

**СВЕТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ***А. В. Свешников*

Для современного художественного мировоззрения проблема света имеет во многом технический характер: свет лепит форму, образует тени, мы говорим о существовании светового пространства, светотональных отношениях. Таким образом, всё нередко сводится к графическому мастерству, к рисунку, к средству выявления и лепки формы. Смысловая нагрузка ограничивается передачей настроения: резкими контрастными или мягкими световыми отношениями создаётся то или иное чувственное впечатление. Свет для современного художественного мироощущения в первую очередь всё-таки физическая категория, важное изобразительное средство и лишь затем философско-эстетическое понятие.

Такой подход существовал не всегда. Он является результатом культурного длительного развития, изменения философских и естественнонаучных представлений о природе света. Для нас свет – излучение, волна, частица, энергия, попадающая на тело и отражающаяся от него, позволяющая увидеть его в отражённом свете.

Всё это настолько очевидно для нашего мировосприятия, что представить себе иную трактовку достаточно сложно. Но иная трактовка была. Если во времена Античности полагали, что свет бывает двух родов: исходящий извне и исходящий изнутри тела, то в средние века свет рассматривался прежде всего как философско-теологическая категория.

Отождествление Бога со светом встречается в Новом Завете, в противопоставлении ветхозаветной концепции, согласно которой Бог является творцом света. «Евангелие от Иоанна» утверждает божественную метафизику света: «Бог есть свет, который» во тьме светит, и тьма не объяла его».

Позднее представление о Боге-свете трансформируется в идею света как эманацию Бога, «как динамическое истечение божественной энергии». Аврелий Августин ввёл две категории: сотворённого и несотворённого света. Несотворённый (нетварный) свет – это истина в себе, Бог как таковой. Сотворённый (тварный) свет – производное нетварного, проявление истины в форме религиозного озарения.

Своеобразно трактовалось и понятие темноты, точнее, Божественной темноты. Согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту, нетварный свет Августина – это «сверхсветлый мрак», по существу сверхсильный свет, недоступный обычному восприятию, недостижимый свет, в котором обитает Бог. Лишь достойные могут воспринимать его, т. е. во мраке увидеть этот сверхсветлый свет.

Поэтому в изображениях, созданных средневековыми художниками, свет имеет совершенно иное значение, чем мы это обычно себе представляем. Свет средневековых изображений несёт свою особенную функцию, он «изливается на

зрителя», не моделирует форму предметов, а преломляется в них, чтобы быть самому лучше воспринятым. Он рассчитан на восприятие его самого как художественного объекта. Поэтому в средневековом изображении композиция строится так, как если бы это было «окно из мира», а не как это будет позже в картинах Возрождения – «окно в мир». Чтобы понять смысл, мы должны смотреть не внутрь пространства изображения, а воспринимать то, как оно *изливает на нас Божественный свет*, в котором различаются образы возвышенного. Это свет трансцендентный, прорыв Божественного бытия, озаряющего всё внутри пространства, в котором пребывает зритель, и пространство его собственной души.

Избранный увидит в сверхсветлом сиянии каждый отдельный, самый маленький предмет, а в нём всю целостную Божественную сущность.

Сверхсветлый мрак, нетварный свет не находится где-то далеко вовне. Он существует везде вокруг, так же как везде существует вездесущий Бог. Поэтому нет источника света сверхсветлого мрака, нет точки, приближаясь к которой мы бы всё глубже и глубже постигали абсолютную истину. *Абсолютная истина*, по средневековой концепции, *может быть постигнута* в состоянии озарения в *любой точке пространства*, в любом месте, в любом помещении.

Поэтому светотень как художественно-композиционное средство в средневековом изображении по существу отсутствует. Ведь там нет задачи лепки формы, построения пространства, там стоит задача «организации свечения». Изображённые фигуры «движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность мозаики пребывает в волнении, подобно водам морским», – пишет Венанций Фортунат¹.

Организация свечения есть, по сути, организация струящегося через проём света для более доступного понимания его Божественной сути и достижения у созерцающего состояния озарения. Интерьер собора наполняется светом – такова цель изображений: «Либо здесь родится свет, плененный, он царит здесь свободно»², – гласит надпись в Архиепископской капелле в Равенне.

Ясно, что сказанное относится не только к мозаике, но к фреске, витражу – любому изображению вплоть до миниатюры, которая также является как бы прорывом извне.

И. Е. Данилова пишет: «Таким образом, возникает двойная шкала оценок: на уровне изобразительных средств свет в средневековой мозаике существует как категория чувственная, реальная, материальная; в то же время на уровне смысловом, образном свет фигурирует как категория трансцендентная»³.

Если быть достаточно последовательным, то придётся признать, что двойственность культуры Средневековья, образованных и необразованных, грамотных и «простецов» отражалась как на восприятии, так и на создании художественных композиций, подчас сильно меняет только что описанные подходы.

Всё, что сейчас говорилось о категории «света» и её композиционном значении, в «низах» воспринималось по-иному. Существовала выраженная *фетишизация* изображений, глубоко суеверное отношение к произведениям искусства. К. М. Муратова пишет, что о чудодейственной силе статуй, икон, реликвариев с

наивным восхищением повествуют средневековые легенды, не забывая иногда упомянуть и создавшего их автора⁴.

Поэтому, «организуя Божественное свечение», мастер умозрительно, чисто интеллектуально мог осознавать свет как эманацию Бога. Но на более простом, чувственном уровне творчество художника нередко отражало господствовавшие в народе архетипические образы, свойственные примитивным, менее грамотным, «низким» слоям общества. Трактовки изображения Дионисием Ареопагитом и человеком толпы были различны. Поэтому не стоит удивляться, что в узорах «Божественного свечения» мы подчас видим далеко не ангельские лики химер. Сознание и бессознательное в средневековом художественно-композиционном мышлении было не менее противоречиво, чем у современного человека. Хотя эстетико-философская позиция накладывала неизгладимый отпечаток на стилистику изобразительного языка, понять которую без учёта трансцендентного содержания невозможно, не прибегая к наивным предположениям об элементарной художественной неграмотности мастеров Средневековья, о будто бы неизвестной им прямой перспективе или неумении пропорционально изображать человека объёмно, с помощью светотональных отношений, так, как это делали до них греки.

Только в XIII в. начинается новый этап художественно-композиционных исканий, переход от средневековых взглядов к Возрождению. В учении о свете Джованни Фиданца Бонавентуры появляются новые подходы, более близкие к современным⁵. Свет начинает рассматриваться в трёх ипостасях: божественной, духовной и телесной, то есть как освещение. Появляется представление о телесных тенях, о зримой форме предметов, проявляемой телесным светом.

Всё сказанное о свете можно отнести и к цвету. Цвет имел в то время символическое значение и рассматривался как частный случай проявления света, а отнюдь не как способ выражения окрашенности предметов. Понятие собственного, локального света появилось значительно позже.

Итак, говоря о Средневековье, мы не можем рассматривать как самостоятельную художественную задачу организации света как освещённости, потому что она, в сущности, не стояла перед художниками. Если мы хотим быть точными и не прикладывать наши собственные представления к совершенно иной основе, то, анализируя композиционные построения и художественное мышление Средних веков, придётся пользоваться скорее теологическим, чем изобразительным категориальным аппаратом.

Проблема световой композиции Средневековья очень интересна, потому что это время мало похоже на наше и ещё недостаточно изучено. Но на том уровне понимания, на котором мы находимся, можно говорить о постепенном закономерном разрушении эстетической концепции Средневековья из-за обострения внутренних противоречий.

Действительно, если источник истины в прошлом, а задача художника – лишь в повторении, копировании, соблюдении канона; если источник абсолютной истины существует вечно и основная цель – сохранить способность к озарению в реальном мире, ограниченном Творением и Апокалипсисом; если к тому же этот

источник, выражаясь современным языком, пространственно не локализован, – то снимается всякая *разница между внешним и внутренним*.

В этом случае возникает идея равнозначности пространства, становится искусственным противопоставление мира земного и мира небесного, времени вечного и времени сотворённого, и вся целостность распадается на самодостаточные, бесконечно малые части, лишённые всякого различия.

Постепенно в эстетике Средневековья всё большее значение начинают приобретать представления о возможности и *необходимости приближения* к источнику света истины, приближению и пространственному, и временному. Источник «выносится» бесконечно далеко вовне, а целью становится сам процесс приближения к нему. Идея «проёма» постепенно превращается в идею «окна». Организация движения извне – в организацию движения вовне, в мир Божественный, мир вне нас.

Эта новая мысль, проявляющаяся, в частности, в идеях Бонавентуры, также находит своё подтверждение в библейском учении, согласно которому человек создан по подобию Божьему, а следовательно, наделён способностью творить.

Поэтому концепция изображения, направленного вовне, сливается с концепцией творения мира, в котором принимает участие и человек. Представления о художественном ремесле превращаются в представления о художественном творчестве. Во взглядах позднего Средневековья зарождаются идеи Возрождения, начинают развиваться новые композиционные принципы, иные приёмы построения пространства, формы, новое отношение к цвету... Наступает эпоха Ренессанса, эпоха картины⁶.

Символическая сущность художественного образа света раннего Ренессанса обусловлена в первую очередь ощущением таинственности Природы, которое на глубинном, бессознательном уровне было присуще человеку Возрождения.

Эстетическая категория Тайны рассматривается не очень часто. Ренессансное чувство Тайны было результатом генезиса представлений предшествующей эпохи. Столкновение в сознании людей Средневековья *страха и смеха* вылилось в иррациональное гротесковое восприятие. Гротесковое миропонимание, удерживающееся на протяжении многих веков с его причудливыми художественными образами ангелов и химер, наложилось на позднеготические представления о суетности тварного мира и резко качнулось в сторону страха в сознании учёных-схоластов. В противовес этому в низах «простецов» смеховая культура обрела новую силу в зародившихся буржуазных отношениях. Реальная земная почва ремесленничества и торговли, способствующая единению людей в совместном производстве и реализации плодов труда, наполнила новой энергией тенденцию высмеивания всего страшного и загадочного. (Яркий тому пример – творчество Рабле). При этом на фоне появления новых тенденций (творческого преобразования природы, утверждения человека как активной, созидательной личности, фетишизации опыта, моделирования как способа освоения тварной природы, возникновения и развития научной методологии) окрепший эстетический образ Смеха поднялся из низов земной жизни и подверг сокрушительному разрушению эстетическое представление о Страхе. Средневековое равновесие этих категорий, созда-

вавшее гротесковое мировосприятие, было нарушено. Гротеск как разрешение противоречия в эпоху Ренессанса уступил место новому эстетическому миропониманию в форме Тайны познаваемой Природы. Природа оказалась страшна лишь непознанной, неосвоенной и потому не страшна в принципе.

Утверждение нового, бесстрашного отношения к действительности породило новый способ духовного существования человека – познание как деятельность.

Таким образом, Гротеск уступил место Тайне, в которой и страх, и смех потеряли свою истинную силу, превращаясь в эстетическую потребность рационального познания.

По очень меткому замечанию Альберта Эйнштейна, гностические эмоции являются «бегством от удивления»⁷. Смех победил страх, но не уничтожил его. Это-то и породило удивление, от которого стало необходимо «убежать». Бегство от удивления выразилось в форме познания, разрушающего тайны нетварной природы.

Вот та метаморфоза, которая произошла в общественном и индивидуальном сознании человека кватроченто. Она сказалась на его представлении о свете, на его художественно-композиционном мышлении.

Композиционно-образным выражением, иррациональным бессознательным символом Тайны стал мрак, отсутствие света, тень, антисвет, антицвет и потому – антиформа. Объясняющим композиционным началом стала не идея Бога, а бессознательная идея Тайны. Она стала определять композиционную целостность работ эпохи Ренессанса.

Интересные результаты даёт анализ ранней компиляции из рукописей Леонардо да Винчи – «Трактата о живописи»⁸. В ней мы находим многочисленные свидетельства того, что концепция тени, антисвета была для того времени отнюдь не решением только физической проблемы, а имела глубокое художественно-смысловое значение.

Современные психологические исследования художественного творчества позволяют с достаточным основанием утверждать, что в изображениях появляются не только осознанные тенденции и установки, но и неосознаваемые, скрытые представления⁹. Хотя мы далеки от классической психоаналитической трактовки творчества Леонардо, всё же сама сущность такого подхода, заключающаяся в анализе проявлений глубинных интеллектуальных процессов и их влиянии на творчество, кажется сейчас достаточно убедительной. Поэтому нельзя не согласиться с Даниловой, которая пишет: «Тень у Леонардо – *воплощение тайны и поэзии жизни, ее многообещающей нераскрытости*; он не любит (выделено мной. – А. С.) яркого света, «чрезмерный свет создает грубость»¹⁰, обнажает, оскорбляет эту скрытую в полутьме тайну живого»¹¹. Чёрный цвет, глубокие тени, образительный образ мрака в полотнах художников кватроченто, в том числе и у Леонардо, были, по всей видимости, бессознательным проявлением особого отношения к неизвестному, таинственному в природе и представляли собой спонтанно возникающие, символические архетипические образы, на преодоление которых было направлено художественное творчество. Поэтому, когда в рукописях Леонардо мы встречаем рассуждения о природе света и тени, их не стоит понимать

слишком узко, только как перенесение результатов физических опытов со светом на живописную почву. Точнее видеть в этом социально-психологическую сущность проблемы, проявляющуюся в коллективном бессознательном¹².

Бессознательное представление о природной тайне в рукописи «Трактата о живописи» обнаруживается косвенно, в форме рассуждений о природе света, цвета и тени. При чтении трактата буквально бросается в глаза попытка Леонардо почти анатомировать свет и тень. Все рукописи испещрены геометрическими рисунками. Жажда математизации проявляется здесь с удесятёрённой силой. Ни свету «люче», ни свету «люме» он не оставляет ни грана субстанциональной сущности¹³. Настойчиво уходя от средневековой концепции света, Леонардо остаётся верен своему отношению к живописи как к одному из видов познания природы. Он пишет: «Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведение которого превзойдены суждением»¹⁴. И далее: «Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немного достигнет, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестанет совершенствоваться, если только скупость не помешает этому»¹⁵. Свет, тень, форма, цвет – всё это подлечит живописному изучению – такова концепция раннего Возрождения.

В «Трактате» мы встречаем некоторые утверждения, которые как бы прорываются из глубины сознания великого мастера: «Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает тела света, а свет никогда не может целиком изгнать тень...»¹⁶. Казалось бы, непротиворечивость, последовательность и полная рациональная ясность, совершенно очевидно вытекают из всего текста «Трактата о живописи». Отношение к свету и тьме – это отношение учёного-физика, лишённое этической и эстетической оценки. Здесь почти не просматриваются чувства, но это только на первый взгляд. Само возведение тьмы на более высокий пьедестал по сравнению со светом вызывает удивление. В этом чувствуется полемика со Средневековьем, попытка как бы вывернуть наизнанку эстетические и этические категории.

Леонардо – личность многогранная и оставившая нам в наследие многие свои работы. Для того чтобы заглянуть в глубины его мироощущения, интересно обратиться к рукописям, которым он, по всей видимости, не придавал особого значения. В своих литературных миниатюрах (сказках, легендах и притчах) Леонардо непосредственнее и откровеннее раскрывает то своё мироощущение, с которым так упорно борется с помощью рациональных рассуждений.

В статье мы не имеем возможности подробно останавливаться на этой стороне его творчества. Приведём в качестве примера лишь одну небольшую выдержку из притчи «Летучая мышь и ласточка»: «<...> она (ласточка) чуть было не столкнулась с летучей мышью, которая незаметно, по-воровски, вылетела из своего укрытия под навесом.

– Чтоб тебе пусто было! – в сердцах промолвила ласточка. – Ты как злое наваждение, не можешь жить открыто и честно.

Ласточка была права. Добру незачем таиться и некого бояться, ибо оно всех одаривает теплом и радостью, как солнечный день. А вот летучая мышь, боясь ослепнуть, сторонится и бежит от света, точно ложь от правды»¹⁷.

В этом отрывке воедино сливается эстетическое и этическое и полностью отодвигается на дальний план рационально-научное. Даже персонажи здесь тесно сплетены в узоры средневекового мироощущения: ласточка – свет, летучая мышь – тьма. В фабуле никакой мотивировки для осуждения или восхваления ни того, ни другого нет. Это притча *символических позиций*.

Сопоставление сказанного выше с приведённым отрывком показывает, как непросто и противоречиво внутренний мир гения Возрождения.

Леонардо как сын своего времени пытается рассеять «мрак Средневековья», стараясь сделать это прежде всего утверждениями, снимающими страх перед мраком. Непознанная, Тварная природа не страшна – вот главная внутренняя установка его концепции, отражающая установку его современников.

Приведём в качестве примера картину Леонардо «Дама с горностаем». Оставим в стороне, закончена или не закончена эта работа. Однако в ней, несмотря на ощущение некоторой незавершённости, в истинно символической форме проявляется противопоставление мрака и света. Глубокий чёрный фон и выявленная светом фигура представляют собой символическую посылку для всей последующей европейской живописи. Проявление из тьмы светом и постепенное освоение по частям, ступень за ступенью, структуры бытия, полное рассеивание мрака, освоение тварной природы целиком – вот, по всей видимости, как может быть понята здесь живописная задача.

В заключении повторим, что свет в изобразительном искусстве часто трактуется как освещённость предметов, как художественное средство лепки формы и объёма. Такое представление о свете является результатом длительной эволюции художественного сознания и зависит от картины мира того или иного исторического периода. Так, в начале Средневековья свет рассматривался как проявление Божественного. Позднее он трактовался в двух ипостасях: тварный и нетварный свет (проявление истины в форме религиозного озарения). Согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту, свет – это «сверхсветлый мрак», недоступный обычному восприятию, недостижимый свет, в котором *обитает* Бог. Свет средневековых изображений «изливается на зрителя», он не моделирует форму предметов, а преломляется в них, чтобы быть самому лучше воспринятым. Сверхсветлый мрак, нетварный свет существует везде вокруг, так же как везде существует вездесущий Бог. Светотень как художественно-композиционное средство в средневековом изображении по существу отсутствует. Главная задача – «организация свечения», организация струящегося через проём света для более доступного понимания его Божественной сути и достижения у созерцающего состояния озарения. В XIII в. начинается новый этап художественно-композиционных исканий – переход от средневековых взглядов к Возрождению. Свет начинает рассматриваться в трёх ипостасях. Появляется представление о телесных тенях, о зримой форме предметов, проявляемой телесным светом. Постепенно в эстетике Средневековья всё большее значение начинают приобретать представления о возможности и *необхо-*

димости пространственного и временного приближения к источнику света истины, а концепция изображения, направленного вовне, сливается с концепцией творения мира, в котором принимает участие и человек. Наступает эпоха картины.

Символическая сущность художественного образа света раннего Ренессанса обусловлена в первую очередь ощущением *таинственности* Природы. Композиционно-образным выражением, иррациональным бессознательным символом Тайны стал мрак, отсутствие света, тень, антисвет, антицвет и потому – антиформа. Концепция раннего Возрождения заключалась в том, что свет подлежит живописному изучению.

Таким образом, представления о свете претерпели существенные изменения и фактически подготовили представления с их естественнонаучной направленностью. Важно, что современные представления постепенно отходят от тех, которые безраздельно господствовали в XIX в. Конец XX – начало XXI вв. – это в определённом смысле возвращение к смысловым свойствам света. Свет всё больше начинает рассматриваться как художественная семантическая категория и «отделяется» от представления о физической освещённости предмета.

¹ Цит. по: Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. – М.: Искусство, 1975. – С. 84.

² Там же. – С. 121.

³ Там же. – С. 84.

⁴ Муратова К. М. Мастера французской готики. – М.: Искусство, 1988. – С. 58.

⁵ Джованни Фиданца Бонавентура (1221–1271) – философ-схоласт, представитель ортодоксально-мистического направления в средневековой философии // Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. – М.: АХ СССР, 1962. – С. 283–288.

⁶ Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. – М.: Искусство, 1970. – С. 7.

⁷ Цит. по: Додонов Б. И. Эмоция как ценность. – М.: Политиздат, 1978. – С. 117.

⁸ Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.

⁹ Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминания Детства. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1990.

¹⁰ Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. – М.: Искусство, 1970. – С. 92.

¹¹ Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. – М.: Искусство, 1975. – С. 92.

¹² Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 265–285.

¹³ Бонавентура разделял свет на субстанционарный /lux/ и производный /lumen/. В переводе издания «Книги о живописи» термин luce переведён словом «свет», а lumen «освещение». Леонардо предлагает такую классификацию: «Света бывают всякой природы: одни называются самобытными, другие производными. Самобытным называю я тот свет, который возник от пламени огня или от света солнца или воздуха; производным светом будет отраженный свет». См.: Леонардо да Винчи. Трактат о живописи... С. 125.

¹⁴ Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. – С. 57.

¹⁵ Там же. – С. 62.

¹⁶ Там же. – С. 237.

¹⁷ Леонардо да Винчи. Сказки, легенды, притчи / Пер. с итал. и послесловие А. Махова. – Л.: Дет. лит., 1983. – С. 64–65.