



## Джотто: открытые кубы, маленькие глубины и особое повторение

**А.М. Буров**

кандидат искусствоведения

УДК 75.01 + 7.01+7.015

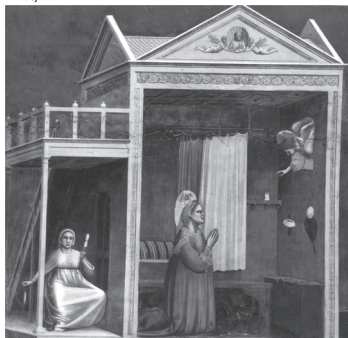
АННОТАЦИЯ

*В статье анализируется образность Джотто ди Бондоне, ее роль в формировании ренессансной репрезентационной традиции. Выстраивая «архитектурные кубы», создавая пространственную паузу, межфигурные отношения, человеческую событийность в межобразном взаимодействии (образ-событие), интимность, неуравновешенную и разорванную перспективу, а также повторяя определенный тип лица, – Джотто бессознательно формулирует в пластической форме, в новой образной стратегии идею индивидуальности.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Джотто, образ, образ-событие, открытые кубы (кубические пространства), перспектива, повторение, идея индивидуальности

История Иоакима: Благовещение святой Анне. 1303-1306. Капелла Скровеньи, Падуя.



Пространственные архитектурные коробки Джотто представляют готическую образность в момент ее перехода в собственно возрожденческий проект. Образность Джотто важна по целому ряду причин: во-первых, проявление специфической глубины; во-вторых, необычные соотношения между фигурами и, в-третьих, определенная форма повторения, описывающая идею индивидуальности, фундаментирующую тем самым образную конструкцию. В целом Джотто проявляет новое ощущение, которого раньше не было, – объемное глубинное восприятие, образное погружение, фиксированную образную объемность. Малые трехмерные образные сооружения, коробообразы<sup>1</sup>, «кубические пространства» (Михаил Алпатов), «сценические коробки» (Ирина Данилова), «открытые к зрителю кубы» (Пьер Франкастель) – чрезвычайно важные для эстетики Джотто<sup>2</sup>, – различаются по размеру: есть как поменьше, в которые не помещены фигуры, так и побольше, где могут находиться несколько персонажей и соотноситься друг с другом через проемы дверей, окна, разнавешенные шторы или при отсутствии глухих стен. Впрочем, дверь может быть наглухо закрыта, как в случае Явления ангела, чтобы подчеркнуть таинство и избран-



Жизнь святого Франциска: чудесное явление святого Франциска братии. 1297-1300. Верхняя церковь монастыря Сан Франческо, Ассизи.

<sup>1</sup> По принятому автором написанию малый фиксированный образ записывается как – х-образ; малый нефиксированный – образ-х; большой фиксированный – хобраз, большой нефиксированный – образх; великий нефиксированный образ (например, Бог) – Образх. В некоторых случаяху Джотто коробообраз, как большой фиксированный образ, может сменяться малым фиксированным образом (коробообраз). – *Прим. авт.*

История Христа: тайная вечеря. 1304-1306, Капелла Скровеньи.



ность: ангел через окно является Святой Марии, за дверью остается служанка, которая и не подозревает о Явлении (Капелла Скровеньи). В Изгнании Иоакима из храма стена практически полностью скрывает взрослого персонажа и мальчика (Капелла Скровеньи).

Джотто старается сформулировать конкретный образ – здесь и сейчас, вписать его в квазикаменную архитектурную структуру, сделать непосредственным и определенным (подниматься по лестнице, спать, опираться на посох, протянуть руки). Найти ему место, а не самим фактом фиксации придать расположение: здесь образованные структуры (маркеры места и времени, в том числе акты притяжения, тяжести, воздуха, опоры) формируют образ, находят ему место, аккумулируют его здешность – образ-здесь (его *dasein*). У Джотто «каждая сцена получает выделенное для нее пространство, в большинстве случаев ограниченное в глубину и по сторонам, что-то вроде неглубокой сценической коробки, где разыгрывается действие. Оно утрачивает при этом свой неопределенно вечный характер, свое «нигде и везде» и приобретает значение действия определенного и единичного, «истории», которая произошла в это время и в этом месте»<sup>3</sup>.

Коробообраз, здешний образ, освобождается от фронтального изображения, ему нет нужды все время подтверждать свою самость, доказывать свою полноценность и присутственность, которая лучшим образом – без искажения – проявляется в фасовом централизованном расположении. Здесь, напротив, фигуры-образы персонажей поворачиваются в профиль, впервые открыто и без оговорок сообщаются друг с другом (бесконтактно), повернуты друг к другу, а не к зрителю. Тем самым Джотто проявляет автономную межобразную коммуникацию, рассмотрение которой открывает в фиксированной образности нечто вроде собственных полостей, пространств нефиксированного внутреннего взаимодействия – одних из тех провалов, которые неявным способом создают чувственную глубину. «Схема Джотто строится в большинстве случаев по принципу, который можно назвать принципом сюжетного диалога, когда расстановка фигур выражает простой или сложный диалог, происходящий между двумя персонажами или двумя группами персонажей. Если «в средневековой живописи преобладало фасо-

<sup>2</sup> Короба как образная схема имели место не только у Джотто – их последнее применение наблюдается в «Тайной Вечере» Андреа дель Кастаньо. – Прим. авт.

<sup>3</sup> Данилова И. Джотто. – М.: Изобразительное искусство, 1969. С. 18.

<sup>4</sup> Там же. С. 18.

<sup>5</sup> Фосийон А. Жизнь форм. – М.: Московская коллекция, 1995. С. 45 – 46.

<sup>6</sup> Альтерация – понятие Аристотеля, описывающее качественное движение-превращение. В теории образов – возникновение на основе фиксированного образа нефиксированного как начала ментального движения в акте представления или воображения. В случае представления в движение приходит весь фигуративный силуэт или его существенная часть, во втором – в более ▶

вое симметричное расположение с главной фигурой в центре, то Джотто предпочитает профильное положение, при котором фигуры размещены по обе стороны, как бы обращаясь друг другу»<sup>4</sup>. Образ-событие рождается из межфигурального взаимодействия, благодаря замкнутой телесной композиции, рождающей внутреннюю событийность, частично спрятанную от зрителя, таинственно пребывающую в определенном для этого пространстве картины (причем пространство аккумулируется как межобразное и по горизонтали, и по диагонали, и строго перпендикулярно, в глубину). Джотто допускает полный разворот персонажей – зритель видит их со спины. Грандиозный успех это имеет в Тайной вечере и Сошествии Святого Духа на апостолов (обе – Капелла Скровеньи), где апостолы сидят вокруг стола, и те из них, которые расположены спиной к реципиенту, занимают позицию зрителя, являясь действующими лицами. Создается глубинное пространство между апостолами, пространство для Христа и Святого духа – пространство, концентрирующее внимание на образе-событии.

Образность Джотто интерьерна, даже природный ландшафт выглядит как театральная задник. «Архитектурные или пейзажные фрагменты скорее похожи на схематические подсказки, чем на реальные детали, – все это неумолимо останавливает взгляд и не позволяет стене прогибаться там, где образуются пространственные глубины»<sup>5</sup>. Художник придает некую уютность образу. Будучи здешним, вписанным в определенный короб с открытыми или закрытыми сегментами, образ динамизирует в пространстве отношений персонажей (событий), которые и придают ему живое движение. Впервые столь явное образное усилие как событийное непосредственное взаимодействие воз-



История Иоакима: Иоаким среди пастухов. 1304-1306. Капелла Скровеньи.

никает именно у Джотто: проявляется в силу прямого столкновения фиксированного образа (укрепленного сегментарной и архитектурной структурой картины и коробами-образами) и нефиксированных малых образов, альтеративным<sup>6</sup> взаимодействием между ними. Несмотря на проявление глубины, которая является не чем иным, как глубиной представления, фиксированный образ ограничен практически со всех сторон, как собственно и персонажи на фреске. Однако освобождение персонажей происходит вследствие их коммуникации и обращения друг к другу. Так как Джотто часто выбирает не ортодоксальные сюжеты, но обыденные или психологически артикулированные, а в ортодоксальных допускает индивидуальное «бытовое» образ-

► сложном процессе (воображение), со стороны реципиента возникает новое формообразование, как правило, сконцентрированное на малом участке образного поля. –  
Прим. авт.

ное взаимодействие – снимается давление (но не само влияние) со стороны канонических образцов, и образность Джотто начинает «дышать». Взаимодействие фигур не происходит только на одной оси, оно всегда рассредоточено, образуя между ними свободные пространства – в горизонтальной, вертикальной и глубинной плоскостях, – которые есть пространства отношений, достраиваемых зрителями. Эти отношения воображаются. В целом для Джотто это идея человеческих отношений, соотносительности лицом к лицу, в конечном счете Джотто воспроизводит образ человеческих отношений, даже если они обращены к Богу.

Вся средневековая образность формулировалась в контексте божественных отношений, но Джотто впервые формулирует, еще не уточняя, не дифференцируя, идею индивидуальности через коннотацию (как дистанционного обращения, а не атомно-нематериального касания). Поэтому для Джотто важным оказывается прием повторения, сходство человеческих лиц, фигур как показатель их связи, погруженности в одно событие комплексно-идейной человеческой индивидуализации. Это повторение есть повторения человеческого в роде и даже в божественном. И это уже другие повторения, отличающиеся от средневековых. У Джотто речь идет о частном повторении (лица, складок одежды, головы, спины), у него нет синхронности, равномерности положения, идентичности направленности взгляда, как это было в ранней средневековой эстетике. Повторение у Джотто выявляет идею закономерности, а не чисто божественного расставления фигур, когда образуется предельная синхронизация, зеркальность, равномерность. Закономерность же Джотто продиктована чисто телесными структурами и тем типом человеческого психологического взаимодействия, которое пронизывает персонажей, отсюда несинхронизированное, но «поточное» повторение и лицевая типичность как включенность друг в друга, в единую человеческую коннотацию. Мир Джотто «прочно устроен, так логичен и внутренне упорядочен, что может существовать и без вмешательства божества, в силу заложенной в нем закономерности»<sup>7</sup>. Человеческая закономерность еще не разбита на личностные стратегии, линия движения разворачивается внутри структуры единой идеей индивидуальности, поэтому повторение так принципиально важно – художественное доказательство (и проявление) самого принципа индивидуальности. Но поскольку в принципе индивидуальности заложено различие, Джотто, понимая это, отсекает синхронизацию как неиндивидуализацию, однако оставляет единый принцип как связующее звено подобных лиц (особенно

<sup>7</sup> Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М. – Л., 1939. С. 145.



Жизнь Святого Франциска: отказ от имущества. 1297-1300. Верхняя Церковь монастыря Сан Франческо, Ассизи.

узких глаз) и тел (имеющих связь с античными мощными скульптурами). Это, безусловно, еще только идея индивидуальности, а не сама предельно дифференцированная индивидуальность.

Важным для образности Джотто является разброс точек зрения в силу отсутствия центральной перспективы и чрезвычайно различных на картинах фигуративных положений, относимых к множественным точкам зрения реципиента. «Кубическое пространство» структурировано по принципу обобщенного восприятия, поэтому Джотто допускает «ошибки» в пер-

спективном построении и несоответствии фигур: в силу того что у обобщенного восприятия большой обзор и нет уточненной точки взгляда, такие смещения естественны и необходимы в мире Джотто.

Различные точки зрения определяют то глубочайшее различие, которое отличает Джотто от классической средневековой живописи. Это различие – отличительная черта индивидуальности от неиндивидуальной божественной структуры, выстроенной согласно одной точке зрения. Смотрящие друг на друга и, что самое главное, видящие друг в друге другого, персонажи вписаны в самую идею различных точек зрения. Очевидно, что всякие нововведения Джотто являются еще и идеями без дальнейшей дифференциации, поэтому идея различных точек зрения решается у него чисто конструктивно, пространственно. «Иногда он сознательно сочетает различные точки зрения: аспекты снизу, сбоку, сверху и в фас. Такая нефиксированная точка зрения не обязывает и зрителя смотреть с одной определенной позиции, напротив, это позволяет зрителю как бы перемещаться, проникать в промежутки между предметами и фигурами, обходить их вокруг, рассматривать сверху и снизу»<sup>8</sup>. Помимо свободного пространства, возникающего как результат взаимонаправленного диалога персонажей (и образа-события как результата), имеет место межпространственная пауза как соотношение, например, двух точек зрения – снизу, сбоку или, например, низа и дали (фигура внизу и фигура вдаль эквивалентны персонажу на переднем и дальнем плане). И здесь возникает глубина, где формируются образные ступки, как впрочем, глубина возникает и в пространстве коммуникации персонажей, и собственно в кубическом пространстве.

Все эти несоответствия, «правильные» ошибки как результат идеи индивидуальности, ее обобщенной воспринимающей

<sup>8</sup> Данилова И. Джотто. – М.: Изобразительное искусство, 1969. С.19.

способности (с небольшим смещением восприятий), и предельно различных точек зрения в пространстве, а также нереальные линии горизонта и произвольное уменьшение объемов внутренних архитектурных конструкций в отношении к фигуре человека и иным реальным постройкам – все это естественное колебание всякого обобщения, которое только подчеркивается конкретными примерами. Именно в силу колебаний между элементами при их восприятии и начинает формироваться индивидуальность. Джотто, безусловно, перестраховывается от всякого разрушения своей конструкции кубическими коробами, архитектурной тектоникой и элементами несинхронного повторения. В целом он фигура проторенессанса, точнее, уже проторенессанса. Его собственные художественные колебания резонируют с пластическим колебанием его глубинной конструкции и идеи индивидуальности.

Образность Джотто – это образность, состоящая в той или иной степени из несоответствующих (по горизонтали, глубине, точке зрения, большому и малому, плоскости, перспективе, горизонту) друг другу образов (несоответствия-образы), которые предельно вписаны во взаимоотношения нединамического характера (открывая «провалы» и образы-события), пребывают в углублении архитектурного короба, частично и несинхронно повторяются и в целом описывают идею колеблющейся индивидуальности. Малое кубическое пространство необходимо для эстетики Джотто и далее – возрожденческих мастеров как «тепличный» прием, в рамках которого индивидуальное (образ индивидуального) защищено от различных хтонических явлений.

Появление межпространственной паузы, межфигурного углубления пространственного взаимодействия, человеческой событийности, интимности, неуравновешенной и разорванной перспективы, а также повторение определенной человекообразности – становятся пластическими эквивалентами индивидуального в тепличных условиях «архитектурного короба». ■

---

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алпатов М.В. *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто*. – М.- Л.: 1939.
2. Арган Дж. *История итальянского искусства*. – М.: Радуга, 1990.
3. *Всеобщая история искусств в 6-ти томах. Искусство эпохи Возрождения. Т.3*. – М.: Искусство, 1962.
4. Данилова И. *Джотто*. – М.: Изобразительное искусство, 1969.
5. Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*. – М.: Мысль, 1982.
6. Фосийон А. *Жизнь форм*. – М.: Московская коллекция, 1995.
7. Франкастель П. *Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто*. – СПб.: Наука, 2005.