

Зрительные теории итальянского Возрождения

2.1. Трактаты Леона Баттисты Альберти:

представление о красоте, геометрия перспективы

Первым исследованием по теории живописи, которое, основываясь на представлениях Средних веков, заложило основу зрительной теории эпохи Возрождения, стал трактат «О живописи», написанный Л.Б.Альберти в 1435-1436 годах (*Прим.ред. Альберти - один из наиболее одарённых людей своего времени - архитектор, живописец, поэт, музыкант, теоретик искусства и учёный*).

Обширные знания Леона Баттиста Альберти (1404 - 1472) в области философии и литературы позволили ему системно разработать новые принципы искусства и переосмыслить представления об эстетических категориях, зрительных теориях и оптических учениях. Он рассматривал теорию восприятия, изучал возможности познания, формулировал критерии идеального произведения искусства, исследовал зрительную пирамиду и способность тел менять свой образ, объяснял законы перспективы. Свет являлся ключевым аспектом его теории.

Теоретические идеи Альберти об искусстве выражены в трех трактатах. Первый трактат «О живописи» написан в 1436 году (вероятно, на латыни) и переведен самим Альберти для Брунеллески на итальянский.

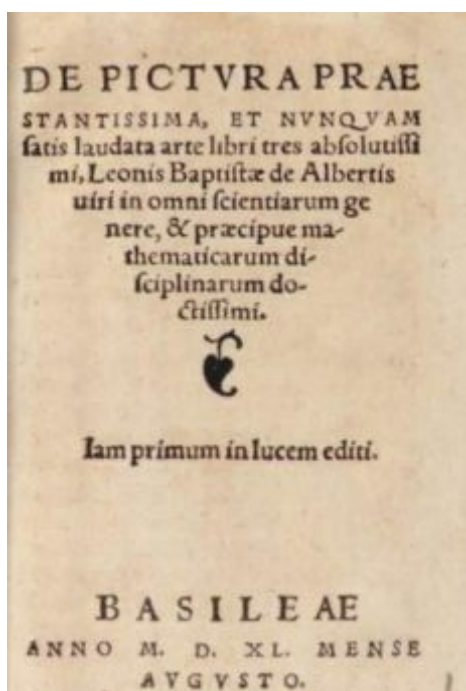
Второй наиболее значительный (написан около 1450 года) состоит из 10 книг по архитектуре. Над трактатом «О зодчестве», основанном на произведении Витрувия, Альберти работал до конца жизни. Изданный посмертно в 1485 году, он стал первой печатной книгой об архитектуре. Последний трактат «О статуе» написан в 1464 году.



Леон Баттиста Альберти

В трактате «О живописи» подробно рассматриваются элементы художественного восприятия. Разрабатывается теория зрительной пирамиды, основанием которой является поверхность воспринимаемого предмета, а идущие от всех краёв данного

предмета лучи сходятся в одной точке – в зрачке, образуя, вершину зрительной пирамиды. Альберти придумал устройство для фиксации места сечения пирамиды, похожее на сетку, которую художник устанавливает между собой и объектом. Подобная идея легла в основу его теории линейной перспективы. Эта теория может применяться только к сценам и объектам, видимым глазом. Когда же художник собирается изобразить иллюзорную композицию, ему требуется более эффективное средство.

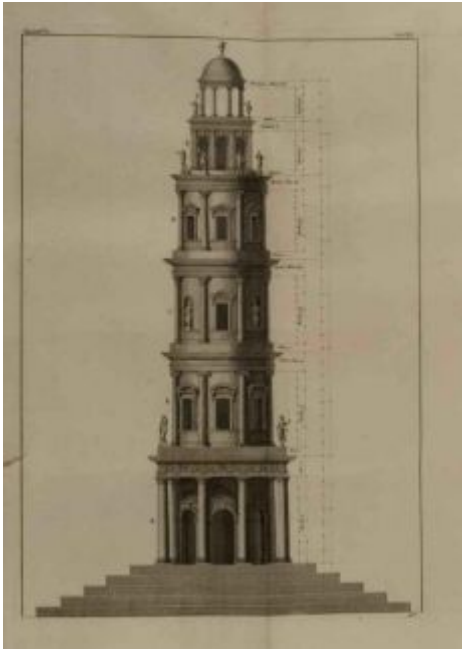


Альберти считал, что красота приносит радость глазу, и отчасти по этому признаку мы можем разузнуть ее. Он полагает, что человек узнает красивое не по собственному чувству вкуса, что индивидуально, а по некоему общему рациональному свойству. Из такого правила отбора самого красивого и типичного из природы следует, что художник может создать произведение еще более красивое, чем что-либо, созданное природой.

«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»¹.

В трактате «О статуе» Альберти пытается совместить изображение живого тела с арифметическим разделением этого тела на мельчайшие части. На фоне неоплатонизма вдруг возникает стремление достичь посредством структурно-математических построений красоты, основанной на математически упорядоченной чувственности. В трактате «О зодчестве» Альберти говорит, что красота является чем-то непосредственно данным восприятию человека. Различие между красотой и украшением можно воспринять и «понять чувством». Судить о красоте позволяет некоторое «врожденное душам знание».

¹ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т.1. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С. 303.



«В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что поднимает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и тому подобное – такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же испаряются и гибнут».

Согласно Альберти, в вещах от природы есть нечто «превосходное и совершенное, нечто волнующее дух. Более всего глаза жадны до красоты и гармонии, в искании их они наиболее упорны и наиболее настойчивы». Но хотя у природы «нет большей заботы, чтобы все произведенное ею было вполне совершенно», в природе встречаются вещи безобразные, и прекрасное целое в природе – немалая редкость. Поэтому живописец должен изучать каждую часть изображаемого в отдельности и искать наиболее совершенные части в разных предметах.

«Художник не удовольствуется только передачей сходства всех частей, но заботится и о том, чтобы придать им красоту. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты».

Альберти заостряет внимание на том, что, хотя совершенное в вещах и присутствует от природы, критерием прекрасного служит человеческий разум. Для Альберти важно, чтобы художник доверял традициям и изучал правила, открытые и накопленные многими поколениями предшественников. Следование испытанному обычаю сведущих людей ведет к успеху при исполнении задуманного.

«Ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он более всего разнится от животного: разум и знание высших искусств»².

Альберти считал, что высшая красаота есть целостное соотношение частей. Понимаемые таким образом красаота и гармония проникнуты и образованы числом. Красота есть идеальный образ числа и идеальный образец для художника, модель эстетически совершенного. Он ищет красоту в объективных формах реального мира:

² Там же. – С. 302.

музыке, математике и человеческой фигуре. Красота полна разума и души и в целом есть создание богов, произведение искусства является символом идеальной конструкции.

«То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело ума – выбор, разделение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук – складывание, прикладывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, плотность, чистота, долговечность и подобное, что делает сооружения достойными удивления»³.



Базилика Сант Андреа в Мантуе

Природа у Альберти означает здесь нечто совсем иное – речь идет о двоякой природе. Есть пассивная, претерпевающая природа – это та, из которой берется материя, затем оформляемая умом, мыслью и рукой художника. И есть активная природа, по законам которой создается мир гармоничных вещей. С точки зрения человека Возрождения, природа только материал, а все ее оформление исходит из божественного или человеческого духа, в котором красота является врождённым понятием.

³ Там же. – С. 304.

Элементы неоплатонизма в значительной мере определяют теории Альберти (с Платоном он знакомится в основном по Цицерону). Необходимо отметить, что он был посетителем Флорентийской академии и другом многих неоплатоников.

Красота может быть и непосредственно данной созерцанию, поскольку она всегда есть некоторая действительность, но в то же время красота может быть действительностью только благодаря присутствию разума познающего. Поэтому красота должна быть воплощением законов гармонии, то есть некоторым правилом, по которому возможно оформление материи.

В главе «Понятие красоты» (трактат «О зодчестве») Альберти дает следующие определения: красота есть некоторое объединение контрастов, некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, *красота есть строгая, соразмерная гармония всех частей*, нечто присущее и прирожденное телу, она разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно⁴.

Относительно гармонии делается замечание, что она стоит выше красоты и содержит ее в себе. *Гармония – это согласованность частей в пределах целого*, а также абсолютное и первичное начало природы. Данный принцип он стремился воплотить в своей практической деятельности, особенно в зодчестве.

Проблемы красоты и гармонии наиболее подробно Альберти раскрывает в шестой и десятой книгах «Десяти книг о зодчестве». Особого внимания заслуживают утверждения Альберти, которые хотя и не относятся непосредственно к понятию прекрасного, помогают определить характер его эстетических воззрений. Это его рассуждения о значении модели для архитектора и так называемой завесе для живописца.

Реализацией красоты является произведение искусства. В архитектуре он реализует одно из положений своего трактата, требующее единства композиционных приемов, применяемых при разработке интерьеров и внешнего облика здания⁵. В базилике Сант Андреа в Мантуе соблюдено и другое теоретическое положение – «арки не должны опираться на колонны, поскольку это противоречит смыслу архитектурных

⁴ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т.1. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С. 306.

⁵ Архитектура Западной Европы XV-XVI вв. Эпоха Возрождения // Всеобщая история архитектуры /Под ред. В.Ф.Маркузона, А.Г.Габрического, А.И.Каплуна. В 12 тт. – Т.5. – М.: Стройиздат, 1967.

конструкций античного ордера»⁶. Альберти высоко ценил античные образцы, но считал свое творчество вполне самостоятельным в силу обостренного внимания к процессам художественного восприятия.

Спустя двадцать лет после смерти Альберти Кристофор Ландино скажет о нем следующее: *«К какой группе ученых я мог бы отнести Альберти? К ученым естествознания. Я думаю, он был рожден для постижения секретов природы. Какие отрасли математики он не знал? Он был мастером геометрии, арифметики, астрономии, музыкантом, и разбирался в перспективе лучше, чем кто-либо другой»*⁷.

Альберти выстраивает структуру искусства, которая есть не что иное, как отражение его научных взглядов. «Искусства постигаются причиной и методом, а овладеть ими можно с помощью практики»⁸. В таком понимании нет и следа теологического подхода, который доминировал в научной мысли средневековых авторов.

При этом в искусстве, как и во всех остальных областях, гуманизм сочетается с восхищением классической античностью. Альберти владел широчайшим знанием античной архитектуры. Он считал произведения античных мастеров лучшими образцами, но никогда не призывал современных архитекторов слепо подражать им. Альберти полагал, что необходимо предложить что-то свое. Основой его взглядов на изобразительное искусство является теория подражания природе: *«Задачей художника является передать с помощью линий и цвета на панно или на стену видимую поверхность любого тела, так что на определенном расстоянии и с определенной точки зрения оно кажется объемным – таким, каким оно есть на самом деле»*⁹.

Актуальными становятся проблемы гармонии, симметрии, пропорций, числовых канонов, ритма, которыми проникнуто в эпоху Ренессанса и само понятие красоты¹⁰ имеет структурно-математическое понимание. Характернее всего это выражено в

⁶ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т.1. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С. 262.

⁷ Этические взгляды итальянского гуманиста второй половины XV века. Кристофоро Ландино (по его трактату «Диспуты в Камальдоли») // Вестник МГУ. – Серия 9: история. – М., 1965. – № 5. – С. 48.

⁸ Леон Баттиста Альберти. Сб. статей. – М.: Наука, 1977. – С. 102.

⁹ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т.1. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С.300.

¹⁰ См.:Santinello G. Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita. – Firenze: Sansoni, 1962. –PP. 42-47.

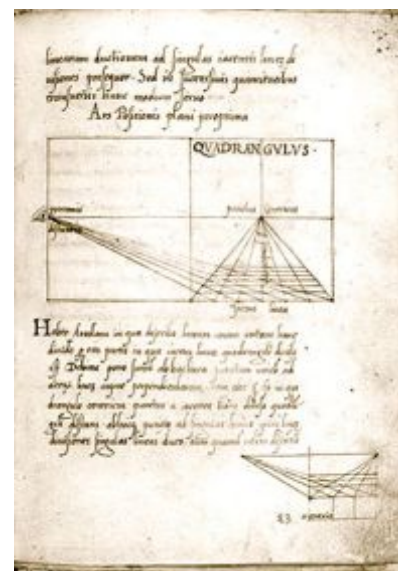
учении о «зрительной пирамиде». Подобный математический структурализм восходит своими корнями к «античному пифагорействующему платонизму»¹¹.

Природа в эпоху Ренессанса, и прежде всего у самого Альберти, воспринимается не как мертвый механизм, а как живое божественное тело. Он утверждал, что художники должны следовать «природному образцу» и что без наблюдения природы «от неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные»¹².

Первая часть трактата «О живописи» посвящена геометрии перспективы. Здесь получили свое теоретическое выражение техники, используемые для передачи в картине реальных размеров объектов в пространстве. Автор дает краткое описание зрительной пирамиды с основанием на плоскости изображаемого объекта и вершиной в глазу смотрящего.

«При зрении образуется треугольник, основание которого – видимое протяжение, стороны же - лучи, которые от точек протяжения тянутся до глаза; и не подлежит сомнению, что ни одно протяжение не может быть увидено без треугольника»¹³.

Зависимость изображения тела и поверхности от изменений места, расстояния и положения смотрящего сводится к количественным переменам, в том числе того, что Альберти называл «протяжение». Величина видимого протяжения меняется в зависимости от расстояния: при удалении предмета средние лучи становятся крайними, то есть угол становится все острее, а видимое протяжение меньше. С другой стороны, чем тупее угол у основания треугольника, тем меньше лучей будет приходиться на такое протяжение, то есть в этом случае видимое протяжение будет меньше.¹⁴



Если Брунеллески был увлечён пластическим воспроизведением оптической иллюзии объема, то Альберти стремился изучить геометрию пространства. Рассматривая перспективу как раздел оптики вслед за средневековыми авторами, он утверждал, что

¹¹См.: Hay D. The Italian Renaissance in its historical background. – Cambridge: Harvard univ. press, 1961. – P. 53.

¹² Леон Баттиста Альберти. Сб. статей. – М.: Наука, 1977. – С.35.

¹³ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса. – М.: Искусство, 1981. – С. 332.

¹⁴ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т. 2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С.35.

поверхности измеряются некими лучами – служителями зрения. Иногда он предпочитал заменять их схемой тончайших нитей, протянутых от поверхности предмета к глазу. Альберти преследовал главным образом практическую и дидактическую цели при своём изложении теории перспективы¹⁵.

Лучи образуют, с одной стороны, подобие ткани, а с другой, - они связаны внутри глаз именно там, где помещается чувство зрения, и оттуда распространяют свои ростки на поверхности. Геометрическая схема построения остается совершенно одинаковой, вести ли лучи от точки глаза к поверхности предмета или, наоборот, от точек поверхности предмета к точке глаза. Теория перспективы Альберти опиралась на математику, геометрию и оптику и ставила своей задачей создание образов и подобий природных тел. Таким образом, перспектива была ориентирована на окружающий человека природный мир.

Альберти не был приверженцем какой-то конкретной теории зрения, замечая, что для «древних ученых существовал диспут по поводу того, исходят ли лучи из глаза или наоборот... эта тема слишком сложна и не имеет особого значения для нас».

«Не стоит рассуждать о том, является ли причиной зрения соединение внутренних нервов или же изображение формируется на поверхности глаза как на живом зеркале. Роль глаза в зрении не является главным вопросом»¹⁶.

Античная и средневековая оптика неизменно считалась с точкой глаза, но роль глаза сводилась к пассивному усвоению «природных форм», как если бы точка глаза была точкой геометрического пространства. Оптика Возрождения начинает учитывать подвижность глазного яблока.

Следует отметить ещё одну особенность оптики Альберти. Подобно античности, он не знал ещё противопоставления зрения и осязания. Для античности характерна интерпретация зрения как своего рода осязания. Лишь несколькими столетиями после Альберти, приблизительно с эпохи расцвета барокко, укореняется противопоставление зрения и осязания¹⁷.

¹⁵ См.: Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 394.

¹⁶ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т. 2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С. 31.

¹⁷ Для Аристотеля зрение было своего рода «осязанием издали» (См.: Аристотель. О душе, о формах государства. Этические идеи Аристотеля. // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Науч. ред.: М.С.Ковалева и др.; сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С.407). Если осязание ощущает непосредственно, то другие чувства ощущают через посредство среды, тем не менее,

Примером влияния средневековой теории зрения на художников XIV века является творчество флорентийского современника Альберти Лоренцо Гиберти (1381 – 1455). К концу жизни Гиберти начал собирать воедино свои «Комментарии» из очерков, написанных за последние 15-20 лет. В третьей и последней книге «Комментариев» он представляет полный обзор математической традиции в оптике, в основном состоящий из отрывков и перефразирования трудов Альхазена, Бэкона, Вителло и Пекхама. Но, вероятно, наибольшее значение для него имели утверждения, относящиеся к восприятию пространства.



«Видимые предметы воспринимаются не только благодаря зрению. Угол зрения недостаточен для определения размера. Выяснение размера предмета зависит от соответствия величины основания пирамиды углу ее вершины и промежуточному расстоянию. Дистанция измеряется поверхностью пола и вышиной человеческого тела»¹⁸.

Лоренцо Гиберти. Автопортрет.

Райские врата Флорентийского баптистерия

Альберти, развивая теории предшественников на практике, описал панно и композицию картины как плоское сечение зрительной пирамиды или оптической системы между фиксированным глазом зрителя и изображением. Точка схода находилась на пересечении панно с центральным лучом зрительной пирамиды. Оптическая система связывает предмет с глазом и обеспечивает соответствие точек зримого образа точкам видимого предмета. В случае, когда плоскость картины параллельна поверхности предмета, сохраняется пропорциональность или подобие. В других случаях имеет место изменение видимых величин. Поэтому он предпочитает фронтальную композицию со средним горизонтом.

можно сказать, что все они воспринимают с помощью осязания. То же представление лежит в основе античной теории лучей, исходящих из глаза.

¹⁸ Гиберти Лоренцо. Комментарии // Мастера искусства об искусстве. В 7 тт. – Т.2. – Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенкова. – М. Искусство, 1966. – С.102.

В традиционной оптике это достигается тем, что каждую точку предмета доставляет глазу единственная прямая – «зрительный луч». Альберти учитывает специфику зрительного восприятия и называет перпендикулярно направленный луч «князем всех лучей».

Он утверждает, что формы видимых лучей на поверхности картины должны напоминать видимость предметов, которая возникает при рассматривании их через прозрачное стекло. Изображение становится результатом взаимодействия глаза с условиями видимости, в том числе с различными типами освещения. Полотно художника трактовалось им как окно, через которое художник видел мир, или как пересечение окна со зрительной пирамидой. То, что Евклид называет зрительным конусом, Альберти называет зрительной пирамидой.

Э.Панофский указывает на различия между теоремой Евклидовой оптики, на которую ссылались теоретики итальянского Ренессанса, и представлениями Брунеллески и Альберти¹⁹. Брунеллески и Альберти доказывали, что величины объектов оказываются обратно пропорциональны их расстоянию от глаза. Эти различия были настолько очевидны, что переводчики текстов Евклида даже исправляли их, чтобы избежать грубого противоречия между представлениями Евклида и Брунеллески.

Нововведением схемы Альберти было то, что интерпретация воображаемой «живописной поверхности» (то, что мы называем плоскостью картины) находится между вершиной и основанием пирамиды. Каждый луч, направленный от точки на объекте к глазу, пересекает плоскость картины и отмечает на плоскости позицию точки. Он разрабатывает применение теории Евклида не как метод создания перспективы с помощью геометрии, а как механическую помощь, которую могут использовать многие художники. Данный метод он называет – «метод завесы».

«Завеса – тонкое покрывало, окрашенное в тот цвет, который вам хочется, сотканное крупными нитями с размеченными параллелями. Эту завесу я разместил между глазом смотрящего и объектом, так что зрительная пирамида проходит сквозь данное покрывало или завесу»²⁰.

¹⁹ См.: Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем., англ., лат., др.греч. И. Хмелевских, Е. Козиной, Л. Житковой, Д.И. Захаровой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 208.

²⁰ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т. 2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С. 30.

«Я думаю, маловероятно, что что-то может быть удобней, чем завеса, или, как я еще называю, пересечение. Данный метод имеет много преимуществ. Вы знаете, как сложно написать предмет, который не сохраняет постоянно один и тот же вид. Вот почему живопись копировать проще, чем скульптуру. Вы так же знаете, что если изменятся длина и расположение центрального луча, то предмет будет казаться иным»²¹. Метод завесы позволяет зафиксировать вид объекта. Еще одно преимущество в том, что контур и границы поверхности могут быть легко перенесены на поверхность картины.

Для упрощения работы над композицией и для более быстрого нахождения истинной вершины зрительной пирамиды Альберти рекомендовал живописцам пользоваться завесой из прозрачной ткани. Эта завеса, расчерченная на квадраты, помещалась между глазом и плоскостью изображения, разделенной на такие же квадраты. Завеса должна была представлять собой неподвижную поверхность, на которой отмечались определенные границы, что и позволяло находить вершину пирамиды.

С завесы границы поверхности переносились на плоскость картины. В данном методе не принимались в расчет поправки на восприятие перемещающегося человека. Действительно, здесь не учитывались многие психофизиологические свойства зрения. Этот метод предоставляет определенные координаты для художника: на данной параллели находится лоб, на другой нос, на третьей щеки, на более низкой – подбородок. После того как определённая часть тела, которую необходимо написать, будет расположена на координатах «завесы», художник переносит ее на холст, расчерченный в такую же сетку.

«И я не собираюсь прислушиваться к тем, кто говорит, что художнику не стоит использовать данные приспособления, потому что он будет не в состоянии что-либо написать без них. Если я не ошибаюсь, мы не требуем от художника бесконечного труда, а, в первую очередь, ждем от него картины, изображающей объекты такими, какими они являются в действительности»²².

Говоря о методе завесы как о способе зрительного восприятия, отметим, что и картина есть тоже своего рода завеса, только за ней мы предполагаем некоторые идеальные образцы, тщательно выисканные и отобранные разумом благодаря науке и знанию

²¹ Там же. – С.29.

²² Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т. 2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С.32.

некоторых общих закономерностей, коренящихся в природе красоты. Речь идет о некоторой трехмерной модели, создаваемой в уме и осуществляемой в виде предварительного рисунка.

Воплощая свою геометрическую теорию, Альберти переносил на холст размеры пропорционально сокращенных объектов видимой реальности. Он выделял на картине точку схода, где центральный луч встречался с изображением. От точки схода проводятся прямые линии к переднему плану картины: эти линии представляют собой перпендикулярные прямые к плоскости картины. Кроме того, необходимо разместить поперечные линии на полу. В этих целях Альберти обращался к стороне зрительной пирамиды и ее пересечению с поверхностью картины. В результате получается, что зрительные лучи, направленные к основной линии, пересекают плоскость картины.

Задачу живописца Альберти видит в том, чтобы на любой данной ему доске или стене так очертить линией и окрасить цветами подобия видимых поверхностей тела, чтобы они на определенном расстоянии и при определенном положении центра казались выпуклыми и во всем подобными этому телу.

Произведение искусства трактуется как результат взаимодействия трёх начал: ума (*ingenium*), руки мастера (*manus*) и природы (*natura*). Живописное изображение никогда не покажется похожим на натуру, если не будет определено расстояние, с которого на него нужно смотреть. Должно быть определено некое положение смотрящего и предмета среди всего бесчисленного множества возможных положений.

Таким нормальным положением является нахождение картины прямо перед зрителем с горизонтом на высоте человеческого роста, то есть такая точка зрения, при которой субъективность восприятия наименее чувствуется зрителем и которая вместе с тем дает возможность предмету воздействовать с наибольшей силой («наиболее сильная пирамида» средневековых оптиков).

Положение предмета, при наибольшем соответствии между образом предмета и самим предметом и минимальном разрыве между ними, отвечает витрувианскому требованию эвритмии: **«чтобы изящный вид их не получился отличным от подлинных соразмерностей»²³.**

²³ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т. 2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С. 11.

Средневековые теории «образов», понимаемых как силы, подсказали Альберти физическое обоснование того, почему именно фронтальное положение предмета на уровне глаза наблюдателя обладает преимуществами перед другими его положениями. Но у Альберти это представление не было исходным и центральным.

И все же остается вопрос - насколько мастера Возрождения доверяли средневековым практикам, учитывая развитие техники и теории линейной перспективы? Самуэль Эджертон предположил, что появление плоского зеркала, которое постепенно вытесняло устаревшую плоскую металлическую панель и полусферическое зеркало, применяемые в XIV веке, позволило видеть картину видимого на двухмерной поверхности²⁴.

Филлиппо Виллани свидетельствует, что Джотто пользовался зеркалами для создания своих произведений так же, как Брунеллески использовал тонкое зеркало для вычисления перспективы²⁵.

Альберти считал, что зеркала нужны больше для получения правильного представления и суждения о предметах, чем для построения композиции картины. «Отличный арбитр для вынесения решений – зеркало»²⁶, но только арбитр, а далее - расчеты и математическое построение композиции.

В XV веке Филарете (Антонио Аверлино) пишет: *«Если у вас появится желание написать что-то наиболее простым путем, возьмите зеркало и поставьте его перед изображаемым объектом. Посмотрите в него, вы увидите очертания предмета наиболее четко. То, что расположено ближе или дальше от вас, будет уже показано в перспективном сокращении... Честно говоря, я думаю, что таким образом синьор Брунеллески открыл перспективу»*²⁷. Мнение Филарете можно считать своего рода подтверждением гипотезы о влиянии зеркала на развитие линейной перспективы.

В то же время есть прямые свидетельства того, что мастера линейной перспективы Возрождения знали и использовали оптические теории античности и средневековья.

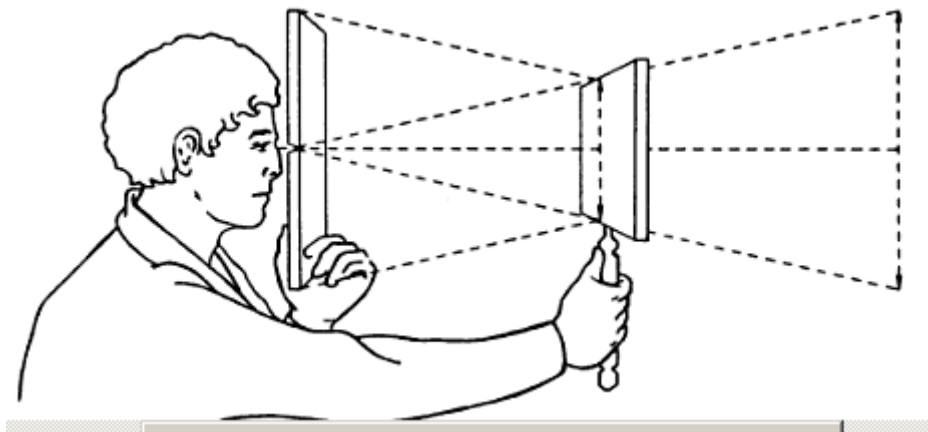
²⁴ Edgerton S. Y. The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. – N.Y.: Basic Books, 1975. – P. 63.

²⁵ Виллани Дж. Новая хроника или история Флоренции. – М.: Наука, 1997. – С. 57.

²⁶ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. – В 2 тт. – Т. 2. – М.: Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1935. – С.30.

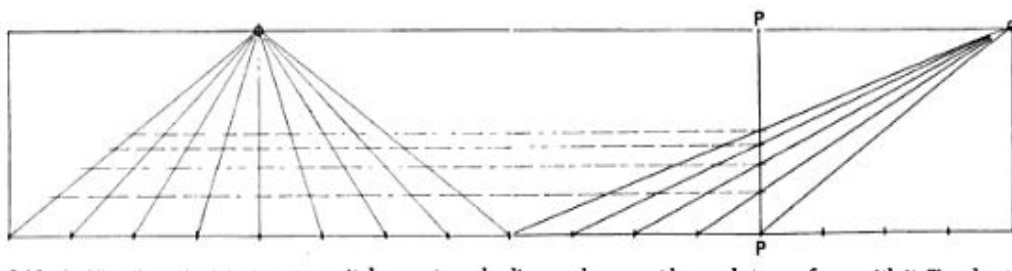
²⁷ Мастера искусства об искусстве. В 7 тт. – Т. 1. – М.: Академия, , 1966. – С. 87.

Так, Алессандро Паронки²⁸ упоминал, что друг Брунеллески Паоло Тосканелли привёз копию трактата Блазиуса из Пармы «Вопросы перспективы» во Флоренцию в 1424 г. Этот факт позволяет предположить, что Брунеллески был знаком с работами Альхазена, Бэкона, Вителло, Пекхама, что могло сыграть решающую роль в создании его демонстрации перспективы.



Демонстрация перспективы Брунеллески

Прослеживая зависимость зрительного восприятия от изменения расстояния и положения центрального луча, он выводит правило: чем больше расстояние, тем видимая поверхность будет казаться темнее, – и делает вывод, что изменение расстояния и положения центрального луча изменяет видимую поверхность и это изменение касается метрических свойств фигуры в отличие от свойств визуальных.



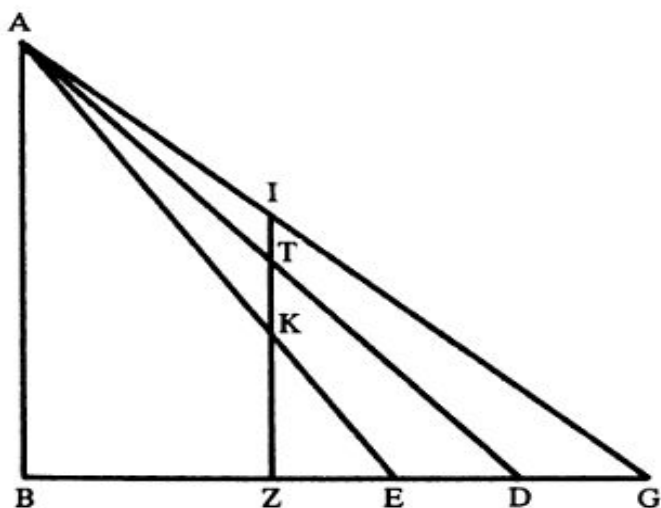
Определив зрительную пирамиду и прямолинейность лучей, Альберти подошел к проблеме передачи художником действительности. «Когда прилежные художники наносят цвет на холст, они должны изображать предметы на холсте, как если бы это было прозрачное стекло. Тот, кто смотрит на картину, созданную согласно описанному принципу, может увидеть своего рода поперечное сечение пирамиды»²⁹.

²⁸ Paronchi A. Studi sulla dolce prospettiva. – Milan: Martello, 1904. – P.10.

²⁹ Paronchi A. Studi sulla dolce prospettiva. – Milan: Martello, 1904. – P.33.

Интересно также предположение Эджертон о том, что рассуждения Альберти о «мере отдаленности» опираются на постулаты Евклида, изложенные в его произведении «De visu»³⁰.

Евклид утверждает, что если отрезок GD виден лучами AG и AD, а отрезок DE – лучами AD и AE, то GD будет дальше чем DE. Существует явная аналогия между



утверждением Евклида и теорией Альберти. Если EG принять за секцию изображаемого пола, а IK – за панно художника, утверждение Евклида и «мера отдаленности» Альберти становятся идентичными понятиями.

Отличие оптики Альберти как науки о свете и законах зрительного восприятия от оптик Античности (например, Витрувия) заключается в том, что Витрувий требует от зодчего корректирования оптических обманов при помощи соответствующих деформаций, в то время как Альберти доверяет познавательной работе глаза, для которого вещь остается самой собой, хотя и ведет себя по-разному в зависимости от разных условий среды и положения.

Альберти особенно интересовался способностью тел менять свой образ в связи с переменной непостоянных качеств, а именно света. Трактат «О живописи» начинается с определения различий постоянных и изменчивых качеств, свойственных поверхностям тел.

К числу постоянных качеств относятся очертания краев поверхности, определяемые линиями и углами (треугольник, квадрат, прямоугольник, круг и т.д.), и кривизна поверхности, то есть характеристика поверхности как плоской, вогнутой, выпуклой.

Изменить эти качества тело и его поверхность не могут, не перестав быть тем, чем они являются (например, при изменении их треугольник превращается в квадрат). К числу переменных качеств он относит место (расстояние предмета и положение его по

³⁰ Edgerton S.Y. The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. – N.Y.: Basic Books, 1975. – P. 65.

отношению к зрителю), а также свет. При перемене места и освещения тело и поверхность, до известной степени меняясь, все-таки остаются сами собой.

Для Альберти существуют вещи как таковые, которые мы реально не наблюдаем, потому что меняется расстояние между нами и предметами, меняется положение центра зрительной пирамиды и освещение, отчего поверхность кажется нам изменившейся.

Тела сами по себе остаются, таким образом, неизменными, но их характеристики изменяются. Вещь для Альберти раскрывается во всем своем богатстве лишь в процессе своего взаимодействия с другими вещами, в своей связи со средой, в своих воздействиях на нее.

Альберти интересуется не субъективной стороной зрительного восприятия, а объективным отношением изображения к изображаемому предмету. Его интересует не изображение на картине, рассматриваемое само по себе, а это изображение, рассматриваемое в его отношении к предмету, то есть как образ предмета³¹.

И все же его теория перспективы не есть глава психофизиологической оптики, а глава начертательной геометрии, и его основной вопрос заключается в том, какие качества остаются инвариантными при переходе от предмета к его изображению и при каких объективных условиях достигается наибольшее соответствие между предметом и его изображением.

Структура искусственной перспективы Альберти содержит и даже базируется на идеях, которые являются точным отображением того, что мы находим в средневековых текстах. Но он применил оптические теории к предметно-изобразительным проблемам, создав тем самым новую систему.

Подобная тесная связь между средневековыми и ренессансными идеями раскрывает намерение Гиберти в написании третьего комментария, целью которого было рассмотреть вопросы перспективы и оптики. Он стремился к суммированию для своих



Ок. 1425. Святая Троица. Мазаччо.

³¹ Garin E. Il pensiero di L. B. Alberti e la cultura del Quattrocento. — Belfagor, 1972. — XXVII. — № 5. — P. 516.

современников концепции видимой реальности, что стало базой и оправданием новой системы (перспективы). Несмотря на это, вероятно, что описание Гиберти средневековой оптической теории в работе, посвященной изучению истории теории искусства, было направлено на оправдание и объяснение новых развивающихся изобразительных техник в живописи Ренессанса. В том же году когда «Троица» Мазаччо потрясла флорентийцев (1425), Гиберти начал перспективное построение живописных рельефных панно на бронзовых дверях Баптистерия. Он говорит, что направил все усилия на передачу природы, как она есть. Все фигуры переданы в низком рельефе, и те, что изображены ближе, кажутся больше, а те, что дальше – меньше. Так же как и Симоне Мартини, ему не поддавалась передача сокращающихся в перспективе кругов, с которой справился Альберти несколько лет спустя, передавая в перспективе расположение 8 точек на круге. Донателло (1386-1466), ученик Гиберти, развил данный метод использования перспективы на низком рельефе декораций в бронзе и мраморе. Некоторые из этих рельефов выглядят как пособие для изучения перспективного построения. Изредка он использует прием вертикального схождения прямых в одной точке. Ему даже удается передать эффект воздушной перспективы благодаря возможностям мрамора.

Донателло. «Чудо с ослом». Рельеф из алтаря базилики Святого Антония в Падуе. Бронза. 1447–50.



Взаимосвязь теории зрения и принципов линейной перспективы доказывает то, что изобретатели линейной перспективы обладали знанием средневековой теории зрения и использовали метод зрительной пирамиды перспективистов для геометрических операций, благодаря которым трехмерное видимое пространство переходило в

двухмерное пространство живописного панно³². Перспективное двухмерное изображение теперь толковалось в трёхмерном смысле как прямое и точное выражение подлинной реальности.

Мастера Ренессанса совершенно иначе, нежели предшественники воспринимали картину - их восприятие характеризуется как «пластическое». Размышляя о роли перспективных искажений Альберти осознавал, что для пластического впечатления перспективно-правильное изображение является предпосылкой и непременным условием. «Прямая перспектива есть перспектива монокулярного зрения», тогда как целостная линейная перспектива строится по законам бинокулярного зрения, причем бинокулярная перспектива в поле дальнего зрения «сближается по характеру линейного сокращения с перспективой монокулярной»³³.

Условием перспективного построения, по Альберти, является разглядывание и измерение тел со всех сторон. В пластическом восприятии для него не существовало разрыва между математической теорией перспективы и видимой реальной действительностью.

Теория перспективы имела объективно-познавательное значение. Поскольку перспектива была не простым сводом технических приемов живописца, не композиционным средством, ценным вне своего отношения к реальной действительности, а наукой об объективных соответствиях между изображением и предметом, Альберти считал возможным для себя искать ее основы за пределами живописи. Линейная перспектива – это мысленное продолжение форм материального тела, отражение сверхчувственного в чувственном.

Геометрические понятия в трактате «О живописи» и в трактате «О зодчестве» тесно сплетены с чувственно-наглядными, образными представлениями. Показательна та легкость, с которой он переходит от геометрических схем к реальным наблюдениям. Живопись была для него математична лишь в той мере, в какой математична сама действительность. Альберти не ставил задачей создание какой-то особой «математической живописи» или «живописной математики»³⁴. По его мнению, геометрически и композиционно безупречные построения могут оказаться неприемлемыми, если они не соответствуют реальности.

³² См.: Lindberg D.C. Theories of Vision from al-Kindi to Kepler. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976. – P. 30.

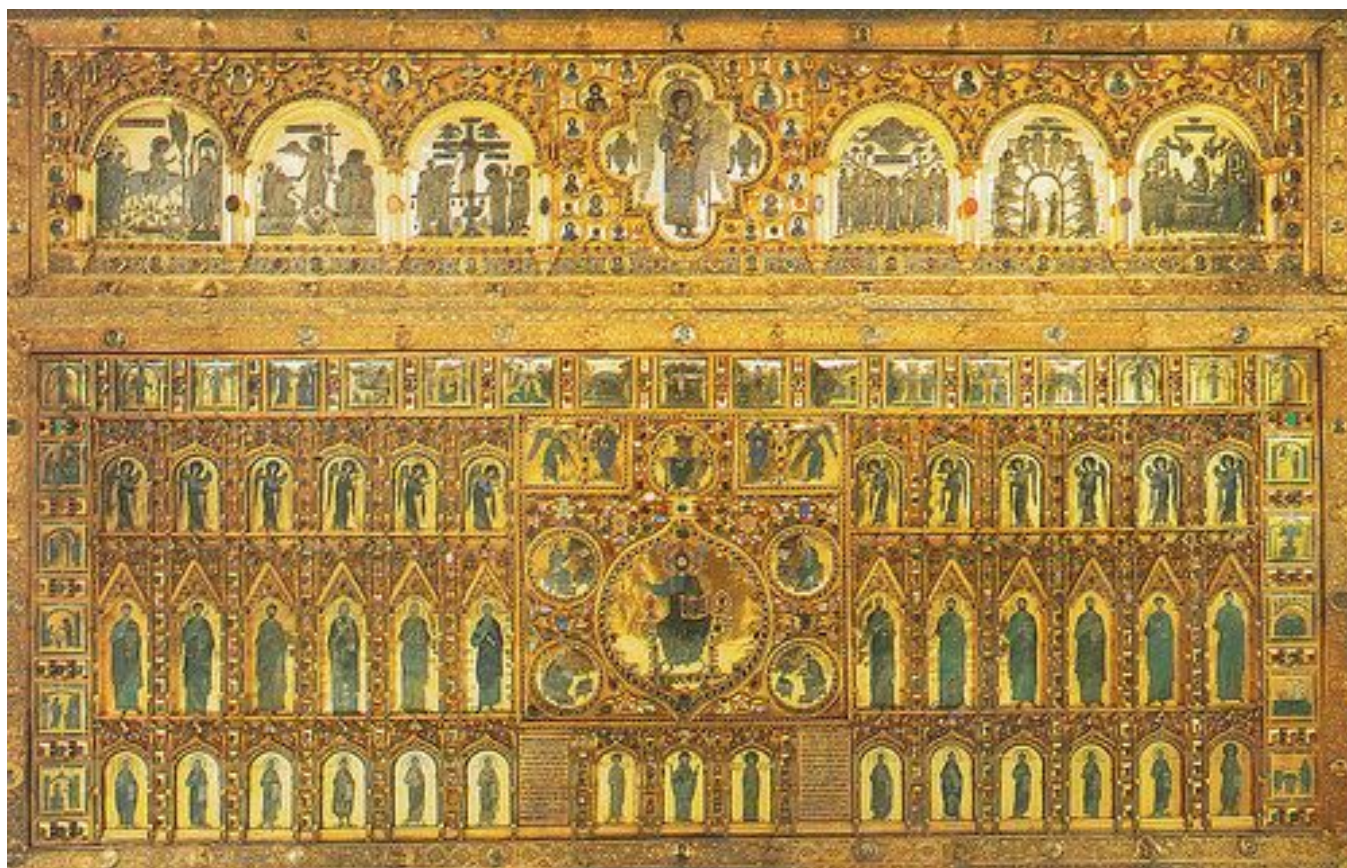
³³ Бакушинский А. Линейная перспектива в искусстве и зрительное восприятие реального пространства // Искусство. Журнал Российской Академии художественных наук. – М., 1923. – № 1 – С.230.

³⁴ Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. – СПб.: Алетейя, 2001. – С.408.

Если сравнить, как люди разных эпох (Средневековья и Возрождения) видели небо, на которое человек всегда, сознательно или бессознательно, проецировал свое восприятие мира, то становится очевидно убеждение, что зрение всегда обусловлено мировоззрением эпохи.

«Небо сияет, словно сапфир, солнце сверкает, словно золото, луна светит матовым блеском, словно электр, одни звезды струят пламенные лучи, другие блистают светом, а иные попеременно являют то розовое, то зеленое, то яркое белое сияние»³⁵.

Здесь небо уподоблено богатой ризе или покрову, шитому золотом и драгоценными камнями и ослепительно блистающему, подобно знаменитой «Пала д'Оро» в алтаре собора Сан Марко в Венеции.



Золотой алтарь собора Сан Марко в Венеции

³⁵ Гуго Сен-Викторский. О созерцании и его видах: о пяти способах познания Бога // Знание за пределами науки / Пер., прим. и послесл. М. А. Гарнцева. – М.: Республика, 1996. – С. 304.