

Глава 34. Пизанелло (до 1395 – между 1450 и 1455)

Итальянский художник Пизанелло, младший современник Луиса Боррассы, Микелино да Безоццо, Конрада фон Зеста, Губерта ван Эйка, Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако, Стефано да Верона, Робера Кампена, Мазолино да Паникале и Яна ван Эйка, работал в жанрах евангельских историй, сцен из жизни святых и светских портретов. Он был предвестником натуралистического романтизма, выдающимся анималистом и мастером рисунка.

34.1. Политическая жизнь

Сицилия и Неаполь были присоединены к Испании⁽¹⁾. С юго-востока на Европу надвигалась Османская империя⁽²⁾. В католической церкви закончилась Великая Схизма, после чего в Чехии начались и закончились гуситские войны⁽³⁾.

События в Прибалтике. На Севере Европы шла война Дании с Ганзейским союзом⁽⁴⁾. В 1448 году королем Дании стал Кристиан I⁽⁵⁾ [4].

Столетняя война. После ряда неудач Франция постепенно двигалась к победе над Англией в Столетней войне⁽⁶⁾. 28 мая 1444 в Туре было подписано англо-французское перемирие на два года, которое затем несколько раз продлевалось. Однако в июле 1449 Карл VII воспользовался пограничными конфликтами в Нормандии и Бретани и, нарушив перемирие, направил войска на освобождение Северной Франции - французы вторглись в Нормандию [11].

Торговые войны в Италии. В Италии продолжались войны за торговые интересы⁽⁷⁾. В 1449 году Милан победил Венецию и завоевал Ломбардию. А в 1450 году власть в Милане захватило семейство Сфорца. Последний представитель семейства Висконти, правившего до этого в Милане, Филиппо-Мария, для войны с Венецией и другими городами вынужден был содержать отряд наемников во главе со знаменитым кондотьером Франческо Сфорца, сыном простого крестьянина. Висконти был вынужден отдать свою дочь в супруги этому грозному военачальнику, а когда в 1447 году Филиппо-Мария умер, не оставив мужских наследников, Сфорца легко нашел средство утвердить за собой тиранию [3].

Географические открытия. Продолжилась эпоха географических открытий, колониальных войн и захватов⁽⁸⁾. В 1445 году в Португалии впервые стали продаваться с молотка африканские рабы. По другую сторону мыса Бахадор был водружен крест – символ христианского владычества, мало соответствовавший усиливающейся охоте за людьми и торгу ими, хотя именно этот торг и побуждал к морским экспедициям. Охота на людей, выгода от которой, по наивному выражению летописца, «ниспосылалась Господом в награду за понесенные на Его пользу труды», завлекала смельчаков все дальше на юг.

В этом же году португальские мореплаватели достигли Зеленого мыса на западном берегу Африки. Ложное мнение о том, что под низшими широтами вертикальные лучи солнца истребляют всякую растительность (предраассудок был вызван Сахарой), начало исчезать. В 1445 году Диниш Диаш⁽⁹⁾, сам того не заметив, проплыл за устье Сенегала к Кабо-Верде, и старинное предположение о необитаемости жаркого пояса исчезло при виде пальм, венчавших высоты Зеленого мыса. В 1446 году Нуньо Триштан⁽¹⁰⁾ умер от отравленной стрелы туземца по ту сторону Рио-Гранде. В 1448 году португальцы построили форт на острове Аргим у побережья Мавритании [3, 4].

34.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

В Италии началось формирование нового течения – гуманизма, в Европе создавались новые университеты, в области литературы создавались крупные стихотворные произведения⁽¹¹⁾.

Техника. Около 1445 года немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг⁽¹²⁾ использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 году в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов.

Лирическая поэзия. В лирической поэзии господствовали немецкие и итальянские поэты.

Немецкий поэт Освальд фон Волькенштейн (1377-1445) происходил из старинного рода тирольских рыцарей. Десятилетним мальчиком он принял участие в походе против Пруссии, сопровождал императора Сигизмунда в Персию и Турцию. По требованию юной тирольской дворянки Сабины Егер, пожелавшей испытать его мужество, совершил паломничество в Палестину. Застав свою возлюбленную по возвращении уже замужней дамой, отправился в 1402 году в Италию, в войске Рупрехта Пфальцского. Вернувшись на родину, примкнул к борьбе тирольского дворянства против герцога Фридриха Пустая Мошна. В 1407 году отправился в Испанию воевать с маврами, побывал во многих городах, выдавая себя иногда за арабского князя. В 1414 году присутствовал на Констанцском соборе. В Тироле снова вступил в ряды оппозиции и был арестован благодаря коварству своей бывшей возлюбленной Сабины Егер. Отпущенный за большой выкуп, был арестован вторично, когда Фридрих поссорился с Сигизмундом, к которому всегда был близок Освальд. После освобождения участвовал в подавлении движения гуситов. Автор 125 песен, напоминающих авантюрные новеллы. Среди них – песни, близкие к бюргерской поэзии, шуточные, кабацкие, религиозного содержания, выражающие скорбь по поводу нравственного упадка рыцарства, предсказывающие возмездие за грехи. Многие из песен посвящены второй жене миннезингера Маргарите фон Швангау. Примером его творчества может служить «Утренняя песня»:

«Я за полночь слышу, как тянет прохладной травой

И ветер шуршит из предутренней мглы луговой,
Который, как я понимаю, зовется норд-остом.
Я, стражник, - послушайте! – я говорю вам: грядет
Рассвет из клубящейся чащи лесов и вот-вот
Заря разольется по кронам деревьев и гнездам.
Разносятся трели певцов из зеленых кустов –
Чижей, соловьев, долгоносиков, черных дроздов,
Долины и горы внимают их громкому пению.
И ежели кто-то в местечке укромном лежит,
Кто ночь удовольствию отдал, пускай поспешит –
Не время, не время любовному уединению!»
А дева спала непробудно в постели,
И юноша спал, не внимая совету,
И если бы птицы в листве не запели,
Они бы едва ли проснулись к рассвету.
И дева пустилась рассвет упрекать:
«Не можете ль вы, господин, подождать
И честь соблюдать, как положено по этикету!»
Накидочку белую быстро она подала
Возлюбленному и капризно рукой повела.
«Взгляни-ка на небо, - сказала, - не скоро ль светает?»
И юноша встал, и окно широко распахнул,
И только на небо, как дева просила, взглянул:
«О боже, - воскликнул, - и вправду рассвет наступает!»
Рассвет пробивался сквозь толщи невидимых сфер,
И в зареве ярком свой блеск потушил Люцифер,
Со светом теряя и чары свои, и заклятья.
И юноша деву привлек и вздохнул тяжело:
«Ах, душенька, и получаса еще не прошло,
Как мы неразлучно, казалось, смыкали объятья».
И вновь они стали стенать и молить,
Минуты вымаливать, млея от страсти, -
Как будто их хочет рассвет разлучить, -
И солнца боялись, и ждали напасти.
Она говорила: «Возлюбленный мой,
Останься минуточку-другую со мной,
Пусть будет что будет, любимый, я вся в твоей власти!»
И в то же мгновенье пронзительно рог затрубил –
Увы, это стражник, очнувшись, приход возвестил
Восточного гостя в слепящем глаза одеянье.
И дева, увидев, как сделалось всюду светло:
«Ах, солнце, - воскликнула, - как ты некстати взошло,
Куда бы приятней ты было в закатном сиянье!
К чему, в самом деле, мне блеск ослепительный твой?
Достаточно было б мерцанья звезды голубой

На небе ночном, чтоб исполнилось неисполнимое!»

А юноша лишь рассмеялся: «Ах, радость моя,
И рад бы – да солнцу не властен приказывать я,
Любовью томясь, я тебя покидаю, любимая».

«Постой же, - взмолилась она, - подожди!

Ты видишь, и я, как в горячке, пылаю.

Ты душу мне вынул – так не уходи,

Побудь, я о большем уже не мечтаю!»

И разом прильнули... И что тут сказать?

И рук не могли... не могли оторвать.

«Прощай, моя радость, прощай... я тебя покидаю...» [14].

Итальянский поэт Леонардо Джустиниан (около 1388 – 1446), венецианский патриций, государственный деятель и ученый-гуманист, прославился канцонами на итальянском языке, которым подражали и которые распространялись по всей Италии под названием «Джустиниановых». Характерные интонации и образы народных песен сочетались в них с изысканностью языка. Примером может служить канцона о неверности возлюбленной:

Ты помнишь клятвы, полные огня,

Что слух еще недавно мне ласкали?

Когда ты день не видела меня,

Твои глаза везде меня искали,

И если не было нигде меня,

Сердечко разрывалось от печали.

А нынче смотришь – и не узнаешь,

Раба не ставя бывшего ни в грош [39].

Настоящее имя итальянского поэта Буркьелло (1404-1449) – Доменико ди Джованни. Он был сыном флорентийского плотника, по ремеслу брадобрей, а как поэт – создателем шуточной эксцентричной поэзии, получившей наименование «Буркьелловой». В этой поэзии, представлявшей собой комико-фантастическое воссоздание действительности, сочетались разнородные компоненты, не имеющие между собой очевидной связи, что создавало впечатление игры. «Буркьеллова поэзия», народная по своему духу, пользовалась большим успехом у современников и находила многих подражателей. Примером его творчества может служить стихотворение-спор Поэзии и Бритвы:

Поэзия и Бритва. Кто кого?

Одна ворчит: - С тобой не сладишь дела.

Ты отвлекаешь моего Буркьелло,

И он не сочиняет ничего.

Другая из стакана своего

Выпархивает на трибуну смело:

- Прости меня, но ты мне надоела.

Вообразила делом баловство!

Не будь меня, и помазка, и мыла, -

Хоть и от нас не больно прок велик, -
Ты голодом его бы уморила.
- Позволь заметить, коли спор возник,
Что ты о пылком сердце позабыла,
А мой Буркьелло сердцем не старик.
Тут я: - Кончайте крик.
Для той из вас я всех дороже в мире,
Кто мне стаканчик поднесет в трактире. [39].

Архитектура. Итальянский архитектор и скульптор Филиппо Брунеллески родился в 1377 году и умер в 1446. Разносторонне образованный человек, он обладал талантами архитектора, скульптора, инженера, изобретателя, математика. Кроме Флоренции, жил и работал в Риме. В ранней юности во Флоренции начал обучаться ювелирному делу, но очень скоро почувствовал призвание к большим формам в искусстве. В самом начале творческого пути в 1401 году принял участие в знаменитом конкурсе на создание рельефа дверей баптистерия Флорентийского собора. Хотя Брунеллески и не победил, сам признав превосходство работы Гиберти, он продолжал заниматься скульптурой. Известны его произведения «Распятие» ([илл. 34.11](#)) размером 170×170 см, созданное около 1409 года для церкви Санта Мария Новелла, и «Жертвоприношение Исаака» ([илл. 34.10](#)) размером 45×38 см, созданное в 1401 году и хранящееся в Национальном музее Барджелло во Флоренции.

Как архитектор Брунеллески прославился строительством в 1420-1436 годах купола кафедрального собора Санта-Мария дель Фьоре ([илл. 34.1](#)) во Флоренции, превосходящего своими размерами купол собора св. Петра в Риме и донныне считающегося чудом строительного искусства. Микеланджело говорил об этой работе: «Трудно сделать так же хорошо, нельзя сделать лучше». Купол диаметром около 43 м выложен черепицей и расчленен на восемь лопастей белыми каменными ребрами. При проектировании этого купола Брунеллески использовал сделанную им в 1418 году деревянную модель собора ([илл. 34.2](#)), центральная часть которой имеет размеры 100×90 см.

Одновременно с возведением купола в 1419-1426 годах шло строительство первого гражданского сооружения, спроектированного Брунеллески, - Воспитательного дома или Приюта найденьшей ([илл. 34.3](#)). В 1429 году была начата капелла Пацци ([илл. 34.4](#)) при церкви Санта-Кроче во Флоренции. Его работой считается также центральная часть трехэтажного палаццо Питти ([илл. 34.5](#)) во Флоренции, начатого в 1440 году. Здание выложено рустами – грубо отесанными каменными блоками. В 1418-1428 годах по проекту Брунеллески строилась церковь Сан-Лоренцо ([илл. 34.6-34.8](#)), а в 1444-1446 годах – церковь Сан-Спирито ([илл. 34.9](#)) во Флоренции.

Творчество Брунеллески оказало огромное влияние на искусство не только Флоренции, но и всей Италии. Недаром Альберти подчеркивал, что строения Брунеллески возведены не только во славу родного города, но и всего тосканского народа [17].



Илл. 34.1. Филиппо Брунеллески. Купол кафедрального собора Санта-Мария дель Фьоре.



Илл. 34.2. Филиппо Брунеллески Модель собора Санта-Мария дель Фьоре.



Илл. 34.3. Филиппо Брунеллески. Воспитательный дом.



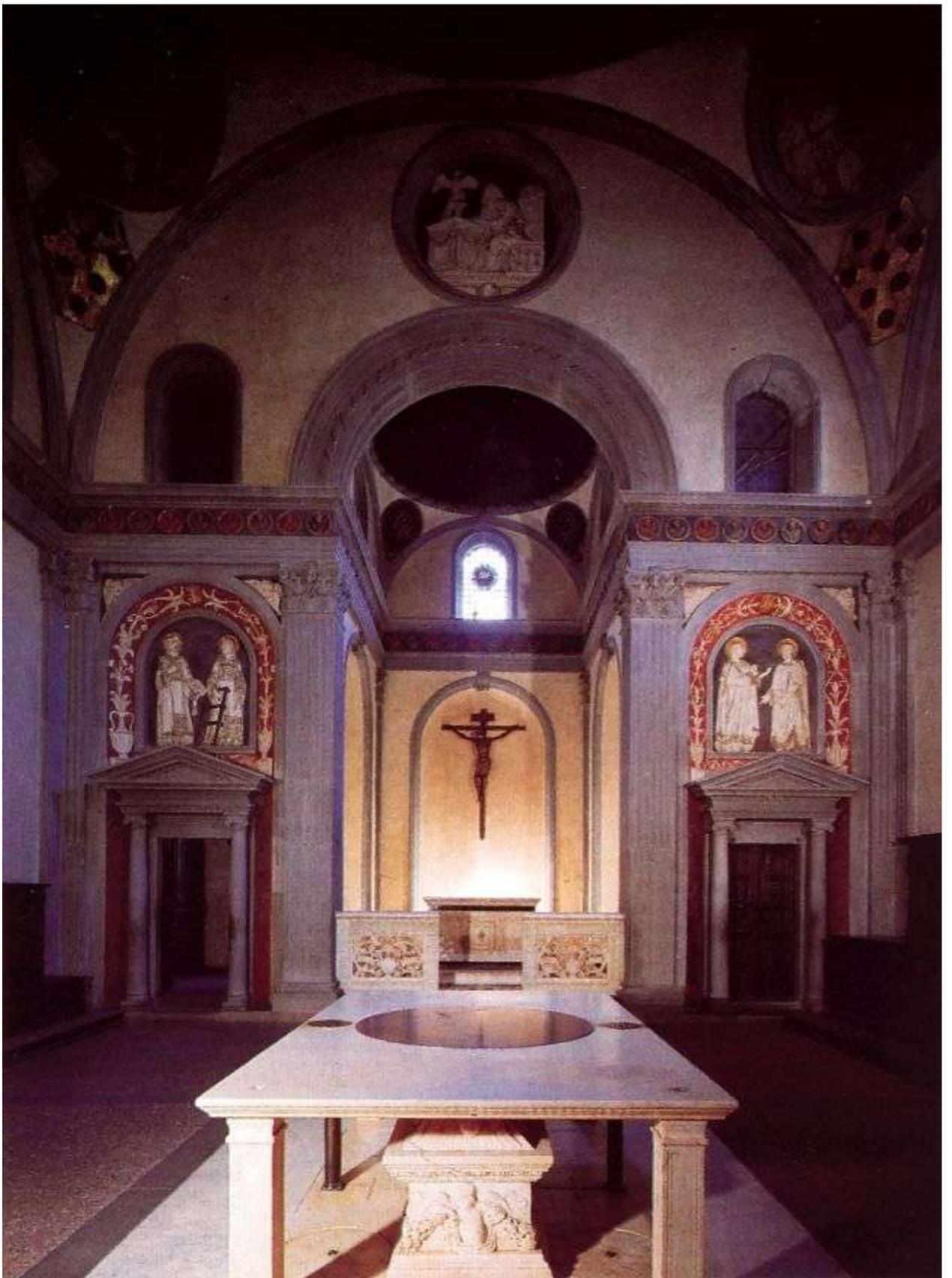
Илл. 34.4. Филиппо Брунеллески. Капелла Пацци церкви Санта Кроче.



Илл. 34.5. Филиппо Брунеллески. Палаццо Питти.



Илл. 34.6. Филиппо Брунеллески. Церковь Сан-Лоренцо.



Илл. 34.7. Филиппо Брунеллески. Старая сакристия церкви Сан-Лоренцо.



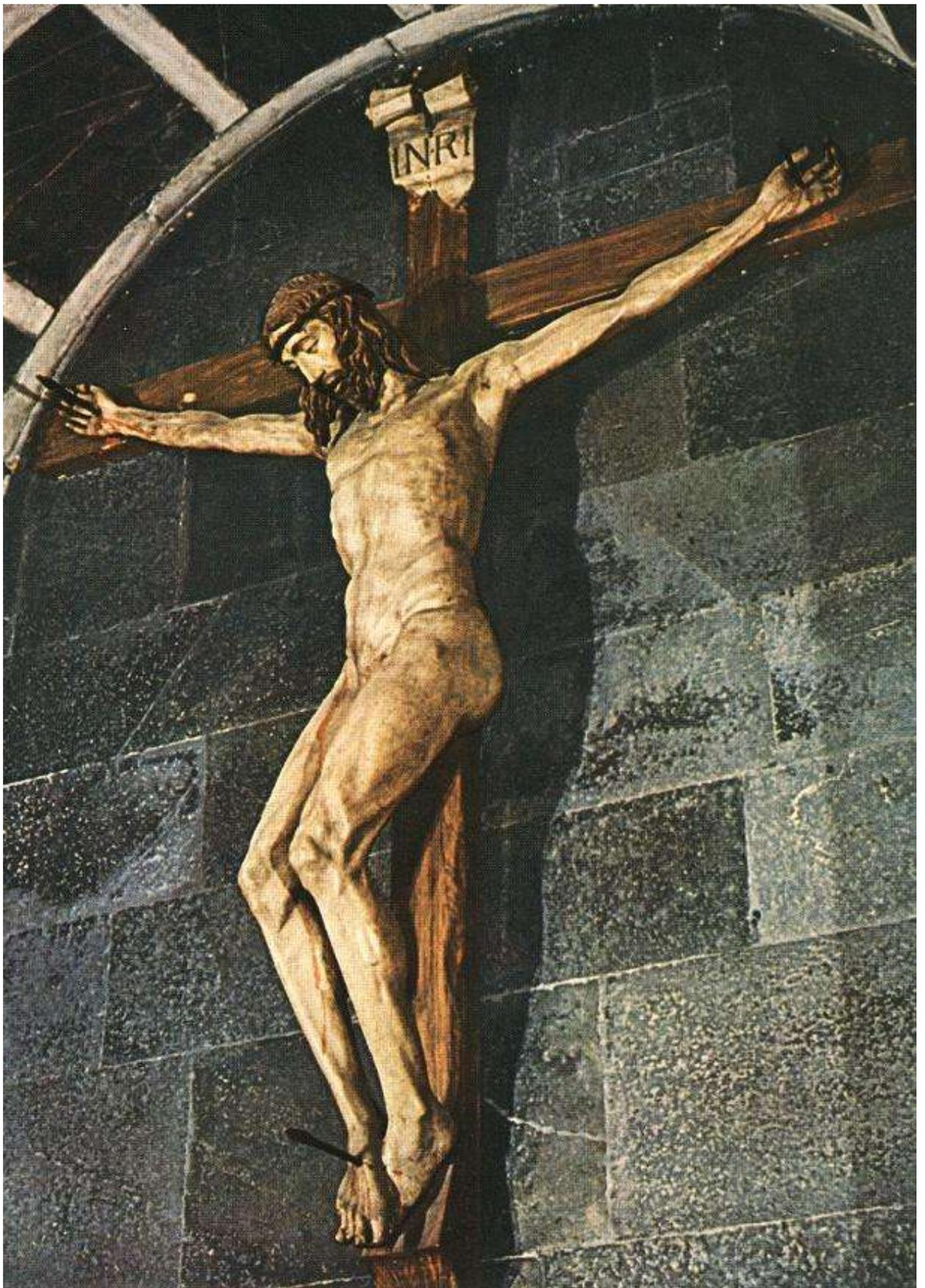
Илл. 34.8. Филиппо Брунеллески. Церковь Сан-Лоренцо.



Илл. 34.9. Филиппо Брунеллески. Церковь Санто-Спирито.



Илл. 34.10. Филиппо Брунеллески. Жертвоприношение Исаака.



Илл. 34.11. Филиппо Брунеллески. Распятие.

Скульптура. В 1419 году итальянский скульптор Якопо делла Кверча закончил создание статуй фонтана Фонтане Гайя в Сиене [4].

Миниатюра. В 1416 году французские живописцы-миниатюристы братья Лимбург создали «Великолепный Часослов герцога Беррийского» [4].

Французский миниатюрист, известный в истории живописи под именем Мастера Часослова Рогана, работал в Париже и Анжу в первой половине XV века. Имя этого неизвестного мастера происходит от манускрипта «Часослов Рогана» из Национальной библиотеки в Париже, названного так по находящемуся на нем гербу семьи Роган. Манускрипт включает и знаменитую «Пьету» ([илл. 34.12](#)). Вокруг этой рукописи были собраны произведения замечательного художника или, скорее, целой мастерской, работавшей под его руководством.

Ничего не известно о его происхождении, как предполагается, или испанском, или северо-нидерландском, где в ту пору находился центр религиозной живописи. Считается, что Мастер Часослова Рогана начал свою деятельность около 1410 года в Париже, в мастерской, где также работал Мастер из Бедфорда. Мастер Часослова Рогана вначале иллюстрировал светские книги, а затем специализировался на всевозможных часословах. Наконец, около 1420 года он поступил на службу в семейство Анжу и создал «Часослов Рогана», «Часослов Рене Анжуйского» из Национальной библиотеки в Париже, а также «Часослов Изабеллы Стюарт» из музея Фицуильям в Кембридже. Ему приписывают также живопись на дереве: фрагмент «Благовещения» из Музея изящных искусств в Лане.

Отстальный в техническом отношении и обладавший слишком индивидуальным талантом, этот художник не создал школы, кроме нескольких учеников, которые переняли его стиль, но вовсе не дух. Он не имел художественного «потомства», и его талант остался одиноким в ту эпоху [18].

Живопись. В 1423 году итальянский живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов». В 1434 году нидерландский живописец Ян ван Эйк создал «Портрет четы Арнольфини» [4].

Итальянский живописец Джулиано д'Арриго, прозванный Пезелло, родился в 1367 году и умер в 1446. Он работал во Флоренции. С 1385 года состоял в цехе врачей и аптекарей; с 1390 года работал вместе с Аньоло Гадди по заказу попечительства Флорентийского собора. В 1404 и 1424 годах выполнял заказы цеха Калимала, в 1414 году работал для монастыря Орсанмикеле во Флоренции. Он участвовал в конкурсе моделей купола Флорентийского собора, был сотрудником Гиберти, а также Брунеллески при строительстве этого купола, поэтому, может быть, был и архитектором. Достоверных работ не сохранилось. Ему приписывают фреску ([илл. 34.13](#)) в Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, исполненную в 1442-1446 годах и изображающую небо Северного полушария на дату 4 июля 1442 года [47].

Австрийский художник, известный в истории живописи как Мастер из Хейлигенкрейца, работал в первой половине XV века в Австрии. Его имя



Илл. 34.12. Мастер Часослова Рогана. Пьета. Миниатюра.



Илл. 34.13. Пезелло. Северное полушарие.

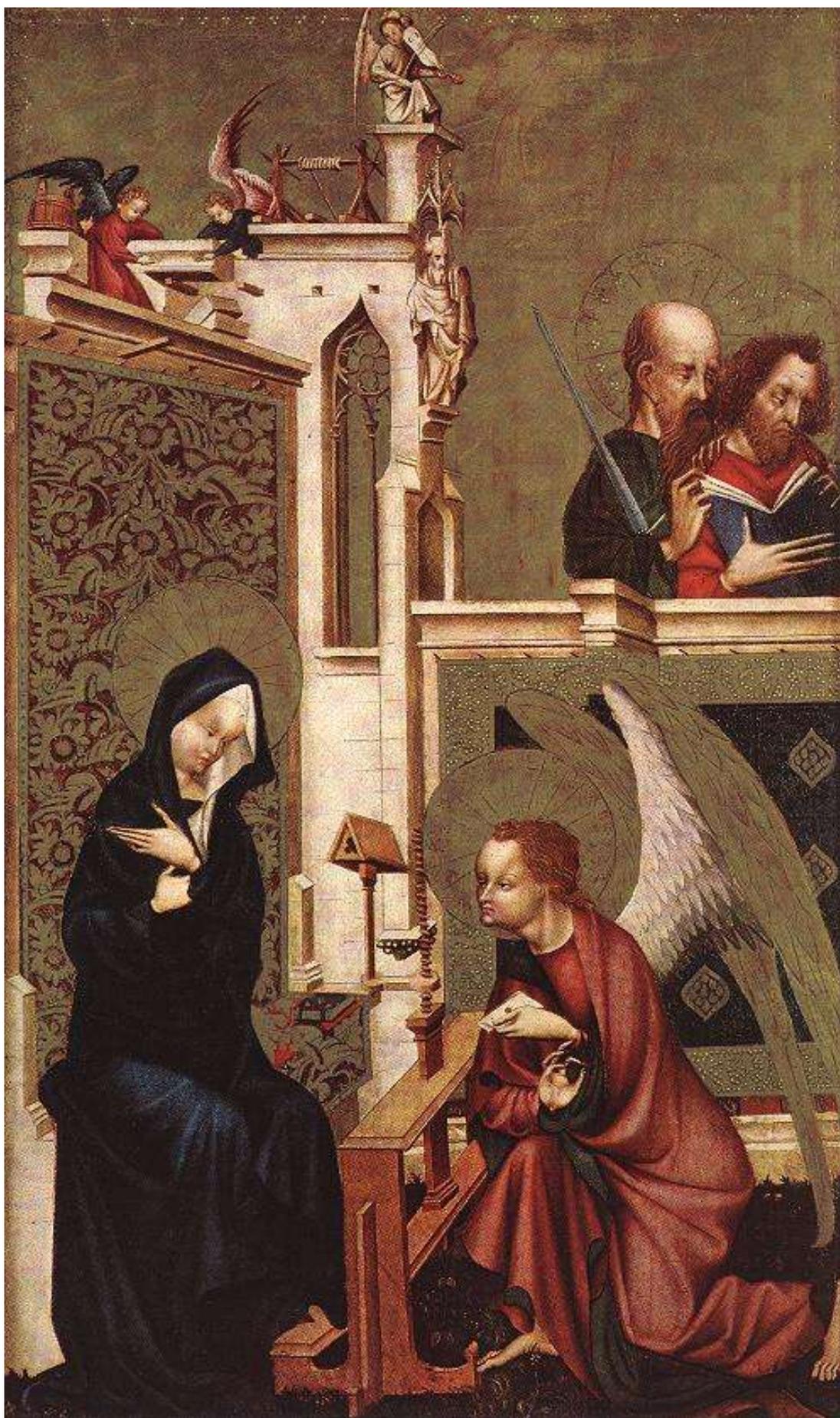
происходит от диптиха, созданного около 1410 года, из цистерцианского монастыря Хейлигенкрейц близ Вены, на котором изображены сцены «Благовещение» ([илл. 34.14](#)) размером 72×43.5 см и «Обручение св. Екатерины». Сцены помещены в изящную архитектуру, имитирующую парапет, за которым представлены полуфигуры святых: слева – «Апостолы Павел и Яков», справа – «Св. Варвара и св. Доротея», а на обратной стороне – «Богоматерь с Младенцем и св. Доротеей». Ныне диптих хранится в Музее истории искусств в Вене.

Происхождение художника и диптиха вызывает много споров. Некоторые французские специалисты настаивали на австрийских истоках его творчества, австрийская же наука считала его французом. Э. Бухнер утверждал, что на художника повлиял венский двор, Б. Курт относил его к французской школе, идентифицируя с Андре Парижским, упоминаемым в Вене в 1411-1434 годах. Г. Ринг отождествлял его с Мастером Часослова Рогана, а Ларсен-Роман был уверен в его провансальском происхождении. Л. фон Балдас утверждал, что этот небольшой алтарь просто украшал проход в хоре в монастырской церкви. Однако эта картина не фигурирует в монастырских описях до XIX века. Предполагают, что монастырь приобрел алтарь из частного собрания, или что он был подарен монастырю. Таким образом, сам факт, что диптих происходит из австрийского монастыря, не позволяет прояснить происхождение художника или определить школу, к которой он принадлежал.

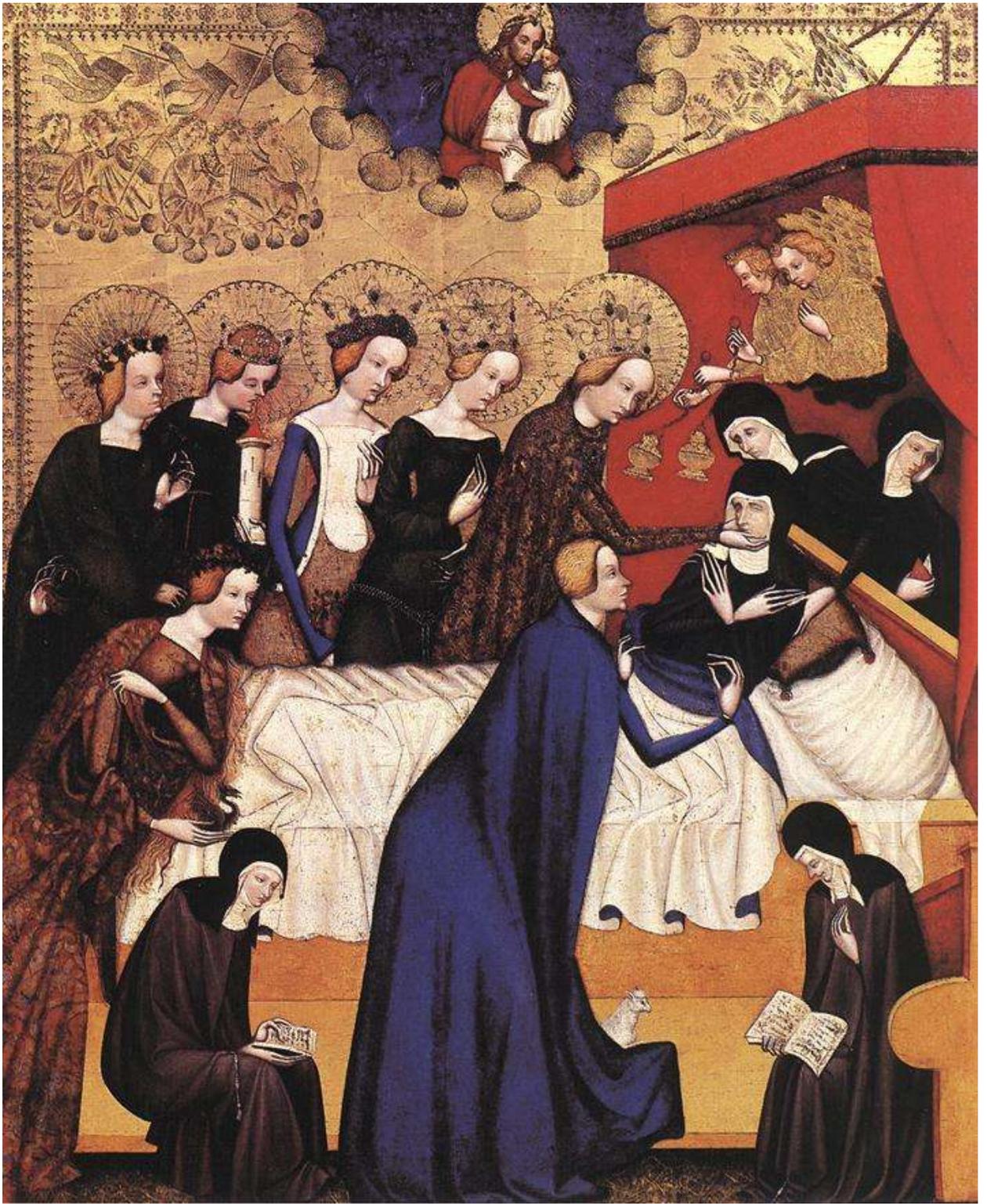
Специалисты также узнали кисть художника в двух панно из диптиха, созданного в 1410 году и включающего «Успение Марии» из музея в Кливленде и «Смерть св. Клары» ([илл. 34.15](#)) размером 66.4×53.5 см из Национальной галереи в Вашингтоне. Считается, что первоначально эти панно не предназначались для монастыря клариссок в Эжере, откуда они происходят, но появились в нем позже [18].

Немецкий художник, известный в истории живописи как Мастер Страстей из Дармштадта, работал в Германии, в области Среднего Рейна в середине XV века. Он был, как предполагают, уроженцем Среднего Рейна, может быть Майнца. Его имя происходит от двух больших алтарных створок с изображением «Страстей», являющихся, как предполагают, фрагментами резного алтаря, созданного около 1440 года, включающего «Несение креста» ([илл. 34.16](#)) размером 156×119 см и «Распятие» и хранящегося в музее Дармштадта. Кроме того, в церкви в Орбе близ Ашаффенбурга сохранилось более позднее произведение художника – «Распятие», созданное около 1450 года. Первоначально оно было соединено с двумя створками из музея Берлин-Далем с изображением «Поклонения волхвов» и «Обретения креста» на внешней стороне и «Мадонны с Младенцем» и «Троицы» - на внутренней. Исследователи обнаруживают связь Мастера Страстей с современным ему искусством Нидерландов. Ему приписывают и другие произведения, а некоторые исследователи отождествляют его с Фридрихом Карбоном [18].

Современниками Пизанелло были также немецкие художники Лукас Мозер и Мастер Франке.



Илл. 34.14. Мастер из Хейлигенкрейца. Благовещение.



Илл. 34.15. Мастер из Хейлигенкрейца. Смерть св. Клары.



Илл. 34.16. Мастер Страстей из Дармштадта. Несение креста.

34.3. Лукас Мозер

Немецкий художник Лукас Мозер работал в первой половине XV века. Он является автором «Алтаря Марии Магдалины» ([илл. 34.17](#)) размером 300×240 см из церкви св. Марии Магдалины в Тифенбронне, близ Бадена, датированного 1432 годом (а не 1431, как долго считалось). Надпись на раме этого алтаря гласит: «Лукас Мозер, живописец из Вайля, мастер этого произведения; моли Бога за него» (предполагают, что имелось в виду из Вайльдерштадта, где художник имел свою мастерскую). Публикация в 1969 году научного труда, в котором аутентичность надписи на раме была оспорена, а все традиционные точки зрения были поставлены под сомнение, повлекла за собой лабораторное исследование алтаря и углубленное изучение элементов литургии.

Алтарь, чья своеобразная форма объяснялась его предназначением (он заменил собой фреску на стене южного рукава трансепта под аркой сложных очертаний), выполнен из дуба (исключительного для Южной Германии материала) и покрыт пергаментом, а некоторые части – позолотой или пластинками серебра (например, море). Он подвергся только двум изменениям: в 1525 году, когда скульптурные украшения рамы были заменены картиной «Св. Магдалина», которая находится здесь и сегодня; это повлекло за собой увеличение высоты рамы и добавление небольшого декоративного фриза в верхней части створок. Второе изменение произошло в 1891 году, когда алтарь был обрамлен новой рамой, что повлекло за собой уничтожение некоторых надписей, а оставшиеся были переписаны, но без изменения формы букв и смысла фраз.

В закрытом виде на алтаре представлены многие сцены из истории св. Магдалины: на левой неподвижной створке – «Путешествие по морю», на центральных подвижных створках – «Сон святых, прибывших в Марсель», наверху – «Св. Магдалина, являющаяся жене князя», на правой неподвижной створке – «Последнее причастие св. Магдалины в соборе Экса». На внутренней стороне подвижных створок изображены «Св. Марта» - слева и «Св. Лазарь» - справа; они показаны на золотом фоне, стоящими на некоем основании из облаков, звезд и множества чудовищ, что, вероятно, намекает на евангельскую деятельность святых в Провансе. В люнетах изображена Магдалина, вытирающая ноги Христу во время пира у Симона Фарисея; пределла украшена сценой «Христос с девами разумными и неразумными».

Это произведение не имеет себе равных в Германии того времени. Сегодня трудно установить, где мог учиться его автор, - возможно, в районе Нижнего Рейна; но некоторые особенности иконографии и стиля показывают, что художник был хорошо знаком с новациями нидерландских мастеров, в частности Робера Кампена. Знаменитая надпись на раме: «Кричи, искусство, кричи и жалуйся, никто тебя не домогается. Увы, это так», - вызвала многочисленные комментарии. В ней видят сожаление художника, сознающего собственную значимость в окружении, не способном его оценить [18].



Илл. 34.17. Лукас Мозер. Алтарь Марии Магдалины.

34.3.1. «Путешествие по морю св. Лазаря и св. Магдалины»

Картина «Путешествие по морю св. Лазаря и св. Магдалины» ([илл. 34.18](#)) размером 135×57 см помещена на левой неподвижной створке Тифенброннского алтаря ([илл. 34.17](#)) [18].

Литературная программа. История паломничества Марии Магдалины в Прованс, где она, прожила много лет как отшельница, возникла во Франции в XI веке и рассказана в «Золотой легенде». Она основана на легендах о другой раскаявшейся грешнице – Марии Египетской, которая была известна во Франции намного раньше. Обнаружение предполагаемых реликвий Магдалины в XIII веке привело к быстрому росту ее культа. Согласно провансальской легенде, Мария, Марфа и Лазарь с другими спутниками отправились в путешествие на корабле без матросов, весел и руля и, ведомые ангелом, в конце концов, благополучно приплыли в Марсель. Здесь Мария проповедовала аборигенам-язычникам и многих крестила [19].

Действующие лица. Мария (слева), молодая и худенькая, с удлиненным, розовым, не особенно красивым лицом, слегка раскосыми глазами, высоким лбом, удивленно поднятыми бровями, чуть приплюснутым, округлым носом и крупным ртом с толстыми, розовыми губами, одета в черный монашеский плащ с белой окантовкой. Под ним виднеется ее традиционное красное платье. Ее голова, шея и подбородок закрыты большим белым платком по моде тогдашних монашек.

Марфа (вторая справа), столь же молодая, но более полная, с широким, чуть более смуглым лицом, круглыми, удивленными, широко расставленными глазами, маленьким носиком и ртом, одета почти так же, как Мария, но ее головной платок повязан несколько иначе.

Лазарь (в центре), старше сестер и довольно полный, безбородый, со светло-коричневыми, коротко подстриженными в скобку волосами и обширной тонзурой, одет в черную сутану с короткими рукавами, из-под которой видно желтое облачение с длинными рукавами, обшлага которых обшиты коричневым мехом. Поверх сутаны на нем короткий коричневый плащ с капюшоном, украшенный золотыми надписями и орнаментальным рисунком. Его золотая епископская шапка лежит слева от него. В правой руке Лазарь держит высокий епископский посох с закругленным концом, а в левой – белые перчатки.

Спутниками святых являются два епископа (крайние слева и справа), более худые и старые, чем Лазарь, с суровыми, бритыми лицами и большими носами. Они одеты примерно как Лазарь, их перчатки уже надеты на руки, в правой руке оба держат такие же посохи, а левый епископ в левой руке держит свиток.

Взаимодействие персонажей. Пятеро святых путешественников (их головы окружены золотыми нимбами с вытесненными на них именами) сидят на маленьком корабле. На переднем плане Мария в чем-то убеждает Лазаря, оживленно жестикулируя. Лазарь отвел левую руку в сторону (его правая рука занята посохом) и не знает, что возразить. Марфа на заднем



Илл. 34.18. Лукас Мозер. Путешествие по морю св. Лазаря и св. Магдалины.

плане удивленно смотрит на зрителя. Два епископа по обе стороны от Марфы задумчиво смотрят мимо друг друга.

Пейзаж. Самым поразительным в этой картине является пейзаж. Водная поверхность покрыта мелкой рябью, более темной на переднем плане и совсем светлой на заднем. Из-за того, что вода имеет коричневый цвет (а не оттенки синего или зеленого, как у более ранних и современных Мозеру итальянских, испанских и нидерландских маринистов), а движение волн художнику передать не удалось, эта рябь позади корабля скорее похожа на засохшую и потрескавшуюся при высыхании грязь. Однако на переднем плане мастер сумел очень правдоподобно передать прозрачность воды, игру света на ее поверхности и ту видимую часть корпуса судна, которая находится под водой. Такие оптические эффекты встретились здесь впервые. Справа и на заднем плане виден бесплодный скалистый и холмистый берег с едва различимыми постройками. На мысе справа растет засохшее дерево. Унылость пейзажа подчеркивает, что святые едут в дикую страну, где их деятельность будет сопряжена со многими опасностями.

Корабль. Корабль, на котором плывут святые, представляет собой широкую и короткую посудину с круглым носом и тупой широкой кормой. На нем имеется не особенно высокая и довольно толстая мачта, укрепленная несколькими тросами. Мачту венчает небольшой фонарь и тонкий флагшток с крестом на конце и белым вымпелом с надписью и раздвоенным концом. Зритель может убедиться, что конструкция корабля не предусматривает весел и руля, а на мачте нет паруса. На заднем плане плывут три других корабля, другой, более типичной конструкции и с парусами.

Цветовая гамма и композиция. Желто-коричневая цветовая гамма картины создает печальное настроение тихого, безветренного вечера с закатным освещением. На этом фоне черными пятнами выделяются одежды святых. Композиция картины устроена таким образом, что зритель почти присутствует на корабле с путешественниками, занимающими всю нижнюю часть картины. Пейзаж на заднем плане и высокое коричневое небо наполняют картину воздухом. Контраст между безмятежной беседой святых, полностью надеющихся на Бога, и печальной, даже в чем-то угрожающей природой, несомненно, удался художнику. Его стиль удивительным образом соответствует термину «Осень Средневековья», предложенному голландским историком Й. Хейзингой.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Наиболее ранний вариант этого сюжета, видимо, принадлежит Джотто. Его фреска ([илл. 34.19](#)) в капелле Магдалины Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненная в 1320-е годы, является более красочной, а сюжет изображен на ней ближе к старопровансальской легенде. Путь лодке указывают два ангела. Лодка не имеет не только руля и весел, но и мачты. На берегу расположен город Марсель, видны маяк у входа в бухту и жители, суесящиеся у причала и в воротах города. Интересно, что лодка, в которой сидят святые, намного больше не только лодок, стоящих у причала, но и парусного корабля, подходящего к нему.



Илл. 34.19. Джотто. Путешествие Марии Магдалины в Марсель.

Оценка творчества. Лукас Мозер работал в жанре евангельских историй (на сюжеты легенд с евангельскими персонажами). До нашего времени дошло лишь одно его произведение. С большим настроением он создал морской пейзаж, в котором впервые и очень удачно передал прозрачность воды. Оставаясь в рамках немецкой живописной традиции, он попытался использовать в своем творчестве некоторые достижения современной ему нидерландской живописи.

А.Н. Бенуа писал о творчестве Мозера: «Тифенбронский алтарь – странная смесь тонкой наблюдательности и отсебятины, знаний и невежества. Но это черты, общие для всей немецкой школы до Пахера и Дюрера и даже позже. Если что и составляет безусловную особенность Мозера, так это та смелость и свобода, с которыми он подходит к пейзажу, и та прелесть индивидуальной, глубоко поэтической наблюдательности, которая здесь сказывается на каждом шагу. Особенно прелестен морской пейзаж левой части – далекая, подернутая зелено-серебряной зыбью пелена (вода писана прозрачными красками по серебряному фону), стелющаяся до отдаленных островов с их скалами и замками. Волны переданы наивно и все же вполне убедительно. Мозер уловил их колыхание, бег светящихся жилок по ним. Замечательно передана и просвечивающая сквозь воду часть плота. Золотой тон неба сообщает всему нежную вечернюю ноту. Уютно должны чувствовать себя невинные, чистые душой путники, увлекаемые Божьей силой туда, куда Ему угодно было их направить. В ожидании пристани они, усевшись в кружок, беседуют, точно у себя дома, «у комелька» [32].

34.4. Мастер Франке

Немецкий художник Мастер Франке работал в Гамбурге в первой половине XV века. О его жизни и творчестве сохранились лишь немногие документы. Он был доминиканским монахом (поэтому его имя не упомянуто ни в одном муниципальном списке), выходцем из Цутфена в Гелдре, где он родился, как предполагают, в 1380-е годы. Для собора в Мюнстере он до 1420 года написал два панно с изображением Марии и Иоанна Крестителя, которые не сохранились. В 1424 году он подписал контракт на создание алтаря для церкви св. Иоанна в Гамбурге; этот алтарь сохранился, и по его стилю исследователи определили другие произведения художника. Затем Мастер Франке получил известность в Балтийских странах, в ганзейских городах; в 1429 году он создал алтарь для братства Черноголовых в Таллине в Эстонии, который не сохранился.

Творчество Мастера Франке включает в себя две картины с одним и тем же названием «Страдающий Христос» из Музея изобразительных искусств в Лейпциге ([илл. 34.22](#)) и Кунстхалле в Гамбурге ([илл. 34.20](#)), а также два больших алтаря: «Алтарь св. Варвары» из Национального музея в Хельсинки, исполненный для собора ганзейского порта Або (ныне Турку) в Финляндии и состоящий из скульптурной внутренней части (скульптуры созданы, как предполагают, в мастерской Мастера Франке или по его рисункам) и

двойных створок с восемью сценами из жизни св. Варвары, в том числе сцена «Преследование св. Варвары» ([илл. 34.23](#)); второй алтарь – «Алтарь св. Фомы Кентерберийского» - сохранился лишь фрагментарно - фрагмент центральной части «Распятие» и двойные створки – четыре «Сцены Страстей» на золотом фоне, две «Сцены детства Христа» и две «Сцены из истории св. Фомы Кентерберийского» на красном звездном фоне.

Мартенс и Стенж рассматривали «Алтарь св. Варвары» как раннее произведение Мастера Франке, созданное под влиянием французской миниатюры; «Алтарь св. Фомы» является более поздним произведением. Другие исследователи считают более предпочтительной другую хронологию.

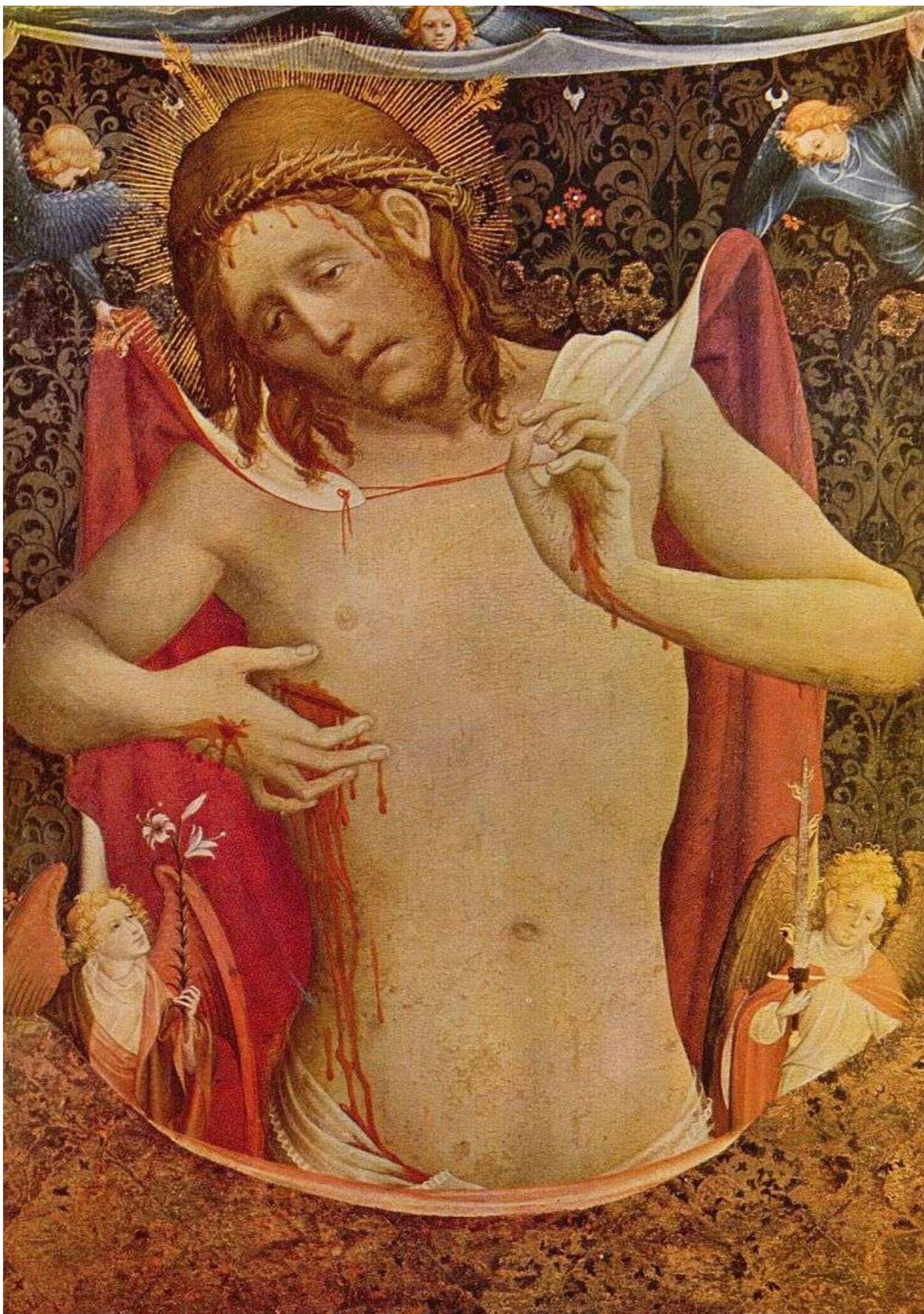
Благодаря герцогине Марии Гелдрской художник мог познакомиться с рядом франко-фламандских рукописей. Из рукописей, созданных около 1410 года и известных ему непосредственно или по сборникам образов, Мастер Франке заимствовал отдельные детали и композиционные формулы. Кроме того, он был знаком с творчеством братьев Лимбург. В Вестфалии он познакомился с алтарем церкви в Вильдунгене работы Конрада фон Зеста, из которого он заимствовал композицию «Распятия» и типы лиц, рук и складок. Этим временем, около 1420 года, датируется его «Страдающий Христос» из Лейпцигского музея изобразительных искусств, а 1424 годом - «Алтарь св. Фомы». Затем Мастер Франке совершенствовал свое искусство, используя открытия восточной живописи. «Алтарь св. Варвары» датируется 1330-1435 годами, а «Страдающий Христос» из Гамбурга – 1435-1440 годами.

Провинциальный художник, монах, он не создал школы; однако во многих алтарях Нижней Германии и ганзейских городов можно видеть его мотивы и его стиль. Эти черты сохранялись вплоть до середины XV века и проявились, например, в творчестве Иоганна Кербеке [18].

34.4.1. «Страдающий Христос»

Картина «Страдающий Христос» ([илл. 34.20](#)) размером 92×67 см создана около 1435 года и хранится в Кунстхалле в Гамбурге. На ней ангелы снимают багряницу с кровоточащего Иисуса. Этот сюжет отличается от сюжетов «Пьета» ([илл. 25.1](#)) и «Христос-страстотерпец» ([илл. 29.15](#)) отсутствием других персонажей, кроме Иисуса и ангелов [40].

Действующие лица. Так же, как и на картине Мастера св. Вероники ([илл. 29.16](#)) Иисус нарисован живым, причем оба изображения внешне похожи. Иисус виден по пояс. В Его лице больше благородства и страдания. Чуть вытянутое, оно немного деформировано из-за того, что художник пытался нарисовать его сильно склоненным к правому плечу. Его печальные глаза расположены слегка под углом друг к другу. У него низкий лоб, широкие брови, прямой нос, большой рот с опущенными уголками бесформенных губ, не совсем на месте нарисованные уши, короткая рыжая борода и волосы, прядями спускающиеся Ему на плечи. Вокруг головы нарисовано золотое лучистое сиянье, в котором фигурами, похожими на перья птиц, обозначен крест. Его обнаженное тело довольно крепко, но без



Илл. 34.20. Мастер Франке. Страдающий Христос.

выраженной мускулатуры и других анатомических подробностей. У него на плечах наброшена багряница (которую снимают ангелы), а бедра обернуты белой набедренной повязкой. Из Его стигматов на руках и под ребром обильно течет кровь. В Его волосах виден широкий терновый венец, от ран которого по лбу также текут струйки крови.

Пять маленьких ангелов, внизу два чуть более крупных, с лицами мальчишек, круглыми и нежными у верхних трех и вытянутыми и серьезными у нижних двух, с белокурыми, хорошо завитыми у верхних и вьющимися в беспорядке у нижних, одеты в туники из тонкой материи. У верхних ангелов они синие, а у нижних светло-желтые, причем на плечи нижних ангелов еще наброшены коричневые плащи. Синие крылья верхних ангелов и коричневые нижних гармонируют с их одеждами. Ангел слева внизу держит в левой руке ветку с бело-лиловыми лилиями (Гавриил), а справа внизу – пылающий меч с крестообразной рукояткой (Михаил).

Взаимодействие персонажей. Иисус, склонив голову к правому плечу и полузакрыв глаза, демонстрирует Свои стигмы. Ангел наверху в центре, раскинув крылья, двумя руками поднимает полог голубого савана. С выражение любопытства на своем круглом лице он пытается заглянуть вниз за край полога, чтобы увидеть Иисуса. Два других ангела, расположенные наверху по обеим сторонам от Иисуса, одной рукой поднимают с Его плеч багряницу, а другой поддерживают край полога. Левый ангел расположен спиной к зрителю, а правый – лицом, но оба смотрят на Иисуса. Ангелы внизу (Гавриил и Михаил) по разные стороны от Иисуса держат в свободных руках светло-коричневое парчовое покрывало, украшенное замысловатым рисунком. Гавриил смотрит на Иисуса, а Михаил – в сторону от Него.

Цветовая гамма и композиция. Позади Иисуса расположен черный полог с золотым цветочным рисунком. На самом верху, выше голубого савана виднеется узкая полоска синего неба с облаками. Светлое тело Иисуса и Его красная багряница выделяются на темном фоне картины. Ангелы же несколько теряются на этом фоне. Композиция картины в основном симметрична с небольшими элементами асимметрии – голова Иисуса склонилась в сторону, между ангелами по разные стороны Его тела имеются различия в позах и выражении лиц. От картины веет грустью и мистическим настроением.

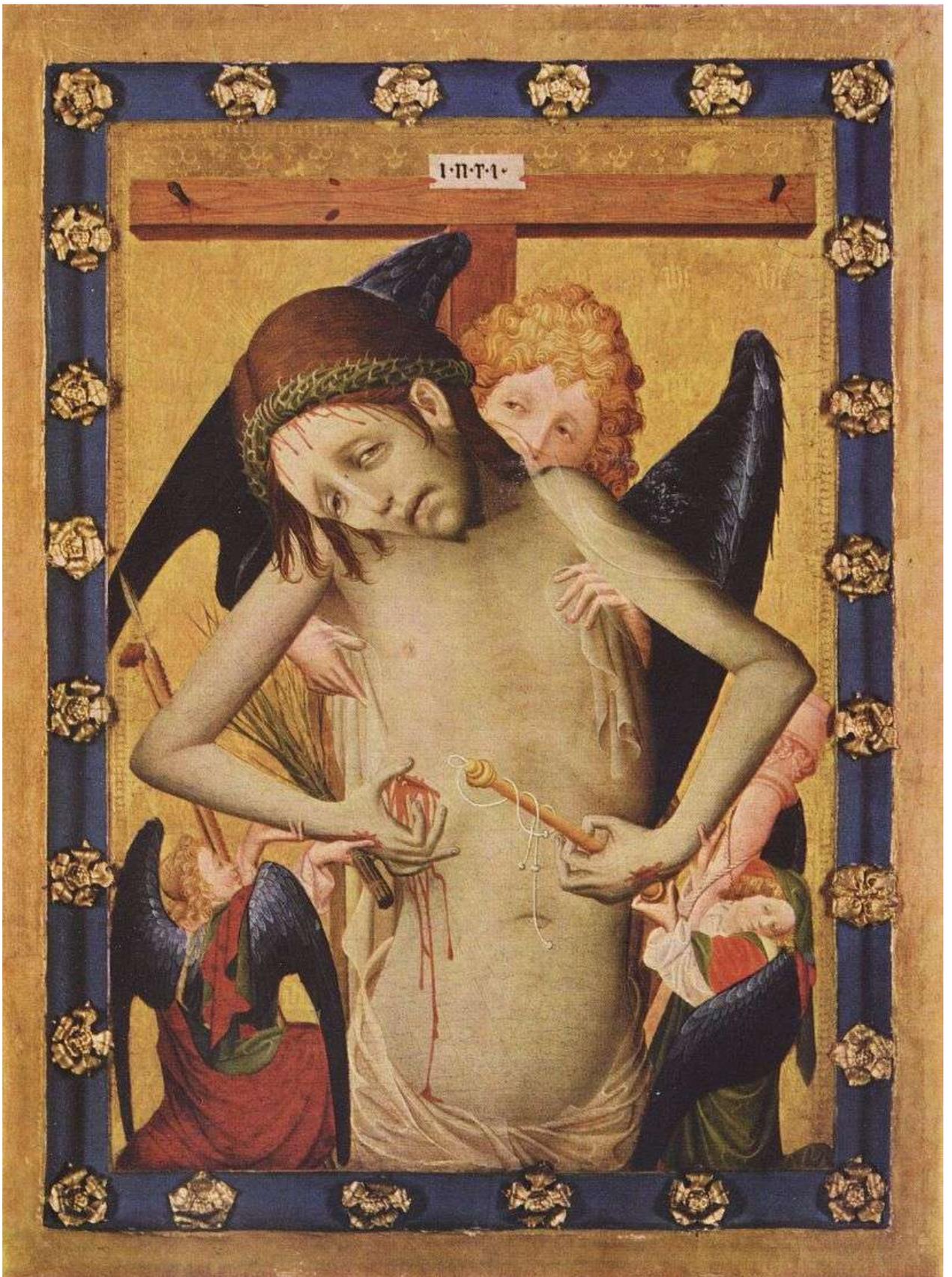
Сравнение с другими произведениями на близкие темы. Продолжим обсуждение истории сюжета «Пьета», прерванное в параграфе 29.2. Миниатюру на этот сюжет исполнил Мастер Часослова Рогана ([илл. 34.12](#)).

Вариант Мазолино да Паникале на фреске ([илл. 34.21](#)) размером 280×118 см из Музея Коллегиата в Эмполи, исполненная в 1424 году, является более традиционной интерпретацией этого сюжета. Плети, висящие на гвоздях, вбитых в перекладину креста, символизируют мучения Иисуса перед казнью.

Как уже говорилось выше, Мастер Франке около 1420 года создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 34.22](#)) размером 42.5×31.5 см, который ближе к сюжету «Христос-Страстотерпец» и хранится в Лейпциге, в Музее изобразительных искусств. Здесь лицо Иисуса еще более



Илл. 34.21. Мазолино да Паникале. Пъета.



Илл. 34.22. Мастер Франке. Страдающий Христос.

деформировано, несчастно и полно смертной муки, а Его тело из-за узости плеч и отсутствия талии выглядит довольно уродливым. Ангел позади Иисуса и такого же размера, как и Он, поддерживает Его тело двумя руками, а два других маленьких ангела держат в руках символы Страстей. Один из этих символов (плетку) держит сам Иисус в левой руке. Т-образный крест с гвоздями помещен позади крупного ангела. Картина обладает красивой цветовой гаммой (сочетанием желтого и синего цветов) и какой-то удивительной пластикой.

34.4.2. «Преследование св. Варвары»

Картина «Преследование св. Варвары» ([илл. 34.23](#)) размером 95×54 см является створкой «Алтаря св. Варвары», созданного в 1410-1415 годах, и хранится в Национальном музее в Хельсинки [18].

Литературная программа. На картине отец и его спутники, преследуя убегающую Варвару, спрашивают у пастухов, не видели ли они ее, и один из пастухов указывает, где она прячется. В этот момент на луг, где пасется стадо, опускается туча саранчи и поедает всю траву.

Действующие лица. Варвара (справа), юная немецкая девушка, с круглым, почти детским лицом, русыми волосами, заплетенными в большую косу, обернутую вокруг головы, окруженной большим круглым золотым нимбом, едва видна из-за деревьев, поэтому не видно, как она одета.

Отец Варвары (в центре), средних лет, с большой головой, выразительными, черными глазами, горбатым носом и заросшим невероятно густой темно-коричневой бородой лицом, одет в коричневый с красивым золотым рисунком кафтан с широкими проймами вместо рукавов, из которых видны длинные, синие, шелковые рукава нижнего одеяния, и зеленые штаны. На голове у него большая красная шапка-ушанка с белым мехом и неким магическим знаком спереди. Он сидит на лошади и в левой руке держит уздечку. У двух его молодых спутников (слева) довольно грубые лица. Они оба черноволосые, в чем-то похожи друг на друга и отличаются, главным образом, одеждой. Тот, что ближе к отцу Варвары, с темноватым, загорелым лицом, одет в синюю, шелковую тунику, широкий ворот которой украшен золотым орнаментом. На голове у него высокая оранжевая шапка. На том, что за ним, с красным лицом, байковая красная одежда с белым воротом, на голове у него обтягивающая, красная шапка с желтой оторочкой.

Два пастуха (на переднем плане) значительно различаются внешностью. Тот, что предают Варвару, с карикатурным, коричневым лицом, круглыми, черными глазками, нависающими над ними широкими черными бровями, огромным, выступающим носом, большим ртом и скошенным подбородком, одет в светло-коричневую тунику, из-под которой видны его узкие и длинные светло-красные штаны, и красный плащ. На голове у него ярко-желтая соломенная шляпа с полями, а на ногах – темно-коричневые ботинки с белыми шнурками. К поясу, находящемуся значительно ниже талии, привязана белая сума. В правой руке он держит длинную, тонкую палку со



Илл. 34.23. Мастер Франке. Преследование св. Варвары.

странно изогнутым металлическим наконечником. Лица второго пастуха почти не видно. Одет он почти так же, как и первый пастух, но на голове у него большой белый тюрбан, а такую же, как и у первого пастуха, палку он держит двумя руками.

Взаимодействие персонажей. Варвара на заднем плане справа прячется в лесу. Видна лишь ее голова. Ее отец и его два спутника, находясь слева почти рядом с ней, не видят ее. На переднем плане стоят два пастуха. Тот, что слева, опустил голову, делая вид, что он ничего не знает. Тот, что справа, стоя к отцу Варвары и его спутникам спиной и лишь повернув голову в их сторону, услужливо показывает указательным пальцем левой руки на святую. Размеры фигур Варвары и пастухов примерно одинаковы. Размеры же фигур ее отца и его спутников в несколько раз больше.

Животные. Желто-красная лошадь, на которой сидит отец Варвары, имеет размер, соответствующий седоку и нарисована довольно реалистично, так же, как и ее красная сбруя. Однако большая часть ее фигуры загорожена скалами и лесом. На переднем плане пасется стадо белых и серых овец. Сами овцы больше похожи на собак, однако завитки их шерсти нарисованы довольно правдоподобно. Среди них имеется один баран. Напротив, сидящая рядом с овцами темно-коричневая собака, размером заметно превосходящая овец, нарисована очень похожей на овчарку. Наконец, луг перед овцами усеян неправдоподобно крупной (иначе ее не было бы видно), темно-коричневой саранчой (кузнечики встречаются здесь впервые), которая нарисована превосходно.

Пейзаж. На переднем плане расположен зеленый луг, на котором здесь и там поднимаются пучки более высокой травы. Слева луг ограничен ступенчатой скалой, зеленый верх которой порос примитивно нарисованными деревьями. Коричневый уступ скалы нарисован довольно реалистично, хотя и не с таким мастерством, как разломы песчаника у Губерта ([илл. 27.1](#)) и Яна ([илл. 33.4](#)) ван Эйков. Справа луг ограничен темным лесом таких же деревьев. За ними расположена расщелина между двух высоких, но пологих скал, поросшая лесом, где и прячется святая. За ее головой виден зеленый холм, поросший несколькими небольшими деревьями. Все деревья по высоте не превышают роста пастухов. Небо размалевано светло-коричневой краской, за которой угадываются некоторые графические изображения. Художнику неведомы законы перспективы.

Цветовая гамма и композиция. Расцветка картины очень пестрая. Внизу на зеленом фоне травы пестроту создают многочисленная саранча и овцы. В верхней части картины пестроты еще больше – это и разноцветные одежды персонажей, и лес, и скалы. О композиции вообще трудно говорить, поскольку размеры всех предметов резко искажены. Создается впечатление, что художник сначала нарисовал отца Варвары и его спутников, а потом увидел, что все остальное в таком масштабе не поместится на картине, после чего он стал рисовать остаток в существенно уменьшенном масштабе. Во всяком случае, не видно какой-либо разумной схемы, которую можно бы было связать с соотношениями размеров персонажей, животных и других

предметов, как это имело место у ранних художников, например, у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)). Картина не производит драматического впечатления (скорее веселое), а художник никак не выражает своего отношения к теме предательства: допустима интерпретация, что честный пастух мог подумать, что девушка заблудилась и отец ее разыскивает, чтобы спасти. Поэтому все здесь должен был додумывать зритель.

Оценка творчества. Мастер Франке работал в жанрах религиозного портрета и сцен из жизни святых. В первом из них он достиг немалого драматизма. Деформируя лицо страдающего Иисуса, он, тем не менее, сохранил удивительную пластику изображения. В жанре же сцен из жизни святых он ограничился лишь повествовательным изображением сюжета, никак не показывая своего отношения к темам, поднятым в этих сценах. Достижения нидерландской и итальянской живописи никак не повлияли на его творчество, как и лучшие образцы немецкого искусства.

Стефано Дзуффи писал об искусстве Мастера Франке: «Художника не интересует правильная передача пропорций. Главные черты его композиции – это сочетание повествовательности, включающей в себя изящные детали, характерные для фламандской и бургундской миниатюры, с монументальностью живописи Мастера Бертрама» [29].

34.5. Биографические сведения о Пизанелло

Дата рождения итальянского художника, первого в Европе медальера, рисовальщика и акварелиста Антонио Пизано по прозвищу Пизанелло не известна. Предполагают, что он родился в семье суконщика, незадолго до 1395 года. После смерти его отца, когда он был еще ребенком, семья покинула родную Пизу и переехала в Верону. Там в это время находилось на вершине славы искусство Стефано да Верона. Его влияние сказалось в «Мадонне с перепелкой» из Кастель Веккио в Вероне, которую некоторые исследователи приписывают Пизанелло. Огромное влияние на него также оказал Джентиле да Фабриано, работавший в Венеции в 1414-1418 годах. Это сказалось в четырех «Сценах из жизни св. Бенедикта», три сцены из которых хранятся в галерее Уффици во Флоренции, а одна - в музее Польди-Пеццоли в Милане, авторство которых также считается спорным.

Впервые имя Пизанелло, человека веселого и беззаботного, упоминается в документах, касающихся выполнения фресок в зале Большого Совета Дворца дождей в Венеции, между 1415 и 1422 годами. Над этими фресками уже работал Джентиле да Фабриано. Эти фрески, которые не сохранились, свидетельствуют о растущем авторитете Пизанелло. В 1422-1423 годах он снова работал вместе с Джентиле да Фабриано над знаменитым «Поклонением волхвов» из галереи Уффици во Флоренции. По возвращении в Верону в 1426 году он написал фреску «Благовещение» ([илл. 34.52](#)) над надгробным памятником Николо Бренцони в церкви Сан-Фермо. В последний раз Пизанелло работал вместе с Джентиле в церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме над несохранившимися фресками, которые он

завершил в 1432 году, уже после смерти Джентиле. Последний завещал Пизанелло свои рабочие инструменты. Это был своего рода символический акт передачи эстафеты в искусстве.

В период пребывания в Ферраре, во время которого он часто бывал при дворах в Мантуе, Вероне, Милане и Венеции, Пизанелло исполнил ряд значительных произведений. Одним из них является «Св. Иероним» из Национальной галереи в Лондоне, атрибутированный в 1922 году Вентури, но иногда приписываемый Боно да Феррара. К этому же периоду относится и портрет принцессы Джиневры д'Эсте ([илл. 34.56](#)) из Лувра в Париже. В 1441 году, словно соперничая с Якопо Беллини, Пизанелло написал портрет Лионелло д'Эсте из Академии Каррара в Бергамо. Несколько лет спустя он создал картину «Мадонна со св. Георгием и Антонием аббатом» из Национальной галереи в Лондоне.

От пребывания Пизанелло при дворе Гонзага в Мантуе сохранились недавно открытые фрески в герцогском дворце, написанные начиная с 1447 года. Цикл сохранился неполностью, недостает значительных частей. На трех стенах зала разворачивается огромная вереница всадников, расположенных в живописном беспорядке. Под стенами укрепленного замка изображены странствующие рыцари и дамы, присутствующие при битве. Этот цикл основан на легенде о короле Артуре.

С 1432 года благодаря многочисленным документам можно проследить его путешествия и заказы, сделанные дворами Северной Италии. В 1432 году в Италию приехал император Богемии Сигизмунд. Пизанелло исполнил его портретный рисунок из Лувра в Париже, который, возможно, был наброском к портрету императора из Музея истории искусств в Вене, приписанному ему Б. Дегенхартом. В Венеции Пизанелло работал очень мало. Находясь в Вероне между 1433 и 1438 годами, он написал в церкви Сан-Анастази знаменитую фреску «Св. Георгий, освобождающий принцессу Трапезундскую» ([илл. 34.54-34.55](#)), к которой он создал огромное количество рисунков. Приблизительно в то же время Пизанелло создал картину «Видение св. Евстафия» ([илл. 34.53](#)) из Национальной галереи в Лондоне. В 1438 году, оказавшись в Ферраре, он написал портрет Иоанна XVIII Палеолога. Он отчеканил также медаль с его изображением, первую за его долгую карьеру медальера ([илл. 34.24](#)). Он с таким мастерством обрабатывал металл, что достигал даже большей выразительности, чем в живописи. И не случайно он подписывался «Произведение пизанского художника».

В 1449 году Пизанелло приехал в Неаполь ко двору короля Альфонса Арагонского. Этим временем датируются рисунки, изделия из серебра, медали ([илл. 34.25-34.27](#)). С 1450 года имя Пизанелло не встречается ни в каких документах; считается, что он умер между 1450 и 1455 годами.

На протяжении всей своей жизни Пизанелло занимался рисунком: композиционные штудии, этюды с натуры (портреты, ню, животные, костюмы) и самостоятельные рисунки ([илл. 34.28-34.49](#)).

Пизанелло был художником, которого оспаривали друг у друга самые тонченые дворы Италии. Он был воспет поэтами того времени, гуманисты



Илл. 34.24. Пизанелло. Медаль византийского императора Иоанна VIII Палеолога.



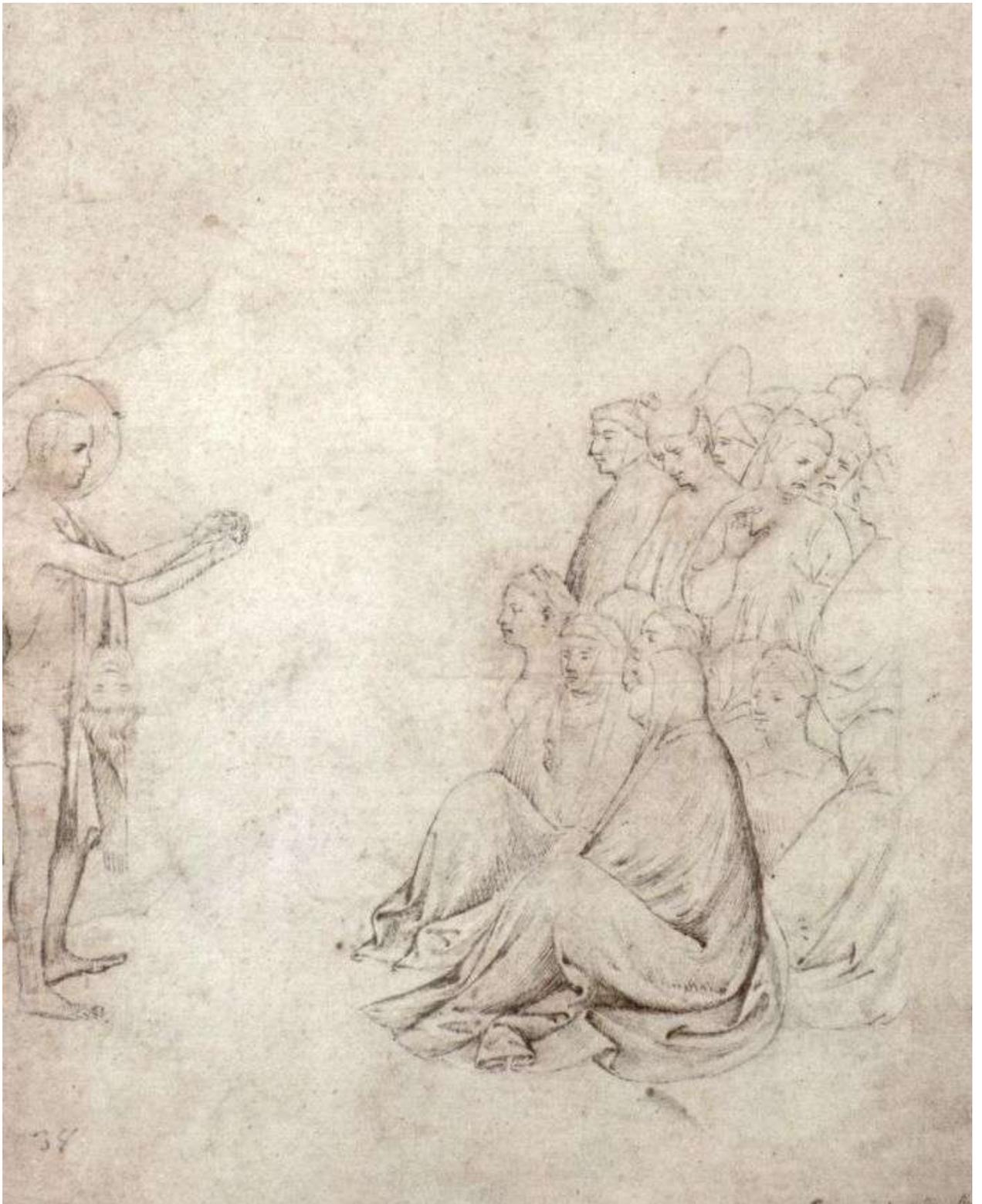
Илл. 34.25. Пизанелло. Медаль Цецилии Гонзага.



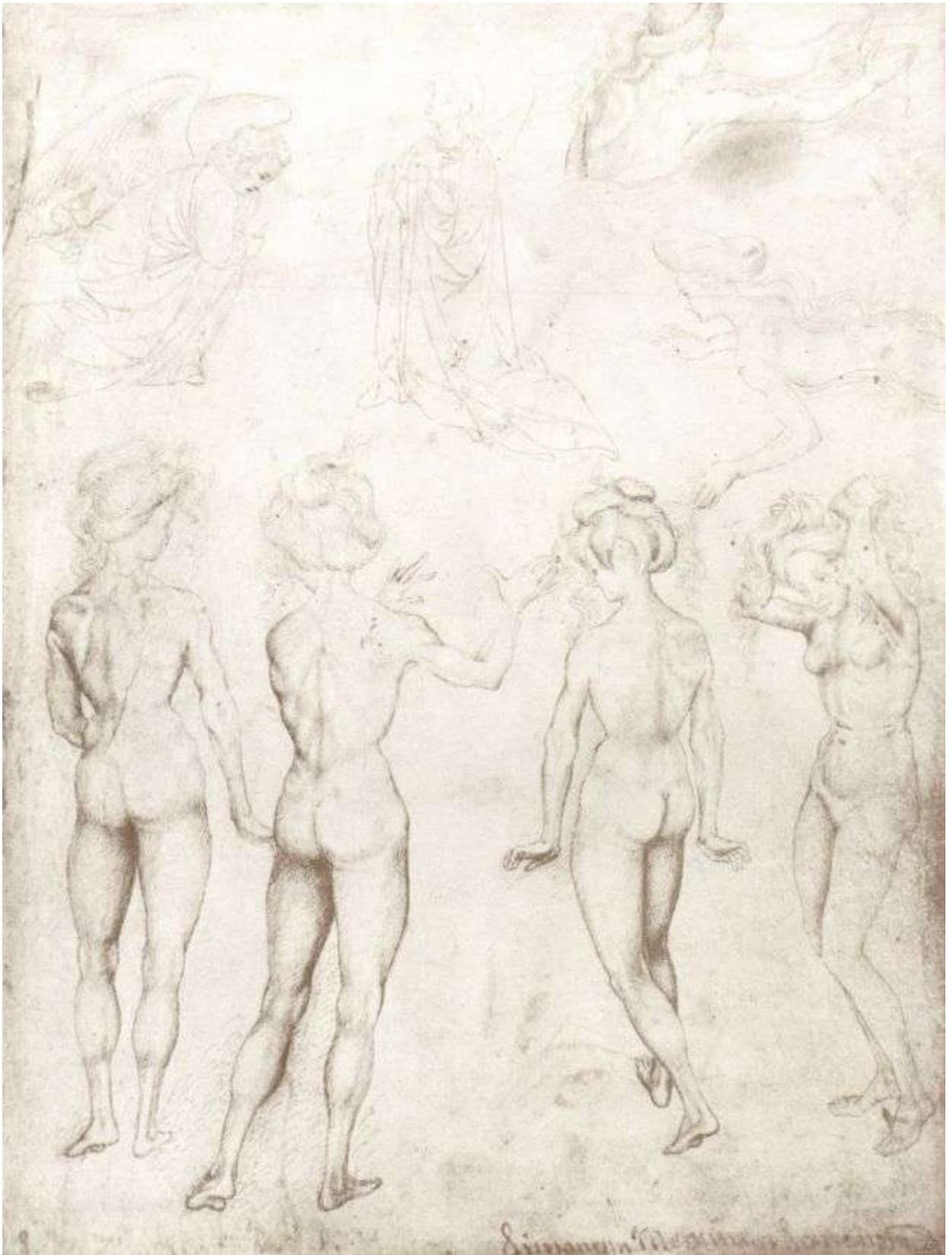
Илл. 34.27. Пизанелло. Медаль Лионелло д'Эсте.



Илл. 34.28. Пизанелло. Обнаженные юноши и св. Петр. Рисунок.



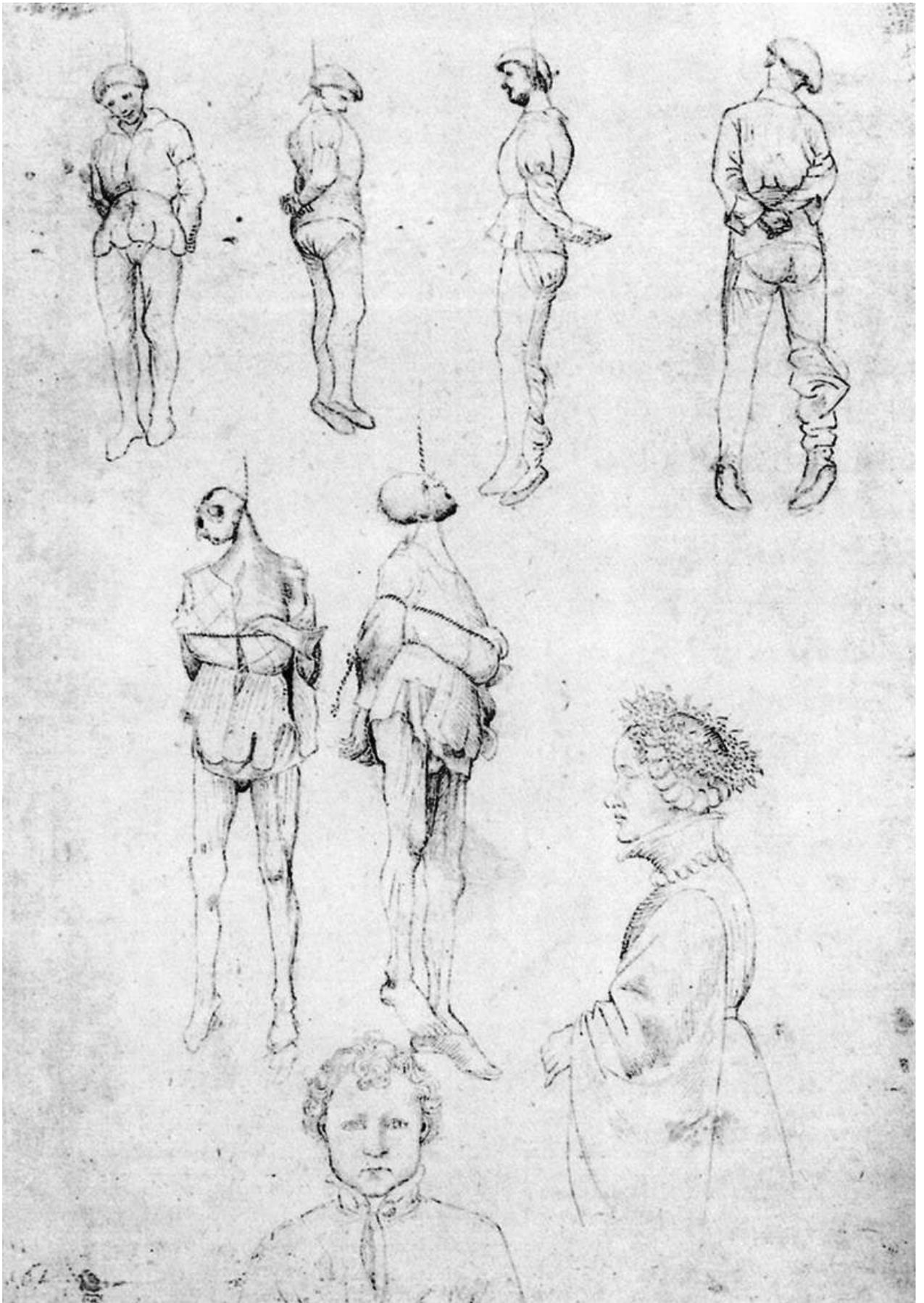
Илл. 34.29. Пизанелло. Проповедь св. Варфоломея. Рисунок.



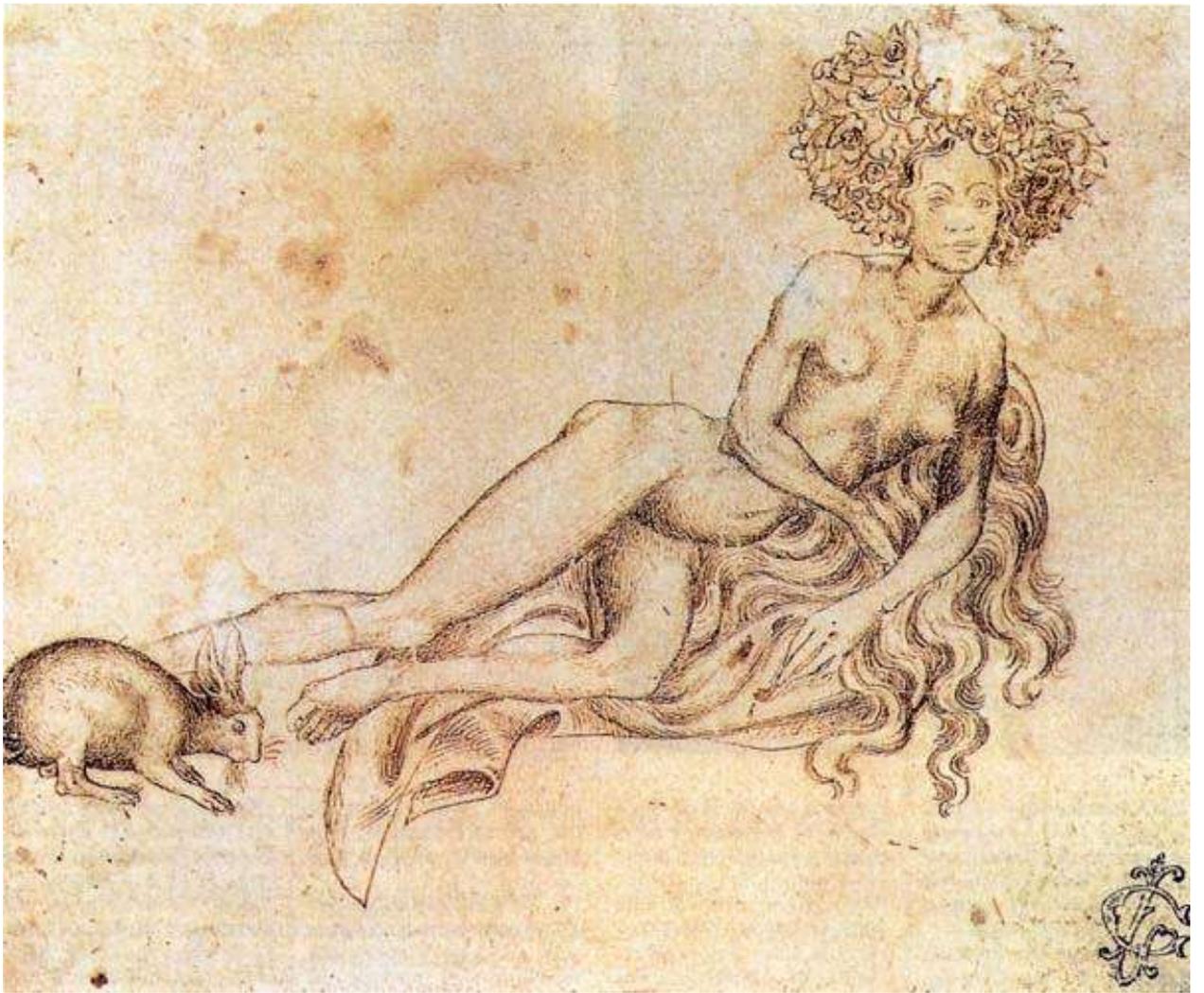
Илл. 34.30. Пизанелло. Обнаженные и Мария Благовещения. Рисунок.



Илл. 34.31. Пизанелло. Штудия головы. Рисунок.



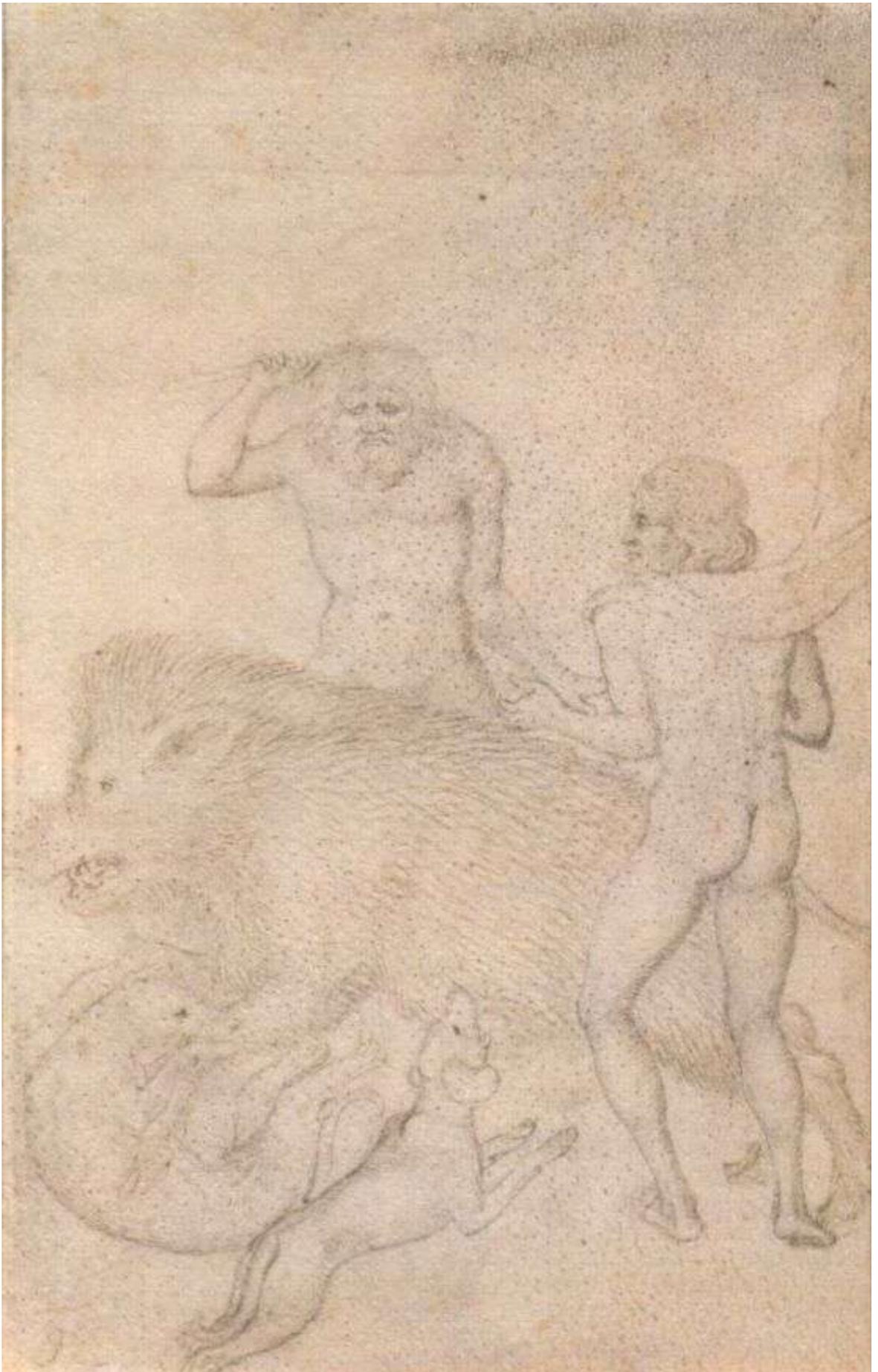
Илл. 34.32. Пизанелло. Повешенные и два портрета. Рисунок.



Илл. 34.33. Пизанелло. Роскошь. Рисунок.



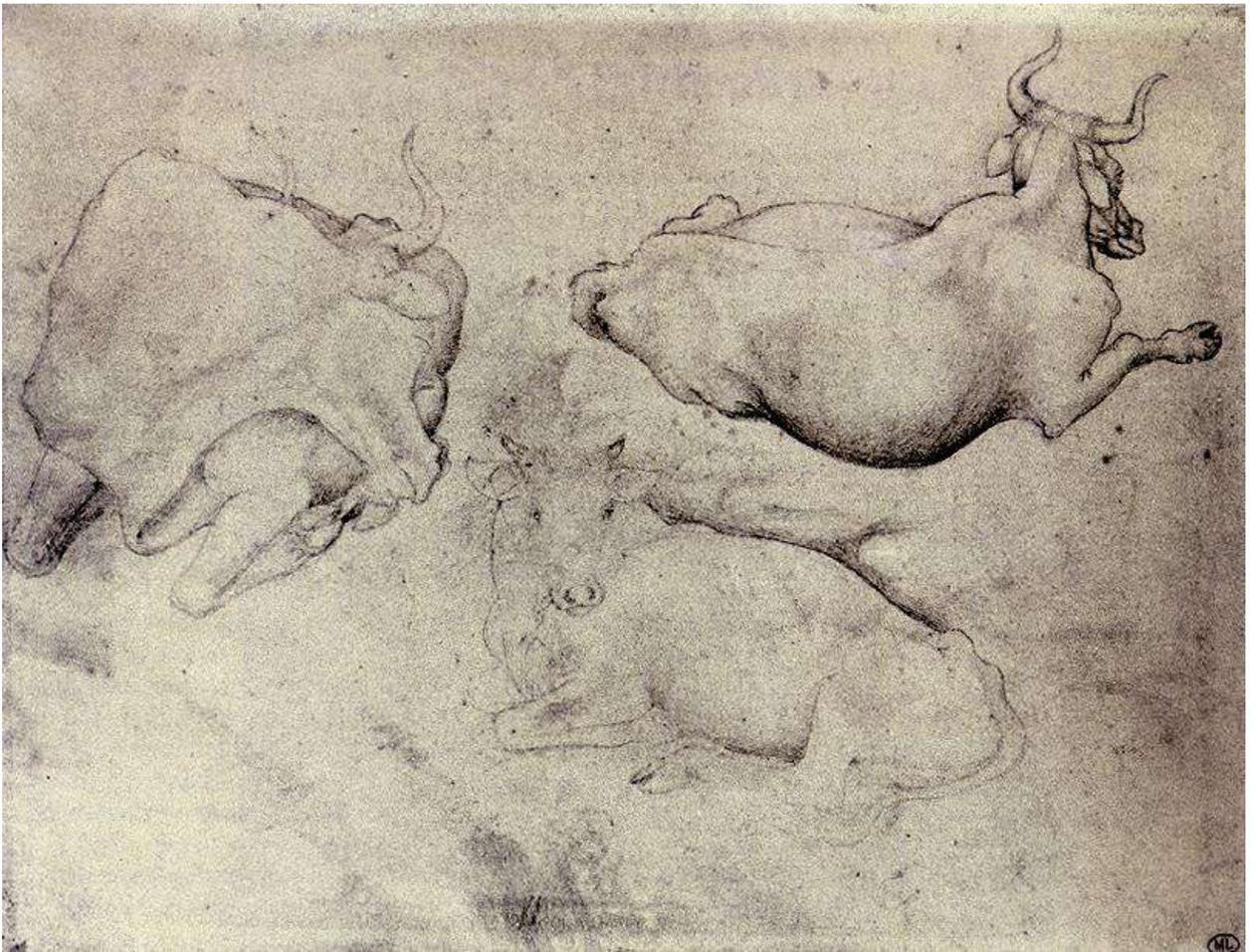
Илл. 34.34. Пизанелло. Три наброска костюма. Рисунок.



Илл. 34.35. Пизанелло. Охота на вепря. Рисунок.



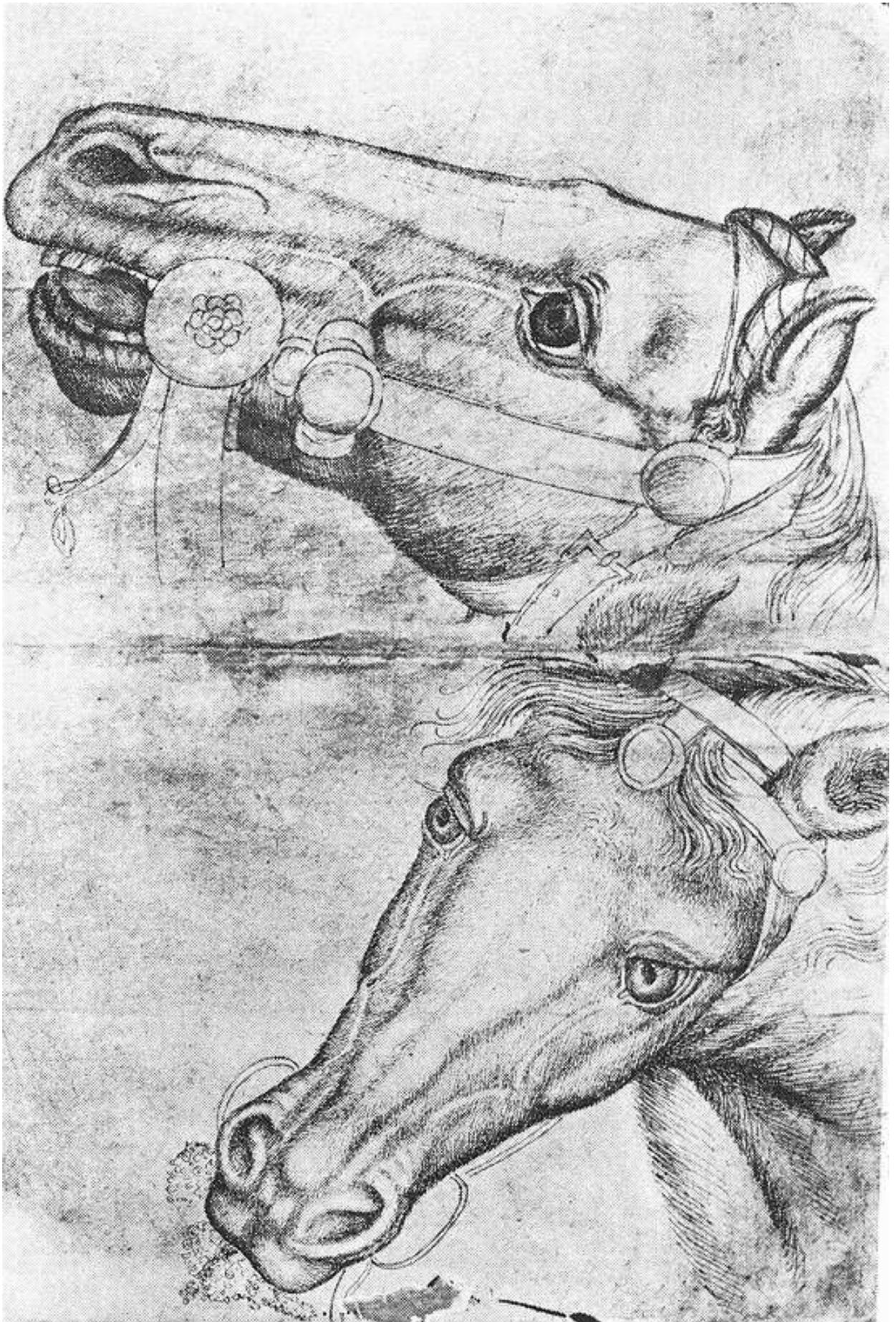
Илл. 34.36. Пизанелло. Два буйвола в упряжке. Рисунок.



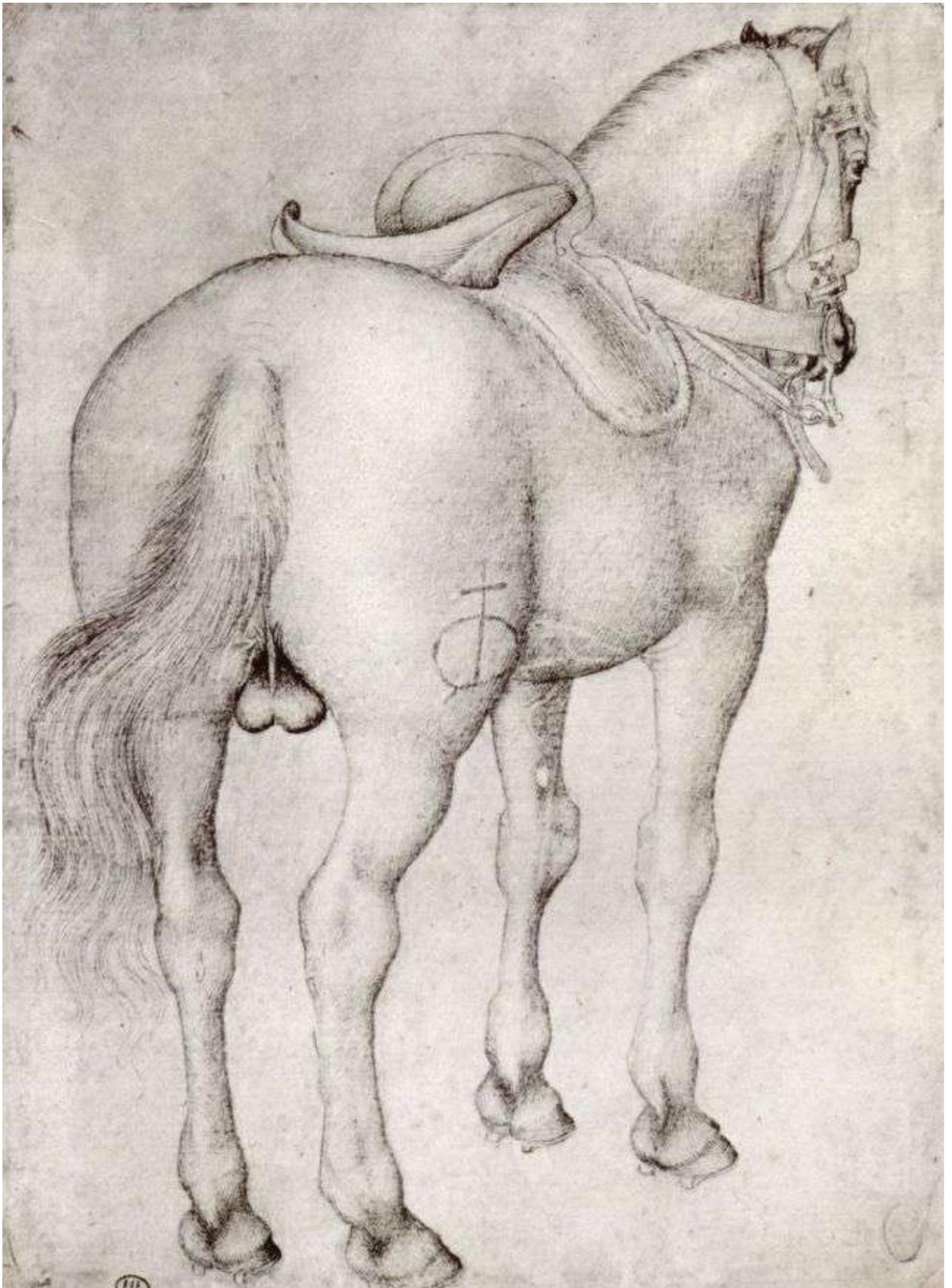
Илл. 34.37. Пизанелло. Три коровы. Рисунок.



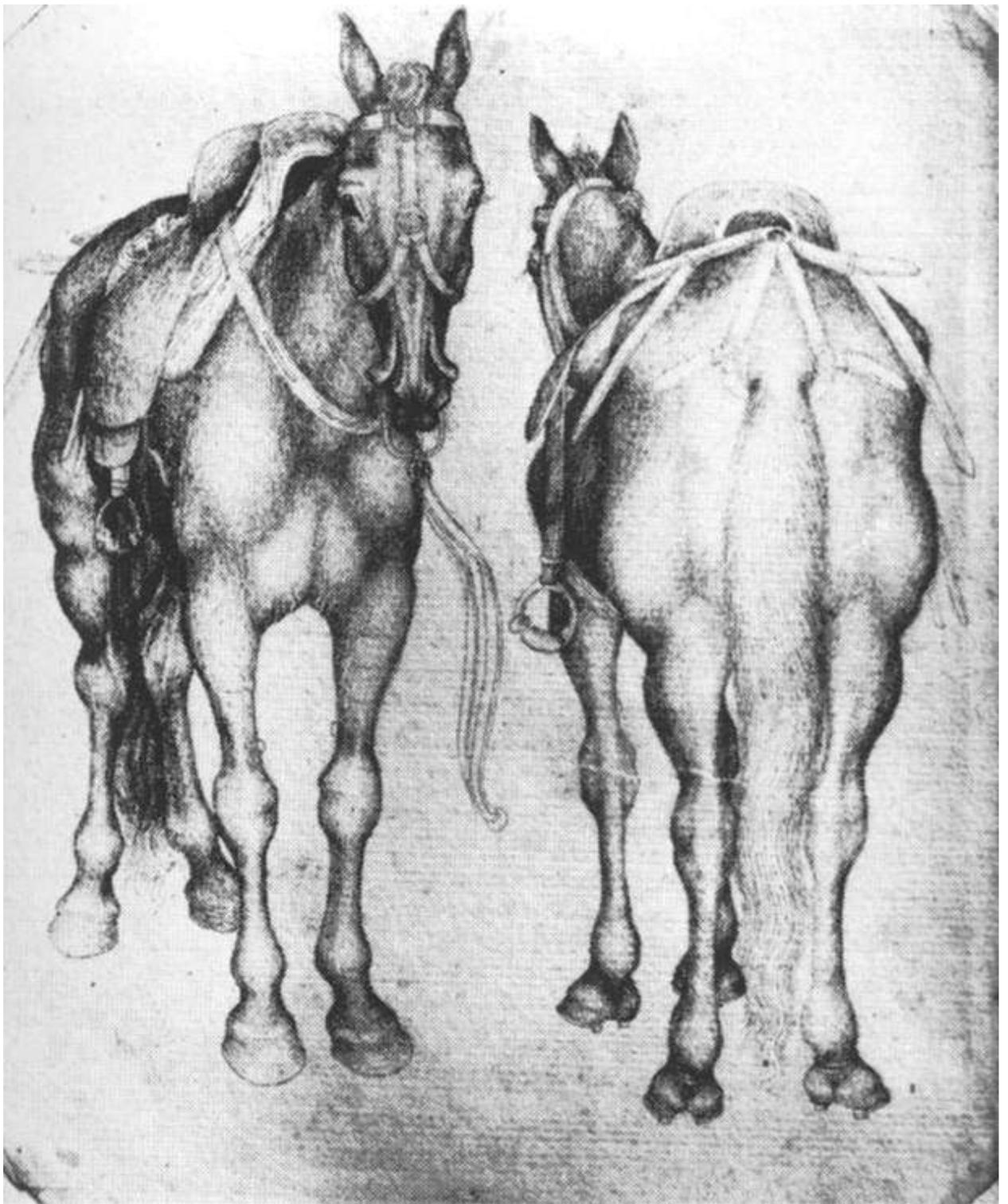
Илл. 34.38. Пизанелло. Штудия головы лошади. Рисунок.



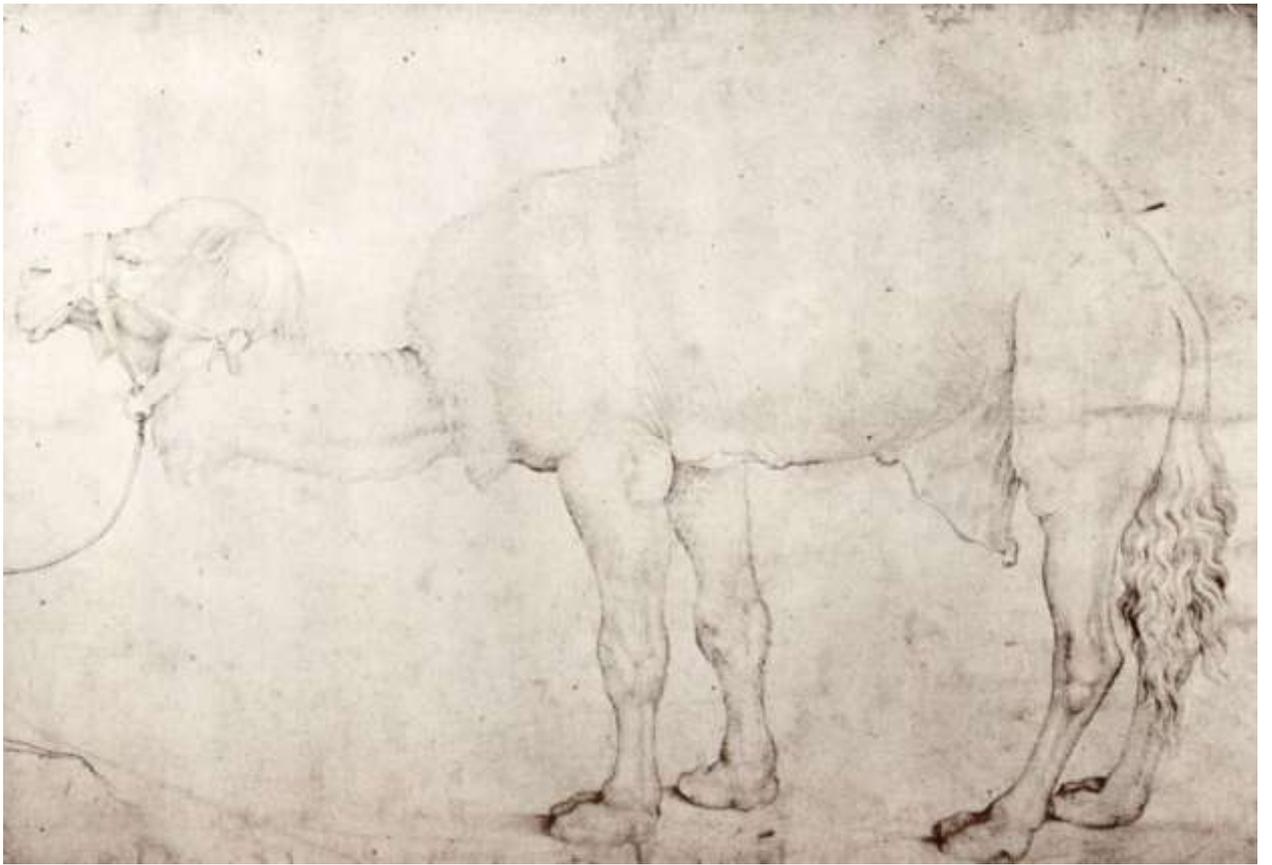
Илл. 34.39. Пизанелло. Штудии лошадиных голов. Рисунок.



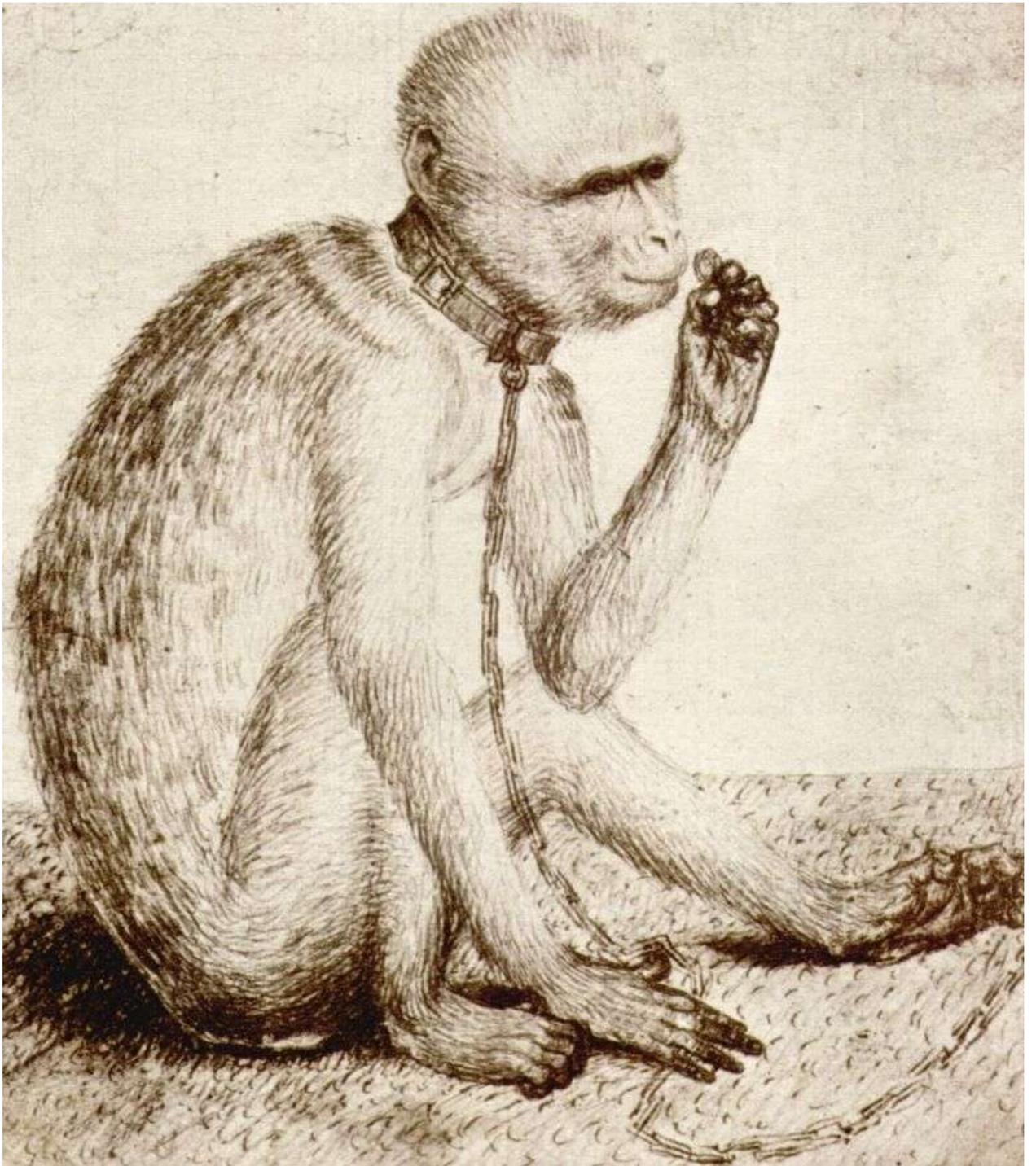
Илл. 34.40. Пизанелло. Жеребец под седлом. Рисунок.



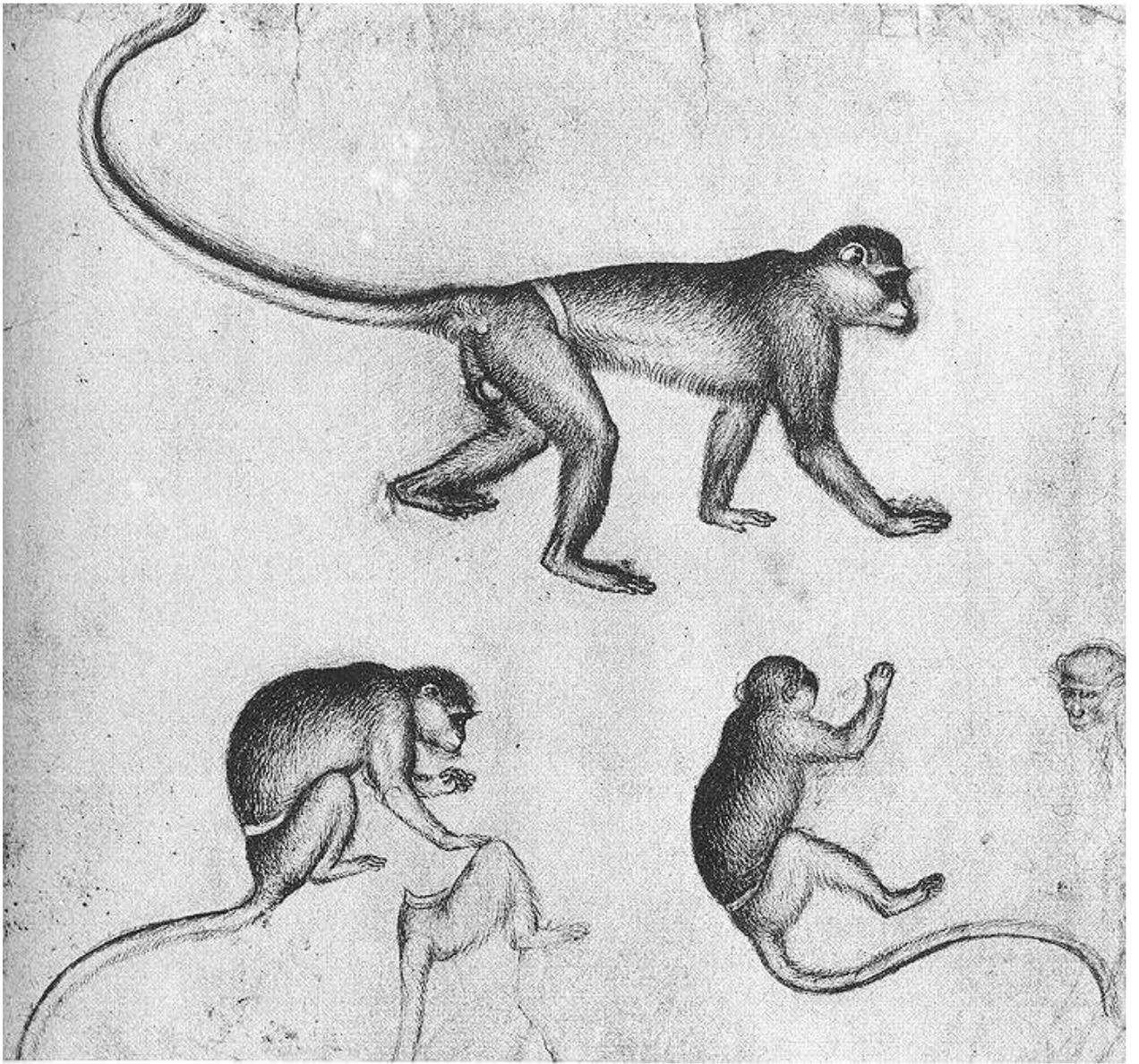
Илл. 34.41. Пизанелло. Лошади. Рисунок.



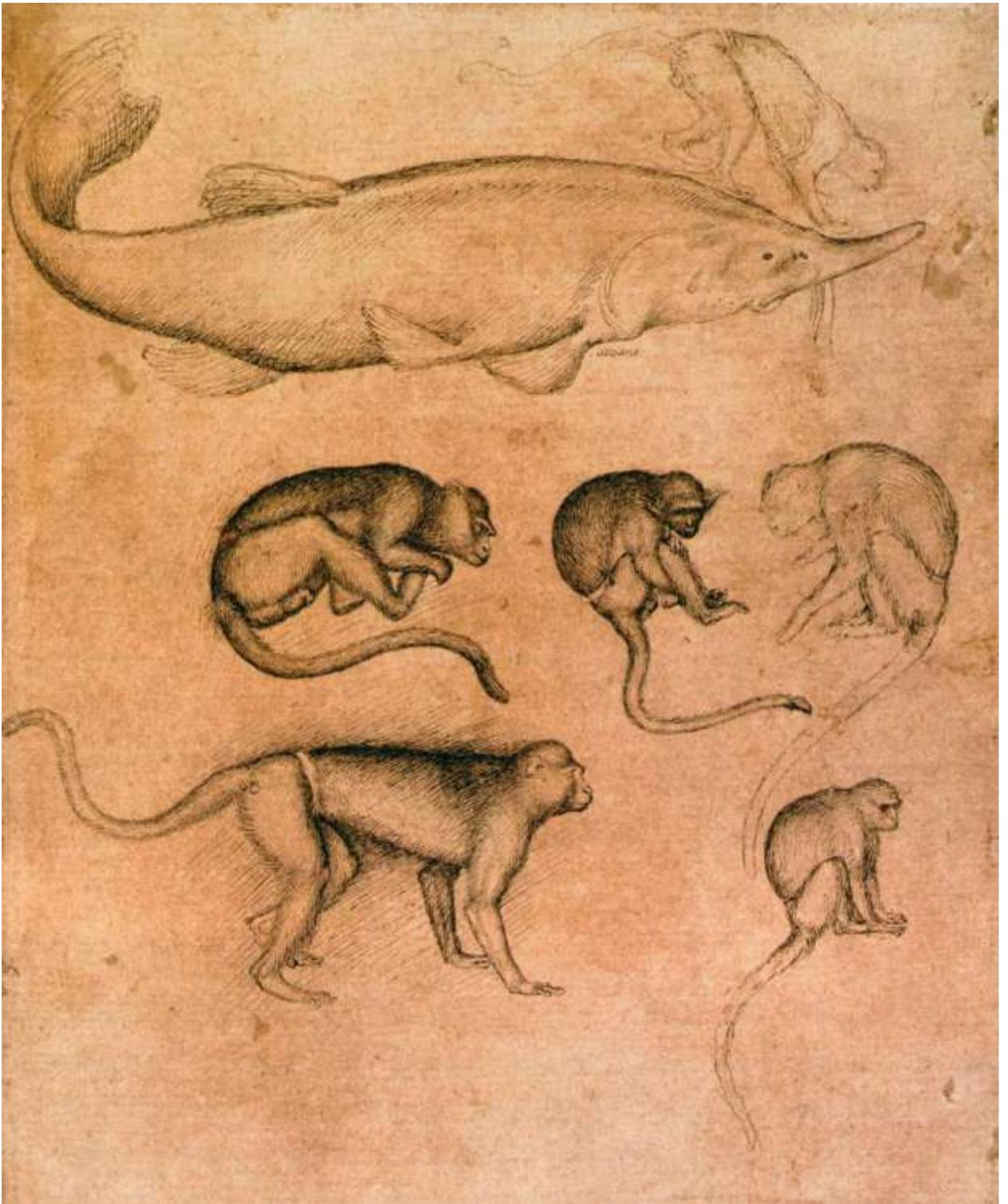
34.42. Пизанелло. Верблюд. Рисунок.



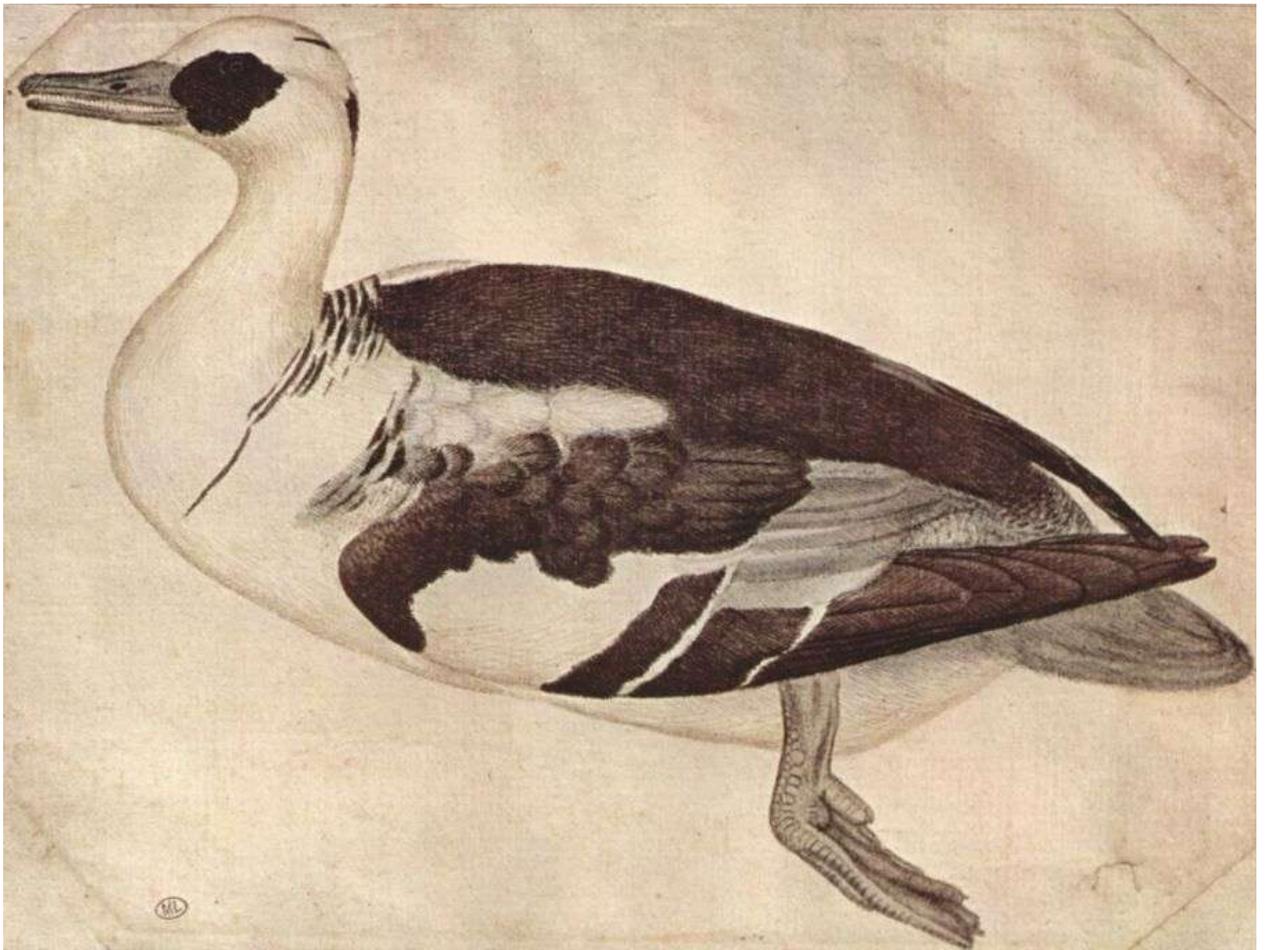
Илл. 34.43. Пизанелло. Обезьяна. Рисунок.



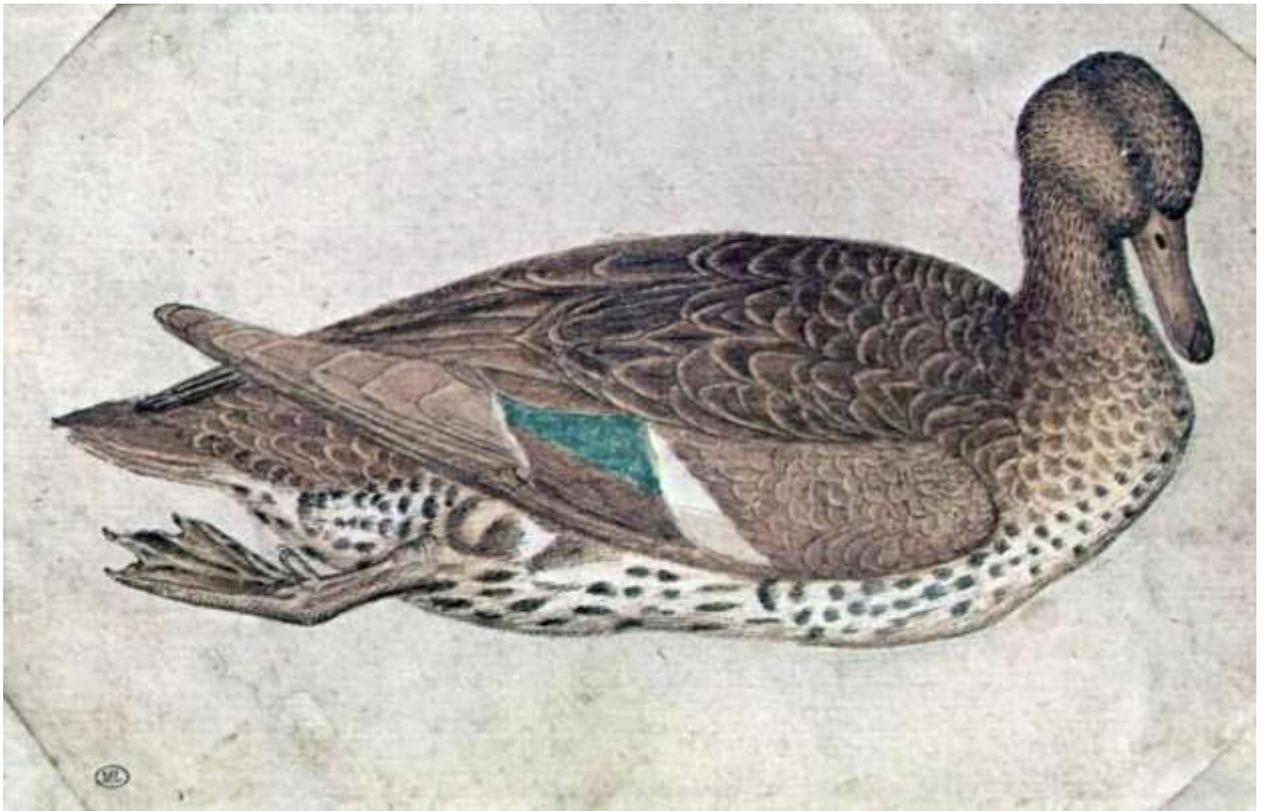
Илл. 34.44. Пизанелло. Обезьяны. Рисунок.



Илл. 34.45. Пизанелло. Осетр и шесть обезьян. Рисунок.



Илл. 34.46. Пизанелло. Утка. Рисунок.



Илл. 34.47. Пизанелло. Утка. Рисунок.



Илл. 34.48. Пизанелло. Удод. Рисунок.



Илл. 34.49. Пизанелло. Аист. Рисунок.

же ценили в нем умение передать натуру и схватывать реальность с анатомической точностью, достойной врача.

34.6. «Благовещение»

Фреска Пизанелло «Благовещение» ([илл. 34.50-34.51](#)) была исполнена в 1426 году в церкви Сан-Фермо ([илл. 34.52](#)) в Вероне [47]. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 4.3.1.

Действующие лица. Дева Мария ([илл. 34.51](#)), напоминающая Мадонн Джентиле да Фабриано, в том числе и в сцене «Благовещения» ([илл. 29.24](#)), худая и гибкая, с несчастным, тонким лицом, большими светлыми глазами с тяжелыми веками, прямым носом, светло-коричневыми волосами до плеч, одета в легкое, розовое платье, поверх которого она с головой закутана в длинную, темно-вишневую накидку.

Архангел Гавриил ([илл. 34.50](#)), также худой и очень высокий, с мальчишеским, озорным лицом себе на уме, небольшими, светлыми глазами, вздернутым носом, светло-русыми, довольно длинными, развевающимися (а не собранными в прическу, как у предшественников) волосами, с большими коричневатыми крыльями, больше похожими на скульптурное изображение, одет в длинный, плащ того же цвета, что и накидка Мадонны. В руке он держит традиционную ветку цветущих белых лилий.

Бог-Отец ([илл. 34.51](#)) в левом верхнем углу, очень старый и довольно худой, с суровым лицом, глубоко посаженными глазами, высоким лбом, длинными, седыми волосами и бородой, одет в светло-коричневую тунику и такого же цвета плащ. Его голова непокрыта и окружена золотым нимбом.

У Младенца Иисуса ([илл. 34.51](#)) рядом с Богом-Отцом, довольно большого, совсем голенького, с прелестным личиком, густые и пышные желтые волосы, окруженные большим золотым нимбом. Он не толст, у Него великовата голова, но тело вполне пропорционально.

Взаимодействие персонажей. Мадонна сидит справа с выражением безнадежности на лице, склонив голову, сложив руки на коленях и глядя немного вправо от себя. Архангел согнулся перед ней в почтительном поклоне, стоя на одном колене, хотя его лицо особого почтения не выражает. Сверху между ними Бог-Отец направляет к Деве Марии Младенца Иисуса (как у Робера Кампена на [илл. 31.18](#), но без креста) в языках ярко-красного пламени. Младенец, сидя на этом пламени, сложил ручки перед собой и смотрит на будущую мать.

Животные. У подножия трона Девы Марии ([илл. 34.51](#)) стоит маленькая, комнатная, серая собачонка с очень короткой шерстью. Сама собачонка нарисована довольно правдоподобно, но ее морда несколько маловата. На ее короткой шее надет металлический ошейник, похожий на бронзовую цепочку. Недалеко от архангела Гавриила ([илл. 34.50](#)) на переднем плане внизу слева воркуют сизый голубь и белая голубка. Голубь поднял голову, а голубка опустила свою и слегка распустила крылья. Эта миниатюрная сценка нарисована очень реалистично.



Илл. 34.50. Пизанелло. Ангел Благовещения.



Илл. 34.51. Пизанелло. Мадонна Благовещения.



Илл. 34.52. Интерьер церкви Сан-Фермо в Вероне.

Храм. Дева Мария сидит в капелле готического храма, а архангел Гавриил находится за его пределами, что делает эту фреску похожей в этом отношении на картину Робера Кампена на тот же сюжет ([илл. 31.19](#)). При всей роскоши архитектуры храма, он не так богато украшен скульптурами, как на картине Робера Кампена. Кроме того, у Пизанелло храм значительно светлее, почти желтого цвета. Архангел склонился перед серыми, узкими, каменными воротами в готическом стиле, являющимися входом на территорию храма. Высота ворот такова, что ангел смог бы в них войти только сильно согнувшись. За фигурой архангела виднеются светлые силуэты церквей, напоминающие собор Сан-Марко в Венеции.

Интерьер. Интерьер, в котором сидит Дева Мария, виден из-за того, что Пизанелло, как и Робер Кампен, убрал переднюю стену капеллы (что в подобных ситуациях делали почти все его предшественники, начиная с Дуччо, но не Ян ван Эйк). Сам интерьер значительно проще, чем на картине Робера Кампена, и нарисован куда менее тщательно. Кроме того, эта часть фрески сохранилась хуже всего. Внутренность капеллы написана в темно-малиновых тонах; за спиной Мадонны видны узкие темно-зеленые витражи, краска с которых тоже довольно сильно облупилась.

Среди немногочисленных предметов мебели выделяются светло-желтый деревянный трон с высокой спинкой, на котором сидит Дева Мария, и очень низкая, светло-серая, круглая банкетка.

Пейзаж. Пейзаж присутствует лишь в той части, где находится архангел Гавриил. Это – светло-коричневая площадка на переднем плане, поросшая редкими, более темными, красноватыми цветами, и чуть более темная скала за спиной архангела, контур которой следует параллельно его фигуре. Небо заменено почти черным фоном, из-за чего оно кажется ночным, хотя вся сцена освещена вполне дневным светом.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма фрески не отличается разнообразием и выполнена в коричневых, желтых и малиновых тонах. Две части фрески расположены над могилой Николо Бренцони. Симметрично в композиции расположены лишь фигуры Мадонны и ангела, причем фигура Марии значительно темнее за счет накидки, а фигура ангела светлее за счет крыльев. Художник пытался уравновесить в остальном асимметричную композицию, в которой Бог-Отец слева находится выше Младенца Христа справа. Храму он противопоставил ворота и силуэт церквей за спиной архангела, собачке – голубей, интерьеру – пейзаж. В целом вся сцена выглядит несколько буднично; кроме того, заимствования у других художников, вольные или невольные, бросаются в глаза. Однако нервные линии рисунка, особенно силуэта ангела, впечатляют.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Из еще не рассмотренных вариантов этого сюжета отметим работу Мастера из Хейлигенкрейца ([илл. 34.14](#)). Здесь Дева Мария одета как монашка, в черное с белым, а у ангела в красном одеянии золотые крылья. За спиной Мадонны два ангела уже строят готический храм, а третий играет им на скрипке. Справа помещены апостолы Иоанн и Павел. Обратим также внимание

читателя на утрированно удлиненные пальцы рук всех персонажей (кроме ангелов).

34.7. «Видение св. Евстафия»

Картина «Видение св. Евстафия» ([илл. 34.53](#)) размером 54.6×65.4 см, исполненная около 1440 года, хранится в Национальной галерее Лондона [18].

Литературная программа. Евстафий, умерший в 118 году, - легендарный христианский мученик, полководец в армии Траяна. Его обращение в христианство произошло в тот момент, когда однажды на охоте перед ним предстал олень, у которого между рогами был крест с распятым на нем Христом. Голос свыше предрек, что ему будет послано много страданий, дабы испытать его новую веру. Он, до того известный под именем Плакид, был крещен с именем Евстафий [19]. На картине Евстафий на охоте замер перед оленем с распятым Иисусом. Вокруг видно множество животных и птиц.

Действующие лица. Евстафий, молодой и крепкий, с красивым, но не запоминающимся безбородым лицом, короткими светлыми волосами, одет в шелковую светло-коричневую тунику военного образца (в такой одежде рисовали римских воинов и некоторые предшественники Пизанелло). Туника в талии стянута широким поясом, а через левое плечо переброшена широкая перевязь с геометрическим орнаментом. Голову Евстафия украшает огромный голубой тюрбан (эта мода была не только в Нидерландах, но и в Италии), конец которого свисает вдоль спины почти до пояса. На ногах у него высокие коричневые сапоги со шпорами.

Небольшая фигура Иисуса на кресте нарисована довольно традиционно. Его голова окружена небольшим нимбом, руки раскинуты, ноги согнуты в коленях, бедра обернуты довольно длинной белой набедренной повязкой.

Животные. Место, в котором происходит действие, полно зверей и птиц. Белый конь с коротко подстриженной гривой, на котором сидит Евстафий, нарисован с большим мастерством, как и его сбруя, удила, седло, подпруга и стремяна. Сразу видно, что это - крепкий, боевой конь, по мощи приближающийся к тяжеловозу. На охоту Евстафий взял с собой большую свору собак разных пород, от крупных короткошерстных белых гончих до среднего размера и небольших рыжих и пятнистых легавых. Вокруг Евстафия находится множество оленей, великолепно нарисованных, самцов с ветвистыми рогами и безрогих самок. Олени имеют разные размеры, что должно указывать на их различное удаление от переднего плана. Самым крупным является олень, между рогов которого укреплено распятие. Из других зверей можно отметить медведя на заднем плане справа (не особенно хорошо нарисованного) и крупного зайца на переднем плане справа. Кроме того, на картине присутствует множество белых и серых цапель (одна из них летит), лебедей, пеликанов и более мелких лесных птиц. Все они нарисованы мастерски.



Илл. 34.53. Пизанелло. Видение св. Евстафия.

Взаимодействие персонажей. Олень с распятием между рогами безо всякого страха стоит справа перед Евстафием. Конь Евстафия, который до этого, видимо, скакал во весь опор, резко остановился. Остановились и собаки. Лишь одна из них продолжает гнаться за зайцем. Евстафий от неожиданности выдвинул правую руку ладонью вперед. Он осаживает коня, а на его лице видна некоторая растерянность. Остальные звери и птицы не обращают на него никакого внимания и нисколько его не боятся. Следует заметить, что хотя художник и обозначил движение коня, гончей и зайца, умения рисовать правдоподобное движение у него еще нет. Более убедительным (но и то не слишком) он изображает стремительный полет птиц.

Пейзаж. Конь Евстафия стоит на небольшой лужайке, поросшей темной травой, белыми цветочками и отдельными растениями с крупными листьями. Перед ним расположена крутая скала, уходящая вверх до верхнего края картины. Голые каменные обрывы перемежаются ползущей вверх по склонам густой, темной растительностью. Большинство животных и птиц разместились на уступах этой скалы. Справа на переднем плане нарисован лес, деревья которого по высоте едва превышают рост собаки (что более характерно для итальянской живописи более раннего периода или для таких современных Пизанелло немецких художников, как Мастер Франке). В целом горный пейзаж напоминает пейзажи Альтикьеро, но тот обычно включал в них хотя бы кусочек неба и не позволял себе каких-либо нереалистичных пропорций.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на коричневом, темно-малиновом и белом тонах. Лишь голубой тюрбан Евстафия составляет контраст общему колориту. Скалы и животные (конь, собаки, олени, медведь, заяц) нарисованы различными оттенками коричневого, а растительность – темно-малинового, что создает впечатление таинственности. Непонятно, в какое время дня происходит действие – для дневного времени картина слишком темна, а для ночного – светла. Цапли, лебеди и пеликаны, а также одна из собак и конь имеют белый цвет с красноватыми тенями. Лишь причудливо скрученная широкая бандероль без какого-либо текста, придающая картине старинный вид, имеет белый цвет с серыми тенями. В композиции картины выделяется пара – олень с распятием и Евстафий, причем олень стоит несколько выше на склоне скалы, а Евстафий чуть ниже (даже сидя на коне). Остальные животные размещены в живописном беспорядке, из-за чего картина немного напоминает этюд с зарисовками зверей и птиц. Кроме таинственного освещения в картине не заметно никакой мистики. Даже олень с распятием выглядит вполне обычно. Вместе с тем, нарисовав обилие животных и птиц, не боящихся охотника и окружающих мистического оленя, художник впервые, вольно или невольно, затронул тему моральности охоты ради забавы (беззащитности зверей перед желанием человека развлечься).

34.8. «Св. Георгий, освобождающий принцессу Трапезундскую»

Фреска «Св. Георгий, освобождающий принцессу Трапезундскую» ([илл. 34.54-34.55](#)) размером 223×620 см, созданная в 1436-1438 годах, находится над арочным сводом в церкви Санта-Анастасия в Вероне [40].

Литературная программа. На правой части фрески ([илл. 34.54](#)) св. Георгий изображен отправляющимся на схватку с драконом. Для ранних христиан дракон символизировал зло, в особенности язычество. Поэтому обращение языческих стран в христианство могло изображаться в символической форме – как победа над драконом. Со временем первоначальное значение забылось; более поздние века интерпретировали этот образ заново сам по себе в категориях известных в то время традиционных античных историй. Св. Георгий, подобно Персею, победил, как гласит предание, дракона у берега моря, вне стен города, чем спас царскую дочь, которую принесли в жертву. В таком виде эта история впервые стала известна из «Золотой легенды» в XIII веке, сделавшей местом действия Силену, город в Ливии. Другие источники указывают на Бейрут, где, согласно местной традиции, свой подвиг совершил Персей [19]. На левой, плохо сохранившейся части фрески ([илл. 34.55](#)) изображено логово дракона.

Действующие лица. Георгий, невысокий, худой юноша (чуть ниже коня, стоящего рядом), с несчастным, узким, безбородым лицом, большими светлыми глазами, широкими бровями, низким лбом, большим ртом с опущенными уголками, широким подбородком, длинными, светлыми, волнистыми волосами, с непокрытой головой, одет в одежду римского воина – золоченые доспехи с крупной чешуей и короткую, темно-коричневую тунику. Его ноги обуты в высокие черные сапоги, а на левом боку висит меч в ножнах. Левой рукой он держит коня за узду, а левую ногу вдевает в стремя (такая сложная поза встречается впервые).

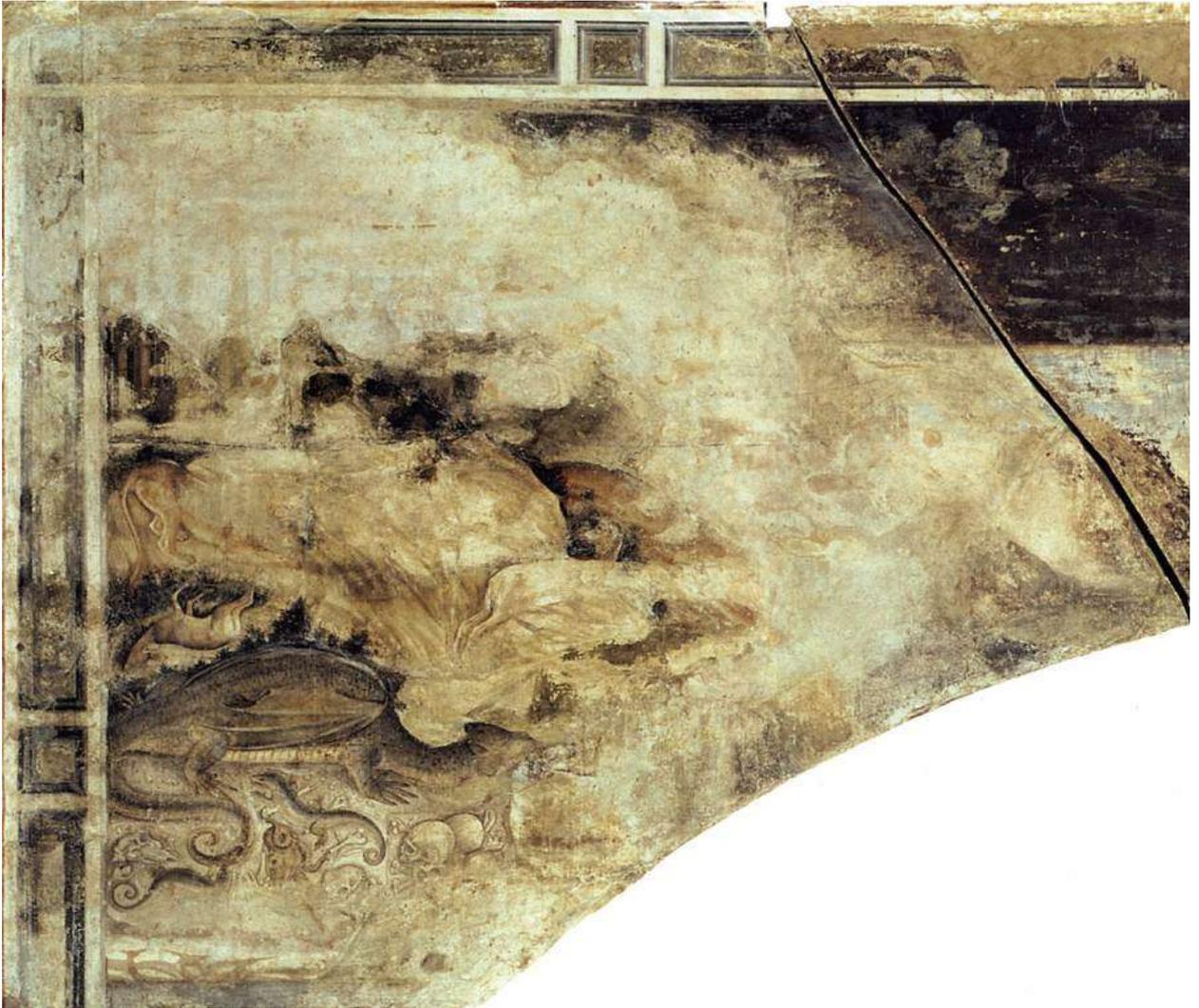
Принцесса, довольно высокая (выше Георгия) и полная, с милостивым лицом, нарисованным в профиль, небольшими светлыми глазами, тонкими, дугообразными бровями, выпуклым лбом, немного вздернутым носом и острым, чуть скошенным подбородком, большими ушами и светлыми, аккуратно зачесанными волосами, одета в длинное платье со шлейфом, расцветка которого сочетает белый и коричневый цвета, а голову ее украшает большая, модная шляпа.

Рыцари, у некоторых из которых грустные, благородные лица, богатые горностаевые мантии и шапки, у других же грубые физиономии откровенных пьяниц и грубая одежда, все с роскошными, завитыми усами, некоторые бородатые, сидят на конях. Заметим, что рисунок ([илл. 34.31](#)) представляет эскиз лица одного из рыцарей.

Повешенных (как предполагается, предателей) двое. Это довольно худые юноши, с безбородыми лицами, густыми темными волосами, подстриженными «в скобку». Один из них одет в простую светлую рубаху, другой – в короткий, модный камзол. У обоих спущены их узкие штаны так,



Илл. 34.54. Пизанелло. Св. Георгий, освобождающий принцессу Трапезундскую.



Илл. 34.55. Пизанелло. Логово дракона.

что из-под них видны белые трусы. Руки у обоих связаны за спиной. Эскизом для них служит рисунок ([илл. 34.32](#)).

Взаимодействие персонажей. В центре правой части фрески друг против друга стоят св. Георгий и принцесса. Их разделяет только конь Георгия. Окружающие эту пару рыцари уже готовы сопровождать принцессу к дракону, чтобы там принести ее ему в жертву. Но юноша Георгий решил биться с драконом, чтобы спасти принцессу от смерти. Принцесса с грустью смотрит на Георгия, как на свою последнюю надежду, не веря в возможность своего избавления от смерти. Георгий не смотрит на принцессу. Он грустен и сосредоточен на предстоящем бое. Он уже готов сесть на коня и оценивает свои возможности в этой схватке. По всему видно, что не любовь, а долг благородного рыцаря заставляют его идти на смертельный риск. Остальные же рыцари не готовы проявить такую доблесть. Некоторые из них жалеют Георгия, другим просто смешно его мальчишество. Психологическое напряжение усиливается тем, что самого дракона на этой части фрески нет и ничего героического пока еще не произошло, а все персонажи находятся в состоянии полной неопределенности и страха относительно исхода этой

безумной затеи Георгия. Мрачное настроение усиливается виселицей на заднем плане с двумя повешенными, роль которых в этой истории не до конца понятна.

Логово дракона. Логово дракона ([илл. 34.55](#)) представляет собой едва различимую пещеру, на полу которой валяются людские кости и останки, окруженные поедающими их ужасными животными.

Животные. Вокруг персонажей на правой части фрески ([илл. 34.54](#)) находится множество животных – кони, собаки, бараны, ящерицы и др. Все кони, расположенные передом или крупом к зрителю, нарисованы крайне неудачно. Это странно при том мастерстве, с которым художник рисовал животных, в том числе и лошадей, в других произведениях, рисунках и акварелях ([илл. 34.38-34.41](#)). Собаки нарисованы более реалистично. На большой белой собаке, стоящей рядом с Георгием, надет намордник (это впервые). Баран, лежащий в правом нижнем углу, нарисован не лучше, чем у Джотто. Мелкие ящерицы (которых практически не видно на репродукции) выглядят несколько фантастическими.

Архитектурные сооружения. Белый ажурный город, возвышающийся из-за холма, напоминает города в произведениях Альтичьеро. В правом верхнем углу расположен серый рыцарский замок на голом, неприступном, скалистом утесе. Его окружают высокие зубчатые стены с башнями по углам и по обе стороны узких ворот. Внутри стен видна церковь со шпилем и двускатной, красной, черепичной крышей, а также донжон, обнесенный такой же зубчатой стеной с башнями. Над городом возвышаются крепостные башни, шпили церквей и крыши дворцов. Архитектура скорее всего придумана самим Пизанелло.

Пейзаж. Действие происходит на берегу моря. По цвету море мало чем отличается от суши, а его поверхность покрыта небольшими волнами. Передний план занят голой, каменистой площадкой, на которой расположились все основные персонажи и животные. Далее следует пологий холм с редкими пятнами растительности, ползущей вверх по его склону. За этим холмом расположен город. Слева у самого берега находится крутой темно-коричневый утес, разделенный на части полосами растительности, причем его голые части покрыты идущими в разные стороны уступами. Вершина похожего холма виднеется и за городом. Линия горизонта, расположенная очень низко, отделяет море от неба в левой части фрески. Берег справа от моря поднимается выше этой линии и закрывает ее. Небо над морем имеет нежно-голубой цвет, более темный вверху. Розоватые, кудрявые облачка создают впечатление раннего утра. Но еще выше над местом действия нависла грозная, почти черная туча, простирающаяся от левого до правого края сцены и создающая впечатление кромешной тьмы. Эту тьму над виселицей пререзает радуга (символ надежды). Место действия ярко освещено, что резко контрастирует с мрачной тучей и предрассветным небом ниже нее.

Корабль. По морю почти у самого берега плывет корабль. У него широкий, черный корпус, тупой нос, довольно короткая, толстая мачта с

фонарем на конце, надутый ветром треугольный парус на поперечной рее, прошитый продольными швами. Позади мачты находится помещение для команды с полукруглым верхом. Людей на корабле не видно.

Виселица. Виселица, расположенная слева от города (между ним и холмом), имеет П-образную форму. Она не особенно высока, а на ее поперечной перекладине на довольно тонких веревках висят повешенные.

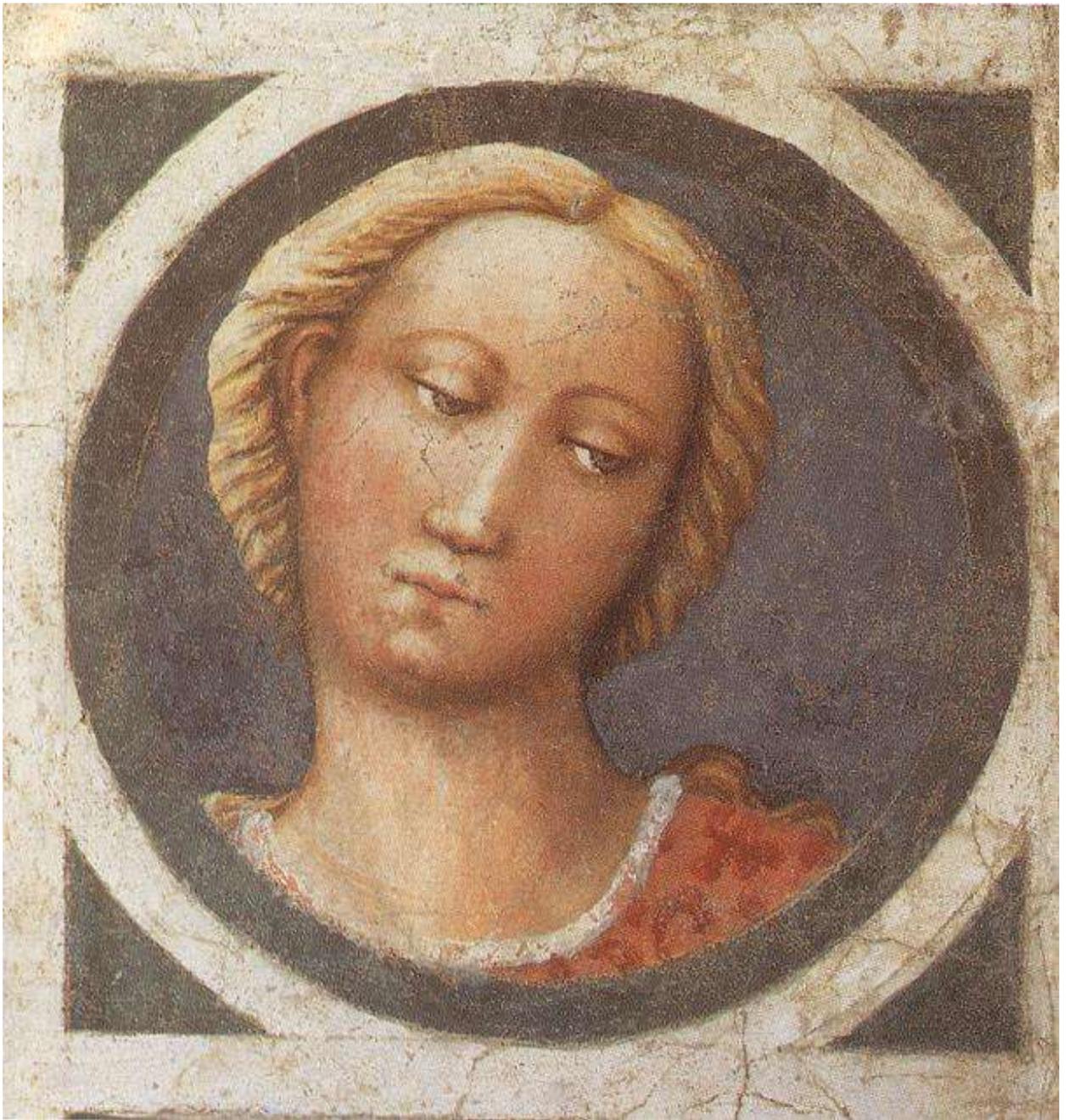
Цветовая гамма и композиция. Фреска написана в традиционных для Пизанелло коричневых тонах. Даже море имеет коричневатый оттенок, а растительность нарисована темно-коричневой. Лишь небо между морем и тучей имеет голубой оттенок, а небольшие облака на нем – розоватый. Белый (конь Георгия, парус) и серый (замок и ряд других строений в городе, некоторые кони, ящерицы) цвета не нарушают эту бедную цветовую гамму, а черная туча создает резкий контраст со светлым городом и ярким освещением сцены. Композиция правой части фрески имеет горизонтальное деление. В нижней части расположены все основные действующие лица. В центре этой группы, чуть сдвинутый к правому краю, находится белый круп коня Георгия с подстриженным хвостом. Георгий и принцесса не образуют симметричной группы вокруг него: принцесса крупнее и стоит совершенно прямо, а Георгий поднял ногу, вставив ее в стремя (но еще не вскочил на коня). Рыцари вокруг них также размещены асимметрично: справа от принцессы находится всего один конный рыцарь (но крупным планом), а слева от Георгия – целая группа (но более мелко нарисованная). Асимметрию вносят и животные – небольшой баран в правом нижнем углу и крупные и мелкие собаки слева от Георгия. Дополнительную асимметрию вносит и корабль, расположенный в этой же части фрески. Верхняя ее часть напоминает рычаг: поднимающийся справа город под тяжестью виселицы и огромного утеса на берегу, расположенных слева и ниже. В этой фреске художник рисует самый страшный момент подвига, когда герой только решается его совершить, и реакцию на это окружающих – жертвы, сочувствующих и циничных трусов. Мрачные подробности, в том числе и логово дракона, лишь усиливают ощущение неизвестности и страха. Здесь впервые можно увидеть некоторые предвестники «натуралистического романтизма» конца XVIII - начала XIX веков с его обостренным интересом к ужасам и экзотике.

34.9. «Портрет Джиневры д'Эсте»

«Портрет Джиневры д'Эсте» ([илл. 34.56](#)) размером 43×30 см исполнен в 1436-1438 годах, хранится в Лувре в Париже и поступил в его собрание в 1893 году [24]. Джиневра д'Эсте вышла замуж за правителя Римини Сиджизмондо Пандольфо Малатеста и была убита им, когда он узнал о её бесплодности. Наличие на картине цветов водосбора (символ брака, но также символ смерти) привело к гипотезе, что Пизанелло написал портрет Джиневры после ее смерти, в 1440-х годах [13].



Илл. 34.56. Пизанелло. Портрет Джиневры д'Эсте.



Илл. 34.57. Мазолино да Паникале. Медальон.

В отличие от светских портретов Робера Кампена и Яна ван Эйка, где модели расположены в три четверти оборота, здесь Джиневра нарисована в профиль. Возможно художнику, специализировавшемуся на изготовлении медалей, в таком ракурсе легче было передать сходство. Джиневра, худенькая девушка, с почти плоской грудью, большой головой, длинной шеей и странной линией затылка, голубыми глазами, едва заметными, прямыми бровями, высоковатым лбом, грубоватым, слегка вздернутым носом, маленьким ртом и округлым подбородком, одета в модное, тщательно нарисованное белое платье с широкими красными рукавами. Интересно отметить, что женская мода для представительниц обеспеченных классов и в Нидерландах (на портретах Яна ван Эйка), и в Италии (как можно видеть из этого портрета) была примерно одинакова. Платье собрано у талии и в рукавах в частые складки, а широкий коричневый пояс находится чуть выше, чем принято сейчас. У девушки модная прическа светло-русых волос, открывающая довольно большие уши и обвязанная белой лентой. На рукаве у нее вышита ваза с двумя ручками – эмблема семьи д’Эсте, а спереди к рукаву пришпилена веточка можжевельника, итальянское название которого созвучно имени Джиневры.

Девушка серьезна и задумчива, она старательно позирует художнику, а ее лицо мало что выражает. Возможно, в этом сказывается умение скрывать свои мысли, а возможно, - их отсутствие. На портрете почти нет теней, подчеркивающих объем, и это создает иллюзию, что портрет плоский.

Опять же в отличие от портретов Робера Кампена и Яна ван Эйка, избравших для своих портретов темный или нейтральный фон, Пизанелло делает фоном для своей героини сад с порхающими в нем бабочками. Темно-зеленая листва, просвечивающее сквозь нее голубое небо, розовые цветы, в том числе гвоздики, и яркие бабочки создают прекрасный контраст для светлого силуэта тоненькой девушки. Однако сад скорее похож на декоративный, плоский ковер, чем на живую природу. Возможно, что художник создал некоторый парадокс на тему картины Стефано да Вероны «Мадонна в саду из роз» ([илл. 30.1](#)), поместив принцессу в Райский сад, чтобы польстить заказчику. Таким образом, плоский силуэт девушки нарисован на ярком плоском фоне. Перед стремлением художника к декоративности на задний план отступают все вопросы проникновения в психологию личности Джиневры.

Этот портрет является первым женским портретом в итальянской живописи и словно продолжает работы Пизанелло по изготовлению медалей. Однако нетрудно видеть, что в этом жанре он значительно уступал своим нидерландским современникам Роберу Кампену и Яну ван Эйку.

Отметим также фреску Мазолино да Паникале ([илл. 34.57](#)), исполненную в 1426-1427 годах в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции и представляющую собой медальон с женским портретом. Здесь модель нарисована лицом к зрителю, с приятным наклоном головы и опущенным взглядом.

Пизанелло работал в жанрах евангельских историй, сцен из жизни святых и светского портрета. Его творчество характеризуется элегантным рисунком, нервным напряжением, любовью к экзотике и многочисленным деталям, бедной цветовой гаммой. Он был выдающимся анималистом и помещал к месту и не к месту изображения различных животных, птиц, пресмыкающихся и насекомых практически на всех своих произведениях. Некоторые его достижения оказались созвучны натуралистической романтике рубежа XVIII-XIX веков. Однако по мастерству и глубине он несколько уступал своим нидерландским современникам.

Джорджо Вазари писал о нем: «Пизанелло был по достоинству своему равен всем живописцам своего века, обширнейшим свидетельством чему могут служить помимо произведений, о которых сказано выше, многие другие, находящиеся в Вероне (знатнейшем его отечестве), хотя часть их совершенно погублена временем» [47].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «... Творение Пизанелло носит уравновешенный, сдержанный, иногда почти застылый характер. Однако и под этой сдержанностью всегда просвечивает страстное желание вырвать у природы секрет жизни. Этим Пизанелло отличается от всех своих сверстников, в этом его одинокое величие. Ему мало дела до героев, до событий, до идей. Но тем более его интересует простая действительность, возможность фиксировать ее на бумаге, на стене, на деревянной доске. ... Между тем, все в живописи Пизанелло выражает его «обожание природы». Во всей истории не найти ему соперника в изображении животных, даже среди древних ассирийцев или японцев. Правда, и животные Пизанелло всегда какие-то застылые, зачлененные; он не умеет и не любит передавать их движения. Но зато какая острота глаза сказывается в его точном, методичном копировании натуры! ... И с таким же вниманием, с каким Пизанелло передает фигуры цапель, зайцев, лошадей, мулов, куропаток, собак всевозможных пород, он копирует и яркие цветы, переливчатые крылья бабочек и, наконец, костюмы и лица персонажей. Все как будто равноценно для Пизанелло; но всего ценнее ему то, насколько близко он повторит на плоскости видимость, причем он остается довольно индифферентным ко взаимному отношению вещей и всякому духовному общению. Искусство Пизанелло в целом, каким оно дошло до нас, вообще бездушно. Но именно эта черта среди всего «одушевленного», пропитанного мистицизмом искусства XV века поражает своей крайней новизной» [32].

А вот мнение Стефано Дзуффи об искусстве Пизанелло: «Утрата многих его произведений позволяет сегодня лишь частично представить творчество живописца, но немногочисленные картины Пизанелло дополняют его замечательные рисунки и медали. Искусство мастера с его вниманием к передаче деталей, острым чувством природы, выразительной мимикой следует рассматривать не как альтернативу тосканскому гуманизму, но скорее как его дополнение. При жизни художник пользовался величайшей славой, его творчеству посвящали пышные хвалебные стихи, где подробно рассматривались его стилистические приемы. Но в середине XV века с

распространением при дворах Северной Италии гуманистической культуры и интереса к классике известность Пизанелло быстро меркнет, и после смерти его имя было почти забыто» [29].

Комментарии

- (1) Напомним, что в 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство [4].
- (2) Напомним, что в 1416 венецианцы победили турок-османов в морской битве у Галлиопольского полуострова. В 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. А в 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии [4].
- (3) Напомним, что по постановлению собора в Констанце чешский священник и проповедник, философ и религиозный реформатор Ян Гус был в 1415 публично сожжен на костре. В 1417 Констанцкий собор восстановил единство Церкви. Великая схизма завершилась. Однако в 1419 в Праге вспыхнули массовые народные выступления последователей Яна Гуса; в спокойной до того Чехии начались гуситские войны. В 1420-1422 гуситы под предводительством Яна Жижки и Прокопа Великого отразили крестовый поход, развязанный против них императором Священной Римской империи Сигизмундом I. Но в 1434 объединенное войско императора Сигизмунда I и умеренных гуситов (чашников) одержало победу над радикальными гуситами (таборитами) в битве у Липан. А в 1438 году императором Священной Римской империи и королем Венгрии и Чехии стал Альбрехт Габсбург под именем Альбрехта II [4].
- (4) Напомним, что в 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом [4].
- (5) Кристиан I (1426-1481), король Дании с 1448, Норвегии с 1450 и Швеции в 1457-1464, основатель Ольденбургской династии. Изгнанный из Швеции, боролся за сохранение Кальмарской унии, но потерпел поражение при Брункеберге в 1471. В 1460 был избран герцогом Шлезвига и графом Гольштейна, что заложило основу для будущего датско-германского конфликта. Рост влияния Ганзейской лиги вынудил Кристиана начать войну с Англией в 1469-1474 [4].
- (6) Напомним, что в 1415 английский король Генрих V одержал победу над французскими войсками в битве при Азенкуре во Фландрии. В 1429 французские войска под предводительством Жанны д'Арк освободили Орлеан и сопроводили Карла VII к месту его коронации в Реймс. В 1431 Жанна д'Арк была сожжена англичанами на рыночной площади Руана. В 1436 король Франции Карл VII вступил в Париж [4].
- (7) Напомним, что в 1425 города Флоренция и Венеция заключили союз против Милана. В 1427 венецианцы завоевали город Бергамо в Северной Италии и тем самым завершили образование своих материковых

владений. В 1429 Флоренция напала на соседний город Лукку. В 1434 банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари.

- (8) Напомним, что в 1415 король Португалии Жуан I захватил город Сеуту на средиземноморском берегу Марокко; началась португальская экспансия в Африку. В 1418-1420 португальцы открыли Порто-Санто в Восточной Атлантике. В 1419 португальский принц Генрих (Энрике) Мореплавателю основал навигационную школу в Сагрише. В 1420 португальцы открыли остров Мадейра, а в 1425 их попытка отвоевать Канарские острова у Кастилии закончилась неудачей. В 1430 португальцы открыли Азорские острова. В 1434 они обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 году их попытка захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей [4].
- (9) Диниш Диаш, португальский мореплавателю XV века. Известен тем, что в 1444-1445, покинув Португалию и отправившись в плавание вдоль западного побережья Африки, продвинулся на 800 километров южнее Белого мыса, самой южной на тот момент открытой португальцами точки африканского побережья, исследовал часть Гвинейского залива и открыл Зелёный мыс. О личности мореплавателя известно немного. По некоторым данным, он был сыном Жуана Диаша, открывшего мыс Бохадор. Некоторые источники называют его оруженосцем короля Афонсу V. В 1442 Диниш Диаш участвовал в португальских морских экспедициях в районе Белого мыса, а в 1444 отправился в прославившее его плавание к югу. В том же году Динишем Диашем были открыты остров Горе у сенегальского побережья и река Сенегал [13].
- (10) **Триштан Нуньо**, португальский путешественник, умер в 1447. Отплыв из Лиссабона в 1440 для изучения берегов Африки, проник внутрь страны от Порто-до-Кавалейро до мыса Бланко. Португальский принц Генрих Мореплавателю ласково принял путешественника и отправил его в 1443 в новую экспедицию для расширения своих владений. На этот раз Триштан обогнул мыс Бланко и дошел до острова Аргима, откуда вывез парию невольников. В 1446 в 1447 предпринял новое путешествие, пытался подняться вверх по Рио де Уро, но по дороге на него напали туземцы и убили вместе с его спутниками [13].
- (11) Напомним, что в 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. В 1411 в Шотландии был основан университет Святого Андрея. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица» [4].
- (12) Иоганн Гутенберг (около 1400 - 1468), немецкий изобретатель, первопечатник Европы. Изобрел способ печатного набора, позволивший получать произвольное число идентичных оттисков текста с формы, составленной из заменяемых литер, и сконструировал прибор, обеспечивший стандартность литеры и массовость ее изготовления.

Первым применил пресс для получения оттиска, разработал рецепты типографского сплава и типографской краски. Около 1455 в Майнце появилась первая полнообъемная печатная книга Европы, за которой закрепилось название «Библия Гутенберга» [4].