

Часть 13. Пьеро делла Франческа и его современники

Европа оправлялась после потрясших ее войн. В Германии имперские рыцари и города Юго-Западной Германии заключили Швабский союз. В Англии завершилась война Алой и Белой розы, и к власти пришла династия Тюдоров. Главой испанской инквизиции стал Томас Торквемада. Португальские мореплаватели вышли в Индийский океан, посетили восточное побережье Африки и достигли Индии. Началась миссионерская деятельность в Африке.

Итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В Германии был опубликован трактат немецких инквизиторов «Молот ведьм». Английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал роман «Смерть Артура» Томаса Мэлори.

Успехи итальянской архитектуры были связаны с именами Бартоломео ди Фино Понтелли, Джулиано Леонардо д'Антонио и Франческо д'Анджело. В области скульптуры наиболее значительных достижений достигли итальянский мастер Мино ди Джованни Мини и немецкий - Герман Фишер Старший.

Художники начали знакомиться с достижениями иностранных мастеров и совершать путешествия в другие страны. Продолжилось возникновение новых и развитие уже существовавших школ живописи за пределами главных художественных держав, Италии и Нидерландов. Переезд из Германии в Швейцарию Конрада Вица позволил ему стать родоначальником швейцарской авторской живописи. Он внес несомненный вклад в развитие пейзажной живописи, причем заложил основы реального пейзажа, расширил религиозную тематику и в своих работах объединил достижения немецких и нидерландских мастеров. Немецкий мастер Стефан Лохнер вкладывал особый религиозный дух в свои произведения, отличавшиеся ярким колоритом и тонкой пластикой. Целая плеяда испанских художников, Бернардо Марторель, Хайме Басо Хакомар, Николас Франсес, прибывший в Испанию из Франции, и Хайме Уге, формировала суровый религиозный стиль, не чуждый, однако, заимствованию некоторых элементов и приемов у северных и южных мастеров. Такой подходила Европа к концу XV века.

На фоне этого общего подъема европейской живописи в Италии на первый план вышли мастера, продолжившие формирование нового мощного монументального и блестящего стиля как в области религиозного, так и светского искусства.

Глава 51. Пьеро делла Франческа (около 1416 – 1492)

Итальянский художник Пьеро делла Франческа, современник Хайме Уге, ученик Доменико Венециано и младший современник Микелино да Безоццо, Робера Кампена, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Бернардо Мартореля, Конрада Вица, Стефана Лохнера, Хайме Басо Хакомара и Николаса Франсеса, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских сцен, религиозной истории и аллегорий. Его также можно считать родоначальником жанра городского пейзажа. Манера его живописи отличается внутренней силой и монументальностью при некоторой внешней грубоватости. Он внес несомненный вклад в развитие батальной живописи. Многие его пейзажи полны глубокого настроения, а своим умением рисовать свет и тени при мягком освещении он превзошел своих предшественников. Некоторые его композиции имеют геометрическую основу.

51.1. Биографические сведения о Пьеро делла Франческа

Итальянский художник, теоретик искусства живописи и математик Пьеро ди Бенедетто или Пьеро даль Борго по прозвищу Пьеро делла Франческа, сын красильщика и торговца шерстью, родился около 1416 года в Борго Сан-Сеполькро (северо-восточная часть Тосканы на границе с Умбрией). Учился в мастерской Доменико Венециано во Флоренции. Изучал произведения Джотто, Мазаччо и Брунеллески. Впервые он упоминается во Флоренции 7 сентября 1439 года в качестве помощника Доменико Венециано при исполнении фресок в хоре церкви Сант-Эджидио, от которых сохранились лишь незначительные фрагменты. В 1442 году он стал городским советником в Борго Сан-Сеполькро, который оказался частью владений Флоренции в результате битвы при Ангиари в 1441 году. В 1445 году, спустя год после того, как Сассетта закончил свой «Алтарь св. Франциска», заказанный ему в 1437 году для церкви Сан-Франческо в Борго, братство Мизерикордии заказало Пьеро «Полиптих Мизерикордия» ([илл. 51.28](#)), где Мадонна расположена в центре, святые – на боковых створках и на пилястрах, а «Благовещение» и «Распятие» наверху. Ныне этот полиптих, завершённый, как предполагают, только в 1462 году, хранится в Коммунальной пинакотеке в Борго Сан-Сеполькро. Этим же временем датируется начало работы Пьеро у графа Федерико да Монтефельтро, ставшего правителем Урбино в 1445 году, а в 1474 года – герцогом. Картина «Бичевание Христа» ([илл. 51.33](#)) из Национальной галереи Марке в Урбино была создана по его заказу около 1450 года. Около 1449 года для Джироламо ди Агостино Амади была написана картина «Св. Иероним» из галереи Академии в Венеции в связи с поездкой на север Италии, во время которой

Пьеро, как предполагают, написал и фрески в Ферраре для Лионелло д'Эсте. Эти фрески не сохранились, но считается, что они сыграли важную роль в развитии феррарской школы и оказали влияние на творчество таких художников, как Галассо, Тура и Косса. В Ферраре художник наверняка общался с Леоном Баттистой Альберти и мог встречаться с нидерландскими художниками, в частности с Рогиром ван дер Вейденом. В 1451 году Пьеро в Темпио Малатестинано в Римини написал фреску с изображением св. Сигизмунда и Сиджизмондо Малатеста ([илл. 51.11](#)), которая воспроизводит схему венецианской картины, но профиль Малатесты и вид на замок на втором плане близки знаменитому двойному портрету герцога Федерико да Монтефельтро и герцогини Урбинских ([илл. 51.47](#)) из галереи Уффици во Флоренции, в котором герцог и его жена изображены в профиль на фоне широкого пейзажа. На обороте нарисованы «Триумфы» ([илл. 51.56](#)) супругов также на фоне грандиозного вида гор, рек и долин. По мнению некоторых исследователей, Федерико да Монтефельтро, родившийся в 1422 и умерший в 1482 году, изображен здесь со своей первой женой, Джентиле Бранкалеоне, вышедшей за него замуж в 1437 и умершей в 1457 году; другие утверждают, напротив, что речь идет о второй жене герцога, Баттисте Сфорца, родившейся в 1446 и умершей в 1472 году, на которой он женился в 1460 году. В первом случае это произведение должно датироваться где-то между 1450 годом, когда герцог потерял глаз на турнире, и 1457 годом; во втором – между 1460 и 1466 годами, когда портрет был упомянут в латинском стихотворении гуманиста Феррабо.

В 1452 году умер Биччи ди Лоренцо, которому были поручены фрески в хоре церкви Сан-Франческо в Ареццо; он успел только выполнить работу над частью свода. Завершение росписи было заказано Пьеро, и в 1452-1459 годах он создал цикл, посвященный «Истории Животворящего Креста» ([илл. 51.12](#)). Он исполнял фрески медленно и вдумчиво, часто закрывал на ночь штукатурку мокрой тканью, чтобы, в отличие от обычной техники, можно было более одного дня работать на одном и том же месте. По мнению некоторых ученых, фреска «Воскресение Христа» ([илл. 51.34](#)) из Коммунальной пинакотеки в Борго Сан-Сеполькро принадлежит к более позднему времени. 4 октября 1454 года Пьеро получил заказ на полиптих для главного алтаря церкви Сант-Агостино в Борго, который был закончен в 1469 году. В XVII веке алтарь был разделен на части; сейчас эти части, за исключением утраченной центральной, на которой была изображена, как предполагают, Мадонна, хранятся в разных собраниях. Левая часть, включающая «Св. Августина» из Национального музея старинного искусства в Лиссабоне и «Михаила архангела» ([илл. 51.10](#)) из Национальной галереи в Лондоне, выполнена, частично, помощниками; на правой части изображены «Св. Андрей» из собрания Фрик в Нью-Йорке и «Св. Никола да Толентино» из Музея Польди-Пеццолли в Милане. Известны и изображения святых, располагавшихся прежде на пилястрах и хранящиеся в собрании Фрик в Нью-Йорке и Национальной галерее в Вашингтоне; в центре

пределлы находилось «Распятие», сохранившееся очень плохо и находящееся в собрании Фрик в Нью-Йорке.

В Риме Пьеро впервые побывал, как предполагают, еще при папе Николае V, т.е. до 1455 года; как свидетельствуют документы, 12 апреля 1459 года он поступил на службу к папе Пию II. Из произведений, исполненных художником в Риме, сохранилась только одна фреска с изображением св. Луки в церкви Санта-Мария Маджоре, но она, как считается, оказала значительное влияние на творчество таких художников, как Антониаццо Романо, Лоренцо да Витербо и Мелоццо да Форли. 20 декабря 1466 года конгрегация Нунциаты в Ареццо заказала Пьеро штандарт с изображением «Благовещения», который не сохранился. В 1467 году художник занимался общественной деятельностью в Борго. В 1468 году он покинул город, в котором разразилась чума, и укрылся в Бастии, где и закончил работу над штандартом с «Благовещением». В 1469 году он гостил в Урбино у Джованни Санти, отца Рафаэля, о чем свидетельствуют документы. В течение последних лет художник чаще всего находился в Борго, где создал несохранившиеся фрески в капелле делла Мадонна ди Бадиа. Плату за работу он получил 13 апреля 1474 года и здесь же в 1474 году он лично следил за снятием и перенесением фрески «Воскресение Христа» ([илл. 51.34](#)). В этот период у Пьеро возник большой интерес к нидерландской живописи, что связано, как предполагают, с приездом в Урбино Йоса ван Гента, приглашенного Федерико да Монтефельтро. В это время были созданы «Алтарь св. Антония» ([илл. 51.2](#)) из Национальной галереи Умбрии в Перудже, включающий «Мадонну с Младенцем и четырьмя святыми», наверху – «Благовещение» и в пределле – сцены из жизни св. Антония Падуанского, св. Франциска и св. Елизаветы, а также «Мадонна Синигалья» ([илл. 51.1](#)), хранящаяся в Национальной галерее Марке в Урбино.

«Алтарь Монтефельтро» ([илл. 51.4](#)) из пинакотеки Брера в Милане, где изображены Мадонна с Младенцем, шестью святыми, четырьмя ангелами и заказчиком Федерико да Монтефельтро, датируется 1472-1474 годами. «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 51.7](#)) из Художественного музея Кларка в Уильямстоуне относится, как предполагают, к тому же времени. В 1478 году Пьеро вновь находился в Борго, где получил заказ от братства Мизерикордии на фреску с изображением Мадонны, которая не сохранилась. В 1480-1482 годах он возглавлял братство св. Варфоломея в Борго. 22 апреля 1482 года он снял в Римини дом с садом, что означало долгое пребывание в этом городе, о котором, однако, у нас нет никаких свидетельств. 5 мая 1487 года он составил завещание, по которому его наследниками стали его брат или, в случае его смерти, его дети. В 1486 году он ослеп, а 12 октября 1492 года умер в Борго Сан-Сеполькро, по случайному совпадению в тот самый день, когда была открыта Америка.

Теоретические труды Пьеро обычно относят к последним годам его жизни, когда он оставил живопись из-за ухудшения зрения и обратился к математике; трактат «О живописной перспективе» написан до 1482 года, а

«Книжица о пяти правильных телах», в котором затрагиваются проблемы правильных тел, - несколько позже; этот трактат посвящен герцогу Урбинскому Гвидобальдо делла Ровере. Третий трактат Пьеро – математический, где он систематизировал знания в области алгебры – до сих пор не издан.

Среди важнейших произведений, которые приписываются Пьеро, следует назвать «Св. Иеронима» из музея Берлин-Далем, исполненного в 1450 году, фреску «Мадонна дель Патро» в капелле дель Чимитеро в Монтерки, «Рождество Христово» ([илл. 51.31](#)) из Национальной галереи в Лондоне и «Портрет Сиджизмондо Малатеста» ([илл. 51.51](#)) из Лувра в Париже.

Влияние художника было огромным. Оно проявилось не только в творчестве его учеников Мелоццо да Форли и Луки Синьорелли, а также ближайших соотечественников Бартоломео делла Гатта, Перуджино и художников, работавших в местах, где он бывал - Флоренции, Ферраре и особенно Рима, но гораздо шире. По мнению Р. Лонги, творчество художника несет в себе новые принципы видения и геометрии объемов и их расположения в пространстве с помощью строгих пластических построений и нового понимания света. Вслед за Перуджино уроками Пьеро воспользовался Рафаэль. Окончательным становлением своего творчества ему обязаны Антонелло да Мессина и Джованни Беллини. Искусство Фуке и даже Картона использовало идеи, которые разрабатывали Доменико Венециано и Пьеро делла Франческа. Затем забытый на века, Пьеро делла Франческа, после того как о нем вспомнили в начале XX века, предстал как один из лучших художников XV века [17, 18, 27, 57].

51.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются некоторые религиозные портреты Мадонны с Младенцем, Марии Магдалины, архангела Михаила и св. Сигизмунда.

51.2.1. «Мадонна с Младенцем»

Анализируемые произведения. Художник создал несколько вариантов этого сюжета, добавив в разных произведениях к двум основным персонажам святых, ангелов и донатора.

Картина «Мадонна Сенигалья» ([илл. 51.1](#)) размером 61×53 см, написанная около 1470 года для церкви Санта-Мария делла Грацие в Урбино, ныне хранится в Палаццо Дукале в Урбино [27].

«Алтарь св. Антония» ([илл. 51.2](#)) размером 338×230 см, созданный около 1470 года по заказу монахинь монастыря Сант-Антонио да Падова, ныне хранится в Национальной галерее Умбрии в Перудже [18]. Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 51.3](#)) размером 141×65 см является его центральной панелью.



Илл. 51.1. Пьеро делла Франческа. Мадонна Сенигалья.



Илл. 51.2. Пьеро делла Франческа. Алтарь св. Антония.



Илл. 51.3. Пьеро делла Франческа. Мадонна с Младенцем.

Картина «Алтарь Монтефельтро» ([илл. 51.4](#)) размером 251×172 см, созданная в 1472-1474 годах, ныне хранится в Галерее Брера в Милане. Эту алтарную доску кондотьер Федерико да Монтефельтро заказал Пьеро делла Франческа 18 июля 1472 года по случаю рождения сына Гвидобальдо. Трагическим следствием родов явилась смерть Баттисты Сфорца, любимой жены Федерико. Пьеро делла Франческа не довел работу до конца из-за постигшей его слепоты, оставив незаконченным изображение рук герцога; завершение картины приписывается Джусто ди Ганду или Педро Берругете. Это произведение предназначалось для главного алтаря церкви Сан-Бернардино в Урбино. Оно поступило в галерею Брера в 1810 году. Согласно недавним исследованиям доска, на которой написана картина, была обрезана в верхней части. Возможно, это произошло во время перестройки церкви, где она находилась, или позже, после того, как картину перевезли в Милан [35].

Действующие лица. Дева Мария, наиболее некрасивая и полная на [илл. 51.1](#) и наиболее миловидная и грациозная на [илл. 51.4](#), представлена разными моделями, мало похожими друг на друга. На [илл. 51.1](#) у нее ширококостная фигура, широкое крестьянское лицо, небольшие глаза, немного плоский нос, полная нижняя губа и массивный подбородок с ямочкой. На [илл. 51.3](#) у нее более худое и узкое лицо, тонкие черты, крупные выпуклые глаза, высокий лоб, крупный нос, и чуть скошенный подбородок. Только здесь над ее головой нарисован нимб в виде золотого диска. На [илл. 51.4](#) у нее узкое лицо, небольшие глаза, высокий лоб и острый подбородок. На всех картинах у нее большие и грубоватые кисти рук с короткими пальцами. Ее одежда на разных картинах различна. На [илл. 51.1](#) она одета в красное платье, зашнурованное узкими черными стежками на груди, с длинными рукавами, юбкой в складку и в наброшенный сверху плащ, сшитый из синего бархата и грубой серой материи. На [илл. 51.3](#) на ней также надето красное платье, собранное в складки выше и ниже пояса, а поверх него – темно-синяя широкая накидка из тонкой ткани. На [илл. 51.4](#) она в желтом платье с темным узором и в темно-синей накидке, вышитой золотом по верхнему и нижнему краю. На этой картине ее светлые волосы собраны в тугую прическу белой сеткой (это впервые), а на двух других картинах они закрыты белым чепцом.

Младенец, на всех трех картинах довольно взрослый и пухленький, либо полностью, либо частично обнажен. На [илл. 51.1](#) у Него квадратное маловыразительное лицо, небольшие темно-синие глаза, высокий лоб, короткие серые волосы, широкий нос, пухлые щеки и массивный подбородок. На [илл. 51.3](#) у Него особенно толстые ноги, могучее, немного обрюзгшее тело и небольшая голова перекормленного ребенка. Только здесь над Его головой нарисован такой же, как и у Мадонны, нимб, но меньшего диаметра и пересеченный красным крестом. На [илл. 51.4](#) Его полнота не чрезмерна, а круглое личико довольно симпатично. Только на [илл. 51.1](#) Он завернут в белую пеленку, причем Его правая рука и большая часть туловища обнажена. На [илл. 51.1](#) и [51.4](#) Его шею украшают красные бусы с висящим на них красным кораллом (это впервые).



Илл. 51.4. Пьеро делла Франческа. Алтарь Монтефельтро.

Иоанн Креститель присутствует справа на левой панели ([илл. 51.5](#)) размером 124×62 см «Алтаря св. Антония» ([илл. 51.2](#)), а также на [илл. 51.4](#) (крайний слева). На обеих картинах он молодой, худой, с лицом и телом, темным от загара, черноглазый, с длинными черными волосами и редкой бородой; на [илл. 51.5](#) над ним нарисован золотой нимб в виде диска, в котором отражаются волосы святого. Физически он довольно слаб. Его одежду составляет традиционная короткая власяница без рукавов и с открытым воротом, а также плащ, обернутый вокруг тела, красный на [илл. 51.5](#) и голубой с золотой вышивкой по краю на [илл. 51.4](#). Его ноги босы, а голова не покрыта. В левой руке он держит довольно длинную бамбуковую палку (а не крест).

Апостол Андрей, брат Петра, галилейский рыбак, первый, кто последовал за Христом, присутствует на [илл. 51.4](#) (крайний справа). Евангелия давали художникам мало информации для его иконографии; главным источником была апокрифическая книга III века «Деяния Андрея», пересказанная в «Золотой легенде». Он является святым покровителем Греции и Шотландии. Среди разноречивых рассказов о его мощах существует один, повествующий о том, что они в IV веке были перенесены в башню св. Андрея в Шотландии [19]. Он нарисован высоким и полным стариком, с крупной головой, умным и серьезным лицом, небольшими, глубоко посаженными глазами, сократовским лбом и большой лысиной, обрамленной короткими седыми волосами, крупным носом и окладистой седой бородой, разделенной надвое. Волосы на голове и в бороде нарисованы художником очень тщательно. Его одежду составляет короткая темно-зеленая туника с золотой вышивкой на подоле и обернутый вокруг туловища короткий шелковый малиновый плащ. Его ноги босы, а голова непокрыта. Обеими руками он держит толстую книгу в твердом темно-сером переплете с цветочным орнаментом и украшениями.

Св. Иероним присутствует на [илл. 51.4](#) (третий слева). Крепкий загорелый старик, с жилистой шеей, бритым лицом, темными глазами, невысоким лбом и обширной лысиной, обрамленной короткими седыми волосами, чуть приплюснутым носом и массивным подбородком, он одет в короткую серую тунику на голое тело, подпоясанную лентой из той же материи и распахнутую на груди. Подол туники изорван. Его ноги босы, а голова непокрыта. В правой руке он держит белый камень.

Св. Франциск присутствует слева на правой панели ([илл. 51.6](#)) размером 124×64 см «Алтаря св. Антония» ([илл. 51.2](#)), а также на [илл. 51.4](#) (третий справа). Более худой на [илл. 51.6](#) и широкоплечий и массивный на [илл. 51.4](#), с широким (особенно на [илл. 51.4](#)) и бритым лицом, небольшими темными глазами (слегка раскосыми на [илл. 51.6](#)), стриженными черными волосами вокруг обширной тонзуры (с парящим над ней диском золотого нимба на [илл. 51.6](#)), он одет в серую рясу (с разрезом на правом боку для демонстрации стигмата на [илл. 51.4](#)), подпоясанную традиционной белой веревкой с тремя узлами. Его голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке он держит небольшой ажурный золотой крест.



Илл. 51.5. Пьеро делла Франческа. Св. Антоний и Иоанн Креститель.



Илл. 51.6. Пьеро делла Франческа. Св. Франциск и Елизавета.

Св. Антоний Падуанский присутствует слева на [илл. 51.5](#). Общий тип святого, возможно, заимствован у Джотто ([илл. 5.117](#)). Средних лет, довольно полный, с толстой шеей, приятным добродушным бритым лицом, маленькими глазами, высоким лбом, стриженными черными волосами, окружающими обширную тонзуру, над которой витает нимб в виде золотого диска, с орлиным носом и массивным подбородком, он одет в коричневатую рясу своего ордена, несколько более темную, чем у св. Франциска, и подпоясанную такой же веревкой. Его голова непокрыта, а ноги босы. В руках он держит толстую книгу большого формата в твердом красном переплете с золотым тиснением.

Св. Петр Мученик присутствует на [илл. 51.4](#) (второй справа). Он стоит за спинами св. Франциска и апостола Андрея, поэтому видна лишь его голова. У него полное, бритое и не особенно приятное лицо, маленькие черные глаза и низкий лоб с залысинами. Черные волосы обрамляют его обширную тонзуру, через которую проходит кровавая рана от удара топором. Острый нос, выпуклый рот с опущенными уголками губ и заплывший подбородок дополняют его портрет.

Св. Елизавета Венгерская, принцесса из венгерской династии Арпад, родилась в 1207 и умерла в 1231 году. В возрасте четырнадцати лет она вышла замуж за Людвигу, ландграфа Тюрингии, который всего шесть лет спустя умер. После этого Елизавета вступила во францисканский орден, посвятив оставшиеся ей несколько лет жизни заботе о больных и страждущих в Марбурге – городе, в котором она скончалась. Елизавета была особенно чтима в Германии. Для францисканцев она являлась символом женского милосердия [19]. Она присутствует на [илл. 51.6](#) (справа). Юная и красивая, она одета как монахиня францисканского ордена, в длинное серо-коричневое платье, подпоясанное веревкой с тремя узлами, такой же плащ и большой белый головной платок, концы которого заправлены под плащ. Над ее головой также реет золотой нимб в виде диска. В переднике она двумя руками держит охапку белых и красных роз. Ее житие повествует о том, как однажды ее муж встретил ее на улице, когда она несла хлеб в переднике, чтобы передать его бедным. Когда он раскрыл передник, чтобы посмотреть, что в нем, то нашел его полным роз.

Св. Бернардино Сиенский, францисканский монах аскет и проповедник, родился в 1380 году. Он был канонизирован вскоре после его смерти в 1444 году. В юности он изучал право, а во время эпидемии чумы в Сиене самоотверженно помогал больным, дабы облегчить их страдания. Впоследствии он вступил во францисканский орден и со временем прославился как проповедник [19]. Он присутствует на [илл. 51.4](#) (второй слева), где он стоит за спинами Иоанна Крестителя и св. Иеронима, поэтому видна лишь его голова. Худой старик с добрым бритым лицом, маленькими глазами, невысоким лбом и большой лысиной, обрамленной на затылке короткими седыми волосами, с длинным носом и острым подбородком, он одет в рясу своего ордена.

Ангелы присутствуют на [илл. 51.1](#) и [51.4](#) (позади Мадонны). На первой из них два ангела, размером заметно меньше и Мадонны, и Младенца, худые юноши, каждый с некрасивым лицом, маленькими асимметричными глазами, низким лбом, длинными русыми волосами, расчесанными на прямой пробор, широким носом, пухлыми губами и массивным подбородком, серыми крыльями, едва видимыми из-за спины, одеты один в светло-серую, другой в кремовую туники с низко расположенным поясом. У ангела слева на шее на широком желтом шнурке висит крупная жемчужина, матовым блеском отражающая свет. На [илл. 51.4](#) нарисовано четыре ангела. Все они также заметно меньше Мадонны и Младенца, но больше похожи на девушек. Их лица более приятны, чем на предыдущей картине, а у некоторых даже милостивы. Для них характерны небольшие темные глаза, пышные прически светлых завитых волос, украшенные диадемами из сверкающих бриллиантов, и такие же, как и на предыдущей картине, светло-серые крылья, едва видимые из-за спины. Они одеты в светлые туники из тонкой материи разных оттенков, а их шеи украшены различными бусами и ожерельями.

Федерико да Монтефельтро, знаменитый кондотьер из рода Монтефельтро, родился 7 июня 1422 года и умер 10 сентября 1482 года в Ферраре. Внебрачный сын Гвидантонио да Монтефельтро, правителя Урбино, герцога Сполето, Федерико родился в замке Петройя близ Губбио. Спустя два года с согласия жены Гвидантонио Катерины Колонна он был узаконен папой Мартином V. 22 июля 1444 года Оддантонио да Монтефельтро, единокровный брат Федерико, недавно ставший герцогом Урбино, был убит в результате заговора. Не установлено, принимал ли участие в заговоре Федерико, но в скором времени он захватил власть в Урбино. Он не ограничивал себя лишь ролью предводителя наёмного войска, но, будучи правителем Урбино и с 1474 года первым герцогом Урбинским, собрал при своём дворе большое количество деятелей искусства и науки [13]. На [илл. 51.4](#) он расположен на переднем плане справа и кажется крупнее всех остальных персонажей. У него темное смуглое лицо, характерный профиль, небольшие выпуклые черные глаза, невысокий лоб, переходящий в обширную лысину, недлинные черные волосы на затылке, орлиный нос, тонкие губы и волевой подбородок. Он облачен в стальные сверкающие рыцарские доспехи, а его шлем и перчатки лежат тут же на земле; у него за спиной прикреплен короткий коричневый с черным плащ, собранный в мелкие складки, на левом боку на четырех ремешках из красной материи в черных ножнах висит меч с крестообразной красной с золотом рукояткой.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 51.1](#) на переднем плане, опустив глаза, стоит Мадонна, чуть повернутая вправо, и держит сидящего на ее левой руке Младенца. Имеется некоторый контраст между крупным и, несомненно, тяжелым Младенцем и той легкостью, с которой она Его держит, проявляющейся в ее позе. Лишь напряженные кисть и пальцы ее левой руки, которыми она придерживает левую ножку Младенца, выдают ее напряжение. Младенец, не замечая всего этого, прикрыл глаза и благословляет правой рукой зрителя, находящегося чуть левее центра

картины. По обе стороны от них и чуть сзади стоят по ангелу. Ангел у левого края картины пристально смотрит на зрителя, скрестив руки на груди (эта поза встретила здесь впервые). Ангел у правого края картины благоговейно смотрит на Младенца, приложив правую руку к сердцу (этот жест также встретился здесь впервые). Все это похоже на официальный выход к зрителю знатной дамы с ребенком в сопровождении двух ее слуг (телохранителей).

Взаимодействие персонажей на [илл. 51.2](#) более традиционно. Дева Мария сидит на троне, склонив голову к Младенцу, которого она держит на правом колене. Младенец, глядя на зрителя, благословляет его правой рукой. Слева от них стоят св. Антоний, наполовину повернутый вправо, и Иоанн Креститель в позе римского патриция, прямо смотрящего на зрителя, а справа от них – св. Франциск, повернутый в пол оборота влево и с неестественно растопыренными пальцами, и Елизавета, демонстрирующая свои розы и повернутая, как и Франциск. Эта сцена напоминает ожидание официального приема посетителей.

На [илл. 51.4](#) взаимодействие персонажей несколько неожиданно. Младенец заснул, лежа на коленях у сидящей на троне Мадонны и подложив правую ручку под голову, а левую вытянув вдоль туловища и поместив кисть на бедро. Его поза очень естественна. Все присутствующие боятся потревожить Его сон. Дева Мария, сложив руки перед собой и опустив глаза, совершает над Ним молитву. Святые, по трое справа и слева, потупили взор и молятся вместе с ней. Лишь Иоанн Креститель и св. Иероним смотрят на зрителей, ожидая увидеть их впечатление. Ангелы стоят позади Мадонны с отсутствующим выражением лиц. На переднем плане в профиль к зрителю на коленях стоит Федерико да Монтефельтро, не смея взглянуть ни на одного из присутствующих. Церемония представления донатора прервана сном главного действующего лица и все ждут ее возобновления.

Интерьеры. На всех трех картинах действие разворачивается в различных интерьерах. На [илл. 51.1](#) мы видим наиболее скромный интерьер комнаты с серыми стенами, покрытыми штукатуркой и украшенными орнаментальными пилястрами. Слева за спиной ангела расположен проход в заднюю комнату с витражным окном. Правее пилястры можно видеть неглубокую нишу с полками, на одной из которых стоит круглая низкая плетеная светло-желтая корзинка, накрытая белой салфеткой.

Интерьер на [илл. 51.2](#) соответствует традиции. Трон Мадонны расположен в нише с полукруглым верхом, разделенным на квадраты, в центре каждого из которых помещен рельефный цветок. Сам трон представляет собой мраморную скамью, встроенную в нишу. Ноги Мадонны покоятся на красной плоской подставке. Святые стоят по бокам на белом мраморном полу на золотом фоне.

Наиболее роскошный интерьер нарисован на [илл. 51.4](#). Действие происходит во дворце с желтым мраморным полом и голубыми стенами, декорированными многочисленными пилястрами. Трон Мадонны стоит на подставке, обернутой красным ковром с геометрическим орнаментом. Позади трона в величественной перспективе нарисована большая ниша, где

стоят ангелы (святые находятся по обе стороны от трона, а донатор – перед ним). Стены ниши отделаны плитами мрамора различных оттенков. Потолок ниши представляет собой высокую арку, украшенную крупными рельефными цветами. На задней стене ниши под самой аркой помещена гигантская раковина, из основания которой спускается тонкая нить, на которой подвешено страусиное яйцо, входящее в геральдику рода Монтефельтро и символизирующее рождение сына донатора, а также тайну Непорочного зачатия.

Свет. Во всех трех картинах особую роль играет свет. На [илл. 51.1](#) свет падает из окон задней комнаты в левом верхнем углу, отбрасывает светлое пятно на ее стену, сверкает в волосах левого ангела и просвечивает сквозь головной платок Мадонны. Передняя комната также наполнена светом. На [илл. 51.3](#) светом и тенями наполнена ниша с тронem Мадонны. На [илл. 51.4](#) художник поместил источник света за левый край и ближе к зрителю. Тени от фигур на полу и от элементов архитектуры на стенах и потолке создают удивительную глубину пространства и обилие воздуха. Пьеро делла Франческа первым из итальянских мастеров продемонстрировал такое мастерство в изображении света, которое не уступало достижениям нидерландских мастеров, причем, в отличие от нидерландского полумрака, он во всем блеске представил полную света солнечную Италию.

Цветовая гамма и композиция. Картины на [илл. 51.1](#) и [51.4](#) характерны мягким серо-голубым фоном, на котором рельефно выступают более яркие и разноцветные фигуры действующих лиц. Возможно, что этот удивительный серый цвет Пьеро позаимствовал у своего учителя, Доменико Венециано. Напротив, [илл. 51.2](#) отличается большей цветовой архаикой – золотым фоном и темными фигурами персонажей.

Композиции всех трех картин весьма различны. Лица ангелов и Младенца на [илл. 51.1](#) образуют одну линию. Над этой линией возвышается лицо Мадонны. Вход в заднюю комнату с освещенным окном слева и ниша справа вносят заметную асимметрию в композицию, которая уравнивается тем, что справа от Девы Марии находятся две фигуры (ангела и Младенца), а слева – одна. В остальном здесь действующие лица выстроены почти в линию.

Композиция [илл. 51.2](#) более симметрична. Каждой фигуре отведен свой элемент пространства, обрамленный рамкой с арочным верхом. Асимметрию вносят лишь поза Мадонны, наклонившейся к Младенцу, положение самого Младенца на ее правом колене, а также различные позы святых справа и слева.

Композиция же [илл. 51.4](#) напоминает композиции Анджелико ([илл. 35.59](#) и [35.73](#)), Доменико Венециано ([илл. 42.1](#)) и Филиппо Липпи ([илл. 44.18](#)). Симметричный полукруг святых и ангелов, окружающих трон Девы Марии, обрамляется таким же полукругом архитектурных элементов. Асимметрию вносит лишь донатор. Все три произведения оставляют впечатление официальных приемов. Их различает лишь степень пышности и психологические нюансы.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. По сравнению с Мадоннами своего современника Бартоломео Виварини ([илл. 50.18-50.19](#), [50.25](#), [50.32](#), [50.34](#), [50.36](#) и [50.41](#)), Пьеро делла Франческа в этом сюжете заметно отошел от его традиционной интерпретации, стремясь к большей реалистичности изображения в ущерб красоте и пышности.

Картина Пьеро делла Франчески «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 51.7](#)) размером 108×78 см из Института искусств Стерлинга и Франклина Кларк в Вильямстоуне была создана в 1460-1465 годах. Она была исполнена по заказу семьи Джерарди, богатых торговцев из Борго Сан-Сеполькро. На картине трон Мадонны установлен под открытым небом во внутреннем дворике. Тщательно нарисованы элементы архитектуры и орнаменты заднего плана. Однако, позы действующих лиц отличаются чрезмерной статичностью. Свет и здесь играет немаловажную роль, но цвета довольно блеклы и не отличаются разнообразием.

Совершенно непохожа на другие произведения Пьеро делла Франчески на этот сюжет картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 51.8](#)) размером 62×53 см из собрания Витторио Чини в Венеции, приписываемая одному из учеников мастера. Написанная в нежных сиреневых тонах, с утонченной, довольно злой и жеманной Мадонной и неудачным Младенцем, она отличается статичностью поз действующих лиц, особенно проявляющейся в постановке головы и кистях рук.

51.2.2. «Святая Мария Магдалина»

Фреска «Св. Мария Магдалина» ([илл. 51.9](#)) размером 190×105 см, созданная около 1460 года, находится в соборе Ареццо [43].

Мария Магдалина, юная, высокая и чуть полноватая, с длинной грациозной шеей, красивым лицом, зелеными глазами, высоким лбом, светло-коричневыми длинными волосами, разметавшимися тонкими прядями у нее по плечам, светлым нимбом над ними, немного широковатым носом, пухлыми губами и нежным подбородком, одета в длинное зеленое платье с высоким белым поясом и широкой юбкой, собранной в мелкие складки, а поверх него – в красный плащ с белой подкладкой. Правую полу плаща она закинула за плечо, из-за чего видна только подкладка этой полы. Правой рукой она держит левую полу плаща, а в левой руке – сверкающую бликами хрустальную вазу обычной формы для благовоний. Фигура Марии повернута немного вправо, а ее голова – влево, взгляд слегка опущен, а выражение лица задумчиво и безмятежно. В отличие от темпераментной Марии Магдалины у Джотто ([илл. 28.16](#)), томной у Симоне Мартини ([илл. 28.18-28.20](#)), аристократичной у Джентиле да Фабриано ([илл. 28.14](#) и [28.21](#)) и буржуазной у Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.30](#) и [38.31](#)), Мария у Пьеро делла Франчески исполнена внутренней силы, но очень естественна, спокойна и задумчива.

Святая стоит под массивной светло-серой каменной аркой, основанием которой служат две колонны такого же цвета, прямоугольные в сечении.



Илл. 51.7. Пьеро делла Франческа. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 51.8. Ученик Пьеро делла Франчески. Мадонна с Младенцем.



Илл. 51.9. Пьеро делла Франческа. Св. Мария Магдалина.

Капители колонн и сама арка украшены растительным орнаментом. Позади Марии видны невысокие каменные перила балкона из того же материала, что и колонны.

В цветовой гамме фрески доминируют оттенки четырех цветов – зеленого (цвет платья и фона), светло-серого (цвет подкладки плаща, вазы для благовоний, нимба, арки и колонн), коричневого (цвет волос и земли под ногами Марии) и красного (цвет плаща). В симметричную вертикальную композицию асимметрию вносит лишь поза святой. Вся фреска напоминает изящную статую, но вместе с тем отличается благородством и простотой.

51.2.3. «Михаил архангел»

Картина «Михаил архангел» ([илл. 51.10](#)) размером 133×60 см, созданная около 1470 года, является левой створкой алтарного «Полиптиха св. Августина», предназначенного для главного алтаря церкви Сан-Агостино в родном городе художника Борго Сан-Сеполькро [33, 46].

Сравнение с произведениями Амброджо Лоренцетти, Пизанелло, Джованни ди Паоло, Филиппо Липпи и Хайме Уге. Архангел Михаил нарисован позирующим художнику, как и в произведениях Пизанелло ([илл. 50.80](#)), Джованно ди Паоло ([илл. 50.81](#)), Филиппо Липпи ([илл. 50.82](#)) и Хайме Уге ([илл. 50.78](#)) на этот сюжет, но в отличие от произведения Амброджо Лоренцетти ([илл. 50.79](#)), где он изображен в момент битвы с Люцифером. Внешне он больше всего похож на персонаж Джованни ди Паоло, причем на обеих картинах он носит одежды римского воина. Здесь же присутствует и поверженный Люцифер, как и у Джованни ди Паоло, и Хайме Уге.

Действующие лица. Св. Михаил, молодой, среднего роста, с крепкими руками и ногами, но не особенно широкий в плечах, с тяжелыми белыми (это впервые) крыльями среднего размера (больше, чем на картине Джованни ди Паоло, но меньше, чем в произведениях других художников), с безбородым лицом, небольшими голубыми глазами, низким лбом, пышными, но не длинными, курчавыми темно-коричневыми волосами, парящим над ними золотым диском нимба, отбрасывающим на них тень, пухлыми губами и округлым подбородком, одет в синий римский панцирь, повторяющий на груди и животе рельеф его мускулистого тела. Короткие рукава, приделанные к панцирю стальными пластинами, и подол панциря отделаны прямоугольными кусочками дубленой кожи. Из-под панциря видна тонкая бледно-желтая туника с высоким воротом и длинными рукавами. Ноги архангела обуты в невысокие красные сапожки, отделанные золотом и зашнурованные спереди черными шнурками. В правой руке он держит чуть изогнутый стальной меч с золотой рукояткой, а в левой – отсеченную голову Люцифера.

Люцифер представлен своей отрубленной головой и извивающимся хвостом. Его темно-серая голова напоминает голову варана с маленькими черными глазками, как бусинки, красным языком, мелкими острыми зубами и длинными тонкими ушами, за одно из которых архангел и держит голову.



Илл. 51.10. Пьеро делла Франческа. Михаил архангел.

Его хвост с острым тонким концом и толстым основанием похож на хвост змеи с почти черным в желтую крапинку верхом и зеленовато-желтым низом с резкой границей между этими двумя окрасками.

Взаимодействие персонажей. Михаил попирает правой ногой хвост Люцифера. Однако его поза и взгляд не несут в себе ни утонченности, характерной для произведения Пизанелло, ни силы и радости от одержанной победы, как на картине Хайме Уге. Он больше похож на натурщика, который, скучая, позирует перед художником, не испытывая тех эмоций, которые можно было бы ожидать от этого персонажа.

Фон. Архангел стоит на неровной коричневой земле (либо на полу из коричневого мрамора), цвет которого изменяется волнами. Позади него возвышается невысокий мраморный парапет с плоскими белыми пилястрами коринфского стиля и мраморными квадратными коричневыми с волнами плитками, которые эти пилястры разделяют. Над парапетом простирается голубое небо без облаков.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины включает оттенки пяти повторяющихся цветов: голубого (панцирь архангела и небо), белого (крылья архангела, его меч и пилястры парапета), коричневого (нимб архангела, кожаная отделка его панциря, плиты парапета, земля под ногами архангела и брюхо Люцифера), красного (сапожки архангела и его розовая туника) и черного (шнурки на сапожках архангела, голова и спина Люцифера). Фигура Михаила, повернутая в пол оборота к правому краю картины, является центральной осью вертикальной композиции. Хвост Люцифера и его голова образуют диагональ, перечеркивающую эту ось и рассеченную мечом. Задний план разделен на три продольные части: землю, на которой стоит архангел, попирая извивающийся хвост Люцифера, парапет и небо. Картина полна неяркого света и колеблющихся теней, особенно мастерски нарисованных на ногах Михаила.

51.2.4. «Сиджизмондо Пондольфо Малатеста перед св. Сигизмундом»

Фреска «Сиджизмондо Пондольфо Малатеста перед св. Сигизмундом» ([илл. 51.11](#)) размером 257×345 см была создана в 1451 году для правителя Римини Сиджизмондо Малатесты в его семейной церкви в Римини, известной как Темпио Малатестиано, построенной Леоном Баттистой Альберти. Фреска сильно пострадала с течением времени.

Действующие лица. Св. Сигизмунд, король Бургундии, вандал, правил в Бургундии, которая тогда занимала юго-восточную часть нынешней Франции и юго-запад Швейцарии. Его отец Гундебальд был арианином, но Сигизмунд под влиянием Вьенского епископа св. Авита отверг это заблуждение. В 515 году он основал прославленный монастырь Сен-Морис в Агоне (кантон Вале). В 516 году Сигизмунд наследовал трон. Спустя год после его прихода к власти его сын Сигерик поссорился с мачехой, второй женой Сигизмунда. Она обвинила Сигерика в том, что он замыслил убить отца, и Сигизмунд, поверив ей, в ярости убил юношу. Остыв, он глубоко



Илл. 51.11. Пьеро делла Франческа. Сиджизмондо Пондольфо Малатеста перед св. Сигизмундом.

раскаялся в содеянном и удалился в монастырь Сен-Морис, где повелел монахам молиться о его душе день и ночь. Но это не принесло ему покоя и тогда он стал просить Бога, чтобы Тот ниспослал ему великие беды в этой жизни и тем самым спас его от вечных мук. Вскоре трое сыновей франкского короля Хлодвига напали на Сигизмунда, желая отомстить за своего деда, убитого Гундебальдом, а заодно и завоевать Бургундию. Сигизмунд был разбит в сражении, бежал, жил одно время отшельником поблизости от монастыря Сен-Морис, но потом его нашли и доставили в Орлеан. Здесь король, вопреки уговорам св. Авита, приказал Сигизмунда казнить, а его тело бросить в колодезь. Ныне останки Сигизмунда покоятся в Праге, куда их перенес его тезка, император.

На фреске Сигизмунд (слева), глубокий старик, имеющий, как считается, портретное сходство с умершим незадолго до создания фрески императором Священной Римской империи Сигизмундом, с крупными выразительными темными глазами, большим нависающим носом и длинной седой бородой, разделенной надвое, одет в средней длины кремовую тунику, подпоясанную кожаным ремнем, и длинный темно-зеленый плащ с синей подкладкой поверх нее. Из-под туники видны его ноги в чулках, а на голове одета большая светло-коричневая шапка, напоминающая картуз, но не треух, как на портрете императора Сигизмунда работы Пизанелло ([илл. 38.137](#)). В правой руке он держит тонкий скипетр, а левой придерживает большую золотую державу, лежащую на его левом колене.

Сиджизмондо Пандольфо Малатеста был внебрачным сыном Пандольфо III Малатеста и Антонии ди Барильяно, дочери Джакомино ди Барильяно, дворянина из Брешии. Он родился 19 июня 1417 г. в Брешии, владении отца. После смерти отца в 1427 году мать вместе с десятилетним Сиджизмондо и его братьями переехала в Римини и жила при дворе их дяди Карло Малатеста. После смерти Карло в 1429 году старший брат Галеотто II Роберто Малатеста по прозвищу «Блаженный» унаследовал земли, но через два года оставил мирскую жизнь и передал власть над Римини и Фано 14-летнему Сиджизмондо, который стал один из самых талантливых итальянских кондотьеров своего времени. Умный и щедрый меценат, он окружил себя выдающимися архитекторами, художниками и писателями своего времени. В 1463 году Сиджизмондо потерпел поражение от папской армии под командованием Федерико да Монтефельтро и лишился всех владений, кроме города Римини. Сиджизмондо умер 7 октября 1468 года в возрасте 51 года. Его тело погребено в Храме Малатестиано, в то время еще не законченного [13].

На фреске Сиджизмондо (в центре), молодой, среднего роста, с слишком большими кистями рук и крупной головой, характерным профилем итальянских правителей, маленькими глазами, низким лбом, аккуратно подстриженными и уложенными недлинными темно-коричневыми волосами, орлиным носом и массивным подбородком, одет в короткий светло-желтый кафтан, скроенный колоколом и с разрезами по бокам. Его голова непокрыта, а на ногах у него темно-коричневые чулки.

Взаимодействие персонажей. У левого края фрески св. Сигизмунд, расставив ноги, сидит на троне в пол оборота к зрителю в расслабленной позе. В его старые годы ему трудно напускать на себя величественный вид и подобающим образом держать скипетр и державу. Он раздраженно смотрит на Малатесту, который стоит на коленях в центре фрески в профиль к зрителю, молитвенно сложив руки перед собой и скромно глядя мимо святого.

Собаки. У правого края фрески нарисованы две лежащие на полу породистые крупные собаки в тонких ошейниках, белая (головой к действующим лицам) и темно-коричневая (спиной к ним). Они нарисованы очень реалистично, с узкими мордами и мощными торсами. Белая собака внимательно наблюдает за Малатестой, готовая в любую минуту броситься на защиту старого короля.

Архитектурные сооружения. Над головой коричневой собаки нарисован широкий круг, в котором на фоне синего неба изображены крепостные укрепления Римини со светло-серыми стенами, башнями и донжоном. Это может быть либо вид из круглого окна, либо висящая на стене картина, либо просто символ могущества Малатесты.

Интерьер. Действие происходит в просторном интерьере дворцового зала для официальных приемов. Задняя стена (особенно попорченная) разделена двумя широкими плоскими пилястрами с капителями, украшенными растительным узором. В центре наверху висит фамильный герб Малатесты. Между пилястрами висят толстые зеленые гирлянды, перевитые в центре белыми перевязями. Трон Сигизмунда стоит на небольшом возвышении и не отличается особым великолепием. Коричневый мраморный пол зала украшен белыми мраморными вставками. В зале царит приятный полумрак, а на капителях играют отблески света.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма фрески построена на оттенках повторяющихся белого (пилястры, крепостные укрепления Римини и собака), желтого (туника и шапка Сигизмунда и кафтан Малатесты), зеленого (плащ Сигизмунда и гирлянды), синего (подкладка плаща Сигизмунда и небо вокруг крепостных укреплений Римини) и коричневого (пол и собака) цветов. Горизонтальная композиция разделена на три части вертикальными пилястрами. Через головы Сигизмунда и Малатесты к собаками проходит диагональ. Сигизмунд и Малатеста утяжеляют левую половину фрески, которую справа не могут уравновесить две собаки и круг с крепостными укреплениями Римини. Герб Малатесты, висящий в центре наверху, подчеркивает, что фигура его хозяина сдвинута немного влево от этого центра. Художник не смог скрыть, что дряхлеющий святой недоволен тем, что ему в его возрасте приходится в официальной обстановке выслушивать молитвы Малатесты, который считает его своим покровителем, но самоуверенного Малатесту это несколько не смущает; он не сомневается, что своим притворным смирением добьется от старика всего, о чем просит.

51.3. Ветхозаветные истории

В этом разделе анализируются две фрески, относящиеся к истории Адама и царя Соломона и входящие в цикл фресок на сюжет легенды о Животворящем Кресте в капелле Маджоре ([илл. 51.12](#)) церкви Сан-Франческо в Ареццо, созданный в 1452-1466 годах. Цикл, заказанный семейством Баччи, самым богатым в Ареццо, вдохновлен «Золотой легендой» Якопо из Варацце. В нем Пьеро не придерживается принципа скрупулезной последовательности сцен на разных стенах капеллы. Фрески подверглись недавней реставрации, вызванной повреждением стен на протяжении веков.

51.3.1. «Смерть и погребение Адама»

Фреска «Смерть и погребение Адама» ([илл. 51.13](#)) размером 390×747 см сильно пострадала от времени [57].

Литературная программа. В Книге Бытия о смерти и погребении Адама сказано следующее: «Адам жил сто тридцать лет, и родил сына по подобию своему, и нарек ему имя: Сиф. Дней Адама по рождении им Сифа было восемьсот лет, и родил он сынов и дочерей. Всех же дней жизни Адамовой было девятьсот тридцать лет; и он умер». На фреске, следующей «Золотой легенде», Адам, умирая, посылает Сифа к архангелу Михаилу, они встречаются, после чего Адама хоронит его семья [57].

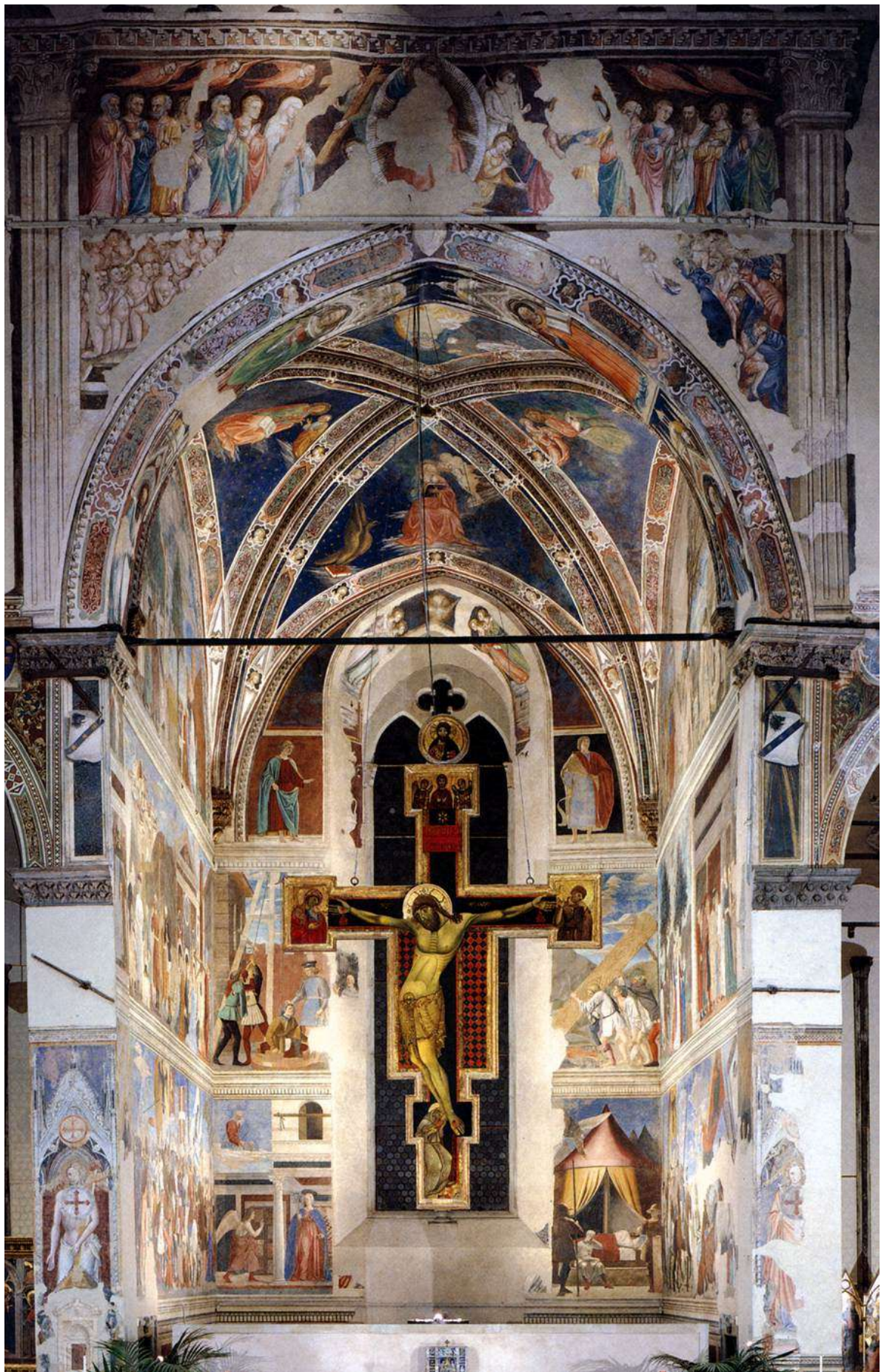
Действующие лица. Адам нарисован на фреске дважды (справа сидящий на переднем плане и слева лежащий на земле). Худой старик с большой головой, крупными черными глазами, высоким лбом, короткими седыми волосами, острым носом и сероватой пушистой бородой «лопатой», он почти полностью обнажен. Его изможденное возрастом желтоватое тело и дряблая кожа нарисованы необыкновенно правдоподобно. Маленьким шедевром является изображение стопы его правой ноги.

Архангел Михаил (в центре заднего плана слева), тонкий и стройный, с крупными голубыми крыльями, одет в длинную голубую тунику.

Ева (правее Адама), старая, невысокого роста, с тонким, выразительным лицом и греческим профилем, одета в светлое платье со свободной юбкой длиной выше щиколоток. Ее седые, уложенные в прическу волосы перевязаны белой лентой, а с плеч спадает такой же белый платок.

Сиф нарисован на фреске трижды (справа на переднем плане левее Адама, в центре заднего плана справа от Михаила и на переднем плане слева рядом с лежащим Адамом). Это величественный глубокий старец с седыми волосами и окладистой бородой, одетый в длинный светлый плащ, обернутый вокруг тела.

Двое детей Адама, юноша и девушка, нарисованы в правой части фрески. Юноша, нарисованный со спины, крепкий и мускулистый, с черными волосами, стриженными в «скобку», полностью обнажен. Его сильное тело с красивыми формами нарисовано мастерски. Руками он опирается на



Илл. 51.12. Капелла Маджоре церкви Сан-Франческо в Ареццо.



Илл. 51.13. Пьеро делла Франческа. Смерть и погребение Адама.

расширяющуюся книзу черную ветвь Древа познания добра и зла, которую Адам взял с собой из Рая. Девушка, невысокого роста, с приятным лицом, крупными черными глазами, высоким лбом, светло-коричневыми волосами, заплетенными в косу, обернутую вокруг головы, одета в телесного цвета платье и своеобразный черный, довольно узкий и длинный передник поверх него. В левой половине фрески собралась вся семья Адама, мужчины и женщины. Здесь их одежды более разнообразны.

Взаимодействие персонажей. Действие на фреске разворачивается во времени справа налево. У правого края фрески на земле сидит умирающий Адам. Вокруг него собрались его жена Ева, поддерживающая его сзади, Сиф и двое его других детей. Адам уже передал одному из них сохраняемую им ветвь Древа познания добра и зла и посылает Сифа к архангелу Михаилу за разрешением похоронить его на Голгофе у подножия этого Древа. Левее этой группы в глубине сцены Сиф встречается с архангелом Михаилом, который и передает ему положительный ответ Бога на просьбу Адама. Левую половину фрески занимает сцена погребения Адама. На похороны собралась вся семья. Иные, как Сиф, пребывает в глубокой грусти, кто-то из членов семьи рыдает, бурно выражая свою скорбь, другие заняты самим погребением или просто разговорами между собой.

Пейзаж. Хотя фреска очень попорчена, наиболее замечательную ее часть составляет один из первых в истории живописи пейзажей, наполненных удивительным настроением. Передний план, как обычно, представляет собой ровную площадку, где разместились большая часть действующих лиц. В центре картины растет высокое и широко раскинувшееся Древо познания добра и зла, у подножия которого и хоронят Адама. Впервые столь тщательно и реалистично нарисованы мельчайшие ветви дерева, черным кружевом выделяющиеся на фоне облачного неба, его листва, утопающая в дымке, и плоды. На заднем плане видна извилистая тропинка, идущая по лужайке, где словно растворяются в легкой дымке трогательные фигуры Сифа и архангела Михаила, беседующих между собой, а за ними - невысокая роща. Облака или туман на фоне сине-серого глубокого неба создают особую атмосферу сумерек ранней весной или поздней осенью. Горизонт нарисован очень низко, словно вся сцена находится на вершине горы (Голгофы). В природе разлита грусть по поводу скорбного события и, вместе с тем, неповторимое очарование.

Цветовая гамма и композиция. Мягкие, неяркие краски фрески удивительным образом гармонируют между собой. Доминирующими являются синий (небо и одежды некоторых персонажей), серый (облака и тела действующих лиц), черный (Древо познания добра и зла, его ветвь и одежды некоторых участников сцены) и тускло-зеленый (роща, одежды некоторых персонажей) цвета. В композиции основные участники выстроились в горизонтальную линию на переднем плане, причем их разные позы создают впечатление некоего орнамента. Между участниками двух разных событий (смерти Адама и его погребения) имеется разрыв, в котором на заднем плане видны фигуры Сифа и архангела Михаила, прием,

который убедительно подчеркивает глубину пространства сцены. Высоту же сцены подчеркивает силуэт Древа познания добра и зла, крона которого расширяется кверху, навстречу своду фрески. Пространство фрески заполнено воздухом и туманом, создающим ощущение неясного томления. Сцены смерти и погребения Адама вызывают невольные ассоциации со сценами смерти и погребения Христа.

Тема смерти и погребения у предшественников Пьеро дела Франчески. Тема смерти и погребения, в основном, святых, но не только, затрагивалась ранее и другими художниками.

Джотто в 1310-е годы исполнил в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи фреску ([илл. 51.14](#)), на которой изобразил смерть мальчика, горе его матери и близких. Слово символ смерти слева возвышается разрушенное здание, под обломками которого и погиб мальчик. Резко асимметричная композиция «углом» позволила художнику заполнить освободившееся пространство густым синим цветом неба.

Фреска того же мастера ([илл. 51.15](#)) размером 270×230 см в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненная в 1297-1300 годах, иллюстрирует следующий текст из жития св. Франциска: «Франциск, прибыв в Челано, чтобы проповедовать там, был остановлен неким дворянином, скромно, но настойчиво звавшим его разделить с ним трапезу. Франциск извинялся и отказывался, но, в конце концов, был побеждён его доводами. Час обеда настал и стол был накрыт. Хозяин был счастлив, и вся его семья радовалась гостям, пришедшим вкушать обед вместе с ними. Франциск же поднялся, устремил взор в небеса и сказал дворянину: «Брат хозяин, я пришёл в твой дом по твоим молитвам, чтобы обедать с тобой, но слушай же внимательно меня сейчас, ибо суждено тебе будет обедать не здесь, а в другом месте. Иди и исповедуйся как можно быстрее, и не оставь ничего в тайне из того, что бы ты приберёг для последнего исповедания. Господь воздаст тебе сегодня, за то, что ты принял его людей в своем доме с такой любовью». Прислушавшись к его святым словам, дворянин позвал священника, сопровождавшего Франциска, и исповедался ему. Он привёл свой дом в порядок и стал ждать, когда свершится по слову святого. И когда все сидевшие начали есть, дворянин перекрестился и протянул руку к хлебу. Но прежде чем он прикоснулся к нему, его голова упала, и дух покинул тело». На фреске вся семья рыцаря, окружившая его тело у правого края, потрясена его смертью. Лишь Франциск и сопровождающий его монах остались за столом. В ассиметричной композиции людское горе противопоставлено Воле Божьей, провозглашенной через Франциска.

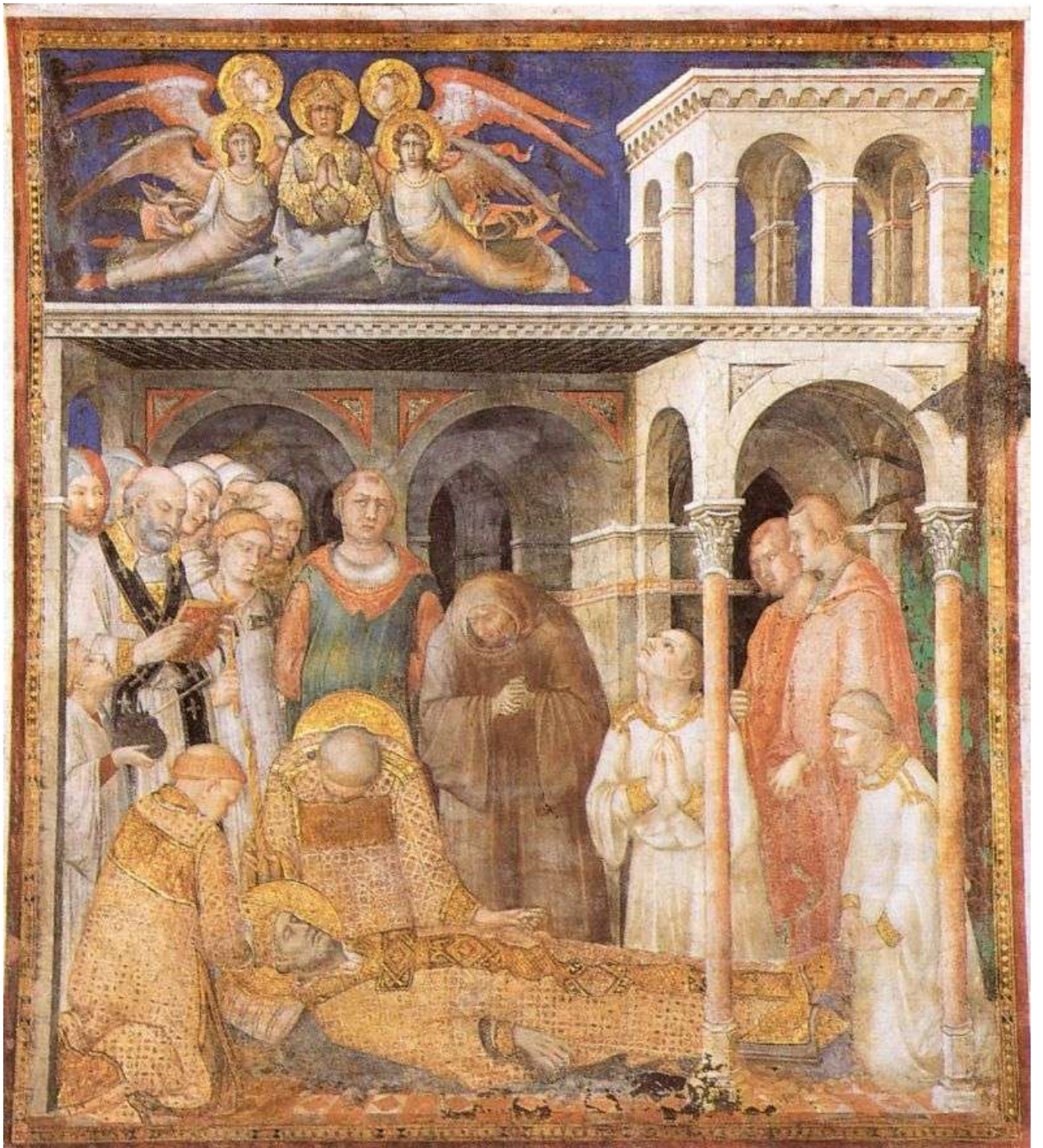
Фреска Симоне Мартини ([илл. 51.16](#)) размером 284×230 см в капелле св. Мартина Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненная в 1312-1317 годах, представляет кончину св. Мартина. Окружающие его монахи и священники выражают свою скорбь и молятся за его душу, которую ангелы уже поднимают на небо. Удивительны мягкие краски, выразительные позы и изощренные архитектурные сооружения, нарисованные художником.



Илл. 51.14. Джотто. Смерть мальчика в Сессе.



Илл. 51.15. Джотто. Смерть рыцаря из Челано.



Илл. 51.16. Симоне Мартини. Кончина св. Мартина.

На фреске того же мастера ([илл. 51.17](#)) размером 284×230 см в той же капелле художник представил сцену погребения святого в изящной готической церкви. Если смерть была нарисована преимущественно в желтых тонах, то погребение – в голубых. Сравнение этих двух фресок с фреской Пьеро делла Франчески ([илл. 51.13](#)) наглядно демонстрирует, насколько обряды церкви усложнили и формализовали не только жизнь, но и смерть современных художнику людей, по сравнению с их праотцами. Канон заменил искреннее выражение чувств, а священники – ангелов, принимавших когда-то деятельное участие в подобных событиях.

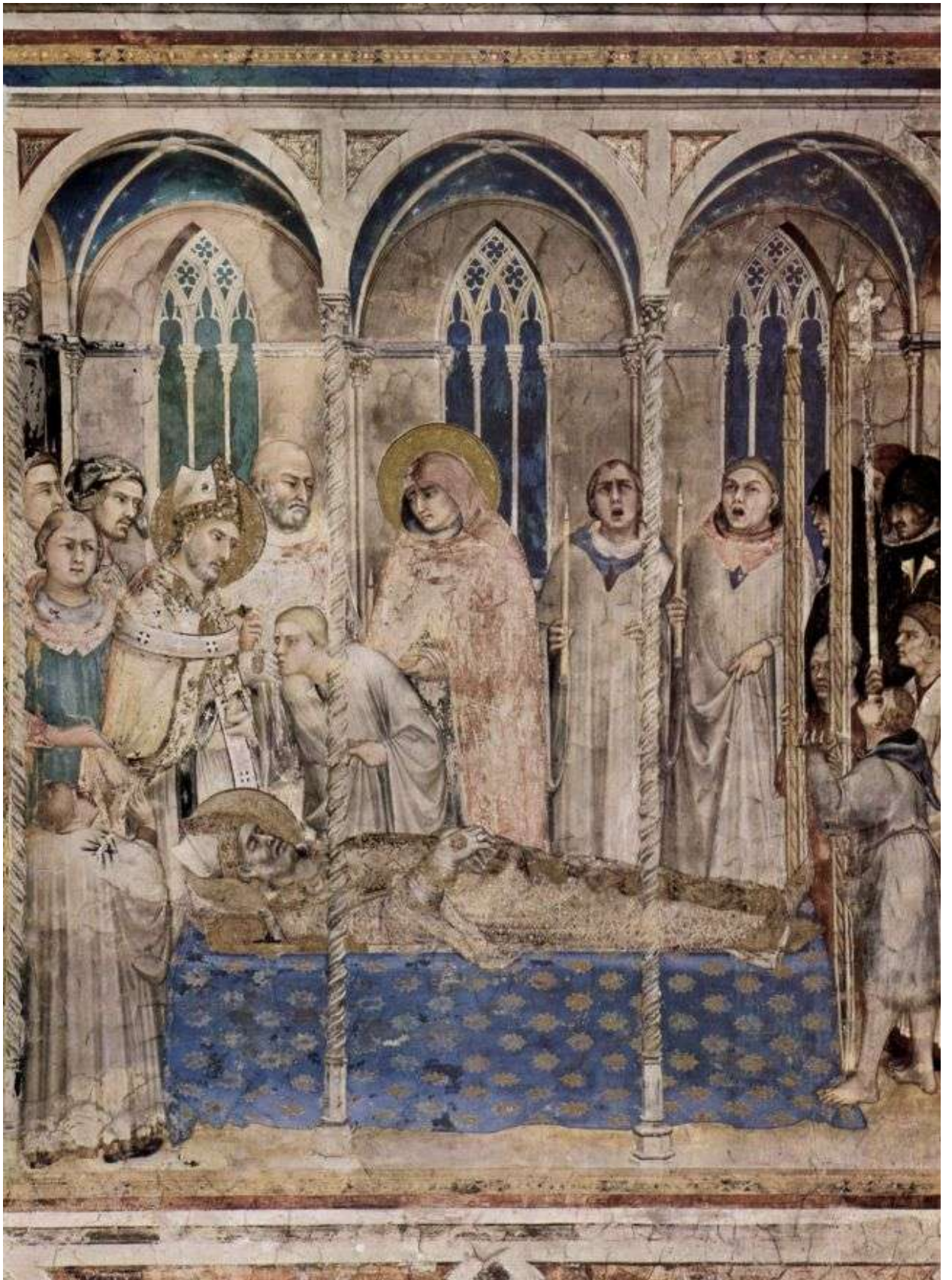
Альтикьеро в 1379-1384 годах исполнил в Оратории ди Сан-Джорджо в Падуе фреску ([илл. 51.18](#)) размером 237×290 см со сценой смерти св. Лючии, изображающую народное горе по поводу смерти святой. Действие происходит в церкви романской архитектуры, до отказа заполненной прихожанами, некоторые из которых вынуждены стоять даже в притворе. Но по их лицам трудно сказать, что привело их сюда – горе утраты или любопытство.

Картина Анджелико ([илл. 51.19](#)), являющаяся частью пределлы «Алтаря Перуджи» ([илл. 35.76](#)), созданного в 1447-1448 годах, и хранящаяся в Национальной галерее Умбрии в Перудже, посвящена сцене смерти св. Николая. Вместе с монахами и священниками у гроба святого скорбят нищие и калеки. Ангелы торжественно поднимают на небо душу епископа. Яркие краски и праздничная атмосфера не слишком гармонируют с печальным событием.

Напротив, картина того же мастера ([илл. 51.20](#)) размером 37×45 см, являющаяся частью пределлы «Алтаря Сан-Марко» ([илл. 35.82](#)), созданного в 1438-1440 годах, и хранящаяся в Музее Сан-Марко во Флоренции, представляет погребение св. Космы и Дамиана и производит особенно мрачное впечатление из-за сумеречного освещения вечернего неба, тюремных стен с зарешеченными окнами и участия язычников в погребении христианских святых (почти никто из их благодарных пациентов не пришел проститься с братьями, которые при жизни помогали стольким людям).

На фреске Филиппо Липпи ([илл. 51.21](#)) в соборе Прато, исполненной в 1460 году, св. Стефан лежит в гробу в ярко освещенной церкви, своды которой, напротив, тонут в полумраке. Крест, стоящий на алтаре, отбрасывает четкую тень. Интерьер церкви и ряды колонн в нем нарисованы во впечатляющей перспективе. Пустое пространство церкви за гробом контрастирует с толпой мужчин по обе стороны от него (особенно с группой, уходящей во тьму справа от гроба).

Напротив, картина того же мастера ([илл. 51.22](#)) размером 268×165 см из собора в Прато, созданная около 1460 года по заказу Джеминиано Ингирами, настоятеля. Она представляет смерть св. Иеронима, причем ее нижняя часть производит слишком суетливое впечатление при утрированном выражении горя. В верхней же части на небесах царит тихая скорбь.



Илл. 51.17. Симоне Мартини. Погребение св. Мартина.



Илл. 51.18. Альтикьеро. Смерть св. Лючии.



Илл. 51.19. Анджелико. Смерть св. Николая Барийского.



Илл. 51.20. Анджелико. Положение во гроб св. Космы и Дамиана.



Илл. 51.21. Филиппо Липпи. Похороны св. Стефана.



Илл. 51.22. Филиппо Липпи. Похороны св. Иеронима.

51.3.2. «Поклонение святому дереву и встреча царицы Савской с царем Соломоном»

Фреска «Поклонение святому дереву и встреча царицы Савской с царем Соломоном» ([илл. 51.23](#)) размером 336×747 см находится в церкви Сан-Франческо в Ареццо [57].

Литературная программа. Ее левая часть ([илл. 51.24](#)) иллюстрирует историю из «Золотой легенды» о том, как ветвь Древа познания добра и зла, которую сохраняло семейство Адама, позже оказалась в Иерусалиме, где служила мостом через водный поток. Царица Савская во время своего посещения царя Соломона преклонила перед деревом колени и поклонялась ему, – ей было предсказано в видении, что этому надлежит произойти и что из этого дерева позднее будет сделан крест Иисуса. Затем она, вместо того, чтобы ступить по дереву, босая перешла ручей вброд [19]. На правой же части фрески ([илл. 51.25](#)) изображена встреча царем Соломоном царицы Савской.

Сравнение с картиной Конрада Вица. Эпизод в правой части фрески близок по сюжету картине Конрада Вица ([илл. 46.6](#)). Можно предположить, что у Пьеро делла Франчески нарисован более ранний эпизод, связанный с встречей царицы Савской царем Соломоном сразу же после ее прибытия, а у Конрада Вица – более поздний эпизод беседы двух царских особ «один на один», без свидетелей. Этим объясняется и отсутствие на картине Конрада Вица каких-либо иных персонажей, в то время, как на правой части фрески Пьеро делла Франчески их множество. Кроме того, в глаза бросается элегантность манеры итальянского мастера по сравнению с «грубой» манерой швейцарского, а также прекрасные архитектурные формы античного интерьера на фреске Пьеро делла Франчески, который практически отсутствует на картине Конрада Вица.

Действующие лица. Царица Савская нарисована на фреске дважды - и в левом (справа на [илл. 51.24](#)), и в правом (в центре на [илл. 51.25](#)) эпизодах. Молодая, высокая и стройная блондинка, с длинной шеей и крупноватыми, не особенно красивыми кистями рук, тонким, одухотворенным, серьезным и красивым лицом, греческим профилем, она одета в коричневое платье с пышной юбкой и длинными рукавами из плотной ткани, а также синий плащ поверх него на [илл. 51.24](#), и в пестрое платье и широкий белый плащ из тонкой блестящей ткани на [илл. 51.25](#). Ее высокую прическу закрывает кисейный белый платок (исключительно нарисованный) сложной формы (на [илл. 51.24](#) он укреплен золотой диадемой), а на ногах у нее большого размера зеленые туфли без каблуков с длинными носами. Можно считать, что сходство между образами царицы Савской у итальянского и швейцарского художников ограничивается лишь ее синим плащом, присутствующим в обоих произведениях (и то в разных сценах); в остальном же эти образы являются своего рода антиподами.

Царь Соломон присутствует только на [илл. 51.25](#) (левее царицы Савской). Пожилой, невысокий (ниже царицы Савской), широкий в плечах и



Илл. 51.23. Пьеро делла Франческа. Поклонение святому дереву и встреча царицы Савской с царем Соломоном.



Илл. 51.24. Пьеро делла Франческа. Поклонение святому дереву.



Илл. 51.25. Пьеро делла Франческа. Встреча царицы Савской с царем Соломоном.

полноватый, с иудейского типа лицом, крупными черными глазами и выпуклыми веками, низко посаженными над ними бровями, крупными ушами, длинным свисающим носом, седеющими черными волосами и окладистой бородой, разделенной на две половины, он одет в широкую голубую тунику до щиколоток и широкий в складках золотистый плащ с белым растительным узором. На голове у него надета шляпа с черными полями и белым верхом, а на ногах – светло коричневые башмаки. Между образами царя Соломона у Конрада Вица и Пьеро делла Франчески нет ничего общего.

Свита царицы Савской состоит из молодых женщин и слуг. Женщины нарисованы дважды на [илл. 51.24](#) и [51.25](#). Все они высокого роста, стройные, с нежными красивыми лицами, напоминающими лицо самой царицы. Их одежды, длинные платья с широкими юбками красного и зеленого цвета и розовыми и белыми плащами, напоминающими шлейфы, также похожи на одежды царицы. Головы женщин украшают шляпки разных фасонов, тонкие белые платки на обручах, либо их прически перетянуты белыми лентами. Маленький некрасивый слуга (левее женщин на [илл. 51.24](#)) одет в светло-зеленый кафтан, украшенный белыми лентами. На его голове вязанная конусообразная шапка. Два конюха (левее слуги на [илл. 51.24](#)), стройные юноши, одеты по современной художнику моде, каждый в короткий камзол (серый и коричневый), собранный на спине в складки и подпоясанный кожаным ремешком с висящим на нем сзади кинжалом. Их крепкие ноги затянуты в чулки и обуты в башмаки или высокие и узкие сапоги. На головах у них шляпы с полями и невысокими тульями. Один из конюхов держит в правой руке кнут, а в левой – уздечку лошади, другой положил левую руку на седло.

Свита царя Соломона присутствует только на [илл. 51.25](#) и состоит из мужчин среднего возраста. Среди них Пьеро делла Франческа изобразил и себя вторым слева, смотрящим прямо на зрителя. Это его единственный автопортрет, признаваемый всеми историками искусства. Худой и некрасивый, он одет в белый плащ и черную шапочку в форме усеченного конуса. Еще один участник этой свиты, тоже худой (левее Соломона), одет в розовые одежды, а остальные, плотные или толстые, одеты более ярко и разнообразно.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 51.24](#) царица Савская стоит перед деревянным мостиком на коленях и, молитвенно сложив руки перед собой, поклоняется Древу познания добра и зла, из которого этот мостик сделан и из которого впоследствии сделают Животворящий Крест. Позади нее стоит ее свита, пребывающая в некотором недоумении, но сдержанно его выражающая. Маленький слуга на заднем плане устремил взгляд вдаль; он не обращает внимания на экстравагантное поведение царицы. Напротив, конюхи, стоящие левее него, обмениваются впечатлениями об этом странном для них событии. [Илл. 51.25](#), хотя тематически и связанная с [илл. 51.24](#), нарисована как отдельная сцена. Это подчеркивается и тем, что царица Савская со свитой вошла в покои царя Соломона через вход, расположенный

правее правого края фрески, а не через вход слева, ближайший к мостику, которому она поклонялась. Царица склонилась перед Соломоном, а он приветствует ее, взяв ее руки в свои. Справа от этой пары за встречей внимательно наблюдают девушки из свиты царицы, а слева – вельможи Соломона.

Кони. Конюхи на [илл. 51.24](#) держат двух черных и двух белых лошадей, которые нарисованы очень реалистично. Одна из черных лошадей, нарисованная мордой к зрителю, ржет, оскалив зубы и сверкая белками глаз. Другая белая лошадь нарисована сзади, как у Пизанелло ([илл. 34.54](#)) и Доменико Венециано ([илл. 42.6](#)).

Интерьер. Сцена приветствия царицы Савской царем Соломоном ([илл. 51.25](#)) происходит в высоком и просторном зале (или портике), лишенном всякой мебели. Передняя стена зала, как и у старых художников, не нарисована. Стены зала отделаны плитами из зеленого и коричневого слоистого мрамора. Мраморный темный потолок поддерживается мощными, не слишком грациозными колоннами коринфского стиля. Коричневый пол не производит впечатление мраморного. Внутри зала чувствуется много воздуха.

Пейзаж. Сцена поклонения царицы Савской святому древу ([илл. 51.24](#)) помещена в холмистый пейзаж, напоминающий окрестности Ареццо весной. Перед стоящей на коленях царицей бежит бурный поток. Каждая из двух групп (царица со свитой и конюхи с лошадьми) выделена стоящим за ней высоким деревом, по листве, освещенной солнцем, напоминающим жимолость. Небо над зелеными холмами, синее слева, справа заполнено облаками, расцвеченными закатными красками. Вечерняя тишина в природе, где не чувствуется ни ветерка, отчасти контрастирует с суетой людей, окружающих царицу, и созвучна только ее возвышенному настроению.

Цветовая гамма и композиция. Фреска ([илл. 51.23](#)) написана в мягких теплых тонах. Закатное освещение облаков слева падает на центральную группу справа. Зеленый цвет крон деревьев и холмов лишь с незначительными изменениями повторяется в цвете стен и потолка покоев Соломона. Яркие краски одежд присутствуют и повторяются на обеих половинах фрески. Художник не отказывает себе и в локальных цветовых контрастах (белые и черные лошади), и в локальном противопоставлении цветов (цвет камзола левого конюха повторяется в цвете чулок правого, а цвет камзола правого – в цвете сапог левого). Композиция всей фрески разделяется на две сцены мощной колонной, но образует единое целое, причем композиция правой части напоминает композицию фрески Мазаччо ([илл. 41.9](#)), а композиция левой – композицию тондо Доменико Венециано ([илл. 42.6](#)). В каждой из сцен все мужчины (и лошади) находятся слева, а женщины – справа. Композиции же обеих сцен противопоставлены друг другу: плотная группа вокруг Соломона в центре с ним в классическом интерьере справа противопоставлена разорванной на несколько частей группе, состоящей из людей и лошадей, с царицей Савской на правом краю в импрессионистском пейзаже слева. Ветхий Завет описывает восхищение

царицы Савской мудростью царя Соломона; но итальянский художник, следующий «Золотой легенде», не согласен с Библией. Пришедшая из дальних языческих стран царица Савская женской интуицией и божественной мудростью почувствовала святость куска дерева, служившего мостом через узкий поток в Иерусалиме, которое в прошлом росло в Раю и послужило причиной изгнания оттуда Адама, а в будущем будет служить орудием казни Христа и спасения человечества, поклонилась ему и не осквернила его прикосновением своих ног. А мудрый иудей Соломон, любимец Божий, так никогда и не узнавший этого, оказал ей лишь вежливый светский прием.

51.4. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения Пьеро делла Франчески, созданные на сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчеству, общественному служению, Страстям и Воскресению.

51.4.1. «Благовещение»

Анализируемые произведения. Ниже обсуждаются два варианта этого вечного сюжета – картина и фреска.

Картина «Благовещение» ([илл. 51.26](#)) размером 122×194 см находится в верхней части «Алтаря св. Антония» ([илл. 51.2](#)), причем ее форма ступенчатого карниза «вырезана» в XVIII веке [18].

Фреска «Благовещение» ([илл. 51.27](#)) размером 329×193 см входит в цикл фресок на сюжет легенды о Животворящем Кресте в хорах церкви Сан-Франческо в Ареццо, исполненный в 1452-1466 годах [57].

Действующие лица. Дева Мария (справа), более миниатюрная и хрупкая на [илл. 51.26](#), а на [илл. 51.27](#) более высокая и крупная, с длинной шеей, маленькой головкой и тонким лицом на [илл. 51.26](#), но довольно властным лицом на [илл. 51.27](#), одета в красное платье с широкой юбкой и длинными рукавами, а также синий плащ. На [илл. 51.26](#) ее длинные светло-коричневые волосы собраны за спиной, а на [илл. 51.27](#) их закрывает белый головной платок. Небольшую книгу, страница которой заложена пальцем, она держит в правой руке на [илл. 51.26](#) и в левой руке на [илл. 51.27](#).

Архангел Гавриил (слева), худой, небольшого роста юноша со среднего размера серыми крыльями, крестьянским лицом, кудрявыми каштановыми волосами и длинным носом на [илл. 51.26](#) и лицом итальянского аристократа, горбатым носом, массивным подбородком и длинными волосами такого же цвета на [илл. 51.27](#), одет по разному в обоих произведениях. На [илл. 51.26](#) на нем надета длинная и широкая голубая туника, перетянутая выше и ниже пояса черными лентами, а на [илл. 51.27](#) поверх чуть более светлой туники вокруг его туловища обернут красный плащ, а ноги обуты в красные сафьяновые сапоги. Здесь в левой руке он держит свой геральдический жезл.



Илл. 51.26. Пьеро делла Франческа. Благовещение.



Илл. 51.27. Пьеро делла Франческа. Благовещение.

Бог-Отец, присутствующий только на [илл. 51.27](#) (слева вверху), добрый старец с красивым лицом иудейского типа, крупными, выпуклыми глазами, черными бровями, низким лбом, пышными седыми волосами и бородой, орлиным носом, одет в красную тунику и синий плащ, обернутый вокруг туловища.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 51.26](#) архангел Гавриил в профиль стоит слева на коленях, сложив руки крест-накрест на груди, и почтительно сообщает Мадонне волю Бога-Отца. Она же, стоя к нему в пол оборота, слегка склонив голову вперед и также скрестив руки на груди, почтительно его слушает. Сверху в пучке золотого света к ней слетает Святой Дух в виде большого белого голубя.

На [илл. 51.27](#) архангел Гавриил, также в профиль, становясь на одно колено, благословляет Мадонну двумя пальцами правой руки, а она, стоя почти лицом к зрителю, испуганно подняла правую руку, но смотрит на него властным взглядом, сознавая свою силу. Из верхнего левого угла за ними наблюдает добрый Бог-Отец, выпуская из рук золотое сияние, направленное на Деву Марию.

Архитектурные сооружения. На [илл. 51.26](#) Дева Мария стоит внутри портика, поддерживаемого с каждой стороны двумя рядами белых невысоких (ниже Мадонны) и тонких колонн коринфского стиля, соединенных высокой аркой. Порттик является входом (за спиной Мадонны видна черная дверь с полукруглым верхом) в высокое белое здание, к которому слева пристроен еще один портик, разделенный надвое рядом таких же колонн, причем все ряды колонн соединены арками. Колонны, обрамляющие центральную секцию, нарисованы во впечатляющей перспективе, которая замыкается задней стеной из зеленого мрамора (замкнутый сад); к ней ведет красный пол. Синие пространства между соединяющимися арками украшены золотым растительным узором.

Строения, изображенные на [илл. 51.27](#), более тяжеловесны. Дева Мария стоит в портике, поддерживаемом коринфскими колоннами, которые выше, чем она. Над этим портиком надстроена прямоугольная башня с большим окном и полукруглым верхом. Перед окном на кронштейнах параллельно земле висит толстая деревянная балка. Архангел стоит у стены, пристроенной к этому портику и составленной из крупных прямоугольных плит черного мрамора. В ближайшую к портику плиту встроена коричневая прямоугольная дверь.

Элементы пейзажа. На [илл. 51.26](#) присутствуют элементы пейзажа – деревья на заднем плане, голубое небо и широкий золотой луч, в котором парит Святой Дух. На [илл. 51.27](#) можно видеть лишь небо, покрытое мелкими облаками, и крупное облако, из которого поднимается фигура Бога-Отца, направляющего золотой луч на Деву Марию.

Цветовая гамма и композиция. Картина на [илл. 51.26](#) написана в прозрачных тонах, сочетающих оттенки голубого и желтого цветов. Светло-серая фигура архангела гармонирует с этим фоном, а яркая фигура Мадонны контрастно выделяется на нем. Прозрачность фона подчеркивается черным

пятном двери позади Мадонны и темно-зелеными кронами деревьев на заднем плане. Напротив, фреска на [илл. 51.27](#) грешит слишком яркими повторяющимися цветами – красным (платье Мадонны, туники Бога-Отца и архангела, его сапоги), синим (плащ Девы Марии и Бога-Отца, небо), белым (облака, архитектурные сооружения) и черным (стены и другие элементы архитектуры).

Композиция картины на [илл. 51.26](#) отдаленно напоминает композицию произведения на тот же сюжет Доменико Венециано ([илл. 42.5](#)). Асимметричная архитектура вписана в сложную геометрическую форму картины. Мадонна доминирует над архангелом, но центральная галерея, как и у Доменико Венециано, разделяет их. Композиция фрески на [илл. 51.27](#) строится из четырех прямоугольников, в которых находятся Дева Мария (справа внизу), по диагонали от нее вверх – Бог-Отец (слева вверху), архангел Гавриил (слева внизу) и по диагонали вверх – окно башни (справа вверху). Архангела и Мадонну разделяет белая колонна. Если на [илл. 51.26](#) царит гармония, то на [илл. 51.27](#) – некоторая суэта.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Отметим, картину на этот сюжет Бартоломео Виварини ([илл. 50.42](#)), где действие происходит в пространстве очень маленькой комнаты, что создает удивительно интимную атмосферу, а также картину Иоганна Кербеке ([илл. 50.47](#)), отличающуюся яркими красками, обилием ангелов (кроме Гавриила), впечатляющими готическими скульптурами и архитектурными сооружениями.

Пьеро делла Франческа включил в состав «Полиптиха Мизерикордия» ([илл. 51.28](#)) размером 330×273 см из Городской пинакотеки в Борго Сан-Сеполькро, созданного в 1445-1462 годах, образы архангела Гавриила ([илл. 51.29](#)) размером 55×21 см и Мадонны Благовещения ([илл. 51.30](#)) размером 54×21 см. Архангел с некрасивым фанатичным темным лицом торопливым шагом идет к Деве Марии, а она, с чрезмерно крупными кистями рук и серьезным, даже трагическим, выражением лица приложила правую руку к груди несколько театральным жестом.

51.4.2. «Рождество Христово»

Картина «Рождество Христово» ([илл. 51.31](#)) размером 124×123 см, созданная в 1470-1475 годах, хранится в Национальной галерее Лондона и является последним по времени создания станковым произведением художника [27, 57].

Действующие лица. Дева Мария (справа от центра на переднем плане), высокая, худая и стройная, с узким удлинённым лицом, небольшими выпуклыми глазами, невысоким лбом, светло-коричневыми волосами, уложенными в гладкую причёску, носом с горбинкой, ярко-красным маленьким ртом и острым подбородком, одета в ярко-синее платье, из-под раскрытого ворота которого и его укороченных рукавов видно темно-красное



Илл. 51.28. Пьеро делла Франческа. Полиптих Мизерикордия.



Илл. 51.29. Пьеро делла Франческа. Архангел Гавриил.



Илл. 51.30. Пьеро делла Франческа. Мадонна Благовещения.



Илл. 51.31. Пьеро делла Франческа. Рождество Христово.

нижнее одеяние. С плеч Мадонны спускается широкая темно-синяя накидка с белой подкладкой.

Младенец (слева от Мадонны), в меру толстенький, с коротковатыми ручками, небольшими глазками и носиком, круглыми щечками и голым теменем, полностью обнажен.

Иосиф (справа от Мадонны), очень старый и худой, с монгольского типа желтым лицом и чрезмерно крупными кистями рук, одет в темно-вишневый бархатный халат, а его туловище обернуто розовым шелковым плащом. Его голову украшает шапочка такого же цвета, как и халат.

Группа из пяти ангелов (позади Младенца) без крыльев отдаленно напоминает поющих и музицирующих ангелов Яна ван Эйка на Гентском алтаре ([илл. 33.21](#) и [33.22](#)), но более соответствует нашему представлению об итальянских крестьянах. Высокие безбородые юноши с пышными коричневыми волосами, они одеты в синие и голубые туники длиной чуть ниже колен. Двое из них держат в руках лютни.

Двое пастухов (позади Иосифа), больше похожих на слепых нищих, средних лет, высокие и худые, со страшными лицами, одеты в светло- и темно-коричневый кафтаны, подпоясанные веревкой. У обоих на головах шапочки, похожие на шапочку Иосифа. В руках они держат тонкие палки (или дорожные посохи).

Взаимодействие персонажей. Младенец, как и на картинах нидерландских мастеров на этот сюжет, лежит на земле на углу накидки Мадонны, протянув к ней ручки, а она, стоя на коленях и молитвенно сложив руки перед собой, поклоняется Ему. Полы ее накидки разметались по земле. Позади Младенца стоит группа поющих ангелов, аккомпанирующих себе на лютнях. Они больше напоминают приглашенных музыкантов-крестьян. Иосиф сидит позади Девы Марии на складном стуле, сцепив пальцы и положив руки на колени, а его неподвижный и ничего не выражающий взгляд устремлен на ангелов. Рядом с ним стоят двое пастухов, один из которых показывает правой рукой на небо.

Животные. Необычайно реалистично нарисованы традиционные для этой сцены животные. Коричневый вол, больше похожий на быка, опустил мощную голову и смотрит на Младенца. Наоборот, серый осел задрал голову и ревом возвещает рождение Спасителя. На крыше руины примостилась крупная сорока.

Строения. Большую часть заднего плана закрывает руина, расположенная позади всей группы и сложенная из серого кирпича. Сохранилась лишь ее задняя стена, боковые стены обвалились, а передней нет и в помине. Крыша руины сделана из широких досок и подперта по углам кривыми жердями. Крыша кое-где уже заросла травой. Справа, за спинами пастухов нарисован средневековый город с тщательностью, которая опять же характерна только для нидерландских художников. Видны шпили и башни, бойницы, окна домов и улицы.

Пейзаж. Песчаная площадка перед руиной, где расположились все персонажи, поросла чахлыми темно-зелеными растениями вокруг того места,

где лежит Младенец. На заднем плане левее руины раскинулся южный речной пейзаж с контрастными деревьями, кустами, скалами и горами на горизонте, нарисованный с высоты птичьего полета. Над всем раскинулось южное безоблачное небо. Стена руины пересечена резкой тенью, однако теней от человеческих фигур на картине не видно.

Цветовая гамма и композиция. Группа Мадонны, Младенца и ангелов, нарисованная в синих одеждах, противопоставлена по цвету группе Иосифа, пастухов и животных, где преобладают красные, коричневые и серые тона. Растения на переднем плане, деревья и кусты на заднем имеют подчеркнута темно-зеленый, почти черный цвет. Все эти краски резко выделяются на желтом песчаном и голубом водном фоне и, наоборот, скрадываются на сером фоне руины. Композиция картины не характерна как для творчества самого Пьеро делла Франчески, так и для нидерландских мастеров, влияние творчества которых в ней несомненно ощущается. Руина напоминает театральную декорацию и создает гнетущее настроение, закрывая вид на прекрасный пейзаж и город. Мадонна и Младенец, а также город на заднем плане словно заимствованы у кого-то из нидерландских художников, а группа ангелов предвещает пасторальные сцены итальянских мастеров. Пастухи и животные, нарисованные с неприкрашенным реализмом, словно попали сюда из жанровой живописи XVII века, а пейзаж на заднем плане напоминает работы молодого Леонардо да Винчи. Старый художник обратил свой слабеющий взор внутрь себя и увидел стили разных эпох и стран, которые соединил в причудливую композицию.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Чем-то похожи на нидерландские прототипы этого сюжета и центральная панель «Полиптиха Конверсано» Бартоломео Виварини ([илл. 50.28](#)), написанная в теплых тонах, и очаровательная картина Иоганна Кербеке ([илл. 50.48](#)), отличающаяся сказочностью трактовки, интересной композицией и яркостью красок.

51.4.3. «Крещение Христа»

Картина «Крещение Христа» ([илл. 51.32](#)) размером 167×116 см, созданная в 1448-1450 годах, хранится в Национальной галерее Лондона [46].

Сравнение с картиной Рогира ван дер Вейдена. По сравнению с картиной Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.73](#)), у Пьеро делла Франчески присутствуют три ангела (а не один), последователь Иоанна Крестителя, готовящийся принять крещение или уже принявший его, а также группа свидетелей. Существенны также различия в концепции северного (у Рогира) и южного (у Пьеро) пейзажа. Тонкостью и мастерством рисунка Рогир несомненно превосходит Пьеро, но последний вкладывает в свое произведение значительно больше глубинного смысла.

Действующие лица. Иисус (в центре), скорее средних лет, чем молодой, высокий и крепкого телосложения, с грубоватым лицом, крупными черными глазами, низко сидящими над ними дугообразными бровями, низким лбом,



Илл. 51.32. Пьеро делла Франческа. Крещение Христа.

спутанными космами длинных рыжих волос и бороды, разделенной надвое, почти полностью обнажен. Лишь Его бедра обернуты полупрозрачной тканью. Его тело нарисовано довольно реалистично, но без особых анатомических подробностей.

Иоанн Креститель (справа от Иисуса), примерно того же возраста, что и Иисус, чуть ниже Него и немного слабее на вид, с более красивым лицом, небольшими карими глазами, низким лбом, такими же, как и у Иисуса, спутанными длинными прядями, но темно-коричневых волос, острым носом и коричневой бородой клинышком, одет на голое тело в короткий темно-красный халат с рукавами выше локтя, распахнутый на груди и с неровно оборванным нижним краем. Халат стянут в талии узким черным кожаным ремешком. Его ноги босы, а голова непокрыта. В правой руке он держит глиняную плошку.

Три ангела (слева от Иисуса), весьма женоподобные юноши, ростом заметно ниже Иисуса и Иоанна, с длинными шеями, не слишком красивыми лицами, темными глазами, длинными светлыми волосами, уложенными в красивые прически, одеты в разноцветные (красную, светло-серую и фиолетовую) туники длиной ниже колена и плащи (ярко-синий, розовый), обернутые вокруг тела. У ангела, который стоит спиной к зрителю, видны среднего размера крылья, коричневый верх которых постепенно сверху вниз через розовый и желтый переходит в сиреневый цвет. Его волосы стянуты светлой тесьмой, а у других ангелов на головах надеты венки из цветов или листьев. У среднего ангела туника расстегнута так, что обнажено правое плечо и почти вся грудь.

Последователь Иоанна (правее Иоанна), худой юноша, почти раздет. На нем лишь белые рубашка и трусы. Художник наметил рисунок мышц на его животе и боках. Свидетели Крещения (на среднем плане за Иоанном и его последователем), бородатые мужчины среднего и старшего возраста, одеты в длинные и узкие туники и плащи (у некоторых обернутые вокруг туловища). Их головы украшают шапки весьма экзотических форм.

Взаимодействие персонажей. Иисус стоит в центре картины лицом к зрителю, чуть опустив взгляд, с бесстрастным выражением лица сложив перед Собой руки в молитвенном жесте. Его поза не совсем проста: левая нога немного отставлена в сторону, из-за чего нижняя часть туловища слегка наклонена влево, но изгиб в талии позволяет Ему держать верхнюю часть туловища совершенно прямо. Сверху над Иисусом парит Святой Дух в виде большого белого голубя. Иоанн Креститель стоит справа от Него. Иисус высоковат для него и ему приходится тянуться, чтобы вылить из плошки воду на Его голову. Чтобы придать себе большую устойчивость, он отставил назад левую ногу и поддерживает равновесие левой рукой. При этом он с интересом смотрит на Иисуса, словно пытаясь по выражению Его лица узнать, какое впечатление производит на Него совершаемый обряд. Три ангела расположились слева от Иисуса. По лицам среднего и левого ангелов, а также по жестам их рук видно, что они явно испуганы тем, что ожидает Иисуса в будущем, после Крещения. Правый же ангел, положив правую руку

на плечо среднего ангела, со столь же испуганным выражением лица смотрит прямо на зрителя, словно пытаясь узнать его реакцию на происходящее. Позади Иоанна его последователь снимает (или надевает) рубашку, причем она уже натянута на его голову и руки. Столь сложные позы (особенно последняя) встретились здесь впервые. Еще дальше к заднему плану расположилась группа людей, наблюдающих за Крещением. Судя по тому, что в ней собрались люди старшего возраста и никто из них не готовится к обряду, можно предположить, что это – скептики или колеблющиеся. Власти родного города художника, Борго Сан-Сеполькро на севере Италии, оплачивали большинство поздних его работ. Поскольку согласно традиции, на картинах следовало отображать заказчиков, вполне возможно, что в этой группе нарисованы некоторые из них.

Архитектурные сооружения. На заднем плане, между фигурами Иисуса и ангелов виден белокаменный средневековый город (Иерусалим) с высокими зубчатыми башнями. На этом же уровне между фигурами Иисуса и Иоанна также видно строение с круглой башней.

Пейзаж. Пейзаж на картине чрезвычайно разнообразен. Лиственные деревья разных пород на переднем и среднем планах нарисованы удивительно реалистично. Особенно замечательно переданы игра света на листьях и свет, просвечивающий сквозь листву. Эти молодые деревья символизируют новую жизнь для христиан после крещения. Растения на переднем плане также нарисованы с большой тщательностью и любовью. Лужайка, где стоят ангелы, и луга среднего и заднего плана нарисованы более обобщенно. Позади фигуры Иисуса нарисовано несколько пней от срубленных деревьев (это впервые). Пропорции между деревьями среднего плана не всегда соблюдены (рядом могут быть нарисованы высокие и совсем низкие деревья). На заднем плане видна холмистая местность. Склоны холмов, поросшие травой, изрезаны песчаными осыпями, внутри которых растут отдельные кусты, деревья и целые рощи. Небо над холмами покрыто редкими и небольшими белыми облаками. На переднем плане нарисована купальня, обрамленная серыми берегами и соединенная с рекой (Иорданом), в зеркальной воде которой отражаются небо, холмы и стоящие на берегу люди. Столь контрастное отражение в воде на переднем плане встречается здесь впервые. Кроме реки к переднему плану ведут дороги, выходящие из города. В древнееврейской священной книге говорилось, что тот, кто подготовит себе путь к Богу, будет жить праведной жизнью. На картине символами этого являются река и дороги. Все дороги и реки ведут к «началу пути», такое название первая христианская община дала своей религии, и это же название стало описательным титулом Мессии.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в светлых тонах, причем ярко-зеленая листва, лужайки и холмы контрастируют со светлым небом и водной гладью. Белый голубь напоминает облака, светлая полуобнаженная фигура Иисуса повторяется в такой же фигуре последователя Иоанна, а темная фигура Иоанна – в похожих фигурах свидетелей. Яркие и чистые цвета, которыми написаны ангелы, обособляют

эту группу. Композиция картины подчиняется геометрическим построениям и наполнена глубоким символизмом. Парящий голубь расположен точно в центре воображаемого круга в верхней части картины, тогда как пупок Иисуса находится на пересечении диагоналей воображаемого прямоугольника в ее нижней части. Верхняя центральная точка указывает на божественность Иисуса, а нижняя – на Его человеческое происхождение. В геометрическом центре композиции находится Бог-человек. Фигура Иисуса разделяет небесную общину ангелов слева и земную общину справа. Небесная община едина, но испугана, земная же разобщена, но ищет разные пути к Богу, не видя, что Он среди них.

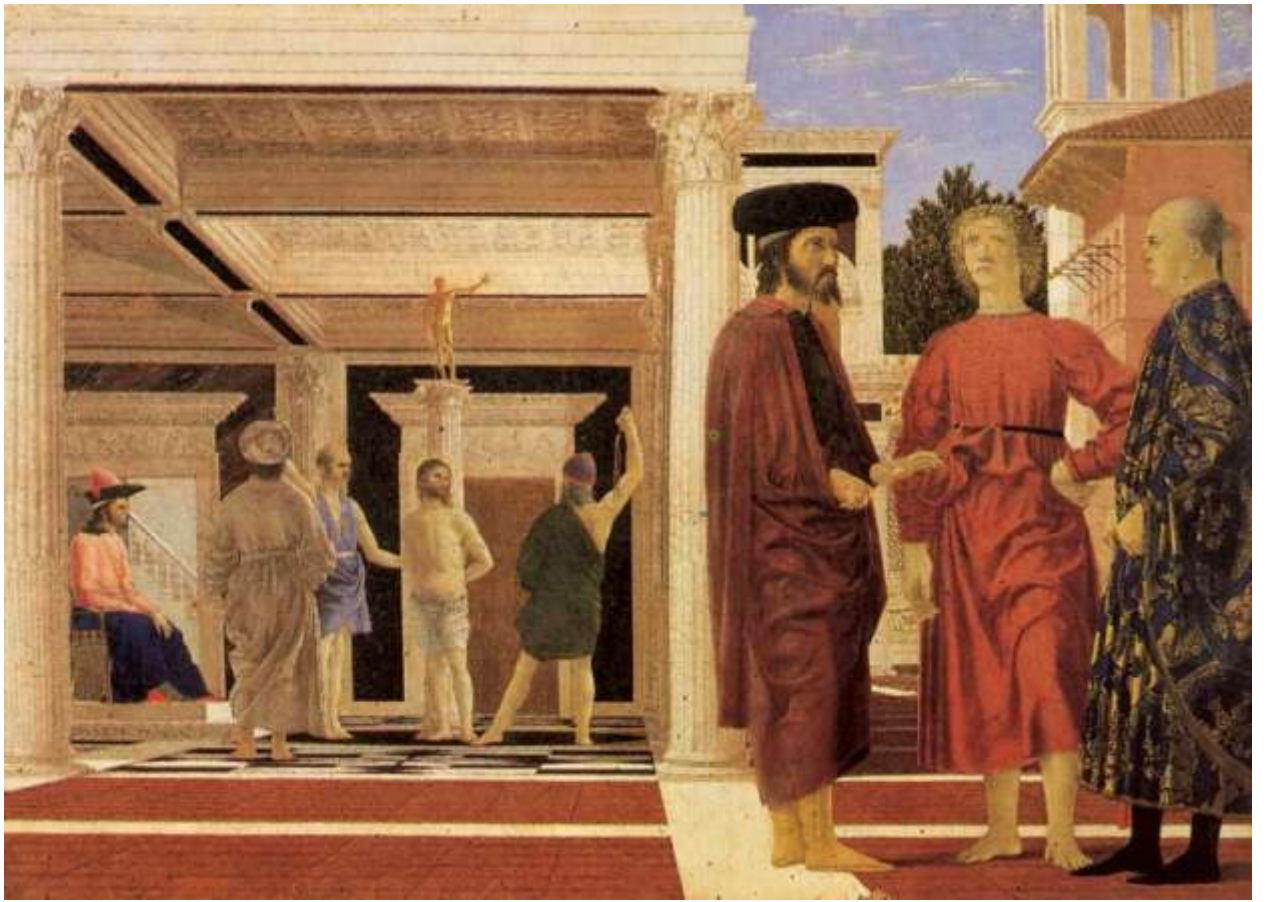
51.4.4. «Бичевание Христа»

Картина «Бичевание Христа» ([илл. 51.33](#)) размером 59×82 см, созданная около 1455 года, хранится в Национальной галерее Марке в Урбино [18, 27, 29, 43].

Сравнение с произведениями предшественников. Три фигуры на первом плане намекают на заговор, в результате которого в 1444 году был убит Оддантонио да Монтефельтро, сводный брат Федерико да Монтефельтро. Юный Оддантонио представлен здесь между двумя заговорщиками, которые привели его к гибели и которые его морально бичевали, как римляне физически бичевали Христа. Картина, таким образом, имела памятный характер, и была создана, как предполагают, через год или два после заговора. На ней, кроме Иисуса, присутствуют два палача, как и в произведениях Дуччо ([илл. 50.86](#)), Пьетро Лоренцетти ([илл. 50.87](#)) и Хайме Уге ([илл. 50.85](#)), Пилат, как у тех же художников, лишь один свидетель бичевания, как у Мастера Франке ([илл. 50.88](#)), и три персонажа в современных художнику одеждах (Оддантонио и два заговорщика), с помощью которых Пьеро проводит параллель между евангельскими и современными ему событиями. По концепции картина Пьеро ближе всего к рисунку Якопо Беллини ([илл. 40.4](#)), где сцена Бичевания помещена на задний план, а основное внимание художник уделил архитектуре, интерьеру и современным ему индифферентным персонажам.

Действующие лица. Иисус (четвертый слева), невысокого роста, с коротковатыми ногами, не особенно крепкого телосложения, но и не слишком изможденный, со спокойным лицом, глубоко запавшими глазами, коричневыми волосами и бородой, почти полностью обнажен. На Нем надета лишь традиционная полупрозрачная набедренная повязка, довольно широкая и низковато повязанная. На теле Иисуса, особенно на Его левой руке и боку, видны следы ударов плети.

Два палача (по обе стороны от Иисуса) мало похожи друг на друга. Один высокий и крепкий, с коричневыми волосами до плеч, представлен со спины. Его голое тело обернуто коротким темно-коричневым плащом. Он бос, а на голове у него надет коричневый шлем. А правой руке он держит треххвостую плетку. Другой, более старый и высокий, чем первый, худой, с



Илл. 51.33. Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа.

высоким лысым черепом, короткими волосами на затылке, глубоко посаженными глазами и бородкой клинышком, одет в короткую сиреневую тунику, стянутую в талии белым поясом. Его голова непокрыта, ноги также босы, а в правой руке он держит такую же плетку.

Пилат (у левого края), средних лет, невысокий и худой, со спокойным лицом, длинными коричневыми волосами и короткой бородой, одет в розовый камзол, а нижняя часть его туловища и ноги обернуты синим плащом. На ногах у него красные туфли, а на голове – шляпа с розовой заостренной кверху тульей и черными полями, загнутыми вверх. В правой руке он держит символ власти – золотой жезл.

Единственный свидетель бичевания (справа от Пилата) нарисован со спины. Он одет в длинную серую тунику с такого же цвета поясом, а на голове у него надет серый тюрбан, из-под которого видны темно-коричневые волосы.

Оддантонио (второй справа), юный, чуть ниже ростом стоящих рядом заговорщиков, с крепкими толстоватыми ногами, узкими плечами, высокой шеей, некрасивым, фанатичным лицом жертвы, крупными светлыми глазами, низким лбом, короной светло-коричневых, курчавых волос, широким носом, опущенными уголками губ и круглым подбородком, одет в красную тунику, подпоясанную черным ремешком выше талии. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Заговорщик, стоящий слева от Оддантонио, средних лет, высокий и худой, с красивым умным лицом, черными глазами, низко нависшими над ними темными бровями, длинными темными вьющимися волосами, крупным орлиным носом, темно-коричневой, окладистой, но не длинной бородой, разделенной под подбородком надвое, одет в черный бархатный камзол и темно-красный бархатный плащ длиной выше щиколоток. На ногах у него надеты светло-коричневые сапоги из мягкой кожи, а на голове – черный бархатный тюрбан. Другой заговорщик (справа от Оддантонио), значительно старше, чуть ниже ростом, с худым туловищем, но толстой шеей и полным мало выразительным лицом, большой лысиной и короткими рыжими волосами на затылке, одет в синий халат длиной выше щиколоток, разукрашенный золотыми узорами. Его голова непокрыта, а на ногах у него черные сапоги.

Взаимодействие персонажей. Персонажи этой картины распадаются на две, на первый взгляд несвязанные между собой группы. Слева на заднем плане нарисована сцена бичевания Иисуса. Он стоит у колонны в спокойной позе с завязанными за спиной руками, повернув туловище немного влево, а голову – вправо, и пристально смотрит на палача, находящегося справа от Него. Тот, отступив от Него на удобное расстояние и отклонившись немного назад, без особого энтузиазма замахнулся на Него плеткой. Его поза с выставленной вперед левой ногой скорее деловита, в ней не чувствуется ожесточения: палач хорошо делает свою работу, не вкладывая в нее душу. Еще более формально действует второй палач, находящийся слева от Иисуса. Он безо всяких эмоций пытается левой рукой повернуть Иисуса к себе

спиной, чтобы ему было легче ударить Его плеткой. Пилат сидит в кресле у левого края картины, сложив руки на коленях, и спокойно смотрит на экзекуцию. Свидетель, стоя спиной к зрителю, также наблюдает за происходящим, никак не выражая своего к нему отношения. Справа на переднем плане между двумя заговорщиками стоит Оддантонио. Он подбоченился левой рукой и устремил взгляд в пространство, словно глубоко над чем-то задумался. Заговорщики же его в чем-то убеждают. Тот, что слева, внимательно глядя на второго заговорщика, жестикулирует левой рукой, поддерживая правой полы плаща. Тот, что справа, наступает на Оддантонио, внимательно всматриваясь в него. Они явно координируют свои действия и аргументы, играя на струнах души молодого человека. Хотя правая сцена до сих пор вызывает споры у исследователей относительно участвующих в ней персонажей и ее связи со сценой Бичевания Христа, вполне вероятно, что художник провел параллель между Оддантонио и Христом, и между заговорщиками и палачами.

Архитектурные сооружения. Архитектурные сооружения размещены художником справа, за спинами заговорщиков. Это – дом с находящейся позади него башней (на правом краю картины), каменная стена, идущая от этой башни ко дворцу Пилата, и портик, внутри которого и происходит бичевание. Светло-желтый дом, по-видимому, двухэтажный, покрыт пологой крышей из светло-коричневой черепицы. На верхнем этаже на серии кронштейнов лежит длинная круглая балка. Белую башню венчает своего рода беседка, состоящая из колонн, прямоугольных в сечении и соединенных арками. Светлый дворец Пилата украшен портиками, поддерживаемыми круглыми колоннами коринфского стиля. Одна из колонн портика как раз и разделяет персонажи переднего и заднего плана. Мостовая вокруг этих архитектурных сооружений покрыта красной брусчаткой, уложенной большими квадратами, разделенными широкими белыми полосами.

Интерьер. В интерьере портика, где происходит экзекуция, очень просторно, много воздуха. Сам портик имеет большую высоту. Его потолок разделен на квадраты мощными каменными балками. Противоположная зрителю стена из черного с прожилками мрамора имеет две двери, обрамленные белым мрамором. Коричневая дверь позади Иисуса закрыта, а дверь позади Пилата открыта и в ее проеме видна спускающаяся со второго этажа белая мраморная лестница с перилами. Черно-белый пол портика нарисован в потрясающей перспективе. Иисус стоит у круглой белой мраморной колонны, существенно более высокой, чем Он, на верхней части которой стоит небольшая золотая статуя императора Тиберия.

Элементы пейзажа. К элементам пейзажа можно отнести кроны деревьев, виднеющиеся из-за стены, соединяющей башню и дворец Пилата, а также голубое с небольшими облачками небо, составляющее фон этим деревьям и зданиям.

Цветовая гамма и композиция. Картина характерна своим светло-желтым колоритом, на фоне которого повторяются кроваво-красный (одежда Оддантонио, плащ заговорщика, мостовая, закрытая дверь), черный (плащ

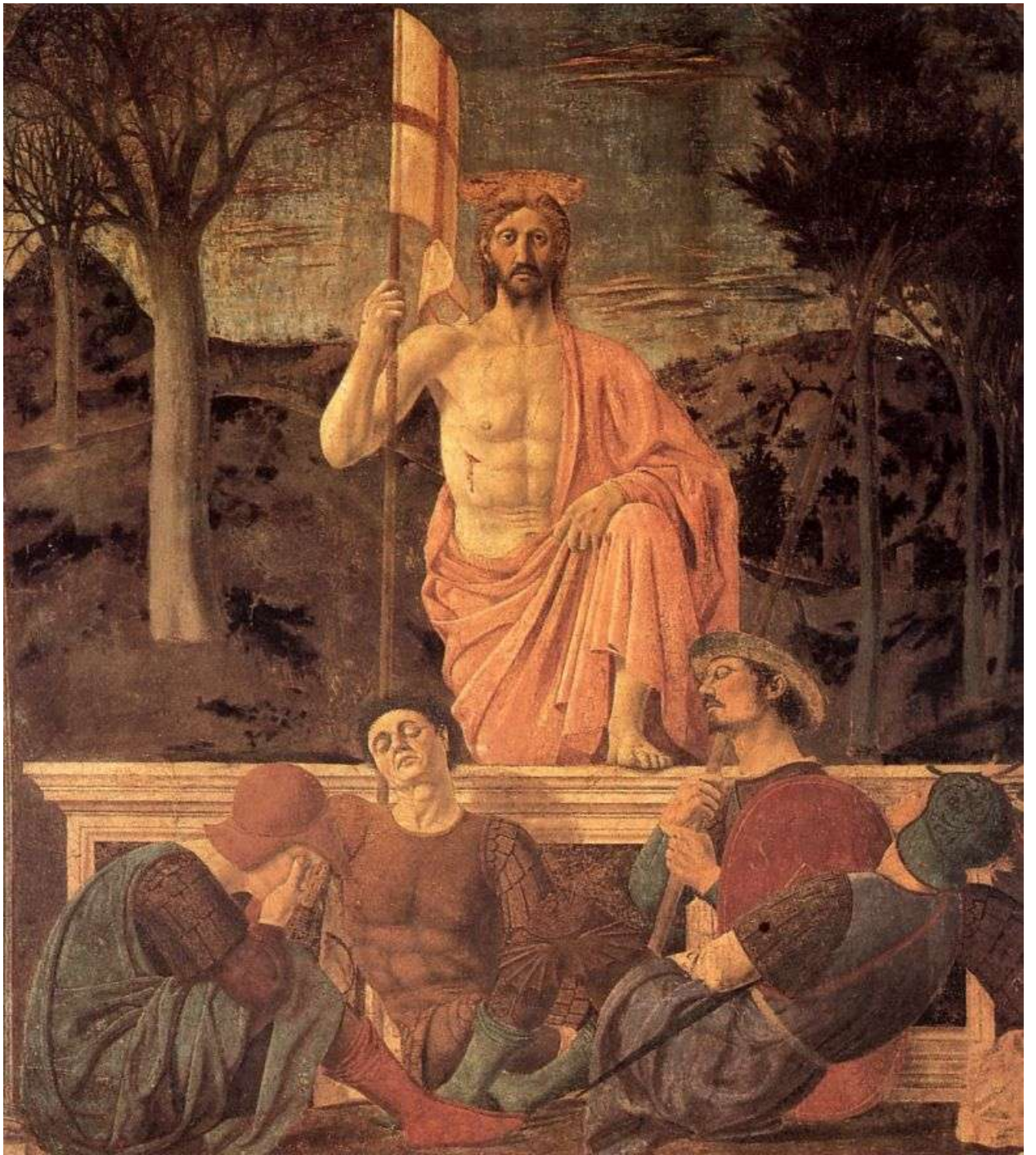
Пилата, стена, тюрбан одного заговорщика, халат и сапоги другого), зеленый (плащ палача, листва деревьев) и голубой (плащ другого палача, небо) цвета. Некоторый цветовой диссонанс в тускловатую цветовую гамму вносит пестрая расцветка халата заговорщика на правом краю картины. В композиции картины противопоставлены левая и правая ее части, передний и задний планы. Левую часть от правой отделяет колонна портика, причем левая часть шире правой, а потолок портика достигает верхнего края картины, в то время как строения в правой части (кроме башни) заметно ниже. Из-за этого внутреннее пространство портика, расположенное на заднем плане, кажется очень просторным и объемным, несмотря на то, что в нем размещены пять действующих лиц, а внешнее пространство улицы на переднем плане – узким и тесным, хотя в нем находится всего три персонажа. В каждой части картины фигуры людей расположены в линию; исключение составляет свидетель экзекуции, который находится ближе к зрителю, нарушая строй. В этой картине художник средствами живописи представляет совершенно новую идею о том, что для событий современности можно увидеть их прототипы среди событий евангельских.

51.4.5. «Воскресение Христа»

Фреска «Воскресение Христа» ([илл. 51.34](#)) размером 225×200 см, созданная в 1463-1465 годах для ратуши родного города художника – Борго Сан-Сеполькро, еще в XVI веке была перенесена в другое помещение, являющееся в настоящее время местной картинной галереей – Городской пинакотекой Борго Сан-Сеполькро. Святой Гроб является символом Сан-Сеполькро и изображается на гербе этого города [27, 31, 43].

Сравнение с произведениями Мастера Франке и Анджелико. По сравнению с произведением Мастера Франке на этот же сюжет ([илл. 35.109](#)) у Пьеро делла Франчески меньше стражников (всего четыре), которые также, как и на картине немецкого художника, спят в разнообразных позах; Иисус же торжествует над смертью, а не борется за Свою жизнь, как у Мастера Франке. У Анджелико ([илл. 35.108](#)) совсем другая концепция – свидетелями Воскресения являются лишь Дева Мария и апостол Иоанн, а Иисус, хотя уже и встал из гроба, все еще окончательно не вырвался из объятий смерти.

Действующие лица. Иисус, не особенно молодой, крепкого телосложения, с высокой жилистой шеей, лицом, напоминающим Его портрет работы Джотто ([илл. 5.14](#)), крупными, черными и столь же пронзительными глазами, черными кругами вокруг глаз, низким лбом, густыми и длинными до плеч, зачесанными назад светло-коричневыми волосами, над которыми парит золотой диск нимба, широким носом и более жидкой и короткой бородой, разделенной надвое, облачен в широкую розовую мантию на голое тело. Правая половина Его груди до пояса открыта и виден стигмат и рельеф мускулатуры, складки кожи на животе и пупок. Из раны в подреберье вытекли две тонкие струйки уже спекшейся крови. Стигматы на руках и ногах нарисованы менее четко. В правой руке Иисус



Илл. 51.34. Пьеро делла Франческа. Воскресение Христа.

держит большой, белый с красным крестом стяг Воскресения на длинном и тонком древке.

Четыре стражника нарисованы таким образом, что лица видны только у двух. Согласно Вазари, воин, который помещен лицом к зрителю (второй слева), - автопортрет художника. Средних лет, мускулистый, с крепкой шеей, крупными чертами безбородого лица и короткими черными волосами, он облачен в темно-коричневые римские кожаные военные одежды. Другой стражник (правее него), старше возрастом и более худой, с длинным носом, черными волосами и испанской бородкой, в зеленых одеждах и шляпе с полями, держит в руках овальный коричневый щит и длинную пику. Лиц двух других стражников не видно, а их военные одежды отличаются только расцветкой.

Взаимодействие персонажей. Монументальная фигура Иисуса словно статуя возвышается над саркофагом. Он поднялся, Его левая нога поставлена на край гроба и Он собирается сделать шаг, чтобы выйти из него. Его левая рука свободно лежит на поднятом колене, а в правой Он держит, опираясь на него, древко стяга Воскресения, развевающегося позади. На земле перед гробом полусидят и полулежат четыре воина. Их позы необычайно выразительны. Взгляд широко открытых глаз Иисуса устремлен прямо на зрителя, в то время как глаза солдат закрыты, в чем можно видеть акцентированное противопоставление Воскресения и Смерти.

Постройки. Длинный и не особенно высокий саркофаг облицован плитами темно-красного слоистого мрамора, вделанными в беломраморную основу. Справа за деревьями видна запущенная городская стена с серыми прямоугольными зубчатыми башнями.

Пейзаж. Пейзаж продолжает противопоставление Смерти и Воскресения: слева он - гол и пустынен, а справа – полон цветения и жизни. Слева на бесплодной земле стоят высохшие деревья без листьев, а справа и на заднем плане земля покрыта кустами, а деревья - густой листвой. Художник символически иллюстрирует слова Иисуса, которые Он произнес по пути на Голгофу: «Если они так поступают со Мною живым, то что сделают они, когда Я буду мертвым?». Идея деревьев зеленых и деревьев высохших связывалась с Древом познания Добра и Зла и Древом Жизни, стоявшими рядом в Эдемском саду, кроме того они символизируют мир до и после Распятия и Воскресения. Наконец, Иисус и спящие воины, холмы справа и редкие, небольшие слоистые облачка освещены слева лучами закатного солнца, фигуры стражников отбрасывают тени на гроб, а над мрачноватым пейзажем нависло вечернее небо и сгущаются сумерки.

Цветовая гамма и композиция. Светлая фигура Иисуса, окрашенная в оранжевый цвет заката, контрастно выделяется на фоне темно-коричневого пейзажа и серовато-синего с темно-оранжевыми пятнами неба. Разноцветные одежды воинов создают на фоне саркофага своеобразный орнамент у Его ног, но не оживляют зловещий фон. В симметричной композиции виден перевернутый крест «⊥» среди расступившихся деревьев. Пьеро делла Франческа словно говорит своей фреской, что никто не видел таинства

Воскресения, кроме немногих художников, перед внутренним взором которых это таинство предстало, но каждый из них видел его по-своему.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Ганс Мюльчер в варианте этого сюжета ([илл. 36.149](#)), следуя традициям северной живописи, расположил гроб Иисуса по диагонали. Бледный Иисус с ввалившимися большими темными глазами сидит на закрытой крышке гроба и благословляет зрителя. Четыре воина спят в причудливых позах не плотной группой, а на расстоянии друг от друга. Лесной пейзаж, окружающий гроб и огороженный невысокой стеной, исполнен очень стилизованно.

Удивительно яркую картину на этот сюжет исполнил Иоганн Кербек ([илл. 50.57](#)). Небольшой и худой Иисус в ярко-красной багрянице, опираясь на древко стяга Воскресения, стремительно выбирается из огромного гроба, крышка которого уже отброшена. Два воина позади гроба спят глубоким сном, а три воина перед ним уже проснулись, отчаянно жестикулируют руками, но не могут даже встать. Задний план отведен северному пейзажу, написанному с удивительной любовью к природе, с извилистой речкой, темным в предутренних сумерках лесом, петляющей по нему дорогой, прозрачными холмами у линии горизонта, возвышающимися на заднем плане куполами и шпилями рыцарского замка и светлеющим предрассветным небом.

51.5. Религиозная история

В этом параграфе обсуждаются произведения, созданные на сюжеты религиозных преданий, так или иначе связанные с реальными историческими событиями или лицами. Большинство из них относится к легендам о римском императоре Константине Великом и его матери Елене. Здесь же рассматривается сюжет из жизни византийского императора Ираклия. Все они входят в цикл фресок «История Животворящего Креста» в церкви Сан-Франческо в Аретцо ([илл. 51.12](#)), исполненный в 1452-1466 годах.

51.5.1. «Сон Константина»

Фреска «Сон Константина» ([илл. 51.35](#)) имеет размеры 329×190 см и находится справа от алтаря капеллы Маджоре [43].

Литературная программа. Константин Великий, римский император, сын Елены родился около 280 года и умер в 337 году. Он получил верховную власть в 312 году после победы над императором Максенцием. Согласно «Жития Константина» Евсевия, накануне битвы Константин во сне увидел в небе крест и услышал голос, произнесший: «Сим побеждай» [19]

Действующие лица. Константин, иудейской внешности, с закрытыми глазами (он спит), выпуклыми веками, горбатым носом, глубокими складками на щеках, окладистой, но довольно короткой черной бородой и усами, укрыт до подбородка широким темно-красным одеялом, смятым в



Илл. 51.35. Пьеро делла Франческа. Сон Константина.

беспорядочные складки, и заправленной под него белой простыней. Его голова в белом ночном колпаке лежит на белой подушке.

Летающий ангел (в левом верхнем углу) нарисован в невероятном ракурсе. Видны лишь его среднего размера светлые коричневатые крылья с рельефно выделяющимися перьями, силуэт его головы и развевающаяся, кажущаяся коричневой из-за ночного освещения туника.

Молодой слуга (сидит рядом с Константином), довольно худой, с приятным, удлинённым безбородым лицом, круглыми темными глазами, прямым носом, выпуклыми губами и массивным подбородком, одет в светлый с синим отложным воротничком кафтан длиной чуть ниже колен, застегнутый на груди частым рядом пуговиц, обшитых той же материей, из которой сшит кафтан. На голове у него шапочка из такой же материи, а его ноги обуты в высокие темно-красные сапоги.

На переднем плане присутствуют два стражника. Тот, что слева, темнобородый, в коротком (выше колен) кожаном панцире, темно-синих обтягивающих штанах, высоких сапогах и металлическом шлеме с козырьком, держит в правой руке длинную пику с довольно толстым древком и небольшим наконечником. Тот, что справа, с решительным безбородым лицом, темными глазами, расположенными под углом друг к другу, прямым носом, толстыми губами, опущенными уголками рта и острым подбородком, одет в несколько более длинный панцирь, коричневые сапоги и шлем с довольно широкими, опущенными вниз полями. В правой руке он держит среднего размера палицу, а левой опирается на щит прямоугольной формы.

Взаимодействие персонажей. Император, повернувшись на левый бок (чтобы было видно его лицо), спокойно спит в своей постели. Из левого верхнего угла фрески к нему слетает ангел и правой рукой с вытянутым вперед указательным пальцем посылает ему сон – крест, символ грядущей победы христианства, который должен видеть император (но которого нет на фреске). Три свидетеля, слуга и два стражника, не видят ангела. Слуга присел на край постели императора, подпер голову левой рукой, а правую положил на колени. Его немного сонный и задумчивый взгляд устремлен на зрителя. Возможно, именно с ним отождествил себя художник и от его лица здесь ведется повествование. Два стражника, левый спиной к зрителю, а правый – лицом к нему, охраняют сон Константина. Оба настороже, сосредоточены, а их оружие готово к бою.

Палатка. Император спит в палатке, которая по конструкции представляет собой увеличенный вариант балдахин, изображенных на картинах Робера Кампена ([илл. 31.1](#)) и Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.24](#)). Она выше и шире них, а ее верхняя часть имеет более острый конус. В центре палатки за постелью императора этот красный конус поддерживается круглым толстым коричневым столбом. Желтые полы палатки раздвинуты, чтобы зритель мог увидеть, что происходит внутри. Конструкция высокой кровати с ящиком для белья спереди, на темно-коричневой крышке которого сидит слуга, уже встречалась ранее в работах других художников. Внутри

палатки за кроватью царит полумрак справа от столба и полный мрак – слева. Конусы еще четырех палаток виднеются позади палатки Константина.

Свет. Над палатками нарисовано темно-синее небо в момент, когда едва начало светать. Такой тонкий эффект предрасветного освещения встречается здесь впервые. К этому освещению добавлен мистический свет, который принес с собой ангел; он, едва разрывая тьму, освещает палатку Константина и всех действующих лиц снаружи и внутри нее. Глубокие тени падают на лица стражников от козырьков и полей их шлемов, а также подчеркивают рельеф складок на одежде слуги.

Цветовая гамма и композиция. Кроваво-красный конус палатки на переднем плане, такие же кровавые отблески на желтой ткани палатки и красный цвет одеяла Константина словно предвещают кровавую битву. Ярко-желтое пятно мистического света на переднем плане со всех сторон окутано тьмой, из которой проступают силуэты стражников, ангела и купола палаток на заднем плане. Белые простыни, подушка и светлые одежды выделяют из тьмы лишь лицо императора и фигуру его слуги. В композиции фрески горизонтально расположенная фигура Константина связывает вместе вертикально расположенные фигуры стражников и сидящего слуги, а вертикально расположенная пика левого стражника – фигуры его самого, слуги и летящего ангела. В результате все персонажи образуют своеобразный прямой угол. Палатка императора расположена в центре, ее столб образует центральную ось композиции фрески, относительно которой полы палатки раздвинуты почти симметрично. Задний план, напротив, асимметричен – справа видны силуэты трех палаток, а слева – только одной, ниже летящего ангела. Пьеро делла Франческа был первым художником, который нарисовал произведение на тему вещего сна, в котором сам этот сон (как сюжет) не изображен. Этим он сломал традицию, идущую от Мастера св. Франциска, согласно которой в таких произведениях были одновременно представлены два пространства, в одном из которых находился персонаж, видящий сон, а в другом – сам сон, который он видит.

Другие произведения, посвященные снам. Отметим еще два произведения, посвященные снам и трактующие эти сюжеты более традиционно. Первое из них, картина Рогира ван дер Вейдена ([илл. 51.36](#)) размером 89×80 см из Музея Дж. Пола Гетти в Лос-Анджелеса, было исполнено в 1437-1440 годах и написано в светлых ярких тонах дневного освещения. Второе, картина Сассетты ([илл. 51.37](#)) размером 44×60 см из Государственных музеев Берлина, исполнено в 1444 году и написано в темных тонах ночного освещения.

51.5.2. «Победа Константина над Максенцием»

Фреска «Победа Константина над Максенцием» ([илл. 51.38](#)) размером 322×764 см довольно сильно повреждена [57].

Литературная программа. Она посвящена битве между двумя римскими императорами в 312 году у Мульвийского моста и Красных



Илл. 51.36. Рогир ван дер Вейден. Сон папы Сергия.



Илл. 51.37. Сассетта. Блаженный Раньеро из Борго Сан-Сеполькро, являющийся кардиналу во сне.



Илл. 51.38. Пьеро делла Франческа. Победа Константина над Максенцием.

Камней на реке Тибр. Это событие традиционно рассматривается как поворотный пункт в утверждении христианства в Римской империи. С тех пор считается, что Константин заменил орла на штандартах римских легионов на крест. На монетах периода его правления изображается ХР-монограмма (монограмма, образованная греческими буквами «хи» и «ро» - первыми буквами имени Христос, - принятая ранними христианами в качестве символа христианства), хотя нет достоверных сведений, что император ввел ее в употребление с каким-либо специально христианским значением.

Скрытый символический смысл этой фрески касается событий, современных ее автору, когда папа Пий II пытался организовать крестовый поход против турок. Все попытки примирить католическую и православную церкви окончились неудачей, поэтому, после завоевания турками Константинополя, единственным выходом казалось объединение всех христиан на борьбу против неверных. Как Константин повел в бой свои войска, защищая символ креста, так и свергнутый с престола бывший византийский император Иоанн VIII Палеолог мог бы победить неверных, если бы он повел в бой объединенные христианские армии [19].

Сравнение с картинами Уччелло. Если сравнить эту фреску с батальными сценами Уччелло ([илл. 37.22-37.24](#)), созданными двадцатью годами ранее, то на фреске Пьеро вообще отсутствует неприятельская армия и ее предводитель Максенций, так что эта битва больше похожа на роскошный парад, из-за чего в ней значительно меньше движения и экспрессии, чем в произведениях Уччелло. Вместе с тем стиль Пьеро значительно ближе к реалистичному изображению армии и пейзажа, чем стиль Уччелло.

Действующие лица. Фигуру Константина (впереди левой группы всадников) почти не видно. Его лицо, мужественное и решительное, похоже на его изображение на [илл. 51.35](#) и представляет портрет Иоанна VIII Палеолога, бывшего византийского императора. На голове у него надет светлый металлический куполообразный шлем с полями. Он сидит на белой лошади и держит в правой руке небольшой светлый крест, который он выставил перед собой.

От фигуры Максенция на правой части фрески, которая особенно плохо сохранилась, остались лишь часть шляпы и фрагмент торса.

На левой части фрески находится войско Константина, а на правой – отступающее войско Максенция. Слева хорошо сохранилась фигура скачущего всадника на белом коне в коричневом кожаном панцире и черном металлическом шлеме с полями. В правой руке он держит металлическую палицу. Левее него нарисован трубач с горном, а еще левее – рыцарь в современных художнику латах.

Взаимодействие персонажей. Войско Константина на левом берегу наступает, а отряды Максенция на правом берегу отступают. Один бородатый воин на коричневом коне из отряда Максенция, выбираясь из реки, смотрит прямо на зрителя. Константин находится в центре фрески

впереди своего войска и, по совету ангела, устрашает отряды Максенция изображением креста. Среди воинов не заметно энтузиазма или воинского пыла. Отступающие войска также движутся без особой стремительности.

Лошади. Лошади также не проявляют особой горячности, большинство из них гарцует, словно на выезде. Лишь белый конь одного из воинов Константина скачет галопом. Его передние ноги подняты; кажется, что он встает на дыбы. Интересна поза коричневого коня, находящегося под всадником из войска Максенция, который смотрит на зрителя. Этот конь выбирается из ручья (реки Тибр, но слишком узкой) на крутой берег. Его задние ноги глубоко внизу, в воде, а передние уже на высоком берегу, он старается упереться ими, чтобы выскочить из воды, что нарисовано довольно реалистично.

Пейзаж. Пейзаж на фреске сильно попорчен, поэтому видны лишь некоторые его элементы. Это - узкая река, больше похожая на ручей, через который переправляется войско, в зеркальной глади воды которого отражается небо и стоящие по берегам отдельные деревья, едва видные холмы на горизонте. Голубое небо, покрыто весьма условными облаками.

Цветовая гамма и композиция. Светлый колорит фрески контрастирует с темными пятнами, которые создают фигуры лошадей и знамена. Композиционно все произведение можно разделить на нижнюю и верхнюю половины. Нижняя половина отведена под парад лошадей и наездников. Верхнюю же половину можно разделить на три части – в средней находится небо, а в крайних – стяги и поднятые вверх копья, перечеркивающие небо разноцветными линиями, белыми, коричневыми и черными. Батальная живопись сделала еще один шаг в своем развитии: нарисованная война за веру ничем не отличается от изображения любой другой войны.

51.5.3. «Исповедь»

Фреска «Исповедь» («Пытка еврея») ([илл. 51.39](#)) размером 356×193 см входит в цикл фресок на сюжеты легенды о Животворящем Кресте в церкви Сан-Франческо в Ареццо. В ее создании принимал участие Джованни да Пьямонте, главный помощник Пьеро делла Франчески [57].

Литературная программа. Христианство стало официально признанной религией в Римской империи по эдикту Константина Великого в 313 году, и с тех пор мать императора Елена посвятила себя пропаганде христианства, творя благие дела. Она поставила в Святой Земле множество церквей. Ее целью было найти крест, на котором был распят Христос. После казни Иисуса иудеи зарыли этот крест в землю, и никто не знал, где он находится. Этот эпизод изображен на фреске того же цикла ([илл. 51.40](#)) размером 356×190 см. Знал место, где сокрыт крест, лишь некий Иуда, но он отказывался его указать, был брошен Еленой в ров и пребывал там, пока голод не заставил его перестать упрямиться [19]. На фреске ([илл. 51.39](#)) представлена пытка Иуды.



Илл. 51.39. Пьеро делла Франческа. Исповедь.



Илл. 51.40. Пьеро делла Франческа. Похороны Святого Креста.

Действующие лица. Иуда (на переднем плане), средних лет и крепкого телосложения, с маленькими кистями рук, толстой шеей, широким неприятным лицом, большими черными глазами, низким лбом, черными курчавыми волосами, маленьким острым носом, широким ртом и массивным подбородком, одет в коричневый кафтан с черным воротником и черные сапоги.

Три палача, молодые, с красивыми лицами, одеты в современные художнику одежды. На них камзолы, синий, белый и зеленый, черные штаны и сапоги. На голове того, что справа, можно видеть модную шляпу, у остальных головы непокрыты. У всех троих волосы тщательно причесаны. Тот, что справа, держит в левой руке толстую палку, а правой – Иуду за волосы.

Взаимодействие персонажей. Два палача с большим усилием тянут обеими руками веревку, перекинутую через блок, поднимая Иуду изо рва. Они уже подняли его настолько, что его тело поднялось над краем рва наполовину, и Иуда уперся руками и ногой в этот край, пытаясь вылезти изо рва. Третий палач, стоящий справа от Иуды, схватил Иуду за волосы и пытается вырвать у него признание, несколько презрительно глядя на него. Иуда еле жив от перенесенных страданий, но продолжает упорствовать. Его недобрый взгляд устремлен вверх, ему больно, но его лицо уже неспособно что-либо выразить.

Архитектурные сооружения. Пытка совершается перед красной крепостной стеной с зубцами. Слева расположен двухэтажный дом, сделанный из крупных темно-серых каменных блоков. В его боковой стене видны прорезы двух окон. Нависающая над ними крыша сделана из дерева.

Орудие пыток. Орудие пыток представляет собой треногу, сделанную из трех длинных досок с блоком, закрепленным наверху, через который перекинута толстая крученая веревка. К одному концу этой веревки привязан Иуда, а за другой палачи вытаскивают его изо рва. Ров является круглой шахтой, края которой обложены красными кирпичами. Внутри рва царит кромешная тьма.

Элементы пейзажа. Единственным элементом пейзажа на фреске является синее небо, покрытое довольно схематичными облаками. Место пытки освещено, но яркого солнечного света нигде не видно.

Цветовая гамма и композиция. Кровавый колорит фреске придает красная стена на заднем плане. Темный дом, темные одежды палачей и недобрый взгляд Иуды усиливают мрачное впечатление от фрески. Светлое небо создает контраст с этим гнетущим настроением. В композиции вверх к небу устремлена тренога, но это лишь орудие пытки, под которым копошатся палачи, мучающие Иуду. Мрачный дом слева намекает на то, что даже, когда Иуда и выдаст свою тайну (которую он непонятно зачем берег ценою собственных мучений), его не ждет ничего хорошего. Вольно или невольно, художник показал, что христиане, которые в течение трех веков подвергались жестоким мучениям со стороны римлян, не успели получить власть, как тут же, забыв заветы Христа, начали с ожесточением мучить и

преследовать иноверцев (а потом и других христиан, считая их либо еретиками, либо врагами) и увлеченно делали это в течение многих веков, оправдывая свои деяния благими целями.

51.5.4. «Обретение и узнавание Животворящего Креста в Иерусалиме»

Фреска «Обретение и узнавание Животворящего Креста в Иерусалиме» ([илл. 51.41](#)) размером 356×747 см входит в цикл фресок на сюжеты легенды о Животворящем Кресте в церкви Сан-Франческо в Ареццо [57].

Литературная программа. После того, как Иуда выдал свою тайну, Елена, мать Константина, обнаружила в Иерусалиме крест Христа. Были выкопаны три креста, на вид неотличимые один от другого. Человек, труп которого поднесли, чтобы поочередно коснуться им каждого из крестов, чудесным образом воскрес от прикосновения Креста Господнего. Елена обнаружила также три гвоздя, которыми Христос был прибит к кресту [19].

Действующие лица. Елена, христианская святая и мать Константина Великого, родилась около 255 года и умерла в 330 году. На фреске она нарисована дважды – слева ([илл. 51.42](#)) у левого края фрески и справа ([илл. 51.43](#)) восьмая справа. Пожилая, чуть полноватая и довольно некрасивая, она одета в серое платье (видны лишь его узкие рукава) и закутана в темно-синий плащ. Ее конусообразная белая корона надета на белый головной платок, края которого прикрывают ей лоб, а длинные концы закрывают шею и спускаются на грудь.

Свита Елены хорошо видна только на правой половине фрески ([илл. 51.43](#)). Ее составляют две знатные дамы, три служанки и старый священник. Одна из знатных дам (слева от Елены на переднем плане) и обликом, и одеждой напоминает царицу Савскую на другой фреске того же цикла ([илл. 51.24](#)). Лишь полы ее синего плаща больше раздвинуты и завернуты на плечи так, что видна его коричневая подкладка. Другая знатная дама (справа от Елены на переднем плане), высокая и стройная, в голубом плаще и белом головном платке, нарисована почти спиной к зрителю. Служанки (позади Елены), более молодые, хотя и не особенно красивые, с прическами в форме венков, в которые вплетены кисейные ленты, отличаются более простыми одеждами. Священник (справа от дамы в голубом плаще), с просветленным лицом, круглыми глазами, низким лбом, шапкой седых волос и окладистой седой бородой, разделенной надвое, одет в серую рясу, прикрытую сверху белой пелериной, а его ноги завернуты в темно-синий плащ. У правого края фрески расположились трое придворных, в плащах и экзотических головных уборах. На [илл. 51.42](#) рядом с Еленой стоит карлик в серых одеждах и большой шляпе.

Рабочие (правее Елены на [илл. 51.42](#)), средних лет и молодые, высокие и худые, с безбородыми лицами и чернобородые, одетые весьма разнообразно, в шапках или тюрбанах, держат в руках выкопанные кресты, либо лопаты (это впервые).



Илл. 51.41. Пьеро делла Франческа. Обретение и узнавание Животворящего Креста в Иерусалиме.



Илл. 51.42. Пьеро делла Франческа. Обретение Животворящего Креста.



Илл. 51.43. Пьеро делла Франческа. Узнавание Животворящего Креста.

Воскресший (правее священника на [илл. 51.43](#)), юноша с крепким телом, длинными руками и черными длинными волосами, полностью обнажен.

Взаимодействие персонажей. В сцене Обретения Животворящего Креста ([илл. 51.42](#)) рабочие выкопали глубокую яму. Один из рабочих стоит в ней так, что из-за края ямы видна лишь верхняя половина его туловища. У края ямы стоят еще пять рабочих, причем слева находится их начальник в белом кафтане. Один крест уже достали из ямы и поставили вертикально на ее край, другой только достают из нее. У левого края ямы стоит Елена со свитой (которая почти не сохранилась) и наблюдает за работой. В сцене Узнавания Животворящего Креста ([илл. 51.43](#)) Елена и вся ее свита стоит на коленях. Один из рабочих, стоя во весь рост, наклонно держит крест, которым он перед этим коснулся покойника, и тот воскрес. Воскресший по пояс высунулся из гроба и развел от счастья руками, вознося Богу хвалу. Елена и священник молитвенно сложили руки перед собой, одна из дам всплеснула руками, служанка обхватила себя руками крест-накрест от умиления. Обе сцены следуют одна за другой во времени.

Архитектурные сооружения. В левом верхнем углу фрески ([илл. 51.42](#)) на заднем плане расположен Иерусалим. Это белокаменный город, обнесенный высокой зубчатой стеной с башнями, двускатными крышами домов, куполами церквей в виде четырехугольных пирамид и некоторыми довольно экзотическими грандиозными сооружениями. Правую половину фрески ([илл. 51.43](#)) занимает фасад церкви, на фоне которого разворачивается сцена Узнавания. Церковь имеет двускатную крышу, ее фронтон украшен крупной монограммой в круге. Фасад разделен пилястрами на три вертикальные части, каждая из которых украшена декоративным кругом (центральная темно-серая часть крупным светло-серым кругом под самым антаблементом, а коричневые боковые части – меньшими темно-серыми кругами, расположенными ниже). Внизу в каждой части имеется портал с белым арочным верхом, обрамленный белыми колоннами и арками. Справа от этой церкви в перспективе виден кусочек городской средневековой улицы с башенкой и высоким кирпичным домом с узкими окнами.

Кресты. Все кресты сколочены из толстых светло-коричневых досок и имеют Т-образную форму, однако переключина прибита чуть ниже конца основания (такой формы кресты еще не встречались).

Пейзаж. Между Иерусалимом и церковью ([илл. 51.41](#)), перед которой происходит Узнавание Животворящего Креста, возвышается темный холм (Голгофа), на склонах которого едва различимы отдельные растения. Тусклое небо, как обычно, покрыто мелкими облачками. Фреска нарисована в трех ракурсах – передний план, включая церковь, художник изобразил как вид прямо перед собой, улицу справа от нее – как вид снизу, а Голгофу и Иерусалим – как вид сверху.

Цветовая гамма и композиция. Фреска имеет темный колорит, создаваемый цветом Голгофы, фасада церкви, неба и одежд персонажей. Светлые пятна на этом фоне образуют Иерусалим, одежда начальника рабочих и элементы декора церкви. Композиционно все произведение можно

разделить на три части – сцену Обретения на переднем плане слева, Иерусалим в левом верхнем углу и сцену Узнавания справа. Кусочек улицы справа от церкви образует самостоятельный этюд городского пейзажа, не связанный с остальными частями фрески. За исключением этого этюда, глубина пространства на фреске передана не слишком убедительно. Сцена же Узнавания явно переключается со сценой Поклонения на упомянутой выше фреске ([илл. 51.24](#)).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Миниатюру на сюжет «Обретение Св. Креста» ([илл. 33.2](#)) исполнил Ян ван Эйк в Туринском часовом слове.

Аньоло Гадди в 1380-е годы исполнил в церкви Санта-Кроче во Флоренции фреску на оба сюжета «Обретение и узнавание Святого Креста» ([илл. 51.44](#)), где Елена, отмеченная нимбом, (как и на фреске Пьеро делла Франческа) нарисована дважды. На этой фреске, на заднем плане представлены некоторые трогательные бытовые подробности, например, стадо гусей, обилие водоплавающей птицы в ручье, монахи у колодца и на мостике и т.п.

Симон Мармион изобразил сцену Узнавания Святого Креста на картине ([илл. 50.73](#)), где, в отличие от итальянских мастеров, от прикосновения креста воскресает девушка, а не юноша. Чудо совершается в готической церкви. На заднем плане в левом верхнем углу картины рабочие роют яму, выкапывая кресты.

51.5.5. «Поражение царя Персидского Хосроя от Ираклия»

Фреска «Поражение царя Персидского Хосроя от Ираклия» ([илл. 51.45](#)) размером 329×747 см входит в цикл фресок на сюжеты легенды о Животворящем Кресте в церкви Сан-Франческо в Ареццо [57].

Литературная программа. На фреске представлена битва между войсками двух монархов - эпизод, предшествующий тому, который изобразил Аньоло Гадди на фреске «Триумф Креста Господня» ([илл. 20.1](#)). Общей для этих двух фресок является коленапреклоненная фигура Хосроя, которого казнят на [илл. 20.1](#) и объявляют смертный приговор на [илл. 51.45](#). Пьеро делла Франческа завершил свой цикл фресок в Ареццо фреской «Триумф Креста Господня» ([илл. 51.46](#)) размером 390×747 см, совершенно непохожей на фреску Аньоло Гадди.

Действующие лица. Ираклий (в правой части фрески на [илл. 51.45](#) левее коленапреклоненного Хосроя), среднего возраста, темноглазый, с прямым носом, темными усами и седеющей острой бородой, в коричневых доспехах и чуть более светлом шлеме. В руке он сжимает золотой императорский жезл.

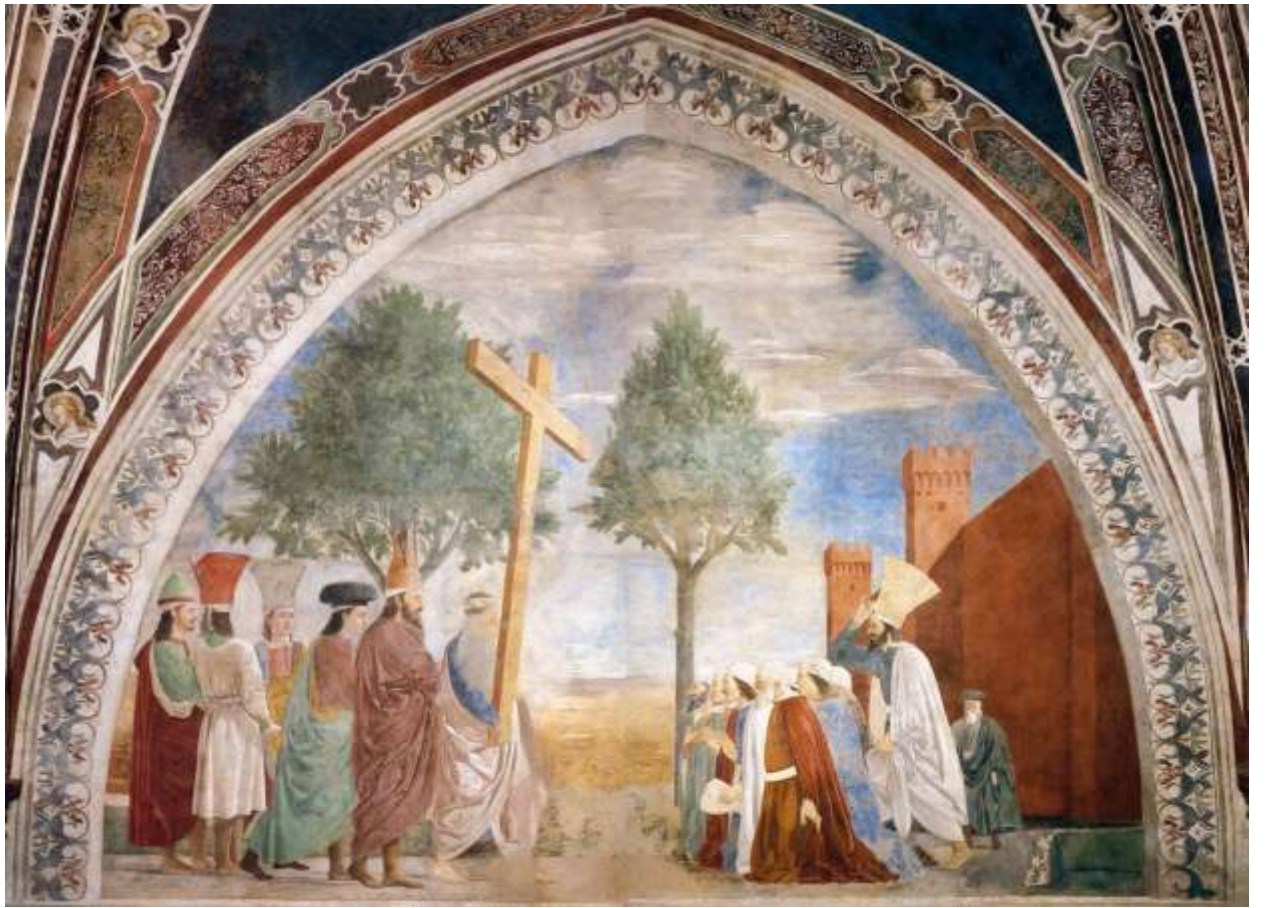
Хосрой (правее Ираклия), пожилой, небольшого роста, с печальным лицом, небольшими темными глазами, черными, густыми, полукруглыми, словно от удивления, бровями, невысоким лбом, длинными седоватыми волосами, широким носом и седой бородой, разделенной на две пряди, одет в



Илл. 51.44. Аньоло Гадди. Обретение и узнавание Святого Креста.



Илл. 51.45. Пьеро делла Франческа. Поражение царя Персидского Хосроя от Ираклия.



Илл. 51.46. Пьеро делла Франческа. Триумф Креста Господня.

красную тунику, перетянутую на талии широким черным поясом, и широкий темно-синий плащ. На его голове надета золотая корона с короткими зубцами.

Воины, византийские и персидские, весьма разнообразны по внешнему виду. Между их одеждой, доспехами и вооружением нет заметных различий. Часть из них имеют такие же доспехи и вооружение, как и на предыдущих фресках цикла, другие облачены в латы средневековых рыцарей. В дополнение к флагам с орлом и львом мы видим красный флаг с широким белым крестом, а также флаг с белым гусем и с черным негром.

Взаимодействие персонажей. В отличие от фрески на [илл. 51.38](#), здесь изображено ожесточенное сражение. Византийские войска практически уже одержали победу и добивают персов. Остатки персов оказывают ожесточенное сопротивление. Часть воинов сражается в пешем строю, другие – на конях. Позы воинов необычайно динамичны. Византийские флаги устремлены в небо и развеваются на ветру, а персидские флаги падают. Художник впервые нарисовал летящие в воздухе копья и стрелы, причем их движение довольно убедительно. Хосрой, уже плененный византийцами, стоит на коленях в окружении Ираклия и его свиты. Византийский император оглашает ему смертный приговор. Участники свиты императора имеют портретное сходство с членами семьи Баччи, заказчиков этого цикла фресок.

Кони. Кони, участвующие в сражении, не менее возбуждены, чем люди. Особенно хороши их морды (у белых лошадей в центре), хотя в их позах немного не хватает движения, они больше похожи на застывшие памятники, чем на скачущих коней. В этом отношении Пьеро делла Франческа уступает Уччелло, хотя мастерство рисунка у Пьеро несомненно выше.

Палатка Хосроя. На правом краю фрески находится палатка Хосроя. Она представляет собой полупрозрачный навес в виде арки, задняя стенка которого затянута розовой материей. Внутри навеса находится возвышение, на котором стоит складной походный трон. Справа от трона на тонкой колонне возвышается черный петух, а позади него замысловатой формы золотой светильник.

Элементы пейзажа. На фреске практически отсутствуют элементы пейзажа и задний план. Исключение составляет синее небо с редкими облаками неправильной формы.

Цветовая гамма и композиция. В композиции художник противопоставил спокойное синее небо в верхней части фрески, разрезаемое знаменами, копьями и стрелами, темному клубку сражающихся тел воинов в нижней ее части, разрезаемому белыми пятнами фигур коней и бликами от доспехов. Безжалостное и увлеченное, массовое истребление себе подобных ради обладания фрагментом креста, на котором погиб Тот, Кто призывал любить ближнего, как самого себя, представлено мастером с ужасающей объективностью.

51.6. Светские портреты

В этом параграфе обсуждаются портреты Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца, герцога и герцогини Урбинских, образующие диптих ([илл. 51.47](#)) размером 47×33 см каждый, датируемый приблизительно 1465-1470 годами и хранящийся в галерее Уффици во Флоренции. Диптих попал во Флоренцию в 1631 году вместе с наследством делла Ровере [27, 33, 40, 43, 57]. До середины XV века Урбино был небольшим городом из камня и кирпича, расположенным среди зеленых холмов в Марках, между Романьей, Тосканой и Умбрией. Затем владение Монтефельтро превратилось в «город-дворец». Маленький двор Урбино приобрел большое культурное значение при Федерико да Монтефельтро и его жене Баттисте Сфорца [29].

51.6.1. Портрет Федерико да Монтефельтро

Федерико да Монтефельтро, чей портрет ([илл. 51.48](#)) обсуждается в этом разделе, был истинным князем, культурным и просвещенным. При нем было перестроено семейное палаццо Монтефельтро. Далматинец Лучано Лаурана и сиенец Франческо ди Джорджо Мартини создали на его месте одну из самых замечательных в Европе гражданских построек XV века. Палаццо украшали художники из всех областей Италии, а также из Испании и Нидерландов: Педро Берругете, который был также скульптором и прекрасным резчиком по дереву, Пьеро делла Франческа и Йост ван Гент, Паоло Уччелло и многие другие. В своем дворце Федерико, который умер в 1482 году, создал настоящий «идеальный город», где все меры основывались на «божественных пропорциях», согласованных с природой. В этой атмосфере формировались два гения, Браманте и Рафаэль [29].

На портрете, который можно сравнить с другим портретом Федерико ([илл. 51.4](#)), его возраст приближается к пятидесяти и он уже начинает стареть. Его лицо немного обрюзгло, под подбородком начал формироваться жировой мешок, а вокруг рта и глаз – морщинки. Его небольшие и чуть раскосые черные глаза с контрастно белыми белками, отличаются умом и юмором (левый профиль портрета позволил художнику скрыть отсутствие у модели правого глаза, которого герцог лишился во время рыцарского турнира; тогда же у него была перебита переносица). Опущенные веки создают впечатление несколько сонного взгляда, а темные круги и морщины около глаз – определенной усталости. Очень выразителен крючковатый нос, низко посаженный рот с тонкими губами и выступающий подбородок, придающие лицу насмешливо скептическое выражение. Художник не приукрасил портрет, тщательно нарисовав все бородавки на выбритой щеке. Густые черные вьющиеся волосы довольно коротко и аккуратно пострижены. У него крупная голова, короткая и толстая шея.

Этот спокойный человек с полным сознанием своей силы и власти немного устал от жизни, но продолжает зорко следить из-под своих полуопущенных век за всем, что его окружает, понимая, что опасность может



Илл. 51.47. Пьеро делла Франческа. Урбинский диптих.



Илл. 51.48. Пьеро делла Франческа. Портрет Федерико да Монтефельтро.

прийти отовсюду. Одновременно есть что-то детское и незащищенное в этом стареющем лице. Он научился хорошо понимать, как устроена жизнь, и какие пружины приводят ее в движение, и ему немного смешно от того, что он всегда видит внутренний смысл вещей за внешней суетой.

Его одежда отличается удивительной простотой. Это красный камзол со складками на груди и невысоким стоячим воротником, из-под которого виден белый подворотничок, а на голове – красная шапка цилиндрической формы с чуть более широким верхом.

Почти все предшественники Пьеро делла Франческа писали портреты, используя в них нейтральный (темный или светлый) фон. Исключение составлял Пизанелло, который использовал в качестве фона декоративные цветы (например, в портрете на [илл. 38.136](#)). Лишь в парных портретах модели помещались в интерьер. Пьеро был первым, кто стал писать портреты на фоне пейзажей, отдаленно напоминающих пейзажи нидерландских мастеров, Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. В данном случае мы видим в качестве заднего плана пейзаж, представленный с высоты птичьего полета. Замечательно нарисованы водная гладь реки, парусные кораблики, отражающиеся в воде, крутой дальний берег, холмы, окутанные туманом, (это впервые), прозрачная гористая линия горизонта и безоблачное небо, цвет которого сгущается кверху.

Яркие краски переднего плана противопоставлены мягким краскам заднего. Красный цвет одежды герцога резко выделяется на фоне коричневого берега, голубого неба и водной поверхности. Загар его лица, черные волосы и глаза, жесткий профиль окружены нежным цветом неба, высветленным у горизонта. Фигура Федерико находится прямо перед зрителем, в то время как пейзаж – на значительном удалении от него. Несмотря на то, что портрет выполнен в профиль, что являлось традиционным для итальянской живописи, он наполнен удивительным настроением и психологическим подтекстом.

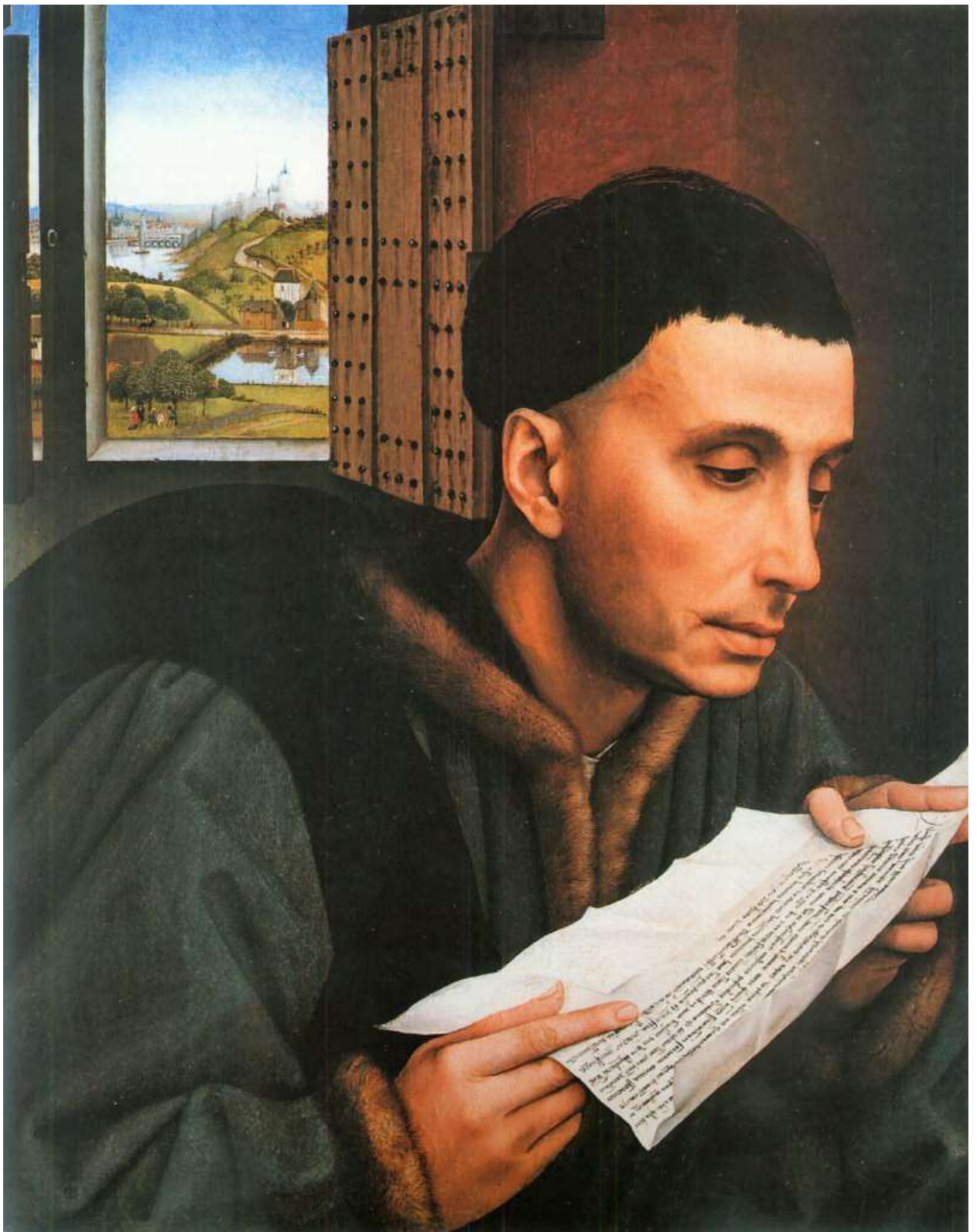
Сравнение с другими мужскими портретами. Учелло около 1435 года исполнил в соборе Прато фреску ([илл. 51.49](#)) с головой старика в круге. Коротко стриженные седые волосы, выцветшие глаза и бесформенный рот с опущенными уголками губ производят немного гнетущее впечатление.

На одном из портретов работы Рогира ван дер Вейдена ([илл. 51.50](#)) размером 45×35 см, исполненном около 1450 года и хранящемся в Национальной галерее в Лондоне, в качестве фона можно видеть кусочек интерьера и вид из окна с пейзажем. Кроме того, этот портрет можно рассматривать и как одно из первых произведений в жанре бытовой живописи с определенным психологическим подтекстом – мужчина, читающий письмо, явно взволнован его содержанием. Некоторые специалисты, однако, считают, что на этой картине изображен св. Иво, законовед XIII века, покровитель юристов, выступавший в защиту бедных.

Пьеро делла Франческа в 1451 году создал и более традиционный портрет итальянского правителя – Сиджизмондо Пандольфо Малатесты ([илл. 51.51](#)) размером 44×34 см из Лувра в Париже, который можно сравнить с его



Илл. 51.49. Уччелло. Голова старика в круге.



Илл. 51.50. Рогир ван дер Вейден. Портрет читающего мужчины.



Илл. 51.51. Пьеро делла Франческа. Сиджизмондо Пандольфо Малатеста.

же портретом в качестве донатора ([илл. 51.11](#)). Здесь мы видим одну лишь непомерную гордость – от притворного смирения донатора не осталось и следа. Отметим также исключительное мастерство художника в передаче фактуры парчовой ткани одежды Малатесты, которая просто сверкает на черном фоне картины.

51.6.2. Портрет Баттисты Сфорца

Портрет герцогини Урбинской Баттисты Сфорца ([илл. 51.52](#)) помещен на левой створке «Урбинского диптиха» ([илл. 51.47](#)). Баттиста Сфорца, дочь Алессандро Сфорца и Констанце де Варано, родилась в 1446 году, 10 февраля 1460 года вышла замуж за Федерико да Монтефельтро, и умерла в 1472 году. Как и Федерико, Баттиста изображена здесь в профиль. Ее небольшая голова возвышается на длинной, но не тонкой шее. Не особенно красивое лицо женщины средних лет, с тонкой белой кожей, лишенной морщин, маленькими светлыми глазами, тонкими, едва заметными бровями, высоким лбом, светло-коричневыми волосами, собранными в гладкую прическу, причем линия, разделяющая лоб и волосы странным образом сдвинута ближе к темени, с длинным острым носом, плотно сжатыми тонкими губами (верхняя губа нависает над нижней) и массивным подбородком, отличается своей замкнутостью и полным отсутствием эмоций.

Герцогиня спокойна, ее чуть насмешливый взгляд устремлен вдаль, а не на мужа, находящегося на диптихе непосредственно перед ней. Возможно, именно спокойствие и мягкость смирили несомненно властный характер ее воинственного мужа.

Одежда женщины столь высокого положения так же скромна, как и одежда ее мужа. Она состоит из черного сарафана, из-под которого видны длинные рукава коричневой кофточки из тонкой материи с растительным узором. Роскошью отличаются лишь драгоценности герцогини. Ее шея украшена широкой светло-коричневой повязкой с орнаментом в виде более темных ромбов, причем верхний и нижний края повязки отделаны рядами крупных жемчужин, а в центре жемчужины чередуются с драгоценными камнями. К повязке приделана нитка бус из таких же жемчужин, спускающаяся ей на грудь, а от нижней точки этих бус спускается бронзовая цепочка, на конце которой висит круглый медальон. Жемчуг и драгоценные камни нарисованы с мастерством, приближающимся к мастерству Яна ван Эйка. Столь же богато украшена и голова герцогини. Модная шляпка, закрывающая лишь уши и затылок, укреплена на голове широкой розовой лентой, проходящей через темя и увенчанной брошью с жемчугами, и тонкой тесьмой под подбородком. Шляпка по бокам включает броши с драгоценными камнями, которые удерживают тонкую полупрозрачную кисею, закрывающую сзади жидковатые пряди волос герцогини, а над ними – изящно смятую шелковую материю.

Как и Федерико, Баттиста нарисована на фоне похожего пейзажа со столь же туманной линией горизонта. Здесь нет водной поверхности, но



Илл. 51.52. Пьеро делла Франческа. Портрет Баттисты Сфорца.

виднеются отдельные каменные постройки и городские стены, увенчанные башнями. Художник объединил оба портрета общей линией горизонта.

Поставленные в диптихе лицом друг к другу, муж и жена в некотором отношении противопоставлены друг другу: голова герцога вместе с шапкой естественно вписывается в квадрат, а герцогини – в круг; характерное лицо герцога и его яркая, но не модная одежда контрастируют с довольно бесцветным лицом, тусклой одеждой и сверкающими драгоценностями герцогини; водный пейзаж, образующий фон портрета герцога – с земным пейзажем на портрете герцогини. В самом диптихе ощущается едва уловимая грусть, словно художник предвидел трагический конец их, как считается, счастливой совместной жизни.

Сравнение с другими женскими портретами. Из других портретов знатных дам отметим копию «Портрета Изабеллы Португальской» Рогира ван дер Вейдена ([илл. 51.53](#)) размером 47×38 см, созданную около 1500 года и хранящуюся в Музее Дж. Пола Гетти в Лос-Анджелесе. Изабелла Португальская, инфанта из Ависской династии, единственная выжившая дочь короля Португалии Жуана I и его жены Филиппы Ланкастерской, сестра короля Португалии Дуарте I, Педру, герцога Коимбры, и Генриха Мореплавателя. Она родилась 21 февраля 1397 года в Эворе, на востоке Португалии, и детство провела при дворе в Лиссабоне. В 1430 году стала третьей женой Филиппа III Доброго, герцога Бургундии, получив в браке титул герцогини Бургундской. Скончалась 17 декабря 1471 года в Дижоне в возрасте 74 лет. Ее портрет поражает мастерством в изображении роскошной одежды модели и нелюбезным отношением к ней художника.

«Портрет знатной молодой дамы» ([илл. 51.54](#)) размером 51×35 см работы Доменико Венециано из Картинной галереи Берлина, написан в традициях итальянского портрета и характерен сочетанием темно-красной одежды модели и синего фона картины, на котором выделяется бледное лицо красивой блондинки.

«Женский портрет» ([илл. 51.55](#)) работы Филиппо Липпи из Государственных музеев Берлина, исполненный в 1440-1442 годах, напоминает фигуру женщины из парного портрета того же мастера ([илл. 44.50](#)). И здесь фоном для портрета является окно, но, в отличие от парного портрета, где в окне нарисован городской пейзаж, на [илл. 51.55](#) в окне видно лишь голубое небо.

51.7. Аллегорические триумфы герцогов Урбинских

Аллегорические триумфы Федерико да Монтефельтро и герцогини Баттисты Сфорца ([илл. 51.56](#)) представляют собой оборотную сторону Урбинского диптиха ([илл. 51.47](#)). Под картинами приведены хвалебные строки из произведений Петрарки.

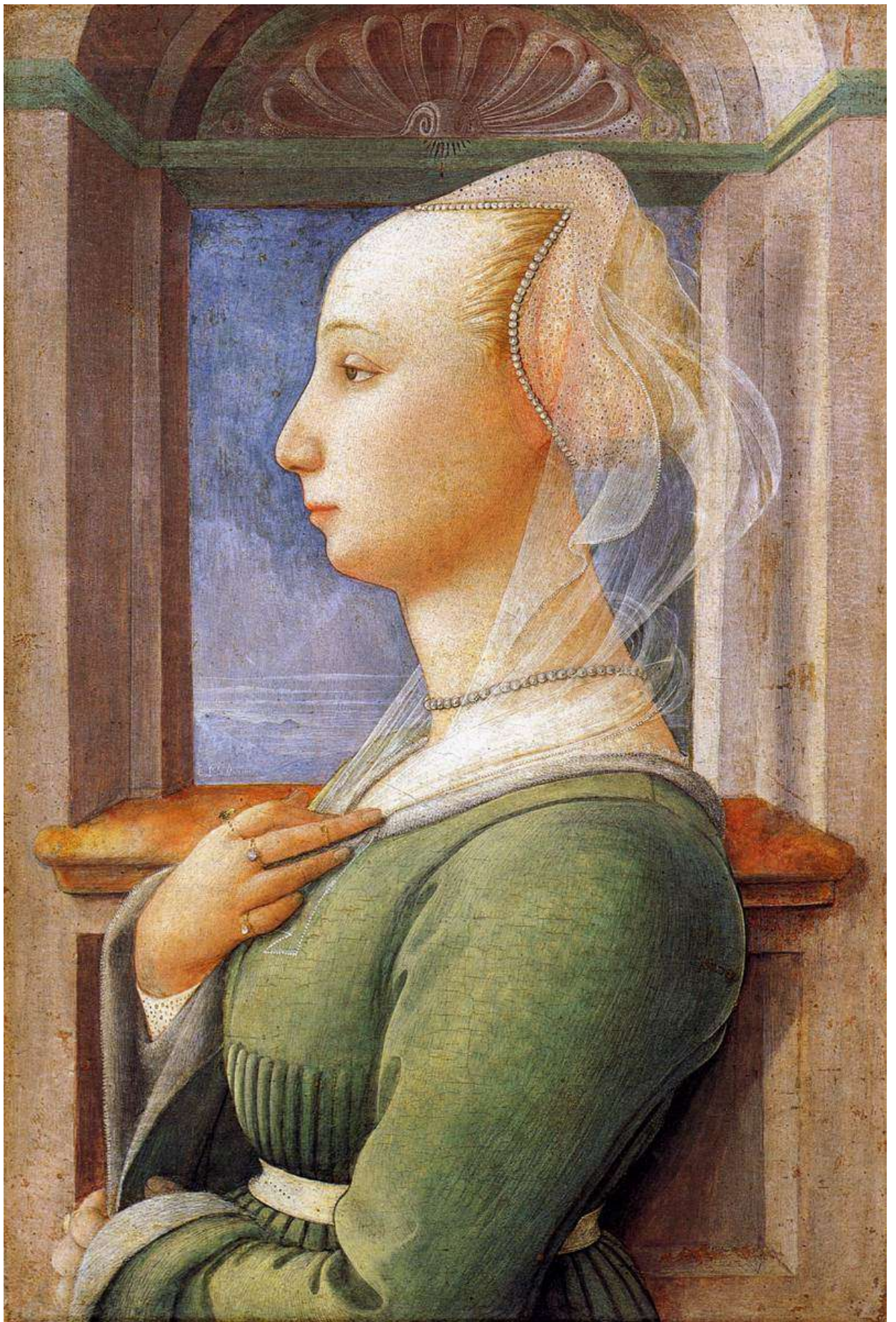
Действующие лица. Изображение герцога на левой половине ([илл. 51.57](#)) оборотной стороны диптиха ([илл. 51.56](#)) очень похоже на его портрет на «Алтаре Монтефельтро» ([илл. 51.4](#)). Он такой же смуглый и закован в



Илл. 51.53. Рогир ван дер Вейден. Портрет Изабеллы Португальской.



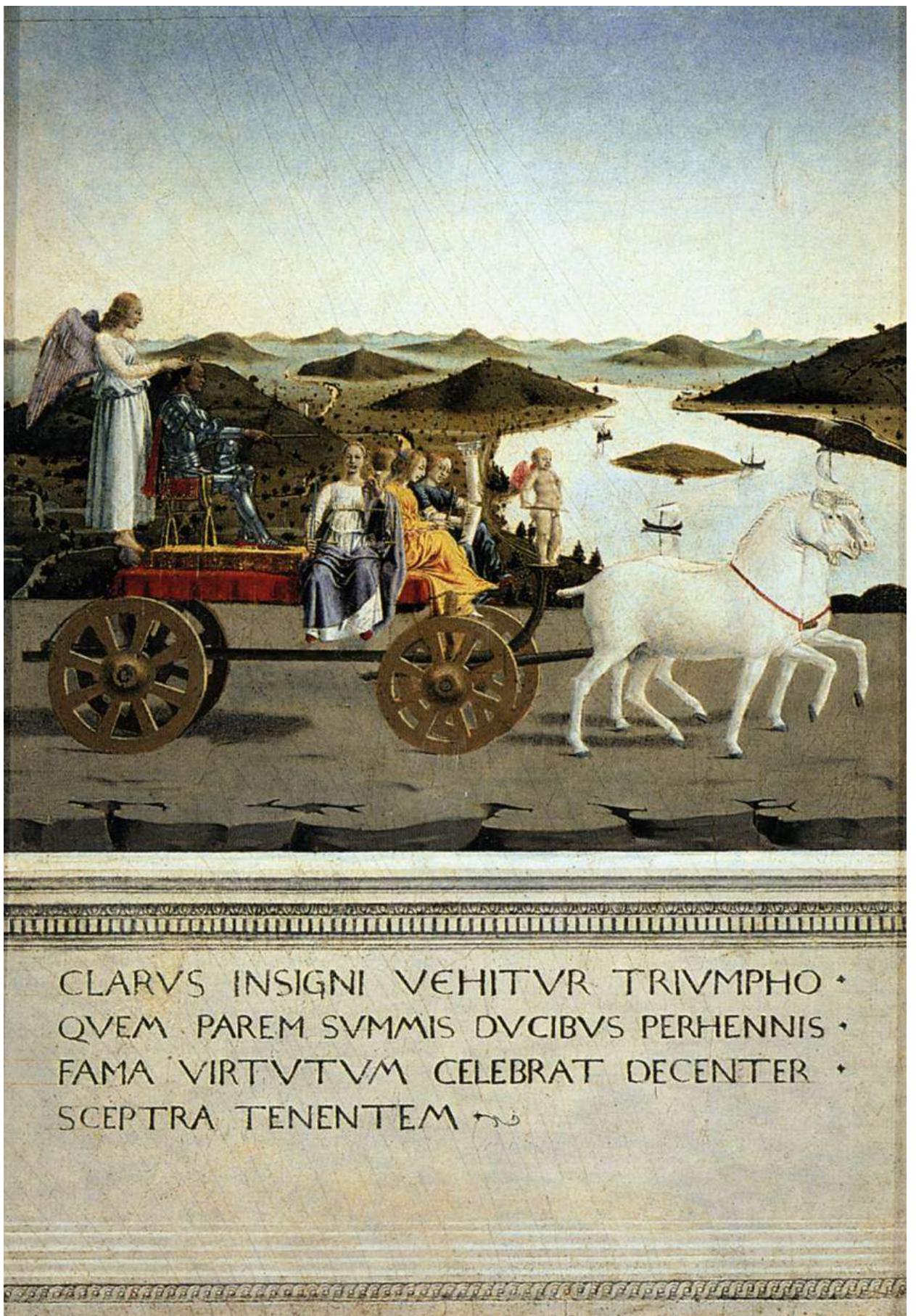
Илл. 51.54. Доменико Венециано. Портрет знатной молодой дамы.



Илл. 51.55. Филиппо Липпи. Женский портрет.



Илл. 51.56. Пьеро делла Франческа. Аллегорические триумфы герцогов Урбинских.



Илл. 51.57. Пьеро делла Франческа. Аллегорический триумф Федерико да Монтефельтро.

почти такие же стальные доспехи. Лишь его короткий плащ имеет другой цвет – красный, а не коричневый, шлем лежит на левом колене, а не на полу, а стальные перчатки и меч отсутствуют. В правой руке он держит длинный и тонкий жезл – символ власти.

Баттиста Сфорца на правой половине [\(илл. 51.58\)](#) оборотной стороны диптиха [\(илл. 51.56\)](#) не особенно похожа на свой портрет [\(илл. 51.52\)](#). Высокая и худая, с унылым, бледным лицом, выступающим острым носом, скошенными лбом и подбородком, она одета в длинный темно-красный сарафан, из-под которого видны длинные рукава золотистой кофточки. Ее волосы закрыты тонким полупрозрачным головным платком. В руках она держит полураскрытую книжечку небольшого формата в черном переплете.

Ангелы, то ли юноши, то ли девушки, со среднего размера серыми крыльями с четко обозначенными рядами перьев (всего один), и без крыльев вообще, некоторые с задорными крестьянскими лицами, другие с унылыми, носатыми, похожими на лицо герцогини, со светлыми, вьющимися, длинными волосами, в длинных разноцветных (белых, синих, желтых, красных и черных) туниках, подпоясанных выше талии, держат в руках различные предметы – венок, меч, жезл, сломанную колонну, белых птиц, золотую чашу и тонкий и длинный золотой скипетр. Все эти предметы, несомненно, имеют символическое значение.

Два обнаженных амура в возрасте лет пяти, толстенькие, с небольшими белыми и розовыми крылышками, держат вожжи от повозок. У левого амура в правой руке золотой жезл.

Взаимодействие персонажей. Герцог и герцогиня едут навстречу друг другу на разных повозках. Федерико [\(илл. 51.57\)](#) сидит на походном складном стуле и жезлом в правой руке указывает направление движения. У него за спиной стоит высокий ангел с крыльями и надевает ему на голову венок. Перед ним на повозке, свесив ноги набок, сидит веселая компания из четырех ангелов без крыльев. Амур, стоящий на специальном приспособлении, управляет движением повозки. Баттиста [\(илл. 51.58\)](#) сидит на военном барабане, причем отражение света от его боковой поверхности (как и отражение света от доспехов Федерико) нарисовано великолепно. Позади нее стоят двое ангелов без крыльев. В передней части повозки, свесив ноги набок, сидят еще двое ангелов. И этой повозкой управляет амур, но меньшего размера.

Животные. Повозку герцога [\(илл. 51.57\)](#) везет пара белых коней. На них нет сбруи. Лишь на их шеи надеты золотые ремни, которые прикреплены к дышлу повозки. Гривы коней заплетены, а хвосты коротко обрезаны. Пасти коней широко открыты. Повозку герцогини [\(илл. 51.58\)](#) везет пара коричневых единорогов (это впервые). Они похожи на лошадей, но их шеи заросли густой гривой, а изо лба вперед и вверх торчит белый длинный острый прямой рог. У единорогов такая же сбруя, как и у коней Федерико, но черного цвета. Белые птицы, которых держит ангел на повозке Баттисты, – пеликаны, которые кормят птенцов своей кровью (символ жертвы Христа).



Илл. 51.58. Пьеро делла Франческа. Аллегорический триумф Баттисты Сфорца.

Повозки. Повозки, на которых едет герцогская чета, представляют собой грубые телеги – помосты на деревянных колесах (даже спицы на колесах сделаны из дерева). Оси передней и задней пары колес соединены деревянной центральной осью, а к оси передних колес приделано дышло. Спереди в виде изогнутого пестика сделано специальное место для возницы, на котором стоят (а не сидят) амуры, управляющие повозками. Помост повозки герцога накрыт красной тканью, а герцогини – темно-коричневой. Стул герцога и барабан герцогини стоят на золотых подставках. Сиденье герцога покрыто красной тканью, а герцогиня сидит на черной подушке, положенной на барабан.

Пейзаж. Повозки едут по ровной нерукотворной широкой серой каменной дороге, обрывистый край которой виден на переднем плане. За дорогой простирается пейзаж, похожий на пейзаж на портретах (илл. 51.47), объединенный общей линией горизонта и составляющий единое целое на обеих створках диптиха (илл. 51.56). За повозкой герцога (илл. 51.57) видна широкая река с островом посередине и плывущими по ней парусными суденышками. Часть излучины реки заходит на створку герцогини (илл. 51.58). Холмистые берега реки покрыты зеленью, деревьями и изрезаны дорогами. Вдали между холмами стелется туман, а линия горизонта исчезает в белой дымке, которая переходит выше в голубой цвет безоблачного неба. Похожий на нидерландский, этот пейзаж отличается большей поэтичностью и настроением.

Цветовая гамма и композиция. Более темная створка герцогини (илл. 51.58) противопоставлена более светлой створке герцога (илл. 51.57), белые кони – коричневым единорогам, водный пейзаж – земному. Белые кони несколько теряются на фоне светлой водной глади, а темноватые персонажи – на фоне темного пейзажа. Зато великолепно выделяется светлая и монументальная фигура ангела за спиной Федерико и амуры, похожие на статуи. На повозке герцога больше ангелов, чем на повозке герцогини. Как и в сцене «Рождества» (илл. 51.31), ангелы без крыльев больше похожи на крестьян, а триумфы – на крестьянский праздник, и лишь фигуры Урбинских правителей и их ближайшее окружение вносит в этот праздник торжественную и официальную ноту.

51.8. «Идеальный город»

Автор картины «Идеальный город» (илл. 51.59) неизвестен. Она приписывается то Лучано Лаурани, то Франческо ди Джорджо Мартини, то Пьеро делла Франческе [40]. Не вдаваясь в споры об авторстве этой картины, отметим ее как одно из первых в истории живописи произведений в жанре городского пейзажа.

На картине нарисован безлюдный город с использованием законов перспективы. Это не реальный город, а некая фантазия, никогда не воплощенная в камне. Улицы в этом городе пересекаются только под прямым углом. Центральную площадь украшает круглая двухэтажная



Илл. 51.59. Пьеро делла Франческа. Идеальный город.

церковь, похожая на античный храм. Светлые здания различных оттенков отличаются разнообразием архитектурных стилей, многие из них имеют просторные галереи. В окнах видны шторы, на подоконники и балконы выставлены декоративные растения. Мостовая выложена светлыми мраморными плитами, создающими геометрический узор. На переднем плане находятся два фонтана (из которых не бьет вода).

Город невелик, и за последними домами виден кусочек горного пейзажа. На пологих склонах, поросших травой, высятся хвойные деревья, а у линии горизонта – снежные пики. Над городом и горами нависло небо, покрытое мелкими тучками, почти белое внизу и постепенно становящееся темно-синим вверху. Не видно солнца и теней от зданий. Светлая, почти симметричная по композиции картина похожа на математическую абстракцию.

Пьеро делла Франческа работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских сцен, религиозной истории и аллегорий. Его также можно считать родоначальником жанра городского пейзажа. Манера его живописи своей внутренней силой при внешней грубоватости напоминает манеру Джотто, а своей монументальностью – манеру Мазаччо. Его вклад в развитие батальной живописи и придание ей большей реалистичности по сравнению с Уччелло несомненен. Многие его пейзажи наполнены глубоким настроением, хотя в них и чувствуется знакомство с нидерландскими образцами. Своим умением рисовать свет и тени при мягком освещении он превзошел своих предшественников. Некоторые его композиции можно трактовать в терминах геометрии правильных фигур.

Джорджо Вазари писал о нем: «Почитаясь редкостным мастером в преодолении трудностей правильных тел, а также арифметики и геометрии, он, пораженный в старости телесной слепотой, а затем и смертью, не успел выпустить в свет доблестные труды свои и многочисленные книги, им написанные, кои и поныне хранятся в Борго, у него на родине. И хотя тот, кто должен был всеми силами стараться приумножить его славу и известность, ибо у него научился всему, что знал, пытался как злодей и нечестивец изничтожить имя Пьеро, своего наставника, и завладеть для себя почестями, которые должны были принадлежать одному Пьеро, выпустив под своим собственным именем, а именно брата Луки из Борго, все труды этого почтенного старца, который помимо вышеназванных наук был превосходным живописцем» [47].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Пьеро, принадлежащий к поколению, бывшему лет на пятнадцать моложе Мазаччио, обозначает своим творчеством торжество совершенно нового начала в итальянской живописи – света. Пьеро деи Франчески – это мастер плэнэра, простой, ясной, а главное намеренной озаренности... В свою очередь, и искусство Пьеро, в сравнении с произведениями Доменико Венециано, может показаться тяжелым, «мужиковатым»... Свет у Пьеро не выражается яркой солнечностью и

отчетливыми падающими тенями. Однако отсутствие их у него невозможно объяснить неумением передавать то и другое. Пьеро скорее сознательно избегает солнечных лучей... Таких воздушных, серебристых, «высоких» небес никто не писал до Пьеро, никто не подозревал существования и этих серых оттенков. Наиболее интересное во фресках и картинах Пьеро, это его пейзажи, и в пейзажах опять-таки самое замечательное – свет, та непосредственность, с которой повторена в своем белом озарении, под высоким небом, натура. Однако и помимо понимания света пейзажи Пьеро поражают своей простотой и непосредственностью, каким-то своим «модернизмом» [32].

Стефано Дзуффи писал о нем: «Пьеро делла Франческа занимает центральное место в итальянском искусстве XV века. Он принадлежал ко второму поколению ренессансных художников. Пьеро прочно связал свой изобразительный язык с геометрией, научная перспектива сочеталась в его искусстве с поэтической выразительностью» [29].