Челябинская академия культуры и искусств

Кафедра философских наук

Кафедра культурологии и социологии

Реферат для сдачи кандидатского минимума

по истории и философии науки

**РЕФЕРАТ**

Тема: «Категория «разнообразия» у Леона Батиста Альберти.

Проблема ренессансного индивидуализма»

Выполнила: Еременко А. В.

Челябинск, 2006

План

1. Введение:……………………………………………………………………4
   1. ренессансный индивидуализм как явление,
   2. история термина «разнообразия»,
   3. историографический обзор проблематики,
   4. цель работы;

II. ГЛАВА 1. Категория «разнообразия» у Леона Баттисты Альберти:……………7

1. бездоказательная, но самоценная категория «разнообразия» в тексте Л. Б. Альберти,
2. принципиально визуальное мировидение эпохи Возрождения,
3. «различие» и «обилие» как аспекты категории «разнообразия» Л. Б. Альберти,
4. понятие «одинокости» и категория «разнообразия».Значение «одинокости» для Л. Б. Альберти,
5. рождение категории «разнообразия» из ренессансного интереса к человеческому «я»,
6. полемичность задач (изображение «человека вообще» и необходимость индивидуальных характеристик), поставленных Л. Б. Альберти в трактате «О статуе»,
7. соотношение идеальной красоты и индивидуального разнообразия у Л. Б. Альберти;

III. ГЛАВА 2. Проблема ренессансного индивидуализма………………….……17

1. основания для формирования ренессансной индивидуальности,
2. парадоксальность индивидуальности эпохи Возрождения,
3. «разнообразие» эпохи Возрождения как аналог понятия «личность»,
4. оппозиционность взглядов В. П. Зубова и Л. П. Баткина на категорию «гармонии», и ее соотношение с «разнообразием»;

IV. Заключение:……………………………………………………………………..23

1. «неосознанность» ренессансной концепции личности,
2. обоснование индивидуальности в эпоху Возрождения через природное разнообразие,
3. универсальность категории «разнообразия» у Л. Б. Альберти,
4. художественный образ – макро в микрокосме;

V. Список литературы………………………………………………………………25

Введение

Эпоха Возрождения – это исторический период, составляющий особый этап в развитии гуманизма, это время, когда формировались новые воззрения на природу человека, по-новому осмысливались его достоинства и возможности. Рождение новой личности как индивидуальности было трудным и мучительным процессом. Эстетические учения гуманистов, а также размышление гуманистов о собственной деятельности вообще позволяют сделать некоторые наблюдения относительно формирования личного самосознания – важнейшей характеристики личности.

Леон Батист Альберти, разрабатывая эстетические и социальные идеи в своих трактатах, напрямую касался проблемы ренессансного индивидуализма. Попытаемся проследить некоторые моменты становления самосознания новой личности через разработанную Альберти категорию «разнообразия».

В трактате Альберти «О живописи», во второй книге он впервые употребляет цицероновское понятие риторики «разнообразие», но обращенное к живописи, притом не в «эстетическом», а гораздо более широком, космическом смысле. После Альберти в истории итальянской ренессансной мысли трудно назвать – кроме Леонардо да Винчи – пример столь же прямыхи обстоятельных попыток высветить значение «разнообразия». Поэтому принято думать, что это понятие не только впервые введено Леоном Альберти, но и осталось связанным преимущественно с его эстетикой. В тех случаях, когда исследователи, походя, напоминают о «разнообразии», имеется в виду лишь одно из характерных требований художественного вкуса у Альберти и следовавших за ним авторов.

М. Гозебрух описывает три значения «разнообразия» у Альберти: 1) многообразие природы и художественного содержания, дифференциация, например, видов зданий в зависимости от их социального назначения, причем исследователь указывает на равенство в конечном счете даже сакрального и светского; 2) особая «украшенность», проистекающая из «обилия и разнообразия», гармонизованных в произведении искусства, стилевая категория, восходящая к первоначальному смыслу («пестрый», «многокрасочный»); 3) многосторонность художника, архитектора в особенности. М. Гозебрух, однако, не поднимает вопрос о соотношении, хотя бы в пределах только альбертиевой эстетики, общего и особенного и не пытается обнаружить в трех значениях «разнообразия» единую логическую основу.

Английский искусствовед К. Кларк с недоумением указывал по поводу альбертиевого перечня, что ничего подобного нельзя найти в практике современных Леону Альберти ренессансных художников, за исключением рельефа Гиберти «Соломон и царица Савская», который насчитывал 96 фигур людей и животных (но это уместно отнести за счет специфики жанра). Конечно, пишет Кларк, к нормативным концепциям Альберти художественная практика Возрождения приблизилась только через десятилетия, но и здесь, за редких исключением, нет соответствия понятию конкретно-предметного «обилия». (13, с.23)

В книге Дж. Гэйдол содержится интересная попытка раскрыть «форму индивидуального» в его эстетике и – через нее – в практике итальянского ренессансного искусства. «Систематическая цель» этого искусства – «не подчинять подражание индивидуальному изображению идеального или общего типа». Трудность состоит, однако, в том, чтобы определить ренессансный способ соотносить индивидуальное с общим. Гэйдол видит индивидуальное как «активную актуализацию универсальной человеческой сущности, как уникальный ансамбль чувственных характеристик», как зримое «это», а проще говоря — как точно изображенную мо­дель. В ренессансном же искусстве, по Гэйдол, универсальная норма понимается как прирожденная и имманентная индивиду, и «тело строится как особый ансамбль интеллигибельных связей, как всеобщее», причем красота не приравнива­лась к какому-то идеальному физическому типу, поскольку предполагала единство в разнообразии и была «далека от того, чтобы ума­лять силу несходства». Для итальянцев индивидуальное состояло в «фор­мальном единстве», «относительной целостности», и поэтому в клас­сическом идеале нет противопоставления красоты природе: прекрас­ные тела могут быть не похожи друг на друга, поскольку закон цело­стности проявляется во многих телах, делая их прекрасными. Объяснение, предлагаемое Дж. Гэйдол, все же сильно схемати­зирует и сглаживает парадоксальность ренессансного понимания индивидуального, беря это понимание как готовый и благополучный результат, а не как полное противоречий мыслительное движение, мучительное приближение к новому понятию индивидуального. Кро­ме того, для поставленной Дж. Гэйдол проблемы решающее зна­чение, имеет выяснение логико-культурного строения кате­гории «разнообразия».

Л. М. Баткин решается предложить другой подход, в соответствие с которым речь, напротив, идет о понятии «разнообразия» как о специфическом и ключевом для всей культурыитальянского Возрождения. Концепция Л. М. Баткина лежит в основе настоящего изложения.

Понятие «разнообразие», в отличие от других – вроде «доблести»,«фортуны», «подражания природе» и т.д. – существовало как бы подспудно. Оно сквозило в биографиях и диалогах, косвенно выражалось в словесных перечнях, в живописных композициях, нередко выходило и на по­верхность текста – но расслышать в мимолетных, стертых оборотах их нап­ряженную терминологичность, распознать громадную ми­ровоззренческую важность «разнообразия» совсем непросто. Сам по себе этот факт уже заслуживает внимания: странная скрытность эпохальной мыслительной установки, универсальной категории, оттого и не оцененной как таковая, даже не замеченной в историографии, непременно должна быть соотнесена с существом дела, с логико-куль­турной проблематикой «разнообразия». Л. М. Баткин исхо­дить из предположения, что «разнообразие» у Альберти – обнаружение более глубокого идейного пласта, лежащего в подоснове Возрождения.

Цель данной работы – опираясь на концепцию Л. М. Баткина, раскрыть проблематику ренессансного индивидуализма, на основании разработанной у Леона Батиста Альберти категории «разнообразия».

ГЛАВА 1. Категория «разнообразия» у Леона Баттисты Альберти

Альберти пишет: «То, что прежде всего доставляет наслаж­дение в истории проистекает из обилия и разнообразия изображен­ных вещей. Как в кушаниях и в музыке новизна и преизбыток нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, так душа радуется и любому обилию и разнообразию; поэтому и в картине нравятся обилие и разнообразие. Я назову ту историю обильнейшей, в которой были бы переме­шаны, находясь на своих местах, старики, юноши, подростки, женщины, девушки, дети, куры, собачки, птички, лошади, скот, постройки, местности и всякого рода подобные вещи. И я буду хва­лить какое бы то ни было обилие, только бы оно имело отношение к данной истории; и если кто-либо охватывает взглядом и долго всматривается во все эти вещи, то обилие у живописца вызывает большую призна­тельность. Но я хотел бы, чтобы это обилие было украшено некоторым разнообразием, а также, чтобы оно было умеренным и полным достоинства и скромности. Я осуждаю тех живо­писцев, которые, желая казаться обильными, не оставляют никакого пустого места и создают в этом случае не композицию, а бессвязную меша­нину; так что история уже не кажется чем-то достойным, а превращается в сумятицу. И, может быть, кто особенно взыскует достоинства в своей истории, тот предпочтет оди­нокие фигуры. Обычно скупость слов лишь добавляет величия государям, когда они добиваются, чтобы их по­веления были поняты; так и в истории определенное надлежащее число фигур придает ей немало достоинства. Все же я не одобряю в истории одиноких фигур, не одобряю, однако, и некоего обилия, лишенного достоинства. Но разнообразие всегда радовало во всякой истории, и в первую очередь, нравилась та живопись, в которой тела по своим положениям очень отличались друг от друга».[[1]](#footnote-1)

Ранее Альберти толковал о перспективе, о «поверхно­стях», из которых составляются «члены», о «членах», из которых составляются «тела», о «телах», из которых со­ставляется «история». Когда же он доходит до содержания композиции – в качестве первейшегоположительного кри­терия выдви­гаются именно «обилие и разнообразие». И притом, по сути, без доказательства. Почему «обилие» должно неизменно приводить зрителей в восторг? Альберти огра­ничивается беглой аналогией с музыкой и едой, где людям свойственно получать удовольствие от перемен, от нового и непривычного. Может показаться, будто общее правило выведено из примера с музыкой и едой, но на деле, наоборот, из общего правила следуют частные случаи, будь то му­зыка, еда или живопись. Любовь к разнообразию заложена в природе людей. Стало быть, и то, что изображает жи­вописец, должно выглядеть разнообразным, чтобы нравиться.

Новый ренессансный вкус словно бы заговаривает себя, утверждается в повторениях на разные лады одного и того же. Вместе с тем рефрен, настойчивый до наивности, до подсознательности – замыкается и как раз логической избыточностью, безосновательностью дает нам почувствовать самоценность«обилия и разнообразия». Тут для Альберти факт первичный, причем коренящийся не в «психологии» как феномене человеческой субъектности, и не в живописи, и вообще не в чем-либо частном, а в универсальной природе вещей. Оттого-то его достаточно констатировать и невозможно обосновать чем-то еще более первичным – разве что волей божественного творца, устроившего мир таким, каким он предстает человеческому взгляду.(6, с.102) «Но особенно я хвалю самое истинное и бесспорное утверждение тех, кто говорит, то человек рожден, дабы быть угодным Богу, дабы познать истинное первоначало вещей, из которого исходит такоеразнообразие, такое несходство, красота и множество живых существ, их формами, размерами, покровами и окраской, а еще дабы славить господа и всю мировую природу при виде такого количества столь различных и столь согласованных гармоний»[[2]](#footnote-2)2

Здесь даже бог определен через «разнообразие»! Он, разумеется, сам по себе есть единое, а не многое, но он полагает себя в мироздании через несходство вещей, и славить его присутствие в природе – значит славить именно разнообразие, свидетельствующее о мощи творче­ского «первоначала». Если Альберти требует от картины «обилия и разнообразия», то он имеет в виду не какие-то специфически художественные, стилевые критерии, а свойства вселенной, которые должны быть явлены в картине как ее подобии. Таков исходный духовный масштаб, который Альберти прилагает к «обилию и раз­нообразию».

Вот почему, когда автор трактата «О живописи» при­нимается перечислять разные вещи, свидетельствующие об «обилии»,— старики, куры, пейзажи и т.д. оказываются в одном ряду. В подробностях подобного перечня нет ни­чего обязательного, вместо «кур» или, допустим, «девушек» можно вставить что-нибудь другое, поскольку называемые вещи несопоставимы ни в каком отношении, кроме того, что все они – зримые и сущие в мире. Эти предметы, кажется, значимы и нравятся не каждый в отдельности, а только все вместе, в роли свидетельств «обилия». Тем, что они названы в длинном ряду и как бы наугад, подчер­кнуто, что перечень легко может быть продолжен. На идеальной картине, в принципе, должно быть изображено все,хотя Альберти, конечно, не ожидает увидеть все в каж­дой картине, буквально. Зато в каждой картине следует дать зрителю впечатление «всего», образ «обилия».

То есть не надо думать, что альбертиев перечень – обя­зательная программа конкретного изображения, но в нем программа сама перечислительность. Точно так же, когда Альберти пишет, что из окон виллы должен «открываться вид на город, крепости, море и обширную равнину», «и что­бы перед глазами были знакомые вершины холмов и гор, отрады садов и привольные угодья для рыбной ловли и охо­ты»,— вряд ли можно вообразить вполне удовлетворенным такое требование, если речь идет о реальном пейзаже, обозримым из одной точки[[3]](#footnote-3)3. Видеть – здесь имеет концептуальное значение. Взгляд охватывает громадное множество земных вещей, вмещает в окоем, синхронизирует их и тем самым истолковывает как единое, не поступаясь ничем отдельным, представляя всеобщее в не­посредственной форме Всего. На ренессансной картине Всё, однако, не теряет всеобщности, поскольку оно увидено из конструктивно предписанной точки, в которой должен на­ходиться глаз зрителя и в которой находился глаз живо­писца.

По замечанию И. Е. Даниловой, живопись кватроченто стремилась к осуществлению «композиционной сверхзадачи», которую поставил Альберти в своем трактате и которая была идеально выполнена в «Тайной вечере» Леонардо. Пло­скость картины понималась как прозрачное основание двух симметричных оптических пирамид; вершина одной из них совпадает со смысловым центром изображения (или лежит на перпендикулярной к этому центру оси); вершина же второй пирамиды, в реальном пространстве перед картиной, расположена в глазу зрителя. Обе вершины соединяются, по терминологии Альберти, «центральным лучом», строго перпендикулярным к плоскости картины, «самым сильным и ярким из всех», «князем всех лучей». «Что это так, - пишет Альберти, - доказывает всякий живописец, когда он сам отходит от того, что пишет, словно он ищет вершину и угол пирамиды, откуда он собирается лучше разглядеть то, что им написано». Изображение, следовательно, «не толь­ко моделирует картину мира такой, какой ее видит, точнее, должен видеть идеальный зритель, но одновременно она предопределяет и позицию зрителя, находящегося перед созерцаемым им объектом»[[4]](#footnote-4)4. Речь идет, по словам И. Е. Даниловой, о «принципи­ально визуальном мировидении». Действительно, мир изображен таким, каким его можно увидеть исходя из непреложно единственной, уникальной, индивидной точки отсчета. Тем самым мир оказывается зависящим от точки зрения смотрящего. Самый важный волевой импульс конструкции излучается глазом, самый общий смысл види­мого«обилия» приходится, следуя за «центральным лучом», искать в том, что невидимо, находится за пределами изображения — в том индивиде, в том «я», которое смотрит. Это «я» - только точка и угол зрения, только возмож­ность увидеть мир так, а не иначе.

«Принципиальность» ренессансного визуального мировидения, по мнению Л. М. Баткина, состоит как раз в этом необходимом пара­доксе ренессансной личности? Точка зрения, до конца овеществившись в изображении, потеряла бы собственное творческое значение и, став всем, перестала бы служить источником всего. Неудивительно, что ренессансный индивид наилучшим образом моделируется в качестве Глаза, который в силах увидеть что угодно именно потому, что сам себя не видит. Личность узнает о своем существовании, потому что перед ней – мир за вычетом ее самой. (5, с. 16)

Тут возникает противоречие: предметом внимания является полнота вселенской жизни. Но, чтобы насладиться этой полнотой, взгляд должен погрузиться в различения. «Атого пуще природа породила в даровании и мышлении смертных и зажгла в них светоч познания бесконечных и наисокрытых разум­ных оснований, исход­ных и ближайших причин, посредством которых становится понятно, откуда и ради какой цели рождены вещи. И к это­му природа присовокупила божественную и чудесную силу, позволяющую различать и отбирать среди всех вещей, какая из них благая и какая — вредная, какая во зло и какая спа­сительна, какая пригодна и какая — наоборот».[[5]](#footnote-5)5

Но, следовательно, любоваться богатством универсума можно, лишь подмечая особенности тех самых стариков, кур, собачек, зданий и прочего, появление которых в перечне выглядит столь необязательным. В таком случае, впрямь ли эти вещи значительны, как было выше отмечено, лишь все вместе? Или, напротив, все вместе, составляя «обилие», они как раз незначительны – и значительны лишь каждый в отдельности, то есть в меру своего «разно­образия»? (Вот так и когда мы смотрим на пейзажную ведуту у любого итальянского ренессансного живописца, идея целостного макрокосма, визуально выраженная ракур­сом и отдаленностью общего плана, противоречит необходи­мости поочередного разглядывания деталей, без чего пей­заж сливается в пятно, перестает восприниматься, так как он всегда композиционно рассредоточен, рассыпан на несходные и равноценные частности – и собран вновь лишь благодаря движению взгляда, его обводящего.) У Альберти богатство и нескончаемость «обилия» относятся к универсуму, континуальность доведена до масштаба вселенской гармонии. Однако, если всеобщее подменено Всем, превращено в божественное «обилие», то оно тем и отличается от подлинно всеобщего, что перечень, даже когда охватывает все сотворенное богом и мировой природой, поневоле сводится к отдельным вещам и в конце концов даже к одной-единственной вещи, с ее конкретностью и особенностью. Сначала Альберти восхваляет «обилие и разнообразие», затем – «обилие» трактуется как проти­воречие «разнообразию». Но выясняется, что «обилие», само по себе, ничего не стоит – без «разнообразия», совпадающего с мерой и торжественной значительностью каж­дой отдельной фигуры, с ее «достоинством» и «скромностью». Л. Б. Альберти указывает два вида «обилия»:

1. Настоящее «обилие», которое «украшено разнообразием» — но тогда обилие не требует уже обилия, более или менее перестает им быть, сводясь к «определенному надлежащему числу фигур».

2. Мнимое «оби­лие», без столь важной пустоты,разделяющей, отдаляю­щей одну фигуру, одну вещь от другой, и позволяющей выделиться особенному. Когда все заполнено вещами, без промежутков, без пауз – вместо обилия мы получаем нечто бессодержательное. В итоге, в обоих случаях «разнообразие» выглядит не только не тождественным «обилию», но и снедающим его, живущим за его счет. «Разнообразие» не нуждается в «обилии» в том смысле и в той степени, в какой «обилию» потребно «раз­нообразие». И вдруг эта мысль доводится до парадок­сальности: «обилие», которое «украшено разнообразием», лучше всего выражается, собственно, в «одинокости»!

В рассуждении гуманиста совершается поразительный поворот. Ведь Альберти начал с перечня всего, что ни есть в мире, а пришел к наивысшему достоинству одно­го-единственного.

Таким образом, «разнообразие» осталось понятием загадочным, неуловимо колеблющимся между крайними логическими пределами — между «оби­лием», грозящим стать чрезмерным, неупорядочен­ным, необозримым, «почти бесконечным» и «одинокостью».

Для гуманиста человек — органичная часть природы, пусть лучшая и высшая ее часть; человек отнюдь не отделен от природы, и, в принципе, «обилие и разнообразие» человеческих фигур относятся, в глазах Альберти, к тому же онтологическому статусу, что и обилие, разнообразие, конкретность любых вещей в зримом мире. Однако нетрудно предположить, что если человеческое «разнообразие» могло быть теоретически представлено в XV веке только как природное, как проявление универ­сального свойства конкретного бытия, то исторически, напротив, категория «разнообразия» исподволь росла из ренессансного интереса к человеческому «я», из потребно­сти уяснить, как становится возможной суверенность этого «я» в мире, сотворенном богом. Действительно, в трактате «О живописи» «разнообразие», сохраняя божественно-природный смысл и масштаб, клонится, несомненно, к человеческомуразнообразию. Размышление о при­родном разнообразии сосредоточивается на изображении людей как разных и непохожих. Это дает нам право утверждать, по мнению Л. М. Баткина, что существо ренессансного «разнообра­зия» состояло в обосновании принципа индивидуальной личности. Понятия личности Альберти при этом вовсе не употребляет. Л. М. Баткин задается вопросом: «не имеет ли подмена«личности» «разнообразием» принципиального характера для своеобразия альбертиевой (и ренессансной в целом) концепции личности?» (8, с.137-140)

В трактате «О статуе» Альберти утверждал, что перед скульптором стоит двойная задача. Во-первых, когда изображается Сократ, Платон или еще кто-либо из «известных» людей, неважно кто, необходимо изваять их так, чтобы изображение «походило на изображение человека, пусть и совершенно неизвестного». Во-вторых, «стараются подражать и передать не только человека, но именно вот этого человека, будь то Цезарь или Катон, в этом положении, с этой внешностью, восседающего в кресле магистрата или охваченного поры­вом, с соответствующим лицом и всем телесным обликом».

Двум задачам скульптора отвечает определение «размеров» и «границ». «Размеры» — по­стоянные, основные величины и пропорции человеческого тела, как они присущи от природы всем людям, постига­емые в идеально усредненном выражении, при помощи циркуля, линейки и отвеса. «Границы» - «преходящие из­менения членов, как они заданы движениями и сиюминутными соотношениями частей».[[6]](#footnote-6)6

Таким образом, Альберти ставит в один логический ряд различия между индивидами и различия между состояниями данного индивида, причем возрастные изменения, опять-таки, ока­зываются в одном ряду с изменениями, зависящими от изображенной в скульптуре ситуации. Речь идет, следовательно, не о личности и даже необязательно об инди­виде, а – шире – о воспроизведении всего частного и от­дельного.

Л. М. Баткин затрудняется сказать, что здесь является большей (и более специфической для итальянского Возрождения) новостью сравнительно со средневековьем — пробудившийся острый интерес к узнаванию знакомого лица, к портретности изображения, или же эмпирическая антропометрия и классицистское понимание человека как идеальной и прекрасной природной нормы. Альберти можно понять так, что индивидное – некая надбавка ко всеобщему. Но что такое «человек вообще»? Тут не просто спор всеобщего и индивидного, а спор двух пониманий всеобщего. И, конечно, спор двух пониманий индивида и, соответствен­но, двух способов делать его «божественным» — более или менее уподобив абсолютно-надличному.

В результате идеальные персонажи итальянской ренессансной живописи прекрасны, но часто некрасивы — чересчур «универсальны», величественны, непомерны, чтобы обладать определенностью, законченностью антропометрической красоты. Для классици­стического идеала ренессансный образ слишком многозначен, всегда не в фокусе, и его «гармония» - трудная, сконструированная, внутренне напряженная, всегда на пре­деле.

В трактате «О статуе» Альберти схоластически разводит две задачи скульптора, но все-таки делает примечательную оговорку, показывающую, что в обоих случаях речь идет, в сущности, об одной и той же задаче. В оговорке — признание, что «вообще человек» не может быть дан актуаль­но. Когда скульптор изображает «человека» вообще, а не «именно вот этого человека», это значит лишь, что перед нами «совершенно неизвестный» индивид. Но ведь и на­оборот: «известный» зрителю индивид, чаще всего его совре­менник, «именно вот этот», будучи представлен идеализованным, «героически» преображенным, разросшимся до «человека» вообще, - становился «неизвестным». Хороший портрет, в представлении ренессансного заказчика, должен был обеспечивать полную узнаваемость и вместе с тем делать его незнакомцем, то есть показывать индивидом и вместе с тем выходящим за индивидуальные границы, по­казывать как данного и вместе с тем как лишь возмож­ного. Такое соединение немыслимо в рамках одного на­мерения, одной логики. Оно предусматривает столкновение двух намерений, спор двух логик, наличной и будущей. Индивид тут не воспроизводится, и не растворяется в иде­альном, и не «типизируется», а скорее загадывается.Ренессансный портрет всегда более или менее загадочен кон­структивно (а не в каком-то психологическом плане), поскольку несовместим с самим собой, невозможен и все-таки только благодаря этой невозможности и существует художественно.

В ходе известного рассуждения о том, что нужно, чтобы стать «ученым живописцем» Альберти утверждает: надо сначала изучить «каждую отдельную форму каж­дого члена и учесть, какое может быть разнообразие у каждого члена. А разнообразия членов немалые и очень заметные! И во всех частях пусть ему нравится не только ухваты­вать сходство, но и сверх того добавлять к нему красоту, потому что в живописи привлекательность столь же приятна, сколь и необходима. Требование красоты просто «добавля­ется» без малейшей паузы к требованию сходства и индиви­дуального разнообразия. Это знаменитое место у Альберти часто обескураживало историков искусства, стремившихся понять, каким образом Альберти ухитряется примирить верность натуре и кон­струирование идеальной красоты. Но, в рассуждениях Альберти вдруг сходятся ли­цом к лицу те самые две установки, которые ранее обосно­вывались порознь; фигура, отмеченная индивидуальным сходством, становится рядом с прекрасными и совершен­ными фигурами; и тут же оказывается, что две установки не могут не сталкиваться, не оспаривать друг у друга внимания зрителя. Но если сходство с индивидуальным и,особенным впечатляет больше любой идеальной конструк­ции, означает ли это, по словам Л. М. Баткина, что Альберти все же делает выбор? (7, с162-176)

ГЛАВА 2. Проблема ренессансного индивидуализма

Бесспорно, что в центре культуры Возрождения — «инте­рес к вопросу человеческой индивидуальности, выделению «я» из множества, признанию внутреннего достоинства это­го «я»[[7]](#footnote-7)7 И тем не менее в кругу устойчивых гуманис­тических понятий мы не найдем понятия «личности». Однако если ренессансная индивидуальность (в противо­вес средневековой) стремилась оторваться от общего кор­поративного или вселенского тела и осуществиться в себе, а не в боге, но притом еще не выработала и новоевропейского представления о личности как уникальной и неповторимой, самодостаточной и самоценной целостности, - то на чем могла утвердиться эта странная, переход­ная форма индивидуальности? Новоевропейский индивид в качестве личности — уже вполнеиндивид. Но, стало быть, и толькоиндивид. Аникак не весь мир, которым он больше не владеет, с которым он больше не совпадает, утратив ренессансный облик «универсального человека», земного бо­жества. Индивид превращается в «частное лицо». Даже изображаемый искусством как «тип» или будучи великим и гениальным — индивид выглядит сросшимся со своим особенным и частным лицом, закрепленным в границах отдельного исторического времени и пространства. Возрождение ни о каких таких границах не подозревало, не ведало индивидуализма в точном, последующем, бур­жуазном смысле слова, но именно поэтому ренессансный индивидуализм поражает фантастической масштабностью. Тут нет пока личности — ив результате перед нами ин­дивид, производящий впечатление «сверхличности». То есть, нет личности как определившейся и готовой, знаю­щей меру своих сил и желаний; ренессансная личность — понятие неназванное, лишь имеющее быть, и границы между нею и миром пока не демаркированы, не известны.

В расширении конкретного индивида до масштабов мак­рокосма нетрудно усмотреть следствие отталкивания от средневековой модели мира. В средние века индивид становился своего рода личностью двояко: благодаря отсутствию собственного лица, включению в коллективное целое, превращению в орудие чего-то надличного, божьего промысла, универсальной идеи, благодаря тому, что повторял собой библейский прообраз и превращался в общее место; но также и благодаря интимному пережива­нию уникальной земной судьбы и страстей Христовых, переживанию, позволявшему каждому верующему с пре­дельной остротой ощутить себя личностью, однако не как «себя», а как сумевшего вместить того, кто стал личностью ради спасения всего человечества. Так или иначе, отка­зываясь от индивидности и приникая к индивидности Христа, молясь богу-Отцу и богу-Сыну, средневековый европейский человек обретал себя, приобщаясь, причащаясь, то есть де­лаясь частью внеположного целого. Максимум личной яр-\* кости — это богоизбранность, это святой, иначе говоря, тот, кому дано отречься от себя в наибольшей степени, а вместе с тем принять собственный искус и пройти собственный страстотерпческий путь по вечному примеру богочеловека. Всеобщее умаление довлеющей себе индивидуальности получило необходимое возмещение в представлении о мировом, абсолютном индивиде — как творце всего сущего и как распятом Спа­сителе. Когда же пришло время для поисков человеческой личности каждого, ренессансный ум поневоле должен был «отталкиваться» от прежнего представления, стало быть, не только отрицать, но и исходить из него. Понять человека как суверенного индивида значило его обожествить. Друго­го исторического способа в XV веке не было.

Но тем самым индивидуальность, которую напряженно ищет и возносит Возрождение, сразу же оказывается логи­чески неуловимой, парадоксальной. Она есть отдельное, вот это, имеющее основание в себе самом, и она не смеет быть чем-то частным, не может иметь основания в своей обособленности, напротив, она – сразу все, восхититель­ный образец человеческой божественности. Это позже «общечеловеческое» превратится в результат отвлеченного рассмотрения. Возрождение же видит в каждом индивиде непосредственную потенцию общечеловеческого, и притом в полном объеме. В каждом «достойном» индивиде тор­жествуют бог и природа! — ив другом индивиде они тор­жествуют снова, как бы впервые, иначе, всегда иначе. Непохожесть каждого индивида на остальных индивидов и есть то, что делает всех индивидов похоже-всеобщими, поскольку трансцендентно-всеобщее уступает место при­родному, а природно-всеобщее полагается как конкретное «разнообразие». «Одинокость» человека противоположна одинокости Бога, индивид – один изодиноких, он «герой», но, так сказать, в толпе героев, он исключителен, лишь будучи вставлен в почти бесконечный ряд. Словом, он нечто несусветное: выступает как всеобщее постольку, поскольку еще не стал всеобщим, а лишь способен к этому. Он невозмо­жен. Только он и возможен.

Специфическая проблематика ренессансного индивиду­ализма – индивидуализма «переходной» эпохи, иначе го­воря, эпохи, мышление которой утверждалось как логика переходности,— по-видимому, не случайно сказалась не пря­мо, не через понятие «личности», которого еще не было, а через внешне непритязательные, не обнаруживающие решающего мировоззренческого значения и окольно ведущие к личности «обилие и разнообразие».

Но к личности «обилие и разнообразие» в состоянии были вести только благодаря своему столкновению, и в этом плане смысловые шероховатости, странности, трудности разбиравшегося альбертиевого текста кажутся весьма знаменательными. В самом деле, если бы «разнообразие» совпадало с порядком и мерой, если бы «достоинство» состояло только в том, что фигуры находятся «на своих местах», так что все несходное было бы соединено в высшей гармонии,— тогда «разнообразие» утратило бы собствен­ный независимый смысл. Тогда это было бы раз­нообразие, предполагаемое между частями, которые посте­пенно восходят к целому, то есть не рядоположены, а со­подчинены иерархически, мелкие детали — крупным, круп­ные — еще более крупным, вплоть до завершенной живо­писной композиции (мироздания). Тогда «разнообразие»— лишь частный и производный момент этой прекрасной и упорядоченной целостности, тогда множество стягивается к единству и встроенная в это единство индивидуальность в конечном счете вынуждена расстаться со своими преро­гативами. В исследованиях об Альберти всюду на первом плане – «согласование», «разнообразие» же лишь изредка отмечается в связи с нею. Что ж, это действительно есть у Альберти и во всем искусстве итальянского Возрождения. Это, если можно так выразиться, близкая ренессансному мышлению тенденция к архитектурности,и в ее рамках можно говорить об «архитектурном» предощущении инди­видуальности. «Во всякой вещи приправа изящества — разнообразие, если только оно сплочено и скреплено взаимным соответ­ствием разъединенных частей. Но если эти части одна от другой будут разобщены и будут разниться между собой разногласящим различием, то разнообразие будет совершен­но нелепо»; «красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат,— такая, что ни прибавить, ни убавить ничего нельзя, не сделав хуже». Поэтому художник должен всегда основы­ваться на «строгом и устойчивом правиле». Недопустим «произвол, который не обуздывается ни­какими предписаниями искусства». Эти предписания «необ­ходимо соблюдать как законы»[[8]](#footnote-8)8. «Нельзя,— справедливо замечает В. П. Зубов,— резче и определенней формули­ровать мысль о существовании абсолютных законов в искус­стве».

Но в другом месте тот же Альберти пишет с типично ренессансной непоследовательностью: «Мы не должны дей­ствовать словно по принуждению законов». И поясняет, что любая часть архитектурного целого сама — тоже целое, даже части дома, скажем, «столовая, портик и тому подобное также суть некие жилища». В своей самостоятельности части уже не могут быть просто выведены из общего. Проницательно обратив внимание на это противоречие, В. П. Зубов считал его все же «мнимым», внешне сло­весным и полагал, что Альберти пришел к «синтезу детерминированности и свободы»[[9]](#footnote-9)9. Л. М. Баткин же пологает, что это противоречие, столь важное для понимания культуры Возрождения вообще, отнюдь не было мнимым, внешним, что оно не было и не могло быть снято, преодолено Возрождением, по крайней мере, в форме теоретической рефлексии,— но, оставаясь постоянно решаемой и вновь возникающей проблемой, отпечаталось в структуре ренессансного творчества, послужив его скрытым стимулом, став его историческим содержанием.

Дело в том, что знаменитая гармония Воз­рождения, взятая сама по себе,немедленно обнаруживает, как это ни странно – вопреки античным реминисценциям и окраске – средневековоепроисхождение. Ведь в устроенном, законченном, архитектурно едином мире индивид — лишь часть, закрепленная на своем месте. В порядок и меру можно только «входить», но выйти уже нельзя, как нельзя выйти портику из здания или фигуре из средневековой иконографической схемы. Значит, мировая гармония противоречила ренессансному индивиду­ализму?

Именно так, утверждает Л. М. Баткин. Но потому-то понятие «разнообразия» и раздваивалось на «обилие» и «одинокость». Внутреннее ло­гическое напряжение у Альберти, неотвязность идеи «обилия» полу­чает, кажется, существенное объяснение. Особость ренес­сансной вещи смутно сознавалась обусловленной ее включенностью в мировой поток, бессвязную непрерывность, мешанину. Достигнутаягармония не позволяет индивиду сдвинуться, определяться собой, а не местом; «мешанина» же дает индивиду проявить инициа­тиву. Из «обилия» можно выйти,выделиться — и прийтик «достоинству». Скрытый диалог «обилия» и «разнооб­разия» дает возможность самоопределения вещей, которые не стоят «на своих местах» изначально, а занима­ют, очерчивают их собою, вносят порядок в сумятицу и оказываются сами мерой и порядком. Спор изобретения и нормы, свободы и выстроенности, «живописной» и «архитектурной» концепций индивидуального, спор принципиально не завершенный, но создающий некое смысловое поле, в котором рождается своеобразный индивидуальзм – это, если угодно, и есть культура Возрождения. Если позволительно считать ее итогом «гормонию» - то лишь в крайне драматической форме движения к гармонии. (5, с.210-234)

И движение к идее личности, зашифрованной в категории «разнообразия». Это – проблема «одинокой» фигуры, которая не нуждается и все-таки нуждается в других, возникает из «обилия», требует вокруг себя пустоты, неопределенное место неведомых возможностей. Потому-то, очевидно, в «портретах более или менее поражает противоречие между индивидуальной конкретностью изображения – и совмещением в нем сразу всех состояний человеческого духа и природы. Это делает ренессансных персонажей монструозными, дивными, ускользающими от понимания. Это приковывает к ним внимание, но может и раздражать современного зрителя «искусственностью», «сделанностью» – и отсутствием итога»[[10]](#footnote-10)10. Что такое леонардовская «Дама с горностаем», или «Портрет кардинала» Рафаэля, или «Спящая Венера» Джорджоне? Всюду нечто парадоксальное, немыслимое: индивидуальная исключительность и редкостность всеобщего…

Заключение

Поиски личности свершались ренессансной мыслью на ос­нове традиционного материала, в средневековом космосе, где «Единое» и «многое» сопряжены иерархией мироздания. «Неосознанность» ренессансной концепции личности — специфическая форма культурного сознания. Понятие личности в эпоху италь­янского Возрождения сквозило в точке пересечения иных, надличных (бог) или внеличных (природа) понятий, ко­торые в результате с необходимостью преобразовывались. Понятие личности непосредственно возникало прежде всего в виде проблематики «разнообразия», со скрытым спором «обилия» и «одиночества».

Ренессансная личность в понятийном отношении сво­бодно плавает между этими тезой и антитезой. Для гу­маниста нет ничего выше «единственности», «редкостности», индивидности, но этот принцип не мог быть обоснован через понимание индивида как «частного лица»; напротив, ренессансный индивид был способен утвердиться в собствен­ном сознании только как лицо всеобщее. Это не было еще новоевропейским утверждением через себя, через свою конкретную, закрепленную особенность, самодостаточ­ность – и не было уже средневековым утверждением личности через приобщение к богу, то есть через отрица­ние индивидуальности. Инстанцией, к которой апеллиро­вал и с которой отождествлял себя человек Возрождения, была мировая природа; индивидуальность находила обоснование в природном разнообразии.

«Разнообразие» — очень странное, текучее понятие. «Раз­нообразие» указывает на полноту вселенной и как будто бы не нуждается ни в каких логических субъектах, заведомо вбирая их всех в себя. С другой стороны, «разнообразие» в качестве готового, неподвижного понятия – совершенно бессодержательно, это предикат, оторван­ный от множества субъектов, которые все разные*.* Но что,собственно, разное? Поэтому «разнообразие» может осущест­виться лишь в форме перечня. Логический смысл перечня состоит как в возможности перехода от одного к другому, так и в возможности остановки на том и другом. В каждый момент перечисления «разнообразие» перестает быть преди­катом и становится конкретным и особенным «вот этим», субъектом, но лишь с тем, чтобы тут же расстаться с ним и перейти к другому. В этой системе представлений личность толкуется негативно – как несходство индивида со всеми остальными. Каждый индивид, однако, готов включить в себя остальных и рассматривается как ось мирового «разнообразия». Но вернуться к средневековой принципиальной растворенности во всеоб­щем ренессансный гуманист или художник, разумеется, и не помышляет. Личность уже заявила свои права – и она еще невозможна в сознании вчерашнего средневекового человека. Прежде чем очертить свои границы, она объявля­ет себя безграничной. Прежде чем стать человеческой, она ощущает себя «божественной». Это и делает «специфику» итальянского Возрождения, делает то, что личность Возрождения – единственная содержательная форма существования всеобщего.

Только бог вполне самодостаточен и индивидуален, поэто­му быть индивидом, быть личностью – значило тогда быть человекобогом, какого мы видим обычно на ренессансной картине. Но все-таки это и вполне конкретный человек, «почти бог», «словно бы бог», но никак не бог. Божественна в нем, в конце концов, только потенция,загадочно только совпадение-несовпадение с собой. Персонаж такого искусства обычно значит несравненно больше, чем значит непосредственно, поскольку он не закреплен за внешней характерностью, не поддается психологическому и реалистическому объяснению. А вместе с тем никакого иного, сугубо сокрального, транцендентного плана, к которому отводило бы изображение, в ренессансной картине нет. Искать сублимированный сверхсмысл приходится не зачувственно убедительным и индивидуаль­но характерным образом, а в нем самом, так что перед нами не реалистическое подобие, но и не чистый символ, а нечто особое: все многообразие мира, свернутое в инди­виде или, лучше, разворачивающееся из него.

Список литературы:

1. Алпатов М. А. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М. Искусство, 1976.

2. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М. Вестник Академии Архитектуры, 1935.

3. Леон Батист Альберти: сборник статей. Под редакцией Лазарева В.Н. АН СССР Научный совет по истории мировой культуры. М. Наука, 1987.

4. Леон Батист Альберти. Мастера искусства об искусстве: сборник текстов. Том 2. М. Искусство, 1967.

5. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. М. РГГУ, 2000

6. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М. Наука, 1978.

7. Баткин Л. М. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М. Наука, 1989.

8. Баткин Л. М. Лонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М. Искусство, 1990.

9. Берг Р. П. Элементарные средства выражения различных видов искусства // Человек. 2001. №6. С. 156-177

10. Библер В. С. Мышление как творчество: Введение в логику мысленного диалога. М. 1975.

11. Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М. 1975. С. 37-39

12. Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти. СПб. Алетейя, 2001.

13. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб. Азбука – классика, 2004

14. Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности. Сост. Ревякина Н.В. М. УРАО, 1999.

15. Петров-Стромский В. Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. 2000. №10 .С. 150-170

16. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М. 1961.

17. Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV вв. М. Наука, 1977.

18. Хлодаевский Р.И. Ренессансный реализм и фантастика // Литература эпохи Возрождения. М. 1967.

19. Цицирон Марк Тулий. Три трактата об ораторском искусстве. М. Наука, 1972.

20. Шохин К.В. Эстетические категории. Содержание и форма в искусстве. М. 1963.

21. Эстетика. Категории и искусство: сборник статей. Под редакцией Баженовой А.А. М. Искусство, 1965.

22. Эстетика Ренессанса: антология. В 2-х томах. Сост. Шестаков В.П. М. Искусство, 1981.

1. Леон Батист Альберти. Мастера искусства об искусстве: сборник текстов. Том 2. М. Искусство, 1967, с. 54 [↑](#footnote-ref-1)
2. 2 Леон Батист Альберти. Мастера искусства об искусстве: сборник текстов. Том 2. М. Искусство, 1967., с. 78 [↑](#footnote-ref-2)
3. 3 Леон Батист Альберти: сборник статей. Под редакцией Лазарева В.Н. АН СССР Научный совет по истории мировой культуры. М. Наука, 1987, с. 64. [↑](#footnote-ref-3)
4. 4 Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М. 1975. С. 37-39 [↑](#footnote-ref-4)
5. 5 Леон Батист Альберти: сборник статей. Под редакцией Лазарева В.Н. АН СССР Научный совет по истории мировой культуры. М. Наука, 1987, с. 69 [↑](#footnote-ref-5)
6. 6 Леон Батист Альберти: сборник статей. Под редакцией Лазарева В.Н. АН СССР Научный совет по истории мировой культуры. М. Наука, 1987, с. 71 [↑](#footnote-ref-6)
7. 7 Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV вв. М. Наука, 1977, с. 267 [↑](#footnote-ref-7)
8. 8 Леон Батист Альберти. Мастера искусства об искусстве: сборник текстов. Том 2. М. Искусство, 1967, с. 75 [↑](#footnote-ref-8)
9. 9 Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти. СПб. Алетейя, 2001, с. 74 [↑](#footnote-ref-9)
10. 10 Алпатов М. А. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М. Искусство, 1976, с. 93. [↑](#footnote-ref-10)