## Глава 56. Беноццо Гоццоли (около 1422 – 1497)

Итальянский художник Беноццо Гоццоли, ученик Анджелико и младший современник Пизанелло, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Бернардо Марторели, Стефана Лохнера, Хайме Басо Хакомара, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Андреа дель Кастаньо, Антонио Виварини, Дирка Боутса и Жана Фуке, работал в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Его можно считать эклектиком, склонным к формальным экспериментам, но также и мастером многофигурных композиций.

### 56.1. Политическая жизнь

При жизни Беноццо Гоццоли в Италии закончились войны за торговые интересы[(1)].

**События на севере Европы.** На севере Европу продолжались объединительные процессы[(2)]. В 1493 году императором Священной Римской империи стал Максимилиан I [4].

**События в Испании.** Испания стала страной, где инквизиция получила большую власть[(3)]. В 1492 году Фердинанд II и Изабелла I[(4)] завоевали исламский Гранадский эмират. Король и королева направили соединенные силы своих владений против общего старинного врага – мавров, которые были раздираемы усобицами. Война продолжалась 10 лет; она уже не отличалась геройскими подвигами времен Сида, а велась с помощью осад, новоизобретенных орудий и неторопливых тактических приемов против не особенно крепкой защиты. Так падали город за городом, одно за другим горные укрепления, пока в 1492 году не была взята главная твердыня мавров Гранада. Это было минутой блестящего возвеличения обоих испанских королевств, Кастилии и Арагона - вся Испания объединилась под властью христианских королей; Реконкиста была завершена [3].

**События во Франции и Англии.** После того, как Франция достигла победы над Англией в Столетней войне, в Англии началась гражданская война Алой и Белой розы, а Франция присоединила к себе большую часть Бургундии[(5)]. В 1493 году по Санлисскому миру Франция уступила остаток Бургундии Габсбургам. В 1494-1495 годах французы под командованием Карла VIII[(6)] вторглись в Италию и захватили Флоренцию. Карл совершил поход в Италию для заявления своих прав на Неаполь как на наследие Анжуйской династии. Завоевание не представило затруднений, и в мае 1495 года он вступил в Неаполь, но удержать город оказалось нелегко, и уже в следующем году король Арагонской династии Фердинанд II снова вернулся в Неаполь. Начались так называемые Итальянские войны [3].

**Война с Турцией.** Война с Османской империей продолжалась[(7)]. В 1493 году турки вторглись в Хорватию [4].

**Географические открытия и колониальные захваты.** Продолжилась эпоха Великих географических открытий, колониальных войн и захватов, началась миссионерская деятельность[(8)]. В 1492 году генуэзский путешественник Христофор Колумб[(9)], находившийся на испанской службе, пересек Атлантический океан и достиг острова Сан-Сальвадор в Багамском архипелаге. Еще до 1484 года Христофор Колумб предлагал свои услуги португальскому королю Жоану в удивительном проекте – открыть новый путь в Китай, как называли тогда богатые области Восточной Азии. Путь этот должен был пролегать с востока на запад по Атлантическому океану. Ему, как опытному мореходу, казалось вполне возможным достижение восточных стран, если отправиться на запад. Его ученый соотечественник, флорентинец Тосканелли, высказывал подобную мысль в 1474 году. Колумб узнал в Лиссабоне, что и другие делали такое предположение, но война с Кастилией помешала выполнить этот проект. Королевская комиссия, которой было поручено его рассмотреть, нашла его необдуманным: он противоречил данным науки того времени. Колумб со своим сыном Диего в 1484 году покинул Португалию и отправился в Испанию. Его план, простой и смелый, излагаемый им с пылом религиозного вдохновения, понравился королеве Изабелле. В январе 1486 года Колумб был принят на службу кастильской короны. Но война с маврами замедлила всестороннее обсуждение нового замысла. Колумб решился предложить свои услуги французскому правительству. Его брат Бартоломео находился на службе у английского короля Генриха VII, но по настоянию грандов, покровителей моряка, королева была вынуждена поспешно призвать его обратно. Она отдала его проект на окончательное рассмотрение и решение. Переговоры едва не были прерваны безмерными требованиями генуэзца. Он выговаривал себе дворянское достоинство, звание вице-короля и десятую часть с королевских доходов во вновь открытых землях. Колумб снова направился в путь, в Англию и во Францию, когда прозорливые люди успели внушить королеве, что даже отрицательный результат, т.е. доказательство невозможности пробраться этим путем в Индию, будет стоить затрат. Посланец, везший решение королевы, нагнал Колумба недалеко от того места, где он предполагал сесть на корабль: в старом францисканском монастыре, оказавшем ему гостеприимство. Договор был заключен, и 3 августа 1492 года из порта Палос вышли три судна с экипажем, состоявшим из 90 человек, под начальством адмирала Кристобаля Колона, как звучало имя Колумба на испанский лад. Экипаж держался покорно, но когда уже было пройдено около тысячи миль, в октябре возмущение сменилось угрозами, команда считала необходимым немедленно вернуться назад, если вообще возвращение еще было возможно. Однако цель была уже недалеко. Земля приближалась, и 11 октября на «Пинте», шедшей впереди, вытащили из воды свежесорванные береговые растения, кол и посох с вырезанным узором. В 10 часов вечера в пятницу, 12 октября 1492 года на палубе «Пинты» пронесся крик: «Земля! Земля!». Раздались пушечные выстрелы. Жители острова ходили совершенно нагие и жили в бедных деревушках. Поклонялись они

идолам, имели свои игры и песни, своих жрецов. Испанцы всюду встречали роскошную растительность, а также золото, которое туземцы отдавали почти даром. Эта легкость добычи только разжигала корысть, от которой не был свободен и сам Колумб. Флотилия вернулась, построив небольшое укрепление и оставив в нем маленький гарнизон. 31 марта 1493 года Колумб торжественно вступил в Севилью, откуда отправился ко двору, где был принят с величайшим почетом.

В 1493 году во время второго путешествия Христофор Колумб открыл острова Доминика, Гваделупа, Малые Антильские острова и остров Пуэрто-Рико. В сентябре 1493 года выступила в море вторая эскадра, на которой было немало дворян. Идя в более южном направлении, нежели первая, она в начале ноября пристала к Гваделупе и прошла среди групп островов, пока не поравнялась с крепостью Навидад на Сан-Сальвадоре. Корабли ждали лодок, которые приветственно вышли бы им навстречу, но их не было; европейцы не показывались, а туземцы робели. Высадившись, прибывшие вместо крепости нашли лишь пожарища и трупы белых. Из рассказов туземцев можно было понять, что оставленный гарнизон оскорблял жителей самым жестоким образом, затем европейцы перессорились до резни между собой, и тогда туземцы без труда одолели их.

В 1494 году Тордесильясский договор определил границу раздела владений Испании и Португалии в Атлантике. Все оставались в убеждении, что открытые острова лежат у восточного берега Азии. Между Испанией и Португалией завязался спор: последняя считала открытые земли принадлежащими сфере ее владычества. Решение было предоставлено папе Александру VI, который, смело разделив земное полушарие по одному из меридианов, отдал спорящим государствам правую и левую половины [3, 4].

В 1496 году на острове Эспаньола (современный остров Гаити) был основан город Санто-Доминго, который должен был служить в качестве испанского административного центра в Америке [4].

## 56.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

**Становление гуманизма.** Продолжалось становление гуманизма, как нового образа мыслей, объединяющего передовых людей своего времени в борьбе с религиозным мракобесием[(10)]. В 1494 году немецкий писатель-гуманист Себастьян Брант[(11)] написал книгу сатир «Корабль дураков». Эта книга по форме и по содержанию представляет собой сборник летучих листков, т.е. рисунков со стишками и соответственным поэтическим комментарием к ним, объединенных только общей фабулой – путешествием типичных дураков на корабле в Нарраонию, страну дураков. В этом произведении под понятие дурака подводится грешник и даже преступник, а сатира довольно бессистемна и осуждает в одном то, что она рекомендует другому. Автор выступает как сторонник государственного единства Германии, он резко порицает князей за их корыстную политику и предательство ими государственных интересов, высмеивает католическое

духовенство и монахов, извращающих, по его мнению, сущность христианской религии. Объектом его сатиры становятся и рыцари, которые занимаются разбоем на большой дороге, а также знатные господа, кичащиеся своим благородством:

В ком нет ни чести, ни стыда,
И доблестным кого я не считаю,
В том благородства никогда,
Будь родом князь он, - не признаю!

Великолепные рисунки к сатире, содержательность ее текста, бойкость пера автора доставили произведению необыкновенную популярность. Еще при его жизни оно было переведено на французский, английский и латинский языки. Знаменитый страсбургский проповедник того времени, Гейлер фон Кейзерсберг в продолжении почти полутора лет читал проповеди на темы отдельных глав этого произведения [30].

**Наука и техника.** В области естественных наук особое значение в это время получили астрономия и география[(12)]. В 1494 году итальянский математик Лука Пачоли[(13)] закончил труд «Основание арифметики» [4]. В области техника развивались книгопечатание, судостроение, ткачество и транспортные средства[(14)].

**Музыка.** Продолжилось становление франко-фламандского вокального полифонического стиля в творчестве мастера виртуозного контрапунктического письма, нидерландского композитора Иоганна Окегема, который родился между 1420 и 1425 годами в местечке Термонде в Восточной Фландрии и учился у Жиля Беншуа. В 1443-1444 годах он был певцом хора кафедрального собора Антверпена, с 1448 года играл в оркестре герцога Бургундского в Мулене, а после окончания в 1453 году Столетней войны и до своей смерти в 1495 году почти четыре десятилетия служил французским королям в качестве руководителя придворного хора и оркестра и пользовался большим уважением. Он писал преимущественно религиозную музыку, мессы (среди них «Месса любого тона»), мотеты, многоголосные каноны и шансоны [13].

**Литература.** В 1456 году французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов [4].

**Лирическая поэзия.** В лирической поэзии блистали французские, венгерские, испанские и итальянские поэты.

Французский поэт Франсуа Вийон в своей «Балладе истин наизнанку» изрекал весьма двусмысленные истины:

Мы вкус находим только в сене
И отдыхаем средь забот,
Смеемся мы лишь от мучений,
И цену деньгам знает мот.
Кто любит солнце? Только крот,
Лишь праведник глядит лукаво,
Красоткам нравится урод,

И лишь влюбленный мыслит здраво.
Лентяй один не знает лени,
На помощь только враг придет,
И постоянство лишь в измене.
Кто крепко спит, тот стережет,
Дурак нам истину несет,
Труды для нас – одна забава,
Всего на свете горше мед,
И лишь влюбленный мыслит здраво.
Кто трезв, тем море по колени,
Хромой скорее всех дойдет,
Фома не ведает сомнений,
Весна за летом настает,
И руки обжигает лед.
О мудреце дурная слава,
Мы море переходим вброд,
И лишь влюбленный мыслит здраво.
Вот истины наоборот:
Лишь подлый душу бережет,
Глупец один рассудит право,
Осел достойней всех поет,
И лишь влюбленный мыслит здраво [39].

Венгерский поэт Ян Панноний в латинской эпиграмме писал о себе самом без ложной скромности:

Я, кто все это пропел, близ Дравы глубокой родился;
Если читаешь ты что, также и это прочти.
Древле поэты свои многократно воспели пыланья,
И у любого к себе Муза искусной была.
Мы же, невежды в любви, забавляемся пылом Марцелла, -
Простонародную тот лиру лишь выбрал, резвясь.
Если изящных захочешь на лире Италии ритмов,
Те он подарит, что сам прежде Петрарка дарил.
Если ж элегий возжаждешь, звучащих по нормам латинским,
Наши страницы тогда ты на досуге возьми [53].

Испанский поэт Хорхе Манрике сетовал в своих стихах на переменчивость судьбы:

Дешево стоит мечта,
За коею мы стремимся
И поспешаем:
В мире, где все суета,
Раньше всего лишимся,
Чем умираем.
Одно у нас старость берет,
Другое берется бедою,
Что настигает,

От нее не спасется и тот,
Кто силой самой большой
Обладает.
Скажите мне: красота,
Нежная свежесть щек,
Гладкая кожа
Кем бывает взята,
Как старости придет срок, -
На что похожа?
Юности пыл молодой,
Удаль и стройный вид,
Силы много,
Немощью станет самой,
Коль старость уже стоит
У порога.
Готов знатная кровь,
Гордость их и величье,
Что воспеты,
Теряются вновь и вновь
Кто знает в каком обличье
Жизни этой!
В одних – затем, что гнусны,
Что гордость и честь во всем
Унижают,
В других – затем, что бедны
И хлеб нечистым путем
Добывают [39].

Итальянский поэт Лоренцо Медичи в своих сонетах сокрушался о тяготах любви:

Уймитесь, не упорствуйте жестоко,
Мечты и вздохи вечные о ней,
Чтоб тихий сон не миновал очей
Где слез не просыхает поволока.
Труды и мысли дня уже далеко
Равно и от людей и от зверей;
Уже упряжке белых лошадей
Предшествует неясный свет востока.
Подпишем перемирие, пока
Не встало солнце: верь, Амур, что сниться
Ее лицо и голос будут мне
И белая в моей руке рука.
Не будь завистлив, дай мне насладиться
Неслыханным блаженством хоть во сне [39].

Итальянский поэт Маттео Боярдо, родившийся в 1441 году и умерший в 1494, происходил из знатного рода. Переселившись в 1476 году в Феррару,

занимал различные административные посты при герцогском дворе. Сочинял стихи на латинском языке. «Канцоньере», написанный в 1476 году по-итальянски, знаменовал поворот в его творчестве: он взял за образец Петрарку, но сосредоточил свое внимание не на душевной жизни, а на красоте природы, давая великолепные ее описания. Главным произведением Боярдо является шутливая рыцарская поэма в октавах «Влюбленный Роланд», где объединены различные сюжетные мотивы, заимствованные из средневековых источников с включением в них придворного быта и нравов современной поэту герцогской Феррары. Суровый рыцарь Роланд превратился у Боярдо в ревнивого поклонника ветренной красавицы Анджелики [39]. В одном из своих сонетов Боярдо писал о превосходстве женской красоты над красотой природы:

Я видел, как из моря вдалеке
Светило поднималось, озаряя
Морской простор от края и до края
И золотом сверкая на песке.
Я видел, как на утреннем цветке
Роса играла – россыпь золотая,
И роза, словно изнутри пылая,
Рождалась на колючем стебельке.
И видел я, с весенним встав рассветом,
Как склон травою первою порос
И как вокруг листва зазеленела.
И видел я красавицу с букетом
Едва успевших распуститься роз,
И все в то утро перед ней бледнело [39].

Итальянский поэт Анджело Полициано родился в 1454 году в Тоскане и умер в 1494 году. Еще мальчиком, рано осиротев, приехал во Флоренцию, где с 1464 года стал посещать университет. Перевод на латынь «Илиады» обеспечил ему покровительство Лоренцо Медичи. Полициано писал на латинском, греческом и итальянском языках, пробовал перо в различных поэтических жанрах. Его «Стансы на турнир» были посвящены победе на рыцарском турнире брата Лоренцо, Джулиано Медичи, но не были завершены из-за смерти Джулиано. В «Стансах» Полициано воспевал не воинские доблести, а любовь Джулиано – в духе «рыцарских» любовных поэм Боккаччо. В «Сказании об Орфее» поэт обращался к античному мифу и показывал величие искусства, которое преобразует природу и побеждает самую смерть [39]. В небольшом стихотворении поэт восхищался пением своей возлюбленной:

Во времена былые мореход
Из-за сирен не доплывал до суши.
Ипполита не хуже их поет,
Влюбленные воспламеняя души.
Когда, завороженный с первых нот,
Я внемлю ей, печаль моя все глуше:

Я песней ранен, песней исцелен,
От песни пал и песней воскрешен [39].

**Архитектура.** При жизни Беноццо Гоццоли значительное развитие получила архитектура. В 1444 году итальянский архитектор Микелоццо Микелоцци спроектировал Палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции [4].

**Скульптура.** Бурный расцвет переживала и скульптура. В 1447 году итальянский скульптор Бернардо Росселино создал гробницу гуманиста Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции [4].

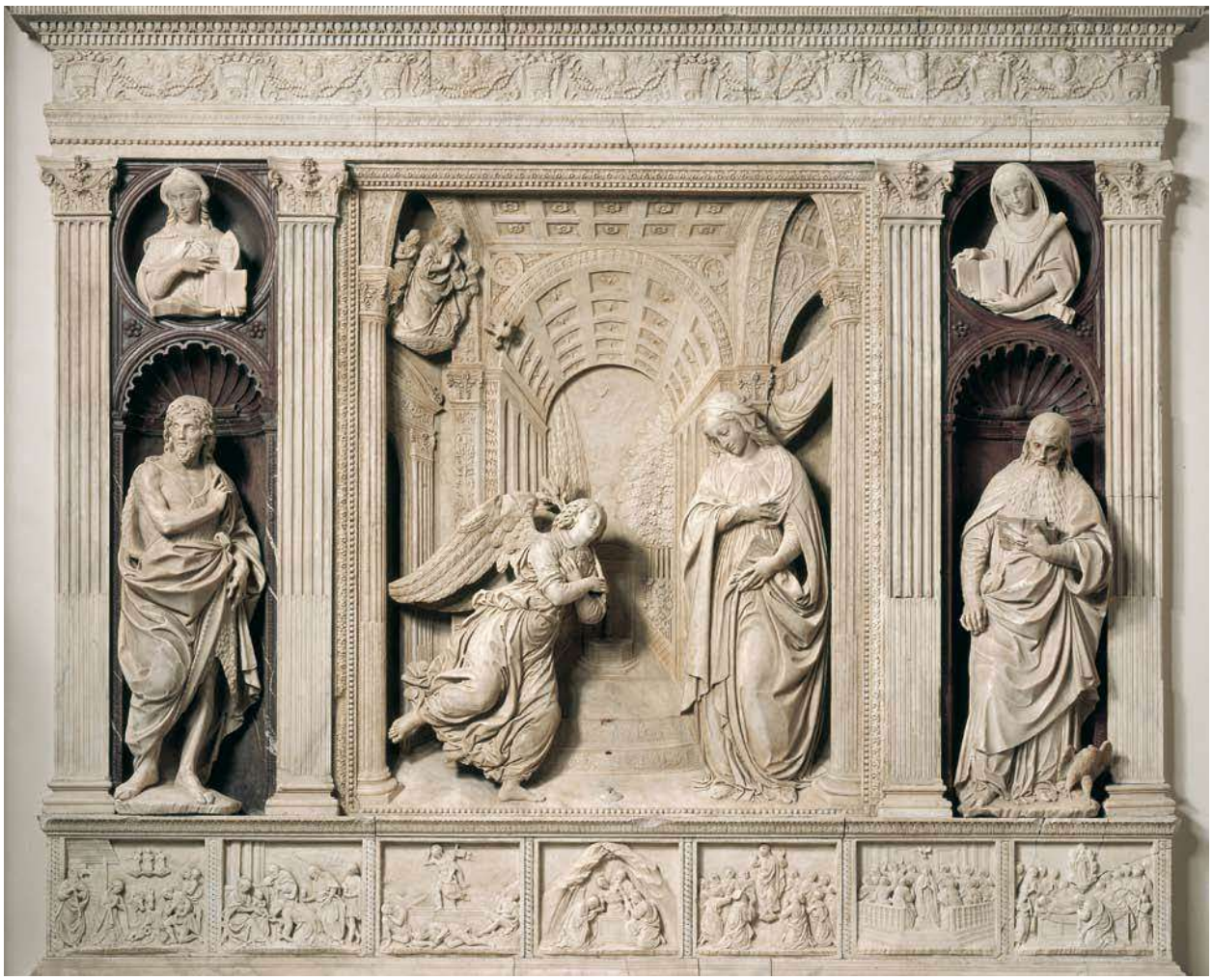
Итальянский скульптор и архитектор Бенедетто ди Леонардо, по прозвищу Бенедетто да Майано, младший брат Джулиано Леонардо д'Антонио, у которого он учился, родился в 1442 и умер в 1497 году. Как скульптор, изучал произведения Антонио Росселино и Дезидерио да Сеттиньяно. В 1472-1476 годах он выполнил мраморные рельефы для кафедры проповедника (илл. 56.1) в церкви Санта-Кроче во Флоренции, в 1475 году – резьбу алтаря св. Фины (илл. 56.2) в капелле св. Фины (илл. 56.3) церкви Колледжата в Сан Джеминиано, около 1491 года – гробницу Ф. Строцци в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Наиболее известные скульптурные портреты его работы – бюст Филиппо Строцци (илл. 56.4), созданный около 1489 года и хранящийся в Лувре в Париже, и бюст О. Ванни, созданный в 1493 году и хранящийся в Музее собора Сан Джеминиано. Другими скульптурными работами мастера являются: «Алтарь Благовещения» (илл. 56.5) в капелле Мастрогвидичи церкви Сант'Анна дель Ломбарди в Неаполе, исполненный до 1489 года; «Эпитафия Джотто» (илл. 56.6) в соборе Флоренции, исполненная в 1489-1490 годах; «Мадонна с Младенцем» (илл. 56.7) в капелле Строцци церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, исполненная в 1487-1502 годах; «Мадонна с Младенцем» (илл. 56.8) размером 79×56 см из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, исполненная в 1585-1495 годах; «Портрет Пьетро Меллини» (илл. 56.9) высотой 53 см из Национального музея Барджелло во Флоренции, исполненный в 1474 году; терракотовая композиция «Христос и самарянка» (илл. 56.10) размером 41×77 см из Музея изящных искусств в Будапеште; «Св. Себастьян» (илл. 56.11) из церкви Мизерикордия во Флоренции, исполненный в 1490-е годы. Кроме того, в 1470-е годы Бенедетто да Майано создал портал (илл. 56.12) западной стены зала Джильи в Палаццо Веккио во Флоренции, верх которого украшает статуя Иоанна Крестителя, а на створках дверей вырезаны рельефные портреты Данте и Петрарки. Крупнейшей архитектурной работой Бенедетто да Майано стало палаццо Строцци (илл. 56.13) во Флоренции, законченное в 1489-1503 годах Кронакой. Оно представляет собой строго симметричный помпезный парадный дворец. В 1478-1482 годах Бенедетто да Майано также построил портик (илл. 56.14) церкви Санта-Мария делла Грацие близ Ареццо [17].

Илл. 56.1. Бенедетто да Майано. Кафедра проповедника в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

Илл. 56.2. Бенедетто да Майано. Алтарь капеллы св. Фины в церкви Колледжата в Сан Джемениано.

Илл. 56.3. Капелла св. Фины церкви Колледжата в Сан-Джиминиано.

Илл. 56.4. Бенедетто да Майано. Бюст Филиппо Строцци.



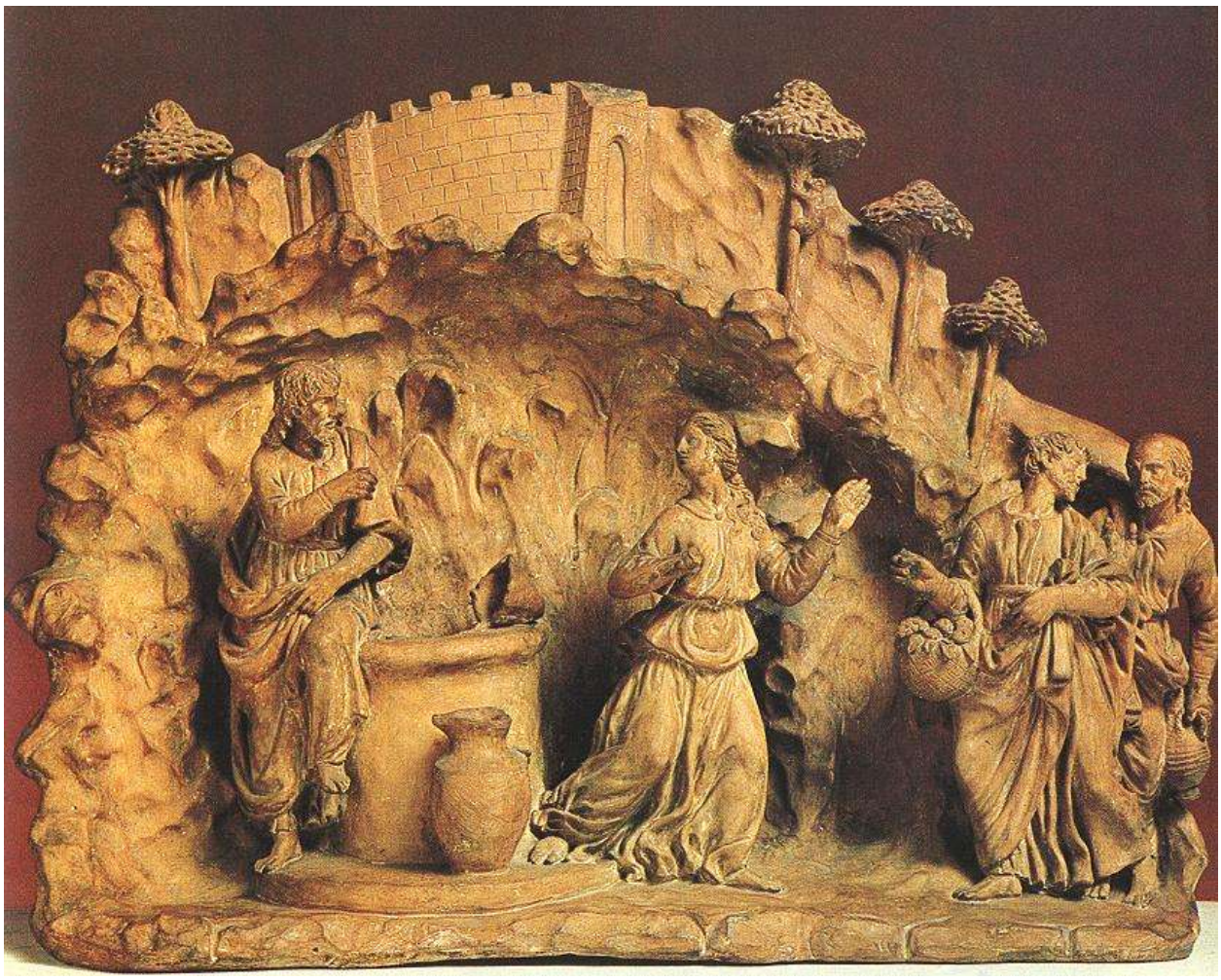
Илл. 56.5. Бенедетто да Майано. Алтарь Благовещения.

Илл. 56.6. Бенедетто да Майано. Эпитафия Джотто.

Илл. 56.7. Бенедетто да Майано. Мадонна с Младенцем.

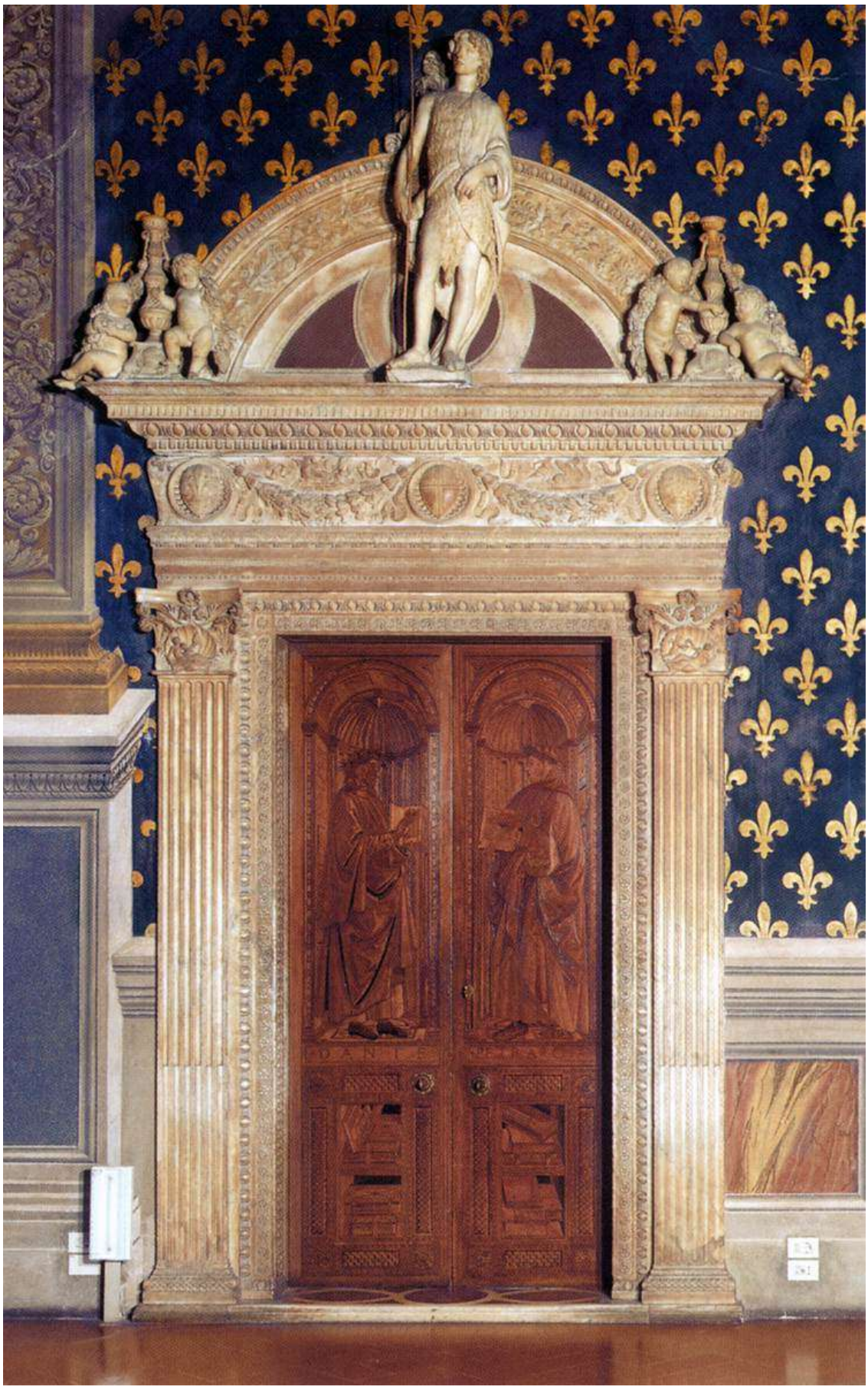
Илл. 56.8. Бенедетто да Майано. Мадонна с Младенцем.

Илл. 56.9. Бенедетто да Майано. Портрет Пьетро Меллини.



Илл. 56.10. Бенедетто да Майано. Христос и самарянка.

Илл. 56.11. Бенедетто да Майано. Св. Себастьян.



Илл. 56.12. Бенедетто да Майано. Портал западной стены зала Джильи в Палаццо Веккио во Флоренции.

Илл. 56.13. Бенедетто да Майано. Палаццо Строцци во Флоренции.

Илл. 56.14. Бенедетто да Майано. Портик церкви Санта-Мария делле Грацие близ Ареццо.

Итальянский скульптор из Падуи Бартоломео Беллано родился в 1434 и умер в 1496 или 1497 году. В 1453 году он был с Донателло во Флоренции, в 1466 году получил заказ на статую папы Павла II. Ездил с Джентиле Беллини в 1479 году в Константинополь. Его главными работами являются созданная в 1484-1488 годах алтарная преграда (илл. 56.15) в церкви Сант-Антонио в Падуе с бронзовыми рельефами на библейские темы и начатый в 1491 году надгробный памятник Пьетро Роккабонелла в падуанской церкви Сан-Франческо, законченный Риччо в 1498 году. Другими его скульптурными работами являются бронзовый рельеф «Обучение Купидона в кузнице Вулкана» (илл. 56.16) из галереи Франчетти в Ка д'Оро в Венеции, созданный в 1490-е годы, бронзовая статуэтка «Европа и бык» (илл. 56.17) высотой 22 см из Национального музея Барджелло во Флоренции, созданная в 1470-1490 годах, и бронзовая панель «Три лошади» (илл. 56.18) из галереи Франчетти в Ка д'Оро в Венеции, созданная в 1490-е годы [47].

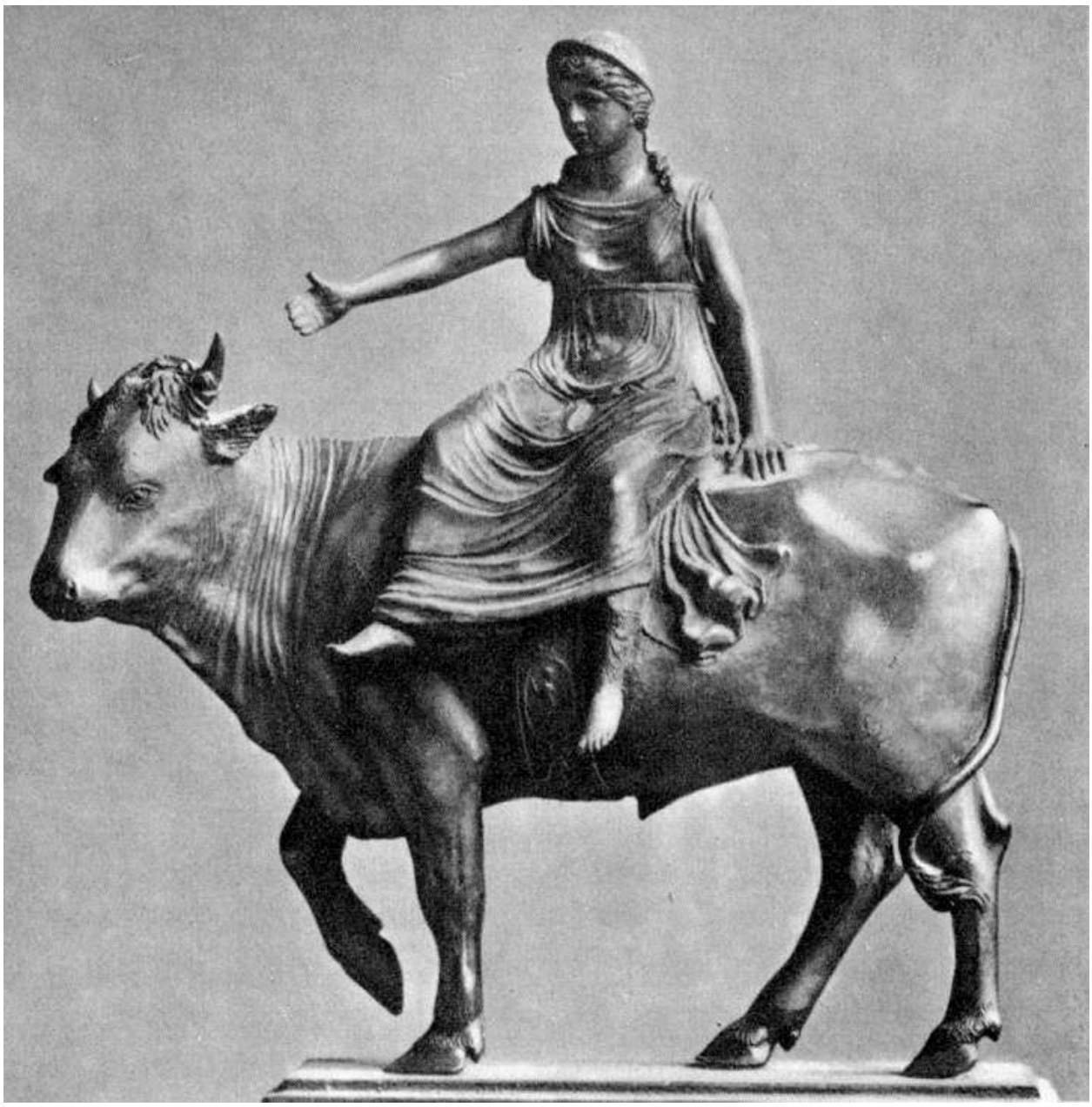
**Миниатюра.** Итальянский миниатюрист, живописец, мозаичист и гравер из Флоренции Герардо дель Фора, сын скульптора Джованни ди Миньято, прозванного Фора, родился в 1445 и умер в 1497 году. Он был также ученым-гуманистом и музыкантом, органистом в церкви Сант-Эджидио. Работал во Флоренции вместе с рано умершим братом Монте. О миниатюристе Герардо из Сан Марко упоминает в своих сочинениях Леонардо да Винчи. Из его живописных работ сохранилась лишь фреска «Мадонна» на виа Ларга во Флоренции. Миниатюры обоих братьев, работы которых исследователи разграничивают с трудом, находятся в библиях и богослужебных книгах, в частности в бревиарии в Британском музее, в бревиарии и требнике (илл. 56.19) в Национальном музее Барджелло во Флоренции, в евангелии и псалтыри (илл. 56.20) в библиотеке Медичи-Лауренциана во Флоренции, в библии в Лиссабоне, в кодексах Праги и Вены, а также в Центральной национальной библиотеке во Флоренции (илл. 56.21) [47].

**Живопись.** Не меньших успехов достигла и живопись. Около 1446 года нидерландский живописец Рогир ван дер Вейден написал полиптих «Страшный Суд». В 1464 году итальянский живописец Фра Филиппо Липпи закончил фрески в соборе Прато. Около 1465 года итальянский художник Пьеро делла Франческа написал портреты герцога и герцогини Урбинских. Около 1481 года умер французский живописец Жан Фуке, мастер портретной миниатюры и иллюстратор рукописей [4].

Итальянский живописец Пьетро Поллайоло, младший брат художника, ювелира и гравера Антонио Поллайоло, родился, как предполагают, в 1443 году во Флоренции и умер в 1496 году в Риме. Своей фамилией братья обязаны своему отцу, торговцу дичью («pollaiolo») на Старом рынке во Флоренции. Пьетро в возрасте 18 лет участвовал в создании трех больших картин «Подвиги Геракла», которые не сохранились. Пьеро де Медичи заказал их его старшему брату для одного из залов дворца на виа Ларга. Вместе с Антонио он украшал капеллу кардинала Португальского (илл. 36.102) в церкви Сан-Миньято во Флоренции, в частности, 1467-1468 годах

Илл. 56.15. Бартоломео Беллано. Алтарная преграда в церкви Сант-Антонио в Падуе.

Илл. 56.16. Бартоломео Беллано. Обучение Купидона в кузнице Вулкана.



Илл. 56.17. Бартоломео Беллано. Европа и бык.

Илл. 56.18. Бартоломео Беллано. Три лошади.

Илл. 56.19. Герардо дель Фора. Иллюстрация к богослужебнику. Миниатюра.

Илл. 56.20. Герардо дель Фора. Флорентийская библия. Миниатюра.

INCOMINCIA LAVITA DI
SANCTO GIOVANNI BAPTI
STA. COMPOSTA DA MADON
NA LVCREZIA. DONA FV DEL
MAGNIFICO HVOMO PIERO
DI COSIMO DE MEDICI.

IN NOME SIA DEL
PADRE OMNIPOTETE.
ET DEL FIGLIVOL CHE
SOMMA SAPIENZA.
DELLO SPIRITO SAN
CTO FOCHO ARDENTE.
Ilquale ipriegho che persua clemenza
Midoni grazia/et facci diligente
CHi possa rachontar con reuerenza
Alsuo honore emibasti lauista
Del glorioso giouanni baptista.

Anchor priego lamadre didio uera
Perchio uo dir diquesto sancto degno
che mauuti trouar buona matera
che riuscir mipossa ilmio disegno
Iuorre far lasu opera intera
Dirizzami madonna et dammi ingegno
Ditrarla insieme/et metterla uo inrima
Perche sie degna dhonore et distima.

Илл. 56.21. Герардо дель Фора. Манускрипт с поэмой Лукреции Торнабуони. Миниатюра.

исполнил фигуру св. Евстафия в алтарной картине (илл. 56.22) размером 172×179 см, первоначально находившуюся в этой капелле, а ныне хранящейся в галерее Уффици во Флоренции. На картине слева направо изображены св. Иаков, Винсент и Евстафий. Своему брату он обязан несколькими заказами, такими, как в 1469-1470 годах «Шесть добродетелей» (илл. 56.23-56.25) размером 167×88 см каждая для трибунала делла Маркатанциа, ныне хранящихся в галерее Уффици во Флоренции, и «Коронование Марии» (илл. 56.26) для церкви Сант'Агостино (илл. 56.27) в Сан-Джеминьяно, созданное в 1483 году. Пьетро Поллайоло также приписываются картины: «Мария с Младенцем» (илл. 56.28) с размером овала 73×54 см из Эрмитажа в Санкт-Петербурге, созданная в 1470-1473 годах; «Портрет Галеаццо Мария Сфорца» (илл. 56.29) размером 65×42 см из галереи Уффици во Флоренции, созданный около 1471 года; «Портрет девушки» (илл. 56.30) размером 46×34 см из Музея Польди-Пеццоли в Милане, созданный в 1467-1470 годах [18].

Итальянский живописец из Флоренции Бенедетто дель Гирландайо, брат Доменико Гирландайо, ближайший помощник его по мастерской, принимавший непосредственное участие в выполнении заказов, и наиболее известный из всех его родственников, родился в 1458 и умер в 1497 году. Между 1485 и 1493 годами был во Франции, где в церкви Эгпресс в Оверни находится единственное подписное его произведение – «Поклонение Младенцу» (илл. 56.31). Ему же приписывают портрет Луи де ла Тремупье (илл. 56.32) в галерее Шантильи и «Несение креста» в Лувре в Париже [17, 58].

## 56.3. Биографические сведения о Беноццо Гоццоли

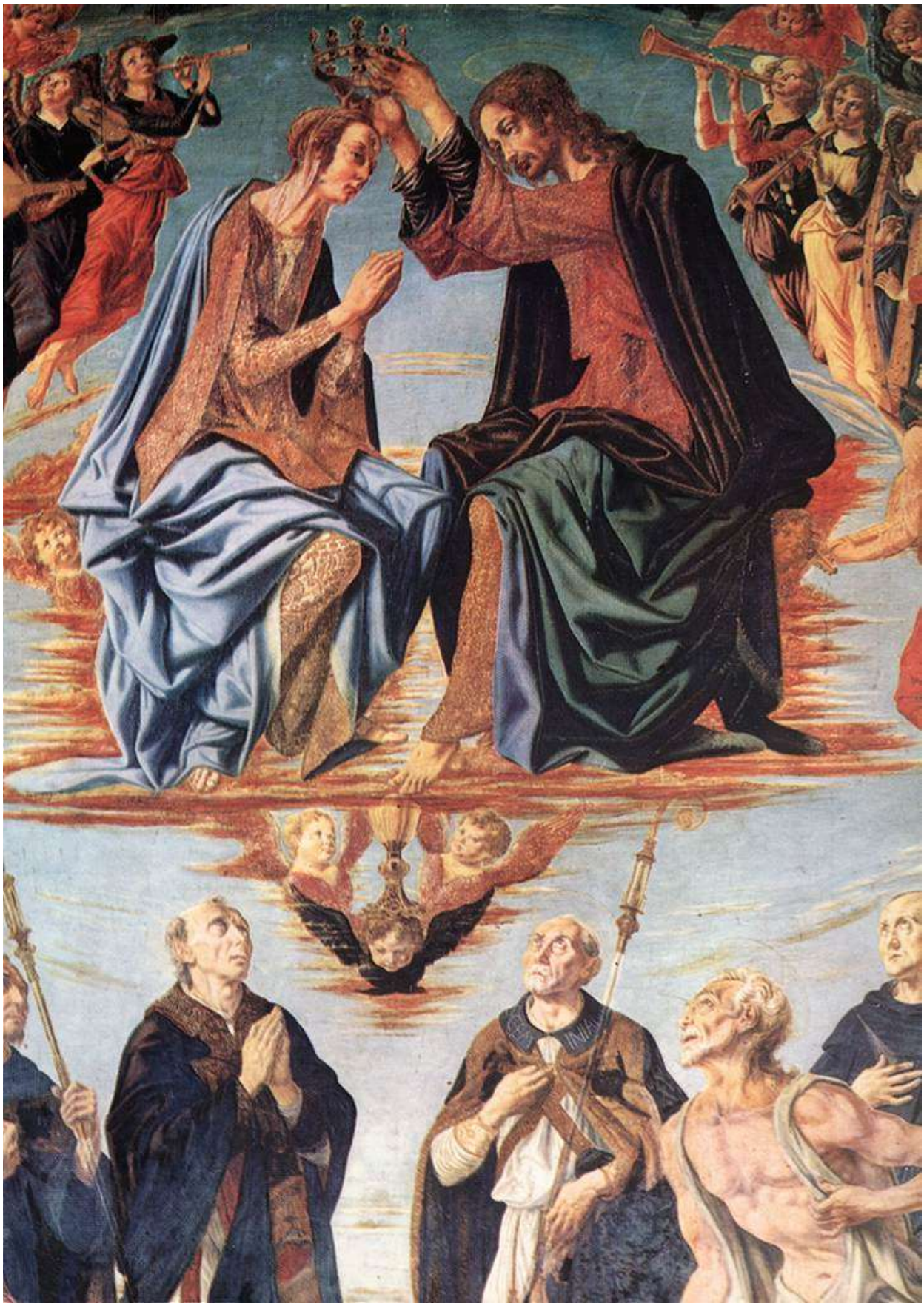
Итальянский художник и рисовальщик Беноццо ди Лезе ди Сандро Гоццоли, по прозвищу Беноццо, родился около 1422 года во Флоренции и умер в 1497 году в Пистойе. Помощник Гиберти в работе над вторыми «Райскими» дверями (илл. 35.10) флорентийского баптистерия, Гоццоли был учеником и помощником Анджелико, вместе с которым он работал в 1447 году в Орвьето и в 1449 году в Риме. Гоццоли возвратился во Флоренцию лишь в 1459 году, после десятилетнего пребывания в Риме, Умбрии и Лацио, где он в 1450 году исполнил фрески: в церкви Сан-Фортунато; в 1452 году - в церкви Сан-Франческо в Монтефалько, запечатлевшие 12 эпизодов из жития св. Франциска; в 1453 году – в капелле Санта-Роза в Витербо, которые не сохранились. Во Флоренции он получил заказ на фрески капеллы в палаццо Медичи-Рикарди – «Шествие волхвов» (илл. 56.34), исполненные в 1459-1462 годах и напоминающие «шпалеры». После этого Гоццоли возвратился в провинцию, где в 1465 году написал фрески со сценами из жизни св. Августина в церкви Сант-Агостино в Сан_Джеминьяно. Его последняя значительная работа – фрески в Кампосанто в Пизе на сюжеты из Ветхого Завета, созданные в 1468-1484 годах с многочисленными помощниками.

Илл. 56.22. Пьетро Поллайоло. Алтарь с тремя святыми.

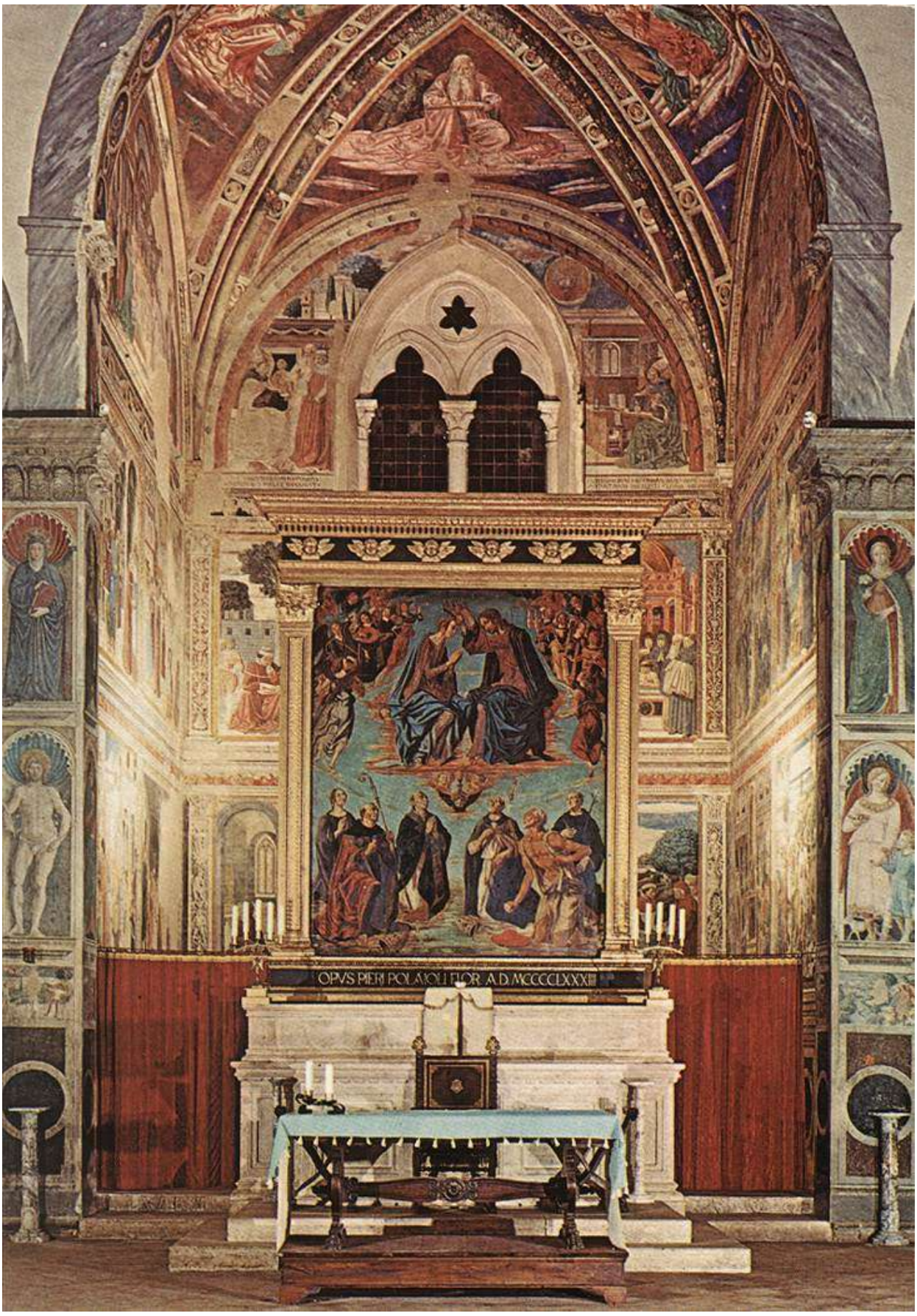
Илл. 56.23. Пьетро Поллайоло. Вера.

Илл. 56.24. Пьетро Поллайоло. Милосердие.

Илл. 56.25. Пьетро Поллайоло. Умеренность.



Илл. 56.26. Пьетро Поллайоло. Коронование Марии.

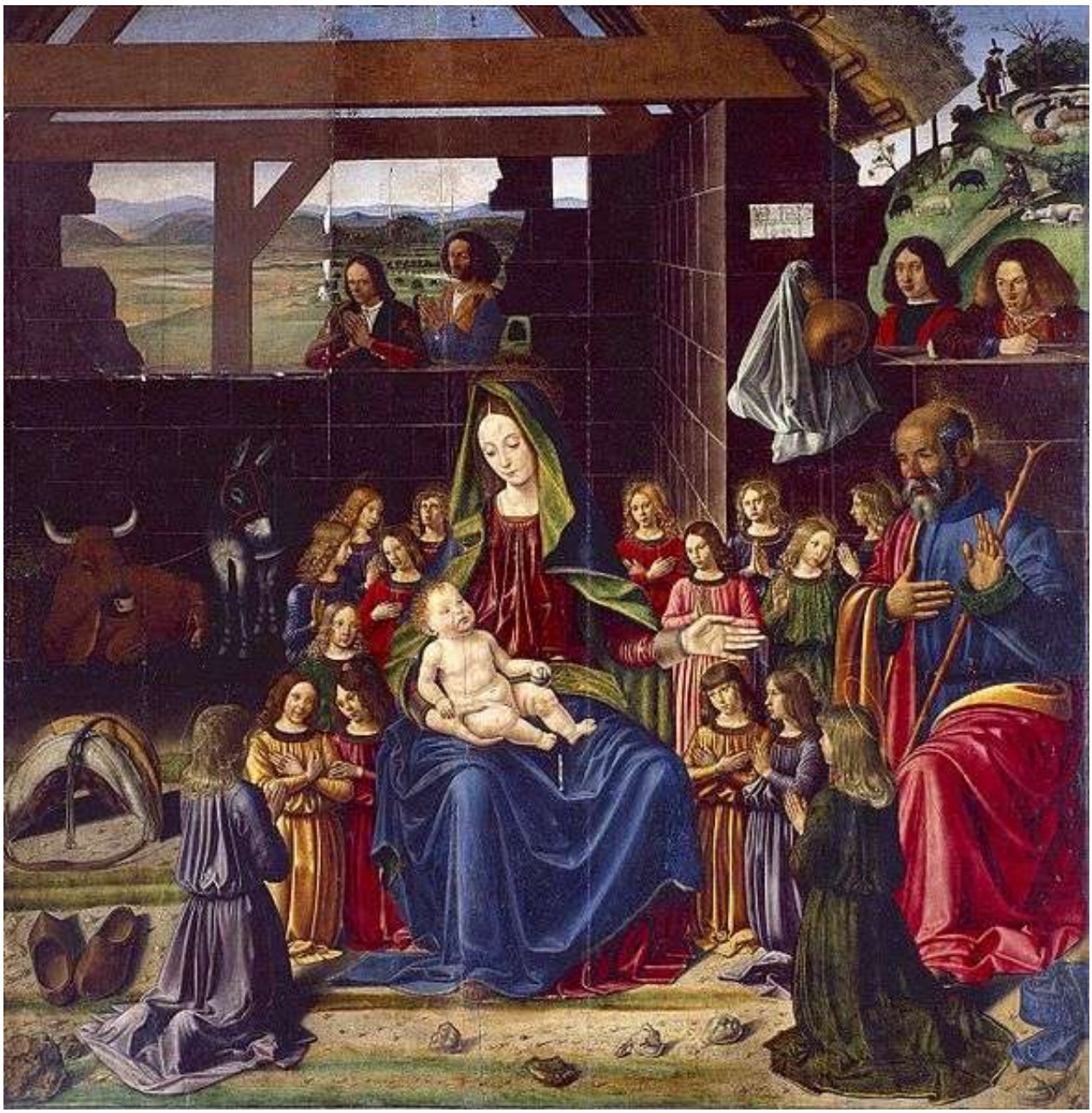



Илл. 56.27. Алтарь церкви Сант’Агостино в Сан-Джиминиано.

Илл. 56.28. Пьетро Поллайоло. Мария с Младенцем.

Илл. 56.29. Пьетро Поллайоло. Портрет Галеаццо Мария Сфорца.

Илл. 56.30. Пьетро Поллайоло. Портрет девушки.



Илл. 56.31. Бенедетто Гирландайо. Поклонение Младенцу.

Илл. 56.32. Бенедетто Гирландайо. Портрет Луи де ла Тремупье.

Эти фрески, к сожалению, оказались почти уничтоженными во время Второй мировой войны. Картины Гоццоли на досках сравнительно редки. В их числе - «Мадонна с Младенцем» из Эрмитажа в Санкт-Петербурге, созданная в 1447 году, «Мадонна со святыми», созданная в 1466 году и хранящаяся во Флоренции, и «Прославление Фомы Аквинского» из Лувра в Париже. Сохранились также некоторые его рисунки (илл. 56.33) [17, 18].

### 56.4. «Шествие волхвов»

Три фрески на этот сюжет созданы Беноццо Гоццоли в 1459-1460 годах в капелле Медичи в Палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции (илл. 56.34). Выбор сюжета для этой капеллы был продиктован тем, что семья Медичи состояла в одном из самых влиятельных религиозных братств Флоренции – Братстве трех волхвов. Росписи образуют единое целое с большой алтарной картиной «Поклонение Младенцу». Первоначально это была картина Филиппо Липпи (илл. 44.41). Ныне она находится в музее Берлин-Далем, а на ее месте – повторение этой картины, исполненное учеником мастера – Нери ди Биччи. На трех отведенных для фресок стенах капеллы Беноццо Гоццоли изобразил по одному волхву. Традиционно считается, что в молодом волхве художник запечатлел юного Лоренцо Медичи Великолепного, волхв зрелого возраста – якобы византийский император Иоанн VIII Палеолог, старый волхв – византийский патриарх. Хотя споры по поводу идентификации персонажей и их портретного сходства с предполагаемыми прототипами продолжаются, но если это действительно так, то программа этого цикла фресок связывается с Флорентийским собором 1439 года, посвященным унии Восточной и Западной Церквей, на котором присутствовали византийские император и патриарх. Кроме самого Лоренцо Медичи Великолепного, художник изобразил и членов его семьи и даже самого себя, написав свое имя на шапке [31].

#### 56.4.1. «Шествие молодого волхва»

Фреска «Шествие молодого волхва» (илл. 56.35) находится на восточной стене капеллы (илл. 56.34) [40].

**Действующие лица.** Молодой волхв (всадник на переднем плане справа от центра фрески), высокий, стройный, с красивым безбородым лицом скорее мальчика, чем юноши, темным глазами, низким лбом, светлыми кудрявыми волосами, длинноватым носом, небольшим ртом с тонкими губами и острым подбородком, одет в желтый камзол длиной выше колен, отороченный коротким светло-коричневым мехом. Широкие и длинные рукава камзола имеют спереди глубокие прорези, через которые видны узкие рукава нижней одежды из красивой узорчатой парчи. На ногах у волхва надеты высокие сапоги из красной кожи с длинными прямыми шпорами, заканчивающимися зубчатыми колесиками (такая конструкция шпор

Илл. 56.33. Беноццо Гоццоли. Портрет диакона. Рисунок.

Илл. 56.34. Капелла Медичи в палаццо Медичи-Рикарди.

Илл. 56.35. Беноццо Гоццоли. Шествие молодого волхва.

встретилась впервые). Головной убор волхва представляет собой комбинацию широкой и плоской флорентийской шапки, боковой край которой украшен золотыми цветками с крупными рубинами в центре, и золотой короны с длинными узкими зубцами внутри нее, причем зубцы украшены более мелкими рубинами. В левой руке волхв держит повод коня.

Свита волхва многочисленна и поистине грандиозна. Здесь мы видим только мужчин, но разных возрастов, от безбородых юношей, почти мальчиков, до стариков с густыми седыми бородами. На переднем плане слева идет негр, держащий лук. Столь же разнообразны и роскошны одежды всех участников процессии, а также их головные уборы. Слуги держат изящную дарохранительницу волхва и его меч. Телохранители в коротких камзолах и обтягивающих штанах вооружены кинжалами и средней длины пиками с тонкими круглыми светлыми древками и ромбовидными черными наконечниками. Охотник держит в правой руке длинное тонкое копье. Поскольку многие участники шествия имеют портретное сходство с членами семьи Медичи и знатными флорентийцами, неудивительно, что художнику удалось добиться такого разнообразия и индивидуализации персонажей, как во внешности, так и в одежде.

**Взаимодействие персонажей.** Молодой волхв сидит на коне в профиль на переднем плане чуть правее центра фрески и смотрит на зрителя, повернув к нему голову и немного скосив взгляд. Он не находится во главе процессии – правее него два всадника, слуги, держащие дарохранительницу и меч волхва, поставили своих коней поперек дороги (у него на пути) и гарцуют перед ним, не давая ему проехать. Телохранители волхва идут пешком слева от него, поэтому их частично загораживает конь волхва. Телохранитель, старше остальных (возможно, их начальник), идет позади этой группы, оглядываясь назад; он снял шапку и зачем-то держит в правой руке обнаженный кинжал. Также пешком идет и негр. Остальная свита едет на конях, спускаясь по узкой и извилистой дороге, идущей между скал, с вершины холма. Лишь один из участников процессии, охотник, отбился от нее и понесся на коне за ланью, замахнувшись копьем. При взгляде на эту процессию невольно вспоминается знаменитая картина Джентиле да Фабриано (илл. 28.32).

**Животные.** Вслед за Пизанелло и другими анималистами, Беноццо Гоццоли немалое внимание уделил изображению животных. Прежде всего, это лошади разных мастей, с роскошными сбруями, стриженными гривами, нарисованные в разных ракурсах, стоящими, медленно идущими, гарцующими и скачущими. Можно отметить, что в профиль лошади получаются у него лучше, чем мордой к зрителю. Движения лошадей, особенно быстрые, выглядят статичными. Размеры лошадей, стоящих рядом, иногда заметно различаются. Из других животных мы видим лань с длинными ушами, убегающую от охотника, скачущего за ней на коне размером не больше этой лани (хотя она находится дальше от зрителя), причем движения обоих животных не слишком убедительны; охотничью собаку, крупную, с короткой шерстью, бегущую позади охотника (видимо

художник никогда не был на охоте); двух соколов (возможно охотничьих), нападающих на белого голубя (справа) и на сороку (слева), нарисованную не слишком удачно; утку, пару ласточек (справа) и щегла (слева) улетающих от опасности. Размеры птиц относительно друг друга выбраны художником весьма произвольно.

**Архитектурные сооружения.** На вершине холма расположен рыцарский замок с широким и невысоким донжоном, откуда, по-видимому, выехала процессия. Светло-серые стены и зубчатые башни замка нарисованы с большим мастерством и знанием дела. Справа в долине также видно несколько поселений городского типа со шпилями и башнями.

**Пейзаж.** Пейзаж, занимающий на фреске большую ее часть, сочетает в себе стилизацию архаичных приемов старых мастеров, подражание приемам Анджелико и достижения современных художнику «пейзажистов настроения» (например, Пьеро делла Франчески). Процессия спускается по дороге, извивающейся по склонам высокого (почти до верхнего края фрески) холма, на вершине которого стоит замок. Верхняя часть холма поросла зеленой травой, мелким кустарником, отдельными деревьями, обилие которых в левой ее части образует целую рощу. Ниже весь холм состоит из стилизованных в духе старых мастеров голых серых скал. Дорога, которая у вершины идет среди лугов, спускается ниже по ровным гребням этих скал, уходит в расщелины между ними с почти отвесными стенами, а затем снова выходит на скальные площадки. Между этими безжизненными скалами в некоторых местах, словно оазисы, вкраплены зеленые полянки с сочной травой, южные кустарники, а кое-где на этих скалах растут деревья. У большинства деревьев тонкие прямые высокие стволы, а кроны расположены на самой верхушке. Здесь можно различить различные виды пальм, мандариновые деревья с множеством плодов, болотные и пирамидальные кипарисы, причем все они изображены в манере Анджелико. В правом верхнем углу нарисован «пейзаж настроения» - долина, исчезающая в дымке и замкнутая горами у линии горизонта. Над этим пейзажем простирается небо, покрытое облаками различной формы, узкой темной полоской над холмом, где оно почти ночное, высокое и лазоревое над долиной.

**Цветовая гамма и композиция.** Вся фреска распадается на четыре цветовых плана – синее с облаками небо; зеленая вершина холма и долина, а также отдельные пятна темных крон деревьев и кустов; серые, а в некоторых местах желтоватые скалы, дорога и каменные строения; пестрые одежды многочисленных персонажей. Основой композиции является холм, занимающий почти все пространство фрески. Расщелины его скал образуют своего рода спираль, опутывающую его склоны. Однако процессия движется не по этой спирали, а извивающейся линией, расположенной в пределах левой половины фрески, и только конец этой линии на переднем плане занимает всю ее ширину, причем справа люди едва помещаются в отведенном им пространстве. Правая же половина второго плана отведена пейзажу, который нарушает лишь охотник, отбившийся от процессии и преследующий лань. Это вносит существенную асимметрию в композицию.

Кроме того, в левом верхнем углу фрески мы видим продолжение холма, а в правом верхнем – его обрывистый склон и долину. В целом создается впечатление, что художник хотел вместить в свое произведение как можно больше всего – людей, животных, скал, деревьев и т.п. Очень знатный сеньор выехал на увеселительную прогулку с огромной свитой; мало что указывает на религиозный смысл картины.

### 56.4.2. «Шествие среднего волхва»

Фреска «Шествие среднего волхва» (илл. 56.36) находится на южной стене капеллы (илл. 56.34) [37].

**Действующие лица.** Средний волхв, также высокого роста и стройный, с красивым, немного печальным и напряженным лицом, темным глазами, прямыми черными бровями, низким лбом, коричневыми кудрявыми волосами, прямым носом и короткой темной бородкой, одет в коричневый кафтан, расшитый золотым цветочным узором. Ноги волхва обуты в высокие сапоги из светло-коричневой кожи с длинными прямыми шпорами. На голове у него надета корона еще более замысловатой формы, чем у молодого волхва. В левой руке волхв держит повод коня.

Свита волхва менее многочисленна, возможно, потому, что большая ее часть находится за левым краем фрески. Здесь мы видим только молодых мужчин. Телохранителей всего двое, они одеты примерно так же, как и на предыдущей фреске, а их пики заметно длиннее. Однако перед конем волхва и рядом с ним находятся четверо невооруженных пеших слуг. Всадники, сопровождающие волхва, одеты заметно скромнее слуг, причем все одинаково, в серые камзолы, коричневые обтягивающие штаны и коричневые тюрбаны с султанами.

**Взаимодействие персонажей.** Все персонажи расположены на переднем плане. Волхв едет в ту же сторону, что и на предыдущей фреске и расположен также чуть правее центра. Трое слуг в свободных позах стоят перед его конем, а один из них, возможно, ведет его под уздцы. Волхв подбоченился, пристально смотрит вперед и едет очень медленно. Может сложиться впечатление, что он специально замедлил ход, ожидая своей очереди, чтобы подъехать к месту назначения, а слуги уговаривают его поторопиться. Позади коня остановились два телохранителя и один слуга, ожидая начала движения. У самого левого края фрески трое всадников сдерживают своих коней, переговариваясь друг с другом. Из-за склона небольшого холмика на среднем плане по дороге выезжает еще один конный отряд. То там, то здесь по дорогам едут отдельные всадники, видимо, не входящие в свиту.

**Животные.** На этой фреске меньше животных, чем на предыдущей (илл. 56.35). Кони столь же хорошо нарисованы в профиль и хуже мордой к зрителю. Хищные птицы также гонятся в небе за своими жертвами, в частности, за фазаном и куропаткой.

Илл. 56.36. Беноццо Гоццоли. Шествие среднего волхва.

**Архитектурные сооружения.** На склоне холма нарисован белый рыцарский замок, но более схематично, чем на предыдущей фреске (илл. 56.35). Ближе к зрителю находится довольно высокая белая башня.

**Пейзаж.** Большую часть пейзажа, как и на предыдущей фреске (илл. 56.35), занимает высокий холм с пологими склонами в стиле Джованни ди Паоло, но здесь нет никаких скал. По склону этого холма извиваются многочисленные дороги. Здесь и там растут такие же стилизованные в стиле Анджелико деревья, образующие за спинами всадников у левого края густую рощу, в которой преобладают кипарисы. Обилие их стройных стволов смотрится весьма эффектно. Небо с редкими облаками не столь мрачно, как на предыдущей фреске, и, как в пейзажах Дирка Боутса, почти белое у линии горизонта.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовом отношении эта фреска значительно беднее – в ней мы видим лишь синее небо, темно-зеленые кроны деревьев, светло-зеленую до очень бледной траву и кустарники, а также яркие одежды на переднем плане. В композиции холм и пейзаж играют даже большую роль, чем на предыдущей фреске (илл. 56.35), возможно из-за того, что людей здесь меньше и расположены они почти все только на переднем плане. Эффектный контраст с пологими склонами холма составляют тянущиеся вверх высокие деревья, особенно роща слева. Византийский император, значительно более бедный, чем такой знатный сеньор, как Лоренцо Медичи, вынужден ожидать своей очереди, опасаясь столкновения с его превосходящей свитой.

Третья фреска из этого цикла (илл. 56.37) находится на западной стене капеллы (илл. 56.34). Она представляет собой нечто среднее между двумя предшествующими и отличается обилием экзотических животных.

На левой и правой стенах апсиды капеллы (илл. 56.34) помещены фрески (илл. 56.38-56.39), изображающие пастухов, бодрствующих в канун Рождества Христова. Кроме них и их стад мы видим на этих фресках рождественских вола и осла на фоне пейзажа, продолжающегося на предыдущих фресках этой капеллы.

На левой и правой сторонах алтарной части капеллы (илл. 56.34) помещены фрески (илл. 56.40-56.41) с изображением поклонения ангелов. Ангелы, поклоняющиеся Младенцу Иисусу, находящемуся на алтарной картине (илл. 44.41), расположены и на земле, и на небе (на облаках).

### 56.4. «Мадонна, протягивающая пояс св. Фоме»

Алтарная картина «Мадонна, протягивающая пояс св. Фоме» (илл. 56.42) размером 133×165 см, созданная в 1450 году, происходит из церкви Сан-Фортунато в Монтефалько, а ныне хранится в пинакотеке Ватикана. На пределле изображены сюжеты: «Рождество Марии», «Обручение Марии», «Благовещение», «Рождество», «Принесение во храм» и «Успение Марии» [36].

Илл. 56.37. Беноццо Гоццоли. Шествие старого волхва.

Илл. 56.38. Беноццо Гоццоли. Пастухи в канун Рождества.

Илл. 56.39. Беноццо Гоццоли. Пастухи в канун Рождества.

Илл. 56.40. Беноццо Гоццоли. Поклонение ангелов.

Илл. 56.41. Беноццо Гоццоли. Поклонение ангелов.

Илл. 56.42. Беноццо Гоццоли. Мадонна, протягивающая пояс св. Фоме.

**Сравнение с картиной Мазо ди Банко.** По сравнению с картиной Мазо ди Банко (илл. 9.38) на тот же сюжет у Беноццо Гоццоли душу Мадонны спорождает большее число ангелов, апостол Фома расположен не так низко, внизу стоит гроб Девы Марии, а вокруг нарисован, хотя и условный, пейзаж (которых нет на картине Мазо). Картина Беноццо блещет золотом, в отличие от скромного коричневого колорита у Мазо. При этом, несмотря на разницу в мастерстве, картина Мазо не менее выразительна.

**Действующие лица.** Дева Мария (в центре), юная и нежная, с высокой шеей, тонким красивым лицом, отдаленно напоминающим тип, принятый в византийских иконах, и крупными руками с длинными острыми пальцами, одета в красное платье и темно-голубую с золотым краем широкую и длинную накидку, закрывающую ее высокую прическу, окруженную широким нимбом, золотым с розовым отливом. Правая пола накидки лежит на ее коленях и стелется по полу, а сама накидка раздвинута только в районе пояса. Платье по тогдашней моде стянуто поясом значительно выше талии и собрано под ним в складки. В широко расставленных руках она держит широкий и очень длинный темный пояс с пряжками.

Апостол Фома (в левом нижнем углу картины), прозванный «Дидим», что значит «Близнец», широко известен как Фома неверующий [19]. Молодой красавец со светлыми вьющимися волосами, уложенными в изящную прическу, окруженную золотым нимбом, он одет в коричневую тунику и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. В протянутых вперед руках он держит другой конец того же пояса Мадонны.

Множество ангелов (вокруг Мадонны), размером меньше Девы Марии и Фомы, юных, высоких и стройных, с лицами красивых девушек, светлыми волосами, уложенными в такие же прически, как у Фомы, и среднего размера узкими серыми крыльями с острыми концами, одеты в разноцветные длинные шелковые туники. Передний ангел справа от Мадонны играет на большой лютне, а слева от нее – на небольшом бубне. Все ангелы отмечены золотыми нимбами. С каждой стороны от Девы Марии из облаков, на которых она сидит, выступает по золотой голове, немного меньшей, чем у ангелов, но похожих на них. Эти две головы не отмечены нимбами.

**Взаимодействие персонажей.** Мадонна сидит в центре картины на облаках, повернувшись вправо к Фоме и склонив к нему голову. Тот, стоя на одном колене ниже нее на земле, смотрит на нее снизу вверх и принимает от нее пояс. Ангелы окружили Деву Марию полукругом, расправив крылья. Только два передних ангела играют на музыкальных инструментах. Остальные либо общаются друг с другом, либо молятся, глядя друг на друга, а тот, что позади Мадонны смотрит на небо. Между подолами туник передних ангелов и подолом накидки Девы Марии из облаков торчат две головы, не принимающие в действии какого-либо заметного участия.

**Гробница.** Гробница Девы Марии нарисована на переднем плане внизу. Она имеет форму удлиненного параллелепипеда, серая, с гладкими стенками, на ней нет крышки. Внутри гробницы растут многочисленные растения.

**Пейзаж.** Пейзаж нарисован очень условно. На переднем плане вокруг гробницы мы видим лужайку, поросшую зеленой травой и цветами. За ней справа возвышаются пологие голые серые скалы. На вершине скал растет дерево, чрезмерно высокое по сравнению со скалами, и слишком маленькое по сравнению с фигурами Мадонны, Фомы и даже ангелов. Над низкой линией горизонта и скалами простирается золотое небо (или фон), на котором в центре расположены слоистые сиреневые облака (в цвет накидки Мадонны), на которых сидит Дева Мария, и стоят ангелы. От облаков вниз распространяется золотое сияние.

**Цветовая гамма и композиция.** Картина сверкает золотом, особенно ярким в верхних углах. Одежды персонажей и пейзаж написаны нежными красками с использованием красивых сочетаний цветов и четкого рисунка. Центральная фигура Мадонны помещена в круг, состоящий из ангелов и облаков. Гробница в центре и пейзаж образуют основание композиции. Асимметрию вносит крупная фигура Фомы слева внизу, которая не уравновешивается скалами и деревом справа. В целом итальянская картина больше похожа на красивую икону в византийском стиле, чем на живописное изображение драматического сюжета.

**Сравнение с другими произведениями на сюжеты, связанные со смертью Девы Марии.** Продолжим обсуждение истории развития сюжетов, связанных со смертью Девы Марии в авторской живописи.

Анджелико, учитель Беноццо Гоццоли, создал несколько произведений на такие сюжеты. Его картина (илл. 56.43) является частью пределлы «Алтаря из Кортоны» (илл. 35.88), созданного 1433-1434 годах и хранящегося в Музее Диочезано в Кортоне. На ней апостолы кладут тело Мадонны в гроб. Замечательно схождение Святого Духа с неба, обрамляемое силуэтами двух ангелов, и мистический свет, озаряющий всю сцену среди тихой ночи. Картина (илл. 56.44) размером 19×50 см была частью пределлы алтаря «Коронование Девы Марии» (илл. 35.124). Картина была исполнена в 1431-1432 годах и хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции. На ней представлена примерно та же сцена, а также Иисус, забирающий душу Девы Марии. Картина (илл. 56.45) размером 62×39 см была исполнена около 1430 года для доминиканской церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Ныне она хранится в Музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне. В ее нижней части представлена примерно та же сцена, что и на предыдущей картине (илл. 56.44). В средней части Дева Мария в окружении ангелов возносится на небо. В верхней части с небес вниз на Мадонну смотрит Иисус. Наконец, картина (илл. 56.46) размером 26×53 см являлась частью пределлы несохранившегося алтаря. Она была создана в 1434-1435 годах и хранится ныне в Музее искусств Филадельфии. На ней особенно замечателен задний план, где душа Девы Марии, окруженная ангелами, предстает на небесах перед Иисусом. Сияние, исходящее от фигуры Иисуса, озаряет всю сцену мистическим светом.

Илл. 56.43. Анджелико Смерть Девы Марии.

Илл. 56.44. Анджелико. Успение Девы Марии.

Илл. 56.45. Анджелико. Табернакль реликвания.

Илл. 56.46. Анджелико. Похороны Девы Марии и вознесение ее души на небеса.

Довольно церемонной представлена смерть Девы Марии на картине Ганса Мульчера (илл. 36.151). В тесном помещении столпились апостолы вокруг смертного одра. Иисус справа от колонны уже взял в руки душу Своей матери. Бытовые детали обстановки написаны с большой тщательностью. Темная коричневая цветовая гамма картины характерна для работ этого немецкого мастера.

На картине Веккьетты (илл. 36.158) душа Девы Марии возносится на небо. Внизу она восстает из гроба, а в средней части она, молитвенно сложив руки ладонями вместе, стоит на облаке, которое ангелы, образующие круг, медленно поднимают к ожидающему ее вверху Иисусу. Темный колорит картины передает ночное освещение.

Картина Филиппо Липпи (илл. 56.47) размером 40×235 см являлась пределлой «Алтаря Барбадори» (илл. 44.8). Она исполнена около 1438 года и ныне хранится в галерее Уффици во Флоренции. Читатель может сравнить ее с картиной Дуччо (илл. 9.31) на тот же сюжет. На картине Филиппо Липпи слева ангел молится перед входом в дом Девы Марии, в центре он передает ей скорбное известие и ветвь райской пальмы, а справа собирает апостолов для прощания с Девой Марией. Картина Филиппо Липпи (илл. 56.48) размером 191×187 см из Городского музея в Прато, была создана в 1455-1465 годах. Она написана на тот же сюжет, что и картина Беноццо Гоццоли (илл. 56.42), но совсем не напоминает икону, в ней больше суеты и меньше красоты. Мандорлу Девы Марии, кроме Фомы и ангелов у Филиппо Липпи окружили слева направо св. Маргарита, Григорий, Августин, архангел Рафаил и Товия. В левом нижнем углу присутствует донатор, коленопреклоненная монахиня, как предполагают, аббатиса небольшого августинского монастыря св. Маргариты в Прато. Обращает на себя внимание мастерски нарисованный вечерний пейзаж на заднем плане с силуэтами деревьев на фоне сумеречного неба. Фреска Филиппо Липпи (илл. 56.49) исполнена в соборе Сполето в 1467-1469 годах. Грандиозный пейзаж усиливает впечатление торжественной печали в сцене прощания с телом Девы Марии.

На картине Иоганна Кербеке (илл. 50.60) Иисус возносит душу Девы Марии на небо. Вокруг музицируют ангелы на различных инструментах. Апостолы выражают удивление произошедшим, а Фома пытается обнаружить тело Мадонны в пустом гробу. Картина отличается удивительно яркими красками.

Андреа дель Кастаньо в 1442-1443 годах исполнил мозаику «Успение Девы Марии» (илл. 56.50) на потолке (илл. 56.51) капеллы Масколи базилики Сан-Марко в Венеции. Апостолы скорбят о кончине Мадонны, а вверху Иисус забирает ее душу. Торжественность обстановки усиливается архитектурным задним планом, изображенным в строгой перспективе, а также благородством цветовой гаммы. На картине того же мастера (илл. 56.52) размером 150×158 см из Государственных музеев Берлина представлен молитвенный образ Мадонны в момент взятия ее на небо. Здесь Дева Мария

Илл. 56.47. Филиппо Липпи. Ангел передает Деве Марии известие о ее предстоящей смерти.

Илл. 56.48. Филиппо Липпи. Мадонна, протягивающая пояс св. Фоме.

Илл. 56.49. Филиппо Липпи. Смерть Девы Марии.

Илл. 56.50. Андреа дель Кастаньо. Успение Девы Марии. Мозаика.

Илл. 56.51. Потолок капеллы Масколи базилики Сан-Марко в Венеции.

Илл. 56.52. Андреа дель Кастаньо. Успение Девы Марии со св. Миниато и Юлианом.

немного напоминает фанатичную монахиню. Картина была заказана 20 ноября 1449 года ректором церкви Сан-Миньято алле Торри.

Беноццо Гоццоли в 1484 году исполнил еще две фрески на сюжеты этого цикла в храме Мадонны делла Тоссе (илл. 56.53). Заказчиком выступил Сер Грациа ди Франческо, приор монастыря Санта-Мария близ Кастельнуово Валь д'Эльса. Этот храм первоначально стоял у дороги между Кастельфиорентино и Кастельнуово Валь д'Эльса. В 1853 году над ним была построена неоготическая капелла, однако этого оказалось недостаточно, чтобы остановить разрушение фресок. После реставрации в 1970 году, они были перенесены в Коммунальную библиотеку Кастельфиорентино. Фреска «Смерть Марии» (илл. 56.54) помещена на левой стене храма. Апостолы прощаются с лежащей на смертном одре Девой Марией. В центре стоит Иисус с ее душой в руках. На небе скорбят Бог-Отец и ангелы. От них к Иисусу спускается Святой Дух. На переднем плане расположились коленопреклоненные донаторы. Задний план отведен экзотическому пейзажу с южными растениями. Мягкая цветовая гамма усиливает впечатление декоративности, словно это не фреска, а шпалера. Фреска «Успение Марии» (илл. 56.55) находится на правой стене храма. Внизу апостолы обступили гроб. Некоторые из них удивляются, что он опустел, другие же смотрят на небо, где Дева Мария, сидя на троне, возносится с помощью ангелов. Фома появился из-за невысокой скалы слева от центра, и Мадонна спускает ему свой пояс. Пейзаж несколько отличается от пейзажа предыдущей фрески (илл. 56.54), но общий характер и колорит обеих фресок примерно одинаков.

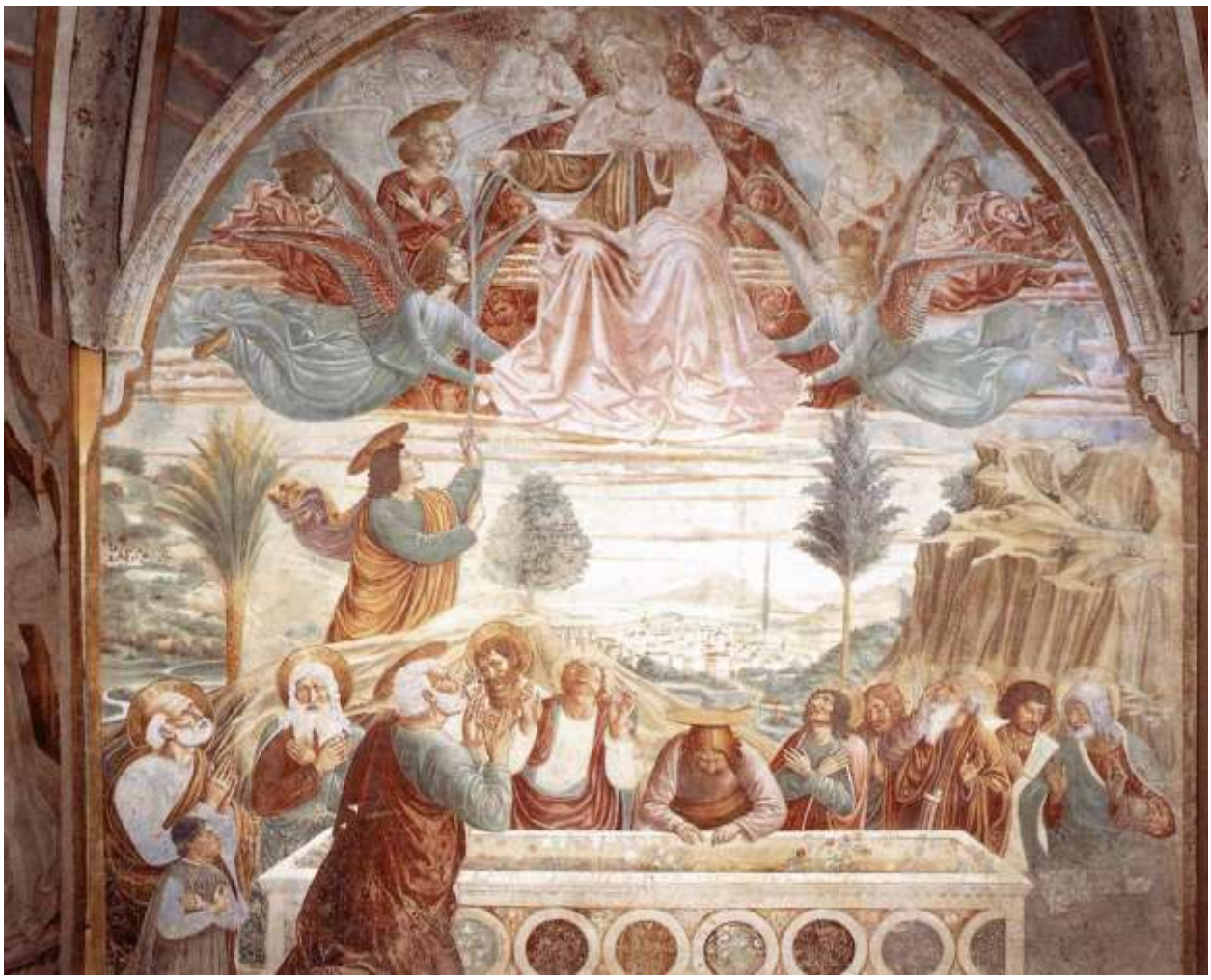
### 56.6. «Св. Зиновий оживляет ребенка»

Картина «Св. Зиновий оживляет ребенка» (илл. 56.56) размером 24×34 см, созданная в 1461-1462 годах, ныне хранится в Картинной галерее Берлина. Первоначально панно служило частью основания алтаря, заказанного Беноццо Гоццоли Обществом св. Марка в 1461 году. Все картины алтаря достоверно идентифицированы. Установлено, что его центральное панно изображало «Мадонну на троне с ангелами и святыми» из Национальной галереи Лондона; отделенными частями основания алтаря были «Танец Саломеи» из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, «Введение во храм» из Музея искусств в Филадельфии, и «Св. Доминик оживляет ребенка» из галереи Брера в Милане. Панно «Св. Зиновий оживляет ребенка» было приобретено Государственными музеями Берлина в 1909 году [35].

**Литературная программа.** Согласно житию, св. Зиновий обладал исключительными силами воскрешать. Он воскресил на улице маленького мальчика, которого только что переехала повозка, запряженная волами. Рассказывают, что когда гроб святого переносили в собор, случилось так, что им задели высохшее дерево, которое тут же вновь ожило и покрылось листьями; баптистерий, до сих пор стоящий здесь, отмечает то место, где произошло, как гласит легенда, это чудо [19].

Илл. 56.53. Храм Мадонны делла Тоссе близ Кастельфиорентино.

Илл. 56.54. Беноццо Гоццоли. Смерть Марии.



Илл. 56.55. Беноццо Гоццоли. Успение Марии.

Илл. 56.56. Беноццо Гоццоли. Св. Зиновий оживляет ребенка.

**Действующие лица.** Св. Зиновий (слева на переднем плане), преклонного возраста, с фанатичным лицом, темными глазами, густыми седеющими бровями, острым носом и короткой с проседью бородой, одет в синюю епископскую мантию с золотыми бармами и золотую епископскую шапку. Он отмечен золотым нимбом, который находится позади его головы.

Мать ребенка (справа на переднем плане), молодая, с красивым несчастным лицом, крупными темными печальными глазами, низким лбом, крупным торчащим носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в оранжевый плащ с голубой подкладкой и откинутым капюшоном. Ее волосы закрывает белый головной платок, наброшенный на голову по итальянской моде (непохожей на нидерландскую).

Ребенок (в центре), мальчик лет пяти, нарисован дважды, мертвым и воскресшим. Высокий и худенький, но с широким красивым лицом, маленькими голубыми глазками, выпуклым лобиком, желтыми волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор, носиком пуговкой, толстыми щечками и маленьким ротиком с пухлыми губками, он одет в короткую оранжевую с черным подолом тунику до колен и красные чулки.

Служанка (правее матери ребенка), молодая, худая и стройная, с высокой шеей, красивым лицом, выпуклыми черными глазами, широкими полукруглыми черными бровями, высоким лбом, крупным носом с небольшой горбинкой, пухлыми губами и округлым подбородком, одета в шелковое зеленое платье. На голове у нее полупрозрачный белый головной платок, наброшенный на голову иным способом, чем у матери ребенка, а сверху на этом платке лежит нитка мелких драгоценных камней в виде диадемы.

Два служителя церкви (позади Зиновия), молодые, высокие и стройные, с безбородыми лицами, светло-коричневыми волосами, подстриженными «под горшок», с тонзурами, одеты в тонкие белые облачения поверх темной одежды. Тот, что впереди, держит обеими руками тонкое красное древко узкого и длинного красного стяга, испещренного поперечными желтыми полосками.

Свидетели чуда (слева и справа), мужчины и женщины разных возрастов, одеты весьма разнообразно по флорентийской моде, современной художнику.

**Взаимодействие персонажей.** В центре площади на прямоугольном коврике лежит мертвый ребенок. Под голову ему подложена темная подушка. На переднем плане чуть левее центра на коленях стоит св. Зиновий в профиль к зрителю и молится о воскрешении, обратив просящий взор к небу и сложив руки перед собой. Слева от мертвого ребенка уже стоит ребенок воскресший и, молитвенно сложив руки, благодарит святого. На переднем же плане, но справа от центра на коленях стоит мать ребенка в такой же позе, как и святой. Позади нее на коленях стоит служанка, опустив взор и скрестив руки на груди. Главных действующих лиц окружают три группы свидетелей – слева, позади св. Зиновия, справа, позади матери со служанкой, и двое в центре, позади ребенка. Свидетели реагируют на чудо,

эмоционально, но несколько манерно всплескивая руками, обращаясь друг к другу или отворачиваясь от чуда. Позади левой группы свидетелей стоят два служителя церкви, внимательно глядя на произошедшее.

**Городской пейзаж.** Действие происходит на площади тосканского города, покрытой желтым песком и окруженной по обе стороны серыми и светло-зелеными домами в несколько этажей с пристроенными к ним башенками. На заднем плане в центре площадь замыкается фасадом небольшой светло-коричневой церкви, к порталу которой ведут три ступеньки. По бокам фасад украшен двумя башенками. Небо, едва видное за домами, покрыто редкими небольшими облачками.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине можно выделить три цветовые области – среднюю часть (желтый песок, желтая одежда ребенка и светло-коричневая церковь), задний план (серые дома) и боковые части (яркие одежды персонажей, где преобладают оттенки красного, синего, зеленого и белого цветов). Центром композиции является мертвый и воскресший ребенок. Все остальные действующие лица окружают его, образуя в этом круге два разрыва – спереди (чтобы было видно ребенка) и сзади (чтобы было видно церковь). Св. Зиновий, а также мать ребенка со служанкой, расположены на переднем плане симметрично относительно центра. Так же симметрично расположены и две группы свидетелей по краям. Два свидетеля перед церковью образуют с ребенком вертикальную ось композиции. Дома по обе стороны заднего плана образуют строгую перспективу, а церковь ограничивает пространство, приближая место действия к зрителю. Лишь мать помогает святому молитвой воскресить ее сына. Остальных действующих лиц не трогает смерть ребенка и они, вместо того, чтобы включиться в общую молитву и стать участниками происходящего чуда, способны лишь удивляться ему.

**Тема воскрешения в авторской живописи.** Тема воскрешения различными святыми умерших людей была весьма популярна у художников. Рассмотрим некоторые ее трактовки у предшественников Беноццо Гоццоли.

Фреска Джотто (илл. 56.57) размером 280×450 см в капелле Перуцци церкви Санта Кроче во Флоренции, исполненная в 1320 году, изображает эпизод, произошедший, когда после смерти Домициана апостол Иоанн Евангелист отправился в Эфес. «Золотая легенда» повествует о том, как на своем пути он встретил похоронную процессию с Друзианой, женщиной, которая в жизни следовала примеру Иоанна и страстно желала увидеть его вновь перед своей смертью. Иоанн заставил процессию остановиться и произнес громким голосом: «Друзиана, поднимись, ступай домой и приготовь мне немного еды». Друзиана чудесным образом воскресла [19]. На фреске величественный Иоанн произносит свои слова, Друзиана поднимается, а вокруг все потрясены свершившимся чудом, многие бросились на колени или кланяются Иоанну в знак благодарности. Действие происходит в замкнутом пространстве, окруженном церквями, городской стеной и башнями. Другая сцена воскрешения св. Франциском мальчика в Сессе представлена на фреске в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи

Илл. 56.57. Джотто. Воскрешение Друзианы.

(илл. 56.58), исполненной в 1310-е годы. Она продолжает историю, начатую на фреске (илл. 51.14) того же мастера и находящуюся в той же церкви.

Фреска Симоне Мартини (илл. 56.59) размером 296×230 см в капелле св. Мартина Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненная 1312-1317 годах, повествует о том, как св. Мартин воскресил мальчика. Ребенок находится в центре композиции на переднем плане, а с разных сторон от него расположились стоящие на коленях св. Мартин и мать ребенка, которая с благодарностью протягивает руки к святому. Окружающие столпились вокруг места, где произошло чудо, а художник тонко передал разнообразие эмоций, которые они выражают. Чудесную атмосферу происходящего подчеркивает контраст между ярким мистическим светом, заливающим сцену, и темным ночным небом. Удивительна и композиция: слева спускается крутая серая скала, а справа белая башня наклонилась в противоположную сторону; дерево, растущее на скале, словно тянется к башне, а она как будто отпрянула от него; между скалой и башней плотной группой сгрудились все участники чуда. Другие чудесные воскрешения, осуществленные уже другим святым, блаженным Августином, Симоне Мартини изобразил на боковых створках «Триптиха блаженного св. Августина Новелла» (илл. 56.60) размером 198×257 см из церкви Сан-Аугустино в Сиене, созданного около 1328 года. В верхней части (илл. 56.61) левой створки этого триптиха представлена сцена, в которой Августин исцеляет смертельно укушенного собакой ребенка. В нижней части (илл. 56.62) левой створки этого триптиха представлена сцена, в которой Августин воскрешает упавшего с балкона ребенка. В верхней части (илл. 56.63) правой створки этого триптиха представлена сцена, в которой Августин спасает упавшего с коня всадника. В нижней части (илл. 56.64) правой створки этого триптиха представлена сцена, в которой Августин воскрешает выпавшего из люльки младенца. Во всех этих сценах изображены два момента времени, до и после воскрешения, а святой прилетает сверху, чтобы совершить очередное чудо.

Таддео Гадди изобразил ту же сцену, что и на илл. 56.58, на картине (илл. 56.65) размером 35×31 см из Государственных музеев Берлина, созданной в 1335-1340 годах и являющейся частью пределлы несохранившегося алтаря из церкви Санта-Кроче во Флоренции. На ней святой также не является непосредственным участником события, как, например, на фреске Симоне Мартини (илл. 56.59), а прилетает сверху из правого верхнего угла картины.

Картина Джентиле да Фабриано (илл. 56.66) размером 36×36 см, являющаяся частью пределлы полиптиха Кваратези, созданного около 1425 года, и хранящаяся в Ватиканской пинакотеке в Риме, рассказывает историю о том, как однажды, когда свирепствовал голод, св. Николай Мирликийский остановился на одном постоялом дворе, хозяин которого убил троих школяров-подростков и засолил их расчлененные тела, чтобы кормить ими своих постояльцев. Николай чудесным образом воскресил их. Считается, что

Илл. 56.58. Джотто. Воскрешение мальчика в Сессе.

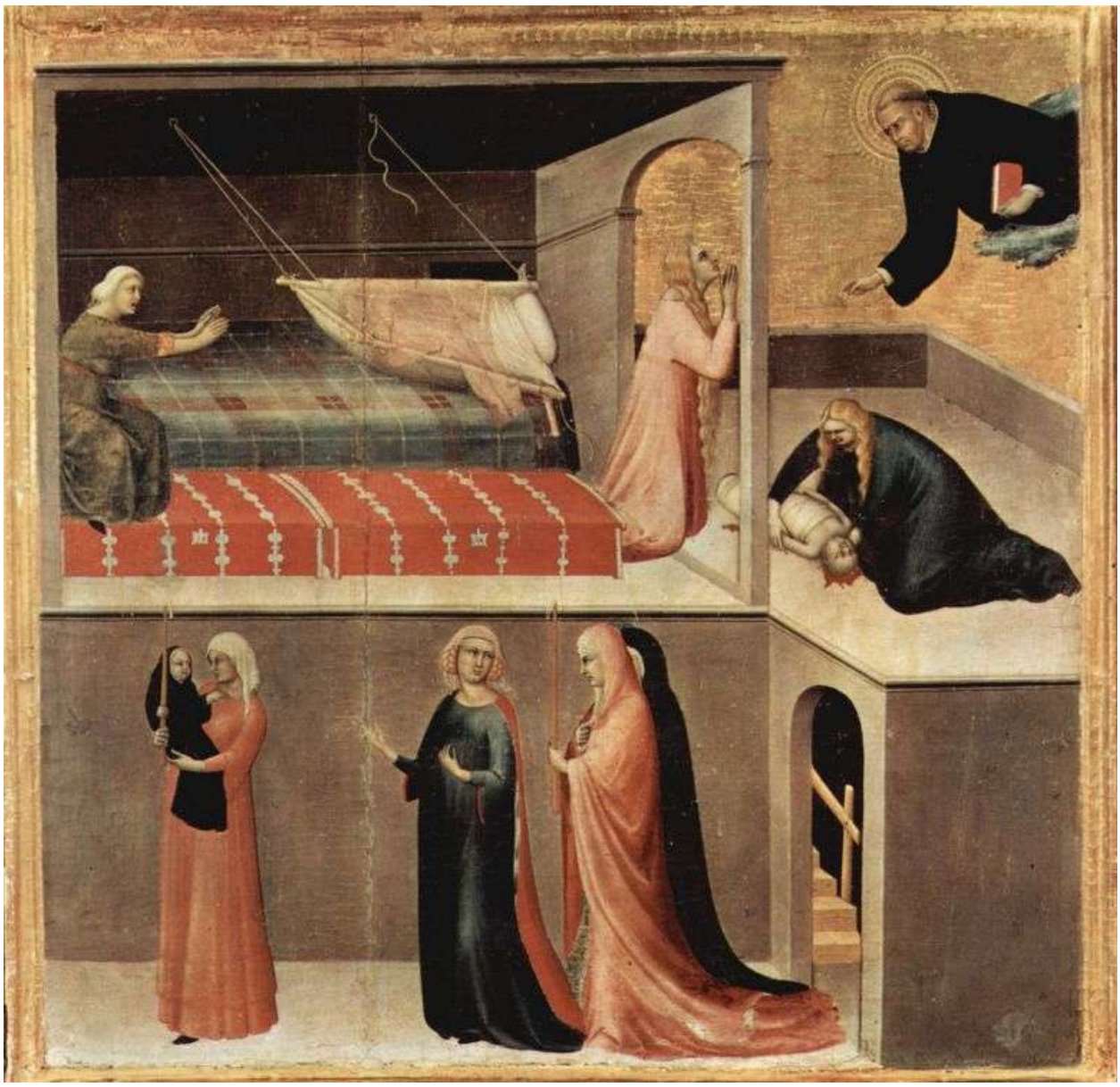
Илл. 56.59. Симоне Мартини. Чудо воскрешения ребенка.

Илл. 56.60. Симоне Мартини. Триптих блаженного св. Агостино Новелло.

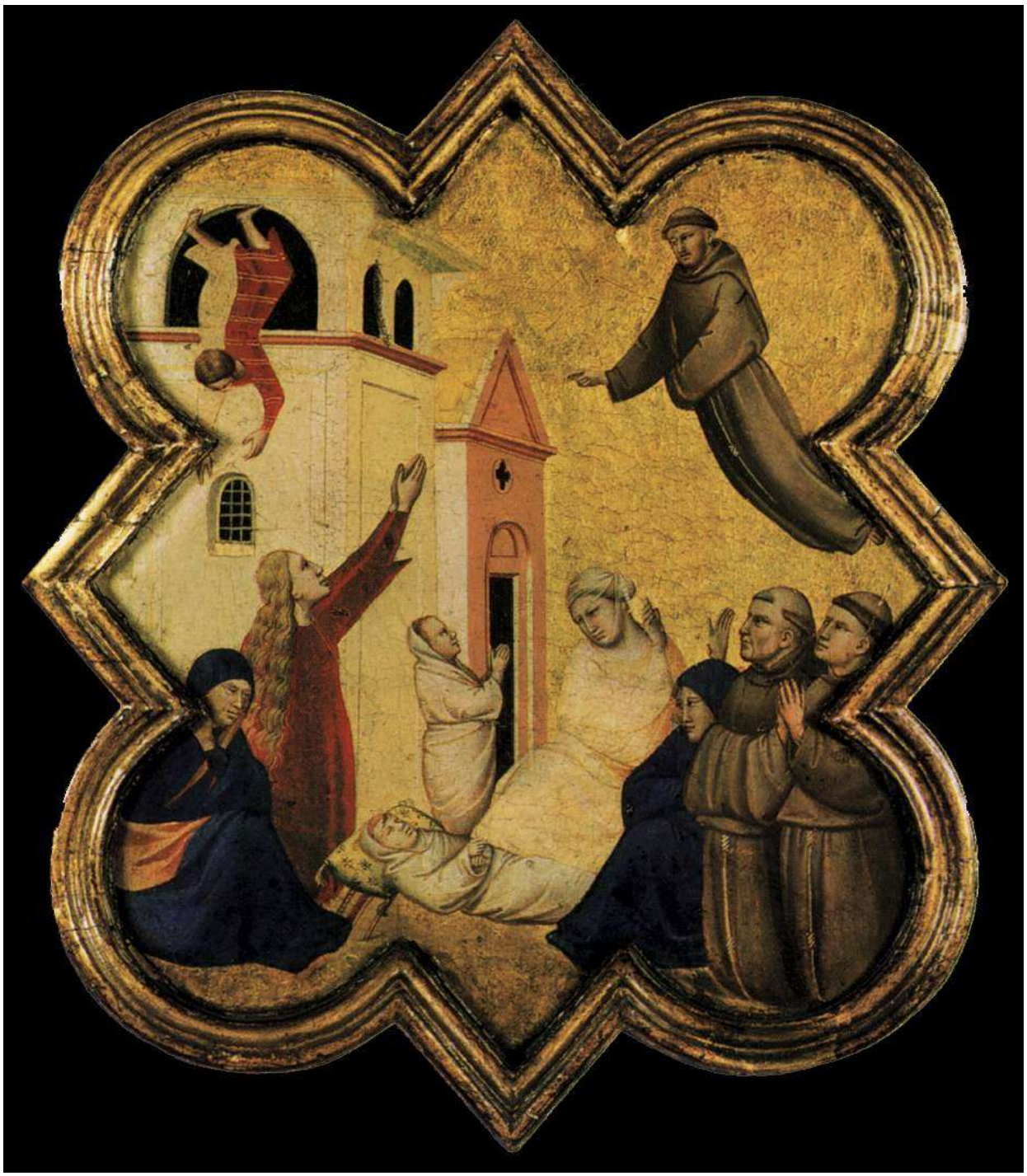
Илл. 56.61. Симоне Мартини. Августин исцеляет смертельно укушенного собакой ребенка.

Илл. 56.62. Симоне Мартини. Августин воскрешает упавшего с балкона ребенка.

Илл. 56.63. Симоне Мартини. Августин спасает упавшего с коня всадника.



Илл. 56.64. Симоне Мартини. Августин воскрешает выпавшего из люльки младенца.



Илл. 56.65. Таддео Гадди. Св. Франциск воскрешает мальчика.

Илл. 56.66. Джентиле да Фабриано. Воскрешение трех отроков.

эта история произошла от другой, связанной с тремя воинами, которых Николай спас от несправедливой казни. Со временем, когда первоначальная легенда забылась, была придумана история о школьниках-подростках [19]. На картине дети стоят кадках, где их тела были засолены, и протягивают руки к святому, а он в розовом епископском облачении осеняет их крестным знамением. Хозяин гостиницы и его жена стоят на коленях, моля о прощении. Обстановка постоялого двора передана весьма реалистично.

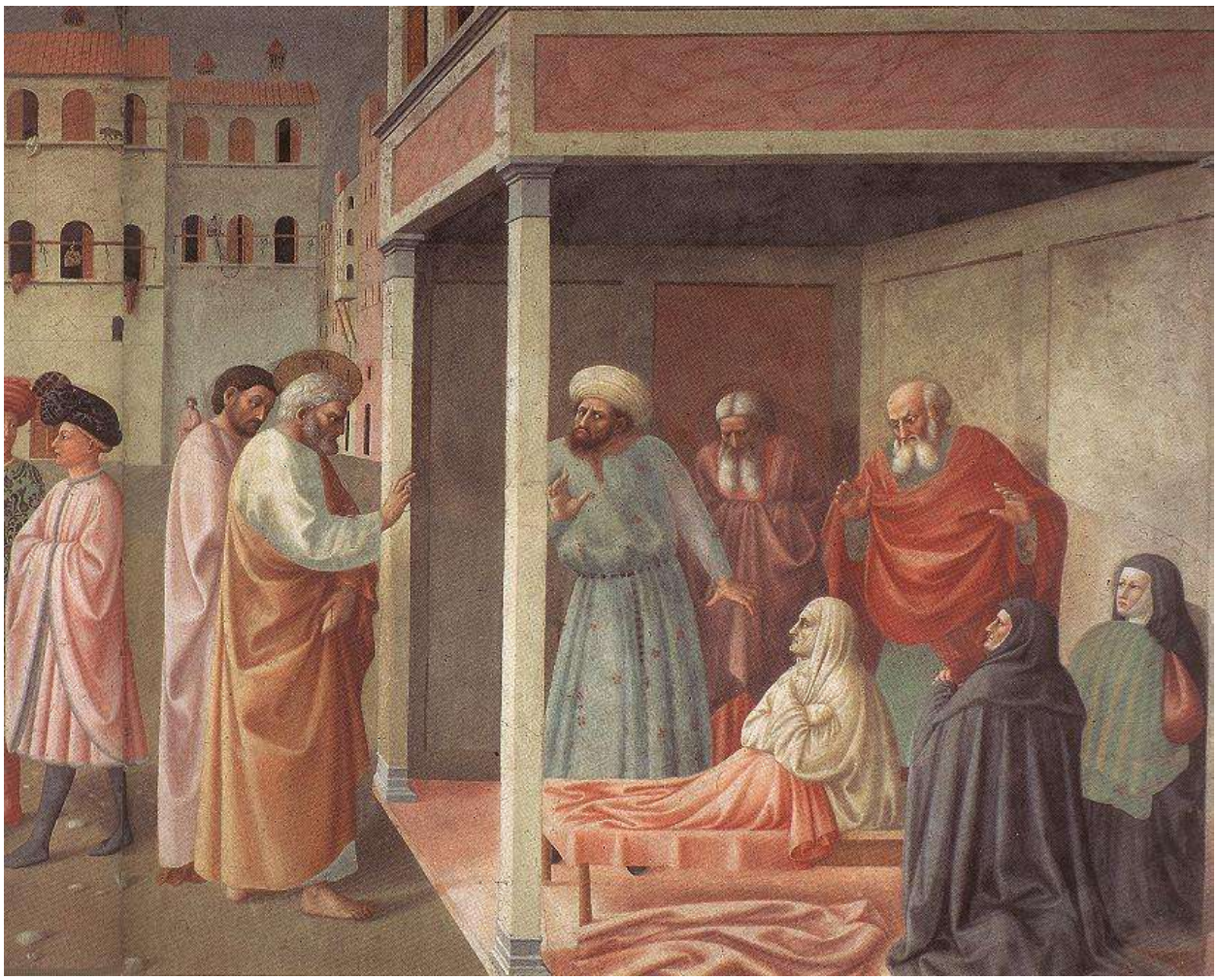
Картина Лоренцо Монако (илл. 56.67), являющаяся частью пределлы алтаря «Коронование Марии» (илл. 29.27), созданного в 1413-1414 годах, и хранящаяся в галерее Уффици во Флоренции, повествует историю о том, как во время строительства монастыря на Монте-Кассино обвалилась стена и св. Бенедикт воскресил инока, который был насмерть придавлен камнями [19].

Правая часть фрески Мазолино да Паникале (илл. 56.68) размером 255×162 см из капеллы Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, исполненной в 1426-1427 годах, написана на сюжет из Деяний св. апостолов. Тавифа, женщина из Иоппии, творившая много добрых дел, шившая одежду для бедных вдов, заболела и умерла. Апостол Петр в одиночестве молился в ее комнате и возвратил ей жизнь. Он послал за вдовами и другими, кто был с нею; они пришли и были изумлены [19]. В Деяниях говорится: «В Иоппии находилась одна ученица, именем Тавифа, что значит: «серна»; она была исполнена добрых дел и творила много милостынь. Случилось в те дни, что она занемогла и умерла. Ее омыли и положили в горнице. А как Лидда была близ Иоппии, то ученики, услышав, что Петр находится там, послали к нему двух человек просить, чтобы он не замедлил придти к ним. Петр, встав, пошел с ними; и когда он прибыл, ввели его в горницу, и все вдовицы со слезами предстали перед ним, показывая рубашки и платья, какие делала Серна, живя с ними. Петр выслал всех вон и, преклонив колени, помолился, и, обратившись к телу, сказал: Тавифа! встань. И она открыла глаза свои и, увидев Петра, села. Он, подав ей руку, поднял ее; и, призвав святых и вдовиц, поставил ее перед ними живою». Здесь изумление окружающих передано не совсем естественно.

Джованни ди Паоло на картине (илл. 56.69) размером 50×43 см из Академии изящных искусств в Вене, которая была пределлой алтаря церкви Сан-Агостино в Монтепульчиано, исполненного в 1456 году, представляет флорентийский городской пейзаж, в котором объединены различные моменты сцены похорон. Из левого верхнего угла прилетает св. Николай из Толентино и воскрешает покойника. Св. Николай из Толентино родился в 1245 и умер в 1305 году. Он был монахом-августинцем, с 1274 года жил в Толентино и был известен как миротворец в этом городе, раздираемом гражданской войной, а также воскресил сотни мертвых. Его мощи были вновь обретены в Толентино в 1926 году.

Мазаччо изобразил чудесное воскрешение апостолом Петром сына Антиохийского князя Феофила на левой части фрески (илл. 56.70) размером 230×598 см в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. Воскрешение произошло при большом стечении народа, причем

Илл. 56.67. Лоренцо Монако. Св. Бенедикт воскрешает инока.



Илл. 56.68. Мазолино да Паникале. Воскрешение Тавифы.

Илл. 56.69. Джованни ди Паоло. Чудо св. Николая из Толентино.

Илл. 56.70. Мазаччо. Воскрешение сына Феофила, князя Антиохийского.

воскресший нарисован обнаженным. Знатный отец упал на колени, выражая свою благодарность Петру и Богу, но остальные присутствующие выражают свои эмоции весьма сдержанно. Композиция фрески и ее яркие краски удивительно хороши. Как и в других вариантах этой темы, действие происходит в замкнутом пространстве, в которое включены и архитектурные сооружения, и элементы пейзажа.

Картина Доменико Венециано (илл. 56.71) размером 28×32 см, иллюстрирующая сюжет, вынесенный в название параграфа, являлась частью пределлы алтаря (илл. 42.1), созданного около 1445 года. Ныне эта картина хранится в Музее Фитцвильям в Кембридже. Здесь мальчик значительно старше, чем на картине Беноццо Гоццоли (илл. 56.56), на белой мостовой улицы, где он лежит, видны следы крови, а эмоции окружающих, особенно матери мальчика, бьют ключом. Улица, на которой разворачивается действие, нарисована во впечатляющей перспективе. Поразителен также контраст между темными одеждами персонажей и ярким, солнечным освещением сцены.

Картина Пьеро делла Франчески (илл. 56.72) размером 37×49 см является частью пределлы «Алтаря св. Антония» (илл. 51.2), исполненного около 1460 года. На ней воскрешение ребенка выполняет св. Антоний Падуанский. Вся сцена помещена в интимную обстановку комнаты, почти лишенной мебели и предметов быта. Особое внимание художник уделил свету и теням. На картине (илл. 56.73) размером 36×49 см, являющейся частью пределлы того же алтаря (илл. 51.2), св. Елизавета, появившаяся в правом верхнем углу, достает почти из-под земли мальчика, который упал в глубокий колодец.

Наконец, Беноццо Гоццоли в 1461 году создал еще одну картину (илл. 56.74) размером 25×35 см на тему воскрешения, хранящуюся в Пинакотеке Брера в Милане, со следующим сюжетом: племянник кардинала Стифано ди Фоссаново Наполеон Орсини упал с лошади и разбился насмерть; Его тело было положено перед алтарем; св. Доминик молился и затем громко произнес «О, юный Наполеон! во имя нашего Господа Иисуса Христа молю тебя, встань!» – и ребенок встал, чудесным образом воскреснув [19]. В этой картине несколько раздражает обилие красного цвета. Сюжет развивается во времени - в левом верхнем углу конь топчет юного Наполеона, а в центре он уже воскрес. Доминику даже не пришлось вставать на колени. Присутствующие выражают свое удивление либо сдержанно, либо эмоционально.

***

Основные достижения Беноццо Гоццоли связаны с жанрами религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Он сумел объединить вместе, причем довольно формально, различные стили, включая византийский стиль иконописи, стили, характерные для его предшественников, в том числе и весьма далеких, и современников. Стремление к декоративности часто заслоняло у него религиозное

Илл. 56.71. Доменико Венециано. Св. Зиновий совершает чудо.

Илл. 56.72. Пьеро делла Франческа. Св. Антоний воскрешает ребенка.

Илл. 56.73. Пьеро делла Франческа. Св. Елизавета спасает мальчика.

Илл. 56.74. Беноццо Гоццоли. Чудо св. Доминика.

содержание. Тем не менее, он, несомненно, является мастером многофигурных композиций и, как и Жан Фуке, сделал первые шаги в области формальной живописи.

Джорджо Вазари писал о Беноццо Гоццоли: «Был он учеником фра Джованни Анджелико и не без оснований был любим им, и всеми, кто знал его как мастера опытного, обладающего огромнейшей выдумкой и весьма щедрого в изображениях животных, перспектив, пейзажей и всяких украшений. В течение жизни своей он работал столько, что, видимо, мало заботился об иных развлечениях, и, хотя по сравнению со многими, превзошедшими его в рисунке, он отнюдь не был на высоте, тем не менее перегнал таким трудолюбием всех своих современников, поскольку среди такого множества работ у него все же получались и хорошие» [47].

А.Н. Бенуа так характеризовал его творчество: «Во многом Беноццо отсталый архаик, но во многом он и достойный продолжатель дела Уччелло, Кастаньо… Мы должны отметить то мастерство, с которым Беноццо изображает животный мир. Характерно для Гоццоли, что он, в сущности игнорирует землю с ее произрастанием и пользуется готовыми схемами, которые он лишь располагает с особым вкусом и мастерством; «пейзажных этюдов» он, вероятно, вовсе не делал. Зато в изображении лошадей, коров, ослов, собак и даже экзотических зверей, обезьян и гепардов, видно непосредственное изучение натуры… Близость Беноццо к Пизанелло настолько разительна, что хочется найти ей объяснение в том предположении, что флорентийский мастер с особым усердием изучал произведения великого веронца, оставленные им в Риме и впоследствии погибшие. Однако допустима здесь и полная самостоятельность Беноццо. К тому же интерес к животному миру был тогда в моде… Поражает при этом перспективная «неряшливость», если не просто беспомощность Беноццо. Он или пользуется элементарными приемами, достойными перспективистов 1420-х годов, или же, игнорируя теорию, строит свои массы «на глаз», вроде того, как это делал полтора века до этого Амброджо Лоренцетти. Самые разнообразные мотивы Гоццоли ставит рядом и не заботится о логике, о соразмерности, об объеме, занимаемом каждым предметом… У Беноццо все имеет плоский, ковровый характер. Само по себе это очень декоративно, но для XV века означает отсталость, причем едва ли можно объяснить себе это явление преднамеренностью: у Гоццоли не было другого намерения, кроме того, чтобы занять зрителя всякими подробностями, и при этом он даже игнорирует драматическую связанность рассказа. Несмотря на то, что Гоццоли принадлежал к эпохе только что пробудившейся научности и дисциплинированного мышления, он обладал ребяческой психологией средневековых народных рассказчиков. «Модернистом» он кажется лишь в том, что он совершенно отходит от церковного стиля, но последнее явление в Тоскане второй половины XV века уже не может считаться редкостью» [59].

Комментарии

(1) Напомним, что в 1449 Милан победил Венецию и завоевал Ломбардию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца. В 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи [4].

(2) Напомним, что в 1448 королем Дании стал Кристиан I. В 1466 Тевтонский орден стал вассалом Польши; новой столицей Тевтонского ордена стал Кенигсберг. В 1471 в Германии формально было отменено право на кровную месть. В 1488 имперские рыцари и города Юго-Западной Германии заключили Швабский союз [4].

(3) Напомним, что в 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. В 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 в Испании была возрождена инквизиция. В 1483 главой испанской инквизиции стал Томас Торквемада [4].

(4) Изабелла I (1451-1504), королева Кастилии с 1474. Брак Изабеллы с Фердинандом II Арагонским привел к фактическому объединению Испании. С помощью союза городов Изабелла сломила сопротивление феодальной знати, в дальнейшем ограничила городские вольности, заложив основы централизации власти. При Изабелле была завершена Реконкиста (отвоевана Гранада), организованы плавания Колумба. Изабелла отличалась религиозным фанатизмом. В 1480 была учреждена инквизиция, в 1492 осуществлено изгнание евреев; арабы насильственно обращались в христианство [4].

(5) Напомним, что в 1449 французы вторглись в Нормандию. В 1453 они победили англичан в битве при Бордо. Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1468 Карл Смелый, герцог Бургундии (территория современных Франции, Бельгии и Голландии) заключил союз с Англией против Франции. В 1474 король Франции Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1477 Карл Смелый, герцог Бургундский, был убит в битве при Нанси, сражаясь против войск Швейцарской конфедерации. Франция заняла отдельные области Бургундии. В 1479 наследник Габсбургов Максимилиан предотвратил попытку французов завладеть Нидерландами. Нидерланды перешли под власть Габсбургов по брачному договору 1482. В 1485 битва при Босуорти в Лестершире завершила войну Алой и Белой розы; королем Англии стал Генрих VII; началась династия Тюдоров [4].

(6) Карл VIII (1470-1498), французский король с 1483, представитель династии Валуа. Сын Людовика XI. В 1483-1491 власть находилась в руках регентши – сестры Карла Анны де Боже. В 1494 Карл вторгся в Италию, начав длинную череду Итальянских войн. В 1495 его войска вступили в Неаполь, но уже в 1496 объединенные силы Лиги

итальянских государств, Святого Престола и Испании заставили его отступить. Единственным положительным результатом итальянских походов стало распространение культуры итальянского Возрождения во Франции. Карлу наследовал представитель боковой линии дома Валуа Людовик XII (до этого герцог Орлеанский) [4].

(7) Напомним, что в 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. В 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. В 1456 они захватили Афины, а в 1459 – Сербию [4].

(8) Напомним, что в 1445 в Португалии впервые стали продаваться с молотка африканские рабы. В этом же году португальские мореплаватели достигли Зеленого мыса на западном берегу Африки. В 1448 они построили форт на острове Аргим у побережья Мавритании, а в 1455 открыли острова Зеленого Мыса. В 1468 португальцы захватили Касабланку в Марокко. В 1470 испанцы захватили город Мелилья на северном побережье Марокко. В 1471 португальские мореплаватели достигли Золотого Берега (территория современной Ганы). В том же году они захватили город Танжер на северном побережье Марокко. В 1473 году португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1478 португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным побережьем Африки. Согласно Толедскому договору 1480, Португалия получила исключительные права на торговлю в Африке в обмен на предоставление испанцам управления Канарскими островами. В 1482 на Золотом Берегу португальцы построили форт Эльмина. В 1487 португальский мореплаватель Бартоломеу Диаш обогнул южную оконечность Африки и вышел в Индийский океан. В том же году португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, достигли Индии. В 1489 отплыв из Красного моря, они посетили восточное побережье Африки. В 1491 король Конго Нзинга-а-Нкуву обратился в христианство [4].

(9) Колумб Христофор (1451-1506), мореплаватель, выходец из Генуи. Сын ткача шерстяных изделий, с ранних лет посвятил себя мореходству; побывал в Леванте, а затем доплыл и до Исландии; однако нет сведений о том, чтобы он слышал там полуискаженные предания о совершенных некогда морских походах викингов в страны, лежащие далеко на Западе. Он полагал, что сможет обнаружить путь в Китай и Индию через Атлантический океан. Для своих четырех экспедиций получил финансовую поддержку от испанских монархов. В 1492 отплыл из Палоса на юге Испании и достиг Багамских островов, став первым европейцем, прибывшим в Америку после викинга Лайфа Эриксона. Полагая, что открыл новый путь в Индию, Колумб назвал коренных жителей «индейцами». Затем Колумб доплыл до Кубы и Испаньолы (Гаити). Открытие Колумба заложило основу испанской империи в

Америке, и в сентябре 1493 путешественник отправился во вторую, еще более крупную экспедицию с целью колонизировать и обратить в христианство местных жителей. Колумб пристал к берегам Эспаньолы, где основал колонию. В 1498 отправился в третью экспедицию, чтобы исследовать южную часть открытых им земель и отыскать пролив между Кубой и Индией. Достиг Тринидада, Венесуэлы и дельты реки Ориноко, однако так и не нашел пути на восток. Тем временем восстание на Испаньоле привело к тому, что Колумб возвратился в Испанию в кандалах. Колумба освободили, но запретили появляться на Испаньоле. В 1502 путешественник отплыл из Кадиса в свое четвертое плавание, во время которого исследовал побережье Центральной Америки от Гондураса до Панамы [3, 4].

(10) Напомним, что в 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. В 1486 итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В 1489 был опубликован трактат немецких инквизиторов Институриса и Шпренгера «Молот ведьм» [4].

(11) Брант Себастьян (около 1458-1521), немецкий гуманист, шедевр которого, знаменитый «Корабль дураков» доставил ему огромную славу среди современников, почетное место в истории немецкой литературы и стал образцом для целого ряда подобных же литературных произведений конца XV и начала XVI веков. Рано потеряв отца, Брант, благодаря энергии своей матери-вдовы, приобрел довольно хорошее образование и смог поступить в Базельский университет. Там он был вовлечен в гуманистические кружки и кое-что зарабатывал в качестве корректора в типографиях. Ничего другого столь же выдающегося, как «Корабль дураков», Брант более не написал, хотя был плодовитым писателем. Как практичный человек, он наряду с интенсивной публицистической деятельностью изучал и юриспруденцию и в 1489 получил степень доктора права. После 1499, когда Базель отделился от империи, он в 1501 принял предложенное ему место синдика в Страсбурге. Там он до самой смерти продолжал заниматься литературной деятельностью, находясь в должности городского секретаря и имперского советника и получая пенсию, назначенную ему императором Максимилианом [30].

(12) Напомним, что в 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Регионтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достижения Индии западным путем [4].

(13) Пачоли Лука (около 1445- 1517), итальянский математик, один из основоположников современных принципов бухгалтерии. Родился в небольшом городке Борго Сан-Сеполькро на границе Тосканы и Умбрии. Подростком был отдан на обучение в мастерскую Пьеро делла Франческа, где его заметил Леон Батиста Альберти, который в 1464 рекомендовал молодого человека богатому венецианскому купцу

Антонио де Ромпиази в качестве домашнего учителя. В Венеции Пачоли посещал лекции знаменитого математика Доменико Брагадино в школе Риальто. В 1470 закончил свою первую книгу, которую написал для своих воспитанников - учебник коммерческой арифметики. В этом же году оставил Венецию и перебрался в Рим, где был принят Альберти и поселился в его доме. Однако через два года Пачоли покинул Рим и принял монашеский постриг. С 14 октября 1477 по 11 декабря 1480 - профессор в университете Перуджи, где читал лекции по алгебре и геометрии. Затем в течение восьми лет он жил в Заре (в Хорватии), где занимался теологией и математикой, иногда совершая по делам ордена поездки по другим городам Италии. В своем труде «Основание арифметики» изложил правила арифметических действий, решения некоторых алгебраических уравнений и их приложения к геометрии, теорию геометрических пропорций. В 1496 по приглашению герцога Лодовико Сфорца приехал в Милан и возглавил только что созданную при Миланском университете кафедру математики. В Милане познакомился с Леонардо да Винчи и написал послание «О божественной пропорции», адресованное герцогу Лодовико Сфорца, иллюстрации к которому выполнил Леонардо. В 1499, после оккупации Милана французской армией, Лука Пачоли и Леонардо да Винчи уехали во Флоренцию, после чего их пути разошлись. В последующие годы Пачоли читал лекции в Пизе, Перудже, Болонье и Флоренции. В 1508, благодаря своему давнему знакомству с папой Юлием II, получил должность местоблюстителя, а затем и приора монастыря в родном городе Сан-Сеполькро. В 1514 на некоторое время уехал в Рим по вызову только вступившего на папский престол Льва X, а затем вновь возвратился в Сан-Сеполькро, где и умер [13].

(14) Напомним, что около 1445 немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов. В 1449-1452 для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори [4].