

Владимир КРАВЕЦ, Александр ШИЛО
ДУХОВНЫЕ ПОИСКИ XVII В. И ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

В статье анализируется портретное искусство Д. Веласкеса, Ф. Хальса и Рембрандта в контексте социокультурной проблематики XVII в. и их творческого метода.

Ключевые слова: портрет, барокко, рационализм.

Постановка проблемы. Как некогда для нас из всех искусств важнейшим было кино, так из всех жанров изобразительного искусства труднейшим является портрет. Само по себе изобразительное искусство является очень трудо- и энергоемким, как и музыкальное, требует многолетнего обучения в хорошем смысле ремеслу, позволяющему создавать чудо – подобие реального мира, что и делает возможным считать ремесло в высших своих достижениях искусством, ибо демонстрирует *искусность*. Без него искусство не может быть подлинным. Огромного труда и искусности, например, требовали изображения всяческой снеди в натюрмортах Снайдерса, вызывавших у зрителя восхищение иллюзией и правдой воплощения изображаемого и даже аппетит. Потрясающее по правде создания образов природы впечатление с включенным в них даже ощущением запахов и звуков, не говоря уже о создании эмоционального строя, производят пронзительные пейзажи Левитана. Однако значительно более сложные задачи решали художники, обратившиеся к изображению человека. Прежде всего потому, что любое незначительное искажение в изображении яблок, посуды или деревьев не мешает опознанию “прототипа в образе”, созданном художником. Главное, чтоб яблоко было круглым и ветки тоньше ствола, а листья были либо зелеными, либо желтыми. Однако любое искажение в форме и пропорциях явно помешают идентифицировать изображение с человеком. И тем более с конкретным человеком. Мы должны опознать уникальность, неповторимость человека в его изображении на бумаге, холсте или в мраморе. Заглянув в историю портрета, мы обнаружим, что некогда и душа усопшего должна была узнать свой облик в изображении, чтоб можно было вернуться когда-нибудь в материальное свое воплощение. Человеку хочется жить вечно, бессмертие всегда было главной мечтой человечества. И даже для живых возможность воспринять визуальный образ умершего близкого дает возможность ощутить неполное его исчезновение, воспроизведя в памяти близкие черты.

Анализ последних исследований и публикаций. В великом наследии античности мы увидим две тенденции в этом жанре изобразительного искусства. В эпоху Амарны (Среднее царство Египта) были созданы блистательные портреты фараона Эхнатона и его супруги Нефертити, красота и неповторимость их образов приводят в восхищение и искусственного

современного зрителя, а утонченность, интеллигентность, хрупкость и даже некоторая болезненность персонажей прямо противоречит обобщенно-монументальным, близким всемогущим богам образам в изображении других фараонов. В этом противопоставлении четко видны две тенденции: с одной стороны, как можно более близкое сходство с конкретным человеком, с другой, – отнесение изображения к некоему усредненному представлению о прекрасном человеке вообще или каком-либо классе (кластеру – социальному). При всех неотъемлемых мифологических чертах мышления греческой античности в искусстве портрета греческие скульпторы создавали именно такие изображения героев, политиков, атлетов (за некоторыми исключениями – Сократ). Идеализированная, каноническая, “правильная” красота и гармония (а как высокая классика могла без них существовать?) представляют собой усредненный, “типологический” образ человека, каким он должен быть в представлении античного греческого мышления. Самое удивительное, что в этих изображениях заключались “научные” (как бы противоречащие мифологичности) смыслы, известные еще Поликлету (его канон в “Дорифоре” – это математика) закономерности. Удивительные вещи были обнаружены немецкими исследователями в г. Галле в начале 30-х г. XX в., пропечатавшими через сильный фотоувеличитель большое количество негативов фотографий юношей (фас и профиль, в количестве, обеспечивающем корректность выводов). Полученное таким образом “среднеарифметическое” изображение было “портретом” поликлетовского “Дорифора”. Этот феномен можно было бы назвать неким “научным чудом”.

Несколько позже мы увидим другой художественный феномен античности – римский скульптурный портрет эпохи веризма. В артефактах с протокольной точностью воспроизводился образ прототипа, при этом поражает проникновение во внутренний мир персонажа и, что удивительно для скульптуры, иногда даже в определенном эмоциональном состоянии. В римском портрете мы наблюдаем уже важнейшие зачатки свойств “подлинного” портрета: абсолютное сходство (это важнейшее требование, определяющее сам жанр); характер героя (его темперамент и нравственный облик) и некое эмоциональное состояние, настроение, и иногда даже социальный статус.

Появление “канонизированных” портретов в сакральной христианской художественной культуре Средневековья самого Христа, апостолов, канонизированных святых не позволяет однозначно ответить на вопрос об идентичности изображения прототипам. Условные изображения, в крайнем случае, могут говорить лишь о *возможном* пластическом сходстве. Поэтому проблема портрета в византийском и готическом искусстве остается не решаемой. За исключением некоторых единичных удач безвестных Кола Брюньонов, оставивших на средневековых соборах удивительные скульптурные портреты современников. Яркий пример тому – скульптуры жуликоватого бургомистра Наумбурга и его кокетливой жены.

Вполне естественно, что блистательное мастерство великих художников Возрождения внесло огромный вклад в развитие жанра

портрета. Достаточно вспомнить яркие, почти гротескные портреты работы Клуэ или уникальные откровения Гольбейна, в работах которого уже видны убийственно точные нравственные, социальные характеристики персонажей. И все же во многих ренессансных портретах улавливается склонность к идеализации их героев, которая особо развилась в эпоху классицизма. Однако, именно в эпоху классицизма возникает, все более громко заявляя о себе, новая тенденция в изобразительном искусстве, порожденная возникновением нового мышления эпохи и нового демократического заказчика для художника – уже развивающегося класса буржуазии.

Ставшее актуальным для этого нового класса позитивистское мышление, определившее формирование полноценных наук, способных отвечать на запросы рынка растущих средств производства и вкусы новых “простых” заказчиков, повлияло и на изобразительное искусство, которое определенно можно назвать реализмом – искусство максимальной правды, соединившим правду жизни и правду искусства. Эта правда открыла глубокое неразрывное переплетение истинных глубин недостижимых ранее проникновений в суть изображаемого и высочайшего мастерства, вобравшего в себя высшие достижения художественной изобразительной культуры предыдущих эпох.

И наиболее ярким воплощением этих достижений художественной культуры XVII века явился портрет – самый трудный из всех жанров в изобразительном искусстве.

Цель исследования – осуществление анализа портретного искусства Д. Веласкеса, Ф. Хальса и Рембрандта в контексте социокультурной проблематики XVII в. и их творческого метода.

Изложение основного материала. XVII век занял особое место в истории европейской культуры. Он отмечен творчеством трех гениев портрета – Веласкеса, Хальса, Рембрандта. В чем же эта особенность? Что обусловило появление столь уникальных мастеров? Попробуем разобраться.

1. Своё исследование об эстетике Возрождения – эпохе Титанов – А. Ф. Лосев заканчивает словами: “Всякий титан хочет владеть всем существованием. Но в этом стремлении он наталкивается на других титанов, каждый из которых тоже хочет владеть всем. А так как все титаны, вообще говоря, равны по своей силе, то и получается, что каждый из них может только убить другого. Вот почему гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безвыходности и гибели титанической эстетики Возрождения” [8, с. 604]. Эпоха Возрождения оказалась одним из самых глубоких духовных кризисов в истории Европы, одной из самых противоречивых по своим проявлениям исторических эпох. Поэтому следующей за нею эпохе предстояло осмыслить эти противоречия и решать доставшиеся в наследство от Возрождения проблемы.

Существо возрожденческой проблематики состоит в том, что “из бутылки был выпущен джин” европейского индивидуализма. Эпоха Возрождения дала возможность индивидуализму проявиться столь разносторонне, столь глубоко, принципиально и последовательно, что в

европейском мышлении обнаружилось полное отсутствие сколько-нибудь определённо осмысленных пределов его собственных возможностей. Тем самым, логическим завершением эпохи Возрождения стала насущная необходимость самоопределения европейского индивидуализма. (Здесь следует обратить внимание на семантическое сходство понятий самоопределения и самоопределивания, положения пределов самому себе, выяснения границ собственных возможностей).

Европейский индивидуализм в эпоху Возрождения с одинаковой настойчивостью утверждал себя во всех проявлениях человеческой жизни. Это обстоятельство привело к тому, что эпоха Возрождения стала эпохой невероятных духовных напряжений. Ни одна другая эпоха в истории европейской культуры не знала таких духовных затрат, которые привели к тому, что за очень короткий промежуток времени – пик Высокого Возрождения составляет всего два-три десятилетия – были достигнуты столь блестящие результаты практически во всех сферах человеческой деятельности. Одновременно с этими титаническими высотами человеческого духа обнаруживается явление “обратной стороны титанизма”. Оно также было связано с утверждением титанического индивидуализма и также было сопряжено со сверхмерными затратами человеческой энергии, что в конце концов и привело к появлению той “горы трупов”, о которой писал А. Ф. Лосев, и которая действительно есть итог самоутверждения, ничем не ограниченного.

Возникает вопрос, как же обустроить, организовывать культурное пространство европейской жизни в условиях массового и широкого самоутверждения индивидуализма, отказаться от которого уже невозможно. Каким должно быть это культурное пространство, чтобы самоутверждающиеся индивидуальности могли достигать и реализовывать свои цели и устремления, при этом сводя к минимуму наносимый друг другу взаимный ущерб. Нужно было найти такие более спокойные формы существования общества, которые бы не приводили к разрушению как отдельной личности, так и культуры в целом.

Проблема поиска, утверждения и обоснования социокультурных норм общежития массового европейского индивидуализма становится центральной для всей последующей за Возрождением эпохи. Новая культурно-историческая эпоха становится прямым продолжением эпохи Возрождения и в полной мере наследует поставленные ею проблемы.

Возрождение стало первой в истории европейской культуры эпохой, которая – пером Дж. Вазари – сама себя назвала, тем самым определив свою культурную программу. Начало духовной истории Нового времени связано с попыткой осмысления природы тех проблем, которые были поставлены Возрождением. Как отмечал Р. Гвардини, в эпоху Возрождения с личности были сняты те ограничения, которые существовали в средние века. Человеческие “хочу” и “могу” сливаются воедино. Именно в силу этого обстоятельства всякие пределы, ограничивающие устремлённость личности к достижению собственных, ею же самой поставленных целей, исчезают.

Можно становится всё, что хочется. Это определяет универсальную формулу европейского индивидуализма. Разумеется, она вступает в глубокое противоречие с той формулой человеческой жизни – можно то, что должно, – которая определялась средневековым мировоззрением и в обозначении должного связывалась с представлениями об Абсолюте, о Боге [6].

Теперь же, в ситуации нового самоопределения, необходимо было заново понять место Бога в новом, поствозрожденческом европейском мире. Фактически, эта новая концепция Бога и должна была определить границы возможностей европейского индивидуализма, обозначить тот предел, где “хочу” отделяется от “могу”, и действия человека осмысливаются как “должное” и “недолжное”. Складывание этой новой концепции Бога, фактически, означало формирование нового представления о мироздании в целом, о природе человека, его месте в мире и отношении к себе самому и к другим людям. Речь, таким образом, идёт о формировании новой – нововременной – картины мира и культурной парадигмы. Характеризуя её основные черты, приходится обратиться к той картине мира, которую эта новая сменяет – средневековой геоцентрической картине мира.

Её особенностью было доминирующее – центральное – положение Бога в человеческом мире. Бог в сознании средневекового человека был фактором онтологическим. Для средневекового сознания Бог выступал всей полнотой реальности, был ей тождествен и тем самым определял границу между “можно” и “нельзя” в повседневной жизни средневекового человека.

В эпоху Возрождения концепция реальности качественно изменяется. Гуманисты, утверждая реальность чувственно воспринимаемого мира, на смену средневековому геоцентризму привносят то, что позже будет осмыслено как антропоцентризм. Устанавливается примат чувственного опыта и наблюдения над отвлечённым схоластическим рассуждением. Эпоха Возрождения осмысливается её идеологами и теоретиками как возвращение к античным истокам – возрождение античной культуры. Вполне понятно, что никакого возврата к античности не произошло. Эпоха Возрождения была прямой наследницей средневековья, и люди этой эпохи несли на себе весь груз средневекового мировоззрения. Ломая это мировоззрение, Возрождение остаётся в своих основах глубоко христианской эпохой. Любопытно, что люди этой эпохи как бы не замечают этого противоречия. При всей глубине рефлексии и самоанализа этот вопрос остаётся вне поля их зрения. Нужно было пережить кризис позднего Возрождения, должен был появиться “рыцарь печального образа” Сервантеса – внутренне благородный и положительный человек, который никак не может вписаться в окружающий мир, – чтобы эта проблема стала очевидна для современников и потребовала своего кардинального решения.

Рубеж XVI–XVII веков – период складывания нового богословия, которое во многом определило дальнейшее развитие европейского мышления. Ответом на фундаментальный вопрос о месте Бога в новой картине мира становится формирование, условно говоря, гносеологической концепции Бога. Она уточняет и конкретизирует антропоцентрическую

картину мира Возрождения представлением о её границах. Этими границами и становится новая концепция Бога. Ее содержание можно обозначить следующим образом. Сохраняется представление о тварности мира. Коль скоро мир сотворён Богом смысло- и целесообразно, то этот смысл, познавая мир, данной чувственному опыту, можно постичь. Теперь познание Бога становится синонимом познаваемого через чувственный опыт мира.

Но оно теперь отличается от характерного для эпохи Возрождения наблюдения как способа познания мира через различение как можно большего разнообразия его проявлений. Вспомним 64 определения потоков воды, данных Леонардо да Винчи. Примечательным в этом примере является не только большое (а по сравнению с нашим сегодняшним бытовым опытом – просто огромное) количество определений явления, всем хорошо известного и знакомого, но и то, что этот перечень заканчивается сакраментальным “et cetera” – “и так далее”. И Леонардо, и другие естествоиспытатели эпохи Возрождения прекрасно понимали, что, сколько ни перечисляй отдельные признаки наблюдаемого явления, всегда можно обнаружить ещё какие-то его признаки, ранее не наблюждённые. Частности не могут быть исчерпаны. Поэтому, принцип “non finito” – незавершённости – был одним из основных в возрожденческом мышлении. Он базировался на ещё более общем принципе “varietà” (варьета) – разнообразия мира, на обнаружение которого пусть даже в сходных явлениях ориентировано сознание человека Возрождения.

Именно принцип *varietà* утверждал в возрожденческом мышлении и деятельности отстаиваемое гуманистами убеждение о реальности чувственно воспринимаемого мира. Но, с другой стороны, в возрожденческих философии и богословии укоренилось глубокое понимание того обстоятельства, что даже собранное воедино максимально мыслимое разнообразие мира ещё не даёт представления о Боге, поскольку – и в этом мыслители Возрождения продолжали традицию средневековой теологии – Бог есть источник этого разнообразия, та творящая сила, которая ему предшествует, его определяет и обуславливает его развитие в будущем, т.е. содержит те возможности его существования, которые отсутствуют в настоящем.

Поэтому познание Бога через природу в новых условиях осмысливается как обобщение чувственного опыта и наблюдения, постижение тех принципов Творения, благодаря которым это разнообразие становится возможным. Познание Бога теперь понимается как постижение смысла Его Творения, а он, в свою очередь, оказывается явлен через закономерности, усматриваемые в существовании мира. Познание закономерностей чувственно воспринимаемого мира отождествляется теперь с постижением закономерностей Творения. На этой основе формируются такие идеальные представления о мире, в которых схватывались бы его закономерности, не зависящие от личности и субъективных качеств исследователя-наблюдателя и условий наблюдения. Они полагаются объективными законами природы, поскольку для их обнаружения создана

специальная мыслительная – идеальная – конструкция, исключая из полученного знания личность того, кто его получает, и связанные с нею обстоятельства получения знания о мире. Познание Бога тем самым отождествляется с познанием природы.

В качестве же такой мыслительной конструкции выступают т.н. идеальные объекты. Это – специфические знаковые системы, представляющие в человеческой деятельности объекты, с которыми последняя имеет дело, таким образом, чтобы обеспечить их связь с уже имеющимися и вновь получаемыми знаниями о мире. Такими идеальными объектами становятся “тяжёлая точка”, “идеальный рычаг”, “абсолютно упругое тело”, “идеальный газ”, “математический маятник” и т.п. Процедуры оперирования с реальными и идеальными объектами обнаруживают их нетождественность друг с другом. Для того, чтобы реальный объект был описан с помощью знаковых систем – например, уравнений, – относящихся к идеальному объекту, первый необходимо привести к виду второго, вводя специальные уточняющие коэффициенты и т.п. С другой стороны, закономерности, описывающие существование идеального объекта, оказываются – через систему специальных процедур “приведения” реальных объектов к виду идеального – применимыми к описанию всего потенциально возможного разнообразия реальных объектов данного конкретного вида.

Тем самым, новое богословие не отрицает гуманистического пафоса утверждения чувственно воспринимаемого мира как реальности, но вводит существенный корректив. Это не вся полнота реальности. Овладение полнотой реальности становится сознательно для новоевропейского мышления постижением смыслообразности творения, представленной в идеальных объектах, или, что то же самое, выявлению, познанию и моделированию законов природы.

Но обнаружение закономерностей в окружающем мире неизбежно приводит к возможности целесообразно использовать эти закономерности в человеческой деятельности, устремлённость которой к достижению волевым образом поставленных целей открыла эпоха Возрождения. А эти цели перед собой ставит сам человек нового – антропоцентрического – мировоззрения. Эти цели уже не связаны для него – или, по крайней мере, не абсолютно связаны – с Божьим промыслом. Тем самым, вмешательством человеческой воли и деятельности в пространство действия законов природы мир приобретает дополнительную возможность становления и развития – разумеется, в границах, определённых смыслообразностью Творения. В отличие от средневековой теоцентрической модели мира, где место Бога определялось как центральное, а самодеятельность человека была ограничена предопределённым ему местом в социальной иерархии, теперь место Бога отождествляется именно с определёнными природой границами возможной самодеятельной активности носителя антропоцентрического мировоззрения. Бог определяет теперь границы антропоцентрической концепции мира, кладя естественный предел осмысленности целеполагания для активно осуществляющейся индивидуальной деятельности.

Для обоснования так понятых границ антропоцентрической картины мира активно используется концепция первотолчка, одним из сторонников которой был выдающийся богослов и учёный XVII в. Исаак Ньютон. Смысл её связан с представлением о том, что вмешательство Бога в становление и развитие мира ограничено именно актом Творения и Вдохновения в мир движения, которое затем осуществляется самостоятельно, в соответствии с заложенной изначально смыслообразностью. Открытые Ньютоном законы классической механики являются следствием этого фундаментального допущения.

Любопытно, что и современный европейский атеизм вырос из этой богословской концепции XVII в. Предположение, что участие Бога в движении и развитии мира сводится лишь к первотолчку, совершенно естественно ставит вопрос о том, можно ли помыслить себе такой принцип устройства мира, при котором гипотеза о первотолчке была бы излишней. Сторонники атеистических воззрений давали и дают на этот вопрос утвердительный ответ. Но при этом следует понимать, что такая форма атеизма не могла возникнуть ни в античности, ни в средние века или в эпоху Возрождения, он весь целиком есть следствие нововременной теологии, сформировавшей новую концепцию Бога как границы познаваемого мира – предела, который отделяет умопостигаемое от непознаваемого, того, перед чем умолкает разум. Человеческий разум оказывается склонен, в соответствии с доставшейся ему в наследство от культуры Возрождения целеустремлённостью, расширять пространство умопостигаемого, формируя новые идеальные модели чувственно воспринимаемого мира.

Необходимость интеллектуально моделировать мир посредством идеальных объектов, фиксирующих присущие ему закономерности, приводит к формированию концепции рационализма – базовой как для культуры XVII в., так и для культурной парадигмы Нового времени в целом. Фактически, нововременный рационализм утверждает убеждение в том, что человеческий разум в состоянии схватить в модельных представлениях весь сущий мир. Другой стороной этого представления является убеждение в том, что сущий мир и есть то, что схвачено в идеальных моделях. Они фиксируют знания о мире, сообразно которым строится человеческая деятельность, в свою очередь творящая мир человеческого общества и бытия, т.е. собственно человеческий мир.

Согласно философскому учению о рационализме (лат. ratio – разум), сформировавшемуся в XVII в., разум является основой бытия, познания и морали. Само бытие мыслилось разумным, поскольку в его основе лежит разумное начало. Рационализм был связан в XVII в. с успехами математических и естественных (прежде всего физики, механики и оптики) наук. Концепция рационализма утверждала, что источником получения истины с логическими свойствами всеобщности и необходимости может быть только сам разум, противопоставленный непосредственному чувственному опыту. В контексте концепции рационализма разум рассматривается как мышление в той его форме, которая адекватно и в

чистом виде обнаруживает его всеобщую природу, имманентную в том числе и божественному творчеству. Мышление рассматривается не с точки зрения его проявления в индивидуальных актах сознания, а с точки зрения тождественности его законов реальным категориальным формам предметного мира, деятельно осваиваемого человеком [2, с. 469–471].

Теоретическое мышление, после того, как эмпирический материал набран и обработан, исходит уже не из эмпирии, как это было свойственно возрожденческому мышлению, а из идеальных представлений – понятий [2, с. 469–471]. С их производством связана специальная культурная практика – наука. Семнадцатый век – это век становления классической европейской науки и связанного с ним мировоззрения. Фактически, рационализм стал первым шагом в превращении заложенных новой теологией логических предпосылок развития нововременной картины мира из потенциально возможных в исторически действительные. XVII век – классическая эпоха Нового времени.

В её рамках удалось осуществить первый и может быть, главный шаг в преодолении последствий ничем не ограниченного возрожденческого индивидуализма. Деятельное самоутверждение индивида приобрело теперь иной, чем в эпоху Возрождения, смысл – познания законов природы как реальности человеческого бытия и их использования в специально организованной деятельности. В свою очередь, процесс познания стал подчиняться требованиям идеального моделирования мира по определённым рациональным правилам. Если эмпирический навык человека Возрождения целиком и полностью выводился из свойств и качеств его личности и, в конце концов, был личным достоянием самоутверждающегося индивида, более того, сама глубина, открытость и устремлённость этого самоутверждения в полной мере от этих качеств зависели, то теперь рациональные правила моделирования мира – и, соответственно, деятельного овладения миром – приобретают отчуждённый от личности надындивидуальный характер. Они принадлежат Разуму в его всеобщности, не сводимой к формам индивидуального сознания. Тем самым, каждое индивидуальное сознание получает возможность приобщиться ко всеобщему Разуму, но ни одно из них не может претендовать на овладение им в полной мере и отождествление с ним в его целостности. Уделом индивидуального сознания становится разработка и моделирование частных аспектов всеобщей целостности. Эпоха Титанов сменяется эпохой профессионалов, каждый из которых складывает свой обособленный фрагмент общей картины мира. Для мировоззрения XVII в. ещё не были свойственны системные представления, но первые шаги к формированию картины мира как сложного системного целого, объединяющего усилия многих профессионалов, были сделаны именно тогда.

Эти подвижки в мировоззрении эпохи привели к смене культурного лидера. Роль лидера культуры в эпоху Возрождения играл художник. Это в полной мере соответствовало гуманистическому пафосу утверждения чувственно воспринимаемого мира как реальности. Именно художник по

роду своей деятельности улавливал особенности чувственного восприятия, фиксировал их, предъявлял их общественному сознанию, развивал его чувственный опыт и, в конце концов, убеждал его в реальности и самого этого опыта, и предмета этого опыта. Вспомним эксперименты Ф. Брунеллески с демонстрацией флорентийцам прямой перспективы как средства восприятия и воспроизведения реального мира, в качестве которого выступал мир, непосредственно созерцаемый [10, с. 289–297]. Теперь же, в XVII в., лидером культуры становится учёный, создающий теоретические – идеальные – модели реальности. Художник отходит на второй план. Художественная деятельность, утратив своё лидирующее, а потому и идеологически доминирующее положение в культуре, отчасти подчиняет своё развитие утверждающемуся мировоззрению, отчасти начинает оппонировать ему, обнаруживая собственные ресурсы самоопределения в новых социокультурных условиях.

Их проявлением стало формирование в итальянском искусстве конца XVI в. особой педагогической практики, которая позже будет названа академизмом. Ее опыт уже в XVII в. был глубоко осмыслен Академиями Франции, создававшими глубоко продуманную теорию классицизма, сообразно которой выстраивалась художественная практика и педагогика в абсолютистски ориентированных государствах. Эта теория хорошо вписывалась в контекст европейского философского рационализма и была очень продуктивна. Сегодня можно с достаточными основаниями утверждать, что это был первый опыт “научно обоснованной” художественной практики [11].

Теоретики классицизма формулируют задачи искусства как “подражание природе, исправленной по античным образцам”. “Подражание природе” здесь говорит о связи с возрожденческой традицией утверждения чувственно воспринимаемого мира в качестве мира реального, “античный образец” указывает на тип идеального объекта, с помощью которого эта реальность моделируется.

Но теория и практика классицизма, утверждавшаяся в контексте абсолютистских преобразований, не покрывала собой всей европейской художественной ситуации XVII в. В частности, вне поля действия “государственной” классицистической теории оказался формирующийся как раз в это время художественный рынок, давший образцы “демократического” искусства голландского типа. Оно получило название реализма и демонстрировало вкусы, устремления и ценности формирующейся европейской буржуазии. Вне этих явлений оказалось и искусство, возникавшее в культурном контексте разнообразных исторических коллизий – от контрреформации до запоздалых секулярных последствий эпохи Возрождения в восточных и западных европейских провинциях, – связанных с существованием разнообразных европейских элит.

Рассматривая эту обильную и крайне неоднородную художественную практику, Я. Буркхардт в своих работах о Возрождении, а за ним Г. Вельфлин описали ее – уже во второй половине XIX – начале XX в.! – как

некий эпохальный стиль, берущий начало в культуре Возрождения и противопоставленный классицизму – стиль барокко [3; 4].

Так слово “барокко”, имевшее до того устойчиво отрицательный смысл: португальское *perola barroca* дословно означает “жемчужина с пороком”, итальянское *baroco* – силлогизм, ложность которого скрыта его метафоричностью. Первоначальное применение термина к искусству также обнаруживает отрицательные коннотации: “Слово “барокко”, означающее “причудливый”, “нелепый”, “странный”, также возникло позднее как язвительная насмешка, как жупел в борьбе со стилем XVII века. Этот ярлык пустили в ход те, кто считал недопустимыми произвольные комбинации классических форм в архитектуре. Словом “барокко” они клеймили своевольные отступления от строгих норм классики, что для них было равнозначно безвкусице” [7, с. 59]). Однако, постепенно этот смысл утратился, и слово стало использоваться как специальный термин истории искусств и шире – истории культуры.

Исследователи следующих поколений стали использовать этот термин так, как если бы стиль барокко действительно существовал в XVII–XVIII вв. в качестве некоего программирующего художественную практику явления, подобного классицизму. Однако, это не так. Само понятие “стиль” в этом качестве проделало значительную эволюцию.

Под влиянием индивидуалистической идеологии Возрождения эстетический оценочный аспект понятия “стиль” усиливается тогда, когда имя мастера связывается с авторской ответственностью за должный уровень мастерства, определяющий степень совершенства произведенной им продукции.

Необходимость выявления совершенства “в чистом виде” порождает в XVII в. особое представление о вещи, выполненной мастером-художником: продукт его ремесла понимается теперь как произведение искусства. Для того, чтобы некая вещь осмысливалась как произведение искусства, актуализируется представление о ее форме. Характеристика стиля произведения определяется степенью соответствия его формы требованиям “хорошего вкуса” [1, с. 27–28],

В условиях разрушения цехового уклада утрачивает актуальность уподобление создаваемого ремесленником продукта каноническому образцу. Как ценность принимается активная авторская воля, не “уподобляющая”, а “создающая”. В этих условиях стиль произведения, а значит, и совершенную по современным художнику понятиям форму, ему необходимо было угадывать. Тем самым ставится проблема совершенной художественной формы.

Ее постановка явилась предпосылкой “науки о форме”, создаваемой в XVII в. в стенах Академий Франции Фреаром де Шамбре, Роже де Пилем и др. [11, с. 80–81, 93, 103–105 и др.]. Фактически, она была своего рода практико-методическим руководством, обеспечивающим осуществление художественной деятельности в условиях абсолютистской иерархии. Получение совершенной формы ставилось теоретиками и идеологами

классицизма в зависимость не от свойств личности автора, как это было в эпоху Возрождения, а от соблюдения специальных норм художественной практики, которые провозглашались нормами классицистического стиля [9]. Совершенство, тем самым, приобретало характер объективного качества, подобного объективной истине в науке.

Но фактическое равноправное сосуществование в XVII – нач. XVIII вв. вне рамок абсолютистской регламентации произведений как официального стиля, так и свободных от стилистического канона создало ситуацию, в которой употребление слова “стиль” в повседневном художественном опыте обесмыслилось, но продолжало выступать в нормативном качестве. В частности, в условиях кризиса абсолютизма на художественный рынок начинают поступать произведения в “мавританском”, “готическом” вкусе, пасторальные и галантные сцены рококо, авторы которых не скованы рамками официального заказа. Эти произведения, не подменяя и не вытесняя собой произведений канонического стиля, существуют параллельно с ними, составляя им конкуренцию на рынке. Критерии классицистических норм и регламентаций стиля становятся неприемлемы для их оценки. Однако, эти произведения пользуются спросом, что стимулирует их производство.

На художественном рынке создается такая ситуация, когда границы оценки произведений оказываются размыты. Это не только приводит к кризису классицизма, но и ставит под сомнение “всеобщность” его норм. Если нормы стиля служили ранее гарантией качества заказанного произведения, то в новых условиях они уже таковыми не являются.

Рыночная конкуренция обнажает кризис и обостряет проблему теоретического осмысления феномена стиля, начало которому положил И.-И. Винкельман. Он усмотрел его предмет в признаках общности художественной формы и с его помощью создал модель истории искусства как истории стилей [5]. Тем самым он положил начало традиции использования понятия стиль как средства истории искусств.

Таким образом, складываются две линии развития проблематики стиля – разработка ее в “прикладных теориях”, идущих от классицистической “науки о форме”, как средства, обеспечивающего художественную практику, и как теоретической проблемы искусствознания и истории искусства.

В контексте последних и создавалось впечатление, что мастера XVIII в. отождествляли себя с явлением барокко. В действительности же этого, разумеется, не было. Более того, ситуация была прямо противоположной. Словом “барокко”, как помним, третировались мастера, в творчестве которых усматривались проявления непристойности и дурного вкуса.

Естественно, что в этой ситуации у барокко своей теории не оказалось. Поэтому в конце XIX–XX вв. она реконструировалась ретроспективно по матрице классицистической теории, что усиливало парадоксальность ситуации: в силу отсутствия у барокко своей теории исследователи были вынуждены приписывать ему свои современные теоретические представления, вольно или невольно впадая в модернизацию.

Примерам несть числа. В частности, это касается рассуждений о “реализме” искусства барокко, противопоставленном нормативным регламентациям классицизма. В искусстве уподобление изображения чувственно воспринимаемым формам окружающего мира еще не является реализмом в строгом употреблении этого термина. В этом качестве он означает либо стилистическую характеристику произведения, как в XVII–XVIII вв., когда продукция рыночной “демократической” художественной практики противопоставлялась ее элитарным формам, подпавшим позднее под общую характеристику “барокко”, либо же его идейно-содержательную характеристику, связанную с позитивистским мировоззрением, как в XIX в.

С другой стороны, в широком смысле проблема реализма в искусстве оказывается тесно связана не столько с пониманием реальности как онтологического явления, сколько с концепциями реальности, которые складываются в культуре тех или иных исторических эпох.

В связке “концепция реальности – образ мира – тип знания” традиционно за среднее звено было ответственно искусство. В своем историческом развитии эта связка выглядит следующим образом. Для античности это: “Космос – скульптурная пластика – натурфилософия”. Для средних веков: “Бог – иконопись – схоластика”. Для Нового времени: “чувственно воспринимаемый мир – иллюзорность картины классической эпохи, построенной по правилам прямой перспективы, – рационализм”.

Как отмечалось выше, гуманизм возрожденческого типа означал признание и утверждение чувственно воспринимаемого мира в качестве реальности. В эпоху Возрождения возникает новое – реалистическое в современном понимании этого слова – мировоззрение, легшее в основу нововременного искусства и литературы. Его новизна определяется отношением к чувственно воспринимаемому миру, прямо противоположным средневековому, когда основу мирозерцания составляло стремление преодолеть чувственный опыт, заместить его умозрением. Оно было ориентировано на познание мира Абсолюта, который выступал реальностью для средневекового сознания.

Именно в связи с апологией чувственности в культуре Возрождения и последующего Нового времени, когда, как следствие, на первый план выдвигается интерес к человеческой личности, который и лег в основу европейского индивидуализма, культивируется специфически человеческая точка зрения на различные явления жизни. В том числе и в самом прямом смысле слова – как чувственная данность, позволяющая констатировать свою собственную, индивидуальную, т. е. отличную от всех других, отдельную позицию по отношению к окружающему чувственно воспринимаемому – прежде всего, визуально – миру. Это обстоятельство дало толчок к разработке проблем т. н. “прямой перспективы” в изобразительном искусстве – конической математической проекции, дающей на картинной плоскости иллюзию визуального восприятия объектов. Это была революция в мышлении, произведенная искусством Возрождения.

Прямая перспектива была изобретена ещё в IV в. до н.э. в греческой сценической архитектуре для создания театральных декораций. Она затем широко применялась в античном Риме, стала основой одного из помпейских стилей. В средние века в связи с изменением задач, которые решало искусство – изобразить не чувственно воспринимаемую, а умозрачительно постигаемую реальность мира Абсолюта, – прямая перспектива утрачивает своё значение в искусстве и актуальность в повседневном опыте, сохраняясь лишь в бытовой внехудожественной изобразительности (маргиналиях средневековых рукописей, бытовых записей и т.п.). Эпоха Возрождения заново открыла прямую перспективу, и тем самым открыла качественно новый этап в развитии художественного реализма, продолжавшийся вплоть до XX в. Неслучайно поэтому, что образцы такого искусства восходят к античной пластике. Вместе с тем, возрожденческий гуманизм обозначил те пределы чувственности, которые искусство Нового времени сделало сознательными человеческому измерению в культуре. Именно оно и было – в широком плане – осмысливаемо как реализм.

Искусство же барокко, при всей условности этого термина, обнаруживает общую устремленность к идеализации, но в отличие от практики классицизма идеализацию эту драматизирует, подводя к границе противостояния рационально постигаемого и иррационального. Здесь и возникают характерные для барокко представления о “трагедии”, о “декоруме”, об “изящных искусствах”, “возвышенных образах”, “больших эффектах” и т.п., что “реализмом” в точном смысле слова не является.

Здесь художественная практика наглядно демонстрирует характерную для западноевропейской культуры XVII–XVIII вв. диалектику рационального – иррационального, в модернизированной истории искусства представленную оппозицией классицизма – барокко. С оглядкой на виртуозность бароккального художественного профессионализма можно говорить о парадоксальном рационализме барокко: в его художественной практике разум (*ratio*) подходит к своему пределу. Искусство барокко – это попытка постичь иррациональное и воспроизвести его со всем рационализмом виртуозного владения техниками и технологиями художественного мастерства. В самой возможности его воспроизведения проявляется овладение иррациональным со стороны разума. При этом иррациональное, разумеется, не тождественно фрейдистскому бессознательному так же, как и разум в концепции философского рационализма XVII в. не отождествляется с отдельным человеческим разумом.

Столь же сомнительными выглядят суждения о “психологизме”, якобы характерном для искусства барокко. Психологизм как проблема европейского искусства актуализируется в середине XIX в. Он связан с проникновением в искусство идей позитивистской философии. То, что в искусстве барокко сегодня кажется психологизмом, есть проявление его имманентной неоднородности и связанной с нею противоречивости, которая ищет выхода – и не находит.

То же касается и “демократизма” искусства барокко. Барокко в тех исторических реалиях, о которых шла речь, не имело ни статуса официальной государственной доктрины, как классицизм, ни рыночного бытования, с которым, собственно, и связаны процессы демократизации культуры в Европе Нового времени. Оно было искусством элит – национальных, церковных, социальных и т. п. Поэтому для искусства барокко столь же значимой, как фигура художника (именно в культуре барокко формируется особый его тип – виртуоз), становится фигура заказчика – мецената, покровителя, ктитора, донатора и т. д.

Несмотря на изначальную неоднородность искусства барокко и отсутствие в нем единого стилеобразующего начала некоторая общность все же была – и внешняя общность формального строя произведений, и стоящая за нею общность культурных процессов. Трюизмом стало утверждение, что такой общностью было движение контрреформации в Европе.

Это утверждение поверхностно – искусство, по формальным признакам относимое к барокко, было и там, где процессы контрреформации были слабо выражены, либо же вовсе отсутствовали, как, например, в России. Общность эту надо искать в тех интеллектуальных движениях – прежде всего в области теологии и философии, – которые были связаны с преодолением кризиса Возрождения, но не пошли по пути классицистических формализаций.

Не оформившись в подобную строгую систему, эти движения обозначили себя очень по-разному в разных обстоятельствах, что и дало как многообразие проявлений барокко в разных частях европейского мира, так и значительное увеличение разнообразия в тех внесистемных и вненормативных ориентирах художественной жизни, которое стало характерно для её развития в условиях обозначенных противоречий культуры Нового времени.

Наиболее остро эти противоречия проявились вокруг темы индивидуализма, которая и послужила, как мы пытались показать, одним из источников становления культурной парадигмы Нового времени. С одной стороны, он вводился в нормативные рамки разнообразных социальных и культурных иерархий. С другой же, – сохранялась возможность его внесистемного и вненормативного существования, что, в частности, в художественной практике обнаруживало значительный образотворческий потенциал. Он-то и проявился наиболее ярко в искусстве портрета XVII в. – том, которое, с одной стороны, было тесно связано как раз с воплощением темы индивидуализма, в частности, неповторимого образа индивидуума, но и проявлением индивидуальности мастера, создающего портрет, а с другой стороны, не было связано ни классицистической догмой, ни бароккальной к ней оппозицией.

Это и было то искусство портрета, которое мы вплоть до сегодняшнего дня считаем вершиной художественного реализма, определившего главные направления его развития в Новое и Новейшее время и представленного именами Веласкеса, Хальса и Рембрандта.

2. Эти три великих портретиста достигли высочайших вершин, сплавив гуманистические смыслы с самой совершенной формой. Увы, при всем уважении к последующим достижениям этого жанра, до этих вершин не смог подняться ни один мастер, хотя последующие этапы развития живописи были обогащены новыми достижениями палитры выразительности художественных средств. Однако, при этом были утеряны некоторые глубинные завоевания трех титанов: Веласкеса, Хальса и Рембрандта. Более того, в дальнейшем историческом движении искусства все большую роль стала играть сначала самобытность, а потом и самовыражение художника, и сам портретируемый все больше стал отходить на второй, а то и третий план.

Начать хочется с уникальных портретов блистательного Веласкеса. Хотя он был придворным художником и даже другом испанского короля Филиппа IV, представителя древнего аристократического рода, создавшего саму Испанию, и на всем художественном наследии Веласкеса лежит печать утонченного благородства, его не обошла мода на сюжеты простонародного быта, на “низкий жанр” – бодегонес. Проникшая в дворцовые палаты хотя бы на полотнах тема “простого” люда принесла в искусство дух Санчо Панса. Реализм как правда жизни и искусства, прозвучал в творчестве аристократа Веласкеса в полный голос – и в жанровых сценах из жизни простолюдинов, и в прекрасных исторических картинах, и, конечно, в изумительных портретах.

Неповторимость судеб и “достоверность” каждого лица на полотнах Веласкеса позволяют отказаться от сомнений в абсолютном сходстве с изображаемыми людьми, будь то король Филипп IV, граф Оливарес или подвыпивший крестьянин. Но при этом абсолютном сходстве художнику удалось практически во всех портретах дать точную беспощадную нравственную и социальную характеристику персонажа, да еще облечь его образ в метафору эзоповских персонажей, раскрывающую суть человеческих личностей в их подлинном облики как субъекта в социальном контексте. Эта метафоричность, ярко выраженная во всей огромной галерее актеров театра жизни, созданная Веласкесом, виртуозно вылеплена его снайперской виртуозной кистью.

Один из авторов этой статьи с лупой исследовал конный портрет Филиппа IV, проследив за каждым мазком, вылепившим лицо молодого короля. Нельзя точно сказать о наличии подмалевка, но весь поверхностный слой маски лица написан *alla prima* с фантастической легкостью, но без манерности, могущей броситься в глаза (как в портретах Цорна, например), и с такой же фантастической точностью брошенными мазками. Так был прослежен мазок, набравший кистью красную и золотистую охру, неаполитанскую желтую, белила, вандик коричневый и вылепивший одним движением (видно по бороздкам ворсинок кисти) верхнее веко с ресницами, часть глазницы над веком, слезник глаза, боковую поверхность носа и трепетную ноздрю. Так было пролеплено все лицо. Это чудо искусности подобно виртуозности Паганини, завершавшего свои пассажи на одной не лопнувшей струне! Вместе с тем, оно естественно, органично, как дыхание. Ибо подлинное искусство – это когда искусственное воспринимается

естественным, это чудо неповторимо даже самим Веласкесом. Во всем этом аристократическая сдержанность в фейерверке виртуозности. Мастер не говорит: “Вот смотрите – я ТАК могу”, – он просто не может иначе. Кроме того, все полотно так же легко и естественно погружено в благородный тончайший серебристый (редкий для той эпохи) воздушный колорит при довольно сдержанной общей гамме палитры.

Однако вернемся к сути портрета, то в глаза бросается инфантильность молодого короля, не несущего в своем лице проявление железной воли, властности и даже жестокости, которая была присуща всему этому королевскому дому. В другом портрете, изображающем короля в более молодом возрасте, вообще видна внутренняя неуверенность, некоторая вялость, инфантильность, в нем нет внутренней силы владыки огромного испанского мира, завоевавшего железной рукой предков целые континенты. В пантеоне эзоповских “героев” для короля больше всего подходит метафорический ягненок, особенно рядом с женой-пантерой – королевой Изабеллой Бургундской с горящими алчными глазами и с лживой линией губ.

Всемогущий граф Оливарес вообще не оставляет сомнений в своей железной хватке, коварности и неотвратимом исполнении своих воли и желаний. Это могучий представитель семейства кошачьих. Напоминает прославленную героиню Эзопа лису утонченно лживый епископ Памфили. Духовный владыка всей католической Европы папа Иннокентий X своей внутренней силой вызывает ассоциации с владыкой зверей, сам папа сказал о портрете “*prima vera*”.

Эти недвусмысленные характеристики просвечивают в абсолютном сходстве с оригиналом, не допускающем утрирования, ни в коей мере не искажают истинных черт их лиц. Именно Веласкес сумел, как никто другой в портретном искусстве, дать такие яркие социально-нравственные характеристики людям, занимающим высочайшие ступени в государственной иерархии Испании. Ни до, ни после Веласкеса никому не удавалось достичь таких блистательных результатов, соединив в своих творениях уникальное совершенство художественной формы (колорита, композиции, техники исполнения) с таким ярким и не декларативным, но важнейшим свойством подлинного портретного искусства – рассказом о сути человека, раскрывающейся в его роли в социуме.

В творчестве Веласкеса имеется немало блестящих портретов людей, не занимавших никаких высоких ступеней в иерархии испанского королевства и не получивших разоблачительных метафор: от простолюдинов и аристократов до королевских шутов. И все эти портреты выражали глубокий гуманизм художника, который, не приукрашивая персонажей, глубоко раскрывал их внутренний мир, их благородство, высокий нравственный потенциал. Все вышеуказанное позволяет утверждать – творчество Веласкеса впервые и так совершенно внесло в мировое искусство портрета важнейшее качество – воссоздание на полотне *Личности человека в его социальной роли*.

Личность – это сложившееся относительно устойчивое в течении жизни человека некое множество каких-то качеств. Но со всеми этими свойствами личности: своими темпераментами и характерами, нравственными устоями и лицами, – человек живет в *сиюминутности* страстями, испытывает горе, гнев, радость, плачет и смеется, и если горе он может переживать довольно долго, то смеяться он может лишь мгновения. Смех (как и гнев) – это мгновенное, динамичное эмоциональное состояние человека. Поэтому “схватить” это движение души в мелькнувшей мимике лица является сложнейшей задачей художника. Улыбка, скользящая по лицу, гримаса боли, исказившая его маску и при этом не повлиявшая на возможность опознания человека – это есть свидетельство высшей виртуозности мастера. И вот в том же XVII веке таким виртуозом был Франс Хальс. Почти все портреты его кисти изображали людей смеющихся, улыбающихся, проявляющих свои эмоции во внешней динамике и даже в физическом движении (портрет офицера, раскачивающегося в кресле).

Манера письма художника гораздо динамичнее даже манеры Веласкеса. Мы видим опередившую на два века экспрессивную, “лихую”, но не показную виртуозность лепки лиц, рук, одежды. По динамичности письма Хальс не уступает импрессионисту Мане. Его мазок смел, выразителен и снайперски точен и адекватен эмоциям персонажей, а палитра сочная, выразительная, хотя ограничена узкой теплой гаммой. Хлесткие, острые, динамичные мазки Хальса создают на холсте совершенно новую для его времени выразительную фактуру, которая сама по себе может представлять собой самодостаточную даже для эпохи экспрессионизма ценность. При этом все эти мазки мастерски точно и выразительно лепят смеющиеся неповторимые лица, а их динамика полностью отвечает динамике изображенного – мимолетных эмоций. Мы видим на холсте “*застывшее на века мгновение*”. А именно из таких и иных мгновений состоит жизнь человека, сливаясь в часы, годы, судьбы, биографии. Портреты Хальса – уникальное, неповторимое, восхитительное и недостижимое в дальнейшем явление в искусстве.

А все мгновенья вместе – и есть жизнь человека, в которой, к сожалению, мало радости. И только один как никто другой ни до, ни после не смог рассказать о *всей* жизни человека, о его судьбе так, как это сделал великий Рембрандт. Именно он создал галерею *портретов-биографий*. Именно эта линия в искусстве портрета вместе с двумя вышеупомянутыми, и является третьей направленностью важнейших смыслов в этом жанре изобразительного искусства.

Проявление этой линии в творчестве Рембрандта относится к тому этапу его жизни, когда он испытал тяжелейшие удары судьбы. Потеря любимой жены, сына Титуса и многие другие горести наложили свой отпечаток на восприятие жизни и людей. И поэтому в творениях его гениальной кисти совершенное отражение страстей его собственной души слито с огромной любовью к людям, позволившим разделить с ними и свое горе. В его полотнах нет никакой “красивости”, слащавости, даже

изысканности, свойственной, например, работам того же Веласкеса. Они по-мужицки грубоваты, в них живые, любящие и страдающие душа и плоть, и в каждом лице, вернее, в глазах каждого персонажа можно увидеть целую прожитую жизнь, *судьбу*, “привычных горестей укор”, тихую жалобу, смирение – *биографию*. А в глазах старого еврея – даже судьбу целого народа. Всепрощающая печаль в глазах “Жены брата”, и вся христианская концепция такой же всепрощающей любви в лице и глазах отца в “Блудном сыне”. Придав караваджистским контрастам света и тени новые смыслы, Рембрандт сакральными золотыми лучами выхватывает из таинственной, бездонной, но прозрачной мглы, олицетворяющей непредсказуемость судьбы, янтарные и терракотовые фрагменты лиц, рук, тел и одежды, вылепленные многочисленными мощными, иногда грубыми мазками, залитые драгоценными сплавами золотистых лессировок. Его образы, лишенные всякой рисовки, поистине монументальны, и величие *каждого* маленького человека в его портретах становится высшим проявлением подлинного гуманизма.

Еще в эпоху Возрождения изобразительный и выразительный язык живописи претерпел некое раздвоение, которое коснулось двух основных художественных школ Ренессанса: флорентийской и венецианской. Флорентинцев отличала большая чеканность, “объективность”, предельная законченность формы в границах четких контуров. Форма предстает зрителю такой, какой она есть на самом деле, причем “неподвижная”, даже если она изображалась в движении. Этот язык изображения вообще свойствен Возрождению, во многом восхищающему зрителя объективной правдой, почти научно-убедительной и точной, что естественно в рамках расцвета научных достижений эпохи, идущих рядом с успехами искусства. А оно открыло себе и людям глаза на реальный, “плотский” мир, который сам раскрылся человечеству в системной цельной картине объективной действительности, в каковой она должна быть.

Но вот венецианская школа величайшими своими мастерами стала изображать объекты сюжетов в живописи в некотором “вибрационном” движении, теряя абсолютную жесткость, законченность в “незыблемых” контурах, удерживавших форму в четких границах. В живописи новым героем, кроме самих объектов природы и человека, становится *воздух*. В грядущих этапах развития живописи он все больше будет переходить на первые роли, окончательно став лидером на живописной сцене в импрессионизме, когда он не только, вибрируя, растворил в себе бесконечными рефлексам и людей, и природу, но стал символом отражения в изобразительном искусстве *движения* как такового. Это было неким дублированием процессов в науке, в частности в математике, которая до появления дифференциального исчисления изучала “конечные” и фиксированные состояния неких количественных характеристик, отражающих объекты жизни. Однако, после великих прорывов в математике и механике Ньютона и Лейбница, наука стала все глубже изучать процессы движения, скорости и ускорения, когда в точке графика, описывающего

процесс, была открыта “вибрация” минимальных изменений этого процесса – производная. Эту же тенденцию можно проследить в развитии языка живописи Нового времени.

Убийственно беспощадны по правде портреты обитателей двора Генриха VIII в Ганса Гольбейна Младшего. Эта беспощадность даже превосходит не меньшую зоркость в портретах Веласкеса. Однако немецкая протокольная точность и дотошная, почти научная правдивость во всем: в безукоризненном сходстве персонажей и деталей, – оставляла изображение в жестких границах контуров, и “нивелированной” фактурой письма заставляла увидеть на гладком холсте “застывшего” клон-прототипа. Уже у Веласкеса мы видим точные “снайперские” *динамичные* мазки, скользящие по поверхности холста, *на глазах зрителя* формирующие пластику лиц.

Письмо же Хальса еще более динамично, адекватно сливаясь динамичностью сюжета с эмоциональной динамикой смеющихся персонажей. Экспрессия творческой манеры Хальса удивительно соответствует сущности достижений науки (как в экспрессивном портрете великого математика Декарта).

Особого внимания заслуживает творческая манера Рембрандта. В его портретах-биографиях многослойная фактура пастозного письма как бы соответствует многослойной структуре жизненных эпизодов и ситуаций, накладывающих на лица следы страстей и событий, которые и составляют жизнь и биографии людей, в которых заключено движение жизни. Фактура, как сплав не красок, застывших в податливой пластике янтарной палитры, а следов каждой прожитой минуты, впечатав их в памяти живописных пластов как в воске, создавала на холсте активную “вибрирующую”, о которой некоторые современники говорили, что его, Рембрандта, портреты можно “брать за нос”. Но сквозь свечение многих слоев мощных, почти скульптурных мазков на нас смотрят живые (когда-то) люди со всеми событиями и болями их жизни.

Выводы. Все три предложенные вниманию читателя линии в смысловых прочтениях артефактов портретного искусства фактически исчерпывают важнейшие возможные варианты содержательности в этом жанре. И большей глубины и гуманизма, воплощенных в этих великих творениях в истории портрета, повторимся, ни до, ни после не было.

Литература

1. Алпатов М. В. Художник и заказчик // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 7. – С. 14–29.
2. Асмус В. Ф. Рационализм // Филос. энциклопедия. – Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1967. – С. 469–471.
3. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения : в 2 т. – СПб. : Изд. М. В. Пирожкова, 1904. – Т. 1. – XXIII, 427 с.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – М.–Л. : Академия, 1930. – 286 с.
5. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. – М. –Л. : Academia, 1935. – 707 с.

6. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопр. философии. – 1990. – № 4. – С. 127–163.
 7. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.
 8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 624 с.
 9. Рейнгардт Л. Я. Эстетика французского классицизма // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 2. – М. : Искусство, 1964. – С. 201–206.
 10. Шило А. В. Чем же удивлял Брунеллески, или Введение в картину классической эпохи // С. Рахманинов : на переломе столетий. – Вып. 4. – Х. : СПДФО Носань В. А., 2007. – С. 289–297.
 11. Pevsner N. The Academies of Arts. – Cambridge, 1940.
- Отримано 10.05.2018

Анотація

Кравець Володимир, Шило Олександр. Духовні пошуки XVII ст. і мистецтво портрета.

У статті аналізується портретне мистецтво Д. Веласкеса, Ф. Хальса і Рембрандта в контексті соціокультурної проблематики XVII ст. і їх творчого методу.

Ключові слова: портрет, бароко, раціоналізм.

Summary

Kravets Vladimir, Shilo Alexander. Spiritual quest of the 17th century and the art of portrait.

The article analyzes the portrait's works of D. Velazquez, F. Hals and Rembrandt in the context of socio-cultural problems of the 17th century and their creative method.

Keywords: portrait, baroque, rationalism.