



Елизавета
Васенина-Прохорова

Пьеро делла Франческа

От тайны
к истокам

Елизавета Васенина-Прохорова

**Пьеро делла Франческа.
От тайны к истокам**

«Геликон Плюс»

2017

УДК 84.161.1
ББК 84(Рос=Рус)6

Васенина-Прохорова Е.

Пьеро делла Франческа. От тайны к истокам / Е. Васенина-Прохорова — «Геликон Плюс», 2017

ISBN 978-5-00098-115-3

600-летию со дня рождения Пьеро делла Франческа посвящается. Книга петербургского архитектора и художника Елизаветы Васениной-Прохоровой «Пьеро делла Франческа. От тайны к истокам» посвящена малоизученному в истории искусства вопросу влияния геометрии на композицию картин Раннего Возрождения, в частности проблеме «золотого сечения» – действительно ли художники Ренессанса строили свои картины по этому правилу и кто стоял у истоков законов красоты, которые применяются и в наши дни. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

УДК 84.161.1
ББК 84(Рос=Рус)6

ISBN 978-5-00098-115-3

© Васенина-Прохорова Е., 2017
© Геликон Плюс, 2017

Содержание

Вместо предисловия	6
Часть первая	8
Часть вторая	15
Конец ознакомительного фрагмента.	18



Елизавета Васенина-Прохорова
Пьеро делла Франческа.
От тайны к истокам

© Васенина-Прохорова Е., текст, построения, 2017

© «Геликон Плюс», макет, 2017

Вместо предисловия

*Кто может идти к источнику, не должен идти к кувшину.
Леонардо да Винчи*

Февраль 2013 года. Рукопись моей книги «Здесь или нигде» о скрытых в «Мастерских гравюрах» Альбрехта Дюрера «Melencolia I», «Рыцарь, Смерть и Дьявол» и «Св. Иероним в келье» геометрических построений на основе предложений из «Начал» Эвклида дописана. Осталось проверить еще раз цитаты из первоисточников, и рукопись можно отдавать в издательство.

Казалось бы, все хорошо. Годы поисков позади. Работа завершена. Но где-то в глубине я понимаю, что ответ на вопрос, почему Дюрер положил в основу своих работ предложения из «Начал» Эвклида, мною так и не был найден. Было приближение, но ответ ускользнул от меня.

Это чувство основывалось на мысли, что для всей этой колоссальной по своему объему работе должен был быть импульс. Импульс достаточно сильный, чтобы он смог повлиять на мировоззрение Дюрера, к тому времени уже ставшего художником, пользующимся заслуженной славой по всей Европе.

И наверно, поэтому я в своих мыслях неоднократно возвращалась в прошлое, каждый раз заново восстанавливая в памяти процесс поиска скрытых построений Дюрера в его гравюрах, опираясь на подсказки, оставленные им в дневниках, письмах и трактатах. И в одно из таких «погружений» я вспомнила, что при прочтении трактата Леонардо да Винчи «О живописи» меня удивило почти полное совпадение рекомендации Леонардо, как изобразить вымышленное животное – Змия, и образ Дьявола из гравюры Альбрехта Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол». И как показали дальнейшие изыскания, с этим трактатом Дюрер мог быть знаком:

«Tu sai non potersi fare alcun animale, il quale non abbia le sue membra, e che ciascuno per sé non sia a similitudine con qualcuno degli altri animale. Adunque, se vuoi far parere naturale un animal finto, dato, diciamo, che sia un serpente, per la testa pigliane una di un mastino o bracco, e ponile gli occhi di gatto, e le orecchie d'istrice, ed il naso di veltro, e le ciglia di leone, e le tempie di gallo vecchio, ed il collo di testuggine d'acqua» («Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci' condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270 / *415).

«Вы знаете, вы не можете создать каких-либо животных, если каждый из членов его тела, не схож с каким-то из членов тела других животных. Итак, если вы хотите, чтобы вымышленное животное казалось натуральным – скажем, это будет Змий, – то для головы возьмите переднюю часть головы мастиффа (сторожевой собаки) и наложите на нее глаза кошки, и уши ежа, и нос кабана, и ресницы льва, и серьги старого петуха, и шею водяной черепахи» (*перевод автора*).

А если мы попытаемся описать Дьявола из гравюры Альбрехта Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол», то это будет звучать так: «Его голова имеет форму головы крупной собаки, к которой присоединены кошачьи глаза, брови филина, уши зайца, нос кабана, серьги старого петуха, рога барана и крылья летучей мыши».

И это воспоминание дало толчок процессу, в результате которого в моей голове выстроилась цепочка из дат, имен и событий, приведшая меня к фреске, которая и в наше время находится на том же самом месте, где и была создана почти пятьсот пятьдесят лет назад – в небольшом итальянском городке Сансеполькро, в долине реки Тибр. И спасающая этот город от полного разрушения в конце Второй мировой войны...

Название этого произведения – «Воскресение Христа», а его автором является художник и математик Пьеро делла Франческа.

«Воскресение» было написано Пьеро делла Франческа, как предполагают современные искусствоведы, в период с 1460 по 1465 год для ратуши города Сансеполькро и напрямую связано с названием самого города, которое переводится как «Святая гробница». За сто лет до этого для собора Сансеполькро художником Николо ди Сенья был создан запрестольный образ на эту же тему. И если Пьеро делла Франческа и берет как основу изображения в своей картине образ, созданный его предшественником (предположительно по желанию заказчиков фрески) – Христос поднимается из могилы, а перед ней спят стражники, – то сама композиция строится уже по совершенно новому для того времени принципу – на основе геометрических построений. И, как я тогда предположила по аналогии с «Мастерскими гравюрами» Альбрехта Дюрера, на основе предложений из «Начал» Эвклида. Но время иногда преподносит невероятные сюрпризы, такие же, как и судьба самой фрески.

Преданная забвению до 1885 года (в XVIII веке при передаче здания под другие нужды фреску просто закрасили, но спустя десятилетия она стала проступать сквозь слой покрывавшей ее штукатурки), она была вырвана из небытия английским дипломатом, археологом и пропагандистом итальянской фресковой живописи Генри Лэйярдом, снявшим с нее копию и написавшим о ней:

«Холодное серое утро опускается на холмы, и темное дерево стоит неподвижно в сумерках. Ореол воскресшего Христа и его сияющих одеяний создают вокруг него бледное свечение. Ни один художник никогда еще не изображал так эту сцену».

Уже в XX веке историк искусства Кеннет Кларк назвал ее «одной из величайших работ в истории живописи», а английский публицист Олдос Хаксли – «величайшей в мире картиной». И если другие исследователи удовлетворялись оценкой: «Соединив в своем искусстве строгую пропорциональность форм, совершенную перспективу с тонким и гармоничным колоритом, Пьеро делла Франческа указал путь мастерам Высокого Возрождения», то я хотела найти для себя ответы на вопросы, почему и для чего в основу композиций картин были положены четкие геометрические модели. Но, даже имея опыт исследования «Мастерских гравюр» Альбрехта Дюрера, я и предположить тогда не могла, какие открытия меня ждут...

Часть первая

Пьеро делла Франческа родился в начале пятнадцатого века. Точная дата его рождения неизвестна. Предполагают, что он появился на свет в период с 1415 по 1420 годы, в городке Борго Сансеполькро, в 80 километрах к юго-востоку от Флоренции.

И несмотря на то что Пьеро делла Франческа является автором трех теоретических трактатов, сохранившихся до наших дней, биографические сведения о его жизни крайне малочисленны. И поэтому небольшая по объему биография, написанная Джорджо Вазари спустя шестьдесят лет после смерти художника и напечатанная в его книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения», представляет определенный интерес, так как она позволяет выявить не только важные моменты, но также обращает внимание на ключевые фигуры в его жизни:

«Поистине несчастливы те, кто, потрудившись над наукой на пользу другим, а себе на славу, иной раз из-за болезни или смерти не могут довести до совершенства работы, ими начатые. И случается весьма часто, что труды, оставленные ими незаконченными или почти что незаконченными, присваиваются теми, кто, возомнив о себе, пытается прикрыть свою ослиную кожу благородной шкурой льва. И, хотя время, которое называют отцом истины, рано или поздно обнаруживает правду, все же случается, что некоторое время бывает лишен почестей тот, кто заслужил их своими трудами, как это и приключилось с Пьеро делла Франческа из Борго Сан Сеполькро. Почитаясь редкостным мастером в преодолении трудностей правильных тел, а также арифметики и геометрии, он, пораженный в старости телесной слепотой, а затем и смертью, не успел выпустить в свет доблестные труды свои и многочисленные книги, им написанные, кои и поныне хранятся в Борго, у него на родине. И хотя тот, кто должен был всеми силами стараться приумножить его славу и известность, ибо у него научился всему, что знал, пытался как злодей и нечестивец изничтожить имя Пьеро, своего наставника, и завладеть для себя почестями, которые должны были принадлежать одному Пьеро, выпустив под своим собственным именем, а именно брат Лука из Борго, все труды этого почтенного старца, который помимо вышеназванных наук был превосходным живописцем.

Родился он в Борго Сан Сеполькро (который теперь стал городом, тогда же им еще не был) и назвался по имени матери своей делла Франческа, ибо она осталась беременной им, когда его отец и ее муж умер, и он ею был воспитан и при ее помощи достиг ступени, дарованной ему его счастливой судьбой. В своей юности Пьеро занимался математическими науками и, хотя с пятнадцати лет пошел по пути живописца, так никогда их и не бросал, но, пожав удивительные плоды и в них и в живописи, был призван Гвидобальдо Фельтро, старым герцогом Урбинским, для которого он выполнил много картин с прекраснейшими мелкими фигурами, большая часть которых погибла, ибо государство это подвергалось неоднократно потрясениям войны. Тем не менее там сохранились некоторые его сочинения по вопросам геометрии и перспективы, в коих он не уступал никому из своих современников, а может быть, никому и из когда-либо живших и в другие времена, о чем свидетельствуют все его работы, изобилующие перспективами, и в особенности сосуд, построенный из квадратов и граней так, что дно и горло его видны и спереди, и сзади, и с боков, что, несомненно, вещь поразительная, ибо там тончайшим образом построена каждая мелочь и закругления всех этих кругов сокращаются с большим изяществом.

И вот, после того как он приобрел уважение и известность при этом дворе, ему захотелось показать себя в других краях, и потому отправился он в Пезаро и Анкону, но в разгар работы был вызван герцогом Борсо в Ферару, где во дворце расписал много помещений, которые позднее были разрушены старым герцогом Эрколе при перестройке дворца по-новому.

Таким образом в городе этом из работ Пьеро осталась лишь капелла Сант Агостино, расписанная фреской, да и та попорчена сыростью.

После этого, будучи приглашен в Рим папой Николаем V, он написал в верхних помещениях дворца две истории, соревнуясь с Браманте из Милана, которые наравне с другими были уничтожены папой Юлием III, для того чтобы Рафаэль Урбинский смог написать там св. Петра в темнице и чудо с причастием в Больсене, так же как был уничтожен ряд других произведений, написанных Брамантино, превосходным живописцем своего времени...

Возвратимся, однако, к Пьеро делла Франческа. Закончив свои работы в Риме, он вернулся в Борго, так как умерла его мать, и в приходской церкви он написал фреской изнутри в средних дверях двух святых, которые считались работой прекраснейшей. В монастыре августинцев он написал на дереве образ главного алтаря, и работа эта получила большое одобрение, фреской же он написал Мадонну делла Мизерикордиа для одного сообщества или, как там говорят, братства, а во дворце Консерваторов – Воскресение Христово, почитаемое лучшей из работ, находящихся в названном городе, и из всех прочих его работ.

В Санта Мария в Лорето он начал совместно с Доменико Венециано расписывать свод ризницы, но так как они убоялись чумы, то оставили работу незаконченной, и позднее она была завершена Лукой из Кортонь, учеником Пьеро, о чем будет сказано на своем месте.

Прибыв из Лорето в Ареццо, Пьеро расписал в Сан Франческо для Луиджи Баччи, аретинского гражданина, их семейную капеллу главного алтаря, свод которой был раньше начат Лоренцо ди Биччи. В этом произведении изображены истории Креста, начиная с того, как дети Адама, погребая отца, кладут ему под язык семя того дерева, из которого был сделан впоследствии названный крест, вплоть до воздвижения этого креста императором Ираклием, который входит в Иерусалим пешком и босой, неся его на плече. В этих фресках много прекрасных наблюдений и телодвижений, заслуживающих одобрения; так, например, одежды служанок царицы Савской, выполненные в манере нежной и новой, многие портреты, изображающие людей древности, очень живые, ордер коринфских колонн, божественно соразмерных, крестьянин, который, опершись руками на заступ, с такой живостью внимает словам св. Елены, в то время как из земли выкапывают три креста, что лучше сделать невозможно. Так же отлично сделан мертвец, воскресающий от прикосновения к кресту, равно как и радость св. Елены и восхищение окружающих, падающих на колени для молитвы. Но превыше всего проявились его талант и искусство в том, как он написал ночь и ангела в ракурсе, который спускается головой вниз, неся знамение победы Константину, спящему в шатре под охраной слуги и нескольких вооруженных воинов, скрытых ночной тьмой, и освещает своим сиянием и шатер, и воинов, и все околичности с величайшим чувством меры. Ибо Пьеро показывает в изображении этой тьмы, как важно подражать природным явлениям, выбирая в них самое существенное. А так как он это сделал отличнейшим образом, он дал возможность новым художникам следовать за ним и достичь той высшей ступени, которая, как мы видим, достигнута в наши дни. В той же самой истории он в одном сражении выразительно изобразил страх, смелость, ловкость, силу и все прочие страсти, которые можно наблюдать у сражающихся, а также и всякие иные случайности во время почти невероятной резни и свалки раненых, поверженных и убитых. За изображение на этой фреске блеска оружия Пьеро заслуживает величайшего одобрения, не меньшего, впрочем, и за то, что он сделал на другой стене, где в бегстве и потоплении Максенция он изобразил в ракурсе группу лошадей, выполненных так дивно, что, принимая во внимание те времена, их можно назвать чересчур прекрасными и чересчур превосходными. В той же истории он написал полуобнаженного и одетого, как сарацин, всадника на поджаром коне, изображенного с отличным пониманием анатомии, в ту пору мало известной. И потому он заслужил за эту работу большую награду от Луиджи Баччи (которого он изобразил вместе с Карло и другими его братьями, а также многочисленными аретинцами, процветавшими тогда

в области литературы, в том месте фрески, где обезглавливают какого-то царя); да и в этом городе, который он так прославил своими творениями, его с тех пор всегда любили и уважали.

Также в Епископстве названного города, возле дверей сакристии, он изобразил св. Марию Магдалину, а для сообщества Нунциаты сделал хоругвь для процессий. В Санта Мариа делла Грацие за городом на торговой стене монастырского двора изображен в кресле, написанном в перспективе, св. Донат в папском облачении и в окружении нескольких ангелочков, а в Сан Бернардо, монастыре Монте Оливето, высоко на стене в нише – св. Винченций, который художниками ценится весьма высоко. В Сарджано, близ Ареццо, в монастыре францисканцев-цоклантов он написал в одной из капелл прекраснейшего Христа, молящегося ночью в саду.

Он выполнил также и в Перудже много произведений, которые можно видеть в этом городе, как, например, в церкви монахинь св. Антония Падуанского на доске темперой – Богоматерь с младенцем на коленях и с предстоящими св. Франциском, св. Елизаветой, св. Иоанном Крестителем и св. Антонием Падуанским, наверху же – прекраснейшее Благовещение с ангелом, который будто в самом деле нисходит с неба, но более того, тут же изображена и поистине прекрасная перспектива с уменьшающимися колоннами. На пределле в историях с малыми фигурами изображены: св. Антоний, воскрешающий мальчика, св. Елизавета, спасающая упавшего в колодец ребенка, и св. Франциск, получающий стигматы. В церкви Сан Чириако д'Анкона за алтарем св. Иосифа он написал прекраснейшую историю с изображением Обручения Богоматери.

Пьеро, как говорилось, был в искусстве весьма прилежным и много занимался перспективой, а также обладал отличнейшими познаниями в Эвклиде настолько, что лучше любого другого геометра понимал, как лучше всего проводить круги в правильных телах, и именно он пролил свет на эти вопросы, а мастер Лука из Борго, монах-францисканец, писавший о геометрически правильных телах, недаром был его учеником; и когда Пьеро, написав много книг, состарился и умер, названный мастер Лука присвоил их, напечатал их как свои, поскольку они попали к нему в руки после смерти мастера. Пьеро имел обыкновение делать множество моделей из глины и набрасывать на них мягкие ткани с бесчисленными складками, чтобы их срисовывать и пользоваться этими рисунками.

Учеником Пьеро был Лорентино д'Анджело, аретинец, который, подражая его манере, написал в Ареццо много живописных работ и закончил те, которые Пьеро оставил незавершенными, когда его застигла смерть.

Учеником Пьеро был также другой Пьеро – из Кастель делла Пьеве, расписавший арку наверху в церкви Сант Агостино и изобразивший для монахинь монастыря св. Екатерины в Ареццо св. Урбана, ныне при перестройке церкви уничтоженного. Равным образом его учеником был Лука Синьорелли из Кортонны, принесший ему больше славы, чем все остальные.

Пьеро из Борго, работы которого относятся примерно к 1458 году, ослеп шестидесяти лет от какого-то воспаления и жил таким образом до восьмидесяти шестого года своей жизни. В Борго он оставил значительное состояние и несколько домов, построенных им самим, которые частично сгорели и были разрушены в 1563 году. Погребен он был с почестями своими согражданами в главной церкви, которая раньше принадлежала ордену камальдульцев и в которой теперь помещается Епископство.

Большая часть книг Пьеро находится в библиотеке Федерико Второго, герцога Урбинского, и они таковы, что заслуженно стяжали ему имя лучшего геометра своего времени».

Свой труд «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения» Джорджо Вазари издал во Флоренции в 1550 году. А спустя четыреста лет, в 1952 году, там же, во Флоренции, выходит другой знаменательный труд, посвященный художникам Возрождения, – «Живописцы итальянского Возрождения» Бернарда Бернсона. Страницы этого исследования, посвященные Пьеро делла Франческа, не менее интересны, чем у Джорджо Вазари, хоть и отражают другую точку зрения на творчество этого художника.

«Ученик Доменико Венециано по передаче характера и Паоло Учелло в области перспективы, сам энергично изучавший эту науку, Пьеро делла Франческа был гораздо одареннее своих учителей. Он едва ли уступает Джотто и Мазаччо в чувстве осязательной ценности. В выражении силы и мощи он мог соперничать с Донателло; Пьеро делла Франческа, быть может, впервые применил эффекты света ради их непосредственных свойств, а если его рассматривать как иллюстратора, можно даже усомниться, мог ли кто-либо другой создать более убедительный и насыщенный образами мир? Стремился ли кто-либо другой к более величественному идеалу? Придавал ли кто своим изображениям более героический смысл?»

К сожалению, Пьеро делла Франческа не всегда пользовался этими дарами. Иногда вы чувствуете, что он обременен ученостью, хотя никогда, подобно Учелло, он не напоминает нам землемера и топографа больше, чем живописца. Порой те, кто привержен своему идеалу красоты, будут смущены некоторыми мужскими и женскими типами, созданными Пьеро делла Франческа. Другие же сочтут его слишком безличным и бесстрастным.

Безличность и есть то качество, которым он ошеломляет нас. Это его самое большое достоинство, которое он разделяет только с двумя художниками: безвестным творцом фронтонов Парфенона и Веласкесом, который писал, никогда не выдавая своих чувств.

“Безличность” в искусстве, или “имперсональность” – настолько необычное явление, что нельзя пройти мимо него без комментариев. Я имею в виду здесь два различных понятия: имперсональность как художественный метод и имперсональность как художественное качество. Для всех великих художников этот метод наиболее близок, равно как и для немногих выдающихся и искушенных художественных критиков. Они приняли во внимание тот факт, что в искусстве, как и в жизни, существует категория людей, понимающих, что невозможно целый мир замечательных явлений (которые непосредственно затрагивают нас) заключить в серию простых символических формул: они поняли, что те немногие, кто еще не всецело поработан физическими привычками или складом своего ума и сохраняет известную свободу восприятия, будут реагировать на разные вещи разным образом, независимо от того, насколько велико это различие. Если некая жизненная ситуация или какой-нибудь ландшафт производят впечатление на художника, то что он должен сделать, чтобы заставить нас почувствовать их так же, как чувствует он? Существует лишь одна вещь, которую он не должен допускать, а именно – показать свое личное отношение.

Изображение может быть интересным или не интересным, художественным или не художественным, но оно никогда не должно производить на нас впечатление подлинного жизненного происшествия или подлинного вида природы. Ибо художественное чувство не есть оригинальное или первичное явление, а явление, как бы преломленное сквозь творческое восприятие художника, а личное чувство – это совершенно другое понятие и производит совершенно другой эффект. Поэтому художник должен всячески избегать выражения своего личного отношения к чему-либо. Он должен полностью сбросить себя со счетов и облечь свое первоначальное восприятие в формы новых представлений, насыщенных глубоким, существенным и фактическим смыслом.

Воспроизводя определенные формы и представления, художник заставляет нас реагировать на все так, как реагирует он, и чувствовать так, как чувствует он.

Само собой разумеется, Пьеро делла Франческа был имперсонален именно в этом смысле, – разве он не был великим художником? Но он был имперсонален не только по своему методу, как все великие мастера; он был тем, кого можно назвать бесстрастным или даже не эмоциональным. Он любил эту безличность и отсутствие индивидуальных эмоций как художественное качество в своих произведениях. Выбирая по ряду эстетических соображений типы более мужественные и по тем же доводам пейзажи суровые и величественные, он комбинировал и переделывал их так, как того требовал каждый объект; его величественные фигуры,

величавые движения и суровые пейзажи подавляют нас своей предельной мощью, как это и должно быть, когда картина лишается своего эмоционального звучания.

Художник никогда не спрашивает, как чувствуют себя герои его картин. Их чувства его не касаются. В то же время «Бичевание Христа» впечатляет больше, чем что-либо написанное им, хотя ни у кого из участников этой драмы ничего не отражается на лице. И как будто бы для того, чтобы сделать сцену еще более суровой и безличной, Пьеро вводит в эту чудесную композицию три величественные фигуры, помещенные на переднем плане, такие же невозмутимые, как вечные скалы.

Во фреске «Воскресение» художник даже не подумал спросить себя, какого типа был Христос? Он выбрал мужественного и грубоватого на вид человека, и вы видите его восстающим из гроба, среди раскидистых кипарисов и платанов, во влажно-сером свете раннего утра. Вы чувствуете торжественное значение этой минуты, как, быть может, ни в каком другом варианте подобного сюжета, и если вы чутко воспринимаете искусство, то поймете это прежде, чем спросите себя, выглядит ли Христос, как подобает Христу, и соответствующее ли у него выражение лица?

Обаяние такого имперсонального и неэмоционального искусства, как у Пьеро делла Франческа (или Веласкеса), неоспоримо велико. Но почему это так? В чем заключается его прелесть, убедительность и привлекательность? Мне кажется, что здесь сочетается многое. Во-первых, когда отсутствуют преувеличенные выражения чувств, столь привлекательные для нашей слабой плоти, мы свободнее и сильнее поддаемся чисто художественным впечатлениям, вызванным осязательной ценностью, движением и светотенью. Я нахожу настолько ненужным индивидуализированное выражение лица, что, когда прекрасная статуя оказывается лишенной головы, редко сожалею об этом, потому что форма и действие, если они согласованы друг с другом, и без того достаточно выразительны, чтобы дать мне возможность самому закончить скульптуру в том духе, который она мне подсказывает. Кроме того, всегда может случиться, что даже в творениях лучших мастеров голова будет выполнена в чрезмерно экспрессивной манере, не соответствуя формам и положению статуи либо в противоречии с ними.

Но есть еще другая причина, не столько художественного, сколько более общего характера, объясняющая необходимость этой бесстрастности в искусстве. Как бы горячо мы ни относились к тем, кто так же, как и мы, реагирует на некоторые явления, все же в моменты обостренной чувствительности мы испытываем еще более страстные чувства к ярко одаренным людям, которые тем не менее равнодушно проходят мимо того, что производит на нас огромное впечатление.

Считая их не менее восприимчивыми и видя, что их не волнует то, что потрясает нас, мы невольно приписываем им спокойствие и величие героев. А так как люди обычно стараются походить на тех, кем они восхищаются, то и мы сами на какое-то краткое мгновение превращаемся в героев.

Мы видим, что преувеличение героического начала отнюдь не означает собой байронизма. С чувством восхищения мы смотрим на пейзаж в стиле поэта Вордсворта и на человека в духе Пьеро делла Франческа. Изображая его полным презрением к бурям и житейским невзгодам, художник примеряет нас с жизнью и утешает так же, как поэт, который, наделяя природу человеческими переживаниями, радуется вместе с тем ее бесконечному превосходству над людскими страстями и печалью».

Рассматривая точки зрения этих двух авторов – Джорджо Вазари и Бернарда Бернсона, мы смотрим как бы на два полюса восприятия творчества художника, разделенных временным интервалом в пятьсот лет. А между этими полюсами находится творческое пространство Пьеро делла Франческа, созданное им на основе законов геометрической гармонии. И мое путешествие по этому пространству и началось с фрески «Воскресение Христа».

Так как память о построениях в гравюрах Альбрехта Дюрера была еще свежа, то в самом начале я выделила и вычертила два построения во фреске «Воскресение» по аналогии с построениями в гравюре Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол», так как именно в этой гравюре были заложены предложения из «Начал» Эвклида. Гравюры «Melencolia I» и «Св. Иероним в келье» пространялись на другой геометрической основе.

Это построение I – предложения 4, 7, 8 из Книги II и предложения 1–5 из Книги XIII, посвященные гномону, и построение II – предложение 8 Книги IV «в данный квадрат вписать круг». Построение, которое я называю «крест», также имеет в своей основе гномон:

«Все, что, прибавленное к числу или фигуре, делает целое подобным тому, к чему прибавляется, называется гномоном» (Герон Александрийский).

Построение I (*приложение XXVIII*): линия основания квадрата проходит по верхнему краю постамента, на котором стоит вся композиция. Две боковые стороны квадрата фиксируются боковинами саркофага, из которого восстает Христос. Далее они проходят с левой стороны – по границе тени на стволе самого крайнего с левой стороны дерева, а с правой – по центру промежутка между двумя стоящими рядом деревьями справа. Верхняя сторона квадрата фиксируется вершиной холма, низом креста, изображенного на стяге, который держит в руках Христос, и далее его глазами. Центральная вертикаль проходит сверху по краю тени носа, после по центру всей фигуры восстающего из гроба Христа. Горизонталь – по макушке второго слева стража, далее по низу носа и ушной раковины второго справа стражника и через основание двух стоящих справа деревьев.

Стороны вписанного в квадрат, с поворотом на 90 градусов, квадрата проходят сверху слева по центру левой руки Христа, справа дают направление наклона его правой руки, а также фиксируются точками пересечения оснований сторожевых башен с правой и левой сторонами третьего справа дерева и наклоном зубчатого парапета дальней башни. Внизу задают углы наклона фигур спящих на переднем плане стражников, проходя по линии затылочной части шлема левого стража и по линии профиля правого.

Третий квадрат, образованный по принципу гномического роста, фиксируется по бокам стволами деревьев. Далее – внизу слева краем затылочной части шлема крайнего левого стражника, точкой перехода его наплечника в рукав и, внизу, складкой его плаща, упавшего с колен. Справа – линией соединения наплечника с туникой откинувшегося вбок стражника. Вверху квадрат зафиксирован точкой наложения древка копья на ствол третьего справа дерева. Верхняя горизонталь этого квадрата проходит через точку наложения правой руки Христа на линию дальнего холма и поверху изгиба его левой подмышки. Внизу, начиная справа, проходит по границе темной части саркофага и его светлого обрамления, по верху чулок переднего правого стража и далее по верхней складке чулок переднего левого стража.

Построение II (*приложение XXVIII*): «круг и крест, вписанные в квадрат».

В данном построении основной квадрат соответствует основному квадрату построения I.

Круг, вписанный в основной квадрат композиции, фиксируется, начиная с правой стороны и по часовой стрелке, точкой пересечения древка копья второго справа стража с левой стороной третьего дерева. Далее, через точку соединения шлема с его затылочной частью, через линию перевязи на плече откинувшегося стража, окружность идет по линии его позвоночника и по складкам лежащего на земле плаща, задавая изгиб всей фигуры. Слева – пяткой переднего стража и закруглением проймы его плаща. И вверху проходит через точку пересечения левой стороны ствола второго дерева с линией ближнего холма и изгибом стяга Христа.

Линии, которые образуют построение, называемое мною «крест», образованы по гномону и находятся на таком же расстоянии от центральных горизонтали и вертикали, как и стороны второго квадрата в предыдущем построении. Левая вертикальная линия проходит по древку стяга Христа, по переносице второго слева стража, по линии его бедра и по пятке переднего стража. Правая вертикаль фиксируется ногой Христа, стоящей на краю саркофага,

и костяшками пальцев левой руки, держащей копье, второго правого стража. Горизонтальная верхняя линия проходит по верху складки одеяния Христа и далее по верху стены, окружающей сторожевые башни. Нижняя линия разграничивает светлое обрамление саркофага и его основу. Далее проходит по линии изгиба шлема крайнего левого стража, по верху буквы S, написанной на щите второго справа стража, и через точку перехода подбородка в шею переднего стража.

Но ни эти и ни дальнейшие геометрические построения, найденные мною в других работах Пьеро делла Франческа, не приблизили меня к ответу на мои вопросы. Толчком к осознанию внутренней сути этих построений, их геометрической структуры и теоретической основы стало мое знакомство с фреской другого итальянского художника и его окружением – с Мазаччо и его фреской «Троица», расположенной на левой стене церкви Санта Мария Новелла во Флоренции.

Часть вторая

«Таков уж обычай природы, что когда она создает человека превосходного в какой-либо деятельности, то сплошь да рядом создает его не в единственном числе, но в то же самое время и где-нибудь поблизости от него создает и другого, с ним соревнующегося, чтобы они могли принести пользу друг другу доблестью и соперничеством. И помимо исключительной пользы для самих соревнующихся это безмерно воспаляет и души потомков их, вселяя в них стремление со всяческим старанием и всяческим трудолюбием достичь тех почестей и той славной известности, коими, как они повседневно слышат, громко прославляют их предки. А что это действительно так и бывает, доказала Флоренция, породившая в течение одного поколения Филиппо, Донато, Лоренцо, Паоло Учелло и Мазаччо, из которых каждый был в своем роде превосходнейшим и благодаря которым не только сошла на нет грубая и неуклюжая манера, коей придерживались до того времени, но и прекрасные их творения возбудили и воспламенили души их потомков настолько, что занятие их делом достигло того величия и того совершенства, которые мы видим во времена наши. За это мы поистине весьма обязаны тем первым, кои своими трудами указали нам правильный путь, ведущий к высшей ступени. Что же касается доброй манеры живописи, то ею главным образом обязаны мы Мазаччо, ибо именно он, стремясь достигнуть славы, понял (поскольку живопись есть не что иное, как воспроизведение при помощи только рисунка и красок живых произведений природы такими, какими они ею порождены), что тот, кто в совершенстве этому будет следовать, и может именоваться превосходным. Так как, говорю я, Мазаччо это понял, то это и послужило причиной того, что он благодаря неустанным своим занятиям научился столькому, что может быть назван в числе первых, устранивших большую часть трудностей, несовершенства и препятствий в искусстве, и что именно он и положил начало прекрасным позам, движениям, порывам и живости, а также некоей рельефности поистине настоящей и естественной, чего до него никогда еще не делал ни один живописец. Обладая величайшей рассудительностью, он обратил внимание на то, что все те фигуры, у которых ступни ног не ступали на землю и не сокращались, а стояли на цыпочках, лишены всякого достоинства и манеры в самом существенном и что те, кто так их изображает, обнаруживают непонимание сокращений. И хотя этим делом занимался Паоло Учелло и кое-что сделал для облегчения этой трудности, тем не менее Мазаччо начал изображать сокращения на разные лады и с любой точки зрения гораздо лучше, чем кто-либо до тех пор это делал. Он писал свои работы с должной цельностью и мягкостью, согласуя телесный цвет лиц и обнаженных частей тела с цветом одежды, которую он любил изображать с немногими и простыми складками, как это бывает в живой действительности. И это принесло большую пользу художникам, за что он достоин похвалы как изобретатель, ибо поистине работы, созданные до него, можно назвать написанными, те же, что принадлежат ему, – живыми, правдивыми и естественными по сравнению с теми, которые выполнялись другими».

Так начинается биография Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Кассаи, по прозвищу Мазаччо, приведенная Джорджо Вазари в его «Жизнеописаниях». Мазаччо родился 21 декабря 1401 года в Сан Джованни ди Вальдарно близ Флоренции и умер сразу по приезде в Рим в конце июля 1428 года. В 1428 году, перед своим отъездом из Флоренции, он создает «Троицу» – произведение, в корне изменившее ход развития европейской живописи.

Был грех его таков,
Что слабый род людской в течение веков
Во мраке пребывал, объят грехом и ложью,
Покуда не было угодно Слову Божью
На землю низойти; тогда живая связь,

Что меж природою и Богом порвалась,
Восстановилась вновь в лице Его меж ними
Святому подвигу любви благодаря.
Теперь, вниманием своим меня даря,
Проникнись глубоко словами ты моими.
С Творцом соединишь – такой, какой она
Первоначально им была сотворена, —
Природа искренней и доброю явилась,
Но потому, что путь был ею брошен тот,
Который к истине и жизни всех ведет,
Ее изгнание из Рая совершилось.

Эти строки из «Божественной комедии» Данте Алигьери в переводе Ольги Чюминой можно взять за литературную подоснову содержания «Троицы» – сюжета, известного как Престол Искупления, или Престол Спасения, и получившего распространение во флорентинской живописи в XIV веке. И если содержание этого образа не нарушает традиции, то его воплощение ознаменовало разрыв с традиционной иконографией.

Фреска «Троица» по своим размерам – монументальное произведение. Ее высота шесть метров семьдесят сантиметров, а ширина – три метра двадцать сантиметров. Большую ее часть занимает цилиндрический свод, опирающийся на ионические колонны и фланкируемый по бокам двумя коринфскими пилястрами, уходящий в глубину. Под сводом арки располагается Святая Троица, по сторонам распятия стоят Богородица и апостол Иоанн. На переднем плане, перед пилястрами, художник изобразил две коленопреклоненные фигуры – предположительно портреты заказчиков фрески. Вся эта композиция расположена выше линии глаз зрителя, ниже этой линии изображена ниша с прахом Адама. Над мощами Адама адресованная зрителям надпись: «Я был как вы, и вы должны стать как я».

Это первое в европейской живописи изображение архитектуры, воссозданное на плоскости с применением правил линейной перспективы.

«В течение последующих пяти веков перспектива была одним из организующих элементов в истории искусства, неоспоримым кредо, которому подчинялось любое художественное изображение. При применении линейной перспективы, что этимологически означает “ясно видеть”, объекты изображены на плоской поверхности так, как они видны. Для XV века принятие принципа перспективы означало полный переворот, безусловный и насильственный разрыв со средневековой пространственной концепцией и с плоским, как бы парящим расположением объектов на картине, являющимся художественной интерпретацией такой концепции» (Зигфрид Гидион «Пространство, время, архитектура»).

Первоначально мой интерес к этой фреске был вызван именно изображением в перспективе цилиндрического свода, так как он имеет определенное сходство с изображением цилиндрического свода в «Алтарном образе Монтефельтро» кисти Пьеро делла Франческа из собора Пинакотекки Брера в Милане. Но изучение обстоятельств создания этой фрески изменило направление моих исследований, включив в него дополнительных персонажей, с одной стороны, и подтвердив правильность моих выводов, с другой. Сейчас трудно сказать, что именно в этой работе послужило толчком к ее более пристальному изучению – исторические события и личности, которые она собрала вокруг себя, или строгая геометрия композиции, с каждым разом все больше обращавшая на себя мое внимание.

«В первый раз он (Филиппо) применил перспективу в небольшой картине на квадратной доске размером в половину брачча, где он изобразил наружный вид храма Сан Джованни во Флоренции. Он описал этот храм, как его можно видеть со стороны, и кажется, что он стоял при этом в средних дверях Санта Мариа дель Фьоре, углубившись примерно на три брачча, и

выполнил все с таким прилежанием и с такой тщательностью изобразил белый и черный цвета мрамора, что лучше не сделал бы даже миниатюрист. Кроме того, он изобразил часть площади, которую видит глаз, если смотреть в сторону, противоположную Мизерикордиа, в направлении арки и угла Перикори, колонны чуда св. Зиновия и угла Палья, все, что там можно увидеть с некоторого расстояния. Чтобы представить небо, он поместил в том месте, где здания вырисовываются в воздухе, отполированную серебряную пластинку, так что в ней отражались настоящий воздух и настоящее небо и проплывали гонимые ветром облака. Поскольку в подобном изображении требуется, чтобы художник точно указал место, откуда следует смотреть, верхний и нижний уровень, боковые стороны, а также расстояние, чтобы избежать ошибки, ибо всякое другое место, не совпадающее с этим, нарушает иллюзию, то он сделал отверстие в доске, там, где был изображен храм Санто Джованни, как раз напротив глаз человека, смотрящего из средних дверей Санта Мария дель Фьоре, с того места, где он должен был находиться, если бы сам писал это изображение. Отверстие было небольшим, размером в чечевичное зерно со стороны живописной поверхности, но к оборотной стороне оно расширялось в виде пирамиды, как делают в женских соломенных шляпах, и доходило в окружности до дуката или несколько больше.

Смотреть нужно было с оборотной стороны, где отверстие было широким, и тот, кто хотел видеть, должен был одной рукой поднести доску к глазу, а в другой держать плоское зеркало напротив картины таким образом, чтобы она вся целиком отражалась в зеркале; при этом расстояние от картины до зеркала должно было равняться стольким же малым брачча, сколько больших брачча было от того места, с которого он писал ее до храма Санто Джованни. Если смотреть, соблюдая все условия, и при наличии отполированного серебра и площади и определенного места, казалось, что видишь (не картину), а реальность. И я держал (картину) в руках много раз и смотрел и могу это засвидетельствовать». Так описал Антонио ди Туччо Манетти, младший современник Филиппо ди сер Брунеллески, его публичный эксперимент – поиск способа передачи трехмерного пространства на плоскости.

Сохранилось еще одно документальное свидетельство о тех поисках, написанное, правда, уже после смерти всех его действующих лиц. Вот как описывает эти события Джорджо Вазари в биографии Филиппо ди сер Брунеллески:

«Он много занимался перспективой, применявшейся в то время весьма плохо вследствие многих ошибок, которые в ней делали. Он много потерял на нее времени, пока сам не нашел способа, благодаря которому она могла сделаться правильной и совершенной, а именно путем начертания плана и профиля, а также путем пересечения линий, – вещь поистине в высшей степени остроумная и полезная для искусства рисования. Он настолько этим увлекся, что своей рукой изобразил площадь Сан Джованни с чередованием инкрустаций черного и белого мрамора на стенах церкви, которые сокращались с особым изяществом; подобным же образом он сделал дом Мизерикордии с лавками вафельщиков и Вольта деи Пекори, а с другой стороны колонну св. Зиновия. Работа эта, снискавшая ему похвалы художников и людей, понимавших в этом искусстве, настолько его ободрила, что прошло немного времени, как он уже принялся за другую и изобразил дворец, площадь и лоджию Синьории вместе с навесом пизанцев и всеми постройками, которые видны кругом; работы эти явились поводом к тому, что пробудился интерес к перспективе в других художниках, которые с тех пор занимались ею с великим прилежанием. В особенности же он преподавал ее Мазаччо, художнику в то время молодому и большому его другу, который сделал честь его урокам своими работами, как видно, например, по строениям, изображенным на его картинах».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.