

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Научная статья

УДК 7.038.6

DOI: 10.20323/1813-145X-2024-5-140-321

EDN: CRRLNW

Образы науки в европейской живописи: от Античности до Нового времени

Марина Александровна Корецкая¹, Иван Викторович Степанов²

¹Доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации. 443099, г. Самара, ул. Чапаевская, 89

²Кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации. 443099, г. Самара, ул. Чапаевская, 89

Кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и истории науки, Самарский государственный университет путей сообщения. 443066, г. Самара, ул. Свободы, 2В

¹m.a.koreckay@samsmu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6910-8744>

²i.v.stepanov@samsmu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1426-6064>

Аннотация. На сегодняшний день наука является важнейшей сферой культурной деятельности, однако даже она не способна подчинить себе все пространство культуры в целом, включив в себя политику, религию, искусство. Вместе с тем взгляд на науку со стороны искусства позволяет понять, какие ожидания и опасения общество связывает с научной рациональностью, в каких сюжетах и художественных образах эти ожидания и опасения находят свое выражение. В данной статье авторы обратились к образам науки в европейской живописи Античности, Средних веков, Возрождения, Нового времени. С одной стороны, наука этих эпох объединена принципом тождества бытия и мышления, ставшим основой корреспондентской теории истины, согласно которой законы мышления являются законами объективной реальности. С другой стороны, между метафизически ориентированной научной рациональностью Античности, богословски ориентированной рациональностью Средних веков и становлением экспериментальной науки в XV–XVIII вв. существуют значительные различия, как в аксиологическом, так и в институциональном смысле. Эти сходства и различия находят свое отражение в искусстве. Живопись обладает наибольшим спектром изобразительных средств по сравнению с другими пространственными видами изобразительного искусства. Кроме того, живопись является одним из древнейших видов искусства, что позволяет при анализе образов науки охватить все вышеуказанные эпохи. Опираясь на теоретико-методологические представления о классической рациональности, авторы статьи показывают, что в период становления и господства данного типа рациональности вместе с ростом уровня институционализации науки возрастает количество научных сюжетов, хотя их концептуальное содержание может меняться. В некоторых случаях живопись обслуживает потребности науки (анатомические и зоологические атласы), в других – стремится зафиксировать близкий к сакральному статус научных открытий. В работах Да Винчи, Дюрера, Рембрандта, Матейко образы науки связаны скорее с прозрением и поиском высшей истины, а не с повседневной рутинной экспериментальной деятельностью.

Ключевые слова: наука; искусство; живопись; рациональность; принцип тождества бытия и мышления; анатомическая иллюстрация; зоологический атлас

Для цитирования: Корецкая М. А., Степанов И. В. Образы науки в европейской живописи: от Античности до Нового времени // Ярославский педагогический вестник. 2024. № 5 (140). С. 321–334. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-5-140-321>. <https://elibrary.ru/CRRLNW>

HISTORICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

Original article

Images of science in european painting: from Antiquity to the New Age

Marina A. Koretskaya¹, Ivan V. Stepanov²

¹Doctor of philosophical sciences, associate professor, head of department of philosophy and culturology, Samara state medical university of the Ministry of Health of the Russian Federation. 443099, Samara, Chapaevskaya st., 89

²Candidate of historical sciences, associate professor at department of philosophy and culturology, Samara state medical university of the Ministry of Health of the Russian Federation. 443099, Samara, Chapaevskaya st., 89

Candidate of historical sciences, associate professor at department of philosophy and history of science, Samara state university of railways. 443066, Samara, Svoboda st., 2V

¹m.a.koreckay@samsmu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6910-8744>

²i.v.stepanov@samsmu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1426-6064>

Abstract. Today, science is the most important field of cultural activity. However, even science is not able to master the entire space of culture, including politics, religion, and art. At the same time, a look at science from the side of art makes it possible to understand what expectations and fears society associates with scientific rationality, in which plots and artistic images these expectations and fears find their expression. In this article, the authors turned to the images of science in European painting of Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, and Modern Times. On the one hand, the science of these epochs is united by the principle of the identity of being and thinking, which became the basis of the correspondent theory of truth, according to which the laws of thinking are the laws of objective reality. On the other hand, there are significant differences between the metaphysically oriented scientific rationality of Antiquity, the theologically oriented rationality of the Middle Ages, and the formation of experimental science in the XV–XVIII centuries, both in the axiological and institutional sense. These similarities and differences are reflected in art. Painting has the largest range of visual media, compared with other spatial types of fine art. In addition, painting is one of the oldest forms of art, which allows us to cover all the above-mentioned epochs when analyzing the images of science. Based on theoretical and methodological ideas about classical rationality, the authors of the article show that during the formation and dominance of this type of rationality, along with the increase in the level of science institutionalization, the number of scientific subjects increases. Their conceptual content is changing. In some cases, painting serves the needs of science (anatomical and zoological atlases), in others it seeks to capture the almost sacred status of scientific discoveries. In the works of Da Vinci, Durer, Rembrandt, Mateyko, images of science are associated more with insight and the search for the highest truth, rather than with everyday routine experimental activities.

Key words: science, art, painting, rationality, the principle of identity of being and thinking, anatomical illustration, zoological atlas

For citation: Koretskaya M. A., Stepanov I. V. Images of science in european painting: from Antiquity to the New Age. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2024; (5): 321-334 (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-5-140-321>. <https://elibrary.ru/CRRLNW>

Введение

Наука как социокультурный институт граничит с другими сферами культуры, такими как религия, политика, искусство. Даже с учетом того обстоятельства, что научное знание, начиная с эпохи модерна, претендует на эталонный характер и вытесняет на маргинальные позиции знание повседневное и мифологическое, при всей своей экспансивности, наука, оставаясь собой, не может претендовать на то, что она включает в себя абсолютно все сферы культурной деятельности. Как справедливо пишет историк науки В. П. Визгин: «Научный человек – только часть целого человека и соответственно, научный человек – частичный человек. Нам трудно себе представить человека, ничем за пределами научного отношения к действительности не об-

ладающего. Мы интуитивно чувствуем, что полная сциентификация человеческой жизни – не более чем сюжет для (анти)утопии, которая вряд ли осуществима и в будущем при самых благоприятных для науки социокультурных, экономических и других условиях» [Визгин, 2000, с. 193].

Демаркационные линии, отделяющие науку от других сфер культуры, конечно, не абсолютны, они подвижны и проницаемы, подобно мембранам. Внешний социокультурный контекст влияет на то, как наука в ту или иную эпоху формулирует свои цели и задает стандарты; не только практическая значимость, но и фундаментальный смысл исследований формируются при постоянном соотношении научной сферы с горизонтом человеческого существования в целом. Одна из форм такой экзистенциально-антропологической

рефлексии опирается не на дискурсивность логоса, а на целостность, свойственную визуально-образному мышлению. Речь идет о репрезентации науки в изобразительном искусстве, и прежде всего, в живописи. Этот тип репрезентации задействует способность воображения, которая, достраивая фрагменты до осмысленного целого, всегда конструирует и тем самым искажает свой объект [Вульф, 2008], однако эти искажения семантически нагружены и представляют собой эвристически ценный объект для анализа, поскольку позволяют понять смысловой горизонт научной деятельности в культуре. Выбор живописи в качестве предметного поля обусловлен необходимостью сузить границы исследования, сфокусировавшись на наиболее репрезентативном виде изобразительного искусства, который пользовался неизменной популярностью во все исторические эпохи, что позволяет выявить исторические тенденции художественного осмысления науки как вида знания и как способа отношения к миру. Образы науки в живописи позволяют нам понять не только ее роль в цивилизации, но также ожидания и опасения касательно научной рациональности, ее провалов и достижений, которые греются как культурной элите, так и массовому обывателю. Этот взгляд на науку извне, подчиняясь во многом бессознательному запросу аудитории, часто приписывает науке многое, что ей не свойственно как типу знания или социальному институту, или даже попросту противоречит научным стандартам. Так, живопись склонна подавать научное открытие практически теми же образными средствами, что и религиозное откровение, и такой способ осмысления многое говорит о том пиетете, которым вплоть до конца Нового времени оказывается окружена научная истина.

Методы исследования

Проблема изображения науки средствами живописи, обычно определяемой как процесс создания художественных образов красками, связана с вопросом о демаркационной линии между сферами науки и изобразительного искусства. Демаркация, в свою очередь, проистекает из ценностных и практических ориентиров научной и изобразительно-художественной деятельности.

Однако, как уже отмечалось ранее, демаркационные линии между наукой и другими сферами культуры не абсолютны и исторически изменчивы. Сама наука (и как форма рациональности, и как институт) в своем развитии прошла несколько этапов, соответствующих в целом ключевым эпохам европейской истории. Процесс

становления науки не может быть сведен к постепенному накоплению объемов знания; в каждый из периодов (Античность, Средние века, Возрождение и Новое время) особым образом дается ответ на вопрос о том, что такое природа как предмет познания, каковы цели познавательной деятельности и на что должны ориентироваться стандарты научного знания. Каждый из этих исторических типов науки в большей или меньшей степени получил свое осмысление в живописи соответствующих эпох. Объектом данного исследования является репрезентация науки средствами живописи Античности, Средних веков, Возрождения, Нового времени. Мы начинаем свой обзор с античного периода, поскольку с ним связано возникновение научного мышления, и завершаем новоевропейским периодом, так как в нем происходит окончательное становление классического экспериментального естествознания и наука складывается как социальный институт. Последующий постклассический этап, относящийся к современности, существенно переосмысливает сложившуюся классическую парадигму научного знания, разрывая тождество бытия и мышления, а в художественной рефлексии по поводу науки последних полутора столетий обнаруживается проблематизация научного прогресса и самого смысла научной деятельности, что требует отдельного самостоятельного исследования.

Цель исследования – описание основных сюжетов, связанных с репрезентацией науки средствами живописи с VI в. до н. э. до XIX в. н. э. и их анализ как способа художественной рефлексии, осмысляющей науку соответствующей эпохи.

В качестве теоретических оснований исследования мы отталкиваемся от следующих теоретико-методологических установок:

1) Функционально-ценностные различия между наукой и искусством указанного периода состоят в том, что главной функцией науки является эпистемологическая (познавательная) функция, в то время как для искусства, в том числе и для живописи таковой остается эстетическая функция. При этом художественная рефлексия, присущая живописи, позволяет задать вопрос о смысле науки как особого типа опыта, связанного с претензией рациональности на привилегированный доступ к истине. Такой подход к анализу визуальных образов как ключа к антропологической проблематике, позволяет расположить данное исследование в рамках визуальной антропологии.

2) В понимании эпох становления научного знания мы будем опираться на концепцию классической рациональности, связанную, прежде всего, с именем М. Мамардашвили (1930–1990). Согласно М. Мамардашвили: «В классическом своем завершении философия и наука (если датировать это завершение концом XIX – началом XX века) задали вполне определенную онтологию ума, наблюдающего объективные физические явления (физические тела), знание о которых извлекается и строится в науке» [Мамардашвили, 2010, с. 6].

3) При анализе живописи мы будем опираться на семиотическую парадигму, и в частности, на методологический принцип, предложенный отечественным культурологом Ю. Лотманом в работе «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история». С точки зрения Лотмана любой текст (в том числе и визуальный) осуществляет три основные функции: информативную (текст является инструментом передачи информации), творческую (служит генератором новых интерпретаций), функцию памяти (является конденсатором культурной памяти). Для художественных текстов, которые Лотман противопоставляет искусственным языкам науки, главными являются вторая и третья функции. Художественный текст с течением времени способен накапливать информацию, сохраняя память об интерпретациях и умножая их количество [Лотман, 1996, с. 11–22]. При этом в художественном творчестве сохраняются некоторые сведения о том, какое смысловое содержание вкладывалось в изображаемый объект автором, какое значение этот объект имел для людей той эпохи, в которой он возник. Об этом говорит как количество сюжетов, посвященных группе изображаемых объектов, так и содержание, связанное с преобладанием позитивных, негативных или нейтральных коннотаций.

Анализируя репрезентацию науки средствами живописи, необходимо:

1) Выделить фундаментальные сходства и различия научного мировоззрения Античности, Средних веков, Возрождения, Нового времени, опираясь на идею общего концептуального каркаса, который, на наш взгляд, состоит в становлении, развитии и господстве классического типа рациональности, связанного с утверждением принципа тождества бытия и мышления. Иными словами, необходимо показать, что при всех различиях, этот принцип делает науку перечисленных эпох именно наукой, а не искусством или религией.

2) Выявить коммуникативную связь между наукой и живописью, а также содержание сюжетов, связанных с наукой.

Результаты исследования

Наука Античности начинает формироваться на рубеже VII–VI вв. до н. э. Хотя в рамках античного мировоззрения отсутствовало радикальное противопоставление научного и мифологического способов объяснения мира, наука и миф постепенно переставали отождествляться и между ними наметился ряд различий. Представители милетской школы заменяют мифологический вопрос «Кто всё создал?» вопросом «Из чего всё произошло?» [Фрагменты ранних ..., 1989, с. 109]. Представители элейской школы, в первую очередь Парменид, формулируют принцип тождества бытия и мышления. Согласно этому принципу, универсальные законы мышления являются законами самого бытия, поэтому именно мышление (а не чувственное восприятие) имеет онтологический доступ к познанию природы в ее истине [Фрагменты ранних ..., 1989, с. 288]. Таким образом, вместо фундаментальной для мифа бинарной смысловой оппозиции «сакральное (священное) – профанное (обыденное)», милетцы, элеаты и пифагорейцы выдвигают на первый план смысловую оппозицию «подлинное–мнимое» (что в некотором смысле можно рассматривать в качестве далекого исторического прототипа актуальной для современной культуры оппозиции «реальное – воображаемое»), опираясь при этом на рациональные, а не на эмоционально-волевые способы постижения мира.

Однако наука Античности существенно отличалась от современных представлений о месте и целях научного познания. Во-первых, мифологический способ восприятия мира, как правило, не подвергался критике со стороны представителей науки. Во-вторых, эксперимент не считался не только главной, но, зачастую, даже значимой частью научной деятельности, носившей преимущественно умозрительный характер. В-третьих, наука оставалась слабо институционализированным видом деятельности. Отсутствовало два важнейших компонента современной науки, а именно представление об ученых как о людях определенной профессии и представление о научном прогрессе, выступающем в качестве общечеловеческой ценности. Предполагалось, что наука является не достоянием абстрактного человечества, а достоянием некоторых индивидов, посвящающих её изучению свой досуг. Последнее сказывалось и на отсутствии демаркации

между наукой и временными видами искусства, что отразилось в классификации Аристотеля, включившего музыку, театр, поэзию в систему наук. [Аристотель, 2005]

Достаточно скромная роль науки, а также отсутствие демаркации между наукой и некоторыми формами художественного творчества, нашли отражение в греко-римской живописи. Начнем с того, что деятельность античных художников, являвшихся работниками или владельцами ремесленных мастерских, не считалась видом творческой деятельности, что видно из платоновской и аристотелевской классификаций наук. Художники воспринимались исключительно как ремесленники, в соответствии с заказом изображавшие мифологические сюжеты и легендарных персонажей. Популярными также были пейзажи, натюрморты, бытовая тематика. Единственный сюжет, связанный с наукой и встречающийся как на фресковых изображениях, так и в скульптуре – это пресловутые девять муз. На изображениях эти музы, спутницы Аполлона, представляли собой то ли богинь, то ли просто аллегории, почти освободившиеся от сакрального контекста и указывающие на включение наук и искусств как неких дисциплин, требующих знаний, дара и навыков, в общий хоровод. Клио (муза истории) и Каллиопа (муза эпической поэзии) изображаются чрезвычайно похожими, что, конечно же, намекает на отсутствие радикальных различий между этими нарративными формами с точки зрения античной культуры. Урания – муза астрономии, которую почитали и как покровительницу математики (она изображалась с циркулем и сферой в руках) вполне комфортно себя чувствует в одном ряду с музами танца и лирической поэзии. В этом есть своя логика, если вспомнить, что согласно влиятельному на протяжении всей античности учению Пифагора (ок. 570–490 гг. до н. э.), числовые закономерности лежат в основе гармонии, будь то гармония человеческого тела, небесных сфер, или музыкальная гармония. В целом, вполне можно согласиться с мнением отечественного культуролога М. С. Кагана указавшего на то, что «группа “мусических»» искусств охватила далеко не все виды искусства – в ней не нашлось, как мы видим, места ни для живописи, ни для скульптуры, ни для архитектуры; с другой стороны, в эту группу попали история и астрономия, являвшиеся, даже в ту эпоху, формами научного знания, а не художественного творчества» [Каган, 1972, с. 14].

С приходом христианства в I в. н. э. между религиозными общинами и греко-римскими научными школами возникает серьезный мировоззренческий конфликт. Виднейший представитель христианской апологетики Тертуллиан (ок. 160 – ок. 230), постулируя тезис «верую, ибо абсурдно», выступал противником принципа тождества бытия и мышления, утверждая, что сотворение мира Богом, воскрешение и страшный суд невозможно анализировать посредством логики. Их следует воспринимать через призму божественного промысла как чудо, а языческое наследие не только бесполезно, но и вредно для религиозного понимания Откровения. Однако уже в период патристики (IV – IX вв. н. э.) ситуация меняется. Августин Аврелий (354 – 430) выдвигает тезис «верую, чтобы понимать», допуская интеграцию некоторых достижений античной науки в рамки христианского религиозного мировоззрения. Интеграция эта, однако, носит достаточно ограниченный характер. Исходя из представления о философии как о «служанке богословия», интеграционный процесс охватывает, в первую очередь, систему Платона и неоплатоников, то есть такие способы моделирования картины мира, в основе которых лежит идея удвоения универсума посредством его разделения на природную и сверхприродную реальность. В эпоху господства схоластической университетской средневековой философии (IX – XIV вв.) происходят ещё более серьезные изменения по отношению к научному наследию Античности. Методология схоластов в решении вопросов, касающихся как природного, так и сверхприродного бытия, выстраивается на основании синтеза формальной логики Аристотеля и библейских догматов, вплоть до формирования концепции логических доказательств бытия Бога, предложенной Фомой Аквинским (1225–1274). Если в теоретическом плане схоластика характеризовалась определенным консерватизмом (например, аристотелевская физика существовала и преподавалась в учебных заведениях без серьезных изменений на протяжении всего периода Средних веков), с точки зрения институционализации научного знания произошли серьезные изменения. С появлением университетов наука оказалась неразрывным образом связана с системой высшего образования, где, как показал Жак Ле Гофф (1924–2014), интеллектуальная деятельность постепенно начинала оформляться в качестве профессии [Ле Гофф, 2003].

Живопись эпохи средневековья, представленная иконописью, фресковой росписью и книжной

миниатюрой, в полном соответствии с духом времени была ориентирована теологически, выполняя функции, прежде всего, богословия в красках. Практически до эпохи схоластики мы не увидим сюжетов, связанных с наукой, что свидетельствует о подчинении всего пространства знания истине Откровения и о контроле над этим пространством церкви как института. Так, появившаяся в кон. I в. н. э. христианская иконопись ставила своей целью приобщить человека к истине Откровения посредством символического содержания, вкладываемого в материальный объект. Икона представляет собой сакральное изображение, обеспечивающее коммуникативную связь верующего с божественной реальностью, а не миметическую репрезентацию профанного мира. Соответственно, с точки зрения христианских апологетов, аналитика иконописи в границах противопоставления реального и воображаемого, с опорой на аристотелевский аппарат категорий, оказывалась нерелевантной. Сюжеты иконописи, привязанные к сакральной истории, не оставляли места для репрезентации научного знания, что полностью соответствовало порядку приоритетов культуры раннего средневековья.

Только в период схоластики в контексте становящейся институционализации университетского знания в книжной миниатюре и фресковой живописи появляется определенный набор повторяющихся сюжетов, имеющих отношение к науке. Антураж этих сюжетов легко узнаваем: сидящие на скамьях за столами школяры и преподаватель, вещающий с кафедры. В руках преподавателя и иногда одного или нескольких студентов – раскрытые манускрипты. О различии статусов недвусмысленно свидетельствует различие в величине фигур: лектор крупнее слушателей и, как правило, более пышно одет. В соответствии с этими принципами на известной миниатюре работы Лоренцо де Вольтолина (XIV век) представлена лекция Генриха Германского в Болонье. Встречаются и изображения процедуры университетского диспута. К примеру, диспут врачей мы видим на миниатюре из рукописи «Chants goaux» 1527 года. Появление этих сцен в манускриптах не удивительно – книги и предназначались для этой публики, в них читатель узнавал себя, с удовольствием отмечая свое привилегированное в силу особого доступа к знанию положение.

Еще один популярный сюжет отсылал, с одной стороны, к укладу средневековых универси-

тетов, а с другой – к наследию Античности. Речь об аллегорических изображениях «семи свободных искусств», которые преподавались на подготовительном факультете. Эти дисциплины делились на тривиум (грамматику, риторику, диалектику) и квадриум (арифметика, геометрия, астрономия и музыка). После изучения *artes liberales* выпускник имел право перейти на один из трех высших факультетов: медицины, права или теологии. Сама концепция семи дисциплин, которые назывались свободными, поскольку занятие ими не предполагало физического («рабского») труда, имела свои корни в античных школах софистов и стоиков, а позже получила систематизацию у авторов раннего Средневековья, таких как Августин (354–430), Боэций (480–524), Марциан Капелла (ок. 360–428) [Адо, 2002]. Именно в трактате Капеллы «О бракосочетании Филологии и Меркурия» (конец IV века н. э.) семь свободных искусств представлены в аллегорических образах юных дев, «невест», что, как считается, и легло в основу последующей иконографии, когда в контексте профессионализации средневековых университетских интеллектуалов она стала востребованной. Очевидным образом эти персонажи наследуют античным музам, каждая снабжается своими узнаваемыми атрибутами, что мы и видим на знаменитой миниатюре из книги Геррады Ландсбергской «Hortus Deliciarum» (XII век). Грамматика часто изображалась с прутом для наказаний, диалектика – с парой переплетающихся змей, геометрия – с угольником либо циркулем, астрономия с циркулем и сферой (прямая отсылка к музе Урании). Нередко девы-искусства предстают в сопровождении ученых мужей, наиболее преуспевших на соответствующем поприще. В паре с риторикой обычно изображается Цицерон, с диалектикой – Аристотель, с геометрией – Евклид, с астрономией – Птолемей. В качестве примера можно привести серию миниатюр «Artes liberales» из собрания библиотеки Зальцбургского университета. Этот же тип иконографии мы видим и на известной фреске XIV века «Триумф Фомы Аквинского» в флорентийской церкви Санта Мария Новелла, с той только разницей, что здесь наук представлено больше за счет включения в их ряд высших дисциплин, таких как философия, богословие, юриспруденция. В этих образах есть некий отсыл к куртуазному культу прекрасной дамы: ученый уподобляется пылкому влюбленному, служащему науке как единственной даме сердца, что вполне соответствует корпоративной этике и атмосфере факуль-

тетов свободных искусств в целом, как об этом пишет Ален де Либера [де Либера, 2004].

Надо заметить, что аллегория семи свободных искусств была столь популярна, что воспроизводилась в гораздо более поздней живописи и графике, даже несмотря на то, что сама структура университетских дисциплин значительно изменилась (можно вспомнить, например, полотно конца XVI века художника Мартина де Воса или серию гравюр Джорджа Гловера, относящихся уже к XVII веку). Интересно, что атрибуты геометрии и астрономии, равно как и более древней музы Урании участвуют также в одной из принятых иконографий сцены творения мира. Наиболее известные примеры – миниатюра из французской Библии XIII века и миниатюра из манускрипта Варфоломея Английского «Книга о свойствах вещей» XV века. Бог изображается на них в момент творения, он держит циркуль в руке, а творимый им мир предстает как космическая сфера. Такая визуальная интерпретация Бога как архитектора и геометра отсылает к тезису о том, что математический порядок присущ миру не в силу его имманентной логики, но в соответствии с Божественным замыслом. И здесь закладывается важный для последующих эпох гносеологический оптимизм, который обнаружится в том числе у Галилея: если мир целенаправленно создан Богом как геометрически соразмерный, значит его законы могут быть описаны на языке математики. Сам же образ Бога-Творца с циркулем в руках просуществует в традиции живописи достаточно долго, и мы его обнаружим, например, на знаменитом рисунке Уильяма Блейка «Великий архитектор» (1827).

Хотя живопись Средних веков иногда обращалась к перечисленным выше научным сюжетам, эти сюжеты в эпоху господства иконописи представляли собой скорее маргинальное явление. В этом смысле эпоху Возрождения (Ренессанс) можно считать поворотным пунктом, поскольку именно в период с конца XIV до конца XVI вв. образы науки становятся одними из главных объектов изобразительного искусства, и прежде всего живописи.

Отметим наиболее значимые черты мировоззрения Ренессансной эпохи.

1) Термин «Возрождение» получил широкое распространение благодаря итальянскому писателю, архитектору и живописцу Джорджо Вазари (1511–1572), представившему эпоху Средних веков как период «долгих лет упадка и варварства», «темные века» [Гарэн, 1986, с. 36]. «Возрожде-

ние» символизирует собой попытку возродить идеалы Античности и освободить культуру из-под тотального религиозного контроля. Отсюда проистекает стремление к возвеличиванию достижений греков и римлян, с одной стороны, и постоянная дискредитация средневекового опыта, с другой. Особенно ярко эта тенденция проявилась в области искусства, где деятели Ренессанса добивались творческой свободы, стирая границы между светскими и религиозными формами самовыражения.

2) Идейными основаниями эпохи Возрождения становятся антропоцентризм и гуманизм. Бог уже не является главным объектом внимания. Этим объектом становится человек. Концептуально меняется и само понимание человека, который воспринимается не как несовершенное существо, несущее на себе печать первородного греха, а как венец божественного творения и хозяин своей судьбы. Согласно Вазари: «Возрождение – это возвращение человека к своему естественному состоянию в отношениях в природой» [Гарэн, 1986, с. 36].

3) Возрождение было отмечено рядом важнейших открытий в области естественных (создание гелиоцентрической картины мира Николаем Коперником, великие географические открытия, анатомия Везалия, фармакология Парацельса) и общественных (политические теории Никколо Макиавелли и Жана Бодена) наук, а также множеством технических изобретений (компас, секстант, огнестрельное оружие, печатный станок), способствовавших распространению научно-ориентированного и при этом европоцентристского мировоззрения.

Антропоцентристские и гуманистические идеи находят отражение в живописи, которая постепенно становится объемной (появляется прямая перспектива). Герои картин изображаются в соответствии с пропорциями гармонично развитого тела, а их лица выражают страхи и надежды людей. В XV в. появляются труды Ченнино Ченнини (ок. 1375 – ок. 1437) и Леона Баттисты Альберти (1404 – 1472), в которых теория живописи облекается в рациональную форму. В работе «Книга об искусстве или трактат о живописи» Ченнини скрупулезно описывает техническую сторону изобразительного искусства, указывая при этом на необходимость постоянного рисования с натуры для выработки собственного стиля: «Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные врата к искусству, – это рисование с натуры. Оно

важнее всех образцов; доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретёшь некоторое чувство в рисунке. Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесёт тебе огромную пользу» [Ченнини, 1933, с. 24].

Альберти, в свою очередь, разработал теорию связи зрительного восприятия образа со светом и перспективой, известную сегодня как теория зрительной пирамиды. Основанием пирамиды является поверхность предмета, от краев которого идут лучи, сходящиеся в зрачке. При этом, как показывает в своей работе «Перспектива как символическая форма» (1927) исследователь средневековой и ренессансной культуры Эрвин Панофский, принцип прямой перспективы в ренессансной живописи является в большей степени математическим, чем собственно реалистическим (мы воспринимаем бы мир в полном соответствии со зрительной пирамидой, только если бы смотрели одним-единственным и при этом неподвижным глазом) [Панофский, 2004, с. 32]. Так смотрел бы трансцендентальный субъект, а не эмпирический. Однако принципиально важно, что в основе прямой перспективы – концепция бесконечного систематически связанного и математически выверенного пространства, и таким образом живопись в своей технике целенаправленно начинает опираться на науку. Содержание прекрасного, согласно Альберти, носит объективный характер, не завися от индивидуальных предпочтений. Прекрасное – это гармоничная соразмерность частей единого целого: «И хотя точное воспроизведение природы является первой задачей художника, у живописи есть и другая более важная цель. Художник должен создать произведение искусства так, чтобы оно было красивым и точным... Красота – это такое качество, которое не обязательно заложено природой во всех объектах. Мы должны всегда брать из природы то, что мы собираемся написать, и мы должны выбирать из самых красивых вещей» [Альберти, 1935, с. 303]. Рациональная деятельность и искусство, по мнению Альберти, не должны противоречить друг другу ни в целях, ни во взгляде на использование технических средств. Только их гармоничное сочетание и делает человека личностью в полном смысле этого слова: «Ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он более всего разнится от животного: разум и знание высших искусств» [Альберти, 1935, с. 303].

Теория Альберти получила дальнейшее развитие в работах Леонардо да Винчи (1452–1519), выдвинувшего идею о различии естественной и случайной перспективы: «Перспектива естественная утверждает: из предметов равной величины более удаленный кажется меньшим, и наоборот, более близкий кажется большим, причем пропорция уменьшений такова же, какова и пропорция расстояний. Наоборот, перспектива случайная полагает предметы неравными на разных расстояниях, помещая меньший ближе к глазу, нежели больший, — на таком расстоянии, что этот больший кажется меньшим, чем все прочие» [Леонардо да Винчи, 1955, с. 659].

Наиболее ярко представления о взаимодополняющем характере научной деятельности и изобразительного искусства отразились во взгляде Леонардо да Винчи на анатомию: «Тот живописец, которому известна природа сухожилий, мускулов и длинных тонких мышц, будет хорошо знать, передавая движения членов, сколько сухожилий и какие именно являются их причиной, и какой мускул, вздуваясь, становится причиной укорачивания этого сухожилия, и какие жилы, обращаясь в тончайшие хрящи, объемлют и принимают названный мускул. Тогда он сумеет разнообразно и всесторонне показать различные мускулы посредством различных действий фигур» [Леонардо да Винчи, 1955, с. 761]. Теоретические работы по анатомии начинают выходить из-под его пера с 1484 г. В 1510 г. Леонардо да Винчи получает официальное разрешение на вскрытие и активно работает в больницах северной Италии вместе с врачом Торре. В результате создается грандиозный 13-томный рукописный труд по анатомии, включающий в себя более 300 рисунков. Всего же знаменитый «Виндзорский кодекс» (коллекция, хранящаяся в виндзорской библиотеке) составляет 600 анатомических рисунков, из которых наибольшую известность приобрел рисунок, точно передающий пропорции организма (так называемый «Витрувианский человек»). Анатомическая тематика получила дальнейшее развитие в творчестве Яна Стефана ван Калькара (1499 – ок. 1550) и Андреаса Везалия (1514–1564). Впрочем, как обращает внимание социолог науки Людвиг Флек (1896–1961), в анатомическом атласе Везалия изображения помимо анатомической точности содержат немало символики, и прежде всего, символизации смерти [Флек 1999, с. 160–161]. В этом смысле Везалий в одном произведении иллюстрирует не только научные знания по анатомии,

но и экзистенциально насыщенную идею брэнности человеческого существования.

В эпоху позднего Ренессанса появляется еще один новый жанр живописи, не только отображающий научные идеи, но прямо обслуживающий потребности науки. Речь идет о зоологическом атласе. Ведущую роль в возникновении этого жанра сыграл выдающийся швейцарский ученый Конрад Гесснер (1516–1565). Грандиозный пятитомный труд Гесснера «История животных» был полностью издан только после его смерти, в 1587 г. Используя технику цветной ксилографии (оттиск на бумаге с деревянной формы), Гесснер старался добиться одновременно и красоты, и правдоподобности изображаемого объекта. При этом допускалось копирование из других источников в случае, если они, с точки зрения автора, наиболее гармонично передавали пропорции тела животного. Таким образом, в атлас попала знаменитая гравюра Альбрехта Дюрера «Носорог».

В позднем творчестве Дюрера (1471–1528), а именно в его знаменитой гравюре «Меланхолия» (1514) метафорически наиболее емко и разнообразно была выражена парадигмальная идея Ренессанса о взаимодополняющем характере науки и искусства, в том числе и изобразительного искусства. Гравюра разделена на три тематических пояса. Снизу изображены предметы ремесла и кошелек как символ адекватной оплаты труда. Средний пояс можно условно назвать научно-ориентированным исходя из наличия книги и магического кристалла – неперемного атрибута алхимии. Одним из главных объектов третьего пояса является башня, вершина которой уходит за пределы границ изображения, выражая непознаваемо-мистическую сторону деятельности гения – центрального персонажа гравюры. Меланхолия метафорически отражает его внутреннее состояние. В целом, можно согласиться с интерпретацией, предложенной российским искусствоведом П. Волковой о технических навыках, научной деятельности, мистическом прозрении как о взаимодополняющих уровнях познания: «А вот что касается “Меланхолии”, Дюрер в этой гравюре рассказал о том, что такое познание человеческое. Что нет одного понятия “познание”, что познание есть как обучение, познание есть как ремесленное познание, познание как интеллектуальное познание, а третья область – область мистического познания. Там кончается логика, там кончается аргументация, там кончается опыт, там вступает в силу еще нечто, что уже

входит в систему понятий мистического опыта, религиозно-мистического опыта» [Волкова, 2015, с. 126].

Итак, в эпоху Возрождения научная деятельность включала в себя рационализацию изобразительного искусства, а изобразительное искусство могло обслуживать интересы науки или отражать позитивное отношение к характеру научной деятельности. Предполагалось, что концептуальные фигуры ученого и художника должны гармонически воплощаться в единой личности.

Существует и другая интерпретация содержания научных сюжетов в живописи эпохи Возрождения, представленная Мишелем Полем Фуко (1926–1984) в знаменитой работе «История безумия в классическую эпоху» (1961). С точки зрения Фуко, центральной темой живописи и литературы Ренессанса была не гармония науки и искусства, а безумие: «Достаточно взглянуть на дюреровских всадников из Апокалипсиса – тех самых, посланных Богом: у Дюрера это отнюдь не ангелы Торжества и примирения, не глашатаи ясного, умиротворяющего правосудия, – а неукротимые воины, орудия безумного возмездия. Мир погружается в стихию разбушевавшейся Ярости. Победа остается не за Богом и не за дьяволом; победу празднует Безумие» [Фуко, 2010, с. 33]. В основу данной интерпретации Фуко положил теорию, согласно которой Возрождение представляет собой, в первую очередь, крах средневекового дискурса, выразившийся в том, что старые практики соотношения знания и власти уже перестали существовать, а новые еще не сформировались. Такая ситуация вызвала мировоззренческий кризис, высвободивший не столько ожидания, сколько страхи. Однако с фукольдиданским взглядом нельзя полностью согласиться, поскольку французский философ в том, что касается живописи, опирается лишь на опыт Северного Возрождения, а именно на некоторые работы Альбрехта Дюрера и творчество Иеронима Босха. В картинах Босха (наст. имя Ерун Антонисон ван Акен, 1450–1516) действительно доминируют религиозная тематика и фантазматика: «Мир образов претерпевает коренное изменение: стиснутый множественностью смыслов, он освобождается от упорядоченности форм. Поверхность скрывает в себе столько различных значений, что предстает уже только загадочным ликом. Отныне власть его – не в получении, а в неодолимой притягательности» [Фуко, 2010, с. 29]. Прослеживается и иронически-отрицательное отношение к слепой вере в силу

науки. В этом смысле показателен сюжет и символика картины «Извлечение камней глупости» (1475–1480). Хирург, на голову которого надета «воронка мудрости», извлекает из головы пациента несуществующий камень безумия.

И все же о глобальном переосмыслении роли научного знания, а вместе с этим и о переосмыслении образов науки в живописи, следует говорить скорее не по отношению к эпохе Возрождения, а по отношению к эпохе Нового времени и Просвещения (XVII–конец XVIII вв.). Именно на заре Просвещения английский философ Френсис Бэкон (1561–1626) выдвигает концептуально новые идеи о роли и месте науки в жизни общества и закладывает фундамент классического подхода к пониманию оснований научного знания, ориентируясь на известный лозунг «Знание – сила»:

1. Науку следует воспринимать в качестве инструмента решения проблем, касающихся человеческого рода, а не отдельных его представителей.

2. Ученые должны изучать законы природы с целью управления этими законами на благо всего человечества. Научный прогресс является общечеловеческой ценностью.

3. Наука должна стать отдельным социальным институтом.

4. Науки о природе должны носить строго экспериментальный характер, с четким разделением на субъект (качества того, кто исследует) и объект (свойства того, что исследуется). Подтверждаемость гипотезы наблюдением и экспериментом превращает эту гипотезу в теорию.

Хотя Бэкон интересовался преимущественно естественными науками, фундаментом которых он считал разум, в его классификации нашлось место историческому знанию (основанием выступала память) и искусству (основанием выступало воображение). Особое место английский философ отводил религии, необходимой, с его точки зрения, для познания добра и зла.

В живописи раннего Просвещения, в рамках анатомической тематики происходит окончательное разделение двух жанров. С одной стороны, развивается анатомическая иллюстрация, выдающимся достижением которой становятся «Анатомические таблицы» Бартоломео Эустахио (ок. 1510–1574), изданные только после смерти автора в 1714 г. С другой стороны, великий голландский живописец Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) пишет две картины, посвященные деятельности амстердамской гильдии хирургов – «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632)

и «Урок анатомии доктора Деймана» (1656). В первой картине Рембрандт в качестве приоритетной цели ставил не реалистическое изображение процесса аутопсии, а отражение неподдельного интереса хирургов к проводимой операции. Именно поэтому персонажи, некоторые из которых рассматривают расчленение тела с неправдоподобно близкого расстояния, расположены по отношению к зрителю в профиль или полуоборот. Во второй картине центральным персонажем становятся не врачи, а труп, которому вскрывают мозг. Хотя обе картины классифицируются как групповой портрет, их основным содержанием остается не сама по себе достоверность портретного сходства, а интерес к научной деятельности, в первом случае и детально изображенный анатомический эксперимент, во втором [Тарасов, 2013, с. 130–136].

Еще одним жанром живописи, появившимся в эпоху Просвещения и активно развивающимся в XIX в., стал портрет. В рамках этого жанра портреты ученых получили самое широкое распространение. Из наиболее известных работ следует упомянуть картины Доменико Тинторетто (Галилей, 1605–1607), Франса Хальса (Декарт, 1649), Готфрида Кнеллера (Ньютон, 1689), Кристофа Бернарда Франке (Лейбниц, 1695), Леонтия Миропольского (Ломоносов, 1687), Павла Веденевского (Кулибин, 1818), Льва Крюкова (Лобачевский, 1836), Ивана Репина (Менделеев, 1885). Популярность этого жанра понятна. Как пишет Ю. М. Лотман: «Портрет в своей современной функции – порождение европейской культуры нового времени с её представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нём» [Лотман, 2002, с. 350]. Эта эпоха формирует представления о человеке как о мыслящем субъекте, который является носителем не только познающего разума, но и действенной, преобразующей природу силы. Складывается представление об ученом как о гениальном авторе открытий и изобретений, и соответственно, вопреки логике самой науке, настаивающей на принципе объективности, культуре важно сохранить сведения о людях, внесших заметный вклад в развитие научного знания как о «выдающихся личностях». Портрет служит этой цели, сохраняя не только представление об особенностях внешнего облика знаменитых ученых, но и запечатлевая черты их характера, как их, по крайней мере, смог уловить (или вообразить) художник. В этом смысле

портреты ученых (равно как и писателей, философов, художников и т. д.) – важный элемент формирующегося культа гения, и с упадком этого культа в XX веке сам жанр пошел на спад. С портрета Декарта кисти Франса Хальса на нас смотрит не только глубокий, склонный к скепсису мыслитель, но и настоящий шевалье. Френсис Бэкон на портрете Д. Вандербанка – прежде всего преуспевающий и слегка надменный государственный деятель, в чьей прагматичности не приходится сомневаться. По-барочному пышно на портретах выглядит Готфрид Лейбниц: всегда в завитках огромного парика и многочисленных драпировках. Этот образ вовсе не производит впечатления тщеславия, он, скорее, иллюстрирует многоаспектную сложность, характерную для наследия немецкого философа и математика. Неслучайно историко-философская работа Жилия Делеза, посвященная Лейбницу, называется «Складка. Лейбниц и барокко» (1988) [Делез, 1997], и в ней в заслугу Лейбницу ставится модель мира не как мертвого механизма, а как сложного изменчивого и подвижного целого, в котором бесконечно малые события производят значимые эффекты. Ученого как гения, целиком и полностью погруженного в свои идеи, мы видим на портретах Исаака Ньютона (прежде всего речь идет о работах Г. Кнеллера 1689 и 1702 годов). В этих образах мало деталей, аскетичная одежда ученого (на обоих портретах практически одна и та же) растворяется в темном фоне, поскольку социальный статус и его знаки меркнут по сравнению со страстью к познанию, которая весьма недвусмысленно выражена на лице великого физика. Во взгляде Ньютона, переданном художником, читается, пожалуй, все, что мы знаем о личности этого ученого. Здесь и уверенность в себе блестящего интеллектуала, знающего себе цену, и фанатичная готовность бесконечно искать формулы, выражающие на языке математики все тайны Божественного творения, и тревога, связанная с опасениями быть обвиненным в ереси, и ревнивая подозрительность к коллегам и конкурентам, которые могут присвоить его открытия. К слову, публичные споры Ньютона с Робертом Гуком, Джоном Флемстидом и Готфридом Лейбницем, касающиеся приоритета в открытиях, имели остро конфликтный характер и дорого обошлись науке, однако поспособствовали и институционализации авторского права в научных исследованиях. Пожалуй, наибольший драматизм присутствует в портретах Галилео Галилея, сделанных в раз-

ные этапы его жизни. На раннем портрете Доменико Тинторетто (1605–1607) мы видим уверенного в себе и признанного обществом падуанского профессора. На более позднем портрете Оттавио Леони угадывается блестящий критик устаревших теорий и яростный полемист. На портретах же периода 30-х годов, когда происходит конфликт с церковью, процесс и осуждение, мы видим совершенно иного персонажа. Галилей в изображении Ю. Сустерманса (1636) смотрит на зрителя с болью и горечью интеллектуала, вынужденного под давлением отречься от того, что он доказал в качестве истины. На картине Петера Пауля Рубенса (1633) Галилей изображен страдающим, его образ отсылает к образам мученичества апостолов, производя тем самым парадоксальный эффект: научный подвиг осмысливается как мученичество во имя веры, хотя церковь выступает в роли мучителя. Перипетии судьбы Галилея, иллюстрирующие стремление науки к эмансипации, часто изображались на живописных произведениях XIX века. Можно вспомнить о таких работах, как «Галилей перед судом инквизиции» Жозефа-Николя Робера-Флери (1847), где показана мучительная ситуация отречения сломленного ученого, находящегося под давлением власти. Кристиано Банти на картине «Галилей перед Инквизицией» (1857) дает совершенно иную трактовку события: его Галилей по-прежнему дерзок и величественен, олицетворяя собой исторический триумф науки. Джузеппе Бертини в работе «Галилей показывает телескоп венецианскому дожу» (1858) показывает двусмысленное положение ученого, который при всем своем интеллектуальном превосходстве должен заискивать перед сильными мира сего в надежде на обеспечение возможностей для будущих исследований.

К числу достаточно немногочисленных работ, посвященных научным открытиям в живописи Просвещения и XIX в. относятся две яркие картины Джозефа Райта (1734–1797) – «Философ, объясняющий модель Солнечной системы» (1766) и «Эксперимент над птицей в насосе» (1768). Персонажи и объекты первой картины освещены светом свечи, которую зритель не видит. Центральный объект – сконструированная из металла механическая модель солнечной системы – объединяет персонажей, рассматривающих ее не только с любопытством, но и с восхищением. На второй картине изображен попугай какаду, помещенный в стеклянную емкость, из которой выкачивается воздух. На лицах зрителей

тревога за судьбу птицы борется с интересом к результатам эксперимента. Композиция и перспектива картины выстроены таким образом, что среди изображенных людей отсутствует центральный персонаж. У рассматривающего картину создается впечатление, что он является полноценным очевидцем опыта. Необычность работ Райта состоит в том, что его герои открыто демонстрируют благоговение перед технологическими изобретениями, в той манере, в которой было принято изображать персонажей религиозных или исторических сюжетов [Nicolson, 1968, с. 124–140].

Хотя эпоха Просвещения и XIX в. прошли под знаком секуляризации и десакрализации религии, в живописи Нового времени существует пример удачного объединения научной и религиозной тематики. Речь идет о картине Яна Матейко (1838–1893) «Коперник. Беседа с Богом» (1873). В центре картины изображен Николай Коперник, на которого падает свет. Великого астронома окружают схема гелиоцентрической картины мира, рулетка, телескоп, циркуль. Некоторые предметы не могли использоваться Коперником, будучи изобретены после его смерти Галилеем. Таким образом, по мнению польской исследовательницы Зофии Солтысовой, Матейко указывает на перспективы открытия Коперника: «Изображение на картине инструментов, сконструированных или использованных Галилеем, имеет особое значение. Именно он опубликовал в 1633 году работу, в которой содержалась дискуссия между сторонником теории Коперника и последователем теории Птолемея. Галилей был ревностным приверженцем теории нашего астронома... По-видимому, с помощью изображенных инструментов Матейко хотел намекнуть на будущее развитие гелиоцентрической теории и на личность главного его сторонника» [цит. по: Dzimira-Zarzucka, 2021]. С другой стороны, традиционный для средневекового профессора католический головной убор Коперника, его коленапоклонение, взгляд в небо и название картины «Беседа с Богом» позволяют трактовать научное открытие как боговдохновенный процесс и тем самым снимают противостояние науки и религии. «Характер изображения Матейко точно соотносится с отрывком из произведения Юзефа Шуйского, историка и друга художника. Его труд «Коперник: драматическая поэма, основанная на истории» был опубликован в Кракове в феврале 1873 года.

*Слушай! Светла и звездна ночь была,
На башне Фромброка я преклонил колени
В поисках великой тайны небес.
И к моим рукам, воздетым в восхищении,
Снизошла тайна Господня,
Снизошло великое житие мира!*
[Dzimira-Zarzucka].

Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что степень представленности науки средствами живописи, количество научных сюжетов и богатство содержания научных образов коррелирует со степенью институализации науки и влиянием, которое наука оказывает на другие формы культурной деятельности. В эпоху Античности образы науки в живописи строились вокруг одного сюжета (девять муз), что отражает отсутствие критического подхода к мифологическому мировоззрению, отсутствие демаркации между наукой и искусством, а также отсутствие представлений о науке, как о профессиональной деятельности. Живопись эпохи классического средневековья, характеризующегося распространением схоластики, разрабатывает сюжет, связанный с профессиональной преподавательской университетской деятельностью. Концептуально переосмысливается и сюжет о девяти музах, указывающих на «семь свободных искусств», изучавшихся на подготовительных факультетах средневековых университетов, а именно на тривиум (грамматику, риторику, диалектику) и квадравиум (арифметика, геометрия, астрономия и музыка). В эпохи Возрождения и Нового времени наука постепенно превращается в доминирующий вид культурной деятельности, что находит отражение в разнообразии сюжетных линий. Появляются анатомические и зоологические атласы, изображения научных экспериментов, парадные портреты ученых, сюжеты, представляющие науку как символ торжества человеческого духа.

Меняется и концептуальное содержание картин. В периоды Античности и Средних веков наука изображается преимущественно аллегорически. В представлении античных и средневековых живописцев научная деятельность связывается с умозрительной практикой. В живописи Возрождения и Нового времени изображения в большей степени привязаны к экспериментальной стороне научной деятельности и конкретным людям, избравшим науку в качестве профессии. Последнее не предполагает полной десакрализации культуры в целом и науки в частности. В работах Да Винчи, Дюрера, Рембрандта, Ма-

тейко образы науки связаны скорее с прозрением и поиском высшей истины, а не с повседневной рутинной экспериментальной деятельностью.

Библиографический список

1. Адо И. Свободные искусства и философия в античной мысли. Москва : ГЛК Ю. А. Шичалина, 2002. 475 с.
2. Альберти Л. Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. В 2 т. Т. 1. Москва : Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. 426 с.
3. Аристотель. Политика. Москва : АСТ ; Транзиткнига, 2005. 393 с.
4. Визгин В. П. Границы Новоевропейской науки: модерн / постмодерн (Реферат) // Границы науки. Москва : ИФ РАН, 2000. С. 192–227.
5. Волкова П. Д. Мост через бездну. Москва : Зебра Ё, 2015. 272 с.
6. Вульф К. Homo Pictor, или возникновение человека из воображения // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2008. № 1. С. 121–136.
7. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Москва : Прогресс, 1986. 392 с.
8. Да Винчи Л. Избранные естественнонаучные произведения. Москва : Изд-во академии наук СССР, 1955. 1032 с.
9. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. I, II, III. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
10. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. Москва : Логос, 1997. 264 с.
11. Де Либера А. Средневековое мышление. Москва : Практикс, 2004. 368 с.
12. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2003. 160 с.
13. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
14. Лотман Ю. М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 349–375.
15. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус. 2010. 288 с.
16. Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 336 с.
17. Тарасов Ю. Два групповых портрета кисти Рембрандта – «Урок анатомии доктора Тюльпа» и «Урок анатомии доктора Деймана» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 2013. Вып. 4. С. 130–136.
18. Флек Л. Возникновение и развитие научного факта. Москва : Идея-Пресс ; Дом интеллектуальной книги, 1999. 220 с.

19. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Москва : Наука, 1989. 576 с.
20. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Москва : АСТ, 2010. 698 с.
21. Ченинни Ченинно. Книга об искусстве или Трактат о живописи. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. 138 с.
22. Dzimira-Zarzucka, Karolina. Ян Матейко, «Коперник. Беседа с Богом». URL: <https://culture.pl/ru/work/yan-mateyko-kopernik-beseda-s-bogom> (дата обращения: 15.06.2024).
23. Nicolson B. J. Joseph Wright of Derby: Painter of Light: Text and catalogue N. Y., 1968. 210 p.

Reference list

1. Ado I. Svobodnye iskusstva i filosofija v antichnoj mysli = Free arts and philosophy in ancient thought. Moskva : GLK Ju. A. Shichalina, 2002. 475 s.
2. Al'berti L. B. Tri knigi o zhivopisi = Three books about painting // Desjat' knig o zodchestve. V 2 t. T. 1. Moskva : Vsesojuz. Akad. Arhitektury, 1935. 426 s.
3. Aristotel'. Politika = Policy. Moskva : AST ; Tranzitkniga, 2005. 393 s.
4. Vizgin V. P. Granicy Novoevropskoj nauki: modern / postmodern (Referat) = Frontiers of New European Science: Modern/Postmodern (Abstract) // Granicy nauki. Moskva : IF RAN, 2000. S. 192–227.
5. Volkova P. D. Most cherez bezdnu = Bridge over the abyss. Moskva : Zebra Jo, 2015. 272 s.
6. Vul'f K. Homo Pictor, ili vzniknovenie cheloveka iz voobrazhenija = Homo Pictor, or the emergence of man from the imagination // Vestnik Samarskoj gumanitarnoj akademii. Serija: Filosofija. Filologija. 2008. № 1. S. 121–136.
7. Garjen Je. Problemy ital'janskogo Vozrozhdenija = Problems of the Italian Renaissance Moskva : Progress, 1986. 392 s.
8. Da Vinchi L. Izbrannye estestvennonauchnye proizvedenija = Selected natural science works. Moskva : Izd-vo akademii nauk SSSR, 1955. 1032 s.
9. Kagan M. S. Morfologija iskusstva: istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroenija mira iskusstva = Morphology of art: historical and theoretical study of the internal structure of the art world. Ch. I, II, III. Leningrad : Iskusstvo, 1972. 440 s.
10. Deljoz Zh. Skladka. Lejbnic i barokko = Crease. Leibniz and Baroque. Moskva : Logos, 1997. 264 s.
11. De Libera A. Srednevekovoe myshlenie = Medieval thinking. Moskva : Praktiks, 2004. 368 s.
12. Le Goff Zh. Intellektualy v srednie veka = Intellectuals in the Middle Ages. Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGU, 2003. 160 s.
13. Lotman Ju. M. Vnutri mysljashih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istorija = Inside thinking worlds. Man – text – semiosphere – history. Moskva : Jazyki russkoj kul'tury, 1996. 464 s.

14. Lotman. Ju. M. Portret = Portrait // Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva. Sankt-Peterburg : Akademicheskij proekt, 2002. S. 349–375.
15. Mamardashvili M. K. Klassicheskij i neklassicheskij idealy racional'nosti = Classical and non-classical ideals of rationality. Sankt-Peterburg : Azbuka-Attikus. 2010. 288 s.
16. Panofskij Je. Perspektiva kak simbolicheskaja forma. Goticheskaja arhitektura i sholastika = Perspective as a symbolic form. Gothic architecture and scholasticism. Sankt-Peterburg : Azbuka-klassika, 2004. 336 s.
17. Tarasov Ju. Dva gruppovyh portreta kisti Rembrandta – «Urok anatomii doktora Tjul'pa» i «Urok anatomii doktora Dejmana» = Two group portraits by Rembrandt – «Dr. Tulp's Anatomy Lesson» and «Dr. Dayman's Anatomy Lesson» // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 2. 2013. Vyp. 4. S. 130–136.
18. Flek L. Voznikovenie i razvitie nauchnogo fakta = Emergence and development of scientific fact. Moskva : Ideja-Press ; Dom intellektual'noj knigi, 1999. 220 s.
19. Fragmenty rannih grecheskih filosofov. Ch. I. Ot jepicheskikh teokosmogonij do voznikovenija atomistiki = Fragments of early Greek philosophers. Part I. From epic theocosmogony to the emergence of atomistics. Moskva : Nauka, 1989. 576 s.
20. Fuko M. Istorija bezumija v klassicheskiju jepohu = History of Madness in the Classical Age. Moskva : AST, 2010. 698 s.
21. Cheninni Cheninno. Kniga ob iskusstve ili Traktat o zhivopisi = Book on Art or Treatise on Painting. Moskva : OGIZ-IZOGIZ, 1933. 138 s.
22. Dzimira-Zarzucka, Karolina. Jan Matejko, «Kopernik. Beseda s Bogom» = Jan Matejko, «Copernicus. Conversation with God». URL: <https://culture.pl/ru/work/yan-matejko-kopernik-beseda-s-bogom> (data obrashhenija: 15.06.2024).
23. Nicolson B. J. Joseph Wright of Derby: Painter of Light: Text and catalogue N. Y., 1968. 210 p.

Статья поступила в редакцию 15.07.2024; одобрена после рецензирования 23.08.2024; принята к публикации 19.09.2024.

The article was submitted 15.07.2024; approved after reviewing 23.08.2024; accepted for publication 19.09.2024.