

§ 2. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИЕ И БАРОККО

Этап доминирования общества

История средних веков на циклах выглядит так:



Рис. 143. Три цикла средневековья.

Средневековье можно рассматривать в формальном плане синхронно с античностью: у них – масса параллелей при всем том, что культурное содержание уже абсолютно ново. Создавая собственную культуру, средневековье использовало все прежние визуальные достижения на своей содержательной базе.

Раннее средневековье по фазе совпадает с Египтом. Вот почему они во многом аналогичны в интересующем нас вопросе:

- северная и Центральная Европа в искусстве возвращаются к силуэтному, а иногда даже к контурному видению;
- в Византии возрождается силуэтное восприятие (александрийские портреты состоят из плоского фона с выделением на нем предмета);
- возрождается интенциональная перспектива, почти забытая в Риме;

– снова ведущая роль принадлежит линии (чтобы подчеркнуть форму предмета, усиливают выразительность контура). Контур, как граница предмета, возрождает рельеф.

В романском искусстве мы обнаруживаем интенциональную перспективу. Здесь применяется и контурное, и силуэтное, и объемное видение. Типы видения, вроде бы давно ставшие потенциальными, актуализировались и сосуществуют в пределах одного и того же произведения – этим способом идет активный поиск способов нового выражения в искусстве. И так происходит, пока все это многообразие комбинаторных проб не срастется и не превратится в единство.

Подступы к новому нужно искать в самой сути формации: в средневековые ведущей мировоззренческой идеей становится *корпоративность*. Корпоративность – это тоже диктат общества (доминирование МЫ), но в нем личность получает хоть небольшую долю автономии: в хорошие времена (без войн и катаклизмов) средневековый человек мог прожить вполне вольготно в своем небольшом общинном мирке. Но поскольку таких времен в средневековье было не так уж много, общине требовались и защита, и закон, и удержание единства большого сообщества за счет религии.

Искусство Византии и дороманское искусство ведут постепенное освоение пространственной четырехмерности за счет целенаправленного применения **обратной перспективы**, содержащей *сумму множества точек зрения* (зрение сообщества, коллективное зрение). Источник обратной перспективы – зеркально-симметричная склейка левой и правой аксонометрии на одной картине.

Вот почему **аксонометрия** в средние века продолжает использоваться наряду с приемами обратной перспективы, и выбор зависит от задачи – репрезентировать какой-либо объект (иконы).

Эти идеи убедительно продемонстрировал Б. Раушенбах в своей книге «Пространственные построения в древнерусской живописи».

Справедливости ради скажем, что существуют и другие известные авторы, писавшие по этой теме, например Л. Жегин, сын знаменитого архитектора Ф. Шехтеля. Еще в 20-х годах он стал известен исследованием перспективы и композиции древней живописи, в частности русской иконописи. Жегиным было установлено, что при восприятии древней картины бросаются в глаза искажения в передаче перспективы: разного рода деформации, сдвиги, разрывы и разломы в изображении. Происходило это от особой перспективной системы изображения реальности, и этот комплекс явлений был определен как «обратная перспектива». Она характерна не только для древней живописи, но и для искусства примитива, а также – филогенез в онтогенезе – для детского рисунка.

Роль такой системы состоит в том, чтобы семантически важная часть изображаемого объекта была повернута к зрителю, а второстепенная не доминировала. Реконструкции языка этой системы и рассмотрению в связи с этим более общих проблем передачи пространства и времени в древней живописи был посвящен его итоговый труд (Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. – М., 1970. – 232 с.:ил.).

Ну и, конечно, в этом вопросе нет большего авторитета, чем отец Павел Флоренский с его «Иконостасом». На Западе в те же 20-30 годы обратная перспектива была осмыслена Panofsky E. (Е. Панофский, «Перспектива как символическая форма»). Несомненно, очень интересно было бы сопоставить точки зрения этих главных авторов, но именно это и проделал в свое время Раушенбах. Его итоговые обобщения, к тому же технически ориентированные, представляются нам достаточно убедительными. Что же касается средневекового, и в целом – мифопоэтического, хронотопа и специфики его выражения, то здесь мы обнаруживаем целый пласт авторов и школ (см. статьи и книги В.Н. Топорова).

Скульптура и живопись средневековья используют в качестве канона ранне-египетскую систему квадратов (квадратная сетка была положена в основу измерений и пропорционирования в живописи). Квадрат был главным

формальным элементом, роднившим византийскую и романскую систему искусств: в него вписывается и византийский купол, и основание романского крестового свода. Но квадратный «греческий крест» преобладает только в православии, в католическом мире крест получит другие пропорции.

Искусство архитектуры здесь доминирует. Здание кроме своей функции и символ власти, и огромная книга. Средневековое строительство шагнуло дальше римского: оно обосновало и расширило трехмерный свод. Становление архитектуры способствовало интенсивному развитию пластических искусств. Изобразительное искусство строит свои композиции на основе архитектурной ритмики, его зависимость от архитектуры абсолютна.

В контурных и силуэтных вариантах пластических искусств наблюдалось стремление выразить объем. *Переход от контурного и силуэтного типов видения к объемному совершался ускоренно, минуя промежуточные звенья.* Это объясняется внешними влияниями, в частности византийской и других культур, от которых сохранились образцы, но логика этого внутрициклическая.

При общем преобладании общества применяются *общественные средства* выражения. С позиции соотношения целого и части, целое – важнее деталей.

Этап равновесия

Романо-готический период – это расцвет средневековья.

Замок и монастырь, а затем город и собор, архитектура как пространственно-смысловое целое, объединяющее в себе все искусства, – основа синтеза.

Романская форма, с ее откровенной рационалистичностью и геометризмом, нередко напоминает раннюю Грецию, но только по принципу. Между микенскими замками и замками романскими – пропасть, хотя их планы иногда поразительно похожи геометрически. А монастырь – это уникальное соединение хозяйственной, военной, политической и интеллектуальной жизни – порождает формы, вообще не существовавшие до того, – синтез крепости и храма. По мере того, как жизнь

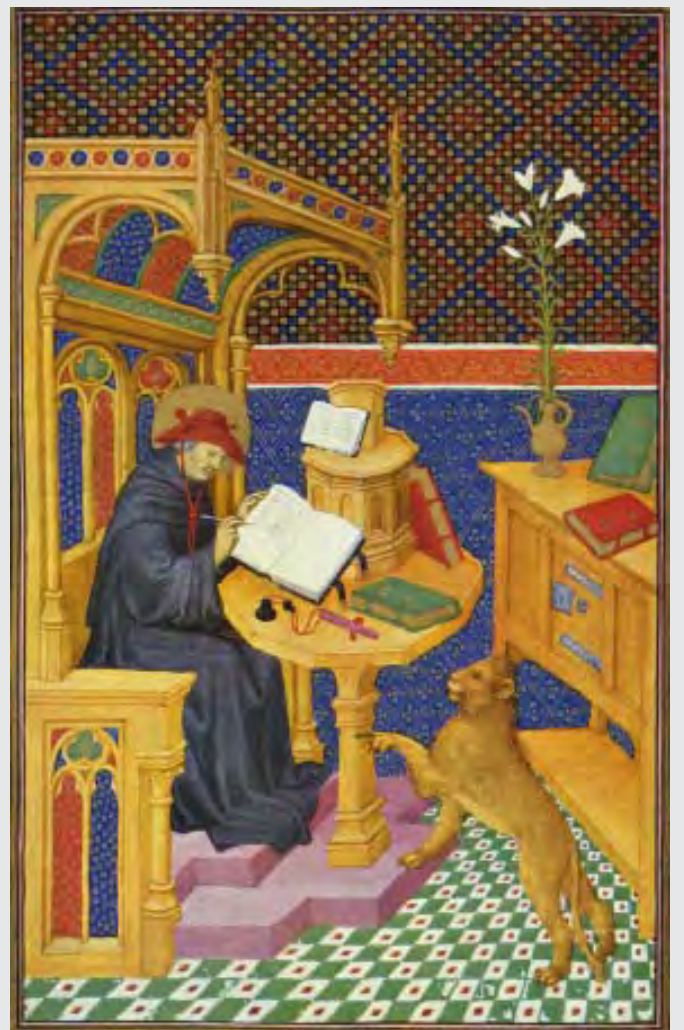
стабилизировалась, все это превращалось в те классические образцы, которыми полны сказки. А закончится история средних веков тем, что замки становятся охотничьими шашито с венецианскими окнами до пола, а монастыри по роскоши превосходят королевские дворцы.

Романо-готическая эпоха по фазе совпадает с греческой. Отсюда – общность типов восприятия и формальных изобразительных элементов.

В готике архитектурность задается *ритмом стрельчатых арок*, образующих весьма сложные конструкции. Каркас и навесные панели были тем изобретением, которое в корне изменило облик зданий, их высоту и наполненность.

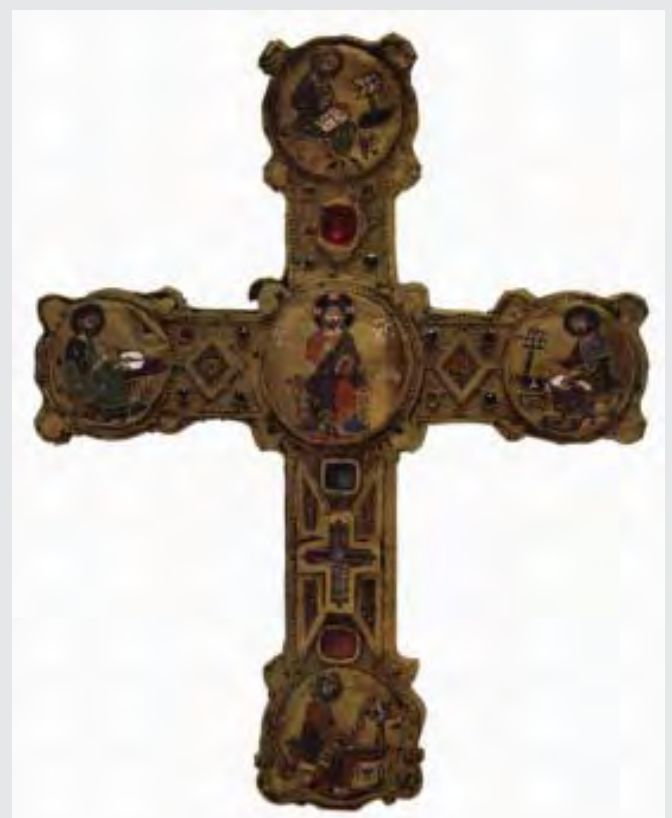
При общем преобладании воли общества средства равновесны: это – еще неразвитые тон, свет и цвет. Уже в романском искусстве применяется тональное моделирование (градиент) в иконописи, на тканях и т.д. Здесь происходит закрепление символических цветов (канонизация). Потом, когда готика стала широко применять витраж, в интерьере заиграл *цветной свет*. Эти высокие цветоносные пространства готических соборов до сих пор производят колоссальное чувственное впечатление. Между тем их сделало сообщество, весьма далекое от чувственности: готическая архитектура пронизана христианским спиритуализмом с его идеологией, все больше приобретающей характер абстрактной схемы. Таков закон истории: *избыточность и величие форм всегда сопутствует вырождению содержания*.

Основным формальным средством в готике остается та же линейность, соединенная с ритмикой параллельных рядов стрельчатых арок, которая и задает архитектурность форм всего прочего набора пластических искусств.









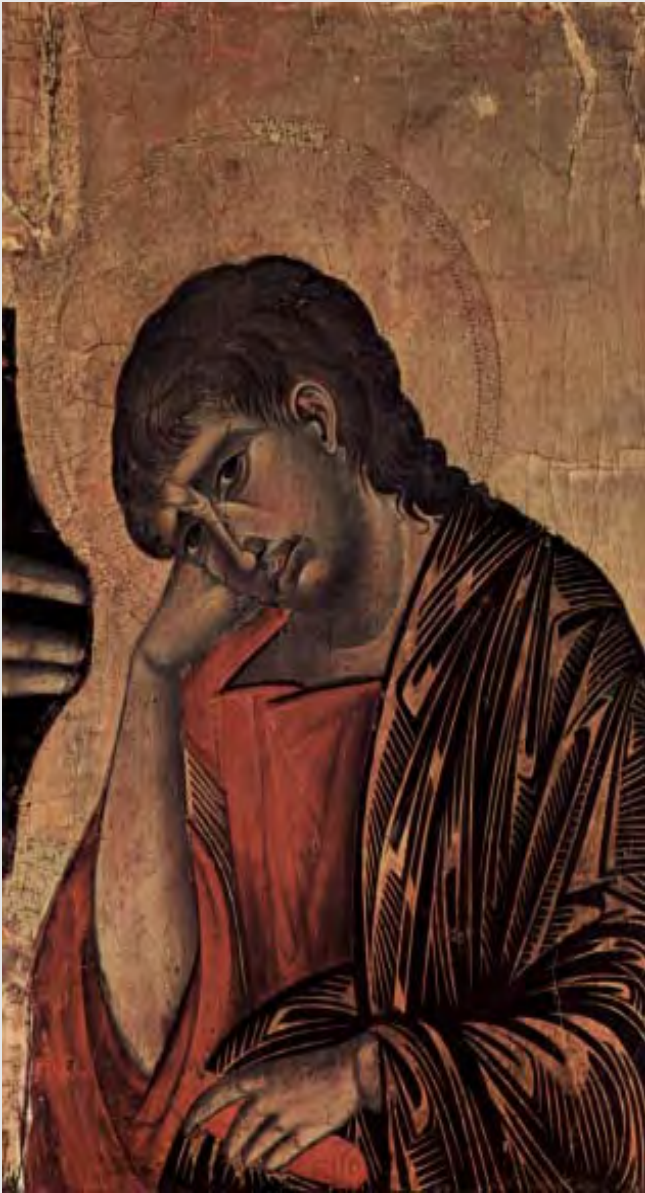








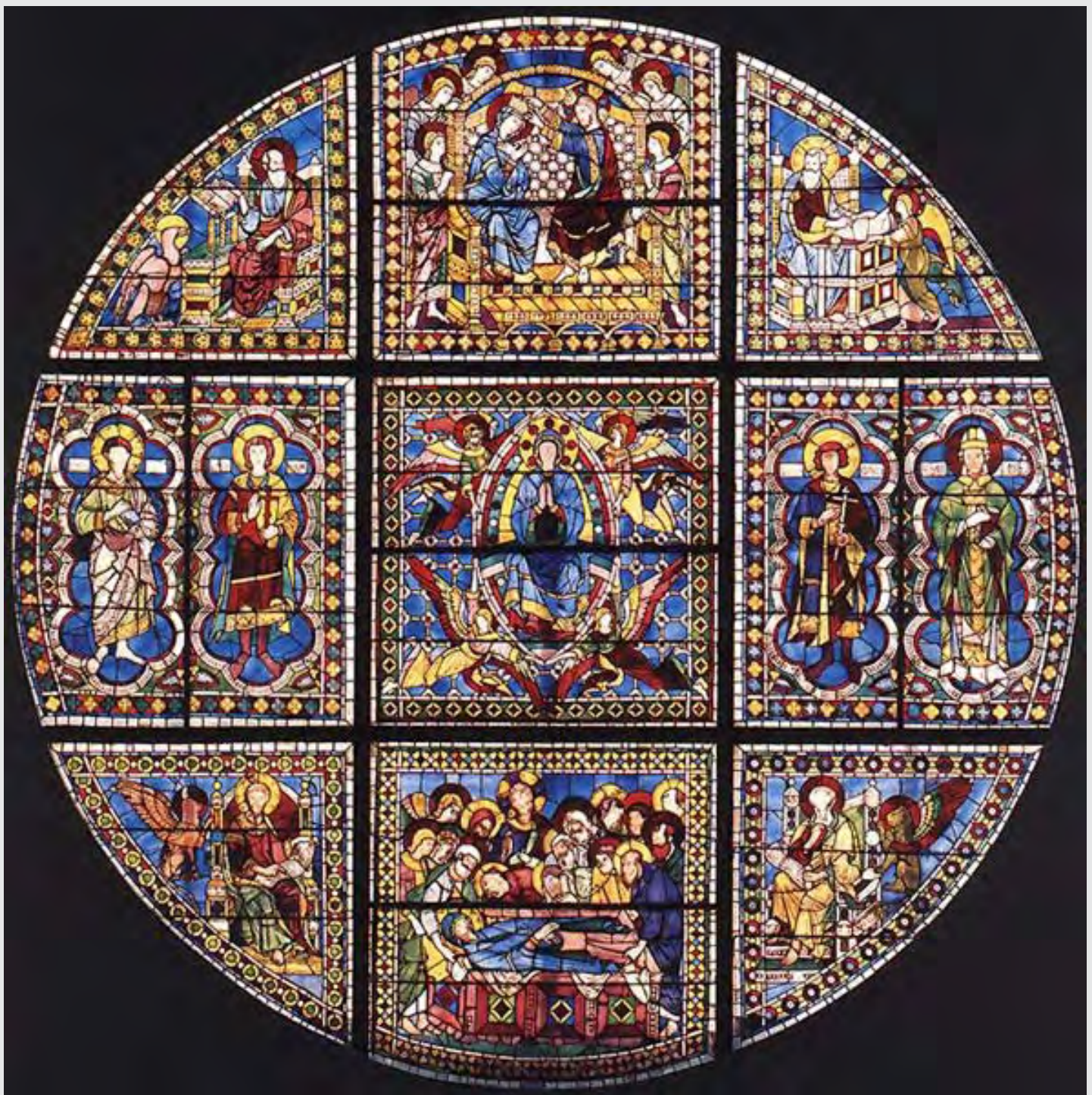






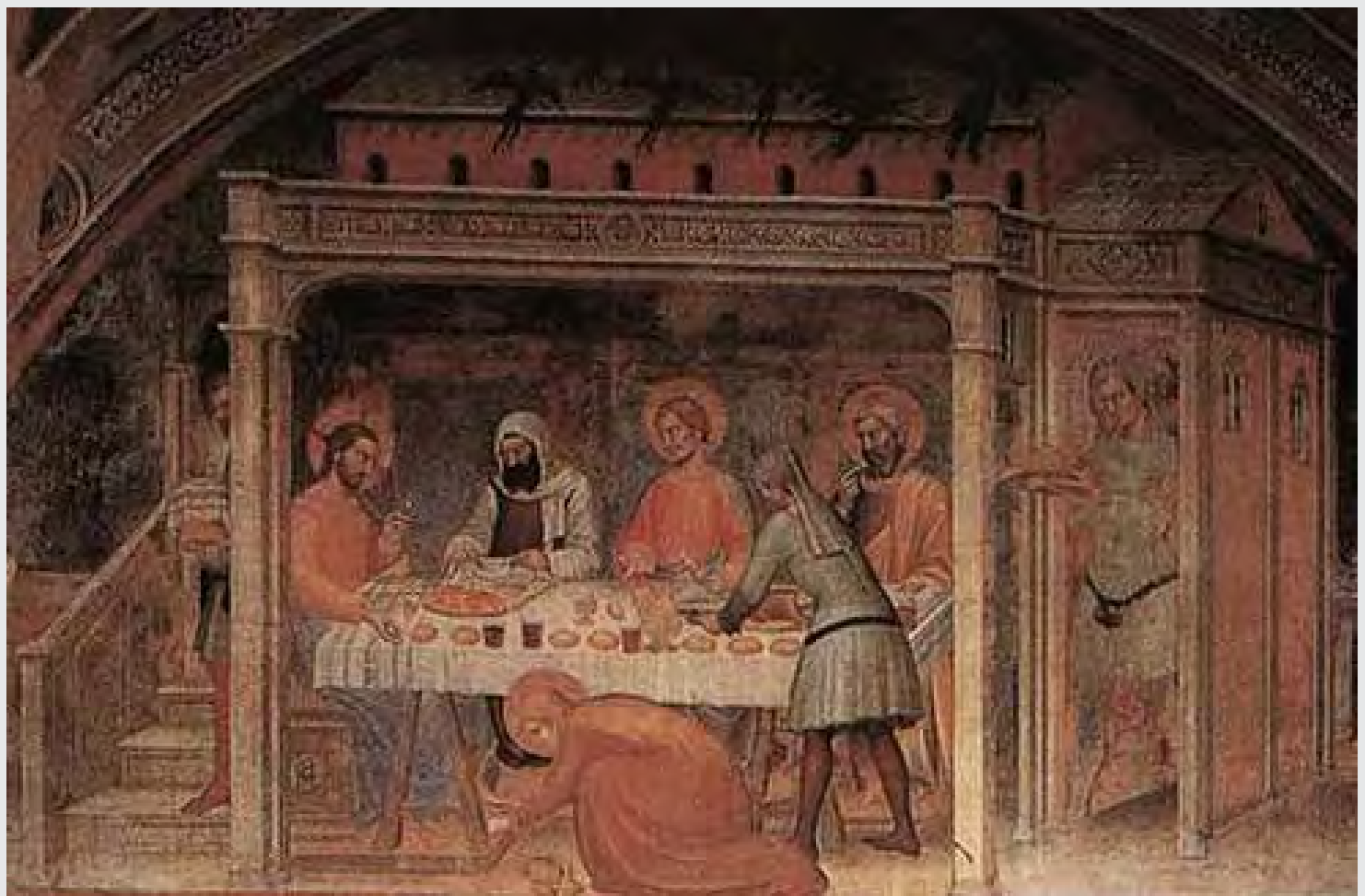




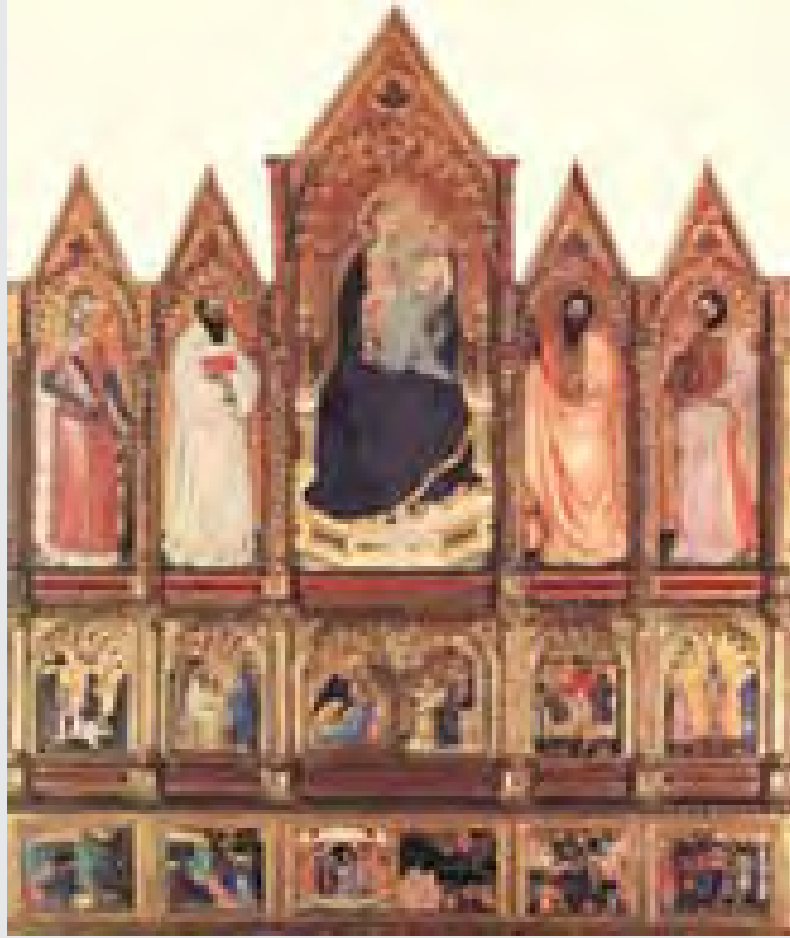














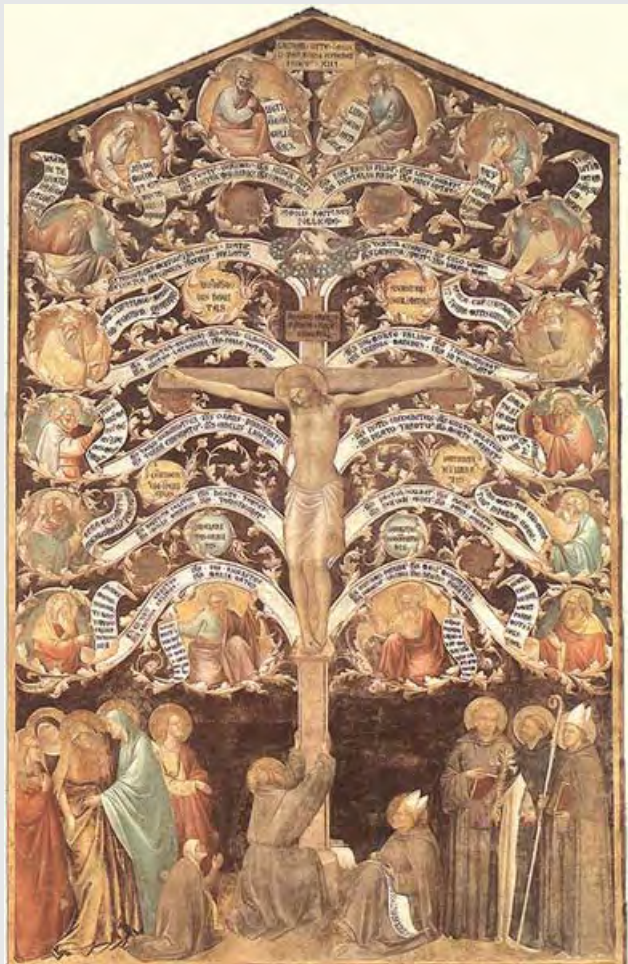
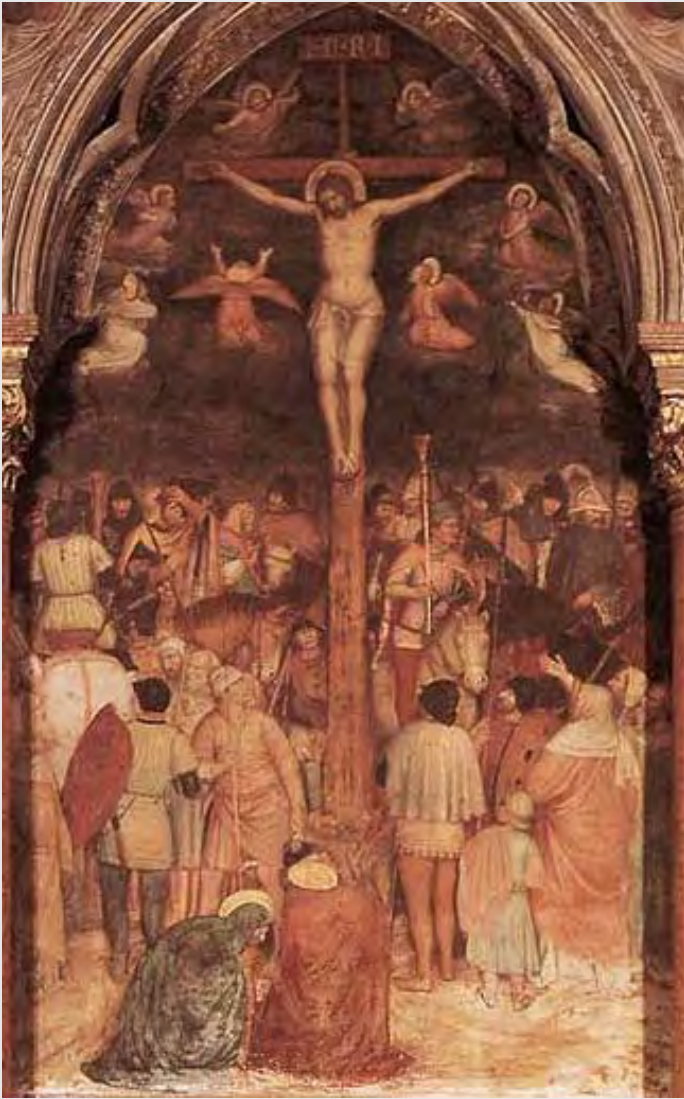




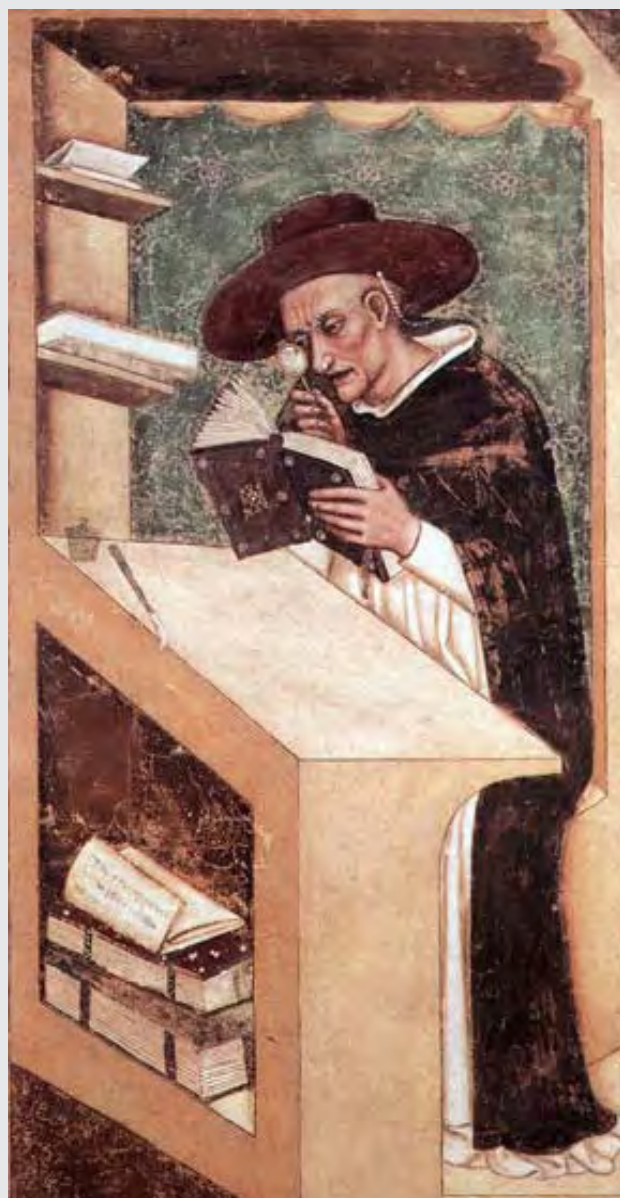




















Dominus di-
xit ad me
filius meus

Et signavit
manu sua
es mon-

es tu.

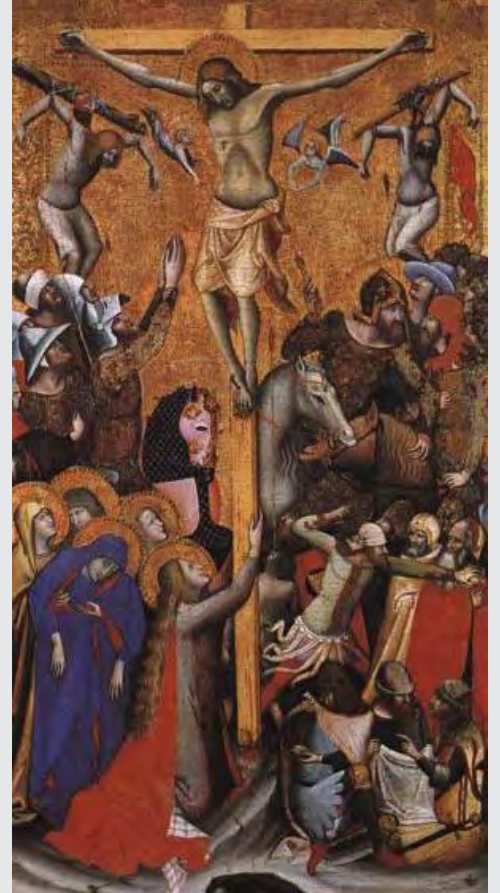
strum.











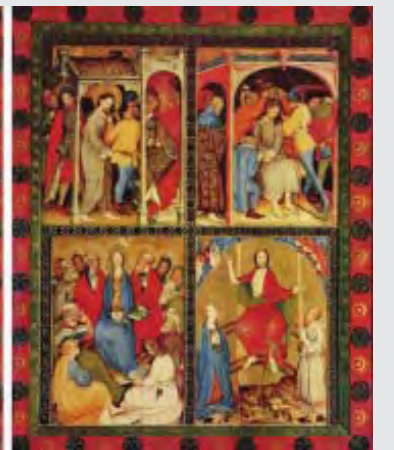






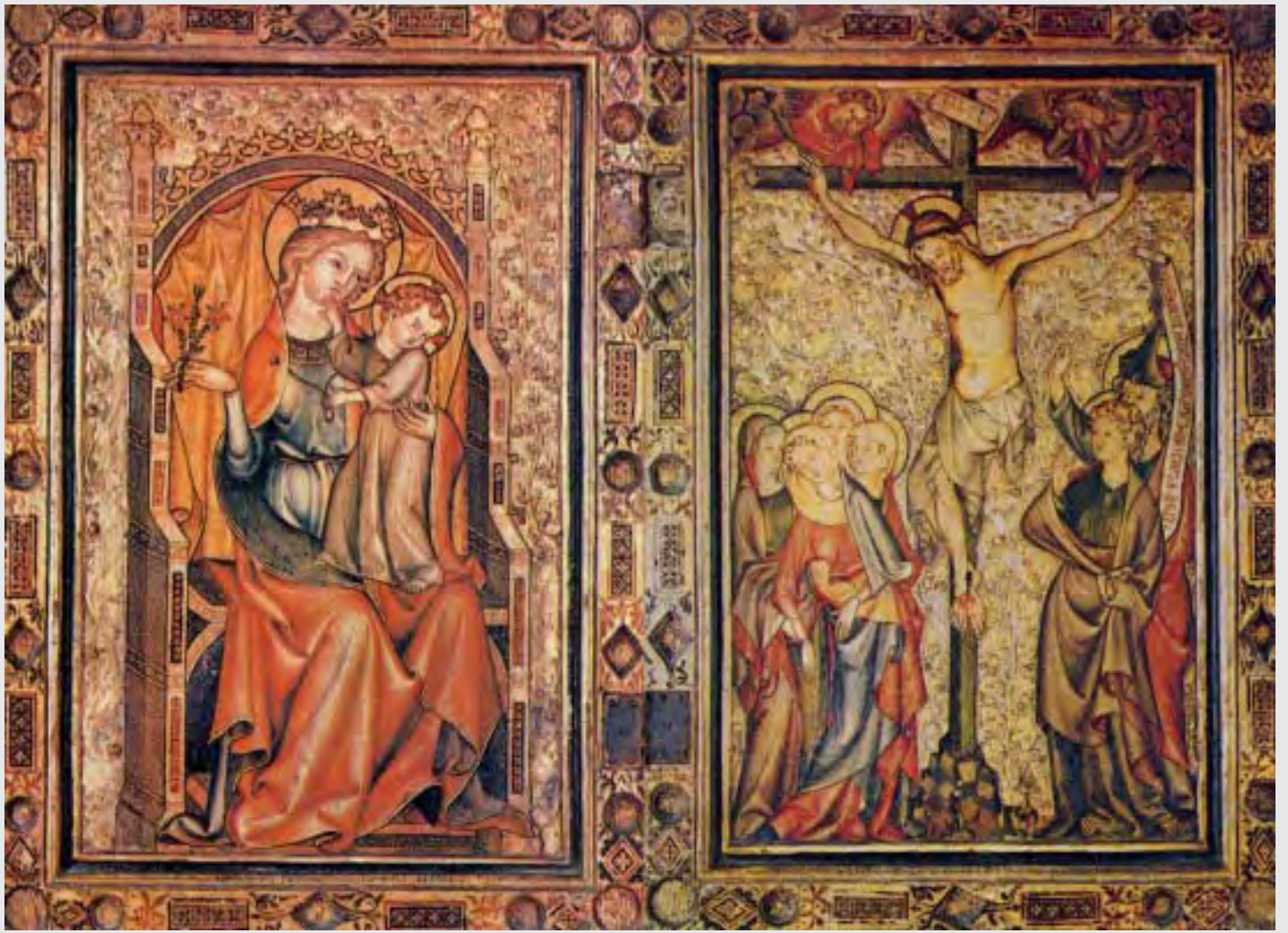
















C uentre matris mee uocauit me dñs
nomine meo. et posuit os meū sicut
gladium acutum sub tegumento
manns sue proterit me posuit me



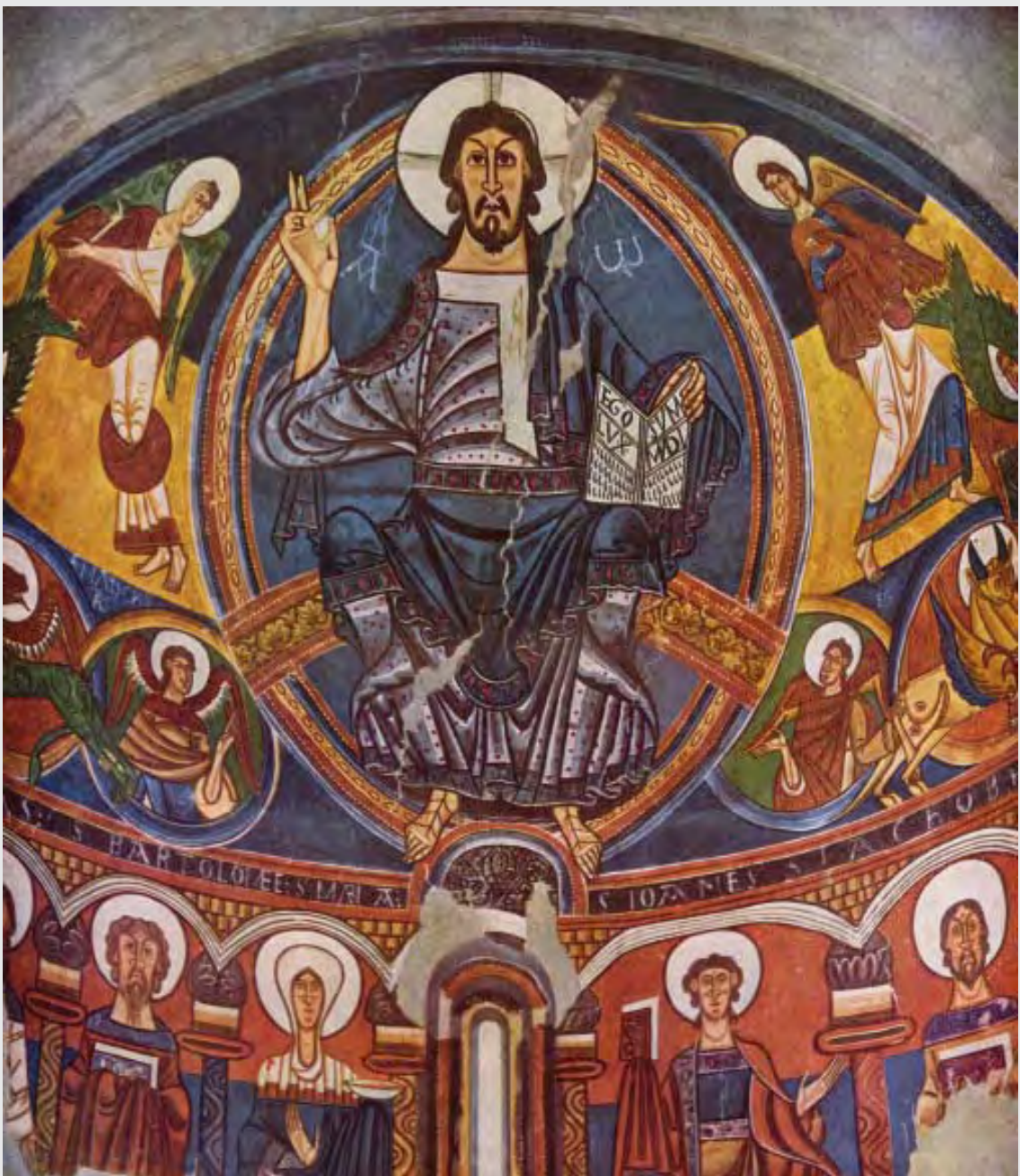














This page features a central miniature of a church interior with Gothic arches. A woman in a blue robe is kneeling before a seated figure. The scene is framed by a decorative border of small figures in niches. Below the miniature is a large block of Latin text in Gothic script, starting with 'Et es in terra...'.

*Et es in terra...
 Et es in terra...
 Et es in terra...
 Et es in terra...
 Et es in terra...*

The page features a central miniature of a figure in a white robe holding a staff, standing in a landscape with a red, patterned background. The scene is framed by a decorative border of leaves and flowers. Below the miniature is a large block of Latin text in Gothic script, starting with 'In manu...'.

*In manu...
 In manu...
 In manu...
 In manu...*

106













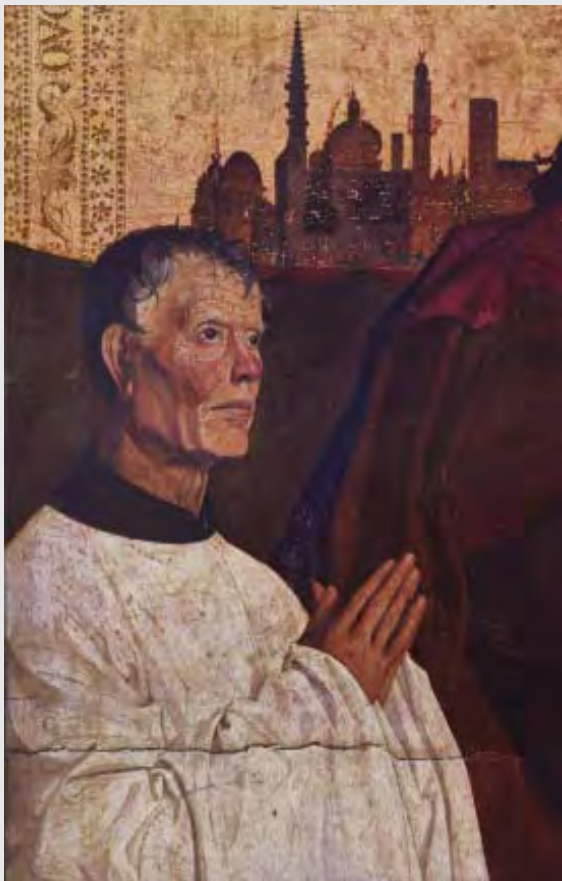






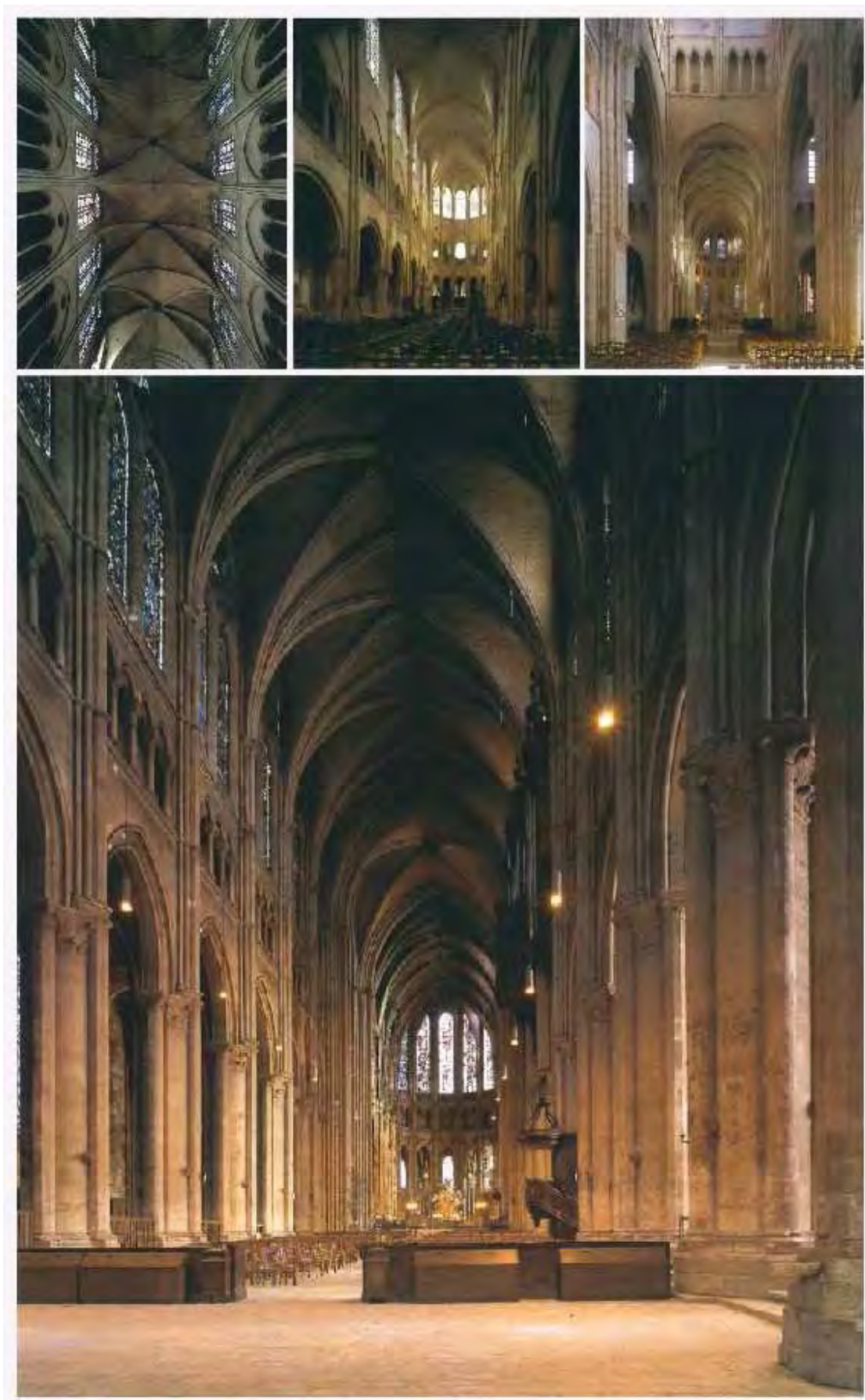




















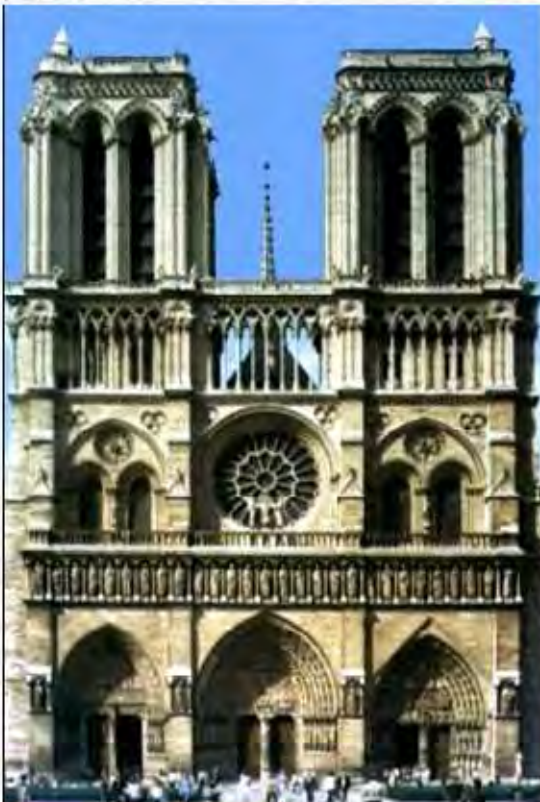












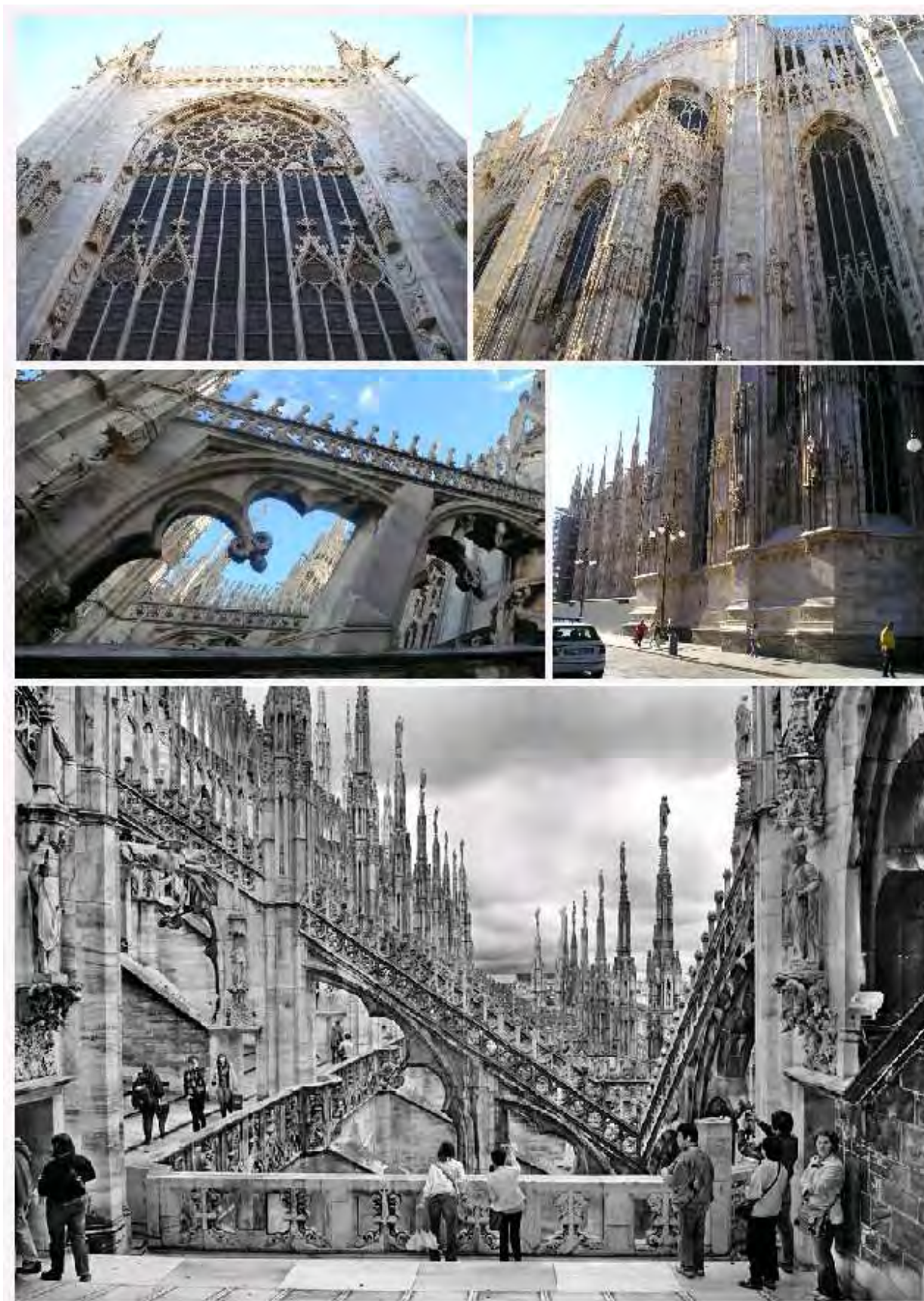




Рис. 144. Готика.

Этап доминирования личности

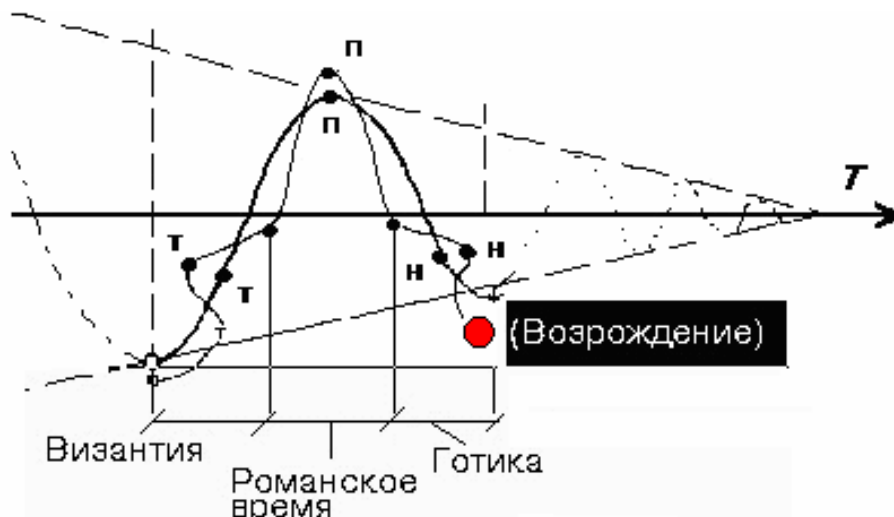


Рис. 145. Три цикла средневековья и историческое место Возрождения.

1) Возрождение

При переходе от готики к Возрождению повторяются основные фазы развития греко-эллинистически-римской культуры: ускоренно *проходится путь от силуэтного видения к объемному в трехмерном пространстве*. Плоский силуэт заменяется объемом и перспективным пространством.

В момент перехода наблюдается расцвет позднеготической и ранневозрожденческой живописи особого типа: это – миниатюры, переходящие в «богатейшие часословы», и т.п. Цветные плоские силуэты, с умело ослабленной общей тональностью, помещены в новое для них пространство, обозначенное то обратной, то прямой перспективой. Здесь активно используются красивейшие «растяжки» цвета, от светлого к темному (работы братьев Лимбургов и т.п.), возникают изображения природы и архитектурные «задники». Знаки схоластики уступают место чувственно воспринимаемому миру.

























Рис. 146. Братья Лимбурги. Богатейший часослов герцога Жана Беррийского.