

Л

ГЛАВА

9

ГЛАВА

**Сыр  
с перспективой**

**Паоло Учелло**

**1396/97 – 1475**

Л

Он был безумной Птицей<sup>1</sup>.

Быть помешанным не из-за женщины, азарта, не по причине коллекционирования, путешествий, не из-за сражений с Богом или ради Бога и т.д. – а только из-за геометрии схождения! Чудесное хобби. Две линии, которые желают пересечься у краев Космоса, словно вожжи в руках Предвечного. Из всех людей, мучимых манией по имени «перспектива» – Паоло ди Доно, по прозвищу Учелло, был самым помешанным. Он был королем маньяков от перспективы.

Средневековье (за исключением Джотто) вовсе не стремилось к перспективе, поскольку не тосковало по иллюзии – величина и взаимозависимость форм обуславливались их важностью, символической и культовой функцией; формы были неким видом знаков, но



Карло Кривелли «Благовещение со св. Эмигдием»  
(1486, перенесено с дерева на холст, масло и темпера;  
207x146,5

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

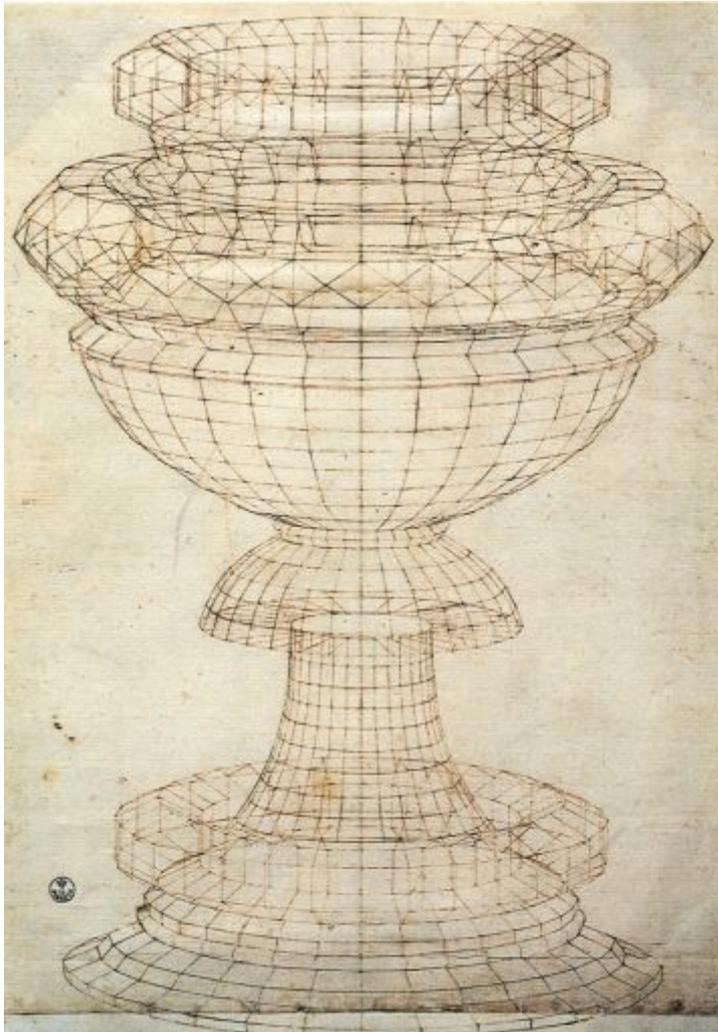
не тел, иллюзорно существующих в пространстве. Перспективой занялся Ренессанс, который создал её доктрину, философию, область исследований, требующую кропотливого изучения, а также сделал темой лекций (даже великий «предимпрессионист» Тёрнер двадцать шесть лет преподавал перспективу в Королевской Академии). Вскоре весь западный мир поверил итальянцам, что конструкция перспективы, обусловленная законами геометрической оптики – это единственно правильный метод изображения, что без нее пространство картины является ошибочным или ложным (Дюрер: «Геометрия является основой для всяческой живописи»). В течение нескольких последующих веков эта уверенность настолько сильно вросла в человеческое сознание, что когда на пороге XX столетия живопись начинает выламываться из геометрической перспективы, это станет одной из причин непонимания и отрицания нового искусства как публикой, так и критикой.

<sup>1</sup> Прозвище "Uccello" (Птица), которое стало фамилией, Паоло получил потому, что замечательно рисовал птиц, а не потому, что (как утверждал Вазари) дома у него были чучела птиц – примечание автора.

Иногда в русскоязычных изданиях встречается написание «Уччелло». Переводчик использует версию, к примеру, П. Муратова. Фонетически следовало бы произносить: «Утчелло».

Хотя проблемы перспективы изучались уже в древности, а в Средневековье по этой теме существовала целая литература, только лишь Брунеллески возвел геометрический фундамент того, что мы называем перспективой (в этом ему помог математик Тосканелли). Благодаря Брунеллески, Мазаччо смог исполнить первое живописное изображение (фреска «Троица»<sup>2</sup>, 1427), не погрешив против геометрических законов. У перспективы «Святой Троицы» имелась одна расположенная в центре точка схождения. Эта точка будет сходиться с центральной вертикальной осью, путешествуя по плоскости картины или даже выходя за ее рамки (в качестве классического примера итальянской перспективы с одной точкой схождения линий, перпендикулярных плоскости изображения, представляют произведение «деталиста» Карло Кривелли, настолько перегруженное мелкими деталями, что даже фламандцам сделалось бы плохо).

Замена более ранних, примитивных, нескольких точек схождения (для различных зон или тематических блоков сцены) одной, для всего живописного произведения, было делом прогрессивным, но итальянцы быстро поняли, что, даже применяя научные методы, невозможно избежать нескольких точек схождения, ибо, если рисовать здание со стороны угла (так называемая «косая перспектива»), нужны две точки схождения, для левой стены и для правой. Затем они взялись за сложную проблему определения масштабов объектов второго, третьего и еще более дальних планов (это была проблема степени уменьшения или, рассматривая вопрос с геометрической точки зрения – проблема отступов между линиями,



Паоло Учелло «Перспективный эскиз вазы»  
(1430/40, рисунок пером на пергаменте; 29х24,5  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

параллельными плоскости картины) и, наконец, за самую сложную проблему – проблему перспективного построения сложных или же некубических элементов (овальных или яйцеподобных). Нидерландскую, «опытную перспективу» они отбрасывали, желая, чтобы их перспектива была полностью научно обоснованной, ergo, чтобы она функционировала как «законная конструкция» ("construzione legittima").

Эта вот "construzione legittima", которую называли еще "perspectiva artificialis" (в отличии от евклидовой "perspectiva naturalis"<sup>3</sup>), довольно долго представляла собой очень закрытую науку, распространяемую только в кругу адептов (Дюрер осуществил путешествие в Италию в основном затем, чтобы обучиться «таинственному искусству перспективы»). Все эти чертовски сложные геометрические познания относительно «законной конструкции», даже изложенные самым кратким образом, были бы непереваримы для моего Читателя, так что я не стану морочить Вам голову. Впрочем, она была слишком

<sup>2</sup> См. стр. 69 – примечание автора.

<sup>3</sup> Перспектива искусственная – перспектива естественная (лат.)

сложной и для большинства художников Возрождения. Пьеро делла Франческа в 1470-90 гг. посвятил ей трактат, "*De perspectiva pingendi*", но издали его только в A.D. 1899! На практике всеми этими нюансами не пользовались, а применяли упрощенную систему, изложенную Альберти на страницах первой части его «Трактата о живописи», которую называли еще «Трактатом о геометрии и перспективе» (1435).

Относительно перспективы, как об итальянской мании XV века Гаэтано Миланези писал в комментариях к книге Вазари: «*Настолько велика была мода на это умение, что итальянские художники были охвачены безумием по отношению к перспективе; она стала предметом восхищений и буквально слепого поклонения*» (1885). В XX веке она стала предметом многолетнего спора между историками и теоретиками искусства. Спор этот так до конца и не был решен.

Первым, кто усомнился в ценности планиметрической перспективы Возрождения для достоверного воспроизведения пространства в живописи, был немец Гвидо Хаук (1879). Но только полвека спустя, когда Панофский, исходя из тезисов Хаука, подверг систему Брунеллески и компании смертельной критике (1924-27), его мнение получило распространение и стало широко известным. Панофский не был одинок. Его поддержали, дополняя атаку кучей новых аргументов, Уайт, Франкастель, Керн, Аржан, Штутцер, Зульбергер, Никко-Фазола, Бризио, Малле и другие, благодаря чему началась долгосрочная мода на дезавуирование геометрической (или же линейной) перспективы Ренессанса.

Что же критики имели в виду? То, что монокулярное (посредством одного глаза) видение пространства является ущербным по сравнению бинокулярным (с помощью двух глаз) восприятием, но последнее частично деформирует реальность (например, некоторые прямые линии кажутся нам искривленными и наоборот)<sup>4</sup>. К тому же, необходимо учитывать, что глазные яблоки человека и сам он постоянно находятся в движении, и пространство воспринимают с разных точек и уровней, ведь мы можем стоять на вершине башни и у ее основания (следовательно, существуют различные виды перспективы: «*косая*», «*боковая*», «*жабья*», «*птичья*» и т.д.). Далее, речь шла о том, что зрительное восприятие у человека происходит не только при помощи глаз, но и психики, что приводит к очередным деформациям (например, находящиеся от нас далеко предметы кажутся нам большими или меньшими, чем они есть в действительности). И, наконец, вопрос в том, что Брунеллески со сторонниками проектировали свою систему перспективы на плоскость, в то время как, сетчатка глаз обладает сферической (шарообразной) поверхностью – следовательно, она иначе, чем плоскость, отображает видимое ею пространство. В этом месте призвали в свидетели Древность, утверждая, что якобы античные живописцы умышленно не применяли центральной перспективы (так называемой «*средней проекции*», с одной точкой схождения линий, перпендикулярных плоскости изображения), предпочитая применять «*осевую перспективу*» (так называемый «*рыбий хребет*», с несколькими точками схождения на одной вертикальной оси), то есть, они вместо прямолинейной перспективы, применяли сферическую (криволинейную) модель, поскольку это соответствовало учению Евклида, который свою систему перспективы проецировал не на плоскость, а на сферу. Вывод: сетчатка глаза тоже шарообразная, так что способ Евклида был ближе к субъективным зрительным впечатлениям, чем планиметрическая конструкция итальянцев. Да что там! Даже в североевропейской живописи XV века (у француза Жана Фуке и у швейцарца Конрада Витца) нашли примеры применения «*сферической перспективы*».

Резюмируя: Панофский, Уайт и компания сочли перспективу, альтернативную системе Брунеллески («*сферическую*» или «*натуральную*», «*синтетическую*», «*криволинейную*», «*субъективную*», «*оптико-философскую*» и т.д.) намного более приемлемой; даже если и не совсем верной, но более осмысленной, чем "*construzione*

<sup>4</sup> Творцы Парфенона (448-432 до н.э.), Калликрат и Иктин, сознательно изогнули балки и карнизы храма, а также нагнули колонны, чтобы этой, действительной деформацией исправить оптические деформации, вызванные особенностями человеческого зрения. Благодаря этому, балки и карнизы Парфенона кажутся строго прямыми, а колонны – вертикальными – примечание автора.

*legittima*" итальянцев. Последнюю они посчитали символической договоренностью или геометрической игрой исключительно прямыми линиями, которая бесправно в течение веков выдавала себя за безошибочную модель.

Контратака началась с небольшой книжечки Д. Джиозеффи "**Perspectiva artificialis**" (1957). Итальянец призвал на помощь итальянца Леонардо, который (как первый известный нам теоретик) анализировал проблемы «сферического вида». У Леонардо имелось осознание того, что подобный «зрительный образ» не идентичен с геометрической проекцией, и он доказывал, что – даже несмотря на движение глаза – различия между картиной и изображаемым видом ничтожны, они не имеют практического значения для текущего восприятия. Джиозеффи, очень подробно рассматривая эту диагностику, оспорил, а отчасти, даже высмеял множество тезисов сторонников «сферичности» и «мультиперспективности», вместе с их античной «осевой перспективой» и «криволинейной перспективой» Фуке или Витца (он доказал, что отклонения от прямой линии на их произведениях были вызваны распространенной в североевропейском Средневековье практикой использования выпуклых зеркал при рисовании). Джиозеффи решительно защищал коллинеарную перспективу Брунеллески. До него аналогичное мнение (противоречившее тезисам Панофского, Франкастеля или Уайта) высказывались с минимальными результатами (Бейен, Фриденвальд, Арнхейм), но выводы итальянца вызвали истинную бурю. Когда его точку зрения поддержали Пирьен, Превитали и, в особенности, Эрнст Гомбрич<sup>5</sup>, чаши весов начали склоняться в сторону противников сферичности, а многим исследователям и искусствоведам стало стыдно за то, что они как бараны шли за «революционными» тезисами Панофского, Франкастеля или Уайта, слабость которых была безжалостно обнажена.

Этот спор продолжается до сих пор, но смысла в нем становится все меньше и меньше. «Реальное пространство» отличается от «зрительного пространства» (что уже в период между Мировыми войнами тщательно проанализировал поляк Казимир Бартель), так что лучшая коллинеарная или сферическая перспектива не способна безошибочно спроецировать реальность на поверхность живописного произведения. Гомбрич совершенно правильно отметил, что, хотя отсутствие безошибочности и субъективизм являются атрибутами всякой системы, но при малых размерах, которыми оперируют художники на своих произведениях, это не имеет особого значения. В живописи учитывается сила



воздействия произведения на зрителей, а не абсолютное соответствие действительности или законам геометрии. Принципиальное мнение Гомбрича по упомянутому спору звучит так: «Не существует системы, которая бы годилась для представления мира «таким, каким он выглядит», но, благодаря ортодоксальной перспективе, у нас, по крайней мере, имеется допустимая

Паоло Учелло  
«Битва при Сан-Романо», фрагмент  
(1456, дерево, темпера  
Национальная галерея, Лондон,  
Великобритания)

<sup>5</sup> Фундаментальная работа Гомбрича конца 50-х годов под названием "Art and Illusion" («Искусство и Иллюзия») является сейчас классической, обязательной при рассмотрении всех вопросов реалистичности искусства – примечание автора.

возможность реалистичного изображения и понятная система отношений» (1960).

Сомнения относительно «ортодоксальной перспективы» (перспективы Брунеллески) мучили и некоторых ренессансных творцов. Они искали другие решения проблемы. Леонардо – теоретически, Учелло – практически, на собственных картинах. Он экспериментировал с самыми разными моделями, используя и «центральную», и «косую» перспективу, и несколько точек схождения, и античный «рыбий хребет», и стереоскопию в соответствии с указаниями Птолемея; он жадно поглощал все то, что писали ранее о геометрии, перспективе и оптике (в том числе, и трактат XIII века поляка Вителона<sup>6</sup>); бессонные ночи он проводил, сражаясь с нюансами перспективы, когда же жена звала его спать, защищался, крича в ответ: *"O, che dolce cosa è questa prospettiva!"* («О, какая приятная вещь эта перспектива!»). Словно алхимик-безумец, который в стенах собственной мастерской маниакально ищет способ трансмутации неблагородных металлов в золото, Учелло искал законы трансмутации любой формы в идеальный геометрический чертеж. И переживал оргазм, когда ему это удавалось, как удался ему великолепный перспективный чертеж вазы. В нем он решил (превосходно!) ужасно сложную проблему представления плоскостей хрусталя, не лежащих параллельно или перпендикулярно плоскости картины, а наклоненных под различными углами (компьютерная проверка показала, что он не сделал ни единой ошибки). Знаменитый убитый рыцарь на лондонской «Битве при Сан-Романо» (здесь Паоло совершил явную ошибку, показав в «жабьей» перспективе слишком маленькие стопы на переднем плане); или же тела лошадей на флорентийской «Битве при Сан-Романо»; или снова примеры жонглирования шарообразными телами вращения (цилиндры, конусы, эллиптические чаши etc.). Паоло Учелло привлекали лишь формы, которые трудно было отобразить в перспективных сокращениях.

Он потратил на это целую жизнь, работая «без отдохновения» (Вазари). Он мог бы сказать то же самое, что сказал Ван Гог: *«Занятия жизнью стоят меньше, чем занятия искусством (...) Мои картины стоят мне слишком много, я плачу за них кровью и мозгами (...) Требования живописи – словно разорительные любовницы».* Учелло платил за все это чем-то большим, чем кровь, ибо ценой у него была добрая слава художника. Уже Вазари подчеркивает – то, что Учелло принимал за собственную силу, было его увечьем: *«Паоло Учелло был бы самым привлекательным и самым своевольным талантом из всех, ко-*



Паоло Учелло  
«Битва при Сан-Романо», фрагмент  
(1456, дерево, темпера  
Галерея Уффици, Флоренция,  
Италия)

<sup>6</sup> Родившийся в Силезии Вителон (1230-1280) всегда и повсюду заявлял, что он поляк, и называл Польшу своей родиной. Именно он ввел в современные языки термин «перспектива» (от латинского слова "perspicere", – видеть четко, выразительно). В древней Греции аналогичное слово было термином из сферы оптики, науки о распространении света. Трактат Вителона (1270-73) в значительной мере основан на греческих и арабских источниках и, в основном, также касался оптики. В печатном виде он был издан лишь в 1535 году в Нюрнберге, так что если Учелло и вправду читал Вителона, он должен был пользоваться каким-то манускриптом (оригиналом или копией) – примечание автора.



Паоло Учелло «Битва при Сан-Романо. Атака Никколо да Толентино»  
(1456, дерево, темпера, 182x320  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

*торых насчитывает искусство от Джотто и до наших дней, если бы он над фигурами и животными потрудился столько же, сколько он положил трудов и потратил времени на вещи, связанные с перспективой, которые сами по себе и хитроумны, и прекрасны, однако всякий, кто занимается ими, не зная меры, тот тратит время, изнуряет свою природу, а талант свой загромождает трудностями и очень часто из плодородного и легкого превращает его в бесплодный и трудный и приобретает... манеру сухую и избыточную контурами... Таким и был Паоло Учелло, который будучи одарен от природы умом софистическим и тонким, не находил иного удовольствия, как только исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи, которые... настолько вредили его фигурам, что он, стараясь, делал их все хуже и хуже».*

Кроме того, впал он еще и в бедность, и в одиночество, что Вазари постоянно отмечает (неоднократно на паре страниц текста): «...он обрек себя на одиночество и одичание, оставаясь дома недели и месяцы, ни с кем не видясь и никому не показываясь (...) тратя же свое время в мудрствованиях подобного рода, он при жизни оказался более бедным, чем знаменитым». Какое одиночество? – спросит кто-нибудь – ведь у него же была жена!.. А какое это имеет отношение к делу – отвечу я. Ну да, у него была жена и семья, которой в наследство он оставил несколько сундуков, заполненных эскизами с исследованиями перспективы. Имелась жена и у того древнего типа, на могиле которого (неподалеку от Триполи) мы видим надпись: «Её здесь не было». Имелась жена и у знаменитого президента ЮАР Нельсона Манделы, который много лет провел в одиночной тюремной камере, а потом, во время бракоразводного процесса, сказал: «Никогда я не был столь одинок, чем тогда, когда должен был жить с этой женщиной». У миллионов одиночек имеются жены. Поэтому – если вспоминать Учелло – речь идет об одиночестве (отшельничестве), а не об одинокой жизни.

Эти два понятия до сих пор путают. Все те, кто является жертвами этой болезни номер один в нынешней, гораздо более, по сравнению с прошлыми временами, перенаселенной эпохе, стали добычей не одиночества или отшельничества, а одинокой жизни! Одиночество является результатом выбора. Чаще всего его совершают творцы, хотя у женатых творцов бывают сложности, когда речь идет о сохранении сложного равновесия между потребностью в одиночестве и желанием делить ложе и стол с данной ему в браке самкой. Только это ничего не меняет – «одиночество» и «жизнь в одиночестве» очень легко различить. Живущего в одиночестве человека поглощает темнота. А вот одинокий человек



Паоло Учелло «Охота»  
 (~1460, дерево, темпера; 73x177  
 Музей Ашмола, Оксфорд, Великобритания)

окружен светом. В случае Учелло, это был свет перспективы. Только он был слишком сильным и ослепил его, искалечив талант живописца. Желая использовать другую метафору, можно было бы сказать, что Учелло подавился сыром перспективы:

Когда он писал цикл фресок со святыми для флорентийского монастыря Сан-Миньято, аббат кормил его исключительно сыром. В конце концов, Учелло взбунтовался, и не говоря ни слова, бросил работу и спрятался, так что аббат, как ни старался, не мог его найти. Когда же, наконец, мастера нашли два монаха, он крикнул им: *«Ваш аббат набивал меня только сыром, и теперь я весь заклеен сыром, любой столляр мог бы взять меня в свою мастерскую вместо клея!»*

Весь свой талант, ergo, все свое творчество, он невыносимо *«заклеил»* различными перспективными комбинациями. В связи с этим, для историков искусство Учелло сделалась проблемой под названием: безумный геометр или художник?

Здесь проявляется злая ирония судьбы, покровительницей которой была богиня Немезида. Ведь при подобной страсти в изучении секретов *"costruzione legittima"* и с такими замечательными «лабораторными» эффектами (пример, знаменитый эскиз вазона) следовало бы ожидать, что его лучшие картины будут обладать – по причине прекрасного владения перспективой – волшебной пространственной глубиной. Тогда как, к примеру, знаменитые битвы Учелло разворачиваются на сцене не только искусственной, *«напольной»*, лишенной воздуха, но и совершенно мелкой, а глубину ей должны были бы придавать «перспективные» тела животных и людей, уложенные «вглубь», а также лежащие на земле обломки копий, что истинную глубину никак дать не могут.

Частенько подвергаемый критике, Учелло все время мечтал о том, что мир признает его гениальность. Когда ему заказали фреску над входом в церковь Св. Фомы, *«он вложил в эту работу все присущее ему усердие, говоря, что хочет показать в ней все, что может и что знает»* (Вазари). Повергнуть всех на колени должно было законченное произведение, поэтому он приказал сбить из досок щит и никому не позволял следить за ходом работы. Наконец, закончив, раскрыл и услышал от своего приятеля Донателло: *«Эх, Паоло, теперь как раз время было бы это закрыть, а ты – раскрываешь!»* Эта неудача привела к тому, что *«Учелло, чувствуя себя посрамленным, больше уже не решался выходить на люди и заперся у себя дома»* (Вазари).

Для Учелло мир был геометрической мозаикой в пространстве (ведь он был еще и скульптором, витражистом и автором мозаик), благодаря чему, художник совершил «перспективное» самоубийство, ибо слово «перспектива» мы понимаем как геометрия перспективы. Но слово «перспективный» имеет и другое значение – «обращенный в будущее». И в этом смысле перспективности Учелло одержал замечательную победу. Вот вам очередной парадокс искусства этого художника.



Паоло Учелло «Осквернение гостии», фрагмент  
(1465/69, дерево, темпера  
Национальная галерея Марке, Палаццо Дукале, Урбино, Италия)

Часть историков считает Паоло Учелло предшественником современного (XX века) искусства – сюрреализма (не без причины в капитальном труде Давида Сильвестра «Магритт» находится репродукция «Охоты» Учелло) и, в особенности, кубизма, поскольку он «кубизировал» все тела («кубизировал» в кавычках, ведь имеются в виду не только прямоугольные формы). В его рисунках так много стереометрических «кубов», что они вызывают впечатление галлюциногенных проекций человека, зараженного «кубической» навязчивой идеей. Геометрически-структурные страсти были уделом многих художников Кватроченто, но соперничали они между собой, чаще всего, с помощью графики; среди знаменитых художников только Учелло довел своим творчеством это направление до крайности, что ближе, скорее, нашим временам, чем временам Возрождения. Когда пишут, что его «кубические» игры (жонглирование «кубами» в пространстве) напоминают *«опыты ранней фазы Кубизма, которую называют сезанновской»*, это преувеличение, но не слишком большое. Свою роль здесь играет и проблема цвета.

Цвета Учелло искусственны, они странные и неестественные. Лошади, к примеру, все синие или зеленые, а города – красные. Критик того времени, Джорджо Вазари, клеймил это как *«ошибку, он не уделял необходимого внимания цвету»*. Критик XX века, Герберт Рид, объясняет это как сознательное *«использование цвета с мыслью о декоративном эффекте, вопреки требованиям реализма»*. Цвет для Учелло был всего лишь аккомпанементом безумной забавы в лихих перспективных эффектах и «кубировании» людей и животных, творивших из них марионеток, причем, аккомпанемент обладал исключительно фантастическими, ничем не ограниченными, чуть ли не сюрреалистическими чертами. Разве конь не имеет права быть розовым, голубым или зеленым? Этруски тоже рисовали синих коней, так почему же нельзя ему? Учелло – это рисующий мальчик, рядом с которым я однажды остановился в детском саду. Неожиданно тот поднял голову и спросил:

- А синие собаки бывают?
- Не бывают, - словно кретин ответил я.
- Но когда я нарисую, так будет! – заявил он с логикой, на которую я никак не мог возразить.



Анонимный этрусский художник «Кавалерист», фрагмент  
(~490 до н.э., настенная роспись  
Гробница колесничего, Тарквиния, Италия)

За четыреста с лишним лет после Учелло таких гениальных мальчиков появилось множество. Особенно лихо голубых, бирюзовых и темно-синих (а вместе с ними, красных и желтых) лошадей создавал член группы "Der Blaue Reiter" (группа Кандинского), немецкий экспрессионист-символист-кубист Франц Марк, который, именно благодаря своим неестественно окрашенным животным, сделался одним из столпов современного искусства.

Так что современность Учелло была двойной. Синтетическое упрощение форм – это важная черта византийского и средневекового искусства и маргинальная черта искусства Возрождения, но создание «кубистских» систем, независимо от форм природных – это уже черта XX века. Учелло играет этим уже в то время, и одновременно он играет цветом, со свободой чуть ли не Пикассо или других художников нашей эпохи. Сознательно ли Учелло выводит искусство на дорогу, открытую значительно позднее, на путь к той роли, когда оно становится искусством для самого себя, "*L'art pour l'art*", то есть, средством выражения, лишенным связи с действительностью? Нет, но, возможно, необходимо отвергнуть тезис о том, что геометрическое «безумие», или же сыр перспективы был постоянным увечьем Учелло. Таким он был в категориях ренессансной живописи. Но в категориях пост-импрессионистской живописи он стал бы источником силы Учелло.

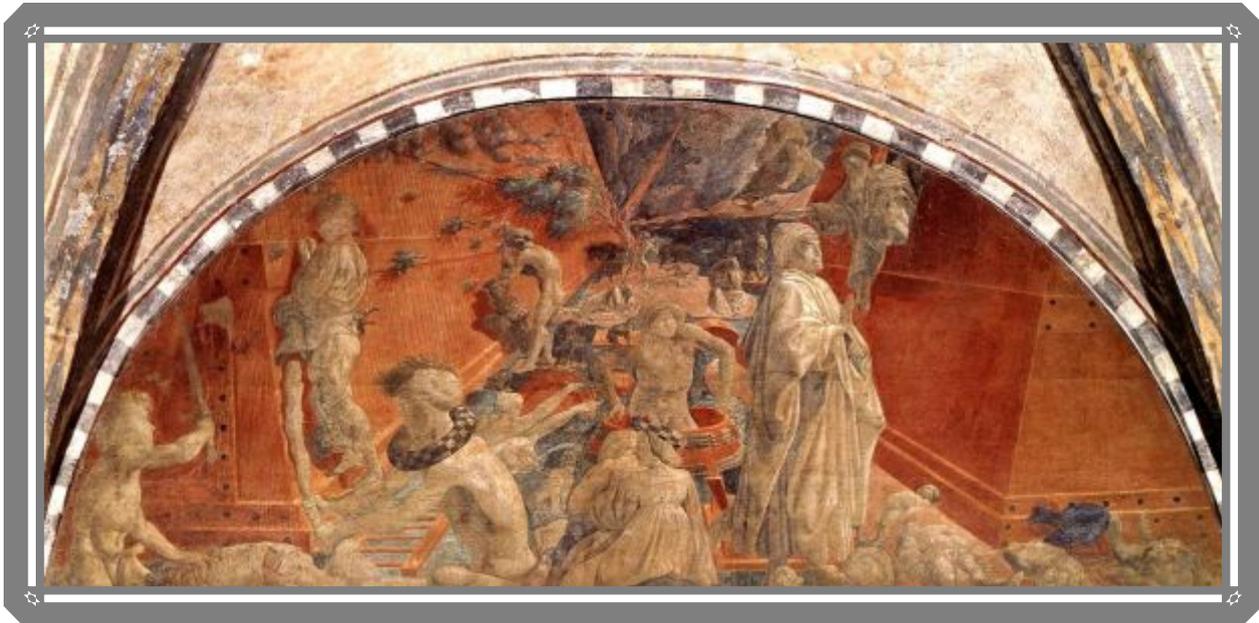
А цветовое «безумие» было доказательством необычайной храбрости. Ведь если бы картины этого мастера не сохранились физически, а остались только в виде описаний у хро-

никеров, сегодня никто бы не поверил, что во второй половине Кватроченто, то есть в эпоху упорного стремления к реализму, ведизму, натурализму – лошадей рисовали синей краской.



**Франц Марк «Голубой конь»**  
(1911, холст, масло; 112x84,5

Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен, Германия)



### Паоло Учелло «Потоп»

1446-48, фреска, перенесенная на холст, 215x510  
Музей Форте Бельведере, Флоренция, Италия

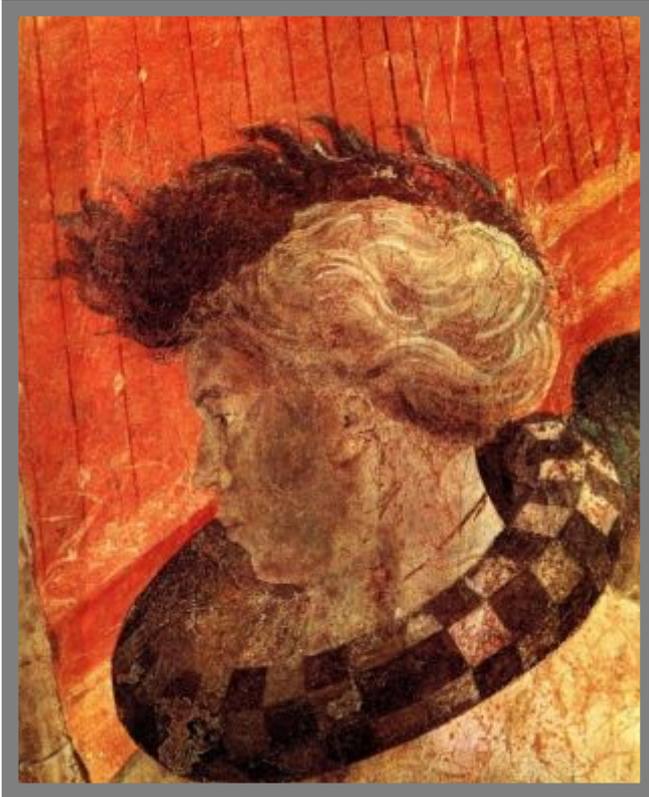
Эта фреска расположена на люнетте Зеленой галереи (Chiostro Verde)<sup>7</sup> флорентийской церкви Санта-Мария-Новелла и является самым верхним изображением из цикла «Сцены из жития Ноя» (ранее Учелло исполнил там цикл «Сотворение мира», тоже из двух фресок)<sup>8</sup>. Название «Потоп», которое стало распространенным, это сокращение полного названия картины – «Потоп и отшествие вод». Потоп мы видим слева, отлив – с правой стороны. Ирония судьбы – фрески Chiostro Verde были серьезно повреждены, когда, в результате разлива Арно, воды затопили Флоренцию (1966). Счастьем в несчастье было то, что «Потоп» пострадал меньше других фресок. Счастьем, ибо эта картина увлекательнее многих других произведений Учелло.

Имея на одной и той же картине две сцены с Ноевым Ковчегом, мы и видим его перед носом дважды – его внешние стенки (борта) обрамляют кадр фрески, что напоминает дамбу прорванной плотины. Если же говорить о красках, то мы обнаруживаем здесь обычную учелловскую стереохроматичность: предпочитаемая мастером зеленоватая тональность "terra verde" соседствует с пятнами кирпично-красного цвета, фигуры же вообще монохроматичны ("grisaille"). Вазари так пишет об этих персонажах: «...изобразив там мертвецов, бурю, ярость ветров, сверканье молнии, гибель деревьев и страх людей с таким старанием, с таким искусством и с такой обстоятельностью, что большего и не скажешь. А в перспективном ракурсе он изобразил мертвеца, которому ворон выклевывает глаза, а также утонувшего мальчика, тело которого от наполнившей его воды раздулось огромной горой. Он показал там и различные человеческие переживания, как, например, почти полное отсутствие страха перед водой у двух всадников, борющихся друг с другом, и крайний ужас перед смертью у мужчины и женщины, сидящих верхом на буйволе, который задней частью уже погрузился в воду и не оставляет им обоим никакой надежды на спасение. Все это произведение отличалось такой добротностью и такими выдающимися качествами, что принесло ему величайшую славу. К тому же он сокращал и фигуры при по-

<sup>7</sup> Название это связано с квази-монохроматизмом фресок Учелло, в которых доминировал зеленоватый цвет, в результате чего они напоминали барельефы из мягкого зеленого камня, который добывали под Флоренцией – примечание автора.

<sup>8</sup> Прекрасным доказательством величия Учелло является факт, что из его цикла «Сотворение мира» Микеланджело присвоил фигуру Адама для своего знаменитого «Сотворения Адама» в Сикстинской капелле – примечание автора.





мощи перспективных линий и бесспорно великолепнейшим образом изобразил на этой фреске обручи (мазокки), а также многое другое».

Упомянутые Вазари шляпы – это головные уборы того времени, называемые "mazzoccio", нечто вроде толстых кругов; такой круг носили вместе с тюрбаном. Их обтянутые тканью скелеты имели форму многогранного перстня с каркасом из проволоки и граненую ломаную поверхность, то есть, были весьма подходящими предметами для тренировки в сложной перспективе (тело вращения и вместе с тем граненое). Учелло не раз тренировался в рисовании "mazzoccio", и в «Потопе» представил их дважды в качестве торообразных форм, покрытых тканью в шахматную клетку (на голове женщины, и на шее обнаженного мужчины, у которого этот головной убор похож на спасательный круг). Сокращения тел вращения видны на

каждом участке живописного изображения, и бочка стала их символом. Вазари: *«Здесь же он изобразил, равным образом в перспективе, закругленную со всех сторон бочку – вещь, признанную весьма прекрасной, а также беседку с виноградными гроздьями, прямоугольные жерди которой сокращаются в точке схода. Однако он здесь ошибся, ибо сокращение нижней плоскости, на которой стоят фигуры, совпадает с линиями периголы, бочка же сокращается не по тем же линиям, и я очень удивился, почему художник, столь тщательный и точный допустил столь заметную ошибку».*

И это была не единственная ошибка. В «Потопе» мы имеем увлекательное нагромождение различных перспективных трюков и экспериментов («центральную» и «косую» перспективу, а также схождение в нескольких точках), а в общем – желание представить бинокулярное отображение сцены, то есть, с учетом движения глаз, с отдельными системами перспективы для левого и правого глаза. Это придает динамики произведению и действительно заставляет глазные яблоки зрителя двигаться, но оно же ведет и к ошибкам, которые при таком нагромождении различных перспектив просто неизбежны. Исследователи упрекают Учелло в ошибках, и вместе с тем – спорят, упрекая в ошибках, при подобных упреках, друг друга. Но вся эта сложная геометрическая игра, это непрерывное жонглирование видами и правилами перспективы, должны вызывать уважение. Возможно, Учелло и растратил свой талант, отдаваясь перспективе, словно Фауст – дьяволу. Но даже если все так и было, то «Потоп» из Киостро Верде оправдывает безумие художника.

Эта чудесная картина представляет собой сумму всех поражений и ошибок любовника перспективы. Вибрации различных перспектив буквально взрывают изображение, но глубина ее только кажущаяся – у нас возникает навязчивое чувство плоскостности. С таким тяжким трудом разработанные тела архи-перспективны (например, тела утонувших в правом нижнем углу, в частности, знаменитое тело ребенка), а у нас создается впечатление, что автор выбрасывает «кубы» по поверхность картины, словно азартный игрок – кости на зеленый стол в Монте-Карло. Все здесь является недоразумением. Но в целом получается шедевр. Странно, правда? Но искусство – это магия, фокус.

Учелло знал, что проиграет игру в перспективу, а следовательно – и в жизнь, ведь перспектива и была для него жизнью. Вазари: *«И так дожив до глубокой старости и испытав напоследок мало радости, он скончался...».* А кто испытывает её много?



### Паоло Учелло «Битва св. Георгия с драконом»

1467/69, холст, масло; 56,6x74,3

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Когда-то эта картина находилась в венской коллекции Лянцкоронских. В лондонской Национальной галерее она «проживает» с 1959 года.

Нет стопроцентной уверенности в том, что ее писал Учелло (выдвигались «кандидатуры» и других художников). Но вероятность в данном случае достигает 99%.

Неизвестно, когда она появилась на свет. Историки предлагают даты, отстоящие одна от другой на 15 лет (с 1455 по 1470). Скорее всего, она была написана в Урбино, где в 1467-69 годах Учелло был придворным художником. Бывший директор Национальной галереи, Филипп Хенди, доказывая позднюю дату написания картины, указывает на рогалик Луны («*Лунный серп – это чуть ли не подпись последних работ Учелло*»). Так или иначе – это одна из наиболее ранних итальянских картин маслом в коллекции лондонского музея.

Ночь – не ночь. Столь же ясно могло быть только при полной Луне, если бы Паоло занимался реализмом. Но он исповедовал своеобразный примитивизм и своеобразный сюрреализм. Разве не ближе эта картина к Сиенской школе, чем новаторскому реализму Флорентийской? Сцена, словно живьем взята из придворного театра или из сновидения – таинственная, галлюциногенная, дышащая атмосферой сказки. Совершенно, как современная иллюстрация к детской книжке.

Я сказал: из придворного театра? Плохо сказал – скорее, из кукольного театра. Все творчество Учелло – это детская игра деревянными раскрашенными фигурками, которые он расставляет на сцене-коробочке театра марионеток, так почему здесь должно было быть иначе? Его битвы – это театр рыцарей-марионеток, восседающих на деревянных лошадках, его пространственная проекция – исключительно геометрическая игра, что мы видим и в данном случае. Давайте посмотрим, как он строит глубину, располагая ковры и коврики из цветов, из травы и из хлебной нивы. На втором, гораздо более слабом «**Св. Георгии и драконе**» Учелло (парижском) эта шахматная доска выпячивается гораздо сильнее, из-за чего кажется более искусственной. Коня Паоло ваяет настолько «*стереоскопически*», что отбирает у него последние признаки жизни – конь этот, вроде бы и наполненный движением, на самом деле становится неподвижным деревянным макетом, прикрепленным задними копытами к полу.

Главная ошибка Учелло заключалась в том, что перспектива была для него целью, вместо того, чтобы быть всего лишь средством, и это минимизировало возможность достижения им поставленных целей. Холст из Национальной галереи безжалостно эту слабость подтверждает. Сколько же здесь перспективного сыра, пардон, тренировок в



Паоло Учелло «Битва св. Георгия с драконом»

(1460?, дерево, темпера; 52x90

Музей Жакмар-Андре, Париж, Франция)

перспективе! Тело коня – целый набор игр телами вращения: цилиндрами, эллипсоидами, шарами. Доспехи рыцаря и упряжь коня – точно такие же (кстати, доспехи в сражениях, изображенных Учелло, когда-то до реализма «металлические», со временем сделались матовыми, но эти до сих пор сияют металлом; не знаю, то ли в результате использования художником масляной техники, то ли, скорее, в результате удачных реставрационных и консервационных работ, проведенных специалистами лондонского музея). Эллипсы на крыльях дракона, изгибы его хвоста или же бриллиантоподобные формы пещеры – все это ночные страсти Учелло, из-за которых жена не могла затащить его под одеяло. И сколько же тут – помимо геометрических игрушек – идейно или эстетически красивых трюков! Взять, хотя бы, клубящиеся облака за спиной рыцаря, которые символизируют Божественное вмешательство. Божья сила, похоже, направляет копьём, что подобно стреле, выпущенной из самого центра облака. Или, скорее – подобно лазерному лучу! Или же профиль принцессы, замечательно выделенный темным фоном пещеры и, одновременно, обращающий внимание зрителя на её глубину.

Дракон, рыцарь и королевская дочь известны нам из «**Золотой Легенды**»<sup>9</sup>. Дракон жил в озере (которое Учелло представил нам в глубине пещеры) неподалеку от одного города. Горожане должны были регулярно кормить чудище. Когда баранов перестало хватать, пришла очередь людей и, наконец – королевской дочки. В это самое время появился рыцарь Юрик и спас девицу, но сам ее не испробовал, поскольку он был благочестивый воин, за что впоследствии его канонизировали.

Святой Георгий, фигура легендарная. Он, якобы, выходец из богатого рода из Каппадокии. Еще он, вроде бы, был трибуном римских легионов (в эпоху Диоклетиана), которого казнили за упорную приверженность к христианству (303). Как «*великомученика*» его почитали на Востоке с середины IV века, культ этот в VI веке, благодаря пилигримам, проник в Италию, и захватил Запад в конце XI века, благодаря участникам Первого крестового похода. Святой Георгий стал покровителем рыцарства, покровителем орденов (британский Орден Подвязки, российский Орден Святого Георгия) и главным покровителем Англии (1222). Легенда о том, как он убил дракона, родилась в XII веке, являясь любимым мотивом для многих восточных (Византия, Россия) и западных живописцев. Не только по-

<sup>9</sup> «**Золотая легенда**» (лат. *Legenda Aurea*), сочинение Иакова Ворагинского, собрание христианских легенд и занимательных житий святых, написанное около 1260 г. Одна из самых популярных книг в XIV—XVI вв.

тому, что она играла пропагандистскую роль в пользу Церкви (дракон здесь персонификация Злого Духа, ибо именно такую форму придал Сатане Святой Иоанн в Апокалипсисе), поэтому, битва с драконом – это битва против сил ада). Еще и потому, что Святой Георгий был вторым, наряду с Архангелом Михаилом (которого тоже представляли победителем дракона) символом рыцарского эпоса – наиболее распространенного светского эпоса Средневековья.

Бонапарт выразил мнение, будто бы *«нет людей, которые бы понимали себя лучше, чем солдаты и священники»*. Именно так было во времена Средневековья с клиром и с рыцарями. Церковная культура (*sacrum*) и рыцарская культура (*profanum*) представляли собой два столпа тогдашнего мира. Крестовые походы и рыцарские ордена (иоанниты, тамплиеры, немецкие рыцари ордена Девы Марии) – это самые зрелищные акты брака между Церковью и Рыцарством. Церковь дала Рыцарству морально-идеологическую надстройку; феодализм дал ему вассальный институт и усовершенствованное снаряжение, благодаря которому рыцарь сделался боевым зверем, плотно закованным в панцирь из листового металла.

Чем было Рыцарство? *«Это была важнейшая глава европейской истории между введением христианской веры и Французской Революцией»* (Чезаре Канту<sup>10</sup>). Но чем оно было конкретно? У историков имеются серьезные трудности с подбором терминов, которые бы давали четкий ответ на этот вопрос. Оно было доминирующей светской суб-культурой Средневековья. Оно было своеобразным классом, также как и классом общественным. Оно было стилем жизни, обычаем, вредной привычкой, своеобразным светским орденом, «масонством» и «интернационалом», наконец, клановой властью (третьей, наряду с церковной и королевской либо императорской). Ничего подобного до сих пор в истории не существовало.

Ранее мы видели различного рода легионеров и солдат. Истоки Рыцарства – это VIII век, когда в Европе возрастает роль профессиональной конницы с тяжелым вооружением. Документы времен Карла Великого определяют этих профессионалов термином *"caballari"* (всадники), в связи с чем, термин *«рыцари»* в романских языках связан с упоминанием коня (французские *"chevaliers"*, итальянские *"cavalieri"*, испанские *"caballeros"*). Общественная функция данного класса возматрала настолько быстро, что уже перед 1000 годом начало определяться представление о трех составных частях общества: священники (*"oratores"*), воины (*"bellatores"*) и работники (*"laboratores"*).

В XI веке престиж Рыцарства установился окончательно, а Крестовые походы буквально освятили этот общественный слой в качестве главных защитников веры (посвящение в рыцари считалось чуть ли не восьмым священнодействием). В XII веке Рыцарство увенчивается еще и поэтическими лаврами с помощью рыцарского эпоса (*"chansons de geste"*), воспевающего образец Идеального Рыцаря. Так что Рыцарство Средневековья – это нечто, выделившееся из военной профессии, создав вначале ее надстройку, а впоследствии – благородную (гербовую) касту и собственную культуру. Оно перестало быть всего лишь колесиком военно-политической машины и стало общественным и бытовым институтом с достойнейшей этикой, оговоренной нормами кодексов.

Упомянутый кодекс, аналогичный рыцарскому кодексу самураев *«Бушидо»*, выводился, якобы, из текстов, найденных в древних гробницах легендарного короля Артура и рыцарей Круглого Стола. Он был словно треугольник, его вершины образовывали: война (храбрость), честь (гордость плюс праведность) и любовь (обожание дамы). Последнее – почитание благородных женщин – было вознесено на высочайший пьедестал. Совершенно шокирующее равенство заключено в основной рыцарской заповеди: *«Горе тому, кто предаст своего Бога, свою отчизну или свою даму!»*. Дама и Бог в одной заповеди!

У каждого рыцаря имелась собственная дама, которой он верно служил и от которой получал знак (деталь одежды, ленточку, брошку и т.д.); с этим знаком он *«становился в ряды»*, то есть, размахивал оружием. Эта дама не была для него *«отдохновением воина»*, следовательно, она была для рыцаря не сексуальной подстилкой, а почетной владычицей

<sup>10</sup> Чезаре Канту (1804-1895), итальянский историк.



(как правило, это была жена высшего по званию, графа или барона). Дамы составляли группу арбитров рыцарской храбрости, любезности и любви. Служению дамам рыцарь отдавался с таким же пылом, что и службе суверену. Соперничество в поклонении даме было настолько серьезным, что доходило до аберраций<sup>11</sup>. К примеру, знаменитый рыцарь Ульрих фон Лихтенштейн пил воду, в которой купалась его дама, желая тем доказать ей собственную верность, отрезал себе палец и отправил этой же даме в подарок. Зато никто и никогда не слышал, чтобы какая-нибудь дама пила воду после купания своего рыцаря (тем более, чтобы она обрезала у себя что-нибудь для него, если не считать локона), из чего следует, что уже тогда существовала та самая чудовищная дискриминация, которая стала чумой нынешних времен.

То есть, в сумме – со всей честью, благородством, храбростью, любовью и т.п. – это было нечто замечательное. Рыцарская культура, основанная на миссионерской уверенности, будто бы дворянство Господь предназначил для спасения мира с помощью рыцарских идеалов, придавала Европе цивилизационный нимб. К сожалению – лишь в теории. Ведь все это было сказкой, маской, фикцией, распространяемой менестрелями, трубадурами и труверами под видом *"chansons de geste"* и других литературных форм Средневековья, всего лишь пропагандой выдуманного мира приятных желаний и блестящих идеалов, которые с практикой имели мало общего. И это относится ко всем вершинам треугольника рыцарского кодекса. Храбрость? Истину о «храбрости», о которой громко рассуждают за рюмкой, но гораздо тише – на войне, признал рыцарь Жан де Бомон, автор поэмы **"Le Voeu du héron"**, когда писал, что всякий рыцарь делает в портки. Символ храбрости, великолепный Роланд, был – как оказалось – таким же глупым и лишенным *«страха и упрека»*, как и его конь, а



погиб – под дубинами баскских мужиков. Честь? Честь, которая сегодня является редкостью, и которая тогда была тоже редкостью, и как правило *«служила тому, чтобы придать тщеславию вид добродетели»* (Галейран). Любовь? *«Сегодня уже известно, что придворная любовь на самом деле была мужской игрой, в которой женщина являлась только приманкой: отдавая честь даме, рыцарь пытался обратить на себя внимание ее мужа, своего суверена»* (Дж. Дьюби). Мы говорим о рыцарском лизоблюдстве, но точно так же можем говорить обо всех аспектах рыцарского мифа, ибо ко всем из них подходит мнение Стивена Рансимана<sup>12</sup> о Крестовых походах: *«Как мало правды и чести»*.

Миф этот будет жить еще очень и очень долго, хотя Сервантес и заклеит его

<sup>11</sup> **Аберрация** — отклонение от нормы (лат. *ab-* «от» и *errare* «блуждать, заблуждаться»).

<sup>12</sup> **Джеймс Рансиман** (1903-2000), британский историк-медиевист, византист; наиболее известная его работа *History of the Crusades* (3 тома, 1951-54).

иронией на страницах «Дон Кихота» (1605-15). Еще в 1789 году Эдмунд Бёрк<sup>13</sup> писал «Эра рыцарственности уходит (...) Никогда, никогда уже больше не увидим мы этой великодушной верности в отношении положения и пола, того гордого подданства, достойного послушания, этой субординации сердца, которая воскрешала, даже подчиненностью своей, дух возвышенной свободы (...) Все это уходит: верность принципам, чистота долга и чести, которая пятно воспринимала словно рану, которая пробуждала отвагу, смягчая жестокость, которая облагораживала все, чего бы не касалась, и благодаря которой, с утратой чего-то простого, терялась и часть собственного зла».

Рыцарству я посвятил главу «Французской тропы», где, среди прочего, писал: «В этом жестоком обществе, в котором обязательным был культ физической силы и примитивный моральный кодекс, в теории подчиненный чести, верности и праведности, а на практике – не исключавший жадности и жестокости, рыцарь непосредственно переходил от бандитизма к мистицизму, от бесчинств – к угрызениям совести, от насилия – к любовным вздохам, от физических усилий – к колдовству. Вся эта «наивная» амальгама звериной жестокости и вдохновенной экзальтации была столь же далека от историй из "chansons de geste", и столь же мрачна, как холодные, практически лишенные мебели залы рыцарских замков».

Так выглядела гадкая правда. Но заключение так выглядеть не может. «Нельзя все Средневековье отождествлять с Рыцарством, но Рыцарство было одним из запросов той эпохи. Мы знаем Средневековье со стороны бедности, жестокости, вульгарности, жадности, но историк не может не обращать внимания на общественные идеалы тех времен – фикции, являющейся полноправным элементом цивилизационного развития» (Э. Гомбрич, 1985). Так вот – сказка полностью перевешивает реальность, следовательно – она права. Еще раз процитирую «Французскую тропу»: «Сказка всегда на вашей стороне. Только лишь она. Когда-нибудь, когда все это поймут, придет чудесное Царство Сказки, а факты уйдут в трауре (...) а божественный кифаред в прекраснейшем из храмов Атлантиды запоем гимн в честь нерушимых и желанных вещей, которые не существуют, но существовать обязаны, вещей, которые рядом с нами, но до которых не дотянуться».

Сколь бедна была бы наша культура без мифов. Без мифа о рыцаре и, освобожденной им из лап дракона, деве. Из лап дракона? Изучаю картину Учелло, и что-то в этой сказке меня не устраивает. В соответствии с каноном, девица должна быть встревоженной, падающей обморок, умоляющей ее спасти и т.д., словно у Рильке (стихотворение «Святой Георгий»):

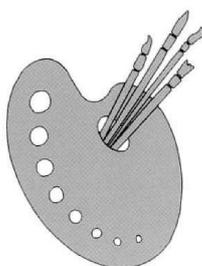
*И она его всю ночь звала,  
простояв коленопреклоненно:  
«Посмотри на этого дракона!  
Он не спит и жизнь мне не мила!»  
И, сверкая шлемом, тронул в бой  
на коне буланом всадник смелый.  
Зачарованно она смотрела,  
вскинув голову, с мольбой.*

Картина Учелло изображает нечто совершенно иное. Принцесса держит дракона на поводке, словно пуделя, и она совершенно не радуется вмешательству рыцаря, выражение лица у нее кислое. Некоторые историков пытались утверждать, будто бы это шнурок, элемент одежды, которым дракон связал даму, только гипотеза эта ничем не подкреплена. Принцесса правой рукой держит поводок, привязанный к шее дракона! Она не смотрит на спасителя с благодарностью – наоборот, это на дракона она глядит с сожалением. Это ее дракон! ergo: она рассуждает по-китайски. В западных культурах драконы символизируют

<sup>13</sup> Эдмунд Бёрк (1729-1797), английский парламентарий, политический деятель, публицист эпохи Просвещения, идейный родоначальник британского консерватизма.

адское зло, а китайцы считают будто бы драконы – это символы удачи. Вспоминается сцена из **«Одержимой бесом»** Жулавского<sup>14</sup>, где демон-монстр копулирует с девицей, а та, вовсе не дойдя до оргазма, стонет: *«Почти!.. почти!.. почти!..»* Имея выбор, принцесса не поменяла бы своего дракона на красавчика с детской физиономией под шлемом, купленным в магазине игрушек.

*«Красавица и чудовище»*, которым сопливый чужак испортил всю идиллию. Так в жизни и бывает. Каждому многократному убийце или неоднократному насильнику-извращенцу, что сидит за решеткой, приходит определенное количество матримониальных предложений, которые могут довести до воспаления мозга психологов и социологов. Так оно, собственно, и бывает. Они всегда предпочитают больших сукиных сынов и грубых преступников благородным романтикам и нежным скаутам. Это не их вина. Это биология.



---

<sup>14</sup> Анджей Жулавский (род. 1940), польский кинорежиссёр и писатель.