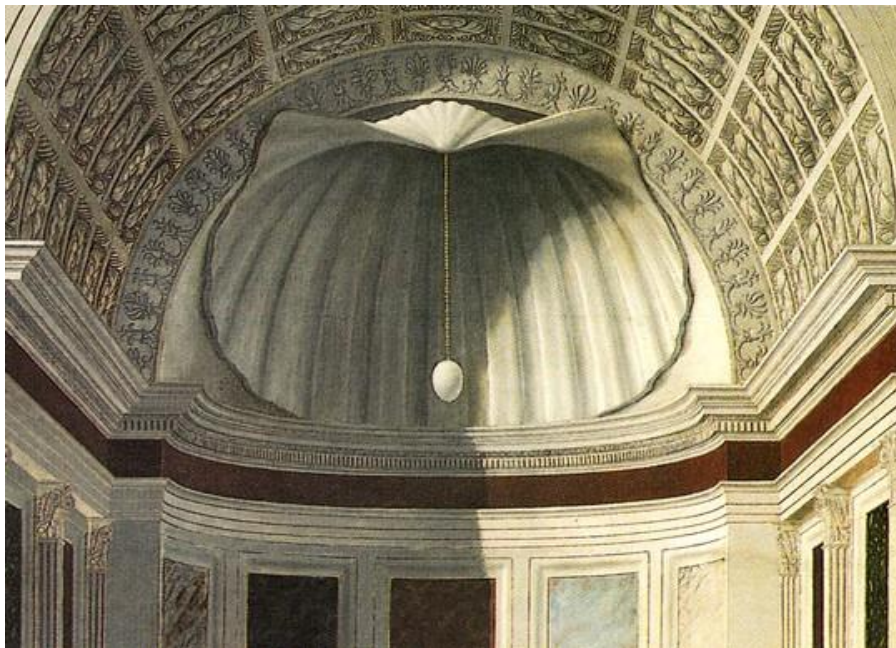


АРТКАРЕЛ

ЯЙЦО БЕЗ ТЕНИ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

Автор: [Карел Верейкен](#) | 23 августа 1999 года



Версия на английском: [the egg without a shadow Pdf](#)

Статья в сокращении опубликована в журнале [Fusion N°105](#)

Карел Верейкен, 1999 год.

Главная наша задача не в том, чтобы написать очередной академический комментарий об одной из славных эпох в истории человечества. Если миру сегодня удастся выйти из самого серьезного кризиса современности, это произойдет лишь путем погружения в ученое незнание(1), лишь когда каждый из нас лично почувствует смирение перед Истиной и Абсолютом, которое единственно пробуждает наши способности к любви и созиданию.

Ключ к новому Ренессансу

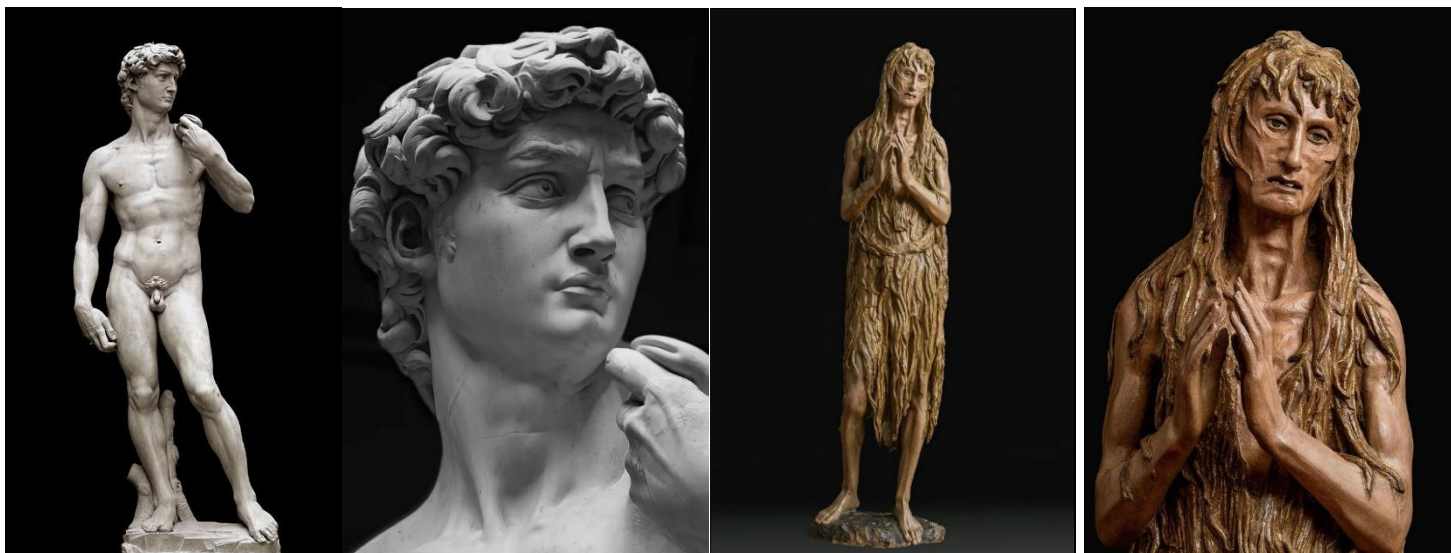
Главная наша задача не в том, чтобы написать очередной академический комментарий об одной из славных эпох в истории человечества. Если миру сегодня удастся выйти из самого серьезного кризиса современности, это произойдет лишь путем погружения в ученое незнание, лишь когда каждый из нас лично почувствует смирение перед Истиной и Абсолютом, которое единственно пробуждает наши способности к любви и созиданию.

Для достижения этого, как неоднократно подчеркивала Хельга Зепп-Ларуш(2), первостепенное значение имеют философские идеи и политическая деятельность Николая Кузанского (1401-1464), поскольку его подход является ключом к воспитанию завтрашних гениев.

Каждый, кто стремится к преобразованиям в обществе, должен изучить его идеи и то, как революционно они изменили мир. То, что его учение оказалось крайне плодотворным, свидетельствует плеяда гениев, подаренных нам историей: Лука Пачоли, Леонардо да Винчи, Иоганн Кеплер, Вильгельм Лейбниц и Георг Кантор — почти все они открыто признавали свой интеллектуальный долг перед Николаем Кузанским, и я хотел бы, чтобы каждый из вас и ваши дети смогли сделать то же самое завтра.

Мы обратились к творчеству Пьеро делла Франческа прежде всего потому, что он участвовал в «конспиративном» методе Николая Кузанского и его соратников. Но особенно потому, что он преобразовал его философский подход в живописный композиционный метод. Благодаря работам Пьеро делла Франческа, Леонардо пошел по проложенному им пути, и живопись достигла философского измерения, невиданного ранее. Взгляд на жизнь и творчество Пьеро делла Франческа неожиданно проливает свет на целую эпоху, которая была тщательно скрыта от нас, делает его квинтэссенцией живописи эпохи Возрождения.

Ренессанс и псевдо-Ренессанс



Микеланджело, Давид (рис. 1)

Донателло, Мария-Магдалина (рис. 2)

Прежде чем перейти к теме, я хотел бы провести небольшой «тест на предвзятость». Если я покажу вам две статуи эпохи Возрождения: одну — *Давида* Микеланджело (рис. 1), другую — последнюю работу Донателло, *Марию Магдалину* (рис. 2), а затем спрошу, какая статуя для вас олицетворяет Возрождение, я почти уверен, что большинство из вас выберет статую Микеланджело.

Почему? Во-первых, чтобы вас немного от души поддразнить, я утверждаю, что большинство из вас смотрят на мир тем, что Николай Кузанский называет «*глазами плоти*», то есть доверяется первому, непосредственному суждению, которое ошибочно имеет хорошую репутацию верного (по принципу: первое впечатление — самое правильное). Да и к тому же эта Магдалина выглядит ужасно, потому что она находится в состоянии крайнего физического разложения. Молодой Давид, с другой стороны, юн и красив; он — победитель. Но если вы хотите узнать, что происходит в чьём-то уме, на какую часть тела вы будете смотреть внимательно? На ноги? Давид воплощает торжествующую волю человека над фатализмом природы. Он ничего не скрывает и утверждает своё положение. Он победил *внешнего врага*. Но как насчёт его взгляда? Мария Магдалина тоже одержала победу, ибо она — раскаявшаяся проститутка. Она победила своего *внутреннего врага*. Она воплощает *идеал самосовершенствования, типичный для истинного Возрождения*. Осмеливались ли вы когда-нибудь заглянуть ей в глаза?

Джорджо Вазари, человек семьи Медичи

Человеком, оказавшим колоссальное влияние на историю искусства эпохи Возрождения и, таким образом, сформировавшим ваше суждение, как мы отметили выше, несомненно, является художник-историк, «человек семьи Медичи», ученик Микеланджело, Джорджо Вазари (1511-1574).

Около 1543 года один из приближенных Папы Павла III «предложил» ему написать биографии великих итальянских художников. Вазари с помощью команды подмастерьев написал 4000 страниц «Жизнеописаний

художников» — компиляцию всех разрозненных на тот момент записей, работу, которая стала определяющей для восприятия потомками искусства эпохи Возрождения.

Поэтому будет полезно, без преувеличенной карикатурности, изложить «вазарианское» видение. Сборник биографий разделен на три части. В первом разделе, «Детство», собраны «примитивисты»: Чимабуэ, Джотто, Дуччо и другие. Эти художники обладали сильным религиозным чувством, но живопись тогда ещё не считалась наукой. Во втором разделе, «Юность», рассказывается о персоналиях переходного периода: Гиберти, Мазаччо, Учелло, Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Альберти и другие. Эти художники, как пишет Вазари в предисловии к третьему разделу, ничего не понимали в великом искусстве, потому что: *«Все эти мастера прилагали все усилия к достижению невозможного в искусстве, и особенно в их раздражающих ракурсах и перспективах, которые и выполнить трудно, и смотреть на них неприятно».*

Только художники, представленные в третьей части, олицетворяют «зрелость», «Ренессанс». Высота их искусства начинается с Леонардо, проходит через Рафаэля и достигает кульминации с Микеланджело, чьи работы настолько совершенны, что после него неизбежно наступит упадок. Конечно, было чистым совпадением, что именно в это время Микеланджело завершал гробницы Медичи в их семейной усыпальнице в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции!

Хотя первое издание *«Жизнеописаний»* и создало образ Леонардо не как представителя человечества, а как отражение божественного в истоках итальянского искусства, эта роль в последующих изданиях будет отведена Микеланджело. По мнению Джорджо Вазари, этот *«parfetta maniera»* (совершенный стиль) достиг своего апогея у учеников Микеланджело и Рафаэля во Флоренции и Венеции: у самого Вазари, Россо Фиорентино, Джулио Романо, Доменико Беккафуми, Джорджоне, Тициана и других.

Наша же цель, напротив, состоит в том, чтобы показать, что именно «фигуры переходного периода» являются *истинными действующими лицами* эпохи Возрождения, и почти все они связаны с международными сообществами, в эпицентре которых находится Николай Кузанский. Таким образом, если уж по-настоящему «делить на периоды» историю, то Возрождение заканчивается с отъездом Леонардо да Винчи во Францию зимой 1516 года.

За исключением великого гуманиста Козимо Старшего, семья Медичи быстро поддавалась тщеславию земной власти. Псевдо-платоновская академия Лоренцо Великолепного, возглавляемая Фичино и Пико делла Мирандолой, дискредитировала христианскую платоновскую традицию, притянув её к герметизму и каббале. Не удивительно ли, что Пико делла Мирандола, несмотря на своё предполагаемое всеведение, *ни разу не упомянул* Николая Кузанского, которого в то время все изучали? Фичино, назвавший свой главный труд *«Платоническая теология»* (название, заимствованное из главного труда Прокла, которого изучал Кузанский), упоминает его лишь однажды, да и то в сомнительной орфографии. Его академия была настолько «платоновской», что не жалела усилий, чтобы убедить мир в возможности примирения безнравственных постулатов Аристотеля с гуманизмом Платона.

Трактат «Придворный» Бальдассаре Кастильоне, настоящий справочник для аристократического дворянина-воина, стал зеркалом этого псевдо-платонизма на службе у папы Юлия II, стремившегося возвести «новый Рим». Юлий II даже приказал уничтожить фрески Пьеро делла Франческа в Ватикане, выражая так свое намерение стереть достижения эпохи Возрождения. Постепенно венецианская и генуэзская олигархия, став владельцем и главным финансовым спонсором папства, взяла под контроль официальную иконографию, чтобы навязать театральное и облагороженное искусство. Акцент сместился с красоты на маньеризм, с барокко на рококо, превратившись в так называемый *«стильный стиль»*.

Эстетика, лишенная души, — то есть сути — стала всего лишь кодификацией форм.

Три собора для единения христианского мира

Любая попытка понять творчество Пьеро делла Франчески требует углубленного изучения главной проблемы его времени: объединения христианского мира.

Конечно, воображая сегодня ситуацию, когда несколько пап борются за руководство Церковью, мы склонны улыбаться, потому что не до конца понимаем последствия борьбы для общества того времени в целом. Ситуация была близка к гражданской войне, когда каждый город, каждая провинция, каждая страна и каждый университет были внутренне разделены.

Например, престиж Парижского университета упал в пользу Оксфорда из-за разгоревшейся борьбы, когда инакомыслящих с одной или с другой стороны исключали. Более того, каждое учреждение стремилось собрать финансовые пожертвования на свою собственную часовню. Это внутреннее разделение христианского мира XV века было и оставалось долгое время угрозой самому существованию западного мира.



Иероним Босх, Корабль дураков

Картина Иеронима Босха «Корабль дураков» прекрасно иллюстрирует это дуракавалянье. Лодка с пьяницами бесцельно дрейфует. Пока представители религиозных орденов ссорятся из-за жирного куска, свисающего с веревки, подобного подвешенному зимой корму для птиц, место у кормила пустует. Высоко на мачте, пользуясь невнимательностью тех, кто погряз в мелочных спорах, вор крадет курицу. Придворный шут, фактически оставшийся не у дел из-за конкурентов, занявших сцену, ждет окончания заварушки. В довершение всего над кораблем развевается турецкий флаг.

Угроза вторжения Османской империи была не фантазией ностальгирующих по крестовым походам, а вполне реальной опасностью. Занимаясь настоящим рэкетом по оказанию услуг защиты, венецианцы постоянно играли в двойную «геополитическую» игру. Сдавая в аренду корабли по непомерным ценам тем,

кто отправлялся в крестовый поход, они одновременно снабжали турок пушками для захвата Константинополя в 1453 году, требуя от восточных христиан платить за защиту... оказываемую Венецией!

Рассказ друга Николая Кузанского, греческого кардинала Бессариона, о турецких зверствах во время падения Константинополя вдохновил философа из Кузы на написание труда «О мире веры» (1453), а позже, следуя по стопам Раймонда Луллия, он подробно изучил Коран, чтобы изложить Пию II стратегию достижения согласия с исламским миром.

Итак, первым шагом должно было стать объединение Западной Церкви. С 1378 года сосуществовали два папы: один в Риме, другой в Авиньоне, а с 1409 года в Пизе появился третий!

«Великой схизме» положил конец Констанцкий собор (1414-1418), избрав папой Мартина V.



Ян и Хуберт ван Эйк «Мистический Агнец» (1432)

Гентский алтарь работы Хуберта и Яна ван Эйк «Мистический Агнец» (1432) восславляет всеобщее единство и, в частности, триумф Констанцкого собора: вся земля и весь сотворенный мир объединены вокруг Иисуса и его жертвы за человечество; пророки, отшельники, христианские рыцари, «Справедливые судьи», а также все звенья Восточной и Западной церквей.

Ян ван Эйк, сам активно занимавшийся международной дипломатией между Италией и Фландрией, изобразил на одной из правых панелей трёх главных действующих лиц окончания Западной схизмы: Мартина V в профиль на переднем плане; Александра V, пизанского антипапу, в центре; и, позади него, Григория XII, уступившего свою должность Мартину V.

Позже началась борьба за объединение Западной и Восточной церквей. Сначала на Базельском соборе (1431-1437), в котором принял участие тридцатилетний Николай Кузанский. Будучи сторонником верховенства вселенских соборов над властью папы, он изложил свою позицию в сочинении «О всеобщем согласии».

Кузанский, вместе с кардиналом Амброджо Траверсари (1386-1438), кто вовлек его в борьбу за единство церкви, и кто, вероятно, был первым покровителем Пьеро делла Франческа, отказались от этого пути, встав на сторону нового Папы Евгения IV, горячего приверженца единства.

Базельский собор провалился, превратившись в простую канцелярию для регистрации жалоб и прошений, где низшее духовенство ссорилось из-за своих земных забот. Чтобы выйти из этого тупика, Траверсари, Кузанский и кардинал Николас Альбергати (1375-1443), чей великолепный портрет написал Ван Эйк, стали

движущей силой, направленной Евгением IV на организацию Феррарского/Флорентийского собора (1438-1439), который возглавил Альбергати.

Прекращение Столетней войны

Одним из предварительных условий успеха Феррарско-Флорентийского собора было примирение между арманьяками и бургундцами и окончание Столетней войны, опустошавшей Францию. Базельский собор и Евгений IV отправили послов во Францию: Альбергати, Томмазо Парентучелли (близкого друга и библиотекаря Козимо де Медичи Старшего, который впоследствии станет папой Николаем V) и учёного Энея Сильвия Пикколомини (будущего гуманиста папу Пия II).

В 1435 году их дипломатические усилия завершились подписанием Аррасского мира, воспетого на другой картине Яна ван Эйка: «Мадонна канцлера Ролена».



Ян ван Эйк, Мадонна канцлера Ролена (после 1438).

Для Никола Ролена, фактически премьер-министра Филиппа Доброго и великого устроителя Аррасского мира, эта победа стала венцом его карьеры. На картине, вдали за фигурами, мы видим мост, где толкуются десятки людей пешком и верхом на лошадях, занятых торгом или меной. Восток и Запад больше не разделены рекой раздора. Исторически считается, что этот мост — Пон-де-Монтеро, то самое место, где в 1419 году был убит отец Филиппа Доброго, Иоанн Бесстрашный, из мести за его приказ в 1407 году убить Людовика Орлеанского. Ролан проявил дальновидность, включив в Аррасский договор пункт, предписывающий установить на этом мосту памятный крест, чтобы прийти к справедливому миру, основанному на прощении.

Окончание Столетней войны позволило всем делегациям встретиться в Ферраре. Однако из-за эпидемии чумы Феррарский собор пришлось срочно перенести во Флоренцию, чтобы добиться там доктринального единства между греческой и римской церквями по поводу догмата *Filioque*(3), положив тем самым конец расколу 1055 года.

Следует отметить, что Николай Кузанский, хотя и хорошо разбирался в немецкой философии, не был её представителем, а скорее продолжателем общей идеи, выделенной из трудов целой плеяды платоновских мыслителей, включая Прокла, Плотина, Августина, Дионисия Ареопагита, Раймонда Луллия, Альберта Великого и Мейстера Экхарта, Яна ван Рёйсбрука и Хеймерика ван де Вельде (де Кампо).

Как видим, Возрождение охватило итальянцев, фламандцев, французов и немцев, а также у друзей из Греции, Турции, Венгрии, Балкан, Испании, Португалии и других стран. Наряду с политической волей к духовному единству возникло стремление к достижению согласия в светской сфере. Во-первых, путем установления мира внутри подлинных национальных государств, к чему стремились Жанна д'Арк, Жак Кёр и Людовик XI. Во-вторых, путем установления общности между различными национальными государствами, уважая многообразие в единстве. По сути, это было зарождение современной Европы.

Искусство и всеобщее образование

Краеугольным камнем этой политики была приверженность всеобщему образованию, доступному для всех граждан. Таким образом, в период с 1417 по 1464 год, помимо покровительства таких личностей, как Козимо де Медичи и Никола Ролена, четверо пап-гуманистов дали фантастический импульс искусству Ренессанса. С 1417 по 1431 год Мартин V (Оддо Колонна); С 1431 по 1447 год — Евгений IV (Габриэль Кондольмер); с 1447 по 1455 год — Николай V (Томмазо Парентучелли); и после короткого перерыва с 1455 по 1458 год с Калликстом III (Альфонсо Борджиа) — снова папа-гуманист Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини) с 1458 по 1464 год (год смерти Николая Кузанского). Они привлекали художников и скульпторов, чтобы вывести мир из пессимизма средневековой схоластики.

Представим на мгновение, что мы прогуливаемся по Риму во время юбилея 1450 года, где встретились все гуманисты того времени. Пьеро делла Франческа обсуждает философию и математику с Николаем Кузанским, который работает над рукописью «О мирском»; Фра Анджелико показывает свои фрески с изображением Святого Иоанна Латеранского фламандскому другу Кузанского, художнику Рогиру ван дер Вейдену, который завален заказами от Лионеля д'Эсте, мецената Пизанелло; Филарете обсуждает проект идеального города с французским иллюстратором Жаном Фуке, который несколькими годами ранее написал портрет Евгения IV; и Паоло Тосканелли показывает свои карты гуманисту-финансисту Жаку Кёру, портрет которого написал Пьеро делла Франческа!

Папы-гуманисты строили библиотеки и собирали самые ценные сочинения. Кузанский был в восторге от зарождающегося книгопечатания. Только представьте, до Мартина V Ватикан владел всего несколькими сотнями книг!

Жизнь Пьеро делла Франческа

Пьеро делла Франческа родился около 1417 года в Борго Сан-Сепулькро (ныне Сансеполькро), примерно в 100 километрах к западу от Флоренции, между Ареццо и Урбино. Сын сапожника, он увлекся математикой в 15 лет, параллельно изучая рисование. Есть свидетельства того, что в 1439 году он работал с Доменико Венециано над фресками в хоре церкви Сант-Эджидио во Флоренции, однако на его стиль оказали влияние прежде всего два любимых художника Козимо де Медичи, Фра Анджелико и Бенотто Гоццолли, а также фламандская живопись в целом.

В 1442 году он был в числе муниципальных советников Сансеполькро. Амброджо Траверсари, генерал камальдозеского ордена, ордена отшельников, основанного святым Ромуальдом в XI веке, тот самый, который сотрудничал с Николаем Кузанским, был аббатом Сансеполькро и его покровителем. Пьеро позже был похоронен в камальдозеской церкви в Сансеполькро в 1492 году.

Амброджо Траверсари был выдающимся гуманистом. Он сыграл решающую роль в величайшем проекте, положившем начало Ренессансу: Вратах Рая для флорентийского баптистерия. Это масштабное зодчество позволило молодому Гибerti за сорок лет обучить более ста скульпторов, литейщиков, рисовальщиков и живописцев.

По словам придворного историка Урбино Веспасиано де Бистиччи, Траверсари собрал в своем монастыре Санта-Мария-дельи-Анджели под Флоренцией ядро общества гуманистов: Николая Кузанского, Никколо Никколи, с его огромной библиотекой платоновских рукописей, Джаноццо Манетти, автора передового сочинения «О достоинстве человека», Энея Пикколомини, будущего папу Пия II, и Паоло даль Поццо Тосканелли, врача-картографа, будущего друга Леонардо да Винчи, с которым, вероятно, часто общался и Пьеро.



Пьеро делла Франческа, Крещение Иисуса (1440-1460).

Поэтому неудивительно, что борьба за единство христиан неоднократно встречается в работах Пьеро. На картине «Крещение Иисуса» в центре полотна Иоанн Креститель совершает таинство крещения. Слева ангел, наблюдающий за сценой крещения, будто бы незаметно благословляет двух молодых людей, рядом с которыми он как брат. Один из них в греческом одеянии и в венке из цветов, другой одет в итальянском стиле с лавровым венком на голове. Эти фигуры символизируют единство церквей. Справа на картине – представители высшего духовенства Восточной Церкви, что подтверждает эту гипотезу. Между ними и принимающим крещение Иисусом мы видим человека, снимающего рубашку, по примеру Христа – типичный образ философии Нового благочестия(4), которая проповедовала «подражание Христу».

На службе у Федерико де Монтефельтро

Позже Пьеро делла Франческа поступает на службу к герцогу Федерико да Монтефельтро в Урбино. Герцог получил военное образование в Мантуе в *Доме Джокоса*, которым руководил Витторино да Фельтре, один из первых придворных учителей, открывших свою школу для бедняков, уже тогда введя смешанное обучение (требовавшее наличия хотя бы одной девочки в каждом классе). Учебная программа была предшественницей классического курса Гумбольдта(5). Наряду с латынью и греческим, ученики осваивали современную литературу на родном языке, математику, музыку, искусство и гимнастику.

В 1465 году папа Павел II назначил его gonfaloniere, или капитаном папской армии, а в 1467 году Пьеро оказался во главе лиги городов, обеспокоенных агрессивным империализмом Венеции. Комментарии Пия II полны нападок на венецианское двуличие: *«На словах они были за войну с турками, но в сердцах уже вынесли ей приговор»*.



Дворец герцогов Урбинских, XV в.

При содействии пап-гуманистов Монтефельтро превратил Урбино в сад талантов. Его дворец в Урбино, построенный Лучано Лаурана, обеспечивал работой более пятисот человек и был украшен инкрустациями (знаменитой интарсией) и росписями в технике *trompe-l'œil* (имитация объёмного изображения). Музыка играла там важную роль, во дворце хранилась богатая коллекция музыкальных инструментов, характерных для того периода. Дворец был местом встречи фламандских и итальянских ученых для обмена технологическими и промышленными новшествами. Среди них был Франческо ди Джорджо, чьи инженерные исследования впоследствии продолжил Леонардо да Винчи.

Что касается живописи, Федерико, *«не найдя в Италии подходящих мастеров, умеющих работать маслом, снарядил посольство во Фландрию, дабы найти выдающегося мастера и привезти его в Урбино, где заказал ему написать собственноручно много великолепных картин»*. Так к его двору были приглашены фламандский художник Йос ван Вассенхове (Юстус Гентский) и испанский художник Педро Берругете для создания портретной галереи двадцати восьми величайших деятелей мировой культуры, включая Гомера и святого Августина. С помощью Веспасиано да Бистиччи Монтефельтро собрал одну из величайших библиотек той эпохи, книги которой сейчас являются частью Ватиканской библиотеки.

Помимо двойного портрета, на котором Пьеро запечатлел Федерико и его жену Батисту Сфорца, и где меценат изображен в профиль, поскольку потерял один глаз в битве, коленопреклоненный герцог присутствует также в росписи алтаря *Пала-Монтефельтро*.



Пьеро делла Франческа, Пала Монтефельтро (1469-1474)

В этом произведении, хотя и очень итальянском, чувствуется вдохновение фламандской живописью эпохи, особенно «Мадонной с младенцем и каноником Ван дер Пале» Ван Эйка. Композиция по принципу «*sacra conversazione*» [святого собеседования], передающая диалог между персонажами, относящимися к разным сферам – земной и небесной, собранными в одном месте, стала распространенной темой среди итальянских и фламандских художников того периода.

Постоянно возрастающее внимание Пьеро к деталям типично для фламандской живописи, пронизанной теофанией(6) кузанского толка. Сходство между Святым Георгием Ван Эйка и образом герцога Монтефельтро поразительно. Самым занимательным объектом на этой картине, несомненно, является яйцо, подвешенное на нити. Одни видят в нем символ Непорочного Зачатия, другие — символ четырех стихий. Это подводит нас к философским идеям Кузанского.

Николай Кузанский у истоков нелинейной перспективы

Некоторые искушенные наблюдатели с недоумением заметили явление, кажущееся недопустимым для творчества Пьеро делла Франческа. Как получилось, что этот гений перспективы, как свидетельствует его трактат 1472 года *«О перспективе в живописи»*(7), в конечном итоге создал работы с относительно небольшим ощущением глубины? В своем трактате для одного конкретного примера Пьеро использует не менее трехсот опорных точек, чтобы изобразить основание колоннады. Однако все эти усилия не кружат нам голову. Напротив, поражает некоторая уплощенность. Только взглянув на план сверху, привязав его к полу, мы наконец ощущаем представленную глубину.

Недавние исследования открыли очень интересное направление, установив родство идей между подходом Пьеро делла Франческа и философией Кузанского. В работе *«Картина или Видение Бога»* (1453), которую он отправил монахам Тегернзее, Кузанский обобщил свой основополагающий труд *«Об ученом незнании»* (1440).

В качестве отправной точки для своих теофилософских размышлений он взял автопортрет своего друга, фламандского художника Рогира ван дер Вейдена(8). Этот автопортрет, подобно многочисленным ликам Христа, написанным в XV веке, создает посредством «оптической иллюзии» эффект взгляда, который следует за зрителем, даже если он находится не прямо перед алтарным образом. В своей проповеди Кузанский советует монахам образовать полукруг вокруг картины и пройти по линии окружности. «Видите, — говорит он, — Бог смотрит на вас лично и следует за вами повсюду, и он смотрит на вас, даже когда вы отворачиваетесь от него. Но, имея личные отношения с каждым из вас, он смотрит на всех одновременно».

Из этого парадокса единственного и множественного он выводит нашу неспособность напрямую получить доступ к абсолютному, которое находится за пределами непосредственно видимого:

“ «Но не плотским зрением, смотря на эту картину, я вижу невидимую истину Твоего лица, кое явлено здесь урезанной тенью, а зрением мысли и ума. Ибо Твое истинное лицо лишено всякого упрощения. Оно безотносительно количества, качества, времени или места. Это абсолютная форма, лицо всех лиц» (Глава VI). ”

Углубляясь, эта мысль обогащается двумя понятиями. Во-первых, Бог объемлет причину всего сущего (Глава I). Он есть вечность, вмещающая последовательность мгновений (Глава XI), причина, объемлющая следствие. Таким образом, видимый мир — это развертывание [*ex-plicatio*] этой невидимой всеобъемлющей силы [*com-plicatio*], фактическое претворение возможностей (Глава XXV).

Далее философ хочет привести нас к точке, где абсолют сможет явить себя нам. Для этого он использует в своей проповеди классический «мистический» подход, который позволяет ему критиковать аристотелевскую схоластику. Цель состоит в том, чтобы признать все ограничения «разумного рассуждения», потому что, как многоугольник, вписанный в окружность, при увеличении количества углов никогда не сможет совпасть с окружностью, так и наше рассуждение никогда не сможет постичь целостность абсолюта.

Черпая силу из этого «ученого незнания», этого сократовского утверждения, что "я знаю, что не знаю", Кузанский обращается к метафоре «стены рая». Это стена «совпадения противоположностей», и только за ней возможно откровение:

“ «О, дивнейший Бог! Ты не принадлежишь ни к единственному, ни к множественному, но, превыше всякого множественного и единственного, Ты един в Троице и Триедин в Едином. Поэтому я вижу, что в стене Рая, Твоей обители, мой Бог, множественность совпадает с единственностью, и что обитаешь Ты далеко за её пределами...» «Следовательно, различие, существующее в стене совпадения — где отчетливое и неотличимое совпадают — предшествует всякой умопостигаемой инаковости и многообразию. Ибо эта стена останавливается на уровне силы всякого разума, даже если глаз простирает свой взор за пределы Рая. То, что он видит, он не может ни сказать, ни понять. Ибо Его любовь — это

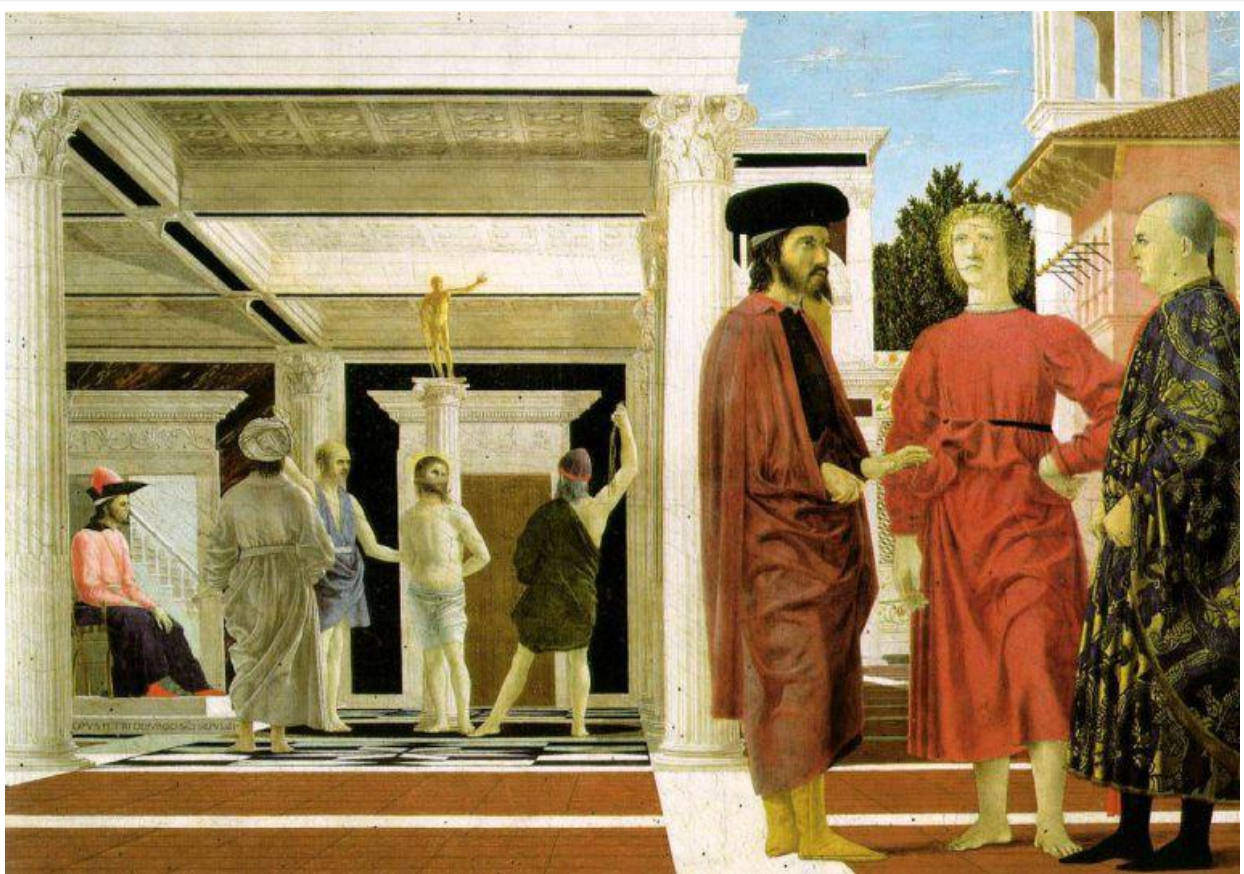
тайное и скрытое сокровище, которое, даже когда оно обнаружено, остается скрытым. Оно находится в стене совпадения скрытого и явного...» (Глава XVII, стр. 69–73) ”

Однако, в отличие от средневековых или восточных «негативных теологий», которые часто приводят к отречению от активного мира, для Кузанского это преодоление Стены позволяет человеку попасть в «Рай» в этой жизни. Это совпадение противоположностей, следовательно, является не результатом рационального поиска, а плодом откровения. Идя к Богу, Бог открывает Себя. (Примечание *1). Комментарий к его оппоненту, гейдельбергскому схоласту Иоганну Венку, блестяще иллюстрирует его мысль:

“ «Сегодня господствует аристотелевская школа, которая считает ересью единство противоположностей, но только его принятие позволяет подняться к мистическому богословию. Тем, кто воспитан в этой школе, путь этот кажется совершенно безотрадным и противоположным их речениям. Именно поэтому они заранее отвергают его, и было бы истинным чудом, подлинным религиозным обращением, если бы, отвергнув Аристотеля, они продвинулись к высотам». ”

Бичевание

Итак, как же это передается в живописи? Во-первых, вместо того, чтобы рассматривать «пространство» в его видимом проявлении [*ex-plicatio*], художники пытаются изобразить его невидимый охват [*com-plicatio*].



Пьеро делла Франческа, «Бичевание Христа» (ок. 1470).

Картина Пьеро «Бичевание Христа» — хороший тому пример. В ней затрагивается тема объединения Восточной и Западной церквей и необходимости военной экспедиции для защиты христиан Востока. На оригинальной раме был текст «*Convenerunt in unum*» [Они договорились и заключили союз]. Этот текст имеет для картины двойной смысл.

Слева мы видим тех, кто объединился, чтобы предать Христа смерти, непосредственно перед началом бичевания, с сидящим Иоанном VIII Палеологом, которого можно опознать благодаря медали Пизанелло(9), в роли Понтия Пилата, и Мехмедом II, изображенным со спины.

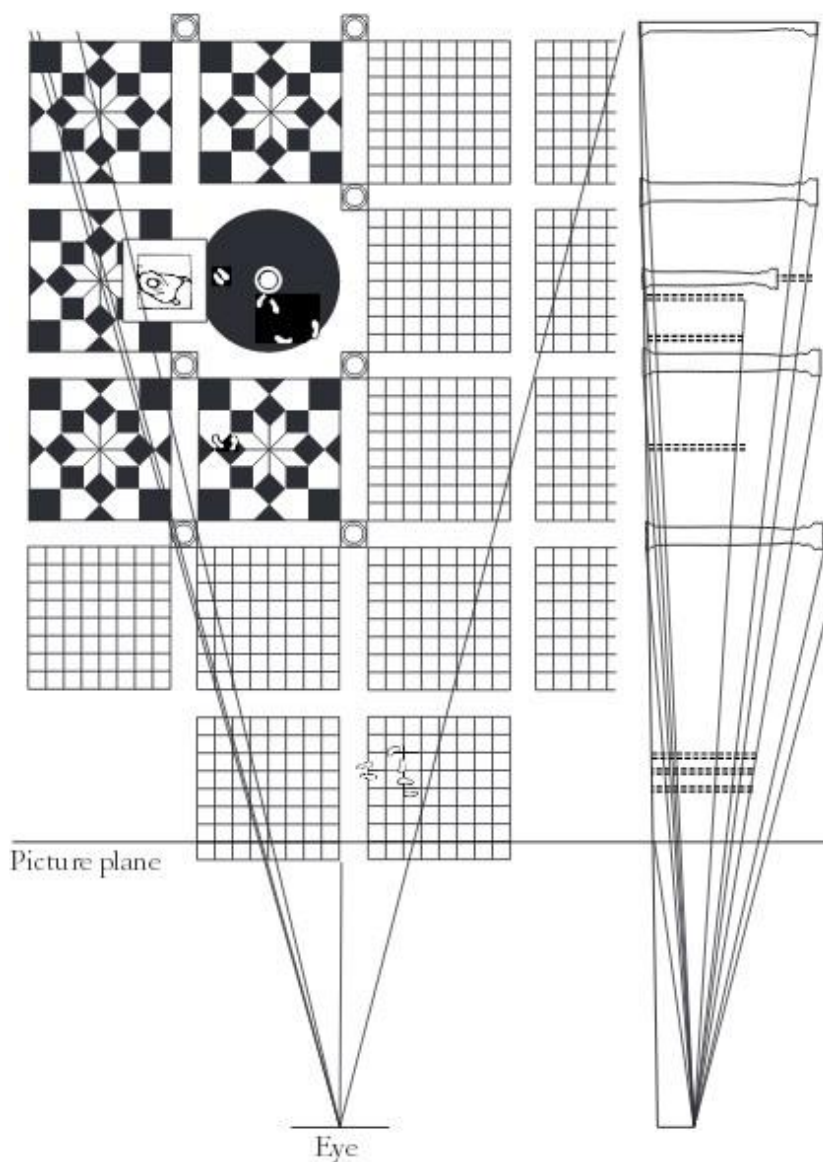
Справа находятся те, кто должен объединиться, чтобы воспрепятствовать: мы видим греческого кардинала Бессариона, стоящего напротив римского сановника, вероятно, Джованни Баччи, заказчика цикла фресок, созданных Пьеро в Аречцо, который был близок к среде гуманистов. Между ними фигура, похожая на бескрылого ангела, который, кажется, требует конкретизации переговоров двух собеседников.

Пьеро, фанат математики, не упустил возможности продемонстрировать свой талант.



Во-первых, высота картины составляет одну *braccio* или сажень (58,6 см), наиболее распространенную единицу измерения в Тоскане того времени. Ее ширина (81,5 см) равна диагонали (иррациональному числу) квадрата, сторона которого равна высоте, таким образом, создается гармоничный прямоугольник.

FIGURE 17(c). *Ground plan (left), and perspective elevation (right), of "The Flagellation."*

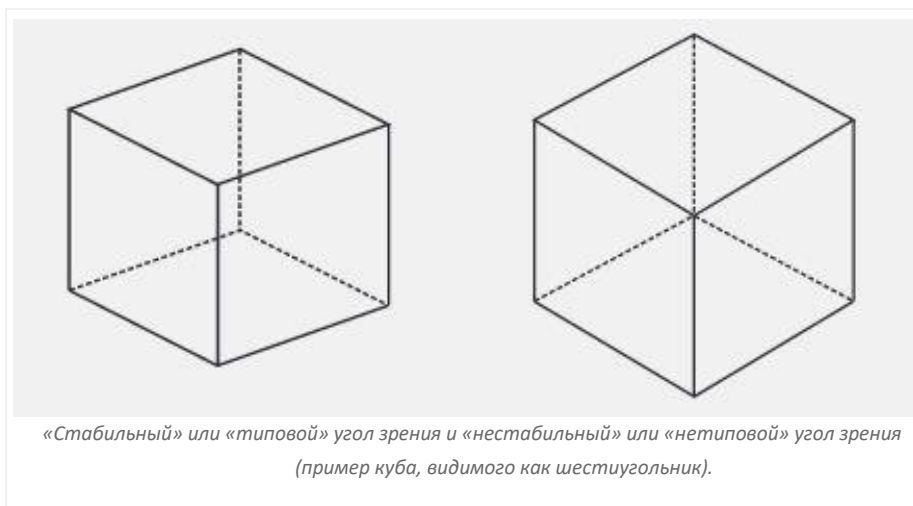


План пола картины «Бичевание Христа», вид сверху.

Во-вторых, как и в некоторых работах Фра Анджелико, в «Бичевании» зритель стоит почти перпендикулярно перед рядом перекрывающих одна другую колонн. При сравнении плана по полу с тем, что видно на картине, действительно очевидно гармоничное ощущение пространства, но пространственный эффект достигается скорее посредством *намёка, чем явного изображения*.



Этот угол зрения наблюдателя для удобства можно отождествить с тем, что в геометрии называется «устойчивым» или «типичным» углом зрения, в отличие от «неустойчивого» или «нетипичного». Неустойчивый угол зрения приводит к тому, что перспектива наблюдателя совпадает с перспективой абсолюта, как предполагает Кузанский в «Видении Бога».

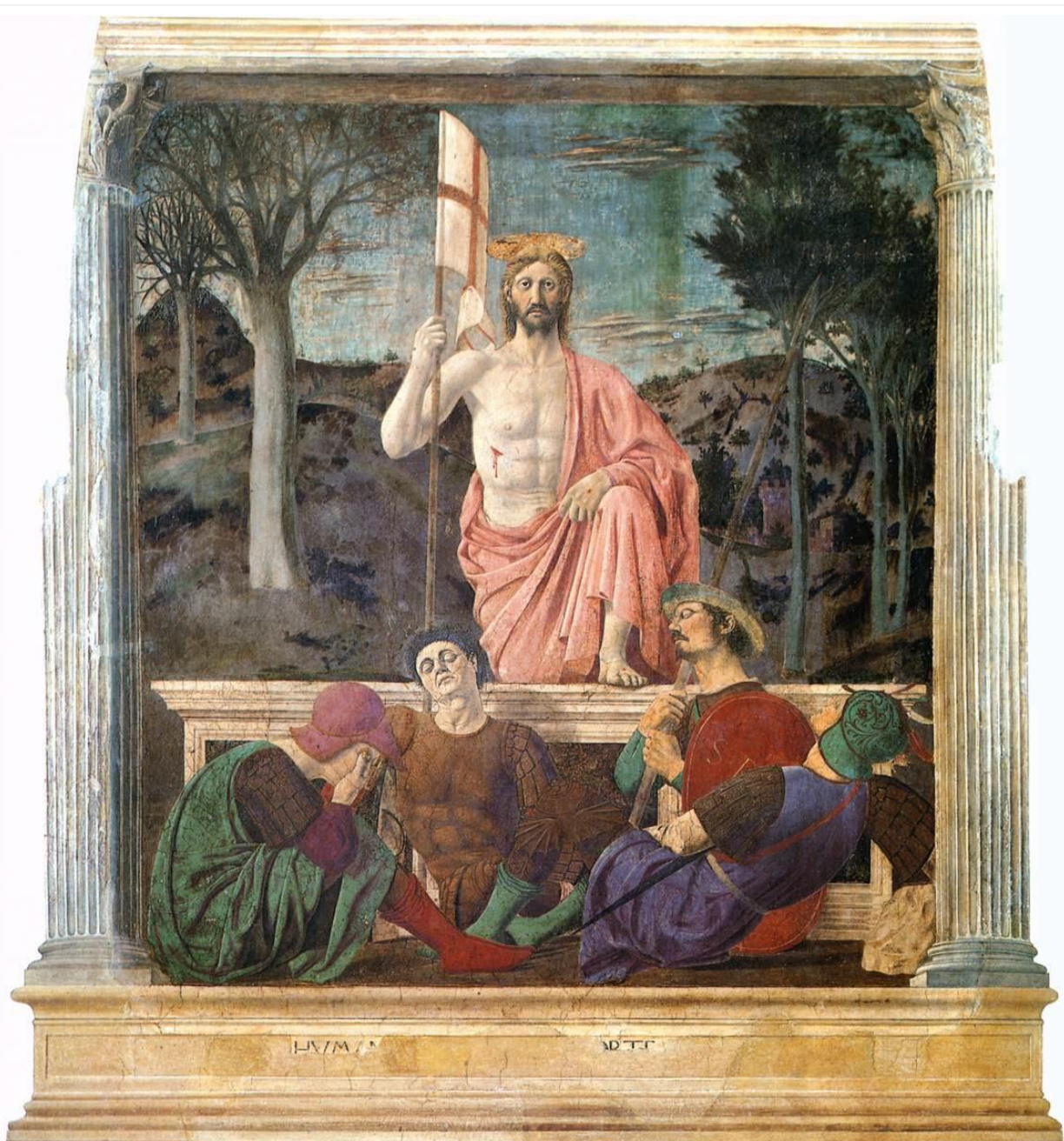


Чтобы продемонстрировать это явление, я придумал небольшой эксперимент. Если я помещу куб, составленный из деревянных палочек, перед источником света, я получу тени на экране, которые меняются в зависимости от вращения куба перед источником света. Когда я поворачиваю куб ребром, я получаю, весьма наглядно, шестиугольник(10) в качестве его тени! Таким образом, проекция объекта в его «максимальном» пространственном (трехмерном) положении совпадает с «минимальным» пространством шестиугольной (двумерной) поверхности! Этот угол зрения — положение, из которого возможны все развертывания, и из которого могут быть созданы все формы. Это одновременно и точка зрения стены совпадений противоположностей, поскольку в ней совпадают плоскость и объем!



Пьеро делла Франческа, «Благовещение» (1460/70).

Этот композиционный прием, пожалуй, еще более ярко проявляется в «Благовещении», росписи фронтона Полиптиха Святого Антония. Почти инверсия пространства достигается там за счет совпадения противоположностей. Пьеро знал, что классическая перспектива должна быть оставлена для сферы «измеримого», но для выражения «несоизмеримого» и открытия мыслительного зрения необходимо создать нелинейный, но при этом допустимый эффект. В «Благовещении» он усиливает этот эффект, помещая мраморную плиту в конце галереи, которая почти нивелирует перспективу, только что виртуозно созданную с помощью колоннад. Может, эта мраморная плита является изображением стены совпадений противоположностей? Может, это и есть врата Рая, портал, ведущий к откровению?



Пьеро делла Франческа, «Воскресение» (1455-1465).

Еще одно проявление композиционного гения Пьеро раскрывается в картине «Воскресение», хранящейся в здании ратуши Сансеполькро (в переводе – «святая гробница»). Образ Христа поражает нас тем, что, хотя зрители находятся внизу, чему подтверждение – ракурс солдат, у нас возникает неуловимое ощущение, будто мы находимся и наверху в то же время.

Пьеро, прибегая к иконографии «Воскресения» Андреа дель Кастаньо(11), меняет три вещи: во-первых, он изображает мертвые деревья с одной стороны и цветущие деревья с другой, чтобы символически обозначить эффект Воскресения. Во-вторых, он размещает край гробницы, которая становится практически церковным алтарем, на уровне глаз зрителя, и тот оказывается, как в случае с шестиугольником, в «нетипичной» точке зрения. Полная двусмысленность становится очевидной, когда мы понимаем, что, хотя мы находимся ниже Христа, Его лицо предстает прямо перед нами. Эта аномалия не является «ошибкой», а преднамеренным парадоксом, необходимым для побуждения нас к метафоре. Таким образом, благодаря продуманному методу композиции, через линейный и застывший мир метафизическая сущность выражается очень простым способом.

Понимание этого метода на базе геометрических парадоксов, позволяет нам лучше осмыслить подход Пьеро и таким образом разгадать мистику яйца в Пала Монтефельтро. Свет, падающий на яйцо и полусвод апсиды в форме раковины Сен-Жак(12), визуально создает иллюзию того, что яйцо подвешено *над* Святой Девой, но формально такая возможность исключена, поскольку кессонный свод отделяет фигуры от задней части апсиды. Расположенное на пересечении диагоналей квадрата, который можно вписать в верхнюю часть картины, яйцо Пьеро заставляет передний план *совпадать* с задним, а отсутствие отбрасываемой им тени усиливает этот эффект.(13)

Также примечательно в этой картине сдержанное присутствие лучшего ученика Пьеро делла Франческа, Луки Пачоли ди Борго (1445-1510) (справа, позади герцога Монтефельтро). Хотя Вазари дважды обвиняет этого францисканского монаха в плагиате математических работ Пьеро делла Франческа, у нас есть веские основания полагать, что в их отношениях царило взаимопонимание.

Лука Пачоли, проводник



Якопо де Барбари, Портрет Луки Пачоли (1495).

Ученик Пьеро, Лука Пачоли, сначала вращался в кругах при дворе герцогов Урбинских, где преподавал математику Гвидобальдо, сыну Федерико да Монтефельтро. Позже он познакомился с Леонардо да Винчи при дворе Милана, где Леонардо создал рисунки правильных и неправильных многогранников, иллюстрирующие его работу *«Божественная пропорция»* (1509). Леонардо часто общался с Пачоли, который сейчас считается одним из главных вдохновителей творчества художника. Их обмен идеями продолжился и после того, как Леонардо поселился во Флоренции, куда Пачоли приехал преподавать науку Евклида. Таким образом, труды Пьеро делла Франческа были переданы Леонардо, в частности, его *«Трактат об абаке»*, посвященный арифметике, алгебре и стереометрии, и сочинение *«О пяти правильных телах»*, который Пачоли напечатал с небольшими изменениями в своем трактате *«Божественная пропорция»*.

Хотя неизвестно, встречался ли когда-либо [Альбрехт Дюрер \(1471–1528\)](#) с Пьеро делла Франческа (умершим в 1492 году), установлено, что он познакомился с перспективой благодаря Луке Пачоли во время своего пребывания в Болонье. Более того, в его трактате *«Наставление в искусстве измерения»* мы видим в переработанном виде целые разделы трактата Пьеро.

Леонардо, наследник Николая Кузанского

С появления книги Эрнста Кассирера в 1927 году влияние Николая Кузанского на Леонардо признавалось, но неясно, оказывалось ли это влияние через Луку Пачоли. Несомненно одно – ближайшим другом Кузанского, с которым он был знаком со времени совместной учебы в Падуе, был Паоло даль Поццо Тосканелли, врач, художник-перспективист и географ своего времени. И он стал помощником и другом Леонардо!

Искусствовед Даниэль Араасс, основываясь на новых исследованиях мадридских рукописей, обобщил то, что, как считается, известно о просвещенности мастера, и подтвердил достоверность выводов Эрнста Кассирера, которые были поставлены под сомнение Эудженио Гариниом. (Примечание *2).

«...весьма вероятно, что Леонардо был знаком как минимум с двумя текстами Кузанского: *«О геометрических преобразованиях»* и *«Об игре в шары»*. В начале 1500-х годов рукописи *Форстера I* и *Мадрида II*, а также многочисленные страницы *Атлантического кодекса* действительно изобилуют исследованиями преобразований твердых тел и криволинейных поверхностей в прямолинейные, и Леонардо приступает к написанию черновика трактата *«О геометрической игре»*. Аналогично, рукопись E (1513-1514) содержит рисунки (листы 34 и 35), иллюстрирующие «игру в шары», которая занимала философа

из Кузы; однако речь идет далеко не о детской забаве, поскольку спиральное движение сферического тела⁽¹⁴⁾ побуждало к размышлениям о конкретном и сложном случае движения тела, обладающего массой, — центральный вопрос аристотелевской физики, разыгравшего в XV веке понятие *импетуса*⁽¹⁵⁾, в отношении которого Леонардо предложил свое собственное определение *сила* (*forza*), лежащее в основе его концепции природы» (Примечание *3).

Родственность взглядов Леонардо и Николая Кузанского касается концепции профанности. Статус «невежды» (*uomo sanze lettere*), который Леонардо с гордостью провозглашает в «*Атлантическом кодексе*», очень похож на образ профана, который Кузанский представляет в диалоге «*О дураке*» (1450). Простой ремесленник, вырезающий ложки из дерева, становится наставником оратора и «философа». Подобно Эразму позже в «*Похвале глупости*», Леонардо критикует начитанность во имя врожденной способности каждого человека мыслить самостоятельно, проверяя свои гипотезы на основе опыта, полученного в природе.

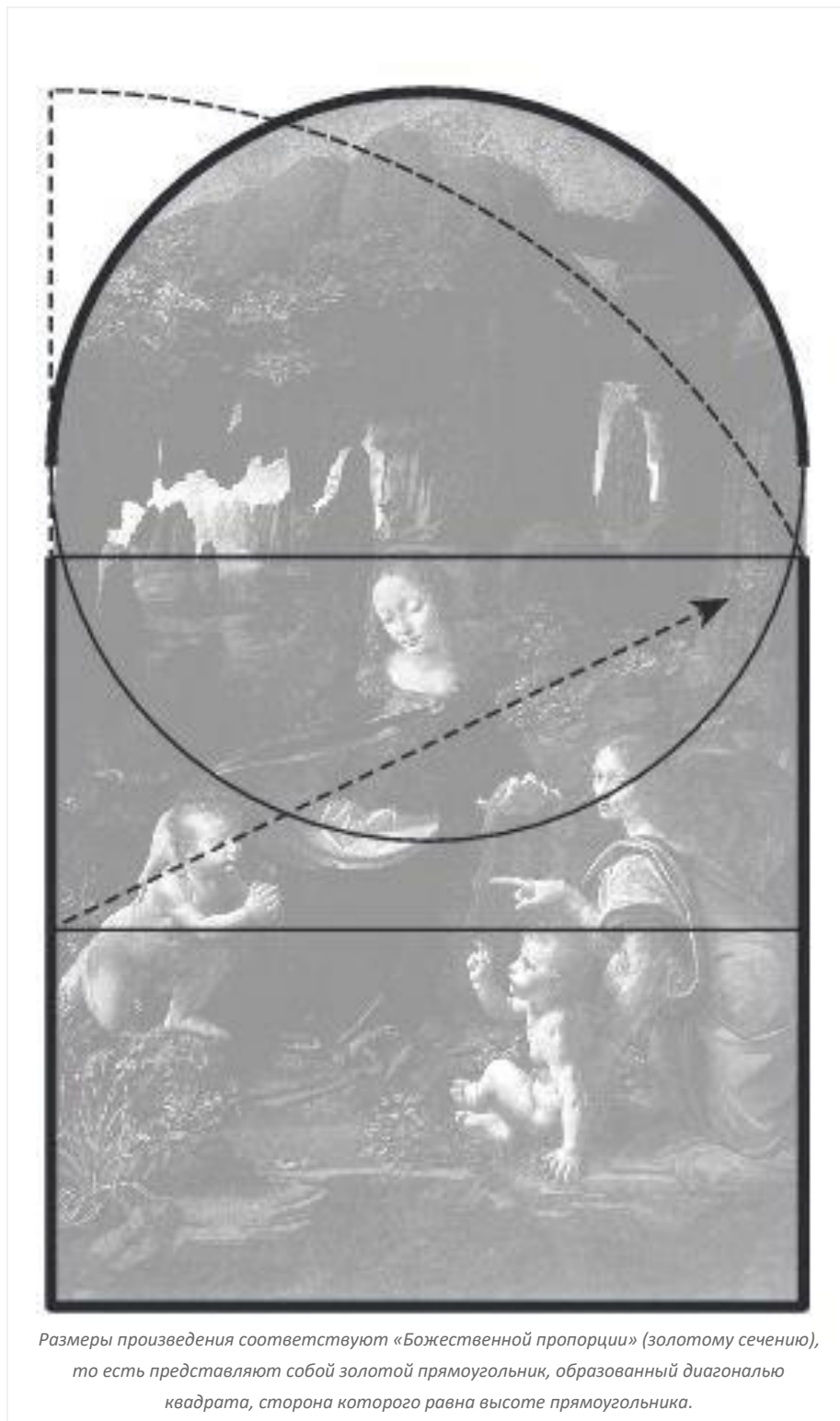
Влияние Пьеро делла Франческа на творчество Леонардо



Леонардо да Винчи, Мадонна в скалах (1483-1486).

Это позволяет увидеть новую связь с двумя работами миланского периода, то есть именно того времени, когда художник ведет диалог с Пачоли.

Во-первых, рассмотрим «Мадонну в скалах». Вспомним, что Леонардо утверждал, что цель живописи — «сделать невидимое видимым». То, что мы обсуждали относительно понятия объятия – развертывания в учении Кузанского, позволяет уловить истинную значимость высказывания Леонардо.



Размеры произведения соответствуют «Божественной пропорции» (золотому сечению), то есть представляют собой золотой прямоугольник, образованный диагональю квадрата, сторона которого равна высоте прямоугольника.

На картине «Мадонна в скалах» часто можно заметить, что Святая Дева, кажется, хочет удержать младенца Иисуса от падения в пропасть перед его ногами, — впечатление, возникающее из-за использования неустойчивой точки зрения. Этот эффект усиливается расположением света, оригинальным приемом Леонардо, предшественника Рембрандта. Густые сумерки пещеры напоминают отрывок из главы VI «Картины или Видения Бога» Николая Кузанского:

«Подобно тому, как наш глаз стремится увидеть свет солнца, то есть лик солнца, он сначала видит его скрытым, в звездах, в цветах радуги и во всем, что причастно к его свету. Но когда он силится увидеть его открытым, весь видимый свет затмевается, ибо всякий свет слабее того, что он ищет. А поскольку он стремится увидеть свет, который не может видеть, он знает, что пока он что-то видит, это не будет тем,

что он ищет, и потому ему надо выйти за рамки видимого света. Значит, он должен выйти за рамки света: он должен войти туда, где нет видимого света. И я бы сказал, где для глаза существует только тьма. И как только он оказывается во мраке, в непроглядной тьме, он понимает, что достиг лика солнца».

Итак, единственный способ изобразить невидимый свет — это *тьма*! Разве не поэтому Леонардо выбрал пещеру? Свет, освещающий фигуры, — это видимый свет, но свет, идущий из глубины пещеры, имеет совершенно иное *качество*. Разве не изображает он невидимый свет?

Таким образом, Леонардо да Винчи — не божественный гений, посланный с небес. Из яйца без тени, метафоры совпадения материального и нематериального, которую нам представляет Пьеро делла Франческа, возник взрыв человеческого творчества под предводительством всеобщей любви. Леонардо — это, так сказать, ребенок из пробирки великой лаборатории эпохи Возрождения, скромный титан-самоучка, подобно простаку Николая Кузанского из его истории про встречу философа и ремесленника. Для Кузанского акт любви к Богу не может быть совершен вне познания, к нему побуждающему. То есть он вовсе не рассматривает науку и созидательную деятельность как то, что отдаляет человечество от веры, а именно их развитие приближает человечество к абсолюту. В духе совпадения противоположностей, **именно наиболее метафизические размышления будут наиболее плодотворными в плане открытий в земной сфере** (Примечание *4). Кузанский, задолго до Лейбница и Ларуша, определяет так сопричастную трансцендентность, теофизиологию, порождающую научные открытия,двигающую прогресс, истинную науку экономики.

Давным-давно представитель Православной Церкви на острове Капри признался автору: *«Величайшей ошибкой человечества был Ренессанс. Бога пытались заменить человеческим разумом, и таким образом человечество стремительно движется к своей гибели. Но провал этого господства разума вернет человечество к подлинной вере»*.

Мальро говорил, что XXI век *«будет духовным или не будет вообще»*. Мы глубоко в это верим, но наша борьба определит, будет ли это новое Возрождение или новые темные века.

Примечания автора:

*1. Эта тема в интуитивной форме уже встречается в работах фламандского «мистика» Яна ван Рёйсбрука (1293–1381), в частности, в его книге *«Духовный брак»*. Определение Рёйсбрука общинной жизни в его работе *«Сияющий камень»* позже послужило его ученику Герту Гроде при создании Братства общинной жизни. Возникнув благодаря Хадевичу из Антверпена и движению бегинок, оно впоследствии стало августинским орденом Конгрегации Виндесхайма в Нидерландах. Этот светский орден был очень активен в переводе, иллюминировании и печати рукописей. Из его рядов вышли, в частности, Тома Кемпинский, автор *«Подражания Христу»*, «князь гуманистов» Эразм Роттердамский, и ученые, такие как геометр Джемма Фризиус и его ученик, картограф Герардус Меркатор. Иероним Босх был близок к этому движению. Николай Кузанский получил образование у монахов в Девентере (где в 1450 году он основал «*bursa cusana*», стипендию для помощи бедным студентам), и в 1425 году в Кёльне он встретил одного из своих бывших наставников, Хеймерика ван де Вельде (де Кампо). Тот познакомил его с Раймондом Луллом, Дионисием Ареопагитом и Альбертом Великим. Ван де Вельде был одним из участников Базельского собора и принял предложение фламандских гуманистов возглавить новый Лёвенский университет. Николай Кузанский отклонил это предложение, поскольку знал, что у него есть более важная политическая роль.

*2. Эудженио Гарин писал в 1953 году, что *«размышления Николая Кузанского, созревшие благодаря столкновению неоплатонизма и немецкой теологии, не имеют абсолютно ничего общего с наукой Леонардо»*, который, в любом случае, был бы неспособен читать и понимать сложную латынь Кузанского! Это презрение «грамотных» к «простым людям», характерное для феодального порядка, странным образом находит отражение в статье Сержа Жюли в *Libération* в 1995 году. В ней он утверждал, что сельские мэры во Франции не могут понять «сложное» послание кандидата в президенты Жака Шеминада, и что это, следовательно, является «доказательством» того, что он купил их поддержку!

*3. Даниэль Араасс, «Леонардо да Винчи», с. 69, издательство Hazan, 1997, Hazan.

*4. Например, Николай Кузанский, основываясь на своем понимании абсолютной природы Бога, постулирует, что всё сотворенное неизбежно несовершенно. Таким образом, он приходит к выводу, что Земля не может быть идеальной сферой. Если она всего лишь сфероид, то её идеальный центр не находится точно в центре. Выйдя далеко за рамки коперниковской революции, которая заменила Землю Солнцем в качестве центра Вселенной и тем самым исправила аристотелевскую схоластическую точку зрения, Кузанский пишет: *«Центр мира находится не больше внутри Земли, чем снаружи, и у Земли нет центра, как нет его и у любой сферы. Ибо центр — это точка, равноудалённая от окружности. Однако невозможно существование совершенной сферы или совершенного круга; следовательно, очевидно, что не может существовать центра, который можно было бы считать*

более истинным и точным». Помимо Бога, в сфере многообразия нельзя обнаружить точного равноудаления, ибо только Бог есть бесконечное Равенство. Истинный центр мира, следовательно, — Бог, бесконечно святой, ибо Он — центр земли и всех сфер и всего, что существует в мире, и в то же время Он является бесконечной окружностью всего сущего» («Об ученом незнании», глава XI).

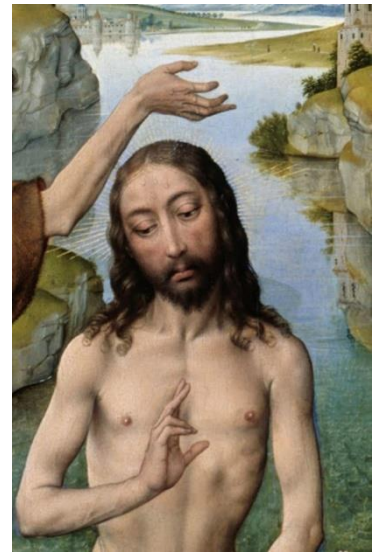
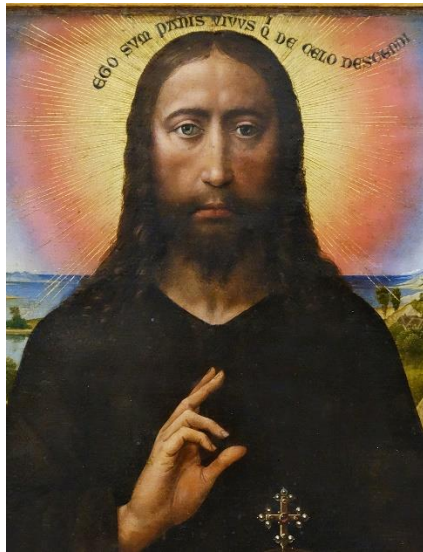
Комментарии переводчика:

- (1) В философском трактате «Об учёном незнании (De docta ignorantia)» Николай Кузанский сформулировал один из важнейших принципов своей философии:
...не будет более совершенного постижения, чем явить высшую умудрённость в собственном незнании...
(https://ru.wikipedia.org/wiki/Николай_Кузанский)
- (2) Хельга Зепп-Ларуш - вдова американского политического активиста Линдона Ларуша и основательница Института Шиллера движения Ларуша, а также немецкой партии *Bürgerrechtsbewegung Solidarität (BüSo)* («Солидарность движения за гражданские права») Автор статьи активно сотрудничает с Институтом Шиллера.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Helga_Zepp-LaRouche)
- (3) Филиокве (лат. *Filioque* — «и от Сына») — добавление к латинскому тексту оригинальной редакции Никео-Цареградского символа веры, сделанное в VII веке Западной (Римской) церковью в догмате о Троице: об исхождении Святого Духа не только от Бога Отца, но «от Отца и Сына», и официально принятое ею в XI веке. Добавление отвергается Православною церковью.
(<https://ru.wikipedia.org/wiki/Филиокве>)
- (4) Новое благочестие (лат. *Devotio moderna*) — движение в католицизме за религиозную реформу, призывающее к апостольскому обновлению через повторное открытие подлинных благочестивых практик, таких как смирение, послушание и простота жизни. Началось в конце XIV века, в основном благодаря Герхарду Грооте, и процветало в Нидерландах и Германии в XV веке, но закончилось с протестантской реформацией. Сегодня оно наиболее известна благодаря своему влиянию на Фому Кемпийского, автора «Подражания Христу», книги, оказавшей большое влияние на протяжении веков.
(https://ru.wikipedia.org/wiki/Новое_благочестие)
- (5) Гумбольдтовская модель высшего образования (нем. *Humboldtsches Bildungsideal*) или просто идеал Гумбольдта — это концепция академического образования, возникшая в начале XIX века, в основе которой лежит целостное сочетание исследований и обучения. Иногда её называют просто *моделью Гумбольдта*. Она объединяет искусство и науку с исследовательской деятельностью для достижения как всестороннего общего образования, так и культурных знаний.
Модель Гумбольдта основывалась на двух идеях Просвещения: индивидуальности и гражданстве мира. Гумбольдт считал, что университет (и образование в целом) должен помогать студентам становиться самостоятельными личностями и гражданами мира, развивая их способность мыслить в условиях академической свободы. Гумбольдт представлял себе идеал *Bildung*, образования в широком смысле, которое направлено не только на получение профессиональных навыков в процессе обучения по заранее определённом плану, но и на формирование индивидуального характера путём выбора собственного пути.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Humboldtian_model_of_higher_education)
- (6) Теофания или Феофания (Богоявление: от др.-греч. θεοφάνεια = θεός — «бог, божество» + φαίνω — «светить(ся), являть, показывать, обнаруживать») — непосредственное явление божества в различных религиях. Принимая во внимание подход Николая Кузанского, вопрос теофании является одним из ключевых в его учении. Он разрабатывается в трактатах «Об ученом незнании» и «Об искании Бога». Например, в первой книге трактата «Об ученом незнании» Кузанский пишет: «...каждая вещь в едином есть само это единое, а оно — и единое и всё, и, значит, любая вещь в нём есть всё».
- (7) «О перспективе в живописи» (*De prospectiva pingendi*)- трактат, написанный Пьеро делла Франческа в период с 1474 по 1482 год и посвящённый его покровителю, герцогу Урбинскому. По кругу тем и методу изложения книга следует за Альберти и Евклидом. Основная рукопись, хранящаяся в Парме (Палатинская библиотека), была написана самим художником от руки и иллюстрирована им же схемами, посвящёнными геометрическим, пропорциональным и перспективным задачам. Его манера теоретического изложения во многом обязана его наставнику Альберти и аналогична манере его младшего современника; однако строгость и логичность его аргументов, ясность формулировок уникальны. Пьеро рассматривает предметы не только в трехмерной проекции (линейная перспектива),

но и ортогональной, и в этом плане может считаться основателем дескриптивной геометрии и предшественником Гаспара Монжа.

(<https://www.britannica.com/biography/Piero-della-Francesca/Last-years#ref11179>)

- (8) История с загадочным автопортретом Рогира ва дер Вейдена пока до конца не ясна. Скорее всего, речь идёт о лике Христа, написанном художником на одной из картин. Вот основные:



- (9) Пизанелло, художник и мастер медальерного искусства, отлил свою первую медаль с портретом императора Иоанна VIII Палеолога в 1438 году:



- (10) Кстати, о шестиугольниках. Французы называют свою страну Нехаgone, так как территория напоминает по форме шестиугольник. Есть одноименная песня.

- (11) Фрагмент фрески «Воскресение» Андреа дель Кастаньо:



- (12) Раковина, представленная в убранстве апсиды в «Пале Монтефельтро», судя по форме, является раковиной моллюска рода пектинидов, в русском варианте – морского гребешка, по-французски – раковина Сен-Жак. Название связано с легендой о спасении моряка при транспортировке мощей Святого Иакова в Испанию. Чудесно избежавший гибели, он вышел на берег, увешанный подобными ракушками. Раковинами как амулетами, приносящими счастье, запасаются паломники по пути в Сантьяго-де-Компостела, где по преданию захоронены мощи Святого Иакова. В изображениях Святого также можно увидеть раковины на его одежде или шляпе. Хотя в подобном происхождении названия Сен-Жак нет окончательной уверенности.

На этой же раковине является из пены волн прекрасная Венера Ботичелли.

Удивительный декор, вообразенный в интерьере Пьеро делла Франческа, сочетает гигантскую по размерам раковину и непропорционально маленькое яйцо, которое, если рассматривать его масштабы относительно архитектуры, огромно. Ещё один пример значимости точки зрения. Что касается самой пары яйцо-раковина, то при всей неожиданности их сращения, мы не видим в их альянсе ничего противоестественного. Символика очевидна и воспринимается интуитивно, не требуя специальной подготовки. Легко объясняются и их размеры относительно друг друга. Яйцо при этом легко превращается сознанием в жемчужину, а весь ансамбль – в сокровище. И как красиво устроен подвес! Тонкая невидимая нить, вероятно, полученная из биссуса – секрета моллюсков, который позволяет закреплять им раковины на скалах. Прочность таких нитей невероятно высока, и именно их использовали для изготовления виссона:

«...ибо наступил брак Агнца, и жена Его приготовила себя. 8 И дано было ей облечься в виссон чистый и светлый; виссон же есть праведность святых» (Откровение Иоанна Богослова, 19, 8)

В Италии в местечке Манопелло хранится образ Иисуса на виссоне, обретенный, по легенде, в 1508 году, похожий на лик с «Распятия» Рогира ван дер Вейдена:



- (13) Конечно, отсутствие тень от яйца имеет более глубокий смысл, чем просто оптический эффект для совмещения двух планов картины. Помимо догмата о Fillioque на Базельском соборе рассматривался догмат и о непорочном зачатии Девы Марии (*Immaculata conceptio*), который был утвержден много позже, 8 декабря 1854 года буллой папы Пия IX *Ineffabilis Deus* («Боже неописуемый»). Яйцо, соединенное с раковиной тонкой нитью и не отбрасывающее тень, визуально располагающееся над Мадонной, определенно символизирует её «сияющую чистоту и святость», Блаженное Чрево. (Среди искусствоведов, надо отметить, обсуждается вопрос природы яйца – страусиное оно или какой другой птицы, но думается, для понимания произведения эти натуралистические подробности значения не имеют). Однако, памятуя о точке зрения, в которой совпадают противоположности, о стене Рая Кузанского, которую Пьеро делла Франческа стремится явить нам в живописи, что мы видим? **Любое зачатие, если взглянуть на него под «нетипичным» углом, становится настоящим чудом, освещённым светом и не отбрасывающим тени. Актом Божественной воли в духовном плане, необходимым условием непрерывности и нескончаемости жизни.**

(14) Позже вопрос движения сфер нашел свое выражение в знаменитой задаче трех тел, а недавний бестселлер с таким названием упоминался в одной из моих заметок о перспективе, перекликающейся с рассуждениями автора статьи: следуя линейной перспективе, видимой нашим обычным зрением, сужающейся вдаль и сходящейся в одной точке, человечество неминуемо придет к своей гибели. Смотреть же на мир через перспективу Святой Троицы Рублева, расширяющуюся вдаль, которая открывает невероятные возможности, под силу только развивая наше духовное зрение, **наше желание и силу любить**. Вспоминая «Маленького принца»: **«Зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь»**.

(15) Теория импétуса (от лат. *impetus* ‘толчок, импульс’) — натурфилософская теория, согласно которой причиной движения брошенных тел является некоторая сила (импетус), вложенная в них внешним источником. Импетус считался некоторым особым качеством, которым наделено движущееся тело, аналогичным, например, теплу. В современной физике, в соответствии с принципом относительности, движущееся тело не считается обладающим какими-то особыми качествами по сравнению с неподвижным. Отметим, что современная физика рассматривает исключительно внешние, материальные характеристики, которые можно зафиксировать опытным путем, измерить, отвергая любую метафизику. Собственно, на это намекает и автор статьи, говоря о необходимости выхода из кризиса. Материя и дух едины и неразделимы, пытаться развивать одно, забыв про другое — противоестественно, это ведет к постепенному разрушению нашей природы. Начнем же с самого малого импетуса — с улыбки.

Спасибо, что поделились!