

mimesis – imitating solely perfect God's beauty of transcendent world; the Renaissance mimesis – imitating nature beauty of the earth, person, ideals of antiquity; baroque mimesis – imitating dramatic dualism of being; Romantic mimesis – imitating dynamics of human's feelings and eternal searching the ideal of perfectness; modern mimesis – imitating the tragedy of perception of the world.

The difference between artistic results of different mimetic types led to contrasting mimetic and non-mimetic styles and periods, which presented them; contrasting, which was maximum revealed in opposition art "classical" (mimetic) and "non-classical" (non-mimetic).

But the mimesis doesn't mean automatic repeating or direct imitating natural form (Aristotle told about it), and it is inherent in its own original typological variant to each artistic period.

Artistic mimesis means not duplication of sense taken forms of reality, but indirect imitating (means of idealization, typification, deformation, schematization, abstraction) senses of phenomenon, associatively connected with it.

The analysis of bases of art is topical for intensification of understanding of its essence, researching different demonstrations, modifications and frank deformations during all its history, particularly in modern cultural context. Using the facts of art analysis of concrete artistic manifestations of mimetic figurativeness will undoubtedly assist identification of deep essence both mimetic phenomenon and art at large.

*Key words:* mimesis, art, imitation, creativity, artistic image.

УДК 111.852:75.01

**Олена Анатоліївна Вячеславова**  
кандидат філософських наук, доцент

### **ПРОБЛЕМА ПРИХОВАНОГО СИМВОЛІЗМУ ЯК СПЕЦИФІЧНОЇ ФОРМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТРОПОСУ В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ РЕНЕСАНСУ ТА МАНЬЄРИЗМУ**

*У статті показано роль риторичних концептів у ренесансному обґрунтуванні місця образотворчості серед "вільних мистецтв". Виявлено розбіжності між неоплатонічною естетикою та теорією мистецтва XV-XVI століть у ставленні до феномена образотворчого іносказання. Експліковано зв'язок між обґрунтуванням "non finito" у теоретичних трактатах Леонардо да Вінчі та проблематикою прихованого символізму. Маньєристична теорія краси розглянута як теоретичне підґрунтя образотворчого тропосу та необхідна ланка у формуванні передумов до естетичної рефлексії питань художньої мови мистецтва.*

*Ключові слова:* семіотична автономія зображення, прихований символізм, семантична невідзначеність, варьєта, одивнення, "завіса", "внутрішній рисунок", тропос.

Одним із набутків Ренесансу в царині образотворчості було утвердження семіотичної автономії зображення, якої не мало середньовічне християнське мистецтво. Медіативна функція останнього здійснювалась завдяки феномену образотворчого іносказання, основу якого складало фундаментальне співвідношення сакрального Слова й зображення. Проте і в ренесансному мистецтві художнє іносказання не втрачає своєї ролі, хоча й набуває суттєво інших форм. Як реагувала ренесансна естетична думка на такі зміни? Чи піддавала рефлексії нову специфіку образотворчого тропосу?

Позиції, які існували у філософії і теорії мистецтва XV-XVI століть щодо питання образотворчого іносказання, естетичною думкою системно не досліджувались, проте привертали увагу мистецтвознавців, зокрема А. Варбурга, Е. Панофського, М. Дворжака, Е. Гомбріха, А. Шастеля, В. Лазарева, М. Алпатова, І. Дмитрієвої та ін. Суттєві аспекти зазначеної теми відзначав О. Ф. Лосев, підкреслюючи значущість філософії неоплатонізму як естетичного підґрунтя всієї художньої культури Ренесансу, зокрема образотворчого мистецтва [7]. У працях Е. Гарена ренесансна образотворчість розглядається у тісних зв'язках з філософською, філологічною й риторичною культурою, що є важливим для формування певної дослідницької позиції щодо питання образотворчого іносказання [5]. Важливі імплікації зазначеної теми містять праці Л. Баткіна, присвячені специфіці ренесансного художнього мислення [3]. Завданням нашої статті є спроба експлікації проблематики образотворчого тропосу в естетичному дискурсі Ренесансу та маньєризму.

Відомо, що від часу свого народження Ренесанс поставив себе під знак філології й риторики. "Повага до живописця, скульптора, зодчого як людини "божественної" увійшла у добу Ренесансу... через старі двері – двері риторичного ідеалу" [1, 358], – зазначав С.С. Аверинцев. Вже Данте й Бокаччо повертають значущість старій ідеї Горация про спорідненість поезії й живопису ("ut picture poesis"), розпочавши справу обґрунтування гідного місця образотворчості серед "вільних мистецтв" [9, 62-63]. Е. Панофський посилається на численні твори гуманістів (Е.С. Піколоміні, В. Бістиччі, Л. Валла, Еразма Роттердамського, Л.Б. Альберті, Ф. Віланні, А. Філарете), зусиллями яких відзначене порівняння з мистецтвом слова було поширене не лише на живопис, а й на скульптуру і архітектуру [9, 68].

У справжнє вчення зазначені ідеї було перетворено Леоном Батистою Альберті, який у трактаті "Три книги про живопис" (близько 1453 р.) підкреслював гідність живописця, навчаючи його звертатись

до риторів та поетів за світським (класичним) сюжетом і пропонуючи за зразок історію про алегоричну картину "Наклеп" Апелеса, яку переповідав Лукіан [2, 57]. Альберті здійснив спробу надати теоретичного обґрунтування мистецтву живопису, застосовуючи до визначення праці художника категорії класичної риторики "відбір", "порядок" (замінені на "composicione", а сторіччям по тому на "disegno") та "красномовство" (замінено на "receptione de lume", а пізніше на "colorito") [9, 79]. Баткін виявив також значення античної риторичної категорії "варьета" ("різноманітність") у концептуалізації ренесансної образотворчості, простеживши її становлення у естетиці Л. Альберті, К. Ландіно, Б. Кастільоне, теоретичному доробку Леонардо да Вінчі [3, 72]. Разом з відновленням античних принципів наслідування природі, гармонії, естетичного відбору та піфагорійської теорії пропорцій зазначені універсалії риторики було покладено в основу новонародженої ренесансної теорії мистецтва. Внаслідок того внутрішня структура пластичних мистецтв мислилася відповідно до риторичних схем [1, 356].

Проте зазначені експлікації не вичерпують у ренесансній естетиці всієї проблематики співвідношення зображення та слова, тим більше, що від Альберті до Леонардо розпочинається й набирає силу "похвала оку" і разом з ним живопису як мистецтву, гідність якого перевищує усі інші, не виключаючи й поезію. Як зауважував Л. Баткін, ренесансне вторгнення творчої особистості у світ "готових" культурних форм актуалізувало роль риторики як дієвого засобу художнього експерименту [3, 96].

За загальним визнанням дослідників, ідейним тлом та основою художнього іносказання у творчості багатьох митців був флорентійський неоплатонізм М. Фічіно. Неоплатонічні мотиви у творчості Мікеланджело засвідчували вже сучасники скульптора [8, 99], дослідження неоплатонічної семантики ренесансного мистецтва, започатковане А. Варбургом, сформували впродовж ХХ століття потужний корпус мистецтвознавчої літератури з цього питання, уявлення про який дає апарат приміток до праць Е. Панофського. Ми не будемо піддавати аналізу добре вивчені ідеї Фічіно, ґрунтовний огляд яких наданий поважними дослідниками [7; 9], зазначимо лише, що синкретичний характер флорентійського неоплатонізму, який поєднував за принципом космічної симпатії ("все у всьому") світське вільнодумство й щирі релігійність, античність з християнством, герметизм з кабалою, міф з магією та астрологією, поетичні інтенції – з природничими зацікавленнями й чимало інших чинників та осердяв цього покладала людину, яка майже дорівнює богам, насправді створював передумови до квітування у мистецькій царині алегорії й метафори. Властиве цьому вченню змішування багатьох культурних "кодів" сприяло формуванню того контексту, у якому для сучасників можливою і зовсім не парадоксальною була інтерпретація "Флори" та "Народження Венери" С. Ботічеллі у світлі християнських алюзій, про що писав Е. Панофський [9, 301-304].

Певна складність полягає у тому, що, створюючи антропоцентричний міф, філософсько-естетична думка неоплатоніків як необхідне опрацьовувала сферу художнього символізму, проте зовсім не цікавилась питанням образотворчості як такої й текстів про мистецтво не залишила. В той же час широкий вжиток у мистецькій практиці символу, алегорій й метафори не супроводжувався їх рефлексією у практичній теорії мистецтва, спрямованій на наслідування природі, перетини якої з неоплатонізмом були відсутні або неочевидними [8, 47-48]. Тож, коли дослідник стверджує, що "майже усі великі художники Високого Ренесансу завжди були неоплатоніками" [7, 628], постає питання: що значило для ренесансного художника "бути неоплатоніком", або чи можна ототожнити теоретичну спекулятивну систему й мистецьку практику?

На нашу думку, слід погодитись с Е. Гареном, який, аналізуючи спосіб мислення Мікеланджело, вважав "неприпустимим неопосередкований перехід від сучасних йому доктрин, навіть якщо вони дуже поширені у середовищі, у якому жив художник, до його творів, навіть якщо такі концепції можуть допомогти у коментуванні деяких її особливостей" [5, 30]. Зокрема, світобачення, висловлене у творах Мікеланджело, зазначає Гарен, виходить далеко за межі теоретичних понять, які можна вилучити з неоплатонічних мотивів його поезій та теорій сучасних йому мислителів-неоплатоніків [5, 326]. Для мистецтва Відродження неоплатонізм мав скоріше структурне й методологічне, світоглядне значення, ніж змістовне, був важливим як модель осмислення світу, Бога й людини – звідси походить складність атрибуції неоплатонічних елементів у творах ренесансної образотворчості, на що вказували Е. Панофський [9, 294] або О.Ф. Лосєв, який запропонував дуже суперечливу характеристику Леонардо як позасвідомого неоплатоніка з рисами майже позитивіста [7, 722]. Показово, яким натуралістичним трансформаціям було піддано в естетичному вченні Альберті (трактат "Три книги про живопис", II) метафору "завіси", що у неоплатонічному словнику мала ключовий характер, несла цілком певну семантику (тіло – "завіса" душі, земна краса – "завіса" небесної краси) й впродовж античності й середньовіччя виражала структуру художнього іносказання.

"Завіса" у Альберті [2, 43-44] – це, по-перше, спосіб трансформації тривимірних природних форм у двовимірність живописної площини, спосіб створення живописної ілюзії, який має опанувати художник, аби досконало наслідувати природі, по-друге, це сама картина, її живописна поверхня. І хоча ідеї Альберті як передчуття містять інтуїцію символічної природи живопису, й дослідники робили спробу неоплатонічної інтерпретації вчення Альберті про "завісу" [7, 287], текст трактату, на нашу думку, не дає приводів до розуміння "завіси" у Альберті в аспекті образотворчої іносказання. Те ж саме слід зазначити й щодо відомої опозиції видимого/невидимого, навколо якої у неоплатонічній естетиці завжди будувались усі теорії краси ("видима" краса як знак краси божественної, "невидимої"). У трактаті Альберті ця опозиція також демістифікується й отримує цілком прагматичну інтерпретацію як вка-

зівка на необхідність фахової майстерності живописця, основою якої є добре знання правил анатомії [2, 46]. Отже, ренесансні художники-теоретики поводитись з неоплатонічним доробкам досить вільно, пристосовуючи його до своїх фахових потреб.

Разом з тим опозиція видимого/невидимого у ренесансній естетиці має цікаву модифікацію, представлену деякими текстовими фрагментами. Це насамперед відомий фрагмент з нотаток Леонардо да Вінчі, у якому художник пропонує "новознайдений спосіб роздивлятися" як метод шукання композиції картини: "... нехай тобі не здаватиметься обтяжливим зупинитись інколи, аби подивитись на плями на стіні, або на попіл вогню, або на хмари, або на бруд, чи на інші такі ж місця, у яких, якщо ти добренько роздивишся їх, ти знайдеш найдивніші винаходження... оскільки неясними предметами розум збуджується до нових винаходжень. ... Ти зможеш там побачити подібність різним пейзажам... різні битви, швидкі рухи дивних фігур, враження облич, строї й безліч таких речей, які ти зможеш звести до цілісної й доброї форми;... з подібними стінами й сумішами відбувається те ж саме, що й із дзвоном дзвонів, – в його ударах ти знайдеш будь-яке ім'я чи слово, яке ти собі уявиш" [ТР, 66] [3, 328]. Схожий фрагмент належить Лоренцо Медічі [4, 127], щось подібне радив і Ботічеллі, отже, у Флоренції кінці XV століття ця думка була поширеною. Традиційно наведені фрагменти дослідники пов'язують з ренесансним вченням про фантазію та уявлення. Проте проведене Баткіним дослідження естетичної категорії "варьєта" ("різноманітність") дозволяє вбачати у зазначеному тексті Леонардо імплікації проблематики образотворчого іносказання.

Поняття "варьєта" обґрунтовувалось Альберті у зв'язку з визначенням наслідувальної природи живопису. Але, як показав Баткін, надзавдання узгодити вірність натурі з прагненням гармонії й краси фактично приховує поєднання непоєднуваного, ототожнення мімесису й творчого конструювання, схожості й сублімації як головний принцип ренесансного живопису, внаслідок чого властива йому "міфологізація виступає у вигляді наслідування" [3, 66]. Людина у мистецтві Відродження співвідноситься з ідеальною інстанцією – сконструйованим світом гармонійної природи. У цій світобудові відсутні ієрархійні зв'язки, які становили основу образотворчого іносказання у середньовічному мистецтві. Для ренесансного художника світ є варьєта – нескінченна безмежна різноманітність природних форм, у якій кожна індивідуальність мислиться включеною у загальний перелік, репрезентує Усе й не дорівнює самій собі, виступаючи через одивнення "відблиском всесвіту". Отже, варьєта субстанціональна, вона не дозволяє окремому бути просто "окремим", сакралізує його, позбавляє можливості диференціювати зримий, гранично тілесний та ідеальний, гранично спірітуальний плани твору. "Персонаж такого мистецтва зазвичай значить незрівнянно більше, ніж значить безпосередньо... А разом з тим ніякого іншого, виключно сакрального, трансцендентного плану, до якого відводило б зображення, в ренесансній картині немає. Шукати сублімований надсмісл доводиться не за чуттєво-переконливим та індивідуально-характерним образом, а в ньому самому... уся багатоманітність світу, згорнута в індивіда ..., розгортається з нього" [3, 130]. Людина співпадає з універсумом, стає невловимо "загадковою".

На нашу думку, категорія "варьєта" у згорнутій формі імплікувала у собі майбутнє визначення символу, яким воно склалось у класичній естетиці, починаючи від Гьоте, хоча Баткін свідомо утримується від таких висновків. Як особлива позиція художньої свідомості й художнього зору та композиційна творча установка митця варьєта надає можливість осягати цілісність буття на переході від індивідуального до індивідуального, у паузі. Остання набуває особливого значення як "присутність відсутності", своєрідний еліпсис, насичена потенціями невизначеність, завдяки якій перелік завжди залишається відкритим, сповненим можливістю безмежної вібрації смислів.

На думку Баткіна, своєрідним втіленням "варьєта" виступає неоплатонічна антропологія М. Фічіно та Піко делла Мірандола, в якій людина розглядалась як "скрепа світу" й водночас як невизначеність, що може бути заповнена будь-чим. Специфіка ренесансної художньої гармонії визначена неоплатонічним синтезом християнського теїзму й античного пантеїзму, який породжував дуже цікаву художню структуру: "Усезагальність як така спустошувалась, натомість окреме й особливе могло утвердитись лише як таке, що безпосередньо відтворює усезагальний смисл, співпадає з ним. Виходить, що поняття абсолюту стає культурно-психологічною умовою переміщення духовних інтересів на конкретне та індивідуальне" [3, 62]. Звідси виникає, вважає дослідник, вражаючи сьогодні "суперечливість між найяскравішою ренесансною позарелігійною спрямованістю й тим, що така спрямованість не просто потребувала якоїсь традиційної "оболонки", а й органічно включала, як правило, релігійність у свою логічну структуру. ... Причому ... симетрії немає: людина ще й певним чином бог, проте, звичайно, не можна сказати, що Бог – ще й певним чином людина ... вся предметно-змістовна насиченість і усезагальною, й особливою дістається лише людському індивідові" [3, 64].

На цьому ґрунті й складаються різноманітні форми "прихованого символізму", які становлять специфіку ренесансної образотворчості [3, 88], [9, 227]. У контексті дослідження "варьєта" Баткін розглядає "нон фініто" у різних його формах не лише як ознаку мистецтва Леонардо, а як типологічну рису ренесансних творів, в основі яких лежить виразна невизначеність, риторична фігура еліпсису як джерело полісемії. Отже, повертаючись у підсумку до Леонардового тексту про "плями на стіні", відзначимо, що семантична невизначеність не лише здатна виступати джерелом художньої фантазії, а й, розглянута на "мовному" рівні, виявляється необхідною умовою "одивнення", яке, перетворюючи звичайні речі на надзвичайні, запускає механізм прихованого символізму.

Отже, маємо розрізнявати, "що сказав" Леонардо і "що сказалося", тому треба враховувати, що зв'язок "нон фініто" з образотворчим іносказанням самосвідомості ренесансних митців та теоретиків мистецтва не належав. Характер ренесансної теорії мистецтва не передбачав тематизації спекулятивних питань, проблем художньої творчості та рефлексії мистецтва як такого. Як показав Е. Кассіер, Відродженню ще невідома гносеологічна суб'єкт-об'єктна опозиція Нового часу, яка й спонукатиме до постановки цих проблем. Проте обминути питання зв'язків семантичної невизначеності з проблематикою образотворчого тропосу неможливо, навіть якщо теоретики й митці свідчать про них лише позасвідомо.

Серед розмаїтих мистецтвознавчих оцінок Леонардового "нон фініто" виокремлюються такі, що підкреслювали саме "мовний" аспект цього феномена [6, 99-100]. Деякі із західних дослідників (Е. Гомбріх, І. Гантнер) вважали, що у ескізності й незавершеності полягає сама суть роботи Леонардо – художника й дослідника природи. "Можливо, немає нічого більш вражаючого у творчості Леонардо, ніж цей розрив між мотивом і смислом", – писав Е. Гомбріх [3, 402]. Додамо: такий "розрив" є нічим іншим, як можливістю для архетипного мотиву набути іншого смислу, що й становить основу образотворчого іносказання. Мистецтвознавці відзначали у фантастичних малюнках Леонардо підкорення зображення випадку, внутрішньому баченню, повторення (двоїстості) одних і тих самих зорових образів, які набували у різних композиціях різного іменування. Якщо брати до уваги розуміння зображувального канону як семантизованої форми, можна стверджувати, що невизначеність означування, принципова ескізність творів Леонардо вела у наслідку до розхитування традиційної іконографії.

Розмивання та десемантизація попереднього іконографічного канону з метою формування семіотичної автономії зображення становили один із аспектів ренесансних процесів в образотворчому мистецтві. Як показав Е. Панофський ("Перспектива як символічна форма", 1925), важлива роль у цьому належала перспективі як мовній формі та елементу стилю. О.Ф. Лосєв відзначав, що ренесансна перспектива у релігійній картині виключає її догматично-символічне тлумачення, зводить Божественне до змісту людської свідомості [7, 278]. Усунення онтології, трансформація антично-християнських абсолютів у предмет естетичного споглядання, художньої гри вела до суб'єктивної іманентизації біблійних та Євангельських сюжетів у ренесансному мистецтві, до "перетворення смислу на форму" (Р. Барт). Цьому чимало сприяло формування певної "перспективної дистанції" щодо традиції [9, 186], яка вперше стала набуттям Ренесансу. Релігійні мотиви втрачають функції свідчення християнського одкровення, перетворюються на ухвалення гідності й богорівності людини [7, 98-100]. У цих процесах семантичній невизначеності як складовій багатьох ренесансних творів, відзначених прихованим символізмом, належало певне важливе місце.

Теоретична рефлексія проблеми образотворчого тропосу в естетичній думці як необхідну передумову передбачає усвідомлення мовних аспектів мистецтва. Баткін показав, як складно й поступово відбувалося у Високому Відродженні усвідомлення значення конкретної індивідуальності майстра для стильової визначеності його творчості [3, 294]. Актуалізація мовних аспектів образотворчості відбувається в естетичних теоріях дещо пізніше завдяки маньєризму. Сутність складних і суперечливих художньо-естетичних шукань доби маньєризму Панофський вбачав у руйнації рівноваги між суб'єктом та об'єктом, властивої для ренесансної доби. Прагнення нового обґрунтування художньої творчості знов висуває потребу у метафізичному виправданні цінності й значення краси. Маньєристична теорія прекрасного живилась ідеями неоплатонізму й відновлювала вчення про первообразність краси, що створювало передумови до образотворчого іносказання.

Теорія мистецтва маньєризму набула опрацювання в естетичних трактатах Джованні Паоло Ломаццо ("Трактат про мистецтво живопису", 1584; "Ідея храму живопису", 1590) та Франческо Цуккарі ("Ідея живописців, скульпторів, архітекторів", 1607). Комплекс естетичних ідей маньєризму містять також трактати Віченцо Данті, Карло Рідольфі, Арменіні, Джорджо Вазарі й багатьох інших теоретиків. Позицію естетичної думки маньєризму щодо проблематики образотворчого тропосу допомагає виявити огляд, наданий Е. Панофським [8].

Визначення краси, яке пропонує Ломаццо у трактаті "Ідея храму живопису", майже дослівно повторює коментар М. Фічіно на "Бенкет" Платона. За Ломаццо, "краса сяє в єдиному Лику Божому в трьох люстерках..., в Янголі, у Душі й у Тілі, у першому, найближчому – найяскравіше, у другому як віддаленому, не так яскраво, у третьому, найвіддаленішому дуже тьмяно" [8, 212]. Висновки, які робились з цього вчення, цілком зрозумілі: видимий світ знов починає витлумачуватись як аналогія й подібність невидимих духовних змістів. "...ніколи ще емблематика та алегоризм не розквітали так, як тепер"... [8, 89]. Емблематичність мислення мала тисячолітні витоки в античній риторичі й у символізмі християнського середньовіччя, проте не випадково, що саме внаслідок естетично-художніх настанов маньєризму емблема у XVI столітті набуває статусу самостійного жанру мистецтва.

За Ломаццо, краса, подібно до світла, через яке ми її сприймаємо, є безтілесною за своєю природою й може бути пізнана й відтворена митцем лише на основі внутрішнього духовного образу, який є "печаткою" вічних божественних праформ – *formula idearum* [8, 87]. У трактаті Ф. Цуккарі йдеться про "внутрішній Рисунок" (*Disegno interno*) як певне уявлення (*concetto*), "створене у нашому розумі для того, аби можна було пізнати деяку річ й діяти назовні відповідно до її осягнення" [8, 174]. Цуккарі називає внутрішній Рисунок "іскрою Божою, що палає в нас" [8, 175]. Можна було б вбачати у таких уявленнях звичайне відтворення антично-християнського неоплатонізму, проте є в них і дещо зовсім нове. Відповідно до неоплатонізму чуттєва краса тлумачиться, зокрема, В. Данті, як видиме виражен-

ня блага, в той час як негативний феномен потворного у природних тілах пояснюється "спротивом матерії", і, як зазначав К. Рідольфі, "завдання й гідність одного лише живопису – привести їх до того первинного стану, в якому вони були створені вічним Творцем і, наділивши їх божественною грацією, надати їм міру досконалості й краси" [8, 185]. Думки про те, що художник власним зусиллям має здійснити таке завдання, що "мистецтво перевищує природу", знаходимо у Данті, у Арменіні [8, 85, 169].

Отже, естетична теорія маньєризму, крокуючі від ідей неоплатонізму, вперше пропонувала нетрадиційні висновки, акцентуючи на особистості художника, готуючи певні підстави до формування для уявлень про художній геній. На межі XVI-XVII століть торує собі дорогу нове концептуалістичне розуміння мистецтва, що супроводжувалось переглядом ренесансної концепції наслідування природі. Зазначені ідеї мали відповідник у експериментах з художньою формою, якими відзначена творчість Л. Лотто, Парміджаніно, Понтормо й багатьох інших митців, які втілювали у своїх творах те, що теоретично обґрунтовувалось естетичною думкою маньєризму – пластичний ідеал змійовидної *figura serpentinata*, надмірно витончені пропорції фігур, наголошування предметно-просторового руху як засобу художньої виразності. Митці стверджували своє власне внутрішнє бачення ("внутрішній Рисунок"), здійснюючи "одивнення" ренесансного художнього канону [3, 206].

Загальним знаменником усіх художніх експериментів маньєристів був пошук своєї індивідуальної особливості художньої "манери". Нове концептуалістичне розуміння мистецтва створювало передумови пробудження у найближчому майбутньому теоретичної уваги до питань художньої мови образотворчості. Лише у такому ідейному контексті в естетичній думці барокової доби на часі постане теоретична рефлексія образотворчого тропосу. Ідеї теоретиків маньєризму формували для цього необхідні підстави.

### Література

1. Аверинцев С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения / Аверинцев С.С. // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1996. – С.347-363.
2. Альберти Л.Б. Три книги о живописи / Леон Баттиста Альберти // Десять книг о зодчестве: в 2 т. / комм. В.П.Зубова при уч. А.И.Венедиктова, А.Г.Габричевского, А.К.Дживелегова; пер. с итал. А.Г.Габричевского. – М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. – Т.2. – С.25-63.
3. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л.М.Баткин. – М.: Искусство, 1990. – 415 с.
4. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л.М.Баткин. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
5. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / Эудженио Гарэн; пер. с итал.; вступ. ст. и ред. Л.М. Брагиной. – М.: Прогресс, 1986. – 396 с.
6. Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве / С.М.Даниэль. – СПб.: "Искусство – СПб.", 2002. – 304 с.
7. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А.Ф.Лосев; сост. А. А.Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
8. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Эрвин Панофски; пер. с нем. Ю.Н.Попова. – 2-е изд. – СПб.: Андрей Наследников, 2002. – 237 с.
9. Пановский Э. Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада / Эрвин Панофский; вст. ст. В.Д. Дажиной. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 542 с.

### References

1. Averintsev S.S. Antichnyiy ritoricheskiy ideal i kultura Vozrozhdeniya / Averintsev S.S. // Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii. – M.: Shkola "Yazyiki russkoy kultury", 1996. – S.347-363.
2. Alberti L.B. Tri knigi o zhivopisi / Leon Battista Alberti // Desyat knig o zodchestve: v 2 t. / komm. V.P. Zubova pri uch. A.I. Venediktova, A.G. Gabrichevskogo, A.K. Dzhivelegova; per. s ital. A.G. Gabrichevskogo. – M.: Izd-vo Vsesoyuznoy Akademii arhitektury, 1937. – T.2. – S.25-63.
3. Batkin L.M. Leonardo da Vinchi i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniya / L.M. Batkin. – M.: Iskusstvo, 1990. – 415 s.
4. Batkin L.M. Italyanskoe Vozrozhdenie v poiskah individualnosti / L.M.Batkin. – M.: Nauka, 1989. – 272 s.
5. Garen E. Problemy italyanskogo Vozrozhdeniya: Izbrannyye raboty / Eudzhenio Garen; per. s ital.; vstup. st. i red. L.M. Braginoi. – M.: Progress, 1986. – 396 s.
6. Daniel S.M. Seti dlya Proteya: Problema interpretatsii formy v izobrazitel'nom iskusstve / S.M. Daniel. – SPb.: "Iskusstvo – SPb.", 2002. – 304 s.
7. Losev A.F. Estetika Vozrozhdeniya. Istoricheskiy smysl estetiki Vozrozhdeniya / A.F. Losev; sost. A.A. Taho-Godi. – M.: Myisl, 1998. – 750 s.
8. Panofski E. Idea: K istorii ponyatiya v teoriyah iskusstva ot antichnosti do klassitsizma / Ervin Panofski; per. s nem. Yu.N.Popova. – 2-e izd. – SPb.: Andrey Naslednikov, 2002. – 237 s.
9. Panofskiy E. Renessans i "renessansyi" v iskusstve Zapada / Ervin Panofskiy; vst. st. V.D. Dazhinoy. – SPb.: Azbuka-klassika, 2006. – 542 s.

### **Вячеслава Е. А. Проблема скрытого символизма как специфической формы тропоса в изобразительном искусстве в контексте эстетической мысли Ренессанса и маньєризма**

В статье показана роль риторических концептов в ренессансном обосновании места изобразительного искусства в семье "свободных искусств". Выявлены различия между неоплатонической эстетикой и теорией искусств XV-XVI вв. в отношении к феномену иносказания в изобразительном искусстве. Осуществлена экспликация связи между образотворением "non finito" в теоретических трактатах Леонардо да Винчи и проблематикой

скрытого символізму. Маньєристическая теорія красоты рассматривается как теоретическое обоснование тропоса в изобразительном искусстве и необходимом звено в формировании предпосылок к эстетической рефлексии вопросов художественного языка искусства.

*Ключевые слова:* семиотическая автономия изображения, скрытый символизм, семантическая неопределенность, варьета, остранение, "завеса", "внутренний рисунок", тропос.

#### **Vyacheslavova E. The problem of hidden symbolism as a specific form of tropos in fine arts in the context of aesthetic thought of the Renaissance and Mannerism**

The article shows the role of rhetorical concepts in the Renaissance Fine Art justification place in the family of "Liberal Arts". The treatise of Leon Battista Alberti, "Three books on painting" is considered, in which the artist uses a theoretical category of classical rhetoric to define creativity of the artist. The differences between the aesthetics of the Florentine Platonism and theory of art of 15-16th century are revealed in relation to the phenomenon of allegory in the visual arts. The author emphasizes the philosophy of neo-Platonism as an influential factor in the formation of the phenomenon of artistic renaissance in general, and in particular fine tropos, but asks the question: what is meant for the renaissance artist "to be Platonist", or is it possible to identify the theoretical and speculative system of artistic practice? It is justified rather ideological, structural and methodological than substantive significance of Neo-Platonism for the art of the Renaissance, its importance as a model for understanding the world, God and man. Creating and making out renaissance myth of the man, philosophical and aesthetic thought of neoplatonism actively developed the scope of artistic allegory, but it was not interested in the problems of fine art. At the same time, the extensive use of the symbol, allegory and metaphor in art practice, the artists – theorists of the Renaissance do not expose them to the reflection in the practical theory of art, which is oriented on imitation of nature. Alberti's treatise "On Paintin" refers to the demystification of Platonist metaphor of the "screening", is an expression of the structure of allegory.

The article shows that the specific form of the Renaissance Fine tropos ("hidden symbolism") has not been the subject of attention of the Renaissance aesthetic thought. The explication is performed between justification non "Finito" in the theoretical treatises of Leonardo da Vinci and the problems of hidden symbolism. It is revealed the importance of the Renaissance aesthetic category of "Variety" (diversity) for understanding the phenomenon of allegory in the visual arts of the Renaissance, in which mimesis and creative constructing are identified, so that the mythology is in the form of imitation. The famous text by Leonardo da Vinci about the stains on the wall is not analyzed in the context of the doctrine of artistic fantasy and imagination, but on the "language" level, as a result, a semantic ambiguity appears as a source of estrangement. The relation of "non Finito" with the erosion of the canonical iconography is detected, allowing the archetypal form to find another meaning, which is the mechanism of latent symbolism. It is proved that desemantization of iconographic canon as a way of forming a semiotic autonomy image was on the "language" level one aspect of the Renaissance processes in the visual arts.

Manneristic theory of beauty is regarded as the theoretical basis for tropos in art and necessary element in the forming of the prerequisites for aesthetic reflection of questions of artistic visual language; for the theory of allegory in art.

*Key words:* semiotic autonomy of the image, hidden symbolism, the semantic ambiguity, variety, estrangement, "veil", "inner figur", tropos.

УДК 260.1

**Віталій Миколайович Кравченко**  
кандидат філософських наук

### **ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХРИСТІАНСТВА У ДОБУ ПОСТМОДЕРНУ: НА МАТЕРІАЛАХ КАТОЛИЦЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ**

*У статті висвітлено позицію сучасних католицьких мислителів, які відстоюють традиційні цінності і полемізують з постмодерністами. Показано, що основна увага християнських філософів, богословів сфокусована на критиці постмодерністської деконструкції суб'єкта, релятивізації універсальних смислів і цінностей та скасуванні метанаративів. Обґрунтовано, що позиція постмодернізму призводить до морального релятивізму й унеможливорює не лише традиційну релігію, а й сучасну "світську релігію" прав людини.*

*Ключеві слова:* суб'єкт, метанаратив, універсальні цінності, права людини, екзистенціальний досвід.

У чому полягає небезпека релятивізму в системі моральних цінностей та зведення загальнолюдських світоглядних принципів до статусу симулякрів? Яка загроза існує для існування секулярного суспільства, в якому, як писав видатний католицький богослов Г. Бальтазар, "жодна здоровомисляча людина вже не молиться" [2, 4]? Чи може це мати негативний вплив не лише для внутрішнього духовного світу людини, а й для громадського життя, служіння суспільству, співпраці чи елементарному взаєморозумінню з іншими? Всі ці питання окреслюють проблемне поле нашої статті.

Мета статті – проаналізувати полеміку християнських філософів з сучасними філософським течіями щодо сутності людини і окреслити перспективи існування християнства в добу постмодерну.

У своїй статті ми будемо спиратися на працю "Бог постмодерністів" сучасного католицького філософа і теолога Юзефа Жицінського, який є представником люблінської філософської школи.