

Часть 11. Мазаччо и его современники

Младшие современники Анджелико, Джованни ди Паоло и Паоло Уччелло, итальянские живописцы Сассетта и Якопо Беллини использовали достижения флорентийской школы живописи для развития искусства в своих родных городах – Сиене и Венеции. Если Сассетта работал, главным образом, в жанре сцен из жизни святых, то Якопо Беллини – религиозного портрета и евангельских историй. Творчество обоих художников отличается религиозным духом и мистическими эффектами.

Их нидерландский современник Рогир ван дер Вейден, один из крупнейших мастеров этого периода, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Его творческая манера базировалась на достижениях нидерландских предшественников, Робера Кампена и Яна ван Эйка, но в ней заметны и влияния итальянской живописи. В некоторых произведениях он достиг дотоле невиданной силы драматизма. Его можно также считать предвестником жанровой живописи и создателем жанра парадного портрета. Своим путешествием в Италию он установил своеобразный мост между нидерландским и итальянским искусством.

Наступал заключительный этап соперничества нидерландской и итальянской живописи, создавший предпосылки для бурного развития этого вида искусства во многих европейских странах.

Глава 41. Мазаччо (1401 – 1428)

Главные достижения итальянского художника Мазаччо, ученика Биччи ди Лоренцо и Мазолино да Паникале и младшего современника Луиса Боррассы, Микелино да Безоццо, Губерта ван Эйка, Джентиле да Фабриано, Стефано да Верона, Робера Кампена, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты и Якопо Беллини, относятся к жанрам религиозного портрета, ветхозаветных и евангельских историй. Он ввел в практику живописи несколько новых сюжетов и интерпретаций. Для его творчества характерны величественность человеческих фигур, подобных статуям, подчеркивание их объемности и отсутствие лишних деталей. Вместе с тем он весьма убедительно изображал как сильные эмоции, так и человеческие слабости.

41.1. Биографические сведения о Мазаччо

Итальянский художник Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Кассаи Гвиди по прозвищу Мазаччо родился 21 декабря 1401 года в день св. Фомы, в честь которого и получил свое имя, в городке Сан-Джованни Вальдарно близ Ареццо (поэтому его часто называли Мазаччо да Сан-Джованни), а умер в 1428 году⁽¹⁾ в Риме. Окончание его прозвища имело, как правило, уничижительный характер, однако, как об этом пишет Вазари, его звали Мазаччо «не за порочность, ибо от природы он был добрым, а за ту самую рассеянность, которая не мешала ему с такой готовностью оказывать другим такие услуги и такие любезности, о которых и мечтать не приходилось».

Первые упоминания о Мазаччо как о художнике относятся к 1418 году, когда он приехал во Флоренцию. Считается, что там он учился в одной из самых известных мастерских живописи того времени у Биччи ди Лоренцо. В январе 1422 года, когда ему едва исполнилось 20 лет, Мазаччо поступил во флорентийскую гильдию врачей и аптекарей, в которую входили и живописцы, а в 1424 году, в знак признания его зрелым мастером, Мазаччо был принят в цеховое объединение художников – Братство св. Луки.

Приехав во Флоренцию, Мазаччо встретил здесь Мазолино да Паникале, который был на 20 лет старше молодого художника. Они вместе работали над алтарной картиной «Мадонна со св. Анной» ([илл. 32.1](#)) для церкви Сант-Амброджо, а также над циклом фресок из жизни св. Петра, заказанным в 1424 году одним из членов семьи Бранкаччи для одноименной капеллы ([илл. 41.5-41.6](#)) в церкви Санта-Мария дель Кармине (монастыря кармелитов) во Флоренции. Однако Мазолино нельзя считать учителем Мазаччо в традиционном смысле этого слова. В совместных работах Мазаччо и Мазолино именно Мазолино попадал под влияние своего юного соавтора. В «Мадонне со св. Анной» ([илл. 32.1](#)) Мазаччо написал фигуру Мадонны с Младенцем, которая согласно иконографии должна была занимать второстепенное положение.

Учителями Мазаччо в его ранний период были не Старнина и Джентиле да Фабриано, работавшие именно во Флоренции между 1422 и 1426 годами, а два крупнейших тосканских мастера в архитектуре и скульптуре – Брунеллески и Донателло, причем на юного мастера особое впечатление произвели статуи последнего, исполненные для церкви Орсанмикеле и колокольни флорентийского собора – св. Георгий ([илл. 36.51](#)), пророк Иеремия ([илл. 36.57](#)), Цукконе ([илл. 36.58](#)). Когда Мазаччо создал в 1423-1428 годах в росписи церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции первое перспективное изображение во фреске «Троица» ([илл. 41.1](#)), злые языки говорили, будто не сам Мазаччо выстроил подобную перспективу, а его друг – Брунеллески. Кроме того, Мазаччо внимательно изучал творчество Джотто.

В конце XIX века произошел процесс обновления истории искусства. К этому времени личности двух мастеров, работавших в капелле Бранкаччи, оставались неопределенными до такой степени, что большая часть произведений Мазолино была приписана Мазаччо такими искусствоведами, как Шмарсов и Уртел. Четкое различие между художниками в 1940 году сделал Лонги, который определил в алтарной картине «Мадонна со св. Анной» ([илл. 32.1](#)) и во фресках капеллы Бранкаччи ([илл. 41.5-41.6](#)) степень участия Мазолино.

Периодизация творчества Мазаччо, ограниченного узкими рамками между 1422 и 1428 годами, до сих пор вызывает множество споров, в частности о продолжительности сотрудничества Мазаччо и Мазолино в капелле Бранкаччи. Лонги считал, что уже в 1425 году художник работал с Мазолино и в этом же году совершил с ним поездку в Рим. Этим временем датируется начало работы над «Триптихом» Мазолино для церкви Санта-Мария Маджоре в Риме, в создании одной из створок которого - «Св. Иероним и Иоанн Креститель» ([илл. 32.4](#)) принимал участие Мазаччо. По возвращении во Флоренцию Мазаччо самостоятельно начал роспись капеллы, а Мазолино отправился в Венгрию, приглашенный на службу к кондотьеру Пиппо Спано. Второй раз Мазаччо прервал работу, отправившись в Рим, где вскоре умер. По Флоренции поползли весьма обоснованные разговоры, что его отравили завистники. Другие исследователи полагают, однако, что Мазаччо работал в капелле Бранкаччи в другие годы: Сальми – что в 1426 году, а Прокаччи - что в 1427 году после возвращения Мазолино из Венгрии.

Помимо архитектурного фона в «Воскрешении Тавифы», в капелле Бранкаччи Мазаччо создал: «Крещение новообращенных» ([илл. 41.12](#)), «Исцеление тенью», «Раздача милостыни св. Петром и Иоанном и смерть Анании» ([илл. 41.14](#)), «Чудо со статиром» ([илл. 41.9](#)), «Изгнание из Рая» ([илл. 41.4](#)). Незавершенными остались фрески верхнего регистра – «Св. Петр на троне и исцеление сына Теофила», законченные Филиппино Липпи в 1480-е годы. Со временем росписи капеллы претерпели много изменений. В XVII веке неудачный проект реставрации чуть было не стал причиной их полного разрушения, они были спасены лишь благодаря вмешательству великой герцогини Виттории делла Ровере, матери царствующего великого

герцога Козимо III, к которой обратились представители академий с просьбой вмешаться, чтобы сохранить то, что уже в ту эпоху считалось основой флорентийского Ренессанса. Позже, в 1746-1748 годах, росписи свода и люнетов были переписаны. Чудесным образом они сохранились в пожаре 1771 года, уничтожившем церковь. В 1990 году была закончена реставрация капеллы, которая придала ее фрескам невиданную свежесть и во время которой были удалены дописанные позже одежды обнаженных фигур.

Единственным точно датированным произведением Мазаччо является полиптих из церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе, созданный в 1426 году и разделенный еще в XVII веке. Центральная часть алтаря – «Мадонна с Младенцем и ангелами» (илл. 41.2) хранится в Национальной галерее в Лондоне. Верхняя часть полиптиха с изображением «Распятия» (илл. 41.10) хранится в Неаполе в Каподимонте. В пределле помещены сцены «Мученичества св. Петра», «Мученичества Иоанна Крестителя», «Поклонения волхвов» (илл. 41.7) и исполненные помощниками Мазаччо «Сцены из жизни св. Николая и св. Юлиана», хранящиеся в музее Берлин-Далема. Кроме того, сохранились четыре «Святых» на пилястрах (там же) и два «Святых» из верхней части полиптиха, хранящиеся в Национальном музее в Пизе и в музее П. Гетти в Малибу.

Среди утраченных произведений Мазаччо следует упомянуть композицию «Сагра дель Кармине», созданную около 1422-1424 года в галерее одноименной церкви, где было изображено освящение этой церкви в 1422 году, в котором принимали участие самые влиятельные жители Флоренции и художники – друзья Мазаччо. Другой несохранившейся работой мастера является «Св. Иов» из церкви Бадии во Флоренции; этой картиной восхищался Вазари за необыкновенную смелость ракурсов. Творчество Мазаччо ставит еще много вопросов перед исследователями, в частности о его возможном участии в большой фреске «Распятие» в церкви Сан-Клементе в Риме, где Мазолино исполнил фреску «Сцены из жизни св. Екатерины Александрийской».

При жизни и сразу после смерти мастера публика плохо понимала и принимала манеру Мазаччо. Итальянское искусство не сразу осознало значение его творческого наследия. Только самые великие современники художника смогли постичь сущность его таланта, например, Брунеллески, который, узнав о ранней смерти Мазаччо, сказал, что это большая утрата для Флоренции. Церковь дель Кармине во Флоренции стала своеобразной школой, где, срисовывая росписи Мазаччо, учились художники разных эпох – от Филиппо Липпи и Пьеро делла Франчески до Рафаэля, Леонардо и Микеланджело [17, 18, 46].

41.2. Религиозные портреты.

Из религиозных портретов здесь будут обсуждаться произведения на ставшие к этому времени традиционными сюжеты Святой Троицы и Мадонны с Младенцем.

41.2.1. «Троица»

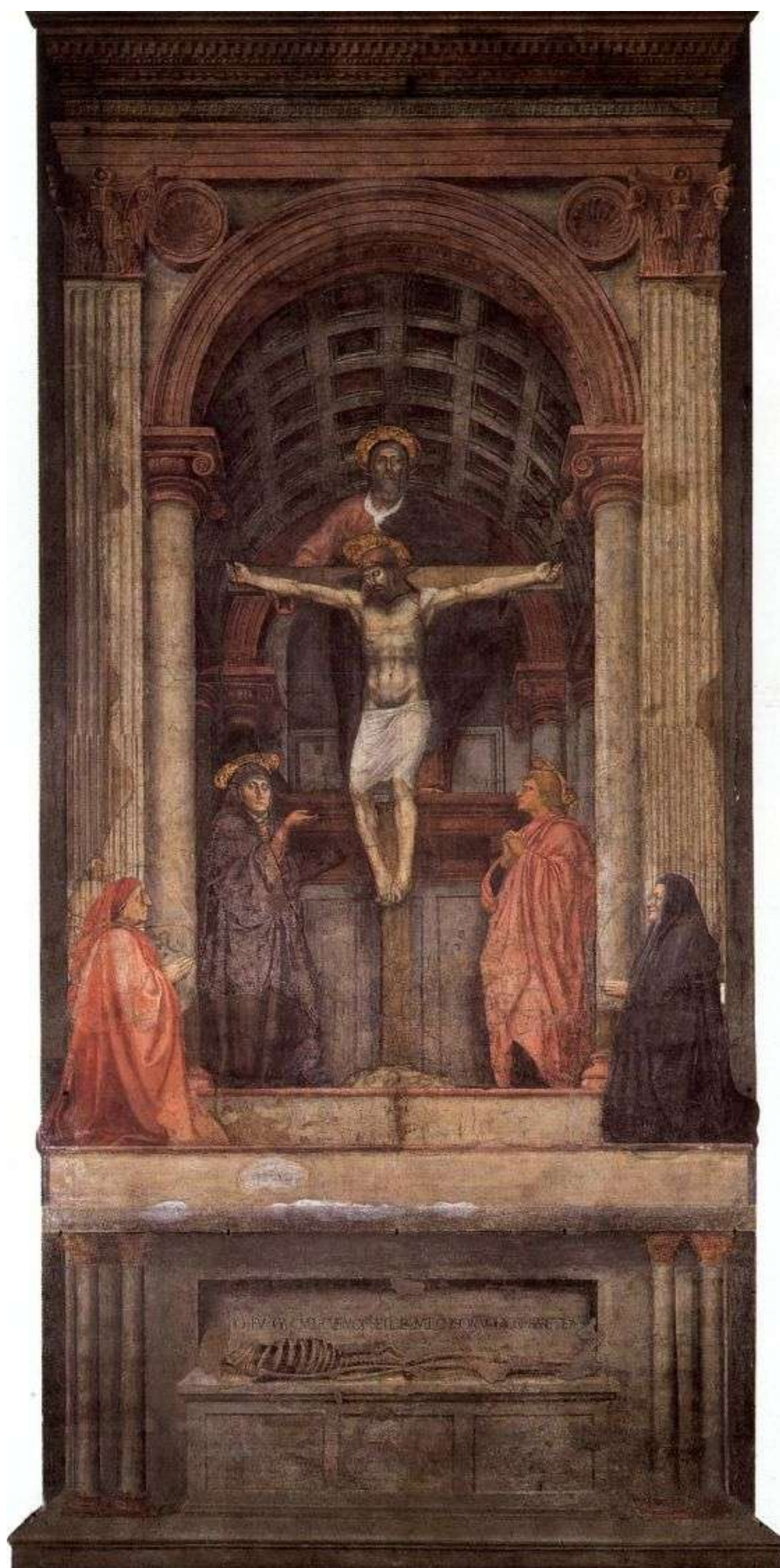
История фрески. Фреска «Троица» ([илл. 41.1](#)) размером 667×317 см, создана около 1427 года в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Эта фреска поражала всех современников Мазаччо: увидев ее, в первый момент зрители думали, что это вход в величественную капеллу со скульптурным алтарем внутри. Предполагают, что перспективное сокращение архитектурных форм с арочным потолком, украшенным квадратными углублениями, написано вместе с архитектором Филиппо Брунеллески. Через два года после выхода знаменитого труда Джорджо Вазари, где он подробно описал эту фреску, в церкви на ее месте началось сооружение каменного алтаря и тому же Вазари было поручено поверх нее написать «Мадонну Розарию». Поэтому фреска Мазаччо оставалась неизвестной с 1560 по 1861 год, когда она была обнаружена, благодаря работам по перемещению алтаря XVI века. После этого фреска была перенесена на внутренний фасад церкви между левой и центральной дверями. В конце XIX века был обнаружен более старый алтарь, на нижней части которого находилась часть фрески Мазаччо, включающая скелет и алтарный стол. В 1952 году фреска была восстановлена полностью на первоначальном месте [13, 43].

Сравнение с картинами Робера Кампена. По сравнению с произведениями Робера Кампена на тот же сюжет ([илл. 31.1-31.2](#)) у Мазаччо присутствуют дополнительные персонажи – святые и донаторы; Иисус распят на кресте (а не снят с него); Бог-Отец поддерживает крест (а не тело Иисуса); Святая Троица помещена в грандиозное архитектурное обрамление, причем внизу изображен скелет и надпись над ним, смысл которой близок значению известного девиза «Помни о смерти» (чего нет у Робера Кампена).

Действующие лица. Бог-Отец, не особенно старый, величественного вида, с темным узким лицом, крупными темными глазами, широкими бровями, низким лбом, длинными серыми волосами, окруженными золотым нимбом, и бородой с проседью, одет в длинную, неширокую коричневую тунику с просторными рукавами. Обеими руками он поддерживает снизу перекладину креста.

Иисус, несколько меньшего размера, чем Бог-Отец, с удлинённым туловищем, узкими плечами, практически без талии, с умело нарисованной мускулатурой рук и живота, длинными руками и короткими ногами, благородным лицом, длинными темными волосами (с лежащим на них золотым нимбом) и бородой, почти полностью обнажен. Его белая набедренная повязка сползла набок почти до самых колен. Голова Иисуса увенчана узким терновым венком. Его некрасивое мертвое тело с едва намеченными стигмами составляет резкий контраст с Его прекрасным лицом.

Дева Мария, пожилая и немного располневшая, с широким измученным лицом, маленькими асимметричными глазами, высоко поднятыми бровями, крупным носом и массивным подбородком, одета в широкую и длинную коричневую накидку, закрывающую ей волосы. Золотой нимб расположен над ее головой почти перпендикулярно к плоскости фрески.



Илл. 41.1. Мазаччо. Троица.

Апостол Иоанн, довольно полный, с крупными чертами лица, напоминающими его образ в произведениях Джотто, с безбородым лицом, орлиным носом и длинными светлыми волосами, одет в традиционный красный плащ.

Донаторы, несомненно, обладают чертами портретного сходства. Пожилой полный мужчина с безбородым лицом, крупными чертами лица, горбатым носом, одет в красную мантию и шапку из такой же материи, имеющую форму длинного капюшона. Пожилая женщина с некрасивым лицом одета в длинную и широкую синюю накидку, закрывающую ей голову.

Скелет (возможно, это скелет Адама) нарисован с большим мастерством и знанием анатомии. Этого нельзя сказать о черепе, который выглядит стилизовано.

Взаимодействие персонажей. Бог-Отец стоит в нише во весь рост лицом к зрителю и держит за перекладину обеими руками крест, на котором распят Иисус. От головы Бога-Отца к голове Иисуса слетает Святой Дух в виде белого голубя. Тело Иисуса повернуто немного вправо, Его голова не упала на плечо, а держится довольно прямо, руки почти прямые, словно тело не имеет никакого веса, а ноги, наоборот, заметно согнуты. По обе стороны от креста расположены предстоятели – слева Дева Мария, а справа апостол Иоанн. Дева Мария с высокомерным (но отнюдь не трагическим) выражением лица показывает правой рукой на распятого Иисуса. Напротив, апостол Иоанн и лицом, и позой выражает неподдельное горе – он не смеет поднять глаза и посмотреть на распятого Иисуса, а его руки сжаты в жесте отчаяния (а не молитвы). На переднем плане на коленях стоят донаторы – слева мужчина, а справа женщина. Их позы со сложенными впереди руками и серьезные лица выражают молитвенное настроение. Внизу, вытянувшись, лежит скелет.

Интерьер. Святая Троица, Дева Мария и апостол Иоанн находятся в нише с арочным верхом. Снаружи арку поддерживают две круглые колонны ионического стиля (изображение колонн именно этого стиля встретилось здесь впервые). Эти колонны обрамлены плоскими пилястрами коринфского стиля. С большим искусством нарисован мощный антаблемент. Позади креста имеется сложный постамент, на котором стоит Бог-Отец. Из ниши наружу ведут две высокие белые мраморные ступени, на нижней из которых стоят донаторы. Ступени и внутренность ниши имеют четкое перспективное построение, создающее иллюзию глубины пространства. Ниже ступеней расположена гробница с лежащим на ней скелетом и написанным над ним девизом. С каждой стороны гробницы имеются по две маленьких колонны коринфского стиля.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме фрески использованы повторяющиеся цвета. Коричневая фигура Бога-Отца перекликается с коричневым постаментом и элементами внутренней части ниши. На этом фоне выделяется светлая фигура Иисуса, которая перекликается со светлыми колоннами и пилястрами на переднем плане.

Повторяются цвета коричневой накидки Девы Марии и женщины донатора (перекликающиеся с коричневым потолком ниши), а также красного плаща апостола Иоанна и мужчины-донатора, причем эти коричневый и красный цвета расположены крест-накрест. Фигуры в композиции образуют равнобедренный треугольник, в основании которого находятся донаторы, вершиной является Бог-Отец, а боковые стороны проходят через фигуры Девы Марии и апостола Иоанна. Фигура же Иисуса расположена внутри этого треугольника. Высокое архитектурное обрамление с лежащим внизу скелетом в горизонтальном положении создает ощущение полета этого треугольника и всех образующих его фигур на фоне глубины пространства, усиленной перспективой. От формальных экспериментов с перспективой Уччелло живопись начала переходить к ее использованию для достижения художественных эффектов.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Скульптурный образ Св. Троицы создал Ганс Мультчер ([илл. 36.142-36.143](#)).

Яркую и многофигурную композицию на этот сюжет исполнил Пезеллино на алтаре ([илл. 36.160](#)), заказанном в 1455 году обществом Троицы, образованным священниками Пистойи. Кроме Троицы, ангелов и серафимов на картине присутствуют св. Мамант, Иаков, Зиновий и Иероним. Фоном служит великолепный пейзаж.

41.2.2. «Мадонна с Младенцем и ангелами»

Картина «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 41.2](#)) размером 185×73 см, созданная в 1426-1427 годах, хранится в Национальной галерее в Лондоне. Она являлась центральной частью большого алтаря церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе, заказанного в 1426 году нотариусом Джулиано дельи Скарси ди Колино [46].

Действующие лица. Дева Мария, имеющая тот же тип, что и на совместной с Мазолино да Паникале картине ([илл. 32.1](#)), но менее миловидная, с большой головой, более узкими глазами, крупным носом и скошенным подбородком, короткой шеей, одета в темно-красное платье с золотым воротом и обшлагами, поверх которого на ней темно-синяя накидка с золотым краем, почти закрывающая ее светлые волосы. В правой руке она держит гроздь синего винограда (символ Евхаристии), а левой поддерживает Младенца за ногу. Ее голову окружает темно-желтый нимб с тисненным светло-желтым текстом.

Младенец, еще более толстый, чем на упомянутой выше картине, с широким лицом сердитого старичка, маленькими глазками, низким лбом и носом пуговкой, полностью обнажен. На Его светлых кудрявых волосиках золотой пластинкой лежит нимб с обозначенным на нем красным крестом. Правой рукой Младенец засовывает Себе в рот виноградины, а левой держит гроздь, лежащую на руке Мадонны.



Илл. 41.2. Мазаччо. Мадонна с Младенцем и ангелами.

Ангелы, значительно меньшего размера, чем Мадонна и Младенец, подростки с не слишком красивыми лицами и небольшими пестрыми крыльями, одеты в розовые и синие туники. Ангелы на переднем плане держат в руках лютни.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария сидит на троне, повернувшись на три четверти влево и слегка опустив голову. У нее совершенно отсутствующее выражение лица, в котором смешались грусть и легкая улыбка. Младенец, сидящий на ее левом колене, с увлечением ест виноград. Взгляд Его бессмысленных глаз направлен слегка вверх и вперед на зрителя. Создается впечатление, что для художника главным было представить объемность тел и фигур главных персонажей, т.е. решить чисто техническую задачу, а не воспроизвести психологию их отношений. Два ангела в молитвенных позах стоят за тронем, причем их крылья подняты, а концы сложены вместе. При этом они внимательно смотрят на зрителя, словно интересуясь впечатлением, которое они на него производят. Два других ангела, играющие на лютнях, сидят у подножия трона. В отличие от ангелов на Гентском алтаре Яна ван Эйка ([илл. 33.21-33.22](#)), эта картина не создает ощущения божественности музыки, которую они играют.

Трон. Трон, на котором сидит Мадонна, больше похож на архитектурное сооружение. Его боковые стенки разделены по высоте на две части и украшены колоннами коринфского ордера. В спинке также видны прямоугольные ниши с колоннами. Массивное подножие отделано скульптурными цветами.

Цветовая гамма и композиция. Персонажи и трон размещены на золотом фоне. Коричневый цвет трона не придает ему нарядности. Цвета одежд персонажей также выглядят довольно тусклыми. Композиция картины отличается определенной бессмысленностью. Трон расположен лицом к зрителю и нарисован в строгой перспективе. Дева Мария повернута по отношению к нему в одну сторону, а Младенец в другую. При этом они не интересуются ни друг другом, ни зрителем, ни ангелами. Ангелы, находящиеся внизу, скорее приземляют, чем возвышают композицию. Подобно многим произведениям Уччелло, и у Мазаччо здесь больше экспериментирования, чем одухотворенности.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Мазаччо в 1424-1425 годах для церкви Сан-Пьетро в Касция ди Реджелло близ Флоренции создал еще один вариант этого сюжета в виде триптиха ([илл. 41.3](#)), центральная панель которого имеет размеры 110×65 см, а боковые створки - 88×44 см каждая. Он является самой ранней достоверной работой Мазаччо, а его дата впервые написана латинским, а не готическим шрифтом. Триптих отличается большим числом действующих лиц на золотом фоне. Хотя на нем Мадонна более миловидна, но определенный схематизм композиции и взаимодействия персонажей ощущается и здесь. На боковых створках помещены слева направо св. Варфоломей, Бьяджио, Джиовенале и Антоний Аббат.



Илл. 41.3. Мазаччо. Триптих Сан-Джовенале.

41.3. «Изгнание из Рая»

Фреска «Изгнание из Рая» ([илл. 41.4](#)) размером 208×88 см, созданная в 1424-1425 годах, находится на левой пилястре арки входа в капеллу Бранкаччи ([илл. 41.5-41.6](#)) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. Цикл этих фресок был написан при участии Мазолино да Паникале и закончен Филиппино Липпи [43].

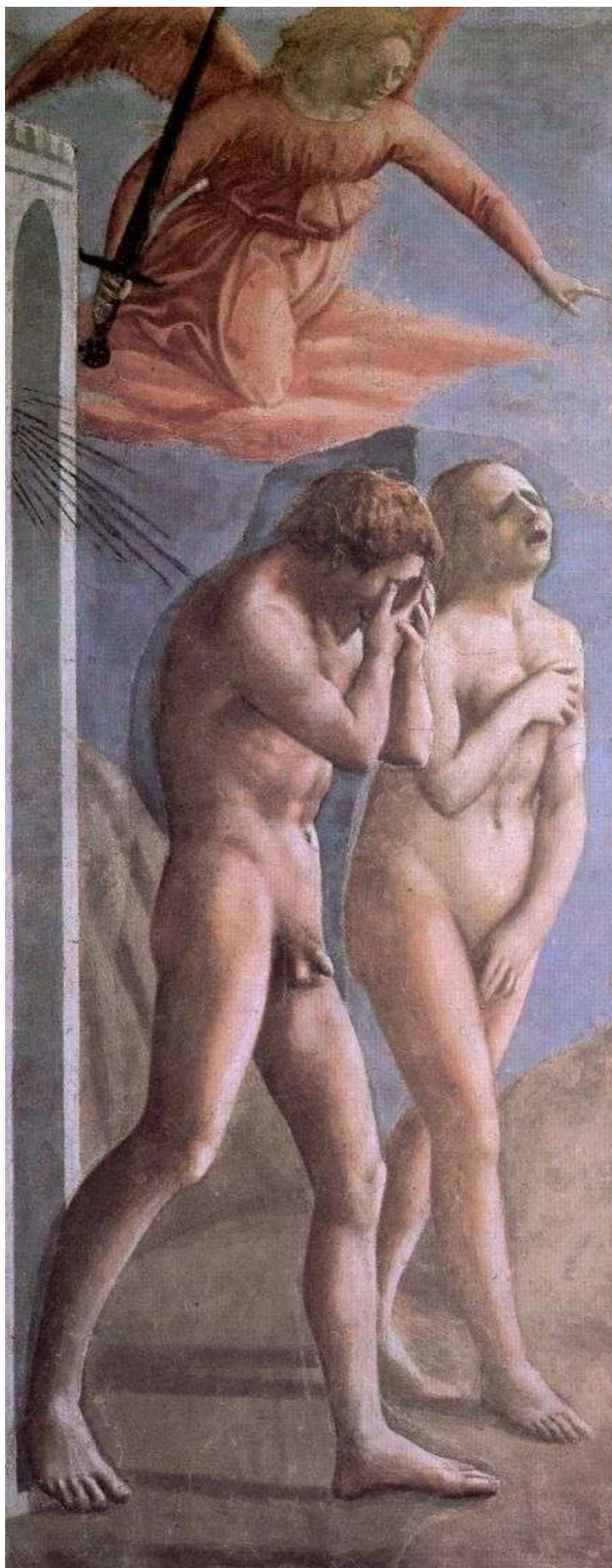
Сравнение с произведениями Джусто ди Менабуои, Мастера Бертрама, Анджелико и Джованни ди Паоло. По составу участников эта фреска ближе всего к произведениям Джусто ди Менабуои ([илл. 35.98](#)) и Мастера Бертрама фон Миндена ([илл. 35.99](#)), однако, если у Мастера Бертрама прародители человечества испытывают лишь стыд, то у Мазаччо изгнание – это жизненная трагедия для них. Они полностью обнажены, как у Мастера Бертрама и Джованни ди Паоло ([илл. 36.189](#)) и в отличие от произведений Джусто ди Менабуои и Анджелико ([илл. 35.89](#)), где они одеты. Кроме того, у Мазаччо ангел летит, выгоняя Адама и Еву из Рая, в отличие от произведений Джусто ди Менабуои, Мастера Бертрама, Анджелико и Джованни ди Паоло, где он идет за ними.

Действующие лица. Адам, среднего роста, довольно мускулистый, с длинными, крепкими ногами, темно-русыми, короткими волосами и бородкой клинышком, нарисован с хорошим знанием анатомии и довольно откровенно, без попыток как-либо прикрыть его наготу.

Ева, чуть ниже Адама, с несколько полноватой и не очень женственной фигурой, некрасивыми ногами, возможно красивым, но искаженным горем лицом, глубоко запавшими щелками глаз, бровями, расположенными «домиком», прямым носом, темным провалом открытого рта, скошенным подбородком, спадающими за спину пепельными волосами, выглядит не особенно привлекательной.

Ангел, чуть меньше прародителей человечества, с крепкой фигурой, среднего размера красными пушистыми крыльями, красивым женским лицом, крупными глазами, густыми бровями, высоким лбом, обрамленным длинными светлыми волосами, прямым носом, широким ртом с полными губами и массивным подбородком, одет в розовую тунику. В правой руке он держит огромный черный меч с крестообразной рукояткой.

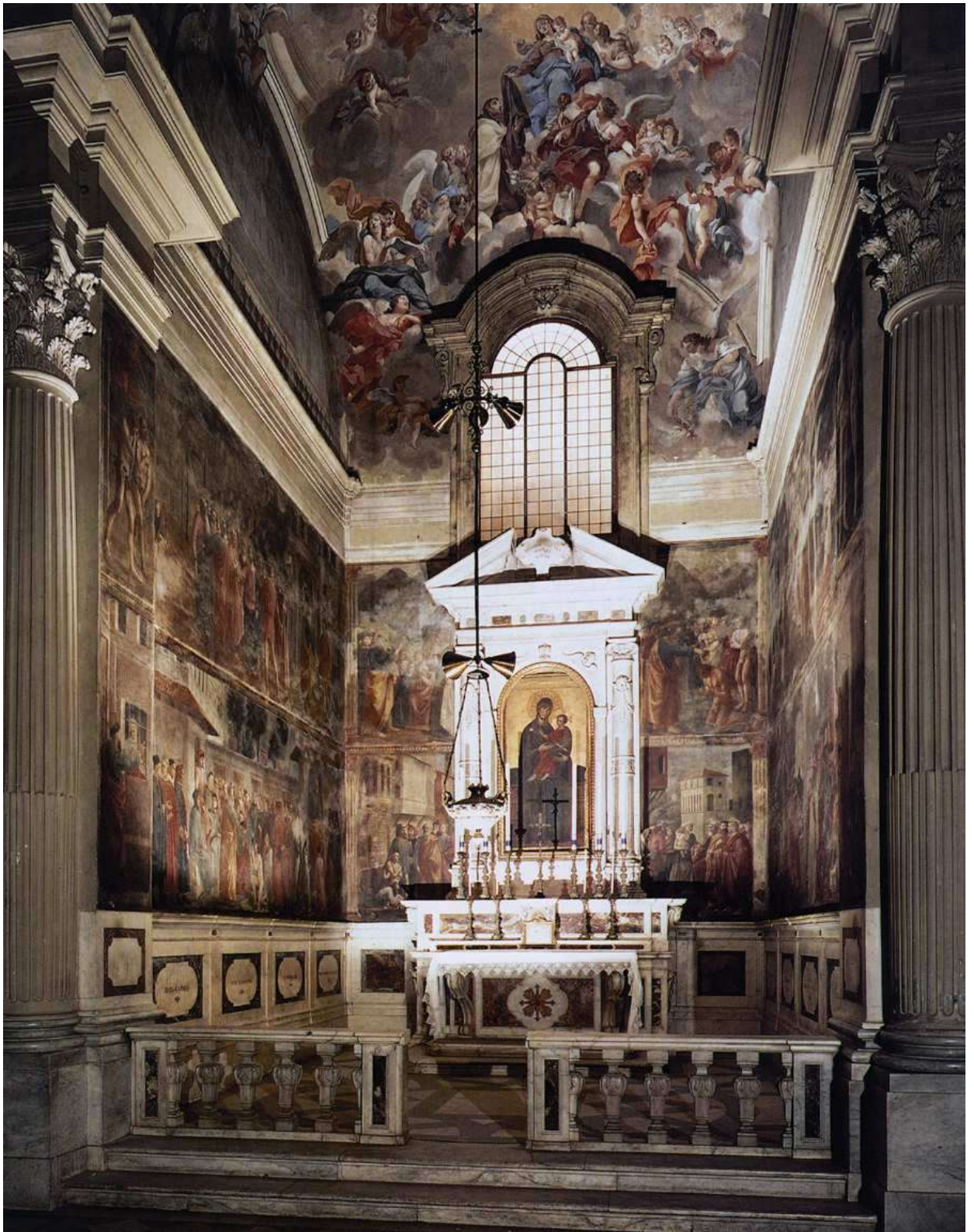
Взаимодействие персонажей. Адам и Ева медленно выходят из ворот Рая на бесплодную землю. Их горе близко к истерике. Адам, опустив голову, закрывает лицо обеими руками. Ева, еле передвигая ноги, запрокинула голову назад, ее лицо распухло от рыданий. Она закрывает свои интимные части тела руками, не столько от стыда (как у Мастера Бертрама), сколько инстинктивно защищаясь от жестокого мира, куда она только что вступила. Ангел величественно паря над ними на облаке, лишь наблюдает за тем, чтобы воля Бога была исполнена, не пытаясь на них нападать (как в других вариантах, особенно у Джованни ди Паоло), и указывает им путь перстом левой руки.



Илл. 41.4. Мазаччо. Изгнание из Рая.



Илл. 41.5. Капелла Бранкаччи (после реставрации) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции.



Илл. 41.6. Капелла Бранкаччи (до реставрации) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции.

Врата Рая и земной пейзаж. Белые врата Рая с узким арочным проемом и простым орнаментом над ним нарисованы довольно схематично. Из этого проема на Адама направлены черные лучи, также нарисованные схематично. Пейзаж представляет собой невысокие голые серые скалы, лишённые всякой растительности, над которыми простирается голубое небо с розовым облаком, на котором парит ангел.

Цветовая гамма и композиция. Светлые фигуры прародителей человечества, а также врата Рая выделяются на фоне серых скал и голубого неба. Контрастом к ним выступает розовая фигура ангела на розовом облаке, отбрасывающая розовый свет на обнаженные фигуры. Сцена в светлых тонах омрачена лишь горем изгнанников, черным мечом в руке ангела и черными лучами, исходящими из врат Рая. Композиция фрески устремлена вверх. Фигуры Адама и Евы сдвинуты несколько вправо, а фигура ангела – влево. Дополнительную асимметрию в композицию вносят врата Рая, расположенные слева. Мазаччо дал иную трактовку этой сцены по сравнению со своими предшественниками. Адам и Ева воспринимают изгнание из Рая как величайшую трагедию своей жизни, как переход от сладкой райской жизни к страшной земной. Величественный ангел, не испытывая ни гнева, ни сострадания, спокойно наблюдает за этим величайшим поворотом в жизни всего человечества.

41.4. Евангельские истории

В этом параграфе собраны произведения, относящиеся к периодам младенчества Иисуса, Его общественного служения и Страстей, а также деятельности апостолов Петра и Иоанна после Вознесения Иисуса.

41.4.1. «Поклонение волхвов»

История картины. Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 41.7](#)) размером 21×61 см, созданная в 1426 году, хранится в Картинной галерее Берлина. Первоначально она являлась частью пределлы полиптиха в Пизе, заказанного Мазаччо нотариусом Джулиано ди Колино дельи Скарси из Сан Джусто для церкви Кармине в Пизе; части этой алтарной доски, разобранной когда-то давно, хранятся сегодня в разных музеях Европы. Реконструкция полиптиха оказалась возможной благодаря свидетельству Вазари 1568 года, увидевшего его в алтаре семейной капеллы заказчика. Вся пределла алтаря была приобретена Государственным музеем Берлина в 1880 году из коллекции Джино Каппони во Флоренции [35].

Действующие лица. Дева Мария (слева), очень высокая и худая, с непропорциональной фигурой (короткими ногами и длинным туловищем), сутулая, с красивым несчастным лицом и римским профилем, одета в красное платье из тонкой материи и закутана с головой в темно-синюю накидку с золотым краем и вышитой золотой звездой на правом плече. Над



Илл. 41.7. Мазаччо. Поклонение волхвов.

ее головой в виде золотого диска расположен нимб. Правой рукой она поддерживает Младенца Иисуса, сидящего у нее на коленях.

Младенец, очень крупный, с большой головой, толстыми щеками и коротенькими пухлыми ручками, высоким лбом, маленьким носиком, светлыми курчавыми волосами, одет в длинную красную рубашечку. Его нимб в виде диска расположен за затылком. Его ноги босы, а голова непокрыта.

Иосиф (правее Мадонны), согбенный седой старик с добрым лицом, одет в голубую тунику и красный плащ. За его головой также расположен золотой с красным узором диск нимба. Иосиф держит в руках золотой сосуд с дарами от старшего волхва.

Старший волхв (правее Иосифа), худой, с маленькими руками, большой лысиной, окруженной клоками седых волос, и длинной седой бородой, одет в длинный темно-зеленый кафтан, подпоясанный золотым поясом. Средний волхв (правее старшего), более крупный, хотя и расположенный дальше от переднего плана, с большими черными глазами, широкими темными бровями, низким лбом, рыжими длинными волосами, прямым носом и стриженной бородой с проседью, одет в длинный оранжевый кафтан со складками ниже пояса. Из-под кафтана видны черные узкие рукава нижнего одеяния. Молодой волхв (правее среднего), высокий, с женоподобным лицом, светлыми, довольно короткими вьющимися волосами, одет в короткий синий кафтан, из-под которого виден подол чуть более длинного нижнего красного кафтана и кремовые узкие рукава нижнего одеяния. На левом плече синего кафтана золотом вышиты магические знаки. Золотом же обшиты и его края. Ноги молодого волхва обтянуты красными чулками.

Свиту волхвов составляют два полных человека с тонкими ногами (правее молодого волхва), одетые по флорентийской моде, современной художнику. У них толстые выбритые лица, на головах – модные черные шапки, туловища закутаны в короткие темно-серые плащи, а ноги обтянуты чулками (черными и красными). Слуги (на заднем плане), молодые и средних лет, одеты как оруженосцы рыцарей в короткие кафтаны (красные и черные) и черные чулки, на головах у них береты такого же цвета, как и кафтаны, шею украшают золотые цепи. Конюхи (справа) находятся в задних рядах, поэтому от них видны лишь их молодые лица.

Взаимодействие персонажей. Святое семейство расположилось ближе к левому краю картины. Дева Мария, сидя на стуле, пододвигает Младенца Иисуса, расположившегося у нее на коленях, к старшему волхву. Младенец с интересом смотрит на него. Старший волхв встал перед ними на колени, снял свою тонкую золотую корону и положил ее на землю у ног Мадонны, а сам, молитвенно сложив руки перед собой пальцами вперед, тянется, чтобы поцеловать ножки Иисуса. Позади Младенца, наклонившись вперед, стоит Иосиф. Он уже принял дар старшего волхва. Средний волхв стоит на коленях позади старшего и несколько в глубине сцены, а младший – во весь рост за ним. Они увидели, как старший волхв поклоняется Иисусу, и молитвенно сложили руки перед собой, а слуги поспешно стали снимать короны с их

голов. Свита степенно наблюдает за поклонением, стоя позади младшего волхва. Конюхи рассредоточились между коней, которых они держат под уздцы. Устная традиция гласит, что в конюхе, лицо которого проглядывает между фигур лошадей, можно узнать самого Мазаччо.

Животные. Животные представлены рождественскими лежащим коричневым волком и стоящим за ним темным ослом, которые расположены в хлеву левее Девы Марии и не обращают на происходящее никакого внимания, а также несколькими конями различной масти, больше похожими на тяжеловозов, чем на скаковых лошадей, в правой части картины. Лошади отличаются красивой сбруей.

Хижина. Хижина представляет собой простой навес, крытый соломой. Именно под ним находятся вол и осел. Вплотную к нему на красивом складном золотом стуле сидит Дева Мария. Позади этого стула под навесом прислонены друг к другу два серых холщовых мешка с зерном.

Пейзаж. Справа от навеса находится ровная площадки без каких-либо признаков травы, на которой расположились волхвы, их свита, слуги, конюхи и кони. За ней видны условно нарисованные зеленые холмы, уходящие к горизонту, крутые ближе к переднему плану и пологие вдали. Художник постарался изобразить длинные тени от фигур, стоящих во весь рост, по которым можно судить о заходящем солнце, расположенном за левым краем картины.

Цветовая гамма и композиция. Для цветовой гаммы картины характерен пестрый передний план и нейтральный фон навеса и пейзажа. В горизонтальной композиции, отдаленно напоминающей композицию этого сюжета у Уччелло ([илл. 38.68](#)), выделяются две части – более компактная левая, включающая Святое Семейство и утяжеленная навесом, и более растянутая правая, связующим звеном между которыми является фигура старшего волхва. В трактовке сюжета есть некоторая искусственность – волхвы вместе со слугами исполняют некоторый ритуал, лишь внешне выражая свое благоговение; Святое Семейство без особой радости принимает в нем участие; два флорентийца из свиты (возможно члены семьи заказчика) степенно наблюдают за ритуалом, не показывая своего к нему отношения; конюхи же заняты лишь лошадьми.

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Сассетта около 1435 года написал поразительную картину на сюжет «Путешествие волхвов» ([илл. 41.8](#)) размером 21.6×29.6 см, хранящуюся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Действующие лица, образующие диагональ композиции, спускаются по склону светлого холма. Этому холму противопоставлены более темные холмы слева и на заднем плане. На них видны черные и очень выразительные силуэты деревьев без листьев. На заднем плане высятся розовые дворцы, которые эффектно смотрятся на фоне темного утреннего неба. Вифлеемская звезда проецируется на светлый холм ниже процессии. В правом нижнем и левом верхнем углах нарисованы изящные птицы. Картина создает ощущение зимнего утра, а холмы кажутся покрытыми снегом, что маловероятно для итальянского климата.



Илл. 41.8. Сассетта. Путешествие волхвов.

41.4.2. «Чудо со статиром»

Фреска «Чудо со статиром» ([илл. 41.9](#)) размером 255×598 см, созданная около 1425 года, находится в капелле Бранкаччи ([илл. 41.5-41.6](#)) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. Она является самой знаменитой из цикла фресок, порученных с самого начала двум живописцам, манера письма которых была весьма различной. Фреска осталась неоконченной и была завершена несколько десятилетий спустя, около 1480 года, Филиппино Липпи. Переделки, произведенные в капелле и в церкви, особенно после большого пожара, создали впечатление, что цикл был написан в темных тонах. Поэтому ученые не раз утверждали, что Мазаччо писал в «землистой» тональности в отличие от светлых красок Мазолино. Однако реставрация, проведенная около 1990 года, позволила восстановить яркость оригинальной палитры, в том числе и в частях, написанных Мазаччо. Оказалось, что разница между манерами обоих живописцев не столь значительна [40].

Литературная программа. В этой фреске Мазаччо следует тексту Евангелия по Матфею: «Когда они пришли в Капернаум, к Петру подошли сборщики двух драхм – храмовой подати. – Ваш учитель платит подать? – спросили они. – Да, - отвечает он. Когда Петр вошел в дом, Иисус заговорил первым. – Симон, как ты думаешь? – спросил Он. – С кого земные цари взимают подати и сборы? Со своих или с чужеземцев? – С чужеземцев, - ответил Петр. – Тогда свои свободны, - сказал Иисус. – Но не будем смущать их. Ступай к морю, закинь удочку, возьми первую же попавшуюся на крючок рыбу и открой ей рот, там найдешь монету в четыре драхмы. Возьми ее и отдай им за Меня и за себя». Один статир был равен двум дидрахмам – подати на храм за двоих, Иисуса и Петра.

Исторический подтекст. Помимо иллюстрации к евангельскому тексту, эта фреска имеет и историческую трактовку. В год, когда Мазаччо писал ее, Флорентийская Республика переживала сокрушительное поражение от Филиппа Марии Висконти, герцога Миланского, ведшего, с переменным успехом, войну с Флоренцией с 1424 по 1435 год. Чтобы собрать в казну необходимые для обороны средства и определенным образом распределить бремя расходов, флорентийцы обсуждали закон о налогах, названный *Catasto*. Св. Антонин Флорентийский в своем труде «Сумма теологии» интерпретировал эту евангельскую историю как указание Христа на то, что все, включая представителей духовенства, должны платить налог светской власти для поддержания ею безопасности. Была выдвинута гипотеза, согласно которой появление этого сюжета у Мазаччо как раз и отразило попытки флорентийских властей обосновать сбор подати с духовенства – полемика на этот счет была столь острой, что некоторые из церковников были заключены в тюрьму за отказ от уплаты новых налогов. Выбор заказчиками именно этого сюжета объясняется тем, что здесь фигурирует Петр, основатель Церкви, с которой, собственно, и шел спор о необходимости уплаты налога светской власти [31].



Илл. 41.9. Мазаччо. Чудо со статиром.

Действующие лица. Иисус (немного левее центра) имеет традиционный облик, восходящий к Дуччо и Джотто. Он довольно красив, у Него длинные светло-коричневые волосы и короткая борода. Нимб в виде темно-золотого диска помещен за Его затылком. Его одежду составляет длинная, розовая, шелковая туника с подвернутыми рукавами и темно-синий плащ, обернутый вокруг тела (но не столь умело, как у Дуччо и Джотто). Его ноги босы, а голова непокрыта.

Апостол Петр нарисован на фреске трижды (у левого края фрески, левее Иисуса на переднем плане и вторым от правого края фрески). Это седой, крепко сложенный старик с короткими волосами и округлой бородой. Портретное сходство на его разных изображениях не особенно удалось художнику. Его крупные черты лица отражают тяжелые переживания, выпавшие на его долю. Он одет в голубую тунику и розовый плащ (на изображении у левого края плащ снят и лежит рядом на земле, а из-под туники видны его голые тонкие ноги до колен; кроме того, на этом изображении он держит обеими руками рыбу, разжимая ей пасть).

Окружение Иисуса составляют еще одиннадцать апостолов (все они, как и Петр, отмечены нимбами), облаченных в разноцветные длинные плащи поверх туник. Их ноги босы, а головы непокрыты. Среди них выделяется Иоанн (между Иисусом и Петром) своим юным обликом, красивым, как у греческой статуи, лицом и светлыми волосами.

Сборщик подати нарисован на фреске дважды (правее Иисуса на переднем плане и у правого края фрески). У него короткие темные волосы и волевое лицо. Он одет в короткую (выше колен) красную одежду, из-под которой видны его крепкие босые ноги. Хотя по логике этого сюжета сборщик подати должен быть иудеем, поскольку он собирает подать на иудейский храм, тем не менее, он нарисован в римской одежде, что является преднамеренной вольностью Мазаччо, необходимой, чтобы подчеркнуть (в соответствии с исторической интерпретацией), что у него речь идет о нуждах светской власти Флорентийской Республики. На изображении у правого края сборщик подати держит в левой руке палку с изогнутой рукояткой, на которую он опирается.

Взаимодействие персонажей. На фреске действие развивается во времени, однако последовательность во времени нарисованных трех эпизодов не совпадает с их расположением в пространстве. Начальный эпизод помещен в центре. Здесь к Иисусу и апостолам подходит сборщик подати. Стоя спиной к зрителю, он протягивает правую руку к Иисусу, а левой указывает на храм. Иисус в центре группы жестом правой руки приказывает Петру пойти на берег моря (немецкий искусствовед Г. Шиллер интерпретирует этот жест как иллюстрацию слов Иисуса: «Тогда свои свободны»). Петр, помещенный справа от Иисуса повторяет этот жест левой рукой. Остальные апостолы обращены к Иисусу, внимательно Его слушая, или обмениваются репликами между собой. Следующий эпизод нарисован на левом краю фрески. Сидя на земле, Петр достает статир из пасти рыбы. Его поза весьма естественна. Между Петром и его плащом видна часть короткого

удилица, основание которого лежит на его левом колене, а конец – на земле за плащом. Последний эпизод нарисован на правом краю фрески. Петр опускает в руку сборщика подати статир.

Рыба. От рыбы, которую поймал Петр, видна только голова, напоминающая голову меч-рыбы, остальная ее часть находится в воде. Художник нарисовал ее глаза, язык и сверкающий под ним статир.

Храм. Храм, на фоне которого Петр передает статир сборщику подати, больше напоминает итальянское светское двухэтажное здание, современное художнику. В его архитектуре выделяются портик с двумя колоннами, квадратными в сечении и соединенными между собой арками, две деревянные двери по обе стороны от этого портика и окна второго этажа с полукруглым верхом и деревянными ставнями (совершенно другой конструкции, чем нидерландские).

Пейзаж. Пейзаж, нарисованный слева от храма, как считает Ф. Хартт в соответствии с исторической интерпретацией, является изображением долины реки Арно, на которой стоит Флоренция. Мы видим пологий горный хребет, спускающийся к морю (или к реке?), небольшой залив, вдающийся в берег позади того места, где сидит Петр, волны прибоя, идущие по светло-зеленой воде залива, ровный коричневый берег, где происходит действие, на нем голые стволы деревьев со слабой листвой (возможно, действие происходит весной) и темно-синее небо с бегущими по нему рваными облаками. И здесь Мазаччо тщательно нарисовал тени от людей, поместив источник света за правым краем картины. Однако храм тени не отбрасывает.

Цветовая гамма и композиция. Яркие одежды персонажей контрастируют со скромным и даже тусклым фоном. В композиции выразительно передана глубина пространства. Человеческие фигуры же весьма напоминают статуи, что придает им дополнительную значительность. Три эпизода постепенно приближаются к зрителю: дальше всего от зрителя находится Петр с рыбой, ближе – центральная группа, совсем на переднем плане – Петр со сборщиком подати. Такое расположение эпизодов усиливает и задний план: далекие хребты у левого края (как фон Петра с рыбой), приближающиеся к зрителю в центре (как фон Иисуса и апостолов), и храм на правом краю почти на переднем плане (как фон Петра и сборщика подати). Если оставить в стороне политически ангажированную историческую интерпретацию этой фрески, в ней, возможно впервые в живописи, затронута тема денег (в другом уже встречавшемся сюжете о предательстве Иуды деньги и Сатана недвусмысленно связаны друг с другом). Позиция Иисуса компромиссна: несправедливый налог нужно платить, чтобы не смущать власти, но не следует беспокоиться о том, где взять деньги, – их пошлет Бог; забота о заработке не должна портить душу человека. Но если бы Бог всегда посылал деньги для покрытия несправедливых платежей, то насколько сильной оставалась бы страсть к наживе и власть Сатаны?

41.4.3. «Распятие»

Картина «Распятие» ([илл. 41.10](#)) размером 83×63 см, созданная в 1426 году, хранится в музее Каподимонте в Неаполе. Она представляет собой верхнюю часть карниза большого алтаря церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе с «Мадонной с Младенцем и ангелами» ([илл. 41.2](#)) в центре. Заказ на картину был сделан Мазаччо в феврале 1426 года нотариусом Джулиано дельи Скарси ди Колино, действующим от имени братства св. Юстина. Братство хотело украсить картиной нишу алтаря собственной часовни в новой церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе. Из архивных документов известно, что работа была оплачена 11 декабря 1428 года. Во время реставрационных работ в пизанской церкви алтарь был вынесен из часовни и затем разделен на части [35].

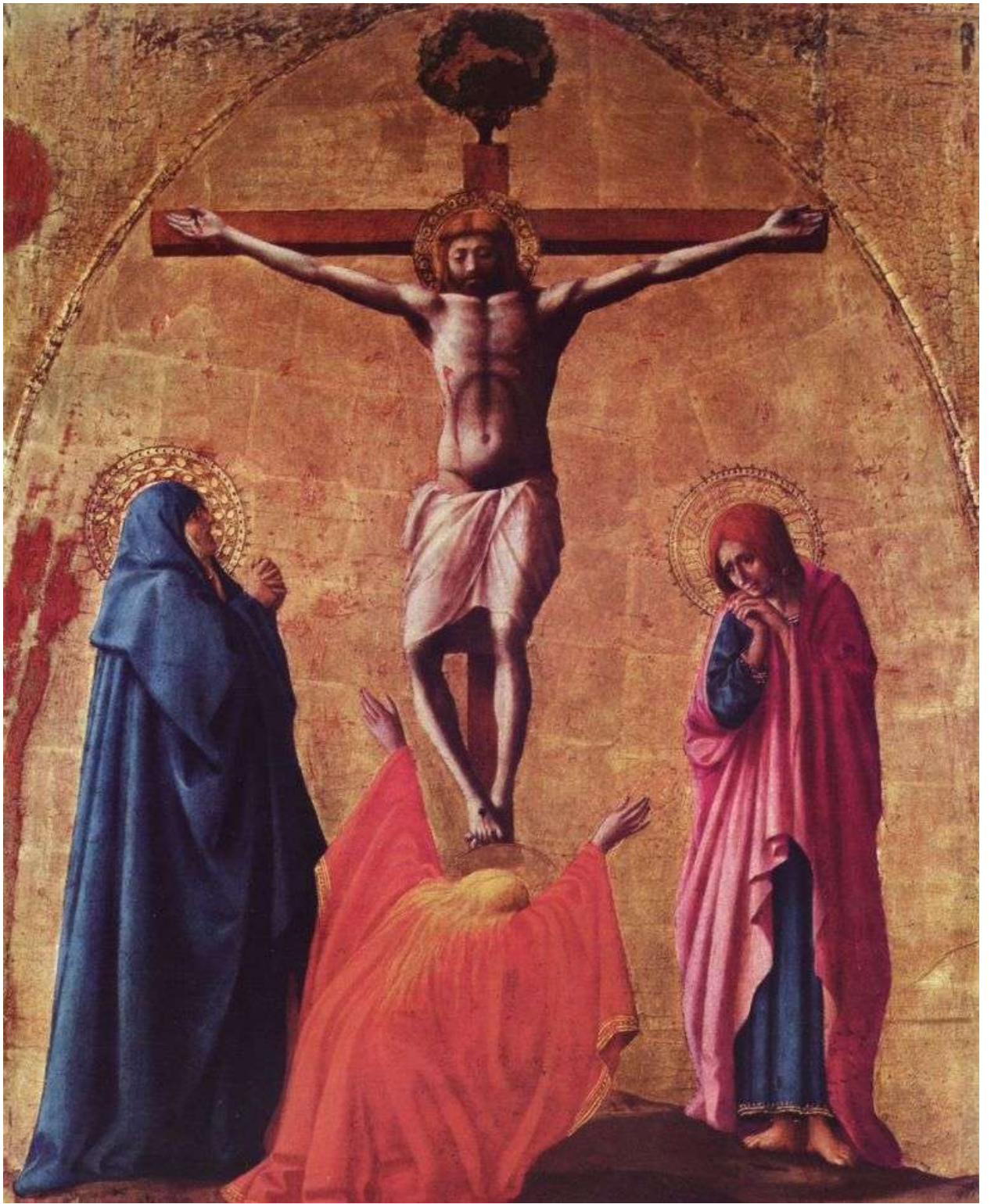
Действующие лица. Иисус, с довольно крепким телом, тщательно нарисованными мышцами груди и длинных рук, слегка выступающим животом, короткими кривоватыми ногами, как обычно в этом сюжете, почти полностью обнажен. Его голова кажется вдавленной за ключицы и сдвинутой несколько вправо, что объясняется первоначальным положением картины в верхней части полиптиха. Красивое лицо без тени страдания обрамлено аккуратно расчесанными, густыми и длинными, светло-коричневыми волосами, увенчанными широким терновым венком и обрамленными нимбом с орнаментом. Его набедренная повязка сделана из плотной белой материи. Художник выделил гвозди вбитые Ему в ладони, и другие стигматы.

Дева Мария, очень высокая и крупная, с маленькой головой, лицом пожилой крестьянки, закутана в длинную и широкую синюю накидку, закрывающую ей и голову, окруженную ажурным нимбом. Из-под накидки видны края белого головного платка.

Низкий, худой и хрупкий апостол Иоанн, с большими черными глазами, длинным носом и скошенным подбородком, такими же длинными и светлыми, как у Иисуса, волосами, окруженными ажурным нимбом, одет в темно-синюю тунику, не достающую ему до щиколоток, нижний край которой вышит золотом, и красный плащ. Его ноги босы.

Мария Магдалина, нарисованная со спины, с чрезмерно длинными руками, распущенными светло-желтыми волосами, одета в широкую розовую накидку, края которой вышиты золотым узором.

Взаимодействие персонажей. Иисус, распятый на кресте, нарисован в ракурсе, когда зритель смотрит на Него снизу вверх. Поскольку картина отделена от полиптиха, такое изображение содержит множество искажений. Дева Мария, стоящая у левого края картины, молитвенно сцепила пальцы рук перед собой и с отчаянием смотрит на Иисуса. Скорбный Иоанн, заломив руки, с несчастным выражением лица смотрит вниз на Марию Магдалину, стоящую на коленях у подножия креста. Ее поза с раскинутыми руками, подобно крыльям птицы (это впечатление усиливается широкими рукавами накидки), выражает горе на грани истерики. Лишь лицо Иисуса выражает полное спокойствие.



Илл. 41.10. Мазаччо. Распятие.

Крест. Темно-коричневый крест также нарисован в ракурсе снизу вверх, но без каких-либо попыток изобразить фактуру дерева. Наверху креста, вместо традиционной таблички, нарисовано дерево (познания добра и зла), которое вновь появилось на картине после реставрации 1952 года.

Цветовая гамма и композиция. Золотой фон сближает эту картину с иконами. На этом фоне контрастно выделяются одежды стоящих у креста, в которых доминируют синий (накидка Мадонны и туника Иоанна) и красный (плащ Иоанна и накидка Марии Магдалины) цвета. Столь же контрастно выделяются темный крест и дерево на его вершине. Крест и распятый Иисус являются центральной осью вертикальной композиции. Неправильный треугольник образуют фигуры, стоящие внизу у креста. Художник подчеркивает диссонанс между спокойствием мертвого Иисуса (тишиной смерти) и (громким) отчаянием Его близких.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 38.3.9. Его вариант создал Якопо Беллини на картине ([илл. 41.11](#)) из галереи Академии в Венеции. Эта многофигурное произведение имеет горизонтальную композицию. Тело распятого Иисуса расположено на фоне вечернего неба, в спокойное пространство которого врезаются шлемы римских воинов, их пики и флаги. Фигуры же людей, особенно близких Иисуса, нарисованы довольно статично.

41.4.4. «Крещение новообращенных»

Фреска «Крещение новообращенных» ([илл. 41.12](#)) размером 225×162 см, созданная в 1424-1425 годах, находится во втором ряду на правой стене от окна в капелле Бранкаччи ([илл. 41.5-41.6](#)) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции [43].

Литературная программа. Художник следует тексту Деяний Святых Апостолов: «...они умилились сердцем и сказали Петру и прочим Апостолам: что нам делать, мужи братья? Петр же сказал им: покайтесь, и да крестится каждый из вас во имя Иисуса Христа для прощения грехов; и получите дар Святого Духа. Ибо вам принадлежит обетование и детям вашим и всем дальним, кого ни призовет Господь Бог наш. И другими многими словами он свидетельствовал и увещевал, говоря: спасайтесь от рода сего развращенного. Итак охотно принявшие слово его крестились и присоединилось в тот день душ около трех тысяч».

Действующие лица. Апостол Петр (слева на переднем плане), почти такой же, как и на фреске «Чудо со статиром» ([илл. 41.9](#)), с суровым профилем, короткими прядями седых волос, словно сделанных из мрамора, и тщательно нарисованной короткой седой бородой, здесь более худ, чем на упомянутой фреске. В правой руке он держит глиняную плошку.

Новообращенные, в основном, являются молодыми мужчинами. Тот, который принимает обряд крещения (справа от Петра на переднем плане), юноша с фигурой атлета, мощной грудной клеткой, сильными руками и



Илл. 41.11. Якопо Беллини. Распятие.



Илл. 41.12. Мазаччо. Крещение новообращенных.

крепкими ногами (столь атлетическая фигура, нарисованная с прекрасным знанием анатомии, встречается впервые), одет лишь в узкие белые трусы. У него красивое лицо, почти полностью закрытое прядями мокрых светло-коричневых волос. Ожидающий своей очереди юноша (у правого края фрески) с короткими волосами одет точно так же, но не столь красив и крепко сложен. Еще один юноша с длинными светлыми волосами снимает с себя белую одежду. Остальные, одетые в короткие разноцветные туники или длинные плащи, не отличаются разнообразием типов лиц. Почти все безбороды, лишь один имеет недлинную бороду и спутанные темные волосы.

Зрители этой сцены (левее Петра), средних лет, безбородые, похожие друг на друга, одеты в красные плащи и голубые туники. Их головы украшены голубыми чалмами (видимо, для придания им восточной экзотики).

Взаимодействие персонажей. Апостол Петр стоит в левом нижнем углу фрески и, чуть наклонившись вперед, поливает водой из глиняной плошки голову юноши, принимающего обряд крещения. Этот юноша стоит перед ним на коленях в мелкой воде, едва прикрывающей ему колени. Он сложил перед собой руки и опустил уже мокрую голову, вытянув шею. Художник великолепно передал его дрожь от холода. За ним стоит еще один, ожидающий своей очереди. Он обнял себя руками, тщетно пытаясь согреться. Справа от него еще один снимает с себя одежду, остальные толпятся за ними, стараясь из-за спин друг друга рассмотреть предстоящий обряд. Позади Петра стоят два зрителя, бесстрастно наблюдая за происходящим.

Пейзаж. Место действия представляет собой ровную площадку, частично покрытую мелкой водой, границы которой четко не обозначены. Петр и раздетый юноша, ожидающий крещения, стоят на суше, а юноша, принимающий обряд, и бородатый человек в синей тунике – в воде (последний по щиколотку). Позади действующих лиц схематично нарисованы крутые зеленые горы без признаков растительности (напоминающие горы на фресках Джотто). Небо, белое над горами (возможно краска осыпалась) и синее вверху, также не выглядит естественно.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме художник противопоставил яркие одежды левой группы (Петра, зрителей и бородатого мужчины в голубой тунике) обнаженным телам юношей правой группы (ожидающих крещения). В композиции выделено свободное пространство, где стоит юноша, принимающий обряд, и окруженное остальными участниками действия. Масса гор давит на людей. Расположение действующих лиц чем-то напоминает картины казней христианских мучеников (трудно сказать, имел ли в виду Мазаччо такое противопоставление). Впервые художник передал средствами живописи ощущение дрожи от холода. Вместе с тем этот художественный прием может подчеркивать священный страх, который испытывают новообращенные перед обрядом крещения и переходом через него в новое качество.

Сравнение с произведениями на близкие сюжеты. Картина Джованни ди Паоло на тему крещения новообращенных ([илл. 41.13](#)) размером 31×32.5 см из Музея христианского искусства в Эстергоме, создана в 1440-е годы и является частью пределлы несохранившегося алтаря. На картине Ансан, святой патрон Сиены, льет воду на головы новообращенных. Выразительны позы и движения людей, снимающих одежду для совершения обряда. Между Ансаном и принимающими обряд не слишком умело нарисована лужа, образовавшаяся из воды, которую льет Ансан. Фоном являются стены Сиены.

41.4.5. «Раздача милостыни св. Петром и Иоанном и смерть Анании»

Фреска «Раздача милостыни св. Петром и Иоанном и смерть Анании» ([илл. 41.14](#)) размером 230×162 см, исполненная в 1426-1427 годах, находится в капелле Бранкаччи ([илл. 41.5-41.6](#)) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции [47].

Литературная программа. Художник следует тексту Деяний Святых Апостолов: «Все же верующие были вместе и имели все общее. И продавали имения и всякую собственность, и разделяли всем, смотря по нужде каждого. ... Некоторый же муж, именем Анания, с женою своею Сапфиною, продав имение, утаил из цены, с ведома и жены своей, а некоторую часть принес и положил к ногам Апостолов. Но Петр сказал: Анания! Для чего ты допустил сатане вложить в сердце твое мысль солгать Духу Святому и утаить из цены земли? Чем ты владел, не твое ли было, и приобретенное продажею не в твоей ли власти находилось? Для чего ты положил это в сердце твоём? Ты солгал не человекам, а Богу. Услышав сии слова, Анания пал бездыханен; и великий страх объял всех, слышавших это. И, встав, юноши приготовили его к погребению, и, вынеся, похоронили. Часа через три после сего пришла и жена его, не зная о случившемся. Петр же спросил ее: скажи мне, за сколько ли продали вы землю? Она сказала: да, за столько. Но Петр сказал ей: что это согласились вы искушить Духа Господня? вот, входят в двери погребавшие мужа твоего; и тебя вынесут. Вдруг она упала у ног его и испустила дух. И юноши, войдя, нашли ее мертвою, и, вынеся, похоронили подле мужа ее. И великий страх объял всю церковь и всех, слышавших это».

Действующие лица. Апостол Петр (справа от центра), с типом лица ближе к семитскому, чем на предыдущих фресках этого цикла, и более седой, имеет на голове белую облегающую шапочку. Правой рукой он берет у Сапфиры кошелек, а в левой держит среднего размера мешочек с деньгами.

Апостол Иоанн (правее Петра), похожий на его изображение на фреске «Чудо со статиром» ([илл. 41.9](#)), имеет несколько менее выразительные черты лица и кажется еще более молодым.

Анания (лежит на переднем плане), невысокого роста, но довольно плотный, с большой головой, черноволосый, одет в красный кафтан, подпоясанный черным кожаным ремнем.

Сапфира (левее Петра), невысокая, худая, с хитроватым лицом, темными глазами, низким лбом, прямым носом, пухлыми губами и чуть выступающим



Илл. 41.13. Джованни ди Паоло. Крещение св. Ансаном.



Илл. 41.14. Мазаччо. Раздача милостыни св. Петром и Иоанном и смерть Анании.

подбородком, одета в зеленоватое платье с короткими рукавами, а на ее голове надета белая чалма. В правой руке она держит кошелек с деньгами, а на левой руке у нее сидит ее маленький ребенок. Толстенькое дитя с крупной головой и светлыми волосами одето в коротенькое белое платьице.

Несколько нищих, мужчин и женщин (за спинами главных персонажей), разного возраста, с выразительными лицами, одеты довольно бедно, некоторые имеют при себе сумки для своих пожитков и опираются на палки, что свидетельствует об их увечьях. Зрители (справа), только мужчины, молодой, средних лет и старый, находятся в задних рядах, так что видны только их лица.

Взаимодействие персонажей. Для того, чтобы представить на одной фреске историю и Анании, и Сапфиры, Мазаччо несколько отступил от буквального следования тексту литературного источника. В правой части фрески стоят апостолы Петр и Иоанн (ближе к зрителю). Петр опустил глаза и имеет такой вид, как будто он слушает Бога, углубившись в себя. Иоанн смотрит вдаль мимо всех присутствующих, словно он увидел что-то неожиданное. У ног Петра лежит мертвый Анания лицом вниз. Перед его телом стоит Сапфира, держа на руках ребенка, и передает Петру кошелек с деньгами. Ее окружают нищие, стремящиеся к Петру, который раздает милостыню, некоторые стоят рядом с ним на коленях. Позади апостолов находятся зрители, обсуждающие происходящее.

Архитектурные сооружения. За спинами апостолов находится высокая башня из серого камня, верх которой уходит за верхний край фрески. Во фронтальной стене этой башни прорезаны итальянские окна с полукруглым верхом, разделенные колонной надвое. В центре, за Петром и Сапфирой, находится более низкая и широкая белая башня с деревянной крышей в форме прямоугольной пирамиды. На левой стене этой башни имеется множество бойниц в два ряда, а на правой – окон (прямоугольных и с полукруглым верхом), закрытых деревянными ставнями. У левого края фрески видна еще одна башня с выступом, поддерживаемым кронштейнами. Вдали виднеется белый замок с донжоном.

Пейзаж. Слева нарисованы пологие зеленые холмы (на одном из которых и стоит белый замок), уходящие вдаль до верхнего края фрески. Перед ними растет несколько деревьев с тонкими стволами и чахлой листвой, нарисованных довольно реалистично.

Цветовая гамма и композиция. Фреска нарисована в светлых, розовых тонах с вкраплениями светло-зеленого (холмы и деревья). Центральными фигурами в композиции являются Сапфира и лежащий у ее ног Анания. Они разделяют две группы – слева нищие стремятся как можно скорее получить свои деньги, справа апостолы и зрители приостановили этот процесс, занявшись проблемами Анании и Сапфиры. Асимметрию в эту сцену вносят башни и пейзаж. Фреска иллюстрирует едва ли не главный поворотный момент в истории Христианской Церкви. Сатана толкает Ананию и Сапфиру на обман Бога; но обмануть Его невозможно и обман открывается; на вопрос, кто убил Ананию и Сапфиру, Сатана или Бог, Святое Писание не дает ответа;

но с этих пор членов Церкви объединяет не завет Христа (любовь к ближнему), а завет Сатаны (страх); Сатана, наряду с Богом, получает возможность управлять Церковью, толкая ее иерархов на поддержание страха среди ее членов. Мазаччо усилил драматический элемент этой сцены, посадив на руки Сапфиры ее маленького ребенка, который после ее смерти останется сиротой. Но он же и снизил драматический эффект: на лицах нищих нет страха, лишь желание получить причитающиеся им материальные блага.

Мазаччо работал в жанрах религиозного портрета, ветхозаветных и евангельских историй. В жанре религиозного портрета он дал новое, по сравнению с Робером Кампеном, изображение Святой Троицы. В жанре евангельских историй он ввел в практику живописи новый цикл сюжетов из жизни апостола Петра. В жанрах библейских историй для его творчества характерны величественность человеческих фигур, подобных статуям, подчеркивание их объемности и отсутствие лишних деталей. Вместе с тем он весьма убедительно изображал как сильные эмоции (например, отчаяние Адама и Евы в момент изгнания из Рая), так и человеческие слабости (например, дрожь от холода во время обряда крещения).

Джорджо Вазари писал о нем: «Что же касается доброй манеры живописи, то ею главным образом обязаны мы Мазаччо, ибо именно он, стремясь достигнуть славы, понял (поскольку живопись есть не что иное, как воспроизведение при помощи только рисунка и красок живых произведений природы такими, какими они ею порождены), что тот, кто в совершенстве этому будет следовать, и может именоваться превосходным. Так как, говоря я, Мазаччо это понял, то это и послужило причиной того, что он благодаря неустанным своим занятиям научился столькому, что может быть назван в числе первых, устранивших большую часть трудностей, несовершенства и препятствий в искусстве, и что именно он и положил начало прекрасным позам, движениям, порывам и живости, а также некоей рельефности поистине настоящей и естественной, чего до него никогда еще не делал ни один живописец... Он писал свои работы с должной цельностью и мягкостью, согласуя телесный цвет лиц и обнаженных частей тела с цветом одежды, которую он любил изображать с немногими и простыми складками, как это бывает в живой действительности. И это принесло большую пользу художникам, за что он достоин похвалы как изобретатель, ибо поистине работы, созданные до него, можно назвать написанными, те же, что принадлежат ему, - живыми, правдивыми и естественными по сравнению с теми, которые выполнялись другими» [47].

А.Н. Бенуа так определял значение творчества Мазаччо: «Создателем этого нового, чисто флорентийского идеала следует считать Мазаччио. Он является достойным продолжателем Джотто – тем звеном, что соединяет искусство великого начинателя Возрождения с искусством его завершителя – Микель Анджело... При этом если мы согласимся видеть в Мазаччио одного из тех гениев, которые определили направление всего тосканского, а,

следовательно, более или менее, всего итальянского искусства, то поймем, чем должно быть дальнейшее развитие флорентийского пейзажа. Пейзаж в творении типичных флорентийцев не обнаруживает стремления обособиться, его развитие не идет своей дорогой, как это было в Нидерландах и в Германии, но всегда играет роль аккомпанемента, фона» [32].

А вот, что писал о нем Стефано Дзуффи: «Беспокойный, гениально одаренный юноша занимался копированием фресок Джотто в базилике Санта-Кроче... Шаткие леса, установленные для росписи капеллы Бранкаччи, стали для Мазаччо своего рода трибуной, с которой он глубоким, торжественным голосом провозгласил (и это в возрасте всего лишь двадцати трех лет) принципы новаторской живописи. Прошел лишь год с того момента, как Джентиле (да Фабриано) была написана переливающаяся золотом и драгоценными красками процессия волхвов, и вот появилось мазаччевское изображение прародителей, тяжелым шагом ступающих по земле: Адам и Ева, после грехопадения с плачем и криком покидающие Эдем... Художнику было отпущено совсем мало времени» [29].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Мазаччо. В 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. В 1420-1422 гуситы под предводительством Яна Жижки и Прокопа Великого отразили крестовый поход, развязанный против них императором Священной Римской империи Сигизмундом I. 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 1425 попытка португальцев отвоевать Канарские острова у Кастилии закончилась неудачей. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». В 1425 итальянский скульптор Лоренцо Гиберти приступил к работе над бронзовыми рельефами восточных дверей баптистерия во Флоренции. В 1423 итальянский живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов» [4].