

Ментальное пространство средневековья

Александров Н.Н.

3) Субъектный этап, или ментальное пространство Возрождения

Если в готике светское уравновесилось с церковным, то на этапе возрожденческого индивидуализма реальная власть стала полностью *светской* и перешла к торговым и банкирским домам, хотя и не в массовом масштабе, а очагами (итальянское Возрождение). Именно их *личные* и групповые символы власти (в форме строений) выдвинулись вперед – палаццо, усыпальницы, дворцы дождей и т.п. В принципе и абсолютизм – разновидность индивидуализма – породил схожие символические постройки: дворцы, загородные резиденции, схожие по функции с римской *виллой* и так же утопленные в огромных парках.

В странах с большой инертностью социальной структуры возрожденческая тенденция проявилась иначе – через яркое эмоциональное *интонирование* (Германия), отражающее ценность отдельно взятого субъекта. Если итальянское Возрождение и может обмануть своей кажущейся *отдельностью*, то голландское или немецкое – нет. Переход от готики к Возрождению в Германии не имеет зазоров и разрывов: новое в начале XVI-го века у мастера Тильмана Рименшнейдера (Ротенбург) – психологическая индивидуализация, то есть всего лишь обретенная «свобода интонирования» в том же, средневековом, менталитете. Новое у Ян ван Эйка – портреты, иллюзорная материальность, множество земных деталей, пейзажи, интерьеры. Почему же Возрождение так последовательно и упорно отрывают от средневековья? Объяснением может служить только сам факт упорного *отторжения средневековья в литературе Возрождения* («темные века», «тысячелетие мрака» по Рафаэлю).

Возрождение как бы подводит итоги Средневековья и ведет с ним диалог единственно возможным способом: как диалог античности и средневековья, ибо никакой иной противостоящей парадигмы у этого индивидуализма нет. Зато

есть познанная свобода личности, с которой нужно что-то делать, она не может воплотиться в этой жизни, отсюда – единственное поле ее воплощения – искусство. Искусство Возрождения – поле синтеза разного, имманентно противоречивого, модельная возгонка индивидуализма. Находясь на месте Римской империи (третья фаза) в новом ментальном цикле формации средневековья, Возрождение направило свою энергию не на завоевания внешнего мира, а на искусство – в виртуальность. Хотя именно здесь и заложены идейные основы будущей колонизации всего остального мира. Отказ от единобожия был в принципе невозможен (средневековая структура и ментальность сохранится еще не один век), но элементы ментального *натурализма* включают идеи единства Бога и Натуры (природы, космоса), чтобы затем окраситься красками *пантеистических учений*.

Если говорить об изменениях, которыми сопровождался новый этап, то главное в нем – всяческие попытки заменить власть теократии на власть светскую (причем с доминированием ценностей личных и элитарных). Это обусловило не только переход политического доминирования к городам (хозяйственный подъем городов и рост активности горожан), но и возвышение католических королей (абсолютизм), а также новая идеология Реформации, совершенно немыслимая в классическом средневековье. На эту эпоху приходится как реальное овладение физическим пространством, так и переход к *светскому времени* – реальное овладение временем. Увеличение темпа жизни сказалось, в том числе, и на средствах транспорта, основными остаются водные, но теперь уже – в основном морские. Общая концепция *личности как высшей ценности в обществе* стала главной. Человек мыслился как частица мироздания, обладавшего *свойствами одушевленного организма*. Этот панпсихизм имеет антропоморфный характер, и он необычайно важен для менталитета данного времени: мы увидим буквальное воплощение ментальной идеи в архитектурном пространстве.

Главной фигурой последнего периода становится активная и довольно меркантильная личность *бюргера*, который не столько противостоит основным условиям феодального социума, сколько является носителем собственного экономического интереса и внекорпоративной морали. Век предпринимательства, предвестника капитализма, в котором товары, люди и информация стали двигаться значительно быстрее, вошел в историю *купеческим веком*, со своим особым хронотопом: купеческим временем и пространством.

Возрождение, как традиционно считается, стало возвратом к античности, но этот *возврат* был весьма необычным. Он произошел не в центрах готики, а на земле все той же Италии, где цвела поздняя античность, и лишь потом она получила незначительное распространение вовне. Нечто иное по смыслу и формам выражения являет нам Северное Возрождение, которое явно несет на себе позднесредневековый оттенок.

Итальянское Возрождение, Ренессанс, – это аристократическая и сугубо интеллигентская культура позднего средневековья; она расцвела в стране, где «средневековье» носило весьма странный характер – ни могучего романского, ни явного готического влияния в ней не было. Дробная и постоянно раздираемая на куски плодородная территория испытывала чьи-то влияния, но при этом скорее сама культурно влияла на завоевателей. В таких условиях города не полагаются на сильную централизованную власть и сами становятся властью. Влияние сильных и вольных торговых городов на политику в эпоху раздробленности ощущалось и в Германии, и на Руси. Концентрация силы и денег, более-менее устойчивая жизнь в городах породила потребность в самовыражении. Но главное: создавшиеся условия породили этого универсального купца-авантюриста, который по необходимости обладал многими разносторонними талантами. Одиночка-универсал, полагающийся только на самого себя, стал самым ярким героем этого времени. Выразить его образ могли лишь подобные же универсалы от искусства.

Античность была единственным источником для восстановления в правах *идеологии индивидуализма*. Но, по сути, Возрождение сконструировало *свою античность*, а вовсе не возродило бывшую в действительности, хотя и изучало ее памятники. В самой античности подобного *героя времени* не было: был гражданин полиса и был воин-политик Рима. Первый обладал универсальностью, но не циничной меркантильностью, второй – наоборот. В новом герое времени их пришлось скрестить.

Первые шаги Возрождения состояли в критике схоластики, догмы которой сковывали свободную личность, способную самостоятельно принимать решения. Культ загробной жизни, уже и в поздней готике не очень-то доминировавший, здесь сменился на культ жизни светской. Это сузило масштаб времени (ценна только эта жизнь) и пространства (ценен только мой дом). Подверглись пересмотру ключевые ментальные представления о целях бытия, судьбе, нравственности (добродетели), воле, разуме, чувствах и удовольствиях. *Чувственное познание* заменило собой схоластику, но в новой форме: так, по Бернардино Телезио, разум конструируется из чувственных впечатлений.

Все это, кстати, породило самую жестокую реакцию со стороны церкви: *расцвет инквизиции* в конце XV-го в совпадает с пиком Высокого Возрождения. В точном соответствии с *закономерностью конца* формационного цикла в Европе начинается охота на ведьм, расцветают демономания, сектанство, ереси, эзотерика и ведовство. В конце Возрождения был сожжен Джордано Бруно, причем причиной, как утверждают сегодня, стало его увлечение эзотерикой, очень характерное для интеллектуалов того времени (как и нашего).

Тем не менее, Возрождение по ментальности есть то же средневековье, поэтому его отношение к ментальному пространству не может кардинально отличаться от средневекового, и оно не отличается от него. Иерархическая конструкция мира теперь на втором плане, но она никуда не исчезла – Данте,

этот «первый поэт Ренессанса», полностью и в законченной форме воспроизводит готическую систему вертикальной иерархии, доведя ее до абсолютной архитектоничности: в его «Божественной комедии», как в нумерологической системе, – все магические числа от 1 до 1000. Данте, кстати, развернул в своей «Божественной комедии» все ту же картину мира, которую нарисовал Псевдо-Дионисий Ареопагит в сочинении «О небесной иерархии», так что ментальные модели средневековья оказались необычайно устойчивыми.

Согласно христианскому мировоззрению, сущностью человека является бестелесная душа, познающая мир только через интроспективное самоуглубление. Возрождение осматривает мир с позиций своего новейшего прагматизма в **эмпирико-натуралистическом** ракурсе: никому не доверяющий, кроме себя и своих чувств. Возрожденческий *эмпиризм* опирается на идею познаваемости Природы (натуры, отсюда – *натурализм*) и на возможность ее деятельного подчинения себе. Между природой и человеком устанавливается подобие во всем – и сама природа предстает как организованное **пространственное тело**, изоморфное человеческому (*гуманизм*, от лат. *humanos* – «человек»). Эта жутковатая *телесность* хорошо просматривается у Рабле, который явно восхищен телесностью человека и природы, и только его ирония выдает в нем литератора Возрождения. Героическая *телесность* обнаженной натуры победителя Давида и подчеркнуто художественная эротичная телесность женских образов проступают и в неясных иносказаниях Джорджоне, и в пышных формах декольтированных тичиановских дам. Даже планы возрожденческих городов отражают новые телесно-антропоморфные (космологические, а отсюда – символично-геометрические) представления. *Телесность бытия* станет скрытым лейтмотивом шекспировских произведений, замечательно точно отобразивших менталитет *позднего Возрождения*. Отношение к судьбе здесь новое лишь в одном – в интеллектуальной иронии, иллюзорно побеждающей брэнность земного бытия. Она завершится для всего

Возрождения монологом Гамлета, вдруг прозревшим оборотную сторону телесности – пустоту небытия, и безвыходным «Страшным судом» Микеланджело, где груды мускулов больше ничего не значат перед ликом загробного судии.

Византийское возрождение того же времени полно огромных композиций с такой асимметрией, что мир в них как бы перекошен от ужаса перед концом, их кричащая эмоциональность прямо пересекается с итальянским маньеризмом.

Такое сужение времени и пространства в Возрождении приобретает жутковатый оттенок: по *ту сторону пространства* больше нет ничего, кроме устрашающей пустоты, средневековая уютная «скорлупа» отныне пробита меркантильными авантюристами, которые ради наживы готовы идти и за ее пределы. Утешение и воздаяние за гробом больше как бы и не предполагаются, а следовательно, «время есть наибольшая ценность» – и снова звучит римский призыв «бери!».

Однако эту эволюцию от дантовского иерархического пространства раннего Возрождения до пустоты потустороннего пространства позднего Возрождения еще только предстоит преодолеть. Стоит отметить, что в раннем Возрождении снова заметна приверженность к *центрическим постройкам*, как реальным (у Леонардо и Брунеллески), так и придуманным, как в картинах Рафаэля. Отношение к пространству требует всесторонней обзримости, телесной *отдельности* строения. Это объясняется также и особенностью художественного видения архаики: все архаики тяготеют к центричности (к *сконцентрированности* формы), а среди качеств архитектуры более всего ценятся четкость, простота замысла и ясность рационально осмысленной и художественно организованной формы.

Возрождение робко отходит от поздней готики – и символические плоские формы его картин ощутят *новое пространство* лишь с переоткрытием перспективы, светотени и падающих теней у Джотто и Мазаччо, волшебного

«сфумато» Леонардо и «нонфинито» Микеланджело. Нам сейчас трудно понять, что материальный освещенный предмет, тело, снаружи освещенное светом (а не тело, из которого исходит свет), были приметамы изобразительной революции. Средневековые спокойно использовали в живописи условную объемность и владело условным тоном. Но это был знаковый способ объемного изображения. Возрождение впервые после античности сконцентрировалось на реальном физическом мире. Интересно отметить, что знаменитое возрожденческое учение о линейной перспективе создавалось на базе античной оптики, которая исходила из представлений о зрительной пирамиде, образуемой лучами, идущими от глаза. Эта перспективная коробка пирамиды имела центром самого человека – «Я», в то время как средневековая «обратная перспектива» подразумевала «Мы». Таким образом, даже сама система новых формальных средств Возрождения – индивидуалистическая (объемность светотени и падающие тени вижу «я», и вижу «я» их в реальном физическом мире, а вот условность линий и цветов на плоскости + обратная перспектива принадлежит нам, т.е. «мы»). Центром интереса Ренессанса стала масляная станковая картина – уже полностью светская (и, кроме того, мобильная, ведь ее можно снять и продать).

* * *

Феномен итальянского Ренессанса в нашем представлении затмевает не менее значимый и столь же характерный синхронный феномен Палеологовского Возрождения. Византия XIV-го – первой половины XV-го века – маленькая и слабая империя, она живет параллельно Западу как своеобразный «запасной вариант» средневековой истории. В Возрождении устанавливается новая культурная связь Византии с Италией, и, по сути, античное наследие, так бережно хранившееся в Византии, возвращается на родину в виде текстов и образцов. Отметим некоторые характерные черты сходства, пронизывающие обе культуры, европейскую и византийскую.

Во-первых, возрождение интереса к античному наследию после перерыва в три века. Во-вторых, выход за жесткий иконографический канон, в результате чего в византийском искусстве расцвели *светские тенденции*. Произошло **обытовление священной истории** – в живописи Веронезе, в византийской церковной живописи появились *бытовые* темы и *подробности, проявилась жанровость в священных сюжетах*. Достаточно ощутимы и *фольклорные влияния*, что точно совпадает с тенденцией уже Северного Возрождения.

Есть и существенные отличия: византийская ветка культуры непрерывно развивалась на одной территории, поэтому эволюция ее философии и богословия приходит к **возрождению** ее же древнего учения о безмолвии (*исихия*). В борьбе исихистов с логистами побеждает *индивидуалистическая мистика*.

Подобно литературе европейского Возрождения, Византия также переживает свой *серебряный век*, в котором предметом интереса писателей выступает *внутренний мир личности*. Расцветает роман в стихах, в котором многие усматривают влияние западного рыцарского романа, но это всего лишь тот же, *синхронный, параллелизм*, не имеющий первоисточника.

Позднюю византийскую эстетику прославит теория *о природе фаворского света*. Эта эстетика впервые *рассматривает икону как драгоценное произведение искусства*, то есть как тело, *телесно*, а сакральный смысл ее уже мало что значит. Это абсолютно то же самое, что живопись итальянского Возрождения на библейские темы в ренессансных одеждах и среде, с той лишь разницей, что византийские художники не выходят из канона иконописи.

В живописных византийских композициях появляются *архитектура и пейзаж*, особенно пейзаж, которого не знает средневековая живопись, пейзаж так же неповторим, как и настроение. Они точно соответствуют принципу неповторимости мгновения, ренессансному *натурализму* и принципу жизни "**здесь и сейчас**". *Психологизация* пронизывает искусство: расцветает

субъектное интонирование – и цветовая палитра становится проводником эмоционального состояния художника. Впервые делается эстетический анализ композиций, производится **изучение гармонии цвета**. Вообще в это время вырабатывается *как таковое понятие о композиции*: как соединение разнообразия **в целое** – именно это мы увидим у итальянских теоретиков композиции.

* * *

Вернемся к Ренессансу. Античность явно является только поводом для самостоятельных поисков гуманистов. Тем не менее, среди них есть такие, которые изучали и трактовали именно **античность** (Виньола, Палладио, Серлио, Скамоцци), в то время как Вазари дал жизнеописание **современных** мастеров (ценность жизни "здесь и сейчас" равна античности), задавая канон раннего искусствознания.

В ракурсе, который интересует нас здесь, в выражении ментального пространства в искусстве, особенно в архитектуре, можно выделить трех ключевых авторов – практикующих теоретиков и разносторонних универсалов: это – Альберти, Леонардо и Брунеллески.

Эмпиризм и прагматизм Возрождения (культ активной деятельности, приносящей пользу себе и людям) держались на убеждении, что художник (творец-практик) скорее преобразует мир, чем философ. Но теории тоже отдавалось должное, правда, эта теория так же далека от нашего понимания, как чувственное познание – от рационального. Именно **искусство – инструмент познания** – так считали Альберти, Леонардо и Дюрер. По их убеждению, тайны красоты скрыты в природе и могут быть раскрыты в результате ее исследования, причем через искусство и науку одновременно. Такой тип синкретизма (единство рационального и иррационального) часто путают с древнегреческим, на самом деле он **обратный греческому** по акцентам.

По Альберти, здание (**художественный организм**) есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе. Заметим, что недавно процветавшее в пространственных искусствах течение «бионики» исходило из близкой предпосылки, но имело дело все больше с конструкциями растений (растительные аналогии инженерного типа), в то время как Альберти имел в виду животных и человека (сходство произведений архитектуры с животными и людьми) и исходил из гораздо более сложных посылок. Основываясь на телесно-органической аналогии, он ввел своеобразный критерий, удерживающий **целостность** художественного организма. Эта целостность *тела* должна быть такова, чтобы, взяв любую часть, можно было по ней с точностью измерить все прочие (восстановив ее скелет, как Кьювье, – из одной кости).

Столь своеобразная натуральная концепция композиционно проявила себя как **закон упорядоченности**. Этот закон есть в самой Nature (отчего и следует изучать природу в первую очередь) – ему зодчий должен следовать в своих строениях, организуя жизнь архитектурой. Количественное соотношение частей и целого составляет предмет **пропорционирования**. Под «человеческим телом» Альберти, вообще-то, подразумевал **канон**, объединяющий в мере (количестве и качестве) целое и его части, в результате чего и может возникнуть **совершенная** целостная форма. Канон, основанный на **золотой пропорции**, присущ человеку так же, как и Природе, что и подтверждает вся современная наука. Удивительная глубина изоморфизма и инвариантности, обнаруживающая себя в методах исследования и творения, по сути, является средневековой, но Возрождение впервые осмысляет и фиксирует ее.

Порядок, даже установленный по канонам природы, не абсолютен: он всегда дополняется сложным и хаотичным миром людей (отчего в творчестве всегда есть синтез детерминированности и свободы). Данное противоречие можно разрешить с помощью разумной **меры** (гармонии, равновесия души и тела в человеке и его творениях).

Для нас представляет несомненный интерес учение Альберти о шести основных элементах зодчества, ибо в нем отражено уже достаточно *дифференцированное отношение к пространству*, которое получит развитие в учениях Нового времени о геополитике. Прежде всего, архитектура для Альберти явление социальное. Более того, он понимает ее как язык, как ораторскую трибуну, с которой художник может говорить с обществом и воздействовать на него, ведь архитектура имеет «внушающую силу». Далее, в качестве детерминант, выступают климатические и географические особенности пространства, а также его социально-исторические аспекты. Здесь мы подходим к очень важному для Ренессанса понятию «гений места» (*genius loci*), что иногда трактуют как *душа или дух местности*. Подобный культурно-исторический взгляд фиксирует многослойность общественного сознания и его геокультурную запечатленность. Причем у Альберти речь идет о «большом доме», не важно, в границах здания, города или государства ведется рассуждение. Этот «дом» аналогичен кольцам древнейшего «своего» пространства.

Альберти последовательно переводит совокупность детерминант **в набор принципов организации пространства и композиционных средств**. Следует сразу сказать, что это необычный, с нашей, современной, точки зрения, подход к композиции, потому что в его основании лежит аналогия *с ЖИВЫМ* телом. Например, среди основных у Альберти выделяется понятие «**достоинства**» (*dignitas*), которое выражается в «**непроизвольной мимике самой жизни**»; разными признаками достоинства обладают храм и вилла. Здесь мало суммирования совокупности формальных признаков, перед нами скорее *физиогномика пространства*. Он раскрывает «внушающую силу» архитектурного произведения или комплекса через понятия **замкнутости и открытости пространства**, и такие его свойства, как способность **манить, привлекать, удерживать** внимание человека, и, наоборот, такие, как отторгать его от себя.

При всем том, что Альберти подробно описывает особенности композиции основных городских строений, средоточие его *гуманистических* воззрений на организацию пространства – это образ **виллы**, скорее загородного, чем сельского жилища. В то время как храм выражает идею вечности и строится на строгих линиях «архитектурной геометрии» и соответствующих пропорциях, вилла несет идею быстротекущего времени и содержит возможность разнообразия наслаждений, поэтому в формах загородного жилища доминирует *свободная линия* и строгость пропорций не имеет решающего значения. Пространство виллы, «ушедшей в себя», открытое, поскольку она есть отдельность, в городе жилище, наоборот, закрытое, поскольку оно есть часть города.

Леонардо да Винчи, живший несколько позже Альберти, был последователем его идей. Он искал *связь между движениями души и тела* (средневековая *душа* и ренессансное *тело*), причем в телесности только зрение он признавал самым точным из ощущений: **глаз** – «**окно души**». Леонардо базировался на убеждении, что тело человека представляет собой «инструмент» – определенным положениям тела и мимике лица соответствуют определенные *состояния* души (кстати, изучением *состояний* в тот же самый момент истории была озабочена и византийская эстетика). Отсюда – его нормативные указания для художников, не утратившие значения и до наших дней. Познавая мир посредством искусства, Леонардо создал галерею разнообразных типажей и оставил точные указания об изображении людей в различных эмоциональных состояниях. Он здесь вроде бы поступил как увлеченный любитель бабочек, нанизывающий их на иголки ради науки, хотя на самом деле все гораздо серьезней: Леонардо использовал свои аналитические коллекции для художественного синтеза. Изучая строение человеческого тела как медик-анатом, он искал причину «четырех всеобщих человеческих состояний» (радости, плача, распри и физического, трудового, усилия). Несомненно, данная

четверка имеет отношение к хорошо известной нам типологической четверке античности и средневековья, теории *четырёх жидкостей* средневековой медицины. Таким образом, в его деятельности синтезировались теоретические обобщения, чувственное познание и художественная практика как неразделимые компоненты творчества. Леонардо считал живопись наукой, способствующей получению нового знания, а справедливыми – лишь теоретические положения, прошедшие через опыт чувств. Этот сплав знания – чувственности только и пригоден для создания нового художественного образа, архитектурного произведения или, в целом, среды для человеческой жизни и деятельности. Он и его время явно предпочитают синтез анализу.

Если обратиться к архитектуре, то стоит отметить: Леонардо, не просто сравнивал архитектора с врачом, он сам органически понимал пространственное тело космоса как тело архитектурного = пластического = живописного организма. В наш век дифференциации весьма трудно понять, что для художника Возрождения, «в чем выразить», не было проблемой именно в силу применения к произведениям искусства единого подхода. Если здание, скульптура, картина и человеческое тело есть одно и то же, то изучая человеческое тело, устройство и способы его лечения, мы углубляем и расширяем знания о нем, в том числе и об архитектуре, а следовательно, вполне можем «врачевать пространством».

Всеобщим экраном для сведения всеобщих закономерностей выступает только математика, в частности – геометрия. Когда Леонардо говорит, что *хорошему живописцу нужна математика*, он исходит из понятия о «божественных пропорциях» всего сущего, об оптимальном соотношении целого и частей. Его целостность телесно-вещественная, а не формально-композиционная.

Как картину, так и здание или город необходимо организовать и направить взгляд воспринимающих их к нужному впечатлению и цели.

Упорядоченность выстраивается системой акцентов. Например, самые значимые здания в городе должны быть наилучшим образом репрезентированы, со всех сторон их должно окружать пространство. Эта художественная *отдельность тела в пространстве* с умелой режиссурой отработана Леонардо в проектировании и проведении грандиозных праздников, где требовалось как раз режиссерское умение.

Он мечтал о чистом пространстве, в котором царит прекрасный и одинокий храм – воплощенная отдельность телесности, гармоничная, как сам космос. Но вместе с тем Леонардо – творец эпохи индивидуализма, и его точно так же привлекала идея *отдельного жилища* на лоне природы. Он считал, что достойно людей обитать в просторной зеленой местности, с водоемом или рекой (и непременно – с прозрачной водой). Но идеал зелени и воды вовсе не тот, которым грезят наши экологи и «зеленые»: это – часть **антропоморфно и телесно понимаемой природы**: вода представляется ему кровью *живой Земли*. Роль воды в созданных Леонардо образах очень существенная: в большинстве его картин есть эта живая стихия, а в городе, по его мнению, следует устраивать как можно больше водоемов, каналов, ручьев и т.п. Сам человек в подобной картине мира выступает частью природного организма: целостно и неразрывно связан он с природой естественной и второй, сотворенной им самим, – здесь он тоже органическая часть, потому что город, по Леонардо, *макрокосм*, с которым слит *микрососм* жизни человека.

Филипп Брунеллески отразил этот новый тип мировоззрения, и его телесное понимание природы, и *видение* ренессансного пространства. Его поиски выразительного зрительного образа сооружения в городском пространстве основывались на идеях Альберти и Леонардо. Красота пропорций и зрительная целостность самих его строений уже содержат эту новую концепцию пространства.

Он стоял на плечах гигантов.