

Глава 3. От теории к художественной практике

Антропоцентризм эпохи Возрождения

Познание человеком мира, наполненного божественной красотой, стало одной из главных мировоззренческих задач в эпоху Возрождения, когда пристальный интерес к визуальному восприятию активизировал развитие пространственных видов искусства: живописи, скульптуры и архитектуры.

Метафизика света становится свидетельством единства Бога и мира. Двойственная природа света, воспринимаемого и как традиционная эманация божества, и как простая телесная субстанция, делает его «зримым воплощением синкретизированного взаимопроникновения и итогового единства земного и небесного, божественного и человеческого, образа высшей красоты и высшего блага»¹.



Марсилио Фичино

Марсилио Фичино (1433 – 1499) в своём комментарии к «Пиру» Платона пересматривает средневековую теорию отражений применительно к описанию способов созерцания видимого.

«Бог, будучи в себе, существует всюду и не-Бог через мир, но мир простирается, сколь возможно, через Бога»².

Фичино строит космос, исходя из двуединства телесного и духовного, земного и небесного, Бога и материи, что было характерно для христианской традиции. Всякий выход за пределы Средневековья осуществлялся не только вопреки, но и благодаря традиционному мыслительному материалу. «Системообразующим моментом ренессансного мышления выступает не трансцендентность Божества, не телесность бытия, а их встреча»³.

¹ Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Вопросы искусствознания. Журнал по истории и теории искусства. – М., 2000. – № 1. – С.25.

² Цит. по: Баткин Л.М. Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 27.

³ Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Вопросы искусствознания. Журнал по истории и теории искусства. – М., 2000. – № 1 – С. 138.



*Доменико Гирландайо, фреска «Благовестие Захарии»,
Санта Мария Новелла, Флоренция (Марсилио Фичино - крайний слева)*

Образом постоянного присутствия Бога в мире, по утверждению Фичино, является свет. Единым светом пронизаны все ступени космической иерархии бытия.

В Боге свет есть безмерное изобилие его благости и истины, в ангеле – достоверность исходящего от Бога умопостижения и ... радость воли; в небесах – изобилие жизни, улыбка небес; в огне (в обладающих органами чувств вещах) – радость духа и сила чувства; во всей совокупности сущего – излияние глубочайшего внутреннего изобилия и, наконец, повсюду – образ божественной силы и блага⁴.

Мир в философии флорентийского неоплатонизма предстаёт открытым к познанию прекрасным образом Бога. Существование мира получает своё высшее оправдание – оправдание в форме обожествления.

В рассуждениях Тосканелли, Николая Кузанского, Альберти способность перспективно выстроенного изображения фокусировать внимание на точке схода рассматривается как аналогия с абсолютным зрением Бога, способного видеть все и сразу и в мельчайших

⁴ Баткин Л.М. Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 139.

деталей. Бог уподобляется пределу, в котором сходятся бесконечно большое и бесконечно малое.

Средневековые и ренессансные авторы трактовали визуальные образы как световые эманации, которые могут возникать умозрительно, а могут в виде природных зеркал отражать божественный свет, исходящий от небесных явлений.

Ренессансная наука, вобравшая в себя идеи гуманизма, сильно отличалась от учений более ранних эпох. В XV-XVI веках наука выделяется из традиционной системы церковного мышления, она широко использует эксперимент, но главное, что она вырабатывает понятие математического метода, перенося его на изучение природы⁵.

⁵ Интересно отметить в связи с этим проведенное Н.В.Ревякиной исследование деятельности падуанского ученого Джованни Фонтаны (Ревякина Н.В. Проекты и фантазии падуанского ученого XV в. Джованни Фонтаны // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. - М., 2004. - С.209 - 217). О Джованни Фонтане, получившем образование в Падуанском университете, в нашей науке практически ничего не известно. Дж.Фонтана был автором двух зашифрованных рукописных трактатов (рукописи хранятся в Париже и Мюнхене). Один из трактатов посвящен человеческой памяти, для управления которой Фонтана создал целую систему приемов и механизмов, а второй трактат, по содержанию выходящий за рамки своего названия - «Книга о приспособлениях для ведения войны», посвящен не только проектам военных машин, в нем описываются результаты оптических наблюдений, дается чертеж воздушного шара с самопишущим устройством для метеонаблюдений, содержатся проекты удивительных изобретений. Расшифровка трактатов и их издание с комментариями и вступительными статьями принадлежит Е. и Г.С. Баттисти (Battisti E., Battisti G.S. Le macchine cifrate di Giovanni Fontana. - Milano: Arcadia Edizioni, 1984. - 402 p.). Деятельность Фонтаны являет собой пример сочетания книжного знания и опыта. Его учитель Паоло Венето передал ему знание схоластической науки, но Джованни Фонтана занимался также освоением свободных искусств и естественной философии, преподаваемой на факультете свободных искусств, изучал медицину и стал врачом. В своих сочинениях Фонтана обращается как к трудам арабских ученых (Аль Кинди, Табит ибн Курр, Аль Фараби, Ариб ибн Сайд), так и к работам Герона, Архимеда, Филона, Витрувия, Птолемея, ссылаясь на мыслителей XIV в. Джованни де Донди, Иоанна де Линерийс, Пьетро д'Абано, Михаила Скота и Альберта Великого. Сфера интересов Фонтаны очень широка - от гидравлики до астрологии, от медицины до техники, от механики до мнемотехники. В своем трактате «Книга военных орудий» («Liber bellicorum instrumentorum», между 1420 и 1440 гг.) он дополняет рисунки подписями и разъяснениями. Подписи частично зашифрованы. На рисунках представлены военные машины для защиты и для осады, разрывные бомбы, зажигательные ракеты, механизированные стреляющие установки, машины для строительных работ (экскаватор с двумя лопастями, подвесная канатная дорога, подъемный кран), машины для поднятия тяжестей и для волочения, трубопроводы, лестницы разных типов, повозки, приводимые в движение зубчатой передачей, фонтаны, аппараты для измерения, толкаемые ракетой, автоматические музыкальные инструменты с гидравлическим или пневматическим управлением, механический орган, колокола, театральные маски, самодвижущиеся куклы-марионетки (ведьма, идущая по лестнице, дьявол), магические светящиеся эффекты, оборудование для акробатики, ключи для блокировки и разблокировки механизмов в движении, замки с алфавитной комбинацией, турбины, работающие от дыма, свечи длительного пользования, контейнер для разных жидкостей, зеркала, игрушки, хирургические инструменты для извлечения из ран гноя или излишка жидкости. Будучи в Удине, Фонтана проводил в горах опыты оптического характера и в результате сложных и тщательных наблюдений изобрел инструмент для тригонометрических измерений типа секстанта. Его он описал в труде, который был утрачен, но сохранился его компендиум - "De trigono balistario" (1438-1440). Ревякина Н.В. отмечает, что деятельность Джованни Фонтаны, человека разносторонних интересов и автора многочисленных проектов, свидетельствует о том, что XV век подготовил почву для творчества Леонардо, что талант его не появился сам по себе, что он не был гением-одиночкой, а был связан с эпохой (Ревякина Н.В. Проекты и фантазии падуанского ученого XV в. Джованни Фонтаны // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. - М., 2004. - С. 215). Разностороннее творчество Фонтаны показывает в новом свете традиционную университетскую науку Италии. Будучи книжной, основанной на комментировании Аристотеля, она допускала опыт, более того, обогащала его достижениями поздней схоластики. Не отступая от приобретенных им книжных знаний, Фонтана соединяет их с признанием эксперимента как метода добывания истины, и книжное знание (идеи парижских и оксфордских схоластов, арабская и античная наука) помогает ученому в его проектировании. Сопоставляя Фонтану с Леонардо да Винчи, можно сказать, что их объединяет разносторонность интересов, признание значения математики и количественного изучения явлений, решение некоторых вопросов гидравлики (опыт Леонардо с закрытым сверху сосудом, в котором горит огонь) и механики (экскаватор), наблюдения над свойствами теплоты и приметами дождя. Несомненно, Леонардо талантливее, глубже, последовательнее в новых идеях и проектах. Леонардо - целый мир, Фонтана, Альберти и др. - предвестники этого мира.

Наука стремится дать природным явлениям «не традиционное теологическое, а научное объяснение приходит к новому пониманию природы и ее законов»⁶.

Опыты и наблюдения над природой проводили и учёные – схоласты, но в системе средневекового мышления их эмпирические наблюдения оставались теологической системой, в то время как для Леонардо наука стала необходимым условием при познании истины.

Отличие неоплатонизма Возрождения от неоплатонизма Античности в том, что он подходил к анализу восприятий с научной точки зрения. Принципы понимания категории света, сформированные на протяжении Античности и Средних веков, были переосмыслены и трансформированы в соответствии с новыми мировоззренческими ориентирами. Культура Возрождения выработала особую световую парадигму, основанную на культурной традиции и соединившую в себе научно-философские, религиозные и художественно-эстетические аспекты.

В теоретических построениях гуманистов акцент ставится на познавательных функциях зрительного восприятия. В сочинениях Николая Кузанского, Альберти, Леонардо неоднократно проводится сравнение функций зеркальных отражений и познавательных способностей человека. Рассуждения по поводу оптических иллюзий сводятся к



Якопо де Барбари, портрет Лука Пачоли, 1495

анализу когнитивных возможностей разума и созерцания.

Ссылаясь на Аристотеля, Лука Пачоли писал: *«...от зрения имеет своё начало знание... нет ничего в интеллекте, чего не было бы раньше в ощущении»*. Иными словами, никакая вещь не бывает в интеллекте раньше, чем будет дана, тем или иным образом, в ощущении.

⁶ Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – С.18.

«Из наших чувств, согласно мудрецам, зрение наиболее благородное. Вот почему, не без основания, даже простые люди называют глаз первой дверью, благодаря которой ум постигает и вкушает вещи»⁷.

Способность человеческого глаза при помощи оптических приспособлений проникать в сферу невидимого (таким образом, прозревая, познавать) приравнивалась к способности проникать в сферу сакрального. Теория и эстетика оптических отражений занимает в процессе осмысления интеллектуального опыта первостепенное место.

Существенным отличием оптических воззрений позднего Средневековья и Ренессанса является то, что зрительные образы рассматриваются как результат деятельности божественного света, пропорционально отражающегося во всех природных субстанциях, а весь мир мыслится как система зеркал. Средневековое сознание предпочитало чувственно-медитативное переживание сакральных тем в искусстве, а Античность - рационально моделированный художественный образ как оптическую иллюзию.

Развитие в XV-XVI веках антропоцентрического мирозерцания, основанного на античной идее, получает своё логическое продолжение и в ренессансной теории глаза и художественной перспективе. Интерес живописцев Ренессанса к оптике, зеркалам, свойствам миража общеизвестен. Широко были распространены трактаты по оптике, системе отражений, преломлений, искажений формы, увиденных через стекло, воду, линзу и пр. Уччелло и Леонардо да Винчи занимались изготовлением зеркал, которые завораживали точностью и достоверностью воспроизведения изображения.

Живопись сравнивалась с зеркалом, в котором отражается реальный мир. Но в отличие от современных технологических возможностей и использования гиперреалистами прямой проекции изображения на холст живопись в то время не могла быть простым подобием реальности, она должна была преобразовывать частные наблюдения и впечатления в обобщённый образ. При антропоцентрическом характере художественного мышления итальянских мастеров, знание анатомии считалось абсолютно необходимым

Перспективное построение пространства, объёмность форм, тонкость цветовых отношений и наличие световоздушной среды составляют характерные черты творчества Пьеро делла Франческа (ок.1420 – 1492). Уже в ранних своих произведениях

⁷ Пачоли Лука. О божественной пропорции / А.Ф. Лосев Эстетика Ренессанса. – М.: Мысль, 1978. – С. 187.

«Крещение Христа» (1455), «Бичевание Христа» (1456) он прибегает к этим пластическим приёмам.



Пьеро делла Франческа. Крещение Христа

В цикле фресок в церкви Сан-Франческо в Арреццо художник использует тончайшую гамму фиолетовых, бледно-розовых, красных, серых и синих тонов и, наполняя ее светом, создаёт объёмные изображения. Его произведениям свойственна особая утонченность, аристократизм. В поздних работах («Рождество», 1475) он активно использует рассеянный серебристый свет, светотени становятся мягче. В его *Пьеро*



делла Франческа, Рождество

творчестве намечается уход от традиций флорентийского искусства с его изобразительной жесткостью рисунка.

Пластические новации, которые мы видим в его фресках, несут в себе черты построения художественного образа, которые получают дальнейшее развитие в творчестве Леонардо да Винчи.

Творчество Джованни Беллини (1430-1516), яркого представителя венецианской школы, подготовило переход к искусству Высокого Возрождения. Свободная живописная манера, яркая цветовая гамма, стремление к реалистической передаче пространства и объёма отличают произведения этого художника («Мадонна с деревцами» (1487), «Мадонна на троне в окружении святых» (1505). Наивная повествовательность эпохи кватроченто сменяется стремлением к созданию обобщённой картины мира, где человек живёт в гармонии с одухотворённой природой.



Джованни Беллини. Мадонна с деревцами

Венецианская школа живописи достигает расцвета в первой половине XVI века в произведениях Джорджоне и молодого Тициана. Джорджоне (1476-1510) учился у Джованни Беллини, входил в круг венецианских гуманистов. В своём творчестве он, наряду с библейскими сюжетами - «Поклонение пастухов» (1500-1505), «Юдифь» (1504), обращается к светским и мифологическим темам - «Спящая Венера» (1508-1510). В картине «Юдифь» (Эрмитаж, Санкт-Петербург) тема подвига во имя спасения своего народа раскрывается в своеобразной композиционной и смысловой трактовке. Художник создаёт возвышенно прекрасный образ женщины, которая побеждает не силой, а красотой и самоотверженностью. Подчёркивается ее спокойная уверенность, бесстрашие, гармония с окружающим миром. Фигура дана в полный рост, композиционно подчиняет себе все изобразительное решение. Большое место в картине



занимает характерный пейзажный фон, который служит средством передачи внутреннего состояния героини. Изысканность линий, тонкость цветовых отношений, гармония и пластика движений раскрывают философско-религиозный смысл картины. Внутренняя гармония образа является свидетельством исполнения человеком воли Божьей. Светом художник акцентирует внимание на лице, фигуре, моделирует форму, создаёт динамичные блики. Творчество Джорджоне - проявление ренессансной идеи гармонии и красоты человека.

Художественные поиски Джорджоне нашли свое продолжение в работах Тициана Вечеллио да Кадоре (1477-1576).

Уже в ранних произведениях художника - «Христос и грешница» (1508-1510), «Цыганская Мадонна» (1511) - проявилось его удивительное колористическое мастерство. Он применяет выразительные в своей интенсивности чистые цвета. Цвет играет все более важную роль в

Джорджоне. Юдифь

образной характеристике. В картине «Флора» (1515, Флоренция, Уффици) изображена златовласая красавица, образ которой является панегириком женственности. Идеал земной, телесной красоты также получает своё воплощение в картине «Любовь земная и небесная» (1515, Рим, галерея Боргезе). Венецианская колористическая традиция использования яркого чистого цвета находит своё воплощение в одной из ранних работ Тициана «Динарий кесаря» (1516, Картинная галерея, Дрезден). Картина изображала евангельский эпизод – спор Христа с фарисеями. В столкновении человеческих характеров проявляется этический конфликт. Воплощённый в образе Христа высокий гуманистический идеал эпохи Возрождения сталкивается с низменными проявлениями людей. Тициан отказывается от повествовательности в изложении темы и строит

композицию на сопоставлении двух фигур, данных крупным планом и как бы максимально приближенных к зрителю.

Художник связывает фигуры в единое композиционное целое посредством линии сближающихся рук и невидимой линии взглядов. В картине доминируют крупные объёмы и большие цветовые пятна. Свет озаряет возвышенное лицо Христа, акцентирует кисть его руки, контрастно светлой рядом с темной рукой фарисея- свет



активное средство характеристики художественного образа. Светотеневая моделировка передаёт психологическое состояние персонажей и напряжённость сцены. Контрастные сочетания карминно-красного и ультрамарина, янтарно-золотого и чёрного подчёркивают драматизм момента. Цвет в творчестве Тициана становится доминирующим носителем идеи и художественной выразительности. В целом венецианская школа живописи дала выдающихся художников, которые разработали колорит до высшей степени совершенства.

Тициан Вечеллио да Кадоре. Динарий кесаря

В культуре Возрождения глаз получает новые prerogatives, которыми раньше обладал только разум. Об этом свидетельствует и трактат Леонардо «О свете и зрении»⁸. В этот исторический период человек становится центром мироздания, а глаз – центром этого центра. Меняется оценка роли зрения в процессе постижения реального мира и соответственно меняется отношение к тем изобретениям, которые улучшают и усиливают зрение, например, таким, как линза. Существующее в средневековье недоверие к оптическим приборам и проблеме зрения преодолевалось по мере того, как механика из разряда искусств переходила в разряд науки, ослабляя античное противопоставление естественного и искусственного⁹.

⁸ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. В 2 т. / Под общ. ред. Б.В. Леграна, А.М. Эфроса; пер., ст., коммент. А.А. Губера, В.П. Зубова, Н.Б. Иванова, В.К. Шилейко, А.М. Эфроса. – Т. 2.– СПб.; М.: Нева; ОЛМА-Пресс, 1999. – С. 102.

⁹ Там же. – С. 140.

Возрожденческое восприятие зрительной иллюзии резко отличалось от недоверия к чувственному опыту, характерного для античной культуры, свидетельством чего является предание о Демокрите, стремившегося освободиться от зрения чувственного, чтобы приобрести умозрение. Характерно отношение Леонардо к этому античному преданию:

«И если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, которое открывает доступ к наукам божественным, и что такая помеха привела одного философа к тому, что он лишил себя зрения, на это следует ответ, что глаз как повелитель чувств выполняет свой долг, когда создаёт помеху для путаных и лживых рассуждений (науками их назвать нельзя), в которых споры всегда ведутся с великим криком и размахиванием рук... И если такой философ вырвал себе глаза, чтобы избавиться от помехи в своих рассуждениях, то прими во внимание, что такой поступок был подстать его мозгу и его рассуждению, ибо все это было безумием»¹⁰.

Это мнение Леонардо следует учитывать, рассуждая о Возрождении как возвращении к Античности. Ни один античный мыслитель не назвал бы глаз «универсальным судьёй всех тел», как это делает Леонардо.

«На исходе Средневековья, главным образом в эпоху Ренессанса, пробуждается новое переживание Я. Человек становится важным для самого себя. Я, прежде всего, необыкновенное и гениальное, становится масштабом ценности жизни»¹¹.

Возникает антропоцентризм отличный, как от теоцентризма Средних веков, так и от космоцентризма Античности. В эпоху Возрождения человек, став вселенской точкой отсчета, осознает себя творцом самого себя. Происходит «абсолютизация человеческой личности, со всей ее материальной телесностью»¹². *«Человек, - писал Марсилио Фичино, - не желает ни высшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь, не зависящее от его власти... Он повсюду*

¹⁰ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. В 2 т. / Под общ. ред. Б.В. Леграна, А.М. Эфроса; пер., ст., коммент. А.А. Губера, В.П. Зубова, Н.Б. Иванова, В.К. Шилейко, А.М. Эфроса. – Т. 2.– СПб.; М.: Нева; ОЛМА-Пресс, 1999. – С. 32.

¹¹ Гвардини Р. Конец философии нового времени. 1954; Феномен человека: Антология. – М.: Высш. школа, 1993. – С.240.

¹² Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – Т.2. – М.: Искусство, 1969. – С. 288.

стремится владычествовать, повсюду желает быть восхваляемым и быть старается как Бог всюду»¹³.

Концептуальное изменение отношения человека к миру, к Богу, к познанию и к природе приводит к переосмыслению оптической иллюзии и зрения. Человек Ренессанса был убеждён, что видимая им картина мира достоверна.

Рассуждение Антонио Аверлино о зеркале позволяет судить о том, как изменились в эпоху Возрождения принципы живописного изображения по сравнению со средневековыми.

В зеркальном отражении проявление законов перспективы видно яснее, поскольку глаз, непосредственно созерцающий балки на потолке, бессознательно управляется мозгом и не сразу замечает, что балки по мере удаления сближаются между собой. Ум корректирует то, что видит глаз, и вопреки зрительному восприятию человек понимает, что балки равно отстают друг от друга. Глядя на отражение в зеркале, человек не столь соотносит видимый образ с реальностью, поэтому зеркало представляет предмет в его «чисто чувственном виде», лишённом «привнесений» со стороны человеческого разума.

Интересно сопоставить эти рассуждения о зеркале с теми, что мы встречали в Античности. Например, Платон, рассуждая о различии между зримым и умопостигаемым, мышление относит к мнению, а познание – к вере. «Для сравнения возьмём линию, разделённую на два неравных отрезка. Каждый такой отрезок, то есть область зримого и область умопостигаемого, разделим опять таким же путём, причём область зримого разделим по признаку большей или меньшей отчётливости. Тогда один из получившихся там отрезков будет содержать образы. Я называю так прежде всего тени, затем отражения в воде и в плотных, гладких и глянцевитых предметах. Одним словом, все подобное этому... В другой раздел, сходный с этим, поместим находящиеся вокруг нас живые существа, все виды растений, а также все то, что изготавливается»¹⁴.

К уподоблению, то есть к самому низкому роду знания, Платон относит отображения чувственных вещей – то, что мы видим в зеркале и что должны изображать на картине, используя приём перспективы. Глаз, согласно Платону, даёт нам иллюзорное представление о действительности, и его обязательно надо корректировать с помощью

¹³См.: Баткин Л. М. Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 141.

¹⁴ Там же. – С. 292.

разума. *«В науках очищается и вновь оживает некое орудие души каждого человека, которое другие занятия губят, а между тем сохранить его в целости более ценно, чем иметь тысячу глаз. Ведь только при его помощи можно увидеть истину...»*¹⁵.

Переворот, совершенный в живописи с помощью введения принципа перспективы, имел не только художественное, но огромное мировоззренческое значение. В философии произошёл отход от аристотелизма и обращение к Платону и неоплатоникам. Однако возрожденческий платонизм отличается от античного, и живопись Возрождения делает ещё более очевидным это различие. Перспектива привнесла с собой новое миропонимание, новое мироощущение.

Схоласты Средневековья были заняты изучением философских проблем, поднятых в трудах Аристотеля, а практичный, уверенный в себе человек Возрождения направил свои усилия на познание посредством опыта. Дух эксперимента затронул всю сферу человеческой деятельности, в том числе гуманитарные и естественные науки. Архитекторы, анатомы, инженеры стремились не следовать слепо за учением античности, а доверять только природе, «видимой реальности»¹⁶.

Вместе с тем при всех новациях в понимании художественной оптики ренессансное представление о свете не сменяет средневековые представления, а скорее сосуществует с ними параллельно.

В живописи и скульптуре Возрождения процветал натурализм, основанный на научном изучении мира новыми средствами перспективы и анатомии. «Современная перспектива начинается при столкновении нордически-готического чувства пространства с архитектурными и ландшафтными формами византийской живописи»¹⁷.

Синтез готического и византийского искусства, положивший начало современному восприятию пространства, осуществляют два великих художника – Джотто и Дуччо. Меняется формальная оценка поверхности изображения: это уже не стена или доска, на которую наносятся формы отдельных вещей и фигур, а прозрачная плоскость, сквозь которую можно заглянуть в некое пространство. Масштаб изображения в композициях Брунеллески, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Паоло Учелло, Альберти, Леонардо да

¹⁵ Там же. – С.296.

¹⁶ Lindberg D.C. Theories of vision from Al-Kindi to Kepler. – Chicago: Univ. of Chicago Press , 1976. – P. 16.

¹⁷ 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.63.

Винчи и других ренессансных мастеров определяется не только размером угла зрения, но и пространственной соотнесённостью с линией горизонта и точкой схода¹⁸.

Перспектива перестаёт быть только техниче­ски-математической проблемой и все больше превращается в проблему художественную и мировоззренческую, Альберти считал, что о перспективе можно говорить там, где не только отдельные объекты изображены в сокращении, но где цельная картина превращается как бы в «окно», через которое мы смотрим в пространство¹⁹. Материальная поверхность изображения отрицается как таковая благодаря «правильному» геометрическому конструированию очертаний.

Около 1303 года, почти через десять лет после смерти Роджера Бэкона и Джона Пекхама, Джотто ди Бондоне (1266 – 1337) начал работу над фресками в капелле Арена в Падуе, которые впоследствии станут восприниматься как первое утверждение нового понимания отношения видимого пространства и его воспроизведения на двухмерной поверхности. Он вводит наклонные и перспективные ракурсы, создавая ощущение глубины и плотности, придаёт фигурам объём, делая их иллюзорно трёхмерными, выстраивает перспективу с точки зрения зрителя, стоящего в центре капеллы.



Джотто ди Бондоне, фреска Поцелуй Иуды, капелла Арена, Падуя

¹⁸ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – Т.2. – М.: Искусство, 1969. – С. 300.

¹⁹ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – Т.2. – М.: Искусство, 1969. – С.105.

Почти через сто лет Ченнино Ченнини в «Книге живописи» (1400) смог кодифицировать метод перспективы. Теория линейной перспективы становится кульминацией в поисках «зрительной достоверности» и «стремления подражать природе»²⁰.

До распространения этого труда, живописцы постигали метод линейной перспективы, передавая из рук в руки зарисованные на бумаге зрительные эффекты естественной перспективы, описанные с помощью зрительного конуса Евклидом. Причиной, почему на протяжении такого долгого периода не была разработана более современная теория зрения (тысяча семьсот лет прошло с момента учения Евклида до теорий раннего Возрождения), было, вероятно, то, что не существовало тесной связи между художниками и учёными²¹. Учёные того времени редко интересовались применением на практике их теорий. Альхазен оказался первым в этой области. Даже перевод Евклида на латынь Аделардом Батским в XII веке был сделан не с греческого, а с арабского.

Роберт Гроссетест, Роджер Бэкон, Вителло, Джон Пекхам (XIII век) развивали науку на основе арабских трактатов по оптике. Не будучи художниками, они не интересовались практической реализацией своих учений в искусстве. Похожие исследования и эксперименты, которые предпринимали художники, существовали вне науки. И только в эпоху Возрождения перспектива как средство организации пространства, основанного на принципе видения зрителем, становится сущностной базой всего искусства.

Считается, что метод перспективы был открыт художником и архитектором Филиппо Брунеллески (1377 – 1446). Однако его метод основывался на проекции и не был полным²². Кристофор Ландино в 1492 году сказал, что он понимал метод перспективы, но скорее был не изобретателем, а повторным открывателем. Спустя 100 лет после смерти Брунеллески его биограф Джорджо Вазари писал, что Брунеллески уделял особое внимание перспективе, суть которой плохо понимали в то время, и художником было допущено много ошибок и неточностей, пока, наконец, он не открыл метод безукоризненной передачи пространства.

Вазари имел в виду метод проекции, который Брунеллески мог действительно изобрести и использовать для архитектурных проектов. Однако даже спустя продолжительное время художники продолжали пользоваться простым методом

²⁰ Lindberg D.C. Theories of vision from Al-Kindi to Kepler. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976. – P. 31.

²¹ См.: Wright L. Perspective in perspective. – London: Routledge & Kegan Paul, 1983. – P. 56.

²² См.: Там же. – P. 58.

параллельной перспективы. Основанный на теории зрительного конуса Евклида, данный метод давал (но не рассматривал в качестве обязательной) возможность строить планы, что является основой метода проектирования. Более того, не требовалось восприятия с точки зрения одного смотрящего, направление взгляда которого было бы точно определено. Была предусмотрена только незначительная перспективная «клетка», в которой располагался объект.

Значительным открытием Брунеллески является то, что он впервые исследовал и сделал популярными возможности иллюзионистической перспективы. В 1416–1425 годы он создал полотна, которые демонстрировали новый метод перспективы²³. Позднее они были утеряны, и остались только описания, выполненные биографом художника Антонио Манетти в произведении «О жизни Брунеллески». Согласно Манетти, панно были написаны с соблюдением линейной перспективы, разрабатывающей принципы точного изображения отдалённых и приближенных объектов с уменьшениями и увеличениями их размеров соответственно восприятию человеком. Утверждая, что Брунеллески заложил основные правила линейной перспективы, Манетти ничего не говорит об открытии Брунеллески метода проекции (об этом позднее напишет Вазари) и не сообщает о том, как выглядели перспективистские картины²⁴.

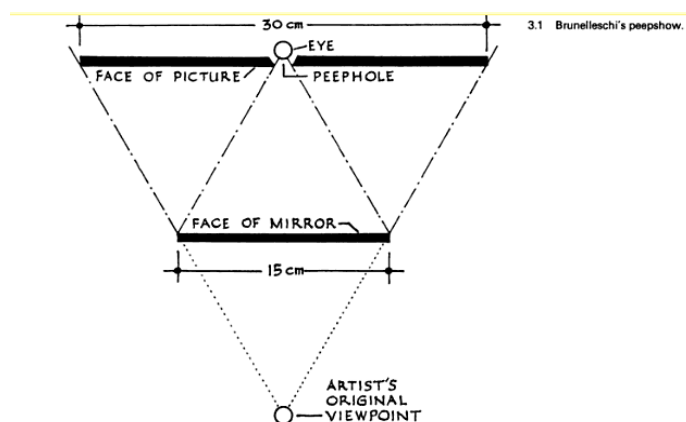
Возможно, Брунеллески использовал форму «камера-оттика», даже самые простые формы которой давали перевёрнутое изображение. В то время тонкий лист металла часто использовался как полотно для изображения. Художник сначала устанавливал полированный лист металла, отражающий объект, устанавливал зеркало, фиксированное смотровое отверстие и писал картину на металлической панели. Однако, если смотреть на зеркало прямо, центр предмета будет затемнён его собственным отображением. Если сместить зеркало в сторону, изображение окажется под наклоном, и на законченной работе возникнет искажение.

Панно Брунеллески с изображением Собора имело в центре маленькое смотровое отверстие. Зритель должен был смотреть в отверстие с обратной стороны на

²³ Любопытно отметить мнение Э.Гомбриха, согласно которому художники Возрождения были также и исследователями, так как их произведения были нацелены на решение определенных задач, что приводило к развитию художественного прогресса. Так, панели Брунеллески были созданы с одной только целью - доказать действие перспективной конструкции. См.: Gombrich E.H. Norm & Form. Studies in the Art of the Renaissance. – London, N.Y.: Phaidon, 1978. – P.7.

²⁴ См.: Decio G. Perspectiva artificialis. – Trieste: Università degli Studi di Trieste, 1957. – P.45; Gilman E. The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century. New Haven-London: Yale University. Press, 1978. – P. 70.

изображение в зеркале, расположенном на расстоянии вытянутой руки. Настаивая на столь затруднительной манипуляции, Брунеллески добивался того, чтобы зритель, смотрящий через отверстие, видел изображение именно с того места, с которого оно было написано.



Манетти утверждает, что картина, соблюдающая принцип перспективы, должна постулировать единую точку, с которой на неё смотрит зритель, а задачей смотрового отверстия было зафиксировать данную точку²⁵.

Брунеллески изобразил баптистерий с такой точностью, что зритель думал, что он видит реальное изображение, когда смотрел на картину. Это стремление подражать природе стало триумфом иллюзионизма и в дальнейшем изменило отношение художника к своему творчеству.

И все же геометрическая перспектива до второй половины XV века остается неполной: она соблюдается лишь для ортогональных линий, проходящих в центре картины, и не соблюдается в отношении краевых ортогональных линий. Таким образом, понятие бесконечности находится ещё в становлении, и, хотя пространство уже воспринималось как единство, его разметка остается вторичной по сравнению с расположением изображённых тел.

Создателями математической теории построения пространства были Брунеллески, Мазаччо, Альберти и Пьеро делла Франческа. Ренессансу удалось математически рационализировать пространство, которому ранее было придано единство. Так завершился великий переход от агрегатного пространства к системному пространству²⁶.

²⁵ См.: Manetti Antonio. Vita di Filippo di Ser Brunellesco. – Florence: Rinascimento del libro, 1997. – P.63.

²⁶ Пановский 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. 265.

Достижения в области перспективы явились конкретным выражением прогресса в области гносеологии и натурфилософии. Именно в это время совершился решительный отход от аристотелевского мировоззрения. Вместо представления о замкнутом космосе, устроенном вокруг Земли как абсолютного центра, возникло понятие бесконечности, существующей как эмпирически-природная реальность, а не только как божественный первообраз.