



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ПАОЛО УЧЧЕЛЛО Часть 33

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 33

ПАОЛО УЧЧЕЛЛО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ УЧЧЕЛЛО стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Сцены из Книги Бытия“ — ок. 1424—1425	стр. 6
„Пределла из Квараты“ — ок. 1433	стр. 8
„Рождество“ — 1435—1440	стр. 10
„Памятник кондотьеру Джованни Акуто“ — 1436	стр. 12
„Битва при Сан Романо“ (I) — 1435—1436	стр. 14
„Битва при Сан Романо“ (II) — 1435—1436	стр. 16
„Битва при Сан Романо“ (III) — ок. 1435—1440	стр. 18
„История Ноя“ — 1447	стр. 20
„Битва святого Георгия с драконом“ — 1455—1460	стр. 22
„Осквернение остии“ — 1467—1468	стр. 24
„Охота“ — 1470	стр. 26

УЧЧЕЛЛО И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

УЧЧЕЛЛО В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: АКГ, стр. 3: АКГ, стр. 4: в центре справа: Scala, внизу слева: Художественная библиотека Бриджмен, справа: Scala, стр. 5 — 11: Scala, стр. 12: АКГ, стр. 13: Художественная библиотека Бриджмен, стр. 14: АКГ, стр. 17: Scala, стр. 18: RMN, стр. 20 и 21: Художественная библиотека Бриджмен, стр. 22: Scala, стр. 23: Художественная библиотека Бриджмен, стр. 24 и 25: Scala, стр. 27: Художественная библиотека Бриджмен, стр. 28: Scala, стр. 29: вверху слева: АКГ, справа: Художественная библиотека Бриджмен, в центре справа: Scala, стр. 30: вверху: Scala, в центре: Scala, внизу: Художественная библиотека Бриджмен, стр. 31: Scala, стр. 32: Художественная библиотека Бриджмен.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-77.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №102/02232
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2003

На обложке:
Битва
при Сан Романо
(Николо да
Толентино во главе
флорентийцев)
(фрагмент)

1435—1436; 182x320 см
Национальная галерея, Лондон

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: БЕЛЛИНИ (ОК. 1430—1516)

Джованни Беллини — один из величайших живописцев Возрождения, основоположник „венецианской школы“, представляющей собой уникальное слияние золота византийских икон, масляной живописи Нидерландов и блистательной техники флорентийцев с жизнерадостным цветом, присущим работам венецианских мастеров.



Паоло Уччелло

Личность и творчество одного из самых выдающихся представителей флорентийского кватроченто (XV век) Паоло Уччелло до сих пор остается загадкой. Сведений о его жизни сохранилось ничтожно мало, для того чтобы составить полное представление об этом человеке, а время, к сожалению, слишком жестоко обошлось с его работами, чтобы сегодня они в полной мере могли продемонстрировать всю силу его уникального таланта...

Паоло ди Доно (позднее — Уччелло), родился в 1397 году во Флоренции. Известно, что его отец, Доно ди Паоло, переехал во Флоренцию в 1373 году из своего родного города Прато и вскоре стал весьма популярной личностью в тосканской столице: он хорошо знал врачебное дело, и к нему со всей округи стекались страждущие в надежде на исцеление. Мать будущего художника, Антония ди Джованни дель Кастелло дель Бечутто, была представительницей знатного флорентийского рода...

О юных годах Уччелло нам не известно ничего, кроме одного обстоятельства: талант художника проявился еще в детстве, и в возрасте десяти лет он уже помогал знаменитым скульпторам Гиберти (ок. 1381—1455) и Брунеллески (1377—1446) в осуществлении задуманного ими еще в 1401 году проекта скульптурного оформления северных ворот флорентийского Баптистерия. Гиберти создает большую мастерскую, в которой молодые мастера заняты, в основном, на подсобных работах. Рядом с Уччелло там трудились художник Мазолино (ок. 1383—1447), а также известный в будущем скульптор Донателло (1386—1466). В 1415 году Уччелло, как и многие его коллеги-художники, становится членом Цеха флорентийских докторов, аптекеров и живописцев — организации, имеющей свое представительство в приорате и покровительствующей представителям всех видов искусства.



▲ Пять портретов (фрагмент)

ок. 1450; 43x210 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Предположительно, этот автопортрет Уччелло — фрагмент картины, представляющей пятерых великих деятелей эпохи кватроченто

▼ Пять портретов („Пять мэтров флорентийского Ренессанса“)

ок. 1450; 43x210 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Слева направо на картине изображены: Джотто, Уччелло, Донателло, Манетти, Брунеллески

В 1418 году Уччелло много путешествует: известно, что он побывал в Пизе и Сиене, где изучал творчество Сассетта (ок. 1392—1450) и братьев Лоренцетти (XIV век). С 1424 года Уччелло становится членом новой организации — Цеха художников Святого Луки. Предположительно в том же году в монастыре Санта Мария Новелла во Флоренции он работает над фресками, представляющими эпизоды из Книги Бытия.

ВЕНЕЦИАНСКИЙ ОПЫТ

В 1425 году, скорее всего, по приглашению Гиберти, Уччелло переезжает в Венецию, где будет жить и работать на протяжении последующих пяти лет. О его пребывании в Венеции практически ничего не известно. Хотя насыщенная художественная жизнь этого „города колористов“ (в отличие от Флоренции, где художники традиционно отдавали предпочтение рисунку), несомненно, произвела большое впечатление на молодого Уччелло. Учитывая географическое положение Венеции, а также ее богатое историческое прошлое, можно сме-



GIOTTO

PAOLO UCCELLO

DONATELLO

ANTONIO MANETTI, FILIPPO BRUN

ло предположить, что, помимо давнего художественного диалога с Византией, этот город был подвержен влиянию „северных течений“ — ни один венецианский художник не был равнодушен к искусству поздней средневековой готики... В Венеции Уччелло открывает для себя творчество Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427), а также с энтузиазмом воспринимает первые работы своего современника Пизанелло (1395—ок. 1455). Вместе с Гибберти он занимается оформлением венецианской церкви Сан Марко и впервые пробует себя в технике мозаики. В январе 1431 года Уччелло возвращается во Флоренцию. Заказы по оформлению церквей и часовен поступают к художнику регулярно, поэтому уже через три года он покупает просторный дом в центре Флоренции, что является свидетельством его стабильного финансового положения. Однако пройдет еще несколько лет, прежде чем он получит настоящее признание. В 1436 году Уччелло получает заказ от Совета по строительству церкви Санта Мария дель Фиоре и, воодушевленный оказанным доверием, принимается за работу по внутреннему оформлению нового храма. И если в том же, 1436, году в предисловии к своей известной работе „О живописи“ Леон Баттиста Альберти (1404—1472) даже не упоминает имени Уччелло среди великих художников своего времени, то уже в следующей редакции (1437) он не смог проигнорировать факт существования художника, украсившего новую церковь своей великолепной фреской „Памятник кондотьеру Джованни Акуто“... После этой, по большому счету, первой работы, имевшей такой успех, Уччелло с 1435 по 1440 год трудится сразу над тремя картинами на одну и ту же тему: битва при Сан Романо. Когда работа была завершена, восхищенный этими полотнами Козимо Медичи приказал перевезти их в свой дворец и разместить в Зале Славы.



◀ Кафедральный собор в Прато (фасад и колокольня)

Римско-католический кафедральный собор города Прато украшен фресками Уччелло

“Художник уникального дарования... Великий мастер изображения животных и пейзажей... Свободен в построении композиции, поскольку хорошо знает законы перспективы”

Кристофо Ландино, историк и писатель, 1481

Колокольня и „Зеленый двор“ монастыря Санта Мария Новелла во Флоренции

За свою жизнь Уччелло дважды будет принимать участие в оформлении внутреннего дворика монастыря Санта Мария Новелла



ХУДОЖНИК ПО ПРОЗВИЩУ „ПТИЦА“

Паоло ди Доно впервые использует имя Уччелло (итал.: „птица“), когда ставит подпись на фреске „Памятник кондотьеру Джованни Акуто“. По мнению Джорджо Вазари (1511—1574), автора „Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих“ (1550), выбор этого псевдонима можно объяснить любовью Уччелло к животным вообще и к птицам в особенности. Однако некоторые исследователи считают эту версию не слишком правдоподобной. Таким образом, тайна происхождения имени Уччелло до сих пор остается неразгаданной... В 1445 году Донателло приглашает своего друга Уччелло поехать вместе с ним в Падую, где скульптору

ТРИ ВАЖНЫХ ПУТЕШЕСТВИЯ

За свою жизнь Паоло Уччелло совершил три больших путешествия, каждое из которых явилось определенной вехой в его творчестве. Первая поездка была в Венецию, в 1425 году, и совпала по времени с появлением во Флоренции гениального Мазаччо. По возвращении в тосканскую столицу Уччелло обнаруживает, что под влиянием этого мастера флорентийская живописная школа очень изменилась — причем всего за несколько лет!.. Путешествие в Падую, которое Уччелло совершил в 1445 году, оказалось не менее значимым: художник создал

тогда „Великанов“, оказавших огромное влияние на молодого Мантенью... Во время третьего путешествия в Урбино (ок. 1465 года) Уччелло написал шедевр „Осквернение ости“.



◀ Фрагмент мозаичного пола 1425—1430; диаметр 88 см Церковь Сан Марко, Венеция



КАЛЕНДАРЬ

- 1397 — Паоло ди Доно (Уччелло) появляется на свет во Флоренции
- 1424 — создает серию фресок в монастыре Санта Мария Новелла во Флоренции („Сцены из Книги Бытия“)
- 1425 — переезжает в Венецию, где создает мозаику в церкви Сан Марко
- 1431 — возвращается во Флоренцию
- 1435 — до 1441 года работает над тремя картинами, изображающими битву при Сан Романо
- 1436 — во флорентийской церкви Санта Мария дель Фьоре создает фреску „Памятник кондотьеру Джованни Акуто“
- 1445 — работает вместе со скульптором Донателло в Падуе
- 1447 — создает новые фрески в монастыре Санта Мария Новелла („История Ноя“)
- 1452 — берет в жены Томассу ди Бенедетто Малифичи
- 1465 — живет в Урбино, где создает алтарный образ „Осквернение ости“
- 1470 — пишет „Охоту“
- 1475 — Паоло Уччелло умирает 10 февраля; художника хоронят в семейном склепе в соборе Санта Спирито во Флоренции

предстоит серьезная работа по заказу местных властей. Уччелло в течение нескольких месяцев помогает Донателло, а также находит время и для самостоятельной работы: в Падуе он написал картину „Великаны“ — легендарное, но, к сожалению, не сохранившееся произведение... Два года спустя, по возвращении во Флоренцию, художник работает над оформлением внутреннего двора монастыря Санта Мария Новелла и расписывает стены галереи фресками „Потоп“, „Отступление вод“, „Жертвоприношение Ноя“ и „Опьянение Ноя“.

Конец сороковых годов был весьма плодотворным периодом в творчестве Уччелло, прежде всего, с финансовой точки зрения: он выполнял мелкие заказы состоятельных клиентов, о чем Вазари сообщал следующее: „Во многих флорентийских домах можно было увидеть его произведения — в особенности, на спинках кроватей и ящиках комодов“.

„ЭТА СЛАДОСТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА!“

В 1452 году Уччелло берет в жены девятнадцатилетнюю Томассу ди Бенедетто Малифичи. У них будет двое детей: сын Донато, который появится на свет через год после свадьбы, и дочь Антония, которая будет моложе своего брата на три года...

По словам Вазари, Томасса „часто вспоминала, как Паоло ночи напролет изучал в своей мастерской принципы перспективы. Муж казался одержимым какой-то идеей, и, когда она в беспокойстве окликала его, он долго смотрел на нее с отрешенным видом, а затем, придя в себя, восторженно восклицал: „О! Какая же сладостная наука — эта перспектива!“ В 1465 году светское общество „Corpus Domini“ предлагает Уччелло расписать алтарь церкви Сан Сакраменто в Урбино. Эта работа стала известной под названием „Осквернение ости“. За пять лет до смерти Уччелло создает свой последний шедевр, картину „Охота“, которую его современники не смогли оценить по достоинству, ведь этой работой мастер опередил свою эпоху, максимально приблизившись к разгадке „тайны перспективы“...

Паоло Уччелло умирает во Флоренции 10 февраля 1475 года.

▲ Неизвестный флорентийский художник: Мученичество Савонаролы

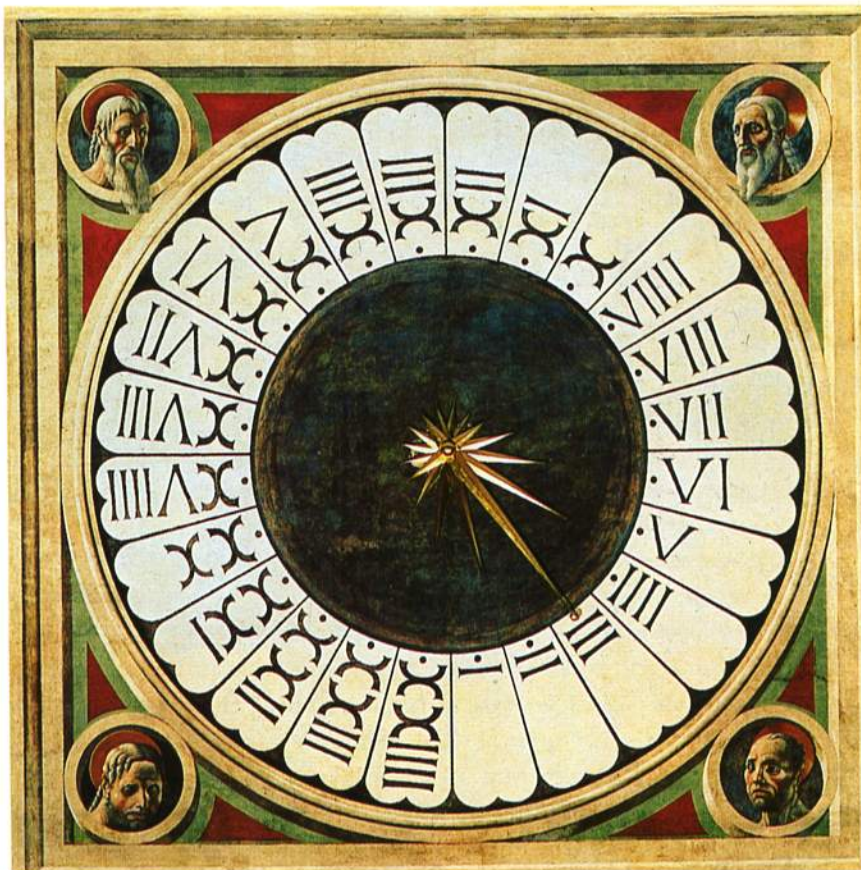
ок. 1500; 100x115 см
Музей Сан Марко, Флоренция

На пригорке — церковь Сан Миньято аль Монте

▼ Табло часов

1443; 460x460 см
Церковь Санта Мария дель Фьоре Флоренция

В каждом углу этого табло Уччелло изображает одного из апостолов, причем делает это в лучших традициях Мазаччо и Донателло



Сцены из Книги Бытия — ок.1424—1425

Фрески Уччелло, представляющие собой иллюстрации к избранным эпизодам Книги Бытия, украшают стены одной из внутренних галерей флорентийской церкви Санта Мария Новелла. Эта работа выполнена в цвете, напоминающем бронзу монументов, на монохроматической базе „зеленой земли“ (terre verte), что, собственно, и дало название всей галерее — „Зеленый двор“ (Chiostro Verde). Однообразный зеленоватый тон требовал от художника большого мастерства в колористической игре, иначе говоря, утонченной цветовой нюансировки. Кроме того, ему, безусловно, приходилось принимать во внимание непростую архитектурную структуру самого коридора.

Верхняя фреска представляет „Сотворение животных“ и „Сотворение Адама“, а в нижней художник изобразил „Сотворение Евы“ и „Первородный грех“. Таким образом, в каждой из фресок Уччелло пришлось разместить два разных эпизода в

Сотворение животных и Сотворение Адама

ок. 1424—1425;
210х452 см
фреска, перенесенная на холст
„Зеленый двор“
монастыря Санта Мария
Новелла, Флоренция

Сотворение Евы и Первородный грех

ок.1424—1425;
244х478 см
фреска, перенесенная
на холст
„Зеленый двор“
монастыря Санта Мария
Новелла, Флоренция





**“ Уччелло весьма
точно и правдиво
изобразил здесь деревья,
что было большой
редкостью в то время.
Вообще, если речь
идет о пейзажах,
то он был первым
из современных
мастеров, кто стремился
представлять природу
максимально
достоверно ”**

Вазари

одном композиционном пространстве, не нарушая его целостности. Художник справляется с этой нелегкой задачей, как говорится, *in extremis*: центральная часть каждой фрески почти пустая, а сцены представлены по обе стороны этого пространства. Поскольку содержание обеих частей фрески было различным, Уччелло должен был также отказаться в ней от одной точки схода, поэтому каждая сцена выстроена в соответствии со своей перспективой. Несмотря на такой дуализм, художнику все же удалось добиться смысловой и композиционной общности фресок — в основном, благодаря единому фону. В „Сотворении животных“ и „Сотворении Адама“ таким общим фоном является небо цвета красной охры, на котором выделяются деревья и скалы; в „Сотворении Евы“ и „Первородном грехе“ — это райский сад из роскошных фруктовых деревьев, придающий фреске явно выраженную декоративность. В этой „однообразной двойственности“ Уччелло соединил приемы, характерные для живописной манеры своих учителей и современников: кажется, будто его Ева сошла с картин Мазолини, ритмичные складки на одежде Создателя напоминают о скульптурах Лоренцо Гиберти, световые же эффекты Уччелло позаимствовал из первых живописных работ Мазаччо (1401—1428)... Что касается эпизода „Сотворение животных“, то в процессе работы над его воплощением на фреске Уччелло тщательно изучил основные принципы иконографии Средневековья.

Пределла из Квараты — ок. 1433

Одним из бесспорных доказательств художественного таланта Уччелло является его поразительная способность легко менять формат. Он свободно работает над большими фресками в монастырской церкви Санта Мариа Новелла или монументальными картинами „Битва при Сан Романо“, и с такой же легкостью расписывает совсем небольшой

алтарь в одной из церквей в Кварате. Для того чтобы заполнить художественное пространство самого разного формата, нужно иметь очень тонкое воображение. То разнообразие, которым отличается творческое наследие Уччелло, свидетельствует о безграничной фантазии художника.

Пределла (нижняя часть алтарного образа) из Квараты со-

стоит из трех частей: „Иоанн Евангелист на Патмосе“, „Святой Иаков и святой Ансан из Сиены“ и „Поклонение волхвов“. Уччелло весьма рационально использует каждое из выделенных под росписи пространств. В работе над фресками в церкви монастыря Санта Мариа Новелла художник черпал вдохновение, в основном, из работ Мазаччо и вслед за ним использовал монументальные фигуры, чтобы как-то заполнить довольно большое пространство. Теперь же небольшой формат ограничивает художника в применении этого приема, вынуждая искать новые средства выражения, и Уччелло решает прибегнуть к игре цвета за



▲ Иоанн Евангелист на Патмосе (фрагмент пределлы из Квараты)

ок. 1433; 20x178 см
дерево
Сан Стефано аль Понте,
Флоренция



Поклонение волхвов (фрагмент пределлы из Квараты)

ок. 1433; 20x178 см
Сан Стефано аль Понте,
Флоренция

счет постепенного усиления его интенсивности. Художник работает в новой для себя манере — наполненной жизненной энергией и чувством свободного творческого полета. При этом он использует огненные цвета, характерные для работ венецианца Джентиле да Фабриано, и приемы освещения, широко применявшиеся в искусстве Средневековья, а также вводит в свои небольшие картины колористические нюансы, открытые фра Анджелико (ок. 1400—1455), с творчеством которого Уччелло познакомился по возвращении из Венеции. Можно смело утверждать, что формы, приемы и способы выражения, кото-

рые использовал художник в этой работе, в будущем составят основу самобытного стиля Паоло Уччелло. Так, например, изображение глухого темного леса, служащего фоном в сценах со святыми Иаковом и Ансаном, через много лет повторится в „Охоте“. Точно так же суровое предгрозовое небо из работы „Иоанн Евангелист на Патмосе“ „перенесется“ на картину „Битва святого Георгия с драконом“ (имеется в виду та версия полотна, которая сегодня хранится в Лондоне). Конь, на котором будет восседать святой Георгий, напомнит нам о белом коне из представленного здесь „Поклонения волхвов“.

▼ Святой Иаков и святой Ансан из Сисней (фрагмент преддверия из Квараты)

ок. 1433; 20x178 см
дерево
Сан Стефано аль Понте,
Флоренция



Рождество — 1435—1440

Фрески из капеллы Ассунта в Прато возникли ненадолго позже пределлы из Квараты. Уччелло создал их в период, начало которому положило возвращение художника из Венеции во Флоренцию в 1431 году, а конец совпал с завершением работы над „Памятником кондотьеру Джованни Акучо“ в 1436 году. Этот период выделяется исследователями не случайно: именно тогда Уччелло увлекается различными художественными экспериментами и ведет свои творческие поиски в самых разных направлениях...

Фрески из Ассунты состоят из целого ряда композиций. Арку над входом и свод украшают четыре фигуры святых и аллегорические изображения Четырех Добродетелей.

Стены слева и справа украшены сценами из жизни Девы Марии и святого Стефана, каждая из которых состоит из двух частей: первая — главная по смыслу (с точки зрения Уччелло) — завершается полукругом и находится выше, практически у потолка, вторая же, прямоугольной формы, расположена под ней. На протяжении всей жизни Уччелло будет уделять особое внимание композиции своих работ.

В отличие от работ из „Зеленого двора“ в Санта Мария Новелла, где пространство позволяло художнику разместить персонажи так, как ему было угодно, композиция фресок из Прато получилась иной. Ограниченность пространства привела к сосредоточению всех персонажей в центральной части представленных сцен и лишила компози-

▼ Рождество

1435—1440; 302x361 см
фреска
Капелла Ассунта
кафедрального собора
в Прато

цию равновесия: справа Уччелло выписывает три монументальные женские фигуры, а слева изображает служанку, которая легко сбегает по ступенькам. Эта изящная фигура выполнена в лучших традициях средневекового искусства: и платье, и грациозные, почти танцевальные движения, и развевающиеся ленты чепца, и выражение лица — все это родом из поздней готики, так же, как и тщательная детализация и пристальное внимание к мелочам (посмотрите, как мастерски изображены стеклянные графины на подносе, серебряный кувшин, как тонко выписаны все детали узоров на полотенцах).

Во фреске „Введение Марии во храм“ архитектура не имеет ничего общего с реальностью, это плод фантазии художника, о чем свидетельствуют совершенно неправдоподобные, удивительно нежные цвета зданий, очевидно, специально подобранные художником по принципу контрастности — светло-сиреневый и почти лимонный, темно-зеленый и насыщенный синий. Этим приемом Уччелло подчеркивает неординарность представленной сцены. Сами архитектурные формы также отличаются от реально существовавших в то

время — неспроста Джорджо Вазари будет упрекать Уччелло за его „фантастические дома“.

Зато гораздо позже французский поэт Филипп Супо (1897—1990) скажет: „Этот художник вовсе не считал, что живопись должна точно представлять природу, которую он воспринимал лишь как подпитку своему воображению. Фантазии художника — вот что такое живопись“.





◀ Рождество (фрагмент)

1435—1440; 302х361 см

фреска

Капелла Ассунта кафедрального собора в Прато

▼ Рождество (фрагмент)

1435—1440; 302х361 см

фреска

Капелла Ассунта кафедрального собора в Прато

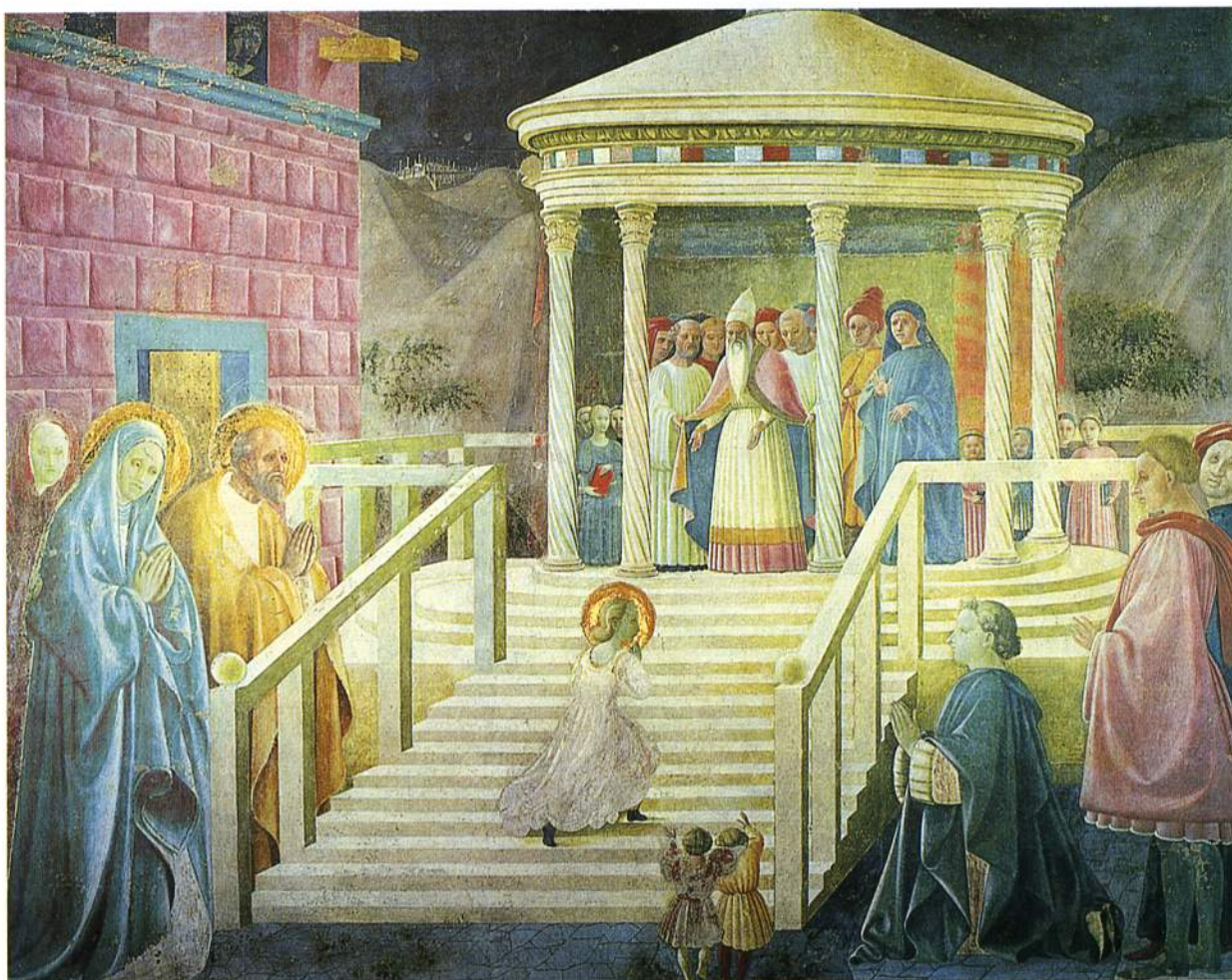


▶ Введение Марии во храм

1434—1435; 335х420 см

фреска

Капелла Ассунта
кафедрального собора
в Прато



Памятник кондотьеру Джованни Акуто — 1436

На рубеже XIV—XV веков политическое устройство Италии определялось пятью суверенными государствами: Миланским герцогством, Венецианской республикой, Флорентийской республикой, Папским государством и Неаполитанским королевством. Время от времени между этими государствами вспыхивали военные конфликты, для урегулирования которых правители нанимали иностранные конные дружины. Кондотьеры (итал. *Condottieri*, от *condotta* — наемная плата) — так назывались их предводители.

Англичанин Джон Хоквуд (итальянцы называли его на свой манер — Джованни Акуто) долгое время был кондотьером Флоренции и приложил немало усилий для сохранения суверенитета Флорентийской республики. Под предводительством сэра Хоквуда флорентийцы отстояли свою независимость в двухлетней войне с Папским государством. До тех пор, пока был жив Хоквуд, благодаря его дипломатическому дару и таланту военачальника, сохранялся паритет между Флоренцией и Миланом.

Благодарные жители Флоренции, еще до смерти кондотьера в 1394 году, обращались к городским властям с предложением поставить ему памятник внутри церкви Санта Мариа дель Фьоре, однако из соображений финансовой выгоды предлагаемый монумент был заменен фреской, которая вскоре была уничтожена. Через сорок с лишним лет ситуация повторилась: создание большого

памятника требует огромных по тем временам капиталовложений, поэтому власти Флоренции в 1436 году заказывают Паоло Уччелло фреску с изображением легендарного кондотьера. Уччелло, как и большинство флорентийцев, был оскорблен подобным решением властей и решил не просто написать портрет сэра Хоквуда, а запечатлеть на фреске так и не созданный конный монумент, то есть представить своеобразный проект памятника легендарному кондотьеру — в качестве немого укора скудным правителям. Эта фреска была закончена одновременно с остальными работами по оформлению церкви Санта Мариа дель Фьоре, выполненными архитектором и живописцем Брунеллески. Во время церемонии освящения храма в 1436 году Паоло ди Доно впервые подписывает фреску именем „Уччелло“. Ему было почти 40 лет... В „Памятнике кондотьеру...“ Уччелло использует элементы античного искусства (пьедестал и надписи на нем), также здесь присутствуют готические реминисценции (лошадиная упряжь и оружие кондотьера). Мастер придал подчеркнуто героическое звучание своему замыслу, смело упростив формы,

ограничив колористическую гамму и приблизив ее к естественному цвету каменной скульптуры. В 1443 году Уччелло еще раз участвует в оформлении церкви Санта Мариа дель Фьоре, на сей раз он станет автором оконных витражей, самый интересный из которых запечатлел сцену Воскресения Христова.

▼ Воскресение Христово

1443—1444;
диаметр 468 см
витраж
Санта Мариа дель Фьоре
Флоренция



Памятник ►
кондотьеру
Джованни Акuto
(Джону
Хоквуду)

1436; 820x515 см
фреска
Санта Мариа дель Фиоре
Флоренция



Битва при Сан Романо (I) — 1435—1436

▼ Битва при Сан Романо (I) (Николо
да Толентино во главе флорентийцев)

1435—1436; 182x320 см

дерево

Национальная галерея, Лондон



Битва при Сан Романо состоялась в 1432 году. В результате ожесточенного противостояния флорентийцы одержали победу над жителями Сены. Через несколько лет Козимо Медичи предлагает Уччелло увековечить это событие. Художник пишет три картины, которые в настоящее время находятся во флорентийской галерее Уффици, в парижском Лувре и в Лондонской Национальной галерее.

Эти картины очень динамичные, созвучные по цвету. С точки зрения композиции, общим для всех трех картин является сочетание строгой геометричности форм переднего плана с виднеющимся вдаль, на заднем плане, совершенно очаровательным, чаще всего не относящимся к сюжету, фоном, изо-

бидующим яркими сказочными деталями. В „Битве при Сан Романо“ уже присутствует образ настоящего героя (в каждой картине — это тот или иной кондотьер), который позже будет часто встречаться в работах мастеров Возрождения, да и сама эта работа открывает историю батального жанра в европейском искусстве Нового времени.

Четкое разграничение планов, наряду с геометрической стилизацией тел, „приостанавливает“ движение воинов, они кажутся как бы запертыми в своих металлических доспехах, что придает всей композиции тревожный характер. В самом центре картины, которая сегодня находится в Лондоне, представлен капитан Николо да Толентино. Кондотьер является глав-

ным героем этой сцены, все остальные мотивы сосредоточены вокруг этого персонажа. Он сидит на белом коне и поднятым вверх жезлом призывает своих воинов к началу наступления на противника. Уччелло представляет одновременно разные моменты битвы: слева трубачи только дают сигнал к атаке, а справа уже идет настоящий бой.

Художник в очередной раз пренебрегает общей для всей сцены перспективой. Намек на перспективу переднего плана кроется в расположении сломанных копий, которые пересекаются в одной точке. А вот при работе над задним планом Уччелло следует средневековой традиции — отдельная перспектива для каждой из представленных групп фигур.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Округлые элементы упряжи лошади Николо да Толентино изначально были позолоченными. Вообще, в картине „Битва при Сан Романо“ Уччелло использует очень дорогие и редкие живописные материалы: позолоту, серебро, лак и даже сургуч. Этим он старается передать значительность и пафос запечатленного сражения. К сожалению, большинство работ Уччелло не выдержали испытания временем. Сегодня трудно представить первоначальную яркость вытертых красок и ослепительный блеск практически полностью сошедшей позолоты.



Битва при Сан Романо (II) — 1435—1436

Как и „лондонская“ „Битва“, картина, хранящаяся во флорентийской галерее Уффици, „Бернардино делла Кьярда, сброшенный с лошади“ состоит из двух частей. На переднем плане идет сражение — атакующие воины, вздыбленные лошади, сломанные копья... На заднем плане Уччелло изобразил мотив, на первый взгляд, не связанный с темой картины, однако весьма символический: загнанный собакой заяц предвосхищает исход битвы... Соединение двух планов в единое композиционное целое представляется Уччелло, впрочем, как и всем художникам его эпохи, трудно разрешимой задачей. Для того чтобы справиться с ней, во „флорентийской“ „Битве“ художник „разделяет“ планы кровавым боем пехотинцев, а в предыдущей, „лондонской“, картине — покрытой цветами изгородью, идиллический характер которой резко контрастирует с настроением представленной сцены.

На заднем плане картины „Бернардино делла Кьярда, сброшенный с лошади“ мы замечаем тщательно выписанные уголья в окружении деревьев: Уччелло был одним из первых художников, уделявших особое внимание фоновому пейзажу. Кроме того, изображая батальную сцену, Уччелло стремился во всем следовать исторической правде: оружие, гербы, упряжь, щиты и многое другое изображено в полном соответствии с атрибутикой и геральдикой Флоренции и Сиены первой трети XV века. Относительно спокойная атмосфера „лондонской“ „Битвы“ во „флорентийской“ работе уступает место драматическому пафосу яростного сражения, который Уччелло передает при помощи хаотично расположенных фигур. Битва достигает своего апогея. Пространство картины в равной степени разделено между двумя противоборствующими сторонами: слева, судя по белому стягу с красным крестом, — флорентийцы, справа — воины Сиены. В центре изображен сиенский рыцарь в момент падения с лошади. Однако, вопреки устоявшемуся названию кар-

тины, это не Бернардино делла Кьярда, поскольку доподлинно известно, что этот человек покинул поле битвы сразу после прибытия туда флорентийского кондотьера Микелетто, то есть присутствие Бернардино логичнее смотрелось бы на последней картине этого триптиха. Сброшенный с лошади рыцарь представляет собой собирательный образ поверженного сненца.

▼ Битва при Сан Романо (II) (Бернардино делла Кьярда, сброшенный с лошади)

ок. 1435—1436; 182х323 см
дерево
Галерея Уффици
Флоренция



“ [Уччелло] является автором
уникальной техники, которая
заключается в пропорциональном
уменьшении фигур на дальнем плане.

До этого открытия свободное
размещение фигур на разных планах
представляло для художников
неразрешимую задачу ”

Балдинуччи, 1686



Битва при Сан Романо (III) — ок. 1435—1440

▼ Битва при Сан Романо (III)
(Контрнаступление Микелетто да Котиньола)

ок. 1435—1440; 182x317 см

дерево

Лувр, Париж



На этой картине в битву вступает кондотьер Микелетто Аттендоло да Котиньола, который очень напоминает капитана Николо да Толентино из первой картины „Битва при Сан Романо“. Он отдает приказ о начале контрнаступления на противника, которое завершится сокрушительным поражением сиеццев и принесет флорентийцам такую важную победу... Третью „Битву“ Уччелло закончил несколько лет спустя, именно поэтому она отличается от двух первых работ. Действие в ней происходит только на переднем плане, а фон картины затемнен. Землю больше не укрывают сломанные копья, которые в предыдущих картинах помогали

художнику создать иллюзию глубины композиционного пространства. Фигуры воинов также представлены иначе — их позы исполнены достоинства, а разнообразие атрибутов (особенно победно развевающиеся знамена) придает сцене торжественный, если не сказать — триумфальный, характер.

Впечатление движения, разложенного на отдельные фазы, создает группа рыцарей, готовящихся к атаке. Скорее интуитивно, нежели сознательно, Уччелло прибегает к приему раскадровки, который будет часто использоваться художниками гораздо более поздних эпох: кадр за кадром он изображает рыцаря, постепенно опускающего свое копьё, и добивается этим

прекрасного результата — живого и динамичного движения. Сами доспехи изначально были написаны серебром, что, очевидно, создавало эффект блеска и впечатление исключительной достоверности. Сцену отличает относительное композиционное равновесие, хотя если говорить о самой битве, то она представлена сплошным хаосом. При помощи густой сетки вертикальных линий, создаваемых копьями, Уччелло выстраивает крепкий „скелет“ картины.

В XX веке эта картина произведет огромное впечатление на кубистов и сюрреалистов. Первые будут изучать приемы, благодаря которым Уччелло удалось создать „составные“ элементы картины, которые при определенной доле воображения можно легко разложить на геометрические фигуры (конус, цилиндр, круг). Вторых привлекут способы создания особой атмосферы тревоги и внутреннего напряжения, которой наполнены картины Уччелло. Однако и те, и другие признают во флорентийском мастере „первого художника, который темой своих работ сделал... саму живопись“.

**“ Все эти
баталии были
настолько хорошо
изображены
художником, что
принесли ему
настоящий успех ”**

Вазари



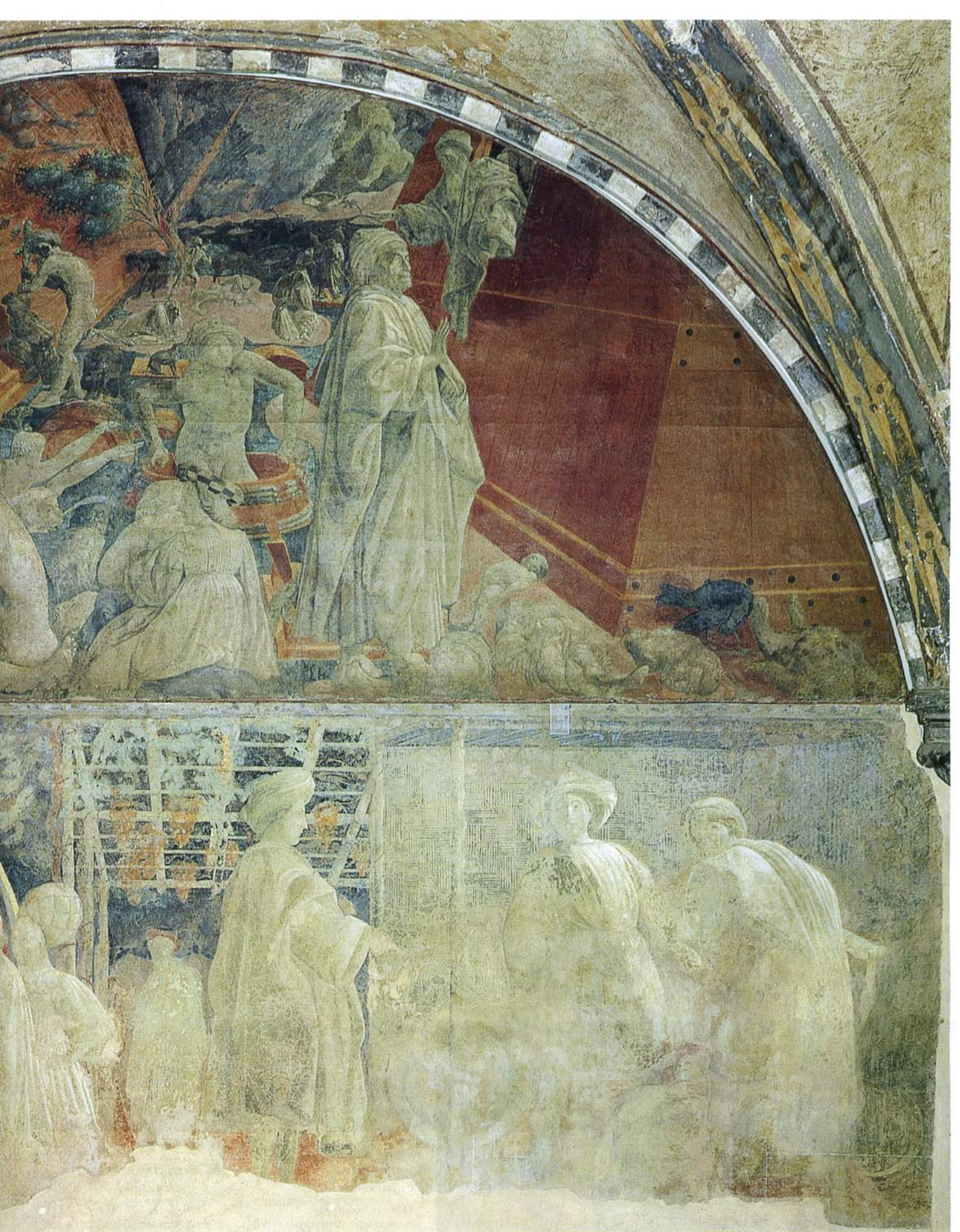
История Ноя — 1447

Через двадцать лет после создания фресок, представляющих эпизоды из Книги Бытия, Уччелло начинает работу над двумя новыми картинами в „Зеленом дворе“ монастыря Санта Мария Новелла. На этот раз художник выбирает темой своих фресок житие Ноя. Как и предыдущие работы мастера, каждая из фресок состоит из двух частей. Уччелло представляет 4 сюжета: „Потоп“ и „Отступление вод“ вверху и „Жертвоприношение Ноя“ и „Опьянение Ноя“ внизу. Однако этот тематический дуализм уже не так бросается в глаза, как это было в более ранних работах Уччелло. В очередной раз Уччелло балансирует на грани традиций и новаторства: с одной стороны, он соблюдает давние, средневековые правила, которые требуют, например, чтобы две следующие одна за другой сцены были представлены рядом, с другой — выстраивает композицию с учетом новой, линейной перспективы... В верхней фреске все линии перспективы сходятся в единой точке, что объединяет два представленных эпизода в единое композиционное и смысловое целое. Фреска представляет начало Потопа (на заднем плане и слева) и отступление воды, то есть конец вселенской катастрофы, символом которого является открытая в небеса арка. Джорджо Вазари в верхней фреске сумел рассмотреть лишь потоп, и эта сцена вызвала у него восхищение: „В этой картине одинаково тщательно и в равной степени выразительно он изобразил как несчастных утопленников, так и страх людей, оставшихся в живых; как бушующий ураган и сверкающие молнии, так и вырванные с корнем деревья — одним словом, мелочи, которые просто невозможно не похвалить. Он весьма откровенно демонстрирует самые разные человеческие чувства и реакции: здесь и двое наездников, которые, невзирая на потоп, ожесточенно дерутся друг с другом, и женщина, обезумевшая от страха... А тот, в глубине, и вовсе по своей воле погружается в воду — он просто потерял последнюю надежду на спасение“... Вторая фреска проникнута более спокойным и сдержанным настроением. Тот же Вазари обращает внимание на странную фигуру из сцены „Жертвоприношение Ноя“: „Вверху, над жертвой Ноя, которую он собирается принести вместе с сыновьями, неожиданно появляется Бог Отец. Из всех фигур, которые изобразил здесь Уччелло, фигура Бога Отца самая трудная с технической точки зрения, поскольку она представлена не полностью и, к тому же, вниз головой. Эта авторская находка весьма эффектная“... Некоторые исследователи не согласны с Вазари и считают, что это вовсе не Бог Отец, а сам Ной, которого буйное воображение Уччелло вознесло на небеса...



▲ Потоп и Отступление вод (верхняя часть — 215x510 см)
Жертвоприношение Ноя и Опьянение Ноя (нижняя часть — 277x540 см)

1447; фреска, перенесенная на холст
„Зеленый двор“ монастыря Санта Мария Новелла, Флоренция



Битва св. Георгия с драконом — 1455—1460

Наиболее известная из двух написанных Уччелло версий картины „Битва святого Георгия с драконом“ украшает собой экспозицию Лондонской Национальной галереи. Она была написана спустя пятнадцать лет после первой, которая находится в одном из парижских музеев.

В „парижской“ версии принцесса со стороны наблюдает за поединком и надеется, что Георгий наконец освободит ее от чудовища. В „лондонском“ варианте художник увеличивает смысловую нагрузку сцены, представив в ней сразу два легендарных мотива: непосредственно битву с чудовищем и эпизод, в котором раненый дракон, подобно верному псу, привязан к принцессе — как в прямом смысле (на поводке), так и в переносном, о чем говорит его дикий, но совершенно не злобный взгляд. Легенда о Георгии и драконе позволяет Уччелло в едином художественном контексте использовать и реалистические, и фантастические элементы, он никогда не разделял мнения Альберти (высказанного им в 1436 году в известной работе „О живописи“), в соответствии с которым живопись должна представлять только то, что видимо. Уччелло превыше всего ценит как раз то, что Альберти называет „невидимым“. Страсть к выдумкам и игра воображения — вот причины, по которым художник на протяжении всей жизни проявляет интерес к искусству позд-

“Его называли художником, очарованным „сладостной перспективой“, а также считали человеком, заблудившимся в своих фантазиях. Наверное, оба эти определения имели под собой определенную почву. Однако не стоит забывать, что, может быть, именно поэтому он был автором необыкновенно поэтичных работ”

Е. Синдона, 1975



◀ Битва святого Георгия с драконом

1439—1440; 52x90 см
темпера, холст
Музей Жакмарт-Андре, Париж

▲ Битва святого Георгия с драконом

1455—1460; 56,5x74 см
темпера, холст
Национальная галерея, Лондон



ней готики. Из двух версий „Святого Георгия“ более поздняя, „лондонская“, была в большей степени подвержена влиянию необузданной фантазии автора. „Парижскую“ же картину отличает особая, беспокойная атмосфера, которую создает слияние выдумки и реальности: среди геометрически выверенных джаск и полей с явными признаками человеческого присутствия (у крепостных стен даже прогуливаются горожане), дракон и его стилизованная в духе готических арок пещера производят

жутковатое впечатление. В „лондонской“ версии, больше всего напоминающей иллюстрацию к сказке, столкновение двух миров проявляется не столь ярко по той причине, что здесь таинственно все! Ирреальный характер этой сцены усиливается освещением: „лондонская“ версия, кажется, купается в абсолютно неправдоподобном, холодном и каком-то металлическом свете — в то время как „парижская“ выглядит так, словно освещена ярким южным солнцем.

Осквернение остии — 1467—1468

Сцены из легенды об осквернении святого причастия (предпоследняя работа Паоло Уччелло) запечатлены на пределие, состоящей из шести частей, отделенных одна от другой маленькими балясинами. Эта масштабная работа известна под разными названиями, в том числе она упоминается и как „Чудо с остью“, поскольку является серией иллюстраций к одной из антисемитских легенд, которыми во все времена христиане оправдывали погромы и другие бесчинства, направленные против евреев. Суть многочисленных легенд сводилась к одному: евреи якобы оскверняли святую остию — мучную облатку для причастия, которая употребляется в католических церковных обрядах и символизирует собой тело Христа. Еще в начале тринадцатого века в Неаполе за совершенное якобы осквернение ости тридцать восемь евреев отправили на казнь, а остальных изгнали из города. В

**“ Паоло Уччелло страстно
желал познать тайну связи
между очертаниями природы
и геометрическими
формами и был весьма
близок к разгадке ”**

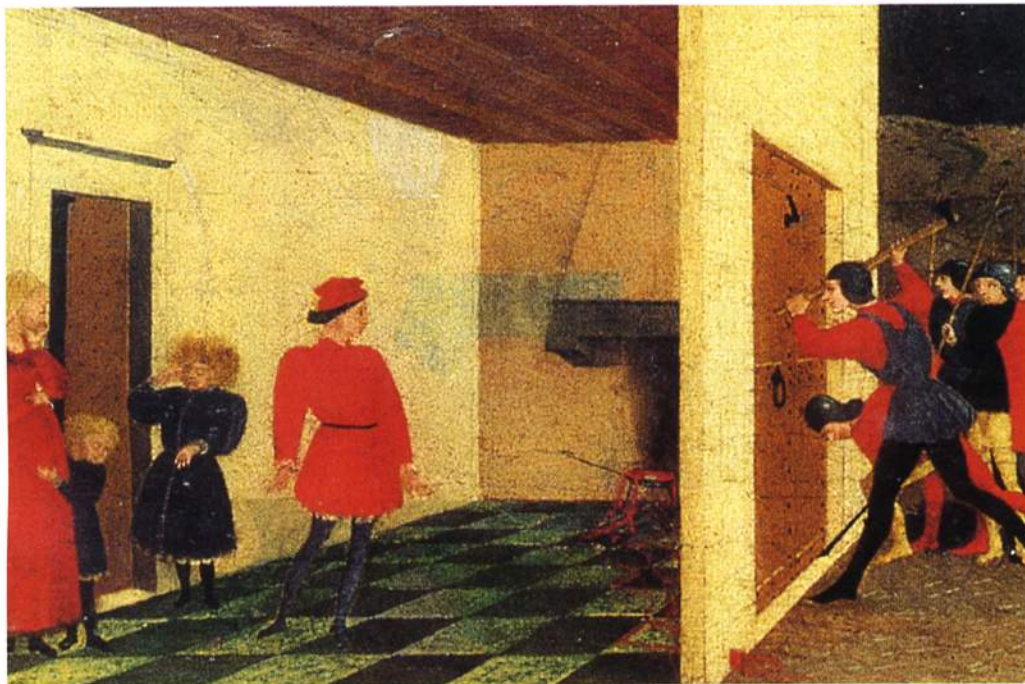
М. Мараньони, 1919

▼ Осквернение
ости
(фрагмент)

1467—1468; 32х34,3 см
дерево
Национальная галерея
Марке, Урбино

начале пятнадцатого века, уже во Флоренции, перед казнью евреев на городской площади епископ Антонин в обвинительном приговоре заявил, что „купив восемь остей, они (евреи) принялись колоть их ножами, — вдруг из остей полилась кровь и появилось лицо младенца... Когда же две ости они бросили в раскаленную печь, то поднялась страшная буря, а из печи вылетело два ангела и два голубя“... Уччелло в своей композиции рассказывает о том, как христианка сама продала освященную остию еврею (первый эпизод), который попытался поджарить эту мучную облатку. Следующий эпизод: в дом, где совершается святотатство, врываются вооруженные люди. Далее: женщина, опустившаяся до продажи христианской святыни, приговаривается к смерти через повешение, а еврей с семьей — к сожжению... Вот мы видим ангела, пытающегося заступиться за стоящую перед виселицей женщину... И снова Уччелло игнорирует принципы

линейной перспективы, хотя изображение клетчатого пола, названного впоследствии „решеткой Уччелло“, создает иллюзию пространственной глубины. Во втором эпизоде художник использует другой прием: он создает перспективу благодаря разделению картинного пространства на две части. Поистине, перспектива Уччелло насколько разнообразна, настолько и противоречива... Особое внимание художник уделяет колориту, что было не типично для флорентийской школы, ценившей не цвет, а рисунок. Именно цвет придает представленным здесь сценам ритм, равновесие и целостность. Излюбленный цвет художника — красный — в этой работе является доминирующим.





▲ Осквернение
остии
(фрагмент)

1467—1468; 32х34,3 см
деревянная
Национальная галерея
Марке, Урбино



◀ Осквернение
остии
(фрагмент)

1467—1468; 32х34,3 см
деревянная
Национальная галерея
Марке, Урбино

▼ Осквернение
остии

1467—1468; 32х34,3 см
деревянная
Национальная галерея
Марке, Урбино



Охота — 1470

„Охота“ — последнее произведение Уччелло, представляющее собой синтез всех художественных достижений и творческих исканий мастера. Мы находим здесь все, что он так любил изображать на своих полотнах: коней, копы, собак, деревья, красные одежды... Фантастический пейзаж, на фоне которого разворачивается действие, выполнен в готическом стиле, для которого были характерны ночные сцены, а также сцены в лесу — как, например, в работах Лоренцо Моннако (ок. 1370—1423/24), с которым Уччелло так любил сравнивать себя в молодости. Несмотря на кажущуюся простоту сюжета, эта картина отличается довольно сложной композиционной организацией пространства. Не удовлетворяясь одним пунктом пересечения линий перспективы, Уччелло в очередной раз создает для каждой группы фигур

свою перспективу, из-за чего нарушается целостность пространства и картина становится триптихом. Хотя, справедливости ради, стоит заметить, что художник все-таки предпринял попытку собрать все элементы композиции в единое целое — об этом свидетельствуют разбросанные по земле (на всем протяжении картинного пространства) бревна и пни, которые по своему функциональному назначению близки сломанным копьям из „Битвы при Сан Романо“ („Николо да Толентино во главе флорентийцев“) — ведь направление лежащих бревен указывает единую точку пересечения линий, вдоль которых они расположены, а значит, намечают перспективу... Очевидно, в „Охоте“ представлена ночная сцена — картину до сих пор иногда называют „Ночная охота“, хотя существует версия, что действие происходит в тени деревьев... Несмотря на то что



в картине присутствует множество вполне реалистических деталей (в основном, это предметы охотничьего снаряжения), она все же глубоко проникнута сказочной атмосферой. Свет здесь ни дневной, ни ночной — он просто нереальный. Можно сказать, что эта картина Уччелло настолько же вписывается в богатую традицию произведений, представляющих охотничьи сцены, насколько и выходит за ее рамки. Более всего поражает в этой работе парадоксальность пространства: иногда оно кажется бесконечно глубоким, а иногда — абсолютно плоским! Подобное двойственное впечатление рождается из противопоставления неподвижности деревьев движению людей и животных, тишины леса — крикам охотников, лаю собак и ржанию коней... Все это входит в понятие „стиль Паоло Уччелло“ и до сих пор не имеет аналогов в мировом искусстве.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В „Охоте“ Уччелло точно и тонко передает игру света под сенью лесных деревьев. Он использует богатую палитру зелени — от прозрачно-пастельных до глубоко насыщенных ее оттенков. В этом он опирается на богатый опыт мастеров готического искусства, а также следует традициям миниатюристов, изучением утонченной манеры которых он увлекался в юности. Чтобы создать ярко освещенные сцены, Уччелло местами использует золотистые пятна. К сожалению, на сегодняшний день не осталось почти ничего из этой работы „золотых дел мастера“: со временем золото утратило свой блеск, зелень потемнела, а небо из ультрамаринового стало чернильным — именно поэтому долгое время работа считалась сценой ночной охоты.

▼ Охота

1470; 73x177 см
дерево, темпера
Музей Эшмолеан, Оксфорд



Уччелло, парадоксальный художник

Творчество Уччелло стоит особняком в истории европейской живописи — наверное, поэтому современные историки искусства часто называют этого мастера „неопознанным объектом в небе тосканского кватроченто“. Этот художник — несомненно, один из самых оригинальных мастеров флорентийского Возрождения — и во многом, из-за противоречивого характера своего творчества. Однако за всеми видимыми несоответствиями скрываются большой талант и мощная энергетика этого самобытного живописца.

Долгое время, как при жизни Уччелло, так и после его смерти, творчество художника подвергалось часто совершенно необоснованной критике. Некоторые исследователи видели в нем художника-фанатика, который „распорхнул свой талант в безумной страсти к „сладостной перспективе“ (первым подобную точку зрения еще в 1550 году высказал Джорджо Вазари в своей известной работе „Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих“). Другие считали, что творчество Уччелло насквозь пропитано другой страстью, „анахронической и безграничной“ — к готическому искусству. Третьи упрекали художника в том, что он „не соответствует своей эпохе“, четвертые называли его „ортодоксальным примитивистом“...

Современные историки искусства оказались более объективными по отношению к личности и творческому наследию Уччелло: недаром говорят, что все большое (читай: великое) видится на расстоянии. Спустя пять веков после смерти этого самобытного флорентийского художника специалисты начали обращать внимание на то, что его работам, кажущимся незатейливыми и даже примитивными, присущи логическая целостность композиции, богатство выразительных средств и своя, совершенно оригинальная, система символов, интерпретация которых вызывала определенные трудности у современников Уччелло, из-за чего его творчество в течение долгого времени фактически было предано забвению. Сегодня Паоло Уччелло

по праву считается одним из самых выдающихся представителей флорентийской живописной школы.

ОТ ГОТИКИ К РЕНЕССАНСУ

Чтобы раскрыть секрет столь необычного и самобытного таланта, каким обладал Паоло Уччелло, стоит вернуться к самым истокам. Флорентийский мастер появился на свет в 1397 году, то есть за четыре года до рождения Мазаччо, который станет поистине знаковой фигурой в искусстве эпохи Возрождения. Молодой Паоло делает первые шаги в живописи во времена, которые совсем скоро безвозвратно уйдут в прошлое — благодаря действительно революционному перевороту в искусстве, осуществленному великим Мазаччо...

В самом начале XV века доминантой среди художественных стилей все еще является поздняя готика. Поэтому влияние наиболее авторитетных представителей этого стиля на начинающего художника, каким был в то время Уччелло, было безграничным. Тем более, что среди мастеров, чье творчество вызывает у молодого Уччелло восхищение и желание подражать, были такие отважные в своих исканиях и прогрессивные в начинаниях художники, как Старнина (?—ок. 1413) и Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1421). Кроме того, Уччелло интересовался творчеством Мазолино, который считается последователем Старнины, а также работами Лоренцо Монако (ок. 1370—1422). Однако истинным учителем и творческим наставником Уччелло был вовсе не





▲ Джентиле да Фабриано:
Поклонение волхвов
(фрагмент)

1423; 300x282 см
дерево
Галерея Уффици,
Флоренция

◀ Донателло:
Битва святого
Георгия
с драконом

ок. 1417–1422;
39x120 см
мрамор
Предела в церкви
дворца Баргелло,
Флоренция

Уччелло и Донателло
восхищались творчеством
друг друга, однако
придерживались разных
мнений относительно
использования
перспективы

художник, а скульптор и известный ювелир Лоренцо Гиберти.

Когда в 1425 году Уччелло приезжает в Венецию, он с головой погружается в изучение готического стиля в искусстве, что неудивительно: именно в этом городе и именно в то время готика была в фаворе — во многом, благодаря европейскому влиянию, которое пришло с севера, из-за Альп. Пока в Венеции Уччелло увлеченно изучает историю и теорию готики, флорентийцы с распростертыми объятиями встречают Мазаччо с его смелыми экспериментами и становятся свидетелями зарождения нового стиля. По возвращении в родной город Уччелло с удивлением обнаруживает, что во время его отсутствия искусство живописи претерпело огромные изменения, и художники теперь отдают предпочтение новым способам выражения, которые позже будут систематизированы Альберти в его работе „Della Pittura“ („О живописи“, 1436).

В тот момент тридцатичетырехлетний Уччелло оказывается на распутье: с одной стороны, он принадлежит тому же, воспитанному на средневековой готике, поколению художников, что и Мазаччо, а с другой — он остается в стороне от тех рево-



▲ Мазаччо:
Святой Петр,
исцеляющий
сына Теофила

1425; 255x598 см
Капелла Бранкаччи
Флоренция

Мазаччо повлиял на
творчество многих
современных ему
художников

◀ Гиберти:
История
Адама и Евы

1425; 79x79 см;
бронза
Ворота баптистерия
 („Врата Рая“),
Флоренция

Уччелло живо
интересовался
творчеством своего
учителя Гиберти

люционных преобразований в искусстве, которые принесло Возрождение. Причем эта судьба постигла многих художников той эпохи, и они посчитали новый стиль временным явлением, продолжая следовать в своем творчестве средневековым традициям. Казалось бы, что мешало Уччелло поступить так же — тем более, если учесть, что мало кто из современных ему мастеров имел такую фундаментальную теоретическую подготовку в области готического искусства, какую он получил во время пребывания в Венеции? Однако этого не случилось.

С невероятным упорством Уччелло, будучи и теоретически, и практически абсолютно не готовым принять эстафету от Мазаччо, — шаг за шагом осваивает принципы нового искусства и совсем скоро будет фанатично увлечен проблемой перспективы. Закономерным результатом подобного рвения, а точнее, воплощением всех творческих исканий Уччелло того периода стала фреска „Памятник кондотьеру Джованни Акuto“, которая была создана всего через пять лет после возвращения художника из Венеции и сразу же была признана единственной работой того времени, достойной сравнения с фреска-



ми Мазаччо с точки зрения организации композиционного пространства и свободы в выборе средств выражения.

СОБСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПЕРСПЕКТИВЫ

Открытие перспективы было действительно революционным событием в истории живописи. Однако суть открытия заключалась также в том, что по мере удаления изображение становилось все меньше размером, а затем совсем исчезало из виду, создавая полную иллюзию реальности. Брунеллески впервые воплотил эту идею в росписях Флорентийского баптистерия, которые поразили художественную общественность подобно удару грома. Его друзья Мазаччо и Донателло (1386—1466) с энтузиазмом восприняли новшество и занялись собственными экспериментами в этой области. Альберти предложил концепцию пространственной решетки с воображаемыми параллельными линиями, исчезающими на расстоянии. Следуя этому

“ Паоло не стремился нравиться, он стремился рисовать ”

Филипп Супо

принципу, Уччелло ввел в свои композиции клетчатые полы и поразил современников сложной передачей изображения охотников, скрывающихся из виду в глубине леса... Художник был одержим страстным желанием разрешать самые сложные задачи, связанные с построением перспективы. В процессе этих экспериментов он порой доходил до всех мыслимых пределов возможного. Однако, несмотря на это, он решительно отказывался подчиняться правилу единой точки зрения, предпочитая более фрагментарный способ представления, соединяющий в себе разные горизонты, что усложняет и отягощает композицию, но, в то же время, предоставляет большую свободу игре его богатого воображения. Донателло как-то заметил: „Он (Уччелло) отказался от уверенности ради неуверенности“.

АБСОЛЮТНЫЙ ОТШЕЛЬНИК

Уччелло был слишком современен, чтобы продолжать культивировать искусство готики, не обращая внимания на про-



◀ Фра Филиппо Липпи: Смерть Лукреции

ок. 1480; 43х123 см
дерево, масло и темпера
Дворец Питти,
Флоренция

В конце XV века перспектива уже не является предметом дискуссий, поскольку широко используется всеми итальянскими художниками без исключения

Мантенья:
Выезд на охоту

1474; 160x280 см
фреска
Дворец Дукале
(супружеские покои)
Мантуя

Боттичелли:
История
Настаджио
дельи Онести
(вторая картина)

1483; 82x138 см
дерево
Галерея Прадо, Мадрид

В этой работе Боттичелли (1445—1510) более всего ощущается влияние „Охоты“ Уччелло



Андреа дель
Кастаньо:
Конный
монумент
Николо да
Толентино

1456; 833x512 см
Санта Мария дель Фиоре,
Флоренция

Фреска Андреа дель
Кастаньо (ок. 1421—
1457) будет исполнена
через двадцать лет после
работы Уччелло
„Джованни Акучо“



ГДЕ МОЖНО УВИДЕТЬ РАБОТЫ УЧЧЕЛЛО

ФРАНЦИЯ

ШАМБЕРИ • Музей изящных искусств
ПАРИЖ • Лувр, Музей Жакмарт-Андре

ИРЛАНДИЯ

ДУБЛИН • Национальная галерея Ирландии

ГЕРМАНИЯ

КАРЛСРУЭ • Кунстхалле

США

БОСТОН • Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея
ОКСФОРД • Музей Эшмолеан

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • „Зеленый двор“ монастыря
Санта Мария Новелла, Галерея Уффици,
Галерея Академии, Церковь Санта Мария
дель Фиоре, Церковь Сан Стефано аль Панте
ПРАТО • Кафедральный собор
УРБИНО • Национальная галерея Марке
ВЕНЕЦИЯ • Церковь Сан Марко

ТВОРЧЕСКИЕ НАСЛЕДНИКИ УЧЧЕЛЛО

Паоло Уччелло не создал своей школы, однако у него будет довольно много последователей. Художником, на которого его творчество окажет наибольшее влияние, будет Андреа Мантенья (1431—1506). Некоторые черты живописной манеры флорентийского мастера унаследовал и Пьеро дельла Франческа (1411—1492). Своей страстью к экспериментам Уччелло „заразил“ Леонардо да Винчи (1452—1519), а много позже и художников XX века, в особенности, кубистов. Представители метафизического направления в итальянской живописи — в частности, Джорджо Де Кирико (1888—1978) — восхищались особой ирреальной атмосферой, которой проникнуты некоторые работы Уччелло. Представители сюрреализма также отдадут дань уважения талантливому флорентийцу, отмечая „надвременной“ характер его произведений. Декоративная ритмичность, свойственная картинам Уччелло, произведет огромное впечатление на молодого Анри Матисса (1869—1954).

грессивные новшества в искусстве. С другой стороны, его творчество в течение продолжительного времени находилось под влиянием авторитетных мастеров прошлого, чтобы получить признание в лагере адептов научной перспективы. Кроме того, Уччелло не настолько религиозен, чтобы его творчество можно было соотнести с направлением, представленным фра

Анджелико. Поскольку искусство Уччелло не укладывалось в рамки какого-либо определенного стиля — о нем предпочитали не упоминать, а вскоре и вовсе забыли. Французский поэт Филипп Супо утверждал: „Паоло Уччелло существовал в своей эпохе ей наперекор“. Слава придет к этому художнику с опозданием на четыреста с лишним лет.

ПАОЛО УЧЧЕЛЛО (1397–1475)

Паоло Уччелло — художник, место которого в истории флорентийской живописи XV века сложно определить однозначно. Приверженность к готическим формам причудливо сочеталась в творчестве Уччелло со страстным увлечением проблемами нового, реалистического искусства. Стремясь к органическому соединению художественных образов с научными данными, Уччелло изучал растения, зверей, птиц, строил пространство по законам ли-

нейной перспективы. В то же время жизненность наблюдений, пытливый научный интерес он сочетал со сказочностью, наивностью образов. Картины Уччелло отличаются смелостью передачи движений, удачно выполненными ракурсами и тщательной детализацией.

▼ Житие святых отцов

1460x1465; 80x109 см

холст

Галерея Академии, Флоренция

