

УДК 7.034, 75
ББК 85.03, 85.14
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-76-97

Марина Лопухова

Падающие тени в тосканской живописи XV века и визуальная антропология эпохи Возрождения

В статье рассматриваются теоретические основания и практика изображения падающей тени в живописи Тосканы первой половины XV века. Если светотень, моделирующая объем предмета (*rilievo*), осознавалась как одна из главных забот живописца, оптические возможности изображения падающей тени (*ombra portata*) были слабо освещены в художественной теории Кватроченто. Между тем в живописи Мазаччо и представителей люминизма (*pittura di luce*), в первую очередь Фра Анджелико и Доменико Венециано, изображение падающей тени было призвано не только подчеркнуть перспективу, но и придать изображенным телам и предметам ощущение материальности. Подобная «воплощающая», «доказательная» миссия тени в раннеренессансной живописи была сродни пониманию тени, отбрасываемой живым человеком, которое звучит в «Божественной комедии» Данте. Представляется, что именно на него ссылается Альберти в своем трактате «О живописи».

Ключевые слова:

тень в живописи, *ombra portata*, *pittura di luce*, флорентийская живопись, итальянское искусство раннего Возрождения.

Благодаря Эрнсту Гомбриху, чьи научные интересы всегда лежали на пересечении естественных наук и художественной практики, сюжет этой статьи в первом приближении хорошо знаком даже широкой аудитории. Спустя тридцать лет после отдельных пассажей в «Искусстве и иллюзии» (1960) [17] и статьи о моделировке света в итальянской и нидерландской живописи XV века (1964) [18], которая впоследствии была перепечатана в «Наследии Апеллеса» [19, pp. 19–38], история тени в европейской живописи стала лейтмотивом авторской выставки Гомбриха в лондонской Национальной галерее (1995), каталог которой недавно был переведен на русский язык [6].

Проблема изображения падающей тени рассматривалась учеными с нескольких точек зрения. С позиций художественной теории разных веков к ней подходили Томас Да Коста Кауфман в программной статье 1975 года [23], Джордж Бауэр (1987) [10] и Майкл Баксандалл (1997) [5]. Историю приема как способа выявлять пространственные соотношения в итальянской живописи от поздней античности до первой половины XV века проследил Пол Хиллс (1987) [20]¹. В конце 1990-х годов возникла тенденция изучать падающую тень с позиций визуальной антропологии; в этом ключе изображение теней в ренессансной живописи анализировали Виктор Иероним Стоикита в «Краткой истории тени» (1997) [7], Роберто Казати в «Рождении тени» (2000) [12] и Ханс Бельтинг в фундаментальной «Антропологии образа» (2002) [11]. Попробуем выявить перспективы, которые раскрывает перед исследователем обращение к этой теме.

Изображение падающей тени (*ombra portata*) стало одним из фундаментальных средств выразительности ренессансной живописи в самый момент ее рождения. Отчетливо и даже декларативно ее значение

1 См. также его недавнюю статью об оптических эффектах в венецианской живописи Возрождения [21].



1. Мазаччо. *Поклонение волхвов*. 1426
Пределла Пизанского полиптиха
Дерево, темпера. 21 × 61
Картинная галерея, Берлин

проявляется у Мазаччо: в Пизанском полиптихе (1426; ил. 1) и фресках капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине (1425–1427) тени служат одновременно для обозначения пространственных соотношений и создания перспективных эффектов, но гораздо более они способствуют пластической убедительности образа. В сценах Изгнания из Рая, Исцеления тенью, Чуда со статиром все человеческие фигуры — в отличие от деревьев и домов, как подмечал Роберто Казати [12, р. 197], — отбрасывают тени, которые подчинены единому источнику естественного освещения — окну капеллы. В некоторых случаях, как в «Распятии» из Пизанского полиптиха (Музей Каподимонте, Неаполь), тень, отбрасываемая фигурой, становится для мастера единственным способом показать глубину изображенного пространства, одновременно указывая на осязаемость находящихся в нем физических тел. Если же присмотреться к другим сохранившимся фрагментам Пизанского полиптиха, в особенности к его центральной части с изображением Богоматери на троне (Национальная галерея, Лондон), мы заметим, что деликатные тени служат не столько для убедительности перспективного построения, сколько для выявления объема и усиления работы света [6, с. 61–62].

Если задаться вопросом, какое значение придавали падающей тени сами живописцы в начале эпохи Возрождения, окажется, что художественная теория XV века, суммировавшая их опыт, не уделяла большого внимания ни приему в целом, ни его роли в построении перспективы,

в частности. Ее осмыслили преимущественно в терминах оптики — в связи с наблюдениями о характере освещения и необходимостью учитывать естественный свет при изображении тех предметов, которые должны обладать пластической моделировкой, а также в связи с теми трудностями, которые она создавала в работе. Мойше Бараш отмечал, что, пусть в ранней художественной теории проблематика света и отделялась иногда от вопросов, связанных с цветом, показательным образом она не заслуживала отдельного обстоятельного разговора [9, pp. 23–24]. Так, Ченнино Ченнини в трактате, наиболее ранние сохранившиеся списки которого датируются 1437 годом, рекомендует при рисовании реже обращаться к светлым местам, чаще возвращаться к теням (VIII). По поводу взаимодействия живописца с естественным светом в помещении он пишет: «Если тебе придется когда-нибудь рисовать или изображать что-либо в часовне или писать в каком-либо другом неудобном месте, так что ты не сможешь иметь свет, как тебе привычно, слева, следует придавать рельеф твоим фигурам или рисунку согласно расположению окон, которые находятся в этом месте и дают тебе свет» (IX)². В этом разделе Ченнини говорит не о проблематике света как таковой, а об изображении объема при помощи светотени, о *rilievo*, однако его завету — учитывать направление и интенсивность лучей солнечного света — последуют живописцы Кватроченто, когда станут ориентировать падающие тени в соответствии с естественным источником освещения в интерьере³.

Леон-Баттиста Альберти в трактате «О живописи» (1435) довольно подробно разбирает вопросы оптики и преломления световых лучей, но — снова преимущественно применительно к изображению поверхностей и фактур и изменению цветов под воздействием света. И то и другое, безусловно, являлось неотъемлемой частью создания «рельефа», то есть светотеневой моделировки, которая, в свою очередь, позволяла осмыслить пластическую форму, а следовательно — материальную природу изображаемого объекта. Для Альберти, как отмечает тот же Бараш, свет был неотъемлемой частью природы, соответственно,

2 Цит. по: [4, с. 40–41].

3 Из практической установки, озвученной Ченнини, исходит в своем анализе «направленности света» в 1939 году Эдуард Флехзиг — правда, применительно к немецкой гравюре второй половины XV века, Якопо деи Барбары и Дюреру, устанавливая зависимость между светотеневыми соотношениями в рисунке или гравюре и реальными условиями работы мастера [15]. При этом его статья оказывается чуть ли не единственной публикацией, где этот аспект художественной практики обсуждается всерьез.

работа с натуры предполагала интерес к световым эффектам [9, р. 26], а не только к его символике и силе эмоционального воздействия [9, р. 39]. При этом опытом, который он отразил в трактате, он был обязан отнюдь не чтению, а именно наблюдениям в мастерской [9, р. 46]. Падающей же тени Альберти посвящает единственный пассаж: «О светах я говорю, что один свет от звезд, а также от солнца, луны и той прекрасной звезды — Венеры, другой свет от огня. Однако между ними большая разница: свет звезд дает тени, равные телу, огонь же — большие. Тень остается там, где лучи света прерваны» [1, т. II, с. 32]. Расположенный в первой книге трактата, этот пассаж не получает дальнейшего развития.

Как показал Томас Да Коста Кауфман, тот факт, что Альберти не останавливается на проблеме падающей тени специально, проистекал из специфики источников, которыми пользовались все раннеренессансные теоретики, опиравшиеся преимущественно на арабские трактаты по оптике и астрономии [23, р. 262ff.]. Прибавим к этому, что итальянские ремесленные руководства, как мы видели на примере сочинения Ченнини, не уделяли внимания этому приему. Фактически только ко времени Леонардо и Дюрера — вернее, их стараниями — тень, отбрасываемая телом, стала предметом последовательной художественной рефлексии, и была признана ее значимость как в пространственных, так и в оптических построениях — для достижения тех эффектов, которые обусловлены возможностями направленного и рассеянного света.

Однако, как отмечает Гомбрих, сам Леонардо «не использовал все те разновидности тени, которые так подробно рассматривает в своих научных трактатах; при этом некоторые виды теней встречаются в более ранних работах других художников, и это дает основание предположить, что изображение теней просто вышло из моды» [6, р. 41]. В качестве примеров этого разнообразия ученый приводит фреску Мазаччо «Исцеление тенью» в капелле Бранкаччи во Флоренции, «Мадонну теней» Фра Анджелико в монастыре Сан Марко и ряд нидерландских досок. Стоит отметить, что наблюдение Гомбриха подтвердилось сравнительно недавно и довольно курьезным исследованием, проведенным Роберто Казати (2004), который подверг статистическому анализу все случаи изображения теней в европейском искусстве между 1415 и 1515 годами [13]. Мы позволим себе не воспроизводить здесь предложенную им подробную классификацию способов передачи тени, но его подсчеты

действительно показали, что период наиболее бурных экспериментов в этой области приходится как раз на XV век, а возникшая в начале XVI века теория искусства лишь закрепила алгоритмы передачи падающей тени, «канонизировав» ее изображение как таковое.

Куда более влиятельным и, как мы увидим, непосредственным источником рефлексий о тенях оказался текст «Божественной комедии», которая, как неоднократно было показано исследователями, оказала колоссальное влияние на ренессансную эстетику и мышление итальянских художников XV века в целом — в большей степени, правда, во второй его половине в связи с популярностью неоплатонической философии. Населяя мир Ада и Чистилища бесплотными тенями, Данте даже на лексическом уровне чрезвычайно внимателен ко всему, что связано с тенью. Некоторые исследователи обнаруживают в «Комедии» несколько уровней понимания тени, от поэтической фигуры, перифразирующей Вергилия, и изложения философской проблемы взаимодействия тела и души, до богословского толкования Послания к Колоссянам (Кол. 2, 17) и буквального прочтения всей поэмы как тени [22].

Даже если не вдаваться в эти интеллектуальные построения, а остаться на том уровне понимания текста, который был доступен обычному читателю Данте XV века, каковыми и были тосканские живописцы — впрочем, весьма заинтересованными, что неоднократно обсуждалось в литературе [16], — нельзя не обратить внимания на тот эффект, который производит на души умерших способность тела Данте «разрывать», «рассекать», «преломлять» свет — мотив, который настойчиво повторяется на протяжении всего «Чистилища»:

*Io era già da quell'ombre partito,
e seguitava l'orme del mio duca,
quando di retro a me, drizzando 'l dito,*

*una gridò: "Ve' che non par che luca
lo raggio da sinistra a quel di sotto,
e come vivo par che si conduca!"*

*Li occhi rivolsi al suon di questo motto,
e vidile guardar per maraviglia
pur me, pur me, e 'l lume ch'era rotto.*

Вослед вождю, послушливым скитальцем,
Я шел от этих теней все вперед,
Когда одна, указывая пальцем,

Вскричала: «Гляньте, слева луч нейдет
От нижнего, да и по всем приметам
Он словно как живой себя ведет!»

Я обратил глаза при слове этом
И увидал, как изумлен их взгляд
Мной, только мной и рассеченным светом.
Чистилище. V, 1–9. Пер. М. Л. Лозинского⁴.

На этот фрагмент, как правило, не ссылаются исследователи, анализируя отношение Данте к тени. Мы привели именно его потому, что в нем и поэт, и переводчик изящно и внятно обыгрывают ту ключевую лексическую разницу между «теньями» — душами умерших, которые Данте называет *ombre*, воскрешая неоплатоническую концепцию души, и оптическим эффектом — впечатлением, которое производит на окружающих тело живого героя. Эти эффекты поэт описывает самыми разнообразными способами, чаще — тропами, но только не словом «тень», к примеру, называет их *li segni bui di questo corpo*, буквально «темными знаками этого тела» (Рай. II, 49–50).

Можно усмотреть занятую параллель между «умолчанием» о падающей тени в теории искусства раннего Возрождения и ее непроговоренностью в «Комедии», равно как и между отмеченным разнообразием способов ее изображения — словесного у Данте и живописного — у художников XV века. В то же время этот пассаж буквально перекликается с тем единственным определением падающей тени, которое, как мы уже упоминали, дает в трактате «О живописи» Альберти (I, 11): «Свет звезд заставляет тела отбрасывать тень равную им, огонь — большую. Тень остается там, где разрываются лучи» (*Il lume delle stelle fa l'ombra pari al corpo, ma il fuoco le famaggiori. Rimane ombra dove i razzi de' lumi sono interrotti*). Оно выглядит как буквальная цитата из Данте, которую мы приводили выше: *lume che era rotto* (Чистилище. V, 9).

⁴ Здесь и далее русский перевод «Комедии» дается по изданию: [3].

Наиболее прямо мотив, о котором идет речь, выражен в словах, вложенных в уста Вергилия, когда тот объясняет Данте, почему не отбрасывает тень он сам (Чистилище. III, 16–30) [7, с. 44–45]. Падающая тень понимается как признак живого существа, его наличной телесности: *il corpo dentro al quale io facea ombra*, буквально — «тело, будучи внутри которого я отбрасывал тень». Приведем этот фрагмент в переводе Михаила Лозинского:

Свет солнца, багровевшего за мной,
Ломался впереди меня, покорный
Преграде тела, для него сплошной.

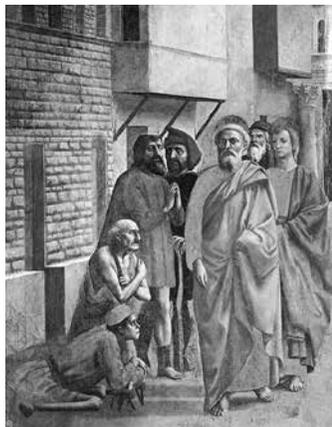
Я оглянулся с дрожью непритворной,
Боясь, что брошен, — у моих лишь ног
Перед собою видя землю черной.

И пестун мой: «Ты ль это думать мог? —
Сказал, ко мне всей грудью обращенный, —
Ведь я с тобой, и ты не одинок.

Теперь уж вечер там, где, погребенный,
Почит прах, мою кидавший тень,
Неаполю Брундузием врученный.

И если я не затмеваю день,
Дивись не больше, чем кругам небесным:
Луч, не затмываясь, проходит сквозь их сень.

Отношение к свету у Данте выдержано в неоплатонической традиции: он выступает знаком повсеместного присутствия Бога и выражением божественной любви. То же касается и тени: она может быть и «слепком» души, когда речь идет о несчастных скитальцах загробного мира, и тенью, падающей от живого существа. Способность последнего заслонять собой свет прочитывается буквально как прямой признак телесности и неоднократно служит доказательством реальности существования героя, его принадлежности миру живых. Подобное восприятие тени как признака правдивости изображимого и изображенного, по сути, восходит к античным обоснованиям происхождения



2. Мазаччо. Святой Петр, исцеляющий тенью. 1425–1427
Фреска. Фрагмент
Капелла Бранкаччи, церковь
Санта Мария дель Кармине,
Флоренция

визуального образа, которые подробно разбирает Виктор Иероним Стоикита в первой главе своей «Краткой истории тени» — «пещере» Платона и рассказу Плиния о дочери гончара Бутада, которая обвела контуром тень своего возлюбленного, отправлявшегося на войну, и положила начало всем пластическим искусствам (Естественная история. XXXV, 151). Иными словами, тень и есть то, из чего вообще рождается достоверный, запечатленный образ.

Открытие падающей тени в живописи раннего XV века именно в этом антропологическом измерении, как справедливо замечал Ханс Бельтинг, было не менее существенным средством утверждения ценности физического мира, чем открытие анатомии и перспективы [11, pp. 243–247]. Моделирующая объем светотень, или *rilievo*, изобретение которой Джорджо Вазари приписывает Мазаччо⁵, становится способом убедительно изобразить пластику тела: как пишет об этом Гомбрих, «путь, которым свет падает на тело, обнаруживает его форму; путь,

5 «...именно он и положил начало прекрасным позам, движениям, порывам и живости, а также некоей рельефности поистине настоящей и естественной, чего до него никогда еще не делал ни один живописец» [2, с. 126].



3. Джованни ди Паоло. Положение во гроб. 1426–1427 (?)
Дерево, темпера. 40,4 × 43,8
Художественный музей Уолтерса,
Балтимор



4. Джованни ди Паоло. Бегство в Египет. 1426–1427 (?)
Дерево, темпера. 51 × 50,7
Национальная пинакотекка, Сиена

которым тело отражает свет, выявляет его фактуру» [18, p. 826]. Падающая тень, в свою очередь, становится неотъемлемым признаком тела, удостоверяющим его присутствие в пространстве, его движение и, соответственно, реальность его действия, в том числе и чудотворного, как оно буквально описано в Деян. 5, 14–15 («...дабы хотя тень проходящего Петра осенила кого из них») и не менее буквально проиллюстрировано Мазаччо во фресках Кармине. (Ил. 2.)

Попытка объяснить изображение тени, падающей от фигуры св. Петра в сцене исцеления, только лишь разного рода мистическими концепциями, связанными с платоновским представлением о тени как о слепке внутренней сущности (целительной в случае апостола) [25; 34], определено, обеднила бы содержание фрески в Кармине. В сущности, это противоречит самой живописной системе Мазаччо, который предельно конкретизирует и уподобляет знакомой ему натуре все, включая городской ландшафт и «притвор Соломонов» (Деян. 5, 12): Иерусалимский храм изображен как идеализированная проторенессансная постройка. Нельзя исключать, что живопись Мазаччо вбирает в себя все аспекты дантовского понимания тени (и определено совмещает оптическую функцию с «геометрической»), но прямолинейная



5. Джентиле да Фабриано
Рожество. Пределла алтаря
Поклонение волхвов. 1423
Дерево, темпера. 25 × 62
Галерея Уффици, Флоренция

физическая природа тени, которую отбрасывает живое тело, оказывается здесь для конструирования его живописной системы, пожалуй, гораздо важнее любых богословских и платоновских трактовок.

Изображений падающей тени, тем более рационально обоснованных, подкрепленных натурным впечатлением от пребывания в конкретном пейзаже или интерьере, до Мазаччо в итальянской живописи практически не существует. Небольшие доски сиенца Джованни ди Паоло могут быть признаны исключением лишь отчасти, поскольку в них загадочные ночные тени — пусть и стилизованный, но все же плод упоенного наблюдения за натурой — обусловлены скорее логически, а не конструктивно. Однако в них вполне в духе живописной культуры поздней готики частное натурное наблюдение производит сильнейшее впечатление внутри ирреального целого. В равной степени это справедливо для «Положения во гроб» (Художественный музей Уолтерса, Балтимор; ил. 3), которому была посвящена краткая статья Милларда Мисса [27], и для «Бегства в Египет» из Национальной пинакотеки Сиены (ил. 4), которые датируются между 1426 и 1427 годами и соотносятся с заказом для капеллы Бранкини в сиенской церкви Сан Доменико. Джентиле да Фабриано в пределле к «Поклонению волхвов», которое было написано для Паллы Строщи (1423, Уффици, Флоренция; ил. 5),

обнаруживает необыкновенную чуткость к движению света, исходящего от фигурки Младенца в «Рождестве», и от Вифлеемской звезды в сцене Бегства в Египет. Лишь в одном случае источник освещения — фигура ангела в эпизоде Благовестия пастухам — заставляет материальные объекты отбросить тень, но физическое присутствие света, обливающего золотом пологие холмы и деревца, оправдывает в глазах зрителя реальность его божественных источников. При совмещении с целостным восприятием картинной плоскости как «окна в мир» эти оптические приемы приобрели убедительность.

После Мазаччо вариативные возможности изображения падающей тени, равно композиционные и иллюзионистические, использовали в первую очередь те тосканские мастера, которых в самом широком понимании термина принято относить к *pittura di luce*, «живописи света». Начало ей, по сути дела, положил он сам в Пизанском полиптихе, где форма лепилась не тенью, но светом [32, р. 22].

Подробная историография этого понятия, существующего с начала XX века, приведена у Невилля Роули в его статье 2007 года [31]. У Адольфо Вентури, который раскрывал его как *dolcissimo impasto di colore e di luce* («нежнейшая смесь цвета и света»), оно служило характеристикой творчества Пьеро делла Франческа, и первоначально изучение «живописи света» предполагало именно поиски истоков искусства Пьеро. Пьетро Лонги в 1927 году предельно расширил употребление термина и продлил жизнь этого феномена — сквозь творчество Антонелло да Мессина и Джованни Беллини — вплоть до Тициана, предложив слишком уж теоретический подход к его истолкованию [31, р. 228]. После 1952 года благодаря тому же Лонги «живопись света» стала восприниматься как чисто флорентийский феномен 1430–1440-х годов, а его ключевой фигурой стали видеть Доменико Венециано, относя сюда же Фра Анджелико, «подлинного итальянского двойника ван Эйка» и менее значительных мастеров его круга, а также Паоло Уччелло. Характерно и обоснованно, что в число «люминистов» не вошел Фра Филиппо Липпи. Наконец, после одноименной выставки 1990 года, которую курировал Лучано Беллози [29], выражение превратилось в своего рода поэтический эпитет. Остается лишь удивиться, почему богатейшая и долгая — почти вековая — итальянская знаточеская традиция обращения к «живописи света» ни разу не соприкоснулась с теоретическими изысканиями Гомбриха и Кауфмана и с антропологическим подходом, принятым в последние десятилетия.



6. Фра Анджелико. Благовещение
1438–1440. Фреска
Монастырь Сан Марко, Флоренция



7. Франческо Пезеллино
Благовещение. 1451–1453
Дерево, темпера. 20,2 × 14 (каждая)
Институт Курто, Лондон



8. Франческо Пезеллино. Благовещение
Около 1445
Дерево, темпера. 24,8 × 33,3
Музей изобразительных искусств,
Сан-Франциско

Если вернуться к классическому определению Вентури, подхваченному затем Лучано Беллози, под *dolcissimo impasto di colore e di luce* обычно подразумевают манеру тех мастеров, которые достигают идеального соотношения цвета и света — в совершенном соответствии с установкой Альберти, что «цвета изменяются под влиянием света, ибо каждый цвет, помещенный в тени, не кажется таким, какой он на свету» [1, т. 2, с. 31]. При насыщенности палитры, характерной для флорентийской живописи, и любви к жестковатому, отточенному рисунку «живопись света» представляла собой нетривиальную задачу. Неудивительно, что виртуозно разрешил ее Доменико Венециано — художник северного происхождения. Ему, как верно замечал Гомбрих, не чужды ни геометрический расчет, ни ясность «тактильных ценностей», ни осязаемость пространства — но все это становится более ощутимым благодаря свету, и это именно естественное свечение, свет (*luce*), а не блеск (*lustro*) [18, р. 830], вполне в духе эстетических предпочтений Альберти, который критиковал использование золота для изображения сияния [1, т. 2, с. 55].

В живописи Фра Анджелико увлечение изображением падающих теней проявляется не сразу, а настигает ангельского художника вместе со всеми другими новшествами ренессансной живописи, которые касаются передачи перспективы, осязаемости архитектурной формы, говоря строго — вместе с конструктивностью пластического мышления. Высшей точкой его интереса к эффектам естественного освещения принято считать фреску «Мадонна теней» в монастыре Сан Марко, где блики и падающие долгие тени подчинены свечению от реального окна, находящегося слева. Однако отчетливая эволюция творчества Фра Анджелико, которую обычно принято демонстрировать на примере его «Благовещений» 1430-х годов, написанных на досках, — для Сан Доменико во Фьезоле (Прадо, Мадрид), для Кортонны (Епархиальный музей, Кортонна) и для Сан Джованни Вальдарно, и в целом находит логическое завершение во фресках монастыря Сан Марко, созданных на рубеже 1430–1440-х годов. «Благовещение» в 3-й келье (ил. 6), словно проявленное из *intonaco*, демонстрирует парадокс пластического мышления: в то время как убывает материальность человеческого тела



9. Неизвестный мастер (Мастер фресок Апельсинового двора)
Чудо св. Бенедикта об отравленном хлебе. Рубеж 1430–1440-х
Фреска
Бадиа, Флоренция

(субтильная фигура Богородицы почти лишена телесности, но отбрасывает на стену густую тень), возрастает убедительность отобранного пространства и света.

Исследователи, в первую очередь Даниэль Араасс, неоднократно подчеркивали важность пространственных построений в сценах Благовещения: чудесное правдоподобие архитектуры, изображенной на плоскости при помощи перспективы, для ренессансного зрителя было сродни чуду Воплощения и подтверждало его реальность [8, р. 21]. Богословскую метафору можно видеть и в тени, которую отбрасывает на стену фигура Богородицы, осененная благодатью Господней⁶. Мотив, предельно абстрактный у Фра Анджелико, в последующие годы начинает усложняться и решаться более утонченно сугубо в живописном

6 Подробнейшим образом эту метафору разбирает в «Краткой истории тени» Виктор Иероним Стоикита [7, с. 69–83].

отношении, что отмечал Беллози [29, pp. 11–12], не говоря уже о точном воспроизведении очертаний предметов. Здесь стоит вспомнить даже не столько стеклянную колбу в «Благовещении Мартелли» Фра Филиппо Липпи (около 1440, церковь Сан Лоренцо, Флоренция), сколько детали живописных произведений, приписываемых сейчас его помощнику Франческо Пезеллино [28, pp. 54–55]: мягкую тень от пюпитра в «Благовещении» из Института Курто (1451–1453; ил. 7) и точное, вплоть до нимба, очертание фигуры Богородицы на стене в «Благовещении Ланкоронского» (около 1445, Художественный музей Сан-Франциско; ил. 8), словно намеренно отражающее легенду о происхождении живописи от обведенной тени.

С осторожностью упомянем здесь и о загадочном Мастере фресок Апельсинового двора — авторе монументального цикла в клуатре флорентийской Бадии (*Chiostro degli Aranci*), который был создан на рубеже 1430–1440-х годов на сюжеты жития св. Бенедикта. (Ил. 9.) По поводу личности этого художника существует не очень обширная, но длительная и бурная атрибуционная дискуссия⁷. Историография склонна видеть в нем то приезжего португальского мастера Джованни ди Консальво, чье имя известно из источников, то анонимного художника, возможно, даже монастырского самоучку из круга Фра Анджелико. Неровность исполнения и ошибки, допускаемые им в анатомии, моделировке формы и композиционном построении сцен, очевидны и выдают не самую умелую руку. Но нежное обаяние этих фресок и особенно то, какое внимание уделяет их автор падающим теням и отсвечивающим поверхностям, делают несомненной его принадлежность к кругу Венециано или Анджелико, которые в свою очередь определенно были знакомы и общались между собой.

Здесь же, в ряду мастеров, совместивших пластические новшества своего века с чувствительностью интернациональной готики, стоит назвать Сассетту, выдающегося сиенского живописца, который первым среди представителей своей школы не остался равнодушным к нововведениям флорентийской живописи [30, р. 158]. Оптическими эффектами он был увлечен меньше, чем построением линейной перспективы или возможностями повествования о современности, однако оставил одно курьезное изображение тени, которое подметил Коичи Тояма

7 В общих чертах она изложена в статье Энн Лидер [26].



10. Сассетта. Стигматизация св. Франциска. 1437–1444
Фрагмент
Дерево, темпера. 87,8 × 52,5
Национальная галерея, Лондон

[33, pp. 539–540]. В сцене стигматизации св. Франциска (1437–1444, Национальная галерея, Лондон; ил. 10) из ныне разрозненного алтаря, написанного для Борго Сан Сеполькро, тень отбрасывает вся фигура святого, кроме его головы. Объяснение этой странности японский ученый пытался отыскать в проповедях Бернардина Сиенского, которые обнаруживают помимо знакомства с проблемами современной оптики интерес к проблематике света в его метафизическом качестве. Так, Бернардин полагал, что святые наделены *claritas* и *subtilitas*, просветленностью и прозрачностью. В проповеди 1427 года голова Франциска была описана «белой как шерсть, как снег», и скорее всего, именно это подразумевал живописец, изобразив ее пропускающей свет — в очередной раз поставив пластические открытия на службу богословским метафорам⁸. Если признать это объяснение правдоподобным, можно не сомневаться, что в живописи XV века наблюдения о физической природе падающей тени, равно как и возможности математической перспективы, переплетались с метафизическими представлениями.

В сущности, из синтеза визионерского метода Сассетты и творчества Доменико Венециано, чуткого к оптическим эффектам естественной пейзажной среды, выросло искусство чистого *pittore di luce, non dell'ombra* — Пьеро делла Франческа, который будто проиллюстрировал пассажи Альберти о светонасыщенности красок. Создание алтаря св. Франциска Сассетты происходило буквально у него на глазах, так что ему вовсе не пришлось, вопреки суждению Майкла Баксандалла, «совершать целое странствие в прошлое, к лучшим образцам сиенской живописи предшествующего столетия» [5, с. 209]. В его синтетическом языке уже не ощущается радости эксперимента: в ней царят равновесие, деликатный расчет и свет, который выступает способом конструирования пространства. Во фресках церкви Сан Франческо в Ареццо, как и в «Бичевании» (1459–1460, Национальная галерея Марке, Урбино) телесность фигур, даруемая им в том числе строго выверенными падающими тенями [14, р. 400], за редкими исключениями, утрачивает ту прокламативную значимость, которую ей придавал Мазаччо.

Внутри флорентийской традиции, основанной на твердом понимании пластической формы, мы обнаружим постепенное угасание интереса к люминизму. Его не испытывает уже Фра Филиппо Липпи, невзирая на свой юношеский опыт сотрудничества с Мазаччо и Фра Анджелико. Тонкие соотношения чистых красок и движение световых лучей не занимают его, чего не скажешь о тенях: подвижных, бойких, направляющих взгляд зрителя, в особенности в упомянутом выше «Благовещении Мартелли». В алтарных картинах Липпи видно, как тени — в совершенном согласии с современной теорией искусства — постепенно становятся не столько способом передать эффекты освещения или указать на материальную природу изображенного объекта, сколько средством построения пространственных соотношений, не утрачивая свойств богословской метафоры.

К концу XV века эйфория от жизнеутверждающего открытия во флорентийской живописи, как кажется, утихла вовсе. У Боттичелли деликатная тень будто утрачивает связь с естественным источником освещения и остается лишь показателем пространственных соотношений, что заметно в «Рождении Венеры» (1485, Уффици, Флоренция)

8 О францисканском богословии света и интерпретациях сцены стигматизации св. Франциска см.: [24].



11. Доменико Гирландайо. *Тайная вечеря*. 1480–1486. Фреска
Монастырь Сан Марко,
Флоренция



12. Лука Синьорелли
*Данте и Вергилий у врат
Чистилища*. 1500–1503
Фреска. Капелла Сан
Брицио, Дуомо, Орвьето

и особенно в «Благовещении из Честелло» (1489, Уффици, Флоренция). Однако его сверстник Доменико Гирландайо, напротив, подхватывает и даже усиливает приемы Мазаччо и Фра Анджелико, создавая «Тайную вечерю» в трапезной монастыря Сан Марко (1480–1486; ил. 11). Ее посетитель становится не просто свидетелем светотеневой драмы, которая разыгрывается в иллюзорном пространстве горницы благодаря естественному источнику освещения — монастырским окнам. Он буквально оказывается на пути светового потока: солнечные лучи падают на фигуры апостолов из-за его собственной спины, поскольку проемы прорезают стену, расположенную напротив фрески. Наконец, Лука Синьорелли, который был тесно знаком с практикой флорентийских художников, во фресках капеллы Сан Брицио в соборе Орвьето наделяет тенями не только титанические тела людей, воскресающих в минуты Апокалипсиса, но и души умерших в небольших клеймах, иллюстрирующих эпизоды из Данте [12, р. 194–195]. (Ил. 12.)

Представляется, что изображение падающей тени, утвердившись в ренессансной художественной системе как прием, не стало ни общим правилом, ни элементом индивидуальной манеры, а всегда оставалось

предметом выбора. Примеры ее отсутствия можно найти у Мазаччо во фресках Кармине и у Фра Филиппо Липпи в росписях апсиды собора Сполето — то есть у живописцев, обыкновенно стремившихся к предельной пластической убедительности, владевших этим приемом и едва ли способных допустить ошибку [12, pp. 192–193]. Очевидно, что даже в период расцвета оптических экспериментов, в 1420–1440-е годы, ее появление в каждом конкретном случае оставалось плодом рационализации, а не одного только эмпирического опыта. Как показывает приведенная нами череда «Благовещений» 1430–1450-х годов или фреска «Св. Петр, исцеляющий тенью» в капелле Бранкаччи, поводом для интеллектуальных упражнений в оптике (равно как и для создания перспективных эффектов) изначально служила тайна веры: благодаря правдоподобию живописи осязаемым становилось чудо. К середине столетия «животворящий» прием вошел в обиход и перестал захватывать дух художников, а к его излету почти редуцировался до того композиционного предзнаменования, которое ему предписывала ранняя теория живописи. В то же время вера в него была столь тверда, что в своем «убеждающем» качестве он утрировался порой до такой степени, что мог войти в противоречие с породившим его текстом «Комедии».

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. / Под ред. А. Г. Габричевского. М.: Academia, 1935–1937.
2. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. М.: Искусство, 1956–1971.
3. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Л. Лозинского. М.: Наука, 1967.
4. Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / Пер. А. Лужнецкой. СПб.: Библиополис, 2008.

Литература

5. Баксдалл М. Тени и Просвещение [1995] / Пер. А. Черноглазова, А. Шестакова. М.: AdMarginem, 2024.
6. Гомбрих Э. Тени в западном искусстве [1995] / Пер. Л. Эбралидзе. М.: Альпина нон-фикшн, 2019.

7. Стожикова В. И. Краткая история тени [1997] / Пер. Д. Озеркова. СПб.: Machina, 2004.
8. Arasse D. L'Annunciazione italiana: una storia della prospettiva. Firenze: VoLo, 2009.
9. Baraš M. Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento [1978]. Genova: Marietti, 1992.
10. Bauer G. Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective // The Art Bulletin. 1987. Vol. 69. No. 2. Pp. 211–219.
11. Belting H. Antropologia delle immagini [2002]. Roma: Carocci editore, 2013.
12. Casati R. La scoperta dell'ombra: da Platone a Galileo; la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità. Milano: Mondadori, 2000.
13. Casati R. Methodological Issues in the Study of the Depiction of Cast Shadows: A Case Study in the Relationships between Art and Cognition // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2004. Vol. 62. No. 2. Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science. Pp. 163–174.
14. Field J. V. The Use of Perspective in the Art of Piero della Francesca // Perspective as Practice / Ed. by S. Dupré. Turnhout: Brepols, 2019. Pp. 391–408.
15. Flechsig E. Die Lichtführung, ein nicht beachtetes Hilfsmittel der Forschung // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1939. 8. Bd., H. 1/2. S. 41–51.
16. Gaston R. W. The Renaissance Artist as Dantista: A Reassessment // Lectura Dantis. 1998. No. 22/23. Special Issue: Visible Parlare. Dante and the Art of the Italian Renaissance. Pp. 5–44.
17. Gombrich E. H. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London, 1960.
18. Gombrich E. H. Light, form and texture in 15th century painting // Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce London. 1964. Vol. 113. Pp. 826–849.
19. Gombrich E. H. The heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance. Ithaca, New York, 1976.
20. Hills P. The Light of Early Italian Painting. New Haven: Yale University Press, 1987.
21. Hills P. The Venetian Optics of Light and Geometry of Proportion // Perspective as practice / Ed. by S. Dupré. Turnhout: Brepols, 2019. Pp. 409–427.
22. Hui A. Dante's Book of Shadows: "Ombra" in the "Divine Comedy" // Dante Studies. 2016. No. 134. Pp. 195–224.

23. Kaufmann T. DaCosta. The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1975. Vol. 38. Pp. 258–287.
24. Kerr-Di Carlo É. Gold, Glass and Light: The Franciscan Vision in Representations of the Stigmata // Colour and Light in Ancient and Medieval Art / Ed. by C. Duckworth, A. E. Sassin. New York; London: Routledge, 2018. Pp. 114–131.
25. Kretzenbacher L. Die Legende vom heilenden Schatten // Fabula. 1961. Vol. IV. S. 231–247.
26. Leader A. Reassessing the Murals in the Chiostrò degli Aranci // The Burlington magazine. 2007. Vol. 149. Pp. 460–470.
27. Meiss M. Some Remarkable Early Shadows in a Rare Type of Threnos // Festschrift Ulrich Middeldorf / Hrsg. von A. Middeldorf Kosegarten, P. Tigler. Berlin: de Gruyter, 1968. Textband [1]. S. 112–118.
28. Pesellino: A Renaissance Master Revealed / Ed. by L. Llewellyn; with contributions by J. Dunkerton and N. Silver. London: National Gallery Global, 2023.
29. Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento. Catalogo della mostra / A cura di L. Bellosi. Milan, Olivetti et Electa, 1990.
30. Pope-Hennessy J. Sassetta. London: Phaidon, 1939.
31. Rowley N. "Pittura di luce": genèse d'une notion // Studiolo. 2007. Vol. 5. Pp. 227–248.
32. Rowley N. Pittura di luce: la manière claire dans la peinture du Quattrocento. PhD, Université Paris-Sorbonne. Paris, 2010.
33. Toyama K. The Headless Cast Shadow: Cast Shadows in 15th Century Sieneese Painting and the Case of Sassetta's "Stigmatization of St. Francis" // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 2006. Bd. 69. S. 531–540.
34. Van der Horst P. W. Peter's Shadow // New Testament Studies. 1976–1977. Vol. XXIII. Pp. 204–213.