

Научная статья
УДК 75.03
DOI: 10.20323/2499_9679_2024_1_36_220
EDN: GXWMWL

Особенности живописных тонди в искусстве итальянского Возрождения периода кватроченто

Ирина Михайловна Фатеева

Кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой архитектуры и изобразительных дисциплин, Костромская государственная сельскохозяйственная академия. 156530, Костромская область, пос. Караваяво, ул. Учебный городок, д. 34
i_fateewa@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9555-4641>

Аннотация. Богатое творческое наследие эпохи Возрождения структурно определяется видами искусства, периодами, жанрами, персоналиями, а также форматом произведений. Среди последних – живописные работы, выполненные в формате тондо (от итал. *rotondo* – «круглое»). Наибольшую популярность тонди получили во флорентийском искусстве периода середины XV – пер. пол. XVI вв. Наследие в формате тондо оставили такие мастера живописи, как Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Лука Синьорелли, Рафаэль Санти, Микеланджело и др. Как правило, тонди изучались наряду с другими произведениями творческого наследия мастеров. В настоящем исследовании живописные тонди эпохи итальянского Возрождения рассматриваются как самостоятельное явление искусства в контексте семантики круга, античных, христианских интенций, эстетической теории и художественной практики. Анализируются произведения периода позднего кватроченто: тондо с библейскими сюжетами и христианскими образами. Используются исторический, сравнительно-исторический, аналитический, образно-стилистический методы.

Выявлено, что в тондо с библейскими сюжетами отличается пространственной и групповой целостностью. Тондо с христианскими образами демонстрирует групповую целостность изображаемых фигур, связанную с античностью, совершеннейшую реалистическую проработку формы и, в большей степени, обнаруживает признаки приближения классического стиля Высокого Возрождения.

В соответствии с целью исследования установлено, что «круг» в обоих видах тондо выступает как универсальная форма, которая сакрализует изображение, вносит некоторое перемирие между языческими и христианскими интенциями, связывает конкретно-чувственное (античное) с умозрительным, символическим (христианским). В тондо с библейскими сюжетами в большей степени достигается указанное перемирие, чем в тондо с христианскими образами.

Изучая окружающий мир, углубляя реалистические тенденции, подводя научную основу под искусство живописи, художники позднего кватроченто изжили методы создания духовного образа христианского искусства XIV века и попытались канонизировать реалистически трактуемый чувственный образ, заключив его в идеальную божественную форму – «круг». Тондо было предопределено XV–XVI в. как отражение поисков иконного образа в контексте эстетики неоплатонического гуманизма.

Ключевые слова: искусство Возрождения; тондо; языческие и христианские тенденции; круг; перспектива; композиция; целостность; формат; содержание; библейский сюжет; христианский образ

Для цитирования: Фатеева И. М. Особенности живописных тонди в искусстве итальянского Возрождения периода кватроченто // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 1 (36). С. 220–229. <http://dx.doi.org/https://elibrary.ru/GXWMWL>

Original article

Features of tondo paintings in the italian Renaissance art of the quattrocento period

Irina M. Fateeva

Candidate of philosophical sciences, associate professor, head of the department of architecture and visual disciplines, Kostroma state agricultural academy. 156530, Kostroma region, Karavaevo, Uchebny gorodok st., 34
i_fateewa@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9555-4641>

Abstract. The rich artistic heritage of the Renaissance is structurally determined by art forms, periods, genres, personalities, and the format of works. Among the latter are paintings made in the tondo format (from Italian rotondo – «round»). Tondi were most popular in the Florentine art of the mid XV – first half of the XVI century. Such masters of painting as Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli, Raphael Santi, Michelangelo and others created their works in the tondo format. Tondi were usually studied along with some other works of art created by these masters. In this research, Italian Renaissance tondo paintings are considered as a distinct artistic phenomenon in the context of the semantics of the circle, antique, christian intentions, aesthetic theory and artistic practice. The author analyzes a series of tondi from the late Quattrocento period with biblical subjects and christian images, using historical, comparative-historical, analytical, figurative and stylistic methods.

It has been found that tondi with biblical subjects are characterized by spatial and group coherence. Tondi with christian images demonstrate group coherence of the figures in the painting, associated with antiquity, perfect realistic elaboration of the form and, to a greater extent, show signs of approaching High Renaissance classical style. In accordance with the research objective, it has been found that the «circle» in both tondo types acts as a universal form that sacralizes the image, contributes to some reconciliation between pagan and christian intents, and links the concrete sensual (ancient) with the speculative, symbolic (christian). In tondi with biblical subjects, the said reconciliation is much greater than in those with christian images.

Studying the surrounding world, furthering realistic tendencies and applying scientific principles to the art of painting, the artists of the late Quattrocento, outgrew the XIV century methods of creating christian artistic spiritual image and tried to canonize the realistically interpreted sensual image, placing it in an ideal divine form – the «circle». Tondo was in the fifteenth through sixteenth centuries a reflection of the search for the iconic image in the context of the Neoplatonic humanist aesthetics.

Key words: renaissance art; tondo; pagan and christian tendencies; circle; perspective; composition; coherence; format; content; biblical theme; christian image

For citation: Fateeva I. M. Features of tondo paintings in the italian Renaissance art of the quattrocento period. *Verhnevolski philological bulletin*. 2024;(1):220–229. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2024_1_36_220. <https://elibrary.ru/GXWMWL>

Введение

Искусство итальянского Возрождения достаточно изученная тема. Отечественными и зарубежными учеными убедительно представлена культура, философско-эстетические основы, художественное наследие, творческие достижения отдельных представителей эпохи. Относительно самого периода мнения не однозначны. Одни видят Возрождение самостоятельным явлением со своими целями, задачами, итогами, другие – считают этот период продолжением средневековья, некоторые – выводят свою оценку из ряда отдельных событий, фактов возрожденческого характера. Историки искусства новейшего времени вообще снимают с повестки дня вопрос – «Что такое Возрождение?», отказываясь от поиска закономерностей, построения систем, предлагают составить свое суждение об искусстве Возрождения [Степанов, 2003, с. 12]. Несмотря на все эти разные мнения, искусство Возрождения продолжает удивлять, при этом восхищенный современник может столкнуться со следующим заключением – «Тайна Возрождения в том, что оно не удалось» [Бердяев, 1996, с. 289].

Мастера эпохи Возрождения вдохновлялись достижениями античного искусства, но это были люди, которые находились под влиянием хри-

стианских идей. В искусстве же все больше обнаруживалась невозможность «возврата к античности, к языческой имманентности» [Бердяев, 1996, с. 285]. Титан эпохи Возрождения становился «раздвоенным человеком, не примирившим своих языческих истоков со своими истоками христианскими» [Бердяев, 1996, с. 287].

Цели языческого Возрождения не были осуществлены – «не удалось».

Этот вывод не приговор искусству, он также относится к области оценок с точки зрения целей, определенного исходного основания. В самом утверждении просматривается перспектива направлений исследований, возможность выявления идей, новаций, взаимовлияний христианского искусства и классического античного наследия, особенностей мироощущения художников.

После средневековья, уже в раннем гуманизме (XIV – п.п. XV вв.), человек «начинает восприниматься как активный центр, главное действующее лицо религиозной драмы, посредник между Богом и миром» [Умберто Эко, 2016, с. 265]. В это бурное, динамичное время реализуется исключительный творческий потенциал возрожденческого человека.

Методы исследования

Богатое художественное наследие эпохи Возрождения структурно определяется видами искусства, жанрами, периодами, персоналиями, а также форматом произведений. Среди последних привлекают внимание работы, выполненные в круге – в формате тондо (от итал. *rotondo* – «круглое»). Наибольшую популярность тонди получили во флорентийском искусстве периода середины XV – пер. пол. XVI вв. В формате тондо писались картины, выполнялись рельефы. Они размещались в интерьерах палаццо богатых заказчиков, в домашних молельнях, и «даже в церквях взамен более распространенных там триптихов» [Власов, 2008, с. 548].

Наследие в формате тондо оставили такие мастера живописи как Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Лука Синьорелли, Рафаэль Санти, Микеланджело и др. Как правило, тонди изучались наряду с другими произведениями творческого наследия мастеров. Одним из первых трудов на эту тему является вышедшая в 1936 году книга немецкого исследователя Гауптманна Морица «*Der Tondo: Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei*».

В конце XX века Олсон, Р. Дж. М., проведено синтетическое исследование этого формата искусства, начиная с филологических основ слова «тондо», а далее в контексте документов и вещественных доказательств следов работы художников [Олсон, Роберта Дж. М., 1993, с. 14].

Цель настоящего исследования состоит в рассмотрении живописных тонди эпохи итальянского Возрождения как самостоятельное явление искусства в контексте семантики круга, античных и христианских интенций, эстетических и композиционных особенностей, проведении анализа наиболее характерных тонди периода позднего quattrocento, обнаруживающих как достижения, так и предкризисные проявления Высокого Возрождения. Используются исторический, сравнительно-исторический, аналитический, образно-стилистический методы.

В соответствии с задачами исследования обратимся к семантике круга, главного признака тондо. Круг как важный геометрический символ был осознан еще в древности: люди связывали его с внешним видом Солнца и Луны. [Бидерманн, 1996, с. 136] В античное время у философов платоников и неоплатоников круг считался идеальной совершенной геометрической фигурой [Бидерманн, 1996, с. 136]. Так, рассуждая о

государстве, Платон говорит о круге и о важности кругового движения в развитии государства, а в акте познания – определяет круговращение разума во Вселенной, а далее и саму Вселенную как шар, который замкнут на себя, и в котором каждая точка равноудалена от центра. Он использует круг и числа в изложении строя Вселенной, и даже человеческая голова в виде шара у философа является отражением Вселенной [Зеннхаузер, 2016, с. 214]. На платоновской идее круга основывается геометрия [Лосев, 1993, с. 89] А. Ф. Лосев заключает: «Интуиция шара и круга, пронизывает решительно всю античность; так, совершенной формой движения является движение круговое» [Лосев, 1988, с. 193].

Контур круга в тондо очерчивает то, что предлагается как идеальное, совершенное, значительное. Помещая изображение в круг, художник как бы фокусирует на нем восприятие зрителя, указывает на потенциальное совершенство самого содержания. Круг придает содержанию (образу) ореол классической завершенности.

Как геометрическая фигура круг характеризуется неизменностью. Отсутствие начала и конца как проявление целостности, непрерывности отсылает к античной философии. В тоже время, магическая роль круга в языческой культуре дает возможность предположить, что заключением в круг изображение получает определенную «защиту» важную, в том числе и для размещения в частном доме.

В христианской традиции круг «соответствует небу и всему духовному» [Бидерманн, 1996, с. 136]. Круг – проекция сферы. Сферическая форма в христианской символике осмысливается как небесный свод, где находится Христос с небесным воинством. Кроме этого, очертания круга, некоторым образом, соотносятся с нимбом в христианской иконографии (2 век), с сияющим диском появившемся в азиатском искусстве и античном эллинизме как «средство выразить божественность изображений» [Бидерманн, 1996, с. 178].

Круг в тондо эпохи Возрождения играет роль знака (символа) иного мира – Божьего мира, который освещает материальный, объективный, чувственный образ, убедительный в своей телесности, выполненный в духе античности. Таким образом, «символическое» сочетается с «реалистическим».

Создание тондо требовало от авторов художественного и, что важно, композиционного мастерства. Заданный формат изначально усложнял

решение композиционных задач, но не исключал и перспективных построений. А. Ф. Лосев делает вывод, что «до второй половины XV в. геометрическая перспектива еще неполна... Это означает с одной стороны, что понятие бесконечности находится еще в становлении, а с другой стороны, что, хотя пространство уже воспринимается как единство, его разметка все же вторична по сравнению с расположением изображенных тел» (изменения наступят к концу XVI века) [Лосев, 1978, с. 271].

В развитии теории перспективы большой вклад внесли: Филиппо Брунеллески, Леон Баттиста Альберти, Пьеро дела Франческа, Леонардо да Винчи, математик Фра Лука Паччоли и др. По мере освоения перспективы художники все активнее использовали ее на практике, решали задачи формирования «системного пространства».

А. Ф. Лосев пишет о двойственности восприятия перспективных изображений: «Перспективное восприятие пространства, превращая сущность в явление, по-видимому, сводит божественное до простого содержания человеческого сознания; но зато, и наоборот, оно расширяет человеческое сознание до вместилища божественного» [Лосев, 1978, с. 274]. Многофигурная композиция, создаваемая художником, предопределена систематизирующей ролью круга, «который информационно взаимодействует с человеческим интеллектом посредством законов гармонии» [Лолор, 2010, с. 70]

В эпоху итальянского Возрождения античные сюжеты в живописных тонди почти не встречаются: совершенной форме круга предопределены возвышенные библейские сюжеты и христианские образы. В духовном отношении тондо представляет непреходящее значение библейских сюжетов и христианских образов. Собственно все тонди можно разделить на два указанных выше типа.

Обратимся к тонди нарративного характера с библейским сюжетом. В этих произведениях пространство представляется, как некое вместилище всего разнообразия составляющих событие, передающееся перспективными построениями. Перспективное изображение открыто для «посещений»: библейский сюжет, созданный по законам перспективы, приглашает к участию в событии.

Художнику Ренессанса было важно «показать, что все символично-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человече-

ским сознанием и в познавательном отношении вполне имманентны этому сознанию» [Лосев, 1978, с. 388]. Круг в тондо согласуется с христианским содержанием, очерчивает то, что относится к миру Божьему, к вере и напоминает, что «христианская вера – это в первую очередь учение о формах и враг бесформенности» [Честертон, 1989, с. 206]. Для эстетики периода кватроченто характерно «отращение к раздробленному и бесформенному» [Шастел, 2001, с. 286].

Помимо библейских сюжетов в тондо встречаются христианские образы, которые, как правило, композиционно концентрируются на переднем плане. Глубина пространства таких произведений определяется объемами самих фигур, что позволяет обнаружить в них характерную особенность композиций классического античного искусства, а именно – «групповую целостность, обладающую не пространственным единством, но единством изображаемого тела или группы тел» [Лосев, 1978, с. 269].

Живописные произведения эпохи Возрождения маркируются перспективными построениями. Выявленные особенности перспективных построений в тондо с библейскими сюжетами и христианскими образами позволяет заключить. В первом случае – это глубинная перспектива характерная для эпохи Возрождения вообще; во втором – перспективные построения группы тел на переднем плане, указывающие на связь с античной традицией.

При этом в пространство, где обитают христианские персоналии, зритель не приглашается – образ созерцается. Отсутствие глубинной перспективы способствует сосредоточенности зрителя на изображении, но объективность, реалистичность образа, зачастую переключает его на эстетическое восприятие, вводит в состояние восхищения от совершенства, увиденного с неизменной реакцией – «*terribilita!*» (итал. – «приводящая в трепет»). В этом случае неоплатоник Фичино мог бы пояснить состояние зрителя: человек «постигает истину в любовном экстазе, порожденном красотой чувственно воспринимаемой реальности» [Гарэн, 1986, с. 22]

Используя форму круга – символ, говорящий о мире ином, художник адресовался к Богу, но в тоже время «чувственным земным образом пытался утвердить земное свое существование» [Лосев, 1978, с. 95]. Стремление передать «христианское» через «земное» основывается на антропоцентрических устремлениях возрожденческого человека, открывшихся возможностях уви-

деть и познать окружающую реальность. Композиционно-пространственное решение тонди с христианскими образами, их трактовка, в большей степени связаны с языческой традицией, чем тонди с библейскими сюжетами. Налицо вдохновляющее влияние античности, культура которой, по характеристике данной А. Ф. Лосевым, «есть актуальная бесконечность тела. Это апофеоз биологически-прекрасного, идеально-божественного тела» [Лосев, 1993, с. 68].

Возвращаясь к цели исследования, можно заключить, что одна и та же форма – «круг» – существенна для обоих типов тонди.

Универсальная форма круга в произведениях тонди сакрализует изображение, вносит некоторое перемирие между языческими и христианскими интенциями. Конкретно-чувственное (античное) в самом изображении связывается с умозрительным, символическим (христианским) тем, что привносит круг. В восприятии тондо это проявляется как ощущение снижения накала «...вечной борьбы христианской трансцендентности и классической имманентности» [Бердяев, 2010, с. 286], характерной для этого времени. Религиозные картины кватроченто в формате тондо больше, чем другие произведения демонстрируют нарастающие противоречия в искусстве Возрождения.

На искусство кватроченто большое влияние оказывала эстетика Леона Батиста Альберти. Трактаты Альберти «проникнуты верой в прекрасную природу, в безграничные возможности художника, в человеческий разум, широко использующий науку для решения новых художественных задач» [Лазарев, 1978, с. 198]. Они стали необходимым практическим руководством для художников, основой для развития реалистического искусства. Но в искусстве позднего кватроченто рационализм положений эстетики Альберти корректируется ставшими все более актуальными эстетическими идеями главы Платоновской флорентийской академии Марсилио Фичино.

Французский исследователь Э. Гарэн усмотрел в этом периоде изменения «в сторону интереса к религии, отказа от гражданственных идей во имя идеала созерцания» [Гарэн, 1986, с. 110], философской основой которого стал неоплатонизм. А. Ф. Лосев, предлагает сводить «всю эстетику Ренессанса либо на гуманистический неоплатонизм, либо на неоплатонический гуманизм» [Лосев, 1978, с. 363], развивающийся в

контексте нарастающей абсолютизации человеческой личности.

Живописное тондо – станковое искусство. Станковая картина родилась в Возрождении, «вместе с появлением частного человека, который осознает свою частность. Станковая картина становится украшением жилища, обретает независимость от слова» [Степанов, 2003, с. 39]. Это справедливо относительно мифологического и портретного жанра. Тонди, рассматриваемые в исследовании, напротив, сохраняли связь со священными текстами, литургическим словом. Богатый, образованный хозяин желал иметь в своем доме, в молельне произведение на христианскую тему как эстетическую ценность, созерцанием которой он через красоту чувственного образа познавал божественное, через представленную живописцем историю постигал канонический текст. В этом смысле тондо само указывает на известную раздвоенность возрожденческого человека.

Особенности тондо как религиозной картины оттеняются сопоставлением с христианским образом в русской иконе. Икона обнаруживает каноничность в условности изобразительных приемов и средств. Здесь дается изображение мира горнего с характерным «несовершенством» форм, условностью обратной перспективы, дистанционностью от действительности. В иконе образ сотворен ущемлением плоти, торжеством духа, он пребывает не в реальном мире, а в духовном сверхпространстве. Средневековая икона создавалась под давлением ощущения греховности, усилиями внутреннего духовного зрения творца, в то время как в эпоху Возрождения человек смотрел на окружающий мир широко раскрытыми глазами, открывал для себя возможность посредством чувств, через красоту окружающего мира, постичь «божественное». Христианский образ в итальянском тондо – это результат вдохновения окружающей действительностью, представленный во всей полноте принципов реалистического искусства, перспективных построений. Возрождение со своим идеалом телесно-чувственного в этих произведениях достигло высот классического искусства. Тондо – станковая картина с библейским сюжетом или христианским образом в реалистической трактовке явилась попыткой примерить античные и христианские интенции, попыткой создать возрожденческую икону в соответствии с эстетикой неоплатонического гуманизма.

А. Ф. Лосев указывал на то, что сюжет художественных произведений – существенная особенность эстетики Возрождения. Принципиальное выделение двух типов тондо: библейские сюжеты и христианские образы, предполагает рассмотрение эстетических особенностей примеров подобных произведений.

Для этого обратимся к наиболее популярным тонди рассматриваемого периода – «Поклонение волхвов», «Святое семейство».

Примером первого типа может послужить тондо «Поклонение волхвов» (1487 г.) Доменико Гирландайо (Доменико ди Томмазо Бигорди 1449–1494). Гирландайо – художник периода завершения раннего Возрождения в Италии, по определению Б. Р. Виппера, «запоздалый кватрочентист», «рассказчик» продолжатель традиций Филиппо Липпи и Беночцо Гоццолли, позднее находящийся под влиянием нидерландского художника Гуго Ван дер Гуса.

Популярность библейских сюжетов «не есть явление случайное». А. Ф. Лосев связывает их с возможностью для возрожденческого художника показать свое свободомыслие, в библейских сюжетах «выявить чисто человеческую личность», в целом реализовать характерный для этого периода «лично-материальный, светский и субъективно-имманентный неоплатонизм» [Лосев, 1978, с. 388].

Особенно распространенной тема «Поклонение волхвов» была у художников Флоренции. В своих очерках А. Шастел пишет: «...художники были увлечены то проблемой пространственной композиции, то типов, то портретов» [Шастел, 2001, с. 240]. Как правило, это была многофигурная композиция, в которой они стремились «показать самые выразительные формы религиозного одушевления» [Шастел, 2001, с. 241].

В «Поклонении волхвов» Д. Гирландайо более двух десятков фигур объединены в центрическую композицию, отвечающую формату тондо, отменяющую традиционную итальянскую композицию этого сюжета.

Изначально при взгляде на тондо возникает чувство перегруженности. Гирландайо использует прием композиционной замкнутости пространства, в центре которого – изображение Богоматери с младенцем. Размещение на заднем плане архитектурных руин, навеса для животных, ажурные конструкции которых не заслоняют голубое небо, солнечный свет, пейзаж, дают глубину пространству, способствуют эффекту погруженности фигуры Богоматери. Частично

разомкнув многофигурный контур, Гирландайо не нарушил центрическую композицию, но при этом выделил фигуру Богоматери, наполнил пространство вокруг неё светом и воздухом. Художник строит композицию на круговом ритме: большой круг-контур – обрамление из фигур, малый круг – пространство вблизи Богоматери и младенца. «Рассказчик» Гирландайо побуждает зрителя к круговому обзору.

Б. Р. Виппер, оценивая композиционные приемы художника во фресках, пишет: «Композиция у Гирландайо как всегда, немного тяжеловесна, темп медлителен, но картина обладает несомненной целостностью декоративного и тематического замысла...» [Виппер, 1977, с. 36]. Эта характеристика композиции фресок Гирландайо применима и к его тондо. Целостности композиции также способствует прием перекрестного равновесия фигур.

Большое количество фигур людей и животных оттеняют исключительность истории как события всеобщего поклонения новорожденному Христу. В плане эстетического анализа актуализируются категории «обилия» и «разнообразия».

Представитель раннего Возрождения Леон Батист Альберти (1404–1472), оказавший значительное влияние на кватрочентистов, в своем трактате «О живописи» (1435/36 гг.) хвалит «обилие» и «разнообразие» на картинах художников, выдвигая их в качестве первейшего положительного критерия, напоминая при этом и об «умеренности», «достоинстве», «скромности», роли пустого места, важности композиции для сохранения истории (сюжета) [Альберти, 1937, с. 49].

Альберти дает совет художникам: «Поскольку история – высшее создание живописца, в котором [содержится] все обилие бытия [del essere ogni cosa] и изящество всех вещей, надлежит позаботиться, чтобы мы умели нарисовать не только человека, но еще и лошадей, собак, и всех других животных и все другие вещи, достойные быть увиденными. Все это надобно, чтобы сделать нашу историю вполне обильной, а это вещь, признаюсь тебе, величайшая» [Альберти, 1937, с. 48]. Рассматривая тондо Гирландайо с этой точки зрения, можно сказать, что художник справился с обилием, украсив его разнообразием людей, животных.

В статье «Категория разнообразия» Л. М. Баткин, рассматривая «обилие и разнообразие» в текстах Альберти, обнаруживает в скрытом споре «обилия» и «одинокости», интенцию к идее личности, зашифрованной в категории «разнооб-

разия» [Баткин, 1981, с. 212, 215] и, что важно в контексте настоящего исследования, определяет роль «разнообразия» в установлении «композиции» ренессансной картины, которую следует каждый раз изобретать, компоновать заново. Большое количество фигур у Гирландайо обеспечивается размером тондо (диаметр – 171 см), что в свою очередь требует продуманности, «прибытию» (движению) каждой из фигур на свое место.

Идею выделения фигур из обилия, перехода от обилия к композиции исследователь называет «живописной концепцией ренессансного мышления» (не заданной раз и навсегда схемой, а движением фигур данной «истории» – устанавливается «композиция ренессансной картины»). Сама гармония сводится к «форме движения к гармонии» [Баткин, 1981, с. 211, 212]. Безусловно, теория Альберти относится к ренессансной живописи вообще, но в тондо с библейскими сюжетами, несмотря на исключительное значение формата, предопределяющего композицию, художник не противоречит этой живописной концепции.

«Жанровое чутье» помогает Гирландайо компоновать фигуры, изобретать композицию картины, используя перспективу, добиваться органического единства фигур и пространства. Математик, «сакральный геометр времени Ренессанса» [Лолор, 2010, с. 96]. Фра Лука Паччоли причислял Гирландайо к передовым художникам, практикам перспективных изображений [Шастел, 2001, с. 289].

В тондо «Поклонение волхвов» Гирландайо скорректировал точку схода в соответствии с положением склоненной фигуры Богоматери. Слегка сместив точку влево, определил основной поток фигур против встречного меньшего. Некоторая статичность, медлительность темпа действия, отмечаемая Виппером во фресках Гирландайо, компенсируется в тондо индивидуальностью, одухотворенностью образов, свидетелей исключительного события, для которых рождение младенца уже свершившийся факт, исключающий спешку, суету и располагающий к благородной умиротворенности, подготовке к встрече с младенцем. С рождением младенца Христа мир стал иным: всякое напряжение исключается. Образы солдат с копьями можно интерпретировать как защитников христианства. Горделивая поза одного из них напоминает скульптуру А. Верроккьо «Давид».

Композиционные достоинства работы Гирландайо выявляются сравнением с ранним тондо «Поклонение волхвов» (1470–1475) Сандро Боттичелли, где в центрической композиции пейзаж индифферентен к происходящему, а участники события составляют беспокойную массу большой плотности, характеризуемую напряжением в движениях фигур, отдельными несогласованными композиционными узлами, а в итоге – растворением фигуры Богоматери и младенца в этом «многолюдстве». Следует уточнить, что подобное не относится к последующим произведениям Боттичелли на эту тему.

Не вдаваясь в образную характеристику персонажей у Гирландайо, возможные портретные характеристики, которыми он, по мнению Б. Р. Виппера, модернизировал событие, интересно проследить в них то, что работает на композицию. Так направление взглядов присутствующих отличаются естественностью, незарегулированностью. Взгляд присутствующих в малой группе на переднем плане обращен к младенцу Христу, кроме одного из них, портретный образ которого, контактируя с находящимися перед картиной, как бы расширяет аудиторию, приглашает зрителей присоединиться. Образы, присутствующие в композиционном обрамлении большей частью внутренне сосредоточены, но по своему выразительны (в христианском искусстве: духовное «движение» передается через «сверхпокой»), разнообразие среди них вносят направившие свой взор на небо: на уровне руин можно узреть «небесные события».

Ни дворцы, ни царские чертоги не стали местом рождения младенца Христа: он родился под сенью для домашних животных. Величественные архитектурные руины наводят на мысль о недолговечности созданного без божьего благословения. План за фигурой Богоматери заполнен домашними животными: вол, осел, лошади. Среди них выделяется грациозная белая лошадь с красным седлом, добавляющая динамику в композицию. В ряду людей художник расположил овец, напоминая о Христе как добром пастыре. Возможно, фигуры людей, придерживающих лошадей на заднем плане, это пастухи, пришедшие поклониться младенцу Христу.

Поколение флорентийских живописцев четвертого последней трети XV – начало XVI в. изучали творчество Рогира Ван дер Вейдена, Гуго Ван дер Гуса. «Рассказчик» Гирландайо испытал влияние Алессо Бальдовинетти [Виппер, 1977, с. 10], а в дальнейшем – нидерландской

живописи [Степанов, 2001, с. 6]. В рассматриваемом тондо у Доменико Гирландайо это выдает пейзаж, а также дары волхвов – своеобразный натюрморт на переднем плане.

Тондо «Поклонение волхвов» Д. Гирландайо демонстрирует принципы искусства позднего кватроченто: новации в области перспективы и композиции, пространственную и групповую целостность. Добиваясь убедительности в представлении происходящего, художник направляет зрителя «на постижение смысла и значения события» [Лосев, 1978, с. 36], решает христианские просветительские задачи «проповеди в красках». Библейский сюжет становится непосредственным переживанием наблюдателя, «поскольку сверхъестественные события как бы врываются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и как раз благодаря этому делают сверхъестественное в собственном смысле интимным» [Лосев, 1978, с. 273].

Д. Гирландайо разрабатывает христианский сюжет (содержание) в реалистической традиции, идущей от античности, при этом универсальная форма круга примиряет известную двойственность, придает изображению каноничность.

Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли – художники круга Медичи, к которому также принадлежит и живописец Лука Синьорелли (1445/50 – 1523 гг.).

Примером тондо второго типа с изображением христианских образов может послужить выполненное Синьорелли «Святое семейство» (1490–1495). Две части композиции этого тондо объединяет вертикаль, закрепленная фигурой младенца Христа. Синьорелли дает все три фигуры в масштабе, максимально использующем площадь круга: очертания фигур вписаны в шестиугольник (символ мудрости). Художник наделяет их монументальностью, осязаемой телесной пластикой – «скульптурностью». Принятая мастером линия горизонта почти совпадает с направлением устремленного вдаль взгляда младенца-Христа. Выразительный взгляд младенца инспирирует мысль о том, что Христос одним взглядом способен охватить весь мир. Взгляд Христа как бы преодолевает абрис круга не подчиняется общей композиции. В круге Христос-младенец – персонаж «Святого семейства», а как сын Божий он уже пребывает далеко в мире для всех и для каждого. Образ Христа у Синьорелли получил требуемую многозначность.

Результаты исследования

В соответствии с целью исследования выявлено следующее.

Изучая окружающий мир, углубляя реалистические тенденции, подводя научную основу под искусство живописи, художники позднего кватроченто изжили методы создания духовного образа христианского искусства XIV века и попытались канонизировать реалистически трактуемый чувственный образ, заключив его в идеальную божественную форму – «круг».

Проведенным анализом тондо с библейским сюжетом и с христианскими образами в эпоху итальянского кватроченто установлено, что формат произведения «круг» выступает маркером сакральности, вносит некоторое перемирие между языческими и христианскими интенциями. Конкретно-чувственное (античное) в самом изображении связывается с умозрительным, символическим (христианским) с тем, что приносит круг. При этом в тонди с библейскими сюжетами в большей степени достигается указанное перемирие, чем в тонди с христианскими образами, предвосхищающими искусство Высокого Возрождения.

Тондо – станковая картина с библейским сюжетом или христианским образом в реалистической трактовке была предопределена развитием искусства XV–XVI в. как отражение поисков иконного образа в контексте эстетики неоплатонического гуманизма.

Заключение

Возрожденческий неоплатоник Марсилио Фичино, рассуждая о Вселенной, отмечая совершенство кругового движения сфер, взывал к творческому динамизму человека – «вселенского художника»: «Мы живем в храме всемогущего архитектора (Бога – И. Ф.); каждый должен внутри его круга проводить свой собственный круг, восславляя бога» [Лосев, 1993, с. 326]. Философский смысл слов лидера Платоновской флорентийской академии реализован на практике буквально – в живописных тонди.

Оригинальные произведения в формате тондо дополняют грандиозные «круги» противоречивого наследия титанов эпохи Возрождения. Маленький круг, очерченный художником, прославляет Бога и самого человека, связывает конкретно-чувственное (античное) с умозрительным, символическим (христианским), пытается

посредством универсальной формы круга примерить христианские и языческие тенденции.

«Дух гуманистических идей», «поиски новой формулы картины» неожиданно обнаруживаются и в произведениях нашего постмодернистского времени. Примером такого обращения к наследию может послужить картина «Тондо» (2002) современного петербургского художника Вячеслава Михайлова, в которой «явственные и латентные художественные коннотации продиктованы самой формой круга и звучно заданной цветовой композицией» [Станюкевич-Денисова, 2016, с. 861, 862].

Как всегда убеждаемся, что границы прошлого и настоящего в искусстве не абсолютны.

Библиографический список

1. Баткин Л. М. Категория «разнообразия» у Леона Баттисты Альберти. Проблема ренессансного индивидуализма // Советское искусствознание. № 1. 1981. С. 190–223.
2. Бердяев Н. Смысл творчества. Москва : АСТ: Астель: Полиграфиздат, 2010. 414 с.
3. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой. Москва : Республика, 1996. 335 с. : ил.
4. Виппер Б. Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века Т. II. Москва : Искусство 1977. 244 с.
5. Власов В. Г. Тондо // Новейший энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. : Т. 9. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2008. С. 548–551.
6. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Москва : Прогресс, 1986. 395 с.
7. Зеннхаузер В. Платон и математика. Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2016. 614 с.
8. Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Москва : Искусство, 1979. 240 с.
9. Лолор Р. Сакральная геометрия. Философия и практика / пер. с англ. А. Варфоломеева. Москва : Варфоломеев А.Д., 2010. 112 с.
10. Лосев А. Ф. Дерзание духа. Москва : Политиздат, 1988. 366 с.
11. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. Москва : Мысль, 1993. 959 с.
12. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон, Аристотель. Москва : Мол. гвардия, 1993. 383 с. ил. (жизнь замечат. людей. Сер. биогр.; Вып. 723).
13. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
14. Олсон Р. Дж. М. «Утрачено и частично найдено: тондо, значительная форма флорентийского искусства, в документах эпохи Возрождения». *Artibus et Historiae*. 14 (27): 31–65. 1993.
15. Станюкович-Денисова Е. Ю. Среди титанов. Тондо Вячеслава Михайлова. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. Санкт-Петербург : НП-Принт, 2016. С. 861–863.
16. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV века. Серия Новая история искусства. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 505 с.
17. Теории архитектуры / под общ. ред. А. Г. Габричевского. Леон- Батиста Альберти. Десять книг о зодчестве. В двух томах. Материалы и комментарии. Москва : Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937. 300 с.
18. Честертон Г. К. Вечный человек / пер. Иосифа Коссинского. Чикаго : SGP, 1989. 280 с.
19. Шастел А. Искусство и гуманизм во Флоренции времени Лоренцо Великолепного Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. 720 с.
20. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / пер. с ит. А. Шурбелева. Москва : Издательство АСТ: CORPUS, 2016. 352 с.

Reference list

1. Batkin L. M. Kategorija «raznoobrazija» u Leona Battisty Al'berti. Problema renessansnogo individualizma = The category of «diversity» according to Leon Battista Alberti. The problem of Renaissance individualism // Sovetskoe iskusstvoznanie. № 1. 1981. S. 190–223.
2. Berdjaev N. Smysl tvorcestva = The meaning of creation. Moskva : AST: Astel': Poligrafizdat, 2010. 414 s.
3. Bidermann G. Jenciklopedija simbolov = Encyclopedia of symbols / obshh. red. i predisl. I. S. Svencickoj. Moskva : Respublika, 1996. 335 s. : il.
4. Vipper B. R. Ital'janskij renessans XIII–XVI veka = Italian Renaissance in XIII–XVI centuries. T. II. Moskva : Iskusstvo 1977. 244 s.
5. Vlasov V. G. Tondo = Tondo // Novejšij jenciklopedičeskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. : T. 9. Sankt-Peterburg : Azbuka-Klassika, 2008. S. 548–551.
6. Garjen Je. Problemy ital'janskogo Vozrozhdenija = Italian Renaissance problems. Moskva : Progress, 1986. 395 s.
7. Zennhauzer V. Platon i matematika = Plato and mathematics. Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo RHGA, 2016. 614 s.
8. Lazarev V. N. Nachalo rannego Vozrozhdenija v ital'janskom iskusstve = The beginning of early Renaissance in Italian art. Moskva : Iskusstvo, 1979. 240 s.
9. Lolor R. Sakral'naja geometrija. Filosofija i praktika = Sacred geometry. Philosophy and practice / per. s angl. A. Varfolomeeva. Moskva : Varfolomeev A.D., 2010. 112 s.
10. Losev A. F. Derzanie duha = Daring of spirit. Moskva : Politizdat, 1988. 366 s.
11. Losev A. F. Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii = Essays on ancient symbolism and mythology /

sost. A. A. Taho-Godi; obshh. red. A. A. Taho-Godi i I. I. Mahan'kova. Moskva : Mysl', 1993. 959 s.

12. Losev A. F., Taho-Godi A. A. Platon, Aristotel' = Plato, Aristotle. Moskva : Mol. gvardija, 1993. 383 s. il. (zhizn' zamechat. ljudej. Ser. biogr.; Vyp. 723).

13. Losev A. F. Jestetika Vozrozhdenija = Renaissance aesthetics. Moskva : Mysl', 1978. 623 s.

14. Olson R. Dzh. M. «Utracheno i chastichno najdeno: tondo, znachitel'naja forma florentijskogo iskusstva, v dokumentah jepohi Vozrozhdenija» = «Lost and partially found: the tondo, a significant form of Florentine art, in Renaissance documents». Artibus et Historiae. 14 (27): 31–65. 1993.

15. Stanjukovich-Denisova E. Ju. Sredi titanov. Tondo Vjacheslava Mihajlova = Among the titans. Vyacheslav Mikhailov's tondo // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej. Vyp. 6 / pod red. A. V. Zaharovoj, S. V. Mal'cevoj, E. Ju. Stanjukovich-Denisovoj. Sankt-Peterburg : NP-Print, 2016. S. 861–863.

16. Stepanov A. Iskusstvo jepohi Vozrozhdenija. Italija XIV–XV veka. Serija Novaja istorija iskusstva = Renais-

sance art. Italy in XIV-XV centuries. New History of Art series. Sankt-Peterburg : Azbuka-klassika, 2003. 505 s.

17. Teorii arhitektury = Theory of architecture / pod obshh. red. A. G. Gabrichevskogo. Leon- Batista Al'berti. Desjat' knig o zodchestve. V dvuh tomah. Materialy i kommentarii. Moskva : Izdatel'stvo Vsesojuznoj akademii arhitektury, 1937. 300 s.

18. Chesterton G. K. Vechnyj chelovek = Eternal man / Perevod Iosifa Kossinskogo = The Eternal Man. Translated by Joseph Kossinsky. Chikago : SGP, 1989. 280 s.

19. Shastel A. Iskusstvo i gumanizm vo Florencii vremeni Lorencio Velikolepnogo Oчерki ob iskusstve Renessansa i neoplatonicheskom gumanizme = Art and humanism in Florence of Lorenzo the Magnificent. Essays on Renaissance art and Neoplatonic humanism. Moskva; Sankt-Peterburg: Universitetskaja kniga, 2001. 720 s.

20. Jeko U. Iskusstvo i krasota v srednevekovoj jestetike = Art and beauty in medieval aesthetics / per. s it. A. Shurbeleva. Moskva : Izdatel'stvo AST: CORPUS, 2016. 352 s.

Статья поступила в редакцию 25.12.2023; одобрена после рецензирования 16.01.2024; принята к публикации 02.02.2024.

The article was submitted on 25.12.2023; approved after reviewing 16.01.2024; accepted for publication on 02.02.2024.