1.046.419

О. Б. Дубова

МИМЕСИС и ПОЙЭСИС

Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

О. Б. Дубова

МИМЕСИС и ПОЙЭСИС

Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества



Удмуртская
Республиканская
научная библиотека
им В. И. Ленина
426057, г. Ижевск ул. Советская, 11

МОСКВА
«ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ»
2001

ББК 85.1
Д79

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) Проект 01-04-16005д

Д79 Дубова О. Б.
Мимесис и пойэсис: Античная концепция "подражания" и зарождение европейской теории художественного творчества. М.: Памятники исторической мысли, 2001. – 271 с., илл.

ISBN 5-88451-108-6

Монография посвящена исследованию возникновения новоевропейской теории творчества, затрагивает широкий спектр проблем, связанных с переосмыслением античной теории искусства в европейской художественной культуре XIV–XVI веков. В работе анализируется отношение к природе в разных культурах и проблема отождествления Бога и художника в античной и новоевропейской традиции. Значительное место отведено исследованию исторической эволюции представлений о «творящей природе» и Боге-мастере, проблеме превращения художника из ремесленника в представителя интеллектуальной элиты общества, изменению социального статуса художника, взаимоотношения художника и публики, появлению новых критериев оценки произведений изобразительного искусства, развитию представлений о творческой индивидуальности, включая, переосмысление классических понятий «воссоздание» (мимесис) и «создание нового» (пойэсис).

ББК 85.1

ISBN 5-88451-108-6

© Дубова О.Б, 2001.
© Яковлев В.Ю. Оформление, 2001.

Введение

В буквальном переводе с древнегреческого «мимесис» и «пойэсис» означают «подражание» и «творчество». Два этих понятия имеют ясное значение в нашем обыденном словоупотреблении, к ним постоянно обращается искусствознание и теория искусства. Именно их распространенность делает их достаточно размытыми и слишком легко растворяемыми в бытовых значениях. Этим и объясняется полемичность многих научных исследований, посвященных истории формирования представлений о творчестве. Наука стремится отсечь обыденные представления и восстановить подлинный теоретический смысл своих основных понятий. Без обращения к истории такая реконструкция невозможна, но и историческое изучение теории творчества затруднено.

Сквозь призму современных представлений многие идеи прошлой культуры воспринимаются искаженно, чтобы восстановить их подлинный смысл необходимо понять характер привносимых нами и нашей эпохой ассоциаций, меняющих до неузнаваемости мысль ушедших периодов истории искусства. Эрнст Гомбрих однажды заметил, говоря о Рейнольдсе, что в его учении «нет ничего более чужеродного нашему современному вкусу и убеждениям, чем его постоянная уверенность в ценности и даже необходимости "подражания". Поэтому критики стремятся сосредоточиться на более современных и неортодоксальных аспектах его художественного мировоззрения»[1]. Опасность же заключается в том, что наши собственные представления об ортодоксальности или недостаточной современности не позволяют увидеть подлинный смысл старой теории, без понимания которого и само обращение к ней лишается цели, поскольку собственную «неортодоксальность» можно демонстрировать на любом другом материале. Реконструкция подлинного значения научных понятий, в частности понятий эстетики, и рассмотрение их в историческом развитии сегодня особенно важны. Тем более когда речь идет о мимесисе, который часто воспринимается на уровне обыденных значений слова «подражание», но не в его под-

[1] *Gombrich E.H.* Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. L.; N-Y., 1978. P. 129. Полное библиографическое описание использованной литературы приводится в заключительном разделе монографии (Библиография).

линном первоначальном смысле. Именно поэтому Шлоссер пишет о мимесисе Аристотеля, «столь же известном, сколь и неправильно понимаемом»[2].

Мы смотрим на прошлое, неизбежно привнося в него сегодняшний опыт. В этом смысле «повторение пройденного» сейчас будет иным, чем пять лет назад или через пять лет. Проблема соотношения прошлого и настоящего, все новые этапы спора «Древних и Новых» подошли к тому пункту, когда спираль вновь совершает свой виток, в странном преломлении отражая идеи и темы, волновавшие теоретиков прошлых эпох. Имя этому витку – постмодернизм. Основная тема все та же – подражание. Но теперь, когда, по словам Ф. Джеймисона, культура действительно стала второй природой и мы способны мыслить все только через ее призму, приходит более острое осознание обреченности «попытки осмыслять настоящее исторически в век, который утратил способность исторически мыслить»[3]. Как преодолеть эту обреченность? Ведь прошел век «наивного» отношения к природе и, соответственно, столь же органичного отношения ко «второй природе», к предшествующей культурной традиции. Прошел даже век шиллеровского «сентиментального» отношения к тому и другому. Завершился век футуристических утопий и ниспровержения природы и традиции, и оттого, как именно мы определим нашу собственную позицию в пространстве культуры, зависит то, что мы увидим в ней. Как человек смотрит на мир, так и мир смотрит на него.

Мы видим прошлое в эпоху постмодернизма, отталкиваясь и отходя все дальше от взгляда модернистского, а это означает, согласно Умберто Эко, «признание прошлого». Именно это отличает постмодернизм от модернизма, именно это есть «ответ». Но что-то настораживает в этом ответе. Есть какой-то привкус отравы, примеси не до конца выплеснутой после прежнего посетителя, есть то, что еще связывает постмодернизм с предшествующим ему модернизмом. Такое ощущение, что постмодернизм говорит на одном языке с модернизмом о старой культуре, чей подлинный язык для них почти столь же мертв, как и латынь. Во всяком случае, он серьезно отличается от языка постмодернизма, в котором проскальзывает иной акцент, роднящий его с непосредственными предшественниками, а не с теми, связь с которыми он пытается установить через голову модернизма. Прислушаемся: «Ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: раз его нельзя разрушить, ведь тогда мы доходим до полного молчания, его

---

[2] *Schlosser-Magnino J., von.* La letteratura artistica. (1924). Firenze, 1967. P. 62.

[3] *Jameson F.* Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1993. P. 1; Цит. по: *Т.Ф. Кузнецова, В.М. Межуев, И.О. Шайтанов* и др. Культура: теории и проблемы. Учебное пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей. М., 1995. С. 95.

нужно пересмотреть – иронично, без наивности», – пишет автор «Имени Розы»[4]. В этом признании прошлого есть принудительность, поскольку без него современность вынуждена будет замолчать. Поэтому (и только поэтому!) прошлое «нельзя разрушить». Нельзя разрушить, добавим, прямо, но можно разрушить опосредованно. Это взгляд «без наивности» самой своей ироничностью искажает то, на что он направлен. В этом воссоздании картины прошлого (а Умберто Эко выступает не только как писатель, но и как историк культуры) нет честного стремления к точности и объективности. Он слишком инструментален. Цель его не истина, а использование прошлого для собственного творчества. Вновь демиургия, переделка побеждает мимесис, воссоздание.

Есть постмодернизм, сознающий окончательное преодоление модернистского этапа ниспровержения культуры. Но есть и модернизированный вариант модернизма, сама тавтологичность которого определяет и отношение к далекому прошлому, и отношение к непосредственным предшественникам. Его вполне можно писать без дефиса – «постмодернизм». Он просто отталкивается, не отходя слишком далеко. Он меняет все знаки сложения и вычитания, который проставил в своей формуле творчества модернизм, на противоположные, но потом заключает все в скобки и ставит знак «минус» как знак собственного ироничного, «не наивного» отношения. Два уравнения совпали по значению. Их вполне можно сократить и поставить знак равенства между двумя способами обращения с классической традицией. Единственный способ выскользнуть из этой тавтологической замкнутости – отказаться от знака «минус». Попытаться, перефразируя Эко, пересмотреть прошлое без наивности, но и без иронии.

Основной спиралью, которая движет запутанным детективным сюжетом «Имени Розы», была, как известно, судьба потерянной части «Поэтики» Аристотеля в европейском Средневековье, олицетворенном миром монастырского скриптория. Сам выбор темы симптоматичен для сегодняшнего дня, прослеживающего судьбу порвавшейся «связи времен». Можно ли восстановить в прошлом необходимые для нас страницы, попытаться прочесть их, не рискуя погибнуть от загадочного яда, которым пропитаны листы старого манускрипта, можно ли избегнуть судьбы героев романа Умберто Эко? Примесь ядовитого вещества мешает прочесть аристотелевский «мимесис» в его подлинном значении и нам, отравленное слишком современной иронией восприятие прошлого делает его мысленное воссоздание весьма проблематичным, но только честное стремление к этому воссозданию может снять саму проблематичность восстановления порвавшейся когда-то

---

[4] *Эко У.* Из заметок к роману «Имя розы». Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 227.

связи времен и превратить наше постмодернистское сознание в пост модернистское, закономерно пришедшее на смену простой перелицовке всех классических ценностей, а потому и не сливающееся в одно слово. И если уж пытаться преодолеть рудименты модернистского сознания, то необходимо начинать с восстановления подлинного, классического смысла самой одиозной для этого сознания эстетической категории – мимесиса.

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

Вопреки обычным представлениям «творчество» в значении «создание нового» возникает задолго до того момента, как оформляется древнегреческая теория творчества-мимесиса. В Древнем Египте словом «hm(w).t» обозначали и искусство художника, и все творения бога Пта, именовавшегося в текстах Нового царства «тот, кто сотворил искусства»[5]. Такое создание нового в греческом обозначалось как «пойэсис». Древнегреческое poietes в своем первоначальном значении – это вообще всякий созидатель и «делатель» (от poieo – «делаю») и это понятие близко представлениям о демиурге, которые этимологически связаны с представлениями о ремесленном создании нового. Многие оттенки теоретического понятия «мимесис» вбирают в себя древнегреческое значение слова «пойэсис» (собственно «творчество»), в латинском «имитацио» на долгое время сохранится представление не об имитации в современном значении слова, а о воссоздании в аристотелевском смысле.

Перевод знаменитой аристотелевской фразы «искусство подражает природе» вошел в латынь и вслед за тем во все новоевропейские языки, но, став универсальным и интернациональным, утратил многие оттенки своего первоначального значения. Эта фраза из «Физики»[6], в которой речь идет о «технэ» в его классическом значении, включающем в себя не только и не столько «изящные искусства», сколько весь спектр человеческих навыков и умений, того, что мы называем «искусностью»

---

[5] *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985. С. 13.

[6] *Аристотель.* Сочинения. В 4 т. М., 1976–1984. Т. 1–4. Т. 3. С. 87.

или, еще более точно, «целенаправленной деятельностью». И возникающее естественным путем («по природе»), и создаваемое человеческим искусством возникает «ради чего-нибудь» (ἕνεχά του). Если использовать перевод средневековых комментаторов, можно сказать, что человеческое искусство подражает природе по способу действия (modus operandi), претворяя замысел в материал, оформляя материю. Но природа изменяется и формируется изнутри, а все созданное человеческим искусством извне. Эта общая тема восходящих к Аристотелю размышлений о «внутреннем мастере», о подражании «искусству внутри природы» (ars intrinsecus naturae), начиная с Ренессанса, становится эстетической концепцией, но ее разрабатывала и классическая схоластика.

Можно сказать, что в границах онтологии и гносеологии рождалась эстетическая проблематика, которая теперь привлекает внимание теоретического искусствознания. Очень точно писал об этом В.П. Зубов: «...философские воззрения греков на *природу* являлись вместе с тем и, прежде всего их философией *искусства*. Природа мыслилась ими как произведение искусства, на нее переносились категории художественного (respective технического) творчества. Неслучайно, например, Аристотель так часто пользовался в своей «Физике» образом статуи, изготовляемой ваятелем, или дома, создаваемого зодчим. Не столько произведение искусства мыслилось у него в категориях органических, сколько, наоборот, организм мыслился в категориях художественных (или «технических»), и потому философия искусства, извлекающая из физики и биологии Аристотеля основные свои понятия, возвращает себе то, что принадлежит ей по праву. То, что в физике и биологии вело Аристотеля к идеализму, к виталистической телеологии, к представлениям о душе, формирующей материю сообразно определенной цели, то в применении к художественному процессу оказывается расшифровкой аспектов и этапов этого процесса, взаимоотношений между художником, материалом и произведением. То же справедливо и в отношении теоретиков искусства Ренессанса, в частности Альберти»[7].

Взятое в таком, наиболее общем аспекте, аристотелевское представление о человеческой созидательной деятельности интересно тем, что объединяет, по сути дела, мимесис и пойэсис, повторение и создание нового. Современная теория художественного творчества, безусловно, начинается именно с Аристотеля. Платон интересовался изобразительным искусством лишь как удобным и наглядным примером для критики софистов с их концепцией иллюзии, apāte. То, что Платон впервые ввел понятие «мимесис» как общетеоретическое, и то, что в

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

его интерпретации оно надолго приобрело негативный оттенок, разделяя непреодолимой преградой подлинное и лишь воссозданное, стало особенностью платоновского отношения к проблеме. Аристотель лишил проблему изображения этического оттенка осуждения и впервые создал основу для дальнейшей общей теории искусства. Аристотелевская постановка вопроса имела две важнейшие особенности. Во-первых, она не рассматривала дистанцию между искусством и действительностью как свидетельство «неподлинности» искусства, но сделала из нее основную черту искусства вообще. Во-вторых, Аристотель вывел проблему за пределы простой констатации копийности искусства. Его сравнения природного и искусственного, естественно порождаемого и создаваемого человеком стали основой для всей дальнейшей линии подобных сопоставлений. Аристотелевское представление о мимесисе универсально, поскольку способно объяснить любое человеческое целеполагание и любую человеческую разумную деятельность. Но возникает дополнительный вопрос об оценке изображения. До конца его смогло снять лишь Возрождение. Мимесис для формирующейся новоевропейской теории творчества это прежде всего ремесло, рукотворная «вторая природа». В итальянской традиции впервые «подражательные искусства» (arti imitanti) понимаются не по Платону, а по Аристотелю. Вторичность человеческого искусства теперь воспринимается как основная его особенность, которая трактуется без всякого намека на унижающее его сравнение с «подлинной» природой, а как констатация самого факта существования искусства, воссоздающего природу, искусства изобразительного в самом широком смысле слова. Даже когда теоретики прибегают к платоновским терминам, то в их трактовке аристотелевское и платоновское представление о проблеме уже сплавлено.

В истории изучения эстетики Возрождения и одного из наиболее важных ее понятий – «подражания природе» можно выделить несколько характерных моментов. Теория искусства Возрождения заинтересовала ученых, когда остальные этапы в развитии эстетических идей были уже достаточно хорошо изучены. Это обстоятельство и повлияло на трактовку эстетических теорий этого времени как переходных, благодаря чему ренессансные концепции первоначально рассматривались либо в качестве последнего этапа средневековой теории, либо в качестве первого, еще несовершенного и недостаточно развитого, этапа эстетики Нового времени. Кроме того, длительное время их самостоятельное значение вообще отрицалось. XIX век либо рассматривал весь период III–XVIII веков как пробел в истории философии красоты и искусства (как это делал профессор пражского университета Р. Циммерман в своей «Истории эстетики как философской науки», вышедшей в Вене в 1852 году), либо относил эпоху Возрождения к числу тех веков,

в которых нет «научного интереса» к миру искусства, как это сделал М. Шаслер в «Критической истории эстетики» (1872). Европейских исследователей второй половины XIX века привлекала в основном так называемая «философская эстетика», все, что не входило в прокрустово ложе тогдашних представлений о «научности» теоретического подхода к искусству, отвергалось.

Более существенно, что в этот период история эстетики оказывалась не целостной системой, а совокупностью идей и мнений, высказанных мыслителями прошлого. Между тем накопление фактологического материала требовало новых методов для своего изучения. Возникла необходимость отказа от биографического принципа при написании истории эстетики и анализа основных тенденций теории искусства, взятой в ее наиболее важных и закономерных моментах. Все более насущным становился метод историко-проблемного подхода. В 1892 году впервые выходит исследование, в котором приводятся не только данные об отдельных мыслителях и их учениях, но дается и освещение основных проблем и понятий эстетической теории в их историческом рассмотрении – «История эстетики» Бернарда Бозанкета. В предисловии автор определяет задачу своей работы, сводя ее к тому, «чтобы написать историю эстетики, а не историю эстетиков, ...представить определенную совокупность идей, а уже потом говорить о месте и индивидуальных заслугах тех авторов, с которыми я имел дело»[8]. В этой работе впервые появляется раздел, посвященный эстетической мысли Возрождения, хотя все ее многообразие сводится к единственной теме: «Сравнение Данте и Шекспира»[9]. В 1905 году выходит «История эстетических идей в Италии» А. Ролла[10], но в ней так же, как и в «Истории эстетики» Бенедетто Кроче, вышедшей за три года до этого[11], период Возрождения не рассматривается как сколько-нибудь значительный этап в развитии эстетической мысли. Начало подлинно научной теории искусства Кроче относит к более позднему времени уже в первой своей крупной исторической работе: «Джамбаттиста Вико – первооткрыватель науки эстетики».

А. Пелиззари в своем исследовании, посвященном трактатам по изобразительному искусству, одним из первых поднимает пласт литературы, уже не имеющей отношения к истории эстетики в широком значении этого слова, но максимально приближенной к проблематике изобразительного искусства. Он вводит даже специальный термин

---

[8] *Bosanquet B.A.* History of Aesthetics. L.; N.-Y., 1957. P. IX–X.

[9] Ibidem. P. 151–165.

[10] *Rolla A.* Storia delle idee estetiche in Italia. Torino, 1905.

[11] *Croce B.* Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Milano, 1902. Vol. II: Storia.

«trattatistica», но гораздо важнее, что с момента этой публикации история теории изобразительного искусства становится предметом специальных исследований. В этот период получает распространение углубленное изучение источников, их публикация и комментарий к ним. Итогом многолетних исследований Юлиусом фон Шлоссером текстов и документов явилась его фундаментальная работа 1924 года «Литература по искусству», вышедшая с подзаголовком «Руководство к источникам по истории нового искусства». Позже это исследование было переведено на итальянский и снабжено подробнейшей библиографией, составленной учеником Шлоссера Отто Курцем[12]. Значение этой энциклопедической по охвату материала и афористичной по манере изложения работы для последующего изучения художественных теорий трудно переоценить. Точность и научная строгость в анализе материала сделали эту книгу фундаментом последующих исследований.

Все чаще анализ понятийного аппарата старой теории искусства и эстетической мысли прошлого привлекает внимание искусствоведов. Среди специальных исследований, посвященных истории художественной критики, в первую очередь следует назвать ставшую классической работу Л. Вентури «История критики»[13]. Крупнейший специалист по искусству итальянского Возрождения, знаток искусства рубежа XIX и XX веков, он максимально сближает проблематику своего исследования с анализом художественной практики, вычленяя такие теоретические понятия критики и эстетики, как «порядок», «завершенность», «фантазия», исследуя их историческое развитие. В книге автор делает много важных замечаний об эволюции представлений о подражании природе в ренессансной традиции. В первую очередь он прослеживает тему творческого подражания, тонко исследуя отличия античной и ренессасной концепции. Более детально Вентури рассматривает проторенессансные и раннеренессансные тексты в своем исследовании, посвященном эволюции оценки так называемых «примитивов», то есть художников, работавших до полного развития ренессасного стиля[14]. Подробно рассматривая проблему «классики» и реализма в искусстве этого периода, Вентури привлекает наиболее важные источники по истории эстетических воззрений эпохи и подробно их анализирует. Д.К. Арган в своем предисловии к этому исследованию отмечает, что Л. Вентури рассматривает ренессансную теорию как своеобразный сплав натурализма античного мимесиса и средневекового спиритуализма и креационизма. После соединения этих принципов в Возрожде-

---

[12] *Schlosser-Magnino J., von.* La letteratura artistica. (1924). Firenze, 1967.

[13] *Venturi L.* Storia della critica d'arte. Torino, 1964.

[14] *Venturi L.* Il gusto dei primitivi. (1926). Torino, 1972.

нии происходит их дальнейшее размежевание, а современное искусство окончательно возвращается к креационизму[15].

Многочисленные исследования по истории эстетики, углубленное изучение влияния античной традиции на развитие мысли об искусстве более позднего времени изменили и обогатили методологию исследования. Наиболее перспективным оказался новый метод – категориальный, дававший возможность увидеть эволюцию основных понятий теории искусства в их динамике. Лекция Эрнста Кассирера «Идея прекрасного в диалогах Платона», прочитанная в библиотеке Варбурга, послужила для Эрвина Панофского основой в его исследовании дальнейшего развития учений о мимесисе и воображении, и основное место в его работе 1924 года «Идея. Из истории понятий старой теории искусства» занимает уже период Возрождения. Один из разделов этой книги Эрвина Панофского, посвященный ренессансной интерпретации художественного замысла, называется: «Возникновение современной "теории искусства"»[16]. Любопытно, что автор берет в кавычки «художественную теорию», но то, что она «современная», остается для него вне сомнения. И это было именно рождение теории в ее современном понимании, используя выражение самого Э. Панофского, это была уже не спекулятивная теория *об* искусстве, но теория *для* искусства. Ученый прослеживает один из моментов формирования современных теоретических представлений, строго фиксируя то, как из «метафизической, специфически философской и идеалистической концепции» рождается представление искусствознания о художественном воображении. История искусства ставит все более важные теоретические проблемы, сама исследует историю эстетической мысли, но исследует ее под специфическим углом зрения.

Небольшая по объему, но важная по выводам и характеру систематизации материала книга Энтони Бланта, посвященная ренессансной художественной теории, не потеряла своего значения и сегодня[17]. Автором еще одного исследования, продолжающего эту историко-эстетическую традицию, максимально приближенную к проблематике изобразительного искусства, стал Моше Бараш. Его трехтомное исследование, посвященное истории формирования теории искусства, выходит по своему значению за пределы простого учебного пособия[18]. Оно базируется на серьезном знакомстве с самой современной литературой по истории культуры и эстетики, дает целый ряд новых интерпретаций

---

[15] *Argan G.C.* Prefazione // *Venturi L.* Il gusto dei primitivi... P. XIX.

[16] *Panofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory. N.-Y.; Hagerstown; San Francisco; L., 1968. P. 50.

[17] *Blunt A.* Artistic Theory in Italy. Oxford, 1940.

[18] *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. N.-Y.; L., 1985.

классических источников, вводит большой социокультурный материал. Первый выпуск этой книги посвящен развитию теории искусства от античности до начала XVIII века, но очень подробно рассматривает эволюцию ренессансной теории искусства. Более того, автор считает ее основной проблемой и базовым принципом именно «подражание природе». М. Бараш замечает, что литература Ренессанса по изобразительному искусству охватывает широкий диапазон предметов от вполне технических вопросов о способах закрепления красок на стене или отливки бронзовых статуй до тонкостей символики, основанной на гуманистических литературных источниках. Разумеется, пишет Бараш, столь широкая по своим предметам и интересам литературная традиция показывает поразительное разнообразие мнений и различных теоретических подходов, но главным остается то особое, почтительное отношение к «подражанию природе», которое объединяет всех ренессансных авторов. Исследователь называет это особое отношение к мимесису признаком и специфическим знаком ренессансной традиции. Он пишет, что везде, где мы сталкиваемся с этой верой, мы можем убедиться, что Ренессанс начался[19]. В других работах того же автора собраны более специальные статьи, посвященные различным аспектам культуры Возрождения, специалистом по которой является Моше Бараш[20].

Постепенно история эстетики и в общих трудах начинает рассматриваться не только через призму отдельных направлений, но и категорий. В «Истории эстетики», вышедшей в трех томах, Владислав Татаркевич отмечает, что история этой дисциплины носит двойственный характер, и «...эта двойственность неизбежна, ибо развитие эстетики состоит не только в эволюции понятий, но также и в эволюции терминов, и обе они не протекают равномерно»[21]. С этих позиций автор исследует категорию «подражание» в книге «История шести понятий» в главах, посвященных понятиям «искусство», «творчество», «отражение». Из работ такого типа следует назвать также исследование отечественных авторов А.Ф. Лосева и В.П. Шестакова «История эстетических категорий»[22], правда, глава, посвященная «подражанию», написана достаточно эскизно. Исследование А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» имеет множество достоинств, но строится на попытках вычленить некий «прафеномен» культуры Возрождения, который автор ото-

---

[19] Там же. P. 114.

[20] *Barasch M.* Imago Hominis. Wien, 1991.

[21] *Tatarkievicz W.* Historia estetyki. T. 1–3. Wroslaw; Warszawa; Krakow, 1960–1967. T. 2. S. 15.

[22] *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965.

ждествляет с «титанизмом»[23]. К сожалению, история эстетики слишком часто ограничивается «историей понятий», почти не рассматривая историю научного языка. Термины превращаются в нейтральные условные ярлыки, легко прилагаемые к чистой логике понятий. В какой-то степени это сказывается в той трактовке, которую дает в своей работе «От «мимесиса» к «фантазии» М. Кэмп этим двум понятиям, которые до немецких романтиков никогда не противопоставлялись[24].

Стали уже классическими исследования Эрнста Гомбриха, в которых он сосредотачивает своем внимание на тех аспектах развития эстетической мысли, которые помогают реконструировать все богатство художественной культуры Ренессанса. Его привлекают проблемы развития взглядов на прогресс в искусстве, появление нового взгляда на природу, подготовившее возникновение ландшафтной живописи, формирование меценатства, развитие представлений о подражании и логика развития стиля «аль антика», ряд вопросов, связанных со становлением нового миметизма в европейской традиции. Всегда точный анализ и умение увидеть узловые пункты истории культуры, проследить сложное параллельное развитие истории эстетики и истории искусства отличают его исследования[25]. Надо отметить, что и более молодое поколение искусствоведов все чаще обращается к исследованию эстетических воззрений Возрождения. Анализу многих категорий, используемых гуманистами в своих трактатах, посвящена книга английского исследователя М. Бэксандалла «Джотто и ораторы»[26], в которой он сделал попытку рассмотреть язык описаний произведений искусства у гуманистов (автор берет преимущественно латинские тексты) как подражание риторическим трактатам Цицерона, Квинтиллиана и других античных авторов, показывая, что латинская терминология использовалась в Возрождении весьма свободно, тем более в тех случаях, когда из теории одного вида искусства она переносилась на другой. Дальнейшее развитие представлений ренессансных авторов об искусстве

---

[23] *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.

[24] *Kemp M.* From «Mimesis» to «Fantasia»: the Quatrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts // Viator. Medieval and Renaissance Studies. 1967. Vol. 8. P. 347–398.

[25] *Gombrich E.H.* The Style *all'antica:* Imitation and Assimilation // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. II. Princeton, 1963. P. 31–41; *Gombrich E.H.* Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origines in Renaissance Ideals // *Gombrich E.H.* Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. L.; N.-Y., 3th. Ed. 1978. P. 81–98; *Gombrich E.H.* The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape // *Gombrich E.H.* Norm and Form. P. 107–121. См. также статьи, опубликованные в книге: *Gombrich E.H.* Art and Illusion. L.; N.-Y., 1960, других сборниках статей этого автора.

[26] *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450. Oxford, 1971.

рассматривается исследователем в работе, посвященной художественной культуре Кватроченто[27].

В первые десятилетия XX века публикуются практически все трактаты ренессансных гуманистов и художников, многочисленные комментарии к «Поэтикам» Аристотеля и Горация, богатейшее эпистолярное наследие этого периода. В это же время начинается углубленное исследование значения античной традиции и, в частности, классической концепции мимесиса и ее интерпретация в последующие века. В 1914 году выходит первая часть исследования Карла Боринского «Античность в поэтике и теории искусства», посвященная истории многих традиционных для античности тем в теории Средневековья, Возрождения и XVII столетия. Автор начинает свое исследование с истории интерпретации античной теории иллюзии и многократно возвращается к этой теме[28], включая в круг своего рассмотрения многочисленные редкие и малоизученные тексты разных эпох. Дальнейшее развитие этой традиции мы видим в исследовании Е. Курциуса о латинских источниках средневековой литературы[29]. Эти и подобные исследования в романистике выявили обширный круг античных источников средневековых и ренессансных представлений о творчестве.

Этимологические исследования классической филологии, среди которых можно выделить труд Г. Бутчера о «Поэтике» Аристотеля, вернули первоначальный смысл классическим текстам и дали лингвистическое обоснование их современным интерпретациям[30]. Г. Бутчер специально подчеркивает, что знаменитая фраза Аристотеля «искусство подражает природе» (ἡ τέχνη μιμείται τὴν φύσιν) часто воспринималась как резюме его представлений об изобразительном искусстве, хотя в первоначальном своем значении она не подразумевает различия между изобразительным искусством и ремеслом, а потому ее не следует понимать в том смысле, что изобразительное искусство является копией или репродукцией природных объектов. Ведь для Аристотеля природа не внешний мир созданных предметов (created things), но творящая сила (creative force). И далее он подробно рассматривает аристотелевские представления о том, что искусство творит «подобно» природе[31]. Следует отметить и книгу Г. Сербома, посвященную эволюции

---

[27] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. 2nd ed. L.; Oxford; N.-Y., 1974.

[28] *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1914. S. 2–28, 95–100.

[29] *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948. Использован английский перевод: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages. Trans. by W.R. Trask. N.-Y.; Evanston, 1953.

[30] *Butcher S.H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, with a critical text and a translation of the Poetics. N.-Y., 1951.

[31] *Butcher S.H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts... P. 116

понятия «подражание» в античности[32], позволяющую сделать вывод о богатстве оттенков первоначальных значений понятия «мимесис», которые только частично вошли в латинскую традицию перевода. При этом эволюция понятий рассматривается в контексте всей классической античной культуры. В этом исследовании приводится подробный указатель источников, в которых в том или ином контексте встречается данный термин, дается развернутая лингвистическая характеристика особенностей исторического развития термина «мимесис» и его производных. Большой материал, посвященный историческому развитию представлений о подражании и воображении, анализируется в исследовании М.В. Банди о классической и средневековой теории воображения[33].

Более подробно исследованы параллели между ранней теорией литературы, поэтиками и концепцией «подражания» в трактовке первых переводчиков «Поэтики» Аристотеля. Это исследования Ф. Уливи и Г. Делла Волпе о подражании в поэтиках и литературе Возрождения[34], У. Галли и Р. Маккеона о послеаристотелевском развитии теории мимесиса[35], но есть и работы, в которых анализируется процесс формирования в русле традиционных теорий литературы и ораторского искусства и новых концепций изобразительного искусства. Специальное исследование Эуженио Баттисти, посвященное развитию концепции «подражания» в теории XVI века сохраняет до сих пор важное методологическое значение. Автор анализирует не только работы художников и теоретиков изобразительного искусства, но и появившиеся и получившие широкое распространение в это время «Поэтики», написанные под прямым влиянием знаменитого текста Аристотеля[36]. Р. Ли подробно останавливается на традиции «парагоне», споров о достоинствах двух видов искусства, необычайно популярных в ренессансной эстетической традиции[37].

---

[32] *Sörbom G.* Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary. Stockholm, 1966.

[33] *Bundy M.W.* The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Urbana, 1927. Vol. III.

[34] *Ulivi F.*, L'imitazione nella poetica del Rinascimento. Milano, 1959; *Ulivi F.* L'Imitazione nella letteratura del Rinascimento. Milano, 1958. *Della Volpe G.* Poetica del Cinquecento. Bari, 1960.

[35] *Galli U.* La mimesi artistica secundo Aristotele // Studi Italiani di Filologia Classica. 1925. N. 4. P. 281–390; *McKeon R.* Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity // Critics and Criticism, Ancient and Modern. Ed. R.S. Crane. Chicago, 1957. P. 117–145.

[36] *Battisti E.* Il concetto di imitatione nel Cinquecento italiano. // *Battisti E.* Rinascimento e Barocco. Torino, 1960. P. 175–215.

[37] *Lee R.W.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // Art Bulletin. 1940. XXII. 197 ff.

Исчерпывающая библиография и подробное исследование формирования современных представлений о иерархии различных искусств содержатся в классической статье П.О. Кристеллера. Автор рассматривает сложение современной системы искусств, находя ее истоки в ренессансной традиции[38]. Он отмечает, что размышления об искусстве всегда начинаются с исследования того признака, благодаря которому различные виды искусств можно объединить. Этот общий признак греки считали мимесисом, а последующая эстетическая традиция обозначала как «подражание». Следует выделить содержательную статью Яна Бялостоцкого, опубликованную в 1963 году, «Ренессансная коцепция природы и античность», в которой автор рассматривает два уровня понимания природы – природу как эмпирическиую данность, аналог природы сотворенной, «натура натурата», и природу как активный процесс, природу творящую, «натура натуранс», высказывает ряд интересных соображений о двух типах подражания природе, соответствующих двум типам ее понимания[39]. Необходимо особо отметить исследование видного представителя неотомизма Э. Жильсона «Живопись и реальность», в котором на широком историческом и современном материале анализируются эстетические основы художественного творчества. Автор трактует творчество как раз в духе аристотелевского представления об активном подражании природе «по способу действия»[40]. Многие исследования, посвященные развитию ключевых понятий истории искусства, приводят большое число интересных и новых фрагментов текстов, посвященных историческому формированию представлений о художественном творчестве. Здесь можно выделить интересную книгу В. Кана об истории возникновения европейских представлений о шедевре[41]. Интересные, малоизвестные материалы о «подражании» приводятся в главе «Искусство – обезьяна природы» в ранней книге Янсона, посвященной роли обезьян в средневековой и ренессансной культуре[42]. Многочисленные легенды, фольклорные источники, анекдоты о художнике стали предметом исследования немецких ученых Е. Криса и О. Курца[43]. Проблеме художественного творчества, положению ху-

---

[38] *Kristeller P.O.* The Modern System of the Arts // Renaissance Thought. N.-Y., 1965. II: Papers on humanism and the arts. P. 163 ff.

[39] *Bialostocki J.* The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // Studies in Western Art. Acts of the Twentienth International Congress of the History of the Art. Princeton, 1963. Vol. II. P. 19–31.

[40] *Gilson E.* Painting and Reality. Paris, 1958.

[41] *Cahn V.* Masterpieces: Chapters on the History of an Idea. Princeton; N.-Y., 1979.

[42] *Janson H.W.* Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. L., 1952.

[43] *Kris E., Kurz 0.* Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment. New Haven, London, 1979.

дожника посвящено исследование Рудольфа и Маргаретт Витковер «Рожденные под знаком Сатурна»[44].

Работа по изучению социологии искусства этого времени велась с начала XX века, одной из важных публикаций этого плана стало исследование Ф. Анталя об экономических и социальных условиях функционирования искусства, основанное на большом фактическом материале[45]. Сохраняет свое значение и исследование А. Хаузера «Социальная история искусства», хотя в ней, как и в работе Анталя, есть явный перевес социологического метода[46]. Популярная, но насыщенная множеством интересных сведений книга Б. Коула «Художник Возрождения за работой: от Пизано до Тициана» важна еще и тем, что исследователь постоянно подчеркивает отличие представлений о творчестве, бытовавших в ту эпоху, от привычных для нас мнений[47]. Книги В.Н. Лазарева, посвященные исследованию зарождения нового миметического языка ренессасного искусства, давно стали классикой отечественного искусствознания, в них также включены важные рассуждения о теории искусства этого времени[48]. Художественные проблемы, имеющее общее значение, затронуты в исследовании М.В. Алпатова «Художественные проблемы итальянского Возрождения»[49]. Тонкость формального анализа и постоянный выход на общие проблемы художественной культуры отличают исследования Б.Р. Виппера[50]. В последние годы были опубликованы работы, в которых делалась попытка рассмотреть художественную культуру Ренессанса в контексте эволюции эстетических, философских, теологических концепций. Так, М.Н. Соколов в своих трудах ставит ряд важных проблем, касающихся не только истории изобразительного искусства, но и всей истории ду-

---

[44] *Wittkover R., Wittkover M.* Born under Saturn. L., 1963.

[45] *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries (1948). L., 1974.

[46] *Hauser A.* The Social History of Art. 2 vol. L., 1957.

[47] *Cole B.* The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian. N.-Y., 1983.

[48] *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М., 1956. Т. 1.: Искусство Проторенессанса; *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М., 1959. Т. 2: Искусство Треченто; *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979; *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. М., 1974; *Лазарев В.Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972.

[49] *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.

[50] *Виппер Б.Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956; *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. Т. 1–2. М., 1977.

ховных движений XIII–XVII веков[51], анализируя их как сложное единство античной, средневековой и новоевропейской культуры.

Значительный интерес представляют работы историков культуры, посвященные этому времени. Так, исследование Дениса Хея дает широкую картину развития гуманистических взглядов на историю, политику, литературу и искусство ренессансной эпохи, анализирует особенности формирования таких важных форм культуры, как образование, коллекционирование; небольшая, но важная глава посвящена вопросам изобразительного искусства[52]. В работах А.Х. Горфункеля история философии этого периода предстает как многомерная картина, включающая множество интересных интерпретаций теоретических текстов, сохраняющих свое значение и для истории эстетики[53]. Традиция внимательного параллельного исследования истории науки и истории искусства стала одной из наиболее ярких черт наследия В.П. Зубова, а его труды об архитектурной теории Л.Б. Альберти и книга, посвященная Леонардо, поражают своей современностью и новизной многих постановок проблем[54]. Достаточно много внимания уделено проблемам формирования творческой интеллигенции в исследовании М.Т. Петрова[55]. Важные стороны гуманистической традиции, касающиеся отношения к природе, истории, искусству, исследует Л.М. Баткин[56]. Этические учения этого времени, имеющие широкое общекультурное значения, затрагивают Л.М. Брагина[57], Н.В. Ревякина[58].

Многие комментированные издания достаточно подробно останавливаются на развитии тех или иных понятий, встречающихся в тексте. Как пример подробного комментированного издания, снабженного не только исследованиями ренессансных источников публикуемого материала, но и интересным обзором современных исследований, посвя-

---

[51] *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994; *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999.

[52] *Hay D.* The Italian Renaissance in Its Historical Background. 2nd ed. L., 1977. P. 118 ff.

[53] *Горфункель А.Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977; *Горфункель А. Х.* Гуманизм и натурфилософия XVI века. М., 1977.

[54] *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М., 1977. С. 50–149; *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. Л., 1962.

[55] *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982.

[56] *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978; *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995.

[57] *Брагина Л.М.* Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV вв. М., 1977.

[58] *Ревякина Н.В.* Итальянское Возрождение. Гуманизм второй половины XIV – первой половины XV в. Новосибирск, 1975; *Ревякина Н.В.* Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV в. М., 1977.

щенных каждому публикуемому автору, можно привести работу Паоллы Барокки – публикатора позднеренессансных трактатов и писем[59]. Появляются комментированные публикации фрагментов текстов, в научный обиход вводится ряд новых документов и писем[60]. Публикации источников, позволяющих уточнить наши представления о реальном историческом фоне, на котором развивалось искусство Ренессанса, продолжаются. Большая подборка документов, писем и других материалов, раскрывающих отношение художника и заказчика, содержится в книге Д. Чамберса «Патроны и художники в итальянском Возрождении»[61]. После публикации ряда новых источников в двухтомной антологии «Эстетика Ренессанса»[62] отечественный читатель получил более широкое представление об эстетической мысли эпохи. Фрагменты текстов мастеров искусства были опубликованы ранее[63], наиболее важные источники выходили на русском языке отдельными изданиями.

Сегодня исследователи находятся в достаточно противоречивой и неоднозначной ситуации. С одной стороны, совершенно очевидно, что все историческое развитие искусства было теснейшим образом связано с проблемой мимесиса. С другой стороны, сама эта проблема представляется слишком дилетантской и почти банальной. Отождествление роли искусства с точным воссозданием природы для профессионального искусствознания остается не просто анахронизмом, но и свидетельством примитивного уровня художественного вкуса. Во всяком случае, она рассматривается как характерное требование публики с самым низким уровнем представлений о задачах искусства. Рудольф Витковер писал, что в настоящее время концепция мимесиса как истинной цели искусства находит защитников только среди наиболее примитивной публики[64]. Современный художественный критик не хочет выступать в защиту мимесиса, но здесь подобная профессиональная позиция вступает в противоречие с взглядами того художника, творчество которого он исследует. Витковер рассматривает эстетические взгляды Джорджоне и его современников, констатируя определенное противоречие между их приверженностью принципу «подражания природе» и современными комментариями, согласно которым искусство этого мастера интерпретируется как «лирическое», «идиллическое», «музыкальное», воплощающее идею единения природы и человека, мечты об

---

[59] *Barocchi P.* Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Bari, 1960. Vol. I: Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte.

[60] *Holt E.C.* A Documentary History of Art. Vol. 1-2. Doubleday, 1957.

[61] *Chambers D.* Patrons and Artists in the Italian Renaissance. L., 1970.

[62] Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981. Т. 1–2.

[63] Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. М., 1966–1972. Т. 1–7.

[64] Буквально – «самых низов низкобровых» – the lowest of the lowbrows.

Аркадии и т.д. Ни один из этих эпитетов не появляется в письмах современников венецианского художника, но именно воссоздание их взглядов должно стать задачей для исследователя наших дней[65].

Большая часть популярных историй эстетической мысли и исследований, посвященных истории искусствознания, рассматривает теорию подражания как наивную и безнадежно устаревшую. Но в этом случае мы естественно и вполне логично наталкиваемся на простое противоречие. Если современная теория творчества рождалась в пределах классической концепции подражания, то остается загадкой, как это происходило в реальности, если исходить из предположения, что подражание и творчество суть противоположности, не имеющие между собой ничего общего. Термин «мимесис» авторы нашего века стремятся дополнить тем или иным понятием, которое лучше бы соответствовало классическим представлениям о творчестве.

Г.Г. Шпет говорил не столько о мимесисе, сколько об анамнесисе, припоминании: «Сперва – концентрация жизни, затем разметывание кругов: разлетаются каждый со своим центром, хранящим в себе только воспоминание о некогда общном, едином пра-центре. Творчество – подражание (μίμησις) по воспоминанию (ἀνάμνησις). Поэтому подражание никогда не есть копирование»[66]. М.Н. Соколов предлагает использовать понятие «метексис» (от греч. metexis – «соучастие»), справедливо замечая, что классическая античность и ренессансная традиция «в своих мимесисах не просто подражают, но подражают, соучаствуя... Живописец, по слову Леонардо, «спорит и соревнуется» с природой, что предполагает и подражание и сотворчество»[67]. Метексис, на наш взгляд, все же слишком отягощен неоплатоническими оттенками своего значения. С другой стороны, активный оттенок классического «мимесиса», подражание природе «по способу действия» легко увидеть уже у Аристотеля, а после современных филологических исследований уже трудно отождествлять античный «мимесис» с простым копированием.

Современная наука должна стремиться преодолеть разрыв между тем значением, которое придавалось концепции «подражания» в прошлые века, и тем, что мы сами подразумеваем под подражанием. Необходимо исходить из предположения, что теории «подражания» были гораздо более содержательны в прошлом, чем это кажется на первый взгляд. И современный исследователь должен постараться реконструи-

---

[65] *Wittkower R.* Giorgione and Arcady // Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano. Florence, 1963. Использовано издание: *Wittkower R.* Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance. L., 1978. P. 162, 164.

[66] *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989. С. 360.

[67] *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения (электронная версия рукописи). С. 90.

ровать их действительное содержание, а не относиться к ним как к наивным заблуждениям. Принципиально важно, что современное представление о творчестве возникает в момент формирования профессионально понимаемой и именно так разрабатываемой теории «искусств рисунка», но не более отвлеченной раннеэстетической теории «изящных искусств». Линия, разделяющая эти теории, проходит через особое отношение к ремеслу. Это отношение по вполне понятным причинам было неизвестно античной культуре, оно не нашло или нашло лишь отчасти свое литературное отражение в средневековой традиции и стало поистине центром для ренессансной мысли об искусстве. Отныне демиургия, созданное своим личным искусством становится одним из главных достоинств человека созидающего.

Теперь личное умение становится основной добродетелью личности. Окончательно преодолевается разрыв между отвлеченной интеллектуальной культурой и практическими возможностями человека. Виртуозное владение мастерством подразумевает ясность замысла и совершенное его воплощение, в снятом виде здесь всегда присутствует средневековое представление о ценности мастерства, но цеховое уважение к технологии становится теперь восхищением артистизмом исполнения. Мастер превращается в художника и предписания или рецепты изготовления работ становятся основой его личного умения, личного и неповторимого открытия. Ренессансные представления о творчестве достаточно часто модернизируются в духе апологии всесилия человеческих возможностей, но в реальной культуре этого времени возникает уже критика произвола, нарушения «правила» природы человеком. Мы пытаемся определить философские основы ренессансных представлений о «подражании природе» и их специфику, сопоставляя их с более поздними и более ранними идеями преображения природы, в открывающей исследование главе: «Миметические и демиургические культуры». Принятая в современной отечественной культурологии концепция разделения на демиургические и миметические культуры предполагает в качестве абсолютно бесспорного то различие между античной и новоевропейской культурами, в основу которого кладется тезис об отсутствии представления о творчестве в древности[68]. Известно, что многие древние культуры предполагали буквальное создание мира, от этого, как нам кажется, и стоит отталкиваться, рассматривая так понимаемую демиургию как вполне мифологический элемент воззрений. С другой стороны, необходимо исследовать не абстрактную противоположность между античностью и Новым временем, а реаль-

---

[68] *Кузнецова Т.Ф., Межуев В.М., Шайтанов И.О. и др.* Культура: теории и проблемы. Учебное пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей. М.: Наука, 1995.

ное, исторически сформировавшееся, отношение к природе. В этом случае вопрос о том, какую именно культуру считать более близкой к природе, остается открытым. В данном исследовании делается попытка проследить возвращение к природе в теории на более высоком историческом уровне, когда более поздняя культура оказывается ближе как раз к миметизму, к попыткам понять и воссоздать природную закономерность не наивно-изобразительно, но функционально, в качестве своеобразного природного закона. Для того чтобы исследовать эту проблему, необходимо рассмотреть явление на двух уровнях – натурфилософском, когда речь идет о проблеме зависимости человека от природы, о природной закономерности и границах человеческого произвола, и на уровне представлений о воссоздании природной закономерности в человеческом творчестве, наиболее ярко проявившейся в ренессансной теории архитектуры, когда подражание природе понималось не буквально, но именно как воссоздание логики природообразования.

Своеобразная онтологизация представлений о ценности человеческого мастерства и эволюция традиционного представления о Deus-artifex рассматриваются в следующей главе работы: «Бог-мастер». Повторение природной закономерности, с которым мы сталкиваемся в архитектуре, позволяет подойти к еще одной важной проблеме, которая была сформулирована еще стоиками, – теме природы-мастерицы или Бога-мастера. Здесь необходимо отличать наивные мифологические представления об изготовлении предметов и вещей, создании мира как физической вещи от теоретических представлений об аналогиях между природой, божественной и человеческой деятельностью. Классическая стоическая традиция, равно как и философские представления схоластики (особенно философов шартрской школы) хорошо изучены. Необходимо в современной истории художественной теории рассматривать эту проблематику, не модернизируя ее в духе романтизма, но пытаясь увидеть логику и специфику формирования подобных представлений в ранней европейской эстетической традиции, понять их связь с художественной практикой, взятой в ее самом общем виде как моделирование пространства. Аналогии между человеком-творцом и создателем всегда несут в себе оттенок той культуры, которая их порождает. В ренессансной традиции самым характерным, на наш взгляд, является связь этих представлений и композиционного мышления художника, идет ли речь о традиции «моделло», создании маленьких моделей реальности, или о теории композиции – в них много общего.

Само понятие мастерства в этот период перестает быть узкоремесленным. Художник завоевывает новое положение, его самооценка и те критерии, по которым оценивается его произведение образованной частью публики, существенно меняются. Это двойной процесс, в ходе которого впервые в европейской культуре возникает особое

внимание к качеству изображения, к особенностям выразительных средств изобразительного искусства. Художник перестает быть простым ремесленником, а профессиональное отношение к тому, как создано произведение, становится и отношением интеллектуальной элиты. Различным этапам формирования этого нового отношения к художественной форме посвящены третья и четвертая главы работы: «Новый статус художника» и «Знатоки и дилетанты».

Отнесение искусств изобразительных к числу механических диктовало и особое отношение к ремесленникам, занятым этой сферой деятельности. Споры о том, можно ли считать изобразительное искусство одним из «свободных искусств», являются одной из характернейших черт эстетической мысли Возрождения. Известно, что изобразительное искусство первоначально утверждалось в своем новом статусе через сближение с поэзией или наукой, но в этом случае его собственная специфика часто не замечалась. Но в этот же период появляются принципиально новые формы защиты изобразительного искусства, которые можно связать с изменением статуса художника. Необходимо рассмотреть снятие негативного отношения к физическому труду вообще, следовательно, и к ремесленной стороне деятельности художника. Художественное творчество в данной главе рассматривается в связи с традиционным для гуманистической традиции противопоставлением активной и созерцательной жизни, культом свободного творческого труда, но особое внимание обращается на его специфические особенности, впервые открытые ренессансной эстетической традицией. Необходимо исследовать, какие изменения происходят в общественном сознании по мере того, как сменяется представление о художнике, который поднимается до общения с гуманистической элитой: риторами, поэтами, писателями, знатоками древности, представлениями о художнике как представителе особой профессии, впервые понятой как профессия творческая и элитарная. Прежде всего логично предположить, что сразу же формируются особые профессиональные критерии оценки работ, связанные с развитием миметического языка нового искусства, с одной стороны, и с новым отношением к техническому совершенству исполнения с другой. Новые критерии эстетической оценки необходимо сравнить с античной традицией, в которой сознательно провозглашался приоритет высшего слоя образного мышления (мимесиса-фантазии), находящего адекватное воплощение в сюжетах и темах, и низшего, ремесленного воссоздания (мимесиса-технэ), который интересует лишь профессионалов.

Особое место представлений о мастерстве и высшем артистизме исполнения в ренессансной традиции определило и новое отношение к профессиональному совершенству, к виртуозности, сохраняющей все оттенки представления о virtù, доблести в ее гуманистическом понима-

нии. Этой проблематике посвящена глава «Виртуозность». Отождествление изображения и предмета изображения предполагает полное равнодушие к качеству исполнения. Ранние архаические формы отождествления, известные самым древним культурам, существовали и в средневековой традиции, икона и предмет изображения воспринимались как тождественные. Феномен зрителя, а не молящегося возникает только в ренессансную эпоху, соответственно, теперь особой темой становится проблема виртуозности исполнения, технического совершенства изображения.

Новые представления о миметическом и демиургическом точно соответствуют тому изменению отношения к нормам изображения, которое стало спецификой ренессансного представления о традиции. Причем, необходимо исследовать интересующую нас трансформацию в ее нескольких вариантах. Во-первых, в том, как эпоха понимала соотношение принятых норм, стандартов изображения и личного открытия художника, его неповторимого индивидуального вклада в историю искусства. Во-вторых, проблема трактовки подражания и личного открытия, собственно демиургии, самым непосредственным образом связана с характером отношения к истории искусства, к особенностям интерпретации современниками эволюции искусства. В-третьих, требуется проследить характер отношения к древним, который вовсе не всегда был однороден, но всегда составлял самую характерную черту ренессансного отношения к традиции. «Античная манера» непосредственно связана и с появлением представления о личной манере, следовательно, с такими нормами, которые защищали бы творческую индивидуальность от копирования ее неповторимости, всего того, что исторически возникло как осуждение плагиата, причем возникло именно в рассматриваемый нами исторический период. Наконец, в эпоху Позднего Возрождения впервые появляются идеи о необходимости сочетать разные манеры, и этот своеобразный полистилизм также нуждается в оценке и анализе. Формирование подобных идей самым непосредственным образом связано с повседневной практикой обучения профессии, с теми представлениями об ученичестве и мастерстве, о формировании личного стиля, которым посвящена глава работы: «Стандарты изображения и личное открытие». В ней рассматривается эволюция представлений о подражании «образцу».

Можно предположить, что перенос ренессансных идей об истинном ученичестве на историю искусства во многом определил и особенности ранних представлений об эволюции художественного языка и прогрессе искусства, которые исследуются в главе «Современная манера» и подражание древним». Естественно, что maniera moderna в сознании людей той эпохи была одновременно и показателем принципиально отличающегося от античного отношения к новизне, и демонстрацией

настоящего уважения к традиции, она в полной мере развила то представление о «всеобщем мастерстве», которое теоретически будет обосновано в немецкой классической эстетике. Мы обращаем внимание главным образом на начало новоевропейской теории творчества, рождение которой совпадает с формированием искусствознания как самостоятельной научной дисциплины, отсюда и особый интерес к взглядам отца истории искусства в ее новоевропейском понимании – Джорджо Вазари. Мы обращаемся к более ранним и более поздним авторам в той мере, в которой их воззрения согласуются с его взглядами или противостоят им, но именно вазариевские представления о сути художественного творчества кажутся нам той ступенью, после которой мы и можем говорить о начале новоевропейской теории художественного творчества.

Глава 1

МИМЕТИЧЕСКИЕ И ДЕМИУРГИЧЕСКИЕ КУЛЬТУРЫ

В свое время нам показалось неточным и этимологически неверным противопоставление миметического и демиургического, но теперь о «демиургической культуре» можно прочитать даже на страницах учебника по культурологии. В этой работе тоже иногда употребляется этот термин, но, строго говоря, демиург в подлинном, этимологическом значении слова – это созидатель, делатель не в глобальном, а во вполне бытовом значении – ремесленник. В античной философии слово это употреблялось эпизодически, оно не несло оттенка новоевропейского представления о Творце, тем более не могло нести тех ассоциаций, которые возникали в теории творчества, начиная с романтиков. Тем не менее иногда приходится прибегать к этому термину за недостатком более совершенного. Авторы упоминавшегося учебника[1] понимают в своей типологии культур под «демиургическими» те культуры, в которых создаваемая человеком «вторая природа» становится для него столь же онтологически значимой, как и первая. В принципе это верно. Далее начинается путаница понятий. Дело в том, что к «демиургическому» типу культур относят культуру Нового времени, отличая тем самым ее от культуры Древнего мира и культуры современной.

Нельзя смешивать представление о «миметических» и «демиургических» культурах с нашим представлением о первоначальной близости к природе, с «наивным» в шиллеровском смысле. Чаще всего происходит наоборот. Как раз в периоды максимальной (и чаще всего вынужденной) близости к природе люди наиболее мучительно ощущают свою зависимость от нее. Их «естественность» кажется такой лишь в нашем представлении, для них самих собственная сущность проявляется в преодолении первоначальной близости к природе и противостоянии окружению. Так они смогли подняться до человеческого состояния и только так они продолжают осознавать себя людьми, отличающимися от других природных существ. Фетишистское отношение к

[1] *Кузнецова Т.Ф., Межуев В.М., Шайтанов И.О. и др.* Культура: теории и проблемы...

природе, соответствовавшее эпохе собирательства, не оставило зафиксированного отношения к окружению, мы можем его более или менее правдоподобно реконструировать. Но момент перехода к создающему новый продукт труду тут же рождает представление о природе как результате таких же сознательных усилий, но осуществлявшихся в далеком прошлом легендарными предками. Все природное создавалось искусственно, оно результат деятельности демиургов, иногда оно появляется в результате простых и привычных усилий богов-ремесленников, выковывающих, скажем, небесный свод подобно тому, как они создают кованый щит. Естественное создание и изготовленное искусственно могут чудесным образом меняться местами. Природное небо становится сделанной, изготовленной вещью, а созданный предмет, наподобие щита Ахилла, выкованного Гефестом, волшебным образом приобретает способность концентрировать в себе природный мир, вроде сказочных ковров со всеми морями и землями, которые так хорошо знакомы нам по русским сказкам.

На ранних этапах главным оказывается не естественное и природное создание, а искусственное. Оно привлекает внимание человека и более всего его заботит. Природа с того момента, когда человек сам переходит к создающему, а не потребляющему труду, также оказывается созданной в результате усилий демиурга. Она не дана, но создана. Это абсолютно логичное отражение в сознании древнего человека той объективной роли, какую стала играть его целенаправленная созидательная, то есть собственно демиургическая, деятельность. И как только его «делание», пойэсис в этимологическом значении слова, стало тем, что выделяет его из природного окружения, именно искусственно созданное становится первой попыткой понять это окружение. Естественный предмет объясняется через сделанный искусственным образом, через труд и сознательное действие. Оно предшествует миру, у которого появляется своя история, понимаемая прежде всего как история его создания. Более поздний платоновский вариант ответа на эти вопросы роднит с первоначальными архаическими представлениями эта тяга ко всему упорядоченному, правильному, противостоящему хаотической пестроте реальности. Ровные линии и правильной формы очертания ландшафта, приданные ему сознательно усилиями Посейдона, создавшего нынешний вид Атлантиды, это продолжение представлений о правильности ритма приливов и отливов, об отделении тверди от воды, о внесении гармонии в первоначальный хаос, «безвидный», как будет сказано в Книге Бытия. Человек вносит порядок, строй и меру в естественный мир, он переносит эту свою способность на представление о деятельности первых демиургов, внесших строй и порядок в создаваемую ими природу. И в этом смысле представления о человеческом

труде как повторении природной закономерности могли быть сформулированы только в поздний период.

Аристотелевское технэ, подражающее фюсису, целесообразности природы, позже понятое как «творчество по законам красоты», предполагает такой уровень развития представлений о природе, когда она уже не предстает хаосом, а понимается в своей собственной гармонии и целесообразности. Мимесис как общее определение человеческой деятельности возможен только на этой стадии. До того разумная деятельность человека осознается как пойэсис, как делание в значении создания чего-то нового, не природного, в природе до этого не встречавшегося, целиком принадлежащего искусству и замыслу людей. Будет ли такое представление наивным мифологическим понятием о деянии, лежащем в основе космогонии, или его место займет способность богов к завершению и усовершенствованию естественной природы (как у Платона) не столь существенно. Действие, направленное на внесение гармонии в хаос, в обоих случаях противостоит неоформленной и неупорядоченной реальности. Достаточно сравнить архаический способ преображения окружающей среды с тем типом изменения реального ландшафта, который мы встречаем в ренессансной культуре, чтобы почувствовать почти непреодолимую грань между ними. Мегалитизм ранних стадий цивилизации (будь то грандиозные сооружения неолита или не менее впечатляющие постройки эпохи бронзы) имеет одну существенную черту – своим соревнованием с природой человек словно возмещает реальную зависимость от нее, зависимость ежедневную и часто оборачивающуюся роковыми последствиями. Слабый и незащищенный от случайностей человек стремится утвердиться в мире стихий и бедствий, в мире дикой природы с помощью гигантских сооружений, имеющих сакральный смысл. И основа этой сакрализации – соревнование с природой, стремление установить созданное человеческими руками в мире, существующем независимо от человека. При этом человеческое творение должно быть равноценно по мощи и прочности тому, что создает сама природа.

Холмы гробниц-толосов, спокойная незыблемость подобных высоким горам пирамид, как и возникшие задолго до них утесы Стонхенджа требуют невероятных, необъяснимых никакими рациональными причинами затрат человеческого труда и даже жизни, но самой своей незыблемостью они гарантируют особого рода магическую защиту от уничтожающих сил природы. Борясь со стихией и со временем, затрачивая массу усилий на создание гигантских сооружений, человеческая община создавала сакральный символ своего родового могущества. Там, где гибли отдельные люди, создавались религиозные сооружения, символически обеспечивающие жизнь всей общины. Тот факт, что пирамида, например, уподобляется внешне горе, имеет не миметический,

но демиургический смысл. Не мимесис, а стремление покорить, создать наперекор природе новое, хотя и напоминающее природные формы сооружение остается здесь основой. И речь не идет только и исключительно о геометрически правильной, кристаллической форме таких сооружений. Даже в тех случаях, когда архитектура уподобляется природному образованию, например горе, важно не то, что это природоподобный объект, но то, что эта гора рукотворная. Это всегда состязание с природой в силе, в возможности создать несокрушимое для стихии творение рук человека. Не случайно Платон в своей утопии об Атлантиде постоянно повторяет о дворце-холме, о неприступном и незыблемом сооружении, воссоздавая почти древневосточный пафос состязания с природой. Стихии противопоставляется подражание самым устойчивым и непоколебимым природным формам, и эта устойчивость специально подчеркивается. Человек своими руками создает реальность, повторяющую самые грандиозные из творений богов. Он состязается с ними в преодолении хаоса. Если в описании идеального сада у Леонардо возникает образ естественного и органичного мира, полного меняющейся и разнообразной в своих проявлениях жизни, то здесь царство искусственной правильности вытесняет хаотичную неправильность видимого мира. Если то, что описывал Леонардо и то, что создавали на виллах его современники, они называли Парадизом, то это платоновское природоборчество и царство мертвой правильности форм для них было бы не искусственным Раем, но искусно созданным Адом, царством неживого.

Природа Атлантиды целиком «правильна», сама местность закрыта с севера горами и обращена к южному ветру. Там, где дикая природа слишком отклоняется от идеальной правильности, на помощь приходит сила искусства – dynamis cai techne. «Порядок» и «строй» привносятся в реальную природу искусственно. Долина в форме продолговатого четырехугольника не была геометрически правильной формы, тогда везде, где «правильная» форма нарушалась, ее выправляли с помощью канала[2]. Каналы, мосты, гавани – переустраивается и изменяется почти весь естественный рельеф и очертания земли, причем выправляется «все без труда», почти так, как делал это и Посейдон. В самой легкости подобного преобразования сквозят легендарные, мифологические мотивы. Это мечта о победе над природой, любое отвоеванное пространство которой требует в реальности неимоверных жертв от человека с его первоначально примитивной техникой. В почти сказочной легкости переустройства ландшафта – воплощение надежд на возможность упорядочить хаос. Естественно, что все иррегулярное воспринимается не как природное разнообразие, но как хаотичность, требующая

[2] *Платон.* Сочинения. В 3 тт. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 557.

исправления. «А островок в середине Посейдон без труда, как то и подобает богу, привел в благоустроенный вид»[3]. Божественная легкость преобразования природы и отсутствие необходимости в тяжелом труде – это главная мечта античного человека, затрачивающего слишком много сил в реальной борьбе с природными стихиями. Богу подобает совершать все без труда. Утопия Платона сохраняет обычные для любой мифологии представления о волшебной простоте создания самых фантастических сооружений и изменения окружающего мира. Позже и цари «привели в порядок страну, придав ей следующий вид...» И Платон подробно рассказывает об этом усовершенствовании природы, придании вида и образа безобразной дикой натуре. Подобающее, благоустроенное и упорядоченное противостоит здесь естественному. Все, что искусственно, – идет от замысла, и этот замысел должен подчинить себе сущее.

Все, что уже переделано в природе, подлежит дополнительному усовершенствованию. Через устроенные божественным прародителем водные кольца перекидываются мосты, а сквозь земляные кольца прорываются каналы. Идеальное место жизни создается трудами легендарных атлантов, а все, что остается от реальности, надлежит упорядочивать и переустраивать еще и еще. Само сооружение обретает черты сказочного дворца, в котором особенно восхищает Платона его ирреальность, его непохожесть на простые и естественные исходные материалы. Все, даже поверхность камня, подлежит отделке и переделке: «стены вокруг наружного земляного кольца они по всей окружности обделали в медь, нанося металл в расплавленном виде, стену внутреннего вала покрыли литьем из олова, а стену самого акрополя – орихалком, испускавшим огнистое блистание»[4]. Кажется, что если бы они знали нашу технологию, чтобы синтезировать новые, неизвестные природе материалы и ими укрыть все естественное, они преобразовали бы все до полной неузнаваемости. Во всяком случае, в словах Платона о «естественной прелести» цветных камней, которая подчеркивалась строителями идеального мира, важнее не естественность, а необычность цветных материалов. Эстетическое качество придает им их редкость, а потому особого рода искусственность такого покрытия. Блестящая металлическая облицовка, скрывающая земляные кольца, чем-то напоминает недавнюю эстетику стекла и бетона, стали и сплавов. Все, что относится к человеческому «технэ», должно было преобразить «фюзис» до конца. Природа побеждалась искусством.

Будь то природоборческий пафос конструктивизма или геометрическая фантастика проектов Леду, утопия Атлантиды или «нового мира»,

---

[3] Там же. С. 552.

[4] Там же. С. 555.

построенного на «старом основании» – во всем этом чувствуется близкая эстетика. Важен не столько новый мир, сколько то, что этот мир построен людьми. Он преображен, а все искусственное и новое в нем выше прежнего и естественного. В конце концов «огнистое блистание» стен города, рожденного в фантазии Платона, голубоватыми отблесками вспыхивает и в более приземленных, но не менее утопичных проектов городов будущего времен Платонова. Это Электросталь античных времен. Во всем этом есть сходная поэтика и близкое стремление преобразить естество до неузнаваемости, поскольку все, в чем узнаются остатки натурального, выглядит еще сырым и недоделанным, неусовершенствованным до конца. Далеким пока от идеала.

Это платоновское описание сказочных кисельных берегов и молочных рек – благоустроенных укреплений и судоходных каналов – ближе к современной природоборческой эстетике, чем ренессансное стремление сохранить улучшенную, упорядоченную, но все же естественную природу. Для Платона утопия первоначального «правильного» вида Атлантиды была воплощением божественной архитектоники и первоначального порядка тех времен, когда ничего не было еще испорчено, когда не был еще утрачен пафос первого созидателя новой земли Посейдона. Но с течением времени неправильность проникает в этот мир идеальных норм, пронизанных божественной гармонией, приведенных в соответствие с должным. Подобно тому, как постепенно смешивается божественная кровь с кровью смертных и из поколения в поколение вырождаются потомки Посейдона, как «унаследованная от бога доля ослабела, многократно растворяясь в смертной примеси, и возобладал человеческий нрав»[5], искажались и идеальные нормы, уступая место неупорядоченной естественности.

Ни классическая Греция, ни эпоха эллинизма, ни римская культура не знали восхищения «неправильным» естественным пейзажем. Во всех изображениях природы главным оказывались изображения «второй натуры», того, что было привнесено в природу человеком. Когда уходило мифологическое олицетворение природных стихий, его место занимало гипертрофированное чувство всесилия человека (тоже в значительной степени мифологизированное). Только после этого возникало чувство самоценности окружающего пространства, не подчиненного человеку. Утопические проекты античности этого отношения к непокоренному природному пространству не знали. Их пафос состоял в пересоздании окружения и подчинении его воле и замыслам человека. Чего стоит хотя бы проект Динократа, о котором рассказывает Витрувий. Проект этот предполагал преображение горы Афон в гигантскую статую, на левой руке держащей грандиозный город, а на

[5] Там же. С. 560.

правой – чашу для стока воды всех рек, текущих на горе»[6]. Александр Македонский проект отклонил, когда выяснил, что продовольствие может подвозиться для этого города только морем, а полей вокруг нет, но одобрил сооружение «в части его великолепной композиции». Характерно, что этот фантастический замысел связан с превращением естественного ландшафта, в данном случае целой горы, в материал для скульптуры. Естественная среда полностью преобразуется волей автора, природа становится лишь глиной демиурга.

В других, более близких к реальности проектах, античная культура тоже ценила преображение природы. Панегирик этому преобразующему и пересоздающему естество порыву звучит в цицероновском трактате «О природе богов»: «Одни только мы способны обуздывать самые неистовые порождения природы – моря и ветры, благодаря науке мореплавания. И вследствие этого мы употребляем для себя великое множество продуктов моря и наслаждаемся ими. Полностью властвует человек и над тем, что дает хорошая суша. Мы используем равнины и горы. В нашем распоряжении реки и озера. Мы засеваем поля, сажаем деревья. Подводя воду, мы сообщаем плодородие почве. Мы сдерживаем течение рек, направляем их, поворачиваем их. Короче, наши руки как бы создают в природе вторую природу»[7].

Разумеется, это представление о могуществе человека, меняющего по своему усмотрению направление рек и преодолевающего все стихии природы, в большей степени поэтическая метафора, чем отражение реального положения дел. Показательно, что географическому природоборчеству в какой-то степени противостоит попечительное отношение к живой природе, более податливой и зависимой от человека, к растениям и животным. Это уже не стихия, а близкая, приручённая природа, к которой надо относиться бережно. И в этом тоже заключается отношение «искусства» к «природе»: «Но некоторые виды животных и растений нуждаются также в человеческом попечении и искусстве, чтобы сохранить свое существование. Ибо есть много таких видов и животных, и растений, которые без человеческой заботы и вовсе не могут обойтись». Но и здесь чувствуется этот характерный для ранних форм культуры инструментальный подход. Он далек от современного экологического мышления, восстанавливающего природную целостность ради нее самой, здесь искусность человека в помощи природе необходима ради вполне утилитарно понимаемой пользы. «В разных местах люди открыли большие возможности для улучшения своего

---

[6] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер., ред. и вводная статья *А.В. Мишулина.* Л., 1936. С. 45.

[7] *Цицерон.* Философские трактаты / Сост. и авт. вст. статьи Г.Г. Майоров. Пер. М.И.. Рижского. М., 1985. С. 152.

благополучия», – говорит Цицерон, повествуя далее об ирригационных системах Египта и Междуречья[8]. Гигантские сооружения, подчиняющие себе стихию природы, восхищали античного человека. Здесь нет принципиальной разницы между описаниями Геродота, восторженно указывающего точные размеры тоннелей, пробитых в горе, или каналов, прорытых в земле, и словами Цицерона.

Эллинистический мир по-своему преобразил всегда восхищавшую греков мощь и циклопичность построек древневосточных цивилизаций. Что же касается Рима, то его солдаты начинали завоевание новых земель с их прямого преображения, с подчинения чужих ландшафтов урбанизму привычного им мира, строя лагеря и дороги, они закрепляли свое присутствие на необжитых землях. И это тоже была победа «возделывания», культуры в этимологическом значении слова, над природой, над владениями варваров. Пафос победы над дикой природой торжествовал в пафосе победы над дикими племенами. Перенесенные из города-государства Рима фрагменты его конструктивного, архитектурного тела до сих пор как форпосты римского народа стоят на границах его былой империи[9]. Исток этого – в страхе перед природой. Природу боятся и перед ней бессильны. Само преодоление природы через насилие над нею выдает такой страх. В грандиозных строительных проектах и неимоверных усилиях по их осуществлению есть что-то от сакрального ритуала. Эти «стройки века» сами целиком мифологичны, но если устная и письменная мифологическая традиция преодолевала природу в фантазии, то здесь природа преодолевалась и преображалась на деле. Эти действия похожи на произносимые заклинания. В их важность и необходимость верят настолько, что не жалеют жизней людей и самой природы.

Мифологическое представление о первоначальном упорядочивании богами первозданного хаоса нередко повторялось в каждом акте овладения новыми землями. «Поэтому овладение новой землей – будь то на основе военного ее захвата, будь то в результате открытия – становилось подлинно реальным в переживании каждого, только если с помощью точно исполненного ритуала в нем обнаруживалось повторение изначального мифологического акта творения. Так, в частности, объяснялись обряды закладки городов у древних римлян. Проведя ночь у костра, основатели будущего города втыкали в землю шест (или копье), следя за тем, чтобы он стоял строго вертикально, и когда шест, озаренный первым лучом восходящего солнца, отбрасывал на землю длинную тень, по ней поспешно проводили плугом борозду, определявшую направление первой из двух главных улиц будущего города –

---

[8] Там же. С. 144.

[9] См.: *Царев В.Ю.* Время башен и время пашен // Знание - сила. 1993. № 10. С. 76.

декумануса. К ней восстанавливался перпендикуляр, становящийся второй главной улицей – кардином. У скрещения их возникало ядро будущего города, одновременно деловой, общественный и сакральный центр, с сосредоточенными здесь храмами, базиликой, рынком. Происходил как бы исходный, архетипический акт культуры – заклятие неупорядоченной первозданной природы: на ее хаотическую пустоту, повторив изначальный акт творения, оказывалась наложенной четкая геометрия порядка и воли»[10].

Формулой этого завоевания чужого оставалась та же уверенность, которая звучит в словах Цицерона о людях, способных обуздывать самые неистовые порождения природы. Но только под неистовостью природы в этом случае понималась мощь соседних варварских племен, которые еще не были подчинены римской цивилизацией. Возможно, что разрушение своего города, постепенное растворение в окружающем диком ландшафте других чудес античной урбанистической культуры люди эпохи крушения Рима воспринимали как победу Природы над Искусством. И здесь не было разницы между военным торжеством варваров и наступлением лесов на возделываемые прежде поля. Вторая природа, seconda natura, отступала перед стихией природы первой. Начало нового времени меняет местами роль prima и seconda natura.

Эпоха, создавшая самые знаменитые гимны всесилию человека, впервые осознала и границы этого всесилия, впервые заговорила об ответственности человека перед природой. Человек, согласно Альберти, не просто часть природы, но он уже давно стал такой ее частью, которая стремится подчинить себе целое. Человек похож на повелителя природы только в своем воображении, и это стремление проникнуть всюду и все подчинить себе не проходит безнаказанно. Природа, естественная необходимость, которой человек постоянно стремится навязать свою волю, в конце концов отомстит тому, кто так безнаказанно пока меняет все по своему произволу.

В трактате «Теоджениус» Альберти уже с новых позиций критикует человека, навязывающего свою волю природе. Вместо панегирика мощи человеческого разума здесь звучит тревожное предчувствие того, что восхваляемая свобода человека легко может стать произволом и насилием над естественным ходом вещей, насилием, отдаленные последствия которого человеку не известны. «Обуреваемый жаждой все новых открытий, человек опустошает сам себя. Не удовлетворенный миром природы, который окружает его, он бороздит моря, стремясь дойти до края света; он опускается под воду и проникает в глубины

---

[10] *Кнабе Г.С.* Основы общей теории культуры // История культуры: Курс лекций [Рукопись]. М., 1997. Кн. 1: Наследие Запада: Античность, Средневековье, Возрождение. С. 4–5.

земли; прокапывает горы и взбирается выше облаков <...> Враг всему, что видит и чего не может увидеть, он стремится подчинить все и все заставить служить себе. <...> Нет на свете живого существа, которое вызывало бы к себе такую же ненависть, какую вызывает человек»[11]. Слова Альберти о человеке, чья преобразующая деятельность легко переходит в насилие над природой, его поразительно ранняя догадка о неизбежности мести природы своему слишком ретивому преобразователю кажется полемикой со словами Цицерона, восхищавшегося именно творческой, демиургической мощью человека – хозяина природы. Здесь важно отметить, что пафос преобразования природы, будь он утопичным или вполне реалистичным, не совместим с тем типом теоретического отношения к природе, которое ложилось в основу новоевропейской науки и искусства. Даже когда Витрувий говорит о необходимости для архитектора знать теорию и владеть философией, он подразумевает вполне практические и инженерные цели такого знания.

Иным было отношение ренессансное. Позицию Альберти можно считать теоретической в самом современном смысле этого слова. Более того, его теоретические представления о закономерности всего живого вступают в прямую конфронтацию с узким принципом пользы, с практической выгодой. Коль скоро природа «понуждается разумом своего закона», если вспомнить выражение Леонардо, то всякая попытка человека переиграть ее по своим правилам, принудить ее к необходимому для самого человека результату, любое стремление навязать ей свою волю неизбежно вызывает цепную реакцию отторжения. Эта реакция может быть очень страшной, подобно снежной лавине или камнепаду, вызванному неосторожным движением человека. Даже, «взбираясь выше облаков», он остается зависимым от природы, которую с таким легкомыслием пытается перебороть. И здесь «ненависть», о которой пишет Альберти, надо понимать в достаточно широком смысле слова. Мне кажется, что перед нами вполне сознательный манифест теоретического отношения к природе. Не надо видеть в словах Альберти унижения любой человеческой деятельности, но можно и нужно попытаться прочесть в них отрицание того природопреображающего и природоборствующего накала, который так знаком нам сегодня. Критика вмешательства в естество, в сокрытую жизнь природы у Альберти имеет особое значение. Это критика с позиций теоретического, следовательно, бережного и попечительного отношения к природе, первых практических успехов в ее «освоении», которые кажутся варварством. Это и предостережение против появившихся идей «вторичного варвар-

---

[11] *Alberti L.B.* Theogenius. Opere volgari / Ed. Grayson. Bari, 1973. Vol. II. P. 92–93. Цит. по: *Данилова И.В.* Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 110.

ства», если вспомнить выражение Вико, идей о всемогуществе человека, уставшего ждать милостей от природы и вырывающих их у нее силой. Альберти понимает, что если человек и господин природы, то, скорее, тот, о котором старая поговорка гласит, что слишком строгие господа долго не правят. Здесь появляется и оттенок этического неприятия корыстолюбия и жадности, толкающих человека на завоевание всего того, что его окружает.

Утопия утраченного «золотого века», когда люди жили в согласии с природой, довольствовались малым и не пытались перевернуть мир ради своих сомнительных целей, естественно переходит в христианский идеал простой жизни. Поджо Браччолини описал свои впечатления от жизни в Бадене, который предстает в его письме Никколо Никколи как воплощение первозданной природы и столь же близких к природе нравов. Эта естественная жизнь в новом «саду наслаждений» (hortus voluptatis) кажется ему ярким контрастом современной извращенности. Поджо пишет: «О нравы, непохожие на наши! Я часто завидую этому спокойному существованию и осуждаю свойственную нам душевную извращенность, из-за которой мы всегда ищем, всегда жаждем, переворачиваем небо, землю и море, дабы извлечь деньги, не удовлетворяясь никакой прибылью, не насыщаясь никакой роскошью... Те же, довольствующиеся малым, живут нынешним днем и каждый день делают праздничным, не жаждут невозможных богатств, радуются тому, чем владеют, не страшатся грядущего; и если случается беда, встречают ее с ясной душой»[12].

Характерно, что и здесь мотив подчинения природы становится воплощением осуждаемой человеческой гордыни, легко переходящей в критику хищничества вообще. Тема насилия над природой сплавляется с темой корыстолюбия. Антитезой же естественной жизни в согласии с природой становится извращенная жизнь в роскоши, ради которой приносится в жертву все, ради которой все естественное «переворачивается». Тема единоборства с природой не уходит из культуры окончательно, но она существует уже параллельно с темой естественной природы. Очень показательно в этом смысле место у Вазари, в котором он восхваляет знаменитый купол работы Филиппо Брунеллески. Вазари приводит размеры купола Брунеллески и говорит о том, что мастер вступил в единоборство с небом и превзошел в этом отношении древних. Но есть здесь и маленький нюанс – здание он уподобляет горам, окружающим Флоренцию. Не исправление природы, а уподобление ей становится новым эстетическим идеалом. По сути дела, величие сооружения и заключено в этом природоподобии, оно столь же совер-

[12] Prosatori latini... P. 224 ets.; цит. по: *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978. С. 149.

шенно, но и столь же естественно, как и эти горы, обрамляющие город. Оно стало частью пейзажа. Что же касается «единоборства с небом», то Вазари все же ощущает некоторое святотатство. Купол, задуманный и возведенный человеком, так совершенен, что сродни творению природы – так можно было бы кратко подытожить слова Вазари. «...Древние в своих строениях никогда не достигали такой высоты и никогда не подвергали себя столь великой опасности, желая вступить в единоборство с небом, – ведь поистине кажется, будто оно с ним вступает в единоборство, когда видишь, что оно вздымается на такую высоту, что горы, окружающие Флоренцию, кажутся подобными ему. И, правда, кажется, что небо ему завидует, так как постоянно, целыми днями стрелы небесные его поражают»[13]. Кроме вполне понятной опасности для такого высокого сооружения во время грозы есть еще и момент амбивалентного отношения к такому соревнованию с природой. Пусть мельком, но и здесь есть мотив, подробно развитый Альберти. Дерзкое соревнование человека и природы неожиданно по своим результатам, и любая победа может обернуться поражением. Пусть не сразу, не тотчас, но природа выиграет навязываемое человеком paragone, этот спор о том, кто сильнее.

Представление о произведении искусства как о втором создании природы, сам идеал приближения к естественности воспроизведения природы, природы, понятой и повторенной в ее наиболее существенных проявлениях, познанной в самых главных законах предполагает особое отношение к реальности. Это отношение неизбежно проявляется в таком типе восприятия натуры, которое мы называем теоретическим. Его наиболее существенная черта – исследование вместо природоборчества, отсутствие потребности в грубых и насильственных методах преобразования природы. Нам порой кажется, что прогресс теоретического отношения к реальности – завоевание современности. Это не совсем так. И чтобы понять это, достаточно вспомнить то обилие проектов по насильственному подчинению природы не всегда разумной воле человека, которыми так богато наше время. Вопрос здесь не в технических возможностей осуществления проектов, а в самом принципе их появления. Да и сама архитектура, этот первоначальный проект природопреображения, в наше время словно приближается к своим наиболее архаическим, противостоящим природе формам. Вновь возникает вторичное варварство, варварство, ценящее, по словам Вико, превыше всего величину. Вновь возникают циклопичность построек и гигантизм усилий по завоеванию естественной среды. И вопрос здесь снова не в технике и ее возможностях.

---

[13] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентийского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 366; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 217.

В тех случаях, когда константа культуры была направлена на насильственные формы освоения реальности, на подсечно-огневой способ ее преобразования, он осуществлялся и при достаточно слабой технической оснащенности. Осуществлялся числом, а не умением. Причем осуществлялся во всех видах человеческой деятельности, в том числе и в зодчестве с его мегалитизмом, свойственным примитивным стадиям развития культуры или определенному типу социумов. Кстати, этому варианту взаимоотношения со средой практически всегда сопутствовал тип такой деформации изображения, которая могла проявляться в примитивном схематизме с тем же успехом, с каким возникала и в новейших, предельно отрефлексированных способах трансформации натуры в нечто странное и ей противостоящее. Но есть и иная позиция. Она знает свои начальные и неразвитые, примитивные формы, которые можно было бы назвать архаической созерцательностью. В плане человеческих действий они предполагают зависимость от естественной природы, подобную той, которую ощущал древний охотник или собиратель с его миметической магией и поразительным миметизмом изображений. На более высоких стадиях развития культуры эта позиция преображается как раз в тот тип отношения к реальности, который мы в самом начале назвали теоретическим. Что это означает более конкретно?

Прежде всего этот тип восприятия натуры проявляется в вытеснении натуралистических олицетворений более отвлеченными. Это уже не персонификация каждого дерева или источника, но наделение его аллегорическими и поэтическими ассоциациями, в форме которых предстает теперь прежнее мифологическое восприятие. Стихия не пугает новоевропейского человека, который теперь способен к ее поэтизации[14]. Во-вторых, возникновению нового отношения к природе хронологически соответствует зарождение такого типа натурфилософии, которая уже вплотную приближается к высокотеоретической стадии осмысления наблюдений над природой. И это не случайно совпадало с особым типом самого эстетического сознания, предпочитающего аналитические формы изображения природы грубой деформации, исследование – схематизму. Теоретическим отношением к реальности делает их еще и явное преобладание над экспериментом потребности в анализе и обобщении наблюдений.

---

[14] Вазари говорит о фонтане, созданном Джованн'Аньоло Монторсоли, на каждой из двадцати сторон его было высечено по барельефной истории «на поэтические темы, связанной с водой и источниками, как, например, с конем Пегасом, образующим Кастальский источник, Европой, переплывающей море, летящим Икаром, низвергающимся в море, Аретузой, превращающейся в источник, Язоном, плывущим по морю с золотым руном, Нарциссом, превращающимся в источник, Дианой у источника, превращающей Актеона в оленя, и тому подобными другими». См: *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 5. С. 119–120.

Сам по себе натуралистический интерес к природе осуществляется и в таких опытах над живым, какие проводил крупный естествоиспытатель прошлого Фридрих II, исследовавший наличие души. В этом варианте эксперимента человек помещался в герметичный ящик, а после окончания опыта выяснялось, что никакого отделения души от теперь уже мертвого тела не замечено. В этом гипертрофированном, но вполне реальном типе восприятия натуры есть черта, повторявшаяся и в более современных исследовательских порывах. Эта особенность – уничтожение объекта интереса и научного любопытства. Теоретическое же отношение предельно щадяще к объекту. Собственно, потому-то оно и способно к его целостному описанию, стремящемуся к точности. Потому-то мы не пугаемся бэконовского определения исследования как пытки природы, зная, что на том уровне науки возможно было уже неразрушительное познание. Пытливость без пыток в грубофизическом значении слова. Прогресс развития знаний об устройстве человеческого организма, например, предполагал не столько усовершенствование методов вроде тех, которые описывает хронист Фридриха II Салимбене, сколько развитие теоретических обобщений. Средневековый натурализм вполне еще мог сочетаться с совершенно фантастическими представлениями об анатомии, когда желудок сравнивали с котлом, а печень с очагом для пищеварения. Новая наука рождалась в таком исследовании природы, которое в значительной степени осуществлялось сначала теоретически. Леонардо следует за природой, пытается повторить ее логику, понять ее правило, ее необходимый закон, все то, что он называет емким термином regola. Интересуют его и отклонения от этого правила, аномалии всех типов, но теперь уже раз и навсегда остались позади времена, когда можно было строить предположение о существовании кинокефалов или людей с глазом посередине.

Природа разнообразна, но не алогична. Ее причудливые формы можно понять, стремясь постичь разумные основания: «Опыт, посредник между искусной природой и родом человеческим, учит нас тому, что совершает среди смертных природа, понуждаемая необходимостью, и что она не может совершать иначе, как тому учит разум, ее кормило»[15]. Разум есть кормило природы, а следовательно, лишь человек, стремящийся найти разумные обоснования того, что он видит, может понять искусность натуры, неистощимой в своих изобретениях, но вовсе не закрывающей пути к их пониманию человеком. Иногда кажется, что как раз наше время с его прогрессом сциентизма достаточно далеко отошло от такого типа теоретического отношения к натуре. Любовь к самым изощренным экспериментам над природой странно сочетается с чудолюбием, с почти болезненным интересом к тому, что

[15] Цит. по: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи... С. 150.

полностью противоречит разуму, ragioni, «разумным основаниям» природы. Если для Леонардо природа «понуждается разумом своего закона, который живет внутри нее» (in lui infusamente vive)[16], то для многих наших естественников раздражающе выглядит сама попытка поисков логики естественной, а интересна лишь параестественная, иными словами, чудесная связь явлений.

Все это напоминает логику двух современниц Данте, разговор которых приводит Дживелегов. «Смотри-ка, – воскликнула одна, – ведь это тот самый, который спускается в ад и выходит оттуда, когда захочет, и здесь, на земле, рассказывает про тех, кого там видел». «Должно быть, ты говоришь правду, – ответила другая. – Как закурчавились у него волосы, как он загорел от адского жара и почернел от копоти»[17]. Совершенно очевидно, что эта средневековая (и вполне современная) готовность к чуду неплохо сочетается с наблюдательностью и интересом к детали, подтверждающей самую фантастическую и неправдоподобную гипотезу. Очень похоже сосуществуют готическая точность изображения детали, верность эмпирике и способ организации наблюдаемых частностей в композицию, создаваемую по далеким от реальности, орнаментальным принципам. Да и средневековые примеры, exempla, включаемые в проповеди, полны такой остроты наблюдений, которую часто не достигала новеллистика Возрождения, хотя уступают последней в правдоподобности обоснований. Возрождение во всех проявлениях своей культуры стремилось не столько к чуду, сколько к познанию той «чудесной необходимости», о которой говорил Леонардо.

Эта взаимозависимость причин и опыта, это постоянное стремление осмыслить то, что видишь, из опыта, из эксперимента, из наблюдения делает более невозможным прежнее сочетание эмпирики и фантастики, наблюдательности в деталях и любви к чудесным, малоправдоподобным объяснениям. Теперь возможен только один способ действия в любом виде творчества, действовать, «то выводя действия из причин (cagioni), то подтверждая разумные основания (ragioni) опытами». Эти слова из пояснительной записки к представленной модели купола миланского собора[18] прекрасно иллюстрируют именно теоретическое отношение к натуре, теоретический способ ее понимания, преодолевающий метод проб и ошибок, стремящийся к познанию «разумных оснований», позволяющих этих ошибок избегать. Здесь (как и в изображении фигур художниками ренессансной эпохи) сначала прочерчивается вертикаль, потом рисуются направления движения, своего рода силовые линии движения тела, потом – скелет, который только в послед-

---

[16] Там же.

[17] *Дживелегов А.К.* Начало итальянского Возрождения. Б.г. С. 38.

[18] *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи... С. 270.

нюю очередь одевается плотью и кожей, а затем уже облачается в одежды. Поиски «разумных оснований», костяка, скелета явлений всегда предшествуют любой попытке их воссоздать – в красках или экспериментально. Средневековый натурализм неточен в основаниях, нанизывая на неправильную анатомию фрагменты случайных наблюдений. Он может быть правдоподобен, но часто это правдоподобие напоминает повествование Жуанвиля, хрониста Людовика XIV, о путешествии в Египет, где жители опускают на ночь сети в Нил, где вылавливают алоэ, корицу, имбирь и ревень, а также пряности с райских деревьев Эдема, сносимых в реку.

Сказочность восприятия реальных наблюдений рождает особую фантастическую культуру восприятия и живой природы, в пределах этой традиции оказываются возможными и разговоры о пантере как о сладкодышащем животном, завлекающем других этим чудесным дыханием, или такие заметки натуралиста о тигре, в которых он не только называется синим или многоцветным животным, но и, оказывается, может отстать от жертвы, если та догадается бросить зеркальце, которое он примет за своих детенышей. Деталь, живая подробность и фантастическая ее интерпретация, восприятие реального заморского пейзажа через его близость к легендарному Эдему – все это черты дотеоретического восприятия природы. И не случайно Средневековье не знает пейзажа в обычном смысле слова, равно как и вполне потребительски относится к среде обитания – чего стоят одни многочисленные завалы из деревьев, помогающие усложнить врагу путь к укреплениям. Чисто утилитарная необходимость не отменяет общего отношения к дикой природе – она враждебна, таит множество опасностей и не внушает никакого идиллического отношения. Природоборчество сопровождает человека как его единственный способ общения с внешним миром. Страх испытывал и ренессансный человек, но появлялось уже и простое, далекое от всяких практических целей, любопытство. Леонардо писал: «Увлекаемый жадным свои влечением (bramosa voglia), желая увидеть множество разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение остановился перед ней, пораженный, не зная, что там… Внезапно два пробудились во мне чувства – страх и желание; страх – перед грозой и темной пещерой, желание увидеть, не было ли чудесной какой вещи там, в глубине…»[19].

Все в культуре взаимосвязано, и высокому уровню развития теоретического отношения к реальности соответствует особое органическое ее восприятие, проявляющееся, скажем, в таком типе создания ландшафта искусственного, который лишь выявляет естественную красоту

[19] Цит. по: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи… С. 341–342.

среды. Можно вспомнить, например, проект создания искусственного сада, предложенный Леонардо да Винчи для Шарля д'Амбуаза. В этом проекте много технических средств, видоизменяющих природу, но все они почти не отличимы от самой природной силы. Так, там есть мельницы, создающие искуственный ветер, но этот ветер нужен для поднятия летом воды, орошающей естественные растения. Там есть попытка внедриться в естественный баланс природы, но эта попытка не носит характер грубого эксперимента над реальностью, а основывается на ее предварительном теоретическом исследовании. Отчасти это напоминает современную экологию – поддержка разумного баланса без ущерба для природы. Вмешательство человека подобно той тонкой медной сети над садом, которая, по словам Леонардо, «осенит сад и укроет под собой много разных видов птиц, – и вот у вас беспрерывная музыка, вместе с благоуханием цветов на лимонных деревьях», но здесь естественная музыка столь же незаметно дополняется гармонией, созданной самим человеком, хотя, отчасти, и стихиями, хитроумно подчиненными человеческому замыслу: «При помощи мельницы произведу я беспрерывные звуки на различных инструментах, которые будут все время звучать, пока длится движение такой мельницы»[20]. И человек уже не боится смешивать воду, ее текущие струи больше не находятся под запретом, напротив, они могут образовывать даже что-то вроде шутих в садах XVIII столетия: «Сделано будет при помощи мельницы много водопроводов по дому и источников в разных местах и некий переход, где, кто пройдет, отовсюду снизу вода брызнет вверх, и будет это, что нужно тому, кто пожелает снизу окатить женщин или кого другого, там проходящего». Правда, эти шутихи еще грубы, как многие средневековые «практические шутки», шутки с вещами, знакомые нам по новеллам, но такой способ переделки природы уже далек от первоначального насильственного ее изменения. Все, что человек делает теперь или планирует сделать, оказывается легким обрамлением, оттеняющим своеобразие стихии, а не отрицанием этого своеобразия.

Природа преображенная, преобразованная, но преобразованная так и только так, чтобы стать еще более похожей на себя, осуществить свою цель – вот квинтэссенция такого отношения к реальности. Человек вполне уже осознает свою силу и техническое умение видоизменить реальность, но он стремится лишь так ее преобразить, чтобы приблизить к первоначальному образу, задуманному, как он считает, Творцом. Любое техническое вмешательство в жизнь натуры основано на предварительном исследовании ее «правил», любая форма замещения естественного искусственным следует логике, внутренне присущей дикой природе, природе без человека. Леонардо придает особое значе-

[20] Там же. С. 45.

ние приятной прозрачности воды: «В канавках надлежит часто удалять их травы, дабы вода была прозрачной, с камешками на дне, и оставить только травы, пригодная для питания рыб, как крес и другие подобные. Рыбы должны быть из тех, что не мутят воды, т.е. не нужно пускать туда угрей, ни тунцов и ни щук также, ибо они пожирают других рыб». Ни о каких муренах речи идти не могло, все максимально естественно, все сделано для созерцания, почти как в японских садах. Римский вариант преображения природы с ее обычной переделкой и насилием над ней, с этими окрашенными в разные цвета животными, с преображенным светом, который пропускался через покрытия цирков с воссозданным ландшафтом, в котором сражались и гибли настоящие люди и настоящие животные, здесь немыслим. Впрочем, трудно представить здесь и римский религиозно-мифологический запрет на смешивание источников из разных рек, ради которого строились гигантские и сложнейшие инженерные системы, запрет на пользование текущей свободно водой. Здесь стихия лишена своего архаического мифологического значения, она превращается в ландшафт, естественностью которого любуются и естественность которого поддерживают. Удаляют траву, не разводят хищных рыб – это искусственно созданная и не существующая в природе гармония, своего рода утопия естественности, достижимая только при вмешательстве внешней силы, разумной силы самого человека.

Мимесис побеждает демиургию. Пусть в проекте, но ренессансный принцип «подражания природе» осуществляется и в отношении к самой природе. Эпоха, ставшая воплощением антропоцентризма, приходит на своем излете к итоговой мысли о недопустимости мерить все и вся лишь по человеческой мерке: «Кто уверил человека, что это изумительное движение небосвода, этот вечный свет, льющийся из величественно вращающихся над его головой светил, этот грозный ропот безбрежного моря, – что все это сотворено и существует столько веков только для него, для его удобства и к его услугам? Не смешно ли, что это ничтожное и жалкое создание, которое не в силах даже управлять собой и предоставлено ударам всех случайностей, объявляет себя властелином и владыкой вселенной, малейшей частицы которой оно даже не в силах познать, не то что повелевать ею. На чем основано то превосходство, которое оно себе предписывает, полагая, что в этом великом мироздании только он один способен распознать его красоту и устройство?»[21]. В той степени, в которой новоевропейская наука требует отказа от антропоморфных представлений о природе, начинает отказываться от них и ренессансная теоретическая мысль. И для Альберти, и для Леонардо, и для Монтеня человек не может быть мерой

[21] *Монтень М.* Опыты. М., 1979. Т. 1. С. 390.

всех вещей именно потому, что у вещей есть своя мера. Это тоже попытка понять природу, исходя только из ее «собственных начал», как и в ренессансной натурфилософии. «Всепорождающая Природа» Бернардино Телезио ближе Natura naturans Спинозы, а не Эриугены. Наступала эпоха науки Нового времени, науки, больше не нуждавшейся в наивных аналогиях и фантастических образах, стремящейся объяснить мир из него самого, понять его не как результат, но как причину, causa sui.

Итак, привычное противопоставление миметических и демиургических культур, при котором ренессансная традиция заведомо противопоставляется античной линии как более «творческая», далеко от исторической истины. Скорее, речь можно вести о том, что принцип «подражания природе» в ренессансной традиции неслучайно становится одним из основополагающих. Натурфилософская и гуманистическая традиция этого времени подготовили почву для новоевропейской науки, но их историческая неповторимость заключается в том, что они сформировали подлинное эстетическое отношение к природе, когда ее художественное своеобразие и ее познание рациональными способами не противоречат друг другу, но являются взаимодополняющими. Тема «подражания природе», как известно, в ренессансной традиции сочетается с темой соперничества с природой. Мы не затрагиваем здесь всего спектра этих идей, но необходимо рассмотреть тот аспект проблемы, который непосредственно связан с темой архитектуры и ее отношения к природе. Во-первых, сразу же следует отметить, что именно архитектура чаще всего рассматривалась как пример преодоления природы. Так, Б. Варки писал, что некоторые искусства «побеждают природу, как архитектура, некоторые побеждаемы природой»[22]. Во-вторых, особой темой остается не только «демиургия» архитектуры, но и ее своеобразный миметизм.

Современные исследователи придерживаются разных позиций, затрагивая проблему архитектурного миметизма. Так, Моше Бараш считает, что нет необходимости специально рассматривать принцип подражания природе в архитектурной теории, хотя признает, что гуманистическая традиция рассматривает архитектуру среди подражательных искусств, полагая, что архитектурные формы происходят из наблюдений над человеческим телом или другими органическими формами. Но все же подобные аналогии, с его точки зрения, являются метафорическими, и исследователь считает, что они, скорее, свидетельствуют о степени воздействия природных образов на эстетические взгляды этих

---

[22] *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc. // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. by *Barocchi P.* Bari, 1960. Vol. 1. P. 17–18.

периодов[23]. Проблемы репрезентации в архитектуре плохо сочетаются с таковыми в изобразительных искусствах, это правильно. Но необходимо тогда исследовать подражание не в том значении, которое оно приобретает, скажем, в гетевском «простом подражании природе», или в гегелевской критике принципа подражания, но брать их шире. Если архитектуру относили к подражательным видам искусства, то совершенно очевидно, что и подражание понимали иначе. И это не затасканная и завершившая свой срок службы, как почтенный и много послуживший, но износившийся механизм, идея, а концепция, включающая в себя многие положения, которые актуальны и сегодня, даже более актуальны, чем тогда, поскольку теперь мы восстанавливаем теорию.

Что касается подражания природе, то архитектурный мимесис в наиболее ясном варианте выявляет принцип подражания природе «по способу действия», архитектор творит так, как творит природа. И современный дизайн, и современная технология повторяют природообразовательный процесс. Никуда от Аристотеля не деться. Неслучайно неотомистская традиция вновь обращается к исследованию и очень интересной интерпретации принципа подражания логике природного формообразования, к аристотелевскому представлению о мимесисе, изложенному в «Физике». Этот принцип с разных точек зрения рассматривает Жильсон в своей книге «Живопись и реальность», он исследует подражание «по способу действия» в общетеоретическом плане, что позволяет ему отойти от отождествления классического подражания с узко трактуемой изобразительностью. Интересно, что известнейший представитель неотомистского направления в теории искусства подчеркивает и чисто демиургическую сущность архитектуры – в природе есть камень, но нет дома, замечает автор[24]. К тому же, обращает внимание читателя Жильсон, здания не случайно рассматриваются антропологической географией как часть географии общей. В чем-то они подобны оболочкам животных или раковинам[25].

Ренессанс не только расширил представление о такого рода подражании, но и прямо отнес архитектуру к числу «подражательных ис-

---

[23] *Barasch M.* Theories of Art… P. IX. Впрочем, для Бараша сам принцип подражания банален, а выражение «изображение природы» – это «затасканная и шаблонная (буквально: «сносившаяся» (worn-out) формула» (там же).

[24] См.: *Gilson E.* Painting and Reality… P. 282.

[25] Там же. P. 283. К.М. Муратова в своем исследовании «Мастера французской готики» достаточно подробно рассматривает схоластические интерпретации знаменитой аристотелевской фразы. (См: *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М, 1988. Гл. 2: Эстетическая теория средних веков и представления готической эпохи о художнике и художественном творчестве.)

кусств», рассматривая ее генезис и связывая его с имитацией природных форм[26]. В других случаях мы имеем дело с так называемой «лесной теорией» происхождения готики, авторы которой сравнивали стрельчатые своды со смыкающимися вершинами деревьев. Впервые она возникает в письме Псевдо-Рафаэля, посвященного римской архитектуре[27], и активно разрабатывается в XVII веке Н.Ф. Фелибьеном, Ж. Боффраном. К ней возвращаются романтическая эстетика XIX века, Шеллинг, Шатобриан. Некоторые современные исследователи ее разделяют[28]. Рассуждения о происхождении архитектуры из подражания природе не были для ренессансной традиции случайными, более того, Шлоссер видит в них самую ближайшую связь с формирующейся теорией изобразительных искусств. И то, что выражение «arti imitatrici», подражательные искусства, стало объединяющим названием для графики, живописи, скульптуры и архитектуры, предшествуя выражению «belle arti», изящные искусства, глубоко закономерно[29].

В моменты обострения полемики вокруг принципов, на которых базируется художественное своеобразие архитектуры как вида искусства, проблема архитектурного мимесиса становилась одной из центральных. Так произошло и в момент накала полемики вокруг готики. И как показал в своем фундаментальном исследовании Франкль[30], доказательство правомерности существования принципов зодчества, далеких от витрувианского идеала, положенного Вазари в основу его критики варварского «готического» вкуса, базировалось на природных аналогиях, на сравнении храма и леса. Но это лишь частный случай проблемы соотношения органического и конструктивного в архитектуре. Исследователи новейших тенденций в архитектуре отмечают, что сегодня заметен отход от чистой конструктивности и урбанистической правильности. Архитектура стремится использовать художественную выразительность органических форм и связать сооружение и его природное, естественное окружение. Здание стало восприниматься не как конструкция, выстроенная по заранее заданному плану, но как организм, который растет по своей внутренней логике, растет изнутри. Принцип сложения правильных объемов закономерно заменяется принципом присоединения необходимых помещений. Проблема мимесиса, воссоздания архитектурой органических форм, существовала с

---

[26] Эту идею Скамоцци интересно интерпретирует Шлоссер. См.: *Schlosser-Magnino J.* La letteratura artistica. P. 436.

[27] Письмо Псевдо-Рафаэля подробно разбирает Франкль. См.: *Frankl P.* The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries. P. 274–280.

[28] Подробнее см.: *Муратова К.М.* Мастера французской готики... С. 261–262, прим. 26.

[29] См.: *Schlosser-Magnino J.* La letteratura artistica... P. 436.

[30] *Frankl P.* The Gothic... P. 273–276.

момента вычленения из комплекса вспомогательных дисциплин собственно теории архитектуры.

В общем виде проблема была сформулирована уже в Ренессансе, а в более близком нам варианте она звучит в «Эстетике» Гегеля: «Потребность создает в архитектуре такие формы, которые только целесообразны и принадлежат сфере рассудка, прямолинейные, прямоугольные формы с гладкими гранями... Для того чтобы эти формы, служащие, прежде всего, для известной цели, возвысились до красоты, они не должны оставаться на первоначальной абстрактности, а должны стремиться помимо симметрии и эвритмии к органичности, конкретности, завершенности внутри самих себя и к многообразию»[31]. Организм, любое естественное образование не выстраивается подобно конструкции, а саморазворачивается в процессе роста. И, вырастая естественным путем, имеет внутри себя расчленения и формы, совершенно излишние с точки зрения голой целесообразности. Целесообразности искусственно выстроенной конструкции. Идеал заключается, согласно Гегелю, в соединении этих противоположных начал: «... с одной стороны, зодчество, которое до сих пор было самостоятельно, необходимо должно рассудочным образом модифицировать формы органической жизни в соответствии с принципом правильности и перейти к целесообразности, и, наоборот, голая целесообразность форм должна стремиться к принципу органического начала. Когда две эти крайности встречаются и овладевают друг другом, возникает подлинно прекрасная классическая архитектура»[32].

Как бы ни понимал принцип классической архитектуры сам Гегель и что бы он ни подразумевал под «классичностью», современная теория искусства должна рассматривать этот синтез органического и целесообразного не только как сущность греческой, например, архитектуры, но пытаться проследить своеобразное претворение этого идеала в любой культуре и на примере любого хронологического отрезка. Он пытался увидеть воплощение этих общих норм в классической стадии развития любого стиля. Дело в том, что немецкий мыслитель в этом положении сформулировал ту общую норму архитектурного формообразования, которая вовсе не предполагает создание какой-нибудь новой нормативности классицистического толка, но позволяет приложить этот общий критерий к самым разным стилям, чтобы понять их общую эстетическую основу, а на этой базе выявить и их подлинное своеобразие. Мы думаем, что правильнее было бы предположить наличие проблемы синтеза конструктивного и миметического в архитектурной мысли любого периода истории культуры. Выражается

---

[31] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 49–50.

[32] Там же.

ли эта проблема в форме сознательных теоретических построений или мы видим ее разрешение в практике проектирования и строительства – не столь существенно. Важно, что она возникает вновь и вновь. Каждое последующее ее решение учитывало опыт предыдущих попыток ее разрешить, полемизируя или соглашаясь с ними. Сознание теоретиков могло отражать эту противоречивую преемственность как простой разрыв. Так было в случае ренессансного неприятия предшествующего стиля, названного готическим. Но общей основой и в том, и в другом случае было своеобразное соединение миметического и конструктивного начала.

Ренессанс стремится к упорядоченной структуре, к ясности, проводимой во всех элементах художественного целого (от решения пространства до принципов декоративного членения плоскости здания). Готический архитектурный образ отличается неограниченным пространственным ростом и избыточностью декоративных элементов. По сути дела, перед нами два диаметрально противоположных типа решения проблемы конструктивного и органического в архитектуре. Многообразный декорум готического собора приобретает почти витальные, воспроизводящие на образном уровне растительный рост черты, ренессансный декор органично сочетается с конструкцией, является ее логическим выявлением. То, что речь здесь идет преимущественно об архитектуре, позволяет вычленить эти принципы в их наиболее обобщенной форме. В несколько ином варианте они повторяются в собственно изобразительном искусстве – графике, живописи, скульптуре. Ренессансный тип можно было бы назвать конструктивным миметизмом, при котором воспроизводятся некоторые общие закономерности, почерпнутые, тем не менее, из постоянного и очень пристального изучения натуры. Готический тип воспроизведения органических закономерностей достоин внимания, неслучайно Гете именно на анализе готической архитектуры строил свои рассуждения об органическом характере архитектуры прежних веков. Но готическое повторение природной закономерности вернее было бы назвать эмпирически-аллегорическим. Что это означает? Прежде всего, способ подхода к реальности, при котором внимание к мельчайшим деталям и подробностям, ко всему многообразию органической природы сочетается с таким ее преображением, при котором ее естественная структура в первую очередь подлежит трансформации. Тщательное воспроизведение эмпирических деталей (вспомним скульптурную декорацию готических храмов) сочетается не только с тем аллегорическим значением, которым наделяется каждая деталь, но и с их совершенно произвольным сочетанием. Альбом рисунков Виллара де Онекура демонстрирует слияние этих двух черт, в нем можно найти как точность и тщательность воспроизведения деталей, так и фантастическое преображение природы. Подражание структуре, закономерности, целесообразности

природы здесь полностью отсутствует. Все прихотливо, подобно фантазии или свободной игре ассоциаций. Лист аканфа может приобретать черты человеческого лица, точно так же здание или архитектурная деталь неожиданно расцветают природными формами.

Леон Баттиста Альберти в своем трактате тоже говорит о том, что здание – это «как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе»[33]. Но здесь же кончается сходство и начинается различие между ним и мастерами готической культуры с их постоянными превращениями архитектурного в живое и растущее образование. Теоретик Кватроченто самым непосредственным образом проводит мысль о миметическом характере архитектуры. «Она находит отражение в его терминологии: части здания он постоянно называет членами (membra), пользуется терминами facies (лицо), corium, cortex (кора, корка, оболочка), ossa (кости, костяк), manus (руки), nervi (жилы) и т.д.», – пишет в своей диссертации, посвященной архитектурной теории Альберти, В.П. Зубов[34], но автор абсолютно верно замечает, что Альберти говорит о здании: «как бы живое существо», и в этом утверждении ясно звучит понимание кватрочентистским теоретиком архитектуры того обстоятельства, что он оперирует аналогиями, которые подразумевают не только сходство, но и различие между архитектурным произведением и объектом природы. Сам характер этих аналогий восходит к глубокому и точному следованию аристотелевскому учению о подражании природе в искусстве, которое вовсе не сводится к наивной миметичности, изобразительности, но подразумевает подражание тому, «ради чего». Ян Бялостоцкий проводит ряд интересных сопоставлений эмпирического и функционального следования природе в кватрочентистской теории искусства, рассматривая, в частности, представления Альберти о природе как «чудесной создательнице вещей», которая оказывается поразительно созвучна аристотелевским представлениям.[35] Это воспроизведение средствами искусства цели природы предопределяет гораздо более глубокое представление о мимесисе, нежели то, которое просто отождествляет мимесис с буквальным воспроизведением видимого, с изобразительностью как таковой. Эта изобразительность, как мы уже говорили, может нести в себе элементы аллегоризма, символических соответствий, как это было в позднеготической теории[36].

---

[33] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935–1937. Т. 1. С. 317.

[34] *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Алъберти. М., 1977. С. 50–149. С. 64, комментарий. С. 299, 373.

[35] *Bialostocki J.* The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // Studies in Western Art. Acts of the Twentienth International Congress of the History of the Art. Vol. II. Princeton, 1963. P. 19–31.

[36] Например, у Вильгельма Дурандуса в «Rationale divinorum officiorum» (1286–1295).

Антитеза наивного натуралистического антропоморфизма и архитектуры, воспроизводящей логику строения и движения человеческого тела, возникала многократно. Своими путями приходил к решению вопроса об аналогии здания и организма Микеланджело. «К архитектуре Микеланджело подошел как скульптор. Более всего он ценил в ней массу, беспокойную, динамичную, пронизанную движением. Массу он воспринимал как органическую форму, способную быть вылепленной либо изваянной, форму, порождающую симфонию света и тени. Недаром он утверждал, что "архитектурные члены зависят от членов тела. И кто не был или не является хорошим мастером фигуры, а также анатомии, тот не сможет это уразуметь". В зодчестве его более всего привлекала анатомия (иначе говоря, костяк и мышцы, выраженные с помощью членений), а не число и геометрия, единство нервной и мускульной системы, а не простой внешний облик здания. Вот почему он приравнивал часто постройки не к реальным пропорциям человеческого тела, как это делали кватрочентисты, а к его функциям. По словам Кондиви, он собирался написать специальный трактат по анатомии, поставив главный акцент на "moti" (то есть движениях) и "apparenza" (то есть внешней структуре). В его представлениях план был организмом, способным к движению, а архитектурные членения – элементами, драматизирующими взаимодействие несущих и несомых частей»[37]. Ренессансные представления о подражании природе в искусстве и, главное, в архитектуре, в которой не изобразительность, точнее, не поверхностная изобразительность, становилась основой мимесиса, восходят не к средневековому принципу символических соответствий, но к классическому античному принципу поисков существенных, глубоко лежащих, структурных аналогий между природными произведениями и созданиями человека. Пропорциональность и соразмерность становятся основными признаками сходства между возводимым человеком сооружением и созданием природы. Неслучайно простое сходство, имитация пропорций в первых колоннах, созданных по «человеческому подобию» было отвергнуто зодчими, посчитавшими их размеры «неподобающими». Человек руководствуется не просто умением улавливать сходство, но «чувством природы, врожденным душе» (naturae sensu animis innato), чувством, помогающим ему, согласно взглядам Альберти, почувствовать гармоничность[38].

Антропоморфизм характерен для аллегорического восприятия архитектуры не только средневековой, но даже и античной. В этом смысле показательна связь между аллегоризмом и наивно-изобразительным антропоморфизмом в архитектурной теории античности. Витрувий, чья

---

[37] *Лазарев В.Н.* Старые итальянские мастера... С. 48.

[38] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... С. 320.

теория предельно близка архитектурной мысли Альберти, именно в этом пункте кардинальным образом противостоит своему последователю и интерпретатору. Альберти отрицает изобразительный принцип отношения к использованию аналогии с человеческой фигурой в архитектуре. Для него эта связь целиком и полностью находится в пределах пропорциональных (а это значит уже достаточно абстрагированных и доведенных до уровня математической закономерности) соответствий. Эти колонны, которые были сделаны по «человеческому подобию», но позже пропорционально изменены, у Альберти изначально имеют смысл только и исключительно как числовая аналогия человеческой фигуре. Наивная изобразительность даже в случае «первых колонн» не предполагалась. Верность исходному образцу и прототипу понималась не как буквальное воссоздание антропоморфных форм, но лишь как точное воссоздание пропорций, от которого потом отказались, руководствуясь представлениями о пропорциональности, «чувством природы, врожденным душе». То есть и первоначальный образец, согласно Альберти, вовсе не понимается изобразительно, он даже противоположен буквальному антропоморфизму, встречающемуся в готической или барочной архитектурной теории. Но он также противостоит и рассуждению Марка Поллиона Витрувия об атлантах и кариатидах.

Характерно, что в том месте своего трактата, где Витрувий рассуждает об антропоморфных опорах, он ни слова не говорит об эстетическом их смысле и художественной выразительности, целиком оставаясь в пределах их аллегорической или, точнее, сюжетной интерпретации. Меньше всего великого римского теоретика архитектуры заботит художественная выразительность этих конструктивных элементов. Для него фигуры женщин, несущих тяжесть, лишь аллегория наказания предавших интересы греков пелопоннесцев. Да и разговор о женских фигурах, играющих роль колонны, возникает в связи с доказательством необходимости архитектору знать историю. Он не должен попадать впросак и на вопрос о происхождении таких странных архитектурных деталей суметь рассказать о том, как греки, перебив всех мужчин общины кариатов, заставили наиболее знатных женщин пройти с грузом на голове в знак позора. Их торжественные одеяния и почетные головные уборы усугубляли это наказание. И так шли они, «показывая собою примерный образ увековеченного рабства, под гнетом тяжкого позора на глазах у всех несли кару за свою общину»[39]. Значение такого рода изображений чисто мемориальное. И это именно скульптурные изображения, а не архитектурная деталь. Да и смысл этой детали аллегоричен, а вовсе не тектоничен. Точнее, тектоника здесь подчинена аллегории наказания. Так несут свое наказание, воплощенное в массе

[39] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре... Т. 1. С.21.

давящего камня, скорчившиеся под тяжестью непомерного груза фигурки средневековых соборов, олицетворяющие пороки. Для современного архитектонического чувства эта антропоморфность неприемлема из-за эстетических соображений. Человеческая фигура в качестве колонны неуместна, поскольку она «придавлена ношей»[40]. Художественная теория Нового времени констатирует неэстетичный, противоречащий нашему тектоническому чувству и «придавленный» характер человеческой фигуры, используемой таким образом. Уже забыта аллегория, но прямая изобразительность в архитектуре отрицается из-за возникающего противоречия между антропоморфной формой и тяжестью архитектурной нагрузки. Она воспринимается как наивная и архаичная, когда речь идет об использовании человеческих фигур в архитектуре Египта, остающейся еще на стадии наивного обращения к органическим формам, в том числе и человеческим фигурам.

Что же касается антропоморфных колонн в греческом зодчестве, то Гегель прямо пишет о возможности применять кариатиды только «в малых размерах», о неудачности самой идеи использования человеческого облика для несущих частей здания. Но, главное, он пишет об ощущении несвободы, которое рождается при взгляде на антропоморфные формы в архитектуре, ощущении, которое противоположно всему тому, что он писал об искусстве классики, искусстве эпохи идеальной свободной индивидуальности. Развитое тектоническое чувство, современное восприятие архитектуры отрицает наивный миметизм, простую изобразительность в архитектурной форме. Еще как-то допуская использование растительных органических форм, он достаточно скептичен по отношению к антропоморфизму. Смысл же его позиции заключается в словах о замещении миметичности функциональностью, замещении совершенно закономерном в ходе архитектурного развития: «В колонне примечательно то, что в процессе архитектонического развития она должна была сначала освободиться от конкретного природного облика, чтобы приобрести более абстрактную, целесообразную и прекрасную форму»[41]. На языке немецкой классической эстетики формулируется та же мысль, которую уже выразил Альберти, говоря о «чувстве природы», с помощью которого мы воспринимаем гармоничность.

Характерно, что сам Витрувий не только не замечает противоречия между конструктивными задачами архитектуры и наивной изобразительностью, но, напротив, подчеркивает его классическим для античных экфраз восхищением жизнеподобной иллюзорностью фигур. Аллегория истолкования наказания кариатам объединяется с восхищени-

---

[40] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика... Т. 3. С. 51.

[41] Там же.

ем ее натуральным характером: «На этом основании тогдашние архитекторы включили изваяния в конструкцию общественных зданий в виде подставок, несущих падающую на них тяжесть, затем, чтобы и потомкам ведома была кара кариатов за их проступок и продолжала, как живая, жить в их памяти»[42]. Органичность архитектурных форм, понимаемая как использование скульптурных изображений, сохраняющих к тому же меморативный и назидательный характер, противоречила развитому восприятию архитектуры и развитию новой архитектурной теории.

В «Физике» Аристотеля[43] есть очень важное с этой точки зрения рассуждение о том, что возникающее «по природе» и возникающее искусственно сходно по самому процессу возникновения. Они не столько внешне оказываются похожими, сколько сходно создаются и потому степень подобия здесь более высокая. Это воспроизведение вовсе не означает внешнее копирование, но именно повторение законов возникновения природных объектов в человеческом искусстве. Под искусством, разумеется, здесь следует понимать технэ в его классическом значении, включающем в себя не только и не столько «изящные искусства», сколько весь спектр человеческих навыков и умений, того, что мы называем «искусностью». Итак, Аристотель пишет: «Если бы дом принадлежал к числу предметов, возникающих от природы, он возникал бы так же, как теперь он возникает путем искусства, а если бы, наоборот, предметы, возникающие от природы, возникали не только от природы, но и путем искусства, то они возникали именно такими, какими способны становится от природы. Если существуют некоторые произведения искусства, в которых "ради чего" достигается правильно, а в ошибочных произведениях "ради чего" намечается, но не достигается, то это же самое бывает и в произведениях природы, а уродства суть промахи в отношении такого "ради чего"»[44]. Вспомним глубокий эмпиризм с одновременным и очень тесно связанным с готической натуралистичностью стремлением воспроизводить не только любую характерную деталь, но и любое отклонение, уродство в Позднем Средневековье. Это очень точный показатель совершенно иного принципа миметизма, нежели в античности и Возрождении. Очень отдаленно, но все же ясно этот принцип напоминает наивный изобразительный миметизм древневосточного, в частности египетского, искусства. Если в аристотелевской теории (и в греческой архитектурной практике) художник-архитектор не столько копировал природу, сколько пытался воспроизвести ее способ действия, ее логику, ее функцию, это аристо-

---

[42] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре... 1.1.5. С.22.

[43] *Аристотель.* Соч. Т. 3. С. 98.

[44] Там же. С. 98–99.

телевское «ради чего-нибудь», то египтянин воспроизводил в своих колоссальных храмах-чащах природные формы, воссоздавал их чисто изобразительными средствами. К тому же эти миметические декоративные воспроизведения природных форм наделялись определенным символическим значением.

Совершенно иной характер эти аналогии носили в Греции. Мы не знаем греческой архитектурной теории, но можем воссоздать ее характер по тому эстетическому впечатлению, которое производит сама эллинская архитектура. В этом впечатлении немаловажным моментом становится не прямой и буквальный, а функциональный миметизм. Формы храма не противостоят природе как что-то искусственное, они не жестко геометричны и «правильны», но подчинены общеорганическим закономерностям. Энтазисное утолщение подобно упругому сжатию мышц, и оно наглядно демонстрирует логику усилия поддерживающей антаблемент опоры, эхин также словно находится под прессом, и упругое его расширение столь же органично, как и тектоническое усилие опоры. Миметизм греческой архитектуры весь в этом «как бы», он по сути своей не буквален, не изобразителен, а метафоричен. Каннелюры это как бы складки, энтазис – как бы напряжение мышц, эхин – как бы сжатая и слегка расширившаяся под удерживаемой тяжестью упругая форма. Этот миметизм мы воспринимаем уже с позиций современного эстетического чувства и воспринимаем, надо сказать, безо всякого усилия. Мы не привносим в свое восприятие ничего такого, что было бы слишком сильной модернизацией античного чувства красоты и целесообразности. Целесообразности, понимаемой как красота.

Функциональность была заложена в такого типа архитектурном миметизме изначально. Он соответствует той стадии отношения к природе, когда совершается переход от религиозных представлений архаического типа со свойственными им непосредственными олицетворениями к новому осмыслению окружающего мира, когда в фантазии мифологических представлений стихийно уже схватываются важные естественные закономерности, когда мифология становится логикой мира, рождая натурфилософию как способ нового постижения природы. Первоначальный хаос эмпирических наблюдений претворяется в космос первых теоретических попыток понять природные первоначала. Пестрая мешанина изображений природных форм в архитектурных конструкциях замещается тем, что можно назвать органической или функциональной конструктивностью, то есть такой формой создания искусственных объектов, в которых «ради чего», если воспользоваться аристотелевским выражением, функциональная задача, стремится повторить способ действия природы, ее внутреннюю закономерность. Это не изображение природных форм и не их имитация, но воссозда-

ние процесса природного формообразования. Неслучайно, как мы уже говорили, многими теоретиками Средневековья аристотелевская фраза «искусство подражает природе» понималась именно в этом, не изобразительном, но функциональном смысле – в значении подражания по способу действия – «modus operandi». Античность в классическую эпоху понимала мимесис именно как подражание функциональной закономерности природных объектов, даже логике природообразования, роста органических форм. Как правило, мимесис понимался расширительно и в него помимо изобразительности включались представления о структурных закономерностях природы и их воспроизведении в любом виде человеческой деятельности. Изображение природных форм типа папирусовидных или лотосовидных колонн в античной архитектуре замещается тем, что можно назвать органической или функциональной конструктивностью. То есть такой формой создания искусственных объектов, в которых «ради чего», если воспользоваться аристотелевским выражением, функциональная задача, стремится повторить способ действия природы, ее внутреннюю закономерность, хотя непосредственно созидающая сила здесь внешняя по отношению к объекту.

Тот новый тип архитектурного мимесиса, который создала Греция, это уже не хаос прямых изобразительных аналогий, но космос сложных абстрактных соответствий, определенный порядок закономерностей, подмеченных в природе, а не набор увиденных в ней деталей. В этом смысле античная архитектура это тоже микрокосм, в котором повторены законы макрокосма. Но повторены они лишь как законы. И разумеется, это вовсе не наивное мифологическое представление о природоподобии жилища, о чудесном повторении там наблюдаемого в реальности, когда былинный Садко украшает белокаменные палаты изображениями «красна солнышка», «светла месяца» и «частых звезд», которые «пекут» там одновременно с космическими светилами[45]. Это чудесное повторение законов природы в более развитом варианте замещается сознательным повторением природных закономерностей. Наивный миметизм древневосточных храмов, воспроизводящих в формах опор растительные формы и изображающих на темно-синем потолке звезды, достаточно близок тому представлению о легендарных жилищах, которые мы встречаем в фольклоре многих народов. Как правило, описания в эпических формах архитектуры воспроизводят представление о логике устройства Вселенной. В них легко увидеть близость архаическим архитектурных формам с их явно выраженной изобразительностью. В литературном варианте даже более очевиден прямой перенос, который не является поэтической метафорой. Его усиливает и характерный рефрен, подчеркивающий аналогию: «На не-

[45] См.: *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI–XVI веков. М., 1995. С. 33.

би солнце и в тереми солнце, / На неби месяц и в тереми месяц, / На неби звезды россыплются, / В тереми звезды россыплются»[46]. Прямой изобразительный миметизм основан на подобном непосредственном отождествлении Вселенной и рукотворного человеческого жилища. Разумеется, надо учесть, что жилище это имеет сакральный, а не бытовой характер. Позже параллель между мирозданием и зданием сохранится, но аналогии превратятся в метафоры. Как бы средним звеном такой аналогии выступает математически понимаемая гармония, законы которой едины в большом и малом мирах, которые воссоздаются по единым принципам. Следующая ступень – новое возвращение к органическим аналогиям в архитектуре, но уже в упорядоченном, очищенном и отфильтрованном серьезной теорией варианте.

Есть один важный общий момент в ранних архаических стадиях развития архитектурного миметизма, который повторяется в разных культурах на определенных ступенях их формирования. В нем заключается и отличие самых разнообразных форм архаической изобразительности в архитектуре от того понимания соответствия природе архитектурных форм, которое будет выработано позже, в развитой эстетической теории. Эта особенность – единство наивной изобразительности и символизма. Два эти момента оказываются гораздо более существенными, чем любые конструктивные соответствия между постройкой и природной формой, которые свойственны более поздним культурам. Имитирующая дерево или растение колонна никогда не поддерживает тяжесть, не несет серьезную нагрузку, которая оправдывала бы ее присутствие в конструкции здания. Но ведь и в природе дерево ничего не поддерживает, а просто растет. Если и можно говорить, что оно что-то несет, то это всегда возможно только в чисто символическом, сакральном значении, когда речь идет о Мировом дереве, поддерживающем свод неба. Символическая опора в отличие от тектонической не нуждается ни в каком функциональном назначении, поэтому изображение ее вполне замещает любые конструктивные ассоциации, возникающие в культуре гораздо позже. Примитивная или прямая миметичность всегда оборачивается символикой. Обе они оказываются противостоянием конструктивным аналогиям, практически не оставляющим места ни для непосредственной изобразительности, ни для внешней по отношению к архитектурной форме символической нагрузке. Любое стремление выявить логику природной формы и воспроизвести ее в архитектуре будет приводить к противоречию со стремлением изобразить природу и поведать этим изображением о скрытом значении вновь создаваемой формы.

---

[46] Цит. по: *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика... С. 33.

Еще одна важная сторона этой связи – во взаимодополняющем характере обозначения и изображения. Архаическая изобразительность в архитектуре подразумевает отношение к сооружению как к аналогу мироздания. Здание, созданное человеком, всегда повторяет мироздание. Оно никогда не воспринимается само по себе. Когда на потолке древних храмов изображаются звезды и этот потолок кажется зрителю небом, то это не картина и не декорация, а сакральный образ, который (как и любой сходного типа образ) тождественен с представляемым объектом. Это отождествление изображения и изображаемого и отличает ранний миметизм от любой формы иллюзионизма в более поздней архитектуре, которая, возможно, создавала более точные изображения прорыва в небо в купольных росписях, но всегда оставалась декором, чье значение было сугубо изобразительным.

Утрата сакрального тождества между сводом и небом присутствует в этой игре иллюзорным пространством. Барочный натурализм слишком хорошо видит дистанцию между повторением и воспроизведением натуры и реальностью, потому стремится к стиранию грани между ними. Это тоже эстетическая условность, которая так и воспринималась зрителем своей эпохи. Для древнего взгляда отсутствие границы между реальностью и ее повторением было далеко не так очевидно. И здесь не было игры в иллюзионизм, но существовало то же стремление максимально приблизиться к воспроизводимому образу, как и в египетском сакральном портрете. Изображение и изображаемое было тождественно и только поэтому так похоже. Изображение вполне могло не только нести многие функции объекта, но и обладать почти мистическим могуществом. Нарисованные звезды на темно-синем фоне были реальнее, чем те же звезды вне храма. Корреджо гораздо более миметичен и точен в своей имитации купола неба в росписях интерьеров. Но иллюзионизм Корреджо строится на обмане зрения, который зритель принимает как искусный и мастерский обман, как совершенство мастерства художника. Зритель ощущает себя именно зрителем, восхищается умением декоратора подобно тому, как отдает он должное такому же мастерству в театральных декорациях. Здесь та грань между реальностью и ее искусственным воспроизведением, что и в театре. Иллюзия, какой бы полной она ни была, всегда воспринимается лишь как иллюзия. Грань, отделяющая реальность от ее воссоздания, сохраняется при любых условиях. Архаические же аналогии между космосом и зданием были далеки от декорации. Даже будучи очень декоративными, как в случае с многоцветными «финиковыми» колоннами Месопотамии, они в первую очередь имели сакральное значение и только в этом качестве воспринимались молящимися в храме людьми. Изображая объект, они несли его в себе, продолжая функцию перво-

бытных изображений, вполне тождественных для древнего человека тому, что на них собственно изображалось.

Основа архаического изобразительного миметизма в архитектуре заключается в обязательности повторения всех значимых природных форм в сакральном сооружении. Архитектура становится моделью реального мира, его повторением, то есть именно изображением внешнего мира. Изобразительность – наиболее древняя функция многих монументальных сооружений. Характерно, что графическое изображение очень часто дополняет эти формы и имитативная раскраска завершала сходство с реальностью. Изобразительность графическая или колористическая была неразрывна с наивным миметизмом формы, максимально приближенной к воспроизводимому объекту реальности. С момента отказа от живописной или графической компоненты эмансипируется и сама архитектурная форма. Начиная с классической архитектуры Греции, мимесис в этом виде искусства становится не повторяющим, не воспроизводящим, а формообразующим. Если архитектурная форма и воссоздает реальность, то это повторение касается только общих закономерностей, логики построения реальной формы. Рождение нового архитектурного мимесиса, воссоздающего природную тектонику, но не воспроизводящего прямо природные формы, произошло сравнительно поздно. Но уже во времена Геродота греки на свой лад воспринимали египетские храмы с их воспроизводящими натуру изобразительными формами. Они воспринимали ставшую чужой для них культуру аналогий между естественным и искусственным только с декоративной точки зрения. Все сакральное значение природоподобия в архитектуре оказалось напрочь забытым. Описывая египетскую усыпальницу, Геродот делает характерное замечание: «Она представляет собой обширную каменную галерею с колоннами в виде пальм и другими украшениями»[47].

Пальмовидные колонны воспринимаются как определенным образом декорированные и украшенные архитектурные элементы. Сама их миметичность становится лишь элементом внешнего декора. В подлиннике употреблено слово однокоренное с мимесисом, которое переводится на русский «в виде». В исследовании лингвистических особенностей ранних форм развития понятия «подражание» этот фрагмент из Геродота комментируется как пример того, что не точное копирование, не «портретирование» дерева пальмы, но передача идеи пальмы средствами, которые распознаются как специфические для этих деревьев, обозначается древнегреческим автором. Лишь позже греческое слово mimeisthai приобретет более привычное нам значение точного

[47] *Геродот.* История в девяти книгах / Пер. и прим. Г.А. Стратиновского. Л, 1972. С. 133.

соответствия[48]. Здесь важно отметить, что эта смена оттенков, заинтересовавшая филолога, должна заинтересовать и исследователя художественной культуры. В геродотовском тексте зафиксирована встреча двух типов отношения к изобразительности в архитектуре. И европейское чувство тектоники, воспринимающее наивный миметизм в лучшем случае как архитектурное «украшение», очевидно уже было достаточно зрелым в V веке до нашей эры.

Своеобразие архитектурного миметизма, повторяющего природную закономерность, и своеобразие самого отношения к природе, при котором учитывается ее естественная неправильность, ее подлинная сущность, близки. Там, где формируется действительно миметическое отношение к природе в целом, параллельно возникает представление о подражании природной закономерности в искусстве, в том числе искусстве строительства. Позже эта линия будет продолжена в инженерном искусстве, своеобразно преломится в теории, но момент ее возникновения важно зафиксировать. Он совпадает с формированием ренессансной теории искусства, для которой принцип «подражания природе» стал одним из базовых. Гуманистическая традиция рассматривает архитектуру среди подражательных искусств, полагая, что архитектурные формы происходят из наблюдений над человеческим телом или другими органическими формами. При этом в наиболее серьезных эстетических сочинениях эпохи нет отождествления классического подражания с узко трактуемой изобразительностью. Впрочем, подражание «по способу действия» заслуживает более внимательного рассмотрения, поскольку именно в его пределах формируется представление о подражании художника Богу-мастеру или Природе-мастерице, традиция, своеобразно развивавшаяся именно в ренессансной теоретической мысли.

[48] *Sörbom G.* Mimesis and Art… P. 67.

Глава 2

ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О БОГЕ-МАСТЕРЕ

Тема Бога-мастера известна еще древней мифологии. Многие народы верили в то, что источник создания мира и человека – это ремесло, с помощью которого высшее существо изготавливает мир в прямом смысле слова. Эта первоначальная демиургия, демиургия в этимологическом смысле слова, понимается необыкновенно наглядно и конкретно, отождествляясь с работой кузнеца, ткача или гончара. Мир создается точно так же, как создается любая привычная вещь. Способ его создания столь же хорошо знаком человеку[1]. Мастер, демиург, тот, этимология наименования которого означает «творящий для народа», приобретает и сказочную творческую силу, загадочным образом способен оживить сделанное им. Выкованные легендарным кузнецом или вылепленные гончаром фигуры оживают. И эта мифологизация реальных человеческих искусств и умений существует во всех древних культурах. Чаще всего происходит объединение процесса «делания», непосредственного изготовления и «сотворения», магического оживления созданного – «Хнум тебя сделал. Птах сотворил». В Египте эти два действия совершают разные боги, хотя Хнум, изготовивший людей и животных на гончарном круге, создает не только тело человека, но его нематериальный двойник «ка», Птах творит весь мир, называя имена. Если использовать латинскую терминологию, то можно было бы назвать одного «Deus-artifex», а второго – «Ideator mundi».

В других культурах и предметное изготовление, и идеальное сотворение осуществляются одним Богом-демиургом, вплоть до ветхозаветных представлений о создании человека. Не случайно христианская традиция в лице Августина настаивала на том, что человек способен лишь «изготавливать», но не «творить». Простому смертному остается лишь область предметного творчества, а загадочная способность оживлять созданное – не в его силах. Создание не может создавать. М.Н. Соколов справедливо обращает внимание на этот факт, отмечая, что еще в древности «сложилась генеалогия творческого богоподобия,

[1] См.: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages… P. 545.

не столько выводящая художественную деятельность из начальных актов Генезиса, сколько, наоборот, сводящая ее к этому божественному истоку. При этом вплоть до XVI века само слово «творить» (лат. creare и его новоевропейские производные) вообще крайне неохотно прилагалось к изготовлению вещей рукотворных. «Тварь неспособна творить», – безапелляционно заявил Блаженный Августин. Человеческие способности подражания верховному мастеру представлялись крайне ограниченными, поскольку, как подчеркивал тот же Августин, человеку свойственно видоизменять уже существующее, создавая материю из материи согласно форме, заложенной в душе, тогда как Бог-художник творит из ничего формы доселе неведомые» [2].

Создатель отличается от обычного мастера тем, что творит и свой собственный материал, и те формы, в которые он его претворяет. Художник-человек всего лишь видоизменяет готовое, но и это уже очень много. Вспомним Кузанского и его слова о человеке как втором Боге.

Ранние стадии развития представлений о демиурге ближе стоят к предметной стороне его деятельности. Deus-artifex отождествляется с ремесленником. Финский «кователь небесного железа» Ильмаринен своим искусством создает не только плуг, но и небесный свод со светилами, хотя они и не очень хорошо функционируют, проще говоря, не светят, но роднят его с другими мастерами-созидателями. Явный космогонический оттенок сохраняется и в ранних описаниях произведений искусства. Даже при восторженной оценке искусности, качества их изготовления, главным становится их чудесный «живой» характер. Бог-мастер во многих мифологиях создает чудесные оживающие предметы. На определенной стадии литературные описания ремесленного изготовления этих волшебных предметов сохраняют черты мифологичности. Щит, созданный Гефестом «с мудрым расчетом», является моделью мира. «В самой средине представил он и небо, и море, неутомимое солнце и полный блистающий месяц». Словно по волшебству, этот сказочный щит заполняется красивыми городами, населенными людьми.

В городах справляются свадьбы, идут тяжбы, пастухи гонят стада. И это все развивается в гомеровской поэме подобно тому, как развивается сама жизнь, вбирает в себя все новые и новые детали, обрастает подробностями и вовлекается в события. Однажды созданное легендарным Мастером произведение оживает, а потом живет своей самостоятельной жизнью. Собственно, это и есть воплощение способности «создавать», отличной от простого человеческого умения «изготавли-

---

[2] См.: *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. Гл. 1. С. 94 (электронный вариант рукописи).

вать». Сам же предметный уровень мастерства пока не столь ценим. Легендарное «оживание» выше простого совершенства исполнения.

Гомер одновременно и восхищается мастерством Гефеста, создавшего поразительные по жизнеподобию изображения на щите Ахилла, и тут же забывает о сделанности этих изображений, повествуя об изображенных событиях так, словно они продолжают происходить и читатель как бы наблюдает за разворачивающимися на его глазах действиями: «Дальше представил он стадо большое быков круторогих. // Он их из золота частью и частью из олова сделал. // С громким мычаньем коровы из хлева стремились/на выгон // Подле реки звонкоструйной, вблизи камышей // шелестящих. // Четверо шло золотых пастухов, провожая то стадо. // Девять за ними вослед бежало собак резвоногих. // Вдруг средь передних коров два бестрепетных льва // Появились // И, налетев на быка, увлекают мычащего громко». События происходят здесь и сейчас, они стремительно разворачиваются. Осознание, что на изображениях щита, «сотворенного дивно», все выковано из золота и олова, ничуть не мешает видеть реальную сцену нападения львов, тщетных попыток людей их прогнать, трусливого лая собак, не рискующих вступить в схватку и почти готовых бежать. Космогония повторяется в самом малом фрагменте, вновь и вновь оживает созданное демиургом изображение, каждый кусочек жизни развивается по своим законам. Даже в момент демифологизации описаний произведений искусства это их специфическое «оживание» чаще всего сохраняется. Превращаясь в литературный штамп, оно тем не менее свидетельствует о важной особенности ранних форм восприятия миметической изобразительности – стремлении не увидеть рукотворности ее и, соответственно, не оценить качества мастерского воссоздания реальности. Ведь оценить его можно только тогда, когда сопоставишь изображение и изображаемое, которые должны быть восприняты как некоторые противоположности.

Характерно, что Вазари совершенно не замечает особого характера описания щита Ахилла. Для него это лишь свидетельство превосходства изобразительного и прикладного искусства. Для него это не описанный, а изваянный и нарисованный щит[3]. Он особенно ценит наглядность описания, литературное повествование, рождающее в представлении читателя зрительный образ. Ему важна конкретика, а не сюжетика. В гомеровском описании щита Ахилла все то, что связано с мифологической экфразой, просто не замечается. Не его волшебное качество заключать в себе целый мир, а наглядность описания становятся

[3] Он пишет прямо, что щит, созданный со всей искусностью, кажется, скорее, изваянным и нарисованным, чем описанным. См.: Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le Opere… Vol. 1. P. 217; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 159.

для Вазари главным. Гомер словно призывается в предшественники, становится легендарным предтечей самого автора «Жизнеописаний». Вазари также следует его примеру, стремясь к тому, чтобы описываемые им произведения казались настоящими, воплощенными в красках и камне или бронзе. Искусство для него – главное, он стремится, чтобы оно было представлено на первом плане. Отсюда и подробность его «описаний и анализов», которые и в самом деле очень наглядны. И Deus-artifex становится у Вазари то скульптором, создающим человеческое тело, «prima scultura»[4], то живописцем, впервые открывающим мир чудесного света и цвета. В этом представлении мимесис и демиургия сливаются в единое целое, в одно великолепное произведение искусства. Бог создает самое совершенное произведение искусства, а этому, впервые созданному Творцом миру, стараются как можно точнее подражать художники.

Ведь именно Бог, согласно ренессансным представлениям, «сотворив человека, явил вместе с красой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи. Затем от этого первозданного человека (а не наоборот), как от истинного образца (vero esemplare), и стали постепенно возникать статуи и прочие скульптуры со всей сложностью их положении и очертании и первые произведения живописи, каковы бы они ни были, со всей их мягкостью, цельностью и разногласным согласием, образуемым светом и тенями. Итак, первой моделью, от коей произошло первое изображение человека, была глиняная глыба, и не без причины, ибо божественный зодчий времени и природы (il divino architetto del tempo e della natura), обладая высшим совершенством, восхотел показать на несовершенном материале, как можно отнимать от него и добавлять к нему способом, обычно применяемым добрыми ваятелями и живописцами, которые, добавляя и отнимая на своей модели, доводят несовершенные наброски до той законченности и совершенства, которых они добиваются. Бог придал человеку живейшую телесную окраску, откуда в живописи и были извлечены из недр земли те же краски для изображения всех вещей, встречающихся в живописи»[5].

В доренессансной теории всегда есть дистанция между деятельностью и размышлением. Сама деятельность рассматривалась как воплощение замысла, утрачивающая многое от его первоначального богатства. Та же тенденция была в отношении к миру. Лишь Возрождение стало понимать деятельность художника как «мышление в материале», а деятельность Творца, соответственно, трактовать по аналогии с

---

[4] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le Opere… Vol. 1. P. 93; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 39.

[5] *Vasari G.* Le Opere… Vol. 1. P.216; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 157–158.

именно так понимаемой деятельностью художника. Гомбрих в своей статье о теории искусства Рейнольдса эпиграфом ставит замечательные слова художника о тщетных усилиях того, кто полагает, что мышление художника может осуществляться иначе, чем в материале, им выбранном[6]. Гомбрих, как всегда, очень точен в выборе цитат, демонстрирующих рождение принципиально нового взгляда на искусство художника. Но это был и новый взгляд на деятельность Бога-мастера, взгляд, впервые возникший в ренессансной традиции. Главным всегда оказывается здесь делание, усилие. Умение сделать и желание что-то совершить. Сравнить с этим можно архаическое представление об уже созданном когда-то в далекие-далекие времена. Как будто всякое творение совершалось так давно и такими отстающими на гигантскую дистанцию от мира силами, что его можно и не принимать особенно в расчет. Особенно, надо сказать, и не принимали. Есть уже созданная издавна природа, и есть человек, бессильный перед этой природой. Он подчинен стихиям и зависим от них. Ренессансный человек становится на один уровень с природой, которая творит постоянно. Это можно было объяснять ее собственной ролью natura naturans, это можно было объяснять ее качеством, которое она получила свыше, от Создателя, но она воспринималась именно как деятельная природа. Столь же деятельным был человек. И возможно, лучшее и высшее проявление этой способности человека к разумному действию и к пересозданию всего по мере красоты и гармонии было отождествлено с творчеством художника. Именно поэтому теория искусства этого периода в очень многих пунктах совпадает с онтологической проблематикой.

Мастер находится внутри природы, и все, что бы она ни создавала, создано как бы одновременно с переоформлением материала. Это сделано по внутренней логике природы, это оформленная материя. Ренессанс приходит к собственной трактовке этого известного аристотелевского положения. Все чаще встречаются рассуждения о внутреннем мастере и Боге-художнике вообще. Для этого периода необыкновенно важно рассуждение об «искусстве внутри природы» – ars intrinsecus naturae, которое превращается (и часто совершенно незаметно) в эстетическое обоснование миметизма. Вместо Демиурга, физически изготавливающего мир в ходе длительной культурной эволюции приходит образ идеального созидания, порождаемого логосом живого мира. Именно идея, логос воспринимается как «ideator mundi»[7]. Здесь, конечно, особое значение имеет вопрос о постепенном формировании представления об унизительности тяжелого физического труда, но можно

---

[6] *Gombrich E.H.* Reinolds's Theory and Practice of Imitation // *Gombrich E.H.* Norm and Form... P. 129–136.

[7] *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages... P. 545 ff.

увидеть и эволюцию представлений о мироздании и его генезисе в сторону большей отвлеченности. Впрочем, представление о том, что «наверху» есть какой-то наблюдатель или «творец», часто встречается на определенном и уже достаточно высоком уровне развития мифологии. Такие представления, в частности, характерны для палеоазиатских народов. Представление о высшем существе может быть более антропоморфным или стоять ближе к представлениям о некотором законе и общем космическом порядке, но в общих чертах они схожи. «Некто наверху», «верхнее существо», даже «наблюдатель» или «надзиратель» всегда был отделен от мира земного, мира нижнего. Он лишь наблюдал за происходящим, почти не вмешиваясь в жизнь людей. И в этом представлении о высшем существе древняя мифология приближалась к идее об объективности высшего закона и порядка.

Слишком личное восприятие божества присуще, скорее, таким эпохам, как готика с ее повышенной эмоциональностью. Ренессанс как бы вернулся к прежним и исторически более ранним представлениям об отдаленности и отделенности Творца от повседневной жизни людей. Правда, здесь аморфные представления архаической мифологии становились уже теоретическими идеями о независимости высшего порядка от желаний людей. Это был тот этап дезантропоморфизациии представлений о мировом законе, который подготавливал победное шествие естествознания Нового времени. Понимаемый так Творец был уже не мифологическим Демиургом – изготовителем мира, но тем законом, порядком и гармонией, которые он вносил в созданное им. И человек оказался способен повторить творчество Бога, дополнить его в своем стремлении улучшить созданную природу и гармонизировать все окружающее его пространство. Теперь он имел на это право. В известном смысле неоплатонизм в лице Марсилио Фичино возвращается к античной традиции представления об устроенном космосе, о привнесенном в мир порядке и гармонии. «Фичино строит космос – в том прямом значении этого слова, которое было забыто только в новое время, т.е. «убранство», «украшенность», «складность» вселенной, – исходя, по сути, из двух равновеликих субстанций, или, лучше сказать, из подлинной, единственной субстанции и некоего предсубстанционального состояния: из Бога и материи»[8]. Бог оказывается здесь чистой возможностью, но в нем нет богатства конкретных предметов, он – «самое единое, предел и мера всех вещей, в котором нет смешанности и множественности»[9]. Но абстрактна и «первая материя», которая хотя и «не ничто, но близка к ничто (proxima nihilo)». Ее отличительная черта заключается в абсолютной пассивности, в том, что она не может формировать

[8] *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение... С. 272.
[9] Там же. С. 272.

себя («formare seipsum non potest»), но лишь воспринимает божественный импульс. Это Бог «берет эту материю нагой» и «одевает качествами и формами»[10]. Но многообразие мира порождается только в их слиянии. Неоплатонизм флорентийский сохраняет черты представлений об иерархичности мира, сближающий его с александрийскими неоплатониками и градуализмом платоников средневековых, но представления о нераздельности мира и Бога предвещают уже идеи Нового времени.

Природа становится относительно самостоятельной, что отличает ренессансные представление о ней и от древних культур, где Создатель противостоит косности хаоса первоначальной материи, и от более позднего градуализма, представления о строгой иерархии разумного начала, пронизывающего мир. Идея о том, что инстинкт продолжения рода (propagationis instinctus) придан первосоздателем всему творению, очень быстро перерастает в идею о саморазвитии природы. Поначалу эти представления существуют в рамках пантеистических и даже мистических идей, но от них идет прямая линия и в великой Субстанции, к Natura naturans Спинозы. Чистая материя Фичино пока бессильна, но представления о ее формировании гораздо менее натуралистичны, чем в древних мифологиях. Этот строй и слаженность, складность внесены внутрь материи, ставшей теперь материалом божественного творчества. И понимаемая так, деятельность пересоздания и формирования материи перестает быть прямой «переделкой» природы, платоновской утопией превращения «неправильной» и хаотичной реальности в мир совершенных форм. Невидимое предшествует видимому, все внешние объекты лишь quasi rerum invisilibum picturam (как бы изображения невидимых вещей), если использовать выражение платонизирующего реализма XII века. Но это изображение всегда мнимо, оно всегда «quasi», стремящийся к истине откажется от него, помня его обманчивость. Особенности средневековой эстетической мысли исследователи справедливо связывают с убеждением в том, что между небесным и земным существует бездна, пропасть, разрыв, по сути дела, между ними нет никаких посредующих звеньев. Эта дистанция между внутренним и внешним и приводила к прямому отрицанию живописи и скульптуры, искусств, создающих «идолов». И то обстоятельство, что даже неоплатонизм Ренессанса не противопоставляет обычный вещный мир миру трансцендентному, преодолевает извечную пропасть между natura naturans и natura naturata, необычайно важно. Во всех тех случаях, когда творящая натура понимается только как логос, противостоящий косной материи, эта пропасть между миром явлений и миром сущностей становится непреодолимой и не преодолеваемой.

---

[10] Там же. С. 274.

Но как только творящий принцип начинает разворачиваться в творимом мире и трактуется с точки зрения деятельности, созидания, появляется первая возможность снять проклятие дистанции мира видимого и мира сущностей. Логос превращается в то, что Альберти называл «primi principi della natura» – «природные первоначала». Они также являются некоторыми разумными основаниями, но они уже не внеположны миру, а имманентны ему. Более того, только наблюдая этот мир, можно их правильно понять. Внешнее зрение не мешает, а помогает понимающему взгляду, новому «умному видению». И таким образом, не существует больше трагического, августиновского разрыва между внешним зрением и «умным видением», между сущностью и кажимостью. Одно невозможно без другого, и сущность проявляется в видимости. Только внимательный наблюдатель может ее по-настоящему узнать. Особый характер понимания проблем соотношения земного и небесного, человеческого и божественного предопределил всю специфику ренессансного неоплатонизма. Здесь нет пропасти между тем, что создано, и тем, кто создал. Творец неотделим от творения. Он прежде всего художник, живущий в каждой части своего произведения. Эстетика здесь практически сливается с онтологией. Исследователь замечает по этому поводу, что необходимо отдавать отчет, говоря об «эстетическом» характере ренессансного неоплатонизма, и это касается не стиля изложения и не часто встречающихся примеров из области искусства, но самого принципа, когда чистый дух, отвлеченная разумность больше не существуют параллельно с чувственно-предметным началом, ремесленно-вещной стихией, собственно деланием, как это было в прежней культуре Средневековья. Особенностью ренессансной культуры становится преодоление этой антитезы. «Возрождение воспринимает бытие не как дух и не как вещь, а как духовную вещь; т.е. как художественное произведение»[11]

Плотин прибегал в свое время к аллегорическому образу Нарцисса, заглядевшегося на свое отражение и погибшего в этой зеркальности обманчивых внешних иллюзий. Альберти не случайно «забыл» нравоучительный смысл этого уподобления, восторженно называя живопись изобретением этого мифологического персонажа. Это было естественное следствие ренессансного доверия к видимости. Иной путь вел к позднеантичной концепции «неподобных подобий» – amimeton mimema или к повторяющей ее в основных чертах идее обязательного отказа от фигуративности в современных версиях иконоборчества. Это иконоборчество мы понимаем не как исторически возникшее в восточной ветви христианства движение, но в широком и первоначальном значе-

[11] Там же. С. 286–287.

нии слова – как борьбу с образом. Неизменная внутренняя сущность и изменчивость обманчивой, мнимой поверхности мира становятся здесь общей идеей. Внешняя поверхность вещей ничего или почти ничего не говорит нам об их действительном строении. Необходимо проникнуть внутрь предмета, понять логику его построения и его скрытую конструкцию. Умение срисовывать здесь ничем помочь не может. Поэтому Леонардо и относит негативный в его текстах термин «имитация» по отношению к художникам «бессмысленно срисовывающим», использующим простые технические приемы вроде работы с помощью стекла и профилирование по его поверхности видимых сквозь нее очертаний предметов. Это были именно очертания, внешняя оболочка, переносить которую в произведение было бессмысленно без знания внутреннего устройства предметов и человеческих фигур. «Imitare» он часто употреблял как негативный антоним настоящего рисования. В итальянском и латинском языках этот глагол традиционно имел нейтральный перевод, соответствующий греческому мимесису-подражанию, но здесь возникает принципиально новый оттенок и под имитацией понимается поверхностное и вторичное копирование, «бессмысленное срисовывание», которое не способно воспроизвести «правило» природы, а лишь подделывает внешние видимые формы. Причем в отличие от платоновской и неоплатонической критики любого изображения как имитации здесь – принципиально противопоставленное подражание «истинное» и простое срисовывание. Это внешнее копирование, касающееся лишь видимой поверхности вещей и поверхностно ее воспроизводящее, было критикуемо и позже. Но эта новая критика была адресована фактически всему фигуративному искусству.

Теперь заговорили о конструкции и даже о прорыве к подлинной сущности. Имитацией стали называть любую фигуративность, любую уступку видимости, включающую практически всю изобразительность как таковую. Анатомией же, внутренней конструкцией или «арматурой вещей» теперь именовались вполне отвлеченные и лишенные изобразительной, миметической функции линии или иные графические формы, окончательно превратившиеся в знаки. Интересно проследить логику такой интерпретации, поскольку в основе ее лежит трансформация традиционного для всего послеренессансного искусства понимания внешнего копирования поверхности форм как недостойного высокого искусства скольжения по оболочке предметов, простой имитации видимости. Правда, в случае классической ренессансной или послеренессансной теории искусства эта критика поверхностного срисовывания вела к дальнейшему развитию изобразительности, в случае же, который мы будем сейчас рассматривать, критика переходит в оправдание отказа от всякого изображения. Этот отказ от изобразительности и

отождествление любой фигуративности со скольжением по поверхности предметов и явлений неизбежно связан с представлением о принципиальном несоответствии внутреннего и внешнего, явления и сущности. Для такой позиции антимиметизм становится доминантой, которая потому сознательно выбирается, что согласно взглядам ее приверженцев «кожа» явлений всегда скрывает их «внутреннюю арматуру». Потому и задача художника не воспроизводить видимое, но прорываться к пониманию невидимого, пробиваться к тайной структуре мира, которая никогда не может быть воспринята нашими чувствами. И если древние представляли себе процесс зрительного восприятия как ощупывание предметов невидимыми лучами, испускаемыми человеческим глазом, то здесь все, связанное со зрением и ощущением, просто отрицается. Даже рука художника не может следовать контурам предметов, она должна их расчленять и всегда идти «поперек», подобно руке хирурга, а не руке человека, который движется по контурам вещей, пытаясь понять, что находится перед ним. «И это не рука картезианского слепца, ощупывающая мир, прежде чем увидеть его, и тем самым уже уступившая упорству и силе вещей. Движением руки художник упорядочивает бушующий в нас хаос чувственных переживаний; рука может быть не только *рукой-следом*, но и *рукой хирурга*, если хочет открыть в видимом невидимое, преодолеть оптическую плотность вещей, земных объектов, проникнуть за «кожу» – к внутренней арматуре составляющих их космических сил и тем самым открыть в покоящейся вещи становление...»[12].

Внутренняя структура вещей, их анатомия, их «арматура» всегда особая сущность, не связанная с видимым и уже потому иллюзорным подобием. Она не только наделена самостоятельным значением, но и обособлена от любых корреляций с внешней оболочкой. Она не выявлена во внешнем и не нуждается потому в миметическом повторении видимого. Поверхность вещи не вызывает доверия, она ничего не говорит, да и не может сказать художнику о внутренней структуре ее. И потому поверхность должна быть рассечена, фактически уничтожена. Внешнее закрывает суть. В этом пункте расходятся два человека, произнесшие в свое время одинаковые слова о том, что художник творит подобно природе. В этом пункте проходит непреодолимая граница между теорией Леонардо и теорией Клее. Для Леонардо суть предметов и вещей скрыта в явлении, но именно скрыта, спрятана, утаена в видимом разнообразии являемого нам мира. Смутно и неясно, но она предстает перед человеком или, если угодно, явлена ему Создателем. И задача художника, повторяющего путь созидания мира, постараться

---

[12] *Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (Материалы лекционных курсов). 1992–1994. М., 1995. С. 194–195.

понять логику, по которой создавалась каждая вещь, понять, исследуя ее внешнюю видимую форму. Леонардовская трактовка зрения как понимающего взгляда диалектична и потому для него не требует доказательств то обстоятельство, что сущность является, а явление существенно. Он именно через зрительные образы, в процессе их изображения и осмысления пытался понять характер движения вихревых токов воздуха, строение крыла птицы или логику работы мышц человека.

Разумеется, он прибегал к методу хирурга в буквальном смысле слова, его рука тоже была рукой, рассекающей внешние формы, чтобы понять их строение. Но это была рука художника. Художника, который, анатомируя десятки мышц, воссоздавал их цельный образ, их идеальную модель, которая была гораздо более точной, чем каждая отдельная мышца. И в этом анатомическом подходе, и в своих естественнонаучных исследованиях он оставался художником, для которого уверенность в том, что зрение нас не обманывает, является аксиомой. Человек может не видеть то, что лежит перед глазами, если использовать выражение Гете. Леонардо, как и Гете, считавший самым трудным на свете умением способность видеть то, что лежит перед глазами, знал единственный способ проникновения через обманчивую видимость к сущности и подлинному положению вещей. Этот способ – научиться вглядываться и понимать, что именно находится перед тобой. Этому умению Леонардо учился вплоть до самой смерти, и эти упражнения составляют его гигантское рукописное и живописное наследие.

Противоположной ренессансной концепции отрицания непреодолимой грани между явлением и сущностью была теория обманчивой видимости. Запрет на точное подобие – выражается ли он в простых знаках, сохранивших в себе в редуцированном виде отголоски своего миметического происхождения, в этих волнистых линиях и шашечках архаических культур, выражается ли он в рафинированном варианте размышлений об «арматуре вещей» – несет в себе черты генетической близости любых типов отрицания изобразительности. Рука художника превращает видимое, весь многообразный мир в знак, делает его как бы недействительным. Она накладывает заклятье абстракции на самые конкретные и живые проявления внешнего мира. Здесь мы подходим к тому пункту, в котором, на первый взгляд, встречаются странные способы нейтрализовать хаотическое многообразие мира в древнем искусстве и современное стремление оставить от реальности лишь «ритмические знаки». Множество работ было посвящено параллельному развитию миметического и абстрагирующего направлений в искусстве, целый ряд интересных наблюдений был призван иллюстрировать вечную, как казалось многим ученым, борьбу того, что чаще всего упоминается под известными терминами «абстракции» и «вчувствования».

Да, многие идеи близки к реальности, анализ конкретных фактов истории искусства часто превосходен, но есть что-то в идее изначального сосуществования двух тенденций настораживающее всякого непредвзятого наблюдателя. Слишком уж отличается любой способ изобразить невидимое или свести видимое к нехитрому набору геометрических символов, известных в старом искусстве, от современных способов «превращения видимого в невидимое». Мы постоянно чувствуем объективность прежних форм абстракции и насилие над реальностью в слишком сильной воле современного художника, подчиняющей себе все и вся.

Художник древних обществ, даже в тех случаях, когда его произведения лишь очень отдаленно напоминают природный объект, все же ближе к ренессансному идеалу «ученика природы», чем к представителю новых форм природоборчества. Произведения древнего мастера могут быть вовсе не похожими на реальность, как это было в случае с так называемым «ухудшением образца» в мезолитическом искусстве, предельно схематизирующем изображение. Но даже в этом варианте трансформации миметизма целью было обозначение важных черт реальности, которые не могли и, в некоторых случаях, не хотели изображать непосредственно. Роуленд называет такой тип визуальных объектов «концептуальными» и пишет о них, что очень существенно, как о форме приближения к природе иным способом: «Художник стремится изобразить самые существенные или типические черты своих объектов, какими их знает разум, а не как их видит глаз. Цель его не буквальное воспроизведение объекта, а изображение универсального и легко узнаваемого символа. Изображать голову в профиль с глазом анфас не только допустимо, но необходимо, ибо это наиболее полно характеризует вид»[13]. Такое концептуальное изображение не стремится никоим образом навязать субъективную схему, в нем нет и следа от позднейшего желания быть делателем новых знаков внутреннего движения личности. По-своему концептуальное изображение объективно, но его объективность родственна пиктографической условности, изначально заданным и общим для всех знакам письма или протописьменных рисунков-изображений. Лишь в незначительном числе случаев, в отдаленных от внешнего мира группах, эти «концепты» настолько субъективны, а значение их настолько закрыто для всех остальных людей, что они вполне могут рассматриваться как субъективный код, отчасти напоминающий условные построения теоретиков абстрактного искусства. И в том, и в другом случае перед нами образец своеобразного субъективного идеализма. Но только в архаических и замкнутых

[13] *Роуленд Б.* Искусство Запада и Востока. М., 1958. С. 9.

сообществах он способен выходить за пределы группового солипсизма, а в авангардных теориях, признающих единственной реальностью мир личных представлений и подбирающих все символы лишь в качестве кода для выражения персонального эмоционального состояния, эта знаковая форма так и не выходит из тупика solus и ipse. Художник всегда остается «один» и только он «сам» способен понять значение собственной символики. Впрочем, в крайних случаях, как ехидно заметил А. Шопенгауэр, такого рода солипсизм встречается лишь в клиниках для умалишенных. Все другие варианты индивидуального кодирования имеют все же некоторую потребность в создании хотя бы смутно, но понимаемых другими людьми значений. Да и сам факт написания подробных теоретических трактатов, посвященных дешифровке изобретенных знаков, говорит о потребности в создании общезначимого языка. Правда, язык этот остается значимым лишь для немногих адептов или исследователей, избравших своей профессией перевод шифра с помощью словаря-трактата.

Даже классическое искусство, основанное на сложной символике, например, искусство древнейших цивилизаций Месопотамии или Дальнего Востока, Египта или Юго-Восточной Азии, не выходит за пределы той формы существования идеи, которую Гегель называет «безмерностью», как предварительной формы возвышенного[14]. Этот символ, понимаемый в общетеоретическом плане, не только выражает собой потребность дать внешнее существование идее, не обретшей еще конкретность и определенность внутри себя, но самой формой своей связи с обозначаемым остается на предварительной ступени. Ведь символ, как пишет Гегель, есть, прежде всего, некий *знак*, а «при простом обозначении связь между значением и его выражением есть совершенно произвольное соединение»[15]. Добавим, что это соединение еще произвольно, еще не пришло к той стадии, когда содержание оформлено, а форма содержательна. Безмерность и абстрактность значения, внешний и произвольный характер воплощения делают символическую форму существования искусства предварительной стадией, протоискусством или, как пишет Гегель, символ «составляет начальный этап искусства как согласно понятию, так и в порядке исторического появления и

---

[14] «Здесь должна получить свой облик еще безмерная и не свободно определенная в себе идея, и поэтому она не в состоянии найти в конкретных явлениях такую определенную форму, которая полностью соответствовала бы этой абстрактности и всеобщности. В этом несоответствии идея превосходит свою форму внешнего существования, вместо того чтобы раствориться или полностью войти в нее, а такой выход за пределы определенного явления и составляет общий характер возвышенного». См.: *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика.... Т. 2. С. 13.

[15] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика... Т. 2. С. 14.

должен поэтому рассматриваться лишь как предыскусство»[16]. И этот принципиально предварительный этап существования символа чрезвычайно важен для Гегеля, имевшего свое представление о феноменологии духа в истории искусства, представление гораздо более содержательное, нежели то, которое высказано в работах автора книги «О духовном в искусстве» или автора брошюры «Бог не скинут». Не случайно символ при подобной трактовке и становится реальным инструментом ниспровержения природы, точнее, природоподобия. Становится методом расправы с ненавистным «зеленым миром мяса и кости», способом движения в «вечное ничто». Итоги этого движения можно считать искусством, но мы позволим себе остаться на старых позициях, согласно которым символизация выражает в лучшем случае лишь предварительный этап движения к образу, начальный этап, с которого еще можно свернуть в сторону, достаточно далекую от любой художественности. Редуцированные миметические формы архаического искусства могут рассматриваться как варианты такого символизма в искусстве, для которого вовсе не закрыт путь к конкретному «взаимопроникновению смысла и образа». Некоторые общие природные закономерности – ритм, симметрия, согласованность цветов и форм – проникали и в новое искусство, но проникали вопреки однажды принятому принципу, как парадоксальное отрицание позиции, для которой миметичность есть лишь полная противоположность творчеству и нечто, открывающее бессилие художника – соперника природы.

Эрвин Панофский в свое время отметил, что для изобразительного искусства и для эстетической мысли важно двойное понимание природы. С одной стороны, это весь видимый мир, совокупность конкретных явлений. С другой стороны, природа предстает как универсальный закон изменения и развития, универсум как таковой. В исследовании «Альбрехт Дюрер и классическая античность» он определяет различие между «действительностью» и «природой» следующим образом: «действительность» является общей совокупностью объектов, рассматриваемых с конкретизирующей (particularizing) точки зрения; «природа» – общая совокупность объектов, рассматриваемых с обобщающей (generalizing) точки зрения»[17]. Эта, чрезвычайно перспективная для дальнейшего исследования теории мимесиса, идея послужила толчком для ряда интересных сопоставлений Яна Бялостоцкого. Он разделяет два значения понятия «природа» – объект изображения, который в дальнейшем называет пассивным значением, и природу как активный

---

[16] Там же. С. 13.

[17] *Panofsky Erwin.* Albrecht Dürer and Classical Antiquity // Meaning in the Visual Arts. Garden City. 1955. P. 267. №. 95.

творческий принцип, природу сотворенную и природу творящую[18]. Исследователь строит на различии natura naturata и natura naturans свою статью «Ренессансная концепция природы и античность». Он пишет о том, что эти два различных значения понятия «природа» активно используются и не менее активно разделяются уже в кватрочентистской художественной теории. Понятие природы не всегда отождествляется с эмпирическим значением, но имеет еще и характер теоретического представления о законах рождения и формирования природных объектов. В любой культуре, достигшей определенного уровня развития, приблизительно совпадающего с моментом рождения в недрах мифологии космогонических представлений, уже возникает и идея об общем законе рождения. Точнее, он перестает восприниматься на уровне натуралистических аналогий, перестает трактоваться биологически, как это свойственно архаическим мифологическим представлениям. Но как только такой принцип возникает, он тоже может объясняться поразному. Здесь возможен и градуализм Эриугены, и последовательный сенсуализм Леонардо. Кроме того, вполне возможны мистические интерпретации этих параллелей между творчеством художника и творчеством природы. С последним мы сталкиваемся в теории Клее или Кандинского. Творчество понимается как космический принцип, но понимается в высшей степени абстрактно. Возникновение нового, подобное космическому взрыву, очень напоминает возвращение к мифологическим представлениям о creatio ex nihilo, «создания из ничего».

В классической традиции подражание «творящей природе» часто обретает характер не ее непосредственного изображения, а подражания «по способу действия» (modus operandi). В этом смысле natura naturans, как ее понимали в ренессансной традиции, непосредственно восходит к natura-artifex стоиков и Deus-artifex средневековых авторов. Сам Бог часто воспринимается как художник, и, соответственно, особое внимание уделяется совершенству и разумности его творения. Старый принцип стоиков, рассматривающих натуру как мастерицу, и принцип схоластов, трактующих Бога как мастера, здесь существенно видоизменяется, поскольку не только абстрактные аналогии, но совершенно конкретное восприятие всей реальности, мастерски сделанной и устроенной на разумных основаниях, кладется в основу новой эстетики. Снимается вопрос об иллюзорности реальности и мнимости всего видимого. Эрнст Курциус в своем знаменитом исследовании латинской средневековой литературы пишет об античных источниках представления о Боге как творце, точнее, «изготовителе»[19]. В платоновском «Тимее» Бог появляется как демиург, то есть как архитектор и изготовитель

[18] *Bialostocki J.* The Renaissance Concept of Nature and Antiquity… P. 19.

[19] «God as Maker» – так называется глава в английском переводе книги Курциуса.

космоса. Он отмечает, что именно «Тимей» был единственным произведением Платона, известным Средневековью. Под сильным влиянием более поздних интерпретаций, в частности Цицерона, александрийских неоплатоников, Боэция, формировалась и средневековая концепция Бога-демиурга. Цицерон переводит с греческого «δημιουργός» как «fabricator» и «aedificator»[20]. Патристика употребляет понятия opifex, genitor, fabricator в том же самом значении. Иногда апелляция к понятию Бога-мастера и Бога-художника служила для защиты статуса художников. Так трактует этот традиционный образ Кальдерон уже в более позднюю эпоху.

Если средневековые сравнения Бога и мастера только с большой долей условности можно рассматривать как эстетические, то ренессансные интерпретации этой темы впервые приобретают ясный художественный оттенок. Например, для ренессансной традиции важно, что первые люди имели своим примером «столь прекрасный образец мироздания»[21], а их искусства были подобием искусства Бога-мастера. Это Господь явил миру первоначальную форму скульптуры и живописи. От его созданий позже путем подражания возникли скульптура и живопись. И смогло произойти так именно потому, что в божественном искусстве они были уже заключены, как и предшествующий им рисунок. Поэтому не египтяне и не халдеи изобрели рисунок. Он существовал изначально. Это основа божественного искусства[22]. Ренессансная концепция человека как второго Бога, способного создавать новый совершенный мир, наиболее полно отразилась в теории искусства этого времени, но она же была основой философии Нового времени с ее идеей о самостоятельности человеческой воли и воображения. Николай Кузанский писал в своем сочинении 1458 года «Берилл»: «Человек есть второй бог. Как бог – творец реальных сущностей и природных форм, так человек – творец мысленных сущностей и форм искусства»[23]. Жи-

---

[20] Ciceronis paradoxa... Ed. Plasberg, 159 ff. Цит. по: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages...P. 544.

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

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

[23] *Кузанский Николай.* Сочинения. М., 1980. Т. 2. С. 99.

вопись вновь создает все видимые вещи, а живописец «как бы уподобляется божеству, создавая при помощи своей живописи живые существа»[24]. Создание этих вещей может быть не только изображением, но и вполне наглядным построением модели мира, «демонстрацией» в том значении, которое это слово приобрело во времена Альберти[25].

Коль скоро живописец способен повторить Природу и даже может выдать свои создания за реальные вещи, он на деле показывает свою способность быть «вторым Богом». Собственно, в этом значении и говорит о человеческом творчестве Николай Кузанский, когда видит его суть в создании «мысленных сущностей и форм искусства». Даже если принять за обычную метафору утверждение о том, что зрители воспринимали модели Альберти как реальные вещи, сами эти «демонстрации» уравнивали искусство человека и искусство Бога-мастера. Человек оказывался способным не только восхищаться божественным искусством создания реальных вещей, не только воссоздавал их своими изображениями, но и пытался повторять мастерство Творца в маленьких моделях огромного мира. Мира ночного с сияющими предрассветными звездами и луной и мира дневного, освещенного блеском солнечного света. Для Альберти эти модели были куда важнее, чем просто демонстрация ремесленного умения. Это было соперничество с Творцом. И слова Кузанца о том, что «человек есть второй бог» становились в этой попытке померяться мастерством с самим Богом настоящим кредо художника. С другой стороны, убеждение в том, что господь создал тело мира, делало бессмысленным спор о дистанции между замыслом и воплощением, а это уже был путь к опровержению иконоборчества. Deus-artifex способен максимально точно воплотить свой замысел, и это именно вещественное, предметное воплощение. Это уже не Слово, не Логос, предшествующий творению не только по времени, но и по месту в иерархии ценностей, но, скорее, некий высший аналог замысла художника, который всегда видит будущее произведение в материале. И точно так же, как и concetto в ренессансной художественной теории, смысл этого предварительно воображаемого произведения в его осуществлении. Создавая мир, Deus-artifex воплощает предварительный замысел, а мир становится осуществлением высшей художественной идеи. Этот мир больше не рассматривается как утрата чистоты идеи при ее воплощении, как затемнение эйдоса, который как бы утрачивает истинность по мере погружения в косную материю. Эйдос перестает излучать свет в темноте материи, hyle. И именно поэтому критика внешней красоты лишается теперь своего логического и эти-

---

[24] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 39.

[25] Там же. Т. I. С. XXIV–XXV.

ческого оправдания, становясь почти богохульственным недоверием к мастерству Творца.

В общей эволюции европейских представлений такой явный акцент на созданность мира, на деятельность Бога-мастера предопределен вполне земной ролью самого мастерства. Профессиональные навыки и умения свободного человека лишаются античного позора и печати рабской прикованности к физическому труду, теперь в мастерстве есть смысл и впервые созданы все условия для появления чувства цеховой гордости профессиональными умениями. Deus-artifex (в отличие от своего стоического прообраза) отныне и навсегда свободен от разлада между идеей и претворением. И именно осуществление замысла становится важнейшей частью его мастерства – доказательством высшего умения. Шедевр, создаваемый подмастерьем, теперь имел и свой высший прообраз в созданном творцом, а каждый ремесленник мог соревноваться и мысленно вступал в такое идеальное соревнование с божественной способностью к созиданию. Представление о совершенном собственном произведении постоянно перекликалось с тем представлением о высшем совершенстве, которого достиг бы сам создатель, если бы занялся такими маленькими предметами, которыми занимается ремесленник. Мастер небесный и мастер земной постоянно вступают в соперничество. В первоначальном варианте предисловия к жизнеописанию Антонио да Сангалло Младшего Вазари дает свой вариант ответа на вопрос о том, как соотносятся творения Природы и создания рук человека, как сосуществует естественное и созданное посредством искусства. Он отвечает на вопрос, вставший в культуре с тех пор, как человек стал отличать себя от всего остального мира, и ставившийся всякий раз по-новому. В ренессансном варианте ответа главным оказывается возможность гармонии между естеством и искусством, между природой и человеком. Они взаимно необходимы друг другу. Природа создает первоначальный, еще грубый и необработанный материал, который превращается в подлинное произведение лишь человеком. Грубая природа становится «украшенной» благодаря человеческому искусству и его способности к творчеству, дарованной небесами. Только человек может «проявить» природу, как бы освещая ее лучами разума. И точно так же, как ночью не видны красоты мира, так неразличимы они и в невозделанной, аморфной, первоначальной природе – природе естественной. Старая тема превращения первоначального хаоса в упорядоченный и прекрасный космос имеет здесь основной лейтмотив – возделанность природы, рукотворность ее «украшенного» варианта. Вазари пишет: «А художники, соревнуясь, совершенствуются в своем деле и обретают славу вечную, ибо, подобно ярчайшему солнцу, посылающему лучи свои на землю, делают мир еще более украшенным и прекрасным. Ибо великая мать наша, породившая наших предков,

благодаря их творениям, число коих растет бесконечно, очищается от грубости и становится из необработанной возделанной и красивой. А небеса, дарующие при рождении разум, любуясь столь прекрасными сооружениями, созданными фантазией, радуются, видя, в каких божественных и грандиозных сооружениях проявляется человеческий разум»[26].

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

Ренессансная традиция сливает эти две темы: natura inculta, невозделанная природа, и природа усовершенствованная. Наиболее ярко это слияние проявляется в концепции, звучащей и у Вазари, согласно которой человек рассматривается как завершитель и продолжатель творения. Это подразумевает одновременно и уважение к логике самого творения, и представление о деятельности человека, ставшей логическим завершением того, что существовало до него и существовало по своей собственной или, точнее, привнесенной высшим разумом логике. Позже эти линии расходятся, воплощение такого расхождения мы видим в последовательной смене пейзажного английского парка, своего рода художественного отражения natura inculta, регулярным, так называемым французским парком. Исследователями замечена одна существенная закономерность ренессансного способа восприятия пространства и, соответственно, метода его изображения на плоскости. Эта особенность заключается в противопоставлении природы, которая чаще всего как бы выносится в глубину композиции, и жизненного про-

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

странства человека. Отдаляясь, уходя в третье измерение, природа отделяется невидимой чертой от более близкого плана, где действуют персонажи картины. Это новая по сравнению со Средневековьем особенность организации изображения, и в ее основе лежит новое представление о человеке и природе, не вовлеченной еще в жизненное пространство, в сферу деятельности человека. «В искусстве Средневековья человек существовал в природе и вместе со всей природой, со всем миром земным был противопоставлен миру внеземному, небесному. В искусстве раннего Возрождения антитеза сохраняется, но меняет свой характер. Человек существует в замкнутом архитектонически устроенном мире, представляющем собой некое «hortus conclusus», безопасное, огражденное земное пространство, выделенное из необъятного и неоформленного земного же пространства посторонней ему, им не освоенной и не подчиненной, естественной природы»[27].

Дистанция между естественной природой и природой, уже преодоленной, переоформленной с помощью человеческого искусства не только визуально наблюдается нами в живописных композициях эпохи, та же дистанция зафиксирована в многочисленных трактатах кватрочентистских авторов. Возможно, самое знаменитое рассуждение на этот счет мы встречаем у Альберти, когда он говорит об опасностях открытой местности, о ветрах, дождях, зное и холоде, которые способна преодолеть архитектура, защищающая человека от дикой природы, создающая вокруг него особую, вновь созданную «вторую натуру». Эта новая рукотворная природа в отличие от окружения целиком приспособлена к нуждам, потребностям и комфорту человека[28]. Симметричный, гармонически устроенный и упорядоченный мир пространства, где живет и действует человек, всегда оказывается на переднем плане, а пейзаж, естественная природа отдалены. Часто между ними проходит вполне зримая граница. Подобно реке, разделяющей два пространства в «Озерной мадонне» Беллини, эта граница создает безопасную дистанцию между человеком, миром, который он созидает своими руками, и миром, который ему неподвластен, а потому и опасен. Впрочем, чувство опасности, исходящей от дикой природы, присуще многим культурам. И не так уж далека от ренессансного ощущения дистанции между двумя мирами символика темного леса, настоящего царства смерти, где полновластной хозяйкой является Баба Яга, Прозерпина русского леса, как назвал ее Пропп в своем исследовании русской сказки. Неустроенная природа всегда опасна, она лишена самостоятельной жизни, она становится и угрозой для жизни человека. Лишь в той мере, в которой природа вовлечена человеком в его деятельность, в

---

[27] *Данилова И.В.* Искусство Средних веков и Возрождения... С. 105.

[28] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... Т. 1. С. 75.

его преображающий природу пейзис, она возвращается из стихии небытия к жизни, жизни в новом, преобразованном человеческим искусством виде.

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

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

При чисто смысловой перегруженности композиций Позднего Средневековья, ориентированной не на зрительный ряд, но на содержательную логику, единственным выходом было то, что Макс Дворжак назвал «заменой беспорядочного изобилия» единым, изолированным действием. Это действие разворачивается на некотором подобии сценической площадки. Можно отнестись к этому как к условности, но эта условность единства места, времени и действия ближе к видовому своеобразию изобразительного искусства, чем повествовательность и аллегоризм XIII столетия. Пространство, в котором происходит действие, перестает быть пространством идеальным. Оно приближается к реальности, но происходит это через промежуточный этап условного изображения пространства сценической декорации. Прежде чем перейти к изображению реальной сцены в реальном пространстве, его готовая модель с уже адаптированной к передаче живописными средствами условностью была заимствована из сценографии. Разумеется, отдельные памятники архитектуры могут быть вполне узнаваемыми, но это

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

В средневековой живописи пространство легко развивалось вверх. Земля словно притягивалась к небу; холмы, горки росли, громоздились, образуя все новые пространственные зоны для размещения деревьев, зданий, человеческих фигур. Пространство в средневековой живописи было чрезвычайно вместительным, хотя и не обладало трехмерностью. У художников Треченто все предметы, все фигуры оседают, оказываются сжатыми, спрессованными в нижней земной зоне, которая становится тесной, *перенаселенной*. В следующем, XV столетии эта нижняя зона начинает раздвигаться, растягиваться в глубину, отвоевывая у плоскости новое земное пространство – пространство третьего измерения. Однако на протяжении всего XV века это новое пространство трактовалась не как актуальная среда обитания, но как противопоставленное этой среде, расположенной на переднем плане, потенциальное пространство, как своеобразная визуальная модель новой пространственной среды»[29]. Заметим, что это уходящее вглубь пространство в значительной степени ирреально, в нем тоже есть ус-

[29] *Данилова И.В.* Искусство Средних веков и Возрождения… С. 104.

ловность, хотя это и не условность трансцендентного средневекового пространства – бесконечности, часто передаваемого золотым фоном, а скорее, условность математической модели, но это тоже абстракция, а не конкретный пейзаж. Конкретен пока еще лишь передний план, его осязаемая предметность напоминает рельеф, расположенный на фоне слегка намеченного графически и еще очень условного окружения.

Миметические способы изображения пространственных глубин развивались постепенно, но важно увидеть связь открытия третьего измерения в ренессансной живописи с тем типом отношения к пространству, который был присущ Средневековью. Это пространство было ирреальным, но именно оно подспудно готовило особый способ организации изображения как «второй реальности», развившийся значительно позже. Здесь, как и в случае с использованием сценической декорации для передачи архитектурного окружения, был необходим этот своеобразный первоначальный этап абстрактного решения изобразительной задачи. Не случайно дали расширяющегося вглубь пространства раннеренессансных композиций оказываются почти столь же ирреальными, как и выси прежней живописи. Уходящий вдаль дольний мир воспринимается как отражение мира горнего – он не населен. Модель пространства всегда условна, даже когда выстроена по строгим законам центральной перспективы и создает иллюзию реальности. Но именно моделирование давало возможность визуально объединить композицию, а ее условность была новым шагом вперед в отличие от тупикового пути фрагментированных эмпирических наблюдений поздней готики. Это был способ возвращение на новом уровне к нормам античного искусства, для которого (как и для философии этой эпохи) естественная связь вещей была, как заметил еще Дворжак, основой живописной реконструкции пространства. С отказом от этого принципа и с заменой естественной, миметической связи на связь идеальную и умозрительную, основанную на далеких от реальности отношениях и законах, распалось само целостное изображаемое пространство. Фрагменты интерьера или пейзажа включаются в изображение лишь тогда, когда этого требует повествование, но в таком случае они не столько служат фоном, сколько представляют собой намек на внешнюю среду, «призванный служить лишь своего рода комментарием к действию, которое протекает *в идеальном пространстве*». В отличие от этого принципа пейзаж или интерьер в композициях Джотто, как отмечает Дворжак, либо становятся сценической площадкой изображаемого действия, либо «композиционным фактором, призванным координировать фигуры»[30]. Это внешнее пространство не нейтрально, не сводится

[30] *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 1. С. 16–17.

к набору фрагментов – намеков, оно само постепенно превращается в среду, в пространство, где происходит действие. Фиксация точных параметров пространства, в котором происходит действие, шло параллельно с определением структуры этого пространства, его геометрической основы, заполняемой фигурами и предметами. Первоначальная математизация этого пространства в теории перспективы была важным шагом вперед даже по сравнению с античностью. Теперь пространство было значимо само по себе, а не просто как вместилище тел, осязаемых объемов.

В теории Ренессанса появляется важная идея о первичности пространства. Вот как формулирует ее Помпоний Гаурик в трактате «О скульптуре»: «Всякое тело, каково бы оно ни было, должно находиться на каком-нибудь месте, занимать некое пространство. А раз это так, то и мы должны обращать наше внимание прежде всего на то, что раньше существует. Пространство же необходимым образом должно существовать раньше, чем помещенное в нем тело»[31]. Само разделение двух пространственных зон на переднее пространство, заполненное телами и предметами, и задний фон преодолевало античную концепцию обязательного телесного заполнения пространства. Бесконечность дали, открывшаяся в Ренессансе, была подготовлена и идеей об изначальном существовании пространства, и средневековым способом восприятия пространства как трансцендентной бесконечности. Обретая реальность, эта бесконечность становилась прорывом в третье измерение, вглубь. Даже передача атмосферы и первые робкие концепции воздушной перспективы были бы немыслимы без мистически мерцающих золотых фонов живописи Средних веков.

Композиционное решение всегда обладает качеством некоторого внешнего порядка, ордера, налагаемого на реальность с ее случайностью и неправильностями. Хаотичный мир природы пересоздается художником заново, и те собственно художественные закономерности, на основании которых создается новый мир произведения, наиболее ясно проявляются в композиционных принципах. Неслучайно одной из важнейших характеристик стиля всегда была именно композиция. Орнаментальные, очень прихотливо ритмизированные композиции интернациональной готики сочетают в изящный, даже изысканный узор фигуры людей, животных, стилизованные фрагменты природы. Точность и изящество детали преображается в единый ювелирный ажур, где натурализм каждой части снимается в условности и декоративности целого, построенного по законам, далеким от всякого правдоподобия. Иная условность в композиционных решениях Высокого Возрождения. Но и это – условность. Уравновешенные, гармонизированные,

[31] Цит. по: *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв. ... Т. 1. С. 96.

приведенные к почти формульному порядку идеальных стереометрических тел, в которые вписываются тела реальные, эти композиционные принципы творят свой вымышленный мир, свою утопию порядка и красоты. Традиционный композиционный треугольник превращается в пирамидальной композиции, столь излюбленной этой эпохой, в сложную, но ясно читаемую стереометрическую фигуру. Дворжак замечает, что если раньше всегда чувствовалось противоречие между рельефом первого плана и перспективным построением пространства, то такая стереометрия композиционных линий придает теперь единство художественному воздействию[32]. Иными словами, мир художественного произведения, его самодостаточная целостность становятся более важны для выбора именно такого композиционного решения, чем верность эмпирически переданной реальности и точности ее проекции на идеальный экран картины. Но и здесь разная форма принятой условности и принятого способа упорядочивания реальности.

Композиции Перуджино и Фра Бартоломео с их ритмической уравновешенностью прямо противостоят реальности, гораздо меньше склонен к построению работ на основе чисто формальных закономерностей Леонардо, открывающий новые законы художественной формы, более естественные и сложные, но тоже противостоящие хаотическим впечатлениям от реальности, взятой в ее «сыром» виде. В этом смысле эмпирика и явная зависимость от натурных штудий в готическом натурализме, снимаемая за счет органичности композиционного целого, уступают место новому чувству естественности, когда за основу берется идеализация природного порядка. Этот порядок, закон, правило природы, серьезно занимавшие Леонардо-исследователя, приходят в мир изображений в форме идеального композиционного построения, ставящего все наблюдаемые в живой природе детали на свои, подобающие им места. Здесь нет и следа подчинения эмпирики внешним правилам декоративной компоновки, самым причудливым образом приводящим к единому художественному впечатлению весь пестрый сор остро увиденных и точно переданных деталей, как это было в интернациональной готике. Но здесь и иная форма упорядоченности, нежели в «построенной» картине-иллюзии эпохи Кватроченто. Соотношение того, что Б.Р. Виппер называл умозрительным, а не оптическим реализмом, – всюду разное. Композиции эпохи Раннего Возрождения (в отличие от основ построения картины треченти стской или даже маньеристической) гораздо менее условны и прихотливы, в отличие от произведений Высокого Возрождения – более эмпиричны и зависимы от задачи непосредственного «подражания природе». В них тоже есть

[32] *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1. С. 149.

своя геометрия, но это геометрия математически выверенного перспективного чертежа, начертательная геометрия проекции, а вовсе не идеализированный закон, по которому будут строить свои работы художники начала XVI века. В одном случае перед нами вспомогательные линии, помогающие правильно и точно спроецировать на экран реальное пространство с объектами, расположенными в нем, в другом – идеальные силовые линии, группирующие на плоскости картины все изображаемое на ней. Цель кватрочентистской композиции – разрыв плоскости и организация такого построения пространства, которое бы идеально изображало иллюзию глубины. Принципы этого типа задают такую меру упорядочивания пространства, которая соответствовала бы максимально точному впечатлению от его глубины.

Математическая строгость расчета и упорядоченность геометрии композиционного решения придают идеальному пространству картины строгость новой, более правильной реальности, идеальность созданного человеком изображения. Но не создание новой, «второй натуры», а лишь точность воспроизведения натуры подлинной руководит художником. Вовсе не единство изображения, но стремление к объединению всех впечатлений от реальности становится его главной целью. Единство, законченность, гармонизация самого изображения, плоскости картины как таковой станут заботой у следующего поколения мастеров. Только тогда встала задача добиться художественной упорядоченности самого произведения, организовать его плоскость, не воспринимаемую отныне лишь как простой экран, на который проецируется реальное пространство.

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

Точность изображения и его формальная правильность заменяются более важным правом «второй натуры», ее гармонией, вовсе не совпадающей с элементарным упорядочиванием эмпирического впечатления. И это была вторая сторона закономерности, подчеркнутой в свое время Вельфлином. Он писал в «Основных понятиях истории искусств»: «Кажется парадоксальным и все же вполне соответствует фактам: XVI век плоскостнее XV века. Правда, неразвитое представление примитивов было, вообще говоря, привязано к плоскости, но все же постоянно предпринимались попытки разрушить ее заклятие, между тем как искусство, вполне овладевшее ракурсом и глубокой сценой, сознательно и последовательно обращается к плоскости как к единственной подлинной форме созерцания, которая в отдельных случаях может, конечно, то там, то здесь нарушаться мотивами глубины, однако все же пронизывает целое в качестве обязательной основной формы. Все достижения более раннего искусства в области мотивов глубины носят по большей части бессвязный характер, и расчленение картины на горизонтальные пласты производит впечатление прямо-таки бедности; теперь, напротив, плоскость и глубина стали одним элементом, и именно вследствие того, что все трактовано в ракурсе, удовлетворение плоскостностью ощущается нами как добровольное; создается впечатление богатства, достигшего величайшей зрелости, простого, уравновешенного и легко обозримого»[33]. Это богатство, не страшащееся больше выглядеть не справившимся с пространственной глубиной, это единство впечатления, достигнутого на высшем уровне владения сложностью ракурсов и передачей объема, означало и утверждение плоскости как драгоценной поверхности живописи, как самоценного воплощения высшей виртуозности мастера не только в передаче натуры, но и в создании новой гармонии. Даже в тех случаях, когда пласты глубины прерывают плоскостную связь всего изображения, пишет Вельфлин, она вновь утверждает себя уже в качестве композиционного принципа. Глаз следует за движением фигур в глубину в рафаэлевском «Илиодоре», но тотчас же возвращается к поверхности самой картины и «инстинктивно воспринимает левую и правую передние группы как существенные пункты расположенной под дугой сцены»[34]

Для симультанизма характерно стремление основываться на тактильных ощущениях. Это было справедливо замечено Б.Р. Виппером, но это не означает равнодушия к пластической выразительности формы, ее зрительной репрезентативности. В культурах разных типов изображение, которое строится на объединении различных аспектов, все-

[33] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 128.

[34] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства... С. 130.

гда выбирает наиболее выразительные из них. Достаточно вспомнить фасопрофильные изображения Древнего Египта, в которых всегда избирается наиболее характерный и репрезентативный ракурс каждой части тела, а соединение этих ракурсов создает достаточно выразительную с пластической точки зрения композицию. Даже в том случае, когда мы не имеем дела с изображениями, созданными с использованием объединяющей всю композицию точки зрения, совпадающей с центрально-перспектив-ным построением и ориентированной на зрителя, перед нами всегда достаточно тонко согласованная зрительная система. Ее пластическая выразительность часто даже выигрывает от отсутствия жестких требований сохранения единства ракурса. Достаточно интересна проблема соотношения этого «иероглифического ощупывания», когда каждая часть изображения переносится на плоскость не в том виде, в котором она предстает глазу, но в том, который для нее наиболее характерен. Именно потому выбранный тип условной передачи изображения может быть адекватен иероглифу этой части, с так называемыми тактильными ценностями. Каваллини преодолевал условность симультанизма через слабо и нечетко понятые, но все же используемые вполне сознательно античные пластические ценности. Античность с ее представлениями о зрении, отождествляемом со своеобразным «ощупыванием» зрительными лучами предмета, ближе всего подошла к единому зрительному образу. Оставалось немногое – надо было добиться того, чтобы воспринимаемый как бы через осязание мир превратился в зрительную, живописную иллюзию. Здесь и требовалось превращение во-образ, воображение в точном смысле слова. Причем необходимо было правильное воображение, а не то, которое итальянские авторы называли bizarre – причудливым. Для этого верного воображения требовалось ощущение дистанции – и мы видим, что оно достигалось практически за счет вспомогательных приемов: будь то трактовка изображения как видимого через представляемую условную раму или же как написанного на прозрачной завесе – vellum. Но пока все это еще механические и сравнительно простые способы объединения композиции, своего рода технически вспомогательные методы создания единого целого, визуального единства. Но позже возникнут и более сложные способы такого видения, интуиции в первоначальном этимологическом смысле слова, то есть целостного видения.

Даже здание воспринимается как бы через этот vellum, представляя собой наряду с конструкцией и своеобразную картину, фиксируемый с одной точки зрения и целостный фасадный вид. Оно не столько составляется из отдельных деталей, сколько композиционно объединяет их, и это единство вполне наглядно закрепляется в однородности и общей зрительной логике фасадного аспекта, в цельности картинного

впечатления от здания. Теперь это уже не просто пластический объем, но картина, которую воспринимают в связи с ее общим окружением, и в которое она сознательно вписывается зодчими. Те же тенденции становятся характерными и для рельефа – прежде чем наш взгляд проследует за каждой отдельной фигурой, как это было в проторенессансном рельефе, он уже схватывает целое. В прежних формах композиция присутствовала, но теперь она уже предшествует. Визуальное единство не просто достигается с помощью тех или иных композиционных приемов, оно становится стилеобразующим фактором. Сначала рельеф задумывается и создается как единое изображение и целостная картина, только потом прорабатываются детали. Но любые, даже самые выразительные фрагменты здесь лишь часть целого, лишь тон в общей симфонии. Тем более это важно для формирующегося в это время типа живописного рельефа, где они всегда воспринимаются на фоне и практически неотделимы от окружающей среды.

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

представала как бы движущейся между двух гладких плоскостей. Одной плоскостью был фон, воспринимавшийся как непрозрачный и условный, второй же плоскостью была предполагаемая прозрачная передняя плоскость, ограничивающая все выступающие детали рельефа. Эта своеобразная визуальная граница сохраняется и в рельефах Возрождения, но она сохраняется не как композиционная условность, а как идеальная предпосылка создания воображаемого единого картинного пространства.

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

В знаменитом месте из трактата Витрувия, где он говорит о перспективе, она отнесена к тому виду диспозиции или аспекта (как предпочитает говорить римский теоретик архитектуры), который он называет сценографией. Два других способа передачи здания на плоскости – ихнография и ортография – соответствуют горизонтальной проекции и прямой лицевой проектировке. Сценография, согласно Витрувию, есть перспективнаяе проекция, она «тоже есть абрис фасада, но с

уходящими назад боками и конвертированием всех линий к центру»[35]. Чрезвычайно характерно, что сценография понимается здесь исключительно с точки зрения эскиза – чертежа. У нее есть свои законы построения, но в целом она приравнивается к плану на грунте и фронтальной проекции. Именно поэтому способ, описанный Витрувием, не мог иметь того революционного значения, которое приобрела центральная перспектива в искусстве раннего Возрождения. С самого начала возникновение нового способа изображения оно было связано не просто с практической необходимостью показать абрис фасада с уходящими назад крыльями, но и с потребностью в реконструкции облика древних сооружений, воссоздания в идеальном изображении античного архитектурного ландшафта. Это обстоятельство предопределило изначальную связь кватроченти стской перспективы и изображения внешней среды. То есть с момента своего возникновения это был не просто чертеж, а визуальное воссоздание, зримо возникающая картина того, что в реальности нельзя было увидеть в подлинном, не искаженном перестройками и разрушениями виде. Ренессансная перспектива была непосредственно связана с умением и стремлением изобразить окружающее пространство, что принципиально отличает ее от античной сценографической проекции. Можно сказать, что античная аспектива была специфическим способом изобразить предмет, ренессансная же перспектива изначально была ориентирована на изображение пространства, бесконечно уходящего в глубину.

Что касается ортогональной проекции, то она с достаточной систематичностью использовалась и в Средние века. Ее применяет Виллар д'Оннекур, но у него она служила вполне практическим задачам, самым непосредственным образом была связана с изображением предмета как такового, а вовсе не предмета в пространстве. Ее использовали для изображения различных аспектов формы, которая вытесывалась из камня. Фактически это был тот же чертеж, в котором дан вид предмета с разных сторон для более точного его воспроизведения в камне. Это была своеобразная инструкция для каменотесов. Этот способ отчасти напоминает идущий еще из архаики метод высекания скульптуры с помощью четырех прямых проекций, когда сначала на гранях рисовался вид будущей скульптуры, а потом скульптор углублялся в материал с разных сторон. Работая всего лишь с четырех точек зрения, не представляя себе статую как круглую и имеющую потенциально бесконечное множество аспектов, мастер неизбежно ограничивался только основными видами – фасом и профилем. Угловатость готовой скульптуры усиливалась и за счет того, что высекание шло прямыми и плоски-

[35] *Витрувий*. Десять книг об архитектуре... С. 27.

ми слоями[36]. Более поздний способ высекания, когда мастер совершал круговой обход скульптуры, требовал уже гораздо более развитого пространственного воображения, которое не сводимо к простому переносу графического изображения в объем, своего рода работе по проекции.

Микеланджело, согласно Вазари, впервые использовал метод послойного высекания скульптурного изображения из глыбы, наблюдая постепенное освобождение его модели от медленно уходящей воды. Этот объем рождается сразу, а не складывался из нескольких проекций. Он в чем-то напоминает перспективу-реконструкцию времен Брунеллески, которая не складывала виды с разных сторон, но искала общий вид, синтезирующий впечатление трехмерного пространства. Общим моментом здесь становится зрительное восприятие единой картины, которая не может сложиться арифметически из четырех различных аспектов. Эта высчитанная разноаспектная перспектива больше соответствует ранней стадии формирования такого рода изображений, которые как бы складываются из самостоятельно сокращающихся четырех поверхностей – пола, потолка и боковых стен. Ящикообразное пространство создавало иллюзию относительной объемности и трехмерности, но оно столь же угловато, как и архаическая скульптура. Необходим был переход к изображению увиденного пространства, причем увиденного с определенной точки зрения и сразу, как сразу видел в передней плоскости каменной глыбы объем будущей скульптуры Микеланджело. Те модели изображаемого пространства, которые Альберти назвал «dimostratione», не большая забава, чем ванночка с моделью будущей скульптуры, изготовленная Микеланджело. Принцип один. Это были визуальные модели, помогавшие сразу представить себе будущее произведение и воссоздать его в материале. Важно, что модели, к которым часто прибегали художники этой эпохи, были не простыми игрушками взрослых людей, а способом формирования такого типа визуального изображения, который требовался для создания миметического образа. И скульптура, которую необходимо было представить себе сразу, увидеть в блоке мрамора, и центрально-перспективная композиция в живописи, требующая целостного одномоментного восприятия, предполагают особый тип развитого воображения. Без этапа работы с моделями пространства (как в dimostratione Альберти) или объема (как в описанном Вазари методе Микеланджело) такое воображение формировалось бы с большим трудом.

Был накоплен достаточный запас эмпирических наблюдений и способов передачи отдельных предметов. Веризм деталей в позднеготиче-

---

[36] *Виппер Б.Р.* Из "Введения в историческое изучение искусства" // *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. М., 1970. С. 179.

ской живописи и скульптуре часто превосходит любые «подражания природе» ренессансных мастеров, но верность цельному впечатлению от натуры требовала качественного скачка, нового принципа подхода к изображению. Модели Альберти помогали создавать это пространство с особым освещением, когда «через крошечное отверстие в небольшом ящике можно было видеть обширные области, пространный морской залив, а на заднем плане – такие отдаленные земли, что едва можно было рассмотреть»[37]. Живописец действительно воссоздавал реальные предметы и создавал иллюзию реального пространства в этих моделях мира. Ясно, что в кватрочентистской теории их значение далеко выходило за пределы чисто технического, вспомогательного средства. Создавая такие модели, человек действительно чувствовал себя повторяющим логику Творения. Вспомним опять слова Николая Кузанского о человеке, который уподобляется Богу – творцу реальных сущностей и природных форм своей способностью творить мысленные сущности и формы искусства, и сравним с ними слова из анонимной биографии Альберти: «Это он называл «демонстрациями», и они были так сделаны, что и знающие и несведущие утверждали, что видят не написанные, а самые подлинные вещи. Демонстрации были двух родов: одни из них назывались дневными, другие – ночными. На ночных <...> показывались <...> мерцающие созвездия, над вершинами скал и холмов появлялась восходящая луна и сверкали предрассветные звезды. Во время дневных демонстраций все было залито светом, и широко сияло все необъятное пространство земли <...>»[38].

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

---

[37] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве.... Т. 1. С. 42.

[38] Там же. С.XXIV–XXV.

трехмерном и сопровождаемом особыми световыми эффектами моделировании пейзажа, восторгу зрителей не было предела. Это повторение Природы приравнивало человека к высшему Художнику. Сейчас даже трудно себе представить, насколько завоевание возможности точной миметической реконструкции видимого мира было значимо для людей ренессансной культуры. Самый убежденный реалист XIX века все же был далек от того представления о творчестве, которое отождествляло изображение с самим процессом Творения: «...дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей, разных животных, растений, плодов»[39]. Некоторые исследователи считают, что сам принцип построения пространственных композиций у Альберти глубоко мифологичен, воспроизводит библейский миф о сотворении мира. Первым этапом было создание пространственной коробки, затем светотеневая моделировка отдельных элементов тела, третий этап – это компоновка членов, которые должны соответствовать друг другу. Наконец, четвертый этап – это действие, мизансцена, сюжетная ситуация. В этой мифологеме «можно уловить черты традиционной схемы библейского мифа о сотворении мира: создание земли и всего окружения, затем сотворение человека и, наконец, население мира людьми и сотворение человеческой истории»[40]. Вполне возможно, что слишком прямые параллели между библейскими текстами и текстом Альберти мало что дают. В конце концов мифологизировать можно вообще все что угодно. Но разумеется, представление о Боге-художнике и художнике как «втором Боге» серьезно отличает ренессансную теорию «подражания природе» от позитивистски трактуемого реализма XIX века. Основным же итогом развития представления о Deus-artifex стало оправдание эстетического восприятия мира. И Вазари критикует религиозный фанатизм с его отрицанием земной, внешней красоты, поскольку для него она является таким же несомненным доказательством величия Творца, как и нравственные начала мира.

Эстетика и этика настолько тесно переплетены, что для него абсолютно бессмысленными кажутся любые попытки их противопоставить: «Однако я отнюдь не хотел бы, чтобы кто-нибудь пал жертвой заблуждения. Считая все нелепое и беспомощное благочестивым, а все красивое и хорошо сделанное – порочным...»[41] Если бы они были действительно «любителями честного пути», у них от созерцания красивых святых «возникло бы стремление к небу и к тому, чтобы быть угодным

---

[39] *Леонардо да Винчи*. Трактат о живописи. М., 1934. С. 101.

[40] *Данилова И.В.* Искусство Средних веков и Возрождения.... С. 45.

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

Создателю всех вещей, от которого, как от наисовершеннейшего и наипрекраснейшего, и проистекает все совершенное и все прекрасное»[42]. Аскетическое отрицание прельщающей и обманчивой красоты лишалось своего основного – этического – аргумента. Созданное Богом-мастером совершенно и заслуживает восхищения, в этой способности оценить высшее искусство и заключается подлинная добродетель, virtù, талантливого человека, uomo virtuoso.

Сопоставление природы и искусства с этого момента начинает трактоваться как обоснование особого статуса искусства. Ведь «машину мироздания можно назвать великой и благородной живописью, нарисованной рукою Создателя и природы»[43]. Варки в этом месте повторяет слова Кастильоне[44]. Следует обратить внимание на то, что природа, «машина мироздания», названа «великой и благородной живописью». Эти слова, прозвучавшие как итог ренессансной традиции, стали своеобразным резюме полемики о статусе изобразительного искусства, которая имела длительную традицию, требующую самостоятельного рассмотрения.

---

[42] Там же. С. 339.

[43] *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti… P. 39.

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

Глава 3

НОВЫЙ СТАТУС ХУДОЖНИКА

Как известно, долгое время пластические искусства рассматривались как ремесла. Иногда их причисление к «механическим искусствам» сопровождалось не только обоснованием причин их исключения из числа «свободных искусств» (грамматики, риторики, диалектики, арифметики, геометрии и музыки), но и вполне экстравагантными способами принизить эти формы творчества[1]. Карл Боринский приводит текст одного из авторов Позднего Средневековья – Гуго Сен-Викторского, который дает этимологию понятия «подражательные искусства», определяя их как синоним «искусств механических» (artes mechanicae): «Созданное человеком, поскольку это не является природой, но (всего лишь) подражанием природе, соответственно именуется mechanicum, то есть обольщающим, обманывающим (adulterinum)»[2]. Автор XII века использует здесь обычный для схоластической традиции принцип объяснения понятий по звуковому сходству слов. «Moechanicae» у него становится синонимом «adulterinae», поскольку производит он его, очевидно, от «moechus» (прелюбодей).

Юлиус Шлоссер-Маньино, в свою очередь, обращает внимание на то, что и в проторенессансной Италии авторы подписывали свои произведения словами «vile meccanico», то есть буквально «низкий ремесленник», а не «artista» (художник)[3]. В таких подписях, конечно, нет следа случайных этимологических совпадений, скорее, речь может идти об обычае, но негативное отношение к «механическому» подражанию, так или иначе подспудно таящее в себе средневековое отождествление «mechanicae» и «adulterinae», воссоздания и обольщения сохра-

---

[1] Эволюцию понятия «свободные искусства» в поздней античности и Средневековье см.: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages... P. 36–43. В частности, приведен интересный анализ более поздних хронологических размышлений Кальдерона о «свободных искусствах». См.: Там же. P. 559–570. Подробное исследование ренессансной и новоевропейской традиции таких сопоставлений см.: *Kristeller P.O.* The Modern System of the Arts... P. 163–227.

[2] *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1914. S. 89.

[3] *Schlosser-Magnino J., von.* La letteratura artistica... P. 78.

няется в теории, усиливающей платоновское определение подражания как «человеческой части фокусничества»[4]. Даже когда Боккаччо пишет о Джотто: «Часто случается, что фортуна среди низких ремесел (sotto vili arti) таит иногда величайшие сокровища доблести»[5], то в этих словах еще звучит эхо пренебрежительного отношения к ремеслу живописца, писатель от противного доказывает величие знаменитого мастера, противопоставляя низкий социальный статус его занятия личной доблести. Сохраняясь даже в похвале, такое отношение к искусству говорит о многом.

Дополнительный негативный оттенок понятию «механическое искусство» сообщается еще и тем, что в староитальянском языке слово «meccanico» приобретает значение «необразованный, грубый»[6]. Здесь есть перекличка с греческой традицией, где скульптор или живописец назывался «banausos», то есть ремесленник, занятый механическим трудом. В более широком контексте этот термин тоже означал все низкое и вульгарное[7]. Однако ситуация кардинальным образом меняется в Кватроченто. Альберти уже противопоставляет людей «с умом тонким и с дарованием к живописи» и людей грубых, «от природы мало способных к этим благороднейшим искусствам»[8]. Естественно, живопись здесь уже не трактуется как ремесло, «механическое искусство», но становится одним из благородных свободных искусств. Альберти, кстати, был единственным художником, изучившим и «тривиум», и «квадривиум», то есть все семь классических «свободных искусств».

Традиционное отношение к пластическим искусствам хорошо выразил в своем «Сновидении, или Жизни Лукиана» Лукиан, когда описывал похожую на работницу, с мужскими чертами лица Скульптуру, обещающую мальчику, если он займется этим видом искусства, славу Фидия, Поликлета, Мирона и Праксителя, которым теперь «поклоняются как богам». Но речь этой грязной, перепачканной гипсом мужеподобной женщины так изобиловала «варварскими выражениями», так она запиналась и с таким трудом связывала слова, пытаясь убедить мальчика, что он предпочел изящную и благородную ее спутницу – Образование. Именно Образование находит точные слова убеждения, оспаривая речь Скульптуры. Обращаясь к Лукиану, Образование убеждает его: «Ты станешь простым ремесленником, занятым ручным трудом и возлагающим все надежды на свою силу; ты будешь жить в

---

[4] *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background... P. 274.

[5] Цит. по: *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса... С. 68, прим. 30.

[6] *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages... P. 37. N. 2.

[7] *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann... P. 24.

[8] Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 32.

неизвестности, имея небольшой и недостойный заработок. Ты будешь недалек умом, будешь держаться простовато.... И даже если бы ты оказался Фидием или Поликлетом и создал много дивных творений, то твое искусство все станут восхвалять, но никто из зрителей не захочет уподобиться тебе, если только он в своем уме. Какого бы ты искусства ни достиг, все будут считать тебя ремесленником, мастеровым, живущим трудом своих рук»[9].

Жить трудом своих рук стыдно и недостойно свободного человека, качество же этого труда оценивается как бы вопреки его низкой природе. Легендарные скульпторы прошлого почитаемы, но всегда есть ощущение дистанции между зрителем и художником. Нельзя сказать, чтобы подобное отношение к художникам не сохранялось и позже. Отголосок традиционного пренебрежения к физическим усилиям звучит даже в более поздней традиции, например в традиционно ренессансном парагоне, или споре различных видов искусства. Один из таких «споров» строился на противопоставлении двух видов трудности: примитивной физической усталости («fatica di corpo») и возвышенного «утомления духа» (fatica d'ingegno). Первая отличает работу скульпторов, вторая – живописцев, подтверждая большее благородство их искусства. Эта мысль повторяется у Бенедетто Варки[10], воспроизводящего аргументацию Леонардо да Винчи[11] и доводы, которые приводят в своих письмах Бронзино[12], Понтормо[13] и Сангалло[14]. Да и в реальной жизни отношение к изобразительному искусству часто несло в себе рудименты идущего еще от античной традиции пренебрежения. Себастьяно дель Пьомбо пользовался расположением знати благодаря своему умению играть на лютне, а вовсе не благодаря мастерству в изобразительном искусстве[15]. Родные Микеланджело считали его занятия скульптурой «делом низким и недостойными древнего их рода»[16]. Но все же Микеланджело получал признание уже за то и только за то, что он был художником. Ему не надо было подстраиваться под «благород-

---

[9] *Лукиан.* Избранное. М., 1987. С. 36.

[10] *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti... P. 39.

[11] *Leonardo da Vinci.* Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] / Ed. Ph. McMahon. Princeton, 1956. Vol. II. Facsimile. P. 20, 23.

[12] *Bronzino A.* Lettera a B. Varchi // Trattati d'arte del Cinquecento... Vol. I. P. 64.

[13] *Pontormo.* Lettera a B. Varchi del 18-II-[1547] // Trattati d'arte del Cinquecento... Vol. I. P. 68.

[14] *Sangallo G. da.* Lettera a B. Varchi // Trattati d'arte del Cinquecento... Vol. I. P. 71 ss.

[15] Жизнеописание Себастиано Венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 143.

[16] Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 5. С. 271.

ные» занятия, он свое собственное, тяжелое в физическом отношении дело сделал благородным. И оно было главным. Будучи образованным человеком и гениальным поэтом, он ставит свои литературные занятия на второе место, они были для него вспомогательными умениями, но не делом всей жизни.

«Искусства рисунка» в эту эпоху окончательно занимают то место, которое прежде могли занять лишь литература и философия, а сам рисунок, disegno, становится воплощением идеальной природы искусства, мастерства художника, которое теперь не сводится к техническим умениям. Столкновение двух типов отношения к мастерству, один из которых предполагает совершенство идеального миметического «рисунка», а другой опирается на традиционное представление о добросовестном ремесленном обращении с материалом, своеобразно отразилось в истории, которую рассказывает Вазари. Речь идет о художнике, получившем разрешение взглянуть на статую, созданную Микеланджело. Он, как пишет Вазари, «увидев мастерство Микеланджело, пришел в изумление». Но дальше он оценивает мастерство лишь в его привычном техническом аспекте, оценивая «прекраснейшее» литье и прекрасный материал, чем разгневал Микеланджело, который справедливо увидел в этом похвалу бронзе, а не искусству мастера[17]. Гнев Микеланджело прямо связан с его новым представлением о мастерстве и профессии. Все ремесленные аспекты работы скульптора стали необходимым, но уже недостаточным условием оценки его работы. На новом уровне происходит классическое разделение на «механическое» и «свободное» искусство, а скульптура отождествляется с идеальным аспектом творчества, превосходящим чисто материальные условия успешного осуществления замысла. Виртуозность во владении «рисунком» в его широком, тосканском значении становится выше технических навыков обращения с материалом. Вазари пишет, что живописцы вовсе не считают вечность скульптур особым их преимуществом, сообщающим «искусству больше благородства по сравнению с тем, коим оно обладает по своей природе, но зависит это просто-напросто от материала (materia)». Кроме того, ведь и мозаику отличает «долговечность и благородность материала»[18]. Что же касается того легендарного скульптора, который сделал изображение Скульптуры из золота, а Живописи – из серебра, то в этом больше демонстрации богатства, чем рассудительности. Ricchezza, богатство, уже не первый раз противопоставлено рассудительности, giudizioso, но это противопоставление даже усилено забавной ссылкой на золотое руно, одевающее «бес-

[17] Там же. С. 292.

[18] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 96; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С.42.

смысленного барана». И драгоценному материалу, воплощающему богатство, противопоставлены впервые с такой прямотой качества художника-профессионала, способного превращать в драгоценность любой материал. Для ренессансного автора подлинной ценностью обладает «труд, вложенный в работу, его добротность и верность суждения»[19].

Труд художника гораздо более ценен, чем любые трудности, связанные с добыванием материала. Здесь античное отношение к замыслу и ремеслу переосмысляется. То место, которое прежде занимало технэ, всегда связанное с представлением о «механических искусства», теперь занимает технический аспект художественного творчества, ставшего не только высшим проявлением мастерства, но и воплощением трудностей, которые больше не сводятся к трудностям физическим. Иначе может получиться, что измерение благородства искусства количеством затраченных усилий приведет к тому, что в paragone, в споре видов искусств какое-нибудь искусство добывания мрамора из горных недр, использующее клинья и сваи, победит скульптуру, мастерство кузнеца будет выше искусности ювелира, а каменотес опередит архитектора. Истинные трудности, повторяет Вазари аргументы живописцев, заключаются в душе в большей степени, чем в теле, а благородство предмета измеряется не физическими усилиями, а духовными. «...И потому те вещи, которые по своей природе нуждаются в изучении и больших знаниях, благороднее и превосходнее тех, коим, скорее, нужна телесная сила»[20].

В этот период окончательно формируется представление об изобразительном искусстве как об искусстве «свободном». Идея о высоком статусе художника и о том, что живопись и скульптура должны рассматриваться среди других artes liberales, возникает довольно рано, по крайней мере в XIV веке[21]. Первым вслед за Плинием относит художников к людям свободных искусств Виллани[22]. Что касается самого Плиния, то он относит изобразительное искусство к числу «свободных искусств» только в одном месте своей «Естественной истории»[23]. Спустя два века Бенедетто Варки тоже сошлется на него в своем утверждении, что некоторые искусства зовутся «свободными» (liberali),

---

[19] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 98; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 43.

[20] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 98–99; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 44.

[21] См.: *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background... P. 277–278.

[22] *Venturi L.* Storia della critica d'arte. Torino, 1964. P. 88.

[23] *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Изд. подг. Г.А. Тароняном. М., 1994. С. 94.

то есть достойными свободных людей (d'uomini liberi), а не рабов (servi)[24]. Более того, для него живопись – это благородное занятие, которое всегда было искусством людей благородных (uomini nobili)[25]. И в этом случае у Плиния можно найти лишь эпизодическое рассуждение на эту тему. Доказывая, что искусство живописи рано «снискало почет» у римлян, он приводит как аргумент то, что Фабии из «знаменитейшего рода получили прозвище Пикторов по нему»[26]. Прозвище «Пиктор» (Pictor), то есть «живописец» получил Гай Фабий Ликтор, который действительно принадлежал к древнему патрицианскому роду. Гуманистическая традиция обращается к этому персонажу многократно. Для Альберти это «человек благороднейший» (huomo nobilissimo)[27]. Более того, благородство живописи доказывается не только знатностью людей, ей занимавшихся, но и ее особым местом в обществе. Во второй части своей работы о живописи Альберти посвятил подробное рассуждение о древности изобразительного искусства и особом уважении, которым художники пользовались в прошлом. Он ссылается на мнение Трисмегиста о том, что живопись и ваяние родились одновременно с религией, как и она, изобразительное искусство существует с незапамятных времен, и сакральное значение их подтверждает их благородство сегодня. «Но кто может отрицать, что живопись присвоила себе самое почетное место во всех областях – общественных и частных, светских в духовных – настолько, что ничто, как мне кажется, никогда так не ценилось смертными, как именно она?»[28]

Через двадцать лет после выхода в свет трактата Альберти архитектор Филарете, в своей книге об архитектуре, вышедшей во Флоренции в 1464 году, писал, что в Древнем Риме живопись считалась почетным занятием, сегодня же она считается позором. В конце XV столетия отец Рафаэля Джованни Санти напоминал своему «подлому времени», презирающему живопись, что в античности запрещалось открывать тайны этого ремесла рабам. Кондиви, помощник и секретарь Микеланджело, вспоминал, что великий скульптор хотел, чтобы к анализу искусства допускались только благородные, а не плебеи, поскольку, как он полагал, это было обычаем древних[29]. Бальдассаре Кастильоне называет легендарного Фабия «превосходнейшим живописцем» (eccellentissimo pittore) и вообще говорит о «величайшем почете» (onor

---

[24] *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti… P. 15.
[25] Ibidem. P. 35.
[26] *Плиний Старший.* Естествознание… С. 82.
[27] *Alberti L.-B.* Della pittura / Ed. by L. Mallè. Firenze, 1950. P. 79.
[28] *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 40.
[29] *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann… P. 175.

grandissimo), которым живопись пользовалась у римлян[30]. Варки еще более усиливает этот момент, замечая, что Фабий «благороднейший римский гражданин» (nobilissimo cittadino romano) не только не считал зазорным писать картины, но и подписывал их свои именем, давшем имя всему семейству[31].

В ренессансной литературе часто встречаются ссылки на то поклонение и почитание, которым окружали древних художников. Но для античности было бы более справедливо говорить о славе знаменитых произведений, о культе произведений, а не авторов. Что касается отношения к художникам, как справедливо замечает М. Бараш, девизом античного отношения к искусству могут служить слова Плутарха: «Мы восхищаемся произведениями искусства и презираем их создателей»[32]. Многие доводы гуманистической литературы с ее убежденностью в значимости искусства в античности, не позволявшей, якобы, раскрывать секреты мастерства людям низкого происхождения и рабам, сегодня звучат довольно забавно. На деле положение творческой интеллигенции в Древнем Риме было особым, как особым было и взаимоотношение ее с покровителями. Исследователи отмечают, что даже те, кому удавалось заручиться покровительством и поддержкой патрона, часто терпели настоящие унижения, а их роль мало отличалась от роли домашних шутов. Шаткость их положения заставляла угождать нередко достаточно грубым вкусам покровителя и развлекать его, снося любые унижения[33]. Тот, кому оказывали покровительство, приближался по своему положению к остальной челяди. Но в данном случает соответствие ренессансных иллюзий о статусе древних мастеров их реальному положению не столь важно. Очевидно одно: когда художники говорят об уважении и высоком общественном признании своих предшественников в античности, это означает, что их собственный социальный статус стал для них проблемой. Хотя действительное положение художников в античном обществе и ренессансные представления о нем явно отличались, сами заблуждения играли свою роль в завоевании нового положения мастеров. Вторая характерная для эстетики Ренессанса тема, непосредственно связанная с первой, вопрос о покровительстве искусству как о благородном занятии. Варки восхваляет «добродетельнейшего и щедрейшего (il virtuosissimo e liberalissimo) сеньора герцога, государя нашего»[34]. «Liberalissimo» здесь можно

---

[30] *Castiglione B.* Il Cortegiano. Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione, a cura di V. Cian, Firenze, 1947. P. 122.

[31] *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti... P. 36.

[32] *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann... P. 24.

[33] См.: *Штаерман Е.М.* Кризис античной культуры. М., 1975. С. 35.

[34] *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti... P. 37.

перевести и как «благороднейшего»[35]. Кстати, этот оттенок сохраняется и в самом понятии «arti liberali». И именно благородство подчеркивается в них ренессансными авторами, трактующими «свободные искусства» (к которым теперь относят и искусства пластические) как формы творчества, предназначенные для истинного нобилитета, духовной аристократии. Меценат, помогая им, занимается не просто благотворительностью, а благородной задачей самовосславления.

Для новой традиции важно, что в древности «знаменитые и великие» государи, чьи богатства были несметны, прославили свое имя не изобилием дарованных судьбой благ, а величием духа. И самое яркое проявление этого величия было в помощи выдающимся художникам. Ведь все затраты древних римлян, кроме тех, что пошли на возведение прекрасных сооружений, почитаемых ныне подобно «святыням», были напрасны. Так не лучше ли обессмертить себя покровительством искусствам. Так начинается одно из посвящений Медичи, автор которого, восхищается древним меценатством и побуждает мецената современного осознать величие своей роли[36].

Итак, свободное искусство – это занятие, достойное благородного человека, а покровительство ему способно прославить имя мецената в веках. В многочисленных рассуждениях на эту тему появляется одна принципиально важная мысль. Это идея о том, что высокий профессионализм поднимает человека над его происхождением. Самоосуществление человека и развертывание тех способностей, которые в нем заложены, ставят его над всеми остальными и поднимают выше всяких социальных стратификации. Высокое совершенство личности и ее выдающееся владение какой-либо профессией одно способно поднять человека на несколько социальных ступенек, возвысить до уровня общения с правителями мирскими и иерархами церкви. Так было в реальности, такая возможность, достигнутая талантом человека, подогревала веру в его силы и в социальную значимость таланта. Апелляция к тем страницам классических трудов, где говорилось о почете и уважении, которыми пользовались художники, и о наградах и щедрых дарах, которыми правители отмечали их талант, должна была подтвердить благородство изобразительного искусства. Обращение к истории лишь закрепляло статус, достигнутый фактически.

Гуманисты черпали свои аргументы в пользу живописи из сочинений Плиния, Галена и Филострата, но, как справедливо отмечалось ис-

---

[35] В любом случае «liberalissimo» нельзя перевести как «либеральнейшего». Ср.: *Варки Б.* Диспуты / Пер. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2. С. 396.

[36] Жизнеописание Антонио да Сангалло, флорентинского архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 55.

следователями, античная аргументация была далека от той убедительности, которую ей придавали гуманисты[37]. Для самой античности история со знатным художником, скорее, была идеальной моделью, чем-то легендарным. И этот оттенок достаточно заметен у самих древних авторов. Цицерон считал, что если бы Фабию воздавали хвалы не только за его знатность, но и за то, что он занимался с успехом живописью, то появилось бы много Поликлетов и Паррасиев, косвенно подтверждая утопичность представлений о высоком статусе искусства[38]. Да и сам Плиний не случайно, перечислив нескольких известных римских граждан, занимавшихся живописью, делает характерное добавление: «после этого знатные своими руками живописью не занимались»[39]. Вероятно, более важно для истории культуры не опровержение легендарных историй о выдающихся античных мужах, занимавшихся изобразительным искусством, а реальные факты смены общественного отношения к таким занятиям. Документально подтверждено, что многие крупные иерархи церкви в средневековой культуре совмещали свои обязанности и художественное творчество[40].

Лишь с того момента, когда изобразительное искусство стало готово бороться за включение его в число «свободных искусств» (artes liberales), а «arti meccanice» в итальянском языке получили современное значение «кустарные промыслы», «ремесла», формируются и новые критерии оценки изобразительного искусства, и новое отношение к художнику. Вазари пишет о тех, кто «с почетом для себя владеет либо словесностью, либо музыкой, либо живописью, либо другими свободными искусствами» (liberali [arti]) и теми механическими искусствами (meccaniche arti), которые не только не предосудительны, но приносят другим людям и пользу, и помощь»[41]. В духе Позднего Возрождения «свободные» и «механические» искусства не только не противопоставляются, но и сближены как достойные занятия. Слово «достойный» Вазари повторяет несколько раз. Понятно, что в этом контексте «механические» искусства означают уже ремесла, которые сопоставляются по своему достоинству с искусствами «свободными», к кото-

---

[37] См.: *Kristeller P.-O.* The Modern System of the Arts… P. 181.

[38] Тускульские беседы. I. 2, 4; см. *Плиний Старший.* Естествознание… С. 462–463.

[39] *Плиний Старший.* Естествознание… С. 82.

[40] Ювелирным делом занимался св. Элигий и св. Бернвард, епископ Гильдесгеймский (он руководил мастерской бронзового литья), Гуго Бургундский, епископ Линкольнский, лично работал на строительстве собора. См.: *Муратова К.М.* Мастера французской готики... С. 65, примечания 29 и 30.

[41] Жизнеописание живописца дон Лоренцо, монаха монастыря дельи Анджели во Флоренции // *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 579; *Vasari G.* Le Opere… Vol. 2. P. 17.

рым отнесена и живопись. Ремесла приносят людям помощь, и это придает им собственное «достоинство». Благородство же живописи не обсуждается, она и так отнесена к «свободным искусствам». Но перед тем как живопись, музыка и словесность могли быть рассмотрены в одном ряду, должно было пройти много времени и измениться общественный статус художника.

То, что в представлениях общества художник ничем не отличался от любого другого ремесленника, косвенно подтверждается и тем, отмечает исследователь, что само слово «художник» как общее понятие почти никогда не использовалось. Были понятия «живописец», «скульптор», «ювелир», но их общие черты не принимались во внимание. Они не были для современников людьми особыми, отличающимися от других ремесленников талантом и призванием[42]. Энтони Блант совершенно справедливо рассматривает борьбу художников за право быть причисленными к «свободным искусствам» как форму эмансипации от статуса цеховых ремесленников[43]. Сходные процессы известны и Северному Возрождению. Борьба за право относить изобразительное искусство к числу «свободных» и здесь шла параллельно требованию отделить художников от представителей других «грубых ремесел»[44]. Накал полемики косвенно подтверждает невысокий реальный статус художника, его сохраняющуюся близость с обычными ремесленниками. Анталь замечает, что в XIV столетии искусство рассматривалось просто как одно из ручных ремесел. Профессия художника еще не получила особого знака отличия, особого ореола. В любом случае бедные слои населения не относились как к чему-то необычному к тому, что сын становился живописцем. Да и происходило это по вполне практическим причинам. Фактически, почти все флорентийские художники XIV века происходили из ремесленников, мелкой буржуазии или крестьян. Таким образом, с самого начала художники стояли по своему социальному статусу гораздо ниже, чем их патроны. Ни зажиточные

---

[42] *Cole B.* The Renaissance Artist at Work... P. 12–13.

[43] *Blunt A.* Artistic Theory in Italy 1450–1600... P. 47–48.

[44] Карель ван Мандер предпосылает своей «Книге о художниках» стихотворное введение «Основы благородного свободного искусства живописи», где есть и такие строки: «О, какой же неблагодарный нынешний век, если под давлением негодных пачкунов могут издаваться в значительных городах такие позорные законы и недоброжелательные постановления, которые заставляют почти всюду, за исключением, может быть, только Рима, благородное искусство живописи организовываться в гильдии наподобие всяких грубых ручных работ и ремесел, как ткацкое, меховое, столярное, слесарное и подобные! В Брюгге во Фландрии, живописцы не только образуют гильдии, но в нее включены даже шорники». См.: *Карель ван Мандер.* Книга о художниках. М.; Л., 1940. Цит. по: Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 367.

граждане, «верхний средний класс», ни дворяне не стали бы художниками, так как профессия эта рассматривалась ими как деградация[45]. Рудольф и Маргарет Витковеры пишут, что сложно дать сколько-нибудь значительный список мастеров, вышедших из высших слоев общества[46]. Художники были людьми среднего класса и ими же оставались (за исключением тех, кто работал у крупных патронов, а потому приближался по своему положению к придворным)[47]. Происхождение художников из ремесленной среды подтверждается даже их фамилиями или прозвищами[48].

Реальная ситуация менялась медленно. Она лучше изучена и более подробно подтверждена документами, касающимися искусства Тосканы, особенно подробны дошедшие да нас сведения о положении художников во Флоренции[49]. К 1378 году живописцы получают возможность формирования независимого объединения цеха в структуре гильдии врачей и аптекарей, к которой они принадлежали. К названию гильдии добавилось и их собственное обозначение –«dipintori»[50]. Показательна формулировка, с которой эта привилегия предоставлялась – их работу оценивали как «важную для государства»[51]. Флорентийская синьория дважды поддерживает художников в их попытках эмансипации от цеховой опеки, подтверждая в 1405 и 1415 годах право архитекторов и скульпторов работать в городе, не входя формально в цех. М. Бараш отмечает, что такого рода изменения статуса или то обстоятельство, что Джотто был сделан руководителем всех художественных работ, проводившихся во Флорентийском соборе, не меняли кардинальным образом ситуации, не приводили к изменению статуса художников и не освобождали их полностью от средневековой цеховой структуры. Открытое столкновение между стремлениями художников и старыми цеховыми формами организации художественной жизни

---

[45] *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background... P. 277–278.

[46] *Wittkower R., Wittkower M.* Born under Saturn... P. 13.

[47] *Cole B.* The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian. P. 18–19.

[48] Андреа дель Сарто (sarto – портной), Леонардо дель Селлайо (sellaio – седельник, шорник), Джордже Вазари (vasaio – горшечник, гончар). См.: *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса... С. 101.

[49] См.: *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries (1948). L., 1974; *Hauser A.* The Social History of Art. L., 1957. Vol. 2. Документы и подробная библиография исследований приводятся в книге Д. Чамберса: *Chambers D.* Patrons and Artists... Любопытные новые документы приведены в книге М. Бэксандалла: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style/ 2nd ed. L.; Oxford; N.-Y, 1974.

[50] *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background... P. 279.

[51] Цит. по: *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann... P. 177.

было неизбежно. Одним из наиболее ярких случаев такого столкновения был отказ Брунеллески выполнять свои обязательства перед гильдией, которая контролировала в то время все работы, связанные с возведением Санта Мария дель Фьоре и к которой принадлежали все, кто участвовал в возведении зданий. Он отказался платить обязательные для всех ее членов сборы, по запросу гильдии был заключен в тюрьму 20 августа 1434 г. и освобожден одиннадцатью днями позже после вмешательства властей. Но откровенная демонстрация архитектором личной независимости и его протест против прежних социальных ограничений не могли изменить ситуацию. Рудольф и Маргарет Виттковеры замечают, что реальный статус флорентийских художников был юридически оформлен лишь в 1571 г. Тогда указом великого герцога Тосканского они освобождались от обязанностей членов гильдии, хотя, конечно, реальное положение, достигнутое к этому моменту, и так отличалось от прежней цеховой зависимости[52]. Впрочем, даже в этом указе претензии гильдии на руководство не только нормами профессионального мастерства, но и нормами поведения были оставлены официально, хотя это и было явным анахронизмом.

Цеховые традиции уходили в прошлое, а средневековая анонимность автором XVI столетия воспринимается уже как странное отсутствие малейшей заботы о том, чтобы оставить упоминания о своем имени. Вазари удивляет «простоватость» прежних мастеров и их малое честолюбие[53], когда он не может найти в хрониках ни их имен, ни указания на время создания произведений. Проторенессансная культура сделала имя художника известным. Данте пишет о Джотто и Чимабуэ. Филиппе Виллани в своей хронике целую главу посвятил крупнейшим мастерам Флоренции. XV век сделал художника героем хроник, новелл, многочисленных анекдотов. Исследователи рассматривают эти явления как доказательства особого внимания, которым пользовался художник в обществе[54]. Новеллы часто отражают новое самосознание художников. Так, в одном из рассказов Саккетти Джотто откровенно смеется над пришедшим к нему мастером, попросившим нарисовать для себя герб, «словно он был Барди». Исследователь отмечает, что таким образом новая художественная элита, уже ощутившая себя частью высшего общества, противопоставляла себя ремесленникам с их

---

[52] *Wittkower R.. Wittkower M.* Born under Saturn... P. 11.

[53] Буквально: «слабое стремление к славе» (poco desiderio di gloria). Жизнеописание Арнольфо ди Папо, флорентинского архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. I. P. 271. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С.206.

[54] *Schlosser-Magnino J., von.* La letteratura artistica... P. 50–52; *Wittkovor R., Wittkover M.* Born under Saturn... P. 4. Художники становятся героями у *Боккаччо* (Декамерон VI, 5; VIII, 3, 6, 9; IX, 6), *Сакетти* (Новеллы 63, 75, 163, 164, 191, 192)

наивным желанием изменить свой социальный статус за счет бутафорской геральдики[55].

«Талант – поистине дар величайший. Невзирая на богатство, на власть и на благородство крови, он гораздо чаще осеняет бедняка, чем человека обеспеченного, и, заключив его душу в свои объятья, возносит ее над землей»[56]. И такое отношение к таланту определит особое отношение к представлениям о благородстве, благородстве не только личном, но и наследуемом, фамильном. Достойная родословная – это, прежде всего, предки, прославленные своими достижениями. Вазари, обнаружив упоминание о своем предке тосканском художнике Ладзаро Вазари, пишет о великой радости тех, кому выпадет счастье обнаружить, «что кто-нибудь из их предков и из их собственного семейства отличился и прославился». Знатность предков совершенно в духе Возрождения отождествляется с личными достижениями и высоким профессионализмом. Professione, дело, в котором человек смог проявить себя, может быть военной службой, словесностью или живописью. Воинское дело, словесность, живопись становятся для ренессансного автора равно благородными занятиями (nobile esercizio). Художники, добившиеся признания и уважения, как и другие знаменитые люди, заслужившие «почетного упоминания» (onorata menzione), в глазах Вазари представляют собой подлинную знать[57]. Ремесло, достигшее уровня настоящего искусства, не только способно прославить человека, но может поднять его на тот уровень общественного почета, которым раньше пользовались лишь люди, благородные по своему происхождению, по крови. И мы знаем, что уже со времен Филиппо Виллани знаменитые художники за свои заслуги удостаиваются чести быть упомянутыми в городских хрониках. По сути дела, эти «почетные упоминания» становятся на место прежней древней родословной. И для потомков таких людей это становится, как пишет Вазари, не только «побуждением к доблести», но и «уздой», своеобразным моральным ограничением, способным удержать от недостойных поступков. Принадлежность к familia, благородному семейству, прославленному «знаменитыми и славнейшими людьми (uomini illustri e chiarissimi)»[58] становится, таким образом, особым отличием, ничуть не менее важным, чем принадлежность к древнему дворянскому роду. Появление новой элиты, элиты личных способностей, определило появление совершенно

---

[55] *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background... P. 285.

[56] Жизнеописание Перино дель Вага, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 587; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 173.

[57] Жизнеописание Ладзаро Вазари, аретинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 553; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 369.

[58] Там же.

особого отношения к «знатности» рода. Теперь это род, состоящий из прославленных только благодаря своему собственному труду и своей собственной доблести, virtù людей.

Примеры высокой самооценки художников в доренессансной традиции известны. Но все они выглядят как некий парадокс, в чем-то похожий на загадочно высокую, почти «ренессансную», самооценку древнееги-петского художника. На одной из гробниц была найдена надпись, оставленная зодчим XVI века до н.э.: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалим за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил»[59]. Смысл этой надписи, на наш взгляд, все же в том, что «сотворить» было «суждено». Эта чрезвычайно высокая самооценка основана на уникальности должности и явно ритуальном характере представления о собственном предначертании, о профессии, имеющей сакральное значение. В строгом смысле слова подобную позицию нельзя считать индивидуальным самосознанием мастера. Так о себе мог говорить правитель, полный осознания собственной миссии (того, что совершить было суждено свыше) и надежд на то, что это будет по достоинству оценено преемниками. Совершить было действительно «суждено» и «предначертано».

Особую роль художнику отводили многие традиционные культуры, особенность этой роли в полной мере осознавалась Средневековьем, но здесь много рудиментов архаической сакральности представления о художнике как о кудеснике. Но как соотносятся эти тенденции с маргинальностью положения художника и обыгрыванием этой маргинальности, вплоть до современного феномена мифологизации так называемых «отреченных художников»? Конечно, особое внимание заслуживает исследование восприятия фигуры художника как своеобразного «культурного героя» и как трикстера. Эти мифологические персонажи не напрямую отождествляются с художником, но он явно исполняет ту или иную роль, и определенные ролевые черты закрепляются в фольклорных представлениях и в анекдотах о художниках, которые сами по себе являются интересным предметом исследований[60]. С другой стороны, ренессансную традицию вовсе не следует отождествлять с безудержным восхвалением собственной личности. Достаточно вспомнить, за что осуждает Вазари книгу Гиберти (хотя здесь речь может идти и о чем-то более похожем на современное представление о научной корректности). Вазари пишет о том, что книга Гиберти сводится к

---

[59] Цит. по: *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. М., 1970. С. 10.

[60] См.: *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: An Historical Experiment. New Haven, 1970.

описанию его собственных работ. Он говорит о древних художниках, затем о Чимабуэ и Джотто, но гораздо более сжато, чем они того заслуживают. После же он переходит к своему главному сюжету – описанию собственных работ[61]. Даже стремясь к нейтральности рассказа и его внеличности, делая вид, что все говорится от третьего лица, Гиберти не выдерживает и начинает постоянно обращаться от своего имени («Я сделал», «я сказал», «я делал и говорил»), упрекает его автор XVI века. Гиберти пишет о своих предшественниках, на фоне достижений которых читатель мог бы оценить и его собственный вклад, замечает и современный исследователь[62]. Виртуозность, личное мастерство и личный, свободный труд воспринимался как высшая цель человека. М. Бараш отмечает, что было бы чрезмерным упрощением представлять себе по примеру некоторых социологов, что художники XV столетия основным своим побудительным стимулом считали собственный социальный статус, достигнутый к тому моменту учеными. Эта мысль совершенно верна, поскольку борьба за признание искусства наукой была гораздо серьезней по своим причинам и по своим последствиям, нежели просто стремление достичь определенного положения среди людей, занимающихся интеллектуальным трудом, «свободными искусствами» в традиционном понимании этого слова[63]. Но это явление заключает в себе еще один очень важный момент: впервые возникшее представление о единстве любой продуктивной деятельности человека – научной, художественной и ремесленной. Все в них базируется на высоком совершенстве исполнения, на мастерстве, достигшем уровня подлинного артистизма.

Как известно, средневековая культура различала три части общества, три большие группы людей, его составляющие – oratores, bellatores, laboratores (молящиеся, воюющие, работающие)[64]. Эту жесткую стратификацию впервые нарушает Возрождение. Динамика социальной среды начинает осознаваться острее в сфере художественной и научной, где многое зависит от усилий самого человека, от его личности и его личных заслуг. Если прежняя элита не выделялась по профессиональному признаку, а лишь по сословному, то теперь начинается противопоставление положения и достижений. Формируется новая духовная элита. Исследователи отмечают, что городская культура Позднего Средневековья создала людей интеллектуальных профессий и преподавателей «свободных искусств», но не интеллигенцию в современном

---

[61] Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 137.

[62] *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. P. 178–179.

[63] Там же. P. 176–178.

[64] *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада... С. 240.

смысле слова, поскольку на первом плане была социальная стратификация, принадлежность к бюргерству или рыцарству. Профессии интеллектуальные не воспринимались как имеющие между собой нечто общее. Да и знания сами по себе еще не давали право на занятия профессией, но дипломы и другие документы, подтверждающие официальный статус их владельца, оказывались важнее, деятельность была санкционирована точно так же, как была санкционирована деятельность художника в качестве члена определенного цеха, получившего с помощью своеобразной защиты «шедевра» (итальянского capolavoro) право быть мастером, закончив долгий период ученичества[65]. Ренессансная культура впервые выявила общность людей интеллектуального труда, в спор за право принадлежать к artes liberales, а потому и к интеллектуальной элите вступили и художники. Эта тема достаточно хорошо исследована, но мы бы хотели остановиться на одном ее аспекте, связанном с особенностью формирования самосознания художественной интеллигенции в этот период.

Мы имеем в этом случае дело с двойным процессом. С одной стороны, формируется общность интеллигенции как таковой, художники становятся равноправной или стремящейся к равному положению с другими людьми «свободных профессий» частью новой элиты. С другой стороны, они в гораздо большей степени связаны узами своей профессии, чем критериями, по которым гуманистическая культура самоотождествлялась. В словах о «художниках и людях понимающих (le persone intelligenti)» одновременно выражалось и единство их вкусов, поскольку они «поразились» или «восхитились» одной работой, и почти бессознательная фиксация отличия профессионалов от дилетантов[66]. Это не просто рудименты прежней цеховой замкнутости, но появление новой общности, которая далеко не полностью растворялась в определяющейся в эти десятилетия единой интеллектуальной элите, прообразе современной интеллигенции. Litteratorum consuetudo («общение с образованными людьми») для гуманизма в целом и для самого автора этих слов, Лоренцо Валлы[67] было одним из принципов новой культуры. Но для художников образованные, litterati, не являются таким уж незыблемым авторитетом. Не случайно Леонардо да Винчи называл себя «человеком без словесности». Такая позиция слишком демонстративна, но и в более нейтральных случаях уровень профессионального самосознания был достаточно высок для того, чтобы относиться к образованным кругам как к равным. Можно предположить,

---

[65] См.: *Cahn V.* Masterpieces. Chapters... P. 3–23.

[66] Жизнеописание Дезидерио, скульптора из Сеттиньяно // *Vasari G.* Le Opere... Vol. 3. P. 109; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 521.

[67] *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение... С. 72.

что именно потому, что и в том, и в другом случае формировалась профессиональная среда, профессионалы обоих направлений как бы отталкивались друг от друга. Научная элита и элита художественная должны были самоопределиться, самоидентифицироваться. И здесь разделение «гуманистически мыслящих художников» и «художественно мыслящих гуманистов» (Э. Панофский) было совершенно необходимым первым шагом для подобной самоидентификации. Сначала проходил этап цеховой замкнутости, потом шло сближение, но такое, когда профессиональная принадлежность оценивалась и осознавалась как принадлежность к особого рода интеллектуальной элите.

Брунеллески предпочитал обсуждать профессиональные проблемы, «трудности своего ремесла» (le difficultà del mestiero) не с кем-либо из высокообразованных и рафинированных гуманистов, но с человеком, который разбирался в тонкостях ремесла, понимал в профессии, с Донателло[68]. И это было существенным отличием от гуманистического принципа, где одним из основных условий было «общение с образованными людьми» (litteratorum consuetudo). Ведь в традиционном для гуманистов представлении «образованные» и «литературно образованные» отождествлялись. Две сферы существовали параллельно. И если одна сохраняла особый пиетет перед отвлеченным образованием в духе греческой phaideia, то люди искусства не считали образованных, litterati, авторитетом для себя. Гораздо важнее было для них общение с «понимающими», знающими толк в их ремесле. И всюду, где речь заходила о чем-то большем, чем составление гуманистических программ для живописных композиций, литературно образованные люди не были относимы к секте «неприкасаемых», а их авторитет не мог затронуть споров о профессиональных трудностях. И Брунеллески среди всех других «замысловатых и трудных вещей (cose ingegnose e dificili)», над которыми он размышлял, «трудности» своего ремесла, своего mestiero ценил больше всего, равно как и возможность обсуждать их с профессионалом. Вообще, надо заметить, что профессиональная общность сохраняет все свое традиционное значение в этот период, хотя цеховое братство осознается теперь на качественно новом уровне. И то, что для Лоренцо Валлы означало «litteratorum consuetudo», для людей искусства, осознавших себя впервые творческой элитой, значило общение с настоящими мастерами своего дела, такое общение не могла заменить никакая иная культурная среда, сколь бы рафинированной и высокоинтеллектуальной она ни была. Только поздняя маньеристическая традиция на новом уровне возвратится к раннему гума-

[68] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентийского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 333. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 187–188.

низму с его приоритетом абстрактной «образованности». В «Диалоге о живописи» Лодовико Дольче необходимость литературного образования для художника обосновывается необходимостью хорошо владеть фабулой и «замыслом». Практически здесь повторяется мысль Альберти, равно как и его рекомендация художнику общаться с поэтами и учеными[69]. Для Вазари, напротив, слова о том, что гуманитарные науки (le lettere) служат «величайшим подспорьем» художникам, которые без них не могут обладать совершенным суждением и много теряют без дружеского общения с литераторами, остаются вполне риторической фразой, поскольку главный смысловой акцент смещен на утверждение, что теория без практики приносит лишь незначительную пользу. Главный же итог – утверждение о том, что нельзя полагаться «на милость чужой теории». Да и сам Альберти в его трактовке более известен своими писаниями, чем творениями своих рук, утверждение достаточно далекое от комплимента[70].

Phaideia античного мира всегда «чистая» образованность, которая минимально соотнесена с ремеслом. Теперь профессиональные знания оказываются выше просто хорошего образования. Итальянцу и в голову не приходит греческое принижение практического применения знаний, заставлявшее, как известно, и Архимеда «внедрять» свои изобретения только в условиях военной необходимости. Античный мир в той или иной степени относился к практическому знанию как к чему-то, что стоит заведомо ниже чистой теории. Начиная с Платона и до позднего эллинизма, «полезные» плоды теории казались тем, что суверенную истину самой теории отягчает низкими материальными целями. Теперь ситуация меняется во всей культуре и уровень оценки «изобретения» зависит от возможности его реального воплощения. Теперь уже чистая теория выглядит чем-то несовершенным, точнее, незавершенным без своих результатов. Фрэнсис Бэкон, разделивший науки на «светоносные» и «плодоносные», как минимум пытался на новом уровне отстоять право независимого от практических целей теоретического познания истины. Но успехи наук теперь в гораздо более сильной степени зависят от потребностей производства. Отныне обычная для античного мира ситуация, при которой изобретения оставались лишь в виде теоретических набросков, а открытия не воплощались в новую вещь, больше невозможна. И первыми заговорили об особой роли ремесла именно художники, защищающие собственное умение, свое ars, но приводившие аргументы, которые были универсальными для любого практического умения, для любой технологии. Обратное

---

[69] *Dolce L.* Dialogo della Pittura // Trattati d'arte del Cinquecento… Vol. 1. P. 170.

[70] Жизнеописание Донато, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere… Vol. 2. P. 535–536; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 2. С. 251–252.

влияние этого нового соотношения теории и практики приводило к принципиально новому представлению о роли и месте независимого и, в определенной степени, отвлеченного образования, интеллектуальной культуры как таковой. Умственные способности (ingegno) означали теперь и «изобретательность», тесно связанную с умением. И тем же словом обозначали, например, хитроумный механизм, созданный человеком со смекалкой, ingegnère. При всей своей гениальности Архимед не был «инженером» в современном смысле слова, а вот Брунеллески уже был. Изменилось отношение культуры к возможности воплощать замыслы, и само это воплощение стало не унижением замыслов, а их осуществлением, их целью, аристотелевским «тем, ради чего».

В пределах новоевропейской культуры словесность сохраняет все свое значение, но практические навыки становятся с ней на один уровень. Когда отец обучил юного Филиппо Брунеллески «началам словесности», мальчик обнаружил в их освоении «такое дарование и столь возвышенный ум, что часто переставал напрягать свои мозги, словно и не собираясь достигнуть в этой области большего совершенства; вернее, казалось, что он устремлялся мыслями к вещам более совершенным (a cose di maggior utilità)»[71]. Казалось бы, что может быть более полезным, в чем больше utilità, чем в карьере нотариуса, к которой первоначально готовили мальчика. Но Вазари под «полезностью» меньше всего подразумевает выгоду, это именно продуктивный труд, способный приносить плоды в виде новых изобретений и решений. Он не сводится к чистому интеллектуальному усилию и всегда «плодоносен» в бэконовском смысле слова, но его плоды выше коммерческой выгоды. Utilità для Вазари означает возможность проявления таланта в прикладных умениях, в рукотворных предметах, в том, что так мало значило для античности. Arti del disegno именно с этого времени самым непосредственным образом связаны с предварительным проектом того, что позже претворится в талантливые механизмы и конструкции, с «дизайном» в современном значении слова. Способный Брунеллески учился легко, но эти свои способности он как бы приберегает для более полезных занятий. Искусства рисунка и все, что с ними связано, и тут оказываются выше. Он общается с учеными и «вникает при помощи воображения в природу времени и движения», но всегда эти научные занятия имеют практический выход, например, в изготовлении часов[72].

---

[71] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентийского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 229–330. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 185

[72] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентийского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 330; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 185.

Брунеллески не был человеком книжным, но легко освоил математику, пользуясь «естественными доводами повседневного опыта», и он настолько хорошо все объяснял теоретику Тосканелли, что ставил последнего в тупик. Мастера рисунка, как видим, и математику способны объяснить специалистам, а уж то, что они при этом не являются людьми книжными, придает их победам над теоретикиами особый шик. Профессиональные знания всегда оказываются важнее, чем просто образование. Умение легко и быстро воспринять то, чему учат, более всего восхищает Вазари только тогда, когда учат его профессии, великим искусствам рисунка.

Практическое применение прежней отвлеченной «образованности» оказывается важнее абстрактной интеллектуальной культуры. И талантливый ребенок воплощает свои способности, ingegno, в то, что можно создать руками, и проявляет их в умении создавать «cose ingegnose di arte e di mane», искусные, созданные со смекалкой произведения искусства и полезные вещи, созданные руками. В русском переводе А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского это место звучит так: «занимается искусными выдумками и ручными изделиями». Но смысловой акцент сделан автором, как нам кажется, на том, что «выдумки», «замыслы» здесь именно воплощены в то, что можно создать руками, в том числе и в произведения искусства, ставшие теперь на один уровень с остроумными техническими изобретениями или ювелирным искусством, обучаясь которому, Брунеллески учился и рисованию[73]. Практика важнее теории, и нет такого удачного мысленного решения, которое не подвергалось бы серьезным испытаниям в ходе своего воплощения. Можно осуществить задуманное более или менее удачно, но всегда «мышление в материале», реальное воплощение вскрывает не только недостатки замысла, но и недостаточность практического умения и мастерства. По сути дела, именно от них зависит и совершенство замысла, «решительное суждение» вообще представляет собой такой тип замысла, который непосредственно порожден профессиональными навыками. Не случайно disegno, замысел в этом понимании не только буквально, но и по смыслу совпадает с «рисунком». «Замысел» и «суждение» («рассуждение») в этом смысле синонимичны. Неудачу в проектировании одной из архитектурных деталей Вазари объясняет тем, что Альберти «не хватило должного рассуждения и замысла (giudizio e disegno)», и это, согласно Вазари, свидетельствует о том, что одна наука недостаточна, она всегда оказывается не то чтобы ниже практики, но, по крайней мере, будет без практического подтверждения совершенно пустым умствованием. И Вазари замечает, что всегда, кроме

[73] Там же.

науки, необходима и практика, поскольку «рассуждение» не будет совершенным, «если в ходе работы наука не применяется на практике»[74]. В полемике против отвлеченной образованности формировалось самосознание художников, которые впервые ощутили себя элитой, но элитой особой.

Параллельно с формированием представления об элитарности профессии художника меняется и его традиционное положение в обществе. Коул замечает, что уже к середине XVI столетия постепенно возникает современное представление о художнике как «вдохновенном одиноком творце, человеке, находящемся вне регулярного общества»[75]. Впрочем, отношение к художнику-оригиналу было самым разным. Часто оно несло в себе оттенок отношения к художнику как к маргиналу. Женщина в новелле Саккетти кричит своему мужу-художнику «Все вы чудаки и тронутые (fantastichi e lunatichi), всегда пьяные и бесстыжие»[76]. Что касается самих художников, то иногда им случалось воспользоваться такой репутацией в весьма драматичных ситуациях. Не случайно Веронезе отвечает священному трибуналу: «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие»[77]. Но речь, конечно, идет не просто о «художественных» вольностях. Формирование нового сообщества, того, что позже назовут «богемой», связано было и с тем, что норма артистического поведения становится общественно признанной. В той же степени, в которой определенный вид приобретает так называемое «творческое» поведение, формируется и новое отношение к нему. Артизация поведения становится настоящей проблемой уже в Позднем Возрождении, но именно тогда возникает и противоположная тенденция. Эта артизация превращается в дурновкусие, становится смешной и нелепой. Надо сказать, что ироничное отношение к людям, претендующим на роль странного гения, уже в этот период становится нередким. Попытки строить из себя художника были столь же забавными для посторонних и весьма неглупых наблюдателей, как и любое другое проявление манерности и дешевой позы.

То, что впервые как проблема артизация поведения была осознана в Позднем Возрождении, проявилось прежде всего в особом отношении к «богемности» маньеристов. Роберто Лонги писал об этих художниках

---

[74] Жизнеописание Леон-Баттисты Альберти, флорентинского архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 542; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 360. В русском переводе ошибочно вместо слова «совершенным» употребляется «современным».

[75] *Cole B.* The Renaissance Artist at Work... P. 28.

[76] *Саккетти Фр.* Новеллы / Пер. В.Ф. Шишмарева. М.; Л., 1962. С. 134. См.: *Venturi L.* Il gusto dei primitivi... P. 47.

[77] Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 248.

и о той оценке, которую их поведение получало у современников, отмечая, что их своеобразие проявлялось в их темпераменте и в их интеллекте. Во всем том, что современники оценивали как «сумасбродство». Это были люди, вполне поглощенные самими собой. Их биографы награждали их такими эпитетами, как «дикий», «странный», «меланхолический», «одинокий»[78]. О художнике можно сказать, что часто был «необычен в жизни (fu astratto nella vita)», с этим связано и его особое воображение и те необычные новшества, которые ценились современниками[79]. Здесь для Вазари вполне сочетаются представления о необычности человеческой и странности фантазий художника. Именно эта необычность и давала ему возможность изобретения нового, когда именно отказ от стандартов и всего общепринятого помогали совершать творческие открытия. В Средние века фигура художника была достаточно популярным фольклорным персонажем, именно с художником связаны представления об остроумии и проделках, но в эпоху Ренессанса начинается уже и реакция на традиционное представление о художнике как балагуре и шутнике. Для Вазари главным все же оказывалось творчество, а забавные проделки были лишь способом проведения досуга, в конечном счете, тем, что отрывает художника от его главного занятия. Микеланджело нравились шутки Якопо, но в конце концов он его утомил, и художник выставил этого забавника за дверь. Чуть выше Вазари противопоставил умение балагурить и любовь к живописи. «...Насколько красиво он разглагольствовал, настолько же не ладил ни с трудом, ни с живописью»[80].

Меланхоличность, замкнутость, мрачная сосредоточенность становятся повторяющимися формулами, почти риторическим штампом, с помощью которого определяется характер художника. Здесь еще нет романтической гипертрофии этих черт и противопоставления того, кто ими наделен, человеку обычному и обыденной жизни. Кстати, авангардный эпатаж доводил до гротеска именно эту линию. У Вазари представления о меланхолии – это, скорее, психологические наблюдения. Но уже намечается отношение к художнику как к необычной и экстраординарной (или, по крайней мере, экстравагантной) личности. Это человек, отмеченный свыше. Так воспринимался в новоевропейской традиции и ученый – он очень часто был похож на отшельника, вступившего в сговор с дьяволом[81]. Фигура художника необычна и в

---

[78] *Лонги Роберто.* От Чимабуэ до Моранди. М., 1984. С. 254.

[79] Жизнеописание Морто из Фельтре, живописца, и Андреа ди Козимо Фельтрини // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 201; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 629.

[80] Жизнеописание Якопо, прозванного Индако, живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 3. P. 676; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 826.

[81] Меланхоличный характер как атрибут творчества подробно рассматривает М. Бараш. См.: *Barasch M.* Theories of Art... P. 183–185.

архаическом, традиционном обществе. Но там эта необычность заключена не в личности, а в том, что через личность проявляется. Жрец-художник древнейших обществ был выразителем высших и загадочных для его соплеменников начал. В средневековой культуре представление о том, что художник не проявляет свои личные способности, а является лишь проводником трансцендентных начал оформляется в многочисленных текстах. Многократно варьирующаяся, но постоянная, почти магическая формула «не сам писал» становится основным лейтмотивом представлений о творчестве. Художник средневековой культуры по-особому относится к своей работе именно потому, что она связана с высшими ценностями, по сравнению с которыми его личный вклад становится исчезающе малой величиной. Мастер остается всегда членом цеха, и его работа всего лишь честное служение Господу. Ренессанс впервые отчетливо формулирует представление о художнике, который отличается от всех остальных членов общества, о его труде как особом виде деятельности. Первоначально эти представления развиваются в русле древних аналогий между творчеством и меланхолическим темпераментом. Не только знаменитый лист Дюрера, но и многочисленные литературные упоминания о связи меланхолии и творчества стали памятником, зафиксировали такое представление. Образованный посол в Риме описывал Рафаэля как меланхолика, о свойствах меланхолического темперамента рассуждали Паоло Пино и Романо Альберти[82]. У Вазари художник-меланхолик «холоден и мрачен», он ничем не отвлекается от своего искусства[83]. Впрочем, эти странности, смешивающиеся в определенный момент с «причудливостью» манеры, вполне могут быть и придуманными, по крайней мере, сознательно в себе культивируемыми. Он подделывается под невменяемого с настойчивостью, на которую способен человек, обладающий душевной устойчивостью.

«Мы часто видим, что среди тех, кто занимается словесностью, а также ремеслом, требующим изобретательности (nell'arti ingegnose manuali), люди мрачные (maninconici) более прилежны и с большим терпением переносят тягости трудов, а потому редко бывает, чтобы люди такого склада не достигали превосходства в такого рода занятиях». Так было с Джованни Антонио Сольяни, человеком необычайно мрачным. Вазари находит вполне рациональное оправдание такой

---

[82] *Romano Alberti.* Trattato della nobilita della pittura. Pavia, 1604; см. переиздание в книге *Barocchi P.* Trattati. Bari, 1962. Vol. III. P. 197–223. Фрагмент о меланхолии см. на стр. 209. См. Также: *Barasch M.* Theories of Art... P. 184 и исследование *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and melancholy. London, 1964. P. 362 ff. (о Дюрере), 232 (о Рафаэле).

[83] Жизнеописание Джованни Антонио Сольяни, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 123; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 543.

мрачности, позволяющей целиком сосредоточиться на искусстве. «И так это умонастроение на него действовало, что никакими мыслями от художественных вещей он не отвлекался...»[84]

В отличие от более поздней романтизации богемного поведения, ставшего воплощением освобождения от норм и надоевших обязанностей повседневной жизни, в ренессансном сознании достаточно ясно сформулирована прямо противоположная линия. Ее можно было бы определить как презрение к досужему времяпрепровождению. Усердные занятия были добродетелью столь же уважаемой, сколь и сосредоточенная, усердная молитва. Искусство отнюдь не метафорически именуется «священным занятием». В определенной степени эти представления еще сохраняют воспоминание о серьезном труде переписчиков монастырских скрипториев, о соединении ученых занятий с благочестивым трудом во славу Господа. Культ труда и занятий, понимаемых как одна из основных добродетелей, шли от средневековой традиции, но насыщались новым культурным смыслом. Это были элитарные интеллектуальные занятия, то, что отличало художественную и научную интеллигенцию от досужей светской публики, от пушкинской «презренной черни».

«Ему были ненавистны бездельники, лишенные всякой добродетели, которые бесполезно растрачивают время», – писал Бистиччи о Манетти[85]. И если вспомнить, что добродетель, virtù, не только этимологически, но и по смыслу в это время непосредственно связана с представлением о виртуозности профессиональной, а часто и ремесленной, то этот культ работы можно представить во всем его первоначальном значении. Но в любом случае Вазари осуждает праздное времяпрепровождение. Оно отождествляется в его текстах с привычкой «размышлять и рассуждать». Будучи сам профессионалом и понимая, как важно здесь быть в постоянном тонусе, не прекращая заниматься своим непосредственным ремеслом, он вполне скептичен по отношению к творческому безделью. «Этот человек так любил размышлять и рассуждать, что занимался этим целыми днями, только бы не работать, а если и брался за работу, видно было, что это ему стоит бесконечных душевных мук. Этим в значительной степени объяснялось его представление, что не было такой цены, которой можно было оплатить его произведения»[86]. Искусство превращалось, таким образом, в настоящий промысел, интересовало лишь как средство проживания, и от занятий им художник тотчас же отказывался, как только имел возможность прожить

---

[84] Там же.

[85] Цит. по: *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты... С. 112.

[86] Жизнеописание Себастиано Венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 164.

на другие средства. И при этом ясно, что подобное отношение в условиях, когда искусство становилось искусством, а ремесло ремеслом, расценивалось далеко неоднозначно. Вазари пишет, что на упреки и замечания о том, что художнику, который имеет средства к существованию, стыдно отказываться от своего занятия, он отвечал, что теперь, когда он обеспечен, он вполне может отказаться от работы[87].

Ренессанс не противопоставляет художника большинству обычных людей. Его добродетель не слишком сильно отличается от традиционных норм и ценностей. Что же касается богемы, то чаще всего ее образ жизни и свойственные ей «творческие» странности в поведении чаще всего воспринимаются как отклонения от нормы. Вазари, например, не делает никаких скидок на своеобразную жизнь художника, равно здесь нет никаких скидок на маргинальный образ жизни, поскольку для него художник не маргинал, а личность, воплощающая предельное достоинство. Личная добродетель художника, virtù, всегда гармонично согласована с теми представлениями о добродетели, которые бытуют в обществе обычных людей. В этом есть принципиальная разница между ренессансными представлениями о личности художника и более поздней, идущей от эстетики романтиков версией. Если можно говорить об особости художника, то , скорее, идет о большей его ответственности и о более строгих нравственных нормах, нежели о том, что обычных норм для него не существует. Легкомыслие остается легкомыслием, распутство распутством, и отношение к ним в Ренессансе сохраняет всю традиционную строгость этического неприятия. Не талант оправдывает вольности, но вольности дискредитируют талант. Воздаяние всегда следует за грехом. И если бы Содома не вел себя в юности распутно, то «не довел бы он себя в своем легкомыслии до старости жалкой и нищенской»[88]. В другом случае Вазари пишет, что образ жизни Андреа дель Сарто недостоин его высокого таланта и его вкуса. В этих словах Вазари чувствуется вполне сформировавшееся представление о том, что талант необычен, и он не должен опускаться до мелких человеческих слабостей, простительных людям заурядным. Способности подразумевают и обязательства перед собственным талантом, умение соответствовать своим способностям. И впервые появляется противопоставление «прирожденного большого таланта (ingegno)» и его недостойного образа жизни[89]. Более ранний период еще не знал такого дра-

---

[87] Жизнеописание Себастиано Венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 165–166.

[88] Жизнеописание Джованнантонио из Вердзелли, прозванного Содомой, живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 588.

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

матизма. Для Альберти моральные качества живописца тоже важны, но его аргументация сводится к тому, что человеческая доброта художника, скорее, привлечет богатых заказчиков, которые дадут заработать «скромному и хорошему человеку», предпочтя его «более искусному, но не столь добрых нравов»[90].

Для позднеренессансного автора одаренный человек отличается от других не просто необычностью, но высоким достоинством и соответствием предельным моральным нормам, добродетельности и в христианском смысле. Нормы оценки художественного произведения и восхищение виртуозностью в современном значении этого слова еще настолько тесно связаны с добродетелью, virtù, что постоянно возникает ассоциация с христианской этической нормой. И средневековый мастер относился к своему творчеству как к служению Господу, но здесь оттенок нравственного избранничества даже усиливается. Творчество – это личная доблесть, и не только непосредственное создание благочестивого произведения, но вся жизнь художника должна соответствовать возвышенному идеалу. Моральное неотделимо от эстетического. Можно даже сказать, что по мере десакрализации творчества его независимые эстетические критерии становятся еще более значимыми. А императив необходимого соответствия образа жизни и уровня творчества перестает трактоваться в рамках религиозной этики, приобретая черты человеческого нравственного идеала. И даже тогда, когда к «священной жертве» никто не требует художника, он не должен забывать о своей избранности, о своем долге перед собственным талантом. Моральное здесь вряд ли ниже, чем в Средневековье, но оно уже полностью эмансипировалась от религиозного страха, всегда имеющего внешний источник и внешний, зависимый характер. Люди, одаренные от природы, несут и особую меру ответственности, норма добродетели у них выше, чем у простых смертных. Идеал «честной и почетной жизни» становится и профессиональным идеалом, когда преодоление трудностей и стремление избегать ошибок в работе над произведением совпадают с нравственным самосовершенствованием. Мастерство и личное достоинство определяются одним понятием – virtù[91]. В так понимаемом стремлении к добродетели практически невозможно отличить «вирту» от «виртуозности», очень трудно понять, идет ли речь о профессиональном мастерстве или о моральной добродетели. Жизнь как произведение искусства, но совсем в ином, не гегельянском значении. На жизненном пути человека, особенно человека талантливого и

---

[90] Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 49.

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

отмеченного высшим даром, встречаются те же трудности, что и на его профессиональном пути, в искусстве. Но он должен уметь с ними справляться, достойно их встречать. Здесь также важна христианская подоплека многих критериев, которыми при оценке человека-художника руководствуется Вазари. Новое – это высокий этос профессионализма, ставшего не просто занятием, но призванием. Не придаваться мирской суете, а трудиться – вот что означал для Вазари профессионализм художника[92]. Светская суета противопоставлена добродетельному труду и через сопоставление человеческих черт и особенностей. Альфонсо слишком красив для того, чтобы чувствовать сильное желание выполнять тяжелую работу по камню, и он выбирает то, что полегче. Для Вазари это все не настоящее искусство, а безделушки, подобные той бижутерии, которой украшал себя несколько смешной в своем щегольстве Альфонсо. Да и искусство для него лишь украшение жизни, безделушка, необходимая только для того, чтобы потешить собственное тщеславие. Пусты и потуги сыграть роль придворного, занять неподобающее положение. Не потому, что художник беднее знати. Вовсе нет. Просто его богатство заключается в другом, и оно в определенном смысле противоположно обычной роскоши. Для Вазари это все мирская суета. Слишком малозначительная, чтобы посвящать ей жизнь, и он ей противопоставляет подлинное уважение к виртуозу своего дела, настоящую увлеченность делом, трудом. Мирская суета («vanità del mondo») противопоставлены профессии, труду художника («fatiche dell'arte»)[93].

Важным моментом в формировании представлений о знаменитых художниках и о творческой личности вообще было очень характерное для начала нового времени противопоставление достойной, спокойной и созерцательной жизни художника, который поистине талантлив, и тщеславной суеты невежественных бездарей. Традиционная для гуманистов антитеза активной и созерцательной жизни, vita attiva и vita contemplativa, трансформируется здесь в противопоставление спокойного и сосредоточенного творчества и погони за внешними атрибутами славы. Надо с детства научиться переносить все лишения, если хочешь чего-либо достичь. Ведь обманываются те, кто думает, что почета достигнут они без всяких лишений, «без всяких забот и со всеми жизненными удобствами, ибо достигается это не во сне, а наяву и в упорном труде»[94]. Тема упорного труда, необходимого для достижения высот

---

[92] Жизнеописания Альфонсо Ломбарди, феррарца, Микеланджело из Сиены и Джироламо Сантакроче, неаполитанца... // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 58; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 499.

[93] Там же.

[94] Жизнеописание Луки делла Робиа, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 169; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 72.

профессии, была вполне традиционной. Достаточно вспомнить трактат Ченнино Ченнини или даже более ранние трактаты. Гуманистическая традиция следующего столетия придала ей новый акцент, сблизив с идеей совершенствования природного таланта. Природа отпускает людям разные способности, свое «особое приданое», но только сам человек способен его приумножить постоянными трудами. «Дары природы нужно возделывать трудом и упражнением и этим увеличивать их изо дня в день и не упускать по нерадению ничего из того, что может стяжать нам похвалу», – писал Леон Баттиста Альберти в «Трех книгах о живописи»[95].

По мере формирования нового представления о «свободном» и «механическом» искусстве появляется осознание дистанции между работой ремесленника и художника, формируется представление о том, что «труд и упражнения» могут быть очень разными по своим качественным результатам, что в искусстве от количественных усилий мало что зависит. Иногда, впрочем, вопрос о легкости, с которой выполняет свою работу настоящий виртуоз, мог стать сюжетом забавного анекдота, рассказывали, что Донателло попросил одну цену за свою работу, но когда ее сделал не очень умелый художник, то, будучи членом комиссии, оценил ее гораздо выше, чем свою собственную. На вопрос же недоумевающих мастеров, почему он выше оценил работу другого, хотя явно сам сделал бы ее гораздо лучше, он ответил очень характерной фразой, заметив, что этот человек искусен не так, как он сам, а потому вкладывает в свою работу гораздо больше трудов. Поэтому справедливо будет оплатить ему то время, которое он потратил на свою работу[96]. Согласно тому же Вазари, Леонардо рассуждает с герцогом о талантах и корпящих ремесленниках. Это было вызвано недовольством настоятеля, который «упорно приставал к Леонардо», чтобы тот быстрее закончил роспись. Ему было странно видеть мастера, который «иной раз полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы». Настоятелю же хотелось (и здесь Вазари делает очень характерное противопоставление artes liberales любому ремеслу), «чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто полол у него в саду». В итоге настоятель пожаловался герцогу. Тот «вежливо поторопил» художника, который и «убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то,

---

[95] Цит. по: Эстетика Возрождения... Т. 2. С. 338.

[96] Жизнеописание Нанни д'Антонио ди Банко, флорентинского скульптора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 60.

что однажды уже было рождено в уме»[97]. В итоге настоятель стал «усиленно торопить полольщиков своего сада» и оставил в покое великого маэстро. Представление о виртуозности и настоящем мастерстве закономерно пришло к своему логическому завершению. Работа подлинного художника не может оцениваться по меркам, применимым ко всем другим. Торопить надо полольщиков, а талант оставить в покое, предоставив ему размышлять и пробовать, обдумывать и претворять свои замыслы. Новое положение художника определило тот пафос защиты основной его доблести, virtù, его дела от невежд. Но в той степени, в которой художник выходил за пределы узкого цехового братства, он сталкивался и с еще одной проблемой, которую сам Вазари определяет как зависть «корпящих ремесленников» к талантам. Это они, эти проныры и бездари, берутся за чужое дело и «занимают место других, более достойных». Эти люди бесплодны, способны лишь без конца корпеть над одною и той же вещью, но они своей завистью и злобой угнетают других, «работающих со знанием дела»[98]. Главным достоинством человека становится совершенное владение своим мастерством, его виртуозность и является его основной добродетелью, но она же готовит ему тяжелые испытания. И главное из них – ненависть тех, кто стремится занять место, которое им не принадлежит.

---

[97] Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентинского живописца и скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 4. P. 27; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С.23.

[98] Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 222; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 114.

Глава 4

ЗНАТОКИ И ДИЛЕТАНТЫ

Как уже говорилось, в течение XVI столетия кватрочентистское представление о том, что художнику необходимо общаться с гуманитарной элитой общества – поэтами, риторами, учеными людьми, которые могут ему подсказать сюжеты для исторической картины[1], постепенно заменялось идеей о сугубо профессиональной общности художников, впервые осознавших себя новой элитой. Теперь им не надо было утверждать свой статус за счет попыток приобщиться к представителям традиционной духовной элиты. Художники, становясь относительно независимыми от цеха, осознают себя все же представителями особой профессии, которая и дает им право входить в высший слой общества. Высший, разумеется, в интеллектуальном, а не социально-сословном смысле. Что же касается гуманистов, формирующейся гуманитарной интеллигенции, то теперь отношение к ней художников больше не напоминает попытку представителей ремесленного цеха доказать свое право входить в ее круг. Если автор XIV столетия, Ченнино Ченнини обосновывал высокое положение живописи через ее сопоставление с творческой свободой поэта, автор XV века, Альберти считал, что художник должен заимствовать у своих более образованных знакомых идеи для исторических, мифологических и сюжетно-тематических композиций («историй»), то уже Леонардо на рубеже XV и XVI столетия ярко выступает в защиту права живописи называться наукой, споря и с поэзией и с царством «обманчивых мысленных наук», то есть философией и теологией. Отвлеченная образованность в глазах теоретиков XVI века не выдерживает сравнения с профессиональным мастером художника, и уже Вазари посвящает множество рассуждений защите изобразительного искусства как самостоятельной сферы интеллектуальной активности, если использовать современное выражение. Ситуация меняется кардинальным образом, главный же принцип изменения заключается в том, что художники как бы заменяют прежнюю цеховую замкнутость не попыткой пробиться в круги интеллектуалов, а стремлением собственное профессиональное сообщество поднять до

[1] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... Т. II. С. 55.

уровня подлинной элиты общества. Характерно, что и отношение к гуманистической элите, к «образованным» теперь становится двойственным. Все чаще именно с ними спорят художники о праве на истинное суждение о произведении искусства, подразумевающее не только и не столько общую эрудицию, сколько знание законов ремесла и умение со знанием дела судить о предмете. Профессиональное умение создавать искусство становится условием права судить о нем. Неслучайно к середине XVI столетия появляется первое противопоставление профессионалов и дилетантов, когда именно позиция художников, их понимание произведений и их умение оценивать качество искусства начинают рассматриваться как более высокие по сравнению с обычными нормами отношения к искусству. Принципиально важно, что оппонентами в этом случае оказывались именно «образованные», прежде так чтимые литераторы. Приятные, слишком литературные и изысканные выражения кажутся Вазари претенциозными, более того, сама утонченность, delicatezza, писателей для него достоинство весьма сомнительное. Есть и в принятой «правильной» речи что-то искусственное, специально отобранное и далекое от самого предмета разговора. Предмет же этот практически новый для научной литературы, для всего круга «studia humanitatis» – это изобразительное искусство и рождающаяся здесь и сейчас наука о нем. Спор о языке был спором о праве искусства быть самостоятельным предметом изложения. «Слова и выражения» диктует сам предмет, а вовсе не представления о подобающей в литературно образованном кругу лексике. Вазари хочет «на своем языке использовать собственные выражения наших художников»[2]. И его цель заключается в том, чтобы сохранить память о выдающихся современниках, о целом мире, который впервые осознал себя совершенно особым миром со своим профессиональным языком, достойным того, чтобы рассказать на нем о том, что раньше интересовало лишь узкий круг мастеров цеха, а теперь заслуживает стать достоянием всех.

«Свой» язык имеет право стать общим, возможно, это право он заслуживает даже в большей степени, чем тщательно отфильтрованный язык писателей. Вспомним, что и Альберти испытывал не слишком большое почтение к туманным отвлеченностям поздней университетской схоластики, и он защищал свое право обращаться к «более тучной Минерве». Но смысл полемики Вазари уже иной. В большей степени это спор с новым кругом литературно образованных людей о праве художников принадлежать к интеллектуальной элите. Актуальная во времена альбертиевских иногда скрытых, а иногда и явных выпадов против схоластической («философской») абстрактности защита права

[2] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 105; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 50.

говорить «как художники» становится подтверждением права художественной элиты принадлежать к новому сообществу элиты интеллектуальной. Это право нельзя приобрести по наследству, но его можно заслужить личной доблестью. И то, что именно «наиболее знаменитые живописцы, ваятели и зодчие» имеют такое право, имеют его с большим основанием, чем кичащиеся собственной утонченностью «писатели», для Вазари было очевидно. То место, которые занимали споры о языке в становлении гуманизма, начиная с Данте и Петрарки, хорошо известно. Упреки в неправильном употреблении латинского выражения или в грамматической неточности воспринимались как личное оскорбление. Как же должна была измениться ситуация, чтобы Джорджо Вазари мог почти с нескрываемым сарказмом по отношению к филологическому педантству, к утонченности и чрезмерной изысканности, этой delicatezza позднего гуманизма, отстаивать свое право на язык, понятный профессионалам и подходящий для рассуждений об изобразительном искусстве. Тех, кого Вазари относил к явным «чужакам», о чьем чрезмерно изысканном языке писал с явной иронией, тоже обычно относятся к элите, к знатокам. Действительно, их восприятие вовсе не восприятие «простонародья» (plebei), но оно и не дотягивает до уровня истинного, по мнению Вазари, суждения.

Оценки гуманистической элиты находятся целиком в пределах сюжетной основы произведения. Их сфера – это область сложных литературно-мифологическим программ, но они в гораздо меньшей степени интересуются качеством живописи или уровнем скульптурного мастерства. Не способны видеть произведение и люди с «простоватым» восприятием, которых восхищает лишь гладкая отделка и часто позолота, которая, по мнению профессионалов, только убивает художественную выразительность произведения. Но в случае с «писательским» пренебрежением к ремесленной стороне искусства мы имеем дело с вторичной слепотой, которая связана, кстати, с тем феноменом, который позже Вико назовет вторичным варварством, «варварством рефлексии». Общая черта здесь – равнодушие к качеству исполнения, к его высокому профессиональному уровню, более всего восхищающему самого Вазари. Не случайно он лишь бегло описывает сюжет, что особенно контрастно выглядит по сравнению с «Картинами» Филостратов. Объект для него становится значимым настолько, что все подчинено его описанию. Мысль никогда не отвлекается от поверхности изображения, как это было у эллинистических авторов, чье внимание целиком поглощено литературной стороной изображенного и вовсе не замечает качества исполнения. Картины остаются лишь поводом, не становясь предметом. И отношение к ним сознательно противопоставляется в античности суждениям профессионалов, «ремесленников».

Теперь ситуация кардинально изменилась, а право на высший уровень оценки произведений оспаривают художники в полемике с теми, кого они считают «дилетантами». Впрочем, трансформация представлений о знаточестве отчасти началась в самой гуманистической среде. Ристоро д'Ареццо уже в 1282 году говорил о «знатоках», восхищающихся античными скульптурами, а Петрарка отличал «дилетантов» и людей с высокоразвитым вкусом, ориентированных на восприятие качества произведений[3], но теперь эта позиция многократно усилилась и стала окончательно ориентированной на профессиональный уровень разговора о художественном качестве. Даже Совет уполномоченных спрашивает в письме от 11 марта 1478 года мнение Лоренцо Медичи о работах Верроккьо именно как знатока, как эксперта, но не как заказчика. Это специально подчеркивает в своем исследовании текстов, касающихся взаимоотношений художников и заказчиков, Д. Чамберс[4].

В еще большей степени качественный уровень профессионального, знаточеского суждения о произведении был присущ формам оценок произведения, бытовавшим в среде художников. В известной степени теперь именно под воздействием профессиональной среды формируются нормы вприятия произведения, отныне то, как именно создана, сделана, исполнена вещь, становится принципиально важным. Формально в эстетической традиции Ренессанса присутсвует термин «суждение» (giudizio), но его ни в коем случае нельзя модернизировать в духе эстетической терминологии XVIII столетия. Ренессансный термин очень тесно связан не со зрительской, а с художнической позицией, отсюда и вся его специфика. Суждение непосредственно сопряжено с творческим воображением, с умением создать максимально точный замысел будущей работы.

Профессиональное понимание «суждения» предполагает его безошибочность. Такое суждение прежде всего отличается точностью[5]. Важнейшей его чертой становится не просто умение оценивать уже созданное, но такое развитие профессионального воображения, которое позволяет совершенно точно представить себе образ будущего произведения, когда оно возникает перед автором почти в законченном виде. Именно так понимаемые совершенство и точность воображения Вазари называет «совершенством суждения» и даже говорит о «полном и абсолютном совершенстве в суждении»[6]. Здесь речь идет не о вкусе,

---

[3] *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения... Т. 2. С. 69.

[4] *Chambers D.* Patrons and Artists... P. 51.

[5] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 105; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 50.

[6] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 100; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 45.

понимаемом в духе «Критики способности суждения», не об оценке и восприятии зрителя, а о решении творца и создателя. В этом смысле суждение означает «приговор», моментально и правильно принятое решение. Ошибки этого суждения, особенно если речь идет о работе скульптора, неисправимы, incorreggibili. То, что отсечено инструментом, можно исправить только с помощью вставки, заплаты, но это уже свидетельство бедности (roba) суждения и воображения, позор для художника. Богатое и совершенное суждение становится способностью видеть будущее произведение сразу, причем видеть его сразу и в материале, в котором оно будет воплощено. Этот момент принципиально отличает основную линию художественной теории Возрождения от неоплатонических представлений, согласно которым замысел, идея произведения всегда теряются, воплощаясь в форму.

Особым вопросом является проблема взаимного влияния вкусов публики и критериев оценки произведений, разделяемых профессионалами. Тема эта до сих пор вызывает полемику в специальной литературе и многочисленные разночтения у исследователей. Энтони Блант отмечает, что художник в эту эпоху получил новый уровень свободы, но теперь публика и ее вкусы начинают определять его положение. Исследователь связывает это с постепенной заменой практики заказных работ произведениями, выполняемыми для продажи. Блант пишет, что художники теперь встретились лицом к лицу с самой широкой публикой, состоящей из образованных людей, а не просто с избранными церковными иерархами или несколькими герцогами, которых они старались привлечь своим искусством. В художественную жизнь проникает новый дух соревнования, меняющий характер самих выполняемых работ, во всяком случае, теперь работа идет иначе, чем создаваемая исключительно на заказ[7]. И Альберти, и Леонардо говорят о важности умения нравиться публике. Л.-Б. Альберти писал о необходимости учитывать в своей работе все, что помогает снискать похвалу, и с вниманием относиться к любому мнению о произведении. Он даже писал, что живописец должен стремиться, чтобы его работы получили одобрение большинства (tutta la moltitudine)[8], а Леонардо рекомендует художнику спрашивать совета у своих знакомых, которые, во всяком случае, могут судить о степени сходства между натурой и живописью. Это поможет создать совершенное произведение искусства, отбирая все, что кажется прекрасным другим. Руководствоваться же при этом необходимо в большей степени общим признанием, чем собственным

---

[7] *Blunt A.* Artistic Theory in Italy… P. 56–57.

[8] *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве... Т. II. С. 56; *Blunt A.* Artistic Theory in Italy… P. 56.

суждением[9]. Блант отмечает, что Леонардо, однако, предполагает возможность советоваться только с образованным зрителем, достаточно презрительно отзываясь о живописцах, стремящихся угодить вкусу невежд[10].

Можно сказать, что для Альберти совет по поводу всеобщего признания является в значительной степени абстрактным. Леонардо рассматривает проблему уже совершенно конкретно, поскольку именно в это время (об этом мы можем судить по изменению текстов контрактов) происходит резкая смена критериев оценки произведений и, соответственно, их расценки. Драгоценная и дорогостоящая краска уступает место драгоценной манере изображения. Полемика с «невеждами», с традиционными вкусами становится особенно острой еще и поэтому. Но нельзя не согласиться с важностью указанной исследователем новой тенденции – появлением особого жанра трактатов, написанных не профессионалами, а дилетантами, собственно зрителями. К началу XVI столетия стало общепринятой идеей, что образованный дилетант может высказывать полезные художнику суждения об искусстве. Но и представления о суждениях дилетантов сильно менялись. Здесь уже не оставалось места античному высокомерию по отношению к tēchne. Кастильоне писал, что придворный, обучаясь словесности, учится понимать литературу. То есть знание литературы необходимо было не просто для умения поддержать светскую беседу или блеснуть эрудицией, вставить остроумное замечание или угодить интересной беседой окружающим, но как самоцель. Это очень важное замечание, поскольку через приобретенное таким образом уважение к литературе обретало свое право уважение к профессии в широком смысле слова. В данном случае литература была общим выражением профессионализма как такового. И показательно, что придворный не просто обучается изящному вкусу, умению ценить произведение и высказывать о нем свои мнения, но именно мастерству его создания. В этом представлении о приоритете профессиональных критериев оценки заключен весь Ренессанс. Все же Вазари суждения дилетантов, людей, далеких от практики отвергает. Только художник может понять совершенство исполнения и по достоинству оценить работу своих товарищей по цеху, несведущий человек никогда не увидит того, что способен увидеть мастер, и никогда не оценить до конца виртуозность личного стиля исполнения, того, что обозначалось емким понятием «maniera», он не сможет подобно Донателло поразиться «изобретательным и искусным приемам» (l'ingegnosa ed artifisiosa maniera), которые использовал Бру-

---

[9] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. М., 1995. Т. II. С. 167.

[10] *Blunt A.* Artistic Theory in Italy... P. 56.

неллески для передачи фигуры Христа[11], или восхититься колористическими качествами картины. Талантливый человек способен оценить чужие произведения по достоинству. В известной степени только талант и способен их ценить. И здесь ренессансная художественная теория впервые столь определенно выражает мысль, позже обоснованную у Дюбо: восхищение чужими достижениями и сама способность такого восхищения есть неотъемлемая черта истинно одаренного человека. Профессиональная оценка приобретает здесь особый смысл, поскольку противопоставляется дилетантской критике. Формирование непрофессиональной критики было чертой времени, и Вазари высказывает неоднократно свое мнение по поводу такой критики, иногда достаточно резко. В любом случае он противопоставляет ее суждению профессионалов и потому для него особенно важно отметить, что своим знаменитым трудом он старался отблагодарить и «возместить» в какой-то степени то, чему считал себя обязанным творениям славных мастеров, вместо того чтобы, «проживая в дурной праздности, быть только судьей чужих произведений, обвиняя и осуждая их, как это некоторые имеют обыкновение делать»[12].

Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении и способности его по-настоящему увидеть, отличающих настоящих профессионалов. Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех художников»[13] или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве»[14]. Приводя слова Микеланджело, который назвал работу Гиберти «Райскими вратами», Вазари не забывает отметить, что

---

[11] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 334; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 188.

[12] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 105–106; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 51.

[13] Жизнеописание Мино да Фьезоле, скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 124; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 534.

[14] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P.332; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 187.

эта похвала не только заслуженная, но и «высказанная тем, кто мог об этом судить»[15]. Вазари – художник. И этим определены не только критерии оценки работ, но и критерии оценки самого суждения о произведениях. Возможно, впервые за всю историю развития эстетической мысли право на суждение о произведении искусства однозначно и последовательно закреплено за самим творцом, который перестал быть скромным ремесленником, но заявил во всеуслышание о своем умении не только создавать, но и видеть, правильно и грамотно, со знанием дела оценивать работы. Вазари постоянно говорит о тех, кто имеет право судить, о «знающих», о достойных профессионалах, чье мнение обладает качеством истины. Еще не сформировалось романтическое противостояние элиты и «всех остальных». Художники еще не относят себя к «касте браминов», но они уже достаточно высокого себя ценят, чтобы претендовать на общезначимость своих цеховых критериев. В романтической традиции элитарность оценки всегда несет на себе печать особой замкнутости цеха творцов, противопоставивших себя мещанскому зрителю, обывателю. В Ренессансе это цех профессионалов, лишь недавно вышедший, и то не до конца, из положения обычного ремесленника, он не столько противостоит обычному человеку, сколько гуманитарной элите, позволяющей себе по традиции относиться к художникам свысока. Эта позиция целиком полемична, она пронизана огнем споров о роли и величии изобразительного искусства, и в этой попытке защитить право на звание высокого искусства, а не просто ремесла, ее историческая правда. Романтики в этом смысле слишком уже близки к декадентской самозамкнутости, они завершают спор эпохи, ренессансные авторы его начинают. Во всяком случае, вопрос об элитарной и обычной оценке ставится не в социальном плане, а в профессиональном, это своеобразная трансформация ремесленной гордости за профессию в вопрос об истинном суждении, а не проблема противостояния обыденных людей и демиурга-художника.

Подобно тому, как знаточество в профессиональном искусствознании, в знании об искусстве, ставшем профессией, было связано с доверием к личному зрительскому опыту и собственной интуиции, позволяющей безошибочно атрибутировать произведения, так же тесно оно было связано с чувством художника и в ренессансной культуре. Направление в искусствознании конца XIX века как бы пропускало все через художественное личное чувство. Неслучайно искусствоведы этого периода оставляли многочисленные собственноручные зарисовки произведений, увиденных ими. Это было продиктовано не только необходимостью точной фиксации в условиях отсутствия фотоаппарату-

[15] Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 242–243; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 135.

ры для репродуцирования произведений, но и глубоким внутренним смыслом самого знаточества. Оно все замечает, во всем рассчитывает на собственный понимающий глаз, а увидеть и понять произведения возможно по-настоящему лишь воспроизводя его от руки. Никакая фотография не заметит того, что может понять человек, повторяющий чужой почерк, стремящийся воспроизвести манеру другого. Может быть, потому так мало ошибок было в старых атрибуциях и так доверчиво сегодняшнее время к чисто техническим способам установления авторства. Формализация академического искусствознания и отказ от достижений знаточества, формального метода, любых других вариантов развития профессии, основу которой составляет умение *видеть произведение,* стали симптомом сегодняшнего дня. Неслучаен тот интерес к дешифровке произведения, к важным, но внешним сюжетным интерпретациям, который мы наблюдаем у эпигонов иконологического метода. На новом витке происходит своеобразное возвращение к аллегорическому истолкованию изобразительного искусства, к тому типу восприятия произведения, когда его не столько рассматривают, сколько «считывают» скрытые его значения или явный сюжет. Между тем именно в полемике с интерпретирующим средневековым отношением к искусству рождалась ренессансная теория творчества. Ее истоком и основным итогом была развитая система качественной оценки изображения, умение видеть, как оно было сделано, и точное знание того, что именно смог достичь художник, какие «трудности», пользуясь терминологией того времени, он преодолел.

Выражение Альберти «будем говорить как художники» стало не только принципом его собственной теории искусства, но и наиболее важным основанием всей ренессансной эстетики. Профессиональные критерии оценки произведений становились новым знаточеством, а знаточество лежало в фундаменте рождающейся европейской науки об искусстве. Искусствознание в той мере, в которой само его возникновение можно связать с появлением первой серьезной исследовательской работы – «Жизнеописаний» Вазари – было ориентировано на знание всей конкретики искусства, всех тонкостей профессиональной кухни. Умение видеть здесь стало главным. Что касается необычайно изысканных и утонченных аллегорических истолкований, этих развернутых дешифровок смысла, то к ним формирующаяся наука об искусстве относилась как к непростительному дилетантизму. Даже при отсутствии прямой полемики мы видим полемику косвенную. Защита права на использование профессионального языка и, стало быть, профессиональных способов оценки произведений и отношения к нему тех, кто может его создавать, стала защитой настоящего искусствознания от филологического педантства позднего гуманизма. Последний

возвращался к уже пройденной историей эллинистической традиции ценить лишь замысел, но не исполнение, мимесис-фантазию, но не мимесис-технэ.

Средневековая эстетика своеобразно преломила позднеантичную идею о превосходстве мимесиса-фантазии над мимесисом-ремеслом. Мир умопостигаемый всегда выше мира реального, воплощенного, а неизобразимый в принципе смысл превосходит любую попытку изображения священных сюжетов. Даже если не говорить о сакрализации сюжета и логическом ее продолжении – противопоставления «высшего», идеального, и «низшего», материального, уровней иконы, то специфическое пренебрежение к техническим основам изображения будет общим и для эллинистической традиции, и для средневековой теории изображения. Разумеется, техника подробно разбиралась в специальных трактатах, но уже то, что они были предельно приближены к сборнику рецептур создания пигментов, лаков, левкасов или перечню чисто ремесленных методов работы, подчеркивало дистанцию между вещественной стороной искусства и его идеальной основой. Они существовали параллельно, почти не смешиваясь, подобно тому, как существовал «низ» и «верх» в духовной культуре Средневековья. Сакральность идеального лишь усугубляла этот разрыв. В той мере, в которой замысел, воплощенный в произведении, начинает рассматриваться как результат работы воображения художника, как его собственная инвенция и личное представление о будущем изображении, которое хуже или лучше передается в красках или камне, мимесис-фантазия и мимесис-ремесло начинали сливаться. Теперь материальное воплощение образа, рожденного фантазией, могло быть хуже замысла не в силу изначальной ущербности, а только из-за профессионального неумения, из-за того, что мимесис-ремесло не поднималось до уровня подлинного мастерства. В идеальном случае замысел выражен в изображении полностью, а техника подчинена художественному образу, рожденному в воображении художника.

Именно это подчеркивает Вазари, когда говорит о том, что Леонардо мог полностью воплотить все, что задумал. Само перечисление способностей памяти и ума, те категории, в которых Вазари обсуждает воображение художника и то, как оно воплощается, очень характерно. Он говорит об особом, божественном даре выражения всего задуманного, о «послушной» памяти, позволяющей полностью воплотить любой замысел, о совершенной технике, позволяющей свободно воплотить все то, что художник себе представлял[16]. При этом Вазари подчеркивает именно технику, то, что позже у Цуккаро получило название

---

[16] Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентинского живописца и скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 4. P. 20–21; *Вазари Д.* Жизнеописания...Т. 3. С. 17.

«внешнего рисунка» (disegno esterno), а автор «Жизнеописаний» называет буквально «рисунком руки» (disegno delle mani). И если у Цуккаро внешний рисунок был неполным и несовершенным выражением замысла, представления, внутреннего рисунка (disegno interno)[17], то Вазари подчеркивает полное совпадения художественного замысла и его внешнего воплощения, пишет о рисунке, который был точным выражением «идеи», а о таланте как истинном божьем даре, способном «так точно воплотить свой замысел» (concetto), что побеждал своими суждениями и смущал своими доводами любой смелый ум[18]. Художественное решение почти приравнено здесь к научному доказательству, а «суждения» (ragionamenti) и «доводы» (ragioni) становятся равноправным синонимом графического изображения.

Встав на один уровень с интеллектуальной деятельностью, творчество художника перестало восприниматься как более низкий, ремесленный уровень деятельности. Леонардо мог убедить любого оппонента своими доводами, воплощенными зримо. Он был способен точно передать любой замысел, но он делал это как художник. И Вазари уже не может отделить точности и убедительности «доводов» Леонардо-мыслителя и тончайшей техники Леонардо-рисовальщика. Леонардо мыслит через изображение, изображение же передано со всем техническим совершенством. Он рисовал «с такой тщательностью и так превосходно, что в этой искусности (finezze) никто не мог бы с ним сравниться»[19]. Эта тонкость, искусность уже чисто профессиональные и ремесленные понятия, это вопрос о том, как воплощал свои замыслы художник. И здесь речь уже не идет о научной смелости, но о совершенстве рисовальщика. Подобно тому как неразрывен видимый образ и замысел Леонардо, который и мыслил изобразимыми, видимыми картинами, так же точно неразрывно существует замысел и та техника, в которой он воплощается, в которой он рождался уже в голове художника. В античности предела воображению, вообще говоря, нет, а потому можно представить себе все что угодно. И чем свободнее будет воображение, тем лучше. Свобода воображения означает силу мышления и его особую культуру, даже культивированность. Разумеется, под мышлением и воображением понимались в этом случае способности оратора и писателя, но никак не воображение живописца или скульптора. Отсюда и постоянный упрек в заземленности мимесиса-ремесла. Привязка к конкретным условиям и материалам изображения слишком

---

[17] См.: *Цуккаро Ф.* Идея скульпторов, живописцев и архитекторов // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 2. С. 527–536.

[18] Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентинского живописца и скульптора // *Vasari G.* Le opere… Vol. 4. P. 20–21; *Вазари Д.* Жизнеописания…Т. 3. С. 17.

[19] Там же.

строго определяет границы полета фантазии. Она же понимается только и исключительно как фантазия «чистая», в лучшем случае имеющая прикладное значение для воспитания образного мышления как одного из условий обучения риторике. Для ренессансной традиции воображение – это, в первую очередь, сила мышления художника, которое не может быть иным, чем мышлением в материале своего искусства. Художник с богатым и развитым воображением способен сразу увидеть свое произведение таким, каким оно и должно быть в результате. Культура воображения понималась принципиально профессионально. И хотя мы часто встречаем рассуждения о богатстве выдумки, изобретениях, инвенциях – все это лишь декор и вполне устойчивая условная риторическая похвала. Главным новшеством было именно уважение к профессионально сформированному и способному реализоваться в красках и мраморе воображению.

Античность не задумывалась над проблемой ограничений, которые накладываются на работу воображения, она знала только один предел – тот, который положен физическими возможностями материала. Поэтому литературные занятия ценились выше, чем слишком зависимые от физических свойств материала занятия изобразительным искусством. Слова Филострата о том, что ум и лепит и рисует лучше, чем ремесло, вполне могут быть эпиграфом ко всей античной теории творческого воображения. Согласно этой традиции замысел может быть любым и степень свободы у него возможна любая. Предел кладется чисто ремесленными навыками художника или возможностями материала. Средневековье в трактовке этой проблемы продолжает позднеэллинистическую линию. Ремесло для него лишь «отяжеляет» полет фантазии, а потому литературные описания гораздо более свободны, чем изображения. Симеон Метафраст писал: «Сколь ни мудра рука живописца в искусстве подражать жизни и сколь ни изощрена воспроизводить образы предметов, слово сравнительно с изображением много искуснее показывает то, что ему угодно, и делает это наглядным, в более сильной степени побуждая к подражанию»[20]. В исследованиях часто приводятся слова Ченнини о художнике, который, подобно поэту, может сочинить и воплотить все что угодно, самые фантастические и прежде невиданные образы[21]. Л. Вентури обращает внимание на слова тречентистского мастера о фантазии, которая возвышает искусство живописца над простым ремеслом[22], но здесь все же еще средневековое

---

[20] *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика... С. 57.

[21] *Cennini Cennino.* Il Libro dell arte. Capitolo 1. В русском переводе книги (*Ченнини Ч.* Книга об Искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933) этот фрагмент отсутствует.

[22] *Venturi L.* Storia della critica d'arte... P. 90–91.

отношение к свободе воображения, а вовсе не предвестие новой теории творчества, которая никогда не понималась как «свобода от». Для Вазари мимесис-ремесло и мимесис-фантазия настолько слиты, что для него любой замысел, всякое concetto – это образ готового произведения, которое подлинный художник никогда не может себе представить иначе, чем в своем материале. Профессионально воспитанное умение руки становится профессионально тренированной способностью ума, фантазия и ремесло взаимозависимы. С этого момента в европейской традиции начинается новый этап. На смену риторическим упражнениям образованных аристократов пришли профессионалы, и их умение, их мимесис-ремесло стали главным в работе их воображения. Вовсе не абстрактная свобода полета фантазии, но вполне конкретная цель и точность в ее осуществлении становились главным достоинством художественного мышления.

Умение художника «видеть» свою еще неосуществленную работу в чем-то сродни умению композитора «слышать» все будущее произведение сразу. Разумеется, что так слышать можно лишь в своем воображении. Важно и то, что представить свою будущую работу сразу можно лишь на вершине овладения мастерством. Для художественной теории Ренессанса нет разрыва между фантазией и техникой. Совершенное владение техникой позволяет с максимальной точностью и предельным совершенством выразить будущий замысел, воплотить его. Поэтому Вазари говорит о Корреджо: «...кажется невозможным, чтобы он мог не то, что исполнить эту вещь своей рукой, но хотя бы представить ее себе в воображении». Хотя воплощение и замысел противопоставлены, но способность исполнить рукой, «esprimere con la mano» и представить себе мысленно, «imaginare con la fantasia» – это две стороны одной и той же художественной способности[23]. Одна невозможна без другой, а мысленный образ, предварительный замысел, явно может быть тем яснее и точнее, чем более опытен художник, чем лучше работает его рука, чем более послушна она воображению мастера. И складки одежд, и прекрасные позы, о которых пишет Вазари, надо было сначала представить себе. Такое воображение конкретно и сильно. Сама его сила в его конкретности. Зрительная память работает на пределе возможностей, и ее свобода заключается в том, что она полностью послушна воле художника. Она «правильна», и всякая другая свобода воспринимается в этом контексте не иначе как произвол. Это, скорее, «самопроизвольность» в аристотелевском смысле, то есть такое действие, которое происходит само по себе, но в котором утрачена цель, «то, ради чего». В реальной природе такие действия, по Аристотелю, поро-

[23] Жизнеописание Антонио из Корреджо, живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 4. P. 113; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 54.

ждают уродства. В искусстве результаты тоже далеки от совершенства. И часто ренессансная теория без всяких прямых влияний Стагирита воспроизводит саму логику его размышлений. Свободная фантазия художника всегда сохраняет замысел, «то, ради чего». Ее цель полностью осуществляется и делается это не самопроизвольно, но по определенным правилам. Практически в этом пункте ренессансная теория творчества предельно приближена к гегелевской концепции свободы творчества, противостоящего обыденному отождествлению свободы и произвола.

Разумеется, все сказанное о специфике восприятия ремесленной стороны изображения в эпохи, предшествующие Возрождению, вовсе не означает, что ничего иного в истории культуры античности или Средних веков не было. Естественное для человека, живущего в условиях высокой цивилизации, внимание к мастерству исполнения переносилось и на произведения «механических искусств», к которым традиционно относились искусства изобразительные, но это внимание к качеству сделанности было чем-то вытесняемым. Всегда чувство низкого статуса художника определяет специфику восприятия его произведения. Происходит это влияние не совсем обычным для нашего современного отношения к искусству способом, через нейтрализацию, если позволительно будет употребить здесь это слово, материального, вещественного слоя искусства.

Филострат специально подчеркивает отличие понятий «мимесис-воображение» и «мимесис-ремесло». Первое дано человеку от природы, его можно развивать. По сути дела, это образное мышление, то есть духовная способность. Подражание, по Филострату, «есть деятельность ума, мышление образами» (mimētai tōi noi, eicadzen). Это та способность, которую бы оценила лукиановская Образованность, но совершенно иное – подражание-ремесло (mimēsis-techne), которому специально обучаются и которое свойственно только мастерам, ремесленникам. Они учатся воспроизводить похоже, но навыки этого умения, равно как и критерии оценки его результатов никого, кроме них, не интересуют и интересовать не должны. Здесь фактически повторяется спор Скульптуры с Образованностью, спор малодостойного, грубого и, по сути дела, рабского труда с высокой способностью к интеллектуальному действию. В развитых формах филостратовский мимесис-воображение еще больше приближается к тому, что последующая традиция будет именовать «свободными искусствами», становясь умением не только ярко и образно представлять себе реальность, но описывать любой предмет устно или письменно, как бы воспроизводя его идеальным образом. Идущая от поздней софистики традиция описания вымышленных произведений искусства так, словно они реальны, тра-

диция «живого» (enegrēia) литературного описания, умения «подражательно» (mimēto), то есть очень красочно и ярко, очень «похоже» представить себе и описать произведения искусства, сохраниласть в «Картинах» Филострата.

Словно полемизируя с платоновским осуждением искусства как обмана, софизмы, Филострат пишет: «В этом деле обман приносит всем удовольствие и меньше всего заслуживает упрека. Подойти к вещам несуществующим так, как будто бы они существовали в действительности, дать себя ими увлечь так, чтобы считать их действительно как бы живыми, в этом ведь нет никакого вреда, а разве этого недостаточно, чтоб охватить восхищением душу, не вызывая против себя никаких нареканий»[24]. В свободных фантазиях на тему произведений искусства, оставленных нам эллинистической риторической традицией, само произведение становится лишь поводом для полета воображения описывающего его литератора. Оно существует либо как сюжет, либо не существует вовсе. Мимесис-техне либо не замечается, либо замещается искусной литературной фантазией на тему изображения. Ренессансное представление рождалось из мимесиса-техне, из профессионально понимаемого мастерства. Все более поздние оценки инвенции, изобретения или «остроумия» композиции, все восхищения «замыслом» отталкивались от возникшей в это время высокой оценки профессионального воплощения замысла. И потому особенно заметно преобладание мимесиса-фантазии в позднеренессансной традиции. Макс Дворжак писал по этому поводу: «Отныне формальные проблемы словно бы являются лишь технической предпосылкой. Лишь арсеналом технических навыков, но никак не собственной целью художника. Вопросам содержания придается гораздо больше значения, чем прежде. Изображение должно теперь привлекать к себе внимание подобно притче; авторы, пишущие об искусстве в это время, постоянно подчеркивают важность роли остроумной «invenzione» [изобретательности – ит.], подразумевая здесь обращение к поэтическим сюжетам, в большинстве своем заимствованным из классической поэзии, а не к темам, почерпнутым из природы или из жизни»[25].

Надо сказать, что внимание к технической стороне вообще не долго занимало теорию искусства. Она очень быстро аристократизировалась и вернулась фактически к тому же пункту, с которого начинала, то есть к позднеантичному противопоставлению мимесиса-ремесла и мимесиса-фантазии. Важна и подчеркнутая Дворжаком связь invenzione с отказом от естественных сюжетов, почерпнутых из природы, и особым вниманием к рафинированным, а часто и просто искусственно услож-

---

[24] *Филострат.* Картины. *Каллистрат.* Статуи. М.; Л., 1936. С. 22.

[25] *Дворжак М.* История итальянского искусства... Т. 2. С. 121.

ненным поэтическим образам. Интересно проследить эту вторичную условность маньеризма. Неслучайно ведь это обращение к поэзии, заимствование выразительных средств чужого искусства. Здесь искусство поднимается на своеобразный подиум, сооруженный всей предшествующей литературной традицией. Литературная, поэтическая условность поддерживала условность живописную. Два вида искусства сообща создавали двойную условность. Так бывало не раз. Достаточно вспомнить театрализацию в эпоху рококо или драматические мизансцены постановочных композиций Хогарта. Для эллинизма исполнение еще несущественно, для барокко оно уже несущественно. Но главное было сделано – искусство как произведение, как воплощение мастерства его создателя, как высшее достижение ремесла стало частью культуры. Отказаться от этого было уже нельзя. Даже когда публика переставала ценить качество исполнения, интересуясь лишь свежестью сюжета, лишь «инвенцией», выдумкой, умение сделать произведение как качественную вещь, равно как и гордость своим высоким ремеслом оставались завоеванием культуры. Публика могла их не ценить, тогда ей предлагались гигантские композиции, созданные, например, в мастерской Рубенса, где «замыслы» маэстро воплощались многочисленными учениками. Но сам художник ценил мимесис-техне в большей степени, чем инвенцию, чем мимесис-фантазию, и при первой возможности начинал творить шедевры своего ремесла, поздние работы «для себя», поражающие своим колоризмом, драгоценностью мастерства зрителя современного, уже не столь внимательного к замыслу в его чистом, не зависимом от уровня претворения в реальном качестве. Это современное отношение к технике и мастерству временами утрачивалось, до него не доходят в своих эстетических требованиях довольно значительные группы широкой публики, но раз возникнув, оно начинает определять специфику всего художественного процесса, хотя иногда определяет в потенции, становящейся реальностью лишь при определенных условиях, как в случае с поздними шедеврами Рубенса[26].

Еще более показательно тождество мимесиса-ремесла и мимесиса-фантазии проявилось в знаменитом рассуждении Леонардо об изобретенном им новом способе тренировать воображение. Если для античных писателей основой, от которой отталкивалось воображение, могли быть реальные изображения, то для Леонардо – эта подталкивающая работу воображения основа может быть самой ничтожной, наподобие случайных пятен или узоров облаков[27]. Впрочем, как хорошо известно

---

[26] На это обращает внимание В.Н. Лазарев в очерке о творчестве П.П. Рубенса в книге «Старые европейские мастера».

[27] «Случайные» образы стали темой статьи Янсона: *Janson H.W.* The «Image Made by Chance» in Renaissance Thought // 16 Studies. N.-Y., 1974. P. 55–69. Первона-

современной психологии, такого рода упражнения действительно наиболее эффективны при использовании случайных пятен. Проективные тесты, созданные на основе знаменитых пятен Роршаха, позволяют проявиться свободной игре воображения зрителя, а их интерпретация специалистом достаточно точно объясняет скрытые душевные устремления, подспудные идеи или недуги испытуемого. Но Леонардо использует эти прообразы будущих проективных тестов как художник, а не как психолог. Знаменитый совет Леонардо не только показывает тот уровень проективного воображения, который был достигнут художниками в ходе развития миметического способа передачи реальности, но и демонстрирует новую ступень взаимоотношения мимесиса-фантазии и мимесиса-ремесла. Без профессиональных навыков, тренировки зрительной памяти никто из дилетантов не способен увидеть в неясных очертаниях всего того, что может увидеть там художник. С другой же стороны, развитая фантазия нужна прежде всего для ремесла – она помогает «изобретать». Отныне «технэ» и «фантазия» слиты в единую способность образного мышления, которая неразложима на высший и низший уровень.

Новое положение профессионального художника получило отражение и во множестве других характерных для ренессансной художественной теории проблем, но одна из них имеет особое значение. Речь идет о появлении первых серьезных размышлений о восприятии произведения искусства и о взаимоотношении художника и публики. Пока еще рано говорить о формировании художественной критики, но некоторые предпосылки для ее вычленения в самостоятельную дисциплину уже достаточно определены. Они могут быть точнее увидены, если мы сравним ренессансную позицию с более поздней эпохой, когда особенность критики как самостоятельной формы искусствознания была уже очевидной.

В свое время Гете заметил, что «друг искусства», его любитель и особенно собиратель, который платит деньги за свое приобретение, свободны в своем выборе и своих пристрастиях, они не зависят от предписаний, а потому могут хвалить или хулить все, что им хочется. Но ведь и критика свободна. И любитель искусства не должен требовать от критики, чтобы она соглашалась с ним, и не должен гневаться, когда критик замыслит увести художника на другие пути, оторвать его от «друга искусства»[28]. В этих словах следует видеть и признание опасности слишком сильной зависимости художника от публики. Но важно, что эта опасность конформности художника и подчинения его

чально опубликована: De artibus opuscula XL: Studies in Honor of Erwin Panofsky / Ed. M. Meiss [Princeton, 1961]. P. 254–266.

[28] *Гете И.В.* О строгих оценках // *Гете И.В.* Об искусстве. М., 1975. С. 107.

вкусам (часто примитивным) публики, опасность «немедленного реагирования», следовательно, искажения истины. Здесь важна позиция не «искусства для искусства», а «искусства для истины». Увести на другие пути вовсе не означает поместить в башню из слоновой кости или черного дерева, но на действительно новый уровень. В романтический период красивость была одним из проявлений кризиса искусства. Это была черта псевдоискусства, с которым романтизм боролся от имени искусства. Сегодня этот принцип превратился в пародию на самого себя, поскольку борьба происходит с принципами обычного эстетического восприятия и нормального художественного чувства.

Критика ни на минуту не сомневается в праве художника эпатировать обычный вкус. Последний, кстати сказать, может быть примитивным, но всегда оказывается способен к развитию. На новом витке, в новых условиях повторяется старая полулегендарная версия о художнике – мученике, аутсайдере существующей социальной системы, о художнике как гонимом и непонятом никем бунтаре. Постепенно эти обыденные представления об аутсайдерах общества, имевшие, впрочем, реальную основу в ранний период становления авангарда на Западе, превращались уже в легенду об «отреченных художниках», если использовать здесь выражение Андре Шастеля. Этот французский автор видел в успехе, который устойчиво имеет эта легенда, пример попытки современного человека перенести на художника свои представления о мученике, берущем на себя сегодня риск бунта против устоев, давящих в современном мире на всех и каждого. Зритель воспринимает, согласно Шастелю, сферу изобразительного искусства как ту область, где человек может вздохнуть полной грудью и почувствовать себя свободным. И если в древности и Средневековье возможность спорадических выплесков общественной энергии осуществлялась в формах «смеховой культуры» и периодически возникали различные варианты «разгрузок», сбои ритма коллективной жизни, то теперь фигура художника, отверженного обществом, сконцентрировала представления о бунте. Отреченные художники воплотили общую идею противостояния мертвящим началам современной цивилизации.

Легко заметить, что та же «художественная агиография», о которой писал А. Шастель, начинает со скоростью звука распространяться в нашей печати. Предрассудок становится все более устойчивым. Мы сталкиваемся с ситуацией, когда в общественном (отчасти мифологизированном) сознании художник наделяется ролью, которая раньше принадлежала святым и мученикам, расплачивающимся за грехи человечества. Только теперь это общий грех – отсутствие самостоятельности, вынужденное приспособление к чужим, извне навязанным, нормам. Художник же в этих условиях начинает восприниматься главным образом как личность, вся деятельность которой строится на отрица-

нии норм. Его облик и взгляды, его манера поведения должны составлять разительный контраст с обычными, общепринятыми стереотипами поведения и облика. Даже в справочной литературе в качестве очевидного и безусловного приводится такое определение «гениальности в искусстве», при которой конфликт творца и его окружения не подвергается никакому сомнению. «Гениальный художник бывает не сразу признан современниками (талант же, как правило, всегда признается и поощряется), оказывается в драматической или трагической ситуации, которую он способен преодолеть»[29]. Старая тема гонимых гениев воскрешается и часто превращается чуть ли не в доказательство того, что все, не понятое современниками, заслуживает названия гениального или, по крайней мере, не банального. Обратные теоремы не всегда верны. Но сегодняшние гении совсем не смущаются своим «драматическим конфликтом» с публикой, а уже устали придумывать новые формы показать ей язык. Отказавшись от профессионализма исполнения и веками накапливавшихся секретов мастерства, художник, естественно, отказывается и от профессиональных оценок произведения. Но здесь-то он и становится беззащитен перед произволом критики. Коль скоро оценка более не основана на представлении о художественном качестве и объективных критериях уровня мастерства, а полностью зависит от интерпретации искусствоведа, то на первый план и выходит мастерство интерпретатора, а вовсе не умение живописца. Последствия могут быть двоякими. Сам художник может превратиться в интерпретатора собственных работ, что все чаще и чаще сегодня случается. Во-вторых, он может стать человеком группы поддерживающих друг друга людей или, как сейчас принято говорить, членом команды. Профессиональным занятием «гонимых гениев» становится анализ особенностей своего творчества и подробное обоснование того, что именно в нем не должно нравиться публике.

В Ренессансе, разумеется, еще не существовало мифологемы гонимости. Конфликт между социальным статусом, признанием и подлинными достижениями в искусстве был уже и в это время, но он не осознавался как трагически непреодолимый. Скорее, здесь чувствовалось стремление к гармонии между настоящим достижением и его справедливой оценкой. И если мы так ценим и так преклоняемся перед знаменитостями, которые были оценены при жизни «непомерными наградами и всяческим благополучием», то тем более должны ценить мы тех, кто приносит плоды не менее ценные, но не получает наград и даже нищенствует[30]. Конфликт со вкусом толпы очень рано был осознан

---

[29] Гений художественный [статья] // Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 57–58.

[30] Предисловие // *Vasari G.* Le opere... Vol. 4. P. 14; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С.11–12.

именно как конфликт. Этот конфликт мог проявляться в самых разных формах, но чаще всего речь шла о том, что новое миметическое искусство способны были оценить по достоинству лишь «знающие», уровень обыденного восприятия не выходил за пределы символической трактовки цвета или интереса к явным анахронизмам, вроде «говорящих фигур». Один такой случай приводит Вазари, рассказывая о художнике, переживавшем, что его фигуры «не были столь же живыми», как у Буонамико. И тогда тот, «будучи шутником», обещал научить своего незадачливого товарища тому, как сделать фигуры «не только живыми, но даже говорящими». Способ этот вполне повторял распространенную в традиционном тречентистском искусстве манеру дополнять изображение словами, которые как бы выходят из уст говорящего. Характерно, что Вазари не только пытается показать, что причиной моды на такие «говорящие фигуры» стала шутка художника, но и делает свой «социологический» анализ такой моды: «Это понравилось и Бруно, и другим глупым людям (uomini sciocchi) того времени, нравится также и теперь некоторым простакам (a certi goffi), которых обслуживают художники из простонародья (artefici plebei), откуда они и сами происходят»[31]. Здесь важнее не то, что художники были из простонародья, а то, что они подчинялись вкусам «глупцов». Вообще говоря, для ренессансной традиции более важна критика именно невежд, глупцов, а не черни, «uomini sciocchi», а не просто «uomini plebei». Отношение к «невежественной черни» у Вазари является социальным лишь потому, что сам уровень вкуса и предпочтений в искусстве определен уровнем социальным. Но «простонародье» для него всегда отличается от тех, кто собственным талантом добился права считаться «избранными», а потому с некоторым недоумением он говорит о своем друге Сальвиати, что тот «любил общаться с людьми образованными и великими мира сего и всегда ненавидел художников плебеев, если даже они в чем-либо и проявляли свое мастерство»[32]. Для него самого «plebei» и «viruosi» были антонимами. Содома же со своими выходками радовал только чернь, охочую до всяких причуд, сплетен и непристойностей[33]. В отличие о романтической и неоромантической версии свободного

---

[31] Жизнеописание Берны, сиенского живописца // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 512–513; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 403.

[32] Жизнеописание Франческо по прозванию деи Сальвиати, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 5. С. 167.

[33] Все проделки Содомы Вазари рассматривает в том числе и как попытки завоевать скандальную, но дешевую популярность, способ вести себя «странно» (capriccioso), «чтобы понравиться простолюдинам (per sodisfare al popolaccio)», «приобрести известность в народе (acquistato un nome fra il volgo)». См.: Жизнеописание Доменико Беккафуми, сиенского живописца и мастера литья // *Vasari G.* Le opere… Vol. 5. P. 635; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 4. С. 225.

богемного поведения, эпатирующего «гармонических пошляков», здесь разнузданность воспринимается как качество, общее и слишком вольному в своих нравах художнику, и «толпе». Этим они отличаются от «людей добродетельных и нравственных (virtuosi e costumati)». Впрочем, здесь «virtuosi» вполне можно перевести как «талантливые» люди.

Профессиональная среда художественной интеллигенции этого времени не романтический круг избранных, противопоставляющий свою «элитарность» массовому вкусу, художники, осознав себя как сообщество профессионалов, не хотели быть отвлечены «болтовней досужих людей» от своих мыслей, от своей *работы*. Они противопоставлены «всем остальным» не столько как творцы, сколько как профессионалы, как люди особого труда, имеющие свои критерии оценки, которые не только надо принимать и разделять, но и до понимания которых надо дорасти. Здесь аристократическая глупость совершенно равноценна простоватости плебса, plebei. Но так отождествляется, начиная с Петрарки, писавшем о «черни» (vulgus), о «толпе» (multitudo) и вплоть до пушкинской «презренной черни», которая ведь тоже не была крепостным крестьянством, а именно чернью светской. Невежество папы ничем не отличается от невежества простолюдина[34]. Для Вазари не существует абстрактного успеха и, так сказать, «всенародного признания». И он специально подчеркивает не только то, что художник пользовался большим уважением, но и то, что город, в котором почитались его работы, был благороднейший, nobilissima. Выше он говорит о Сиене как о друге и покровительнице искусств (amica e fautrice di tutti i virtuosi). Покровительство талантливым людям и само благородство достоинства таланта связано с virtù в традиционно христианском смысле слова.

У слова virtù в это время было два равноценных значения. «Доблесть» и «талант» чаще всего совпадают настолько, что трудно отделить эти понятия. Так, о Джотто Вазари говорит как о человеке, который был «не менее добрым христианином, чем превосходным живописцем», а потому смерть его оплакивали все и он был погребен с почестями, «как того заслуживали его доблесть (virtù)». Этого человека при жизни любили все, в особенности «люди превосходные во всех

[34] Правда, несведущая публика оказывается весьма удобной в случае, когда художник не совсем уверен в своих силах, но хочет приобрести практику, «поупражняться, изучая живопись». Он поступает тогда подобно тем «врачам, которые учатся своему искусству, экспериментируя на шкурах деревенских бедняков». И художник может смело приобретать практику и опыт, работая там, где вкус беден и его произведения «рассматриваются не так внимательно. См.: Жизнеописание Лоренцо ди Биччи, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 598.

профессиях»[35]. Последнее замечание особенно важно, поскольку показывает то особое значение, которое для Вазари имеет высокая оценка работ художника в среде людей «доблестных». И уже совершенно очевидно, что понятие «uomini eccellenti» здесь совершенно лишено сословного оттенка. Это прежде всего люди, превосходно владеющие своим делом, своей профессией, своим искусством. Новоевропейское представление о личном таланте и личных заслугах окончательно победило средневековую сословность. И в этих условиях принцип «презирай непосвященную чернь» был способом защиты нового искусства и новой элиты, но граница между «чернью» и духовной аристократией отныне не была уже границей социальной. Статус художника был в это время достаточно высоким. Влиятельный неоплатонизм рассматривал творчество художника как аналог свободной деятельности вообще[36]. Постепенно хорошее знание искусства и его понимание становятся условием высокого социального престижа личности. В художественной жизни начинается новый этап, связанный с особым статусом профессии художника. Эти тенденции не могли не затронуть и взаимоотношений художника и заказчика. На сегодняшний день опубликована обширная переписка художников и их патронов. Многочисленные документы такого рода приводятся в любой антологии документов по истории искусства, сошлемся здесь на популярное английское издание, впервые увидевшее свет в 1947 году, под редакцией Е. Холта[37] и специально посвященную этой теме книгу Д. Чамберса «Покровители и художники итальянского Возрождения», вышедшую в 1970 году в Лондоне[38]. Не совсем верно было бы преувеличивать зависимость художника, обращая внимание на сервильность выражений, подобострастный тон и бесконечные жалобы на бедствующих домочадцев[39]. Хотя письма к патронам художников этой эпохи и отличаются обилием выражений преданности и благодарности, но реальное, закрепленное в договорах, положение мастера было достаточно независимым. Современные исследования подтверждают юридическую защищенность художника. Документы, опубликованные в последние годы, показывают, что художник обладал достаточно большими преимуществами перед

---

[35] Жизнеописание Джотто, флорентинского живописца, скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. I. P. 401; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 328–329.

[36] Marsilio Ficino's Commentary on PIato's Symposium / Ed. R. Tajne. Cambridge, 1944. P. 67–71.

[37] *Holt E.C.* A Documentary History of Art. N.-Y., 1957. 2 vols. 2nd ed. Doubleday, Garden City, 1981.

[38] *Chambers D.* Patrons and Artists...

[39] *Cole B.* The Renaissance Artist at Work... P. 24–25.

заказчиком. Стоимость работы нередко зависела от оценки, которую определяли вполне благожелательно настроенные к художнику его друзья[40]. Достаточно много художников нарушали свои контракты вполне безнаказанно[41], бывали случаи, когда художники возбуждали судебный иск против заказчиков и выигрывали его[42]. Проблема заключалась, на наш взгляд, не столько в статусе художника, сколько в инерции отношения к искусству как к ремеслу, в той специфической оценке его, которая для самого искусства этой эпохи была уже анахронизмом.

Влияние цеховых норм чувствовалось в тех специфических требованиях, которые предъявляла публика к произведениям искусства. М. Бэксандалл специально исследовал с этой точки зрения письменные соглашения и договора, которые заключались между заказчиками и художниками. Некоторые из них подробны и составлены нотариусом, другие, так называемые *ricordi*, имели менее официальную форму, но во всех случаях круг условий был близок. По этим документам мы можем проследить, как медленно представления о «драгоценности мастерства» входили в культуру, привыкшую к традиционным оценкам «драгоценности материала». Подробные, попунктные оговаривания качества и стоимости ультрамарина или золотого порошка – общее место контрактов на протяжении всего XV столетия[43]. В 1457 г. Филиппо Липпи написал триптих для Джованни Медичи, предназначавшийся в качестве подарка королю Альфонсо V Неаполитанскому. Сохранилось письмо, написанное художником, где не только интонация, но и каждый пункт, который обговаривается, несут оттенок явных реминисценций цехового восприятия собственной работы: «Я сделал все, что Вы велели мне в картине, и приложил всю возможную тщательность в каждой вещи. Фигура св. Михаила теперь так близка к завершению, что его оружие уже выполнено в серебре и золоте и остальное одеяние также <...> Я уже получил четырнадцать флоринов от Вас, и я написал Вам, что мои расходы достигли тридцати флоринов, и они их даже превзошли, поскольку изображение богато украшено»[44]. В конце письма художник просит выдать ему еще шестьдесят флоринов и оговаривает сроки окончания триптиха. Показателен порядок перечисления того, на что будет потрачена эта сумма. Сначала идут материалы, в том числе золото, а только потом расценки самого технического исполнения, при этом оговоренные суммы, которыми оплачивается работа по

---

[40] *Chambers D.* Patrons and Artists... № 121, 123, 126.

[41] Там же. № 118.

[42] Там же. № 124, 127.

[43] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. P. 8–12.

[44] Ibidem. P. 3–4.

золочению, предшествуют условиям оценки труда живописца. Изменение культурной ситуации определяло постепенное изменение критериев оценки произведений искусства и характера взаимоотношений художника и заказчика.

Представление о высокой ценности самого мастерства, превосходящей не только стоимость самых дорогих материалов, но и способной придать драгоценность любому материалу, становилось особым знаком культуры. «Ars auro prior» назвал свое исследование этого процесса Ян Бялостоцкий, и эта линия развития европейской художественной культуры далеко превзошла по своему значению просто технический момент отказа от использования золочения в новой миметической живописи. Это было рождение особого отношения к ars, к высокому совершенству мастерства изображения. Не случайно Гете противопоставляет, и делает это уже совершенно сознательно, драгоценные материалы и художественное качество. Он пишет: «Простой материал, обработанный настоящим художником, обретает внутреннюю вечную ценность, тогда как форма, приданная механическим работником даже самому драгоценному металлу, даже при наилучшей обработке, всегда будет чем-то незначительным и безразличным и может радовать лишь до тех пор, пока внове. В этом, по-моему, и заключена разница между роскошью и настоящим богатством. Роскошь, как мне представляется, вовсе не в том, что богач владеет множеством драгоценных вещей, а в том, что ему необходимо было сперва придать новую форму этим вещам для того, чтобы они доставляли своему владельцу и мгновенную радость, и некую значимость в глазах других людей. А настоящее богатство означает владение такими благами, которые можно сохранять всю жизнь, постоянно ими наслаждаться и, приобретая больше знаний, все больше радоваться этому наслаждению»[45].

Ренессансная живопись переставала использовать драгоценные краски, золото и серебро, но становилась драгоценностью в том смысле, который подразумевал особую эстетическую ценность мастерства. Вазари часто употребляет слово «драгоценность» по отношению к живописи. И его идеи оказываются близки еще одному оттенку мысли Гете, а именно рассуждению о противоположности между модой, суетным стремлением к демонстрации своего положения, проявляющегося в коллекционировании дорогих предметов, и способности увидеть настоящую художественную ценность. В приведенном выше гетевском противопоставление «богатства» и «роскоши», можно увидеть и первую попытку определить явление, получившее в современной западной социологии название «престижного символизма». Речь идет о ситуа-

[45] *Гете И.В.* Об искусстве... С. 103–104.

ции, при которой обладателя какого-либо произведения искусства интересуют не эстетические его качества, а лишь его знаковая функция символа богатства. При этом обладание таким произведением значимо лишь с точки зрения той информации, которую несет этот символ благосостояния о социальном статусе своего владельца. Но общие черты этого феномена были хорошо знакомы и Джорджо Вазари. В отличие от очень близкого к стремлению превратить произведение искусства в предмет роскоши и украшения королевских апартаментов, когда «наиболее знаменитые» (notabili) произведения скупались для Франции, и Флоренция лишалась «бесчисленного множества отборнейших произведений (di cose elette) только ради того, чтобы обставить предназначенные для короля Франции апартаменты, которые, будучи украшены этими предметами, должны были отличаться невиданным богатством», другой художник, по-настоящему ценивший искусство, хранит одно, всего лишь одно из произведений Андреа дель Сарто «как драгоценность» (come cose rari), каковой она и на самом деле является, по мнению Вазари. В первом случае произведения искусства, даже «отборнейшие», это всего-навсего дорогие предметы, необходимые для того, чтобы украсить интерьер. В этом случае произведения, ставшие лишь украшениями, «ornamenti», обесцениваются. Досаду Вазари вполне можно понять, ведь эта цель никак не оправдывает вывоз из Флоренции шедевров искусства[46].

«Роскошь» и «богатство» еще не противопоставлены, но уже есть представление об эстетической ценности и о ценности материальной, которые не только чаще всего не совпадают, но и являются своеобразными антагонистами. Вазари неслучайно говорит о средневековой архитектуре в антиномичных выражениях. Для него является совершенно очевидным, что «несметные богатства», затраченные на постройку, вовсе не могут предотвратить бедного и убогого впечатления, «жалкой» по рисунку и плохо отделанной постройки[47]. Несметные сокровища, которые затрачивались на постройку сооружений, описываемых Вазари в этом отрывке, чуть дальше будут противопоставлены другим бесценным сокровищам, которые буквально выкапывались из земли, открывались странными с виду людьми, одетыми бог знает во что, которым толпа кричала на улице «кладокопатели» (quelli del tesoro)[48], но это были особого рода клады. Однажды во время археологических раскопок в Риме Брунеллески и Донателло нашли древний керамический

---

[46] Описание творений Франческо Приматиччо, болонца, аббата Сан Мартино, живописца и архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 5. С. 471.

[47] Жизнеописание Джованни Чимабуэ, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 328; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 184.

[48] Там же.

кувшин, наполненный медалями. Причем это были именно medaglie, а не монеты. Вполне возможно, что на самом деле это были античные деньги, но очевидно, что для нашедших этот древний клад, их ценность не сводилась к стоимости металла, а была ценностью археологической и художественной. Ценны были изображения, вычеканенные на этих предметах, которые Вазари назвал медалями. Но то, что для зевак казалось целью раскопок и из-за чего они обвиняли художников в особого рода колдовстве, помогающем им искать клады (geomanzia), для самих Донато и Филиппо было лишь средством. Все деньги Брунеллески тратил на оплату труда рабочих, производящих раскопки. Он стремился понять способы возведения зданий и находил настоящие сокровища античной инженерной и архитектурной мысли, а не то, что казалось «кладами» толпе простолюдинов. Для Брунеллески это было настоящее богатство, найденные «случайно» (per avventura), «закопанные» (характерно, что для Вазари они именно захоронены, спрятаны в землю, подобно настоящему кладу – sotterati) обломки капителей, колонн, карнизов и цоколей зданий[49]. Можно вспомнить любую деталь кватрочентистской архитектуры: ее рисунок, внимательное и тщательное отношение к каждому мелкому штриху выдает это восхищение эпохи, открывшей археологические ценности древнего мира и пытающейся реконструировать эстетическое качество античной архитектуры. Конечно, именно осколки камней были настоящим богатством для самоотверженно исследующего, зарисовывающего и обдумывающего все найденное им архитектора.

Для простонародья произведения искусства существовали в качестве роскоши в том случае, если они изготавливались из драгоценных материалов. Переплавка множества утраченных в течении веков шедевров ювелирного и прикладного искусства была закономерным следствием такого отношения. Эстетический аспект подчинен в нем абстрактному принципу стоимости произведения. Брунеллески интересует художественная форма и ему совершенно не важен драгоценный ли материал использован, его интерес к найденному «кладу» иной. Для художника и для очень небольшого круга элиты, способной оценить произведение, материал сам по себе не важен, важно мышление в материале, «драгоценность мастерства» его обработки, именно на нее он обращает внимание. Но была и третья позиция, стоящая между этими двумя способами восприятия произведений древности. Эта позиция характерна для ренессансного элитарного коллекционирования. У нее, кстати, много общего с тем специфическим отношением к предмету искусства, которые современные социологи называют «престижным

[49] Там же.

символизмом». Раритетность, редкость античного произведения становилась его особой ценностью. Гомбрих обращает внимание на то, что Лоренцо Медичи, тратя деньги на приобретение драгоценных античных гемм, прекрасно понимал их чисто социальное значение. Он написал будущему папе Льву X, приехавшему в Рим еще в качестве самого молодого кардинала Джованни, что человек его ранга должен строго отбирать шелка и драгоценности. Лоренцо пишет, что лучше иметь самые изысканные древности (qualche gentilezza di cose antiche) и прекрасные книги[50]. Книги имели также значение предметов роскоши и прекрасными были в самом прямом смысле.

Впрочем, в коллекционировании древностей были мотивы и близкие увлечению античной культурой. Знаменитая коллекция Никколо Никколи, скорее всего, была не данью моде и не свидетельством высокого социального статуса, но образом жизни человека, сделавшего поклонение древним своей судьбой. Он словно бы чувствовал себя живущим в той эпохе, разговаривая на латыни и скупая везде, где только можно было, древние произведения. Современник пишет: «У него в доме было бесчисленное множество бронзовых, серебряных и золотых медалей, много античных бронзовых фигур, много мраморных бюстов и других достойных вещей»[51]. Но эта коллекция была средой, замкнутым миром реконструированной чужой культуры, которая воссоздавалась во всем. И язык, и одеяние, и ритуалы повседневных дел, даже еда воссоздавали классический мир и быт. К античности восходила и сама традиция коллекционирования произведений искусства. Многочисленные примеры, которые сообщают нам античные источники, позволяют сделать вывод о своеобразном «статусном символизме», которым обладали произведения искусства, начиная с эпохи эллинизма. Коллекционирование становится повсеместным. Появляется даже особый термин, обозначающий такие собрания искусств (*technon synagoqē*).[52] Сакральное значение произведений сохранялось, но все более важным становилось теперь и их социальное, статусное значение. Произведения искусства начинали восприниматься как воплощение роскоши, основной показатель того уровня, которое занимал в обществе их владелец. Обладать произведениями искусства становилось по-настоящему почетно и престижно. Римские патриции платили гигантские суммы за привозимые в Империю произведения искусства. Как всегда в подобных случаях, цена зависела не столько от качества самого произве-

---

[50] *Gombrich E.H.* The Early Medici as Patrons of Art // *Gombrich E.H.* Norm and Form... L.; N.-Y. 3th. Ed. 1978. P. 35–57. P. 55.

[51] Цит. по: *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение... С. 46.

[52] *Barasch M.* Theories of Art... P. 19.

дения, сколько от многочисленных общественных условностей. Она была своего рода символом.

Став атрибутом роскоши, драгоценным военным трофеем или предметом вожделения коллекционеров, произведение обретало новую форму сакральности, которая не имела отныне ничего общего с религиозным благоговением или обычным для архаических обществ почитанием «чудотворного» древнего изваяния или изображения. Новый ореол значимости был уже целиком социальным. Новая форма благоговения перед произведением была в значительной степени продиктована тем престижем, который имело обладание им. Когда жители острова Книдос не захотели продать Афродиту Праксителя, хотя ее стоимость могла бы покрыть все их долги, то они не просто не захотели расстаться с богиней любви, но не стали жертвовать произведением знаменитого Праксителя. И не известно, была ли окружена религиозным почитанием Афродита Скопаса из-за того, что она Афродита или из-за того, что создал ее Скопас. Разумеется, в последнем случае религиозность отношения к произведению сменяется чисто социальной мифологемой поклонения знаменитому созданию. Эта смена сакрального отношения к изображению божества почитанием легендарных творений известных ваятелей и живописцев уже вплотную подводит к чисто ренессансному почитанию знаменитостей, когда обычным эпитетом для них становился эпитет «divino» – божественный. Благоговейное отношение к шедевру сохраняло как воспоминание почтительное отношение к предмету изображения. Но если Восточная Римская Империя сакрализовала самые знаменитые иконы лишь в качестве «нерукотворных», обладающих легендарной историей и, как правило, чудесным происхождением, то теперь именно рукотворность, сотворенность произведения знаменитым художником стала для Запада условием его почитания. Почитали шедевры и, по мере развития зрительской аудитории и влияния профессиональной художественной критики, ценили произведения действительно не просто знаменитые, но первоклассные. Античность знала новую форму паломничества, лишенного чисто религиозного значения, паломничества к произведениям искусства. Так путешествовали на остров Книдос, чтобы осмотреть многочисленные скульптуры, хранившиеся там. Да и Пинакотека афинского Акрополя была в большей степени объектом культурного интереса, чем культовым зданием[53].

Если брать социальный аспект коллекционирования и меценатства в Ренессансе, то достаточно трудно выделить общую линию. И следует согласиться с М. Бэксандаллом, что вряд будет плодотворно размыш-

---

[53] См.:*Татаркевич В.* Античная эстетика / Пер. с польск. М., 1977.

лять об индивидуальных мотивах клиентов в приобретении изображений: мотивы каждого человека сочетаются, и это сочетание отличается в каждом случае. Так, флорентийский торговец Джованни Руччелаи гордился тем, что он имел у себя дома произведения Доменико Венециано, Филиппо Липпи, Верроккьо, Поллайоло, Андреа дель Кастаньо, не говоря о многочисленных произведениях ювелиров и скульпторов, «самых лучших мастеров, какие долгое время были не только во Флоренции, но во всей Италии»[54]. Многочисленные свои траты на строительство и отделку храмов и домов он объяснял тремя основными мотивами: эти вещи дают ему величайшую удовлетворенность и величайшее удовольствие, поскольку они «служат славе Господа, чести города и напоминанию обо мне». Конечно, речь идет о такой памяти, которая связана с «поминовением». Да и само покровительство искусству было самым непосредственным образом связано с благочестием мецената. Это было не хобби, а особая форма служения Господу. Правда, и в этом случае дело не обходилось без вполне прозаичных мотивов, которые исследователь не без основания связывает с популярностью заказов на алтарные композиции. Это было что-то среднее, замечает Бэксандалл, между добровольным пожертвованием и оплатой налогового или церковного сбора. И в качестве такового жеста живопись была даже более предпочтительна. Она была заметнее и дешевле, чем колокола, мраморные полы или парчовые занавеси[55]. Мотивы коллекционера могли быть вполне прозаическими, но это не отменяет тот факт, что именно с эпохи Возрождения стали возникать знаменитые собрания, позже ставшие музеями. Эстетический аспект явно преобладал над всеми остальными мотивами составления коллекции. Способность оценки произведений становилась социально значимой, а критерии этой оценки отныне формировались под влиянием самих художников.

Критика профанов в ренессансной традиции чаще всего конкретна. Кроме того, она вполне распространяется и на высших иерархов церкви. Микеланджело говорил о папе римском, что он ему «иногда докучает» и «сердит его», но ведь на то были вполне очевидные причины, на самом деле было из-за чего взбунтоваться[56]. Вазари (хотя и осторожно) пишет о ситуации, в которой папа продемонстрировал недостаточность своего суждения, заставив художников испортить то, что они написали, поскольку ему больше нравилась традиционная живопись. Козимо Росселли, зная свои недостатки «в выдумке и рисунке», попытался в буквальном смысле слова «закрасить» свой недостаток профес-

---

[54] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 2.

[55] Ibid.

[56] По версии Фр. де Ольяндо. См.: *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты... С. 84.

сионализма, «покрыв тончайшими лессировками из ультрамарина и других ярких красок и, подцветив историю обильной позолотой, так что там не было ни дерева, ни травинки, ни одежды, ни облака, оставшихся не подцвеченными». Вазари дает и объяснение этому поступку. Очень характерное: «Так как он был уверен, что папа, мало понимая в этом искусстве, должен будет присудить ему награду как победителю». Остальные художники смеялись над ним и шутили, но после приказа папы, оценившего «богатую» живопись и приказавшему переделать в этом духе все работы, «остались в дураках», поскольку «такие краски, как и предполагал Козимо, сразу же так ослепили глаза папы, который в подобных вещах плохо разбирался, хотя очень их любил»[57].

Нельзя не согласиться, что это действительно было подчинение профессии невежественным дилетантским и уже намертво устаревшим к этому времени критериям. Ренессансное восприятие изображения совершенно в ином смысле становится «вещным». Это уже не прямая, не ювелирная, если угодно, вещность, а идеальная. Краска присутствует не как драгоценный пигмент, но как цвет. Мазок воспринимается, но только в его миметическом качестве. Воображение активно работает и внимание зрителя постоянно переносится от материального слоя средств изображения к идеальному уровню образа. Еще Аполлоний Тианский понимал, что для восприятия черного рисунка как образа цветного объекта требуется воображение, но здесь оно работает «правильно», одновременно удерживая перед мысленным взором и то, образом чего является произведение, и то, как, с помощью каких средств этот образ воссоздан[58].

Фольклорные описания и средневековые экфразы насыщены восхищенным перечислением драгоценных материалов, блеск и сверкание металла обладают самостоятельной эстетической ценностью. Культура, включившая как одно из основных требование объемной передачи, светотеневой моделировки, rilievo, перенесла акцент на воссоздание этого блеска в цвете. Хорошо изученная в современной науке линия осуждения включения настоящего золота в живописное изображение, имела и еще один аспект, связанный с оценкой мастерства имитации одного материала в другом. В исследовании, посвященном этой проблеме Ян Бялостоцкий неслучайно развивает классический афоризм «мастерство ценнее золота» (ars auro prior) до его логически завершенной и развернутой формы: искусство изображения природы ценнее

---

[57] Жизнеописание Козимо Росселли, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 581.

[58] Подробный анализ см.: *Bundy M.W.* The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Urbana (Ill), 1927. P. 112–115.

золота (ars naturam pingendi auro prior)[59]. Вырастая из проблем миметической передачи натуры, стоящих перед кватрочентистами, это требование нового отношения к «всеобщей метафоре света»[60] приобретало практически общекультурное значение. Для художников XV века становилась само собой разумеющейся невозможность передачи золота или серебра в живописи тем же металлом. Ценность имитации его краской, качество миметического изображения постепенно замещали символический характер драгоценных металлов.

Антонио Аверлино Филарете писал, что вещь, которая должна казаться золотой, серебряной или просто металлической, надо писать с помощью красок, «которые создают видимость металлов, даже таковыми не являясь», проводя параллель между такой живописной имитацией металла и созданием иллюзии рельефа, в котором никогда не должен участвовать рельеф из стуко.[61] Вазари особо отмечает заслугу художника, который впервые попытался красками воссоздать золотые узоры и украшения, отказавшись «от позолоты впротравку или на болусе». Это последнее обстоятельство автор еще больше акцентирует, противопоставляя умение работать с реальной позолотой как «более приличествующее знаменщикам» и имитацию блеска металла в красках, отличающую хороших живописцев.[62]

Искусность исполнения, даже «очевидная трудность исполнения» (Кастельветро), которая должна привлекать зрителя в живописном воссоздании реальности была оценена по-настоящему лишь в эту эпоху. В начале XVII века Галилео Галилей впервые выдвигает, как показал Э. Панофский, в качестве критерия оценки искусства в paragone не абсолютное сходство произведения с действительностью, а трудность в «преодолении материала» для достижения этого сходства[63]. По сути дела, это было теоретическое осмысление того интереса к выразительным средствам изобразительного искусства, который впервые появился в Возрождении. Этот принцип оценки «подражания» по законам того материала, в котором оно создано, выразился в появлении нового

---

[59] Первоначально это была надпись на одном из раннесредневековых надгробий См.: *Białostocki J.* «Ars auro prior» // Mysł o sztuce i sztuka XVII wieku. Warszawa, 1970. S. 13–27.

[60] См.: *Соколов М.Н.* От золотого фона к золотому небу. К вопросу о натурализации условных пространственных и колористических решений в искусстве Позднего средневековья и Возрождения // Советское искусствознание'76. М., 1977. Вып. 2. С. 45–67.

[61] Цит. по: *Соколов М.Н.* От золотого фона к золотому небу… С. 64.

[62] Жизнеописание Доменико Гирландайо // *Vasari G.* Le opere… Vol. 3. P. 257; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 2. С. 622.

[63] *Panofsky E.* Galileo as a Critic of the Arts. The Hague, 1954. P. 27.

оттенка значений в понятиях «подражатель» и «копиист». Отныне они переставали быть синонимами. «Подражатель стремится не к абсолютному сходству с подлинником, но лишь к такому, которое по силам его материалу... Он не старается, как копиист, скрыть это, но, напротив, выставляет напоказ, дабы, принимая во внимание трудность подражания и сопротивление материала, тем больше восхищались бы талантом художника», – писал теоретик XVII века[64].

М. Бэксандалл пишет о том, что разграничение между «ценностью благородного материала» (the value of precious material), с одной стороны, и «ценности искусного преобразования материалов» (the value of skillful working of materials) – с другой, появляется именно в ренессансной культуре. Причем оно не чуждо и современному человеку, хотя не является для него центральным, а вот в раннеренессансной традиции было именно таковым. Дихотомия между качеством материала и качеством мастерства, как пишет исследователь, постоянно встречается в текстах эпохи, к ней возвращаются вновь и вновь. Она заметна и в аскетическом осуждении удовольствий, доставляемых искусством, и в утверждении эстетического наслаждения совершенством мастерства. Один из наиболее последовательных вариантов такой критики можно найти в диалоге Франческо Петрарки «Натура против Фортуны», где Разум осуждает воздействие на нас произведений искусства, доказывая, что в нем привлекает драгоценность, ценность и благородство материала, а не искусность[65].

Новая эстетика мастерства, пришедшая на смену традиционной эстетике технически совершенного обращения с драгоценным материалом, составляет основу самосознания художников, их собственного представления о «бедности» и «богатстве» настоящего произведения искусства. Когда папа намекал Микеланджело о том, что капеллу не мешает сделать «красками и золотом побогаче», тот просто отшучивался, ссылаясь на то, что в давние времена люди не носили на себе золота и презирали богатство[66]. Это отношение своеобразно воссоздавалось в традиции немецкой классической эстетики. Когда Гете говорит о соотношении роскоши и богатства, он на новом уровне противопоставляет экстенсивную, ювелирную оценку Средневековья, для ко-

---

[64] Ibid. P. 41.

[65] *Baxandall Michael.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 16. Автор цитирует Петрарку по изданию: De remediis utriusque fortunae // *Petrarch.* Opera omnia. Basle, 1581. P. 40. В английском переводе звучит как оппозиция «*preciousness*» и «*art*».

[66] Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания ... Т. 5. С. 297.

торого всегда оставалось важным и редкость металла или камня, и затраченные усилия. Причем такого типа оценку он противопоставляет сложившейся в ренессансной культуре традиции оценки сложности в преодолении материала, которая, во-первых, особенно внимательна была к образу, рождающемуся из материла, а не к нему как таковому, а во-вторых, была способна оценить художественную выразительность каждого конкретного вида искусства. Ведь стекло и металл, драгоценный камень и смальту необходимо было обрабатывать по-разному. Простое отношение к ценности материальной исключает или сводит на нет этот идеальный слой восприятия. Отсюда и делает Гете свой вывод о диаметральной противоположности отношения к искусству как к богатству и как к роскоши. Вазари рассказывает о триумфальной арке, созданной из дерева Антонио да Сангалло, замечая дешевизну материала, который уж никак не назовешь драгоценным, и особое качество мастерства, воплощенного в этом простом и даже обыденном материале. Он пишет, что, если бы в это произведение было вложено столько же мрамора, сколько было «вложено знаний, мастерства и усердия в замысел и исполнение», она могла бы быть причислена к чудесам света. Оценка качества самого замысла, воссозданного в простом материале, означает совершенно особое отношение к чистой маэстрии исполнения. Это действительно победа драгоценности мастерства над драгоценностью материала.

Возможно, наиболее характерным симптомом перехода к новой эпохе является отказ от строгого перечисления дорогих материалов (особенно золота и ультрамарина) в контрактах, которые подписываются художниками и заказчиками в конце XIV – начале XVI веков. Теперь чаще оговаривается качество исполнения, то, что оно будет выполнено мастером без помощников и на основе утвержденного эскиза.[67] Забавный анекдот по поводу ультрамарина приводит Вазари, рассказывая о Пьетро Перуджино, решившем проучить скаредного приора, который требовал от художника обильного применения ультрамариновой лазури в заказанных работах. Больше всего художника раздражало то, что его клиент всегда хотел присутствовать при том, когда Пьетро работал с ультрамарином, и контролировать использование этого дорогостоящего материала. Художник все время заставлял своего недалекого заказчика подсыпать драгоценный пигмент в баночку с водой для разведения, а сам макал кисть в другой сосуд с водой после каждых двух мазков, оставляя там весь запас порошка. Приор пережи-

[67] Несколько характерных контрактов, демонстрирующих хронологическую эволюцию этой тенденции, приводит Бэксандалл в первых главах своего исследования: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy…

вал, что известка забирает слишком много ультрамарина, а художник только посмеивался, к концу же работы он собрал все, что осталось на дне, и пристыдил недоверчивого заказчика.[68].

Здесь становится очевидным, что добросовестность как профессиональное качество оценивается по-настоящему тогда, когда само мастерство намного превосходит по своей значимости самый дорогой материал. Недоверчивость заказчика становится смешной еще и потому, что он работу оценивает только по тому количеству пигмента, который «впитывает известка», оставаясь абсолютно равнодушным к профессионализму живописца, который в отместку за равнодушие к «качеству» способен продемонстрировать ему и хитрость с «количеством».

Средневековье допускает драгоценность материала или ценность, даже сверхценность, идеи, но для него нет места драгоценности изображения, которая одинаково игнорируется и в простых формах восприятия, и в его рафинированных вариантах. Мы наблюдаем либо вещность восприятия, подчеркнутое внимание к совершенству и редкости используемых материалов, либо антиномичную ей литературность отношения к искусству, признание способности слова и только его, нести свет истины. Средневековье распадается на эти две крайности. И этот своеобразный двойной стандарт чрезвычайно характерен. Ценилась либо материальная, вещная, драгоценная плоть произведения, либо все чувственное отрицалось и практически не замечалось. Главным в этом случае становилось идейное, чисто духовное содержание. Такой своеобразный идеецентризм приводил к недооценке всего, что непосредственно не относилось к литературной, сюжетной или иконографической стороне произведения. Возрождение уже знает различие словесности, понятой как вид искусства со всеми специфическими его выразительными средствами, и изображения, за которым признается самостоятельное эстетическое качество. Теперь это два вида художественной деятельности. На этой основе они различаются, но именно то, что они являются двумя видами художественного творчества, было и условием их сближения.

Это была первая эпоха, сознательно сопоставившая два вида искусства и именно поэтому ut pictura poesis[69] теперь стало не просто обоснованием дополнительных выразительных возможностей живописного поэтического описания, но основой для будущего развития двух различных эстетик и формирования самостоятельной поэтики в современном значении слова и самостоятельной теории изобразительного ис-

---

[68] Жизнеописание Пьетро Перуджино // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 784.

[69] *Horace.* Ars poetica 361; *Plutarch.* De gloria Athenensium Ill. 346f–347c. см.: *Lee R.W.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // Art Bulletin. 1940. XXII. P. 197.

кусства, тоже уже вполне современной во всех своих основных посылках и критериях оценки.

Ренессанс как бы одухотворяет драгоценный материал и ценит его постольку, поскольку он уже переоформлен. Это аристотелевское представление о материи и форме, воплощенное в эстетическое восприятие и имеющее тем больше права на существование, что и у Стагирита его основная онтологическая аксиома имела явно эстетический генезис. С другой же стороны, идея не существует отвлеченно, она всегда воплощена и всегда оформлена. Неудачная форма способна перечеркнуть любую, самую высокую и священную идею. Человек здесь остается не просто верующим, но зрителем. При этом стремится быть «знатоком», «понимающим», как часто называли в этот период людей, способных подняться до профессионального уровня оценки. Профессионализм есть и в случае восхищения качеством изготовления ювелирных изделий, и в случае с умением оценить уровень того, как оформлена идея. Средневековое восприятие подчеркнуто технологично. Драгоценность имеет значение сама по себе, еще до того, как ее превратили в произведение ювелирного искусства, просто в силу того, что она редка и стоимость исходного материала высока. Идея интересует сама по себе. Здесь не формируется уровень знаточеской оценки. Она как бы распадается на два подхода – сугубо технологичных в трактатах и предельно спекулятивных в философских и богословских сочинениях эпохи. Неслучайно у Л. Вентури употребляется термин «сборник рецепов» по отношению к средневековой традиции наставлений. Встретились теория и технология лишь в Возрождении. Эта встреча кардинально преобразует и ту, и другую.

Глава 5
ВИРТУОЗНОСТЬ

Хрестоматийным фактом истории ранних форм искусства является то обстоятельство, что первоначально изображение и изображаемый объект практически не разделялись. Палеолитические пещеры, сохранившие следы поразительной по уровню исполнения миметической живописи, сохранили и следы такого отождествления предмета и его живописного воспроизведения. Предмет и его миметический двойник – изображение – были и в восприятии художников, и в восприятии участников магического ритуала одним и тем же. На изображения переносили действия, адресованные объекту, а на реальное существо воздействовали через его образ. Раны, наносимые в ходе охотничьих ритуалов на поверхность, изображающую зверя, должны были обеспечить поражение реального прототипа.

Все, что было опасно в реальности, было опасно и в своем рукотворном воспроизведении. Головы приставлялись к макету туловища, но убирались немедленно после совершения обряда. Раннее представление об «оживающих» произведениях сохранялось достаточно долго в мифологии и фольклоре большинства народов. Связь с миметической магией и характерным для нее переносом действий, совершаемых с двойниками и подобиями предметов, на сами предметы определила тот способ отношения к изображению, который можно назвать архаическим или первобытным отождествлением. Естественно, что при таком прямом отождествлении изображения и объекта все, что их отличает, проходит мимо воспринимающего искусство человека. Эстетическое качество самого изображения было не столь существенно и потому уверенная гибкость линии, лаконизм силуэта или колористическая гармония самостоятельной ценности не имели. Любой акцент на внимании к форме ведет к разрушению основы искусства такого типа и главной линии его восприятия – чувства тождественности. Строго говоря, это отождествление противоположно эстетическому чувству. Не случайно в развитой теоретической традиции, например в аристотелевской «Поэтике», важнейшая для концепции мимесиса категория

«узнавания» рассматривается не столько со стороны непосредственной похожести, сколько как проблема дистанции между изображением и его прототипом. Эта дистанция, осознаваемая зрителем, позволяет ему оценить сходство и получить удовольствие от предметов, различить изображение и изображаемое, одно из которых может быть «прекрасно» даже в том случает, если другое «безобразно». Но это уже поздний этап, на ранних же стадиях, фиксируемых мифологией и эпосом, тема оживающих искусственных созданий становится одной из наиболее часто повторяющихся.

Теория в лице Аристотеля могла обосновывать существование дистанции между подражанием, мимесисом и тем, чему подражают, но практически необходима была коренная смена парадигмы культуры для возникновения современной оценки качества исполнения. Мы не замечаем этого, поскольку живем в эпоху, когда ремесленное мастерство, его виртуозность и совершенство столь же ценимы, как, например, мастерство интеллектуальных умений. Они не противостоят как низшее и высшее, соответственно нет и противостояния сюжета и исполнения, замысла и формы. Напротив, видя материал, понимая его специфику, мы только и можем оценить формальное совершенство исполнения. Присутствие материала, умение видеть материальность изображения стало для нас столь же естественным, как было прежде естественным следить за сюжетом, относясь к его вещественному воплощению как к низшему, ремесленному слою. Вплоть до ренессансной традиции, впервые сблизившей профессиональные и зрительские оценки, материал и замысел противостояли друг другу. Профессиональное «мышление в материале» не интересовало теорию, а «сделанность» изображения была его недостатком, а не достоинством. Несмотря на часто встречающиеся риторические формулы отождествления, у Вазари нет и следа этого неприятия «сделанности». И когда мы встречаем утверждения, что «краска казалась не краской, а живым телом», то акцент здесь делается на качестве изображения, на его виртуозном совершенстве, на тенях, помогающих воссоздать иллюзию телесности, на чудесном колорите, обладавшем особым совершенством[1].

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

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

сти восприятия произведений искусства самыми разными слоями общества и самыми разными профессиональными группами пусть поразному, но трансформировались. М. Бэксандалл исследует эту проблему, специально касаясь вопроса об изменении навыков визуального восприятия и в тех «субгруппах», которые вовсе не были профессиональными художниками, то есть не обладали теми качествами, которые он называет «зрительными умениями и навыками»[2]. Несмотря на то, что живописец имеет совершенно особые «визуальные навыки», уровень и особенности визуальной культуры общества, в котором он существует, оказываются определяющими.

Интересно сравнить доводы в защиту религиозных образов, которые приводились в это время. Так или иначе, но становится очевидно, что и сам характер аргументации существенно менялся. Так, Иоанн Генуэзский в конце XIII века приводит три довода в пользу образов. Его словарь, как справедливо отмечает Бэксандалл, еще вполне традиционен, но в аргументации проскальзывают новые оттенки. «Знайте, что были три довода для установления изображений в церквях. Первый, для наставления простых людей, поскольку они наставляются ими как книгами. Второй состоит в том, что тайна воплощения и примеры Святых могут быть гораздо живее в нашей памяти, когда они ежедневно находятся перед нашим взором. Третий – чтобы возбудить чувство благочестия, которое пробуждается более надежно тем, что мы видим, нежели услышанным нами»[3]. Подготавливалась почва для новой культуры восприятия, а сами эти изменения захватывали все области. Оправдание зрительных впечатлений и обоснование их суверенности через апелляцию к их роли для воспитания благочестия было новым и по сравнению с византийскими аргументами в защиту образов, и по сравнению со специфическим преломлением подобных доводов в древнерусской культуре. Изображение не может заменить ничто. И теперь это уже не только и не столько «библия для неграмотных», сколько самостоятельное средство воздействия на умы и сердца людей, которое не может заменить никакое слово. В опубликованной в 1492 году проповеди доминиканца Фра Микеле новые оттенки аргументации еще более явственны. В его речи те же три довода в пользу присутствия образов в церквях, но способ аргументации значительно более развернутый. Нельзя поклоняться изображениям, но нельзя и разрушать их, памятуя о том, о чем они повествуют.

---

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

[3] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 41.

Традиционная аргументация становится подробной и уверенной. Но такая защита образов почти вплотную приводит к мысли о независимом качестве самого изображения. Парадоксальным образом слова о достойном святого предмета мастерстве живописца встречаются даже в «De Simplicitate Vitae Cristinae» Джироламо Савонаролы[4]. Выступая за то, чтобы в церквях не было изображений, он не только аргументирует это особой мощью воздействия зрительного образа, но и ссылается на то, что неумелые изображения посредственных художников вызывают смех. Только работы с подобающими сюжетами и созданные величайшими мастерами достойны того, чтобы находиться в храмах. Эстетическая оценка изображения практически впервые стала настолько значимой, что наравне с традиционными аргументами и контраргументами участвует в многовековом споре об образах. Наступила новая эпоха. И даже последовательный аскетизм Савонаролы странным образом сочетается с требованием высокого эстетического качества священных изображений. «Величайшие мастера», которым одним позволительно работать над храмовыми образами... Это означает только то, что вся прежняя апелляция к чудесам, совершаемым иконами, да и все аналогичные поверья остались в прошлом. Они присутствуют в культуре, но слишком явным стал их рудиментарный характер. Их могут разделять самые темные слои общества, но никогда уже «нерукотворные образы», images acheropoietoi не станут тем, чем они были для всего общества.

Отныне и навсегда изображение стало рукотворным, его создает мастер, а это значит, что личная виртуозность художника начинает замечаться, а чуть позже и оцениваться. Эстетическое чувство все глубже проникало в чувство религиозное. И теперь для того, чтобы не заметить изображения, человеку европейской культуры необходимо будет совершать над собой усилие. Подобно тому, как совершает его о. Павел Флоренский, когда вновь пытается вернуться к средневековому отождествлению образа и прообраза: «Се – Сама Она» – не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению»[5]. Приводя эти слова Павла Флоренского, исследователь отмечает их близость идеям Иосифа Волоцкого, который призывал поклоняться иконе Богородицы, «яко же самой оной, а не иной». Но с особой силой утвердившая значение

---

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

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

изображения, а значит, «инаковости» и «рукотворности» эпоха отделила невидимой чертой эти две позиции. Можно пытаться возродить древнее убеждение в тождественности подобия изображаемому, но это сознательное стремление навсегда разделено с подлинным средневековым отношением к иконе границей, прочерченной ренессансной культурой.

Созданное художником изображение отныне будет оцениваться по критериям эстетическим. Можно стремиться поверить в нерукотворный образ, но для этого придется постараться заставить себя сознательно забыть опыт Ренессанса. И по сути дела, идущее из глубокой древности убеждение в чудесном присутствии изображаемого в изображении уже невозможно в полной мере воскресить. Апокрифическое предание, которое рассказывает Иосиф Волоцкий, можно пересказать, но нельзя вернуться назад в культуру, для которой было абсолютно достоверным, что когда Лука написал икону Богоматери и принес ее показать ей, «она же очи свои възложившу на ту и глагола благоговейне и с властию: благодать моя с тою. И бысть слово дело, и чюдеса и знамениа и тмы чюдотворениа быша от пречистыа иконы от того часа и до ныне. Идеже аще въобразиться пречистый ея образ, тамо и благодать ея приходить пречестно сдействующи иконе Божиа матере»[6]. Images acheropoietoi, нерукотворные образы, уступили место изображениям, созданным руками человека. И смена парадигмы культуры самым непосредственным образом отразилась на восприятии произведений искусства и способах их оценки. Исцеления с помощью краски, которой легендарный иконописец Алимпий закрасил язвы больных, больше не ждали, зато качество этой краски самым подробным образом оговаривается в документах-договорах. И само по себе это уже начало пути к особому отношению к той «драгоценности мастерства», которая постепенно замещала внимание к «драгоценности материала»[7]. И естественно, что для Вазари легенды о Пигмалионе, как и вся линия того древнего отождествления изображения и реальности, которая стояла за ней, иное не что как «величайшая слепота мышления»[8].

Пришедшая постепенно в европейскую культуру идея о миметичности, природоподобии, иллюзорности искусства стала новым словом в

---

[6] *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика... С. 232.

[7] Эти документы приводит Бэксандалл в своем исследовании социальных условий развития кватрочентистской живописи: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. Ch. 1: Condition of Trade. P. 1–28. См. также подборку материалов в работе: *Chambers D.* Patrons and Artists...

[8] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere...Vol. 1. P. 97–98; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 43.

эстетике, она не оставляла места языческому или восходящему к язычеству отождествлению образа и изображаемого. И если такое смешение было для Вазари «слепотой мышления», то новым значением наполнялось и представление о зрении. Умение видеть мастерство создания иллюзии было присуще только развитым культурам. Не стоит обращать внимание на постоянный рефрен чисто риторического оборота «как живой», в развитой ренессансной традиции чаще всего за ним стоит что-то близкое вазариевской «vivacità», то есть естественности, жизненности, практически сливающейся с представлениями о качестве самого изображения. Оптическая иллюзия отныне становится главным достоинством живописи, и это уже была база для возникновения настоящей художественной теории, художественной теории в современном смысле слова. Еще до перевода и широкого распространения «Поэтики» Аристотеля новоевропейская традиция была подготовлена к одной из основных идей Стагирита. Получаемая нами радость при созерцании изображений любых, в том числе и отвратительных предметов, это радость улавливания сходства. А это значит, что эстетическое восприятие основано на постоянном ощущении дистанции между изображаемым и изображенным. Ведь, вводя понятие «познание через подражание» (μαδησις), античный мыслитель вводит как особый случай такой радости – наслаждение от качества самого изображения. Хотя характерно, что это чувство как бы замещает «познание» в том случае, если человек не знает изображаемого предмета. «Подражать присуще людям с детства: <люди> тем ведь и отличаются от остальных живых существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому – факты: на что нам неприятно смотреть <в действительности>, на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях – например, на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познавание – приятнейшее <дело> не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: «вот это – такой-то!»; если же <изображенного> не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» [9].

Качество отделки и точность сходства в греческой традиции сливались в понятие akribeia. Одно из значений этого понятия ближе всего к

[9] *Аристотель.* Поэтика. М., 1957. С. 43–44.

способности художника точно изображать реальность. Но это значение касается не столько иллюзионизма, сколько тщательности обработки поверхности. Характерно, что в этом смысле «akribeia» отличает работу скульпторов. Дионисий Галикарнаксский упоминает скульптора, передававшего «вены, и впадины [щек] и пушок [кожи] и другие такие же мельчайшие детали» как примеры akribeia[10]. Лукиан хвалит «изображения лошадей и людей, выполненных с предельной точностью»[11], или говорит о статуе, которая и красива, и отличается «очень точным сходством»[12]. В отличие от мифологического представления об «оживающих» изображениях главной линией в теоретической античной мысли об искусстве было осознание дистанции между изображаемым и изображением. Точность такого изображения в большей степени говорила о мастерстве художника. Не надо видеть в этом просто наивный иллюзионизм, в рамках традиционных формул рождалось представление о художественной виртуозности, хотя само это понятие возникает только в ренессансной традиции. М. Бараш отмечает среди основополагающих идей теории искусства Ксенократа, такое специфическое для античной художественной критики понятие, как akribeia. Быть может, лучше всего перевести это понятие как «отточенность», «прецизионность», если употребить современный вариант латинизма, пришедшего к нам из английского языка. Да и этимологически оно ближе всего к этому значению (akis, – «заостренный предмет»; или akron, «острие»). На английский язык Бараш переводит как «определенность, точность и аккуратность» (sharpness, precision, and exactitude). Наиболее очевидное значение akribeia – профессиональный навык художника и его «высшее мастерство». В определенном смысле можно сказать, что ближе всего этому слову современное значение понятия «виртуозность». Но разумеется, это понятие употребляется в античности несколько в ином значении. Оно может включать в себя представление о «мудрости» Фидия или Поликлета. И для него эта «мудрость» достаточно близка ренессансному представлению о профессиональной доблести virtù, во всяком случае, она связана с представлением о «точности»[13] и «совершенстве в мастерстве». В сходном значении употребляется Лукианом по отношению к исполнению поражающей своей величиной и одновре-

---

[10] Цит. по: *Barasch M.* Theories of Art... P. 21.

[11] Цит. по: Там же.

[12] Цит. по: Там же.

[13] В английских переводах «Никомаховой этики» передается как «most precise», «наиболее точные» художники, но в значении приближающемся к современному представлению о максимально совершенном мастерстве, о тонкой и точной работе.

менно точностью исполнения статуе Колосса Родосского и даже византийскими авторами[14]. Этот оттенок значения понятия *akribeia*, как отмечает М. Бараш, отражает профессиональную гордость художника и является, таким образом, выражением роста его чувства собственного достоинства.

Достаточно часто употреблялось это понятие и как характеристика отточенности стиля.[15] Нередко представление о точности выражений оратора переносилось на представление о точности линии рисунка. Например, Дионисий Галикарнаксский пишет в «Римских древностях» о настенной росписи римского храма, которая была и точна в своих контурах, и приятна сочетанием цветов[16]. Главным здесь, как нам кажется, было все же не наивное удовольствие от иллюзорности, а вполне развитое ощущение этой иллюзии, которая все же не есть реальность, а потому имеет право на внимание к тому, каким именно образом она достигается. Платоновская критика мимесиса в живописи, продолженная средневековыми критиками искусства, своим принципиальным пунктом имела сопоставление естественного и искусственного, фальшивого, созданного человеком. Именно поэтому мимесис, воссоздание – всего лишь «человеческая часть фокусничества», сознательный обман, sophisma. Дистанция между ним и реальностью не может быть преодолена, а искусность такого обмана как бы усугубляла вину того, кто выдавал свои мнимые иллюзии реальности за саму реальность. В платонизирующей традиции разница между природой и ее изображением осмысливалась как различие между «правдой» и «правдоподобием».

Классическое положение о том, что «всякое подражание искусственно» (omnis imitatio ficta est) в средневековой теории приобрело еще более отрицательное значение – «поддельно». С того момента, как подражание, imitatione, стало просто «изображением», негативные эпитеты впервые стали прилагаться к недостаточно умелым, с точки зрения нового поколения, воссозданиям реальности. Вазари пишет, что до Мазаччо работы казались «написанными (dipinte)», его же работы были «живыми, истинными и естественными (vive, veraci e naturali)»[17]. Отныне «написанными» были не все изображения, созданные рукой человека, но лишь те, что были сделаны неумелой рукой, не способной

---

[14] *Лукиан.* Dialogi mortuorum 24. 1 и Phalaris 1. 11. См. *Pollitt J.J.* The Ancient View of Greek Art. New Haven, 1974. P. 117ff.

[15] *Иоанн Златоуст.* Oration XII. 44.

[16] *Barasch M.* Theories of Art... P. 21.

[17] Жизнеописание Мазаччо из Сан Джованни ди Вальдарно, живописца // *Vasari G.* Le opere Vol. 2. P. 288; *Вазари Д.* Жизнеописания...Т. 2. С. 166.

скрыть своих усилий, своего «ремесла», так и не ставшего настоящим искусством. Эта тема и подобное превращение прежнего негативного осуждения всякого искусства в осуждение чисто эстетическое, прежде всего касающееся качества изготовления, чрезвычайно характерно. Мазаччо снял условность всей прежней живописи и открыл дорогу истине. Чуть выше Вазари говорит об истинном пути (la vera via). Условность старой манеры – это maniera в старом треченти стском смысле слова, способ, набор технических приемов. Но жесткая линия контура, эти вставшие на цыпочки фигуры «лишены манеры», с точки зрения эстетических оценок XVI века, «лишены достоинства и манеры в самом существенном»[18].

В «Наставительном поучении» Гуго Сен-Викторский писал: «Что прекраснее света, который хотя и не содержит в себе цвет, однако, освещая, как бы придает окраску всем цветам предметов? Что для взора приятнее, чем небо, когда оно ясно и сияет, словно сапфир, и некоей приятнейшей темперацией встречает зрение, услаждая очи? 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 ярко-белое сияние»[19]. Восхищение драгоценностью и красотой чистых цветов и оттенков, общее и в восприятии природы, и в восприятии интерьера, насыщенного обилием переливающихся драгоценных прикладных украшений, вообще очень характерно для Средневековья. Эстетическое восприятие золота и многоцветья камней усиливается от осознания их символического значения, а естественная радость глаза, воспринимающего сверкание светил и яркость цветов, поддерживается восторгом: «Каким образом мудрость божия производит такую красу из земного праха?»[20]

Любое эстетическое восприятие оказывается зависимым от благочестивого или этического чувства, а самый неподдельный восторг перед красотой Творения всегда соотнесен с пониманием тленности и преходящести этой красоты. В нем всегда есть что-то от осознания, что все сотворено из праха, лишь чудесным образом преображенного волей господней в многоцветье и сияние. Подобно тому, как истинное сакральное отношение вытесняет эстетическое отношение к предмету поклонения, оно не дает развиться и независимому чувству прекрасного. В полной мере это недоверие к собственному восхищению красотой проявляется по отношению к созданиям рук человека, к искусству.

---

[18] Там же.

[19] История эстетики... Т. 1. С. 278.

[20] Там же.

Именно оно чаще всего соотносится со словом «прелесть», в котором все явственнее звучит оттенок «лесть», «прельщение», оттенок, придающий налет запретности любому эстетическому наслаждению. И не случайно Гуго Сен-Викторский после своего восхищения земными красотами делает столь характерную оговорку о поддельности восхищающего нас человеческого искусства: «Но зачем говорить о творениях божиих, коль скоро мы дивимся даже обманам человеческого искусства, прельщающего очи своей поддельной мудростью?»[21] Искусство – всегда иллюзия и всегда оно будет обречено на неподлинность. Человеческим умением и мастерством можно восхищаться, лишь помня об этой изначальной мнимости всех красот, созданных в тщетной надежде повторить великий путь Творения, на фоне которого всякая слабая человеческая попытка приблизиться к божественному творчеству лишь подделка. Искусственное отлично от натурального, и чем выше степень человеческого умения, человеческого искусства, тем более сомнительны все его ухищрения выдать себя за природное, то есть сотворенное самим Господом. Представление о Deus-artifex, Боге-мастере прошли длительный путь эволюции от стоиков до поздних схоластов. Простой ремесленник, artifex, разумеется, не мог соревноваться с этим божественным мастерством, воплощенным в природе. Упоминавшееся выше августиновское представление о том, что «тварь не способна творить» или, лучше сказать, «создание не может создавать», возникало неоднократно и до периода патристики, и после него.

Этот тезис подтверждаем любой, даже самой искусной работой, которая все же не может сравниться с природным, естественным, сотворенным высшим мастером. Даже искусные украшения храмов уступают красоте драгоценных камней, из которых они созданы. Человеческое мастерство не в силах соревноваться с мастерством Создателя, удивляющего нас игрой цвета камней. И мы помним, как долго ценились произведения вовсе не за виртуозность их исполнения, как серьезно и последовательно боролись люди новой ориентации за оценку произведений за «драгоценность мастерства», а не за «драгоценность материала», если использовать выражение Бэксандалла[22]. Редкость минералов, используемых в приготовлении красочного пигмента, традиционно ценилась выше того нового умения, о котором писал Леонардо, умения создать прекраснейшую картину из любых, даже безобразных красок. Медленный путь сближения профессиональной и зрительской

---

[21] Там же.

[22] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy… P. 38.

оценки произведения прослеживается по контрактам, по пунктам подробно оговоренных сумм выплат, но мы можем увидеть его и в литературных документах эпохи, которая сделала умение видеть взглядом художника основой восприятия. Уже не абстрактное чувство красоты сияния солнца, блеска звезд и драгоценных камней, но поражающее до сих пор эстетическое чувство, воспитанное высоким уровнем живописи эпохи звучит в описании неба в письме Аретино, которое он писал Тициану. И показательно, что сам автор вполне отдает себе отчет в новизне такого восприятия природы, сознательно сравнивает свое видение с пейзажами своего великого современника. «С того дня, как господь сотворил это небо, оно никогда не было расцвечено такой дивной картиной света и тени. Воздух был такой, каким его хотели бы изобразить те, кто вам завидует и не может быть вами. Прежде всего, дома, каменные дома, кажутся сделанными из какого-то материала, преображенного волшебством. Потом свет – здесь чистый и живой, там рассеянный и потускневший <...> Вся правая сторона теряется из виду и тонет в серо-коричневой мгле. Я дивился различным оттенкам, которые облака являли взору, когда самые близкие так и горели и искрились пламенем солнечного диска, а более отдаленные румянилось багрянцем более мягким. Чудесные мазки, которые окрашивали с одной стороны воздух и заставляли его удаляться от дворцов, как это делает Тициан в своих пейзажах!»[23]

Не просто свет, но игра светотени в воздухе, пространство, открывшееся человеческому взгляду, свет, который предстает потускневшим или рассеянным, живым и подвижным – ставшим светотеневой средой. Как в живописи середины XVI века освещение становится атмосферным, теряя последние следы абстрактности, так и в восприятии человека этой эпохи законы освещения распространяются на всю глубину пространства, а колорит сплавляется с игрой света. Живописность такого видения поразительна даже для более позднего времени. Живописность восприятия природы важна не сама по себе, но как ясный показатель изменения культурной парадигмы. Там, где превалирует эстетическое отношение к окружающему, где оно выступает прежде всего как картина, меняется и тип мировосприятия. Красочная картина заката несовместима с сакрализацией неба, с вниманием к небесным знамениям, которые тоже можно вполне красочно воспринимать и ярко описывать. Но при всей яркости подобных знамений они не оставляют места эстетическому чувству. И, наоборот, там, где возникает оценка живописных красот, почти не остается места страху перед несопоста-

[23] История эстетики... Т. 1. С. 566–567.

вимым с человеком величием пространства, поскольку эстетизация пространства – это особая форма его антропоморфизации. Хотя такое сближение окружающего мира и человека носит уже вторичный, опосредованный характер, оно сформировано предшествующим развитием культуры, а потому оно активно включается в ее дальнейшее формирование.

Человеческий глаз замечает тончайшие нюансы света и тени, оттенки цветов, все то, что он первоначально научился воспринимать через «обманы человеческого искусства, прельщающие очи своей поддельной мудростью», как писал автор XII века. Подделка, попытка повторить природу и ее имитация в творениях человека создала второй мир, воссозданную природу, обращаясь к которому человеческий глаз учился воспринимать окружающий мир через призму его восприятия другими людьми, через развитые формы человеческой чувственности, в том числе художественный глаз профессионалов. Многообразие цвета, колористическое богатство воспринимается современным искусствознанием как своего рода красивость, которую необходимо изгнать из произведения. Именно поэтому деэстетизация цвета, превращение его в смешение противоположных спектральных оттенков и редукция к серому становятся почти достижением художника. Беспокоящий цвет, цвет, полученный из смешения, например красного с зеленым, и всегда чуть загрязненный создает дискомфорт для глаза, но этот дискомфорт становится единственным способом избежать красивости. Не стоит говорить о том, насколько такая позиция противоположна представлениям ренессансной теории о колористическом мастерстве. Здесь не было страха перед красивостью, хотя уже были хорошо известны и получили вполне критическую оценку те заглаженные и рассчитанные на успех у невзыскательного заказчика произведения, которые сегодня мы называем кичем. Но кич, дешевка, красивость никогда не смешивались с умением увидеть подлинную красоту даже в будничном мотиве, а внешне неброский серый цвет превратить в гармонию множества цветных оттенков и рефлексов, дополняющих и обогащающих игру светотени. Среди множества фигур, одетых в серое, нет и двух похожих не только потому, что они все написаны с натуры, но и потому, что их серые одежды на самом деле многоцветны. Вазари пишет о фигурах, созданных Лоренцо ди Бичи: «И хотя одеяния всех этих фигур Лоренцо сделал серыми, тем не менее он разнообразил их (буквально: «они разнообразны» – gli vario – *О.Д.*) благодаря хорошему опыту, приобретенному им в работе, таким образом, что все они не похожи друг на друга: одни, скорее, красноватые (in rossigno), другие голубо-

ватые (in azzurriccio). Одни темнее, другие светлее...»[24]. Вазари восхищен не только тональным и цветовым разнообразием, позволяющим решить достаточно сложную в живописном отношении задачу изображения однообразного монохромного цвета наиболее совершенным образом, но и легкостью такого решения.

Эта легкость становится основой восхищения профессионализмом художника: «с такой легкостью и быстротой» писать красками может только тот художник, которому позволяет это делать опытность. «Ловкость руки», «опытность» и «решительность» вместе со «знанием красок» (pratica ne'colori) сливаются в ту маэстрию владения кистью, которая так восхищает людей ренессансной культуры. Очень многозначное у Вазари понятие «решительность (risoluto) суждения» включает в себя представление о такой работе воображения, которая отличается не столько буйной причудливостью выдумок, сколько точностью в воплощении замысла и очень тесном взаимопроникновении мастерства, опыта работы и способности художника представить свою работу сразу, целиком. «Знание красок», точнее, «знание цвета» и «решительность» здесь упомянуты друг за другом не случайно, только из длительной практики работы с цветом вырастает смелость и уверенность художника, а как следствие этого, поразительная кажущаяся легкость его работ. Только так формируется его особое воображение колориста, позволяющее видеть разнообразие и богатство цвета в самых невзрачных тонах. Вазари особенно ценил это разнообразие. Оно могло достигаться за счет колористического обогащения нейтрального серого, этих «красноватых» и «голубоватых» оттенков в одеждах изображенных монахов, оно могло быть достигнуто и за счет игры света и тени.

Даже в том случае, если речь шла о черном тоне, художник мог проявить свое мастерство в умении передать разную фактуру тканей и создать целую симфонию в одном черном. Для Вазари это было одним из наиболее эффектных и доказательных проявлений подлинного профессионализма. Вазари пишет о портрете Пьетро Аретино работы Себастьяно дель Пьомбо как о «поразительнейшей живописи», причем именно живописность, колоризм, то, что отличает художника, способного видеть многообразие оттенков и передавать их в цвете, даже если это оттенки нейтрального черного, вызывает наибольшее восхищение Вазари. Эта живопись действительно поражает его, поскольку «помимо сходства в ней видны различия пяти или шести оттенков черного цвета в его одежде: бархат, атлас, тафта, парча и сукно и на этих чер-

[24] Жизнеописание Лоренцо ди Биччи, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 51–52; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 600.

ных – черная как смоль борода, в которой так хорошо показан волос, что большего в живой натуре не увидишь»[25]. Наряду с традиционным восхищением передачей волос здесь содержится гораздо более важное качество восприятия живописи, умения видеть мастерское разрешение сложной задачи, которая явно еще и сознательно превращена в более трудную. Уровень владения профессиональным мастерством, демонстрируемый в почти невероятной точности сопоставления разных оттенков черного, поражает автора «Жизнеописаний» в гораздо большей степени, нежели банальная точность в передаче мелких деталей. Маэстрия оказывается важнее, чем мелочное жизнеподобие. И явно, что сама эта виртуозность владения оттенками нейтрального цвета демонстрировалась художником с расчетом на подобное восприятие знатоков. Присутствие ценителей такого рода мастерства предполагалось, а то, что они поймут сложность задачи, которую художник перед собой поставил, было известно заранее. Черный цвет способен выдать недостаток мастерства или ярко продемонстрировать уровень живописного мышления. Это своеобразный пробный камень профессионализма, когда художник может с одинаковой вероятностью и потерпеть неудачу, «засушив» свое произведение излишней чернотой, и продемонстрировать артистичное умение передавать все нюансы оттенков в пределах узкого диапазона возможностей этого тона. Здесь не только уходят в прошлое все варианты этической символики черного и вообще затененного, но и обостряется восхищение способностью маэстро преодолеть технические ограничения. Здесь рождается новая система оценок живописи. И для этой новой системы критериев черная краска может стать и весьма опасной, губительной для живописного колористического мышления художника. Вазари пишет о работе Джулио Романо «Константин и Максенций»: «И если бы история эта не была слишком затемнена и перегружена черной краской, которой Джулио всегда увлекался в своем колорите, она была бы совершенной во всех отношениях, но эта чернота отнимает у нее много прелести и красоты»[26]. Нет и следа сакрализации осуждения тени и темноты как метафизического антагониста света, но тем нагляднее профессиональное неприятие черноты, перегруженности темным тоном, который не дает возможности увидеть те качества живописи, которые всегда были так ценны для Возрождения – разнообразие и богатство цвета. Поэтому «чернота» отнимает, отбирает и прелесть живописи, что она убивает цветность.

---

[25] Жизнеописание Себастиано Венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 4. С. 161.

[26] Жизнеописание Джулио Романо, живописца // *Vasari G.* Le opere… Vol. 5. P. 529; *Вазари Д.* Жизнеописания … Т. 4. С. 99.

Впрочем, пестрота и яркость красок тоже относятся к недостаткам колористического чувства, которое должно проявляться в умении достичь единства многих цветов. Он предельно внимателен к техническим свойствам краски, и к тому общему впечатлению, которое производит колористическое решение в целом. Если какой-нибудь цвет фальшивит, вырывается из общего строя, то Вазари это особенно остро чувствует и ему это в прямом смысле «режет глаз»[27].

Бэксандалл говорит о том, что в ренессансный период формируется новая культура восприятия цвета. И формируется она в противостоянии традиционной символической иерархии цвета, которая отныне не принималась не только интеллектуально, но формировалось и «живописное отвращение» (pictorial distaste) к ней[28]. Еще гуманист Лоренцо Валла около 1430 года выступает с критикой средневекового отношения к цвету, содержавшемуся в сочинении тречентистского юриста Бартоло да Сассоферрато. Острие полемики направлено против отождествления солнечного света с золотом и изображения лучей золотыми линиями: «Но если под «золотом» мы понимаем светло-коричневый [fulvus] или красновато-желтый [rutilus] или желтоватый [croceus] цвет, кто настолько слеп или пьян, чтобы назвать солнце желтоватым? Ты глупец, Бартоло! Подними свои глаза и посмотри. Разве солнце не серебристо-белого цвета [argenteus]?». Абстрактное восхищение золотом и абстрактная иерархия цвета сменяются новым миметическим восприятием его. Как следствие, меняется и отношение к черному, ренессансный автор уже с иронией относится к тому, что его оппонент «называет самым благородным цветом белый, а черный самым низким», что же касается других цветов, они становятся лучше по мере приближения к белизне и более низкими, когда достигают черноты. Если Создатель всех вещей не видел никакого различия в ценности цветов, почему мы, слабые люди, должны это делать?»[29]. Новая культура восприятия цвета формировалась на совершенно иных основах, нежели колористическая традиция Средневековья. Это также была чрезвычайно разработанная и даже рафинированная традиция восприятия цвета, но в основе ее лежала символика цветов или восприятие драгоценности краски и других материалов. В этом смысле можно говорить о том, что полихромизм был сильно развит в ренессансной традиции, он был связан с тем типом определенного единства восприятия пространства и находящихся в нем предметов, которое связано с живописным видени-

---

[27] Там же. С. 102.

[28] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 84.

[29] *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 84–85.

ем и специфичным для него восприятием гармонии оттенков, подчиненных единому впечатлению. При этом впечатлению не столько выстраиваемому по определенной логике, но именно визуальному, когда вещи изображаются не такими, какими они «должны быть», а такими, какими они «кажутся». Момент этого перехода к живописной видимости, к иллюзии был моментом отказа от кватрочентистской «объективности» цвета. Теперь она действительно могла восприниматься как «аляповатость», как неумение добиваться смягчения цветовых оттенков в строгом соответствии с достаточно поздно открытыми законами воздушной перспективы.

Развитие колоризма требовало устранения самодостаточной полихромии, подразумевало культуру цветового восприятия, построенную на новых основаниях. Как справедливо замечает исследователь, «...цветность – качество, более характерное для тех живописных методов, которые мы условно назвали графическими и пластическими по преимуществу. Трудно представить себе что-либо более ослепительное и великолепное, чем витражи в готических соборах с необыкновенной звучностью их винно-красных, густо-лиловых, сияющих желтых красок. Но одновременно витражи и менее всего живописны – уже в силу своей техники, не допускающей нюансировок и переходов. Для живописи преимущественно «живописной» более характерен колоризм – тончайшая нюансировка тонов в пределах сближенной цветовой гаммы. Какие-нибудь на первый взгляд невзрачные и неброские тона <...> раскрываются живописцами в удивительном богатстве и благородстве цветовых качеств, претворяются в волшебный кусок живописи, который живет, дышит, пульсирует, мерцает и как бы на глазах у зрителя меняется»[30]. Неброский тон становится таким же условием богатой живописной разработки его на полотне, как отказ от локальных цветов в системе светотеневой моделировки. Очень показательно, что, начав осознавать новую живописную систему, ренессансная теория художественного творчества положила в свою основу и требование точного следования законам светотени, и новое отношение к колоризму. И, напротив, усиленный локальный колоризм, звучная цветовая гамма самым непосредственным образом связаны с немиметическими функциями цвета.

Цвет, кроме символической, несет в себе еще и декоративную нагрузку. Звучность иконных цветовых композиций намного превосходит в декоративном плане живопись натурную. В них чувствуется очень тонкая гармония, но каждый предмет в целом не изображает, а

[30] *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962. С. 211.

обозначает то, что он должен был бы изображать. Вместо светотени и демонстрации логики движения формы через тональные градации часто встречается почти контрастное сопоставление разных цветов в разных гранях иконных горок или фрагментов архитектурных фонов. Впечатление, достигаемое таким образом, часто очень декоративно, но это именно разные цвета, зачастую весьма условно обозначающие различные стороны одного и того же объекта. Объем не лепится, а как бы «перечисляется» – «вид спереди», «боковая сторона». Их локальные цвета вовсе не соотнесены с освещением, они просто различны, как различны и сами стороны. И то, что цвет объекта распадается на несколько отличных один от другого оттенков, диктуется не реальным его богатством, а просто видоизменением по условным правилам. Цвет всегда изображен не таким, каков он есть на самом деле. И это преображение и пересоздание цвета уже в момент выбора подходящего оттенка для обозначения предмета или отдельной части предмета дает возможность привести в единство всю композицию. Это не единое пространство и не единое освещение, но своего рода объединение условных цветов, которое часто воспринимается как декоративное, хотя это и не было для средневекового автора приоритетом. Теряя миметичность, цвет становится в основе своей декоративным. Став же миметичным, цвет переподчиняет себе всю декоративную логику композиции – тогда уже начинают играть детали, становясь все более выразительными, точнее передаются цветовые оттенки и тональные соотношения. Они становятся условием новой колористической декоративности, проявляющейся через жизнь множества фрагментов в общем цветовом строе. Сама композиция цветов не может быть декоративной, она лишь создает поле для выявления реального богатства цвета каждой части картины. Основанная на контрастах локальных тонов «иконная» композиция всегда декоративна в целом. Но эта почти орнаментальная выразительность достигается за счет условной жизни цвета каждой детали, его знакового, а не изобразительного характера.

Ренессансное восприятие цвета не возникло внезапно. Его можно было бы назвать новым чувством пейзажа, который предстает как колористически воспринимаемая картина природы. Но сам колоризм возник и из средневекового чувства цвета, когда он воспринимался не только символически, но и как явление высшей красоты, как зримое воплощение мастерства Создателя. Не только представления о Богемастере (Deus-artifex), которое зрелая схоластика восприняла от стоической традиции, но и менее рассудочное, более близкое к фольклорной традиции ощущение чудесности и необычности внезапно откры-

вающихся зрелищ, знамений было в основе средневекового чувства цвета. Ослепляющие, ликующие цвета в средневековых описаниях небесных знамений – это цвета чистые, цвета всегда радужные. Человек Средневековья смотрел на небо иным взглядом, но его внимание к необычным явлениям уже готовило почву и для ренессансных описаний цвето-воздушной стихии, самое известное из которых мы встречаем в письме Пьетро Аретино к Тициану. Такого рода восприятие реальности было невозможно не только без опыта пейзажной живописи венецианцев, но и без накопленной традиции символического и декоративного колоризма византийской живописи. К тому же новый тип восприятия природной красоты, столь тесно связанный с реалистической пейзажной живописью, был подготовлен символическим восприятием драгоценности и чудесности цвета.

Летописи хранят многочисленные описания небесных знамений, поражающих особым вниманием к цвету, хотя и воспринимаемому не миметически, а как самостоятельный эстетический феномен, как воплощение чудесности мастерства Бога, дарящего внимательному наблюдателю редкие картины, сама необычность которых привлекает летописцев. Один из них рассказывает, как ему привиделось, что солнце было посредине неба, а другое опустилось к западу и та половина круга, которая заходила «изнутри червлено, а около зелено» и была еще радуга и все это было ярко освещено. Праздничность и чудесность зрелища, радужное сияние чистых цветов воспринималось, разумеется, не так, как мы смотрим на обычный закат солнца или как смотрел на заходящее над Венецией солнце, превосходно описавший его Аретино. Но без одного не было бы другого. Символика чистых цветов, немиметическая выразительность были такими же обязательными предпосылками возникновения миметического колоризма с его богатым ощущением декоративности цвета, который не в прямом, но в «снятом» виде присутствует во всех живописных шедеврах Позднего Возрождения. Это проявление преемственности живописного языка шло параллельно развитию чувства эстетического наслаждения ландшафтом, которое возникает не вдруг, но длительно готовится всей старой традицией, в том числе и той, которая воплотилась в приведенных словах летописи, описывающей небесное знамение, поражающее зрителя своей радужной цветностью.

На этой основе стало возможно возникновение совершенно особого отношения к колориту и к колоризму как качеству совершенного мастерства. Вазари писал о таланте колориста много раз. Вот одно из характерных мест: «Он обогатил живопись величайшим даром – своим

колоритом, которым он владел как настоящий мастер»[31]. В другом случае речь идет о художнике. который отличался большим вкусом, проявляя «в своем обращении с красками и опыт большого мастера, и очарование колорита»[32]. Ренессанс ценит «множество и разнообразие» красок, но это должно быть подлинном богатством, сокровищем, спрятанным под единообразием колорита. Иначе цветовое решение будет пестрым и аляповатым, а это уже свидетельство профессиональной несостоятельности живописца. Цветность локальных решений уступает место богатству цвета, колорит может быть сдержанным, даже приближаться к монохромному, как в случае с серым в одежде монахов, написанным многими цветами. В одном случае Вазари отмечает некоторую «простоватость и жесткость» (semplice e pure) фигур в произведениях Андреа дель Сарто, но даже при недостатках рисунка, «простоватого рисунка (disegno semplicemente)», как пишет Вазари, он отдает должное колористическому богатству работ художника, и характерен здесь оборот, акцентирующий редкостность цветов, используемых Андреа дель Сарто: «колористические решения его на редкость изысканные и поистине божественные»[33]. Удивительно, что Вазари с его особым отношением к рисунку способен простить его недостатки ради живописных достоинств работ художника. Возможно, что здесь не стоит говорить о колористических решениях, как переведено в русском издании, сам Вазари говорит о «цветах» (i coloriti), но уже то, что краски имеют значение редкостных и драгоценных не в смысле особой ценности и стоимости пигмента, а как атрибут образного решения полотна, говорит о новом чувстве колорита. Здесь действительно краска заменилась цветом и заслуга ценности этого цвета в колористическом даре художника.

Искусство последних столетий воспитало зрителя, умеющего ценить самостоятельность образных средств, но как только эти средства уподобились сумасшедшему фортепьяно, как только они предстали разбитыми осколками зеркала и потеряли свою образную природу, они утрачивают декоративность. Трансформация «цветового пятна в объект», ставшая единственным содержанием живописи, своего рода объектом живописания, оказывается лишь тавтологией. Пятно краски становится лишь пятном краски, а вовсе не художественным объектом.

---

[31] Жизнеописание Антонио из Корреджо, живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 64.

[32] Жизнеописание Франческо по прозванию деи Сальвиати, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 5. С. 153.

[33] Жизнеописание Андреа дель Сарто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G.* Le Opere... Vol. 5. P. 6; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 432.

И такого рода «объективность» делает его произведением искусства не в большей степени, чем способен им быть исходный материал. Самое большее – это превращение красочного сырья во вторсырье. Открытие вещественности живописи, неповторимого очарования ее материальной основы, драгоценности краски было сделано задолго до опытов сторонников картины-объекта. Разве не это внимание к краске как веществу, не это уважение к материалу заставляло художников долго и тщательно готовить пигмент, используя подчас драгоценные минералы. Да, мы говорим о сакрализации цвета и особом, почти ритуальном отношении к процессу приготовления различных красок в Средние века. Но кроме этой внешней стороны была еще и глубокая почтительность к техническим основам своей профессии, которую одной религиозностью не объяснишь. В европейской культуре рождалась та любовь к вещи, то внимание к мельчайшим техническим нюансам процесса ее изготовления, которое и сегодня заставляет нас воспринимать живописные произведения Позднего Средневековья как совершенное произведение прикладного искусства. Краска была сродни самоцвету в ювелирном украшении, ее роль была не только служебной. Самоценность красивого цвета – один из важных компонентов эстетического восприятия произведения в эту эпоху.

Символическое значение цвета, разумеется, тоже важно. Без него наше воприятие средневековой живописи неполно и сильно модернизировано. И все же не только сакральным значением объясняется отношение к пигменту как драгоценности, чья самостоятельная прелесть должна была быть и в реальности бывала продемонстрирована во всем своем блеске. Позже, когда не только символическое, но во все большей степени миметическое значение цвета начнет определять колористические решения европейской живописи, мы сталкиваемся с тем же почтением к материалу изображения. Это отношение, имеющее длительную ремесленную традицию, привычное для цеховой профессиональной этики, вновь возрождается в ренессансных боттегах. И снова ставят свои алхимические опыты, мудрят над пигментами экспериментаторы нового искусства. Их опыты могли заканчиваться неудачами, их способы создания необыкновенных техник были разрушительны (вспомним печальную судьбу монументальных композиций Леонардо), но они вновь и вновь стремились усовершенствовать вещество живописи. Потребность сродни той, которая заставляла европейцев создавать все более и более совершенные, отделанные, софистицированные вещи. Ученый химик или чудак-экспериментатор, гениальный живописец, стремящийся сохранить свежесть влажного цвета или угрюмый алхимик, ставящий свои опыты с растертыми драгоценными камнями –

мы не знаем, кто открыл чудо масляной живописи. Но мы знаем, что это действительное чудо, сродни алхимическому превращению простых материалов в драгоценный металл. Свежесть и прочность, наполненность светом и способность легко смешиваясь, передавать тончайшие нюансы природного цвета сделали эту технику одной из любимейших в европейском искусстве Нового времени.

Но масляная краска это и еще один пример европейского внимания к вещественной стороне живописи, европейского уважения к вещи и европейского восприятия произведения искусства как хорошо сделанной вещи. Это отношение свободно от античного презрения к ремесленной стороне искусства, но это отношение свободно и от современного «вторичного варварства». В нем есть любовь мастера ко всему процессу создания произведения, к процессу, в котором нет важных и неважных сторон, равно как нет высокого и низкого. Виртуозность проявляется в самых простых основах ремесла. И потому, наверное, считает необходимым в своей грандиозной хронике ренессансного искусства, в своих «Жизнеописаниях» упоминать о всех технических хитростях и изобретениях Джорджо Вазари. Да и не только упоминать, а повествовать с такой же значительностью, как и о примерах триумфа художника или о его наиболее вдохновенных произведениях. Так историк науки рассказывал бы о малейших усовершенствованиях в технике проводимого эксперимента, ставшего позже основой великого открытия. И пусть не только владение техникой росписи маслом послужило причиной приглашения Доменико из Венеции во Флоренцию. Известная уже к тому времени в Тоскане новая техника не была особенно таинственной. Важно, что такой тайной, открытой художником, делает ее Вазари, а самого художника, «приглашенного во Флоренцию ради нового способа писать маслом, которым он владел»[34], превращает в ученого, владеющего новым, невиданным и таинственным, почти волшебным способом, открытием, способным привести в движение все искусство. Доменико Венециано проводит свои опыты с пигментами и связующими – у гениальных экспериментов Леонардо были свои предтечи. Эта живопись, возможно, в большей степени, чем так называемая «экспериментальная», заслуживает право называться таковой. Ее мастера вели свои эксперименты ради захватывающей цели постичь тайны природы и научиться передавать ее совершенство. Сплав почти культового отношения к краске и подчинение ее высшей цели – «подража-

[34] Жизнеописания Андреа дель Кастаньо ди Муджело и Доменико Венециано, живописцев // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 439.

нию природе» очень ясно виден в колоризме Доменико Венециано, в специфике этого колоризма.

Драгоценность цвета унаследована была венецианцами от рафинированных традиций палеологовского искусства еще в Позднем Средневековье, но теперь звучность цвета сплавлена с его изобразительностью, с тем уровнем развития мимесиса, который был далек от стилистики поздневизантийской живописи. Далек от изысканного, но условного колоризма Позднего Средневековья и в его западном варианте. Краска подчинена основной задаче – передаче световоздушной среды, ее прозрачность и мягкость идеально изображает струящийся воздух. Средневековая технологичность никуда не уходит, но остается начальным уровнем профессионализма. Мастерство художника к ней не сводится, но и без нее не способно существовать. Почти средневековое уважение к материалу, к его особенностям, к произведению как к хорошо изготовленной вещи остается.

Вазари не упускает случая отметить (кроме всего прочего, но не в последнюю очередь), что краски, использованные умелым художником, прекрасно сохранились или, напротив, были приготовлены неумело и осыпались либо потеряли былую сочность. Этот аспект попрежнему важен, но такой технологический уровень профессионализма становится чем-то само собой разумеющимся, без наличия этого уровня вообще не о чем говорить, но о нем особенно не упоминают. Это основа, подготовленная цеховой дисциплиной Средневековья и средневековой же культурой технологии, но то, что наросло вокруг такой основы, оказывается более важным, чем она сама. О работах Таддео Гадди он пишет как об «отменных и законченных», «превосходно отделанных», удивляющих «красотой разнообразных переливов цвета» и «изяществом красок»[35], всегда подчеркивая качества виртуозного преображения краски. О работах художника иной эпохи, о Парри Спинелли, Вазари скажет, что он первым отказался от способа писать тело с помощью зеленого подмалевка и последующих лессировок розовым, принятого во времена Джотто. Открытием стало использование корпусных красок, которые вписывались друг в друга прямо на холсте, добиваясь «несравненного колорита»[36]. Внимание к техническим особенностям манеры, к методу наложения краски самым естественным образом переходит в оценку колорита, став принципиально новым

---

[35] Жизнеописание Таддео Гадди, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P.577; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 451.

[36] Жизнеописание Парри Спинелли, аретинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 154.

уровнем оценки мастерства, но сохранив и средневековое уважение к технологии.

Ренессансная традиция не знала в чистом виде критики «пустой виртуозности», но все же после нее уже никогда теория искусства не могла вернуться к платоновскому варианту критики человеческого искусства как обмана, виртуозность которого усиливает ответственность создателя иллюзии, apate. Гете критикует виртуозность в основном за неумение человека отступить ради общего дела. Это «общее дело», ради которого стоит отступить на задний план, может быть и стремлением привлечь публику к объективным качествам музыки, а не личной виртуозности, великолепному личному владению техникой, но это может быть и интересом к самому предмету изображения. Виртуозность, столь значимая для художественной теории Возрождения, слишком легко приняла оттенок пустого щегольства своим умением и самолюбования, самодемонстрации. И Гете говорит о том, что все словно уподобились музыкантам-виртуозам, стремящимся поразить собственным совершенством, а не доставить публике чистое и истинное наслаждение.

Спустя еще какое-то время эта тенденция приобретает формы замены творческой личностью законов творчества. Еще позже все сменит так называемое творческое поведение, демонстрация самого себя. Это поведение творца, игра имиджем, заменит любую форму интереса к делу и к его субстанциональному содержанию, но начало процесса следует искать в той самой самоценной виртуозности, которая становилась важнее содержания музыки. На месте музыки в замечании Гете могла стоять любая объективная ценность, отступающая под натиском потребности личной самодемонстрации исполнителя. Совершенство самого предмета и совершенство подражания, то есть внимание к чисто личному мастерству, к его виртуозному умению различались уже в эстетической мысли Просвещения. Начало было заложено Аристотелем, но в силу специфики античных представлений о творчестве, уделявших технической стороне мало внимания, развиты не были. Гигантским завоеванием ренессансной традиции стало открытие понятия высокого артистического мастерства, но недостатки его становятся очевидными уже на излете ренессансной мысли.

Критика «манеры» в классицистической традиции несколько сужала проблему, поскольку была ориентирована на нормативное творчество, в которое эта манера не укладывалась. Проблема же, однако, стояла шире. Виртуозность как единственная цель, набор приемов, которые как бы оказываются единственным содержанием искусства, в эстетическом смысле ведет в тупик. Так, открытая Аристотелем разница между

изображаемым и качеством изображения («подражания») становится исходным пунктом новой теоретической проблемы. Интерес к личному мастерству, по мысли Лессинга, становится точкой разделения классического и современного искусства. Но здесь (впрочем, как и в осуждении рипарографии) есть элемент классицистического разделения изображения на «высокое» и «низкое» в зависимости от статуса предмета изображения. Гегель уже говорит о более глубоких вещах, и они достаточно далеки от чисто классицистической озабоченности «высоким штилем», напрямую зависящим от иерархии изображаемых объектов. Гегель пишет о том, что высшая манера – не иметь никакой манеры, что объективность самого предмета и растворение в этой объективности художника – основа классического искусства. В первом случае перед нами достаточно простая антитеза виртуозности воплощения и virtù, «достоинства», даже «доблести» самого предмета изображения. Во втором – нечто большее. Речь идет об объективной истине, стремясь воплотить которую (безразлично – будет ли она высокой или низкой), художник не должен ставить никаких целей, внешних и посторонних задаче воплощения или, лучше сказать, открытия им этой истины. И даже такая цель как самодемонстрация («манера»), которая по вполне понятным причинам очень важна для самого художника, должна отойти на второй план. Она проявится, проявится обязательно, но произойдет это как бы само собой. Личная виртуозность заблистает и будет совершенной как кристалл, сформировавшийся вокруг единого центра, вокруг первоначальной точки кристаллизации – стремления к истине и к ее совершенному воплощению. Через подчинение предмету проявится личность, но личность, пытающаяся выразить себя через подавление своеобразия предмета изображения, способна только на то, чтобы разрушить и его неповторимость, и неповторимость свою собственную.

Если Платон видел угрозу в предельном совершенствовании мастерства, для Вазари с его представлением о maniera, практически отождествляемой с личным стилем, субъективная виртуозность уже благо. Одновременно происходит трансформация критики мимесиса в критику неумелого «подражания природе», в котором дистанция между природой и искусством слишком демонстрируема. И сходство, и владение материалом – это две стороны преодоления «le dificultà dell'arte», трудностей искусства. И это равно ценные стороны. Прежним работам не хватало манеры в этом значении слова, в частности, их создатели не понимали прелести виртуозного владения «сокращениями», которые особенно ценили эстетика нового направления, считая одной из важнейших «трудностей». И потому старая живопись, которая «обнаружи-

вает непонимание сокращений», парадоксальным образом обнаруживает и свою искусственность (не может стать «живой и естественной»), и недостаток искусства, поскольку «сокращения» – это одна из главных характеристик профессиональной манеры. До Вазари существовала длительная литературная традиция восхищения «трудностями искусства», среди которых не последнее место занимали «scorci» – ракурсы и сокращения. «Amatore delle difficulta», любитель трудностей, был воплощением нового идеала виртуоза, которому подвластно все самое сложное в искусстве. Выполнение и, главное, своеобразная демонстрация умения выполнить трудные вещи кватрочентистская теория ценит как демонстрацию навыка и таланта. М. Бэксандалл приводит пример похвалы, которую дает Лоренцо Медичи, стихотворной форме сонета, ссылаясь на то, что и философы особенно ценят достоинство выполнения (virtù), которое состоит в сложности[37]. «Прекрасное сложно» – это классическое определение новую жизнь приобретает в культуре, впервые оценившей и сложности ремесла художника, столь мало значившие для античности. Но постепенно теория выходила за пределы простой, экстенсивной констатации количества разрешаемых формальных задач. И появлялись новые мотивы, связанные с противопоставлением «трудного» и «легкого», относимого теперь и к характеристикам формы самой maniera moderna. Два уровня представлений о «трудном», один из которых уже переходил в прямую критику усложненной и неестественной манеры, иногда соединялись и в одном тексте. В жизнеописании Д. Риччарелли Вазари делает характерное замечание, которое начинается в форме традиционного восхваления художника как «любителя трудностей», но постепенно автор акцентирует внимание на вымученности его изображений и завершает свой анализ критикой всего, что связано с «усилиями». С одной стороны, он оценивает «невероятные усилия», которые художник делает, стремясь «разобраться во всех мышцах и правильно передать весь человеческий состав», специально отмечает выдумку и старание[38]. Здесь «трудности» вполне положительное явление, но, сделав реверанс в сторону усилий, затраченных художником, Вазари вдруг делает следующий вывод о живописи, на которую потрачено «неоценимое количество труда и знаний»: «живопись, создаваемая таким путем, везде отличается некоей жесткостью и затрудненностью, так и этому произведению недостает той очаровательной легкости, которая обычно доставляет много ра-

---

[37] Анализ этих текстов см.: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy… P. 141 ff.

[38] Жизнеописание Даниэлло Риччарелли из Вольтерры, живописца и скульптора // *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 5. С. 183.

дости»[39]. «Трудности ремесла» можно обсуждать с профессионалами[40], их часто хвалит сам Вазари, но они же начинают выступать и как то, что лишает произведение «грации». Но вероятно, самое знаменитое негативное отношение к «трудностям» содержится в жизнеописании Учелло. Паоло Учелло, как и все, кто слишком много времени проводит над слишком тонкими перспективными построениями, «изнуряет свою природу, а талант свой загромождает трудностями». Здесь естественная природа человека противоположна придуманным и лишним, только «загромождающим» ее трудностям. Да и к живописи эти «построения» имеют весьма относительное, с точки зрения Вазари, отношение. Любовь к конструированию отвлеченных перспективных фантазий накладывает отпечаток и на природу таланта, превращая его из «плодоносного и легкого» в «бесплодный и трудный». Художник, слишком увлеченный такими построениями, приобретает «манеру сухую и изобилующую контурами»[41].

Как видим, для Вазари такое чрезмерное, почти маниакальное желание «исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи» вовсе не прибавляет достоинства художнику. И быть «любителем сложностей» для него уже не означает быть еще и хорошим художником, хотя всего за несколько десятилетий до этого понятия были синонимичны. Тогда искусство еще боролось за право говорить на новом языке, а демонстрация уверенного владения его «трудностями» была особенно ценима. Это в чем-то напоминает намеренно усложненные конструкции латинской переписки гуманистов. Язык новой культуры первоначально демонстрировал свои наиболее «ученые» стороны, чтобы позже стать естественным, родным языком. Для Позднего Возрождения ни сами по себе «трудности», ни усилия, положенные на приобретение ремесленных навыков, еще не показатель качества достигнутого результата. Во многих текстах мы видим пример того, как новоевропейская традиция начинает осознавать дистанцию между искусством и ремесленной его основой, которая важна, но которая не может заменить природной одаренности. То, что прежде было похвалой (старательность, очевидность затраченных усилий), то теперь становится нейтральным фактом, иногда превращается и в предмет осуждения.

---

[39] Там же.

[40] Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 333; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 187–188.

[41] Жизнеописание Паоло Учелло, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 95.

В одном месте, где речь идет о слишком усердном ученике, появляется даже мотив противопоставления усилия и его результатов хорошей и «широкой» манере. Для ренессансного автора очевидно, что «вещи, полные напряжения и написанные с огромной затратой терпения и времени» вовсе не всегда отличаются эстетическим качеством, то есть «обаянием», «непосредственностью», «легкостью» и «смелостью», которые всегда присутствуют в работах «природных живописцев»[42]. Уже не противопоставление «ремесла» и «одержимости» в античном духе, но новоевропейское сопоставление уровня, на котором возможно повторение уроков учителя, и уровня, на котором проявляется природная одаренность, начинает становиться базовой для эстетической мысли. Тема, ставшая центральной в кантовском различии между «гением» и «подражателем», становилась с этого времени ясно очерченной. Некоторые сопоставления между обычным профессионализмом и настоящей одаренностью, впрочем, были известны и античности.

Еще Витрувий различал «обдуманность» и «изобретательность». Под первой он понимает добросовестность, способность применять все правила профессии для достойного воплощении замысла. Короче говоря, речь идет о тех усилиях, которые человек вполне сознательно может приложить и должен прилагать, если хочет исполнить свой профессиональный долг, они являются принадлежностью его профессионализма: «обдуманность есть старательная, деятельная, неусыпная заботливость о выполнении замысла с чувством высокого удовлетворения»[43]. То есть это все то, что гуманисты относили к «обученности», disciplina. «Обдуманность», таким образом, зависит от усилий человека и характеризует его профессиональную честность, но есть еще и врожденные способности, которые ни умение и не опыт не заменят. Такой талант Витрувий называет «изобретательностью», и это уже «дар божий», умение находить ответы на вопросы, знание которых с помощью опыта не приобретается. Старательности здесь мало, здесь необходимо еще и то, что современная психология назвала бы «эвристичностью», а римский автор называет «изобретательностью». Это способность, основной чертой которой является «разрешение темных вопросов и открытие пути нового решения подвижной живостью ума»[44].

Ренессансные авторы тоже сопоставляют старательность, чрезмерное усилие с непосредственностью и изобретательностью. И то, что традиционно составляло гордость средневекового мастера – его стара-

---

[42] Жизнеописание Андреа дель Сарто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere… Vol. 6. P. 50. *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 3. С. 475.

[43] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре... Кн. I. Гл. II. С. 27.

[44] Там же.

ние, это своеобразное профессиональное проявление его благочестия, здесь впервые и совершенно сознательно подвергается критике. Дистанция между «изобретательностью» подлинного таланта, его открытиями, и чисто ремесленным старанием, не приводящим ни к чему, для него очевидно. Да и старание отличается от более высокого уровня навыков, говоря о некоторых видах работ, что ими всегда «занимались люди, обладавшие больше терпением, чем умением рисовать», Вазари дает развернутую критику того, что позже будет отождествляться с сальеризмом[45]. Характерны здесь и слова о том, что учеба и экстенсивное наращивание умений лишь усугубляют ситуацию. Античность этого противопоставления не знала, у Плиния, например, восторг вызывает как раз то, чему научиться можно.

Ранняя традиция гуманистической теории творчества воссоздает античную линию, а потому представляется слишком приверженной «правилам», воспроизводимым учеником. «Леонардо Бруни указывал на две категории поэтов: одни, как Орфей или Гесиод, создают свои песнопения по божественному озарению, для них достаточно кастальской влаги; другие же творят благодаря обученности (disciplina), опираясь на философию, искусство, мастерство. Бруни относил своего любимого Данте ко второй категории. И себя, несомненно, тоже. Перед мистическим вдохновением Орфея охотно склонялись, особенно флорентийские неоплатоники XV века. Но следовали другим путем. Ренессанс понимал культуру, скорее, как то, чему можно научиться и научить, как конструирование, а не стихийное изливание. В этом смысле то была не моцартианская культура, а сальериевская... Конечно, по методу, а не по результатам. “Алгебра” в ней не убивала “Гармонии”»[46].

Античность дистанцию между вдохновением и точным соблюдением рациональных правил осознавала только в форме противопоставления mania и technē, противопоставления в большей мере имеющего этическую, а не эстетическую окраску. Особенность такого понимания заключалась еще и в том, что technē означало совокупность всех физических усилий по нанесению краски или высеканию статуи, как и правил, по которым это осуществляется. Поэтому оно было в большей степени свойственно пластическим искусствам, с которыми и ассоциирует mimesis-technē Филострат. Каллистрат был первым и единственным (из известных нам) автором, говорившим о вдохновении скульп-

---

[45] О Живописи // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 141.

[46] *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение... С. 122–123.

тора[47]. Бараш в этой связи замечает, что, поскольку этот автор вовсе не был в числе самых оригинальных мыслителей своего периода, можно предположить, что существовала целая литературная традиция, придерживающаяся этого достаточно нового и необычного для античности взгляда. Греческая культура была знакома с понятием некоторого вида безумия (mania), поэтическим вдохновением, но считалось, что оно снисходит на поэтов и музыкантов[48].

Платон говорит о вдохновении, отказывая на этом основании поэтам в праве на истину. То, что поэт в момент творчества находится в состоянии исступления, стало для Платона основным аргументом против поэзии[49]. Это состояние противоположно тому, которое достигается разумом и опытом. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка». «Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе»[50]. А в «Ионе»[51] он объясняет, что поэты и музыканты, создающие свои произведения, не просто следуют правилам technē, но движимы своего рода божественным вмешательством. Именно оно и дает им способности и силы для создания своих работ. Аристотель гораздо ближе к реальной исторической истине. Поэзия рассматривается им как одно из человеческих умений, которое вполне может основываться на правилах, которым человек обучается, на науке и на законах. Выходя за пределы законов, обоснованных в «Поэтике», рационально сформулированной теории творчества, автор перестает быть поэтом. Настоящий бунт против правила, regola начинается в позднеренессансной и маньеристической теории творчества. Но протест против правил никогда не был протестом против того, что Кант назвал «школьным правилом». В трактатах по искусству речь идет о критике формальных пропорциональных канонов, чаще всего дюреровской теории пропорций, а в работах филологических речь шла о придуманных создателями многочисленных подражаний аристотелевской «Поэтики» правилах создания стихов.

---

[47] *Филострaты (Старший и Младший).* Картины. *Каллистрат.* Статуи. М., 1936. См. комментарий в английском издании: Philostratus Imagines, Callistratus Descriptions, with an English translation by A. Fairbanks (Loeb Classical Library, 1931). P. 381.

[48] *Barasch M.* Theories of Art... P. 33.

[49] Различные аспекты проблемы исступления, mania в античности см.: *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Berkeley, 1971. P. 64–70.; *Dodds F.R.* The Ancient Concept of Progress and Other Essays in Greek Literature and Belief. Oxford, 1973.

[50] *Платон.* Соч. Т. 1. С. 138, 139.

[51] Там же. С. 137.

Теперь это было не сопоставлением рационально понимаемого technē, совокупности профессиональных навыков, правил, норм, и mania, воплощения иррационального порыва, но попыткой протеста против «алгебраических» навыков некоторых специалистов по «гармонии», среди которых могли быть как теоретики, так и практики. Протест против правил, который предельно ярко высказал Джордано Бруно, был протестом против правил, прилагаемых жалкими педантами-критиками к поэтическим произведениям, которых они не то что написать, но и понять не в состоянии. Возможно, что в критике педантичного следования правилам и подражательности (как качества, противоположного таланту поэта) содержится намек на самого Аристотеля, теперь он стал своеобразным воплощением педантизма, столь отвратительного Бруно, защищавшему право поэта на более свободное от мелочных предписаний творчество. Но с недавних пор под «натугой» вообще понимается любое профессиональное усилие, мастерство. Внимание к мастерству, к «гнущимся соломинкам живописной маэстрии», как выразился один из критиков, которое составляет закон критического анализа, здесь оценивается как нечто безнадежно устаревшее, свидетельствующее об отсталости, если не умственной, то, по крайней мере, отсталости вкуса критика, остающегося в плену у прежних представлений о профессионализме. Теперь живопись, чтобы быть «новой», должна отказаться от живописности, столь привлекательной для «консерваторов». Вместо живописной структуры, присущей картинам старых мастеров, теперь используются сугубо дизайнерские находки, а иногда и эпатирующие своей антиэстетичностью сильнодействующие средства достижения экспрессии. С этой позиции отсутствие «драгоценной» живописи, возможно, и раздражает людей, привыкших мыслить традиционно, но для художника в этом отказе есть принципиальный пункт, связанный с отходом от диктата «школьного закона». Негативное отношение «новой» критики к профессиональной дисциплине, трактуемой как «школьность», неизбежно ведет к еще более резкому падению уровня профессионального мастерства, который и так у нас достаточно низок. В распространенной версии «свободного творчества» элементы творческой дисциплины, усвоенной во время обучения, предстают безнадежно устаревшими и даже отмеченными печатью банальности.

Происхождение классических ренессансных представлений об антитезе «деланности» и «естественности» (равно как и сам термин «maniera») современные исследователи связывают с влиянием литера-

туры, касающейся придворного этикета[52]. Важнейшее для культуры этого времени понятие «sprezzatura» («легкость», «небрежность»), самое знаменитое свое обоснование получившее в «Придворном» Кастильоне[53], в свою очередь, исторически возникло под влиянием античной традиции. Латинское понятие «venustas», имеющее близкий смысловой оттенок у Плиния и Цицерона и более раннее греческое «charis» продолжали свою жизнь в итальянской этике и художественной теории[54].

Идеал небрежной естественности манер благородного человека и идеал чарующей легкости истинной «манеры» в изобразительном искусстве совпадали. Искусство поведения придворного не должно демонстрировать искусства, искусство живописца не должно казаться деланным и затрудненным. Оно должно быть столь же незаметным, как и истинная грация, ставшая культурной нормой в высшем свете.

И потому так уместны ассоциации между живописными понятиями и представлениями Кастильоне о «небрежности», этой идеальной норме проявления виртуозного искусства поведения, которые возникают у современного исследователя: «...жизнетворящее мастерство должно быть полускрытым, раскованно-непринужденным, заключаясь «в одном мазке», а не в каких-то напряженных усилиях («истинное искусство то, что не кажется искусством»)[55]. «Непринужденность», даже «непосредственность» неожиданно становятся важным понятием и в эстетической теории. Появляется представление о том, что рисунок у художника часто бывает ярче, чем его завершенные и окончательно отделанные произведения. В рисунке непосредственно проявляются страсть, живость, а «доведенное», как говорят художники, произведение как бы засушивается. Здесь отделка отнимает у произведения непосредственность и живость. Усилие, деланность, аффектация и у Кастильоне противоположна понятию «grazia», но в интерпретации авторов трактатов по искусству эта легкость и отсутствие видимости усилия перестает быть требованием придворного этикета и становятся важным требованием того, что можно назвать этикетом профессиональным.

---

[52] См.: *Shearman J. Maniera* as an Aesthetic Ideal // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol. II. Princeton, 1963. P. 200–221; *Treves M.* Maniera, the History of a Word // Marsyas. 1941. I. P. 69.

[53] *Cortegiano.* I. 27.

[54] *Monk S.H.* A Grace Beyond the Reach of Art // Journal of the History of Ideas. 1944. Vol. P. 131.

[55] *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии культуры Возрождения. М., 1998. (электронная версия рукописи). Гл. 3. С. 57.

Мастерство тоже упоминается, но вдруг оказывается, что там, где это мастерство прорывалось непосредственно, и результат был интереснее. Рисунок как бы хранил живое обаяние, а слишком «воспитанная» живопись его теряла, «в рисунках мы видим больше живости, смелости и страсти», в нем сохранено «живое и пылкое увлечение», которое всегда присутствует при начале работы, но часто пропадает в законченной картине, которая часто лишена «совершенства», присутствующего в рисунке[56]. Совершенство (perfezione) очевидно, совсем не связывается здесь с «завершенностью». Вазари и в другом месте говорит о восхитительной свежести того, что возникает «внезапно, в творческом порыве», чему противопоставлены «усилия и излишняя тщательность». Именно они и лишают иногда художника «и мощи, и мастерства»[57]. Вспомнив любимое более ранней гуманистической традицией горациевское «подобна живописи поэзия», он сравнивает живописное вдохновение с вдохновением поэтическим. Для эпохи становится очевидным, что «стихи, продиктованные поэтическим порывом, правдивы и хороши и лучше, чем вымученные»[58]. И это делает ее отношение к свободному и даже спонтанному творчеству особым. Ведь оправдание осуждаемого Платоном поэтического «безумия», mania, превращение его в понятие вдохновенного творческого порыва, этого «furore dell'arte», равно как и начавшаяся полемика против «правил» Аристотеля были характерными симптомами позднеренессансной теории искусства.

Полемика маньеристов была направлена и против более ранних вариантов трактовки «правила», regola, в ренессансной художественной теории. Цуккаро обсуждает не только взгляды Альберти, но также и многих других, гораздо более близких ему хронологически авторов, например Вазари. В своей лекции от 2 января 1594 года, он очень подробно ссылается на недавно вышедшую «Идею» Ломаццо и его «Трактат»[59]. Его главный аргумент против предшествующей художественной теории был связан с протестом против центральной категории в эстетике Ренессанса, категории «правила». Цуккаро совершенно не приемлет правила в живописи, и чем более последовательно они базируются на математике, чем больше они стремятся достигать научной объективности, тем в большей степени он их отвергает, замечает М. Бараш.

---

[56] Жизнеописание Джулио Романо, живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 528; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 99.

[57] Жизнеописание Луки делла Роббиа, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere V 2. P. 171; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 73.

[58] Там же.

[59] *Barasch M.* Theories of Art... P. 298.

Но здесь важно и то обстоятельство, что Цуккаро, по сути дела, полемизирует не с той математикой, которую Альберти называл «природными первоначалами искусства», но с рецидивами и остатками готического рационализма в том виде, в котором они сохранились в теории пропорций Альбрехта Дюрера (и в самом деле достаточно странной с точки зрения итальянских художников Позднего Возрождения). Не будем забывать, что и сама мера, когда число согласуемых частей было кратно 1800 выглядело не больше, чем возвращение к позднесредневековой символике чисел и не было никак обосновано с точки зрения реальных потребностей пропорционирования.

Фактически «правило» понимается здесь как то, что мешает «естественности», следовательно, не дает возможности приблизиться к натуре во всем богатстве ее проявлений. Если вспомнить взгляды Дюрера, то очевидно, что он верит в существование закона, правила, способа, который даст возможность приблизиться к совершенному изображению. Дюрер писал про «Якобуса из Венеции»: «Он показал мне мужчину и женщину, сделанных им посредством измерения, а я в то время более желал узнать, в чем состоит его способ, нежели приобрести королевство; и если бы я это узнал, я охотно напечатал это ради его славы и всеобщей пользы»[60]. Что касается итальянцев, то для них любой способ, который можно выведать, любое правило, которое можно открыть, а потом применять везде и всюду, уже теряют свое обаяние вожделенного «философского камня». Развитые формы ренессансной традиции объединяют «легкость» и «правило». В это время возникает представление о легкости, основанной на правиле, и о правиле, естественно усвоенном, ставшим своеобразной привычкой, а потому и «второй натурой» художника. Поэтому regola как искусственное правило отличается от такого правила, которое правильнее было бы назвать законом искусства. Regola трактовалось как нечто внешнее, чаще всего привнесенное из математики, точнее, из арифметики. Часто в этом случае дается критика Дюрера или более ранних предшественников. В частности, упрек бросался и Альберти. Так понимаемое «правило» рассматривается как то, что заставляет художника отступать к механическим способам изображения.

Несколько иной была позиция Вазари, который пытался сплавить прежнее уважение к «правилу» с позднеренессансной оценкой «легкости» и критикой «сухой» манеры. У Вазари есть интересное рассуждение об эволюции искусства, которое демонстрирует принципиально важную роль таких понятий, как правило, строй, мера, в становлении

---

[60] *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. Л., 1957. Т. 2. С. 219.

buona maniera. Он начинает свое рассуждение опять с традиционного упоминания о «трудностях» искусства, которые уже отчасти были разрешены Джотто и «художниками первой эпохи», но в их произведениях «правило было еще лишено той свободы, которая, не будучи правилом, все же этому правилу подчинялась бы и могла иметь место, не внося путаницы и не нарушая строя»[61].

Здесь совершенно очевидно, что «мера», «правило», «строй» трактуются в высшей степени пластично. Недостаток старых мастеров Вазари видит в том, что у них «правило» во всех его проявлениях не соединилось еще с богатством натурных впечатлений, не вышло за пределы формальной «правильности». Он поясняет свою мысль на множестве деталей, которые подтверждают нечто общее между умением изображать анатомию так, чтобы она не бросалась к глаза, умением сохранить меру даже в «неизмеренных» фигурах, возможностью следовать такому «правилу», которое бы сохраняло свободу. Наконец, самое главное требование Вазари заключается в свободе, подчиненной правилу и не переходящей в произвол. Он постоянно пытается соединить принцип следования богатству натурных впечатлений, свое представление о bella maniera с классическими представлениями о «правиле». Соответственно он трактует и понятия «строй» (ordine) и «мера» (misura)[62]. С другой стороны, слишком строгое следование «правилу», например правилу анатомическому, лишает произведение легкой небрежности живой природы, это «оскорбляло глаз и огрубляло манеру», которой не хватало «легкости (leggiadria)»[63]. Трудность, сложность и ясность, легкость приобретают у Вазари довольно часто и характер эстетических категорий. Выходя за пределы характеристики отдельной манеры, они становятся общими обозначениями ремесленного усилия и естественного проявления таланта[64].

---

[61] Предисловие // *Vasari G.* Le opere… V 4. P. 8–9; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 3. С. 6–7.

[62] Там же.

[63] Там же.

[64] Жизнеописание Паолло Учелло, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere… Vol. 2. P. 204–222; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 2. С. 96.

Глава 6

СТАНДАРТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЛИЧНОЕ ОТКРЫТИЕ

Современная теория творчества рождалась в момент, когда средневековый мастер превращался в художника Нового времени, когда анонимная профессиональная традиция трансформировалась в историю искусства, творимую яркими индивидуальностями и воспринимаемую именно как история «наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Заветы профессионального опыта, накопленного поколениями, передаваемого от учителя к ученику, переплавлялись в личное мастерство и индивидуальную виртуозность. Как изменялись в этих условиях средневековые представления об обязательности следования эземплюму, канонизированному образцу? Обычно исследователи противопоставляют традиционализм средневековых представлений о творчестве и яркую защиту права на изобретение, многократно провозглашаемую Ренессансом. Это совершенно справедливо, но справедливо и другое: ренессансная теория творчества не знала той нигилистической по отношению к предшественникам позиции, которая возникла в начале XX века. Поэтому современному исследователю уместней присмотреться к тем общим чертам, которые не разделяют, а объединяют средневековые и ренессансные представления о традиции.

На первый взгляд именно провозглашение права на изобретение нового стало той чертой ренессансной концепции творчества, которая кажется целиком современной. Нет такого учебника по истории эстетики, в котором автор не привел бы слова Леон-Баттиста Альберти о независимости от любых авторитетов или призыв Лоренцо Валлы: «Оставим примеры, будем пользоваться собственным разумом!»[1]. Но не стоит их модернизировать. Само представление об открытии и продолжении имело иной характер, нежели прямое их противопоставление в современной теории. Необходимо рассматривать не столько то, что отличало ренессансные представления о творчестве от средневековых концепций, но то, что сделало их уникальным явлением. Кристеллер

[1] *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV в. Кватроченто. СПб., 1904. С. 204.

неслучайно заключение к одной из своих книг называет «Креативность и традиция»[2]. Проблема эта остается достаточно серьезной, поскольку именно ренессансная теория искусства часто страдает от поверхностной модернизации. Представления о творчестве и традиции в ренессансной теории искусства предстают в двух вариантах, первый из которых имеет отношение к проблеме профессиональной традиции передачи мастерства от учителя к ученику, а второй касается представлений о месте ренессансной художественной традиции в истории культуры и затрагивает взаимоотношение между античностью и современностью. В данной главе мы рассмотрим ренессансные представления о профессиональной традиции в ее узком значении, которые помогают понять и более широкие представления об исторической традиции.

«Инвенция», изобретение, остроумная выдумка – эти понятия очень важны для теории искусства Нового времени, но здесь нас будет интересовать их кажущаяся противоположность, понятие «образец», «пример», которое было не только основным в средневековых представлениях о деятельности мастера, но и сохранило особое значение в ренессансной теории творчества. Его специфическим качеством в новых условиях было сочетание уважения к образцу с превращением этого образца из сакрального в художественный. Ренессансное «esempio» в чем-то противоположно средневековому «exemplum», но в чем-то связано с ним невидимыми нитями преемственности и продолжения. Представление о художественном образце и каноне сохранили в снятом виде средневековые идеи, и характер нового переосмысления необходимо учитывать при обращении к любому тексту этой эпохи.

Средневековая традиция воспринимает иконографический образец как идеальную норму, закрепленную традицией, норму истинную и не подлежащую изменениям. Соответственно, главную цель всякой интеллектуальной и духовной деятельности люди Средневековья, как справедливо замечает исследователь, видели «в стремлении постигнуть эту некогда сообщенную истину и по возможности приблизиться к ней. И именно степенью приближения к первоистине, к первооригиналу, к первообразцу и измерялось совершенство, именно в этом заключалась сверхзадача религиозно-духовного совершенствования и сверхзадача искусства»[3]. С этой позицией связано и особое отношение к древним образцам, когда иконографические экземплюмы сакрализовались именно из-за их древности, стало быть, и большей приближенности к первоисточнику, под которым подразумевалась, разумеется, внушен-

---

[2] *Kristeller P.O.* Afterword. «Creativity» and «Tradition» // Renaissance Thought. II. Papers on Humanism and the Arts. Princeton, 1990. P. 247–259. Первоначально была напечатана в качестве самостоятельной статьи в: Journal of the History of Ideas. 1983. Vol. XLIV. P. 105–113.

[3] *Данилова И.Е.* Искусство Средних веков и Возрождения... С. 31.

ная сверхъестественным образом, а не найденная самостоятельно истина. В этом случае любое видоизменение образца было недопустимо, поскольку уводило от истины в сторону, разрывало первоначальное и единственно верное воплощение откровения. Развитие было сродни тому погружению идеи в сферу обманчивой и затемняющей материи, о котором писали неоплатоники. Истинное неизменно и не интерпретируемо именно потому, что любая личная интерпретация превращает первоначальный и единственно правильный образец в ложный, затемненный заблуждениями и далекий от источника повтор.

Сущность и постоянно меняющееся явление сродни истине и заблуждению, соответственно, «образец» и его интерпретации должны быть минимально отличны. Любое видоизменение образца лишь отдаляет результат от первоисточника, лишь усиливает дистанцию между заблуждением и единственно верным представлением. Не надо обладать слишком сильным воображением, чтобы представить себе, как с точки зрения такой позиции будет интерпретировано любое личное нововведение в традиционную схему изображения, которое так ценили люди в следующую эпоху. Религия не отделена от науки и борется против искусства за дезантропоморфизацию. Так боролась бы и наука против субъективных привнесений в исследуемое явление. Инвенция абсолютно исключалась, это было преступание установившегося закона и, практически, преступление против истины. В постановлении второго Никейского собора 787 г. было специально подчеркнуто: «Не изобретений 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»[4]. Культура, которая понимает традицию как ненарушимое в принципе предание, отводит художнику роль ретранслятора этого предания из прошлого в настоящее, стало быть, и в будущее. Его задача сохранить максимальную приближенность к первоисточнику, к экземплюму, с тем чтобы не исказить его личным мнением, а пронести и донести до будущих поколений как единственную и освященную традицией истину.

Там, где любая интерпретация воспринимается как искажение, целью становится минимальное привнесение личного в сверхличное, «манеры» в «образец». Постоянное сравнение верности образцу и точности следования Писанию становится общим местом средневековых концепций искусства, а строгость в соблюдении канона – единым лейтмотивом всех текстов. Само творчество рассматривалось в его сверхъестественном значении. Это представление о творчестве не как о личной деятельности, но как о передаче внушенного сверхличной и

[4] Цит. по: *Данилова И.Е.* Искусство Средних веков и Возрождения... С. 32.

сверхъестественной силой в конкретном произведении было общим и для мастеров изобразительного искусства, и для литераторов Средневековья. Смиренное самоуничижение было способом подчеркнуть свою боговдохновенность. Обращение к читателю со словами о собственном ничтожном значении и просьбой не судить строго становится общей формой и почти формулой[5]. Иногда она повторяется как привычный стереотип, но есть в ней и элемент профессиональной самооценки, которую не надо интерпретировать просто как самопринижение. Чем меньше было личного в труде для писателя или художника, тем выше он поднимался в собственных глазах, ибо только так мог считать свой труд боговдохновенным, а к самому себе относиться как к отмеченному высшей благодатью. Его дар был дан свыше, его творчество направлялось не им. И это тоже была своеобразная гордость профессионала. Легенды о появлении нерукотворных икон становились в этой культуре дополнительным доказательством того, что иконописец был отмечен свыше.

В отношении к «образцу» всегда сохраняется элемент сакрализации, позже сменяемый более свободной профессиональной интерпретацией. В исследованиях, посвященных готике, отмечается, что работа мастера в этот период основана «на творческом использовании образца, его варьировании и переработке. Образец доставлял ему те же художественные импульсы, которые художник Нового времени искал непосредственно в природе»[6]. Постепенно exemplum, имеющий священное значение, превращается в шедевр, освященный всеобщим признанием. Священность сменяется на освященность традицией, от сакрального экземплюма культура переходит к художественному образцу, ставшему примером совершенного профессионального исполнения. Позднесредневековая традиция формирует соответствующие понятия. В Италии часто встречается слово «capolavore», близкое французскому «chef d'oeuvre», буквально «работа мастера». Слово «шедевр» средневекового происхождения, что отличает его от большинства понятий, связанных с искусством и заимствованных из античной традиции. Шедевром называлась работа, которая была своеобразным допуском для человека, стремящегося войти в гильдию уже в качестве мастера, а не ученика и не подмастерья. Этот шаг отмечал конец периода ученичества, после которого человек становился полноправным мастером цеха[7].

Прежний «образец» часто воспринимается в качестве такой «работы мастера», шедевра. Неслучайно ренессансная теория в своих описаниях

---

[5] На это обращает внимание В.В. Бычков в своем исследовании русской средневековой эстетики XI–XVI веков.

[6] *Муратова К.М.* Мастера французской готики... С. 120.

[7] *Cahn V.* Masterpieces. Chapters... P. 3.

произведений искусства часто обращается к описаниям вещей мастерских, а потому образцовых. Наиболее точный по смыслу перевод ренессансного понятия «esempio» – «пример». В отличие от образца пример допускает возможность интерпретации, он предполагает личное восприятие и сугубо индивидуальный способ повторения такого примера. И не случайно чаще всего ему следуют не буквально, а именно как примеру открытия новых способов изображения или более точных методов передачи натуры, примеру разрешения «трудностей», как любили выражаться теоретики этого времени. Итак, это, скорее, образец высокого уровня мастерства, чем непосредственный источник копирования. Вот почему представления о «подражании» и «имитации» теряют свои негативные оттенки. Ведь имитация «хорошего метода» (buono modo) работы Джотто предполагает не подделку под его манеру, а воспроизведение его метода – того нового типа отношения к натуре, который историографическая традиция связывала с Джотто. В большей степени это образец профессионализма, чем непосредственный источник подражания. Естественно, представления о «подражании» и «имитации» перестают быть в этом случае негативными.

С другой стороны, вопреки обычным представлениям, важность следования примеру учителя не отрицается и в Позднем Возрождении. Вазари пишет об «учениках редкостных мастеров, соблюдающих их заветы», приводя их верность учителю как достойный внимания и надежный путь достижения вершин творчества. И даже в том случае, если они не опередят и не победят учителя, то они могут сравняться с ним и стать ему подобными во всем. Этот идеал полной идентичности с учителем дополнительно подчеркивается акцентом на добродетели верного ученичества, позволяющем «сравняться в мастерстве» (virtù) с учителем. Почти средневековая интонация звучит в этих словах о «усердном стремлении подражать» и «прилежности в изучении», почти традиционная дань уважения к старшему мастеру, указавшему ученику «правильный способ работы»[8]. Подражание (imitazione) практически совпадает в этом случае с изучением (studio). Характерно, что Гаэтано Миланези сопровождает эти слова Вазари примечанием, в котором разграничивает сугубо технические навыки, которые можно усвоить и,

[8] Но и здесь есть почти неприметный новый оттенок: полученный по наследству от учителя способ работы, это уже не ченниниевский «хороший прием» (buono modo), но «истинный метод работы (il vero modo dell'operare). Учитель показывает путь к истине, по которому каждый движется сам, а потому не имитация манеры, а бесконечное совершенство в подражании природе является целью. И ученики, «соревнуясь с учителями, легко их перегоняют, поскольку всегда не так уж трудно достичь того, что однажды было найдено другими.». См.: Жизнеописания Пезелло и Франческо Пезелли, флорентинских живописцев // *Vasari G.* Le opere… Vol. III. P. 35–36; *Вазари.* Жизнеописания… Т. 2. С. 69 (перевод уточнен).

соответственно, передать, и одаренность (genio) как ту способность, которая не передается[9]. Но в оригинале повторение метода вовсе не рассматривалось как причина упадка. У автора XVI века нет слишком жесткого противопоставления изучения метода учителя и личного открытия. Ведь имитация «хорошего метода» (buona maniera) Джотто предполагает не подделку под его манеру, а воспроизведение нового типа отношения к натуре.

Двойственное отношение к образцу, особое напряжение, которое возникает всякий раз, когда речь заходит о подражании чьему-то чужому опыту, возникают только в момент осознания самого этого опыта именно как чужого, не своего, заимствованного. И это уже принципиально новое отношение. Слова Иоанна Дамаскина: «Не скажу ничего своего»[10] могли быть произнесены в эпоху, когда «свое» и «чужое» не были столь полярны, когда повторение освященного традицией и цитирование как способ мышления вполне могли сосуществовать с потребностью личного выражения. Само проявление личности понималось как максимально точное следование общим нормам, будь то нормы религиозные или стандарты профессиональных навыков. И лишь в момент, когда такое сосуществование личного и традиционно установившегося, общепринятого становится проблематичным, возникает концепция повторения чужого, даже «подделки» под заимствованную манеру, которая осознается именно как «манера», как особый почерк. Это может быть и «хороший прием», совершенное проявление ремесла, тогда подражание образцу оправдано, поскольку помогает лучше изобразить реальность и достичь высот профессии. Но в любом случае возникает необходимость в специальной оговорке. В этот период представления о необходимости следования традиции становятся *светскими,* а средневековый принцип – «изображай красками согласно преданию» лишается своей непреложности, поскольку перестает быть требованием этико-религиозного характера: «это есть живопись истинная как писание в книгах...»[11]. «Предание» приобретает свое узкое, понятное для профессионалов-художников значение, приближаясь к современному представлению о традиции, которая близка по своей этимологии слову «предание», означая, в частности, и передачу навыков профессионализма из поколения в поколение.

Двойственность понятия «образец» или, во всяком случае, понимание необходимости оговаривать любое утверждение о необходимости следовать ему уже говорит о разрушении средневекового представления об обязательности повторения закрепленного в традиции способа

---

[9] Жизнеописания Пезелло и Франческо Пезелли, флорентинских живописцев *Vasari G.* // Le opere... Vol. 3. P. 35. Nota 1.

[10] Цит. по: Памятники византийской литературы IV–IX веков. М., 1968. С. 27.

[11] Цит. по: Мастера искусства об искусстве... Т. 1. С. 207.

изображения. В культуре Италии XIV века это новое представление о следовании образцу уже сформировалось. Характерно, что Ченнино Ченнини после утверждения, которое звучит почти как средневековое: «ты должен следовать образцам», не только уточняет: «чтобы идти дальше на пути к познанию», оправдывая тем самым такое следование канону, но и считает нужным сделать очень важную для нашей темы оговорку: «... и если ты <...> заимствуешь что-либо из произведений других хороших мастеров, это тебе не позор»[12]. Заимствование из чужих произведений все же должно было теперь специально оправдываться. Происходит окончательное разведение изучения метода и повторения манеры, простого плагиата. Не только в треченти стской Италии, но и во Франции кража чужих образцов фиксируется как преступление, настоящее преступление против авторского права уже в конце XIV века. Так, работавший у герцога Беррийского Жакмар де Эсден был обвинен в краже образцов художника Иоанна Голландского. Образцы, кстати, были украдены из запертого сундука. Исследователи фиксируют появление принципиально нового отношения к образцам, которые теперь оберегаются от конкурентов и рассматриваются как «проявление личного дарования». Высокая оценка индивидуального таланта предвосхищает отношение к деятельности художника в Новое время и явно отличается от позиций готического мастера[13].

Для проторенессансной художественной культуры характерен момент совмещения традиционного и нового отношения к проблеме заимствований. Ченнини своеобразно сплавляет обе эти позиции. В двух главах он говорит и о следовании образцам, следовании абсолютно традиционном, поскольку речь идет о прорисях с помощью прозрачной бумаги и о «рисовании с натуры», которое «важнее всех образцов». Десакрализация экземплюма и превращение его в художественный образец поставила, причем, поставила впервые, вопрос о правомерности воссоздания чужого. Возникает представление о заимствовании как проявлении профессиональной слабости и наиболее легком пути решения задачи, который совпадает с уже готовыми решениями. Так поступать можно подмастерью, но не мастеру, ученику, для которого освоение чужого не будет позором, но не художнику, претендующему на самостоятельное творчество и способность к зрелым решениям. В последнем случае все усугублялось еще и тем обстоятельством, что быстрое развитие рынка произведений искусства или, во всяком случае, рынка заказов на выполнение тех или иных произведений, уже вплотную подводило к постановке вопроса об авторском праве.

---

[12] *Ченнини Ченнино*. Книга об Искусстве... С. 37.

[13] *Муратова К.М.* Мастера французской готики... С. 210.

Не было, разумеется, никаких законов, но был профессиональный суд чести, и все мастера прекрасно понимали, что использование готовых чужих решений означает только одно – художник кормится за чей-то счет, а это уже было почти непристойно. Момент формирования представлений о заимствованиях из чужих произведений как о позоре непосредственно выделить очень сложно, но вполне можно проследить начало этого процесса. Ведь неслучайно Ченнини специально оговаривает условия, при которых заимствование возможно, неслучайно говорит, что заимствовать у хороших мастеров не будет позором. Это означает только одно: сама идея позорности заимствования была уже настолько распространена, что требовала оправданий. И это мы наблюдаем уже в XIV веке. Интересно, что в уставах гильдий теперь предусматривалось, что работа над произведением, дававшим право на звание мастера, должна осуществляться без посторонней помощи. И часто ученик запирался на определенное время в доме своего мастера, в некоторых гильдиях для такой индивидуальной работы были и особые отдельные комнаты, так называемые «chambre chef-d'oeuvre», предназначенные для той же цели[14]. В XVII столетии появляются прямые противопоставления шедевра в его традиционном понимании, позволяющем рассматривать его как анонимную работу нескольких авторов, и индивидуального произведения. Один из авторов, например, противопоставляет творения Гомера, Вергилия, Тита Ливия и Цицерона как шедевры, созданные личностями, совместным работам[15]. Позже, в XVIII веке, появятся уже прямые предупреждения против следования чужому опыту и советы следовать только личному представлению, чувству и восприятию[16].

Отход от строгой каноничности означал появление новой профессиональной этики, в которой будут сохраняться не только пророческие слова Ченнини, сказанные накануне Возрождения: «Рисование с натуры важнее всех образцов»[17], но и своеобразное преломление уважения к цеховой, профессиональной традиции, отличающей этого автора XIV века. Образец переставал быть непререкаемым каноном, средневековым экземплюмом, но он сохранял значение образца художественного. Множеством нитей связанная со средневековыми традициями цеховой подготовки художников, позиция Ченнини в этом пункте кажется противоположной духу Возрождения с присущим его гуманистической линии подъемом духа личной независимости, но эта противоположность лишь кажущаяся. В самом деле, мастер XIV столетия

---

[14] *Cahn V.* Masterpieces. Chapters... P. 14–15.

[15] Там же. P. 15.

[16] См.: *Venturi L.* Storia della critica d'arte... P. 158

[17] *Ченнини Ченнино.* Книга об Искусстве... Гл. 27.

озабочен тем, чтобы молодой художник приобрел профессионализм (буквально: «опытную руку»), и он рекомендует следовать хорошему учителю, что не помешает выработать «собственную манеру», которая может быть только хорошей, «так как и разум, и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвет тернии». Но школа не может заключаться в эклектическом смешении разных «манер», по мнению Ченнини, если художник станет «копировать сегодня одного, завтра другого мастера», он не приобретет манеры ни того, ни другого, а сделается лишь человеком «причудливым»[18]. Очевидно, что здесь «собственная манера» не связана с представлением о неповторимости, оригинальности, непохожести на других и синонимична понятию «личное мастерство». Именно поэтому «собственная манера» может быть на первых порах хорошо усвоенной и целиком воспринятой манерой Учителя, на основе которой потом, будучи вполне зрелым и сформировавшимся мастером, бывший ученик с естественностью органического процесса выработает свой почерк (хотя, разумеется, для Ченнини самобытность этого почерка всегда остается чем-то второстепенным, проявляющимся подспудно).

Не стоит видеть в этих воззрениях наивный рецидив средневековых представлений о мастерстве, не связанных с идеями об индивидуальности. Это было время, когда без особого акцента на «непохожести» и «неповторимости» начинали творить мастера, чей личный творческий почерк, чья стилистика и непохожи на других, и подлинно неповторимы. Сильные творческие индивидуальности появлялись в тот период, когда школа профессионального мастерства значила в сознании современников очень много. И в этом есть глубокая закономерность. На подходе к Высокому Возрождению происходит на первый взгляд полная смена ориентиров. Но это только на первый взгляд. Леонардо скажет, окончательно отмежевываясь от рецидивов цеховых форм обучения: «Никто не должен копировать манеру другого, потому что картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других»[19]. И Леонардо это копирование чужой манеры обозначит словом, носящим у него негативный оттенок: «имитация». «Копирование манеры другого», имитация чужой манеры (imitare la maniera dell'altro) даже этически противостоит у Леонардо «изучению метода работы другого художника с натуры», срисовывающего чужие натурные штудии. Здесь Леонардо употребляет глагол «ritrarre», которым он обозначает и рисование с натуры вообще.

Кстати, и Ченнини говорит о прорисях с помощью прозрачной бумаги, обозначая такое занятие начинающего художника не словом «ко-

---

[18] Там же.

[19] *Леонардо да Винчи*. Трактат о живописи... С. 105.

пировать», но «точно изображать» (ritrarre) и «рисовать» (disegnare). Хотя в существующем русском переводе название главы XXVII его трактата звучит так: «Почему ты должен возможно больше рисовать и копировать произведения мастеров», но речь идет именно о срисовывании, а не простом калькировании. Разумеется, настоящий рисунок возник только тогда, когда стали работать на расстоянии, перестав обводить прориси.

Экземплюм окончательно превращается в художественный образец в следующем столетии. Характерно, что уже Альберти еще больше сближает образец и пример открытия. С одной стороны, он точно так же, как и Ченнини, советует рисовать с образца, но логически за этим следует рассуждение о предварительном плане, о замысле (concetto): «Но в чем бы ты ни упражнялся, всегда имей перед глазами отборный и незаурядный образец, который ты должен, рассматривая его, воспроизводить; воспроизведя же его, ты должен, полагаю я, сочетать точность с быстротой. Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины»[20]. Здесь рассматривается не столько работа по образцу, сколько дается пример настоящего мастера, приведенный в назидание начинающим художникам. Такой автор с самого начала имеет ясный и определенный замысел будущего произведения, именно этому и следует подражать.

Ченнини не различает еще «имитацию манеры» и «изучение метода», нет у него и негативного оттенка глагола «имитировать», а глава XXVII его трактата носит название «Как ты должен возможно больше копировать и рисовать произведения других мастеров». Но здесь есть и черта, сближающая позицию двух теоретиков, – отсутствие понимания «неповторимости» личной манеры как самоценного качества. И отсюда отсутствие соответствующей аргументации в осуждении копирования чужой манеры даже у Леонардо, который нигде не говорит о том, что это плохо, поскольку мешает развитию самобытного почерка, но везде подчеркивает вторичность такого метода, всегда уступающего по своему значению работе с оригинала, работе с натуры, великому принципу «подражания природе», природе – Учительнице учителей.

В работе Эрвина Панофского «Идея» есть замечание о том, что долгое время имитация чужой манеры никак не затрагивала чести художника, поскольку перенятое им у других не рассматривалось еще как их особенность, черта их неповторимого стиля, а понятие плагиата могло возникнуть лишь в XIX веке, в эпоху, когда было выработано представление о том, что любое произведение ценно именно раскрытием

[20] Мастера искусства об искусстве… Т. 2. С. 53.

личного переживания автора. Да, в отличие от современного обостренного восприятия «оригинальности и неповторимости», классическая эстетика не придавала большого значения индивидуальному своеобразию творческого почерка. Эпиграфом к ее размышлениям о творчестве могли бы стать слова Квинтилиана: «Ничто не создается без подражания». Но это не означает, что в прошлом теоретическая мысль не проводила достаточно четкой линии между преемственностью и плагиатом.

В свое время Ж.-Б. Дюбо назвал одну из глав своих «Критических размышлений»: «О занятиях, приличестствующих одаренным людям, и о Ремесленниках, подделывающихся под чужую манеру». Здесь уже совершенно сформировалось негативное отношение к плагиату и заимствованиям, а практика обращения к известным произведениям в форме реплик и стилизаций оценивается резко отрицательно, поскольку живописцам «непозволительно употреблять знаменитые выражения, которые уже были пущены в оборот другими Художниками...»[21].

Особенностью ренессансного осуждения плагиата была профессиональная аргументация, максимально приближенная к проблеме качества произведений и, шире, вопросу о методе работы. Эта традиция позже получает еще более определенный характер, сближаясь с проблемой самоповтора. В оценке Дюбо тиражирование привычных приемов противопоставлено истинному творчеству и в том случае, если за образец берутся чужие работы, и в том случае, если повторяются собственные приемы. Ремесленники, согласно Дюбо, отличаются склонностью к использованию штампов и стандартных, усвоенных из вторых рук приемов[22]. Привычка повторять других неизбежно приводит и к самоповтору. В основе ее уже выработавшаяся тяга к штампу, сугубо ремесленная нацеленность на повтор, на тиражирование привычных способов изображения, технология конвейера, ставшая базой для репродуцирования прежних открытий. «Память помогает им в этих поисках больше, чем воображение»[23].

Интересно, что в качестве примера Дюбо приводит Якопо Бассано, хотя вряд ли располагал данными о том, что тот действительно строил свои произведения из подручного материала, тщательно заготовленного впрок. Он на всякий случай срисовывал мотивы или композицию у того или иного художника. Причем делал это не в качестве штудий, а как вспомогательные заготовки, из которых позже монтировал свои

---

[21] *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. (История эстетики в памятниках и документах). М., 1975. С. 314.

[22] Там же. С. 305.

[23] Там же.

произведения[24]. Ренессансная традиция уже начинает понимать такое поведение как противоречащее истинному смыслу творчества. В трактовке Вазари творчество и самоповтор противопоставляются уже достаточно определенно: Содома халтурит и срисовывает, повторяя привычное. Поскольку достаточно долго в Сиене никаких соперников у Содомы не было, он начал опускаться до уровня простого ремесленника: «он ничему уже больше не учился, но большинство своих вещей выполнял по навыку»[25]. Характерно, что тут же возникает тема повторения метода другого художника, но копирование чужой манеры здесь вовсе не трактуется негативно, в упрек Содоме ставится не само копирование, но то, что он ничему не учился больше, да и срисовывал работы только одного художника, «и присматривался внимательно разве только к произведениям Якопо делла Фонте, ценимым всеми. Только их он, пожалуй, и срисовывал». Содома халтурил не потому, что срисовывал, а потому, что срисовывал недостаточно, а это означает, что он не пытался учиться у других, стремясь лишь к простому тиражированию чужих приемов. В другом случае речь идет о художнике, который штудировал Микеланджело, но делал это без работы с натуры, это и привело к тому, что он «засушил и огрубил свою манеру»[26].

Критика плагиата не принимала, как правило, прямую форму, но осуществлялась как критика заимствований у других, следования чужой манере вместо подражания природе. Внуки природы, согласно Леонардо, так и оставались последователями учителя, «подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку»[27]. Поэтому он называет средневековых мастеров внуками природы, своих современников «ее сыновьями»[28]. В ответ на упреки своих оппонентов, обвиняющих его в недостаточной «начитанности» и отсутствии «книжного образования», Леонардо противопоставляет знаниям, почерпнутым из чужих книг и усвоенных со слов других, те знания, которые человек черпает из опыта. Это опыт был наставником тех, кто писал хорошие книги и незачем идти к посредникам, если можно обратиться к самому источнику. Научная позиция Леонардо вполне совпадает и с его взглядами на художественное творчество, когда подражающие чужим работам называются «внуками природы». Ведь подлинное творчество, по мысли Леонардо, должно быть подражанием

---

[24] На это обращает внимание В.Н. Лазарев в своем эссе о Я. Бассано, опубликованном в книге: *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера...

[25] Жизнеописание Содомы // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4. С. 588.

[26] Жизнеописание Баттисты Франко, венецианского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 6. P. 574; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 5. С. 49–50.

[27] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. М.; Л., 1935. С. 85.

[28] См.: *Муратова К.М.* Мастера французской готики... С. 33.

самой натуре, а не тем художникам, которые ее уже изображали. Теория художественного творчества настолько органично сливается с общегуманистическими представлениями о творчестве-изобретении, что без общекультурного контекста рассматривать ее не имеет смысла. Полемика с «пересказчиками» чужих произведений была общим местом гуманистической литературы, она действительно витала в воздухе. И только она может объяснить многие своеобразные повороты теории творчества Позднего Возрождения.

Критика в адрес тех, чья эрудиция почерпнута только из вторых рук, из чужих работ, чье умение ограничивается способностью точно запомнить и вовремя вставить заимствованное в свой текст, начиналась еще во времена Петрарки. Знаменитые слова из «Атлантического кодекса» Леонардо о его противниках продолжают защиту права на изобретение и самостоятельное мышление, право на творчество в его современном понимании. Кроме того, это критика ученой спеси академической среды, которая долго еще будет сохранять свою актуальность, как долго будут опасны и те обвинения, которые тогдашняя «научная общественность» бросала в адрес Леонардо. Портрет, данный несколькими штрихами, вполне узнаваем и сегодня: «Они расхаживают чванные и напыщенные, разряженные и разукрашенные не своими, а чужими трудами, а в моих мне же самому отказывают, и если меня, изобретателя, презирают, насколько могли бы быть порицаемы сами – не изобретатели, а трубачи и пересказчики чужих произведений»[29]. Леонардо вполне сознательно становился на позицию «uomo illiteratti», человека без книжного образования. Только опыт, только самостоятельное осмысление природы и открытие ее закономерностей было для него основой творчества. Литературная осведомленность Леонардо тем не менее не вызывает сомнений у современных исследователей, достаточно подробно изучивших книги, с которыми он был знаком или не мог быть не знаком. Правда, многие идеи в достаточно образованной среде того времени витали в воздухе, и для того, чтобы воспринять их не было необходимости штудирования книг.

Известный замкнутому кругу ремесленников и закрепленный традицией профессиональный прием, передаваемый от учителя к ученику, в чем-то сродни принципу цитирования в культуре Средневековья. Прямая цитата, ссылка, намек и постоянное обращение к авторитету Священного писания или патристики – наиболее характерная для средневековой письменности черта. Собственные рассуждения чаще всего обрамляются цитатами из чужих текстов. «Так говорит» – одна из наиболее часто встречающихся рефренных фраз. Очень редко средневековый текст обходится без нее, да и не может собственный текст быть

[29] Цит. по: *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи... С. 249.

важнее цитаты, освященной традицией и временем. Собственные мысли автора исполняют роль своеобразного декоративного обрамления важной цитаты. Точно так же индивидуальная интерпретация экземплюма это лишь вариация на общую тему, повтор иконографического образца или профессионального приема всегда заметнее, чем его видоизменение и личная интерпретация. Цитата в рамке личных интерпретаций, иногда небрежных и грубоватых, иногда затейливых и виртуозно выполненных, красуется как изображение в обрамлении.

Для Возрождения цитата (равно как и повтор образца) имеют уже принципиально иное значение. Цитата входит в собственный текст в совершенно другом качестве. Она перестает быть фрагментом, превращаясь в часть собственного текста, органично включаясь в целостное изложение собственных взглядов. Демонстрируемая эрудиция здесь становится отделкой собственных мыслей, а не личные рассуждения комментарием к Цитате. После культа цитирования, свойственного средневековой образованности, после традиции многословных комментариев, такое свободное обращение с фрагментами чужих текстов было равносильно возможности свободной интерпретации иконографических образцов. И именно так относились к нему современники этой смены культурных парадигм. В одном из латинских писем Леонардо Бруни есть характерный отзыв о Луиджи Марсильи, который в тексте произносит другой знаменитый итальянский гуманист Колюччо Салютати: «Моя беседа с ним тянулась долгими часами, и, однако, я всегда уходил от него неохотно. Ибо дух мой не мог вполне насытиться общением с этим мужем. Какова в нем, о бессмертные боги, сила речи! Какое богатство! Какая память о стольких вещах! Ибо он удерживал в голове не только то, что относится к религии, но и то, что мы называем языческим. Всегда Цицерон, Вергилий, Сенека и другие древние были у него на устах: и не только их мнения и сентенции, но даже сами слова он часто произносил так, что они казались принадлежащими ему самому, а не заимствованными»[30].

Принадлежащее лично человеку и почерпнутое им из чужих работ впервые разведено. Разведено, но не противопоставлено. Освоенное досконально может стать личным достоянием, обогатив память, оно обогащает личность. И тогда человек начинает относиться к чужим словам, мыслям и удачным выражениям как к личному достоянию. Воспринятое свободно и органично, оно и становится принадлежащим личности, переставая быть данью авторитету и простой цитатой, становится способом выражений собственных идей. Честное ученичество и умение найти интересное в изучаемом предмете способно создать глубоко оригинальную личность, воспитать ее через приобщение к

[30] Цит. по: *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение... С. 77.

нормам изображения, будь то нормы литературного языка или языка изобразительного. Авторитеты сохраняют свое значение, но не в старом смысле «сам сказал», не как авторы повторяемых постулатов, а как создатели систем. Так относятся к Платону и Аристотелю, так относятся и к текстам Библии. Правда, наиболее ярко отношение к авторитету нового типа проявилось в отношении к античным источникам, что и понятно, поскольку здесь подразумевалась возможность более свободной интерпретации и появления отношения к концепции как к созданной определенным человеком, жившим в конкретное время. Полемика с принципом «Сам сказал» велась через утверждения того очевидного для ренессансного мышления тезиса, что сказавший что-то был человеком, который не застрахован от ошибки. Постоянная тема в полемике со схоластическим аристотелизмом – утверждение, что Аристотель был великим, но человеком, следовательно, мог заблуждаться.

Позднее Средневековье само уже намечает новый тип отношения к цитируемому тексту. И как только Элоиза использует цитату о вреде брака, чтобы уговорить любимого не жертвовать ради нее своей славой, как только чужие слова окрашиваются личной и трагической интонацией, они приобретают новую жизнь. Это уже предвестие гуманистического отношения к тексту и цитате, воспринимаемой как художественный образец, а не освященное временем слово. Абеляр вспоминал о том, как его убеждала Элоиза, приводя ссылки из Библии, Иеронима или повторяя жалобу Корнелии[31]. Тексты Священного писания, раннехристианских или античных авторов становятся уравненными в праве выразить личное переживание, следовательно, стать собственным достоянием. Культура чувств подразумевает продолжение уже накопленных способов их выразить, которые человек Позднего Средневековья ищет у других людей. Личное становится доминантой, оно не скрывается, а приобретает опору в чужих сомнениях и в чужой уверенности.

Совершенно иной характер носит отношение к прошлому в ренессансной традиции. Во времена Альберти еще сильна была чисто средневековая сакрализация древних источников, а под уважением к предшественникам подразумевалась старая традиция комментаторства, для Альберти и его единомышленников абсолютно неприемлемая. Вот почему он с такой настойчивостью повторяет, что гуманисты «безо всяких наставникав» создают то новое, что является исключительно их личной заслугой. Это тот же пафос личного открытия, который звучит и в словах Лоренцо Валлы: «Оставим примеры, будем пользоваться собственным разумом»[32]. Кватроченти стская полемика с авторитетами к середине XVI века сменяется более взвешенным отношением к про-

---

[31] *Августин А.* Исповедь; *Абеляр П.* История моих бедствий. М., 1992. С. 269–273.

[32] Цит. по: *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии… С. 204.

блеме традиции. Чаще всего в позднеренессансной традиции тема открытия нового своеобразно сплавляется с темой ученичества, «уважения к наставникам». У Вазари даже в рассуждении об открытии самого способа изображения звучит та же мысль: «не хочу отрицать, что был кто-то, кто стал первым», но непременно «один помогал другому», «ведь нельзя самостоятельно поднять произведение так высоко, как при руководстве учителем, которого считаешь лучше себя[33]. Следование примеру существует параллельно с «подражанием природе». Искусство целиком остается подражанием природе, но это вовсе не означает умаление роли традиции и профессионального примера.

Ченнини говорит об обязательности следования образцу уже не как средневековый автор, для которого изображение, согласно преданию, «есть живопись истинная, как писание в книгах», но как предвестник современной теории творчества, в которой важным становится возможность «идти дальше на пути к познанию», а не верность принятому и освященному вековой традицией. Здесь он ближе Вазари, согласно которому, даже следуя примеру Джотто, даже стремясь точнее повторить его «хорошую манеру», художники вовсе не продолжали средневековый принцип следования признанному авторитету. Это не старое правило верных учеников, постоянно ссылающихся на учителя, здесь нет и следа от принципа «Ipse dixit» («Сам сказал»). Здесь, скорее, намечено то представление о преемственности, которое позже Кант противопоставит обычному эпигонству. Хотя Кант и противопоставляет дух подражательности духу подлинной индивидуальности, но на первое место он ставит продолжение, преемственность: «*Преемство*, соотносящееся с предшествующим, а не подражание – вот правильное выражение для всякого влияния, какое могут иметь на других произведения образцового зачинателя; а это имеет лишь тот смысл, что (преемникам надо) черпать из тех же источников, из которых черпал зачинатель, и научиться у своих предшественников тому, как браться за это дело»[34]. И прежде всего это преемственность в изобретении и усовершенствовании.

«Пример» и «открытие» совпадают в своем значении, пример открытия делает учеников потенциальными изобретателями и открывателями нового. Джотто становится образцом усовершенствования мастерства, примером «улучшения манеры», как любили выражаться авторы той эпохи. У Вазари есть очень интересный поворот традиционной темы следования образцу. В начале жизнеописания Джотто он говорит о том, что этот почти канонизированный в художественной тео-

---

[33] Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 222; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 163.

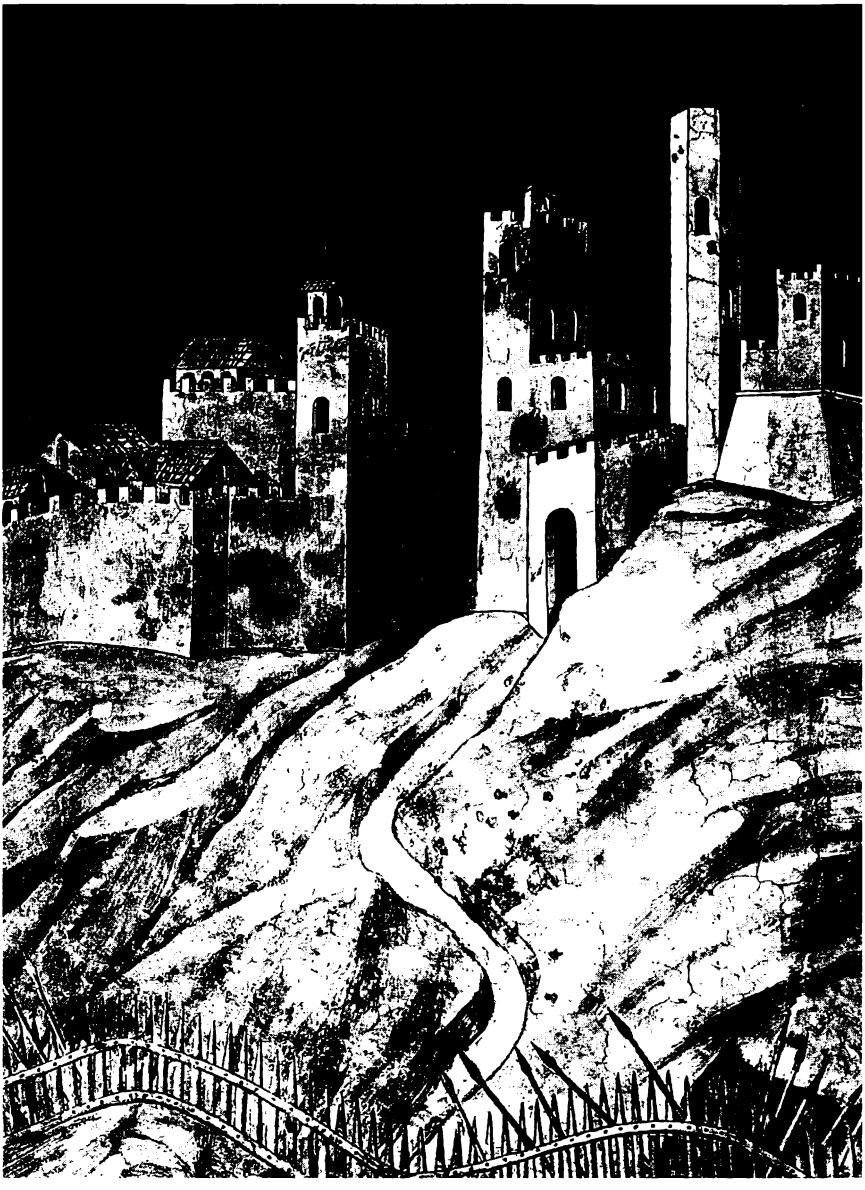
[34] *Кант И.* Сочинения. В 6 тт. М., 1966. Т. 5. С. 295.



Пьетро Каваллини. Молодой апостол.
Деталь фрески «Страшный суд». Рим, церковь Санта Чечилия, около 1293



Джотто. Сон Иоакима. Деталь.
Росписи капеллы дельи Скровеньи. Падуя, около 1306–1307



Симоне Мартини. Полководец Гвидориччо да Фольяно. Деталь. Росписи Палаццо Пубблико. Сиена, 1315–1340



Якопо делла Кверча. Гробница Иларии дель Каретто. Собор Сан Мартино, Лукка, около 1406 (?)



Нанни ди Банко. Статуя евангелиста Луки.
Музей собора Санта Мария дель Фьоре, Флоренция, 1410–1413



Брунеллески. Церковь Сан Лоренцо, Флоренция. Правый неф. 1421



Донателло. «Мадонна Пацци».
Государственные музеи, Берлин-Далем, около 1422



Гиберти. Сотворение Адама и Евы. Грехопадение. Изгнание из рая.
Рельеф третьих дверей флорентийского баптистерия. 1425–1452



Мазаччо. Чудо со статиром. Деталь.
Росписи капеллы Бранкаччи. Флоренция,
церковь Санта Мария дель Кармине, около 1427–1428



Пизанелло. Голова лошади.
Перо. Лувр, Париж, 1430-е



Брунеллески. Капелла Пацци при церкви Санта Кроче, Флоренция. Интерьер.1440-е – 1450-е



Донателло. Статуя Гаттамелаты в Падуе.
Деталь. 1447–1453



Андреа дель Кастаньо. Боккаччо. Фресковый цикл «Знаменитые люди». Флоренция, дворец Уффици, около 1450–1451



Беноццо Гоццоли. Групповой портрет семьи Медичи. Деталь.
Росписи капеллы Медичи Флоренция, Палаццо Медичи-Риккарди, 1459–1460



Андреа Мантенья. Паж с лошадью. Деталь.
Росписи Камера дельи Спози. Мантуя, Палаццо Дукале, около 1465–1474



Филиппино Липпи. Автопортрет. Росписи капеллы Бранкаччи. Флоренция, церковь Санта Мария дель Кармине, около 1471–1472



Мелоццо да Форли. Основание Ватиканской библиотеки Сикстом IV. Рим, Ватикан, Пинакотека, 1477



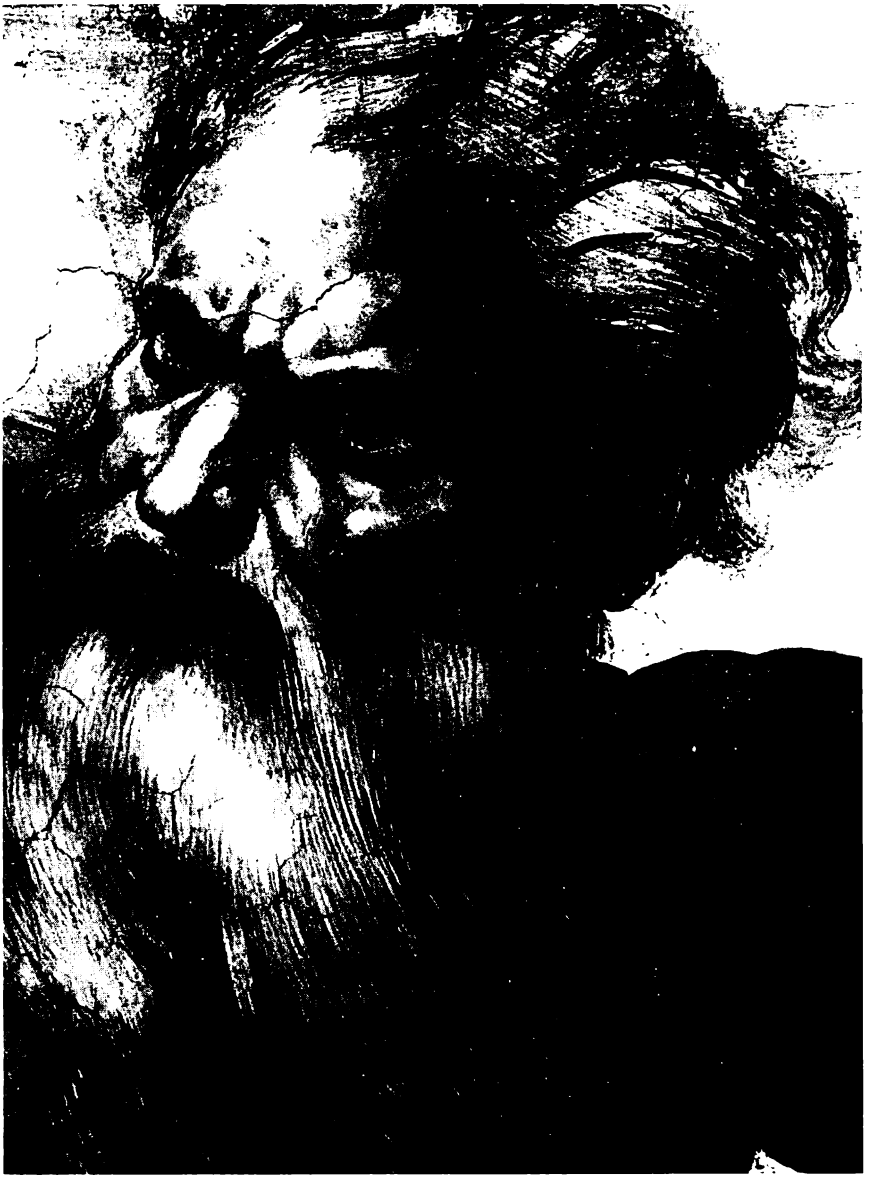
Андреа Мантенья. Триумф Цезаря. Деталь.
Англия, Хемптон Корт, Королевский дворец, 1480-е – 1490-е



Доменико Гирландайо. Анджело Полициано и Джулиано Медичи.
Росписи капеллы Сассетти Флоренция, церковь Санта Тринита, 1482–1486



Лука Синьорелли. Конец света. Деталь.
Росписи капеллы Мадонна ди Сан Брицио. Орвьето, собор, 1499–1502(1504)



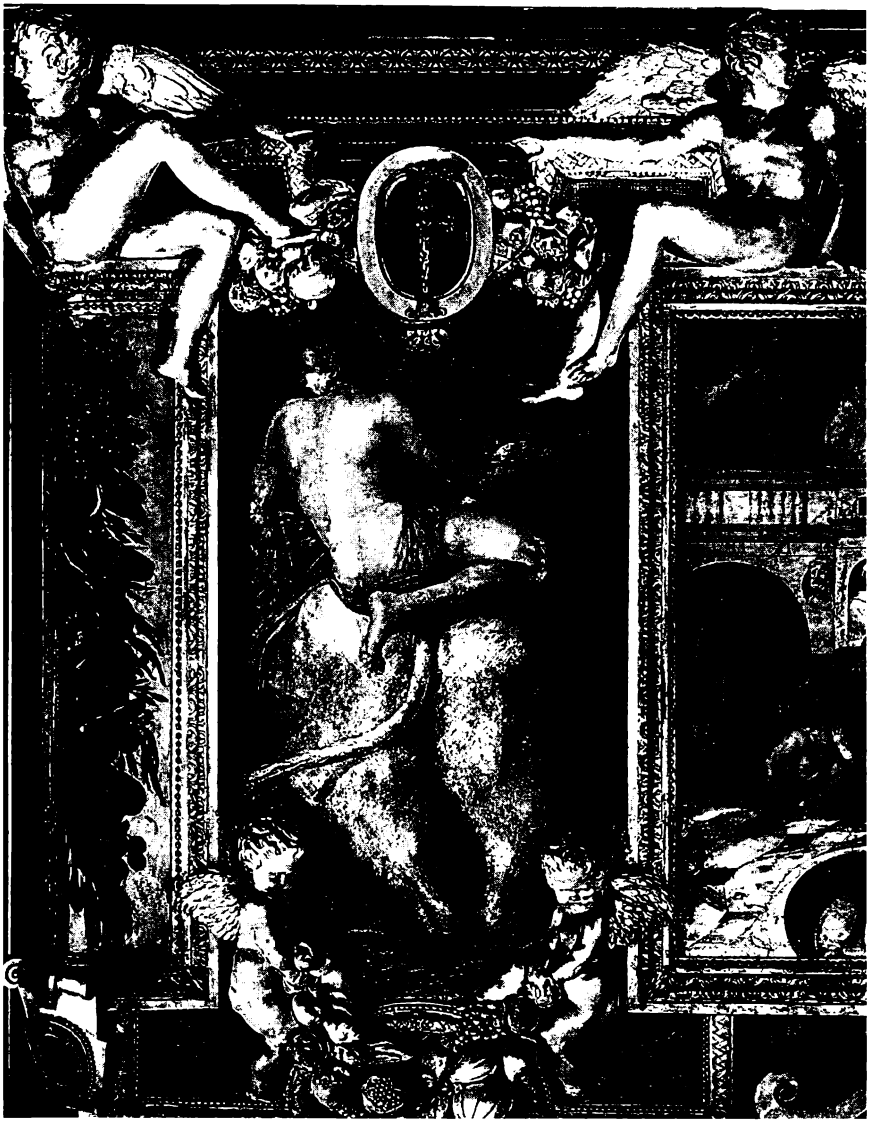
Микеланджело. Сотворение светил и планет. Деталь.
Росписи плафона Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан, 1508–1512



Микеланджело. Сивилла Дельфийская.
Росписи плафона Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан, 1508–1512



Рафаэль. Афинская школа. Автопортрет с художником Содомой. Росписи Ватиканского дворца Рим, 1509–1524



Россо Фьорентино. Похищение Европы. Деталь.
Фонтенбло, дворец, галерея Франциска I, 1534–1540.

рии Возрождения мастер, как и природа «постоянно служит примером» (esempio) художникам, способным извлечь лучшее из этого образца[35]. Джотто воскресил живопись, придав ей новую и совершенную форму, он создал «приемы хорошей живописи» и потому художники относятся к нему как к природе, которую «всегда стремятся воспроизвести и подражать ей» (di contraffarla ed imitarla). Глагол «imitare» здесь явно указывает на отвлеченное общетеоретическое понятие «подражание», которое после распространения перевода «Поэтики» Аристотеля на латынь заместило столь же широкий по значению «мимесис», но характерно, что Вазари употребляет как синонимичный и глагол «contraffare» который означает не только «подражание» в значении «точно повторять, воспроизводить», но и имеет оттенок «имитировать», «подделывать». Неслучайно и в других текстах эпохи Джотто чаще всего сопоставляется с природой. Только в этом значении профессиональный «образец» становится безусловным, а следование ему получает индульгенцию следования истине. И потому художники, подражающие такому образцу-примеру, заимствующие его лучшие черты, не становятся эпигонами, а превращаются в последователей, развивающих новую линию в искусстве, как бы принявших эстафету новаторства от Джотто.

Десакрализация средневекового экземплюма и превращение его в художественный образец сочетаются здесь с идеей примера первооткрывателя, примера того метода, с помощью которого можно научиться совершать открытия. Следование так понимаемому примеру неизбежно приобретает оттенок преемственности в изобретении, продолжении логики открытия. В сочетании с представлением об истории искусства, которая, подобно истории науки, состоит из дополняющих друг друга и выстраивающихся в стройную систему открытий, такая трансформация представлений об образце была новым словом и сделала важный шаг в сторону формирования современных представлений о творчестве.

Средневековье понимало верность «образцу» как непререкаемый закон, новоевропейская традиция одновременно и ставит этот закон под сомнение, и создает представление о точной имитации образца художественного, которое предполагает возникновение представления о профессиональной копии с определенного произведения, а следовательно, и возникновение представлений о неповторимой индивидуальности каждого мастера. Там, где специально акцентируется точность повторения, есть сомнения в возможности такой имитации, которого не знала предшествующая традиция. Еще позже авторитет образцовых

---

[35] Жизнеописание Джотто, флорентинского живописца, скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 369; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1 С. 301.

произведений и, главное, авторитет их создателей потребует специальной защиты. Уже в эпоху Раннего Просвещения аббат Дюбо специально будет подчеркивать, что только недостойные видят недостатки великих авторитетов, Мастеров. Это ремесленник уверенно рассуждает о достоинствах и недостатках великих «образцов», великий же человек способен оценить своих предшественников, так Цезарь думал о подвигах Александра, а не о его просчетах. Одаренный человек восхищается талантливостью других именно потому, что ему нет необходимости самоутверждаться и он может отдать свою дань уважения бескорыстно: «Талантливому юноше открываются в них доведенные до крайней степени совершенства те красоты, о которых он и сам уже смутно догадывается. Ему кажется, что он узнает свои собственные замыслы в том шедевре, который освящен всеобщим признанием»[36]. Корреджо, увидевший работы Рафаэля, думал о том, что и он сам такой же художник, как и его великий предшественник. И отзвуки этих слов будут звучать в размышлениях Гете об основной беде его века, когда все непременно хотят творить новое, вместо того, чтобы наслаждаться уже созданным

Средневековая традиция заботится о точной передаче технологии. Вспомним трогательные слова Виллара де Оннекура, обращенные к будущим читателям – ученикам, неведомым самому мастеру, к тем, для кого писались и кому теперь передаются с любовью собранные заветы мастерства: «Виллар де Оннекур приветствует и просит всех, кто будет работать с помощью того, что находится в этой книге, молиться за его душу и помнить о нем», ведь дает он в своей книге «хорошие советы», необходимые для того, «чтобы легко работать» (por legierement ovrer)»[37]. Ренессансная традиция рассказывает об эстетических нормах, сообщает сведения о художниках, передавая более общие нормы мастерства через рассказ о жизни мастеров и описания их работ. Представления о преемственности, таким образом, сохранены, но они присутствуют в более отвлеченном варианте. Средние века предполагали точное следование своду профессиональных правил и способов изображения, которые рождались как бы анонимно и не имели личного авторства. Ренессанс уже ищет первого изобретателя любого из нововведений, даже в том случае, если новое рождалось в ходе общего движения художественной практики, честь его открытия приписывается конкретному человеку.

Текст Вазари в этом отношении очень показателен. Для каждого технического нововведения и для каждого нового шага в изобразительном искусстве он старается найти первооткрывателя, даже в том

---

[36] *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи... С. 298.

[37] Цит. по: *Муратова К.М.* Мастера французской готики... С. 210.

случае, когда ему приходится выдавать «авторское свидетельство» наугад, он старается сделать это. «Образец» окончательно превращается в пример удачного решения, которое схватывается всеми остальными мастерами на лету, не требуя императива обязательного и буквального повторения. То есть все происходит так, как описывал Дюбо: в шедевре другим открывается то, что они и сами смутно предчувствовали. Это образец разрешения трудной проблемы, с которой сталкиваются многие, но честь открытия способа ее решения принадлежит только одному. Замкнутый цех средневековых мастеров предполагал передачу профессиональных навыков от мастера к подмастерьям, новый тип организации художественной жизни подразумевает наличие публики, способной оценить и воспринять произведение искусства, а вместе с этим и то новое, что смог внести его автор в процесс его создания. Это открытие передается и воспринимается не как тайна ремесла, но как остроумная находка, инвенция. Те, кто способен его увидеть, способны его и применить. Сам художник становится внимательным зрителем, ему уже нет необходимости непосредственно в течение долгих лет постигать тайны мастерства у одного учителя, он оказывается способным понять их, исследуя само произведение. Да и секреты перестают быть исключительно техническими, они все больше становятся тайнами художественной выразительного образа, а не хорошо составленного пигмента или удачно найденного состава грунтовки.

Преемственность начинает пониматься не как верное следование «образцу», но как преемственность открытий, как способность сравниться с великим мастером в умении воплотить в своем произведении новое и создать то, что прежде не существовало. И здесь восприятие источника как своеобразного воплощения метода исследования и рассуждения, а не как цитатника было принципиально важным. Если средневековый автор писал: «Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем нового»[38], то теперь возникает иное отношение к древним авторам, которое предполагает оценку их личного вклада, их собственных «изобретений». И здесь уже нет места простому повтору авторитетных мнений, обычному «пересказу». Путь к личному открытию шел через восприятие образцов таких открытий и даже своеобразного преклонения перед ними. Не случайно Николай Коперник в предисловии к своему сочинению, опровергающему геоцентризм, с таким уважением упоминает Птолемея. Он предлагает свою систему как ту, которая может уточнить прежние расчеты, основанные на теории эпициклов. Но он понимает, что без великой и работающей по сей день системы Птолемея, без открытия александрийского математика была бы невозможна и гелиоцентрическая система. Не опровержение авто-

[38] Цит. по: *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 113.

ритета, но продолжение его открытия, выразившееся в открытии нового, – вот пафос предисловия польского ученого. Перед нами парадокс, в котором нет ничего удивительного, если всмотреться в ситуацию повнимательнее. Да, Средневековье старалось «пересказывать и излагать древних», но эти пересказы и интерпретации часто были весьма вольными. Осознавая личное мнение только в форме приобщения к цитате, люди меняли и видоизменяли сами цитаты. Ренессанс осознал дистанцию между чужим и собственным текстом, но с тем большим вниманием он стал относиться к точности передачи чужого текста. В известном смысле культура научных филологических комментариев могла возникнуть только в эпоху, когда были окончательно разведены понятия заимствования и творчества. Конечно, она была подготовлена всей средневековой традицией комментариев, но стала точной только благодаря дистанцированию от чужого текста. Теперь, когда он перестал использоваться как подручный материал для выражения собственных мыслей, к нему можно было отнестись как к самостоятельной ценности. На смену постоянным ссылкам и цитированию пришло настоящее изучение былых источников цитирования и прежних непререкаемо авторитетных текстов. По-настоящему и Аристотель был открыт не схоластикой, а именно ренессансной философией с ее полемикой против «глупых аристотеликов»[39].

Не надо механически противопоставлять средневековое и ренессансное отношение к «образцу», будь то текст или образец изобразительный. Ошибочно воспринимать эти культуры как полярные противоположности, непрозрачные друг для друга. Они связаны единой нитью, единым законом развития. В человеческом обществе этот закон принимает форму закона наследования умений. Без изобразительного или литературного цитирования он не работает. Но на смену простому повторению неизбежно приходит интерпретация и стремление воспроизвести в новых условиях метод, а не повторить букву. Рутинные приемы передачи навыков (литературных, художественных или научных) сразу, скачком переходят в ренессансную культуру комментариев и интерпретаций. Декларируемая самостоятельность и тяга к изобретению базировались на традиционализме не менее сильном, чем средневековый. Он принимал иные формы и уходил в фундамент, он становился основой последующего развития, но он существовал. В той мере, в которой сверхличный «образец» превращался в образец художественный, в пример, достойный воспроизведения и подражания, видоизменялся на переломе от Средневековья к Новому времени и принцип

[39] Петрарка специально оговаривал, что выступает не против Аристотеля, а против его слишком истовых интерпретаторов и приверженцев («О своем и чужом невежестве»). См.: *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. М., 1980. С. 24.

цитирования. От него не отказывались, но он обретал те же личные черты, что принцип верности признанным художественным образцам. Здесь также вместо авторитетного мнения главным становилось художественное качество, источники были свидетельством эрудиции и признаком принадлежности к культурной элите. В гуманистической среде особенно ценилась хорошая память, позволяющая человеку распоряжаться всем накопленным знанием как своей собственностью, демонстрировать свою осведомленность и свое знакомство с трудами древних. Цитаты становятся личным достоянием и почти что личным мнением. Часто прямое цитирование непосредственно вплавлено в текст. Фрагменты чужих текстов прямо переходят в авторскую речь, насыщенную аллюзиями и парафразами, скрытыми ссылками, доступную лишь для узкого круга интеллектуальной элиты, сообщества равных по знаниям эрудитов. Но даже раскрытые цитаты не воспринимаются как заимствование в негативном смысле, скорее, это свидетельство тому, что человек, создавший себе капитал, умеет им пользоваться, обращаясь к древним свободно и легко, используя их идеи так, словно это его собственные мысли. И еще один мотив, возникающий в эпоху Позднего Средневековья, но уже предвещающий Ренессанс. Это внезапное осознание необходимости личного прочтения источников и бесполезности комментариев. Но главное здесь и в полемике против принципа обязательного руководства со стороны Учителя. Источники сами по себе являются достаточной и даже самодостаточной школой для воспитания личности. И относиться к ним нужно личностно, не доверяя интерпретации другого человека, даже если этот человек твой учитель и наставник. Прежде чем Леон-Баттиста Альберти с гордостью провозгласил, что он и его современники безо всяких наставников и примеров творят искусства и науки невиданные и неслыханные, должно было поменяться отношение к наставничеству как таковому. «...Меня сильно удивляет, почему образованные люди считают недостаточным для понимания учения святых знание их подлинных сочинений или толкований и нуждаются при этом еще в чьем-либо руководстве», – писал в «Истории моих бедствий» Пьер Абеляр[40]. А на замечание о том, что ему, как человеку неопытному, необходимо слушать лекции наставника и внимательно их обдумывать и прорабатывать, он бросил характерную фразу о том, что в его обычае разрешать все трудные вопросы, «опираясь не на кропотливый труд, но на разум»[41]. Именно разум становится главным судьей при самостоятельном обращении к источникам, личное суждение и сила этого суждения заменяют слепое доверие к наставнику и верность его способам интерпретации. Самосознание

[40] *Августин А.* Исповедь; *Абеляр П.* История моих бедствий ... С. 264.
[41] Там же.

творческой личности уже налицо, и творческое, а не ученическое отношение к чужим комментариям начинает становиться основой высокой самооценки. Это не означает отрицание необходимости ученичества, но уже со всей определенностью показывает смену представлений о подлинной преемственности между поколениями. Необычайно важен мотив взаимоотношений ученика и учителя для Вазари, но это совершенно новое понимание. Рассказывая об Агостино ди Джованни и Аньоло ди Вентура, сиенских скульпторах конца XIII – первой трети XIV века, Вазари начинает их жизнеописание с упоминания о том, что они обучались у пизанцев Джованни и Никкола, но тут же говорит о «большом улучшении», которое они внесли в манеру своих учителей[42]. Момент творческого отношения к профессиональной традиции постоянно подчеркивается. Как и у Абеляра, в ученичестве ценится не просто «кропотливый труд», а «разум», умение выполнить работу не просто удовлетворяющую профессиональным критериям мастерства, но и способную стать новым словом, сделанную «с величайшим искусством и изобретательностью». «Прилежание» же упоминается вскользь[43]. Прилежание и кропотливый труд, так ценимые в послушных учениках и в ремесленниках средневековых цехов, для которых период ученичества был растянут на половину творческой жизни, теперь стали второстепенными, хотя и обязательными условиями творчества.

Главным становится «разум», проявляющийся в умении открыть и улучшить принятые нормы, привнести свое и обогатить приобретаемое от учителя. Важно то, что под руководством своего учителя Агостино «превзошел» в рисунке всех других учеников, что его прозвали «правым глазом» учителя именно за это превосходство над другими учениками. Не верное ученичество, но победа над остальными дала художнику это почетное прозвище. В таком повороте проявилась суть нового представления об ученичестве как возможности освоить передаваемое учителем настолько, чтобы идти дальше, обгоняя и своих сотоварищей, и самого наставника. Настоящие художники сохраняют все достижения школы, но способны и привнести новое. Это люди «изобретательные и опытные». Прежний университетский и, шире, общекультурный принцип pietas erga praceptores – «уважение к наставникам» сохраняется не в прямом, но в снятом виде. Среди того, чему можно и должно учиться, Вазари перечисляет прежде всего нововведения[44]. Коль скоро «образец» превращается в художественный пример, само представление о накоплении профессиональных навыков трансформируется в

---

[42] Жизнеописания Агостино и Аньоло, сиенских скульпторов и архитекторов // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 430; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 343.

[43] Там же.

[44] Жизнеописание Гаддо Гадди, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 285.

сторону представлений не о ремесленном умении, но о художественном творчестве. Простое экстенсивное накопление «приемов» уже не может представлять самодостаточного интереса и даже не способно принести «большой пользы». Интересно лишь открытие нового или, как чаще предпочитает говорить Вазари, «улучшение искусства». Здесь он фактически продолжает уже достаточно сформировавшуюся к середине XVI века теоретическую традицию, выше всего оценивающую новативность, способность к изобретению и утверждению ранее не употреблявшегося и неизвестного.

Эпиграфом для этой традиции могли бы служить слова Лессинга о том, что новаторство может быть делом мелкого и великого ума, но великий ум отходит от старых путей не потому, что они стары, а потому, что они недостаточны или ложны. Эстетическая мысль Германии в конце XVIII – начале XIX века усиливает еще более эту диалектику, пытаясь даже в теории сильной творческой индивидуальности (теории гения) отойти от пустого, абстрактного, «зряшного» отрицания и подойти к такому диалектическому отрицанию, которое носит название «снятия», сохранения в новых условиях всего объективно ценного, что было у предшественников. Это «снятие» и есть подлинное развитие. Здесь тот пункт, где сходятся взгляды Дидро и Лессинга, Канта и Гегеля при всех различиях и внутренней полемике между ними.

В конечном итоге именно соотношение преемственности профессиональной традиции и открытий, сделанных гением, стало краеугольным камнем кантовской концепции, существенно отличающейся от ее современных интерпретаций именно остротой диалектического анализа, не позволяющего просто отбросить профессиональную традицию и сосредоточить взгляд на голой новизне. По определению Канта, гений, во-первых, «есть *талант* создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила... следовательно, *оригинальность* должна быть первым свойством гения», но Кант тут же намечает и второе непременное условие. Поскольку оригинальной может быть и бессмыслица, то подлинные произведения гения должны быть в то же время образцовыми, служа для остальных «мерилом или правилом оценки»[45]. Как в кантовской этике, где максима воли индивида должна совпадать с максимой воли всех людей, так и в эстетическом учении о творческой индивидуальности открытие подтверждает свою объективность, будучи общезначимым.

Гениальность – это не просто оригинальность, а открытие. Копировать же оригинальность не составляет никакого труда. Кант признает за гением право на некоторую «ошибку», некоторое своеволие, но копирующих лишь это своеволие и эту индивидуальную неправильность

[45] *Кант И.* Сочинения... Т. 5. С. 323.

называет «обезьянами», т.е. худшим видом подражателей, имитирующих лишь сугубо личные особенности почерка великого человека. Этот вид копирования, разумеется, отличается от подлинной преемственности, Кант называет его «манерничаньем», при котором происходит подражание «одной лишь своеобразности (оригинальности) вообще, когда хотят как можно дальше отойти от подражателей, не обладая, однако, талантом быть в то же время и образцовым»[46].

Гете предвосхитил многие гегелевские открытия, перенеся кантовскую диалектику преемственности и новаторства в область реальной истории. Реакционная направленность современной ему эпохи была связана, согласно его взглядам, именно с утратой объективности, общезначимости классического искусства: «Все эпохи, которые идут назад и охвачены общим разложением, полны субъективизма, зато все эпохи, которые идут вперед, имеют объективное направление. Наше теперешнее время реакционно, потому что оно субъективно. Вы видите это не только в поэзии, но также в живописи и многом другом»[47]. Для Гете подлинная преемственность не в эклектическом смешении различных стилей, а в объективном продолжении открытий предшественников, открытий, имеющих всеобщее значение. Гете опирался на представление о прогрессе реалистического искусства, преодолевающего в своем развитии местные и исторически сложившиеся, чисто субъективные особенности «манер» на пути к верному отражению реальности. Естественно, что свое время он оценивал как регресс, как возвращение к субъективизму «манеры», подчиняющей своей жесткой стилистической схеме богатство реальных впечатлений. Он сказал как-то в разговоре с Эккерманом, что Рафаэль и художники его времени смогли достичь естественности и свободы, отказавшись от «ограниченности манеры», в то время как нынешние художники не идут дальше по уже однажды найденному пути, но возвращаются к «былой ограниченности»[48].

Путь искусства, по Гете, это путь не рабского копирования букваря природы, но и не путь «манеры», когда художник, устав от простого подражания натуре, стремится внести в нее свою «неповторимость», но это путь «к высшему искусству, где индивидуальность исчезает и создается только безусловно правильное»[49]. Здесь позиция Гете сближается с гегелевской, поскольку для последнего было столь же очевидно, что подлинная оригинальность, настоящая творческая индивидуаль-

---

[46] Там же. С. 335.

[47] *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 292.

[48] *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 194.

[49] *Матюшин А.А.* Учение Гете о природе гения // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981. С. 224.

ность проявляются не в «дурном своеобразии», не в чисто субъективном произволе, а лишь в том, что художник следует внутренней логике изображаемого. Как бы отрекаясь от самого себя, художник обретает свою действительную индивидуальность «в предмете, созданном им согласно истине». Отсюда и гегелевский вывод, оказывающийся столь созвучным мыслям Гете: «Не иметь никакой манеры – вот в чем состояла во все времена единственная великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира»[50].

Ренессанс не сформулировал, но очень остро ощущал недопустимость того, что позже Гегель назовет «дурной индивидуальностью». Удачная находка воспринималась как заслуга автора, но она становилась образцом и для последующих решений других. Художник, стремясь к максимальному совершенству, находит формулу нового, и она перестает быть только его личной. Здесь, как и в решении трудной задачи, его «способ действия» становится общим. Так произошло и с батальной сценой, изображенной Джулио Романо[51]. Это было и своеобразное преломление идеи о преемственности образцовых открытий, поскольку для самого Романо образцом служили античные решения. В этом пейзаже Монте Марио и сцене гибели Максенция художник показал себя так, что «стал ярчайшим образцом в изображении битв такого рода для всякого, кто после него делал подобные вещи»[52]. В оригинале «ярчайший образец» имеет еще более выразительный оттенок – Джулио Романо создал настолько точный художественный образ, что словно высветил новое и образцовое решение. Вазари вообще очень любит это сравнение новатора с освещающим путь для других и здесь он так же употребляет выражение «gran lume»[53].

Здесь подчеркнуто то, что Романо первым увидел свет истины и осветил своим решением путь другим. Чаще встречается такое выражение в тех частях «Жизнеописаний», которые посвящены периоду Треченто, но, как мы видим, и в Позднем Возрождении открытие остается

---

[50] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика... Т. 2.

[51] Эта работа подробно исследуется Э. Гомбрихом в его статье, касающейся антикизирующих стилизаций в ренессансном искусстве: *Gombrich E.H.* The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation // *Gombrich E.H.* Norm and Form... L.; N.-Y, 1978. 3th ed. P. 122–128 или Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Princeton, 1963. Vol. II. P. 31–41.

[52] Жизнеописание Джулио Романо // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 529; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 4 С. 99.

[53] Христианские источники и новое прочтение этой метаформы света дает Эрвин Панофский, начинающий с этой проблемы свое исследование о соотношении «Возрождения» и средневековых «возобновлений» античной традиции: *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art... 2 vol. (1960).

столь же общезначимым. Его объективность связана с тем, что открывается, освещается истинный путь и находится единственно верное решение. То, что это было для Вазари именно так, не подлежит никакому сомнению. Любое яркое решение становится образцовым уже в новом понимании этого слова, подразумевающем необычайно высокую оценку открытия и изобретения. То, что однажды удачно найдено, найдено навсегда, и это вновь открытое становится общим достоянием. Ренессансное представление о новом от более поздних интерпретаций отличает вера в объективность ценности открытого и всеобщность его значения. Это именно открытие, а не просто изобретение. Открытие того, что реально существует, но пока не увидено никем другим. Отсюда и значение такого открытия для других людей. Увиденное первооткрывателем нового «открывает» им глаза. В более поздних вариантах новое могло просто отождествляться с неповторимым и принадлежащим личному «видению», почерку художника или сугубо индивидуальным особенностям его стиля, но классическое ренессансное представление о «хорошей манере» всегда сохраняет представление об объективности и общезначимости любого открытия. Такое представление о новизне было близко и классической эстетической традиции. Например, Лессингу, который сказал однажды, что новшество может быть делом и мелкого ума, и гения, только один отказывается от старого только потому, что то старо, а второй отказывается от прежней традиции в силу недостаточности ее для того, чтобы более точно подойти к истине. Отказ от устаревшего как от недостаточного, как от того, что было заблуждением, ради более точного следования истине – понятие как нельзя более созвучное ренессансному представлению об открытии. Главным всегда оказывается верность истине, понятая как верность истинному подражанию природе.

Сегодня обыденные представления и даже теория искусства отходят от такого понимания творческой индивидуальности, сближая ее с личным почерком. Словарь по эстетике трактует понятие творческой индивидуальности следующим образом: «Индивидуальность в искусстве (от лат. individuum – неделимое, особь) – неповторимое своеобразие личности художника, особая форма его бытия и деятельности, придающая уникальный характер результатам его творчества». И далее авторы словаря делают не менее важный для нашей темы вывод: «Всечеловеческая формула «быть единственным в своем роде» находит в искусстве свое безусловное и наиболее убедительное воплощение»[54]. Эта «единственность» подозрительно напоминает, правда, то, что старик Гегель именовал «дурной индивидуальностью», но не будем придираться. Субъективное начало, разумеется, очень существенно в ис-

[54] Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 109.

кусстве. Но, как давно было замечено, сильных индивидуальностей в художественной жизни было гораздо больше, когда старые живописцы честно стремились передать природу такой, какой она представляется обычному человеческому взгляду, не вступая с ней в «творческое единоборство» и не слишком заботясь о собственной неповторимости. Гете однажды сказал, что он интересовался своим внутренним миром лишь покуда не знал внешнего. Наверное, в этом преломлении личности художника в реальных впечатлениях, в его своеобразной утрате своего эмпирического «я», в более высоком принципе верности объективной реальности и кроется загадка сильной творческой индивидуальности, которую лишь внешне имитируют резко индивидуализированные «почерки». Норма объективного идеала оказывалась важнее сугубо личной maniera в классической ренессансной традиции, но «в том же направлении» развивалась классическая линия в философии и в наши дни, сформулировав современный вывод из уроков прошлого: «Личность тем значительнее, чем полнее и шире представлена в ней – в ее делах, в ее словах, в поступках – *коллективно-всеобщая*, а вовсе не сугубо индивидуальная ее неповторимость.

Неповторимость подлинной личности состоит именно в том, что она по-своему открывает нечто *новое для всех*, лучше других и полнее других выражая «суть» всех других людей, своими делами раздвигая рамки наличных возможностей, открывая для всех то, чего они не знают, не умеют, не понимают. Ее неповторимость не в том, чтобы во что бы то ни стало выпячивать свою индивидуальную особенность, свою «непохожесть» на других, свою «дурную индивидуальность», а в том, что, впервые создавая (открывая) *новое всеобщее*, она выступает как индивидуально выраженное всеобщее»[55].

Ренессансная традиция не сформулировала теоретически свое отношение к творческой индивидуальности, но достаточно ясно выразила его. Во многих текстах этой эпохи идеалом творческой личности, совершившей свое открытие, имеющее всеобщее значение, назван Джотто. Джотто мы обязаны тем, чем обязаны и природе – эта формула была излюбленной в ренессансной традиции и ее варьировали на разные лады. Культ его как первого мастера, обратившегося к природе и тем самым «осветившего путь тем, кто блуждал в потемках» (так или почти так писали в XVI веке) был беспрецедентен.

Принцип, согласно которому творчество Джотто напоминает природное создание, предопределило на многие десятилетия и даже столетия общеевропейское отношение к гению как к художественной индивидуальности, совершившей открытия, следующей еще неизвестным правилам, которые как бы диктует через гения сама природа. Кантов-

---

[55] *Ильенков Э.В.* Искусство и коммунистический идеал. М., 1984. С. 5.

ское определение гения, через творчество которого природа диктует искусству правила, уже предвосхищалось в развернутом ренессансном принципе «подражания природе». Вазари, когда говорит о том, что Джотто мы обязаны тем, чем обязаны природе, тем самым выделяет его из всех значимых для профессии и авторитетных художников. Вазари нельзя упрекнуть в том, что он мало значения уделял роли профессиональной традиции, но здесь он вообще выводит великого реформатора и создателя «нового стиля» за пределы общих законов. Сравнение творений Джотто с творениями природы изначально делает допустимым и даже необходимым подражание его работам. И мы знаем, как много произведений создавалось в качестве таких штудий (как у Микеланджело) или прямых композиционных и иконографических заимствований (как в «Бегстве в Египет» Якопо Бассано).

Если и была полемика с подражательностью как таковой, то она относилась к художникам, «подражавшим друг другу», но те мастера, которые учились у Джотто, были столь же восхваляемы, как и те, кто учились у природы. Вообще достаточно интересным моментом является проблема этого «природоподобия» творчества гения. С наивных античных отождествлений созданий природы и созданий знаменитых художников, где сравнение шло исключительно по линии внешнего сходства, до ренессансных сопоставлений значимости для нового стиля творчества Джотто и природы, идет линия новоевропейских представлений о художественном гении. Вазари любит повторять фразу: «открыл глаза». Кто-то совершает первый шаг, видя то, что прежде никем не замечалось, но важно, что это его новое видение не принадлежит только и исключительно ему. Как правило, речь идет о чем-то, что существенно обогащает прежний способ изображения и имеет объективный характер. Это новое замечается всеми, и дальше начинает применяться каждым в своем творчестве. Речь чаще всего идет, если вспомнить кантовский способ разграничения, не об «изобретении», а именно об «открытии». Новое содержалось в предмете изначально, и вопрос состоит в том, чтобы его понять самому и помочь понять другим людям.

В средневековой традиции рассказы о чудесах замещали реальные сведения о жизни человека, которому было посвящено само повествование. «Слово о первом русском иконописце Алимпии», посвященное конкретному герою в отличие от «Жизнеописаний» Вазари целиком легендарно. И точно так же, как внеличны, нерукотворны произведения, ставшие сюжетом рассказа о чуде, так не личен и рассказ о первом русском иконописце. Сверхъестественное оказывается главным, а все живое, человеческое и естественное настолько мизерно по своему значению, что не заслуживает с точки зрения этой культуры никакого упоминания. Разумеется, что там, где отмечаются прежде всего личные

заслуги художника и рассказываются подлинные или услышанные, но факты из его реальной биографии, рассказ о «первом итальянском живописце», о Джотто, у Вазари даже в ссылках на отмеченность этого реформатора высшей силой и высшим даром чувствуется риторический оборот, а не наивная и искренняя вера в чудесность дара. Для ренессансного автора первооткрывательство Джотто это прежде всего его личная заслуга, здесь важно, что «рожденный среди неумелых художников», «он один» смог вывести живопись к свету истины. И лишь во вторую очередь важно, что сделал он это «милостью Божьей» (per dono di Dio), а по сути, эта формула становится лишь дополнительным украшением на пьедестале великого первооткрывателя итальянской живописи Нового времени[56]. Истинным же «чудом» ренессансный автор называет вовсе не вмешательство сверхъестественных сил, а то, что столь грубый век «проявил» себя через Джотто. Историческое движение искусства восполняет представление о высшем даре[57]. Еще Виллани сказал о Джотто: «он стал писать, подражая природе (picturam cepit ad nature similitudinem revocare)», добавив, что «от этого высокочтимого человека, как от чистого и обильнейшего источника, взяли свое начало прозрачные ручейки живописи; обновив живопись – эту соперницу природы – они сделали ее драгоценной и приятной»[58]. Творчество Джотто для новой культуры стало «образцом». Преемст-

---

[56] Жизнеописание Джотто, флорентинского живописца, скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 369; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 301. То же повторяется в повествовании о Микеланджело. Господь решил, чтобы помочь преодолеть ошибки и неудачи многих, «ниспослать на землю такого гения (uno spirito), который всесторонне обладал бы мастерством в каждом искусстве и в любой области и который один, собственными усилиями показал бы (operando per sè solo a mostrare)», каким путем надобно искать совершенство. См.: Жизнеописание Микеланджело Буонарроти // *Vasari G.* Le Opere… Vol. 2. P. 135–136; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 5. С. 270–271. Итак, гений рожден Богом, чтобы помочь всем остальным выйти из мрака. Средневековый мастер лишен права на личные заслуги. Все, что он ни делает, внушено свыше (хотя, возможно, именно это и есть высшая форма тщеславия). Ренессанс оценил личное открытие, но и здесь сохраняет свое значение предначертанность свыше. Бог, видя усилия и попытки вырваться из тьмы заблуждений к свету истины, рождает или даже посылает в мир своего пророка, помогающего заурядным людям, хотя и честным профессионалам, понять этот путь. Таким был Микеланджело, по отношению к которому эпитет divino приобретает почти прямой смысл.

[57] «И поистине чудом величайшим было то, что век тот, и грубый, и неумелый, возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро, что рисунок, о котором люди того времени имели немного или вовсе никакого понятия, благодаря ему полностью вернулся к жизни». См.: Жизнеописание Джотто, флорентинского живописца, скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 369; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 301.

[58] *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения... Т. 1. С. 131.

венность открытия, сделанного этим мастером, стала важнейшей темой размышлений о творчестве. Объективный характер открытой художником «современной манеры» и ее значимость для всех постоянно подчеркивались. В более поздний период, когда очевидные открытия нового искусства стали уже признанной классикой, в теории искусства получает распространение мысль о необходимости соединить все образцовые достижения в единую «истинную манеру».

Популярность знаменитой идеи Ломаццо о необходимости сочетать разнородные заимствования в единый стиль была продиктована особым типом восприятия прошлой культуры. Она воспринималась как живой источник для современного творчества, а не классифицированная и разложенная по полочкам история искусства с ее требованием не путать содержимое разных отсеков классификации. «Для того чтобы получить совершеннейшую картину на тему «Адама» и «Евы», надо для фигуры Адама использовать рисунок Микеланджело и колорит Тициана, а для фигуры Евы рисунок Рафаэля и колорит Корреджо»[59]. За этой рекомендацией стоит уже сложившаяся традиция оценки личной манеры каждого из перечисленных художников. Если речь и идет о каких-то нормах или идеальных способах изображения, то в них нет классицистической обезличенности. Они связаны с конкретными мастерами и чертами их манеры. Граф Карло Мальвазиа приводит сонет Агостино Каррачи, посвященный Николо дель Аббате. В этом сонете он советовал художнику взять «рисунок в Риме, светотень в Венеции, колорит в Ломбардии, у Микеланджело взять его мощь, у Тициана – естественность, у Корреджо – чистый и возвышенный стиль, у Рафаэля – симметрию, у Приматиччо – выдумку, у Пармиджанино – немного грации и т.п.»[60]. Как бы ни относиться к этому представлению о совершенстве и даже, если считать его позднейшей выдумкой Мальвазиа, пытавшегося через авторитет придуманного им авторства укрепить позиции Болонской академии, все же такое представление об «истинной» манере очень показательно. Если в тречентистской культуре идея «хорошей манеры» однозначно отождествлялась с профессионально поставленной рукой художника, то здесь уже не buona maniera, но первая попытка сформулировать некоторый общий идеал, способный включить в себя все богатство уже бывших достижений.

В отличие от классицистического идеала, в котором совершенство достигается за счет нивелирования всего индивидуального, здесь, напротив, высшее достижение искусства вполне утопично ассоциируется

---

[59] *G.P. Lomazzo.* Idea del Tempio della Pittura. Milano, 1950. P. 60. Цит. по: *Виппер Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. С. 260. Прим. 35.

[60] *Виппер Б.Р.* Проблема реализма... С. 16–17.

с возможностью сочетать то, что, по сути, не сочетаемо. Легко найти здесь эклектику. Но важнее, что за этой наивной уверенностью в возможности соединить все лучшее скрывается и особая оценка этого лучшего, когда названные художники ценятся именно за свойственное им. Ренессанс начал по-особому ценить индивидуальность и личную манеру. И даже стремление к некоторому общему единству здесь происходит не вопреки, а благодаря различному. «Согласие несогласного», о котором однажды писал Вазари, нашло свое полное выражение в этом сонете. И уже не столь важно то, кому он принадлежал на самом деле.

Вазари прекрасно различает простую подражательность и умение создать себе из многих манер одну-единственную. Предвосхищая идеи конца XVI и первой трети XVII века о создании универсальной манеры, он пишет о Рафаэле, создавшем из многих манер единую, совершенную и глубоко индивидуальную. Во-первых, Рафаэль выбирал лишь то, что ему подходило, «заимствовал то, что было ему по душе и нравилось»[61]. То есть он совершенно сознательно отбирал лишь близкое себе, и это «соединял с теми приемами, которые находил в лучших работах других мастеров». Вазари специально подчеркивает самостоятельность и личностность выбора. Это индивидуальное освоение и это такой выбор, который мог сделать человек только с развитым вкусом и всеми предпосылками для сильной личной манеры. Он отбирает только то, что ему потребно. И он создает не просто эклектическое соединение разных понравившихся ему черт (метафора пчелы, собирающей мед с разных цветов). Но «из многих манер создал единую», и это была уже его собственная манера[62].

Ренессансная традиция противопоставляет простой подражательности своего рода честное и зрелое ученичество, когда из множества манер создается единый и личный стиль. Но это особого рода соединение различных стилистик, которое не становится ни эклектикой, ни полистилизмом в современном понимании этого слова. Основная проблема современного полистилизма заключается, прежде всего, в том особом восприятии традиции, когда она становится своего рода складом, скоплением мертвых и уже мешающих форм. Здесь возможны различные

---

[61] Буквально: «соответствовало его фантазии» («prese da lui quello che gli parve secondo il suo bisogno e capriccio»).

[62] Рафаэля и его отношение к заимствованию Вазари противопоставляет тем подражателям, которые изучали только работы Микеланджело, а потому не смогли уподобиться ему, лишь испортив свою манеру, которая стала «грубой» (molto dura), «изобилующей сложностями» (tutta piena di difficultà), «без очарования, цвета и бедную выдумкой» (povera d'invenzione). Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора // *Vasari G.* Le opere… Vol. IV. P. 376–377; ср.: *Вазари Д.* Жизнеописания…Т. 3. С. 246.

способы избежать такой ситуации, но в целом они психологические, а не принципиальные, не меняющие кардинально всю ситуацию. К ним можно отнести и традиционное для современного поставангарда ироничное и подчеркнуто игровое цитирование хорошо известных произведений, пародии на шедевры классического искусства и многое другое. В принципе все эти формы «не столь различны меж собой». Традиция в них всегда предстает только как мешающая и сковывающая индивидуальность сила. Можно пытаться не замечать традицию, но до конца этого все равно не получится. Так есть ли выход?

Да, такой выход есть, он часто спонтанно находился в те периоды истории искусства, когда забота об освоении уже накопленного была для культуры важнее забот о сохранении индивидуальной манеры. Только там, где предмет перестает быть мертвым грузом традиций, а становится воплощением живого труда и усилий предшественников, где он воспринимается как итог работы множества людей, он становится «человеческим» предметом. Между прочим, чаще всего это проявлялось в истории культуры совершенно спонтанно. Разве рассуждения об «истинной» манере, состоящей из лучшего в индивидуальных манерах, не несло в себе этого оттенка превращения чужого в лично воспринятое и развитое до уровня высокого артистизма? Однажды открытое воспринималось теорией и реально становилось всеобщим достоянием. Так было и только так можно было преодолеть тупик современного негативизма по отношению к традиции. По сути, дела сам этот негативизм означает только одно – от традиции зависят настолько, что ее преодоление становится каким-то подростковым навязчивым комплексом избавления от «предков». Мертвые или воспринимаемые как уже отжившие, готовые и словно навязанные извне формы давно сложившихся стилей только мешают личному росту. По большому счету это, разумеется, не так, но это так в субъективном восприятии многих художников. И это давно уже стало какой-то запоздалой болезнью роста. Подростковый негативизм по отношению к стереотипам не всегда оправдан в реальной жизни, он мешает действительному развитию и в истории искусства.

Пытаясь найти выход из этого тупика, классическая традиция сформулировала теорию так называемой «истинной» манеры, которая должна была соединить лучшее в прошлом. Не надо относиться к этой традиции снисходительно и не стоит воспринимать ее как апологию эклектики. Лучше всего увидеть в ней попытку реального решения той проблемы, которая никуда не уходит и из современной культуры, заставляя многие поколения художников больше внимания уделять изобретению разных способов расправы над прошлым, чем размышлению о путях его освоения. В отличие от постмодернизма ренессансная теория «истинной» манеры не теряла себя в своем предмете. Это своеоб-

разное обращение к прошлому главным своим пафосом имело совершенствование и самосовершенствование, а не заботу об утраченной индивидуальности.

Ренессансная традиция не знала современной гипертрофии индивидуальности, понимаемой как сугубо личная особенность творческого почерка. Во многих отношениях проблема профессиональной традиции в эту эпоху сохраняет всю свою значимость, своеобразно сохраняя средневековое уважение к навыкам, передаваемым мастерами из поколения в поколение. Мы постарались показать близость ренессансной теоретической традиции той линии развития классической эстетики, которая признавала объективность эстетического идеала и осуждала «дурную индивидуальность». Профессиональная традиция сохраняла все свое серьезное значение, оставаясь источником любого творчества. Ренессанс придает этой традиции своеобразный оттенок преемственности в открытии, но это всегда преемственность, а не отрицание традиции.

Глава 7

«СОВРЕМЕННАЯ МАНЕРА» И ПОДРАЖАНИЕ ДРЕВНИМ

«Сладостный новый стиль» – dolce stil nuovo – было названием той поэтической школы, которая зародилась в Болонье и стала мощным культурным движением во Флоренции XIII века, но в известном смысле слова «сладостный новый стиль», понимание своей принадлежности к новому течению в искусстве и осознание своего места в истории искусства – это еще и принципиально новая культурная позиция. На смену идеалу Средневековья, воплощению «золотого века», immutator mira-bilis, «дивной неизменчивости», пришел идеал изменения, способного стать нормой. Ановативность уступила место тому восприятию новизны и той готовности приятия всего нового, которая подготовила и ренессансный идеал maniera moderna, современного стиля как такового. Принадлежность к этому стилевому направлению раньше была осознана в литературе, затем в музыке, также создавшей ars nova, а потом и в изобразительных искусствах. «Дивная неизменчивость», вневременный идеал вдруг обрели свое «здесь» и «теперь». И это стало художественной программой целого поколения, впервые понявшего, что между ним и всем предыдущим развитием есть граница, отделяющая устаревшее от «современного».

Собеседник Данте тоже видит эту границу, он понял всю дистанцию между собой, своими единомышленниками и поэтами нового направления:

> ...Я вижу, в чем для нас преграда,
> Чем я, Гвитон, Нотарий далеки
> от нового пленительного лада.

В знаменитых терцинах «Чистилища»[1] дается настоящий манифест нового направления, но важно, что историко-культурная позиция здесь определяет и самосознание поэтов. Это не просто литературная новизна, но ощущение своей принадлежности к новой культуре. И поэты понимали, что не только вышли за пределы традиций провансальской лирики и сформировали новый язык, но шагнули в новую культурную эпоху.

---

[1] *Данте Алигьери.* Божественная комедия. М., 1982. С. 303–304.

Представление о новой культуре в раннем гуманизме трудно отделить от темы классической античности. В письме к потомкам Петрарка, как отмечает Вентури, восхваляет древних и выступает с новой самооценкой, предвосхищая многие положения будущего «Спора о древних и новых»[2]. По сравнению со знаменитой полемикой теоретиков XVII века Ранний Ренессанс не противопоставил друг другу, но объединил обе темы: восхищение античной культурой и обостренное чувство того нового, что принесла с собой современность. Они сливаются в концепции «обновления», подготовившей почву для позднейших представлений о «возрождении» художественной культуры и классического образования. Утопия обретения утраченного «золотого века» казалась современникам воплощенной. В письме от 13 сентября 1492 года Марсилио Фичино писал: «Наш золотой век вернул к жизни свободные искусства, почти совершенно уничтоженные, – грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру, музыку и древнее пение лиры Орфея»[3].

Еще одной характерной чертой ренессансного представления об эволюции культуры было противопоставление «древнего» и «старого». Если современный «новый стиль» отождествлялся с возрождением подлинной древности, то столь же активно он противопоставлялся недавней «греческой», то есть византийской традиции. Вазари с неподражаемой прямотой выражает свое отношение к «старью» (veccia), когда описывает изменения, внесенные Чимабуе во фрески больницы Порчелана: «...он убрал все старье. Сделав на этих фресках ткани, одежду и другие вещи несколько более живыми, естественными и в манере более мягкой, чем манера упомянутых греков, изобилующая всякими линиями и контурами»[4]. По смыслу совершенно очевидно, что переписано было не просто «обветшавшее», но именно «устаревшее». Это не техническая замена, но обновление художественного стиля.

Средневековый идеал «дивной неизменчивости» предполагал, в частности, и постоянное поддержание внешней формы старых икон, теперь на место поновлений приходят обновления. И иначе нельзя, ведь «старая манера» – это безнадежно испорченная и не художественная, а чисто ремесленная традиция, которая передается от мастера к ученику без изменений и без заботы «об улучшении рисунка, о красоте колорита или о какой-либо хорошей выдумке»[5]. Именно «неизменность» манеры, отсутствие самой потребности в выдумке и улучшении осужда-

---

[2] *Venturi L.* Storia della critica d'arte... P. 87–88.

[3] Цит. по: *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса... С. 60.

[4] Жизнеописание Джованни Чимабуе, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 250; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 194

[5] Там же.

ется в первую очередь. Так византийцы приобрели эту «сухую, неуклюжую и однообразную» манеру. Главным же упреком «старой манере» является то, что она передается «по обычаю» от одного живописца другому, без изменений, а для ренессансных авторов это означает в первую очередь – без усовершенствования. Такая манера наследуется, а не «приобретается» самостоятельно «путем изучения». «Обычай» и «изучение», «usanza» и «studio» стали воплощением двух творческих позиций, но они были и воплощением двух позиций в культуре.

До Ренессанса отношение ко времени и к современности было более или менее нейтральным. В тех случаях, когда позиция средневековых авторов не подчеркнуто ановативна, они употребляют слово moderni в совершенно нейтральном значении «современность»[6]. Античность более или менее спокойна и даже эпична в своем ощущении времени. Неизбежность старения и неизбежность обновления для нее непреложны как природный закон. Гораций в «Науке поэзии» предельно точно выразил и эту позицию, и совершенно нейтральное отношение к неизбежной смене старого новым:

> Словно леса меняют листву, обновляясь с годами,
> Так и слова: что раньше взросло, то и раньше погибнет,
> А молодые ростки расцветут и наполнятся силой.
> Смерти подвластны и мы и все, что воздвигнуто нами[7].

По сути дела, «воздвигнутое нами» имеет то же право на смерть и на жизнь, что и созданное нашими предшественниками. Хронологическая последовательность здесь вовсе не подразумевает замену старого новым. Здесь с гораздо большей определенностью выражена мысль о неизбежном старении любой новизны, мысль абсолютно чуждая ренессансным людям. Они были полностью уверены в том, что, создавая maniera moderna, они создают вечный образец совершенства, на который не распространяется биологический закон неизбежного увядания. С этих позиций и деградация художественного языка, и его высокое совершенство измеряются не релятивными и зависящими от вкуса времени законами, но законами объективными. Раз достигнутое совершенство становится нормой на все времена. Отсюда в значительной степени и концепция обновления, отождествленного с возрождением идеальной нормы, с возвращением к утраченному былому совершенству.

Раз за разом ухудшающееся искусство также имеет «правило» такого снижения качества. Для ренессансной теории искусства основной источник «испорченности» – это подражание уже созданному. Лишаясь основы всякого подлинного творчества, отворачиваясь от принципа

---

[6] См.: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада... С.164.

[7] *Гораций.* Наука поэзии. 60–64

«подражания природе», искусство обескровливает себя. Повторение уже созданного сохраняет и приумножает все ошибки «манеры». Творчество погружается в искусственные миры и становится все более далеким от естественности и правды. Живопись «теряется», как писал Леонардо. Теряется из века в век, постоянно тиражируя ошибки и условности, все более отдаляясь от реальности. Близость к природе заменяется «манерой», набором устойчивых способов изображения, которые и становятся своеобразной моделью для художника, повторяющего уже созданное, но не обращающегося непосредственно к природе. Это общий закон для всех времен и народов. Леонардо формулирует его так: «...живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи уже сделанной»[8]. И Леонардо обращается к примерам, подтверждающим этот закон, сопоставляя искусство «после римлян» и искусство «после Джотто». И в ту, и в другую эпоху живописцы «все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку»[9]. Практически дословно повторяя эту формулу применительно к художникам Треченто, Леонардо дополнительно подчеркивает всеобщность этого закона.

Как антитеза этой деградации художественного языка возникает творчество Джотто, а потом и Мазаччо, который второй раз заново открыл «новую манеру», своеобразный «сладостный новый стиль», обратившись к непосредственному изображению натуры. Здесь нет ничего сходного с тем представлением о прогрессе, больше напоминающем круговорот неизбежного рождения и смерти, о котором мы читали у Горация. Прогресс есть, он существует, как существуют и такие его достижения, которые остаются на века. И даже если «подражатели» будут долгое и очень долгое время («из века в век») портить изображения, не изучая природы, то все же наступит момент, когда придет гений, «склоненный природой к такому искусству», и он обязательно обратится к натуре. Подражание природе есть общая норма искусства и общий критерий его прогресса. Запретить обращение к природе нельзя, она будет открываться снова и снова. Вновь после повторяющего уже созданное придет тот, кто обратится к первоисточнику всякого изображения – к натуре, кто вернет искусство к истине. Для Леонардо стремление понять природу и учиться у нее является объективным законом развития художественного творчества. Его можно отвергнуть, но именно в силу того, что этот закон объективен, живопись в этом случае «потеряется». Обрести же себя она сможет только тогда, когда

---

[8] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. М., 1995. Т. 2. С. 85.

[9] Там же.

придет тот, кто поймет и своим творчеством утвердит обязательность этого закона.

Практически здесь ренессансная теория сближается с тем пониманием гения, которое в эстетической теории было достигнуто лишь в конце XVIII – начале XIX века. Для Леонардо, как позже для Гете, гений – это не просто звезда, мистическим образом зажегшаяся на небосклоне искусства, но прежде всего «интеллект, зажатый в тиски необходимости», а потому и сумевший найти единственно верное решение. И это решение не устаревает, оно остается верным для всех времен. Однажды к природе вернулись древние, потом это сделал Джотто. «После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетие оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, пока флорентиец Томаза, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно»[10]. Это настолько общий закон всякого творчества, что под его действие подпадает любое интеллектуальное творчество. И далее Леонардо говорит о «математических предметах», в которых также недопустимо изучать «только авторов, а не произведения природы»[11]. Для Леонардо эта необходимость обращения к первоисточнику настолько очевидна, что он считает любого, способного ее понять, способным сделаться и великим творцом, вне зависимости от того, искусство или науку изберет он для себя. Для предшественников Леонардо эта зависимость была далеко не столь очевидной. И вовсе не объективные законы и нормы творчества определяли для них прогресс и регресс в искусстве, а, скорее, субъективные условия.

В попытках объяснить упадок поэзии после Петрарки Саккетти ищет ответ в отсутствии людей, способных правильно понять и истолковать поэзию, и говорит о времени, «пошедшем на склон». Гений здесь – великая и возвышающаяся надо всеми остальными личность, которую способны понять немногие, и появление которой мистически необъяснимо. «Теперь исчезла всякая поэзия, и опустели палаты Парнаса. Как мне надеяться, что восстанет Данте, когда нет никого, кто сумел бы истолковать его? Уже рога протрубили сбор, и время пошло на склон; вернется ли оно, не знаю, думаю, что не скоро», – писал Саккетти в стихотворении на смерть Петрарки. Здесь представление об упадке и подъеме искусства, кроме того, что оно связано с представлением о великих творцах, рождение которых никак невозможно предсказать, еще и целиком принадлежит доренессансной традиции в понимании прогресса культуры. Здесь, как и у античных авторов, суще-

---

[10] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Т. 2. С. 85–86.

[11] Там же.

ствует ни от чего не зависящее, самодостаточное движение времени, которое даже образно ближе к круговороту – «время пошло на склон». Ренессансное же представление о законах, управляющих творчеством личности и творчеством, понимаемым как общая линия развития искусства (тем, что позже назовут «стилем»), возникает тогда, когда эти законы воспринимаются как исторические, когда на место древнего представления о времени как круговороте, как о природном цикле, сходном с движением солнца, приходит новоевропейское восприятие времени как развернувшейся в истории хронологии событий.

И заметим, что Леонардо (пусть в общей форме) все же обращается к реальной истории искусства, чтобы подтвердить свое представление о законах, определяющих расцвет и упадок творчества. Саккетти же остается в пределах самых общих рассуждений об упадке вообще, понимаемом как своеобразная аналогия закону природного круговорота. Говоря о причинах упадка искусства после Джотто, он ограничивается теми же общими рассуждениями о неизбежности снижения общего уровня творчества. В одной из своих новелл он передает спор между Орканьей и Таддео Гадди, который происходит в Сан Миньято аль Монте, заключая его таким рассуждением: «Несомненно, что было много прекрасных живописцев, писавших так, что невозможно это человеческой природе повторить; однако искусство это все же пришло в упадок и продолжало падать»[12]. Здесь показателен и риторический прием восхваления живших после Джотто живописцев, когда о них говорится, что они писали так, что «невозможно это человеческой природе повторить». В чем-то эта риторика параллельна с представлением о необъяснимых законах движения искусства, которое падает вне зависимости от наличия таких чудесных живописцев. Здесь ничто не управляет объективными нормами, все случается как бы благодаря чуду и все неподвластно человеческому изменению.

Естественно, что эта позиция должна была смениться прямо противоположной, когда возникла необходимость в создании новой научной истории искусства, когда автор «Жизнеописаний» поставил вопрос о тех общих закономерностях, которые прослеживаются в движении искусства и которые преломляются через индивидуальные манеры. А то, что эти общие закономерности для него существуют в реальной истории и их можно понять, объяснить читателю и с пользой воплотить в творчестве, подтверждают многие фрагменты его труда. Вазари не слишком задумывается о загадочном и таинственном происхождении таланта. Иначе было бы невозможно его аналитическое рассмотрение. А именно с таким способом оценивать разные «манеры» отождествляет свой научный метод Вазари. Исследование для него совпадает со

[12] См. новеллу CXXXVI.

стремлением проанализировать нормы творчества, в этой потребности вычленить закономерность и видит Вазари то, что отличает его «Жизнеописания» от «историй», рассказанных Плинием и другими античными авторами. Вазари пишет, что он старался самым тщательным образом показать, «...каковы были истоки и корни отдельных манер и тех улучшений или ухудшений в искусстве, которые наблюдались в разные времена и у разных людей»[13]. Его равно интересуют как разные люди, так и разные времена. Здесь «diversi persone» и «diversi tempi» оказываются подчинены общим законам творчества. Никакой абстрактно понимаемый «упадок» не может объяснить причины действительного ухудшения стиля, «манеры», но эта «maniera» может быть понята и проанализирована вместе со всеми своими недостатками, общими для многих, а потому и полезными как урок для будущих поколений мастеров. Здесь уже нет места риторическим оборотам в духе Саккетти о неподражаемости художников. Все становится конкретнее и точнее. Это ясный взгляд профессионала, для которого в его предмете нет ничего мистически необъяснимого или чего-то, что могло бы произойти случайно. Для всего происшедшего и для любого изменения он стремится найти точное объяснение. При этом, в отличие от Леонардо, он понимает, что в основе творчества лежит не просто изучение природы и стремление к ее точному воспроизведению, но и не менее важные условия творчества, которые могут быть совершенно разными у разных художников.

Вазари гораздо гибче относится и к подражанию чужим произведениям, для которого есть свои рациональные причины, не позволяющие просто отбросить его как несамостоятельное копирование. Только изучение работ других позволяет ученику сделаться мастером, приобщиться к тому «всеобщему мастерству», о котором спустя три века напишет Гегель. То, что Леонардо просто отбрасывает как повторение чужого, Вазари исследует как одну из предпосылок развития «собственного», как условие формирования личной манеры. Это важная основа для развития не только индивидуального творчества, но и творчества, развернутого во времени и пространстве, собственно истории искусства. Вазари строго разделяет два аспекта проблемы. Он несколько раз противопоставляет имитацию стиля, заимствования и слишком сильную зависимость художников от манеры своих учителей подлинному взаимообогащающему сотрудничеству, своего рода обменным процессам в профессиональной среде. Да, в свое время художники подражали друг другу и тем самым отходили от истины, но они же могли помогать друг другу эту истину искать. И это явление заслужи-

[13] Предисловие // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 95; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 6.

вало похвалы, поскольку даже на примерах «удалившегося от истины» средневекового искусства видно, что «художники помогали друг другу в поисках хорошего»[14].

Отношение к истории искусства в ренессансной культуре очень близко представлениям об истории науки. Открытие принципиально нового решения, усвоение его и распространение, появление новой проблемы и успешное ее решение стали общей линией рассуждений многих авторов этой эпохи. Э. Гомбрих сравнивает ренессансное представление о прогрессе в искусстве с таким своеобразным эволюционизмом в представлении о накоплении знаний[15]. М. Бараш пишет о сходных представлениях о прогрессе, отождествленном с постепенным и последовательным усовершенствованием. Такая позиция, по мнению исследователя, была характерна для античной интеллектуальной традиции, в частности, для Ксенократа, который рассматривал историю изобразительных искусств как последовательность художественных проблем и их разрешений, от первоначальных, еще очень простых и сырых решений до ясных и совершенных образов Лисиппа и Апеллеса, своего рода «окончательных редакций»[16]. Характерным для этой концепции становится понятие постепенного, накапливаемого усовершенствования (cumulative improvement), пишет М. Бараш, приводя слова, хотя и сказанные о военном искусстве, но имеющие общий характер: «В любом technē самое последнее изобретение всегда имеет преимущество»[17]. Эта позиция самым естественным образом сочеталась с представлением о непрерывности традиции. Во вступлении к седьмой книге своего сочинения Марк Витрувий Поллион пишет: «Предки наши в свое время завели мудрый и практичный обычай передавать потомству плоды своих дум путем записей, в виде памяток, с тем чтобы их духовное наследие не пропадало бесследно, но из поколение в поколение, разрастаясь, издавалось фолиантами и по ступеням развития достигало, в преемстве веков, утонченнейшего оформления точных учений по последнему слову науки. Поэтому мы обязаны дедам не малою, а безграничною благодарностью за то, что они не похоронили в молчании от нас завистливо свой клад, но, напротив, озаботились о передаче живых мыслей всех предыдущих поколений памяти последующих в своих подводящих итоги писаниях»[18]. Прогресс в накопле-

---

[14] Жизнеописание Арнольфо ди Лапо, флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... V 1. P. 276; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т 1. С. 212.

[15] *Gombrich E.H.* The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences // *Gombrich E.H.* Norm and Form... P. 1–10; первоначально в: Actes du XVII[e] Congrès International d'Histoire de l'Art. Amsterdam. 23–31 juillet.

[16] *Barasch M.* Theories of Art... P. 19–20.

[17] Цит по: *Barasch M.* Theories of Art... P. 19–20.

[18] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре... С. 177.

нии знаний подобен арифметической прогрессии, это именно накопление. Предшественники заслуживают уважение тем, что они подводят итоги тому, что было создано до них, и передают вместе с собственным вкладом все это будущим поколениям. Этот процесс предполагает совершенствование, «утонченнейшее оформление», но он не сулит неожиданности, в нем нет намека на «перерыв постепенности». Это количественное приращение знаний, которое не предполагает качественных скачков.

В эпоху Ренессанса представление о логике развития искусства не только обогащается пониманием его неравномерности, но и конкретизируется. Оно приближается к реальности, все дальше уходя от заданной схемы прогресса. Позиция Вазари в этом пункте становится совершенно иной. Саму преемственность он понимает не как создание «подводящих итоги писаний», но как повторение примера древних, которые, помимо рассказа о художниках, всегда старались отличать хорошее от лучшего, оценивать качество произведений. Что же касается прямого ученичества и преемственности в традиционном смысле слова, то Вазари прямо пишет, что очень многое, чем он мог «воспользоваться у Плиния и других авторов» он оставлял в стороне. Он старался более точно определить личную позицию, показав логику своего изложения и те принципы, которые лежат в основе его труда.

Он относится к сочинениям своих предшественников именно как к чужим сочинениям, как к источникам, с которыми может ознакомиться каждый желающий и которые нет необходимости с ученической тщательностью переносить в свою работу. Он хочет дать право каждому свободно «познакомиться с чужими вымыслами по самим источникам». Скепсис Вазари по отношению к работам древних, в которых делались попытки систематизировать знания того времени об искусстве, вполне оправдан, но, разумеется, он сочетается и с глубоким уважением к античным предшественникам. Вряд ли в контексте всех размышлений Вазари о недопустимости слепой веры старым текстам можно перевести на русский как «чужие бредни»[19]. Для Вазари это, скорее, недостоверные сведения, вымыслы, легендарные истории. Но в его позиции нет и следа от традиционного представления о преемственности как об экстенсивном накоплении знаний. Для него существует прогресс в искусстве и прогресс в развитии науки об искусстве, но прогресс этот интенсивен. Он подразумевает качественные, революционные перевороты. Искусство становится новым по методу изображения, а сами его книги новыми по методу изложения, он стремится опираться на факты, на документы и на личный вкус. Он имеет право говорить о том, что многое из написанного до него это лишь «вымыслы».

---

[19] Предисловие // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 6.

Самостоятельность в отношении к источникам подразумевает и уважение к работе предшественников, и понимание ее как «чужого» вклада. Естественно, что следующая проблема – это оценка вклада собственного. И здесь ренессансная мифологизация открытия и изобретения становится основой самооценки. Альберти говорит о том, что вклад его современников должен быть оценен по заслугам потому, что это поколение подлинных первооткрывателей, которые «без всяких наставников и без всяких образцов» создают «искусства и науки невиданные и неслыханные»[20]. Они не пересказывали, подобно Плинию, разные истории, а сами изобретали теорию искусства[21], а потому их имя останется в веках, а их слава по праву должны затмить славу древних. Даже признанный авторитет в теории архитектуры Витрувий оказывается здесь тем источником, с которым полемизируют и соревнуются, создавая по классическому образцу современную теорию.

Витрувий и сам часто обращается к памяти своих предшественников, он прекрасно понимает, что создает великое сочинение, но воспринимает свое творчество как личную версию изложенных предшественниками основ своей профессии. Подчеркнутое уважение к тем профессионалам, которые трудились до него, выливается в полемику с неблагодарными критиками старых авторов, которые строят свою славу на опровержении и очернении других. Такая критика, согласно Витрувию, больше похожа на преступление, заслуживающее кары: «Ибо ничего другого не заслуживает тот, кто требует к ответу авторов, от которых не может последовать определенного личного ответа, что именно они разумели, когда писали»[22]. Критика чужих работ ничуть не лучше такого их использования, который правильнее назвать воровством, при нем замалчивается имя подлинного автора, а все его заслуги приписываются плагиатору. Не говоря уже о том, что перед нами одно из первых упоминаний о том, что позже назовут нарушением авторского права, здесь мы можем говорить и о вполне сформировавшейся концепции научного творчества. Недопустимо принижать предшественников, критикуя тех, кто не может ответить, и недопустимо замалчивать чужое авторство. Не этот путь ведет к созданию достойного произведения и обретению заслуженной славы. В обращении к Августу Витрувий пишет о собственной позиции по отношению к предшественникам: «А я, Цезарь, совсем напротив, далек от того, чтобы путем замалчивания авторства чужих произведений подменять чужие имена своим именем, издавая в свет настоящий свод сведений по строительству, как далек я и от того, чтобы стараться себя выставить в выгодном свете, опорочивая достижения какого-либо выдающегося ума. Наоборот, я

---

[20] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 26.

[21] Там же. С. 40.

[22] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре… С. 179

всем авторам выражаю чувства бесконечной благодарности за то, что они, соответственно каждый в своей области, путем собирания достижений мастерства талантов в прошлом припасли в готовом виде богатейшие материалы, откуда мы черпаем, как воду почерпают из источников, переключая все в них каждый раз применимое на службу нашим собственным заданиям, и в силу этого обладаем более широкими возможностями и способностями для самостоятельного авторства. Так-то мы дерзаем, полагаясь на признанные авторитеты, составлять новые руководства»[23].

«Дерзание», «составление новых руководств» и уважение к «признанным авторитетам» предполагают друг друга. Особая культурная позиция здесь выражается в одновременном осознании личного вклада (предполагающем, соответственно, запрет на плагиат и любой иной формы заимствования чужих идей) и понимании прогресса искусства как последовательного развития знаний и умений, когда каждый привносит и добавляет свое, но хорошо знает предшествующее. Свое и чужое здесь взаимопродолжают друг друга. Ссылка на недопустимость несправедливой критики авторитетов дается римским теоретиком архитектуры в полемике с неоднократно возникающей нигилистической линией в культуре эллинизма. «Гомеромастикс» («Бич Гомера») или другие ниспровергатели авторитетов, дошедшие до нас в упоминаниях современников, поражающихся формами их отрицания классиков, вероятно, были не столь уже редкими фигурами, но они воспринимались как фигуры эпатажные. И здесь защита признанных авторитетов прошлого была защитой культуры от контркультурных тенденций. Совершенно иной характер носит отношение к прошлому в ренессансной традиции. Во времена Альберти еще сильна была чисто средневековая сакрализация древних источников, а под уважением к предшественникам подразумевалась старая традиция комментаторства, для Альберти и его единомышленников абсолютно неприемлемая. Вот почему он с такой настойчивостью повторяет, что гуманисты «без всяких наставников» создают то новое, что является исключительно их личной заслугой. Но впервые создаваемая теория искусства была построена на прочнейшем фундаменте классической традиции, на философских, филологических и эстетических текстах, впервые ставших предметом специального исследования, а не объектом цитирования.

Принципиальная разница между «Возрождением» (Renaissance) античности и «возобновлениями» (renascences) античной культурной традиции была определена Панофским задолго до написания его знаменитого исследования[24]. Еще в 1924 году, в «Идее» он сравнил ренес-

---

[23] Там же. С. 179–180.

[24] *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960. Недавно на русском языке это исследование было издано в переводе А.Г. Габричевского в

сансное отношение к прошлому с открытием прямой перспективы, которая создает дистанцию, одновременно «объективизирующую» предмет и делающую восприятие субъекта персональным, создающую его индивидуальную точку зрения. В этом смысле для Средневековья классическая античность еще очень и очень близка, она настолько непосредственно предстает перед мысленным взором человека этой эпохи, что из нее можно просто брать то, что необходимо, заимствовать ради собственных целей, но ради них же и искажать. Полная зависимость переходит в полный произвол. Принципиально иным было отношение к античной культуре у человека Ренессанса. Для него это уже отдаленная во времени традиция, впервые понятая как классическая в точном смысле слова, как образцовая и эталонная линия развития культуры. Исследование, изучение, восстановление прошлого – та страсть, которая одинаково сильна и у филологов, и у архитекторов того времени. Гуманисты не просто переписывают тексты, а исследуют и реконструируют их в своем воображении, подобно тому, как реконструируют архитекторы фрагменты древнего Рима. Из потребности сделать такую реконструкцию наглядной родилась центральная перспектива. Из потребности восстановить подлинный, исторический смысл старых текстов – классическая филология. Саллютати писал о необходимости установить первоначальный, подлинный смысл древних трактатов, он сличал несколько манускриптов одного и того же труда Сенеки, чтобы освободить подлинник от искажающих его копий[25]. Реконструкции художественных памятников античности и реконструкция памятников литературных шли параллельно. Средневековые «ренессансы» точно следовали букве, включали фрагменты, подражали техническим приемам – это было ремесло, технология, а не исследование. Здесь не было места реконструкции, возможной лишь в форме идеального воспроизведения, мысленного воссоздания. Но и материал, который остался от средневекового использования античного наследия, был истоком ренессансного открытия классики. Так Ченнини пишет об отливках со старых статуй, которые должны помочь в работе начинающему художнику. Даже точное следование классическим образцам в ренессансной традиции (так называемое «цицеронианство») и некоторые стилистически близкие ему тенденции в изобразительном искусстве следующих десятилетий несли уже иной характер.

«Цицеронианство» имело особое значение в мире, где явно была необходима латынь, упорядочивающая многообразие диалектов.

серии «История эстетики в памятниках и документах». См также: *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998.

[25] См.: *Абрамсон М.Л.* От Данте к Альберти. М., 1979. С. 48.

В конце концов, как справедливо замечает исследователь античной культуры, латынь несла в себе элемент универсальности. «Уже Цицерон говорил, что он пользуется одним латинским языком в суде или сенате и другим у себя дома. Дальнейшее развитие народного латинского языка привело к образованию отдельных романских языков (французский, итальянский, испанский и др.), долго существовавших в виде многообразных диалектов, но над всем этим пестрым многообразием местных и повседневных средств общения от Лиссабона до Кракова и от Стокгольма до Сицилии царил единый и неизменный грамматически упорядоченный, искусственно восстановленный и тщательно охраняемый латинский язык, ценный в глазах носителей его – юристов и священников, врачей, философов, естествоиспытателей и студентов – именно тем, что в своей отвлеченности от всего местного, частного, непосредственно жизненного он наиболее полно соответствовал величию и характеру Культуры»[26]. Но латынь была уже далека от классических норм некогда живого, а ныне становящегося все более условным языка. Франческо Ландини пишет о неумелом владении латынью как о величайшем позоре: «Бедный Цицерон! Когда меч Антония снес ему голову, это должно было показаться ему менее мучительным, чем видеть себя превознесенным тем, кто хромал даже в грамматике: до того его речь переполнена варваризмами и солецизмами, долгие слоги у него обратились в короткие и короткие в долгие; имена среднего рода приходят в ужас, соприкасаясь с прилагательными женского рода, и действительные глаголы находятся в недоумении, сочетаться ли им с винительным падежом или нет»[27]. Испорченную латынь Петрарка сравнивал с искалеченным деревом, уже не дающим ни листвы, ни плодов. Изящество, сила и гибкость классической латыни поражали воображение первых гуманистов[28]. Она всегда сохраняла отпечаток личного стиля, между тем как «собачья» латынь Средневековья этот стиль нивелировала. Освоения классического образца в максимальном к нему приближении диалектически переходило в возможность проявить собственную индивидуальность.

Филологи особенно остро чувствовали, что доставшийся им в наследство латинский литературный стиль засорен «варваризмами». Первым шагом здесь было, как замечает Гомбрих, исключение таких слов и выражений, наличие которые нельзя было бы подтвердить точно у классических авторов. Поэтому, отмечает исследователь, возвращались

---

[26] *Кнабе Г.С.* Основы общей теории культуры // История мировой культуры... С. 6.

[27] Цит. по: *Дживелегов А.К.* Начало итальянского Возрождения. М., б/г. С. 124.

[28] *Абрамсон М.Л.* От Данте к Альберти. С. 99. Ряд важных параллелей между филологическим возрождением латыни и формированием нового изобразительного языка отмечает Э. Гомбрих. См.: *Gombrich E.H.* The Style all'antica: Imitation and Assimilation // *Gombrich E.H.* Norm and Form.... P. 122–128.

к классическим авторам, подразумевая под «классическим» первоначальное значение слова – канон и модель. Роль «цицеронианства» в культуре этого времени трудно переоценить. И влияние возвращения к классической латыни можно было почувствовать в областях, традиционно далеких от филологии. «Первое, что ввел мессер Коллучьо в своей новой должности – это цицероновский стиль в дипломатической переписке. Это была крупная реформа. Пусть читатель представит, что вдруг в наших канцеляриях вместо *сей, оный, честь имею* стали бы писать языком Пушкина и Тургенева. Но появление на канцелярском посту гуманиста с широким образованием было важно и в другом отношении. В переписке с иностранными державами появились совершенно новые аргументы, появился пафос древних ораторов, свежая сила убеждения. Недаром Галеаццо Висконти писал, что письма Салутати нанесли ему больше вреда, чем тысяча флорентийских всадников»[29]. Как можно было бы говорить об «истинной» латыни, так говорили и об «истинной манере» в пластических искусствах. Они были уверены, что творят не только новое, но и единственно истинное искусство. Манетти называл архитектуру Брунеллески «vera architettura»[30].

Но «цицеронианство», по сути дела, отождествляло обращение к прошлому с его максимально точной реконструкцией. Не случайно поэтому возникла острая дискуссия о подражании античным источникам. В аргументации авторов, требующих точного воссоздания древнего стиля во всей его чистоте, и Петрарка, и Полициано, и Пико делла Мирандола, и Эразм Роттердамский видели одну существенную ошибку – веру в то, что точное следование модели и канону способно помочь приблизиться к классическому уровню в художественном отношении. Ведь имитация всегда ниже того, чему подражают – возражали противники чистого цицеронианства. Классический стиль был школой, но вместе с тем открывал и опасность школьной имитации. Выход был найден в стремлении к восприятию и творческому освоению впечатлений. С этого момента одной из популярнейших метафор подлинного подражания становится сравнение истинного последователя с пчелой, перерабатывающей собранный нектар разных цветов. Она была воспринята в той формулировке, которую дал ей Сенека[31].

На место прямого и непосредственного сходства между подражателем и автором, стиль которого воспроизводится, все чаще ставилась неуловимая близость между отцом и сыном, о котором писал Петрарка.

---

[29] *Дживелегов А.К.* Начало итальянского Возрождения... С. 122–123.

[30] *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976. С. 10.

[31] Ad Lucilium. Epist. 84.

Э. Гомбрих справедливо видит в этом втором варианте близость к эстетическим основам стиля all'antica[32]. Но здесь необходимо разделить вопрос о лингвистическом и литературном подражании. Или, применительно к сфере изобразительного искусства, вопрос об освоении техники и о прямой имитации форм. Петрарка говорит о подражании литературном, но большинство «цицеронианцев» были не литераторами, а переводчиками по профессии и призванию. В известном смысле, они были переводчиками даже по мировоззрению. Им нужен был эталон, литературный язык, максимально приближенный к первоисточникам, но и только. Позиция Петрарки – это позиция литератора, стремящегося создать стиль. И по отношению к образному строю литературного произведения его не устраивала точность подражания, которая вполне была допустима на лингвистическом уровне. Кстати, возвращение к исходной чистоте латинского языка он понимал в духе максимально верного подражания. Ведь испорченную латынь он сравнивал с искалеченным деревом, которое уже не способно дать ни новые побеги, ни принести плоды. И на таком уровне надо было возрождать изящество, выразительность и ясность классической латыни, короче говоря, оттачивать инструмент, способный помочь личному творчеству. Разделение двух уровней – технического освоения и свободной, творческой переработки образов древнего искусства проходит через всю ренессансную теорию искусства. Освоение классической техники в максимальном к ней приближении, дающем возможность проявить собственную индивидуальность – так решалась эта дилемма между заимствованием и личным творчеством.

Ближайшая аналогия «портретному», если вспомнить выражение Петрарки, типу имитации – академические штудии и копирование, в которых важно максимально точное воспроизведение оригинала, необходимое для освоения художественного языка древности на том же «лингвистическом» уровне. Именно такое подражание, а не стилизацию имеет в виду Вазари, когда говорит о «воссоздании древнего способа» в работах Никколо Пизано, который с максимальным старанием и тщательностью пытался повторить технику, увиденных им саркофагов и скульптур. Это было восприятие развитого языка передачи фигур и одежд, «сделанных с большой опытностью и совершеннейшим рисунком»[33]. Отношение к технике и стилю одинаково у гуманистов и у Вазари. И по отношению к литературной стилистике, и по отношению к стилистике языка изобразительного искусства они одинаково чутки на любые варваризмы. Так формировалась уникальная культурная ситуация, когда оценивалась техничность исполнения. Конечно, способ-

---

[32] *Gombrich E.H.* The Style all'antica... P. 123.

[33] Жизнеописания Никкола и Джованни Пизано, скульпторов и архитекторов // *Vasari G.* Le opere... Vol. 1. P. 294–295; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 234.

ны были оценить ее лишь представители духовной элиты. Но уж они то ценили ее по-настоящему. Филологические штудии гуманистов легко трансформировались в буквоедское педантство, но пока это был спор о культуре, о культурном наследии, спор с невежеством, спор о виртуозности, почти отождествляемой с доблестью.

Стиль all'antica был не просто модой, он воспринимался как приобщение к утраченной истине, как новое обретение ее. Разумеется, была здесь и мода, и модная имитация стиля, но исследовательский интерес преобладал над стилизацией. Даже стилизация имела особый характер. Дистанция между ренессансным обращением к античной традиции и последующими классицистическими движениями определялась тем, что античность еще не превратилась в источник форм для дальнейшей стилистической фантазии «на тему», а оставалась источником открытий. Здесь само восприятие истории искусства как истории открытий совпадало с отношением к древней манере, которая в первую очередь была истинной манерой, maniera vera, а только во вторую очередь школой формальных образцов. Это была истинная манера не только в сфере изящных искусств, но и в любом умении. К техническим нововведениям относились с не меньшим интересом и, возможно, что именно такое понимание искусства как technē в первоначальном смысле слова, когда технические открытия столь же важны, как и внимание к развитой изобразительности, дает ключ к корням ренессансного отношения к антике. Это реконструкция прошлого, а не стилизация. Потребность в обретении истины, а не игра лежала в ее основе. Люди новой эпохи обращались к прошлому с исследовательским интересом, когда трудно отделить внимание к «механизмам», «прекрасным древним инструментам» от интереса к произведениям искусства. В обоих случаях это было исследование способа, которым создавались произведения древности.

Ярче всего эта страсть к исследованию прошлых форм искусства проявилась в архитектурных штудиях. Франческо деи Сальвиати написал целое исследование с чертежами, показывающими, как заворачивается ионийская волюта. Вазари пишет об этом почти как о научном исследовании: «он помимо живописи весьма усердно занимается и геометрией и что его рукой вычерчена ионийская волюта, которая появилась в печати и показывает, как ее надлежит заворачивать, следуя античной мере, и, наконец, что в скором времени должно выйти в свет сочинение, составленное им о геометрии»[34]. О том же исследовательском отношении к древности говорил и Леон-Баттиста Альберти в своем «Описании города Рима» (1443–1445): «Я никогда не пропускал случая испытывать, измерять, зарисовывать, дабы все, что кто-либо

[34] Жизнеописание Франческо по прозванию деи Сальвиати, флорентинского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 5. С. 171.

принес умом или искусством, охватить и постичь. Таким образом, я облегчал труд писания страстью и наслаждением изучения»[35]. И Брунеллески вместе с Донателло «без устали» зарисовывали и обмеривали архитектурные памятники. Правда, стремление к точной реконструкции могло принимать и формы смешного педантства. Вазари смеется над точными обмерами древних сооружений, которые в руках неуклюжего архитектора превращаются в нечто нелепое и несоразмерное[36]. Здесь фраза о циркуле, который должен быть в глазу у художника, становится принципом личного вкуса и по отношению к древним сооружениям. Ренессансное отношение родственно тому, что Кант называл преемством, отличая его от простого подражания. Люди ренессансной культуры изучали древние памятники и манускрипты, восстанавливая первоначальный смысл, а потом развивали классические идеи дальше, шли вперед.

Для средневековой культуры истина надвременна, а ее реализация несет черты затемнения, в чем-то близкого затемнению неоплатоников. Ренессанс рассматривает истину, развернутую во времени, в историческом времени. И при всей нормативности этой культуры, при всей верности ее идеалу, она не закрывает пути к истине даже «варварскому» Средневековью. У Вазари есть очень характерная фраза о том, что некий художник должен быть высоко оценен поскольку создавал вещи мастерские для его невежественного времени. Это умение оценить каждую эпоху по заслугам предвещало уже начало исторической науки в современном смысле слова. Современные исследования приводят все новые и новые факты, подтверждающие достаточно пластичное отношение к непосредственным предшественникам, которым противопоставляют собственное открытие, но которых и уважают за мастерство. П. Франкль показывает все многообразие мнений гуманистов о готической культуре[37], а в интересном исследовании В. Кана об историческом развитии понятия шедевра встречаются и редкие образцы ренессансных восхищенных описаний средневековых архитектурных сооружений и изображений[38].

Релятивизм века XIX, намеренное стремление уравнять в правах все стили и все эпохи, разумеется, далек от ренессансного представления о нормах искусства. Но эти нормы, существуя и имея возможность однажды проявиться во всем своем блестящем воплощении, все же имеют историю. Искусство набирает силу, искусство движется, преодолевая ошибки и, наконец, оно получает зрелую и развитую форму своего

---

[35] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... Т. 1. С. 153.

[36] Жизнеописание Симоне, прозванного Кронака, флорентинского архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 281–282.

[37] *Frankl P.* The Gothic...

[38] *Cahn V.* Masterpieces Chapters...

воплощения, оно осуществляет «то, ради чего», если использовать аристотелевское выражение. В любой частности эта особенность восприятия истории развития истины дает о себе знать. И особенно в биографичности восприятия искусства, которое развивается в творчестве разных и совершенно не похожих друг на друга индивидуальностей, но которое развивается, тем не менее, на основе некоторых общих и объективных законов. Право на личные неповторимые черты напоминает право времени на свои исторические особенности и, хотя признание этого права исторического развития стиля еще не становится характерной чертой, все же перед нами генезис новоевропейского исторического чувства. Сами представления о прогрессе в искусстве все более конкретизируются, и уже ничто не может быть просто отвергнуто. Мы хорошо знаем о ренессансном неприятии готики, но согласимся, что все же оно отличается от средневекового неприятия античного миметизма как такового, как языческой ереси.

Вопрос о той специфической мифологизации нового, с которой мы сталкиваемся в ренессансной традиции, можно сравнить и с современным способом оценки нового. В наше время мы имеем ту же самую своеобразную гипертрофию открытия. Вероятно, имеет смысл говорить не о мифологизации нового в ренессансной культуре, но о начале такого этапа в истории культуры вообще, когда открытия и оценка индивидуального вклада каждого человека необычайно возросли по своей относительной и абсолютной величине. У каждого нового шага в культуре теперь есть свой автор, каждое нововведение внимательно рассматривается и фиксируется. Любой развитой традиции свойственно определение авторства того или иного изменения, не исключение здесь и Плиний. Но очень часто в его интерпретации, за которой стоят многие не дошедшие до нас античные источники, есть элемент легендарности. Происходит смещение акцентов, и исторический факт вполне может быть сближен с совершенно фантастическим событием, а оба они своеобразно уравниваются в правах отдаленностью во времени. Ренессансная традиция с ее весьма скептическим отношением к «россказням» не только переоценила многие из древних «изобретений» и попыталась установить свои версии введения в обиход того или иного новшества, о котором рассказывали античные авторы, но и в корне изменила способ фиксации современных открытий.

Жизнеописания современников представляют собой, если взглянуть под углом зрения отношения к открытию, внимательное исследование тех путей, какими открытия свершались в конкретной истории, в реальном месте, в строго определенное время. Исследуются условия возникновения каждого открытия, рассматриваются причины неудач или недостаточной последовательности того или иного шага и прослеживаются пути влияния каждого открытия. Теперь оно не только имеет автора, но имеет также предшественников и последователей. Его заме-

чают, и такое отношение вряд ли можно без достаточно серьезных оговорок назвать мифологизацией. Для Джорджо Вазари вся история изобразительного искусства и архитектуры – это история открытий, великих открытий, совершенных, как пишет Вазари, теми отменными умами, которые, «воспылав стремлением к славе во всех своих действиях, не избегали никаких трудов, даже тягчайших, чтобы довести свои творения до того совершенства, коим они поражали и дивили весь мир»[39]. Но не только стремление к славе, столь ценимое истинным сыном своего времени писателем и архитектором Джорджо Вазари, двигало вперед искусство, но и стремление к истине. И здесь история искусства сближается с историей науки. Для ренессансного автора столь же очевидно, что открытие, которое было сделано тем или иным из его великих предшественников, было именно открытием, а не личным привнесением, не субъективной «maniera», сколь ясна для него и неизбежность таких усовершенствований на великом пути «подража-ния природе». Перенимая навыки у своих предшественников, усовершенствуя чужие изобретения и создавая свои, художники поколение за поколением шли к вершинам творчества, не только «воспылав стремлением к славе», но еще и той любовью к истине, о которой позже так вдохновенно будет говорить Джордано Бруно в своих философских стихотворных трактатах.

В этом случае и сам Вазари становится продолжателем и изобретателем. Он открывает новую, не только биографическую, но и историко-художественную концепцию развития искусства. Он, по сути дела, продолжает то представление об искусстве, которое уже содержалось имплицидно, в неразвернутом виде в работах античных авторов. Это – представление о прогрессе и непрерывном совершенствовании, своего рода открытии «верного» способа передачи натуры. Представление о таком развитии изобразительности, когда, раз будучи изобретенным. способ ее художественного воплощения развивался каждым из великих художников. И здесь не важно – были ли исторически верными или легендарными эти сведения.

Часто гипотетическая фигура автора того или иного изобретения более важна с точки зрения анализа представлений о развитии искусства, чем немногочисленные фигуры подлинных античных живописцев, скульпторов и зодчих. То, что, по мнению Плиния или Павсания, Витрувия или Филострата Старшего, должно было быть открыто, вовсе не обязательно бывало открыто в реальной истории искусства, но нам важнее в данном случае именно их мнение, равно как и представления Вазари, сколь бы неточными с позиций научной истории искусства они ни были. Как хорошо известно, легенда о происхождении живописи, варьируясь у разных авторов, близка по сути. Плиний, как и подобает

[39] Посвящение первого издания // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 27.

автору «Естественной истории», вполне «естественно-исторически» подходит и к вопросу о происхождении живописи, замечая в лучших академических традициях, что «вопрос о начале живописи не выяснен», и критикуя своих научных оппонентов египтян за стремление к приоритету в этой области, называя их утверждение «пустым хвастовством». Так или иначе, но Плиний и легенду о египтянине Филокле, который первым догадался обвести контуром тень человека, и рассказы об аналогичном изобретении Клеанфа из Коринфа считает равно достоверными.

По логике представления об искусстве как о цепи открытий, как о почти научном способе все более и более точного отражения реальности следующим шагом было совершенствование этого древнего открытия – изображение отдельными штрихами деталей внутри этого контура. Честь этого открытия принадлежала Аридику из Коринфа и Телефану из Сикиона. Показательна, кстати сказать, сама манера дублирования имен изобретателей. В ней лучше всего выразилось отождествление истории искусства с историей научного отношения к реальности, историей научных открытий, которые осуществятся с неизбежностью, будут сделаны если не одним, то другим исследователем, если не в этот отрезок времени, то спустя столетие или два, но осуществятся обязательно. Итак, открыт контур тени, открыта манера уточнения деталей в пределах этого контура, наконец, открыт способ заполнения краской графического очертания. Честь этого последнего открытая, то есть собственно изобретения живописи, принадлежала Экфанту из Сикиона (Плиний) или Кратону из Сикиона (Афиногор). Позже Филострат расскажет и о применении светотени и даже о цветных рефлексах, но все это лишь уточнение общей картины естественно-научного прогресса живописи, который на новом историческом этапе повторит и Вазари в своей знаменитой истории искусства, своих «Жизнеописаниях», каждое из которых как бы продолжает единую линию развития Искусства.

В реальной истории искусства, разумеется, не было ничего общего с этим легендарным представлением о развитии изобразительности, да и не с контура началась история греческой живописи. Эволюция от чернофигурной вазописи с процарапанными или прописанными тонким белым контуром деталями к вазописи краснофигурной, гораздо более точной и совершенной в передаче деталей, в чем-то повторяет и легендарную концепцию происхождения искусства, но исторически изобразительность сложилась раньше и совершенно иным путем. Немаловажный момент в оценке революции, осуществленной Джотто в создании основ «современной манеры», в изменении всей художественной основы итальянского искусства – ясное понимание Вазари того обстоятельства, что до Джотто не было накопленных способов изображения, не было образцов. Отчасти руководствуясь легендами о мальчике, нау-

чившимся рисовать без учителей, следуя только врожденной тяге к изображению, отчасти из риторических соображений, Вазари все время обращается к этому примеру открытия, сопоставляя или противопоставляя его другим художникам. Здесь интересен один из вариантов такого противопоставления, когда Джотто как живописец ставится выше скульптора Андреа Пизано, поскольку за последним стояло накопленное профессиональное мастерство, античная традиция скульптурных изображений, а Джотто не имел возможности приобщиться к сходной профессиональной основе, поскольку «не сохранилось столько древних живописных работ, сколько сохранялось скульптурных»[40].

Фактически Вазари говорит здесь о том, что позже, в классической гегелевской эстетике, будет именоваться «всеобщим мастерством». Это существующие независимо от степени одаренности каждого отдельного художника объективные нормы изображения, уже сложившиеся в предшествующие века. Оно, это мастерство, существует объективно. К нему можно приобщаться, его можно совершенствовать и «обогащать», как любил выражаться Вазари, но только оно является справедливым мерилом для каждого художника. То, что уже достигнуто предшественниками, нельзя просто отбросить как устаревшее. Это та планка, которая уже взята. Соревнуясь с мастерами прошлого, современный художник, если он действительно хочет оставаться на уровне современности, должен поднимать планку выше, строже относиться к своему творчеству, сравнивая его с тем, что уже было достигнуто до него и независимо от него. Это основной момент, который объясняет историко-культурную позицию Вазари во взглядах на мастерство. Сравнивая, как уже говорилось, возможности Джотто и Андреа Пизано в освоении этого «всеобщего мастерства», он пишет о том, что трудам скульптора «судьба благоприятствовала», поскольку после побед, одержанных пизанцами на море, на родину Андреа Пизано были свезены многочисленные памятники античной скульптуры, «они-то и принесли ему большую пользу и сильно его просветили»[41]. Весь смысл копирование древних работ заключался, по мнению Вазари, не в том, чтобы создать модное, во вкусе античности произведение, но в том, чтобы научиться уже накопленным профессиональным навыкам. Разрывая с традицией прямого и обязательного ученичества в его средневековом понимании, обосновывая право художника самостоятельно двигаться к открытию истины, теоретики Возрождения как бы расширяли представление о передаваемых основах мастерства. Теперь это уже не требование Ченнини выбрать хорошего мастера и следовать

---

[40] Жизнеописание Андреа Пизано, скульптора и архитектора // *Vasari G.* Le opere… Vol. 1. P. 482; *Вазари Д.* Жизнеописания… Т. 1. С. 378.

[41] Там же.

ему во всем, но представление о «всеобщем мастерстве», научиться которому можно по прекрасным древним произведениям.

Ренессансное представление о преемственности мастерства, разумеется, отличается от эллинистических теорий общности человеческой культуры. Постепенно эта идея из этической превращалась (или могла превратиться) в культурфилософскую. И тогда эта «единотельность» в понимании человечества, бывшая лишь незначительным эпизодом позднеантичного космополитизма, эллинистического понимания человека как «гражданина мира», превращалась в новоевропейскую идею единого «свода» культуры. Единотельность начинала пониматься исторически как принадлежность человеку всех эпох и всех культурных достижений этих эпох. Впрочем, именно культурологический поворот темы заключался уже в словах Сенеки (разумеется, параллельно с этико-религиозным аспектом): «Душа не согласна, чтобы родиной ее были ничтожный Эфес или тесная Александрия, или другое место, еще обильнее населенное и гуще застроенное»[42]. В той же мере человек римской культуры вовсе не принадлежит одному Риму, точнее, ему самому принадлежит не один только Рим, но все то, что стало возможным узнать и понять. В той же мере человек римской культуры вовсе не принадлежит одному Риму, точнее, ему самому принадлежит не один только Рим, но все то, что он получил возможность узнать и понять, с чем смог познакомиться, живя в Риме. Кстати, такое понимание оказывается созвучно и мысли Вазари, который пишет о римлянах, специально подчеркивая: «...я называю римлянами главным образом тех, которые после завоевания Греции обосновались в Риме, куда было свезено все, что было в мире хорошего и красивого...»[43]. Его определение римлян, которых он вслед за другими итальянскими теоретиками считает своими непосредственными предками, не этническое, а историко-культурное. Это люди, населявшие город, раскрытый для всего лучшего, что было в предшествующих ему культурах. Это не географическое, а историческое понимание, и это своеобразное обращение в прошлое близкого человеку Нового времени чувства «единотельности» со всеми культурами, когда он может считать себя не только гражданином мира в эллинистическом смысле слова, но и гражданином исторических миров.

Фонтенелевское определение истории через сравнение ее с «всеобщим» человеком, проживающим разные возрасты, это также вариант новоевропейского представления о «единотельности» человечества. Природа не только создала людей единым телом, но и дала возмож-

---

[42] Цит. По: *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1994. С. 257.

[43] Жизнеописание Андреа Пизано, скульптора и архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 378.

ность каждому сформировать себя, проживая разные стадии развития этого «тела», повторяя возрасты мира, приобщаясь к жизни того исторического человека, о котором писал Фонтенель. И на фоне этой традиции нам легче понять то негативное чувство, которое питал, например, Гегель к слишком сильному чувству «современности» или собственной неповторимости, которое разделяли его оппоненты романтики. Открытием не может быть просто никогда прежде не встречавшееся. Личным достижением не может считаться то, что принадлежит лишь нам, подобно почерку. Всякое мастерство, которым владеет человек и, основываясь на котором, он идет вперед, имеет за собой уже созданное кем-то. Только приращение нового к уже созданному может считаться открытием. Но такое открытие всегда бинарно. Оно невозможно без созданного предшественниками, и оно оценивается только на том общем фоне, который существует независимо от претендующего на создание чего-либо абсолютно нового и прежде неизвестного художника. Эккерман так передает слова Гете, оказывающиеся поразительно созвучными тому взгляду на творчество, которое позже обоснует в своих лекциях по философии искусства Гегель: «Справедливо говорят, – продолжал Гете, – что всего желательнее и предпочтительнее, чтобы людские силы развивались сообща. Но человек не рожден для такого развития, идти вперед должна каждая особь в отдельности, но стараясь при этом составить себе представление о совокупности всех людских усилий. Я подумал о «Вильгельме Мейстере», где тоже говорится, что только совокупность людей и составляет человека и что мы заслуживаем уважения лишь постольку, поскольку умеем ценить других».[44]

Человек может сформироваться только сам, но формируется он благодаря сознательному освоению того, что было создано другими. Кантовская антиномия гения, когда усвоенных школьных правил недостаточно для личного открытия, а открытие нарушает все принятое прежде и привычное, здесь получила возможность «снятия» в диалектическом решении проблемы индивидуального и даже оригинального творчества и его зависимости от объективно существующих норм. Это произойдет в гегелевской трактовки «открытия» и, шире, в его концепции творчества, причем любого. Идет ли речь об открытии художественном или научном – законы одни. Они едины у научного и художественного творчества. Практически Гегель описывал и свою революцию в теории, когда говорил об открытии художественном. Оно во «всеобщем мастерстве», в умении продолжить невидимо существующий «свод», замкнув его своим камнем: «Художнику как таковому принадлежит лишь его формальная деятельность, его особое мастерство в определенном способе изображения; и этому он был научен во всеобщем мастерстве. Он подобен тому, кто находится среди рабочих,

---

[44] *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни... С. 157–158.

сооружающих каменный свод, остов которого невидимо существует как идея. Каждый кладет камень, в равной мере и художник. То, что он последний, случайно; в то время как он кладет этот камень, свод уже несет сам себя. Когда он кладет этот камень, он видит, что целое – это свод, высказывает это и считается его изобретателем»[45]. Гегелевское понимание «всеобщего мастерства» имеет более глубокий, нежели сугубо стилистический смысл – оно означает зависимость творческой, продуктивной деятельности от общечеловеческих ее форм. Индивидуум может лишь усвоить и продолжить эту линию, этот «свод», если воспользоваться точной гегелевской метафорой. В такой трактовке нет непреодолимого для современной теоретической мысли противоречия между «открытием» и «продолжением», первое здесь возникает не вопреки, а благодаря второму.

Идеи о рабской зависимости от других чужды этой эпохе, но мысль о творческом освоении предшествующей культуры целиком принадлежит Возрождению, одной из любимых метафор продолжает оставаться восходящее еще к античной традиции сравнение становления личности через преобразование взятого у других с пчелой, создающей мед из нектара разных цветов[46]. Дальнейшее развитие эта идея творческой преемственности получила в эпоху Просвещения. Фонтенель в своих воззрениях, непосредственно следуя ренессансным заветам, намечает переход и к просветительским взглядам на творческую индивидуальность. Он писал в своем «Свободном рассуждении о древних и новых» о том, что образованный подобен уму, просвещавшемуся в течение всех прежних веков, а потому он как бы состоит из умов всех своих предшественников[47]. Непрерывное возрождение прошлого в настоящем как единственное условие подлинного просвещения и истинного творчества стало выводом европейской эстетической литературы, сформулированным к XVIII столетию. Само прошлое воспринималось не как собрание надоевших авторитетов, а как созданное другими людьми, ошибавшимися и обретавшими истину. К открытому однажды относились с уважением и относились при этом с той легкостью, которая позволяла спокойно вбирать крупицы чужого опыта или воспринимать почти как личное чужое открытие. Прошлое было сгустком чужого ума и таланта, а не навязываемой традицией и стереотипами чужой воли. К нему вполне можно было относиться избирательно, принимая или критически переосмысливая его. Это действительно были «не камни, дерево и бумага», а материал для возведения собственной личности. И прошлый опыт воспринимался именно лично. Они разговаривали с предшественниками как с живыми людьми, и прошлое

---

[45] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика… Т. 4. С. 78–79.

[46] См.: Размышления и афоризмы французских моралистов XVI–XVIII вв. Л., 1976.

[47] Спор о древних и новых. М., 1984. С. 260.

было столь же актуально и живо в их восприятии. Эта эпоха воспринимала свой предмет как «человеческий».

Позже получит дальнейшее развитие научная история искусства, но успехи в инвентаризации всего этого еще не становятся успехами в личном освоении. Это будет восприятие профессионала-историка, но не всегда восприятие человека и наследника. И это восприятие утрачивает личный характер, поскольку принадлежит «организованному знанию» – науке. Здесь уже другой взгляд, взгляд не как на личное и принадлежащее тебе по праву, обращенное к тебе наследие, но как на предмет собственной науки, который надо препарировать в лабораторных стерильных условиях, стараясь не привнести ничего своего. Из этого материала готовится научный препарат и в виде обработанного и снабженного бирками, ссылками и сносками объекта преподносится коллегам. Уникальное единство впервые зарождавшегося интереса к научной истории искусства, стремления к объективности и не утраченного еще пафоса личного восприятия мы застаем в вазариевской историко-художественной концепции. Здесь весь опыт прошлой истории искусства лично необходим и обязателен для развития каждого художника, для поступательного движения самой истории искусства.

Вазари прямо декларирует свое право на личное суждение и личную оценку. Он говорит о том, что учился у великих историков прошлого (и здесь отношение личное, отношение наследника и внимательного ученика) умению извлекать уроки. И он относится к своему искусствознанию не как к реестру или таблице, но как к живым примерам хорошего и ошибочного. Этот детский интерес к тому, «что такое хорошо» и «что такое плохо», позже будет утрачен. Но пока он существует и дает свои плоды. Сегодня мы даже нуждаемся в его новом обретении. Неслучайно многие историки искусства пишут о недопустимости ситуации, диктуемой рынком антиквариата, когда элемент вкусовой оценки почти изгоняется и когда нет больше принципиальной разницы между «хорошим» и «плохим», между слабыми и сильными работами, когда все, представленное на рынке сбыта, должно найти своего покупателя и своего товароведа. Когда мы задумываемся над вопросом, почему, собственно, разнородные стилистические источники в прошлом приводили к созданию единого большого стиля, в пределах которого было возможно развитие столь непохожих художественных индивидуальностей, мы невольно сравниваем эту ситуацию с постмодернистским полистилизмом. В нем тоже формально присутствуют разнородные источники, но сама их разнородность так и остается эклектичной. Легко заметить одну существенную разницу. Сегодня разнородность воспринимается именно как страховка от обвинений в подражательности и зависимости от одного кумира. При этом все заимствованное однозначно воспринимается как чужое. И даже как чужеродное то, что должно быть отвергнуто собственным организмом во

избежание гибели от отторжения чужеродных тканей. И одно это уже не дает возможность взятое у других переплавить в свое личное достояние.

Старая метафора пчелы, собирающей дань с многих растений, чтобы произвести свой мед, известна со времен Петрарки и Монтеня, сама целиком переведена с латыни Сенеки на язык ренессансной культуры. Но в этой легкой переводимости, равно как и в содержании этой метафоры, заключен большой смысл: классическая римская древность и ренессансная культура не видели противоречия между репродуктивным и продуктивным, ученическим и творческим. Одно было немыслимо без другого, и воспринимать эти две стадии в освоении культуры как антиномичные никто не пытался. Но ушла метафора пчелы, и сегодняшние художники воспринимают себя не пчелой, собирающей нектар с разных цветов, чтобы создать свой мед, а создателями гербария из высушенных и зафиксированных в копиях растений или флористами, которые разрушают собранные растения и создают из них некий коллаж. Для пчелы жизнь цветов необходима для ее жизни, для флориста нужна смерть цветка как условие создания собственного произведения. Жизнь его произведений возможна только через отрицание жизни исходного материала. В таком восприятии вся предшествующая традиция трактуется именно как материал, но не как источник собственного существования. Яркий пример решения всегда становится образцовым. То, что однажды найдено удачно – найдено навсегда, этой удаче начинают подражать другие художники, она становится образцом для всех следующих решений. Художник, стремясь к максимальному совершенству, находит формулу, и она перестает быть только его личной. Здесь, как в решении трудной задачи «способ действия» становится общим. В известной степени обращение к античности воспринималось как такое обретение почти утраченного способа создавать поражающие своим жизнеподобием произведения. В отличие от классицистического отношения к древним памятникам, превращенным в источник цитирования и стилизации, древность для ренессансной традиции оставалась живым примером художественных открытий. Теоретически сформулированный в классической эстетике закон «всеобщего мастерства» подтверждался живой художественной практикой Возрождения, впервые объединившей антику и собственные представления об изобретении и открытии в «сладостный новый стиль», совершенную «современную манеру».

Заключение

Новоевропейская теория творчества, позже оформившаяся в теорию гения, рождалась не в результате отказа от античной концепции мимесиса, а в форме ее переосмысления. Именно в пределах традиционного для Ренессанса положения о «подражании природе» рождались новые идеи о взаимоотношении человека и независимой от него реальности. Эти идеи необходимо рассматривать в контексте появления новой для европейской культуры критики антропоцентризма и развития представлений о природной стихии, мстящей человеку за его вмешательство, принципиально отличающих новоевропейский взгляд на место человека в мире от античных утопических проектов переустройства природы. Развитие концепции «искусства внутри природы» и эволюция средневековых интерпретаций подражания природе «по способу действия» приобретают в культуре Нового времени характер обоснования подражания функциональным закономерностям и внутренней логике устройства природы (преимущественно в архитектурной теории). Эта линия существенно отличается от наивной изобразительности или аллегорических аналогий между сооружением и реальностью в других культурах.

Особая роль принадлежит здесь развитию представлений о деятельном начале в природе и продуктивной деятельности человека. Историческая эволюция представлений о «природе творящей», «природе-созидательнице» и Боге-мастере связана с особенностями переноса представлений о ремесленной, технической и художественной практике человека на реальность и возникновения концепции Бога-художника. Если прежде деятельность созидания понималась по аналогии с деятельностью ремесленника, то ренессансная традиция уже отождествляет Бога с архитектором, живописцем или скульптором. Божественное искусство – это первомодель, искусство человеческое – ее повторение, но не простое, не поверхностное, не буквальное, а способное проникнуть в суть.

Формирование новоевропейской теории творчества наиболее ярко проявилось в появления нового отношения к мастерству исполнения. В отличие от теории литературного творчества и риторики, имевших длительную традицию оценки качества исполнения и подробно трактующих вопросы техники, изобразительное искусство воспринималось

(насколько можно судить по дошедшим до нас описаниям) сюжетно, а сами средства изображения доренессансная традиция считала «низшим» и сугубо ремесленным уровнем искусства, описания же мастерства художника сводятся к достаточно абстрактным принципам точности (акрибейа). Особое отношение к мастерству художника связано с формированием новой художественной элиты и изменением ее самооценки. Профессиональная художественная среда определяет в этот период особенности эстетической оценки произведений искусства, которые гораздо теснее, чем в прошлые эпохи, связаны со знанием ремесленной стороны художественного творчества. Образный строй произведения больше не распадается на мимесис-технэ и мимесис-фантазию, а к техническому совершенству исполнения перестают относится как к более низкому по сравнению с сюжетикой уровню.

В той степени, в которой общество начинает все выше оценивать профессиональное ремесло, принципиально меняется характер оценки произведений искусства. На место чисто риторических рассуждений о благородстве искусства и праве живописи или скульптуры быть отнесенными к числу «свободных искусств» приходит действительно новая оценка драгоценности мастерства. Новое самосознание художников, ставших настоящей элитой, сформировало особое отношение не только к профессиональным критериям оценки произведений, но и новую профессиональную этику. Пока еще рано говорить о кантовском противопоставлении искусства и промысла, но уже можно найти критику чисто ремесленной эксплуатации собственных умений, когда талант продается за деньги и становится средством, а не целью.

Одна из самых революционных эпох, высоко оценивающая изобретение и личное открытие, сохранила значение профессиональной преемственности и сформулировала идеал истинного ученичества. Развитие представлений о творческой индивидуальности и неповторимости личного стиля идет параллельно с появлением негативной оценки подражания чужой манере и первыми формами критики плагиата и эпигонства. Развитие этих взглядов прямо связано с изменением представлений о логике развития художественной культуры и появлением первых концепций исторического развития искусства. История искусства рассматривалась как история открытий, а прошлое становилось источником для развития личности, формирующейся на уроках многих поколений.

Классические понятия «воссоздание» (мимесис) и «создание нового» (пойэсис) получили свое обоснование в новоевропейской традиции до того момента, как «Поэтика» Аристотеля вошла в культурный обиход, а по ее стандартам стали создавать теорию изобразительных искусств. К середине XVI столетия европейская традиция сформулировала все основные положения теории творчества, получившие философское обоснование в классической эстетике XVIII – начала XIX веков.

Библиография

1. *Alberti L.-B.* On painting. Transl. by J. R. Spenser. New Hawen; London: Yale Univ. Press, 1966. – 141 p.
2. *Alberti L.-B.* Opere volgari. A cura di C. Grayson. Vol. 1–2. Bari: Latezza, 1960–1966. Vol. 1. I libri della famiglia. Cena familiaris. Villa, 1960. – 472 p.
3. *Antal F.* Classicism and Romanticism with Other Studies in Art History. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. – XVI, 198 p.
4. *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de'Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries (1948). London: Routledge & Kegan Paul, 1974. – XXIII, 389 p.
5. *Argan G. C.* Prefazione // *Venturi L.* Il gusto dei primitivi. (1926). Torino, 1972. P. XV–XXVIII.
6. *Argan G. C.* Storia dell'arte italiana. Sansoni, 1970. Использован русский перевод: *Арган Дж. К.* История итальянского искусства / Пер. с ит. Под научн. ред. В.Д. Дажиной. В 2 тт. М.: Радуга, 1990. Т. 1: Античность. Средние века. Раннее Возрождение. – 319 с. Т. 2: Высокое Возрождение. Барокко. Искусство XVIII века. Искусство XIX – начала XX века. – 239 с.
7. *Argan G.* C. The Architecture of Brunelleschi and the Origin of Perspective Theory in the Fifteenth Century // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. IX–X, 1946–1947
8. *Arnheim R.* Art and Visual Perseption. 2d ed. Berkeley: Univ. of California Press. 1984. Использован русский перевод: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина. Общ. редакция и вступит. статья В.П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
9. Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson. New York: Abrams, 1981. – X, 814 p.
10. *Assunto R.* L'antichità come futuro. Studio sull'estetica neoclassicismo europeo. Milano: Mursia & co., 1973. – 176 p.
11. *Assunto R.* La critica d'arte nel pensiero medievale. Milano: Mursia & co, 1961. – 318 p.
12. *Assunto R.* Mimesis // Encyclopedia of World Art. New-York; Toronto; London: Me Graw-Hill Book Company, 1959–1966, in 15 volumes. Vol. X. 1958. Cols 92–121.
13. *Baltrušaitis J.* Anamorphic Art. Transl. by W. J. Strachan. New York: Harry N. Abrams, inc. Publishers, 1977. – VIII, 184 p.
14. *Barasch M.* Imago Hominis: Studies in the Language of Art. 2 nd. ed. New York: New York Univ. Press, 1994. – 292 p.

15. *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; New York: New York Univ. Press, 1985. – XIV, 394 p.
16. *Barocchi P.*, ed., Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. V. 1 (Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte). Bari: Laterna, 1960. – 427 p.
17. *Baron H.* Humanistic and Political Literature in Florence and Venice. At the Beginning of the Quattrocento. Studies in Criticism and Chronology. Cambridge: Harvard University Press, 1955. – 223 p.
18. *Baron H.* The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny. Vol. 1–2. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1955. Vol. 1. – 378 p. Vol. 2. – X, 379. – 656 p.
19. *Battisti E.* Simbolo e classicismo // *Battisti E.* Rinascimento e Barocco. Torino: Einaudi, 1960. P. 3–49.
20. *Battisti E.* Corporations, Workshops and Schools in the Middle Ages and the Renaissance // Encyclopedia of World Art. New-York; Toronto; London: Me Graw-Hill Book Company, 1959–1966, in 15 volumes. Vol. VIII. 1963. Cols 141–149.
21. *Battisti E.* Giotto nel Trecento // *Battisti E.*. Rinascimento e Barocco. Torino: Einaudi, 1960. P. 50–71.
22. *Battisti E.* Giotto. Studio biografico-critico. Genève: Skira-Fabbri, 1967. – 147 p. (Il Gusto del Nostro Tempo).
23. *Battisti E.* Il concetto di imitatione nel Cinquecento italiano // *Battisti E.*. Rinascimento e Barocco. Torino: Einaudi, 1960. P. 175–215.
24. *Battisti E.* L'antirinascimento con una appendice di manoscritti inediti. Milano: Feltrinelli, 1962. – 590 p.
25. *Battisti E.* Le arti figurative nella cultura di Venezia e in quella di Firenze e Roma nel Cinguecento // *Battisti E.* Rinascimento e Barocco. Torino: Einaudi, 1960. P. 157–174.
26. *Battisti E.* Sfortune del Manierismo // *Battisti E.* Rinascimento e Barocco. Torino: Einaudi, 1960. P. 216–237.
27. *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450. Oxford: Claredon press, 1971. – XII, 185 p. (Oxford-Warburg Studies).
28. *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style, 2nd ed. London; Oxford; New York: Oxford University Press. – XV, 182 p.
29. *Baxandall M.* Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1985. – XII, 148 p.
30. *Baxandall M.* Shadows and Enlightenment. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1995. – XII, 194 p.
31. *Benesch 0.* The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relationship to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements. New York; Cambridge (Mass.), 1965. Использован русский перевод: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Пер. с англ. Н. А. Белоусовой. Общая ред. и пред. В.Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1973. – 222 с.
32. *Berenson B.* Italian Painters of the Renaissance. Oxford, 1932. Использован русский перевод: *Бернсон Б.* Живописцы итальянского Возрождения / Пер. с англ., вступит. статья Н. А. Белоусова. М.: Искусство, 1965. – 213 с.

33. *Białostocki J.* «Ars auro prior» // *Białostocki J.* Mysł o sztuce i sztuka XVII wieku. Warszawa, 1970. S. 13–27.
34. *Białostocki J.* The Message of Images: Studies in the History of Art. Vienna: IRSA, 1988. – 309 p. (Bibliotheca artibus et historiae).
35. *Białostocki J.* The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // Studies in Western Art. Acts of the Twentienth International Congress of the History of the Art. V. II. Princeton, Princeton University Press. 1963. P. 19–31.
36. *Blunt A.* Artistic Theory in Italy. Oxford: Clarendon Press, 1940. – VI, 168 p.
37. *Boase T.* Giorgio Vasari: The Man and the Book. Princeton; New York: Prinston Univ. press, 1979. – XXV, 304.
38. *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vol. 1: Mittelalter, Renaissance, Barock. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuch, 1914. – XII, 324 S.
39. *Bosanquet B. A.* History of Aesthetics. London; New York, 1957. – 518 p.
40. *Bronzino A.* Lettera a B. Varchi // *Barocchi P.*, ed. Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Vol. 1. Bari: Laterna, 1960. P. 63–67.
41. *Bundy M. W.* The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Vol. III. Urbana, 1927. – 301 p.
42. *Buonarroti M.* Lettera a B. Varchi // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi / Vol. 1. Bari: Laterna, 1960. P. 82.
43. *Burckhart J.* Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel, 1860. Использован русский перевод: *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. и послесловие А.Е. Махова, научн. редакция, предисл. и комментарий К.А. Чекалова.М.: Интрада, 1996. – 527 с.
44. *Burcke P.* Popular Culture in Early Modern Europe. New York: Harper & Row, 1978. – 365 p.
45. *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy, 1420–1540. London: Batsford, 1972. – 342 p.
46. *Burke P.* Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach. London: Batsford, 1974. –201 p.
47. *Burke P.* Venice and Amsterdam. A Study of Seventeenth-century Elites. London: Temple Smith, 1974. – 154 p.
48. *Butcher S. H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. 4 th. ed. London: Macmillan, 1932; New York, 1951. – XL, 421 p.
49. *Cahn W.* Masterpieces: Chapters on the History of an Idea. Princeton; New York: David Sanderson, 1979. – XIX, 168 p. (Princetton essays on the arts; 7)
50. *Cellini B.* Lettera a B. Varchi del 28. I. 1546 // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari: Laterna, 1960. P. 80.
51. *Chambers D.* Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London: Macmillan, 1970. – XXXV, 219 p.
52. *Chastel A.* Storia dell'arte italiana. Bari: Laterza, 1983. – X, 798 p.
53. *Clements R. J.* Michelangelo on Effort and Rapidity in Art // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XVII. 1954. P. 308–310.
54. *Clements R. J.* Michelangelo's Theory of Art. London: Routledge & Kegan Paul, 1963. – XXXIV, 471 p.
55. *Close A. J.* Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and the Renaissance // Journal of the History of Ideas XXX. 1969. P. 467–486.

56. *Cole B.* Italian art 1250–1550: The relation of Renaissance art to life and society. New Yorke: Harper and Row, 1987. – XXIV, 294 p.
57. *Cole B.* The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian. New York: Harpers & Row, 1983. – 216 p.
58. *Croce B.* Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Vol. II. Storia. Milano, 1902. Использован английский перевод: *Croce B.* Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. 2-nd ed. London: Macmillan, 1922. – XXX, 503 p.
59. *Curtius E.R.* Essays on European Literature. Transl. by M. Kowal. Princeton; New York: Princeton Univ. Press, 1973. – XXIX, 508 p.
60. *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern: A. Francke AG Verlag, 1948. – 608 S. Использован английский перевод: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages / Trans. by W. R. Trask. New York; Evanston; Harper & Row, publishers, 1953. – X, 916 p.
61. *Danti V.* Il Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 207–269.
62. *Della Volpe G.* Poetica del Cinquecento. La «Poetica» aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani. Bari: Latezza, 1954. – 178 p.
63. *Dolce L.* Dialogo della Pittura // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi / Vol. 1. Bari, 1960. P. 141–206.
64. *Else G.* «Imitation» in the fifth century // Classical Philology. 1958. P. 73–90.
65. *Ferguson W.* The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation. Boston: Mifflin co., 1948. – XIII, 429 p.
66. *Fergusson W. K.* Renaissance Studies. 2-nd. ed. New York; Evanston; London: Harper and Row Publishers, 1970. – 170 p.
67. *Frankl P.* The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries. Princeton; New York: Princeton Univ. Press, 1960. – X, 916 p.
68. *Fromentin E.* Les matres d'autrefois. Paris, 1876. Использован русский перевод: *Фромантен Э.* Старые мастера / Вступ. статья и комментарии В. С. Турчина. – М.: Изобразит. искусство, 1996. – 312 с.
69. *Gilbert K.E., Kuhn H.* A History of Esthetic. Revised and enlarged. London: Thames and Hudson, 1956. Использован русский перевод: *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики / Пер. с англ., спец. ред. и послесл. М.Ф. Овсянникова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 685 с.
70. *Gilson E.* Painting and Reality. Paris, 1958. – 340 p.
71. *Goff J.* La civilisation de l'Occident médiéval. Paris. 1965. Использован русский перевод *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. М.: Издательская группа «Прогресс-Академия», 1992. – 376 с.
72. *Goldstein H.D.* Mimesis and Catharsis Reexamined // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1966. P. 567–577.
73. *Gombrich E. H.* The Heritage of Apelles. Oxford: Phaidon, 1976. – VIII, 250 p.
74. *Gombrich E.H.* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 5 th ed. London: Phaidon, 1977. – XIV, 386 p.
75. *Gombrich E.H.* Art History and Social Sciences. Oxford: Oxford Univ. Press, 1975. – 60 p.

76. *Gombrich E.H.* Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. London: Phaidon Press, 1963. – XII, 184 p.
77. *Gombrich E.H.* Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance, London; New York: Phaidon Paperback. 3-rd. ed. 1978. – VIII, 168 p.
78. *Gombrich E.H.* Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance. London; New York: Phaidon Paperback. 2-nd. ed., 1972. – VIII, 247 p.
79. *Gombrich E.H.*The Style *all'antica:* Imitation and Assimilation // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol. II. Princeton, 1963. P. 31–41.
80. *Haskell F.* Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art in the Age of the Baroque. New York: Knopf, 1963. – XIX, 454 p.
81. *Haskell F.* Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fushion and Collecting in England and France. New York: Cornell Univ. Press, 1976. – X, 246 p.
82. *Hauser A.* Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. Vol. 1–2. London: Routledge and & Paul, 1965. Vol. 1 (Text). – XX, 425 p.
83. *Hauser A.* The Philosophy of Art History: an Introduction to the Origins, Interpretations, and Methodology of Art and Art History. Cleveland; New York: The Word Publ. Company, 1963. – XII, 410, XVII p.
84. *Hauser A.* The Social History of Art. Vol. 1–4. London: Routledge and & Paul, 1968. Vol. 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages. – XII, 274 p.; Vol. 2: Renaissance, Mannerism and Baroque. – XII, 232 p.
85. *Hay D.* Europe in the Fourteen and Fifteenth Centuries. London: Longman, 1971. – 421 p.
86. *Hay D.* The Italian Renaissance in Its Historical Background. 2-nd. ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1968. – XII, 218 p.
87. *Holt E. G.* A Documentary History of Art. Vol. 1–2. 2-nd. ed. Doubleday: Garden City, 1957. Vol. 1: The Middle Ages and the Renaissance. – XIX, 380 p. Vol. 2: Michelangelo and the Mannerists. The Baroque and the Eighteenth Century. – XIX, 386 p.
88. *Huizinga J.* De Herfsttij van de middeleeuwen (1940). Использован рус. пер. *Хейзинга И.* Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в X1V и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. 542 с.
89. *Janson H. W.*16 Studies. New York: Abrams, 1974. – XI, 338 p.
90. *Janson H.W.* Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London: The Warburg Institute, University of London, 1952. – 384 p.
91. *Kemp M.* From «Mimesis» to «Fantasia»: the Quatrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts // Viator. Medieval and Renaissance Studies. Vol. 8. 1967. P 347–398.
92. *Kris E., Kurz. O.*, Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1979. – XVI, 159 p.
93. *Kristeller P.O.* Afterword. «Creativity» and «Tradition» // *Kristeller P.O.* Renaissance Thought and the Arts. Princeton; New York: Prinston Univ. Press, 1990. P. 247–259.
94. *Kristeller P.O.* Renaissance Concepts of Man, and Other Essays. New York: Harper & Row, 1972. – VIII, 183 p.
95. *Lee R. W.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // Art Bulletin. XXII. 1940. 197 ff.

96. *Leonardo da Vinci.* Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] / Ed. Ph. McMahon. Princeton: Prinston Univ. Press, 1956. Vol. 2: Facsimile. – LXVII, 238 p.
97. Letters of the Great Artists. Ed. by Richard Frienthal. Vol. 1–2. London: Thames and Hudson, 1963. Vol. I: Letters of the Great Artists from Ghiberti to Gainsborough. – 287 p.
98. *Panofsky E.* Gothic Architecture and Scholasticism: an Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages. Cleveland; New York: Melidian Books, 1968. – XVI, 157 p. Издан сокращенный русский перевод: *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992. С. 49–78.
99. *Panofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory (1924) / Trans. by J. S. Peake. New York: Harper & Row, 1968. – XIII, 268 p. Издан русский перевод, в данной работе не использован: *Панофский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб: Ахіома, 1999. – 226 [1] с., X с. (Классика искусствознания).
100. *Panofsky E.* Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History. Garden City; New York: Doubleday, 1957. – XVIII, 364 p. Издан русский перевод, в данной работе не использован: *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства: Ст. по истории искусства / Пер. с англ. В. В. Симонова. СПб.: Акад. проект, 1999. – 393, [1] с.
101. *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960. – XXX, 242 p.; частично использован русский перевод *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А.Г. Габричевского. М.: Искусство, 1998. – 362 с. (История эстетики в памятниках и документах).
102. *Panofsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York; Evanston: Harper & Row, 1962. – XIII, 262 p
103. *Pino P.* Dialogo di Pittura // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 93–139.
104. *Pontormo.*Lettera a B. Varchi del 18-II-[1547] // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 67–69.
105. *Rosenberg H.* Art and Other Serious Matter. Chicago and London: London Univ. Press, 1985. – 286 p.
106. *Rosenberg H.* Art on the Edge. Creators and Situations. London: Seeker and Warburg, 1976. – XIV, 303 p.
107. *Rosenberg H.* The Anxious Object. Art Today and Its Audience. New York: Horizon, 1964. – 271 p.
108. *Rosenberg H.* The De-Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks. New York: Horizon press. – 256 p.
109. *Schlosser-Magnino J. Von.* La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna (1924) / Trad. di F. Rossi; 3-a ed. ital. aggiornata da O. Kurz. Firenze: La nuova Italia; Wien: Schroll, 1967. – XI, 792 p.
110. *Shearman J. Maniera* as an Aesthetic Ideal // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol. II. Princeton: Prinston Univ. Press, 1963. P. 200–221.

111. *Smyth C. H.* Mannerism and *Maniera* // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. II. Princeton: Prinston Univ. Press, 1963. P. 174–199.
112. *Sörbom G.* Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary. Stockholm: Bonnier, 1966. – 218 p.
113. *Spencer J. R.* Ut rhetorica pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XX. 1957. P. 26 ff.
114. *Tatarkievicz W.* Historia estetyki. T. 1–3. Wroslaw-Warszawa-Krakow, 1960–1967. Издан русский перевод исследования, посвященного античному этапу развития эстетики: *Татаркевич В.* Античная эстетика / Пер. с польск., предисловие А. Сикоры. М.: Искусство, 1977. – 327 с.
115. The Arts and the Public / Ed. by J.E. Miller, Sr. and P.D. Herring. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1967. – 266 p.
116. *Varchi B.* Libro della Bellà e Grazia // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 83–91.
117. *Varchi B.,* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc., // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 3–58.
118. *Vasari G.* Lettera a B. Varchi del 12-11-1547 // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 59–63.
119. *Vasari G.* Vite dei più eccelenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10.
120. *Venturi L.* Il gusto dei primitivi. (1926). Torino, 1972. – XXII, 254 p.
121. *Venturi L.* Storia della critica d'arte. Torino, 1964. – XXXV, 350 p.
122. *Wittkover R., Wittkover M.* Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: a Documented History from Antiquity to the French Revolution. London: Weidenbeld and Nicolson, 1963. – XXIV, 344.
123. *Wittkower R.* Allegory and Migration of Symbols. London: Thames and Hudson, 1977. – 223 p.
124. *Wittkower R.* Architectural Principles in the Age of Humanism. 3-nd. ed. London: Tiтanti, 1967. – XII, 175 p.
125. *Wittkower R.* Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750. Harmondsworth, 1973. – 485 p.
126. *Wittkower R.* Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance. London: Thame s and Hudson, 1978. – 255 p.
127. *Абрамсон М.Л.* От Данте к Альберти. М.: Наука, 1979. – 173 с.
128. *Августин Аврелий.* Исповедь. *Абеляр П.* История моих бедствий / Пер. с латин. М.: Республика, 1992. – 335 с. (Человек в исповедальном жанре).
129. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. М., 1975. С. 371–397.
130. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. – 287 с.
131. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. Пер. В.П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 1–2. Т. I. – XXIX, 392 с.; Т. 2. – XIV, 792 с.
132. *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. – 454 с.

133. Античная культура и современная наука: АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1985. – 343 с.
134. Античное наследие в культуре Возрождения: АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1984. – 284 с.
135. Античные мыслители об искусстве. Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве / Введ. и коммент. В.Ф. Асмуса. 2-е изд, доп. М.: Искусство, 1938. – XXXVIII, 243 с.
136. Античные поэты об искусстве. СПб.: Алетейа, 1996. – 248 с. (Античная библиотека).
137. Античные поэты об искусстве / Предисл. С. Кондратьева. Л.: Изогиз, 1938. – 195 с.
138. Антология мировой философии. В 4 тт. Т. 1: Философия древности и средневековья. Ч. 1: 576 с. Ч. 2: 577–936 с. М., 1969. Т. 2: Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. М., 1970. – 776 с.
139. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
140. Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1978. – 228 с.
141. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота, ред. перевода и комментарии Ф.А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957. –182 с. (Памятники мировой эстетической и критической мысли).
142. *Аристотель.* Сочинения. В 4 тт. / Под ред. В.Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1975. Т. 1: Метафизика. О душе. – 549 с.
143. *Асланов А.М.* О значении «Поэтики» Аристотеля в эстетике среднего Востока // Вопросы философии. 1973. № 4. С. 154–158.
144. *Асмус В.Ф.* Искусство и действительность в эстетике Аристотеля // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961. С. 63–138.
145. *Асмус В.Ф.* Иммануил Кант. М.: Наука, 1973. – 531 с.
146. *Асмус В.Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1963. – 311 с.
147. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. и предисл. Г.М. Фридлендера. М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
148. *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. – 198 с. (Из истории мировой культуры).
149. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1995. – 448 с.
150. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1965. – 527 с.
151. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
152. *Брагина Л.М.* Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV вв. М.: Высшая школа, 1977. – 252 с.
153. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI–XVI веков. М.: Мысль, 1995. – 637 с.

154. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993.
155. *Варки Б.* Диспуты / Вступ. статья В. Дажиной, пер. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2. С. 389–410.
156. *Василик В.В.* ΟΠΤΙΚΟΙ ΑΚΤΙΝΕΣ в контексте антииконоборческой полемики // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Т. 1. СПб., 1995. С. 252–258.
157. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. СПб.: Мифрил, 1994. – 428 с.
158. *Вельфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса / Пер. с нем. Л.И. Некрасовой и В.В. Павлова. М.: Изогиз, 1934. – 384 с.
159. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко: Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е. Лундберга. СПб.: Грядущий день, 1913. – 164 с.
160. *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Пер с нем. А.А. Константиновой и В.М. Невежиной, предисл. Ф.Ф. Зелинского. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1912. – 209 с.
161. *Вико Д.* Основания новой науки об общей природе наций / Пер. с итал. и комм. А.А. Губера, общ. ред и вступ. статья М.А. Лифшица. М.; Киев: REFL-book – ИСА, 1994. – 656 с.
162. *Винкельман И.И.* История искусства древности / Пер. с нем. Л.: Изогиз, 1933. – 430 с.
163. *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма // Пер. с нем. А.А. Алявдиной [репринт с изд. Л.: Academia, 1935] М.: Ладомир, 1996. – 687 с.
164. *Виппер Б.Р.* Из «Введения в историческое изучение искусства» // *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С.61–450.
165. *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. – 591 с.
166. *Виппер Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М.: Искусство, 1966. – 274 с.
167. *Виппер Б.Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М.: Искусство, 1962. – 520 с.
168. *Виппер Б.Р.* Искусство древней Греции. М.: Наука, 1972. – 266 с.
169. *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI веков. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. Т. 1–2. М.: Искусство, 1977. Т. 1. – 222 с.; Т. 2. – 242 с.
170. *Виппер Б.Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М.: Изд-во АН СССР, Ин-та истории искусств, 1956. – 369 с.
171. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре // Пер., ред. и вводная статья А.В. Мишулина. Л.: Соцэгиз, 1936. – 342 с.
172. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. Т. 1 (текст): 263 с.
173. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. Изд. 2-е, доп. – 320 с.
174. *Всеволожская С.Н.* Венеция. Л.: Искусство, 1970. – 223 с. (Города и музеи мира).

175. *Гегель Г.В.* Философия истории // *Гегель Г.В.* Сочинения. М.; Л.: Соцэгиз, 1935. Т.VIII. – 470 с.
176. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. В 4 тт. Под ред. с предисловием М.А. Лифшица. М.: Искусство, 1968–1973. Т. 1. 1968. – XVI, 312 с. Т. 2. 1969. – 316 с. Т. 3. 1969. – 621 с. Т. 4. 1973. – 675 с.
177. *Геродот.* История в девяти книгах // Пер. и прим. Г.А. Стратиновского. Л.: Наука, 1972. – 600 с.
178. *Гете И.В.* Об искусстве / Сост., вступ. статья и прим. А.В. Гулыги. М.: Искусство, 1975. – 623 с.
179. *Гете И.-В., Шиллер Ф.* Переписка. В 2 тт. / Пер. с нем. и комм. И.Е. Бабанова. М.: Искусство, 1988. Т. 1: 539 с.; Т. 2: 586 с. (История эстетики в памятниках и документах).
180. *Гиберти Лоренцо.* Commentarii. Записки об итальянском искусстве. Пер., прим. и вступ. статья А. Губера. М.: Изогиз, 1938. – 104 с..
181. *Горфункель А.Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М.: Мысль, 1977. – 359 с.
182. *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. М.: Высшая школа, 1980. – 367 с.
183. *Гращенков В.Н.* Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения // Советское искусствознание'76. Вып. 1. М.: Советский художник,1976. С. 113–136.
184. *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство: Красная площадь, 1995. – 422, [1] с.
185. *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961. Т. II: Италия 1380–1450. – 256 с.
186. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. – 349 с.
187. *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. – 357 с.
188. *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников (exempla XШ века). М.: Искусство, 1989. – 366 с.
189. *Давыдов Ю.Н.* Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М.: Наука, 1968. –285 с.
190. *Давыдов Ю.Н.* Искусство и элита. М.: Искусство, 1966. – 344 с.
191. *Данилова И.Е.* Тема природы в итальянской живописи Кватроченто // Советское искусствознание. 1981. Вып. 2. С. 21–35.
192. *Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. – 295 с.
193. *Данилова И.В.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М.: Искусство, 1970. – 257 с.
194. *Данилова И.В.* От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М.: Искусство, 1975. – 127 с.
195. *Данилова И.В.* Искусство средних веков и Возрождения. М.: Советский художник, 1984. – 272 с.

196. *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986. – 199 с.
197. *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. – 627 с.
198. *Данте Алигьери.* Малые произведения / Пер. и прим. И.Н. Голенищева-Кутузова. М.: Наука, 1968. – 651 с.
199. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций / Пер. с нем. В 2 тт. М.: Искусство, 1978. Т. 1; XIV и XV столетия – 175 с.; Т. 2: XVI столетие – 395 с.
200. *Дворжак М.* Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи // *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. М.: Изогиз, 1934. – 272 с.
201. *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. М.: Изогиз, 1934. – 272 с.
202. *Дживелегов А.К.* Начало итальянского Возрождения. М.: Книгоиздательство «Польза», 1908. – 218 с.
203. *Дживелегов А.К.* Возрождение. Собрание текстов итал., немецк., франц. и англ. писателей XIV–XVI веков. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. – 96 с.
204. *Дживелегов А.К.* Вазари и Италия // *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 18.
205. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. – 314 с.
206. *Дубова О.Б.* Авангардизм и эпигонство // Художник. 1989. № 12. С. 19–27.
207. *Дубова О.Б.* Творчество и подражание // Художник. 1990. № 9. С. 14–22.
208. *Дубова О. Б.* Ученичество и эпигонство. Развитие представлений о творческой индивидуальности в европейской традиции // Европейская педагогика от античности до Нового времени: Исследования и материалы. М.: Российская академия образования. Институт теоретической педагогики и международных исследований в образовании, 1994. Ч. 3. С. 192–210.
209. *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи / Пер. с франц. М.: Искусство, 1975. – 767 с. (История эстетики в памятниках и документах).
210. *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. В 2 тт. / Пер. с ранневерхненемецкого, вступ. статья и ком. Ц.Г. Нессельштрауса. Л.: Искусство, 1957. Т 1: Дневники и письма – 297 с. Т 2: Трактаты – 254 с.
211. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. – 123 с.
212. Золотой кубок дожа: Новеллы итальянского Возрождения / Пер. с итал. А. Николаева, Ю. Верховского; Сост. А.С. Николаева. М.: Мысль, 1993. – 269 [1] с.
213. *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи: 1452–1519. Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 372 с. (Научно-биографическая серия)
214. *Зубов В.П.* Аристотель. М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 366 с. (Научно-биографическая серия).
215. *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М., 1977. С. 50–149.
216. Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – 343 с.

217. *Ильенков Э.В.* Диалектическая логика: Очерки истории и теории. М.: Политиздат, 1974. – 269 с.
218. *Ильенков Э.В.* Об идолах и идеалах. М.: Политиздат,1968. – 317 с.
219. *Ильенков Э. В.* Философия и культура. М.: Политиздат, 1991. – 464 с. (Мыслители XX века).
220. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение // Пер. с испан., сост., вступит. статья А.Л. Штейна; коммент. А.Л. Штейна и Н.В. Брагинской. М.: Искусство, 1977. – 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).
221. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 6 тт. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М.: Из-во Акад. худож. СССР, 1962. – 682 с.
222. История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М.: Изд-во Всесоюзн. Акад. архитектуры, 1935. – VIII, 590.
223. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / Отв. Ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. Т. 1: От античности до конца XVIII в. – 436 с.
224. История Италии. В 3 тт. / Под ред. акад. С.Д. Сказкина. М.: Изд-во Академ. наук СССР, Ин-та всеобщ. истории, 1970. Т.1. – 579 с.
225. *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Сочинения. В 6 тт. М.: Мысль, 1965. Т. 5. С. 161–527.
226. *Кант И.* Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // *Кант И.* Сочинения. В 6 тт. М.: Мысль. 1965. Т. 2. – С. 125–224.
227. *Кнабе Г.К.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993.
228. *Кнабе Г.С.* Основы общей теории культуры // История мировой культуры. Курс лекций. М., 1997. Кн. 1: Наследие Запада: Античность, Средневековье, Возрождение. Рукопись.
229. *Крючкова В.А.* Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М.: Изобр. искусство, 1985. – 301 с. (Искусство и борьба идеологий).
230. *Крючкова В.А.* Проблема изображения в трудах Эрнста Гомбриха // Проблема наследия в теории искусства. М.: Изобр. искусство, 1984. С. 235–267.
231. *Крючкова В.А.* Социология искусства и модернизм. М.: Изобр. искусство, 1979. – 216 с.
232. *Кузнецов Б.Г.* Идеи и образы Возрождения (Наука XIV–XVI вв. в свете современной науки). М.: Наука, 1979. – 279 с.
233. *Кузнецова Т.Ф., Межуев В.М., Шайтанов И.О. и др.* Культура: теории и проблемы. Учебное пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей. М.: Наука, 1995. – 279 с.
234. *Лазарев В.Н.* Леонардо да Винчи. К 500-летию со дня рождения. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 112 с.
235. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М.: Искусство, 1956. Т. 1: Искусство Проторенессанса. – 439 с.
236. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М.: Искусство, 1959. Т. 2: Искусство Треченто. – 586 с.

237. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М.: Искусство, 1979. Т. 3: Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. – 239 с.
238. *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. М.: Искусство, 1974. – 339 с.
239. *Лазарев В.Н.* Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. – 633 с.
240. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М.: Изогиз, 1934. – 384 с.
241. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Т. 1–2. М., 1995.
242. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. с нем., общ. ред., вступ. статья и прим. Г.М. Фридлендера. Л.: Гослитиздат, 1957. – 519 с. (Памятники мировой эстетической и критической мысли)
243. Лессинг и современность. М.: Изобразительное искусство, 1981. – 189 с.
244. *Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха: Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М.: Искусство, 1972. – 239 с.
245. *Либман М.Я.* «Художники реальности» в Италии XVII–XVIII веков // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 1962. С. 198–227.
246. Литературные манифесты западноевропейских романтиков // Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд. Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
247. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н.П. Козлова. М.: Изд. Моск. ун-та, 1980. – 613 с.
248. *Лифшиц М.А.* Искусство и современный мир. Изд. 2-е, доп. М.: Изобр. искусство. 1978. – 382 с.
249. *Лифшиц М.А.* Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. – 582 с.
250. *Лифшиц М.А.* Поэтическая справедливость: Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М.: Фабула, Российская кн. палата, 1993. – 472 с.
251. *Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984. – 280 с.
252. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М., 1975. Т. 3. Аристотель и поздняя классика. – 766 с.
253. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М.: Искусство, 1969. Т. 2: Софисты. Сократ. Платон. – 715 с.
254. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. –766 с.
255. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М., 1979. Т. 5. Ранний эллинизм. – 815 с.
256. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. – 624 с.
257. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. – 374 с.
258. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М., 1974. Т. 3. Высокая классика. – 597 с.
259. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. Т. 1–4. М.: Прогресс, 1985–1987. Т. 1. 1985. – 335 с. Т. 2. 1986. – 467 с. Т. 3. 1986. – 301 с. Т. 4. 1987. – 571 с.
260. *Лукиан.* Избранное / Пер. с древнегреч., сост. и предисл. И. Нахова. М.: Художественная литература, 1987. – 622 с.

261. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах / Под общ. ред. А.А. Губера и др. В 7 тт. М.: Искусство, 1966–1970. Т. 1: Искусство Средневековья / Под ред. А.А. Губера и В.В. Павлова. – 269 с. Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. М., 1966. –397 с.
262. *Матвиевская Г.П.* Альбрехт Дюрер – ученый: 1471–1528. М.: Наука, 1987. – 239 с.
263. *Матюшин А.А.* Учение Гете о природе гения // Философия искусства в прошлом и настоящем. М.: Искусство, 1981. С. 224–273.
264. *Муратова К. М.* Мастера французской готики XII–XIII: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. – 349 с.
265. *Никитина Н.Н.* Мимесис и пойэсис в эстетике Аристотеля // Вестник МГУ. 1978. № 1. (Серия «Философия») С. 75–85.
266. *Никитина Н.Н.* Концепция мимесиса в эстетике Аристотеля. Автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филос. наук. М., 1978. – 22 с.
267. *Патер В.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / Пер. С.Г. Займовского. М.: Проблемы эстетики, 1912. – X, 195 с.
268. *Петрарка Франческо.* Эстетические фрагменты. М.: Искусство, 1982. – 367 с. (История эстетики в памятниках и документах).
269. *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л.: Наука, 1982. – 216 с.
270. *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. М.: Гослитиздат, 1961. – 367 с.
271. *Платон.* Сочинения в трех томах. М.: Мысль, 1968–1972. Т. 1. 1968. – 323 с. Т. 2. 1970. – 611 с. Т. 3. Ч. 1. 1971. – 687 с. Т. 3. Ч. 2. 1972. – 672 с.
272. *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Пер. с латин., предисл. и прим. Г.А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. – 941 с.
273. *Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (Материалы лекционных курсов). 1992–1994. М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
274. *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М.: Искуссво, 1985. – 254 с.
275. *Ревякина Н.В.* Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV в. М.: Наука, 1977. – 272 с.
276. Словарь античности / Пер. с нем. М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994.– 704 с.
277. *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1987. – 512 с.
278. *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М.: Изобраз. искусство, 1994. – 286 с.
279. *Соколов М.Н.* От золотого фона к золотому небу. К вопросу о натурализации условных пространственных и колористических решений в искусстве Позднего средневековья и Возрождения // Советское искусствознание'76. М.: Советский художник, 1977. Вып. 2. С. 45–67.
280. *Соколов М.Н.* Человек и природа в искусстве Возрождения // Природа. 1984. № 11. С. 57–68.
281. *Соколов М.Н.* Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 517, [2] с.

282. *Соколов М.Н.* Вечный Ренессанс: Лекции о морфологии культуры Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 422 с.
283. Спор о древних и новых / Сост., вступ. статья В.Я. Бахмутского и Н.В. Наумова / Пер. с фр. М.: Искусство, 1985. – 472 с. (История эстетики в памятниках и документах)
284. *Филостраты (Старший и Младший).* Картины. *Каллистрат.* Статуи / Прим., пер. и введ. С.П. Кондратьева. М.; Л.: Изогиз, 1936. – 191 с.
285. *Царев В.Ю.* Время башен и время пашен // Знание – сила. № 10. 1993. С. 74–77.
286. *Цицерон.* Философские трактаты / Сост. и вст. статья Г.Г.Майорова, пер. М.И. Рижского. М.: Наука, 1985. – 384 с.
287. *Цицерон.* Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М.: Искусство, 1994. – 539 с. (История эстетики в памятниках и документах)
288. *Ченнини Ч.* Книга об Искусстве, или Трактат о живописи / Пер. с ит. А. Лужнецкой. М.: Изогиз, 1933. – 139 с.
289. *Шестаков В.П.* Подражание [статья] // Философская энциклопедия. Т. 4. М., 1967. С. 283.
290. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений. В 7 тт. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. Т. 6: Статьи по эстетике. – 791 с.; Т. 7: Письма. – 786 с.
291. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Ч. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. статья и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. – 663 [I] с. (Литературные памятники)
292. *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989. С. 345–474.
293. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худ. лит-ра, 1981. – 687 с.
294. Эстетика Гегеля и современность. М.: Изобразит. искусство, 1984. – 253 с.
295. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1986. – 736 с. (История эстетики в памятниках и документах)
296. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2 т./ Сост. и научн. ред. В.П. Шестакова. М.: Искусство, 1982. Т. 1: Литература и поэзия. Живопись, скульптура и архитектура. Музыка – 495 с. Т. 2: Философия и эстетика – 495 с.
297. Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

Оглавление

Введение 3
Глава 1. МИМЕТИЧЕСКИЕ И ДЕМИУРГИЧЕСКИЕ КУЛЬТУРЫ 26
Глава 2. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О БОГЕ-МАСТЕРЕ 60
Глава 3. НОВЫЙ СТАТУС ХУДОЖНИКА 95
Глава 4. ЗНАТОКИ И ДИЛЕТАНТЫ 124
Глава 5. ВИРТУОЗНОСТЬ 159
Глава 6. СТАНДАРТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЛИЧНОЕ ОТКРЫТИЕ 193
Глава 7. «СОВРЕМЕННАЯ МАНЕРА» И ПОДРАЖАНИЕ ДРЕВНИМ 226
Заключение 252
Библиография 254

Научное издание

Ольга Борисовна *ДУБОВА*

МИМЕСИС И ПОЙЭСИС

Античная концепция "подражания" и зарождение европейской теории художественного творчества

Рекомендовано к публикации
Ученым советом Научно-исследовательского института
теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств

Издательство
«Памятники исторической мысли»
115597 Россия Москва, ул. Воронежская, 38–334
ЛР № 063460 от 08.07.99

Подписано в печать 25.09.2000. Формат $60\times90^{1}/_{16}$
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Уч.-изд. л. 19,3. Печ. л. 18,5
Тираж 800 экз. Заказ № 4710

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

О. Б. Дубова

МИМЕСИС и ПОЙЭСИС



«ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ»