

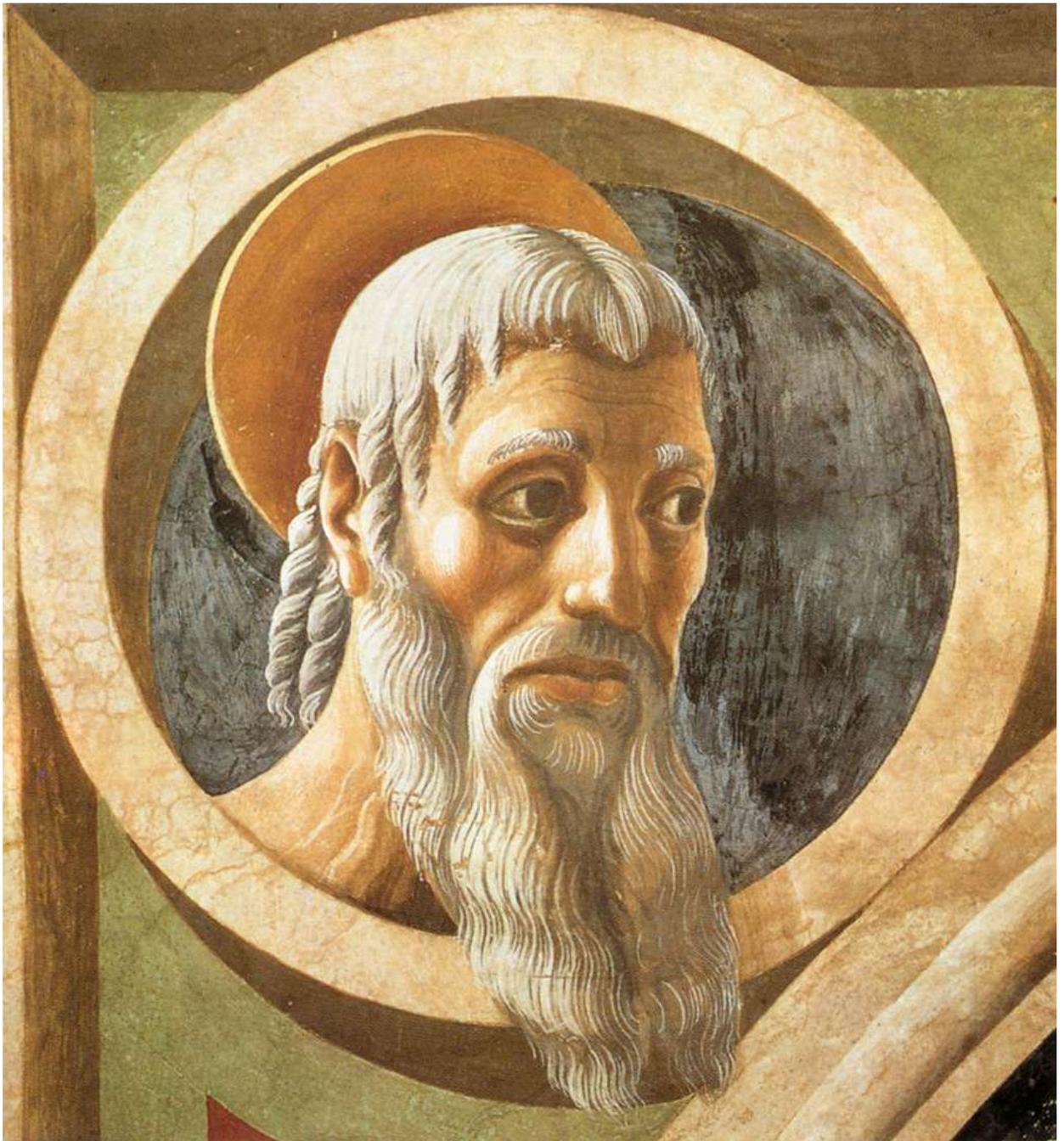
## Глава 37. Уччелло (1397 – 1475)

Итальянский художник Уччелло, 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, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико и Джованни ди Паоло, работал в жанрах ветхозаветных историй, сцен из жизни святых, легенд о чудесах и светского парадного конного портрета. Он также может считаться основоположником жанра батальных сцен. Уччелло был скорее смелым и оригинальным экспериментатором в области техники живописи, чем создателем глубоких шедевров.

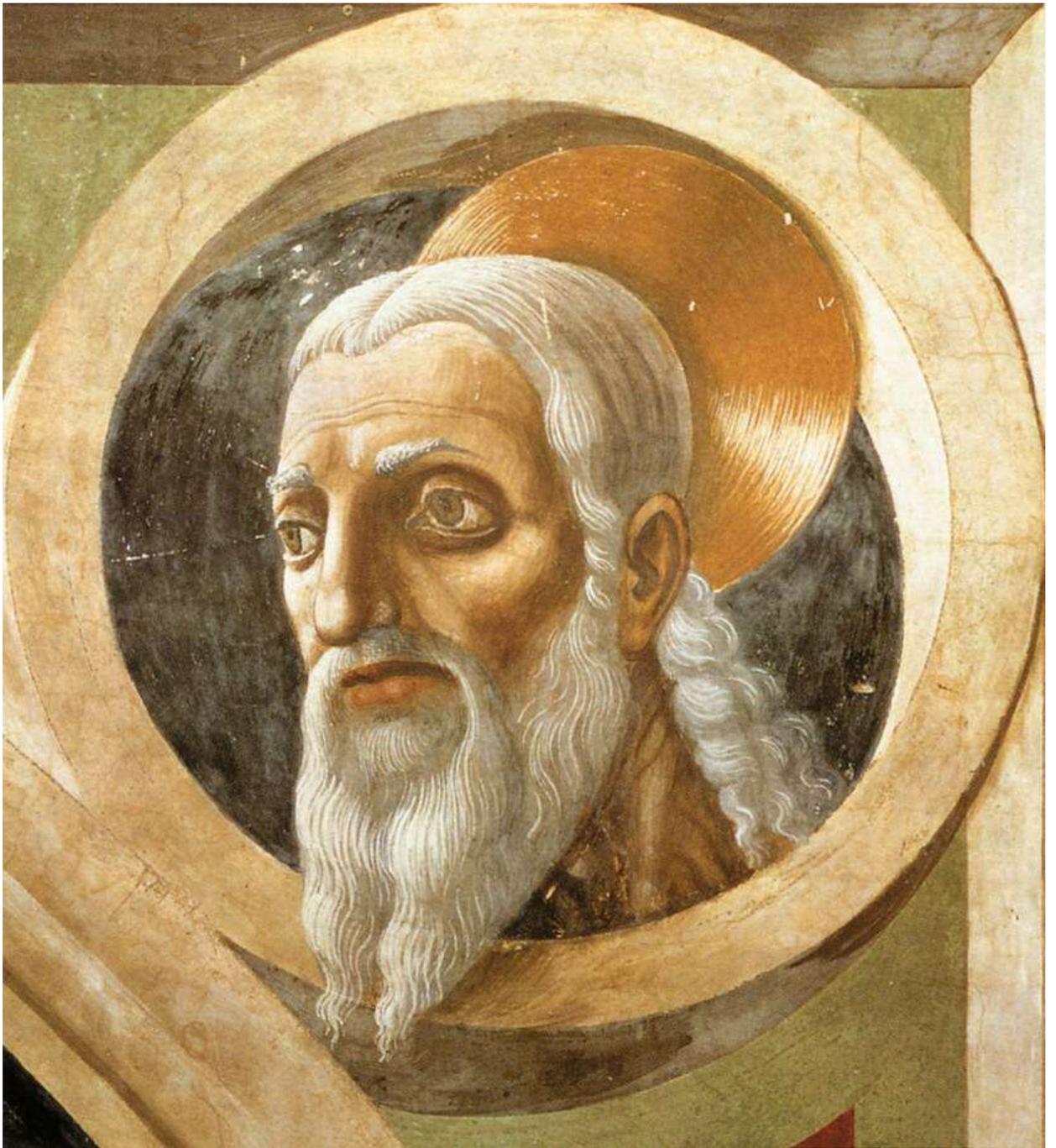
### 37.1. Биографические сведения об Уччелло

Итальянский художник, рисовальщик, мастер витражей и декоратор Паоло ди Доно по прозвищу Уччелло родился в 1397 году в Пратовеккио и умер во Флоренции в нищете и забвении в 1475 году<sup>(1)</sup>. Его отец Доно ди Паоло был цирюльником и хирургом. Этот живописец, о котором Вазари рассказывает очень непринужденно, был заново открыт лишь в начале XX века в эпоху кубизма; позже сюрреалисты увидели в нем «художника-лунатика», чей «конструктивизм (по выражению Г. Пуделько в 1935 году) освобождает то неограниченное и одержимое чувство, которое присуще одной лишь мечте». В трех картинах с изображением «Битвы при Сан-Романо» ([илл. 37.22-37.24](#)) они увидели нечто «сюрреалистическое». Эта же загадка присутствует и в картине «Всемирный потоп» ([илл. 37.10](#)), очень необычной по своей трактовке сюжета.

Уччелло стал одним из самых дискуссионных художников XV века. Сальми и Поп-Хеннесси считали его одним из основоположников ренессансного искусства, Шлоссер и Лонги относили его творчество к началу концептуального ремесленничества. Попытки реконструировать творческий путь художника также нередко приводили в недоумение. Его произведения мало похожи друг на друга: фреска «Конный памятник кондотьеру сэру Джону Хауквуду» («Джованни Акуто») ([илл. 37.21](#)), исполненная в 1436 году в кафедральном соборе Флоренции; четыре «Головы пророков» ([илл. 37.1-37.4](#)) по углам часов ([илл. 37.5](#)) размером 470×470 см, созданные в 1443 году там же; эскизы витражей в куполе флорентийского собора с изображением «Рождения Христа» ([илл. 37.6](#)) и «Воскресения Христа» ([илл. 37.7](#)), созданные в 1443-1445 годах и хранящиеся там же; неполный цикл фресок «Сцены из монашеской жизни», созданный в 1440-1445 годах в церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции; «История Ноя» из церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции; «Битва при Сан-Романо» ([илл. 37.22-37.24](#)), созданная около 1465 года и хранящаяся ныне в галерее Уффици во Флоренции, в Лувре в Париже и Национальной галерее в Лондоне; фреска «Рождество» в церкви Сан-Мартино делла Скала; «Битва св. Георгия с



Илл. 37.1. Уччелло. Голова пророка.



Илл. 37.2. Уччелло. Голова пророка.



Илл. 37.3. Уччелло. Голова пророка.



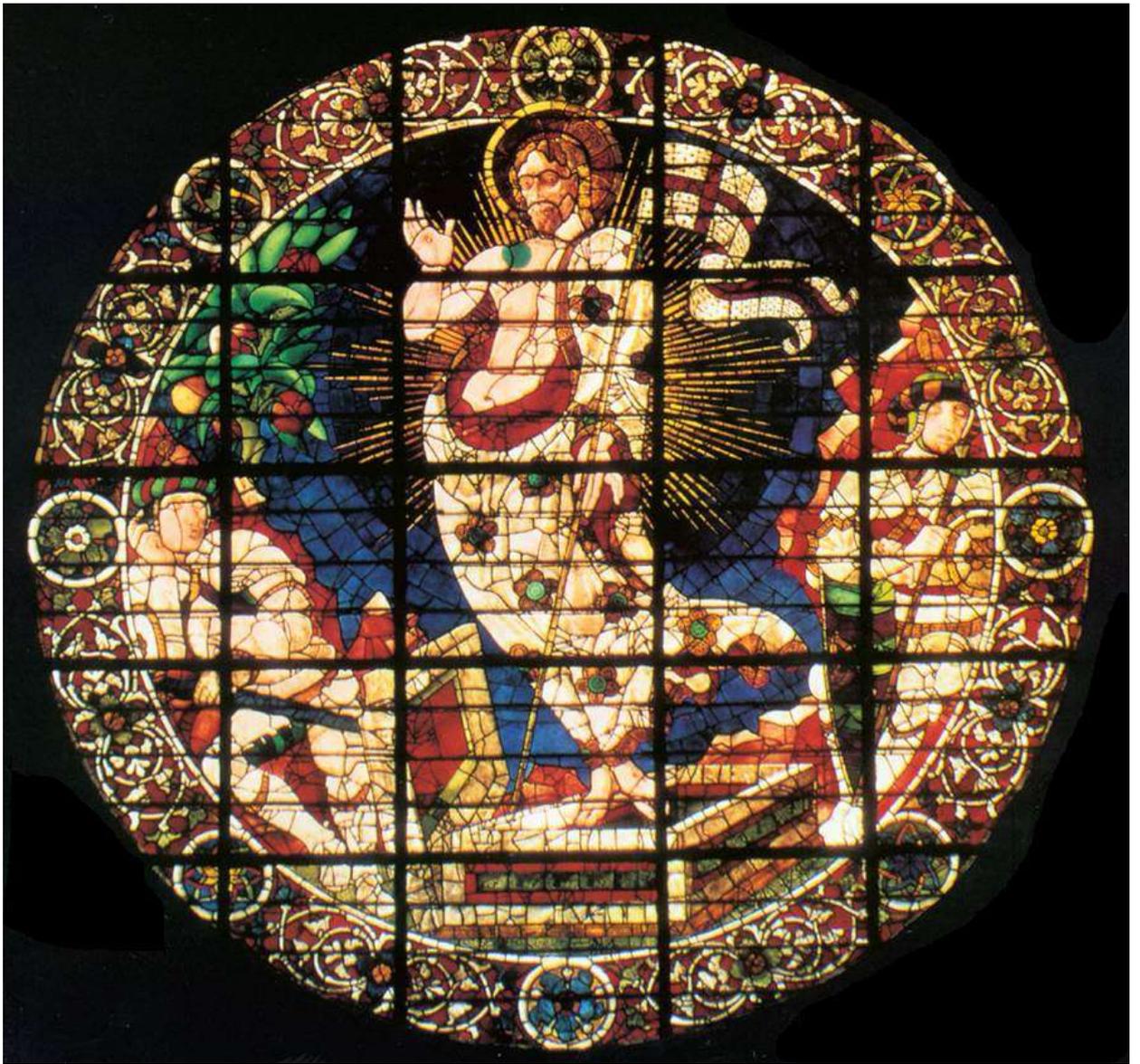
Илл. 37.4. Уччелло. Голова пророка.



Илл. 37.5. Уччелло. Часы с головами пророков.



Илл. 37.6. Уччелло. Рождение Христа. Витраж.



Илл. 37.7. Уччелло. Воскресение Христа. Витраж.

драконом», хранящаяся в музее Жакмар-Андре в Париже ([илл. 37.14](#)) и Национальной галерее в Лондоне ([илл. 37.12](#)); «Охота», хранящаяся в музее Ашмола в Оксфорде; цикл «Чудо с просфорой» ([илл. 37.15-37.20](#)), созданный в 1467-1469 годах и хранящийся в Национальной галерее Марке в Урбино. Все эти работы объединяет лишь общий интерес художника к перспективе, что позволило Парронки рассматривать перспективу Уччелло как реализацию средневековых эмпирических правил оптики.

Вместе с тем самые знаменитые опыты Уччелло в области перспективы датируются поздним периодом: «Битва при Сан-Романо» ([илл. 37.22-37.24](#)) исполнена не ранее 1450 года и датируется около 1456 года, а фрески в церкви Сан-Миньято аль Монте – не ранее 1447 года (предполагают, что они были созданы около 1455 года, когда некоторые работы художника во Флоренции были подтверждены документами). Почти все произведения Уччелло принадлежат ко второй половине XV века, времени, когда флорентийская живопись уже меньше интересовалась перспективой. Считается, что это объясняет также, почему искусство Уччелло не оказало влияния на последующее развитие флорентийской живописи.

Биография Уччелло может дать ключ к пониманию творчества художника. Родившийся за несколько лет до Мазаччо, Уччелло в 1407 году стал учеником в мастерской Гиберти, в молодости работал вместе с ним над рельефами северных дверей флорентийского баптистерия – его имя упоминается среди помощников Гиберти в двух контрактах, относящихся к этой работе. В 1415 году он был принят в цех врачей и аптекарей, а в 1424 году – в сообщество живописцев св. Луки. В то время как Мазаччо в 1425-1430 годах во Флоренции создавал свои главные произведения, Уччелло находился в Венеции, в искусстве которой еще были живы воспоминания о Джентиле да Фабриано, где создавал свои первые произведения Пизанелло, протекала деятельность Никколо ди Пьетро, Дзанино ди Пьетро и Якобелло дель Фьоре. По возвращении во Флоренцию в 1431 году художник еще не был сложившимся мастером – в 1432 году совет флорентийского собора справлялся в Венеции о его мастерстве в качестве мозаичиста; позже он должен был переписать фреску «Конный памятник кондотьеру сэру Джону Хауквуду» ([илл. 37.21](#)), первоначально «написанный не так, как подобает»; в 1436 году в предисловии к своему «Трактату о живописи» Альберти не упоминает его имени среди крупных художников того времени, а в 1438 году Доменико Венециано в одном из своих писем также не говорит о его работах, хотя сообщает о творчестве таких художников, как Анджелико и более молодого Филиппо Липпи.

Проблема творчества Уччелло, приблизительно, до середины века оказалась одной из самых трудных для исследователей. Некоторые приписывали мастеру достаточно большую группу произведений, в том числе: фрески в капелле Ассунты собора в Прато, за исключением нижнего яруса, исполненного, как предполагают, Андреа ди Джусто; три панно пределлы из церкви в Кварате; «Св. Иоанн на Патмосе», «Поклонение волхвов» в Семинарио Маджоре во Флоренции и «Поклонение Младенцу с

трем святыми» в музее Карлсруэ. Однако атрибуция многих из этих работ считается очень спорной, их авторами часто называются и другие художники – например, Мастер из Прато, Мастер из Квараты, Мастер из Карлсруэ или даже флорентийский художник Джованни ди Франческо. Правда все эти произведения признаются близкими друг другу и окрашенными влиянием Доменико Венециано. В некоторых из этих произведений специалисты обнаруживают тесную связь с витражами флорентийского собора ([илл. 37.6-37.7](#)); во фресках из Прато в свою очередь находят близость к «Головам пророков» ([илл. 37.1-37.4](#)), панно пределлы из церкви в Кварате – к «Битве св. Георгия с драконом» ([илл. 37.12](#)) из Национальной галереи в Лондоне, а «Рождество» из музея в Карлсруэ – к фрескам из церкви Сан-Миньято, в которых также искусствоведы видят влияние Доменико Венециано. Однако сегодня этот вопрос об авторстве еще не разрешен.

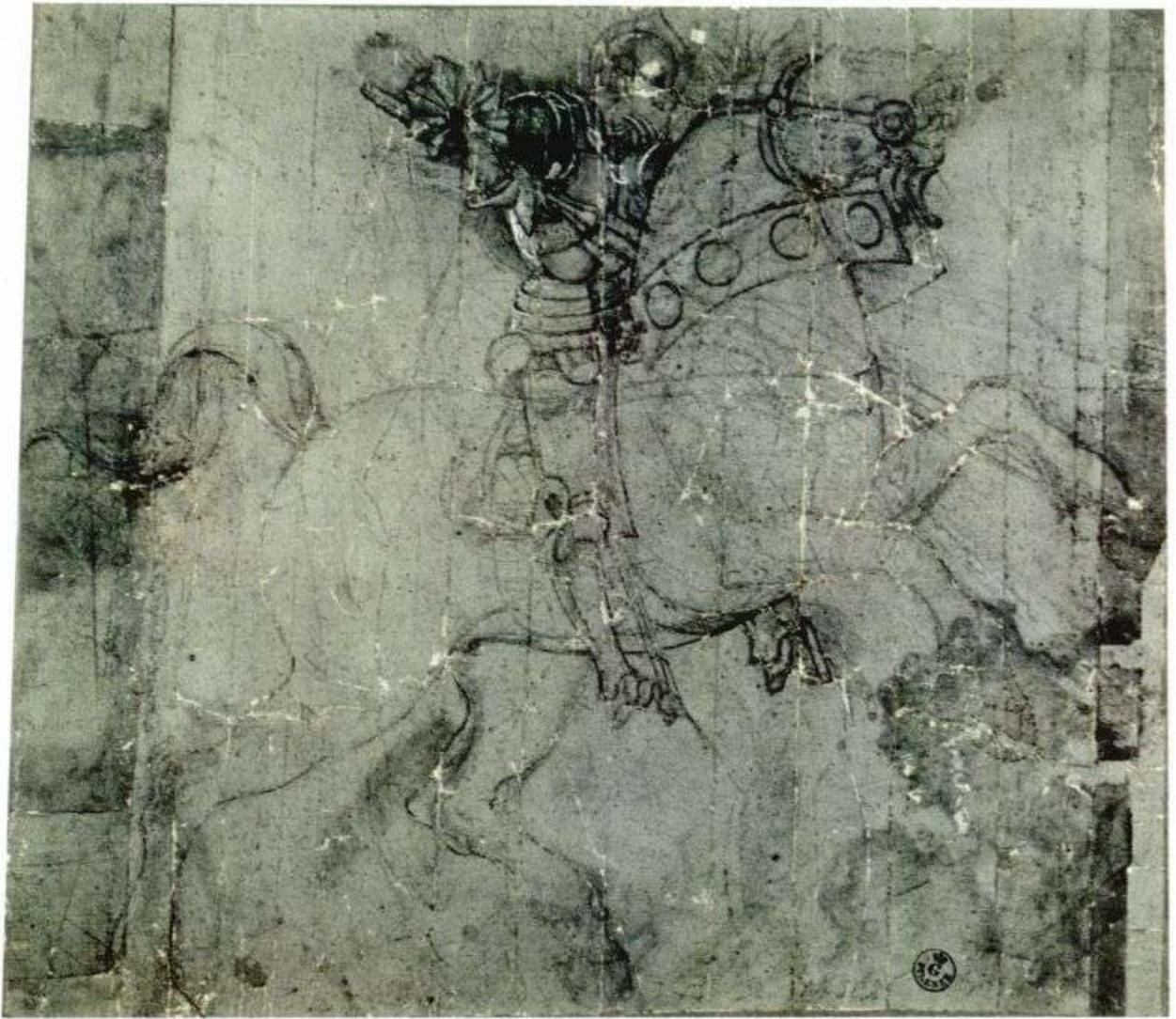
Особая проблема связана с фреской «Конный памятник кондотьеру сэру Джону Хауквуду» ([илл. 37.21](#)). Она упомянута в документах 1436 года, специалисты обнаруживают сходство ее перспективного решения с некоторыми другими произведениями Уччелло. Вместе с тем исследователи не могут объяснить последующее появление серии работ, одна из которых – пределла из церкви Санта-Аннунциата в Аванте, близ Флоренции, - датирована лишь 1452 годом. Р. Лонги предположил, что Уччелло переписал фреску «Джованни Акуто» ([илл. 37.21](#)) в 1456 году, тогда же, когда Андреа дель Кастаньо исполнил картину, посвященную Никколо да Толентино. Эта гипотеза подтверждается и стилистическим сходством фрески ([илл. 37.21](#)) с картинами «Битва при Сан-Романо» ([илл. 37.22-37.24](#)).

Наконец, еще одна проблема творчества Уччелло связана с первыми сценами из «Истории Ноя» из церкви Санта-Мария Новелла – фресками, сохранившимися, к сожалению, в сильно поврежденном состоянии и приписываемыми художнику на основании древних свидетельств. На этих фресках, однако, исследователи не находят и следа тех утонченных и глубоких решений, которые сделали Уччелло одним из самых своеобразных мастеров флорентийской живописи. Сохранились также некоторые рисунки Уччелло ([илл. 37.8-37.9](#)) [18].

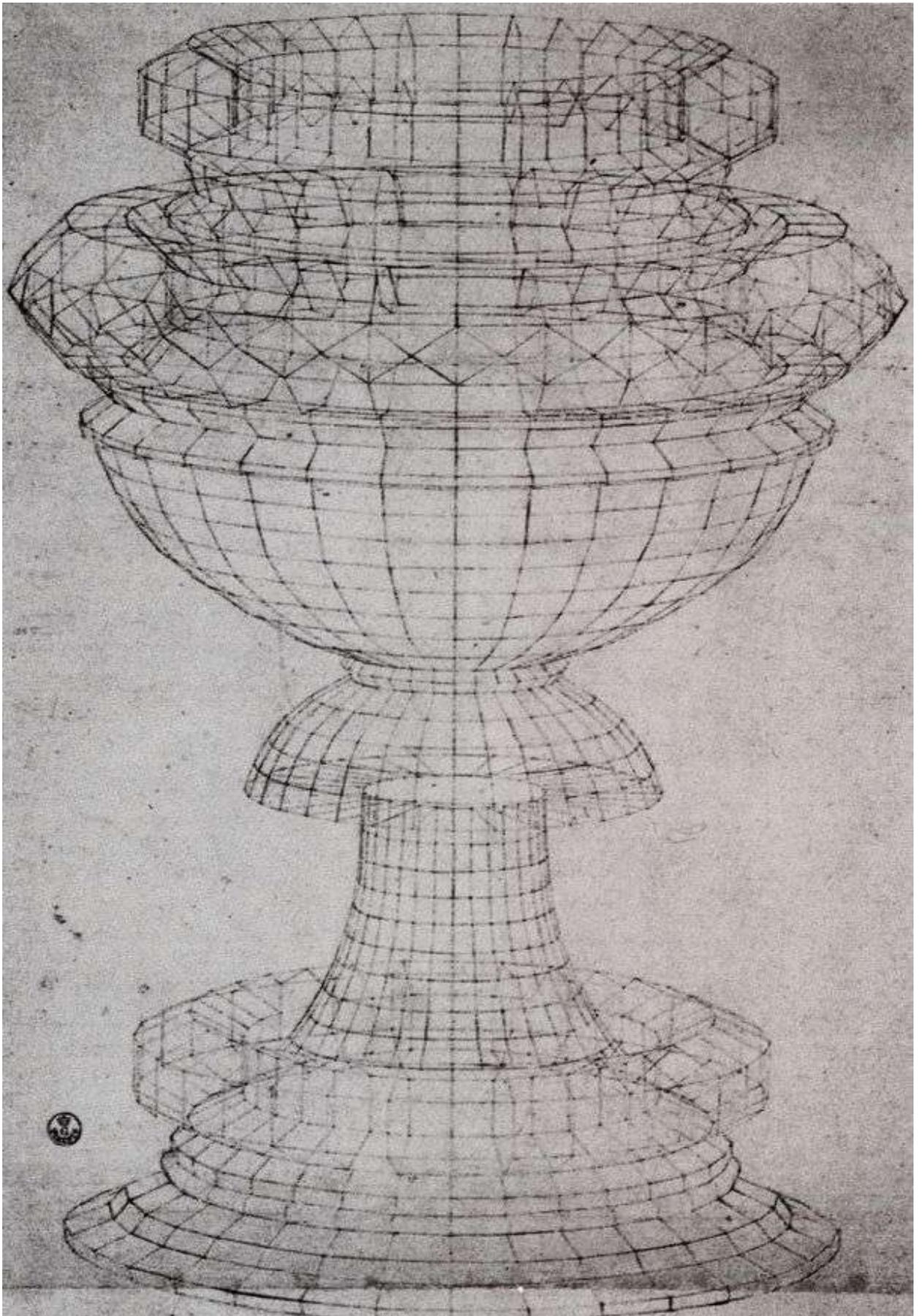
## 37.2. «Всемирный потоп»

Фреска «Всемирный потоп» ([илл. 37.10](#)) размером 212×510 см находится на стене ([илл. 37.11](#)) Зеленого дворика церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции [47].

**Литературная программа.** Уччелло несколько вольно трактует текст Ветхого Завета: «В шестисотый год жизни Ноевой, во второй месяц, в семнадцатый день месяца, в сей день разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились; и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей. В сей самый день вошел в ковчег Ной, и Сим, Хам и Иофет, сыновья Ноевы, и жена Ноева, и три жены сынов его с ними. Они, и все звери земли по роду их, и всякий скот по роду его, и все гады, пресмыкающиеся по



Илл. 37.8. Уччелло. Рыцарь с копьем на лошади. Рисунок.



Илл. 37.9. Уччелло. Ваза. Исследование перспективы.



Илл. 37.10. Уччелло. Всемирный потоп.



Илл. 37.11. Уччелло. Всемирный потоп.

земле, по роду их, и все летающие по роду их, все птицы, все крылатые. И вошли к Ною в ковчег по паре мужского пола и женского от всякой плоти, в которой есть дух жизни. И вошедшие к Ною в ковчег мужеский и женский пол всякой плоти вошли, как повелел ему Господь Бог. И затворил Господь Бог за ним ковчег. И продолжалось на земле наводнение сорок дней и сорок ночей, и умножилась вода, и подняла ковчег, и он возвысился над землею. Вода же усиливалась и весьма умножалась на земле; и ковчег плавал по поверхности вод. И усилилась вода на земле чрезвычайно, так что покрылись все высокие горы, какие есть под всем небом, на пятнадцать локтей поднялась над ними вода, и покрылись все высокие горы. И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле, и птицы, и скоты, и звери, и все гады, ползающие по земле, и все люди; все, что имело дыхание духа жизни в ноздрях своих на суше, умерло. Истребилось всякое существо, которое было на поверхности всей земли; от человека до скота, и гадов, и птиц небесных, все истребилось с земли – остался только Ной, и что было с ним в ковчеге. Вода же усиливалась на земле сто пятьдесят дней. И вспомнил Бог о Ное, и о всех зверях, и о всех скотах, и о всех птицах, и о всех гадах пресмыкающихся, бывших с ним в ковчеге; и навел Бог ветер на землю, и воды остановились. И закрылись источники бездны и окна небесные, и перестал дождь с неба. Вода же постепенно возвращалась с земли, и стала убывать вода по окончании ста пятидесяти дней. И остановился ковчег в седьмом месяце, в семнадцатый день месяца, на горах Араратских. Вода постоянно убывала до десятого месяца; в первый день десятого месяца показались верхи гор. По прошествии сорока дней, Ной открыл сделанное им окно ковчега и выпустил ворона, чтобы видеть, убыла ли вода с земли, который вылетев, отлетал и прилетал, пока осушилась земля от воды. Потом выпустил от себя голубя, чтобы видеть, сошла ли вода с лица земли. Но голубь не нашел места покоя для ног своих и возвратился к нему в ковчег; ибо вода была еще на поверхности всей земли; и он простер руку свою, и взял его, и принял к себе в ковчег. И помедлил еще семь дней других; и опять выпустил голубя из ковчега. Голубь возвратился к нему в вечернее время; и вот, свежий масличный лист во рту у него: и Ной узнал, что вода сошла с земли. Он помедлил еще семь дней других, и опять выпустил голубя; и он уже не возвратился к нему». На фреске изображены события между началом потопа, когда Ной и его семья уже заперлись в ковчеге, и окончанием потопа, когда они вышли из него.

**Действующие лица.** Ной изображен на фреске дважды – выглядывающим из окна ковчега (справа сверху), чтобы встретить голубя, и благодарящим Бога за свое благополучное спасение (ниже и чуть левее). Оба изображения мало похожи друг на друга, как по внешности, так и по одежде. В первом случае Ной, глубокий старик, с темным лицом и длинной седой бородой, одет в просторные одежды и шапку, имеющую форму усеченного конуса, с темной оторочкой внизу. Во втором случае – это величественный старец с красивым бритым лицом, небольшими, узкими глазами, темными

бровями, носом с небольшой горбинкой и массивным подбородком. Он одет в просторный и длинный белый плащ, а его голову украшает белый тюрбан.

Живые участники потопа, мужчины и женщины, обнаженные и одетые, предстают в различных позах. На переднем плане помещены два обнаженных юноши со странными развевающимися прическами, причем у одного на шее огромное ожерелье. Тот, что слева, держит в руках меч с крестообразной рукояткой, другой – огромную дубину. Правее две женщины нарисованы со спины, в светлых платьях и модных шляпах в виде беретов. Здесь же валяются раздувшиеся трупы детей и взрослых.

**Взаимодействие персонажей.** Действие разворачивается во времени, что изображено в соответствии с условностями живописи того времени. В этом развитии выделены три момента: начало потопа в левой части фрески и на втором плане, возвращение голубя с оливковой ветвью в правой ее части и выход Ноя на сушу в центре, чуть справа. В начале потопа Ной с семьей уже заперся в ковчеге, поэтому сцена представляет реакцию людей на страшное стихийное бедствие. Она далеко не однозначна. На переднем плане слева два обнаженных всадника на конях сражаются друг с другом, не обращая внимания на происходящее, в том числе и на то, что их кони уже почти скрываются под водой. В центре две женщины верхом на буйволе спешат добраться до еще не затопленного берега. Обнаженный юноша в шляпе залезает в большую бочку, надеясь спастись в ней. Несколько других обнаженных юношей размашисто плывут к берегу, хватаясь за другую бочку. Один из них выплевывает попавшую в рот воду (что нарисовано очень реалистично). Одетый в белые одежды мужчина стоит на основании ковчега и молится о спасении. Другой обнаженный мужчина пытается разрушить стену ковчега, чтобы проникнуть внутрь него (или потопить?). На заднем плане старик в белых одеждах лежит у края воды, не в силах бежать дальше. Другой человек сидит на берегу в полном отчаянии. Обнаженный мужчина убегает вглубь еще не затопленной суши, уклоняясь от падающего дерева. Во второй момент Ной высунулся по пояс из окна ковчега, чтобы встретить возвращающегося голубя. Наконец, в третий момент представлена сцена окончания потопа. На переднем плане в разнообразных позах лежат трупы утонувших, среди которых есть дети. Ной величественно стоит между ними и возносит хвалу Богу за свое спасение.

**Животные.** На фреске нарисовано несколько животных. Лошади, тонущие под всадниками, имеют вполне реалистичный и отнюдь не героический вид. Столь же реалистично нарисован испуганный темный буйвол. На правом краю фрески, на переднем плане черный ворон выклевывает глаз утопленнику. Белый голубь летит к Ною с оливковой ветвью.

**Пейзаж.** На переднем плане художник довольно реалистично нарисовал воду, в которой плывут и тонут люди и плавают всякие предметы. Основное неистовство бури представлено на заднем плане. Бушующее море заливает сушу. Неистовый ветер гнет деревья, вырывает их с корнем и с огромной скоростью несет обломанные ветви вдоль стены ковчега, срывает плащ с

человека, который под его порывами еле стоит на ногах. Такая реалистическая передача движения встретила здесь впервые. Мрачное небо покрыто страшными тучами, которые разрезают молнии. Среди туч пробивается одинокий луч света. Удивительным образом передана глубина пространства. Уччелло первым воспользовался правилами изображения перспективы, сформулированными Леоном Баттистой Альберти, и сделал это мастерски.

**Ковчег.** Ковчег на фреске нарисован дважды, слева и справа. Он имеет форму усеченной пирамиды с прямоугольником в основании. Тщательно нарисованы доски, из которых он построен, и заклепки, их скрепляющие. Столь же тщательно нарисованы и предметы, плавающие в воде, – бочки и лестницы.

**Цветовая гамма и композиция.** Фреска нарисована в зловещих коричневых тонах и не отличается богатством красок; даже зеленая листва деревьев и летящих веток сливается с этим коричневым тоном. Основу композиции составляют два изображения ковчега по краям фрески, представляющих собой своего рода пропилеи, между которыми и разворачивается действие. Основные персонажи расположены в шахматном порядке, который облегчил художнику изображение перспективы. Их масса сдвинута несколько влево, а сами они создают впечатление полного хаоса. При этом художник не смущался тем, что действующие лица, живые и мертвые, из разных моментов времени перемешаны между собой. Мастер относится к библейскому сюжету без особого пиетета. Он не принимает чью-либо сторону: ни Бога, чье наказание кажется слишком жестоким и бессмысленным (урок из него может извлечь только Ной и его семья, что свидетельствует лишь о том, что Бог не слишком доверяет своим праведникам), ни людей, чье поведение в этой ситуации не всегда адекватно (некоторые, находясь на краю гибели, не желают прекращать свои распри). Поведение Ноя более чем двусмысленно – в начале потопа он заперся в ковчеге и не дал возможности спастись никому, кроме своих близких, а по окончании потопа, стоя между горами трупов, благодарит Бога лишь за свое спасение и тех же близких. Вслед за Микелино да Безоццо, Уччелло сделал абсурд главной темой своего произведения.

### 37.3. «Св. Георгий, принцесса и дракон»

Картина «Св. Георгий, принцесса и дракон» ([илл. 37.12](#)) размером 57×73 см, созданная около 1455 года, хранится в Национальной галерее Лондона [46]. В отличие от фрески Пизанелло ([илл. 34.54](#)), где Георгий только собирается отправиться на битву с драконом, здесь изображена сама эта битва.

**Действующие лица.** Св. Георгий, с хрупкой фигурой ребенка, очень длинными и тонкими ногами, детским лицом, закован в средневековые стальные латы, нарисованные с большим знанием дела. Его ноги защищены поножами, руки – стальными перчатками, а голова – остроконечным шлемом



Илл. 37.12. Уччелло. Св. Георгий, принцесса и дракон.

без забрала. Левой рукой он держит узду коня, а правой – длинное, тонкое, деревянное копье.

Принцесса, высокая, стройная и очень худая, как и у Пизанелло, нарисована в профиль. У нее длинная тонкая шея, выпуклый лоб, крупный нос и скошенный подбородок. На ней синее платье до земли и розовая шелковая накидка со шлейфом. Ее ноги обуты в красные туфли с длинными, острыми носами, а голову украшает диадема, расположенная на причудливой прическе светлых волос. В правой руке она держит веревочку, за которую привязан дракон.

Дракон, совершенно непохожий на драконов у предшественников Уччелло, начиная с Мазо ди Банко ([илл. 6.2](#)), стоит на двух широко расставленных, мощных задних лапах с огромными острыми светло-серыми когтями. Сам он серый, с коротким мощным туловищем, тщательно выписанными хребтом и ребрами, большими перепончатыми крыльями летучей мыши, украшенными на верхней поверхности тремя белыми кольцами (красными на нижней поверхности), с длинным и довольно тонким хвостом, свернутым в неправильную спираль и разделенным на множество сегментов поперечными кольцами, мощной головой на короткой шее, большими зелеными глазами, торчащими вверх большими острыми ушами, огромной раскрытой пастью с большими белыми человеческими зубами, среди которых выделяются четыре загнутых острых клыка. Между нижней их парой свисает тонкий язык. Георгий проткнул копьём левый глаз дракона, а из правого угла пасти течет струя крови на землю, где из нее уже образовалась небольшая лужица.

**Взаимодействие персонажей.** И здесь, как и в предыдущем произведении, в основе взаимодействия персонажей лежит абсурд. Принцесса вывела дракона на веревочке, словно комнатную собачку, из пещеры на прогулку. Вдруг, откуда ни возьмись, выскочил ребенок в латах на вздыбленном коне и копьём проткнул дракону глаз. Принцесса даже не успела сообразить, в чем дело, и левой рукой показывает на дракона, причем ее лицо исполнено спокойствия. Дракон же успел принять боевую позу, опустив голову, раскрыв пасть, расправив крылья и свернув хвост. Вместе с тем, Георгий скачет не на дракона, а скорее на зрителя, под углом в 45 градусов к плоскости картины. При этом он, словно мимоходом, ткнул дракона в глаз. И дракон угрожает не Георгию, а скорее зрителю, находясь под таким же углом к плоскости картины. В результате, борьба между христианской верой, которую олицетворяет св. Георгий, и злом, которое олицетворяет дракон, происходит не на картине, а в душе зрителя. Принцесса же, олицетворяющая целомудрие, является призом в этой борьбе.

**Конь.** Белый вздыбленный конь, на котором сидит Георгий, изображен необычайно динамично. Он стоит на задних ногах, его шея круто выгнута, а хвост нервно согнут буквой «S». В деталях нарисованы красные седло и сбруя.

**Пейзаж.** Пейзаж включает пещеру дракона, площадку, где происходит битва, лес за спиной Георгия, задний план и небесные явления. Пещера

(особенно ее внешняя часть) по степени правдоподобия нарисована немногим лучше, чем у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)). Это некоторое образование из скалистого серого камня с тонкими стенками. Куда более реалистично нарисованы темные своды пещеры внутри, откуда только что вышли принцесса с драконом. Площадка, где происходит битва, представляет собой довольно гладкую скальную поверхность. На большей ее части размещены аккуратные клумбы, засаженные невысокими цветами, между которыми проложены прямые каменные дорожки. За спиной Георгия возвышаются реалистично нарисованные кроны деревьев, переходящие на заднем плане в некое подобие живой изгороди. На заднем плане, между лесом и пещерой простирается ровный луг, за ним цепь зеленых холмов с расположенным на их склонах городом, а далее – снежная горная цепь, что напоминает пейзажи Яна ван Эйка. Спокойное голубое небо, почти белое внизу, у горных вершин, покрыто редкими небольшими облачками. Вверху виден тонкий серп луны. Но над лесом, за спиной Георгия, художник нарисовал вихрь из скрученных спиралью зловещих облаков, опирающийся на клубящиеся, почти черные тучи.

**Цветовая гамма и композиция.** Живописная манера художника напоминает иллюстрации к детским сказкам: витязь на белом коне, чудовище, дремучий лес и т.п. Но пять столетий спустя именно эту манеру использовали в своих сюрреалистических произведениях некоторые художники XX века. Цветовые противопоставления и соответствия в этой картине бросаются в глаза – светлый всадник и темное чудовище, серая поверхность пещеры и почти такого же цвета вихрь, темный проем пещеры и темные тучи. Громада пещеры и дракон на фоне ее проема подавляют хрупкого всадника. Но дракон и пещера статичны, а всадник, вихрь и клубящиеся тучи необычайно динамичны. Отношения между принцессой, драконом и Георгием остаются загадкой. Не видно, чтобы принцесса, ведущая на веревочке дракона, стремилась от него избавиться. Поэтому появление святого принцесса встречает без каких-либо признаков радости. Георгий же убивает дракона из желания совершить подвиг, о котором его никто не просил. В результате пострадало ни в чем не повинное животное, хотя и олицетворяющее зло.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Существует еще несколько вариантов изображения этой битвы. Один из них около 1350 года создал Витале да Болонья на картине ([илл. 37.13](#)) размером 80×70 см из Национальной пинакотеки в Болонье. В нем тоже достаточно динамизма, и в позе коня, и в позе Георгия. Дракон нарисован несколько карикатурно. Принцесса лишь выглядывает из-за края картины, чтобы узнать, чем все закончилось. Характерен красный с золотом колорит картины.

Учелло в 1458-1460 годах создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 37.14](#)) – картину в кроваво-красных тонах размером 52×90 см, хранящуюся в музее Жакмар-Андре в Париже. Здесь Георгий не столь динамичен, дракон просто смешон, с длинной шеей, скрученным хвостом, перепончатыми крыльями и веселой походочкой на коротеньких ножках, а принцесса более



Илл. 37.13. Витале да Болонья. Битва св. Георгия с драконом.



Илл. 37.14. Уччелло. Св. Георгий и дракон.

эмоциональна. Пещера на заднем плане, включенная в великолепную панораму полей и города, на фоне которой происходит битва, выглядит просто нелепой постройкой. Но и здесь ощущение сказочности сохранено.

#### 37.4. «Женщина выменивает у еврейского купца платье за просфору»

Картина «Женщина выменивает у еврейского купца платье за просфору» ([илл. 37.15](#)) является частью пределлы алтаря «Причастия св. апостолов» работы нидерландского художника Йоса ван Гента для церкви Тела Господня в Урбино. Алтарь, созданный в 1465-1469 годах, был разделен в 1861 году. Ныне пределла находится в Национальной галерее Марке в Урбино. Указанная выше картина является первой в цикле «Легенда о причастии», составляющем содержание этой пределлы. Все картины этого цикла имеют размеры 43×351 см [47].

**Литературная программа.** Бедная женщина пошла к еврейскому купцу и выменяла у него платье за освященную просфору. В следующих картинах цикла события развивались следующим образом. Еврейский купец попытался сжечь просфору, но та начала кровоточить и взывать к вооруженным стражам, которые, услышав ее, взломали двери дома купца ([илл. 37.16](#)). Просфора была перенесена в церковь для вторичного освящения ([илл. 37.17](#)). Еврейского купца с семьей сожгли на костре ([илл. 37.18](#)). Покаявшуюся женщину казнили. Перед смертью она помолилась и ей явился ангел ([илл. 37.19](#)). После этого начался спор ангелов и бесов за душу раскаявшейся ([илл. 37.20](#)). Далее обсуждается только первая картина из цикла ([илл. 37.15](#)).

**Действующие лица.** Женщина, средних лет, невысокая, но стройная, с не запоминающимся лицом, одета в длинное красное платье, темную накидку до пола, закрывающую ей волосы, и черные башмаки. В правой руке она держит маленькую белую круглую просфору, а левой берет со стола сложенное платье.

Еврейский купец, молодой, с безбородым, почти детским лицом, длинным носом и скошенным подбородком, черными волосами, одет в красный кафтан и такого же цвета шапочку.

**Взаимодействие персонажей.** Женщина, стоя перед столом, забирает платье и показывает купцу просфору. Он, стоя по другую сторону стола и опустив глаза, убирает два других платья, которые он предлагал на выбор женщине.

**Интерьер.** Действие происходит в интерьере просторной комнаты. Шахматный черно-белый пол позволил художнику продемонстрировать свое владение перспективой. В правой стене видна открытая дверь, а в левой, под самым потолком, - окно с открытой ставней. Конструкция ставен отличается от нидерландских (на картинах Робера Кампена). Коричневый потолок укреплен продольными балками, как и на картинах нидерландских мастеров. На переднем плане с обеих сторон помещены розовые витиеватые колонны восточного образца (чтобы показать, что это жилище еврея). Над дверью расположен карниз, но на нем нет никакой занавески. Голая оштукатуренная



Илл. 37.15. Учелло. Женщина выменивает у еврейского купца платье за просфору.



Илл. 37.16. Уччелло. Стражи взламывают двери дома еврейского купца.



Илл. 37.17. Уччелло. Перенесение просфоры в церковь.



Илл. 37.18. Уччелло. Сожжение на костре семьи еврейского купца.



Илл. 37.19. Уччелло. Казнь женщины.



Илл. 37.20. Уччелло. Спор ангелов и бесов за душу раскаявшейся женщины.

розовая стена напротив зрителя украшена (видимо еврейским) алтарем в форме равнобедренной трапеции. В его центре помещено карикатурное изображение головы негра в профиль, слева геральдический щит с изображением скорпиона, а справа – с восьмиконечной звездой. В левом дальнем углу комнаты расположен коричневый деревянный стол, по разные стороны от которого стоят женщина и купец. Позади стола у противоположной от зрителя стены стоит такого же цвета высокая полка с несколькими бухгалтерскими книгами. За спиной у купца расположена скамейка. Она слишком высока, чтобы на ней было удобно сидеть, а расстояние между скамейкой и столом столь узко, что купцу будет затруднительно выйти через этот проход. Действие происходит ночью, поэтому за окном и за дверью видна лишь сплошная чернота. Комната же освещена, но источника света не видно.

**Цветовая гамма и композиция.** Общий колорит картины создает коричневый цвет стен и потолка. Бедность цветовой гаммы оживляет лишь шахматный пол и красные одежды персонажей. Оба действующих лица и масса мебели расположены у левого края картины. Композицию несколько уравнивает расположенный в центре алтарь, но она, все же, кажется слишком асимметричной. Тема картины – антисемитизм, господствовавший в те (и не только в те) времена в католической Европе. Преступное с точки зрения церковной морали и идеологии деяние совершается совместно с евреем (члены церковной общины слишком равнодушны, чтобы помочь бедной женщине, но с удовольствием приняли затем участие в казнях и того, и другой). Художник равнодушно повествует эту страшную историю.

### 37.5. «Конный памятник Джованни Акуто»

Фреска «Конный памятник Джованни Акуто» ([илл. 37.21](#)) размером 820×514 см, созданная в 1436 году, находится в кафедральном соборе Флоренции. Джованни Акуто – итальянская форма имени сэра Джона Хауквуда, английского кондотьера, умершего в 1394 году. Сэр Джон в 1364 году привел флорентийские войска к победе в битве у Кассино. Фреска была заказана настоятелем собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции в честь этого полководца по сиенскому образцу памятника. Ранее в соборе стояло надгробное каменное изображение кондотьера. Но за сорок лет каменное изваяние осыпалось. И заказчик решил заказать фреску с изображением каменной статуи. Настоятель не оценил первый вариант фрески и поручил Уччелло переписать ее заново, что художник и сделал. Точно неизвестно, какие изменения внес в нее мастер, но, предполагают, что он смягчил краски, которые выглядели слишком экстравагантно. В 1524 году фреска была реставрирована Лоренцо ди Креди, который добавил элегантную раму с гротескным орнаментом. Сама фреска может служить примером итальянского варианта техники гризайли, придуманного Уччелло [47].

**Сравнение с фреской Симоне Мартини.** В отличие от конного портрета Гвидориччо да Фольяно работы Симоне Мартини ([илл. 6.46](#)), где



Илл. 37.21. Уччелло. Конный памятник Джованни Акуто.

модель помещена в военный, но безлюдный пейзаж, Уччелло водрузил свою модель в виде статуи на высокий двойной пьедестал.

**Кондотьер.** Джованни Акуто, невысокий, худой, средних лет, пропорционально сложенный, с крупным носом, черными, коротко стриженными волосами, бородой и усами, закован в латы, поверх которых на нем надет серый, придворный костюм, весь в мелких складках, и короткий плащ. Этим он отличается от Гвидориччо у Симоне Мартини, который весь закутан в широкий плащ. На голове у Джованни серая невысокая шапка цилиндрической формы. В правой руке он держит длинный тонкий жезл (как и Гвидориччо у Симоне Мартини).

**Конь.** Светло-серый, мощный и холеный конь, на котором сидит Джованни, удивительно хорошо нарисован. На нем нет попоны (в отличие от коня Гвидориччо на фреске Симоне Мартини), поэтому видны великолепно нарисованные седло и сбруя. Грива коня коротко подстрижена, а хвост жидковат. Гарцевание коня передано удивительно реалистично, при этом конь стоит на двух левых ногах, а обе правые подняты в воздух. За эту неустойчивую позу коня художника критиковал еще Вазари.

**Пьедестал.** Столь же тщательно изображен и каменный пьедестал. Однако весь памятник нарисован в двух различных ракурсах – вид снизу на пьедестал и в обычной прямой перспективе сам всадник. В результате создается впечатление, что пьедестал падает назад, а всадник – вперед, на зрителя. Если же не обращать на это внимание, то памятник выглядит очень высоким и значительным.

**Цветовая гамма.** Вишневый фон, переходящий вверху почти в черный, прекрасно гармонирует с серым цветом камня, из которого сделан памятник. Удовлетворяя вкусам заказчика, художник не стал вносить в эту фреску каких-либо элементов собственной интерпретации изображаемого.

Конные статуи были излюбленной темой скульпторов того времени. Наиболее известными примерами могут служить работы Антонио Филарете ([илл. 36.9](#)) и Донателло ([илл. 36.55](#)).

### 37.6. «Битва при Сан-Романо»

**Историческая основа.** Битва при Сан-Романо произошла 1 июня 1432 года на полпути между Флоренцией и Пизой. В ней флорентийские войска под командованием Никколо да Толентино разгромили войска Сиены, ведомые герцогом Висконти, правителем Милана. Козимо Медичи в 1435 году заказал трехчастную композицию об этой битве сначала для своего старого дома, но затем для украшения спальни в палаццо Медичи. Вся композиция была завершена в 1456 году. В настоящее время части этой композиции находятся в трех крупнейших музеях мира.

**Анализируемые произведения.** Левая часть ([илл. 37.22](#)) размером 182×317 см, изображающая начальный эпизод яростного противостояния флорентийцев атакам сиенцев, где Никколо да Толентино ведет в бой свои



Илл. 37.22. Уччелло. Битва при Сан-Романо.

войска, хранится в Лондонской Национальной галерее, для которой она была приобретена между 1855 и 1865 годами [46].

Центральная часть ([илл. 37.23](#)) размером 182×323 см, представляющая эпизод, в котором Никколо да Толентино в поединке сбрасывает с коня сиенского полководца Бернардино делла Кьярда, хранится в галерее Уффици во Флоренции [26].

Правая часть ([илл. 37.24](#)) размером 180×316 см, изображающая эпизод, где вступает в бой флорентийский отряд под командованием Микелотто да Котиньола, который теснит сиенское войско к реке Арно, хранится в Лувре, в Париже, куда она поступила в 1863 году [25].

**Действующие лица.** Основными участниками битвы являются конные рыцари, закованные в доспехи, в ярких одеждах и головных уборах. Тщательно нарисовано их вооружение – пики, арбалеты, секиры, топоры и мечи. Но сами рыцари выглядят немного игрушечными. Над сражающимися развеваются пестрые флаги. На заднем плане [илл. 37.22](#) можно видеть сражающихся пехотинцев.

**Взаимодействие персонажей.** Движение тяжелых всадников и напряжение битвы переданы необычайно эмоционально. Некоторых рыцарей убивают прямо на глазах у зрителей, другие уже убиты и валяются под копытами лошадей. Из общей массы вырываются отдельные фигуры и яростные поединки. Над всем царит ощущение всеобщего хаоса.

**Животные.** На картине присутствует множество коней разной масти, находящихся в подчеркнута динамичных, но далеко не всегда естественных позах. Сами кони часто больше напоминают скульптуры, чем живых лошадей. На [илл. 37.23](#) художник нарисовал разбегающихся по полю зайцев.

**Пейзаж.** На [илл. 37.22](#) и [37.23](#) представлена панорама холмистой местности, покрытой полями, садами, дорогами и скалами. Мирный пейзаж резко контрастирует с жестоким действием.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма всех трех картин различна. Картина на [илл. 37.22](#) отличается резкостью красок и пестротой, чего нет на [илл. 37.23](#). На [илл. 37.24](#) доминирует серый цвет. Особую роль и в цветовой гамме, и в композиции играют пики, которые словно перечеркивают все нарисованное и задают направление движения. Хотя поле битвы на всех трех картинах освещено, небо на них нарисовано совершенно черным, словно битва происходит ночью. Удивительна и сама манера изображения битвы. Это скорее декоративное панно для украшения интерьера, чем попытка изобразить события и обстановку реалистично. У художника было достаточно мастерства для создания реалистического произведения. Поэтому несомненно, такая манера живописи входила в его творческий замысел – создать такое украшение для спальни престарелого правителя Флоренции, что если присмотреться к нему повнимательнее, то можно среди ночи услышать предсмертные крики сражающихся.



Илл. 37.23. Уччелло. Битва при Сан-Романо.



Илл. 37.24. Уччелло. Битва при Сан-Романо.

**Сравнение с другими произведениями батальной живописи.** По-видимому, одним из самых старых батальных произведений в европейской живописи является фреска Липпо Ванни ([илл. 12.26](#)). На ней всадники своей статичностью больше напоминают оловянных солдатиков, расставленных для игры. В том, как тщательно художник изображает крепости и военные лагеря, освещенные холодным светом на фоне черного неба, чувствуется влияние Симоне Мартини. Домики и деревья на переднем плане намеренно нарисованы маленькими, чтобы не загораживать битву.

Фреска Орканьи «Изгнание герцога Афинского» ([илл. 37.25](#)) размером 290×260 см была написана после 1343 года в табернакле внутреннего двора тюрьмы Стинче, разрушенной в 1833 году. Перед этим фреска была перенесена в Палаццо Веккио во Флоренции. На ней слева от центра нарисована св. Анна. В день этой святой в 1343 году флорентийцы восстали против тирана Гуалтиери де Бриеня, герцога Афинского. Пустой трон справа намекает на потерю городом своего правителя. Фреска была создана во время перестройки тюрьмы, которая была сожжена флорентийцами, после того, как они освободили ее узников и изгнали герцога.

Другим примером батальной живописи является фреска Аньоло Гадди ([илл. 37.26](#)), созданная в церкви Санта-Кроче во Флоренции между 1388 и 1392 годами, где на ее правом краю изображена «Битва Ираклия», имеющая скорее мистический характер.

На правом краю фрески Альतिकьеро ([илл. 37.27](#)), созданной в церкви Сант-Антонио в Падуе в 1376-1379 годах, изображена «Битва при Клавийо». Здесь также нет динамики, присущей произведениям Уччелло. Похоже, что участники битвы ждут ее начала.

Сильно поврежденная фреска Пизанелло ([илл. 37.28](#)), созданная в 1440-е годы в зале Пизанелло в Палаццо Дукале в Мантуе, иллюстрирует эпизод из истории Ланселота Озерного в цикле легенд о короле Артуре. На ней очень динамично изображен рыцарский турнир на фоне пейзажа с глубокими долинами, замками и башнями.

Несмотря на эти работы предшественников, Уччелло, создателя трех картин о битве при Сан-Романо, с полным правом можно считать основоположником европейской батальной живописи.

\*\*\*

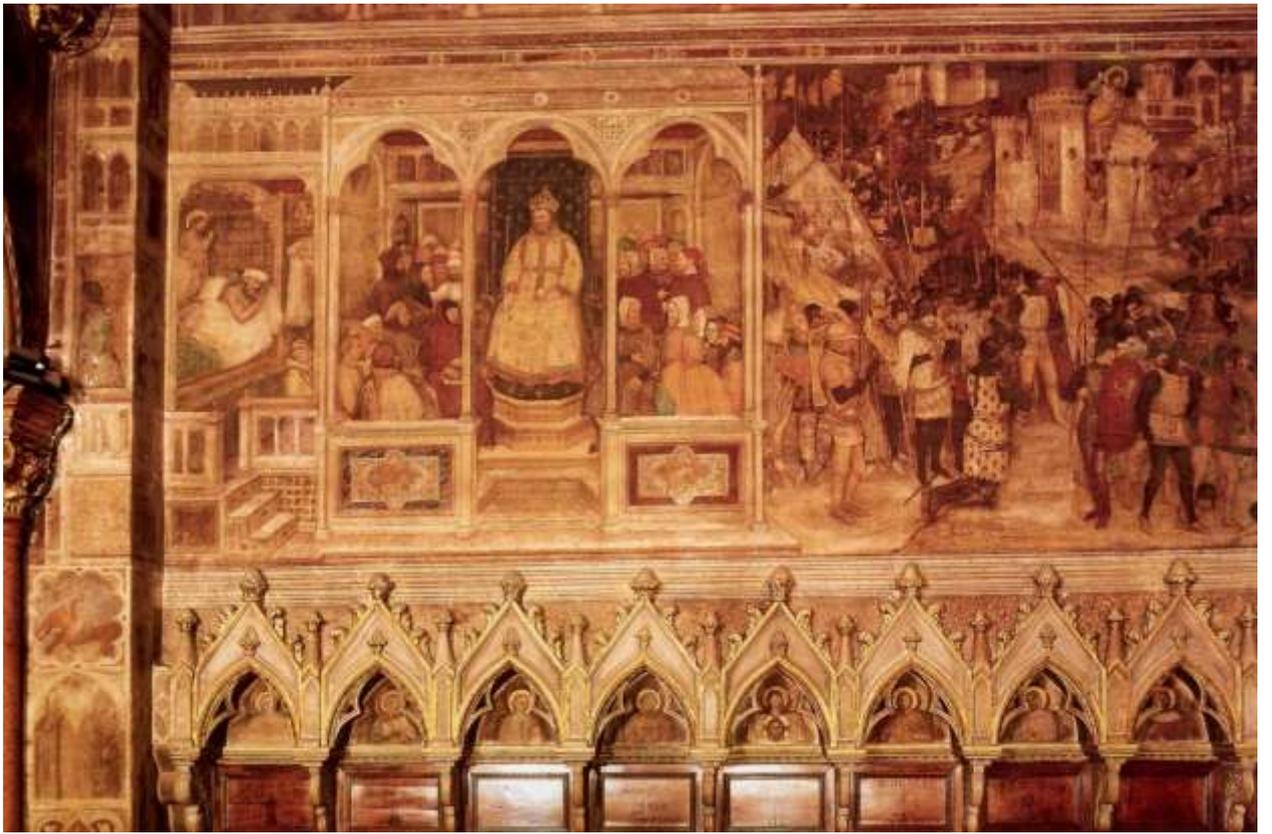
Уччелло работал в жанрах ветхозаветных историй, сцен из жизни святых, легенд о чудесах и светского парадного конного портрета. Он также может считаться основоположником жанра батальной живописи. Во всех этих жанрах главным достижением мастера было практическое воплощение правил перспективы, сформулированных Леоном Баттистой Альберти. Уччелло ввел новую разновидность техники гризайли в парадный портрет. Кроме того, он использовал две новые манеры живописи – сказочную, взятую впоследствии на вооружение сюрреалистами, и декоративную, также получившую развитие в XX веке. Уччелло вошел в историю живописи скорее как смелый экспериментатор в области техники, чем как создатель



Илл. 37.25. Орканья. Изгнание герцога Афинского.



Илл. 37.26. Аньоло Гадди. Поклонение Хосрову, Сон и Битва Ираклия.



Илл. 37.27. Альтикьеро. Сон короля Рамироса, Совет Рамироса, Битва при Клавийо.



Илл. 37.28. Пизанелло. Турнир.

глубоких шедевров. Вместе с тем его творчество отличает редкий динамизм в передаче движений, мастерство в изображении пейзажа и животных.

Джорджо Вазари писал о нем: «Паоло Уччелло был бы самым привлекательным и самым своевольным талантом из всех, которых насчитывает искусство живописи от Джотто и до наших дней, если бы он над фигурами и животными потрудился столько же, сколько он положил трудов и потратил времени на вещи, связанные с перспективой... Таким и был Паоло Уччелло, который, будучи одарен от природы умом софистическим и тонким, не находил иного удовольствия, как только исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи... Итак, Паоло беспрестанно находился в погоне за самыми трудными вещами в искусстве и довел таким образом до совершенства способ перспективного построения зданий по планам и по разрезам, вплоть до верха карнизов и перекрытий, при помощи пересечения линий, сокращающихся и удаляющихся к точке схода, а также при помощи точки глаза, предварительно и произвольно устанавливаемой выше или ниже. В итоге он столького достиг в преодолении этих трудностей, что нашел путь, способ и правила, как расставлять фигуры на плоскости, на которой они стоят, и как они, постепенно удаляясь, должны пропорционально укорачиваться и уменьшаться, между тем как все это раньше получалось случайно» [47].

Стефано Дзуффи писал о его творчестве: «Паоло Уччелло, этот великий одиночка во флорентийской живописи, увлечен геометрическим умозрением – «сладостной перспективой»; свои эксперименты он предпочитает применять скорее в отдельных аспектах композиции, чем в ее целостной структуре. Его фрески в Кьостро Верде в церкви Санта-Мария Новелла или *Битва при Сан-Романо* – три картины, написанные им для семьи Медичи – оставляют странное и чарующее впечатление образов, существующих на грани между старым и новым» [29].

## Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Уччелло. В 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. В 1448 королем Дании стал Кристиан I. В 1466 Тевтонский орден стал вассалом Польши; новой столицей Тевтонского ордена стал Кенигсберг. В 1471 в Германии формально было отменено право на кровную месть. В 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. 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. В 1449 французы вторглись в Нормандию. В 1453 они победили англичан в битве при Бордо. Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1468 Карл

Смелый, герцог Бургундии (территория современных Франции, Бельгии и Голландии) заключил союз с Англией против Франции. В 1474 французский король Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. В 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. В 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. В 1456 турки захватили Афины, а в 1459 – Сербию. В 1419 в Праге вспыхнули массовые народные выступления последователей Яна Гуса; 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. В 1434 объединенное войско императора Сигизмунда I и умеренных гуситов (чашников) одержало победу над радикальными гуситами (таборитами) в битве у Липан. В 1438 императором Священной Римской империи и королем Венгрии и Чехии стал Альбрехт Габсбург под именем Альбрехта II, а в 1452 императором стал германский король Фридрих III из династии Габсбургов. 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 году банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. В 1449 Милан победил Венецию и завоевал Ломбардию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца. В 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. В 1417 Констанцский собор восстановил единство Церкви. Завершилась Великая схизма. В 1418-1420 португальцы открыли Порто-Санто в Восточной Атлантике. В 1419 принц Португалии Генрих Мореплавателю основал навигационную школу в Сагрише. В 1420 португальцы открыли остров Мадейра. В 1425 их попытка отвоевать Канарские острова у Кастилии закончилась неудачей. В 1430 они открыли Азорские острова. В 1434 португальские мореплаватели обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 попытка португальцев захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей. В 1445 в Португалии впервые стали продаваться с молотка африканские рабы. В этом же году португальские мореплаватели достигли Зеленого мыса на западном берегу Африки. В 1448 они построили форт на острове Аргим у побережья Мавритании, а в 1455 открыли острова Зеленого Мыса. В 1468 португальцы захватили Касабланку в Марокко. В 1470 испанцы захватили город Мелилья на северном побережье Марокко. В 1471 португальские мореплаватели достигли Золотого Берега (территория современной Ганы). В том же

году португальцы захватили город Танжер на северном побережье Марокко. В 1473 португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. В 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. В 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1445 немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов. В 1449-1452 для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». В 1456 французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов. В ней мотивы смерти сочетались с дерзким прославлением земных радостей, ироническим отрицанием аскетизма и ханжества. В этот период особенно значительны были достижения итальянского искусства. В 1420 архитектор Филиппо Брунеллески начал проектирование купола кафедрального собора во Флоренции. В 1444 архитектор Микелоццо Микелоцци спроектировал Палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции. В 1419 скульптор Якопо делла Кверча закончил создание статуй фонтана Фонтане Гайя в Сиене. В 1425 скульптор Лоренцо Гиберти начал работать над бронзовыми рельефами восточных дверей баптистерия во Флоренции. В 1430 скульптор Донателло отлил во Флоренции бронзовую статую «Давид». Около 1440 художник Пизанелло превратил изготовление бронзовых портретных медалей в особый вид искусства. В 1447 скульптор Бернардо Росселино создал гробницу гуманиста Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции. В 1423 живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов». В 1434 нидерландский живописец Ян ван Эйк написал портрет четы Арнольфини. В 1435 итальянский ученый и архитектор Леон Баттиста Альберти в своем трактате «О живописи» изложил математические законы перспективы в живописи [4].