

Принцип гармонии в итальянском изобразительном искусстве XV века: теория и практика

Анна Виноградова

Статья посвящена анализу философской категории гармонии в ее теоретическом и практическом преломлении в период Кватроченто. Сопоставлены эстетические установки видных теоретиков (Фичино, Альберти и др.) и реальная художественная практика XV века на примере творчества трех мастеров – Пьеро делла Франческа (также автора трактатов), Джованни Беллини, Леонардо да Винчи (автора многочисленных записей о науке, искусстве и природе). В статье выявлены исторические рамки концепции, оказавшей решающее влияние на сложение нового изобразительного языка европейской живописи. Рассмотрены античные источники, их связь с потребностями ренессансной эстетической мысли, значимость идей неоплатонизма, соотношение философско-теоретического опыта и задач собственно искусства на этапе интенсивного становления нового художественного видения.

Ключевые слова: архитектурные пропорции, перспектива, иллюзионистическая оптика, сфумато, кьяроскуро, мировая музыка, мировая гармония, созерцание, пифагоризм, платонизм, неоплатонизм.

Принцип гармонии составляет одну из главных проблем искусства Ренессанса. Это своего рода ключ к пониманию творчества мастеров эпохи. Образ гармонического Универсума в живописи Ренессанса восходит к основанному на числовых консонансах космосу пифагорейцев и Платона. Ренессансные, восходящие к древнегреческим, представления о мироздании определяли *idea della bellezza* в живописи: Природа претворялась художниками в живописном образе в соответствии с учениями о числе и *harmonia mundi*. Пропорции и очертания фигур, композиция, перспективная конструкция на картинах художников эпохи Возрождения нередко основаны на гармонических интервалах, связаны с эстетикой геометрии правильных тел; пластика героев, светотень и колорит наделяют картину музыкальностью.

Данная статья имеет целью рассмотрение ренессансной гармонии в живописи на примере произведений трех мастеров – Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини и Леонардо да Винчи. Искусство Пьеро делла Франческа и Леонардо имеет особое значение, так как непосредственно

связано с текстами художников и их научным восприятием, выраженным, в случае Пьеро, в виде трактатов, а в случае Леонардо – в форме записей о науке, искусстве и природе.

В отечественной традиции проблема гармонии (в ее пифагорейско-платоническом значении) в изобразительном искусстве эпохи Возрождения является малоизученной. Об этом еще в 1935 г. написано в комментарии к изданию «Книги о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского»¹. Тем не менее гармонии в связи с пифагореизмом и платонизмом эстетической мысли Ренессанса в отечественной науке посвящен ряд публикаций. Прежде всего это труд А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» (1980). Значимым вкладом стали работы Л.М. Баткина, посвященные культуре Ренессанса². По словам Л.М. Баткина, «без гармонии Возрождение просто не состоялось бы, распалось под давлением включенных в него противоположных духовных начал»³. Принципу гармонии в ренессансном искусстве уделяет внимание в своих работах М.И. Свидерская. Исследователь отмечает присутствующую Ренессансу «веру в предустановленную гармонию»: «Эта вера питает в образном сознании античной и ренессансной классики идею безусловного существования и необходимость достижения художественного совершенства»⁴.

Пифагореизм и платонизм в эпоху Возрождения

Главным учением о гармонии в западноевропейской мысли является пифагорейско-платоническая традиция, так как сам принцип гармонии был сформулирован Пифагором и пифагорейцами, а затем развит в работах Платона. Философия Пифагора обобщила опыт знания древних, что позволило пифагорейской школе создать целостную систему знания. Тем самым был пройден первый этап общей науки о мироздании в западноевропейской традиции. С.К. Хенингер пишет о том, что образ Пифагора как мыслителя, синтезировавшего опыт более ранних культур, имел место и среди ученых людей Ренессанса⁵. Неудивительно, что в эпоху Возрождения, как пишет С.К. Хенингер, «наука и этика были включены в единую философскую систему, “Божественную философию” Пифагора»⁶.

Пифагорейская гармония основана на числовых соотношениях. Гармонический космос для пифагорейцев строится на пропорциях. Главным символом совершенства числа является тетрактис, который воплощает собой совершенные числа 4 и 10: треугольная форма тетрактиса состоит из десяти точек, расположенных в четыре ряда – последовательно 1, 2, 3, 4. Тетрактис для пифагорейцев есть символ гармонии космоса⁷. Число создает собой порядок на всех уровнях бытия, является организующим началом.

Пифагором увлекались со времен раннего христианства, пифагореизм в Средние века был неотделим от Церкви. То же самое происходило и в эпоху Возрождения: среди пифагорейцев были прелаты, в том числе Николай Кузанский и Марсилио Фичино, а также, скорее всего, папа Пий II (Эней Сильвий Пикколомини). Философия Платона также играла все большую роль в ренессансной мысли, что выходило за рамки неоплатонизма.

Происхождение платонизма от пифагорейского учения было известно раннему Возрождению⁸. В Средние века Платона считали последователем Пифагора, а «Тимей» воспринимался как наиболее пифагорейская работа философа. Платон для средневековых мыслителей был распространителем идей Пифагора. Одной из сторон античного платонизма была геометрическая метафора, согласно которой формы и объемы суть описания идей⁹. Эта метафора приобрела особенное значение для Ренессанса и нашла свое воплощение в живописи. Геометрическая форма для мастеров Возрождения является выразителем идеи красоты и метафизической гармонии.

Пифагорейско-платоническая эстетика была включена в систему знания Средних веков и Возрождения; точно также это учение было неотъемлемо от теории искусства, в которой философия пифагорейцев и Платона находила свое непосредственное претворение. Греческий ренессансный философ Георг Гемист Плифон (1360–1452) в «Трактате о Законе» утверждает, что красота основана на мере и пропорции и достигается это через число¹⁰. Носитель греческой культуры в Италии, Гемист Плифон был защитником учения Платона в противовес сторонникам Аристотеля и доказывал пифагорейские корни доктрин Платона. Мыслитель оказал влияние на кардинала Виссариона Никейского, Николая Кузанского и Л.-Б. Альберти. Юный Марсилио Фичино стал обладателем копий трудов философа, которые перевел с греческого на латынь¹¹.

Библиотека кардинала Виссариона (Василия Бессариона, 1403–1472) была одной из крупнейших для того времени. Собрание книг и манускриптов кардинала включало пять изданий «Тимея» Платона, тексты Геродота, Исократа, Никомаха из Герасы (в том числе девять экземпляров «Введения в арифметику» и два «Пособия по гармонике»), «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата, книги Плутарха, Диогена Лаэртского, Прокла, Порфирия, Ямвлиха, «Комментарий на сон Сципиона» Макробия и др.¹²

Значимым аспектом текстов Виссариона было желание применить пифагорейский принцип примирения противоположностей и гармонии для всех областей религии и знания¹³. Виссарион поставил перед собой задачу объединить византийскую и римскую церкви. На Флорентийской унии (1439) философ утверждал, что разрозненность есть зло и лишь союз приносит мир; разногласия между христианами должны быть приведены к гармонии¹⁴.

Ренессансные гуманисты утверждали связь христианства с иудейской и античной традициями и видели в христианской теологии совершенную форму философских идей древности. Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола воспринимали Аполлона и солнце, которым поклонялись античные пифагорейцы, символами Бога Отца и Христа. Эстетикой чисел увлекались практически все мыслители Возрождения. Для ренессансных философов, по мнению К.-Л. Джуст-Гогье, ответы на все вопросы (как в области формального мышления, например геометрии, так и в сфере созерцания – философии) были связаны с одним понятием, а именно с гармонией¹⁵. Гармония для эпохи была ключом к пониманию устройства Универсума.

Пифагорейство характерно для такого выдающегося мыслителя XV века, как Николай Кузанский (1401–1464), влияние которого на Италию было весьма ощутимо. Для Николая Кузанского все основано на числе. Кузанец пишет в начале своего трактата «Об ученом незнании»: «Соразмерность, означая вместе и сходство в чем-то общем и различие, не может быть понята без числа. Поэтому все соразмерное так или иначе охватывается числом» (I, 3)¹⁶. Философ продолжает далее: «Наверно, ввиду этого Пифагор рассуждает, что все образуется и постигается благодаря силе числа» («Об ученом незнании», I, 3)¹⁷. Число включает в себе все способное быть пропорциональным, причем не только создает количественную пропорцию, но создает все то, что может согласовываться или различаться, в чем Кузанец близок пифагорейцу Филолаю из Кротона. Без числа невозможна гармония: «с изъятием числа прекратятся различенность, порядок, пропорция, гармония, да и сама множественность вещей» (Об ученом незнании», I, 13)¹⁸. Аргументируя необходимость занятий математикой для постижения Божественных истин, философ вспоминает об опыте Бозия и Августина («Об ученом незнании», I, 31–32)¹⁹. В тексте «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя...», беседе на стих из библейской «Песни песней» (IV, 7), Николай Кузанский говорит, что, подобно тому, как в единице свернуто содержится всякое число, в числе – всякая пропорция и соразмерность, так «в пропорции – всякая гармония, порядок и согласие»²⁰. Для Николая Кузанского эстетика числа и пропорции определяет гармонию, причем гармония – гармоническое соотношение, соответствие, создающее красоту целого.

Одна из главных идей Николая Кузанского – совпадение противоположностей. По Кузанцу, абсолютный максимум и абсолютный минимум совпадают. В диалоге «Берилл» философ говорит, что если рассмотреть одну из противоположностей умным зрением, то можно увидеть в ней начало другой противоположности. Таким образом, «все переходы в природе оказываются кругообразными, и каждая пара противоположностей имеет общий субстрат» («Берилл», 46–47)²¹. Противоположности – категории одного рода, но с разными полюсами. Хотя Николай Кузан-

ский не говорит здесь напрямую о гармонии, но очевидно, что имеется в виду именно определенное состояние совпадения противоположностей. Идея, по Кузанцу, есть соразмерность, создающая красоту. В гармонической соразмерности «светится подобие вечного разума, или интеллекта божественного создателя», пишет философ («Берилл», 62)²². Гармонические пропорциональности, таким образом, идут от Бога, источника гармонии, именно они приятны чувству. В этом можно видеть продолжение средневековой эстетики.

Значимость пифагорейско-платонической традиции для Леона Баттисты Альберти (1404–1472) претворяется в том, что гармония у него приобретает характер целостности, присущей Универсуму, закона природы и структурной основы вещей. Марсилио Фичино называл Альберти «платоническим математиком»²³. Эстетика Альберти близка античной, в частности, эстетике пропорциональной соотнесенности частей Поликлета и архитектурной проблематике Витрувия, пифагорейским, о сути. Последний является прямым источником архитектурной теории Альберти.

В.П. Зубов говорит об Августине и Боэции как о двух фигурах, чьи труды стали связующим звеном между Альберти и античностью²⁴. Так, у Альберти есть три вида среднего – арифметическое, геометрическое и гармоническое, которые есть те самые три вида пропорции, которые были открыты пифагорейцем Архитом в IV в. до н. э. Скорее всего, знание этих видов пропорций было почерпнуто Альберти у Боэция, сочинения которого были хорошо известны и в Средние века являлись основой школьного образования²⁵.

Понятия «красота», «гармония», «идея» переплетаются друг с другом в эстетике архитектора. В трактате «Десять книг о зодчестве» Альберти пишет о гармонии (*concininitas*), «которая без сомнения есть источник всякой прелести и красоты. Ведь назначение гармонии – упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту» (IX, 5)²⁶. Альберти говорит о том, что гармония лежит в основе красоты, равно как и Природы вообще: «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, – отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы» («Десять книг о зодчестве», IX, 5)²⁷. Красота здесь определяется через гармонию, гармония есть неотъемлемое и обязательное качество красоты, ее суть²⁸. Гармония, по Альберти, есть то, что создает красоту, упорядочивая части. Все, что производит природа, соизмеряется законом гармонии, без гармонии невозможно совершенство, «ибо без нее распадается высшее согласие частей» («Десять книг о зодчестве», IX, 5)²⁹. Альберти отличает глубинное, структурное понимание красоты и гармонии. Его *concininitas* относится не только к внешним качествам предмета, но к его сути и смыслу, это начало, лежащее в основе вещи, организующее ее в единое целое.

При этом гармония (*concininitas*) у Альберти пронизывает всю природу вещей, является основой Универсума.

Дж. Хендрикс выявляет присутствие пифагорейских гармонических соотношений в фасаде церкви Санта-Мария-Новелла (Флоренция), выполненном Альберти. «Красота и гармония, – пишет ученый – заключающиеся в *concininitas* и очертаниях, видимых с помощью зрения в природе и архитектуре, подчинены тем же самым скрытым в них системам пропорций и общему закону, что и красота и гармония в музыке»³⁰. Архитектор для Альберти подобен Творцу, он передает красоту космическую в искусстве, творит по законам гармонии. Для Ренессанса характерна параллель в отношении музыкальных и архитектурных пропорций³¹. Архитекторы (равно как и живописцы) пытались создать в своих произведениях зримую музыку. Альберти пишет в «Десяти книгах о зодчестве» (IX, 5) о том, что архитекторы используют в своей практике музыкальные интервалы при определении пропорций зданий³². По его словам, гармония – созвучие, приятное для уха, и из различных соотношений между звуками возникают разнообразные гармонии, которые в античности различались как октава, квинта, кварта, терция и тон. Архитектор использует эти соотношения наиболее удобным из возможных способом: в парах, проектируя форум или другое открытое пространство, где есть только два измерения, ширина и длина, или использует их по три, когда длина соотносится с шириной, а высота находится в гармоничном соответствии с ними обеими³³.

Числовая гармония для Альберти была художественным законом и основой творчества. «Красота, таким образом, есть идеальный образ числа и идеальный образец для художника», – пишет А.Ф. Лосев³⁴. Согласно формулировке А.Ф. Лосева, «...учение Альберти о красоте есть чистейший платонизм пифагорейского типа: сверхсущие идеальные модели, осуществление их в материи, определение их средствами чистого ума и высшей души, структурно-математический характер моделей и зависящих от них произведений искусства, борьба против ползучего эмпиризма, космический и божественный характер красоты в целом»³⁵.

В «Платонической теологии» Марсилио Фичино (1433–1499) формулирует понятие гармонии в связи со своим неоплатоническим учением о душе. По Марсилио Фичино, гармония «заключается в согласии многих [звуков], так что чем больше настроена лира, тем сильнее гармония, и чем менее она настроена, тем меньше гармонии» («*Theologica Platonica*», VII, 14)³⁶. Философ пишет, что гармония не допускает диссонансов: «Если это гармония, она не разноречива; если же есть диссонанс, это не гармония» («*Theologica Platonica*», VII, 15)³⁷. На основании того, что ни разногласие мнений и эмоций, ни нарушение единства в обмене веществ в теле не приводят к разрушению души, Фичино утверждает: «каждый, кто считает, что душа есть гармония, ошибается» («*Theologica*

Platonica», VII, 15)³⁸. Философия Фичино связана не с пифагорейской, но с платоновской эстетикой и неоплатонизмом.

Сопоставления души, гармонии и лиры восходят к диалогу Платона «Федон». В диалоге «Федон» Сократ подвергает критике пифагорейское учение о душе как о гармонии³⁹. Симмий в разговоре с Сократом говорит о том, что в настроенной лире гармония есть «нечто невидимое, бестелесное, прекрасное и божественное» («Федон», 85 e)⁴⁰, в то время как сама лира и струны – тело, то есть нечто сложное, земное, что сродни смертному. Поэтому гармония непременно должна существовать как близкая божественному и бессмертному, даже если сломана лира. Однако на деле «разрушается любая гармония, будь то звуков или же любых творений художников» («Федон», 86 c-d)⁴¹. Если уподобить этой гармонии душу, то возникает вопрос – почему от смерти она гибнет первой? Сократ в ответ на этот вопрос критикует положение о том, что душа есть гармония. Это противоречит тому, что душа существует до того, как воплотится в человеческом образе: «Ведь гармония совсем непохожа на то, чему ты уподобляешь ее сейчас: наоборот, сперва рождается лира, и струны, и звуки, пока еще негармоничные, и лишь последней возникает гармония и первой разрушается» («Федон», 92 b-c)⁴². В отличие от гармонии, душа всегда остается самой собой и не бывает более или менее душой, чем другая душа, так же, как не бывает и настроенной в большей или меньшей степени («Федон», 93 b-94 a)⁴³. Сократ мыслит душу как самотождественный эйдос, единый и неизменный. Именно это учение о душе развивает Марсилио Фичино.

В связи с платонизмом в эстетике Фичино возникает понятие красоты и гармонии как грации. Красота, по Фичино, есть грация: «Красота есть некая грация, живая и духовная, влитая сияющим лучом Бога сначала в Ангела, затем в души людей, в формы тел [и звуки], которая посредством разума, зрения [и слуха] движет и услаждает наши души, услаждая, влечет и, увлекая, воспаляет горячей любовью» («Комментарий на “Пир” Платона», V, 6)⁴⁴.

Grazia, не основанная на пропорции, не измеряемая числом, станет основой красоты для Высокого Возрождения, художников т. н. «maniera moderna»⁴⁵ – Леонардо да Винчи, Рафаэля, Джорджоне да Кастельфранко. Это учение о красоте, восходящее к Плотину, утверждавшему, что неправы те, кто считает, будто красиво только пропорциональное, причем Плотин приводит в пример огонь и свет звезд. Grazia – нерациональное представление о красоте, в его основе лежат динамические и текучие, неподвластные измерению основы прекрасного; грация показывает связь *idea della bellezza* с жизнью. Грация для искусства и эстетики рубежа XV–XVI веков становится понятием, воплощающим духовную красоту. Категория *grazia* появляется вслед за архитектурной, основанной на числе идей гармонии *conspinnitas* Леона-Баттисты Альберти и пифагорейскими учениями об основах красоты и гармонии Николая Кузанского, Гемиста

Плифона и др. Ренессансные пифагорейские, платоновские и неоплатонические представления о гармонии мира тесно сплетаются и образуют собой корпус философского знания о законах Универсума.

Гармония для живописи Ренессанса представляет собой образ мировой музыки, *musica mundana*, по Боэцию. Это зримая форма, воплощение той традиции, которая идет от Пифагора и Платона и есть, по сути, учение о слаженности, красоте и целостности мироздания. В итальянской эстетике и в живописи в понимании гармонии от XV к XVI веку возрастает значение платонизма и неоплатонизма. Абстрактная, математическая, построенная на Евклиде оптика сменяется оптикой иллюзионистической, близкой природному зрению. Смена восприятия мира, характеризующая различие между стереометрией Пьеро делла Франческа и живописью Леонардо да Винчи, построенной на сфумато и кьяроскуро, связана именно с переменами в эстетических представлениях. Космическая гармония (то, для чего позже Лейбниц найдет термин «предустановленная гармония»), мировая музыка – *musica mundana* – воспринимается сначала абстрактно, как число и пропорция, а затем созерцательно, в качестве объекта душевного постижения, как восхождение от зримой, чувственной красоты образа любви к вечности и истине. Образ сверхчувственной красоты мира идей переходит в образ красоты Природы, в котором угадываются законы вечного порядка мироздания. Чувство зрения, все более сильная любовь к зримой красоте постепенно выходят на первый план.

Искусство Пьеро делла Франческа: чистота формы и гармония пространства

Пластическая гармония искусства Пьеро делла Франческа – изначально данная, не достигаемая, но находящаяся вне противоречий. Чувство гармонии мироздания, вероятно, было качеством души художника, от того так близки вечному бытию образы его произведений. Возвышенный этос и надличностные эмоции отличают героев творений мастера. Патриархальная, бытийная непротиворечивость есть само свойство искусства художника. В конце жизни Пьеро написал «Книгу о пяти правильных телах» («*Libellus de quinque corporibus regularibus*») – трактат, проблематика которого заключается в математическом рассмотрении правильных многогранников как воплощения чистой формы. «*Libellus*» основан на последних книгах «Элементов» Евклида (XIII–XV), посвященных построению и анализу пяти правильных тел, и состоит из четырех частей. Первая рассматривает простые геометрические фигуры, вторая – правильные тела, вписанные в сферу, третья – проблемы правильных тел, вписанных одно в другое, и упражнения, связанные со сферой, четвертая – неправильные (архимедовы) тела.

Пифагорейские правильные многогранники, называемые также «Платоновыми телами» являются для художника основами всех остальных форм. Для Пьеро делла Франческа мир наполнен сложными и неправильными телами, каждое из которых в конечном счете может быть сведено к одной из пяти правильных фигур⁴⁶. Трактат мастера «De prospectiva pingendi» имеет несколько иной характер. Пьеро-математик в «De prospectiva pingendi» мыслит практически: его цель – создать пособие по перспективному рисунку. Для Пьеро делла Франческа математика науки перспективы, основанная на числе, должна мыслиться наглядно, что связано с тем, что для Ренессанса живописная перспектива всецело адресована глазу. Пьеро делла Франческа дает определения основных геометрических понятий и, далее, дает примеры построения различных форм, делая это так, чтобы они воспринимались с помощью зрения, а не абстрактно; каждая из пропозиций трактата снабжена иллюстрацией. По той же причине в начале первой книги трактата мастер пишет следующее: «Точка есть то, часть чего, согласно геометрам, невозможно представить; линия же есть то, что имеет длину без ширины. И от того, что вышеперечисленные вещи неочевидны, если не воспринимаются интеллектом, я говорю о перспективе с демонстрациями, которые хочу сделать зримыми для глаз, поэтому необходимо дать другое определение» («De prospectiva pingendi», I, 1 v.)⁴⁷.

Пьеро делла Франческа дает определение первоначал форм, близкое тем, что формулировали пифагорейцы: «точка есть вещь настолько маленькая, насколько может воспринять глаз; линия есть протяженность от одной точки до другой, чья величина является, по природе своей, сходной с точкой. Поверхность есть величина и длина, очерченные линией. Поверхности суть разнообразны, некоторые треугольны, некоторые квадратны, некоторые четырехугольны, некоторые пентагональны, некоторые гексагональны, иные октагональны, иные с большим числом и количеством сторон» («De prospectiva pingendi», I, 1 v.)⁴⁸. Мастер демонстрирует примеры этих основ формы на рисунке к трактату («De prospectiva pingendi». F. I). В этом своем рассуждении о геометрии Пьеро близок пифагорейцам – он так же фигурно мыслит число. Геометрия науки перспективы для художника не теряет своего сакрального значения, связи с учениями о числе и числовой гармонии. Пифагорейцы мыслили свои числа фигурно, структурно, складывая их из точек, как из камешков. Так, существуют треугольные числа (1, 3, 6, 10), т. е. образующие собой треугольник из точек, четырехугольные числа (1, 4, 9, 16), пентагональное число 5, гексагональное число 6 и телесные числа, такие как пирамида, куб и параллелепипед⁴⁹.

В трактате «De prospectiva pingendi» Пьеро делла Франческа постепенно переходит к построению все более и более сложных геометрических тел на основе чисел. Примеры подобного мышления есть и в искусстве мастера: он применял свой метод построения формы на

основе числовой разметки в живописи в качестве рисунка для фресок. Это заметно на примере головы второго слева стражника во фреске «Воскресение Христа» (ок. 1460 г., Борго-Сан-Сеполькро, Городской музей). В третьей книге «De prospectiva pingendi» Пьеро излагает способ построения перспективного изображения капителей, человеческой головы и других сложных объемов. В «Воскресении Христа» в рисунке фигур стражников Пьеро делла Франческа, возможно, использует этот метод, который основан на разметке высоты и ширины с помощью двух линеек и выстраивании объема с помощью чисел. Исследователи отмечают сходство рисунка человеческой головы из трактата (8 пропозиция 3-й книги; ил. LXXVII) и головы второго слева стражника⁵⁰.

Мастер, несомненно, выстраивал по методу, который он описал в «De prospectiva pingendi», свои архитектурные конструкции в живописи. Девятая пропозиция третьей книги трактата, например, посвящена построению купола и крестового свода. Принято считать, что кессонированная апсида в центральной части с изображением Мадонны с Младенцем на троне в полиптихе св. Антония (1465–1468; Перуджа, Национальная галерея) выстроена согласно принципам перспективного рисунка трактата «De prospectiva pingendi»⁵¹ – настолько она совпадает с иллюстрациями к девятой пропозиции трактата (ил. LXXIII–LXXVII). Пьеро почти всегда понимал форму как чистый объем, т. е. геометрически, в соответствии с числовой гармонией, и потому мастер близок мышлению античных скульпторов, основанному на пифагорейской теории пропорций. Д. Недович отмечает, что под влиянием философии Пифагора Поликлет «искал числовых отношений в физическом строении человека и гармонических пропорций в его архитектонике»⁵². Каноны изобразительного искусства классической эпохи с их геометрическими расчетами и геометрическими конструкциями были, в небольшой степени, следствием пифагорейских идей⁵³. Из мастеров Кватроченто Пьеро делла Франческа ближе всего стоит к мастерам древнегреческой классики. Отличие стиливой манеры Пьеро – в объединении почти античной, геометрически правильной и самодовлеющей формы с религиозными смыслами и мотивами. Образы мастера приобретают черты некой божественной реальности, в которой христианские сюжеты явлены со всей ясностью античной пластической гармонии.

В люнетах цикла фресок «История Животворящего Креста» (1452–1465, Ареццо, Сан-Франческо) фигуры кажутся барельефами на фоне далекого пейзажа. Особенно это заметно во фреске «Смерть Адама», где герои расположены на переднем плане таким образом, что напоминают античный фриз. Перспектива не является здесь началом, организующим композицию. Вместо геометрии пространства и «правильных тел», столь характерных для мастера, мы видим здесь подобные античной скульптуре фигуры, равномерно освещенные ясным полуденным солнцем. Пьеро показывает ветхозаветную древность, время праотцев,

как античность. Адам и его дети имеют черты внешнего сходства с произведениями древнегреческой скульптуры. Ряд фигур во фреске имеет определенно античное происхождение. Юноша и девушка в левой части сцены смерти Адама, сын Адама, опирающийся на посох, в сцене предсмертной речи Адама и его сестра чуть правее – персонажи, чьи тела соразмерны, пропорциональны, а позы сбалансированы. Юноша, опирающийся на посох напоминает знаменитую скульптуру «Пафос» Скопаса⁵⁴. Особое внимание привлекают юноша и девушка в крайней левой части фрески, пристально смотрящие друг на друга. Пьеро изображает здесь чувство влюбленности, что является исключительным случаем для аскетичного в отношении эмоций мастера. Эти персонажи в «Смерти Адама» смотрят друг на друга, их руки сплетены, правой рукой юноша будто указывает девушке на происходящее. В глазах юноши застыло удивление от события, он поражен им, а девушка внимательно смотрит в его глаза. Лица этих молодых людей вполне в античном стиле, их можно считать воплощением древнегреческой идеи красоты в ее ренессансном понимании. Голова девушки напоминает «Голову амазонки», приписываемую Фидию (копия находится в Римском национальном музее)⁵⁵. Фигуры юноши и девушки моделированы с виртуозностью античной скульптуры как чистые объемы со светлой светящейся карнацией. Легкий белый пеплос девушки мягко струится по телу. Одеяднием, позой и внешностью девушка схожа с ангелом в белом из лондонского «Крещения» (1450-е гг., Лондон, Национальная галерея)⁵⁶. С самодовлеющей группой влюбленных соседствует группа фигур вокруг умершего Адама, исполненная патетического страдания и печали. Выделяется фигура с распростертыми руками и лицом, полным отчаяния. Это также необычное для мастера проявление эмоций, своего рода «Pathosformel», формула пафоса, по А. Варбург⁵⁷, – пластическая форма, жест как проявление эмоций. В данной фигуре есть близость по силе чувств и красоте жеста раскинутых в стороны рук к «Оплакиванию» Джотто (ок. 1305 г., Капелла Скровеньи, Падуя) и «Распятию» Мазаччо из «Пизанского алтаря» (1401–1428, Неаполь, Национальная галерея Каподимонте) и в то же время черты эллинистического стиля, сопоставимые по силе патетики, например, с фигурами «Пергамского алтаря Зевса» (ок. 165 г. до н. э., Берлин, Берлинские музеи). Данный жест также присутствует у Пьеро делла Франческа в изображении Иоанна в «Распятии» из полиптиха «Мадонна делла Мизерикордия» (1444–1462, Борго-Сан-Сеполькро, Городской музей). Эту исполненную патетики фигуру в «Смерти Адама» дополняет справа склоненный к умершему персонаж с разведенными в стороны руками. Совершенно спокойно взирают на мертвого Адама персонажи слева, среди них юноша в синих одеждах и красном гиматии. У юноши античный профиль и лицо, которое красотой контуров и объемов напоминает скульптуры, украшавшие фронтоны храма Зевса в Олимпии (ок. 460 г. до н. э., Олимпия, Археоло-

гический музей). Максимального напряжения, таким образом, эмоции достигают в центре этого «фриза». Композиции фрески присуща особая ясность и тонкость моделировки объемов. В «Смерти Адама» группа фигур расположена на фоне большого дерева и уходящего вглубь пейзажа, что создает равновесие. Пифагорейская гармония выражена здесь в пропорциональности фигур, утонченности карнации тел и моделировки их объемов. Фреске «Смерть Адама» свойственна целостность, роднящая эту сцену аретинского цикла с пифагорейским эстетическим учением о единстве космоса, основанном на гармонии и числе. Форма здесь напоминает об античной скульптуре и близка эстетике Поликлета, построенной на числовой гармонии.

Другая сторона математического мышления мастера в живописи – геометрия формы и подчиненность пространства перспективе. Пьеро делла Франческа является, что неоднократно отмечалось, главным наследником Мазаччо⁵⁸. Подобно Мазаччо, Пьеро создает образы своих героев как физически, реально существующие в пространстве. Однако персонажи мастера подчинены закону математической гармонии, снимающей противоречия и драматизм. Императрица Елена в сцене «Испытание Животворящего Креста» есть благородство строгой геометрии объемов: чуть вытянутая сфера головы, призма носа, шея, подобная цилиндру, головной убор в виде конуса суть сочетание геометрических элементов, образующих совершенное целое – царственную внешность героини.

Во фресках аретинского цикла, особенно в сценах с царицей Савской и императрицей Еленой, ветхозаветные и новозаветные образы встроены в перспективную систему пространства и наделены стереометрией формы. В этих фресках свет так же равномерен, гомогенен, как и пространство, происходит их синтез. Пьеро создает здесь единство освещения и перспективно выстроенного пространства. Образы героев этих сцен – царицы Савской и ее свиты, царя Соломона, императрицы Елены и ее придворного окружения, свидетелей чуда Испытания Животворящего Креста – решены как непосредственно данные, существующие здесь и сейчас. Герои фрески оптически представлены как чистые объемы, физически осязаемые и материальные. И вместе с тем герои этих сцен принадлежат высшей, божественной реальности: пространство, в котором они находятся, и даже сами их фигуры созданы по законам числа и геометрии правильных тел.

Доказано, что фрески цикла «История Животворящего Креста» основаны на гармонических пропорциях и золотом сечении. Этому посвящено небольшое исследование Дж. Траверсо (1950). О сцене «Испытание Животворящего Креста» автор пишет: «Различные группы фигур, изображенных стоящими (справа) и коленапреклоненными (перед архитектурой), их высота и весь архитектурный фон кажутся изображенными на основе строгого числового каркаса»⁵⁹. Далее Дж. Траверсо делает

замечание относительно «линии, которая обозначает пояс стоящих слева [то есть в сцене «Обретение Животворящего Креста»] и высоту плеч коленапреклоненных перед Крестом фигур справа [то есть в сцене «Испытание Животворящего Креста»]: эта основная линия не только для фрески, но и для всей левой стены, где она является линией совмещения двух соположенных квадратов, формирующих стену»⁶⁰.

В числе и геометрических фигурах искусство Кватроченто находило путь к воплощению высшей реальности, претворению ее в образах⁶¹. Можно сказать, что Пьеро делла Франческа показывает нам священную историю как происходящую на наших глазах, но метафизически организованную. Животворящий Крест в сцене «Испытание Животворящего Креста» выстроен с перспективной точностью так реалистично, что создается впечатление, будто он нависает над воскресающим юношей. Персонажи сцены также предстают во всей полноте своего материального воплощения, но остаются идеализированными, преображенными методом мастера – геометризацией формы. Чистые объемы, статичные позы фигур, математическая упорядоченность пространства – в живописи мастера все говорит о вечном порядке Универсума. В искусстве Пьеро делла Франческа тела созвучны архитектуре, но они не объединены с пространством. Это возникает от того, что в мире Пьеро фигура существует в окружающей ее среде как идея формы, не входя с ней в контакт. Герои художника наделены этосом самоценности, они самодовлеющи и подобны по позам и пластике античной скульптуре «строгого стиля».

Скульптурность формы в искусстве Пьеро сочетается с тем, что объемы необыкновенно тонко реагируют на свет. Освещение становится фактором, который наряду с перспективой создает единство пространства. Цветовые поверхности отражают свет, причем чаще всего форма равно освещена с разных сторон. Свет в живописи Пьеро – солнечный, полуденный, во многом и сам становится средством создания объема: его равномерность придает фигурам характер геометрических тел. Исключительно тонкой в плане освещения и распределения света предстает фреска с историей царицы Савской. Фреска состоит из нескольких световых зон. Конюхи с лошадьми в левой части сцены «Поклонение царицы Савской св. Древу» находятся в наиболее теневой зоне, свет здесь прозрачно серебристый, затуманенный полутенями от кроны дерева. Граница со следующей световой зоной – служанка в зеленых одеждах, на спине которой играют розовые блики. Далее следует зона яркого полуденного солнца, где находятся царица Савская и ее свита. Границей этой зоны становится ряд колонн коринфского ордера, за которыми происходит следующая сцена – «Встреча царя Соломона с царицей Савской». Мастер в этой сцене помещает фигуры персонажей в архитектурную среду. Свет играет на поверхностях тканей одежд, он распределен таким образом, что тела кажутся скульптурными. Белый плащ ослепительно чистого оттенка царицы Савской, золотая мантия

из камки с узором «griçcia» царя Соломона, белые ленты на прическах дам из свиты царицы, белесые поверхности складок цветных одеяний других героев сцены – все отражает свет, подобно игре лучей на теплом мраморе. Прозрачно чистые объемы геометрически правильной формы головы у царицы и ее свиты, их фигуры в целом напоминают классику античной скульптуры. Мастер в этой сцене мыслит тело в пространстве как скульптор.

В «Сне Константина» аретинского цикла Пьеро делла Франческа предвосхитил то, что в дальнейшем сделал Рафаэль в «Освобождении Петра» (Рим, Ватикан) – изобразил ночное освещение. В этой фреске впервые в искусстве Кватроченто появляется чувство жизни, мастер создает эффект естественной световой среды. Свет здесь теплый и золотистый, он рассеивает предрассветную тьму и предопределяет победу императора. В сцене «Сон Константина» свет наделяет лица героев фрески теплой, живой карнацией – тем, что потом станет особенностью искусства *maniera moderna* Леонардо, Рафаэля и Джорджоне. В «Сне Константина» Пьеро осуществляет шаг вперед в развитии искусства живописи и определяет тот путь, по которому пойдут художники так называемой «третьей манеры». Здесь появляется естественность оптической среды вместо холодных перспективных и оптических построений. По сути, это рождение естественности в искусстве живописи. Конструирование по законам евклидовой оптики и науки перспективы, чистая архитектоника формы в пространстве в этой сцене уступают место визуальному впечатлению, зрению как таковому.

Фрески среднего ряда аретинского цикла примечательны тем, что это воплощение повествовательности, последовательности событий. В сценах с царицей Савской две части фрески, левая – «Поклонение царицы Савской св. Древу» и правая – «Встреча царя Соломона с царицей Савской», объединены перспективной конструкцией. Перспектива снимает противоречие, возникающее от совмещения двух разных сцен в одном оптическом пространстве. Царица Савская преклонила колени перед мостом, в котором узнала по наитию св. Древо, но за ним не открываются водные пространства – со св. Древом находятся в одной реальной световой и оптической среде колонны коринфского ордера, принадлежащие уже архитектуре атриума следующей сцены. Противоречие от совмещения двух сцен снимается тем, что они объединены гармонически, в пропорции, близкой октаве (2/1), в пределах перспективной конструкции. Так достигается плавность повествования. Эпос этих сцен принадлежит патриархальной эпохе, он вне диссонансов.

Сцены во фреске с историей царицы Савской следуют одна за другой, не нарушая принципа мастера – реальности, жизненной правдивости оптической световой среды. Единство пространства не прерывается, происходит соположение сцен. Точно так же, эпически неторопливо, следуют одна за другой сцены во фреске с историей императрицы Елены.

Слева императрица в окружении свиты наблюдает, как рабочие достают из-под земли кресты, один из которых – Животворящий. Вслед за этим, в правой сцене, мы видим, как через чудо воскресения юноши распознают истинный Крест, тот, на котором был распят Господь. Сцены находятся в одном световом пространстве, которое не прерывается границей. Так, складки одежды дамы в белом в левой части сцены «Испытание Животворящего Креста» касаются ноги рабочего, который опирается на лопату, из правой части сцены «Обретение Животворящего Креста». Пространственное единство обусловлено перспективной конструкцией – Пьеро помещает точку схода ортогоналей посередине, между двух сцен, как и во фреске с царицей Савской. Мастер тем самым заставляет сцены следовать одну за другой как развертывание эпоса в зримой форме. Непрерывность пространства подчеркнута одинаковым освещением в сценах, что усиливает спокойную интонацию повествования.

Сцену «Испытание Животворящего Креста» отличает редкий по красоте баланс колорита. Теплые и холодные оттенки даны в своей предельной чистоте. Гармонию колорита в сцене создает сочетание холодных, ультрамариновых, и теплых, красных, цветовых поверхностей. Это сочетание оттенков – основа равновесия палитры в сцене. Прозрачно чистый оттенок плаща на коленопреклоненной даме справа от императрицы Елены, чья ясность подчеркнута белизной накидки на голове, перекликается с таким же ультрамариновым головным убором юноши-прохожего, свидетеля чуда, в правой части композиции. В костюме юноши геометрический головной убор, будто составленный из цилиндра и перевернутого конуса, восходит к реальному, происходящему еще от Древнего Египта, головному убору – тиаре, преобразованному Пьеро методом обобщения⁶². Ультрамарин здесь сочетается с теплым, красно-бордовым плащом персонажа, лежащимся крупными складками. Мастер создает контраст и для ультрамаринового тона плаща коленопреклоненной дамы – красный тон одежды человека, держащего Животворящий Крест. Как считают ученые, юноша-прохожий в красно-бордовом плаще и коленопреклоненная дама в лазурном плаще – две фигуры, полностью выполненные самим художником⁶³.

Одной из наиболее красивых по архитектонике и колориту фресок цикла «История Животворящего Креста» является завершающая сцена – «Благовещение». Архитектуру, изображенную в этой фреске, отличают четкие пропорции и украшения цветными мраморами. Пьеро, несомненно, видел инкрустацию цветным мрамором портала «Храма Малатесты» Альберти во время работы над фреской «Сиджизмондо Малатеста перед св. Сигизмундом», что оказало влияние на искусство мастера⁶⁴. Еще одно изысканное украшение – колонна с коринфской капителю, которая помещена в центр композиции и подобна жемчужине своей сияющей белизной. Мадонна сама подобна колонне, рядом с которой она стоит. Это *Maria Ecclesia*, у нее укрупненные пропорции, что за-

метно в сопоставлении с ангелом. Ангел с восхищением взирает на Марию. Мария спокойна, погружена в себя, как большинство героев Пьеро делла Франческа, она в состоянии созерцания, то есть, в согласии с античной концепцией Платона, приближена к вечному бытию и совершенству.

Во фреске «Благовещение» доминируют красный, синий и белый цвета⁶⁵. Сцену отличает редкое равновесие теплых и холодных тонов. Красный и синий уравновешены в одеждах Бога Отца и Марии. В красном одеянии и сине-голубом гиматии Бога Отца, в сочетании красного розового платья и синего с золотой оторочкой плаща Мадонны, в нежных сочетаниях терракотово-красного цвета обуви, сиренево-розоватого цвета плаща с зеленым отворотом и белой, почти прозрачной сорочки ангела есть четкое выстраивание гармонии теплых, холодных и промежуточных тонов. Фреске присуща особая чистота и свежесть красок, что особенно заметно из-за акцента на ультрамариине, синих и голубых оттенках. Небо и сине-голубой плащ Бога Отца в левой верхней части, синий плащ Мадонны исполнены редкой чистоты и гармонии. Пьеро добивается редкого по красоте и гармонии совершенства в сцене, которая является завершающей для аретинского цикла.

Живопись Джованни Беллини

Джованни Беллини создает образы, полные созерцания и христианских символов – сцены страданий Христа, изображения Мадонны с Младенцем и *Sacra conversazione*. Эмоциональная сторона живописи Беллини, даже в изображении отчаяния Богоматери и Иоанна в композиции «Пьета», связана всегда с надличностным началом, надмирна. В этом смысле более «жизненным» мастером можно назвать художника, близкого Джованни Беллини – Антонелло да Мессина. Живопись Антонелло, являясь продолжением мира чистой формы Пьеро делла Франческа, наделена даром жизненной правдивости. Это проявляется и в портретах, чьим отличием становится точная, почти психологическая, эмоция, и в образах «Ессе Номо», где Христос предстает как страдающий, измученный Богочеловек. Антонелло да Мессина воспринял от нидерландских мастеров умение точно передавать реальный мир, живописный иллюзионизм. Это качество искусства художника связано с техникой живописи маслом, позволявшей оптически точно передавать свет. Джованни Беллини традиционно связан в истории искусства с именем Антонелло да Мессина. Неизвестно, кто из них первый применил технику живописи маслом⁶⁶, но очевидно, что и Антонелло и Беллини присущее тонкое чувство света. Образы Джованни Беллини наделены светоцветовой гармонией. Искусству Беллини присущ прежде всего религиозный характер. В живописи Беллини принципиальным становится то, что икона окончательно превращается в картину.

В «Пьета» мастера (ок. 1470 г., Милан, Пинакотека Брера) есть то, что в искусстве обычно воплощает поэзия, – выражение чувства, которое, как пишет Х. Белтинг, передается от изображенного в произведении Христа к зрителю. Чувство страдания отражено и в надписи на парапете, вариации на тему одной из элегий Секста Проперция:

*Так же, как эти очи, полные слез, издают стон,
Картина Джованни Беллини может плакать⁶⁷.*

По Х. Белтунгу, способность картины плакать – своего рода метафора, указание на повествовательные возможности живописи⁶⁸. Страдание есть в лицах всех троих персонажей. Выражение муки в веках Христа, опухшие от слез глаза Богоматери, взгляд Иоанна, исполненный скорби, – все повествует о Страстях Господа. Чувства изображенных на картине персонажей передаются зрителю, от того «Пьета» способна вызывать слезы. Речь идет о своего рода музыкальности живописи: через поэтическую риторику мастер настраивает зрителя на тот же лад, что присущ самой картине, ее образной поэтике. «Пьета» Беллини имеет связь с теорией искусства Леона Баттисты Альберти. По Альберти, члены тела и их движения выражают чувства, или «движения души» – «*moti d'animo*» («De picture», II). Жизнь и смерть в фигурах сложно изобразить; члены тела, согласно Л.-Б. Альберти, мертвы, когда «не способны служить задачам жизни – движению и чувству», и, напротив, красота и грация являются качествами живых тел⁶⁹. Контраст между жизнью и смертью в фигурах «Пьета» из Милана воплощен очень отчетливо. Движения души в форме движений тела здесь претворены мастером в совершенстве. Безжизненность тела Христа, его рука со стигматом на парпете, скорбное обращение Богоматери к ее мертвому сыну, сдержанный поворот головы Иоанна вправо, полный боли – патетика страдания выражена в этом произведении Джованни Беллини. Пластика фигур, мимика персонажей служат в «Пьета» выразительными средствами для создания образа скорби. Гармония этого произведения заключается в абсолютном совпадении эмоций героев и их формального выражения, в музыкальности воздействия образа на зрителя.

Линия, идущая в ренессансной живописи от «Оплакивания Христа» Джотто, представляет собой искусство, построенное на выражении эмоций через внешние проявления. Эта линия связана с темой скорби, душевной боли, страдания. Примеры такого искусства можно найти у Мазаччо – «Распятие» (Неаполь, Галерея Каподимонте), «Изгнание из Рая» фрескового цикла в капелле Бранкаччи (Флоренция, Санта-Мария дель Кармине); Пьеро делла Франческа – сцена «Смерть Адама» аретинского цикла (Ареццо, церковь Сан-Франческо); Донателло – образ «Пьета» из алтаря Сан-Антонио в Падуе.

Сила воздействия подобной образной природы живописи заключается в глубоком и тонком понимании художником эмоциональной природы человека. Знание аффектов позволяло передавать всю патетику религиозного чувства, создавать своего рода музыку в живописи, воздействующую на душу зрителя. В «Пьета» Джованни Беллини мы видим гармонизированные аффекты. Начало, которое в искусстве Джотто, Мазаччо и Донателло принимало форму крайней степени эмоционального накала, в «Пьета» Беллини из Пинакотеки Брера наделено гармонией. Эта эмоциональность присутствует и в других произведениях мастера, но в гораздо менее сдержанной форме: в «Пьета» (Бергамо, Академия Каррара), «Оплакивании Христа со свв. Марком и Николаем» (Венеция, Палаццо Дукале), «Распятии» (Венеция, Музей Коррер). Общей темой этой линии в искусстве – работ Джотто, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Донателло и Джованни Беллини – становится страдание, душевная боль.

Совершенно точно можно сказать, что искусство создания образов скорби, начиная с Джотто, приводит к Донателло: в бронзовом рельефе «Пьета» алтаря Сан-Антонио в Падуе Христос изображен в окружении двух ангелов, чьи лица искажены от горя. Через Донателло это искусство ведет к образу «Пьета» Джованни Беллини⁷⁰. «Пьета» Беллини из Милана иконографически связана с «Пьета» Донателло из Падуи. Лицо Иоанна в «Пьета» Джованни Беллини напоминает скульптурный рельеф. В живописи Джованни Беллини 1460–70-х гг. поверхности четко очерчены, в трактовке света и его взаимодействия с поверхностями мастер близок скульптуре: свет падает на лица, на поверхности тела, тканей и отражается ими. Золотистые пряди волос Иоанна в «Пьета» из Милана кажутся металлическими, одежда задрапирована широкими объемными складками.

Холодность, четкость поверхностей в живописи раннего Беллини связана с тем, что эти произведения были написаны темперой⁷¹. Примером может служить тело Христа в миланской «Пьета» с его холодной, напоминающей скульптуру карнацией. Важно и то, что Беллини в этой работе синтезировал манеру Донателло, Мантеньи и северных художников с собственным пониманием световой среды. Свет, холодный и серый, вносит особую легкость в поэтику картины, создавая гармонию в сочетании с будто бы выцветшим колоритом, построенном на серых, голубых и синих тонах. С началом использования техники масляной живописи возрастает роль света, а затем и цвета. Для произведений зрелого Джованни Беллини характерно растворение света в воздухе и окутанность цветных поверхностей светом и воздухом. В «Преображении» из Неаполя (ок. 1480 г., Каподимонте) небо – не безвоздушное пространство Кватроченто, а предвосхищение единой оптической среды Леонардо и Джорджоне.

В «Преображении Христа» (Неаполь, Каподимонте) легкие потоки света льются сквозь облака, фаворский свет предстает на картине как

природный. Однако тонкость освещения, кристальная ясность делают его Божественным. Беллини в этот период уже обретает классический стиль в живописи: позы Христа, Моисея и Илии величавы, драпировки ложатся мерными складками, посадка головы персонажей и их жесты благородны. Белизна одежд Христа объединяет его фигуру с фаворским светом, потоками лучей, проникающими сквозь облака и с самими белоснежными облаками. Мастер передает священную природу события в живописи картины через цвет. Сверкающая белизна и есть воплощение чуда Преображения Господня в работе художника из Галереи Каподимонте.

«*Sacra conversazione Renier*» (конец 1480-х–1490-е гг., Венеция, Галерея Академия) – один из лучших образов Мадонны периода зрелости мастера, в особенности в плане использования темного фона⁷². Темный фон в этом произведении мастера заменяет пейзаж и ясное небо, так же, как и в «Принесении во храм» (Венеция, Кверини Стампалья) и «Пьета» (Римини, Городской музей). На темном фоне фигуры выглядят более объемными. Сочетание темного фона и света от пламени свечей привносит оттенок эмоциональной теплоты. Исследователи отмечают связь «*Sacra conversazione Renier*» со стиливой манерой Леонардо да Винчи⁷³. Также возможно, что произведение можно датировать 1480–1485 гг. и эффекты *chiaroscuro* предвосхищают то, что сделал Леонардо в «Мадонне в скалах» (Париж, Лувр)⁷⁴. В «*Sacra conversazione Renier*» Джованни Беллини воплощает прежде всего религиозный смысл – Богоматерь с Младенцем Христом и святыми становятся символом Церкви, имеющим литургическое значение. Младенец Христос и Мария, св. Екатерина Александрийская и Мария Магдалина освещены играющим в полутьме марево, светом свечей в полумраке храма. Свет, близкий церковному, создает особый религиозный настрой, переносит и событие «*Sacra conversazione*», и воображение зрителя в храм, делает картину образом и метафорой Церкви.

Живопись зрелого Джованни Беллини развивалась параллельно с искусством Леонардо и связана с тональной гармонией искусства Джорджоне. В живописи Беллини позднего периода есть близость *sfumato* Леонардо и светоносность карнации, что вместе с колористическим решением создает оптическое единство. В настоящее время ученые отказались от распространенного прежде отношения к поздним работам Джованни Беллини как со связанным исключительно с влиянием Джорджоне⁷⁵. Поиски мастера во многом совпадали с поисками художников новой манеры – *maniera moderna*, о которой говорит Вазари в связи с Леонардо (ее инициатором) и Джорджоне (его преемником в Венеции). Искусство позднего Беллини близко третьей манере, о которой пишет Вазари, но является достаточно независимым, что неоднократно отмечалось исследователями⁷⁶. Беллини самостоятельно пришел к более совершенному владению техникой масляной живописи⁷⁷, использованию

холста как основы и отказу от подготовительного рисунка на холсте. Работы Джорджоне и Леонардо отличает такое качество как грация⁷⁸. Не в меньшей степени это относится к произведениям Беллини начала XVI века. Для Беллини «тональная гармония» *maniera moderna* заключалась в «едином ключе, единой тональности, способных создать особое эмоциональное состояние»⁷⁹.

Свет в алтаре Сан-Дзаккариа (1505 г., Венеция, церковь Сан-Дзаккариа) придает этому произведению метафизическую красоту, являясь средством создания грации. Помимо своего религиозного значения, светоносность алтаря Беллини приближает его к платонизму и неоплатонизму в понимании красоты как грации – света, по Фичино. Свет был средством воплощения состояния созерцания, гармонии и совершенства уже в ранних работах Беллини. В дальнейшем, благодаря овладению техникой масляной живописи, передача света в работах мастера стала еще более тонкой и достигла виртуозности в алтаре Сан-Дзаккариа и «Обнаженной с зеркалом» (1515 г., Вена, Музей истории искусства). Зрелый Беллини уходит от скульптурности к живописной выразительности, основанной на почти музыкальных грациях света и цветовых отношениях. Поверхности начинают дышать, они уже не отражают свет, но впитывают его и излучают, окутанность светом и воздухом сменяет прежнее подобие металлу и камню.

Мягкость моделировки приближает поздние произведения мастера к стилю Леонардо и Джорджоне. В алтаре Сан-Дзаккариа присутствуют сфумато и единство световоздушной среды, что роднит это произведение Беллини с живописью мастеров *maniera moderna*. Алтарю Сан-Дзаккариа, как и другим поздним произведениям Беллини, присуща колористическое мышление и синтез цвета и света. Особая выразительность живописи Джованни Беллини именно в том, что важнейшими категориями для него являются свет и цвет. Алтарь Сан-Дзаккариа отличает светоносность карнации лиц, живописи волос и тканей. Это качество поверхностей созвучно состоянию религиозного созерцания, в которое погружены персонажи *sacra conversazione*. Дневной свет, проникающий слева, как из-за кулисы (из одного из двух боковых проемов в архитектуре, за которыми виден пейзаж), окутывает фигуры персонажей и архитектуру апсиды, наполняет пространство, соприкасается с поверхностями форм и проникает в них. Беллини в мимике персонажей передает самые тонкие, надличностные эмоции. Лица святых и Мадонны написаны со значительной степенью обобщения и идеализации. Свет, играющий на лицах и отраженный в волосах, заменяет нимбы. Лица святых и музицирующего ангела окутаны светом и воздухом и оттенены сфумато, что придает им особую выразительность и одухотворенность.

У Джованни Беллини свет сохраняет свое значение духовного начала, имеет религиозный смысл. «Светоносность как знак небесной грации является важнейшим качеством цвета в работах Беллини, выполненных

им самим», – пишет П. Хиллс⁸⁰. Взаимодействие света с архитектурой у Беллини дематериализует ее, акцентируя ее сакральный характер. Свет в алтаре Сан-Дзаккариа подчеркивает отдельность существования каждой из фигур в общем единстве *sacra conversazione*. По сравнению с алтарем Сан-Джоббе персонажи в алтаре Сан-Дзаккариа более изолированы. Композицию объединяет строгая симметрия и общее настроение созерцания божественного. В алтаре Сан-Дзаккариа воплощено созерцание как переходное состояние между божественным и человеческим, своего рода музыка.

Итальянская культура рубежа XV–XVI вв. отличалась стремлением приравнять искусство живописи к музыке в отношении гармонического воздействия на чувства. Примером могут служить и *ragione* Леонардо да Винчи, и желание Луки Пачоли в «*De Divina Proportione*» включить живопись и перспективу наравне с музыкой в число *artes liberales* (иначе говоря, приравнять их к дисциплинам тривиума и квадривиума). В связи с этим живопись нередко наделяли музыкальными качествами. В алтаре Сан-Дзаккариа небесная музыка воплощена в виде музицирующего у ног Богоматери ангела: «Беллини создает акустический феномен визуальными средствами. Ангел играет, и все присутствующие изображены как слушатели с опущенными или склоненными головами, за исключением св. Иеронима, который показан погруженным в свою книгу»⁸¹, – пишет О. Батчманн. Ангел, играющий на *liga da braccio*, – средство создания музыкального начала в алтаре Сан-Дзаккариа. *Liga da braccio* в конце XV в. была распространенным инструментом и также являлась мифическим инструментом Аполлона и Орфея⁸².

Религиозное созерцание, своего рода медитация, становится основным настроением этого произведения мастера. Колорит алтаря усиливает общее впечатление музыкальности. Золотистый свет, наполняющий пространство, подчеркивает красоту цвета – объемов драпировок одежд героев, лежащихся крупными складками. Сочетание белого, красного и синего в одеянии Богоматери, солнечно-золотистого и изумрудно-зеленого в одежде музицирующего у ног Марии ангела, красного тона платья Екатерины Александрийской и ее зеленого с сиреневым отворотом плаща, сиреневого камчатого платья св. Лючии, оттенков красного и белого в одеянии св. Иеронима и сиреневого с желтым в одеждах св. Петра – все это создает редкую по красоте тональную гармонию. Музыкальность состояния героев, их внимание к звукам небесной гармонии сочетается в алтаре Сан-Дзаккариа с изысканностью колорита. В алтаре Сан-Дзаккариа мастер мыслил цветовыми плоскостями так же, как и в категориях светотеневой моделировки⁸³, что особенно заметно на примере крупных складок драпировок одежд изображенных фигур: плоскости цвета, находящиеся в некой пропорции друг с другом и целым, вместе с *chiaroscuro* служат выполнению формальной задачи мастера в этом произведении – оптической и колористической гармонии.

Искусство Леонардо да Винчи

Особенность живописи Леонардо да Винчи состоит в том, что мастер создает целостность – подобие Универсума, микрокосм. От пейзажа с голубыми далями до персонажей, героев – все сплавляется, объединяется художником в законченный единый мир произведения искусства («Благовещение», «Тайная Вечеря», «Мадонна Литта», «Джоконда»). Загадка синтеза Леонардо связана с глубоким и тонким пониманием мастером универсальных законов Природы и прежде всего принципа гармонии, который для философии и эстетики эпохи является основополагающим.

Воплощению гармонии Леонардо подчиняет все формальные принципы своего искусства, и среди них одно из главных мест, гораздо более важное, по сравнению с колоритом, занимает светотень. В.Н. Лазарев так пишет об этом: «Умелым использованием светотеневых эффектов Леонардо, смягчая контуры, лишает их свойственной картинам XV века жесткости, оживляет лица, придавая им подвижность, объединяет все элементы картины, вводя в нее единый источник света. Но, стремясь сделать светотень предельно воздушной, он одновременно ставит себе задачу – использовать ее как основное средство пластической моделировки»⁸⁴. Мастер в своих произведениях стремится показать эмоции, движения души (*moti dell'anima*) через движения тела, жесты, добиваясь того, что картина становится воплощением жизни. Художник одухотворяет натуру сочетанием светоносности карнации кожи и оттенками *sfumato*, наравне с надличностностью мимики и красотой жестов и пластики. Одухотворение природы, подобие живому, есть основополагающий аспект гармонии в искусстве Леонардо. Вазари называет Леонардо основателем новой манеры, или *maniera moderna*, в живописи: «Положив начало третьей манере, которую мы будем называть новой, он, помимо смелости и силы рисунка, помимо тончайшей передачи всех мельчайших подробностей природы именно такими, как они есть, при соблюдении добрых правил, лучшего строя, верных размеров, совершенства замысла и божественной грации и, наконец, проявляя богатейшую щедрость и величайшую глубину в своем искусстве, поистине сообщил своим фигурам движение и дыхание жизни»⁸⁵.

Важной особенностью понимания Леонардо гармонии является близость этого принципа для мастера неоплатоническому понятию грации (*grazia*) Марсилио Фичино. Не архитектурный принцип *conspicuitas* Леона-Баттисты Альберти, но красота и грация – как духовный свет – выходят здесь на первый план. Грация есть свойство живой души, и именно изображение одухотворенной жизни становится предметом творчества Леонардо да Винчи. Леонардо, скорее всего, занимала и пифагорейская эстетика, о чем говорит то, что в «Тайной Вечере» он использует музыкальные пропорции в построении пространства. Также

художнику был близок основной принцип философии Николая Кузанского – «*coincidentia oppositorum*», восходящий, по сути, к пифагорейскому учению о противоположностях. Можно сказать, что мастер воплощает в своем творчестве гармонию как динамическое равновесие, т. е. баланс противоречий, их единство.

Живописная тонкость присуща Леонардо уже в первом его самостоятельном произведении – «Благовещении» (ок. 1472–1475 гг., Флоренция, Уффици), которое отличает легкость цветовых и светотеневых отношений, воздушность перспективы и ясность композиции. В траве и цветах в «Благовещении» – игра света и тени. В искусстве Леонардо да Винчи свет – духовное начало, тень – его продолжение в противоположном. Леонардо пишет: «Тень происходит от двух вещей, несходных между собою, ибо одна из них телесная, другая духовная. Телесной является затеняющее тело, духовной является свет»⁸⁶ (Т.Р. 547). Гармония живописи в «Благовещении» – во взаимопереходе противоположностей, объединении контрастов света и тени в *rilievo*, в чем мастер следует флорентийской традиции. Но Леонардо да Винчи придает *rilievo* совсем иной характер: у Леонардо в *rilievo* нет резких границ, жесткости, нет резких граней между поверхностями тел при их объемности и рельефности, в чем, отчасти, можно видеть влияние скульптуры Верроккьо, учителя художника. *Sfumato* позволяет Леонардо добиться совершенной формы флорентийского рельефа в живописи, иллюзии объема, наделенного чертами жизни.

Леонардо уже в «Благовещении» создает оптическое единство в живописи. Лица сотканы из света и тени, особенно красива легкая светотень в уголках губ и на нижних веках ангела. Флорентийский рельеф, *rilievo*, перестает быть у Леонардо скульптурным, как у Верроккьо, и становится подлинно живописным. Леонардо создает рельеф с помощью светотени, и поверхности тел соприкасаются с пространством и световоздушной средой. Ангел и Мария оптически едины со средой, в которой находятся, – у предметов в мире Леонардо нет четких границ. Светотень в его живописи становится объединяющим началом, скрепляющим форму и пространство в единое целое. *Sfumato* создает эффект оптической иллюзии от того, что теряются границы между формой и ее окружением. Благодаря этому светотень является основой гармонического принципа в искусстве мастера. Передавая живое, Леонардо выявляет соотношения между вещами и создает зримую гармонию в искусстве живописи. Неустойчивость и сложность этого баланса, связанная с объединением в его искусстве противоречивых начал, нашли свое выражение в формальных принципах живописи, что можно наблюдать уже в «Мадонне Бенуа» (1478–1480-е гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж).

В этом произведении присутствует гармония как динамика: поверхности взаимодействуют со светотенью и воздушной средой, в композиции фигур есть движение, как скрытое, так и явное. Можно отметить

взаимопроникновение поверхностей ткани одежд Мадонны, в особенности ее рукавов, ткани, лежащей на ее коленях, и световоздушной среды. Лицо Мадонны и ее золотистые волосы, заплетенные в косички и уложенные в прическу, отражают свет. В том, как ложится ткань платья Мадонны, есть несомненная динамика. Подобный тип драпировок характерен для Леонардо, его можно неоднократно встретить среди рисунков мастера, в особенности среди более поздних этюдов для картины «Мадонна с Младенцем и св. Анной»: этюде драпировок одежд Марии (ок. 1501 или 1510/11 (?) гг., Париж, Лувр, inv. 2257), наброске элемента драпировки одежд Марии (ок. 1510/11 гг., Виндзор, Королевская библиотека, RL 12529 г), а также в наброске рукава правой руки Марии (ок. 1501–1510 (?), Виндзор, Королевская библиотека, RL 12532 г) и наброске драпировки одежд правого бедра и ноги Марии (ок. 1510/11 (?), Виндзор, Королевская библиотека, RL 12530 г). Ткань кажется дымчатой, нет четких границ между ее поверхностью и световоздушной средой. Растворяющиеся в окружающей среде ткани, прихотливо изгибающиеся драпировки являются отличием искусства Леонардо да Винчи, в особенности зрелого стиля мастера.

«Поклонение волхвов» (заказано в 1481 г., Флоренция, Галерея Уффици), которое относится к первому флорентийскому периоду Леонардо и хронологически близко «Благовещению» из Уффици, несет в себе сложную, почти трагическую противоречивость. Гармония, тем не менее, достигается мастером в этом произведении раннего периода его творчества. В «Поклонении волхвов» Леонардо изображает момент принятия даров Младенцем Христом. Пирамидальная композиция фигур Мадонны и поклоняющихся Младенцу волхвов окружена бурным неистовством фигур свидетелей события. Предустановленная гармония картины претворена в композиции фигур Мадонны с Младенцем и волхвов, исполненной равновесия. Главной интонацией этой гармонической пирамиды становится жест Младенца, принимающего дары. Этот жест «звучит» в спокойном пространстве между Мадонной и волхвами достойно и величественно. Контрастом жесту Младенца Христа является *divino furore*, «божественное неистовство» толпы вокруг – волнение и изумление перед лицом священного события. В «Поклонении волхвов» композиция замкнута двумя фигурами по краям – погруженного в размышления старца и юноши, указывающего на происходящее. Этот прием замыкает бурность действия, оставляет его в пределах картины и служит границей.

Леонардо воплощает в своем искусстве не только сложность и динамику Универсума и Природы, но и принцип гармонии как созерцания, создавая подобие живой целостной красоты. Созерцание красоты, близкое платоновскому «*theōreîn*», составляет основу эстетики раннего Леонардо. А.Ф. Лосев пишет о созерцании: «Термин “*theōreîn*”, “созерцать”, также чисто платоновский... Радость от чистого безотноситель-

ного созерцания – вот фундамент платоновской и всякой платонической эстетики»⁸⁷. Леонардо в своем представлении о красоте необыкновенно близок традиции, идущей от Платона. Мастер мыслит прекрасное как идеальное, *idea della bellezza*. Природы наделена для него совершенством и составляет основу живописи, становится целью искусства.

М.И. Сви́дерская сформулировала концепцию «живописи-созерцания» как этапа итальянского искусства начала эпохи Высокого Возрождения: «Эта живопись воздействует средствами новой тончайшей светотеневой и цветовой оптики, переданной с использованием возможностей постепенно осваиваемой техники чистого масла и являющейся всецело достоянием глаза, изощренного сверхчуткого видения. “Модель мира” в своей элементности, структурности, конструктивности, переживаемая через соучастие в процессе ее созидания, уступает место “образу мира”, или “картине мира” в собственном смысле, готовому, уже состоявшемуся, нерасчленимому на элементы целому»⁸⁸. *Sfumato* Леонардо, объединяющее форму и пространство, светоносность карнации тел, воплощающая категорию *grazia*, объединены в искусстве «живописи-созерцания» (термин М.И. Сви́дерской) и всецело выражают любовь как сублимированный Эрос. *Sfumato* создает среду созерцания, растворение в бесконечности красоты.

«Мадонна в гроте» (1483–1486 гг., Париж, Лувр) являет собой совершенное воплощение «живописи-созерцания». Живопись этой картины основана на светотени как тени, рождающей свет⁸⁹, и тени *sfumato* с бесконечностью модуляций. М. Кемп отмечает, что в «Мадонне в гроте» свет играет главную роль в общем визуальном впечатлении произведения, и здесь мастер сформулировал «систему, в которой тональное единство обеспечивает одну из основ живописной структуры»⁹⁰. М. Кемп датирует формирование стиля искусства Леонардо в живописи как *giúlievo*, основанного на светотени, примерно 1483–1486 гг., отмечая, что целью мастера являлось придание трехмерности его работам, причем тень доминирует над цветом, подчиняя все тона темноте, мраку⁹¹. Передача тени для Леонардо есть одна из важнейших задач художника. Цвет проявляется из этого «субстрата» тени, выявленный светом⁹². Леонардо, таким образом, формулирует «основные составляющие тональной живописи»⁹³, что отмечает М. Кемп. Форма в «Мадонне в гроте» создается тончайшими светотеневыми градациями (насколько мы можем судить о светотени в настоящем, учитывая то, что живопись картины потемнела) и цветовыми отношениями, что и создает «среду созерцания». Целостность живописи «Мадонны в гроте» основана на близости платоновскому созерцанию, «*theōreîn*»: растворение в красоте как зримой форме истины приближает к вечности. Лепка тел с их *sfumato* на поверхности кожи и, через это, единство формы и пространства, и, в частности, такая деталь, как дымчатый прозрачный рукав ангела, являются воплощением этого поиска красоты.

В основе «Мадонны в гроте» из Лувра – ренессансная *idea della bellezza*. Это можно пояснить на примере такой детали, как рука ангела с указующим перстом, своего рода «пуанте» композиции. Рисунок Леонардо, вероятно, этюд для этой руки (Виндзор, Королевская библиотека, inv. 12520), является воплощением идеи красоты в совершенстве. Леонардо способен преобразовать здесь живую форму в соответствии с ренессансными принципами гармонии, совершенства и красоты. Лучезарность света, рождающегося из легкой тени на указательном пальце и руке, отражают «озарение» как принцип искусства⁹⁴.

«Мадонну Литта» (1490–1491, Санкт-Петербург, Эрмитаж), в особенности лицо Мадонны, отличает обобщенность форм и серебристость карнации поверхностей. Тончайшая живопись, созданная легчайшими лессировками, передает всю сияющую красоту образа Марии – ее светящуюся кожу, строго уложенные в гладкую прическу волосы с их немного медным блеском и украшением в виде легчайшего прозрачного шарфа, завязанного поверх волос. В «Мадонне Литта» холодноватость живописи, в особенности лица Марии, связана с техникой: работа была написана темперой⁹⁵.

М. Кемп пишет о рисунке к «Мадонне Литта» («Женская голова почти в профиль», ок. 1481 г., Париж, Лувр), что «тонкие нюансы моделировки и контура, которые были достигнуты Верроккьо в скульптуре», нашли здесь свое выражение⁹⁶. В этом смысле М. Кемп очень точно выявляет здесь глубинные связи между искусством Леонардо и Верроккьо. В определенный момент техника рисунков Леонардо изменилась – от серебряного или металлического штифта художник перешел к красноватому мелу⁹⁷. Эта перемена в технике связана с переменной стилия – уходом от *maniera secca* к Высокому Возрождению и передаче живой красоты. Тем не менее рисунок к «Мадонне Литта» выполнен металлическим штифтом, и пример данного произведения показывает, что в начале 1490-х гг. техника рисунка металлическим штифтом продолжала существовать⁹⁸. Сам стиль этюда к «Мадонне Литта» соответствует строгости характера живописи картины.

«Мадонна Литта» является наиболее гармонически уравновешенным из всех произведений Леонардо да Винчи. И ключ к этой гармонии произведения – не только в композиции фигур Мадонны и Младенца, почти вписанных в круг, в строгости и красоте профиля Богоматери, но и в самой технике – холодноватой серебристой темпере и тончайшей живописи. «Мадонна Литта» для Леонардо да Винчи является своего рода «гармоническим пределом». Это «надмирное» произведение мастера.

Grazia и тонкая светотень отличают «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи (1494–1498, Милан, Санта-Мария делле Грацие)⁹⁹. Образ Христа выделяется светоносностью карнации его лица и рук и очищенностью формы. Лицо Иоанна в «Тайной Вечере» – лицо любви, его карнация

также кажется светящейся. Это любимый ученик Христа, и Леонардо выделил его живописными средствами. Христианская эстетика сочетается здесь с пифагорейско-платонической эстетикой света. Многообразие реакций апостолов на слова Христа «Один из вас предаст меня» является своего рода полифонической музыкой, которая звучит на фоне божественной интонации Христа и голубых далей пейзажа. Бесконечность пейзажа подчеркивает сверхчувственный характер этой музыки. *Concordia discors*, воплощенная в «Тайной Вечере», обращена к вечности. Дж. Онианс пишет о «Тайной Вечере», что если Леонардо стремился изобрести эквивалент полифонической гармонии в живописной форме, то он сделал это. «Возможно, он даже хотел создать произведение живописи, которое было бы более гармонично, чем музыка», – предполагает исследователь¹⁰⁰.

Каждая из групп апостолов подобна группе хора и выражает единую эмоцию, но внутри каждой из этих групп есть разнообразие, чем персонажи «Тайной Вечери» отличаются от хористов, поющих один и тот же текст. Искусству Леонардо свойственны черты синтеза, и, будучи не только художником, но и музыкантом, он мог обогащать живопись своими знаниями в области музыкальных законов гармонии, что сказывается в композиции и пропорциях. Леонардо писал, что в картине все элементы объединяются «так же, как от множества различных голосов, объединенных вместе в одно время, возникает гармоническое соотношение»¹⁰¹.

Необходимо отметить, что чувство гармонии лежит в основе пластики фигуры Христа и является принципом формы в «Тайной Вечере» в целом. Здесь нашла воплощение «новая концепция формы – и математическая, и классическая, имеющая корни в художественных поисках мастера начала 1490-х гг.», – пишет П. Марани¹⁰². Поверхности лиц и рук апостолов и их одежд не взаимодействуют так активно со средой, как это характерно для зрелого Леонардо, насколько мы можем предполагать это при современном состоянии фрески¹⁰³. Чистый, холодноватый свет, разлитый в пространстве, и светоносность карнации отличают «Тайную Вечерю» и создают гармонию. «*Grazia*» – красота как свет («светящаяся и духовная сущность», по Фичино) воплощена в этом произведении мастера в полной мере. В построении формы находит здесь пифагорейская универсальная целостность: сама живопись в ее формальных качествах наделена пифагореизмом в абсолютной степени – как музыкальностью и выражением идеи единства мироздания.

«И если бы ты сказал, что музыка состоит из пропорции, то именно ею я проследил живопись, как ты увидишь», – пишет Леонардо (Ash. I, 23 r.)¹⁰⁴. Гармония в «Тайной Вечере» мастера – в значительной степени пространственная гармония, основанная на интервалах, подобных музыкальным и пифагорейским. Об этом, в частности, в связи с архитектурой фрески пишет Т. Брачерт¹⁰⁵. Согласно вычислениям

Т. Брачерта, в «Тайной Вечере» пропорции ковров на стенах в перспективном сокращении содержат соотношение 12:6:4:3, то же самое, что изображено на табличке Пифагора в «Афинской школе» Рафаэля. Это тетраксис, основа и формула гармонии для пифагорейцев¹⁰⁶. Тетраксис и золотое сечение содержат в себе и другие пространственные пропорции фрески. Леонардо да Винчи наделяет «Тайную Вечерю» пифагорейской эстетикой числа.

В «Тайной Вечере» находит свое воплощение также такая принципиально важная для искусства Ренессанса категория, как «*divino furore*»: в мимике апостола Якова Старшего – в его жесте раскинутых в стороны рук, а также в композиции «Тайной Вечери» в целом. Божественное неистовство как постижение истины находило свой отзвук в искусстве Леонардо и Микеланджело. В «Тайной Вечере» движение в композиции идет от фигуры Христа. В этом смысле *divino furore* апостолов во фреске Леонардо есть отражение духовной силы Господа. Таким образом, Леонардо идет еще дальше, чем мастера Кватроченто, подчиняя и формальные, и эстетические категории решению проблемы создания религиозного образа. «*Divino furore*», эстетическая категория, происходящая от философии Платона и занимающая в эпоху Возрождения важное место в «ученой религии» Марсилио Фичино¹⁰⁷, претворена в «Тайной Вечере» мастера и наделена исключительно религиозным, христианским смыслом. «*Divino furore*» достигает своей вершины в искусстве Леонардо именно в этом произведении. Божественное неистовство рождает здесь гармонию как сопряжение человеческого и божественного.

* * *

Неоплатонизм и пифагореизм тесно переплетались в эстетической мысли итальянского Возрождения, однако в искусстве можно отметить несколько иные процессы. В живописи Ренессанса происходил постепенный переход от статики пластической гармонии Пьеро делла Франческа, связанной с эстетикой пифагорейцев, к цветоцветовой гармонии искусства Джованни Беллини и динамике живописи Леонардо да Винчи, восходящим к платонизму и неоплатонизму. Произведения Джованни Беллини и ряд произведений Леонардо да Винчи воплощают собой созерцание, что выражалось в преобладании таких формальных принципов, как свет и светотень. Можно отметить в искусстве второй половины XV века уход от метафизики формы и пространства начала Кватроченто к созерцанию красоты в ее текучих, динамических и духовных проявлениях.

В произведениях Джованни Беллини, по сравнению с живописью Пьеро делла Франческа, свет играет гораздо более значимую роль. Свет как духовная субстанция определяет религиозный смысл искусства ве-

нецианского мастера. Выход светотени на первое место в живописи Леонардо да Винчи знаменует приход живописи «третьей манеры», *maniera moderna*, по определению Джорджо Вазари. Оказавшее влияние на зрелого Джованни Беллини, искусство *maniera moderna* всецело подчинено задачам воплощения платоновских идей о красоте и гармонии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 «Античное (пифагорийское) представление о числе, как о сущности бытия, закономерно управляющей жизнью вселенной и человека, было связано с наблюдениями над закономерностями деления струны для получения основных музыкальных интервалов... Естественно напрашивавшаяся аналогия с пространственными отношениями, т. е. представление о едином математическом законе в искусствах временных и пространственных, было одной из центральных концепций всей эстетики Возрождения, унаследованной им от античности... Таким образом, красота в мире обусловлена этими закономерностями, и художник, все равно, будь он музыкантом, архитектором или живописцем, должен воплощать эту гармонию в своих произведениях. Это – та “гармоническая пропорция”, о которой Леонардо не раз говорит в первой книге трактата... К сожалению, с этой точки зрения произведения живописи Возрождения до сих пор совершенно не исследованы, и если Рафаэль в своей “Афинской школе” дает спутнику Пифагора таблицу с остроумной схемой, изображающей пифагорийские интервалы, то это для Рафаэля, по всей вероятности большее, чем простой атрибут Пифагора». (Книга о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. С. 360–361. Комментарий к фрагменту 31*34.)
- 2 Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.
- 3 Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола // Из истории классического искусства Запада. М., Искусство. 1980. С. 59.
- 4 Свидерская М.И. Проблема стиля в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения // Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство. М.: Изд. ЛКИ, URSS. 2009. С. 40.
- 5 Heninger S.K. Jr. Touches of Sweet Harmony. San Marino, California, The Huntington Library, 1974. P. 28.
- 6 Ibid. P. 33.
- 7 См.: Joost-Gaugier Ch. L. Pythagoras and Renaissance Europe. Finding Heaven. Cambridge University Press, 2009. P. 6.
- 8 Ibid. P. 64.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid. P. 67.
- 11 Ibid. P. 69.
- 12 Ibid. P. 246.
- 13 Ibid. P. 69.

- 14 Ibid. P. 70.
- 15 Ibid. P. 109.
- 16 Николай Кузанский. Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1979. Т. 1. С. 50.
- 17 Там же. С. 51.
- 18 Там же. С. 56.
- 19 Там же. С. 65.
- 20 Цит. по: Эстетика Ренессанса: Антология. В 2 т. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 120.
- 21 Николай Кузанский. Указ. соч. Т. 2. С. 99.
- 22 Там же. С. 128.
- 23 Hendrix J. Platonic Architectonics. Platonic Philosophies & the Visual Arts. New York, Peter Lang, 2004. P. 99.
- 24 Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. СПб.: Алетейя, 2001. С. 143.
- 25 Там же. С. 134.
- 26 Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве. М.: Изд. Всесоюзной академии архитектуры, 1935. Т. 1. С. 318.
- 27 Там же. С. 318–319.
- 28 Э. Панофски пишет: «Альберти, а вместе с ним и другие теоретики искусства эпохи Возрождения усматривали сущность красоты в соразмерности и гармонии пропорций, цвета и качеств». (Панофски Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. СПб.: Андрей Наследников, 2002. С. 51).
- 29 Альберти Леон-Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 318.
- 30 Hendrix J. Op. cit. P. 112.
- 31 Vergo P. *That Divine Order*. London, Phaidon, 2005. P. 147–156.
- 32 Ibid. P. 153–154.
- 33 В знаменитом письме к Маттео де'Пасти Альберти называет архитектурное целое здания храма Малатесты в Римини музыкой: «Что же касается размеров и пропорций столбов, ты [сам] видишь, откуда они получаются; все, что ты изменишь, расстроит всю музыку (*si discorda tutta quella musica*)». Цит. по: Гращенков В.Н. Альберти как архитектор / Леон Баттиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 169.
- 34 Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 283.
- 35 Там же.
- 36 Использовано английское издание: Marsilio Ficino. «*Platonic Theology*». Vol. II. Cambridge, Massachusetts, London, England, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2002. P. 257.
- 37 Ibid. P. 259.
- 38 Ibid. P. 261.
- 39 Мнение о том, что душа есть гармония, принадлежит ранним пифагорейцам-материалистам, согласно воззрениям которых, если душа есть гармония тела, то вместе с гибелью тела гибнет и душа. См. об этом: Лосев А.Ф. *История античной эстетики*. Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. С. 389.
- 40 Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 52.
- 41 Там же. С. 53.
- 42 Там же. С. 60.

- 43 Там же. С. 61.
- 44 Цит. По: Панофски Э. *Idea*. С. 211.
- 45 Вазари пишет о художниках «третьей эпохи» (Леонардо, Рафаэлле, Андреа дель Карто), т. е. о мастерах Высокого Возрождения: «представители третьей эпохи, о которых мы впредь и поведем речь, смогли, следуя по пути, озаряемые этим новым светочем, подняться до высшей ступени совершенства, которого ныне достигли наиболее ценимые и наиболее прославленные творения нового искусства». (Вазари Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. М.: Искусство, 1970. Т. III. С. 5.)
- 46 Nicco Fasola G. *La prospettiva nell'estetica del Rinascimento* // Piero della Francesca. *De prospectiva pingendi*. Ed. G. Nicco Fasola. Firenze, Sansoni editore, 1942. Ristampa anastatica: Firenze, Le Lettere, 2005. P. 20.
- 47 Piero della Francesca. *De prospectiva pingendi*. Ed. G. Nicco Fasola. Firenze, Sansoni editore, 1942. Ristampa anastatica: Firenze, Le Lettere, 2005. P. 65.
- 48 *Ibid.* P. 65–66.
- 49 Heninger S.K. Jr. *Op. cit.* P. 89.
- 50 Clark K. Piero della Francesca. London, Phaidon, 1951. P. 54. Field J.V. Piero della Francesca's Mathematics // *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*. Cambridge University Press, 2002. P. 168. Lavin M.A. Piero della Francesca. London, Phaidon, 2002. P. 236. Field J.V. Piero della Francesca. *A Mathematician's Art*. New Haven and London, Yale University Press, 2005. P. 228–229.
- 51 Mussini M. Piero della Francesca, la Pittura e la Prospettiva // Piero della Francesca. *De prospective pingendi*. Saggio critico. Sansepolcro, Aboca Museum Edizioni, 2008. P. 43–45.
- 52 Недович Д. Поликлет. М.-Л.: Искусство, 1939. С. 50–51.
- 53 См.: Татаркевич В. *Античная эстетика*. М.: Искусство, 1977. С. 71.
- 54 Gilbert C. Change in Piero della Francesca. New York, Locust Valley, 1968. P. 20, n. 34 on p. 71–72. Maetzke A.M. Piero della Francesca. *Introduzione in capolavori*. Milano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998. P. 103.
- 55 Simi Varanelli E. Artisti, umanisti e viaggiatori alla riscoperta della grecità. Piero della Francesca e Ciriaco D'Ancona (1392–1452) // *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Urbino, 4–7 ottobre 1992. Venezia, Marsilio, 1996. P. 136.
- 56 Calvesi M. Piero della Francesca. New York, Rizzoli, 1998. P. 1; ill. on p. 43.
- 57 А. Варбург называл историю искусства наукой о пафосе, pathology. О «Pathosformel» у А. Варбурга см.: Didi-Huberman G. Foreword. *Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)* // Michaud Ph.-A. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York, Zone Books, 2004. P. 14–19.
- 58 Сви́дерская М.И. Классическая фаза Раннего Возрождения (Италия): единство математического и архитектурного «структурализма» на основе живописи / Сви́дерская М.И. *Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков*. М.: Галарт, 2010. С. 64.
- 59 Traverso G. Il numero in Piero della Francesca. *La Leggenda della Vera Croce in S. Francesco D'Arezzo*. Pavia, Salto, 1950. P. 14.

- 60 Ibid.
- 61 См.: Calvezi M. Op. cit. P. 76.
- 62 См.: Chesne Dauphiné Griffio G. Tiara // Con gli occhi di Piero. Venezia, Marsilio, 1992. P. 122. Scheda # 20.
- 63 Maetzke A.M. Piero della Francesca. Introduzione in capolavori. P. 136, 143.
- 64 См.: Гращенков В.Н. Альберти как архитектор// Леон Батиста Альберти. С.182.
- 65 О цветовой символике «Благовещения» в Аретинском цикле см.: Lundgren J. Piero: Innovator in the Cross Cycle Concept as Presented in Arezzo // Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca. P. 200.
- 66 Сейчас оспаривается история о том, что Джованни Беллини воспринял технику масляной живописи от Антонелло да Мессина. Беллини использовал эту технику уже в 1460-е гг. См. напр.: Bättschmann O. Giovanni Bellini. London, Reaktion Books, 2008. P. 63.
- 67 Belting H. Giovanni Bellini. La Pietà. Modena, Franco Cosimo Panini, 1996. P. 30–31.
- 68 Ibid. P. 32.
- 69 См.: Belting H. Op. cit. P. 38.
- 70 Прототипом иконографии «Пьета» стал образ Страстей Господних «Imago pietatis». «Imago pietatis» представляет собой изображение Христа по пояс со скрещенными на груди руками. Эта икона в технике мозаики появилась в Византии около 1300 года. О происхождении и развитии иконографии «Пьета» Джованни Беллини см.: Belting H. Op. cit. P. 20–27.
- 71 Humfrey P. Painting in Renaissance Venice. New Haven & London, Yale University Press, 1993. P. 71.
- 72 Humfrey P. Madonna con il Bambino e due sante (Renier) // Giovanni Bellini. A cura di M.Lucco e G.C.F.Villa. P. 226. Scheda # 26.
- 73 Ibid. П. Хамфри приводит библиографию по данному вопросу.
- 74 Ibid.
- 75 См.: Wilson C.C. Giovanni Bellini and the «Modern Manner» // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini. Cambridge University Press, 2004. P. 100. О грации как черте новой манеры в искусстве Леонардо см.: Вазари Дж. Указ. соч. Т. III. С. 8.
- 76 Wilson C.C. Op. cit. Bättschmann O. Giovanni Bellini. P. 213.
- 77 В настоящее время с Антонелло да Мессина больше не связывают появление техники масляной живописи в Венеции. Более того, исследования произведений Антонелло да Мессина, включая научный анализ, позволяют предположить, что нидерландские черты его техники являются подражательными и не основаны на прямом контакте с нидерландскими художниками. См. Dunkerton J. Bellini's Technique // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini. P. 210. См. также: Humfrey P. Painting in Renaissance Venice. P. 71.
- 78 Вазари считал грацию необходимым качеством для maniera moderna. См.: Wilson C.C. Giovanni Bellini and the «Modern Manner» // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini. P. 109. Вазари Дж. Указ. соч. Т. III. С. 8.
- 79 Bättschmann O. Giovanni Bellini. P. 213.

- 80 Hills P. *Bellini's Colour // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*. P. 190. Технически метод Беллини отличался от того, который предписывал Альберти в «Della Pittura». По Альберти, световая моделировка следует за работой цветом. Беллини же, напротив, начинал со светотени. (Там же.)
- 81 Bächtmann O. *Op. cit.* P. 190.
- 82 *Ibid.*
- 83 Dunkerton J. *Bellini's Technique // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*. P. 217.
- 84 Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 101.
- 85 Вазари Дж. Указ. соч. Т. III. С. 8.
- 86 Леонардо да Винчи. Избранные произведения. В 2 т. М.-Л.: Academia, 1935. Т. 2. С. 128. Фрагмент 552.
- 87 Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. С. 180. «Ни религиозное вдохновение, ни катартика не есть радость чистого созерцания. Но “вдохновение от Муз” есть радость чистого созерцания». (Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 180.)
- 88 Свидерская М.И. Караваджо. Первый современный художник: Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 24.
- 89 О том, что у Леонардо «светящиеся формы возникают из темноты» пишет и М. Кемп. См.: Kemp M. *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford University Press, 2006. P. 77.
- 90 *Ibid.* P. 76.
- 91 *Ibid.*
- 92 *Ibid.*
- 93 *Ibid.* P. 77.
- 94 Об «озарении» см.: Свидерская М.И. Моцарт и Сальери: об одной коллизии в истории культуры // Классическое искусство от Древности до XX века. М.: Ком-Книга / URSS, 2007. Особенно с. 272.
- 95 «Мадонна Литта» была перенесена с доски на холст. См. каталог: Кустодиева Т.К. Произведения школы Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа. СПб.: Славия, 1998. С. 13. С. 92. Также о «Мадонне Литта» см.: Гуковский М.А. «Мадонна Литта». Картина Леонардо да Винчи в Эрмитаже. Л.-М., 1959.
- 96 Kemp M. *Op. cit.* P. 33. О рисунке к «Мадонне Литта» см. также: Leonardo da Vinci *Master Draftsman*. Ed. by C.C. Bambach. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003. P. 362–366.
- 97 Marani P.C. *Leonardo's Drawings in Milan and their Influence on the Graphic Work of Milanese Artists // Leonardo da Vinci Master Draftsman*. P. 164.
- 98 См. об этом: Marani P.C. *Op. cit.* P. 164–165.
- 99 «Тайная Вечеря» создавалась Леонардо между 1494 г. и 9 февраля 1498 г., когда Лука Пачоли документировал, что произведение закончено. О реставрации «Тайной Вечери» и самой фреске см.: Leonardo da Vinci: *The Last Supper / with essays by Pinin Brambilla Barillon and Pietro C. Marani*. The University of Chicago Press, 2001.
- 100 Onians J. *On How to Listen the High Renaissance Art // Art History*. Vol. 7. No. 4.

December 1984. P. 424.

- 101 Richter J.P., ed. *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2nd ed. London, 1939., I. P. 59.
- 102 Marani P.C. *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*. New York, Harry N. Abrams, inc., 2003. P. 221.
- 103 О реставрации «Тайной Вечери» см.: *Leonardo da Vinci: The Last Supper / with essays by Pinin Brambilla Barcilon and Pietro C. Marani*. The University of Chicago Press, 2001.
- 104 Книга о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. С. 79. Фр. 31*34.
- 105 Brachert T. A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Super // *The Art Bulletin*. Dec. 1971. Vol. LIII, № 4. P. 461–466.
- 106 *Ibid.* P. 464–465.
- 107 См. письмо Фичино о божественном неистовстве: Ficino M. *On Divine Frenzy / Meditations on the Soul: Selected Letters of Marsilio Ficino*. Rochester, Vermont, 1997. P. 64–69.