УДК 75; 78.03

ББК 85.103(3); 85.313(3)

Брагина Наталья Николаевна

Доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 603950, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
 ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
 ResearcherID: AAA-8133-2022
 nnbragina@yandex.ru

Ключевые слова: философия, живопись, музыка, структура, Троица, мотивная драматургия, Мазаччо, Дж. Палестрина

Брагина Наталья Николаевна

Диалог искусства и философии в «Троице» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-294-315

Для цит.: Брагина Н.Н. Диалог искусства и философии в «Троице» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины // Художественная культура. 2022. № 1. С. 294–315. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-294-315>.

For cit.: Bragina N.N. The Dialogue of Art and Philosophy in Masaccio's Holy Trinity and G. Palestrina's Agnus Dei. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 294–315. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-294-315>. (In Russian)

Bragina Natalya N.

D. Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova Str., 603950, Nizhny Novgorod, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
 ResearcherID: AAA-8133-2022
 nnbragina@yandex.ru

Keywords: philosophy, painting, music, structure, Trinity, motivic drama, Masaccio, G. Palestrina

Bragina Natalya N.

The Dialogue of Art and Philosophy in Masaccio's *Holy Trinity* and G. Palestrina's Agnus Dei

Аннотация. В основе статьи — анализ двух произведений эпохи Возрождения: «Троицы» Мазаччо и «Agnus Dei» Дж. Палестрины. На этих примерах показано, как в произведениях искусства отражается философия эпохи. Проводится параллель между характером светского и религиозного искусства Возрождения, выявляются традиционные и новаторские черты каждого направления. Актуальность исследования обусловлена интересом современной науки к междисциплинарному научному подходу, а также малым количеством герменевтических исследований, выявляющих общую семантику произведений разных видов искусства.

В «Троице» Мазаччо подчеркиваются символические элементы, характерные для искусства Средневековья, и реалистические черты, отражающие тенденции Нового времени. Семантика картины рассматривается через анализ ее структуры, которая вмещает геометрию треугольника и круга с их традиционной философской трактовкой.

Аналогичные методы композиции выявлены и в мотете Дж. Палестрины *Agnus Dei*. Поскольку мотет является частью мессы, посвященной Деве Марии, образ Троицы, представленный здесь, передан как бы через созерцание Богоматери. Хотя в традиционном латинском тексте *Agnus Dei* нет упоминания о Мадонне, ее присутствие обозначено характером основного мотива мотета. Трехчастная форма мотета связана с символикой Троицы, причем каждая часть произведения соответствует одной из Ее ипостасей.

В исследовании делается вывод о том, что на примере произведений живописи и музыки можно проследить художественное воплощение базовых философских идей итальянского Возрождения (идея антропоцентризма, религиозная концепция триединства Бога, общие представления о структуре мироздания). Также в выводах говорится о дальнейшей эволюции и трансформации этих идей в эпоху барокко.

Abstract. The article is based on the analysis of two Renaissance works of art: Masaccio's *Holy Trinity* and G. Palestrina's *Agnus Dei*, which illustrate how works of art reflect the philosophy of the epoch. The author of the article draws a parallel between the nature of secular and religious Renaissance art and reveals their traditional and innovative features. The relevance of the research is due to the increased interest in the interdisciplinary scientific approach and a low number of hermeneutical studies available that reveal the common semantics of works of different art forms.

Masaccio's *Holy Trinity* accentuates symbolic elements characteristic of medieval art and the realistic features reflecting the trends of the Modern Era. The semantics of the painting is studied through the analysis of its structure, which presents the geometry of a triangle and a circle in their traditional philosophical interpretation.

Similar methods of composition are revealed in the motet *Agnus Dei* by G. Palestrina. Since the motet is part of a mass dedicated to the Virgin Mary, the image of the Trinity is conveyed as if through contemplation of the Mother of God. Although there is no mention of Madonna in the traditional Latin text of *Agnus Dei*, her presence is indicated in the main motif of the motet. Its three-part form is associated with the symbolism of the Trinity, and each part of the work corresponds to one of Its hypostases.

The findings suggest that in the works of painting and music one can trace the artistic representation of the basic philosophical ideas of the Italian Renaissance (e.g. anthropocentrism, the Trinity concept, and general ideas about the structure of the universe). In addition, conclusions are made about the further evolution and transformation of these ideas in the Baroque era.

Введение. Новые философские тенденции итальянского Возрождения

Итальянское Возрождение — уникальный этап в развитии европейской культуры. Именно тогда впервые сформировалась идея сплава в единый мировоззренческий комплекс эстетики античной телесности и христианских нравственных установлений. Такое оплодотворение высоким духовным содержанием античного идеала телесной красоты и космической гармонии порождает совершенно новое понимание человеческой личности и ее взаимоотношений с миром и, как любой диалог внутренне противоположных сущностей, приводит к мощному прорыву во всех видах искусства, полному драматизму и глубоким внутренним противоречиям. Как пишет А.К. Якимович, «Ренессанс — это эпоха колоссальных движений и исторического оптимизма, с одной стороны, и эпоха обрушивающихся ценностей и потрясения основ — с другой (курсив мой. — А.Я.)» [13, с. 27].

Дуальность мира воспринимается теперь не как антагонизм духовного и телесного, как это было в эпоху Средневековья, а как соединение двух Космосов: непостижимо прекрасного таинственного Мира — и достигшего гармонии внутренней и внешней красоты Человека, помещенного в центр Вселенной, но не слившегося с ней⁽¹⁾. Ярче всего эта идея проявилась в светском живописном портрете. Человек в совершенной гармонии молодости, красоты и глубины внутреннего мира изображается на фоне окна, за которым открывается бескрайний, залитый светом пейзаж. Как пишет М. Пастуро, «свет — единственное явление, которое одновременно и видимо, и нематериально. Свет — это „зримость неизреченного“ (Блаженный Августин), а значит — эманация Божества» [7, с. 29].

Так реализуется с помощью живописных средств синтез человеческого и Божественного, однако эти субстанции не сливаются: человека от светящегося мира отделяет стена; зритель видит его, как правило, через окно. Детализация и точность прорисовки центральной фигуры контрастирует с обобщенностью и размытостью в передаче пейзажа,

⁽¹⁾ Так, трактат Дж. Манетти (1346–1459) «О достоинстве и превосходстве человека» посвящен прославлению красоты и величия человека, помещенного как венец Божественного творения в центр мироздания [5, с. 8–40].

Ил. 1. Муленский мастер, придворный живописец герцогов Бургундских. Портрет Маргариты Австрийской в возрасте 10 лет. Ок. 1490. Дерево, темпера. 32 × 23 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

вибрирующего в соответствии с законами световой перспективы. Такая двойственность порождает драматизм и внутреннюю динамику, что соответствует характеру мировоззрения Ренессанса.

Но если светская живопись ставит человека безусловно в центр мироздания, обозначая тем самым новый этап в развитии культуры, то религиозное искусство продолжает отражать теологические постулаты Средневековья, хотя и здесь возникают тенденции, соответствующие духу Нового времени.

Так, в трактате М. Фичино *Platonic Theology* знаменитый флорентийский неоплатоник призывает к тому, чтобы поклонение Творцу стало «фундаментальной характеристикой человека, врожденной, естественной и привычной», так как оно «согласно Божественному порядку порождает удивительную красоту» [16, с. 294]. Эстетизация врожденного инстинкта веры отсылает к многочисленным античным

трактатам: Цицерону (106–43 до н.э.), Лактанцию (ок. 250 — ок. 325) и др. [см.: 1, с. 202–208].

Такие философские взгляды реализовывались в искусстве художников, архитекторов, музыкантов, поэтов эпохи Возрождения. Все творческие усилия эпохи направлены на поиск средств для достижения синтеза в передаче религиозного чувства через использование канонических христианских сюжетов — и соблюдение пропорций и уравновешенности целого как отражение античных представлений о космической гармонии.

Обратимся к двум знаковым произведениям эпохи Ренессанса: картине «Троица» Мазаччо и мотету Agnus Dei Палестрины из мессы De beata Virgine. Сюжетные, семантические и структурные параллели, обнаруживающиеся в произведениях разных видов искусства, дают возможность проследить, как философские и эстетические взгляды Возрождения находят воплощение в религиозной живописи и музыке. Оба эти искусства тогда еще не утратили связи с ритуальным прошлым и обладали функцией передавать связь человека с Богом, Миром и Космосом (причем эти понятия воспринимались во многом синонимично, в духе неоплатонизма [3]).

Отражение новых философских тенденций на примере «Троицы» Мазаччо

Фреска «Троица» Мазаччо — последняя работа гениального художника, ушедшего из жизни в 28 лет. Созданная в 1425–1426 годах, в эпоху раннего Возрождения, «Троица» была воспринята как произведение абсолютно новаторское, благодаря использованию недавно открытого Брунеллески метода прямой перспективы [2, с. 218–219; 13, с. 30–31]. Но работа с перспективой, очень увлекающая художников того времени сама по себе, для Мазаччо — только средство для раскрытия нового взгляда на церковный догмат о триединстве Бога.

До эпохи Возрождения в живописи практически не использовали сюжет, изображающий ипостаси Божественной сущности в человеческом облики. Догмат о непознаваемости Бога заставлял заменять прямое изображение символами. Как писал Леонид Успенский, «для того, чтобы понемногу подготовить людей к воистину непостижимой тайне Боговоплощения, Церковь сначала обращалась к ним на языке,

Ил. 2. Мазаччо (Томмазо Гвиди). Троица. 1425–1426. Фреска. Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция

более для них приемлемом, чем прямой образ» [10, с. 11]. Например, Бог-Отец представлялся как Всевидящее Око⁽²⁾ или рука, простирающаяся из облака. Троица же могла быть представлена идеограммой в виде трех концентрических кругов [см.: 12, с. 564–565].

У Мазаччо же ипостаси Троицы и святых не просто антропоморфны, но их изображение ничем стилистически не отличается от изображения заказчиков, фланкирующих нижнюю часть картины. Такая секуляризация соответствует ренессансному представлению об идентичности Бога и вечной природы, высшим творением которой является человек. То есть воплощение Христа как Божественной ипостаси в человеческую природу непостижимым образом возвысило человека, приблизив его к Божественной сущности.

Структура композиции картины идентична структуре католической базилики. Фасад ее всегда симметричен, трехчастен. Троищность — образ гармонии мира, символ устойчивости, незыблемости. Так Церковь демонстрирует себя миру: ее фасад — портал, граница между профанным грешным миром и храмом, Божьим Домом. Но церковь — еще и Тело Господне, вмещающее все ипостаси Божественной Сущности с их диалектикой земного и Небесного. Поэтому внутреннее пространство базилики всегда двоично: оно объединяет корабль, символизирующий земной путь Христа, и алтарь как финал пути, воссоединение с Отцом и точку снятия категории времени.

Аналогичная структура наблюдается во фреске Мазаччо. Образ Троицы здесь представляет ось симметрии в окружении фигур святых: Девы Марии, Святого Иоанна и, вторым кругом, — четы донаторов. Все фигуры подчеркнута статуарны, что еще больше сближает живопись с архитектурными аналогами. Выстраивается не просто трехчастная, но трехпятчастная симметричная композиция — максимально устойчивая и незыблемая, как главный церковный догмат. Но за спиной Троицы — зияющий провал темного фона, глубина которого как раз и подчеркнута прямой перспективой. Это сочетание устоя и динамики, покоя и движения, предельной структурированности и глубоко-

кого таинственного заднего плана придает фреске двойственность и драматизм, о котором говорилось выше как о важнейшем свойстве мироощущения Ренессанса. Как отмечает А.Я. Якимович, «Мазаччо пытается дерзновенным образом выйти за пределы мыслимого и допустимого в его время и в его среде. Он совмещает друг с другом крайнюю остановленность движений, с одной стороны, и крайний динамизм пространства — с другой» [13, с. 30–32].

Сам характер изображения Троицы также отражает теории эпохи Возрождения через композиционные особенности картины. В нерасчленимом композиционном единстве, объединившем Бога-Отца, Христа и Святого Духа, передано представление о Космосе, о структуре мироздания. Если средневековые изображения подчеркивали контраст двоемирия как неснимаемое противоречие Земного и Небесного, то образ Троицы Мазаччо раскрывает сложную диалектику единства и взаимного перетекания одного в другое.

Основной геометрической фигурой, вариантно повторяемой в композиции «Троицы», является треугольник. Во многих древних культурах треугольник рассматривается как символ триединой природы Вселенной: Небо, Земля и человек, отец, мать и дитя, человек как тело, душа и дух и т.п. В христианской символической треугольник олицетворяет Троицу.

Треугольник — фигура жесткая и динамичная: своей вершиной она указывает направление неуклонного и стремительного движения. У Мазаччо основной треугольник восходит от прямой линии пола с углами, очерченными одеждами коленопреклоненных донаторов, к голове Бога-Отца как вершине. Эта равнобедренная структура свидетельствует о незыблемости церковного догмата, но и, как всякий треугольник, устанавливает вектор движения вверх, к отрыву от устойчивого земного основания. Псевдо-Дионисий Ареопагит писал: «Жизнь должна быть посвящена созерцанию Бога настолько, чтобы желание стремиться вверх бессознательно стало основной целью человека» [6, с. 221].

Однако у Мазаччо такая целенаправленность не столь прямолинейна. Исходная геометрия жесткого треугольника дублируется динамичной структурой, образованной цветовой гаммой фрески. В общем сумрачном колорите картины преобладают два цвета: багряно-красный и серо-синий. Между объектами изображения возникают две перекре-

(2) «Есть такие десять свойств Божьих, которые подчеркиваются в символах. Один из них — это треугольник... Это символ всезнания и того, что Бог — вездесущ. Глаз — это Всевидящее око. Это образ Бога-Отца» (протоиерей Александр Маличенко) [цит. по: 10, с. 22].

щивающиеся кривые линии, образующие двойную спираль. Красный плащ донатора, помещенного слева внизу картины, коррелирует с одеждой Иоанна, стоящего справа от распятия (по левую руку от Спасителя), и поднимается к правому плечу Бога-Отца, облаченному в алый хитон. Одновременно от серо-синего плаща женской фигуры внизу справа линия восходит к траурным одеждам Девы Марии (левая сторона картины — по правую руку от Распятого) и далее — к левому плечу Отца (правая сторона фигуры), покрытому синим гиматием. Оба цветовых потока смешиваются на кессонах свода, окрашенных в красный и синий цвета. Переплетение красной и синей линий придает картине динамику, аналогичную музыкальной полифонии с самостоятельно развивающимися, тематически сопряженными голосами. Живопись обретает движение и силу эмоционального воздействия музыки.

Два одинаково направленных треугольника — строго геометричный и извивающийся подобно языкам пламени — отражают две формы религиозного сознания, догматическое, ортодоксальное и чувственное, порывистое, как «огонь любви» к Богу.

Но на картине ярко выделяется еще один треугольник — перевернутый, образованный светлой фигурой распятого Христа. От раскинутых рук Спасителя, образующих основание треугольника, движение направлено вниз, к Его скрещенным ногам. Семантика опрокинутого треугольника — схождение Божественной сущности в мир, поэтому направление движения — от центра композиции к фигурам более низкого в сравнении со Святой Троицей ранга.

Здесь вновь возникают музыкальные аналогии. Два разнонаправленных треугольника читаются как тема и ее обращение в полифонии, а спиралевидное движение — это способ развития тематизма, полифоническая игра, обогащающая интонационный строй и семантику основного тематического образования.

Помимо геометрии треугольника как наиболее интонационно активного элемента композиции, в картине выделяется другая значимая фигура — круг. «Круг символизирует дух, описывает весь космос в целом — все, что заключено в широких просторах небес. Это совокупность, совершенство, единство, вечность. Это символ полноты, законченности, который может заключать в себе идею и постоянства, и динамизма» [8, с. 55]. Круг создается двойной аркой кессонированного свода и свет-

лым нимбом над головой Бога-Отца. То есть это три концентрических круга, со времен раннего Средневековья символизирующих Троицу.

Характерно, что очертания кругов затрагивают только Троицу, герметично закрывая доступ в это сакральное пространство всех прочих фигур. Так реализуется догмат о единстве Отца, Сына и Святого Духа. Идея Троицества Бога интерпретируется Мазаччо в духе учения М. Фичино, который через образ Троицы пытается создать полную картину Мироздания. По Фичино, Бог находится выше вечности, за пределами пространственно-временных характеристик. Тело находится во времени, а душа выполняет роль посредника, поскольку она вхожа как во время, так и в вечность. «Поэтому душа — это центр мира», — пишет Фичино [15, с. 123]. Именно в такой конфигурации располагаются ипостаси Троицы на картине Мазаччо: объединенные фигурой круга, образы Отца и Сына вписаны в два разнонаправленных треугольника с одним основанием, образованным перекладиной креста, а между ними парит белый голубь, дублируя нисходящую фигуру Христа в меньшем масштабе. Так возникает своего рода космическая иерархия, воплощенная в Троице, где Иисус — время, Отец — вечность, Дух Святой — связующее звено⁽³⁾.

В контексте трехпятчастной композиции фрески фрагмент, вписанный в круг, — это одночастная форма, аналогичная полному, завершенному экспозиционному проведению музыкальной темы, эмбрионально включающей в себя все элементы, потенциально способные к развитию, но и самодостаточной в раскрытии семантики целого. Именно поэтому в центральном круге заключены и контраст статуарной и деиндивидуализированной фигуры Отца с реалистически изображенной, наполненной эмоцией страдания фигурой Христа, и соединение разнонаправленных треугольников, и нарушающее симметрию, сдвинутое с вертикальной оси изображение Голубя, и диалог цветовой палитры красного и синего. Одновременно это нерушимая, нерасчленимая конструкция, защищенная тремя концентрическими кругами.

(3) То, что Святой Дух традиционно изображается в виде голубя, позволяет проследить связь этой космогонии с древнейшими языческими верованиями и образом Мирового Древа. В разных древних культурах птица — посредник между мирами людей и богов.

Так в одной картине прочитывается вся религиозная философия Возрождения и одновременно возникает переключка с музыкой благодаря общности структурного и семантического комплексов.

Отражение философии в музыке на примере Agnus Dei Дж. Палестрины

Похожая панорама возникает и при анализе музыкальных произведений того времени. Agnus Dei Дж. Палестрины из мессы De beata virgine — весьма характерное сочинение для развитого полифонического письма XVI века. Аналогии между методами композиции в живописи и музыке, получившие широкое распространение в эпоху Возрождения, отмечали многие исследователи. Так, Р. Роллан указывал: «Полифоническая самостоятельность голосов, неодновременность вступлений в разных регистрах хорового диапазона, характерная объемность звучания — эти явления были до известной степени аналогичны открытию перспективы в живописи» [9, с. 47]. Но главенствует не стремление к эстетической новизне, а желание наиболее адекватно отразить новую философию, новую трактовку образов Священного Писания.

Agnus Dei — последняя часть католической мессы, завершающая путь постижения христианского учения. Канонические тексты частей мессы выстроены в последовательности, отражающей путь духовного освоения религиозного чувства: от скорбной молитвы Kyrie eleison, передающей осознание несовершенства и изначальной греховности человеческой природы, через экстатический взлет Gloria, воспринимаемый как откровение о величии Бога, к постепенному постижению сущности Троицы через новозаветный (Credo) и ветхозаветный (Sanctus) догматы. В этой структуре Agnus Dei символизирует возвращение к начальной скорбной молитве, но на новом уровне — уровне личного приятия Истины от Христа. Поэтому Agnus Dei — наиболее субъективно воспринимаемая молитва, передающая весь спектр эмоций, заключенных в понятии любви к Богу. Возникает структура круга — музыкального символа веры. Последние слова молитвы — Dona nobis pacem — торжественный хор верующих, приобщенных тайне воплощения Христа. Он объединяет индивидуальные голоса молящихся в единый соборный порыв. Выстраивается вертикаль, графически передающая смысл Распятия.

Мотет Agnus Dei Палестрины является частью мессы, посвященной Деве Марии, поэтому образ Троицы, представленный здесь, передан как бы через созерцание Богоматери, которая невидимо присутствует везде, хотя в традиционном латинском тексте мотета нет упоминания о ней.

Форма мотета трехчастная, в соответствии с тремя строками текста: Agnus Dei (1–14 т.т.), qui tollis peccata mundi (15–25 т.т.), dona nobis pacem (25–41 т.т.). Каждый фрагмент сакрального текста имеет символический смысл, отраженный в структуре слова, и он предельно точно фиксируется в музыкальном развитии мотета.

Agnus Dei — первичный тезис, в свернутом, лаконичном виде воплощающий идею Троицы. На слова Agnus Dei распеваются первые 14 тактов мотета. Строгая имитационная полифония, последовательное вступление голосов с равным временным сдвигом в два такта, диатоника, завершение ясной каденцией — все качества начального раздела (initio) позволяют рассматривать его как Логос, Перводвижитель, то есть музыкальное воплощение ипостаси Бога-Отца.

Однако, как уже было сказано, образ Троицы в данном мотете показан как бы через восприятие Марии. Именно ее интонации просвечивают в теме и приобретают характер сквозного развития, объединяя части молитвы. Об этом говорит характер основной темы, построенной на нисхождении от V ступени к I (В миксолидийский) и возвращении к V.

Ил. 3. Дж. Палестрина. Мотет Agnus Dei. Основная тема

Возникает фигура чаши, связанная с образом Марии. О мотивной символике Девы Марии пишет Н.В. Ушакова, подробно исследуя Марианские антифоны: «Обнаружено, что все представляющие этот образ интонации имеют мягкую и закругленную форму: опевание (восходящее или нисходящее), вспомогательное движение (восхо-

дающее или нисходящее) либо *мелодические контуры чаши*» [курсив мой. — Н.Б.] [11, с. 43]. О том же говорит характер интонирования темы: с первых тактов возникают выразительные распевы слогов, придавая теме лирико-созерцательный характер. Р. Янаускас, исследуя богослужебные циклы, связанные с жизнью и деяниями Иисуса Христа и Девы Марии, выявляет следующую закономерность: «Первым [циклом, посвященным Христу. — Н.Б.] свойственна непосредственная связь с произнесением слова, силлабической речитацией — поэтому в сакральном смысле они являются особенно важными. Вторые [связанные с образом Марии. — Н.Б.] компоненты богаче в интонационном смысле, наряднее, нередко отличаются развитой мелизматикой. В них слово омузыкаливается, ему придается больше чувства» [14, с. 30]. Так постепенно обогащается эмоциональная сфера восприятия сакрального. В этом проявляется естественная эволюция ренессансного мировоззрения (между созданием фрески Мазаччо и мотета Палестрины прошло более века) и в то же время отражается индивидуальность авторов. Трагический, бунтарский дух Мазаччо прямо передавал момент формирования философии Возрождения, разрушающей средневековые каноны и меняющей взгляд на структуру мироздания⁽⁴⁾. Палестрина же воплощает в музыке время, когда охранительные тенденции, умиротворение и душевная просветленность были последней опорой в подорванном идеей антропоцентризма мире для истинно верующего христианина.

Но драматизм, даже в снятом, типизированном виде, не уходит из стиля ренессансного религиозного искусства. Как правило, он связан с образом Христа, воплощения и крестных мук. Ипостась Христа непостижимо контрастирует с ипостасью Отца (что у Мазаччо символически изображено через разнонаправленные треугольники), но и остается с ним единой до полной идентификации (у Мазаччо — через вписанность в концентрические круги, а, по космогонии Данте, ангельские круги стремятся уподобиться Божественной точке).

(4) А.Я. Якимович пишет об этом времени следующее: «Внимание к проблемам человека приводит к восхищению новыми перспективами бытия и беспощадной критике всех сторон человеческого общежития и индивидуальности: недоверие к религии, власти, морали, общественному устройству, науке, языку и т.д. То есть речь идет о *саморазрушительной конструктивности* [курсив А.Я. — Н.Б.], которая так хорошо видна в истории Нового времени» [13, с. 21].

В музыке единство контраста проявляется на структурно-стилистическом уровне. Так, второй раздел мотета, соответствующий строке текста “qui tollis peccata mundi” («который принял на себя грехи мира»), прямо отсылает в иное пространство и мироощущение — к образу вочеловеченного Бога. Это центральная часть мотета, *motus*, и характер развития тематизма здесь меняется. При сохранении общего интонационного строя, мотивное движение активизируется, текст размывается из-за длительных распевов слогов и неодновременного вступления голосов. Однако главным элементом, маркирующим этот раздел, становятся длинные поступенные ходы на 8 и 9 вниз (т.т. 17–18, 22–23).

Ил. 4. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Catabasis из 2-го (развивающего) раздела

Эти катабазисные фигуры — прямой аналог перевернутого треугольника с картины Мазаччо, и семантика их аналогична. При этом интонация из темы первого раздела (очертание чаши), связанная с образом Марии, становится основой нетематического мелодического движения во всех голосах, только в ритмически измененном виде: вместо экспрессивной фигуры с четвертью с точкой и двумя шестнадцатыми, здесь — более ровное движение, без пунктира.

Ил. 5. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Модификация «темы Марии» из 2-го (развивающего) раздела

Вариативность как основа мотивного развития соответствует, с одной стороны, философскому постулату единства во множестве, с другой — представляет важный аспект музыкального стиля. Здесь очевидно демонстрируется иная эмоциональная окраска первичного образа: в первом проведении «мотив Марии» звучит очень строго и определенно, так как слит с семантикой образа Бога-Отца, то есть представляет незыблемость веры как основы мирового порядка. Во втором же разделе, символически отражающем этап Боговоплощения, «мотив Марии» звучит более мягко, теряя индивидуальность, подчиняясь общему равномерному ритмическому движению четвертями и восьмыми. В сочетании с отмеченными катабазисными фигурами, уводящими в предельную тесситурную глубину, мягко покачивающийся «мотив Марии» читается как эмоциональный знак абсолютного смирения и покорного приятия трагедии Воплощения.

Третий раздел, «Dona nobis pacem», имеет типично завершающий характер — terminus. Начинаясь после каденции в В-dur (с ля бекаром), он представляет собой третий вариант полифонического стиля, семантически воплощающий образ Духа Святого.

Общий характер полифонической драматургии этой части — собирание вертикали, переход от имитационной полифонии к аккордовому изложению. Поэтому уже тема этого раздела имеет строгий силлабический склад.

Ил. 6. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Тема «Dona nobis...» — начало 3-го (завершающего) раздела

При этом как в самой теме, так и в ее развитии просматриваются очертания чаши (сочетание сначала нисходящего, а потом восходя-

щего движения в малом диапазоне), что является объединяющим фактором и в стилистическом, и в семантическом смысле.

Собираясь в аккордовую вертикаль, голоса расходятся, завоевывая максимальное тесситурное пространство, при этом наиболее активен верхний голос, достигающий самой высокой точки мотета (f второй октавы).

Ил. 7. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Кульминация

Так музыкально воплощается ипостась Святого Духа как связующего звена между образами Бога-Отца и Бога-Сына и как стержня космической иерархии, вписанной в фигуру круга.

Круг замыкается в последних пяти тактах мотета, воспринимаемых буквально как классическая синтетическая кода: возвращаются мелизматические распевы, как в основной теме, мелодии всех голосов после достижения вершины приобретают характер катабазиса, перекликаясь с мелодической структурой второго раздела, а в предпоследнем такте возникает лейтинтонация, связанная с образом Марии, причем в том же ритмическом оформлении, в каком звучала в начале.

Так осуществляется полный интонационно-ритмический синтез, олицетворяя идею единства Троицы, поданный сквозь призму образа Девы Марии, в соответствии с замыслом данной мессы.

Заключение

Итак, на примере произведений живописи и музыки мы проследили, каким образом базовые философские идеи итальянского Возрождения — антропоцентризм, религиозная концепция триединства Бога, проецируемая на общее представление о структуре мироздания, — отражаются в искусстве. На раскрытие этих идей работают все стилистические новации того времени: от открытия прямой перспективы в живописи, определенным аналогом которой становится развитая имитационная полифония в музыке, до поисков выразительных средств для трансляции эмоциональной сферы в искусстве. Эволюция эстетики Возрождения идет по пути большей индивидуализации и лиризации в передаче философских постулатов. Однако эмоциональное и рациональное начала пребывают еще в состоянии равновесия, о чем свидетельствует максимальная структурированность произведений, типизация в выборе выразительных средств. Тем не менее постепенно жанровые каноны разрушаются, как разрушаются и догматические религиозные установления, чтобы в следующую эпоху — эпоху барокко — воплощение в искусстве гармонии мира уступило место прямому выражению индивидуально-чувственного начала.

Список литературы:

- 1 *Аполлонов А.В.* Понятие «religio» в творчестве Марсилио Фичино // Социология. 2020. № 1. С. 202–209.
- 2 *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Искусство-XXI век, 2013. 688 с.
- 3 *Ибрагимова О.В.* Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения. Дисс. ... кандидата культурологии. Нижневартовск, 2004. 142 с.
- 4 История мирового искусства / Под ред. Е.С. Сабашниковой. М.: Бертельсманн Медиа Москва АО, 1998. 718 с.
- 5 Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Сборник текстов / Пер. с латин. и итал. и коммент. Н.В. Ревякиной, Н.И. Девятайкиной, Л.М. Лукьяновой. Ч. II. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1988. 193 с.
- 6 *Мейендорф И.Ф.* Введение в святоотеческое богословие. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2001. 582 с.
- 7 *Пастуро М.* Синий: История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 144 с.
- 8 Полная энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2006. 1007 с.
- 9 *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие / Сост., ред. и вступ. ст. В.Н. Брянцева. Вып. 1. М.: Музыка, 1986. 310 с.
- 10 *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Москва: Московский Патриархат, 1989. 475 с.
- 11 *Ушакова Н.В.* Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения. Дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 548 с.
- 12 *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А.Е. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1996. 656 с.
- 13 *Якимович А.К.* Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 576 с.
- 14 *Янаускас Р.* Композиция как символ // Новое сакральное пространство: Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / Ред. М.И. Катунян. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. С. 22–54.
- 15 *Albertini T.* Marsilio Ficino: das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit. Munich: W. Fink Verlag, 1997. 319 S.
- 16 *Ficino M.* Platonic Theology. Volume 4: Books XII–XIV. Cambridge: Harvard University Press, 2004. 384 p.

References:

- 1 Apollonov A.V. Ponyatie "religio" v tvorchestve Marsilio Ficino [The Concept of "Religio" in the Works of Marsilio Ficino]. *Sociologiya*, 2020, no. 1, pp. 202–209. (In Russian)
- 2 Gombrich E. *Istoriya iskusstva* [The History of Art]. Moscow, Iskustvo-XXI vek Publ., 2013. 687 p. (In Russian)
- 3 Ibragimova O.V. *Sinergizm nauki i iskusstva v kul'ture Vozrozhdeniya* [The Sinergy of Science and Art in Renaissance Culture]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate for Culture Studies. Nizhnevartovsk, 2004. 142 p. (In Russian)
- 4 *Istoriya mirovogo iskusstva* [The History of the World Art], ed. E.S. Sabashnikova. Moscow, Bertel'smann Media Moskau AO Publ., 1998. 718 p. (In Russian)
- 5 *Ital'yanskij gumanizm epohi Vozrozhdeniya: Sbornik tekстов* [Italian Humanism of the Renaissance Epoch: A Collection of Texts], transl. from Latin and Italian, and comment. N.V. Revyakina, N.I. Devyataykina, L.M. Luk'yanova. Part II. Saratov, Izd-vo Saratovskogo universiteta Publ., 1988. 193 p. (In Russian)
- 6 Mejdendorf I.F. *Vvedenie v svyatootecheskoe bogoslovie* [Introduction to Patristic Theology]. Moscow, Izd-vo Moskovskoy Patriarii Publ., 2001. 582 p. (In Russian)
- 7 Pasturo M. *Sinij: Istoriya cveta* [The Blue: Color History], transl. from French N. Kulish. 2nd edition. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 144 p. (In Russian)
- 8 *Polnaya enciklopediya simvolov* [The Complete Encyclopedia of Symbols], comp. V.M. Roshal'. Moscow, AST Publ., St. Petersburg, Sova Publ., 2006. 1007 p. (In Russian)
- 9 Rollan R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie* [The Musical and Historical Heritage], comp., ed. and intr. article V.N. Bryanceva. Issue I. Moscow, Muzyka Publ., 1986. 310 p. (In Russian)
- 10 Uspenskij L.A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Cerkvi* [Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Moscow, Moskovskij Patriarhat Publ., 1989. 475 p. (In Russian)
- 11 Ushakova N.V. *Marianskie antifony v zapadnoevropejskoj kul'ture Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Marian Antiphons in the West European Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Novosibirsk, 2013. 548 p. (In Russian)
- 12 Holl Dzh. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of Plots and Symbols in Art], transl. from English A.E. Majkapar. Moscow, Kron-Press Publ., 1996. 656 p. (In Russian)
- 13 Yakimovich A.K. *Iskusstvo neposlushaniya. Vol'nye besedy o svobode tvorchestva* [The Art of Disobedience. Free Conversations about Creative Freedom]. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2011. 576 p. (In Russian)
- 14 Yanauskas R. *Kompoziciya kak simvol* [Composition as a Symbol]. *Novoe sakral'noe prostranstvo: Duhovnye tradicii i sovremennyy kul'turnyj kontekst: Materialy nauchnoj konferencii* [The New Sacred Space: Spiritual Traditions and Modern Cultural Context: Materials of the Scientific Conference], ed. M.I. Katunyan. Moscow, Moskovskaya gos. konzervatoriya im. P.I. Tchaikovskogo Publ., 2004, pp. 22–54. (In Russian)
- 15 Albertini T. *Marsilio Ficino: das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphisik der Einfachheit*. Munich, W. Fink Verlag, 1997. 319 p.
- 16 Ficino M. *Platonic Theology*. Volume 4: Books XII–XIV. Cambridge, Harvard University Press, 2004. 384 p.