

М. А. ПЕТРОВ



СИМУЛЬТАННОСТЬ В ИСКУССТВЕ КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ И ПАРАДОКСЫ

Максим Петров

**Симультанность в
искусстве. Культурные
смыслы и парадоксы**

«Индрик»

2010

УДК 73/76
ББК 85.1

Петров М. А.

Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы / М. А. Петров — «Индрик», 2010

ISBN 978-5-91674-093-6

Настоящая монография посвящена аспектам симультанного видения в истории европейского искусства и анализу причин популярности симультантных форм творчества в XX в. Автор исследует особенности восприятия произведений современного искусства, на конкретных примерах показывает, какой потенциал заключает в себе синтетическое художественное продуцирование. В тексте книги симультанность представлена как многозначное, неоднородное явление: от локального художественного приема, фиксируемого в произведениях мастеров различных эпох, до одного из основополагающих средств языка искусства.

УДК 73/76
ББК 85.1

ISBN 978-5-91674-093-6

© Петров М. А., 2010
© Индрик, 2010

Содержание

Введение	6
Глава 1. Исторический очерк симультанного искусства	12
Симультаный театр средневековья	17
Раннее Возрождение (XIV–XV вв.)	20
Симультанное пространство. Стаффажи. Зеркало	26
Поздний Ренессанс и эпоха барокко	28
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Максим Петров
Симультианность в искусстве.
Культурные смыслы и парадоксы

© Петров М. А., Текст, 2010

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
2010

© Издательство «Индрик», Оформление, 2010

* * *

Введение

Недавно завершившийся XX век и начавшийся XXI – хороший повод для подведения любопытных промежуточных итогов и обоснования ряда теорий, касающихся различных аспектов истории европейского искусства. Постоянная трансформация художественной картины мира (чем-то отдаленно напоминающей вязкое, аморфное время на знаменитом полотне Сальвадора Дали, – настолько она изменчива и склонна к разным девиациям, – все более подверженной внешнему влиянию, благодаря которому происходит ее непрестанное обновление «внутри»), варьирование художественных языковых систем, их взаимодействие и неизбежное (вслед за общим усилением мультикультурных процессов) слияние, объединение, «микширование» подробно анализируются исследователями; результаты таких исследований дают возможность делать те или иные – часто любопытные, необычные, даже захватывающие – выводы, позволяющие представить возможные пути дальнейшего движения искусства¹.

Текст настоящей работы возник из аналогичного желания: взглянуть на исторические процессы взаимодействия различных искусств (литературу мы здесь и далее также будем приравнивать к искусствам. – М. П.), проанализировать ряд особенностей современного художественного продуцирования, окинуть взглядом историю возникновения, развития и причины нынешней актуальности *симультанного* способа представления объектов в произведении, когда эти объекты (бывшие, возможно, завершенными и самостоятельными в рамках того вида искусства, к которому они изначально относились) принимают на себя роль неких промежуточных «модулей», фрагментов, становятся «кирпичиками» для нового произведения, создаваемого художником.

На протяжении двадцатого столетия деятели искусства, поэты и писатели регулярно ставили эксперименты по созданию необычных художественных форм-образований, «сводя» воедино те системы и стили, которые ранее считались самостоятельными и исключали саму возможность подобного использования. Цель этих экспериментов была общей: создать некое «универсальное» произведение, наиболее адекватно и полно передающее все вариации и оттенки современной картины мироздания.

Без сомнения, поиски «универсального» арт-объекта начались задолго до наступления двадцатого века. Каждая художественная эпоха стремилась к такому идеалу. И очень часто в этих поисках «универсальное» отождествлялось (или как минимум связывалось) с «симультантными» приемами.

Вместе с тем в последние сто – сто пятьдесят лет появились также определенные новые условия, благодаря которым синтетические, симультантные художественные формы принимают ныне размеры гиперобъектов, являясь продуктами т. н. «мультикультур» – гигантских, пестрых, разнородных социокультурных образований, возникновению которых способствуют самые разные факторы. Характерным примером складывания таких «мульти-

¹ Явление симультанности в искусстве предполагает самые различные толкования проблемы – в зависимости от угла зрения и задач исследования. Размышлять о симультанности можно как в узком ключе, так и в максимально широком. В первом случае речь будет идти о «симультанном» как синониме понятия «синтетическое» (от греч. *син-тезис* – «совмещение», «соположение»; не путать с термином «синтез искусств», описывающим переход на более сложные уровни данной проблематики); то есть симультанность будет представлять особый, как правило, формальный способ организации произведения, при котором все части художественного целого репрезентируются в единый момент времени. В широком и более глубоком смысле симультанность тождественна стремлению современных художников к универсализации языка искусства, созданию арт-объектов, охватывающих не только разные виды творчества (существующие в режиме интермодальности), но и базирующиеся на синестезийных и синсемийных практиках – подробнее об этом см. главу 3). В нашей работе мы наблюдаем за всеми основными аспектами симультанного видения в искусстве, поэтому и оперировать будем различными смысловыми составляющими термина.

культур», свидетельствующим о прозрачности границ между государствами в эпоху постоянных и не вызывающих никакого труда перемещений по миру, когда до любой точки Земли можно добраться за пару дней, а мобильные средства связи дают возможность общаться с собеседником на другом конце планеты, становится стремление Востока и Запада сближаться, их обоюдный интерес к изучению друг друга, заимствованию религиозных, философских и художественных истин².

Европейские мастера еще на заре самой истории Европы создавали образцы «симультаных» произведений, перенимая определенные выразительные художественные приемы, способы расположения объектов в пространстве произведения у своих коллег, ранее творивших в античных Греции и Риме и даже еще прежде – в Древнем Египте и Междуречье. На протяжении последних пяти тысяч лет в странах, располагавшихся на побережье Средиземного моря и на востоке от него, менялись цивилизации, приходили и вновь уходили в небытие народы, возникали и гибли мощные государства, стиралась память о правителях и князьях-завоевателях, разрушались памятники архитектуры, заносились песком целые города, упразднялись традиции, однако неизменным оставалось, пожалуй, то небольшое, что можно назвать набором культурных «кодов», использовавшихся художниками разных поколений; эти культурные коды переходили из одного региона в другой, трансформировались и использовались вновь.

Цель такого перенесения очевидна: это стремление человека создающего, *homo faber*, разомкнуть тесные рамки окружающего мира и приблизиться посредством своего искусства к Абсолюту, Творцу, Неведомому – той трансцендентной сфере, которая ощущается и переживается (в соперничестве или в состоянии гармонии) художником более явно и остро, чем любым «простым смертным», лишенным восторга созидания. Искусство вечно, оно запечатлевает Вечность, и стремится соединиться с ней, в ней раствориться. Эта мысль управляет художником давно; есть некоторые свидетельства в пользу того, что она руководит им и сегодня.

Путь к Вечному у каждого мастера, понятен, свой собственный. Кто-то живет в эпоху, когда над процессом творчества довлеет строгий канон; кому-то выпадает время, почти свободное от каких бы то ни было пределов и ограничений; кто-то сам становится первопреходцем, законодателем художественной свободы. Сегодня мы имеем благоприятную возможность сравнивать пути в искусстве, персональные художественные стили, результаты

² Во второй половине XIX в. интерес западноевропейских художников к Востоку действительно проявился с новой силой. В 1876–1877 гг. Дж. Уистлер успешно работает над созданием «Комнаты павлинов»; в том же 1876-м К. Моне рисует свою супругу Камиллу в японском кимоно и с веером; в 1890-е гг. Э. Гонкур создает книги о знаменитых японских живописцах Утамаро и Хокусая; в 1900–1907 гг. молодой дипломат Поль Клодель, побывавший в Японии и Китае, пишет книгу очерков «Познание Востока»; в 1904 г. Дж. Пуччини сочиняет оперу «Мадам Баттерфляй»; в это же самое время молодые парижские живописцы, будущие мэтры искусства XX столетия, в поисках вдохновения обращаются к примитивным африканским культурам, и благодаря их увлечению в Европе почти сразу же возникают кубизм, фовизм и – немного позднее и в другой плоскости – ар деко. Далее процесс взаимодействия культур еще более усиливается. В 1913 г. Нобелевскую премию в области литературы получает Р. Тагор, вызывая у всей просвещенной Европы интерес к Индии и индийскому; после завершения Первой мировой войны, в 1920–30-е гг., становятся все более обычным явлением регулярные путешествия-перемещения по миру: европейские художники, поэты, музыканты отправляются на Восток; оттуда, навстречу им, движутся их японские, китайские, индийские, вьетнамские собратья; новая вспышка интереса к восточной экзотике происходит на Западе в 1950-е гг. Европа и США увлекаются дзен-буддизмом и боевыми искусствами; в своих произведениях европейские и американские мастера обращаются к теме «апологии пустоты» (вспомним только некоторые: «пустоты» И. Клейна (1959–1962), прожившего, кстати, четырнадцать лет в Японии и обладавшего «черным поясом» – знаком одной из высших степеней мастерства в дзюдо; установленные в песках пустынь «саморазрушающиеся скульптуры» Ж. Тенгли (начало 1960-х гг.), серии «Меняющиеся структуры» Ж.-П. Иварая (1964), необычные, постоянно разные – из-за меняющегося угла зрения – «Круги» Хуана Ле Парка и многие другие работы на данную тему). Восток своей безграничностью и непостижимостью снова и снова притягивает внимание просвещенных европейцев; на Востоке они обнаруживают источник вдохновения и – что очень важно – средства для оживления языка своего искусства. Дальне- и ближневосточные авангардисты, философы, эстеты в ответ приезжают учиться и творить на Запад (Нам Джун Пайк, Саркис, Кеиши Тахара, Такеши Китано, Энг Ли и др.).

экспериментирования; анализировать, насколько тот или иной мастер следовал традиции, в какой степени он способствовал возникновению новой художественной манеры, превратившейся затем в целое течение или, наоборот, так и не вышедшей за рамки индивидуального творчества. И находя нечто общее, нити, связывающие эпохи в истории искусства, мы обретаем дополнительную почву для исследования.

«Симультанное» продуцирование, основанное на совмещении художником в создаваемом объекте различных «модулей», фрагментов, частей *выразительных систем* – как раз такое связующее звено между художественными эпохами и периодами. Истоки симультанного принципа расположения объектов в живописном произведении (обозначим подобное расположение как «*линейное*») мы находим еще в XV в. до н. э. в том же Древнем Египте; затем этот принцип обнаруживается в барельефах Ассирии и Персии; его подхватывают греческие мастера; усвоенный римлянами и впитавший христианские мотивы, он позднее находит повсеместное выражение в искусстве раннего средневековья и последующих эпох. Западноевропейский Ренессанс освобождает художников от большинства существовавших пределов и ограничений; начинается новый этап экспериментирования, направленного на поиск *универсального языка искусства*; на практике эти опыты приводят к появлению произведений, в основе которых лежит синтез жанровых форм; следующий период – эпоха барокко – лишь усиливает стремление к художественному синтезу. XVIII и XIX столетия, декларирующие использование относительно четких жанровых схем в творчестве, как будто несколько «охлаждают» желание создать «универсальное» произведение. Однако в конце девятнадцатого столетия обращение к симультанному творчеству вновь становится явным и теоретически обоснованным. Наступивший затем XX век лишь подчеркнет и многократно усилит наметившуюся вновь тенденцию к микшированию, синтезу, контаминации.

Синтез художественных форм, симультанное представление объектов в произведении дает мастеру невероятный простор в выборе способов постижения себя, окружающего мира (а для некоторых деятелей искусства также движения по пути к Абсолюту). В этом, прежде всего, и заключается сегодня причина популярности симультанного творчества как такового. Современный художник не любит, когда ему диктуют, когда его ограничивают; тем более, когда его пытаются загнать в тесные рамки существующих образцов. Рубеж XX–XXI вв. демонстрирует нам предельное избавление искусства от всего «канонического». Симультанность (т. е. конструирование, предполагающие, по сути, бесконечное число все новых и новых вариаций, схем) гарантирует, по крайней мере, хотя бы некоторое удаление от любых традиционных канонов и внушает надежду на то, что актуальность такого экспериментального искусства сохранится, что набор выразительных средств, используемый художником, не утратит (или не сразу утратит) свою эстетическую глубину, свежесть и привлекательность. Симультанность позволяет мастеру удивить, обескуражить, вызвать неприязнь (но не равнодушие – что главное), шокировать реципиента. В том, что симультанное искусство мало кого оставляет равнодушным, и заключается нынешний (и не сомневаемся – будущий) потенциал такого типа продуцирования.

Однако у синтетического творчества есть и своя обратная сторона. Она заключается именно в кажущейся быстроте и легкости достижения результата и потому – популярности. Порой внешний, формальный, почти хаотичный синтез форм и жанров без эмоционального напряжения и настойчивого поиска позволяет создавать лишь видимость определенной глубины, философичности, чувственности. Фрагменты, конструкторы, части иногда соединяются в арт-объектах бессмысленно, безотчетно, и получившееся в результате их соединения художественное целое не способно вызвать у реципиента никакой реакции, кроме вежливой, вымученной улыбки. Деятели «мейнстрима», понимая это и зная, что аудитория сегодня требовательна и не удовлетворяется простым погружением в художественный вакуум, стре-

мятся скрыть его, завуалировать, прибегая, например, к активному использованию понятия «модное» и ставя знак равенства между «модным» и «подлинным».

Эта схема сложна и одновременно легка для внедрения в сознание зрителя, слушателя, читателя. Сегодня для ее реализации и подчеркивания правдоподобия художники используют самые передовые технологии (включая разнообразные интернет-ресурсы и т. п.), обращаясь к рекламе, иначе говоря, «продвигая» свой продукт. Необходимость владеть различными ноу-хау (техническими, экономическими и т. д.), быть в курсе событий, происходящих в политической и социальной сфере, знать дополнительные «выходы» на свою аудиторию, уметь обращаться к ней, не терять контакт – вот реалии, с которыми приходится сталкиваться современному деятелю искусства, стремящемуся быть «*successful*» (англ. «успешным». – М. П.). Моральная сторона этого стремления – вопрос, который мы здесь рассматривать не будем, поскольку в задачи настоящего исследования это не входит.

И все-таки в симульном, синтетическом типе творчества больше достоинств, чем недостатков. Еще раз конспективно обозначим их: 1) Без преувеличения огромный потенциал для обновления языка искусства «изнутри», возникающий вследствие обращения художников к самым различным, неожиданным видам (жанрам) искусства; тщательное их изучение, обусловленное попытками деятелей искусства снова и снова, балансируя на границе между видами и жанрами, между зримым и ощутимым, преобразовывать всевозможные арт-«модули» в причудливые сочетания, «миксы». 2) Неизбежное, невольное подчинение процесса художественного творчества глобальным социальным, политическим и культурным процессам; в этом подчинении кроется залог актуальности некоторых форм художественного творчества в XXI в. «Быть актуальным» – необходимое ныне условие существования искусства, дающее ему надежду на продолжение его истории в будущем. 3) Способность к более менее объективной передаче современной сложнейшей художественной картины мира или, скорее, тех токов, атмосфер, флюидов, которые ее пронизывают и формируют.

* * *

Обращаясь к такому явлению в истории искусства как «*симульный*» *взгляд на окружающий мир, транслируемый реципиенту в художественном произведении*, вначале постараемся пояснить, в каком значении мы будем использовать термины «симульное» (искусство, произведение, видение), и собственно «симульность». Что это вообще такое?

В переводе с латыни «симульный» означает «одновременный» (от лат. «*simul*»). Умелое схватывание художником временных отрезков различной длительности, особая методология «встраивания» произведения в эти отрезки, способы «удерживания», фиксации произведения «внутри» них – таковы некоторые (на наш взгляд – приближающиеся к условному разряду «основных») характеристики большинства когда-либо созданных и продолжающих создаваться арт-объектов. Данные характеристики подчеркивают эксклюзивное отношение того или иного мастера к *проблеме времени* – как вселенского (бытового – линейного или цикличного), так и художественного. Выше мы кратко сформулировали суть «симульного» видения в творчестве: оно подразумевает создание художником произведения из фрагментов, «модулей», черпаемых в различных видах искусств (и литературы) и репрезентируемых, разворачиваемых в пространстве одновременно. Каждое подобное произведение возникает, во многом, из иногда неосознанного даже самим мастером желания художника сделать шаг в сторону обновления языка искусства, его универсализации; использовать выразительные приемы, способные одухотворить создаваемое произведение, превратить его в своеобразный мост между творцом и Абсолютом.

Не вызывает сомнений, что «симультанность» – явление *неоднородное*. Действительно, современная культурология и искусствоведение называют «симультанным» особый принцип представления персонажей в пространстве, например, в пространстве какой-либо средневековой фрески, где один и тот же образ (фигура) воспроизводится художником несколько раз; *временная прямая сжимается здесь до минимума*, и порой события, отстоявшие в реальности одно от другого, допустим, на несколько лет, оказываются запечатленными рядом, словно смонтированные кадры киноплёнки, порой даже без обозначения четких границ между такими кадрами. Один и тот же персонаж в разных ракурсах и позах свободно предстает рядом со своими «двойниками»; такое соседство, впрочем, не смущает ни автора, ни реципиента: оно вообще традиционно для многовековой истории приема *живописной наррации*, иллюстрирующей известные современнику художника тексты. Следовательно, использование термина «симультанное представление» применительно к такому приему, в основании которого – «сжатие» (предельная концентрация) художественного времени, вполне логично и объяснимо. Однако помимо такой, достаточно узкой, сферы употребления термина «симультанный», в Западной Европе исторически возникли и другие.

В 1830-е гг. французский химик-технолог М.-Э. Шеврёль назвал «симультанными контрастами» разработанную им систему противоположных, взаимоусиливающих цветов и оттенков. Эта система долгое время использовалась на государственных мануфактурах, производивших окрашенные ткани; в конце девятнадцатого столетия знаменитый «хроматический круг» Шеврёля, позволявший определить степень контрастирования оттенков, оказался полезным в среде пуантилистов. Исключительно профессиональный «химико-оптический» термин постепенно перешел в область искусства и как следствие, науки об искусстве.

Параллельно с живописными экспериментами в области цвета, относящимися к концу XIX столетия, термин «симультанный», как и его производное «симультанность» (фр. «*une simultanéité*»), возникает в философии: «симультанность» становится одним из основополагающих понятий монографии А. Бергсона «*Опыт о непосредственных данных сознания*» (1889), где ученый впервые вводит в научный обиход и тщательно исследует такие характеристики пространства и времени, как «длительность» и «одновременность», причем оба они, по мнению Бергсона, оказываются крайне важными, поскольку находятся на стыке пространственно-временных осей, являются точками пересечения пространства и времени как физических, так и философских величин. Спустя три с лишним десятилетия Бергсон, полемизируя с общей теорией относительности Эйнштейна (1905), вновь вернется к проблеме «длительности» и «одновременности» существования объектов («поток») в пространстве, посвятив этим категориям отдельное исследование.

Вдохновленный «Опытом о непосредственных данных сознания», поэт, прозаик, сценарист, теоретик нового искусства Блез Сандрар в начале 1910-х гг. назвал «симультанизмом» («*une simultanéisme*») изобретенное им художественное течение, возникшее на основе первичного синтеза поэзии и живописи. Вместе с авангардисткой Соней Делоне-Терк Сандрар в 1913 г. создает «первую симультанную книгу» (как он сам ее называет): на правой половине огромного листа бумаги вертикально – сверху вниз – он располагает четыреста с лишним строк поэмы «*Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской*», а слева, параллельно тексту, следуют иллюстрации, выполненные Соней. Книга, транслировавшая художественному сообществу Парижа принципы нового течения, вызвала большую полемику; в течение двух последующих лет Сандрар много и обстоятельно размышлял о «симультанизме» как явлении, отражающем основные актуальные тенденции, связанные с неизбежной трансформацией языка искусства и литературы.

Таким образом, у термина «симультанный» и его производных существует сегодня несколько различных значений и смысловых оттенков. Но «сердцевина» – неизменна, и именно ее мы будем иметь в виду, размышляя над проблемой общей трансформации языка

западноевропейского искусства на протяжении столетий. Подчеркнем еще раз: термином «симультанный» мы обозначим здесь и далее *попытку одновременной репрезентации объектов («модулей», конструкторов) в пространстве произведения искусства, отражающую взгляды художника на актуальные способы достижения максимальной выразительности, основанные на различных синтетических приемах*. Иными словами, понятия «симультанное творчество», «симультанное представление» и т. п. в контексте настоящего исследования будут во многом тождественны терминам «синтетическое», «микшированное». В первой и второй главах мы попытаемся рассказать историю возникновения и содержание различных «симультанных» художественных теорий и практик; третью и четвертую правильно будет посвятить исследованию причин популярности «симультанного» восприятия и претворения мира в творчестве современных деятелей искусства и литературы, рассмотрев конкретные примеры «симультанных» произведений.

Глава 1. Исторический очерк симультанного искусства

«Симультаный» принцип построения произведений искусства, предполагающий *объединение в каком-либо произведении (прежде всего – сакрального типа) «модулей», фрагментов (объектов), относящихся к различным видам художественного продуцирования, и одновременное воздействие их в виде законченного целого на реципиента*, возникает уже «на заре» истории. Такими объектами становятся, например, храмы Древнего Египта эпохи Среднего и Нового царства (периоды, соответственно, XXII–XX и XVI–XI вв. до н. э.); в них органично сочетаются, своеобразно «перетекают» друг в друга архитектура (колоннады, портики, святилища, внутренние дворы), живопись (фрески, настенные росписи), скульптура (статуи и барельефы), музыка и ритмически организованные тексты (в форме гимнов-песнопений); их синтез служит единственной, но главной цели – упрочивает посредничество между зримым миром людей, приходящих в храм, и невидимым миром богов, которым этот храм посвящен³. Потому, по замыслу создателей храма, каждый вид искусства выполняет свои задачи, значим и божественен; равно как и каждый вид творчества имеет своих небесных покровителей (письменность и живопись – бог Тот, музыка – богиня Мерт, архитектура – приравненный к богам зодчий царя Джосера (III дин.) Имхотеп и т. д.), а мастера, владеющие искусствами, составляют часть храмовой общины.

В дни больших религиозных праздников художественное воздействие того, что происходило внутри и возле храмовых стен, иногда выплескиваясь за их пределы, на египтянина, жаждущего единения с богами, растворения в Божественном, стремящегося к обретению мистического откровения, достигало кульминации. Торжественные шествия жрецов и мирян, пение священных гимнов, перенесение статуй богов в соседние храмы и обратно, – были строго регламентированы и одновременно исполнены сакральной эстетики, усиливавшейся во многом за счет художественного синтеза разнородных форм⁴.

Рядоположенность и тесную взаимосвязь, взаимопроникновение различных видов искусства и письменных текстов в художественной системе ценностей древних египтян демонстрирует открытие итальянских ученых Н. Влера и А. Кальдаро, сделанное в середине 2000-х гг. Им удалось обнаружить в канонических текстах эпохи Среднего и Нового царств (в частности, в текстах гимнов, посвященных богу Амону), в строках, составленных из сугубо «текстовых» иероглифов, *нотные знаки*. Расшифровав их, ученые восстановили мелодии двенадцати гимнов, предназначавшихся для исполнения с помощью обычных для того времени инструментов: арфы, двойной флейты, лиры и т. д. Открытие действительно значимое, поскольку позволяет взглянуть на проблему взаимосвязи видов художественного творчества с позиции их совмещения, соприсутствия в форме интермодального целого (произведения, выходящего за рамки обыкновенного текста). Перед исследователем, разглядывающим папирус с изображением музыкантов за работой, читающим слова песнопений, неожиданно возникает прообраз многочисленных ренессансных и барочных «музы-

³ «Основой же синтеза оставалось сакральное действие, смыслу которого подчинялись все искусства, вступавшие во взаимодействие. Эта особенность была характерна и для развития искусства Востока как в древности, так и в эпоху средневековья». См. вступительную статью В. П. Толстого и Д. О. Швидковского «Синтез пространственных искусств как образ мироздания» к сборнику «Художественные модели мироздания» (М., 1997. С. 9).

⁴ Историк П. Монте пишет о празднике в честь бога Мина в Фивах: «Но вот прозвучал гимн, сопровождаемый танцами, статую бога выносят из святилища и ставят на носилки, которые поддерживают двадцать два жреца. Видны только их головы и ноги, остальное закрывает вышитая розетками накидка, свисающая с носилок. Другие жрецы идут спереди, сзади и по бокам, размахивая букетами цветов, опахалами и потрясая зонтами. Остальные несут ларцы с каноническими атрибутами божества...» и т. д. (Монте П. Эпоха Рамсесов. М., 2004. С. 316).

кальных» портретов, обычно включающих вполне узнаваемые партитуры популярных в то время музыкальных произведений. Папирус, составленный несколько тысяч лет назад, точно также подразумевает включенность в текст музыкальной составляющей «в потенциале» – музыки, способной, при помощи умелой дешифровки, превратиться в традиционную для своего времени мелодию.

В период Нового царства в Древнем Египте появляется тот принцип *живописного пересказа* (живописной *наррации*) вербального текста, который, применительно к аналогичным средневековым произведениям, Б. Р. Виппер назвал «*сукцессивным*» (или «*генетическим*») способом представления объектов. Суть этого принципа такова: изначально существующий (канонический, сакральный) устный или письменный текст трансформируется художником в серию рисунков, причем, сосредотачиваясь на наиболее значимых моментах пересказываемой зрителю истории, мастер как бы «пропускает» все то, что, по его мнению (или с точки зрения требований канона), является рядовым, второстепенным, мало относящимся к основной сюжетной линии рассказа. Характерным примером такого «живописного пересказа» может служить знаменитая настенная внутренняя роспись храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри (XV в. до н. э.), частично сохранившаяся до наших дней. Это – история экспедиции в далекую полумифическую южную страну Пунт, отправленной по личному распоряжению царицы. Группы рисунков вначале повествуют о том, как корабли египтян отправляются в плавание, затем мы видим их уже достигшими Пунта, в момент встречи местными племенами и погрузки на суда различных экзотических даров, переданных царице аборигенами. Третья группа рассказывает о возвращении судов на родину. Стремясь запечатлеть славное деяние Хатшепсут, сохранить его для потомков, неизвестный мастер изображает ключевые моменты путешествия, своего рода «*опорные точки*» повествования. Этот принцип линейного живописного пересказа встречается затем в Междуречье, в Античной Греции и Риме: его элементы присутствуют в ассирийских и персидских барельефах, на красно- и чернофигурных афинских вазах классического периода, на фресках Помпей и Геркуланума. Оставляя для вечности лишь то, что представлялось наиболее важным, *художники-нарраторы* стремились упразднить все остальное: как правило, сюжетная линия превалировала над изображениями внутреннего мира героев той или иной живописной истории.

Христианское средневековье, сохранившее некоторые античные изобразительные (повествовательные) принципы, стало широко использовать данный художественный прием. Сравнив рассказ о плавании кораблей царицы Хатшепсут с историей вторжения Вильгельма Завоевателя в Англию, запечатленной на знаменитом гобелене из Байе (ок. 1070–1080 гг. – ?), мы убедимся, что принцип живописной наррации не претерпел за двадцать пять веков практически никаких изменений. На средневековом гобелене повествование также включает момент отплытия кораблей, высадку нормандцев в Англии и все основные эпизоды битвы. В обоих произведениях наиболее значимые моменты описываемых событий практически застывают в едином нарративном ряду.

То же сходство заметно при сопоставлении, например, ассирийских «бытовых» рельефов XI в. до н. э. с историей графа Роланда, запечатленной в XIII в. (разумеется, новой эры. – М. П.) на известном витраже Шартрского собора. Ассирийские художники и французские мастера эпохи готики используют, в общем, один и тот же названный принцип: рассказывают о повседневной истории жизни города или иллюстрируют сцены «*Песни о Роланде*», выбирая наиболее значимые для повествования, наиболее репрезентативные сцены и располагая их рядом – практически лишь условно отделяя друг от друга фрагменты художественного целого. И если на ассирийских рельефах рамки-границы частей еще визуальны (изображение древней столицы – Калаха – напоминает увеличенный клинописный знак «город» – круг, в который вписан крест, разделяющий этот круг на четыре сектора), то на витражах собора эта граница совершенно виртуальна, незаметна глазу. Витраж – сцена

гибели Роланда – состоит из двух фрагментов-рисунков (половин): на правом граф трубит в рог, призывая на помощь; на левом – безуспешно пытается разбить о камень свой меч Дюрндаль: закаленная сталь легко рассекает камень.

Важным связующим звеном между древневосточными и античными живописными пересказами и симультантными произведениями Средневековья становится появление жанра *иконы*, в котором большое значение очень быстро (примерно с IX в.) приобретают житийные сцены, располагающиеся по периметру основного изображения (т. н. «клейма» в русской традиции). Икона не только изображает святого или пророка, она рассказывает о событиях, связанных с его земной жизнью, иллюстрируя известные потенциальному зрителю по своду «житийных» текстов факты и чудеса, сотворенные святым.

Икона – один из самых канонических и незыблемых жанров в истории христианского искусства и живописного искусства вообще. Византийская икона сохраняла основные художественные принципы без изменений на протяжении одиннадцати столетий. Лишь в середине XV в., после падения Константинополя и вынужденной эмиграции многих живописцев-греков в Европу – на остров Крит и в города средиземноморского побережья – жанр иконы претерпел некоторые изменения; однако это не означает, что изменился сам православный художественный канон; он сохранился и сохраняется, например, на Крите, до сих пор. «Изменения» были исключительно временными и не очень значительными: в XV–XVI вв. возникает т. н. «итало-критский» стиль, более светский и приближенный к традициям итальянской ренессансной живописи. Следуя пожеланию некоторых европейских заказчиков, греческие мастера стали вводить светские элементы в свою иконографию. Но это уже тема другого исследования. Здесь для нас важно то, что в течение всей эпохи Средневековья и европейского Ренессанса жанр иконы сохранялся не в последнюю очередь именно как способ живописной наррации – рассказа о событиях из жизни святых. Обращаясь к святому с молитвой, любой верующий имел возможность узнать больше о подвигах святого, его чудесах и странствиях. Так, икона с «житием» становилась завершенным симультантным целым, где основное изображение гармонично дополнялось важнейшими деталями агиографического характера.

Что же до своеобразного «прототипа» иконописных житийных историй, то раскопки, произведенные недавно в римском городе Дура Еврос на Евфрате, доказывают: уже в середине III в. христианские церкви, следуя моде римских зданий, расписывались сценами из Ветхого Завета и евангельской истории⁵. В начале IV в. появляются первые портретные изображения Христа, почти без изменений воплощавшиеся в искусстве на протяжении семнадцати столетий. Тогда же появляются и первые критики новой тенденции, считающие любые священные изображения лишними. Последующее активное развитие ислама с его запретом изображать людей и усиливающееся в Восточной Римской империи влияние идей светской культуры, привели к известному периоду иконоборчества в Византии, когда практически любая возможность создания произведений, на которых присутствовал бы художественный образ, оказалась под официальным запретом. Отрицая эти реформы византийских императоров, западный мир отказался выступать в прежней роли их подданного, провозгласив за собой сохранение канонов христианской живописи, однако менее пышной и торжественной, нежели «греческая». Соперничество мастеров Византии с западноевропейскими художниками длилось вплоть до начала в Италии периода Чинквеченто, совпавшего с последним периодом существования империи и падением Константинополя. По «греческим» художественным образцам создаются первые светские живописные произведения при Карле Великом и его потомках. Техника воплощения жанровых сцен, изображающих битвы на море, осаду городов или сражения, в которых греческие стратеги победоносно сокрушают врага,

⁵ Карташев А. В. Вселенские соборы. Материалы сайта www.lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kartashev.

была успешно перенесена в Западную Европу, и мы можем наблюдать ее во многих фресках или на шпалерах. Все же, восточные мастера с большей тщательностью копируют реальность, даже когда это копирование является второстепенным по отношению к замыслу произведения. Западные образцы демонстрируют нам совершенно иное видение человека, его фигуры, нарушение пропорций, приведенных в соответствие с объективными лишь к XIII–XIV вв. И так же, как для византийских художников, для средневековых европейских живописцев или скульпторов крайне важна идея симультанного представления образов, отражающая их понимание времени, сжимаемого до минимума, нивелируемого ради того, чтобы обстоятельно зафиксировать каждый поворот сюжета, любую деталь костюма. Лишь начало Ренессанса, научившего человека ценить время и сопоставлять себя с ним, способствовало переносу внимания художника на изображение самоценных, завершенных моментов истории, важных в первую очередь своей неповторимостью и требующих от зрителя неременной фиксации пронизательного взгляда.

Параллельно с *линейным симультаным принципом* представления объектов в художественном (живописном) произведении, для Средних веков характерен также «*комбинированный*» (назовем его так) синтетический принцип, в основе которого лежит стремление художника соединить различные искусства (архитектуру, скульптуру, живопись, музыку, витраж (как неотъемлемую, важную часть декора) и *verbum* – Слово), чтобы, гармонично и пропорционально расположив их в пространстве, добиться приближения к Истине, достичь божественного Откровения. Готический храм оказывается олицетворением этого Божественного синтеза, в котором совокупность искусств (*artes*) становится прямым посредником между мастером и Богом. Сугерий, один из реконструкторов церкви аббатства Сен-Дени (XII в.) воспринимает свое творение одновременно как «книгу и картину» («*liber et pictura*»). К сопоставлению искусств (прежде всего живописи и поэзии) приходят в своих сочинениях Гуго Сен-Викторский, Доменико Гундисальви и другие философы и теологи. Остается совсем немного времени до того момента, как Ч. Ченнини возродит знаменитую формулу Горация «*Ut pictura poesis*» («Поэзия как живопись»), ставшую отправной точкой многочисленных ренессансных споров и размышлений о возможности синтеза искусств на основании хотя бы частичного сходства⁶.

Вершиной средневековых представлений о структурированном, гармоничном сопоставлении различных элементов с целью создания художественного произведения стала теория «универсального» творения, олицетворяющая идею пути художника к Первоисточнику – Богу. Философом и мистиком, наиболее четко и последовательно обосновавшим возможность создания такого произведения был Р. Луллий, автор концепции «*Ars magna*» (т. е. «Великого искусства»). По преданию, Луллий получил в 1274 г. откровение свыше: он увидел на листьях деревьев буквы; ветер колебал листья, и буквы под действием ветра составлялись в слова. Этот Божественный принцип философ положил в основу своей «комбинаторики». Он предлагал Художнику (Артисту) сто основных первоформ (бытия и сущности, красоты и идеи, времени и пространства и т. д.) и схемы для работы с ними – метод превращения этих форм в законченные произведения. Каждое такое произведение по своей сути должно было давать ответы на вопросы, задаваемые художником. Получая какой-либо ответ, Артист получал одновременно и прямое указание, как воплотить его в конкретном произведении. Художник рассматривался Луллием как посредник между ремеслом и Господом; формулы «*Ars magna*» должны были помочь художнику обрести Бога посредством творчества.

Раймон Луллий был одним из первых «полигисторов» (эрудитов, универсалов, сведущих в разных областях науки и искусств), которыми оказалась столь богата последующая эпоха – период западноевропейского Ренессанса, сменившего Средние века. В даль-

⁶ Подробнее см. в книге У. Эко «Эволюция средневековой эстетики», глава X. СПб., 2004.

нейшем идеи «универсального» произведения, возникающего посредством механического, комбинаторного, но при этом одухотворенного процесса, оказались востребованы и популярны: к ним обращались Николай Кузанский и знаменитый барочный философ, лингвист и математик А. Кирхер, написавший несколько трактатов, напрямую восходивших к теориям Луллия: в частности, «*Musurgia universalis*» (1650), в котором он предложил собственное изобретение, позволяющее любому композитору и даже несведущему человеку создавать комбинаторные музыкальные произведения – т. н. «чудесную музарифмику» («*musarithmica mirifica*»). Существует предположение, что «музарифмикой» пользовался Моцарт, сочиняя приписываемую ему «Музыкальную игру в кости» (1792), а спустя столетие, – вероятно, и Ст. Малларме, работая над знаменитым «Броском костей». Вдохновленный сочинениями Луллия, двадцатилетний Г. Лейбниц в 1665 г. написал диссертацию «О комбинаторном искусстве». Что касается XX столетия, то идеи Р. Луллия вновь оказались востребованы: в 1960-е гг. к изучению его «*Ars magna*» обратились члены группы «УЛИПО» (l'OULIPO) – французские филологи, исследовавшие границы произведений и возможности размыкания этих границ с целью автоматического создания новых произведений. В 1973 г., комментируя известный литературный этюд «Сто тысяч миллиардов стихотворений» Р. Кено (оригинальное поэтическое пособие для желающих сочинять сонеты, в котором любая из предлагаемых читателю строк органично сочетается с любыми другими строками), критик К. Берже употребил термин «комбинаторная литература», который с тех пор периодически используется для обозначения аналогичных литературных опытов, основанных на автоматическом конструировании текстов из фраз, слов и звуков.

Симультанный театр средневековья

Изучение основных этапов развития европейского театра с первых веков христианства до эпохи развитого Средневековья показывает, что появление в XI в. *симультанных декораций* оказалось логичным и связанным с самобытными средневековыми представлениями о течении времени и развитии времени в пространстве. Предшественник европейского, античный театр эпохи классического Рима с его грандиозными спектаклями, гладиаторскими боями, всевозможными состязаниями на арене, по свидетельству ранних христианских богословов, отличался натурализмом и жестокостью, что противоречило догматам новой религии. Уже во II в. появляются трактаты «О зрелищах» Св. Киприана и Св. Тертуллиана, в которых театральные действия получают резко отрицательную оценку. Она касалась как этической, так и художественной стороны театрального искусства. Заведомо агрессивные, откровенные и потому недостойные христианина зрелища, полагает Тертуллиан, отвлекают людей от молитвы и служения Богу. Похожие мысли мы находим у Иоанна Златоуста и других представителей Восточной патристики. Приблизительно к V в. античный театр перестал существовать – история театра, как вида искусства, практически прервалась вплоть до IX столетия. Однако по некоторым источникам можно сделать вывод о том, что какие-то отголоски былых спектаклей или воспоминания о них все-таки сохранялись: среди решений V и VI Вселенских соборов мы находим статьи о запрещении любых театральных зрелищ. Скорее всего, в годы принятия этих решений труппы актеров как таковые уже не существовали. Им на смену пришли артисты-одиночки, жонглеры или гистрионы, исполнявшие свои спектакли при дворах знати. Причем, появление жонглеров следует относить не к X–XI вв., как считают многие исследователи данного вопроса, – это происходит чуть раньше, поскольку еще в 813 г. Третий Турский собор запретил всем клирикам «лицезрение гистрионских представлений». Нам известно, однако, что традиции жонглерских представлений оказались более весомыми, нежели запреты клириков. Тем не менее, выступления профессионалов-одиночек нельзя считать прямым этапом развития средневекового театра – это, скорее, проблема, относящаяся к области средневекового ремесла, тогда как у истоков симультанного театра стояли обыкновенные миряне – люди, быть может, и художественно одаренные, но не обладатели профессиональных навыков, прихожане церквей и соборов, участвовавшие в праздничных богослужениях. Образованный ими хор искусственно делился на две части, каждая из которых исполняла свой набор песнопений. Постепенно к традиционному корпусу гимнов стали прибавляться кантилены – песенные тексты, рассказывающие о жизни святых. Очень скоро кантилены, написанные на латыни, были вытеснены аналогичными произведениями на национальных европейских языках. Первый зафиксированный случай исполнения такого песнопения на французском языке относится к 881 г. – это была «Кантилена о Святой Евлалии», христианской мученице, не пожелавшей отречься от веры ради избавления от страданий. Затем появляются кантилены «О жизни Святого Алексея», «О жизни Святого Лegerия» и другие, встраиваемые в контекст канонического богослужения. В X–XI вв. из своеобразного диалога частей хора возникают литургические драмы и мистерии, разыгрываемые на библейские сюжеты. Наиболее известной из них стала «Мистерия об Адаме», появление которой относят ко второй половине XII в. и которая рассказывала историю грехопадения. Как известно, мистерии разыгрывались на паперти, у входа в храм, и тогда церковь отождествлялась с раем, паперть – с Эдемом, а толпа, собравшаяся на представление, становилась лимбом или чистилищем.

Примечательно, что наибольшей продуктивностью и набором драматургических жанров – как духовных, так и светских – отличался средневековый театр Франции. Это «литургическая драма», «миракль», «игра», «моралите» и комедийные жанры – «фарс», «фаблио»

и т. д. В других европейских странах (Италия, Англия, Германия), как показывают некоторые источники, театральные постановки были менее разнообразными. В «Описании благороднейшего города Лондона», сделанного У. Фиц-Стефеном в конце XII в., перечислены основные развлечения горожан: петушиные бои, игра в мяч, конные турниры, морские сражения, импровизированная охота на льду Темзы. Про собственно театральные постановки речь не идет совсем⁷. Подобную картину мы видим и в Италии, где первые светские театральные постановки появляются только во времена Данте. В отношении театральных зрелищ Франция еще долго оставалась «законодательницей мод». В XI в. там появляется первая «симультанная» комедийная пьеса «Несчастья Бабион», написанная на латыни, все декорации для которой были выстроены в ряд на специально созданной сцене. *«Необходимо представить себе, – пишет историк К. А. Шевалье, – средневековый театр в форме круга или же многоугольника, образованного деревянным помостом, пустыми полами каркасами из брусьев, затянутыми коврами, практически без декораций; воображение публики само создает пространство и время в любой момент действия. Зрители перемешаны с актерами; большее их число сидит или стоит на одном уровне со сценой, другие, более привилегированные, знать и буржуа, находятся на верхнем этаже помоста, в ложах, на которые они взбираются по лесенкам, и где они оказываются тесно прижаты к музыкантам и действующим лицам пьесы»*⁸. Итак, средневековая «симультанная» пьеса отличается от прочих театральных постановок тем, что зрители также участвуют в действии, образуя толпу, вначале необходимую для воплощения библейских сюжетов (в мистериях и мираклях), а позже – в произведениях светского характера – просто изображающую скопление городских жителей, которыми они и являются. Во-вторых, *«речь идет о коллективном спектакле, единстве, в котором публика составляет настоящий „магический круг“». Это зрелище, согласно Аристотелю, обладает катарсисом, поскольку позволяет коллективу освободить свои фантазии, понять желания, прогнать наваждения»*⁹. Возможность самораскрытия для публики способствует тому, что симультантные постановки становятся все более популярными. Самые известные средневековые авторы сочиняют для театра, вводя в пьесы гомеровские монологи и диалоги, но одновременно стремясь сделать схему «текст-постановка» максимально понятной и удобной для зрителя. Тогда же происходит обращение авторов к наследию античных драматургов – Аристофана, Плавта, Теренция, и многие мотивы их творений, как и чудесные истории, пришедшие с Ближнего Востока, воплощаются на сцене. Это приводит, с одной стороны, к большей вариативности произведений средневековой драматургии, а с другой – к снижению качества пьес, построенных теперь на своего рода «штампах», заимствованных у греческих и римских писателей. К концу эпохи Средневековья театр становится совсем «упрощенным», однако симультантный принцип расположения декораций сохраняется. Вот как выглядела сцена, подготовленная для постановки «Фарса о мэтре Патлене» (XV в.): симультантные декорации представляют магазин тканей, интерьер дома Патлена и суд, обозначенный столом¹⁰. От одного участка сцены к другому перемещаются актеры, участвующие в пьесе. Вот мэтр Патлен, когда-то известный адвокат, оставивший практику, выслушивает упрёки жены, вот он идет в лавку к продавцу тканей и «покупает» отрез материи, обещая заплатить за него позже. Вот недовольный долгим ожиданием хозяин лавки сам приходит к Патлену, а затем оба идут в суд, из которого Патлен возвращается победителем. Все события разворачиваются перед зрителями на одной плоскости, вдоль которой выстроены и декорации, и зрительские места. В определенные моменты действия

⁷ Фиц-Стефен У. Описание благороднейшего города Лондона на www.vostlit.narod.ru/Texts/rus5.

⁸ Chevallier C.-A. The âtre comique du Moyen Age. P., 1982. P. 34.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

толпа наравне с актерами принимает участие в спектакле: к ней обращаются поочередно герои пьесы, спорят с ней, полемизируют. Простота сюжета компенсируется яркостью сценических образов и речей актеров. Все более развивается тенденция упрощения театральных постановок, и чем проще, с точки зрения художественного замысла, становится сюжет драматургического произведения, тем больше персонажей участвуют в нем и тем сложнее выглядят декорации, располагаемые на сцене, пока, наконец, в середине XVII в. симультантные декорации не заменяются сменными (появляющимися последовательно). Возвращаются они на театральную сцену вновь только в XX в. – благодаря усилиям ряда современных европейских режиссеров.

Раннее Возрождение (XIV–XV вв.)

Итальянский Ренессанс начинается с нескольких глубинных ментальных изменений, вызывающих неизбежную трансформацию «традиционного» (для эпохи Средних веков) языка европейского искусства. Живописцы понемногу преодолевают принцип симультанного линейного расположения объектов, преобразуя изображение из двухмерного в трехмерное¹¹ и *сжимая художественное время до размеров одной-единственной жанровой сцены*, выхваченной из подразумеваемого повествовательного массива. Кроме того, набирает силу известная тенденция, которую можно сформулировать как интерес к «земному», «человеческому», позволяющий художникам сконцентрировать внимание на реальном, а не «мифологическом» времени. Впервые с момента появления ключевой для средневекового христианского искусства концепции Блаженного Августина, включившего преходящее и делимое «время» в неизменную и грядущую «вечность»¹², категория «земное время» приобретает в Западной Европе статус безусловной базовой ценности, сохраняемый и неуклонно утверждаемый, в общем-то, до сего дня. Человек Средневековья существует параллельно в двух различных временных системах – земном и библейском времени (стремящемся к Вечности). Европейец периода Ренессанса, особенно южанин (на севере Европы, как аргументированно показал Й. Хейзинга в «Осени Средневековья», даже XV век, по сути дела, это все еще эпоха *medium aevum*), чаще сталкивается с проблемой необходимости бытия в режиме реального времени, и потому он все сильнее ощущает потребность успеть «зафиксировать» эту призрачную, ускользающую субстанцию. В тринадцатом столетии в Париже впервые вводится мензуральная нотация для записи музыкальных произведений – такое нововведение позволяет отражать длительность звучания нот или пауз, что отсылает нас к неизвестной прежде проблеме фиксации времени в художественном произведении. В том же столетии, замечает Эрвин Панофский в «Готической архитектуре и схоластике», авторы начинают делить тексты популярного жанра «Summa» на «части», «вопросы» и «разделы»¹³. Очень важным фактом нового отношения к времени становится появление в XIV в. в Италии и Франции башенных механических часов. Изначально эти часы (параллельно с их распространением совершенствуются также и солнечные часы, а чуть позже появляется карманный механизм, сочетающий в себе элементы солнечных часов и компаса) предназначались для того, чтобы не пропустить время молитвы, ибо такое упущение считалось греховным. Однако от десятилетия к десятилетию они становятся все более традиционным предметом городского обихода. В 1355 г. королевский наместник провинции Артуа разрешает жителям небольшого городка построить у себя часы для бытовых нужд. Земное время начинает действительно цениться, им дорожат и монахи, и ремесленники, и купцы, и художники. Параллельно этому процессу «удорожания времени» расширяется представление человека об окружающем мире, – опять-таки реальном, а не мифологическом, полном загадок, непонятном, как было прежде, – что приводит к серьезному расширению границ пространства. Маленькие средневековые города с узкими улочками и площадями, центры ремесла, торговли и искусства, теснятся внутри мощных стен, а за ними, по краям проезжих дорог, уже начинается зона обитания невиданных животных, прокаженных и иных опасных людей, вытесненных законом или эпидемиями из города. Вне городских стен царят страх и тайна,

¹¹ «...Живописная плоскость утратила ту материальность, которая была ей присуща в искусстве зрелого Средневековья. Она перестала быть непроницаемой и непроходимой плоскостью, представленной стеной, доской, куском полотна, пергамента, листом бумаги, gobеленом или витражом, она стала окном, через которое мы смотрим на один из фрагментов видимого мира» (Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 199).

¹² Августин А. О Граде Божьем. Кн. 11. Гл. 5–8.

¹³ Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004. С. 237.

там совершаются удивительные или ужасные вещи, достойные подробного упоминания в легендах и рыцарских романах.

Но в эпоху Ренессанса человек преодолевает этот страх и, отделяясь от толпы других жителей, выходит за пределы города, направляя шаги к бескрайнему горизонту. Географические открытия, плавания по морям, издание карт, содержащих сведения о новых областях Земли, учат человека поднимать взгляд к линии горизонта, чувствовать мощь простора, наслаждаться ей, – это, безусловно, приближает открытие «перспективы», прежде неизвестной художникам. В пятнадцатом веке португальцы изобретают паруса, с помощью которых можно плавать не только вдоль известной береговой линии, но и перемещаться в открытом океане, ловя пассаты, пересекая экватор во всех направлениях. Около 1515 г. Коперник сформулировал в «Комментариях», а позднее уточнил в труде «Об обращении небесных сфер» (1530–1543) положения о гелиоцентрическом устройстве Вселенной, шокировав людей своего века и последующих столетий, полагавших, что земля похожа на плоский поднос, омываемый Океаном, и состоит из трех материков – Европы, Азии и Африки, разделенных, соответственно, Танаисом (Доном), Средиземным морем и Нилом. За пятьдесят лет до Коперника Николай Кузанский выдвинул утверждение, что Вселенная бесконечна в своих границах. Возникает идея пересечения времени и пространства (в том числе художественного времени и художественного пространства) в конкретных точках. Леонардо да Винчи устанавливает свои соответствия между «временем» и «пространством», называя «промежуток времени» аналогом пространственного «места»¹⁴. Еще ранее итальянские мыслители приходят к выводу, что поскольку человек – мера всех вещей, то он сам по себе является универсальным связующим звеном между пространством и временем. Написать портрет человека, зафиксировать его образ, перенести на холст бесстрастное или изможденное страстями лицо – вот новый способ свести воедино пространство и время. Человек сознательно вписывается художником в узнаваемое пространство, позирует на фоне конкретного пейзажа и при этом пребывает и в реальном, не выдуманном «временном промежутке». Такова новация языка искусства, ярко свидетельствующая об изменениях картины мира и приемов ее воплощения.

В третьей книге своего труда «О достоинстве и превосходстве человека» (1451/52) Джанотто Манетти пишет: *«Как же оценить зрелище, когда стала бы доступна внимательному рассмотрению одновременно вся земля, ее расположение, форма, очертания и красота? Но поскольку мы не имеем возможности видеть и обозреть телесными очами все собранное одновременно и в одно, то по крайней мере опишем немного подробнее отдельные, наиболее приметные и достойные вещи и представим их несколько выпуклей, дабы посредством этого нашего развернутого изложения мы сумели бы, во всяком случае, вспомнить и созерцать все это, такое прекрасное и такое благородное и такое поразительное, раз уж мы не можем видеть воочию»*¹⁵. Руководствуясь похожими идеями, мастера Возрождения постепенно отказываются от необходимости компоновать, «втискивать» длинный сюжет в несколько статичных фрагментов. Рассказ о событиях, отраженных на картине, теперь выносится за ее непосредственные границы, просто подразумевается, причем художник все чаще обращается не только к эрудиции зрителя, но и к его воображению, фантазии, художественному вкусу.

Однако еще на протяжении всего периода итальянского «треченто» и даже в некоторых образцах искусства периода «кватроченто» мы то и дело сталкиваемся с отголосками симультанного средневекового художественного видения и мышления, причем, как пишет

¹⁴ См. подробнее об этом в книге Л. М. Баткина «Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления». М., 1990. С. 342.

¹⁵ Там же. С. 77.

Б. Р. Виппер в книге «Итальянский Ренессанс XIII–XVI века», готическое видение мира то и дело проявляет себя в произведениях живописцев юга Европы благодаря периодически усиливающемуся влиянию Франции и Нидерландов, где прежние каноны искусства сохраняются дольше, вплоть до начала XVI в. Как и мастера предшествующих эпох, художники раннего Ренессанса и на севере и на юге пытаются иллюстрировать своими произведениями сюжеты священных текстов, правда, допуская некоторые вольности и постепенно приближая своих персонажей к земным, таким знакомым условиям собственного существования.

В одно и то же время (начало XIV в.) во Франции Робер де Лиль создает свою «Псалтырь», иллюстрированную гравюрой «Колесо десяти возрастов человеческих», а в Италии неизвестный мастер заканчивает работу над алтарем Святой Цецилии для одноименной сиенской церкви. В центр «Колеса...» художник помещает изображение Всемогущего Бога, от которого словно расходятся лучи, образующие синие и красные треугольники, – к медальонам, дающим представление об основных вехах жизненного пути человека. Здесь соединено божественное и мирское, эта близость заведомо облегчает переживание священного текста читателем, его перенесение на себя, погружение в сложные аллегории и символику библейских строк. Замысел мастера, окружившего, следуя популярной тогда в Италии *«maniera greca»* – «греческой (византийской) манере», образ Святой Цецилии восемью клеймами – сценами из ее жития – аналогичен: художник пытается проиллюстрировать жизненный путь святой, визуализировать его для зрителя. Это пока еще средневековая схема линейного симультанного расположения объектов в произведении искусства.

Рядовой прихожанин, хотя бы раз слышавший чтение жития святой Цецилии, теперь имеет возможность воочию увидеть все основные события ее жизни. *«А потом, в хижине, можно было долгими вечерами пересказывать эти... предания»*¹⁶, – писал Клодель о французских средневековых витражах, построенных по тому же принципу, что и сцены, запечатленные на алтаре сиенской церкви. Действительно, симультанность в искусстве раннего Возрождения, как и в средневековом искусстве, обнаруживается там, где требуется создание четкого иллюстративного ряда. Э. Клуцкерт в статье «Готическая живопись», анализируя особенности североευропейского искусства XIII–XIV вв., говорит следующее: *«Орнаментальная структура только подчеркивала эту расчлененность композиции на фрагменты, побуждая зрителя воспринимать элементы картины последовательно, один за другим. Живописное изображение как бы ориентировалось на вербальные метафоры: художник „переводил“ сюжет или текст непосредственно в изобразительное повествование»*¹⁷. Среди тех, кому это хорошо удавалось, Клуцкерт называет Мельхиора Брудерлама, создавшего в соавторстве с Жаком де Барзе в 1392–1399 гг. несколько заалтарных картин для дижонского монастыря. *«Интерьерные сцены „Благовещения“ и „Принесения Младенца Христа во храм“ изображены в разрезе великолепных архитектурных сооружений, благодаря чему библейские события воспринимаются так, как если бы они происходили на сцене средневекового театра. С этими зданиями соседствуют высокие горы и деревья, поднимающиеся до верхнего края картины. На фоне этих пейзажей, на том же уровне, что и описанные сцены, помещены еще два эпизода – „Встреча Марии и Елизаветы“ и „Бегство в Египет“»*¹⁸. Здесь, как видим, еще сильно влияние мистериального характера средневекового искусства.

Итальянские мастера XIV столетия почти не уступают своим северным соперникам в профессионализме. Мало того, изучение полотен и фресок итальянских художников показывает, что принцип симультанного изображения был им не менее близок. Уже во времена

¹⁶ Клодель П. Глаз слушает. М., 2006. С. 201.

¹⁷ http://www.artgorizont.com/articles.php?id_article=52.

¹⁸ Там же.

Дуччо, т. е. в конце XIII в., итальянские живописцы начинают использовать заимствованные с севера формы триптиха и даже полиптиха. Множественность картин (например, «житийных» росписей в церкви) способствует развитию «повествовательной» функции искусства. Двигаясь вдоль стен храма, зритель получает возможность наблюдать различные сцены, связанные с почитаемым святым. Сказанное можно в полной мере отнести и к скульптуре. В 1330 г. А. Пизано создает бронзовые двери для флорентийского баптистерия, на которых изображает последовательно двадцать сцен из жизни Иоанна Крестителя. В то же самое время флорентиец Масо ди Банко своими фресками, – в частности, нас интересует здесь «Чудо с драконом папы Сильвестра Святого» – иллюстрирует сцены из жития папы, современника императора Константина. Промежуток между «описываемыми» в житии и на фресках ди Банко событиями составляет тысячу лет. Огромный срок даже для древних египтян. Однако в своей работе художник оперирует теми же сведениями о Сильвестре, которые знал и христианин эпохи раннего Средневековья. На протяжении тысячи лет жития составляют обязательное чтение, поэтому агиографические сюжеты одинаково известны как простым прихожанам, так и знати и мастерам искусства. Названная фреска иллюстрирует рассказ о том, как в начале IV в. в пещере под Тарсийской скалой в Риме поселился дракон (змей), убивавший людей своим ядовитым дыханием. Папа Сильвестр отправился к скале и, отслужив молебен, заточил дракона в пещере до Второго пришествия Христа. Масо ди Банко составляет художественное поле фрески из двух сцен – левой и правой. В левой части картины мы видим Сильвестра и его спутников, которые совершают богослужение у входа в пещеру. На фрагменте справа Сильвестр в присутствии императора воскрешает людей, убитых драконом. При этом *«две сцены, следующие во времени одна за другой, разделены не только белой колонной, но и тем, что участники двух сцен стоят друг к другу спиной. В то же время архитектура заднего плана как бы связывает эти два события. Картина построена на скомпонованной вокруг центральной оси композиции и на едином ракурсе»*¹⁹. Общие «архитектурные кулисы» (Б. Р. Виппер) – традиционный прием для живописи этого времени. На их фоне ди Банко помещает колонну, разделяющую правую и левую части фрески, однако чем больше зритель смотрит на изображения, тем сильнее ощущение сюжетного единства.

Похожее, но только горизонтальное деление картины использует сиенец Бартоло ди Фредди. В 1380 г. он создает свое «Поклонение волхвов»; на переднем плане изображены цари, пришедшие поклониться новорожденному Христу, а на заднем, вдали, раскинулась современная художнику Сиена – ее можно узнать по темно-зеленому полосатому зданию собора. При взгляде на картину кажется, что из правого верхнего угла, огибая холмы, к Сиене, расположенной в левом верхнем углу, движется караван. Входя в городские ворота, всадники выезжают с противоположной стороны стены, затем исчезают где-то за рамкой видимого изображения и, сделав полукруг, вновь появляются слева внизу, уже на переднем плане. Благодаря этому непрестанному «движению», которым буквально дышит картина ди Фредди, кажется, что всадники, минующие город, – это продолжение свиты волхвов, визуально образуется непрерывное единство изображения.

Принцип симультанного видения, претворяемый художниками итальянского «треченто», нашел свое развитие в работах мастеров последующих эпох. Некоторые, например Беноццо Гоццолли, широко использовали этот прием во многих своих произведениях, скажем, в «Сне Иннокентия», «Рождении Святого Франциска» или «Танце Саломеи». Две первые (из перечисленных) картины художник составляет из одинаковых прямоугольников, между которыми оказывается либо стена дома, либо колонна, знаменующая границу между сценами. «Танец Саломеи» более сложен – на переднем плане мы видим Саломею, танцующую на пиру у Ирода, на заднем – Саломею и Иродиаду, очевидно, передающую дочери

¹⁹ Цит. по: Прокоп М. Итальянское искусство XIV века. Будапешт, 1986.

приказ царя явиться на пир. И, наконец, в левой части картины, занимающей примерно пятую часть всего пространства произведения, мы обнаруживаем стражника, занесшего меч над коленопреклоненным Иоанном Предтечей. Оба они – и стражник, и Иоанн – ограничены пространством арки, одним концом опирающейся на стену, четко отделяющую этот сюжет от основного «поля» картины. Таким образом, все три сюжетные «точки» оказываются сведенными вместе. И только человек, знающий, в какой последовательности развивались события, поймет, где хронологическое начало произведения. Однако для художника важнее именно две сцены, вынесенные на передний план, – танец Саломеи и усекновение головы Иоанна. Смирение пророка, жестокость Ирода, огненные движения Саломеи – вот что Гоццолли хочет донести до зрителя в первую очередь. Контраст между пиром и темницей-аркой, где находится Иоанн, очевиден. Тем не менее, и зал пиршества, и темница находятся во дворце Ирода, это очевидно при взгляде на картину.

Необходимо отметить, что и «Чудо с драконом папы Сильвестра Святого», и «Танец Саломеи» отличает композиция, приближенная к театральной средневековой декорации. Свидетельство тому – общий, единый задник воображаемой сцены. В первом случае он связывает две точки повествования, во втором – сразу три. Действительно, каждое произведение представляет собой некую иллюстрацию, как будто художник, присутствовавший на представлении, попытался отразить самые сильные его моменты в картине-фреске.

В живописи итальянского Ренессанса отголоски линейного симультанного видения сохраняются в том или ином виде до конца XV в.

Постепенный переход к более светским темам в живописи обусловил появление новых жанров и новых выразительных средств. Однако приобретающий популярность жанр пейзажа еще продолжает использоваться как «архитектурные кулисы», поверх которых располагаются симультанно развертываемые части произведения. Причем визуально эти части уже не разделяются колоннами, или стенами зданий, или иными вертикальными (реже горизонтальными) линиями. Считается, что первый узнаваемый пейзаж Ренессанса – Женевское озеро – запечатлел на полотне «Чудесный улов рыбы» швейцарец Конрад Виц в 1444 г. Его картина иллюстрирует отрывок из 21-й главы Евангелия от Иоанна, рассказывающий о том, как Христос после Воскресения явился Своим ученикам на берегу Тивериадского озера. Семеро учеников во главе с апостолом Петром ловят рыбу в лодке. Закинув сети по просьбе Учителя, которого они узнают не сразу, ученики видят, что сеть наполнилась рыбой. Всего они поймали сто пятьдесят три рыбы. Поняв, что перед ними – Иисус, совершивший новое чудо, Петр выпрыгивает из лодки и по пояс в воде бросается к Христу. Виц запечатлел обе сцены, не используя никаких вставных архитектурных деталей: вдаль, сидя в лодке, Петр и другие ученики вытаскивают сеть, в которой бьется рыба; на переднем плане мы видим Петра, уже идущего в воде к Спасителю, который как бы плывет над водой. Так фигура апостола оказывается одновременно в двух местах, но такая одновременность тоже оказывается своеобразным художественным приемом: в лодке изображены шесть, а не семь апостолов, как в тексте Писания. Поэтому Петр, идущий к Христу, невольно оказывается не только первым, главным, но также одновременно и седьмым учеником. Итак, на полотне художник решает две задачи: прежде всего, показывает стремительное движение Петра к Учителю и кроме того, дважды изобразив апостола, доводит число учеников до канонического, снимая возможные вопросы.

Анализируя очень похожую композицию миниатюры «Обращение Савла» из «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова (VI в.), где Савл-Павел изображен четыре раза – Савл со спутниками, озаренный небесным светом, Савл, упавший на землю, Савл, принявший крещение и уже нареченный Павлом и, наконец, Савл вместе с другим учеником Христа, Ананией, – С. М. Даниэль пишет: *«Миниатюра дает наглядный пример перенесения принципа словесного повествования в изобразительность. В сущности, мы имеем дело с*

рассказом, в котором слова заменены изобразительными знаками, а фразы – условно изображенными сценами. Это своего рода сокращенное изложение новозаветного текста»²⁰. Далее Даниэль приводит слова Нила Синайского, Григория Великого и Иоанна Дамаскина, анализировавших принцип «словесного изображения» в иконописи: «Иконы являются для неученых людей тем, что книги для умеющих читать, они – то же для зрения, что и речь для слуха»²¹.

²⁰ Даниэль С. Искусство видеть. СПб., 2006. С. 32.

²¹ Там же.

Симультанное пространство. Стаффажи. Зеркало

В первой половине XV в. гениальный Ян ван Эйк сделал заметный шаг в сторону преобразования линейного типа симульного изображения в комбинированный. Для этого ему «понадобились» два принципиальных новшества: ввести в собственные произведения т. н. «стаффажные» фигуры и использовать зеркало в знаменитом «Портрете четы Арнольфини» (1434). На наш взгляд, основная художественная задача, решаемая мастером, была следующей: остановить время в рамках отдельного произведения, дабы как можно лучше изучить взаимосвязь времени и пространства. Отправной точкой экспериментов Ван Эйка стал уже знакомый нам средневековый линейный способ расположения персонажей. Пустые места на картинах стали заполняться «стаффажными» фигурками – дополнительными «вставками», необходимыми для оживления общего художественного «поля», например, какой-либо пейзажной композиции. По этому пути следуют многие художники Северного Возрождения (ван Эйк в «Мадонне канцлера Ролена», Рогир ван дер Вейден в «Евангелисте Луке, рисующем Мадонну» и др.). По поводу «гипотетических стаффажных двойников» «Мадонны канцлера Ролена» М. Н. Соколов пишет следующее: *«Один из них, скорее всего, находящийся справа обладатель длинного посоха, является автопортретом Яна Ван Эйка, другой – портретом Ролена, любующегося на зримые плоды своих дипломатических усилий (заключение Аррасского мира), благодаря которым на бургундской земле воцарились мир и спокойствие. Таким образом, Ролен изображен в композиции дважды – и на переднем плане, и в виде стаффажа»*²². Обращение к приему «стаффажа» и есть, видимо, промежуточная стадия перехода от традиционного для Средневековья симульного принципа изображения к собственно портрету. Перед нами – постепенный отказ от старых канон, согласно которым все изображения героев в симульном живописном произведении были одного размера, одинаковыми. Пересказ событий исчезает, но появляющиеся стаффажные фигурки все еще отвечают за дополнительную нарративность произведения. Подобно большинству своих современников, и Ян ван Эйк, и ван дер Вейден работали над алтарными росписями, которым, как мы показали выше, присуще как раз подобное стремление к живописной наррации. Именно от алтарных росписей они движутся в сторону открытия новых живописных правил и схем.

Написанный ван Эйком за два года до «Мадонны канцлера Ролена» названный «Портрет четы Арнольфини» – революционное для истории европейской живописи произведение, поскольку на заднем плане, на стене, ван Эйк помещает круглое зеркало, в котором отражаются спины супругов и еще две фигурки, которых нет на основном плане. Эти фигурки – те же стаффажи, однако в данном случае, взгляды в зеркало, мы анализируем усилия, которые прикладывает живописец, чтобы показать нам пространство комнаты одновременно в двух ракурсах: прямом и отраженном. Техническое ноу-хау – зеркало – дает возможность художнику сделать шаг в сторону, скажем так, «новой симульности» – одновременного развертывания частей пространства, разделенного и тут же вновь соединенного зеркалом. Но, к слову, прежний традиционный линейный принцип симульного выражения в картине ван Эйка тоже явлен: рама зеркала, выполнена в средневековой традиции – обрамлена десятью медальонами, содержащими сцены из жизни Христа. Общая ситуация: перед зрителем дважды возникает одно и то же пространство, при этом герои, оказавшиеся в этом пространстве, не совсем идентичны. Почему? Возможно, ван Эйк, следуя веяниям эпохи, зашифровал в своем портрете что-то, чего мы разгадать пока не можем. Но это для нас не столь важно – главное, что присутствие двух не полностью совпадающих изображений про-

²² Соколов М. Н. Природа торжествующая. Иконология бытовых образов Возрождения и барокко. М., 1993. С. 61.

странства в общем поле произведения дает нам шанс увидеть в картине постепенную эволюцию занимающего нас принципа симультанного представления.

Так, в 1434 г. западноевропейская живопись делает заметный шаг от нарративного живописного принципа расположения объектов в художественном «поле» картины к новому пространственному видению. И в этой связи мы не можем не сказать о серьезной роли зеркала в становлении картины мира в европейской живописи XV–XVII вв. Великие мастера берут на вооружение зеркало как инструмент, дающий возможность не просто сопоставить две части некогда единого пространства, добываясь глубины и неповторимости художественного пространства. Зеркало подтверждает некоторые общие мировоззренческие установки (например, позволяет мастерам толковать мысли Платона о земном как отражении небесного Идеала или разрешает героям любоваться собой с упоением Нарцисса). Зеркало никогда не обманывает, и отраженное в нем никогда не льстит даже царственной персоне. Леонардо да Винчи советует художникам учиться у зеркала – *«совершенная картина, исполненная на поверхности какой-либо плоской материи, подобна поверхности зеркала»*²³, – и сам пишет свои тексты, пользуясь зеркально отраженным почерком, а среди его многочисленных чертежей встречается машина для полировки зеркал. В XVI–XVII столетиях зеркало – предмет роскоши и вожделения европейских правителей. Полотно Диего Веласкеса «Изгнание морисков» (1627) король Филипп IV помещает в зеркальном салоне, оказав этим художнику двойную честь: есть основания полагать, что любое плоское зеркало, висевшее там, стоило намного дороже, чем шедевры королевской живописной коллекции. В 1503 г. венецианцы, купив у фламандских мастеров патент на производство зеркал в Европе, стали монополистами, открыв технологию амальгамирования плоского стекла. На портрете супругов Арнольфини присутствует еще старое, круглое, выпуклое зеркало – одно из тех, которые в год работы художника над картиной отливались в Брюгге, где жил ван Эйк (там до сих пор существует Мост зеркал). Такое зеркало изобрели французы в тринадцатом веке. Стекланный шар заливали внутри амальгамой и затем, после ее застывания на стенках шара, стекло аккуратно обрезают по кругу. Однако начиная с середины шестнадцатого века и далее европейские живописцы изображают на своих картинах плоские, «идеальные» венецианские зеркала. Вены Тициана, Рубенса и Веласкеса любуются как раз в такие. Перед плоским зеркалом сидит Мария Магдалина Жоржа де ля Тура и девушка, берущая урок музыки на картине Вермеера. Ранее, в середине XV в. Николай Кузанский сравнивает Бога с плоским, неискажающим Истину зеркалом, а все творения – с зеркалами той или иной степени кривизны, в разной мере стремящимися к Абсолютной истине. Вообще, зеркало – предмет магический и потому вдвойне привлекательный для художников. Оно напрямую отсылает нас к изучению особенностей картины мира разных живописцев, поскольку с помощью зеркала такая картина зачастую и выстраивается.

Таким образом, переход от линейного симультанного принципа расположения объектов в произведении к новому («комбинированному») способу представления образов, персонажей в жанре портрета и пейзажа совершается постепенно – через технику «стаффажей» и обретение качественного зеркального отражения, переносимого на полотно вместе с объектом, находящимся перед зеркалом. Маленькие фигурки первопроходца Я. ван Эйка с течением времени превращаются в нечетко прорисованную царственную чету из «Менин» Веласкеса, и мы можем догадываться о ее существовании только потому, что она присутствует в зеркале, висящем на стене комнаты, где художник пишет портрет маленькой инфанты.

²³ Даниэль С. Искусство видеть. СПб., 2006. С. 70.

Поздний Ренессанс и эпоха барокко

К середине XVI в. в западноевропейском искусстве (Италия, Нидерланды, Франция) четко обозначились те плодотворные взаимодействия видов художественного творчества («живопись – театр», «живопись – музыка» и традиционная триада «архитектура – скульптура – живопись»), которые в последующую эпоху барокко создадут предпосылки для возникновения синтеза искусств практически в его современном значении.

В условиях формирования этого синтеза линейное симультанное представление объектов все более отходит на второй план; на первое место выходят всевозможные логические художественные построения, целью которых вновь становится универсализация языка искусства.

Двигаясь по этому пути, создавая уникальные собственные стили, мастера (теоретики и практики) XVI в. обращаются, прежде всего, к античным эстетическим теориям, ищут новое в «классике». Еще в самом начале итальянского Ренессанса, в третьей четверти XIV в., Ченнини повторяет сравнение живописи с поэзией, приведенное Горацием в «Послании к Пизонам». Формула «*Ut pictura poesis*», с одной стороны, лаконичная и меткая, а с другой – дающая возможность для различных ее истолкований и подражаний – становится отправной точкой художественных экспериментов, которыми отмечен этот период. В 1548 г. П. Пино в «Диалоге о живописи» говорит: *«Искусство это поэзия, которая не только заставляет нас верить, но показывает и небо с солнцем, луной и звездами, дождь, снег и тучи, порожденные ветром»*²⁴.

Вслед за Пино уподобление различных видов искусства поэзии, нахождение у них общих черт, признаков, уровней выразительности встречается в трактатах самых разных теоретиков эпохи. Дж. Царлино в «Установлении гармонии» (1588) сравнивает поэзию с музыкой: *«Затем – поэзия. Она настолько связана с музыкой, как это наблюдается, что тот, кто бы захотел ее отделить от нее, оставил как бы тело, отделенное от души»*²⁵. Леонардо да Винчи утверждает, что музыка является сестрой живописи, а живопись, в свою очередь – это «немая поэзия».

В предисловии к сборнику «Художественные модели мироздания» В. П. Толстой и Д. О. Швидковский пишут: *«Начиная с эпохи Возрождения, можно говорить о принципиально ином синтезе различных искусств на основе их относительной суверенности: взаимосвязь архитектуры, скульптуры, живописи и декоративных искусств, составляющих классические ансамбли Высокого Возрождения, скорее напоминает „Sacra conversazione“ – величавую беседу равных, чем слитное хоровое звучание голосов в ансамблях средневековья. Именно тогда, в эпоху Возрождения, возникло и было осознано стремление к сознательному объединению всех пространственных искусств»*²⁶.

В следующем, семнадцатом, столетии, отмечает М. И. Свидерская, сравнение живописи и литературы (и – добавим от себя – вполне объяснимые попытки нащупать «точки соприкосновения») становится общим местом: так, мастера, работавшие в стилистике классицизма, сравнивали картину с трагедией; художники, тяготевшие к барокко, проводили параллели между живописным полотном и эпической поэмой *«со свойственной ей широтой повествования, множеством разнородных эпизодов, красочностью и свободой построения. В академических спорах с Сакки последователи Кортона отстаивали преимущества изоб-*

²⁴ Пино П. Диалог о живописи // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981. С. 491.

²⁵ Там же. С. 603.

²⁶ Толстой В. П., Швидковский Д. О. Синтез пространственных искусств как образ мироздания // Художественные модели мироздания. М., 1997. С. 13.

ражения, которое не требует от зрителя тщательного разглядывания каждой фигуры и внимательного „чтения“ сюжета для раскрытия всех оттенков смысла, а развертывает перед ним „сияющий, гармоничный и живой общий эффект, способный вызвать восхищение и изумление“»²⁷. Синтетические находки позднего Ренессанса заполнили все художественное пространство Европы и привели к появлению множества новых теорий, связывавших различные виды искусства и уподоблявших их литературному творчеству.

²⁷ См. <http://msviderskaya.narod.ru/b.htm>.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.