

Деревянное «Распятие»
работы Филиппо Брунеллески
и фреска Мазаччо «Троица»

Екатерина И. Тараканова

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств,
Москва, Россия, ektar@yandex.ru*

Аннотация. Связь перспективного построения и трактовки архитектуры во фреске Мазаччо «Троица» с творчеством Брунеллески достаточно полно освещена в литературе. При этом удивительно, что о потрясающем сходстве фигуры Христа на кресте в этом монументальном живописном панно с деревянным распятием, вырезанным Филиппо Брунеллески, говорится лишь в считанных зарубежных исследованиях в форме констатации. В настоящей работе анализируются причины отмеченного сходства и прослеживается роль «Распятия» Брунеллески в развитии итальянского искусства эпохи Кватроченто. Выдвигается гипотеза, что изображение Христа во фреске Мазаччо – не просто техническое повторение, а своеобразный «оммаж» старшему другу и консультанту.

Ключевые слова: Кватроченто, Филиппо Брунеллески, Мазаччо, деревянное распятие, фреска «Троица», церковь Санта-Мария-Новелла

Для цитирования: Тараканова Е.И. Деревянное «Распятие» работы Филиппо Брунеллески и фреска Мазаччо «Троица» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 124–133. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-124-133

Wooden “Crucifixion” by Filippo Brunelleschi
and Masaccio’s fresco “Trinity”

Ekaterina I. Tarakanova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, ektar@yandex.ru*

Abstract. The connections of the perspective construction and interpretation of architecture in Masaccio’s fresco “Trinity” with the work of Brunelleschi is covered extensively in the literature. At the same time, it is

surprising that the striking similarity of the figure of Christ on the cross in this monumental painting panel with a wooden crucifix carved by Filippo Brunelleschi is mentioned only in a few foreign studies in the mode of statement. This paper analyzes the reasons for this similarity and traces the role of Brunelleschi's "Crucifixion" in the development of Italian art of the Quattrocento era. The hypothesis is put forward that the image of Christ in the Masaccio's fresco is not just a technical repetition, but a kind of "homage" to an older friend and consultant.

Keywords: Quattrocento, Filippo Brunelleschi, Masaccio, wooden crucifix, Masaccio's fresco "Trinity", Santa Maria Novella church

For citation: Tarakanova, E.I. (2022), "Wooden 'Crucifixion' by Filippo Brunelleschi and Masaccio's fresco 'Trinity' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philology. Linguistics. Culturology" Series*, no. 1, pp. 124–133, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-124-133

Введение

Если сопоставить два памятника флорентийского Кватроченто в базилике Санта-Мария-Новелла – фреску Мазаччо «Троица» (рис. 1) и деревянное «Распятие» работы Филиппо Брунеллески (рис. 2) – можно обнаружить их удивительное сходство. Уже традицией стало говорить о том, что Мазаччо воспринял от Брунеллески линейную перспективу и классический архитектурный язык, а от Донателло – натуралистическую анатомическую структуру, тяжелые драпировки и величие человеческих фигур. Однако отмеченное выше потрясающее сходство фрески «Троица» и деревянного «Распятия» заставляет несколько иначе взглянуть на взаимовлияние крупнейших мастеров итальянского Кватроченто. Вопросы вызывает и практически¹ дословное воспроизведение Мазаччо скульптуры Брунеллески. Отчасти оно было вызвано техническими и художественными соображениями: написанное Мазаччо примерно годом ранее «Распятие», ныне хранящееся в музее Каподимонте в Неаполе, явно уступает флорентийской фреске. Но вряд ли эти соображения были единственными.

В литературе упоминания об отмеченном сходстве довольно редки [Lisner 1970, p. 57; Beck 1971, p. 193; Fehl 1982, pp. 162–164; Bellosi, Cavazzini, Galli 2002, p. 94; Lalli, Moioli, Rizzi etc. 2006, p. 14; Данилова 1991, с. 84]. Обычно они приводятся в форме констатации

¹ Судя по изображению тела Христа в «Троице», скульптура Брунеллески воспроизведена Мазаччо не фронтально, а в небольшом ракурсе.

Рис. 1. Мазаччо. «Троица».
1425–1428 гг.
Фреска. 667 × 317 см.
Церковь Санта-Мария-Новелла,
Флоренция
(<https://goo.su/6Rbu>)

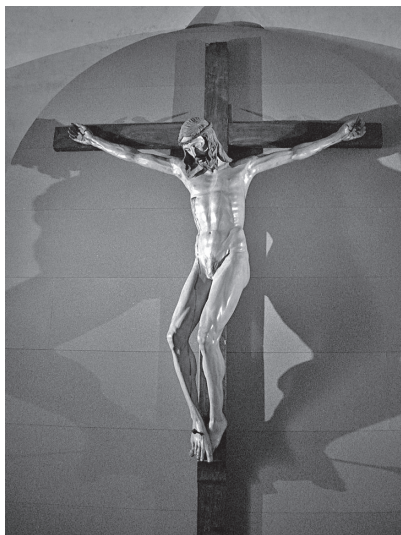
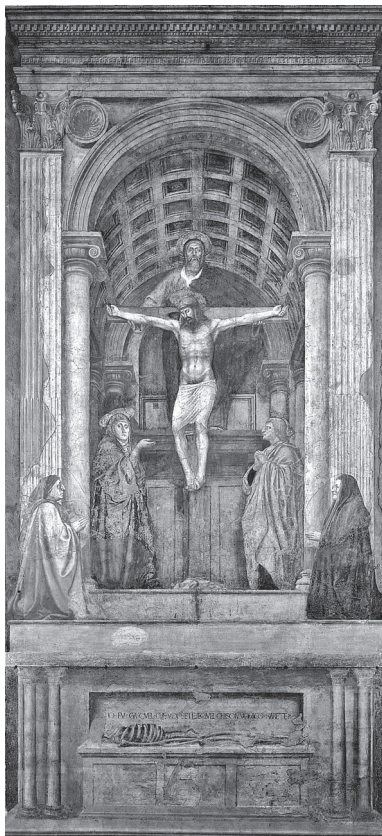


Рис. 2. Филиппо Брунеллески.
Распятие.
Ок. 1410–1415 гг.
Дерево, тонировка.
Капелла Гонди,
церковь Санта-Мария-Новелла,
Флоренция
(<https://goo.su/6rBv>)

или даже как аргумент в пользу атрибуции Брунеллески «Распятия» из Санта-Мария-Новелла. Когда речь заходит о скульптурном наследии автора купола Флорентийского собора, не считая посвященных этому вопросу узкоспециальных исследований², зачастую все ограничивается упоминанием конкурса 1401 г. на новые бронзовые двери Флорентийского баптистерия, победа в котором была присуждена не Брунеллески, а Лоренцо Гиберти. Но в эпоху Возрождения отношение к деревянному «Распятию», после знаменитого анекдота Вазари, получившему шутливое название “Crocifisso delle uova”³, было совсем другим. Здесь уместно привести этот полулегендарный рассказ о споре Донателло и Брунеллески, включенный в их жизнеописания⁴. Более кратко Вазари излагает историю в жизнеописании Брунеллески: «Между тем Донато в то время как раз закончил деревянное распятие, которое впоследствии поместили в церкви Санта-Кроче, во Флоренции, под фреской, написанной Таддео Гадди и изображавшей историю юноши, воскрешенного св. Франциском, и пожелал узнать мнение Филиппо; однако он в этом раскаялся, так как Филиппо ответил ему, что он, мол, распял мужика. Тот ответил: “Возьми кусок дерева и сам попробуй” (откуда и пошло это выражение), как об этом пространно повествуется в жизнеописании Донато. Посему Филиппо, который, хотя и имел повод для гнева, но никогда не гневался на что-либо ему сказанное, молчал в течение многих месяцев, пока не закончил деревянного распятия того же размера, но столь высокого качества и исполненного с таким искусством, рисунком и старанием, что, когда он послал Донато вперед к себе домой, как бы обманым образом (ибо тот не знал, что Филиппо сделал такую вещь), у Донато выскользнул из рук фартук, который был у него полон яиц и всякой снеди для совместного завтрака, пока он смотрел на распятие вне себя от удивления и от вида тех остроумных и искусных приемов, которыми Филиппо воспользовался для передачи ног, туловища и рук этой фигуры, настолько обобщенной и настолько цельной в своем расположении, что Донато не только признал себя побежденным, но и превозносил ее как чудо»⁵.

² См., например, [Tarr 1995; Bellosi 1998].

³ *Orlandi S.S.* Maria Novella e i suoi chiostrì monumentali. Firenze: Il Rosario, 1956. P. 24.

⁴ Более подробный рассказ см. в жизнеописании Донателло: *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. А.Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. М.: Альфа-Книга, 2008. С. 279–280.

⁵ Там же. С. 257–258.

Вопрос о достоверности этой истории остается открытым, но ее популярность и явное сходство со знаменитым соревнованием Протогена и Апеллеса в том, кто тоньше проведет черту [Lisner 1970, p. 57], указывает на новаторство и высочайший уровень работы Брунеллески, высоко оцененной современниками и буквально вписанной в мировую историю искусства. Взяв в качестве иконографического образца большое «Распятие» Джотто из той же базилики Санта-Мария-Новелла, Брунеллески сумел создать удивительно реалистичный, но при этом возвышенный и одухотворенный образ. В нем воплотился гармоничный синтез религиозной догмы, античного искусства и нового ренессансного знания с его повышенным интересом к человеку⁶. При этом характерно, что Брунеллески творчески переосмысливает, а не слепо копирует античное наследие, ознакомиться с которым он мог еще во время своей первой поездки в Рим в начале 1400-х гг. Его деревянное «Распятие» большинство исследователей датирует 1410–1415 гг. Размеры этой скульптуры, вырезанной из древесины груши, – 170 × 170 см, поэтому она идеально вписывается в квадрат, как бы вторя теоретическим рассуждениям Витрувия о пропорциях человека (в первой главе его третьей книги об архитектуре)⁷. Орнелла Баччи показала, что основные измерения этой фигуры соотносятся с флорентийским браччо – мерой длины, равной 58 см⁸. Так, высота фигуры и размах рук – чуть меньше 3 браччо, лицо Христа – 14 см шириной и 29 см длиной (т. е. $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{2}$ от 58 см соответственно). А окружности его торса – 87 см, 76 см и 67 см – т. е. $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{4}$ флорентийского браччо.

Антонио Паолуччи писал, что Брунеллески создал произведение, ставшее в определенном смысле апогеем и эмблемой «его понимания этики и эстетики человека» [Paolucci 1977, p. 4]. По мнению Лучано Беллози, эта скульптура Брунеллески может считаться «первым ренессансным произведением в истории искусства» [Bellosi, Cavazzini, Galli 2002, p. 94], отправной точкой для дальнейших поисков Донателло, Нанни ди Банко и Мазаччо. Если сравнить «Распятие» Донателло из Санта-Кроче с его последующими работами на этот же сюжет, в том числе со знаменитым

⁶Примечательно, что это первое скульптурное распятие, в котором Христос вырезан обнаженным. Набедренная повязка исполнялась из пропитанной гипсом ткани и могла заменяться в связи с определенными праздниками или в случае плохого состояния сохранности.

⁷*Витрувий*. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф.А. Петровско-го. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 51.

⁸Измерения приведены в [Paolucci 1977, p. 6].

бронзовым распятием из падуанской базилики Святого Антония, то заметно апеллирование к образцу Брунеллески. В наибольшей степени оно проявилось в чудотворном «Распятии» из церкви Санта-Мария деи Серви в Падуе. Своеобразным повторением работы Брунеллески, правда, лишенным героического пафоса и гораздо более человечным, даже субтильным, является «Распятие» из медичейской церкви Сан-Франческо дель Боско ай Фрати (в Сан-Пьетро а Сьева), возможно, выполненное Дезидерио да Сеттиньяно⁹. Влияние работы Брунеллески на выбор ракурса фигуры Христа, моделировку мускулатуры, общий характер изображения прочитывается практически во всех флорентийских распятиях XV в. И даже в тех случаях, где Маргрит Лиснер, посвятившая этим распятиям монографию, в качестве художественного источника указывает лишь бронзового Христа Донателло из падуанской базилики Святого Антония [Lisner 1970, p. 65], значительным представляется как косвенное (через призму творчества Донателло), так и прямое влияние географически более доступной скульптуры Брунеллески. Характерно, что и в написанной Антонио Манетти около 1480 г. биографии Брунеллески о его «Распятии» говорится, что «знатоки считали, что в скульптуре, особенно среди Распятий, во всем мире нет ничего столь совершенного»¹⁰. Примечательны примеры с флорентийскими деревянными распятиями Микелоццо ди Бартоломео из Сан-Николо в Ольтарно и Джулиано да Сангалло из Сантиссими Аннунциаты: эти мастера, зарекомендовавшие себя, прежде всего, как зодчие и во многом продолжившие архитектурную линию Брунеллески, оказались его последователями и в скульптуре.

Отголоски влияния «Распятия» Брунеллески заметны и в трактовке человеческого тела в живописи Кватроченто, в том числе и в алтарных образах Перуджино. Антонио Манетти подчеркивал, что Филиппо собственноручно расписал (*“colori di sua mano”*)¹¹ фигуру Христа. Тщательно подобранный оттенок карнации был, по всей видимости, воспроизведен во фреске Мазаччо. Картон для написания архитектуры в «Троице», скорее всего, помогал делать (или полностью делал) сам Филиппо. Создается впечатление, что точнейшее воспроизведение Мазаччо скульптуры старшего друга

⁹ О дискуссии по поводу атрибуции этого распятия см. [Lisner 1970, p. 73–74].

¹⁰ *Manetti A. Opere istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti matematico ed architetto fiorentino del secolo XV. Firenze: LeMonnier, 1887. P. 80.*

¹¹ *Ibid.*

и консультанта было своеобразным «оммажем» или благодарностью. При этом символично, что «Распятие» Брунеллески во фреске занимает центральное во всех смыслах положение. Как образец, превзошедший даже наследие древних, оно оказывается внутри драгоценного табернакля, в качестве которого может восприниматься иллюзионистически написанная архитектура капеллы.

А быть может, Брунеллески, отличавшийся хитроумными выходками, сам предложил свою скульптуру в качестве «модели», рассчитывая таким образом на ее увековечивание и прославление и тем самым окончательно изживая неприятный осадок, оставшийся у него после поражения в конкурсе 1401 г. Во всяком случае, с конца 1410-х гг. мастер полностью посвятил себя инженерии и архитектуре. Отсылка к скульптурному прототипу стала еще более очевидной после того, как в конце жизни Филиппо подарил свое знаменитое «Распятие» доминиканцам, поместившим его рядом с главной капеллой базилики Санта-Мария-Новелла, между капеллами Филиппо Строцци и Барди (Сан-Грегорио) [Belloso, Cavazzini, Galli 2002, p. 92] так, что оно, по всей видимости, просматривалось от «Троицы». Таким образом, восхитившись реальным «Распятием» Брунеллески, посетитель мог вскоре увидеть его запечатленным в руках Бога Отца во фреске Мазаччо. Иллюзионистичность этого живописного панно (Вазари писал о нем, «что кажется, будто стена уходит вглубь»¹²) только усиливала эффект.

Эта иллюзия фактически становится реальностью в капелле Кардини (церковь Сан-Франческо, Пеша), выстроенной в 1451 г. (рис. 3). Ее авторство приписывается приемному сыну и ученику Брунеллески – Андреа ди Ладзаро Кавальканти, прозванному иль Буджано¹³ [Schlegel 1963, p. 28]. Эту капеллу иногда даже называют пространственным воспроизведением «Троицы» Мазаччо [Locher 1993, p. 504, n. 58; Kemp 1986, p. 62]. Но точнее, наверное, было бы говорить о своеобразном «повторении» ее ключевых составляющих, привнесенных благодаря Брунеллески: это и новая ренессансная архитектура, и распятие – в данном случае скульптурное (в отличие от святых и предстоящих, написанных на стене у его основания Нери ди Биччи). Еще одной отсылкой к работам Филиппо становится помещенный в центре капеллы алтарный стол, явно перекликающийся со столом над надгробием Джованни ди Биччи деи Медичи и Пиккарды Буэри в Старой Сакристии флорентийской базилики Сан-Лоренцо.

¹² Вазари Дж. Указ. соч. С. 251.

¹³ Gaye J. Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze: Presso Giuseppe Molini, 1839. Т. 1. Р. 144.



Рис. 3. Андреа Кавальканти (?), Нери ди Биччи.
Капелла Орланди-Кардини. 1451–1458 гг.
Церковь Сан-Франческо, Пеша
(<https://goo.su/6rdx>)

Заключение

Удивительна судьба фрески Мазаччо и скульптуры Брунеллески в XVI и последующих столетиях. Между 1565 и 1572 гг. «Троица» – один из «манифестов» ренессансного искусства – была закрыта мраморным алтарем с написанной Вазари «Мадонной с четками». В 1860–1861 гг. фреска была открыта, отделена от стены (за исключением нижней части с изображением скелета) и перенесена на внутреннюю часть фасада церкви. И лишь в 1952 г. «Троица» «вернулась» на свое место и ее первоначальная структура была полностью восстановлена [Schlegel 1963, p. 19].

Скульптура Брунеллески была передана монахами в капеллу Гонди, переделку которой в 1503 г. заказали уже упоминавшемуся ранее в качестве автора одного из распятий Джулиано да Сангалло. Его проект декорации капеллы был реализован лишь для торцевой стены. Знаменитое деревянное распятие органично вписалось в нишу, расположенную в самом ее центре. Выверенность и определенный четкий ритм архитектурных членений этой стены на-

водят на мысль, что Джулиано да Сангалло вдохновлялся Старой сакристией, где в алтарном выступе (*scarsella*) (в перспективном сокращении, воспринимающемся как арка) помещено Распятие, выполненное Симоне ди Нанни Феруччи явно под впечатлением от скульптуры Брунеллески. Примечательно, что именно в будущей капелле Гонди 18 октября 1279 г. – в день святого Луки – праздновалась церемония «Закладки первого камня» базилики Санта-Мария-Новелла. В тот же день капелла получила посвящение этому евангелисту. И то, что вырезанное Филиппо Брунеллески «Распятие» в итоге оказалось в капелле святого покровителя художников, весьма символично.

Литература

- Данилова 1991 – Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. 294 с.
- Beck 1971 – Beck J.H. Masaccio's Early Career as a Sculptor // The Art Bulletin. 1971. Vol. 53. No. 2. P. 177–195.
- Bellosi 1998 – Bellosi L. Filippo Brunelleschi e la scultura // Prospettiva. 1998. Nr. 91/92. Vol. 1: Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro. P. 48–69.
- Bellosi, Cavazzini, Galli 2002 – Bellosi L., Cavazzini L., Galli A. Masaccio e le origini del Rinascimento. Milano: Skira, 2002. 237 p.
- Fehl 1982 – Fehl Ph.P. The Naked Christ in Santa Maria Novella in Florence: Reflections on an Exhibition and the Consequences // Storia dell'Arte. 1982. Nr. 45. P. 161–166.
- Kemp 1986 – Kemp W. Masaccios "Trinität" im Kontext // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1986. Bd. 21. S. 44–72.
- Lalli, Moiola, Rizzi etc. 2006 – Lalli C., Moiola P., Rizzi M., Seccaroni C., Speranza L., Stiberc P. Il Crocifisso di Donatello nella Basilica di Santa Croce a Firenze. Osservazioni dopo il restauro // OPD Restauro. 2006. Nr. 18. P. 13–38.
- Lisner 1970 – Lisner M. Holzkruzifixe in Florenz und der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühesten Cinquecento. München: Bruckmann, 1970. 128 p.
- Locher 1993 – Locher H. Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance Retabels // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1993. Bd. 56, H. 4. S. 487–507.
- Paolucci 1977 – Paolucci A. Il Crocifisso di Brunelleschi dopo il restauro // Paragone. 1977. Nr. 329. Luglio. P. 3–6.
- Schlegel 1963 – Schlegel U. Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella // The Art Bulletin. 1963. Vol. 45. Nr. 1. Mar. P. 19–33.
- Tarr 1995 – Tarr R. Brunelleschi and Donatello: Placement and Meaning in Sculpture // Artibus et Historiae. 1995. Vol. 16. No. 32. P. 101–140.

References

- Beck, J.H. (1971), "Beck Masaccio's Early Career as a Sculptor", *The Art Bulletin*, vol. 53, no. 2, Jun., pp. 177–195.
- Bellosi, L., Cavazzini, L. and Galli, A. (2002), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Skira, Milan, Italy.
- Bellosi, L. (1998), "Filippo Brunelleschi e la scultura", *Prospettiva*, no. 91/92, pp. 48–69.
- Danilova, I.E. (1991), *Brunelleschi i Florentsiya. Tvorcheskaya lichnost' v kontekste renessansnoy kul'tury* [Brunelleschi and Florence. Creative personality in the context of Renaissance culture], Iskustvo, Moscow, Russia.
- Fehl, Ph.P. (1982), "The Naked Christ in Santa Maria Novella in Florence: Reflections on an Exhibition and the Consequences", *Storia dell'Arte*, no. 45, pp. 161–166.
- Gaye, J. (1839), *Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI*, T. 1, Presso Giuseppe Molini, Florence, Italy.
- Kemp, W. (1986), "Masaccios 'Trinität' im Kontext", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 21, pp. 44–72.
- Lalli, C., Moioli, P., Rizzi, M., Seccaroni, C., Speranza, L. and Stiberc, P. (2006), "Il Crocifisso di Donatello nella Basilica di Santa Croce a Firenze. Osservazioni dopo il restauro", *OPD Restauro*, no. 18, pp. 13–38.
- Lisner, M. (1970), *Holzkruzifixe in Florenz und der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühesten Cinquecento*, Bruckmann, Munich, Germany.
- Locher, H. (1993), "Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance Retabels", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 56, H. 4, pp. 487–507.
- Paolucci, A. (1977), "Il Crocifisso di Brunelleschi dopo il restauro", *Paragone*, no. 329, pp. 3–6.
- Schlegel, U. (1963), "Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella", *The Art Bulletin*, vol. 45, no. 1, pp. 19–33.
- Tarr, R. (1995), "Brunelleschi and Donatello: Placement and Meaning in Sculpture", *Artibus et Historiae*, vol. 16, no. 32, pp. 101–140.

Информация об авторе

Екатерина И. Тараканова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ektar@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina I. Tarakanova, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka St., Moscow, Russia, 119034; ektar@yandex.ru