

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Емельянов А.С. — Антропология в красках: от иконы к картине // Философия и культура. – 2023. – № 1. – С. 45 - 63. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.1.37836 EDN: EGXWMZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37836

Антропология в красках: от иконы к картине

Емельянов Андрей Сергеевич

кандидат философских наук

старший преподаватель, кафедра философии, Курский государственный университет

305000, Россия, Курская область, г. Курск, ул. Радищева, 33, оф. 325

✉ andrei.e1992@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.1.37836

EDN:

EGXWMZ

Дата направления статьи в редакцию:

10-04-2022

Аннотация: В рамках настоящего исследования анализируется трансформация антропоморфных образов в живописи Средневековья и эпохи Ренессанса. Изобразительное искусство данного периода рассматривается в качестве специфического пространства «разговора о человеке», существовавшего параллельно с дискурсами о Боге-человеке и Человеко-боге. Как средство коммуникации человека с Богом, икона, используя антропоморфизм в изображении первообраза, представляла средневековому человеку определенный путь и руководство по собственному спасению. Наравне с отдельными антропоморфными и натуралистическими чертами в иконописи использовались также ареальные, например, обратная перспектива, нимб, «кручение фигур» и ряд иных, которые задавали символическое содержание религиозного изображения. По мнению автора, трансформация иконы в картину в XIII-XIV вв., была связана не только с техническим развитием изобразительного искусства (широким распространением прямой перспективы, использованием camera obscura и масляных красок), но и со значительными изменениями, которые произошли в интеллектуальном пространстве Европы. Нарциссический поворот в ренессансном искусстве, выраженный в растворении границ между человеческим и божественным, максимальной натурализации религиозного содержания, а также в развитии автопортретов, является, прежде всего, поворотом от дискурса о Бого-человеке к дискурсу о Человеко-боге. С опорой на философские источники, рассматриваются две независимые позиции (Фичино

и да Винчи) на природу метаморфоза и место живописного изображения в описании и определении человека.

Ключевые слова:

изобразительное искусство, икона, картина, антропоморфизм, анимизм, метаморфоз, человек, Бого-человек, Человеко-Бог, нарциссизм

ВВЕДЕНИЕ

В семиотическом отношении человек может быть уподоблен некоторому словарному коду, дешифровкой которого является его культура, а сам дискурс, ведущийся о человеке, некоторой морфологии, т.е. порядку соединения разрозненных морфем в определенную целостную структуру. Трудность в расшифровке этого словаря, вместе с тем, состоит в том, что на всем протяжении существования человеческой культуры мы практически никогда не имеем дело только лишь с одним словарем, который можно было бы рассматривать *de facto* в качестве ключа к ее дешифровке, но всегда с несколькими словарями. Язык этого словаря находится в постоянном движении: одни и те же морфемы, символы и вещи изменяются и трансформируются.

В рамках настоящего исследования, мы обратимся к трансформации, которая произошла в семиотическом и экзистенциальном пространстве изобразительного искусства периода Средневековья и эпохи Ренессанса. На примере фундаментальной трансформации иконографического искусства в XIII-XIV вв. мы рассмотрим как икона, выступающая своеобразным «левкасом» изобразительного языка Средневековья, сменяется картиной и живописным полотном, становясь новым кодом в расшифровке человека.

Икона и картина являются не только выражением некоторой изобразительной практики, обладающей специфическим языком конкретной исторической эпохи. Живопись Средневековья и Ренессанса может быть рассмотрена как «зеркало в прошлое», как система узнавания себя как человека. Если икона является языком обращенным, прежде всего, к Богу, где посредством восхождения к первообразу человек узнает себя как Бого-человека и тем самым обретает свое спасение, то картина, напротив, является отражением человека, в котором он узнает себя в качестве само достаточной единицы мира, как представления. В картине человек отражается как Человеко-Бог. Трансформация этого вектора указывает на нарциссический характер развития не только искусства, но и подготавливает почву для возникновения антропоцентрического и гуманистического дискурса в интеллектуальном пространстве XIV-XV вв.

I. ИКОНА КАК ЗЕРКАЛО ЧЕЛОВЕКА В БОГЕ

«Блаженны слышащие Слово Божие и соблюдающие его» [Лк. 11: 28] – пишет апостол Лука. В отношении к средневековому дискурсу о человеке *слово* приобретает принципиальный онтологический и семиотический смысл. Ведь весь мир, в который погружен средневековый человек, облекается в форму слова, будучи творением Бога [см.: 11; 12; 13]. В одном из гекзаметров «Антиклавдиана» Алан Лильский пишет, что «весь мир творение, подобно книге и изображению» (*omnis mundi creatura quasi liber et picture*) [28, 578C]. Каждое событие на страницах этой книги или изображения (т.е. мира) должно рассматриваться как литера или символ, за которым скрывается некоторое трансцендентное содержание. Каждое событие в этой системе координат

рассматривается в качестве некоего знамения, которое призвано свидетельствовать о Боге, о «вечном приближении» к апокалипсису (откровению) и Второму Пришествию. Вообще, как указывает Л. Успенский [\[16, с. 70\]](#), если в Ветхом Завете Бог может быть лишь услышан (например, Моисеем из пылающего костра), то в Новом Завете Его можно узреть. В связи с этим, икона как священное изображение выступала в качестве аналогии Священного Писания и представляла собой определенный этап в развитии разговора о Боге, где коммуникация ведется на языке красок.

Икона как форма средневековой живописи в полной мере соответствовала этому экзистенциальному горизонту и представляла собой символическую литературу, сообщавшую человеку определенный код. Код Средневековья. Как форма изобразительного искусства икона является развитием мозаики. При этом стоит отметить, что первая не вытесняет последнюю, а сосуществует вместе с ней. Подобно сохранившимся изображениям на стенах раннехристианских катакомб, базилик и баптистерий икона через изображение ветхозаветных и новозаветных тем должна была знакомить прихожан со Словом Божиим [\[9, с. 20\]](#). В особенности это касалось тех из них, кто был безграмотным. Однако и для тех, кто владел греческим, арамейским или латынью визуализация религиозного содержания и его трансляция из сферы ментального в практическую, по-видимому, должна была «ко молѣтвѣ Божій обратишишася, главы землѣю посыпавше и чресла врѣтищами препоясавше, предъ олтарнымъ прагомъ нѣкъ пѣдше» (2Мак. 10: 25-26).

Самые древнейшие иконы, дошедшие до нашего времени, датируются VI веком. Все они, как правило, выполнены в энкаустической технике («Христос Пантократор», «Апостол Петр», «Мученики Сергей и Ванх» в монастыре Святой Екатерины в Синае). В целом, в доиконоборческую эпоху в древнейших иконах обнаруживаются черты античного натурализма (например, ориентация на человеческую физиогномику, а не на символизм). Однако даже в упоминавшейся нами выше иконе «Христоса Пантократора» наряду с натурализмом кистей и черт лица Спасителя (в которых обнаруживается влияние фаюмских традиций ассиметрии левого и правого), мы обнаруживаем и элементы символизма – нимб, бестелесность одеяний, совмещение обратной (в изображении Евангелия) и прямой (в изображении экседры на заднем фоне) перспективы.

Использование антропоморфных образов в иконографическом искусстве было закреплено на Трулльском соборе (691-692 гг.). Так, в частности, правило 82 гласило: «повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего» [\[5, с. 161\]](#). Это правило формулирует литургичность религиозного изображения, аналогично литургичности Священного текста. Оно задает конкретные семиотические координаты для появления иконы, не как некоего сакрального символа (которыми являлись раннехристианские изображения агнца и рыбы), но как христианской истины, которая является визуализированным ответом на известный вопрос Понтия Пилата «Что есть истина?». Характерной особенностью иконы, как формы верисдикции христианской истины, является то, что она продуцирует ответ на вопрос не *что* есть истина, а *кто* есть истина. «Она – личность, Она – изображима, поэтому Церковь <...> *показывает* Истину – образ Иисуса Христа» [\[16, с. 80\]](#).

Отсюда личностный горизонт в рассмотрении человека впервые может быть употреблен только в отношении к иконе и тому образу, который она изображает. В этом отношении в иконах всегда выделялось два дифференциальных уровня, которые строго

регламентировались в «подлинниках». Речь идет о дифференциации в иконе «личного» (того, что относилось к лику и его телесным частям фигуры) и «доличного» (того, что к лику не относилось). При написании иконы, как правило, сначала писалось «доличное» (ризы, палаты, горки) и уже потом наносились «личные» изображения святых, регламентировавшиеся лицевыми и толковыми подлинниками. Так, лицевые подлинники представляли собой компендиум прорисей черт и телесных фигур изображаемых святых, которому необходимо было следовать при написании. В толковых подлинниках содержались лишь словесные описания и указания по написанию того или иного святого, а также того или иного иконографического сюжета. Исходя из наличия такого рода указаний и регламентаций иконографического искусства, формируется специфическое композиционное содержание иконы. Композиционное содержание иконы, согласно иконописной терминологии, представляет собой *перевод* или копию, которая делается с некоего образца, т.е. списывается с некоторого текста или изображения.

Говоря об иконографическом искусстве как о некоторой форме копирования (списков, прорисей и символов), мы должны отметить, что иконе определяется центральное место в коммуникации между человеком и Богом. По известной формуле Псевдо-Дионисия Ареопагита «вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых». Обращение к иконе (как и ее написание) становится *искусством припоминания* или восхождения от чувственного к сверхчувственному, от «дольного» к «горнему», от человеческого к божественному. По мнению Аверинцева, именно на этом платонистическом фундаменте, византийская иконография построила свою «теорию “иконы” как отображения, отделенного от своего первообраза некоторым важным различием, но позволяющего “энергиям” первообраза реально в нем, этом отображении, присутствовать» [\[1, с. 47\]](#).

Икона подобно средневековому готическому собору [\[6\]](#) или энциклопедии Винсента из Бове оказывается зеркалом мира (*speculum mundum*), преломляющим божественный первообраз в рамках средневекового мировосприятия. Использование антропоморфных элементов в иконе, подспудно делает образ человека, с которого пишется и в который встраивается первообраз, центральным элементом в коммуникации Творца и творения. Возвращаясь к Алану Лильскому, мир, конечно, есть слово, т.е. творение подобное книге и изображению, однако «он [мир] нас самих есть отражение» (*nobis est et speculum*). В этом смысле, иконографическое искусство подготавливает антропоцентрический горизонт в рассмотрении человека. В отношении иконы, человек оказывается связующим элементом между *natura naturans* и *natura naturata*, между творением и первообразом. Благодаря антропоморфности иконы, человек обретает возможность обожиться, т.е. обрести спасение, повторив путь Христа, ставшего человеком, казненного за грехи человеческие и «обретшего жизнь вечную».

Степень этой антропоморфности в иконе на всем протяжении ее развития постоянно варьировалась. На Востоке, в иконографии антропоморфизм тесно соседствует с ареальным символизмом, в противовес западному натурализму. Соединение обратной и прямой перспективы в композиционном пространстве, «кручение фигур» и их удвоение при передаче временной последовательности [см.: 15 с. 364; 372], совмещение внутренней и внешней позиции (и многие другие аспекты) делают иконографическое искусство искусством ареальным, нефизическим, бестелесным и от того настолько глубоким и одухотворенным. Икона здесь призвана не «изображать» Бога, а снимать с него покровы. Именно поэтому, как пишет Флоренский, иконописец «не сочиняет из себя образа, но лишь снимает покровы с уже, и притом премирно, сущего образа; не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его “записи” духовной реальности» [\[17, с. 80\]](#).

Однако снять покров с истины не означает изобразить образ в натуралистическом ключе. В «Небесной иерархии» Дионисий Ареопагит пишет: «если по отношению к Божественным предметам отрицательный образ выражения ближе подходит к истине, чем утвердительный, то при описании невидимых и непостижимых существ несравненно приличнее употреблять изображения, несходные с ними. Потому что священные описания, изображая небесные чины в несходных с ними чертах, тем самым придают им более чести, нежели бесславия, и показывают, что они превыше всякой вещественности» [29, I, 3]. Последнее обстоятельство делает иконопись языком апофатического богословия в красках, а человека одним из элементов отрицания «невидимого и непостижимого» существа Бога.

В западной традиции мы обнаруживаем совершенно иное отношение к Божественной истине и, следовательно, к изобразительным средствам ее передачи. У Алана Лильского в «Плаче Природы» мы сталкиваемся с парадоксом «невывразимости божественной тайны» (*ineffabile deitatis arcanum*) [28, 0444C]. У Бернарда Сильвестра с позицией, согласно которой божественная тайна не нуждается в своем открытии и раскрытии. Эту тайну необходимо скрывать за многочисленными обертками (*involutum*) и покровами (*integumentum*) красочных метафор и пестрых аллегорий сказочного рассказа, как одновременно форму доказательства присутствия тайны и ее надежного убежища [4]. Таким образом, под западной традицией натурализма в иконографическом искусстве Средневековья следует понимать аллегоризм человеческого, в котором человек (и антропоморфный образ) сам становится аллегорией или тайной Бога.

Вместе с тем, противопоставление западной и восточной традиции, по крайней мере, вплоть до XIII века, является на наш взгляд достаточно условным. Дело в том, что как таковой «западной» традиции в иконописи не существовало. Например, иконы «*Salus Populi Romani*» (VII-VIII вв.) в Санта-Мария-Маджоре, «Мадонны д'Арачели» (X-XI вв.) и «Мадонны ди Сант-Алессіо», не говоря уже об иконах так называемых «мастерских крестоносцев», имеют византийское происхождение. Византийское влияние обнаруживается не только в иконографии, но и в архитектуре готики [6; 8]. Даже в творчестве Чимабуэ («Мадонна на троне» или его триптихи «Распятие» и «Мадонна» в Сан Франческо в Ассизи), которого считают последним живописцем, работавшим в «старом» стиле, византийское влияние настолько сильно, что некоторые специалисты (не обоснованно) считают его и одного из его учеников – Джотто – всего лишь подражателем византийской иконографии [см.: 19, s. 174; 20]. Иными словами, противопоставление в живописи западного и восточного (актуального, например, для древнерусских споров XV-XVII вв. в отношении к фряжскому письму) явление относительно позднее в истории иконографического искусства [2, с. 107; 7, с. 28].

Антропоморфизм и вытекающий из него натурализм являлся неотъемлемой чертой иконописи на протяжении всей ее истории. Он не является стилистической особенностью только лишь западной культуры и возникает в рамках византийского стиля. Особенно сильное влияние натурализма обнаруживается в период македонского ренессанса, последовавшего за эпохой иконоборчества. В частности, речь идет о мозаике «Богородица с младенцем» в апсиде Софийского собора в Константинополе, а также в иконе «Авгарь получает Нерукотворный Образ Иисуса Христа» в монастыре Святой Екатерины в Синае. Некоторый отход от натурализма обнаруживается в аскетической иконописи X века. Здесь отчетливо прослеживается линия отхода от классицизма и образцов эллинистической живописи с ее вниманием к деталям, а также переход к бестелесности и парению, ярким примером которой является икона «Апостола Филиппа»

(X в.), а также домонгольская иконография Древней Руси (например, иконы «Апостолы Петр и Павел» или «Спас Златая Риза» в Софийском соборе Новгорода).

В дальнейшем отход и одновременно возвращение натуралистических тем в иконописи можно обнаружить в периоды комниновского и палеологовского ренессансов. «Оживление» и динамизм изображаемых фигур являются отличительными чертами, как первого, так и второго. Примерами этого композиционного развития являются иконы «Двенадцати апостолов» и «Успения Богоматери» XIV века, которые хранятся в Государственном музее изобразительного искусства им. Пушкина. Вместе с тем, в указанных работах (и в некоторых иных) мы сталкиваемся с нереалистичными мотивами (удлинением фигур, их кручением, совмещении перспектив, а также уплотнением пространства). Особого внимания заслуживает появляющаяся на ряде икон эмоциональность, которая сближает первообраз и человека. Ярким примером этого символического штриха является «Владимирская икона Божьей Матери», где иконописец уделяет центральное внимание эмоциональному соприкосновению щек Богородицы и Младенца. Аналогичный эмоциональный («умиляющий») штрих содержит и икона «Мадонна с младенцем на троне», принадлежащая кисти Коппо ди Марковальдо.

Наравне с эмоциональностью новшеством стало использование сюжетов и фигур, обращенных ко «второму плану» и не относящихся напрямую к каноническому тексту Священного Писания, а также спискам образов. Примером этого иконографического стиля является икона «Благовещение», где в центре за одной из колонн византийский иконописец помещает служанку, украдкой становящуюся свидетелем Благой Вести от архангела Гавриила. Другим примером является фреска «Тайная вечеря» Пьетро Лоренцетти в Сан Франческо в Ассизи, где с левой стороны изображается соседняя комната с моющими кухонную утварь слугами, спящей кошкой и облизывающей тарелку собакой.



Пьетро Лоренцетти. Тайная вечеря (нач. XIV). Ассизи, Церковь Сан Франческо



Неизвестный мастер. Благовещение (XIV век). Москва, Государственный музей изобразительного искусства им. А.С. Пушкина

Сценичность и непринужденность этих изображений разряжают семиотическое пространство иконы, смещая взгляд прихожанина с божественной, символической и вечной тематики, на тематику сугубо личную, человеческую и реалистическую. Отвлекает взгляд с вопросов вечного на вопросы мирского. Благодаря ряду этих и иных стилистических особенностей рядом с первообразом Бога и святых начинают проступать очертания человека. Человек все больше перестает быть аллегорией Бога, его оттиском или лишь фронтисписом в Бого-человеческом проекте. Напротив, «божественная гениальность» и «вселенское творчество» становятся ведущими нарративами в репрезентации человека.

II. ПЕРСПЕКТИВА И МАСЛЯННАЯ ЖИВОПИСЬ

В известном фильме Фредерико Феллини «Амаркорд» Джотто называют отцом современной линейной перспективы в живописи. Схожее достижение приписывает итальянскому художнику и Мишель Фуко в своем курсе лекций «Живопись Мане». В настоящее время, эта позиция не выдерживает аргументации, так как доказано

обратное: Джотто не был тем, кто впервые открыл или начал использовать линейную (т.е. прямую) перспективу в противовес обратной перспективе иконографической живописи. Прямая перспектива возникает задолго до эпохи Дученто и является продуктом эллинистического искусства. В иконографическом искусстве Средневековья прямая перспектива используется так же часто, как и обратная. Зачастую, в одной и той же иконе, мы сталкиваемся с тем, что какие-то предметы и фигуры изображаются на ней в прямой перспективе (например, внутренние убранства помещений), а какие-то в обратной (палаты, ризы, горки) [\[15, с. 234\]](#).

Вместе с тем, трансформации в изобразительном искусстве XIII века не в последнюю очередь были связаны и с перспективой, а именно более широким использованием прямой и практически полным вытеснением из живописи обратной [см.: 9]. На наш взгляд, эта техническая и семиотическая трансформация в композиционном пространстве изображения задает один из основных векторов для превращения иконы в картину.

Анализируя ренессансные источники по прямой перспективе можно отметить, что эта тематика была не нова для европейских интеллектуалов. Несмотря на то, что Средневековая Европа не знала оригинальных текстов Евклида и Птолемея по теории «конуса зрения», многие из принадлежавших им идей были почерпнуты из арабских источников. На последние по большей степени опирается Роджер Бэкон в своем трактате «Perspectiva», который представляет собой пятую часть его «Opus Majus», пользовавшийся большой популярностью в то время. Не вызывает сомнения на сегодняшний момент, что Средневековью был известен и знаменитый текст Витрувия «Об архитектуре», в котором раскрываются технические аспекты использования прямой перспективы, хотя свое «возрождение» этот текст обретет уже в период Ренессанса.

Если говорить о самом Ренессансе и его внимании к этой проблематике, то одним из первых вариантов использования прямой перспективы являются работы Филиппо Липпи и Паоло Учелло, которые (пусть и несколько в упрощенном виде) вводят не одну точку зрения, а несколько. Другими заслуживающими внимания работами являются трактаты Пьеро делла Франческа «De prospectiva pingendi» (О перспективе в живописи), а также Альберти «Della pittura» (О живописи) [\[18, с. 179\]](#), в которых отстаивается тезис опоры живописи на достижения оптики. Идея перспективы согласно этим двум независимым авторам условно можно свести к тому, что при построении картины необходимо использовать сечение оптической пирамиды плоскостью, что позволяет изображать вещь и фигуру более реалистично. В начале третьей книги трактата о перспективе Пьеро делла Франческа указывает, что Джотто использовал в своих полотнах перспективу, опираясь на известный текст Витрувия [\[18, с. 180\]](#). Во многом благодаря этому, Лука Пачоли в «Суммах арифметики» достаточно лестно будет отзываться о тех художниках, которые соизмеряют свои произведения с помощью линейки и циркуля и тем самым доводят его до совершенства. Большое внимание к идее перспективы мы обнаруживаем не только в Италии, но и в Северном Ренессансе. В частности, руке Альбрехта Дюрера принадлежит трактат «О перспективе». Решительную реформу перспективы осуществляет и Леонардо да Винчи, применяя метод синтетической перспективы. Согласно этому методу, изображение на полотне картины рассматривалось не как проекция на плоскость, а как проекция на сферу.

Отдельного внимания заслуживает интерпретация трансформации перспективы в живописи Ренессанса, данная в рамках отечественной религиозно-философской традиции. Так в известном произведении «Умозрение в красках» Трубецкой утверждает,

что техническая трансформация изображения, связанная с использованием прямой перспективы, по существу, делает «невозможным личное общение человека с первообразом» [14, с. 21]. В известном тексте «Обратная перспектива» Флоренский даже задается вопросом онтологии картины и оснований «ее перспективного образа мира, перспективного изображения мира». Является ли картина *естественным* образом мира, «вытекающим образом, истинным словом мира, или же это – только особая орфография»? [17, с. 48].

В целом негативная оценка более широкого использования прямой перспективы, которая сложилась в отечественной религиозно-философской традиции, не являлась неприятием технической инновации, а скорее свидетельствовала о складывании в эту историческую эпоху совершенно новой «орфографии» мира. По мере секуляризации религиозного мировоззрения Средневековья, иконография трансформируется в религиозную живопись (например, «Гентский алтарь» Ван Эйка), где сам по себе религиозный сюжет оказывается только «предлогом для изображения тела и пейзажа» [17, с. 66], а не является самой целью. Именно поэтому, в рамках религиозной живописи Джотто, Ван Эйка или же Рафаэля мы можем говорить о том, что основной персонаж изображения здесь уже не Бого-человек, а Человеко-Бог.

Мы видим, что икона и картина представляют собой два совершенно противоположных полюса в «орфографии» мира. Мира понимаемого, с одной стороны, как слово и, с другой стороны, мира, понимаемого как представление. По своему семиотическому содержанию икона полицентрична, т.е. содержит в себе множество центров и проекций взглядов на этот самый центр, а картина, напротив, моноцентрична. Картина в отличие от иконы (которая «освещает» и тем самым как бы рассеивает взгляд или децентрирует его) призвана собирать и соединять сходящиеся линии полотна. Полицентричность иконы достигается множеством технических штрихов. В частности, использованием обратной и прямой перспективы, кручением и бестелесностью фигур, путем ее «поновлений», а также использованием обратной стороны для написания сюжетов, на первый взгляд никак не коррелирующих с лицевой стороной. Моноцентричность картины является следствием натурализации и рационализации мира. Отсюда, широкое использование *camera obscura*, при написании огромного числа картин (Леонардо да Винчи, Вермеер Делфский), которая оказывается в некотором смысле рационализацией человеческого взгляда на окружающий его мир.

При этом натурализация изображаемого в начальный период XIV века содержит в себе многие черты готического искусства, связанные с использованием определенного рода искажений прямой перспективы. Характерными примерами таких «готических искажений» являются удлиненные фигуры персонажей и искажение пола в картине «Портрет четы Арнольфини» Яна Ван Эйка, а также совмещение двух «точек зрения» в «Мадонне Литте» и «Мадонне с гвоздикой» да Винчи.

Последнее обстоятельство косвенно указывает на то, что трансформация перспективы в изобразительном искусстве XIV-XV вв. является далеко не единственной причиной конверсии иконы в картину. Другим немаловажным штрихом в натурализации изображаемого является революция масляной техники, которая еще со времен Вазари традиционно приписывается Яну Ван Эйку и Рогиру Ван дер Вейдену [34]. Несмотря на исследования [см.: 8; 25], указывающие, что масляная техника была известна задолго до начала XIV-XV веков (Плиний Старший, Теофил, Страсбургский манускрипт) большинство авторов [3, с. 14-15; 8, с. 20] сходятся в том, что именно фламандские мастера Северного Возрождения довели эту технику до совершенства.

Широкое использование красок позволило достигнуть глубины изображения, минуя символизм характерный для иконографического искусства. Детальность и четкость прорисовки складок одежды и выражений лица, а также игра светотени стали развитием натурализации и рационализации мира, в котором жил человек той эпохи. Здесь, в отличие от Средневековья, мир оказывается, наполнен уже не знаменами и символами, скрывающими под собой потусторонний смысл. Мир оказывается, пронизан координатами и причинно-следственными цепями, которые задают совершенно новую «геометрию мира». Это уже не «геометрия символов» запечатленная в форме откровения, а «геометрия чувств», раскрывающая мир посредством страстных вдохновений и наитий самого человека.

III. КАРТИНА КАК ЗЕРКАЛО ЧЕЛОВЕКА

В четвертой книге трактата «Пир» Данте в своей изящной манере пишет, что «не написать лицо тому [кто прежде им себя не сделал] (poi chi pinge figura [se non può esser lei, non la può porre])» [30, X, 10.]. Несмотря на этот, достаточно, нарциссический посыл, трансформация иконы в картину была продиктована вовсе не стремительным развитием гуманистической литературы, а тем процессом обновления, который происходил в рамках средневековой метанарации, в частности в церкви.

В целом, если говорить о генетике возникновения и развития ars nova, следует выделить следующие основания, оказавшие влияние на этот процесс:

Во-первых, упоминавшееся нами выше усовершенствование техники, которое включает в себя новаторство в области использования масляной живописи. Открытие сделанное Ван Эйком и Ван дер Вейденом позволило художникам работать с несколькими слоями красок (лессировка), добиваясь эффектной выразительности при передаче складок одежды, черт лица и многих других компонентов, достигая высокой степени драматургии изображения. Другим важным обстоятельством является более надежная, по сравнению с изображениями выполненными темперой, сохранность полотен. На последнее оказывала влияние география. Сырой климат Северной и Западной Европы не позволял использовать фреску и характерную для ее написания темперу, как это было, к примеру, в Италии.

Во-вторых, на появление картины и (если рассматривать более детально) на появление живописного содержания оказали влияние процессы «обновления» XIV века в католической церкви. Церковь святого Петра была дискредитирована «авиньонским пленением», Великим западным расколом и коррупционными скандалами, а потому остро нуждалась в «возвращении» прихожан в приходы церквей. Для того, чтобы это осуществить церкви необходимо было «зрелище». Отсюда (как это не парадоксально) процесс натурализации изображения, начавшийся с «обновления» религиозных сюжетов и расширения использования антропоморфных черт, а именно Ренессанс, возникает во многом благодаря попытке римской католической церкви решить внутренний кризис.

Развитие портретной живописи и пристальное внимание к точной и эмоциональной детализации физиогномики было связано с идеей «приближения» религиозного содержания к повседневной жизни человека той эпохи. Взамен символическим изображениям Богородицы приходят натурализм и эротичность Мадонны, которая пишется не с литургического образа (списка) апостола Луки, а с обычного человека. «Лицо» человека, с присущей ему эмоциональностью (горечью, страхом, восхищением или задумчивостью) становится неиссякаемым и от того необходимым элементом экзистенциального пазла по имени «человек». Таким образом, картинная рама

обрамляет уже не лик, который отсылает к Богу, а лицо, которое отсылает к некоторой идее или образу человека. Самого человека, как самостоятельного концепта и единицы философского исследования при этом еще не существовало. Его еще только предстояло «создать» или «нарисовать» на развалинах и осколках спекулятивной схоластики.

В гуманистическом нарративе, вместе с тем, развивалась идея, согласно которой человек, как самодостаточное существо, деятельный ум и творец является продуктом римско-эллинстической эпохи. Так Гиберти в «Записках» заявляет о том, что после десяти веков заблуждений и застоя (схоластики) «новая» живопись, ваяние и зодчество обрели «второе рождение» и силу древних. В его хронологии XV век идет сразу за IV веком [\[31\]](#). Альберти в трактате «О живописи», а в след за ним и Верино в «Прославлении Флоренции», идет еще дальше, предпринимая попытку полного отождествления Филиппо Липпи Апеллессу, а Сандро Боттичелли Зевкису. Аналогичного взгляда придерживались Петрарка, Салютати и Бруни. Внимательное изучение искусства древности было одной из первостепенных задач знаменитой школы художников при Лоренцо Медичи, школы Сан Марко, которую Вазари называет «питомником гениев» и «академией» [\[34, IV, 356; VII, 141\]](#). Тем самым итальянские гуманисты развивали тезис о том, что основные принципы *ars nova* были открыты задолго до них еще в Древней Греции и Риме.

Коль скоро гений как таковой неподвластен времени и бессмертен, то сама культура и искусство здесь рассматривались в платонистическом ключе, как вечное припоминание (*anamnesis*). Отсюда натурализм и реалистичность в изображении человека не являлась чем-то новым, а напротив, была одной из характерных особенностей возвращения к искусству древности. Так, техника утонченной физиогномики и способа прорисовки прозрачных одежд, согласно Плинию, связывалась с именем Полигнота. А именно: «Он первым весьма послужил живописи, поскольку начал представлять приоткрытые уста, зубы в нем, изображая лицо отличным от старинной скованности образом» (*Plurimum picturae primus contulit, siquidem instituit os aperite, dentes ostendere, voltum ad antique rigore variare* [\[24, 58\]](#)). Как сообщает Мальябекьянский аноним [\[18, с. 202\]](#) от Зевкиса художники Ренессанса взяли колорит красок и оттенков, от Паррассия восторженность изображения, а от Апеллеса прелестность (*venustas*). Последний был настолько авторитетной фигурой для Боттичелли, что он считал себя наследником его школы, на что косвенно указывают литературные свидетельства, отмечающие, что ему удалось воссоздать два главных произведения Апеллеса: «Афродиту Анадиомену» и «Клевету» [\[24, 91\]](#).

В противовес средневековой иконографии, которая выражала идею спасения человека через его обоживание, художники Ренессанса опирались на римско-эллинстическую концепцию метаморфоза природы посредством искусства. Расширение изобразительно-выразительных средств было связано с тем, что рисунок занимает начальное и одно из центральных мест в метаморфозе человека, который осуществляется благодаря определенной художественной технике. Для Донателло рисунок – это некоторое начало и фундамент всякого ваяния или архитектурного строения, который оживает благодаря одушевленности (*animatio*) через подражание. Так как душа присуща не только человеку, но и природе, то художник или скульптор с помощью красок и штихели лишь оживляет материю и вещество. Процесс творчества, таким образом, уподобляется творению мира Богом. Художник и скульптор фактически создают «новый мир», где именно «душа есть источник движения». При этом «новый мир», создаваемый художником, подразумевает и новую физику, а также новую геометрию взаимодействия в мире. Как пишет Фичино, «из того, что душа есть источник движения вытекает

свободная и всеобщая деятельность» человека [\[32, III, 1\]](#).

Для художников Ренессанса метаморфозы в природе могут быть уподоблены метаморфозу человеческого тела потому, что существует теснейшая и глубочайшая аналогия между миром и человеком. Не секрет, что абстрактное соответствие микрокосма (человека) и макрокосма (мира) было основополагающим принципом не только для XV века, но и раньше в XI-XII вв. Однако в XV веке основное содержание метаморфоза и понимание его природы претерпело значительное изменение, что привело к появлению в итальянском неоплатонизме двух диаметрально противоположных позиций.

Первая, более ранняя, восходящая к античным источникам по герметизму и пифагорейству, хотя и искусно завуалированная в оболочку платоновской терминологии, принадлежит Марсилио Фичино. Согласно его позиции метаморфоз рассматривается как определенная разновидность «анимизма». В «Трактате о воде» и в IV книге «Платоновского богословия» этот «анимизм живой природы» раскрывается через взаимодействие мировых стихий, каждая из которых является «фабрикой жизни» (*vita fabricatrix*). Для того, чтобы представить себе эту «фабрику жизни», необходима аналогия с человеческим искусством и производством, которые обрабатывают и превращают (*transmutatio*) материю в прекрасные существа. А именно: «Природа действует с искусством тем более жизнетворным и хитроумным, что более верным образом производит более прекрасные существа» [\[32, IV, 1.\]](#).

Вторая позиция принадлежит Леонардо и возникает несколько позже. На взгляд да Винчи оказали влияние традиция Поймандра, анонимный герменевтический «Трактат о сфере» переведенный Гиро Дати, а также «Гимны и Эпиграммы» Марулло. Немалое значение также оказали тексты уже упоминавшегося нами Фичино, в частности его комментарий к Псевдо-Дионисию и два трактата о Солнце. Итак, согласно этой позиции, которую условно можно обозначить как «нарциссическую», человек открывается не как «душа природы», а как один из случайно выхваченных фокусов мира, как определенная акциденция в лоне космоса, а не как одна из его эманаций. Согласно Леонардо, человек в процессе метаморфоза не «превращается» в нечто другое, отличное от самого себя. Человек «высвечивается» на фоне другого и тем самым «узнает» себя как человека и как «центр Вселенной».

Различие в понимании метаморфоза человеческой души в позициях Фичино и Леонардо наиболее ярко проявилось в интерпретации платоновского мифа о пещере. Это отличие указывает не только на существование двух независимых школ в итальянском неоплатонизме, но и на различное понимание в рамках двух искусств (философии и живописи) натуры и, что самое главное, телесности как одной из литер в изображении человека. По Фичино, «тело с душой своей и соединяется с великой алчностью, и с великой скорбью расстается» (*Corpora animis suis et junguntur avidissime et ad eis molestissime sejunguntur*) [\[32, II, 3\]](#). Человек это своеобразная «пещера» или состояние, в котором душа (словно в темнице) оказывается закованной в «кандалы» телесности. Для Леонардо, как показывают его картины (например, «Поклонение волхвов» и «Мадонна в гроте»), пещера – вовсе не темница души, а определенный *фокус зрения*, причем лишь один из огромного множества. Человек – это «фокус», заданный в пространстве между ужасным и восхитительным, безобразным и совершенным, достоверным и иллюзорным. Человек призван подчеркивать выделяющую значимость света, выражая ее посредством тени и наоборот. Отсюда, на наш взгляд, большое внимание Леонардо к контуру объектов картины. Из этого оригинального стиля,

собственно, и проистекает его революционная техника «сфумато» и знаменитая игра со светотенью. На картинах да Винчи человеческое лицо и его телесность выступают вперед и оттеняют собой задний план. Например, мглу на полотнах «Мона Лиза» и «Анна, Мария, младенец и агнец», или каменистый фон на картине «Мадонна в гроте». Вместе с тем, когда Леонардо необходимо показать идеальный символ человеческой неоднозначности и ожидания, он стремится связать между собой «полусумрак, блуждающую улыбку» и «перст, указывающий во мрак» [22, p. 124]. При этом улыбка и детализированное изображение рта на картине имеет важное символическое предназначение. Ведь рот – это «жилище» человеческой души, как писал еще Фичино.

По мнению Леонардо, истинный метаморфоз грубой и бесформенной материи, и «рождение человека» возможен только в границах живописного полотна. Для того, чтобы человек как идея обрел свою возможность, живописцу необходимо не только «знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий», знать «про разные движения и проявления силы, какой нерв, какой мускул их виновник» [33, 61]. Кроме знания необходимо некоторое творческое усилие. Согласно Леонардо, дух живописца носится подобно Духу Божию и оживляет материю. «Ибо он с вольным могуществом отдает себя сотворению различных существ: животных, растений, плодов, пейзаж, сельских видов, горных обрывов, мест ужасных и страшных, поражающих зрителя, мест приятных и нежных» [33, 68]. Рисуя, живописец уподобляется Богу и тем самым осуществляет метаморфоз материи в произведении искусства. Он подобно Богу создает человека, рисуя его на полотнах своих картин и ваяя из него статую или мелкую пластику.

Ум, техническое умение художника и зодчего, а также разум философа оказываются определенным мерилем, в котором словно в зеркале отражаются человек и «атрибуты» вещей. Тем самым картина оказывается не проекцией взгляда гуманиста на окружающий мир, но внутренней скрижалю, которая изначально присуща миру как картине. Картина оказывается отражением мира и константой этого мира. Картина и сфера искусства в целом являются таким экзистенциальным пространством, в котором *душа себя узнает как человека*. Этот пассаж находит свое подтверждение в лирическом отрывке Леонардо о художнике как «господе Вселенной», основное назначение которого – отражать «гармонию отношений» [33, 27]. Именно человек оказывается связующим элементом и гармонией между космосом и миром, природой и духом, а картина отражением этой гармонии.

Картина, изображающая человека, является отражением гармонии мира. Однако этот мир уже не Слово, которое стремилось запечатлеть и передать иконографическое искусство. Этот мир является отражением самого человека. Мир, понятый как картина, оказывается одним из онтологических условий для собственного самообнаружения в нем. Условием обнаружения себя в качестве человека. Отталкиваясь от этого нарциссического посыла, можно даже заявить, как передает сборник афоризмов Полициано, вслед за Козимо Медичи, что «каждый художник пишет сам себя» (*Ogni dipintore dipinge se*) [26, s. 150]. Иными словами, изображаемое на картине – это содержание внутреннего «Я» художника. Это отражение самого себя как человека.

Метафора зеркала отличительная черта нарциссического дискурса не только живописи Ренессанса (например, в картине Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» или в «Менинах» Веласкеса), но и в философском пространстве. Она появляется у Фичино в «Платоновском богословии» – «зеркало отражающее лицо» (32, X, 4). В трактате «О живописи» Дюрер пишет о том, что «зрение подобно зеркалу» [27, 240]. Развивая уже

упоминавшийся нами выше афоризм Козимо Медичи, Леонардо в «Трактате о живописи» дает следующую психофизиологическую трактовку картине как зеркалу: «Я знал иных, у кого все лица казались их же портретами с натуры, в которых виделись поступки и движения их создателей (*Ne ho cognosciuti alcuni che in tutte le sue figure pareva avervisi ritratto al natural e in quelle si vede li atti e li moti del loro fattore*)» [33, 76]. Последняя мысль подчеркивает принципиальную значимость человеческой натуры в изображении религиозных и метафорических содержаний. Например, натуру Симонетты Веспучи, использованную Боттичелли при изображении Венеры. Развитием этого нарциссического нарратива бесспорно являются автопортреты, в которых зачастую стирается какая-либо граница между художественным гением и религиозным содержанием. В частности, на картине Ван дер Вейдена «Евангелист Лука, рисующий Мадонну» мы встречаемся с автопортретом самого художника, который изображается в образе святого Луки («отца» иконографии). Отдельного внимания заслуживает знаменитый Нюрнбергский Автопортрет 1500 года Альберта Дюрера, где сам художник является объектом изображения, достойным увековечивания в истории. Интересно, что через сто тридцать лет, Георг Фишер использовал Автопортрет Дюрера в качестве модели для образа Христа в картине «Христос и грешница».



Альбрехт Дюрер. Автопортрет в меховой юбке (1500). Мюнхен, Старая пинанотека



Георг Фишер. Христос и грешница (1637). Мюнхен, Старая пинанотека

Указанный параллелизм образов свидетельствует о том, что Автопортрет Дюрера, воспевающий творческий потенциал художника как подобие божественного, к 1600 году сам стал «иконой» ренессансного искусства» [\[10, с. 247\]](#), с которой словно с иконописного списка пишутся другие произведения искусства. Последнее обстоятельство оказывается решительным поворотом в изобразительном искусстве, делая, по сути человека и идею человека иконой, от которой словно от брошенного в зеркальную поверхность воды, волнами расходятся линии Мадонн, восходящие к ликам Богородицы и линии святых, в изображениях которых гуманисты рисуют самих себя. Человек из метафоры, которой он был на заре XIV века, превращается в литеру и образ, вокруг которого развивается гуманистический дискурс о человеке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Картина, в семиотическом и онтологическом смысле, является логическим и историческим развитием иконографического искусства. Ряд аналогичных технических и содержательных черт делают икону и картину лишь полюсами одного и того же процесса. Процесса «сотворения» и конструирования антропологического дискурса, в котором иконография и живопись представляют собой один из исторических этапов в развитии определенной «орфографии» языка изобразительного искусства. Языка красок, силуэтов и композиций на котором каждая историческая эпоха ведет свой «извечный разговор о человеке».

На наш взгляд, христианский разговор о спасении человека как дискурс о Бого-человеке трансформируется в XIII-XIV вв. в гуманистический, как дискурс о Человеко-Боге. Изменение этого вектора обнаруживается не только на полях философских, литературных и теологических трактатов, но и в пространстве изобразительного искусства. Икона, как выражение дискурса о Бого-человеке в красках, трансформируется здесь в картину, как горизонт экзистенциального обнаружения

человека как творца.

Для изображения Бога, средневековому искусству оказывается необходим человек. Используя антропоморфные элементы, смешивая натуралистическую физиогномику с ареальным символизмом, человек как аллегория Бога, вплетается в общее полотно мира, понимаемого как творение и отражение Творца. Вместе с тем, процессы иконоборчества VIII века в Византии и XV-XVI веках в Западной Европе обнажили очень острую и по многим аспектам слабо изученную тему нарциссизма в изобразительном искусстве. В какой степени антропоморфный образ, изображенный на иконе или на створке алтаря, где религиозные персонажи написаны с некоторого умозрительного списка или с некоторой натуры, может быть первообразом? С другой стороны, не является ли отказ от антропоморфной реалистичности изображения Бога, как это происходило в иконоборческом движении, также и отказом от Бого-человеческого горизонта, означающего фактический отказ от идеи спасения человечества – центрального элемента христианской экзегетики?

Последнее обстоятельство намекает нам на то, что икона и картина представляют собой не только определенную форму изобразительного искусства прошлого, но и некоторый исторический этап в развитии нарциссизма, который существовал параллельно с темами обоживания человека и антропоцентрическим дискурсом эпохи Ренессанса.

Библиография

1. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева / под. ред. Гращенкова и др. М., 1973. С. 43–52.
2. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. 223 с.
3. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Эрнст Бергер; пер. с нем. А. Н. Лужецкой; под ред., с вступ. ст. и прим. А. А. Рыбникова. М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. 607 с.
4. Бернард Сильвестр. Комментарии на первые шесть книг «Энеиды» Вергилия // Шартрская школа. М.: Наука, 2018. С. 155-228.
5. Деяния Вселенских соборов. Т. Казань.: Центральная Типография, 1908. 309 с.
6. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. 552 с.
7. Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. 520 с.
8. Панофски Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006. 544 с.
9. Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
10. Поррас С. Искусство, религия, коммерция, рождение арт-рынка. Северный Ренессанс. М.: Слово/Slovo, 2019. 256 с.
11. Толстенко А.М. Европейская метафизика: от бытия-как-природы к бытию-как-истории. СПб.: Гуманитарная Академия, 2011. 383 с.
12. Толстенко А.М. Учение Филона о бытии-как-слове (λογος) и смысл мира как действительности // Вестник Санкт-Петербургского университета, 2009. № 3 (6). С. 324–333.
13. Торубарова Т.В. Мир как слово / Т.В. Торубарова. М.: изд-во МГУ, 2007. 440 с.

14. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. М.: Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1916. 44 с.
15. Успенский Б.А. Семиотика иконы // Семиотика искусства. М.: «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
16. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 676 с.
17. Флоренский П. Обратная перспектива // У водоразделов мысли. М.: Издательство «Правда», 1990. С. 46-98.
18. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 720 с.
19. Bacci, M. Icons of Narratives: Greek-Venetian Artistic Interchange, Thirteenth–Fifteenth Centuries; In *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe*. Brill, 2020. Pp. 174-188. DOI: 10.1163/9789004402461_009.
20. Bacci, M. Giotto's Quadrilobes: Transmigrations of Italianate Ornaments in the Eastern Mediterranean; In *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204–1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* London: Routledge, 2018. S. 131–150.
21. Chapman, H. Iconoslam and Later Prehistory. London: Routledge, 2018. 246 p.
22. Clark K. A catalogue of the drawings by Leonardo da Vinci; In *The collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. Vol. 2. Cambridge, 1935. 329 p.
23. Grabar, A. Christian Iconography, a Study of Its Origins: The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961 [delivered At] the National Gallery of Art, Washington, D.C. Princeton University Press, 1968. 174 p.
24. Pliny Natural History. Vol. XXXV. By H. Backham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: W.Heinemann, 1938. 330 p.
25. Wood, C.S., Hardison, C., Upton, J.M., & Bedaux J.B. Jan van Eyck: The play of realism. *The Art Bulletin* 75 (1). Pp. 174–180. DOI: 10.2307/3045938.
26. Das Tagebuch des Poliziano / Hrsg. Von A. Wesselsky. Jena, 1929. 220 p.
27. Lange K., Fuhse F. Dürers schriftlicher Nachlass, Halle, 1893. 420 p.
28. J.-P. Migne. *Patrologia Latina*. Vol. 210. Paris, 1855. 1041 p.
29. J.-P. Migne. *Patrologia Graeca*. Vol. 3. Paris, 1857. 852 p.
30. Dante Alighieri. *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Lettere, 1995. 987 p.
31. Ghiberti L. *Commentari*: a cura di O. Morisani. Napoli: R. Ricciardi, 1947. 227 p.
32. Ficino M. *Theologia Platonica de immortalitate animorum*. Parisiis: apud Aegidium Gorbinum, 1559. 357 p.
33. *Trattato della pittura / di Leonardo da Vinci ; [a cura di Angelo Borzelli]*. Lanciano: G. Carabba, stampa, 1947. 235 p.
34. Vasari G. *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*. Apresso i Giunti, 1568. 965 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья представляет собой весьма профессионально выполненное и интересное для широкого круга читателей исследование, посвящённое историко-

культурным и философско-антропологическим аспектам того «превращения», которое на рубеже Средневековья и Возрождения переживает изобразительное искусство, – переходу от «иконы» к «картине» как модели представления человека в культуре своего времени. Собственно, к искусствоведческим составляющим представленного текста никаких замечаний в процессе чтения статьи не возникает. Автор демонстрирует в этой области несомненные эрудицию и профессионализм. К сожалению, этого нельзя сказать о формулировках, касающихся богословской тематики, в них автор иногда проявляет «неосторожность». Отметим сначала, однако, ещё одно несомненное достоинство рецензируемой статьи: автор верно избирает методологические принципы, используемые в конкретной исследовательской работе. Они сформулированы уже в первом абзаце статьи, здесь автор справедливо указывает на историю культуры как раскрытие «сущности» человека, его подвижной «природы». Поэтому изучение культуры в самых различных её проявлениях – это и есть подлинное «человековедение». Далее отмечается «историчность» человека: «природа» человека, его, по выражению автора, «словарный код» постоянно меняется, и конкретные исторические исследования, в процессе которых на ограниченных временных отрезках неизбежно выявляются некие закономерности, сталкиваются с трудностями, когда, казалось бы, сложившее сочетание характеристик вдруг изменяется (код перестраивается), и течение истории (и социально-экономической истории, и истории культуры) неожиданно меняет своё направление. Конкретные размышления автора рецензируемой статьи раскрывают действенность этих подходов, которые, в свою очередь, представляют собой ни что иное, как естественное, непредвзятое обобщение длительного опыта вглядывания человека в свою историю, то есть в самого себя. Обратим внимание теперь на некоторые недостатки статьи, начав с упоминавшихся уже «неосторожных» высказываний автора по богословской тематике. Например, в одном случае мы читаем, что «человек узнает себя как Бого-человека и тем самым обретает свое спасение». Нет, спасение даруется Господом как благодать, а не обретается путём «узнавания» (нельзя не вспомнить в этом случае и опыт греческой трагедии, драматичный и «бесполезный»), и это не некая несущественная деталь: богословы веками спорили о путях достижения спасения, вокруг этой темы рождались ереси и начинались гонения. Не всегда верно автор оценивает и некоторые приводимые конкретные материалы по истории культуры, например, фрагмент из Дионисия Ареопагита («если по отношению к Божественным предметам ... и т.д.» автор сопровождает следующим замечанием: указанное обстоятельство «делает иконопись языком апофатического богословия в красках, а человека – одним из элементов отрицания «невидимого и непостижимого» существа Бога» (пунктуация исправлена, – рецензент). Конечно, ни о какой «апофатике» по отношению к иконописи говорить не следует, да и сам автор, противопоставляя уже в следующем предложении восточнохристианской традиции понимания «явленности» Божества традицию, сложившуюся в эпоху западноевропейской схоластики, по существу, признаёт это. Разумеется, все оценки, касающиеся богословской проблематики и терминологии, должны быть выверены. Далее, непонятно, зачем с такой настойчивостью автор статьи использует термин «нарциссизм», думается, он оказывается всё же излишним в этом контексте. Укажем на ещё одну «странность»: в текст буквально «просится» одна книга, замечательная и хорошо известная, – «Закат Европы» (первый том), почему автор не использует материал, представленный в этом замечательном исследовании? К сожалению, в тексте осталось и достаточно много пунктуационных и стилистических ошибок. Так, уже в первом предложении читаем, что человек «может быть уподоблен некоторому словарному коду, дешифровкой которого является его культура, а сам дискурс, ведущийся о человеке, некоторой морфологии». Казалось бы, прекрасная формулировка, но почему автор забыл (как и в процитированном уже нами выше

фрагменте) тире? А вскоре явно неудачный в стилистическом отношении фрагмент: «...нарциссический характер развития не только искусства, но и подготавливает почву». Много и простых опечаток, относительно которых можно предположить, что автор просто не успел их «вычитать»: «само достаточной единицы мира...», «не означает изобразить образ в натуралистическом ключе», «икона, как выражение дискурса» (зачем запятая?), «для изображения Бога, средневековому искусству оказывается необходим человек» (то же самое), «человек как аллегория Бога, вплетается в общее полотно» (опять лишняя запятая) и т.п. Разумеется, все подобные ошибки до публикации текста должны быть исправлены. Вместе с тем, невозможно не признать, что статья содержательная, самостоятельная по замыслу, поэтому несмотря на сделанные замечания представляется правильным рекомендовать её к публикации в журнале. Большую часть опечаток и ошибок можно исправить в течение очень короткого времени, а какие-то замечания – принять во внимание в следующих исследованиях. Рекомендую статью к публикации в научном журнале.