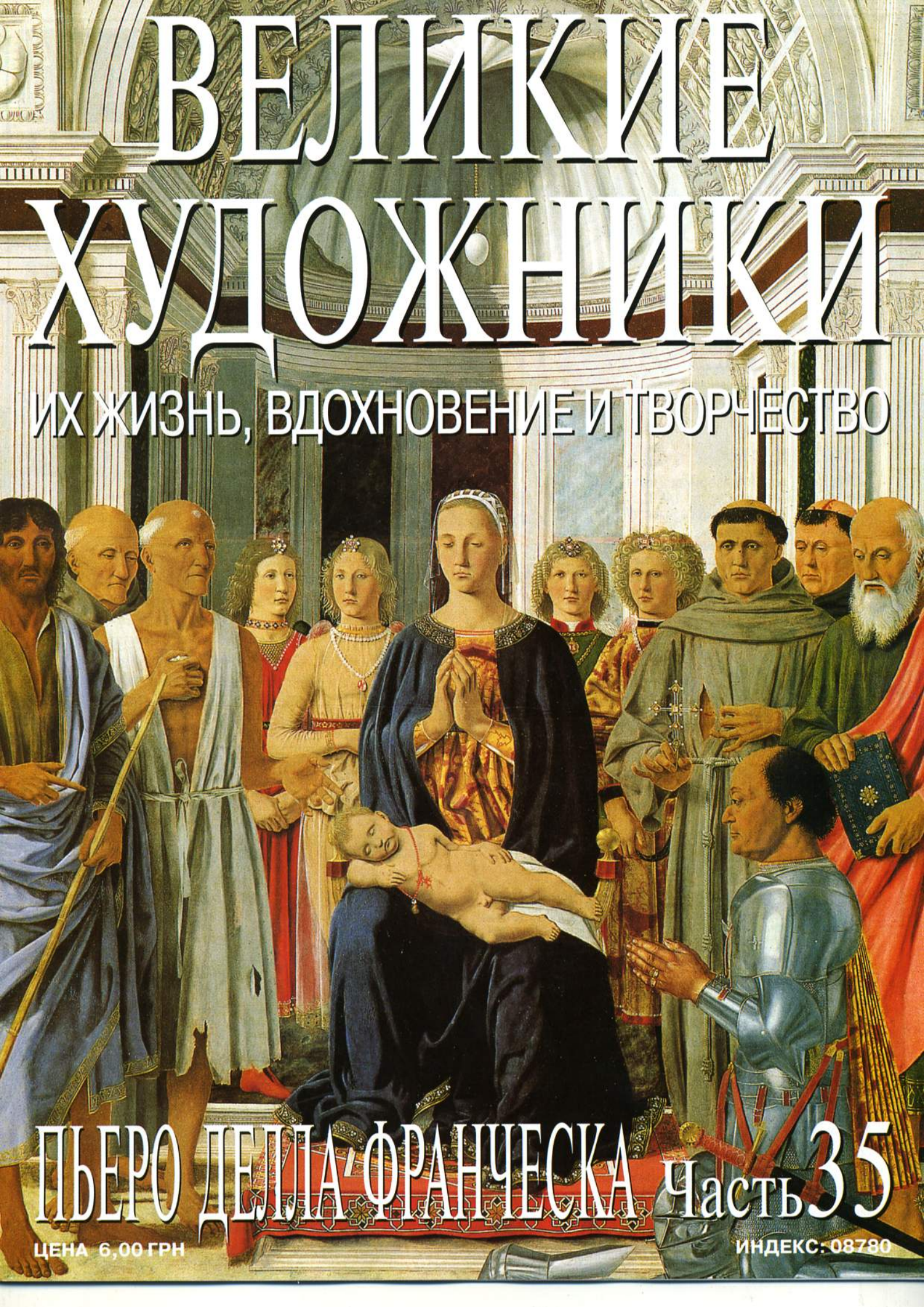




ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА Часть 35

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 35

ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

- „Мадонна делла Мизерикордия“ — 1445—1462 стр. 6
„Крещение Христа“ — ок. 1450 стр. 8
„История Животворящего Креста“ (I) — 1452—1466 стр. 10
„История Животворящего Креста“ (II) — 1452—1466 стр. 12
„История Животворящего Креста“ (III) — 1452—1466 стр. 14
„История Животворящего Креста“ (IV) — 1452—1466 стр. 16
„Бичевание Христа“ — 1463—1464 стр. 18
„Полиптих Сан Антонио“ — 1465—1470 стр. 20
„Мадонна дель Парто“ — 1465—1470 стр. 22
„Герцогский диптих из Урбино“ — ок. 1472 стр. 24
„Алтарь Монтефельтро“ — 1472—1474 стр. 26

ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala, стр. 3: внизу: Scala; стр. 4: в центре слева: Художественная библиотека Бриджмен, в центре справа: Scala, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 5: RMN; стр. 7 и 8: Scala; стр. 9 — 14: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 15: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: Scala; стр. 16 и 17: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 18 — 21: Scala; стр. 22 и 23: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 24 — 27: Scala; стр. 28: внизу слева: RMN; внизу справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 29: вверху: AKG, в центре слева: Scala, в центре справа: AKG; стр. 30: в центре: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: RMN; стр. 31: AKG; стр. 32: Scala.

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) 205-43-14.
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 КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10202269
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Алтарь Монтефельтро
(фрагмент)

1472—1474; 248x170 см
деревяно
Пинакотека Бреры, Милан

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: МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475—1564)

Жизнь Микеланджело Буонарроти — без преувеличения, центральное событие эпохи Возрождения. Классическая красота, одухотворенность, эмоциональность — все это нашло выражение в его творчестве, ставшем образцом для целых поколений художников и скульпторов.



Пьеро Делла Франческа

Известно, что у Пьеро делла Франческа было две страсти — живопись и... математика. Поэтому творческое наследие мастера состоит не только из светлых, запоминающихся своим богатым колоритом и жизнеутверждающими мотивами работ, но также из теоретических трудов, посвященных математическому обоснованию теории перспективы.

Пьеро деи Франчески (известный как делла Франческа) появился на свет в городе Борго Сан Сеполькро в Умбрии (ныне — северо-восточная часть Тосканы). Дата его рождения до сих пор остается под вопросом. До недавнего времени ученые считали, что это знаменательное событие произошло около 1415 года, однако сегодня они все больше склоняются к периоду между 1411 и 1420 годами. Пьеро был старшим из восьмерых детей Бенедетто деи Франчески и Романы ди Перино. Отец семейства был трудолюбивым, целеустремленным человеком, прошедшим путь от полунизшего портного до богатого купца, владельца нескольких суконных лавок и ткацких мануфактур, почетного гражданина Борго.

О детских и юношеских годах Пьеро делла Франческа нам



▲ Предполагаемый портрет Пьеро делла Франческа

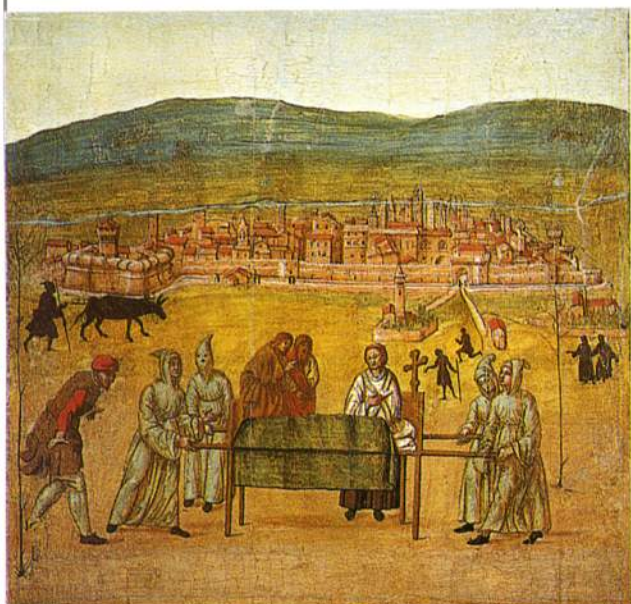
гравюра

Это иллюстрация к разделу, посвященному Пьеро делла Франческа, книги Джорджо Вазари „Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих“ (издание второе, 1568 год)

не известно практически ничего, за исключением того факта, что в 1431 году он поступает на учебу к художнику Антонио д'Ангиари, выходцу из Сиены. Хотя д'Ангиари и не был великим художником, однако его вклад в процесс творческого становления делла Франческа трудно переоценить: он передал ученику свой богатый опыт, основанный на традициях сиенской живописной школы. В 1438 году Пьеро впервые выезжает из родного города и посещает Рим и Перуджу, а в следующем году решает отправиться на учебу во Флоренцию — художественный центр того времени, переживающий свой расцвет в связи с истинно революционными преобразованиями в искусстве.

ФЛОРЕНЦИЯ: РОЖДЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Флоренция является первым и наиболее важным этапом в развитии художника Пьеро делла Франческа. Несмотря на то что он уже имеет за плечами годы практики, художественная жизнь тосканской столицы поражает его широтой размаха. Нетрудно представить, насколько смелыми и необычными показались провинциальному живописцу работы признанных мастеров того времени: художников Мазаччо (1401—1428), фра Анджелико (ок. 1387/1400—1455) и Уччелло (1397—1475), скульптора Донателло (1386—1466) и архитектора Брунеллески (1377—1446). В течение нескольких месяцев делла Франческа с упорством, свойственным самокритичным и целеустремленным натурам, ищет мастерскую, где сможет научиться работать так же, как эти мастера, а, может быть, взяв на вооружение их опыт, сделать собственные открытия в живописи. В конце 1439 года его поиски увенчались успехом: Пьеро поступает в



◀ Вид Борго Сан Сеполькро, XVI век, автор не известен

Пинакотека Comunale, Сан Сеполькро

В XVI веке Борго Сан Сеполькро довольно крупный город

DEL BORG. EL CAPEEN DEL CRUCIFISO
CON LIFR. TEL. DE DITEA COPANIA
SE ABO TER. QVI ALORE T. AMARA
ESCNPORN. DLMORBO. EGNDE ABISSO
NEMOR. GG. DEMORBO. NEL ANO. IXX. X. I. I.

мастерскую известного художника Доменико Венециано (ок.1410—1461) и становится его учеником и помощником. Первым опытом совместной работы двух мастеров стала роспись стен флорентийского собора Сан Эджидио (к сожалению, фрески были сильно повреждены в XVII веке, во время очередной реставрации, и до нашего времени не сохранились).

В 1445 году Пьеро возвращается в родной Борго и получает заказ на исполнение „Мадонны дела Мизерикордия“ — многосторчатого складного алтаря церкви Братства Милосердия. Процесс создания этого полиптиха затянется на долгие семнадцать лет. Причиной перерывов в работе станут частые отъезды мастера в другие города: несмотря на то что Пьеро всегда сохранял тесную связь со своей семьей и родным городом, он никогда не упускал возможности поработать при дворах правителей других городов — Пезаро, Феррары, Римини, Болоньи... Уже в этот период, считающийся ранним в его творчестве, окончательно сформировался стиль Пьеро дела Франческа, который в основных чертах сохранился и в произведениях более поздних, созданных в тот период, который принято называть творческой зрелостью. В Ферраре художник написал не сохранившиеся до наших дней фрески по заказу братьев Леонелло и Барсо д'Эсте. В коллекции Леонелло были картины крупнейшего представителя раннего нидерландского Возрождения Рогера ван дер Вейдена (1400—1464), которые, несомненно, вызвали у Пьеро интерес к фламандской технике масляной живо-

писи, к способам передачи света и трактовке золотых вышивок и кружев, столь виртуозно изображавшихся художниками XV века на богатых одеждах персонажей их картин. Заимствование некоторых приемов фламандской техники, а также близкая к пленэрной трактовка освещенных предметов заметны уже в портрете Сиджизмондо Малатесты, правителя Римини, по заказу которого дела Франческа в 1451 году исполнит несколько фресок для фамильной часовни Малатеста.

ФРЕСКИ ИЗ АРЕЦЦО

В 1452 году Пьеро дела Франческа получил заказ на фрески для церкви Сан Франческо в Арешо. Сюжет фресок — история обретения Древа Животворящего Креста, на котором был распят Христос. Эта монументальная работа считается не только лучшим творением мастера, но и относится к величайшим достижениям европейского искусства. В 1458 году дела Франческа выполнил фреску „Воскресение“ в ратуше Борго Сан Сеполькро, находящуюся сейчас в городском музее.

В 1459 году художник отправляется в Рим — он получил заказ на оформление папских апартаментов в Ватикане. К сожалению, эти работы Пьеро дела Франческа будут уничтожены в XVI веке, когда по желанию Папы Юлия II оформление ин-

▼ Вид капеллы Маджоре церкви Сан Франческо в Арешо

Цикл фресок из Арешо считается шедевром дела Франческа

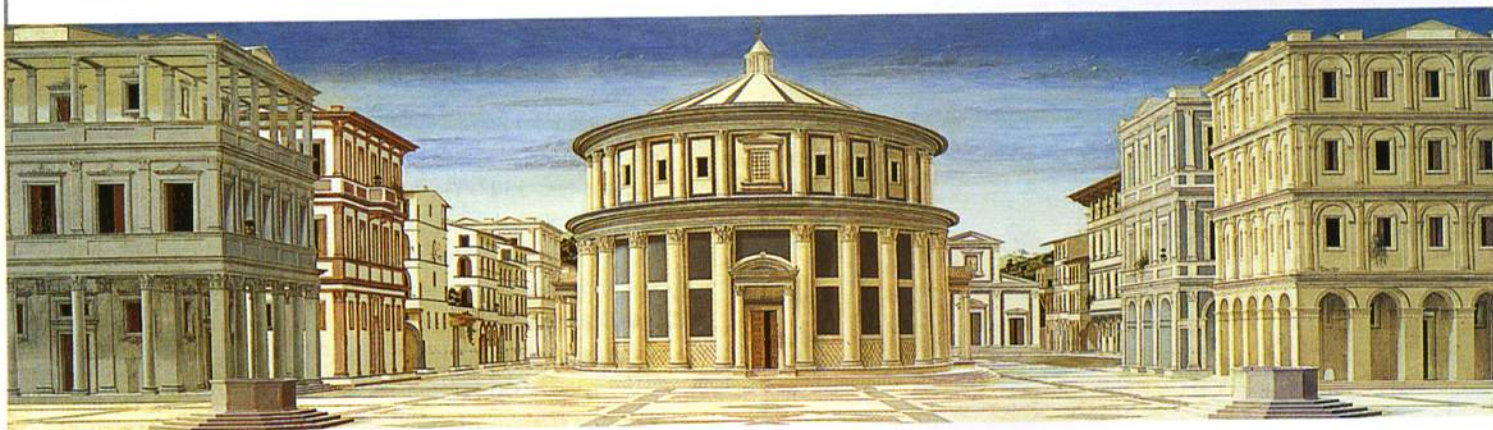
УРБИНО И ГЕРЦОГ МОНТЕФЕЛЬТРО

Работа в Урбино стала важным этапом в творчестве Пьеро дела Франческа. Благодаря моральной и материальной поддержке герцога Урбинского художник создал в этом городе истинные шедевры живописи, одним из которых является „Бичевание Христа“ (ок. 1463—1464). Федерико да Монтефельтро прислушивался к мнению художника во всем, что касалось вопросов искусства.

Именно по совету Пьеро он заказывает проект реконструкции своего дворца Лучано Лаурана (ок. 1420/1430—ок. 1479), которого дела Франческа считал одним из лучших архитекторов Италии. Внутренний дворик дворца, спроектированный Лаураном, своей гармоничной геометрической композицией напоминает некоторые работы самого Пьеро.



Фотография
внутреннего дворика
герцогского дворца
в Урбино





▲ Пьеро делла Франческа: Сиджизмондо Пандольфо Малатеста

ок. 1451; 44x34 см
Лувр, Париж

Пьеро написал этот портрет во время пребывания в Римини

◀ Вид идеального города, работа приписывается Джулиано да Сангалло

60x200 см
не датировано
Национальная галерея
дель Марке, Урбино

Изначально авторами этой перспективы считались Пьеро делла Франческа и известный архитектор Лаурана

терьера комнат будет поручено Рафаэлю (1483—1520). В 1460 году Пьеро покидает Рим и отправляется в Арешо, где продолжает работу над фресками в церкви Сан Франческо, прерываясь лишь на время — для того, чтобы съездить в родной Борго. Примерно с середины 1460-х годов Пьеро делла Франческа работает при дворе Федерико да Монтефельтро, графа, а с 1474 года — герцога Урбино. По заказу герцога был написан знаменитый портретный диптих самого Федерико и его жены, Баттисты Сфорца, а также алтарный образ для реконструированной францисканской церкви Сан Донато, позднее переименованной в Сан Бернардино, где герцог изображен коленопреклоненным перед Богородицей (работа известна под названием „Алтарь Монтефельтро“).

СЛАВА

Слава Пьеро делла Франческа разносится далеко за пределы его родного Борго, он становится весьма популярен в среде флорентийских и венецианских художников. Историк искусства Роберто Лонги (1890—1970) так описывает последние годы

жизни Пьеро: „Пришло время пожинать плоды многолетнего труда — и Пьеро теперь может вплотную заняться обустройством своего дома. Кроме того, он заседает в городском совете, работает над оформлением многочисленных церквей Борго и обучает молодых художников“. Пьеро неустанно придумывает новые пластические решения: в его поздних работах — таких как „Рождество“ и „Мадонна Сенигалия“ (обе — ок. 1475), светотень становится более мягкой, и большее значение приобретает рассеянный серебристый свет...

В конце жизни Пьеро делла Франческа постепенно теряет зрение и, как следствие, возможность полноценно работать. Тогда художник полностью переключает свое внимание на науку. Его перу принадлежат два трактата: „О перспективе в живописи“ (закончен в 1482 году) и „Книжница о пяти правильных телах“ (датирована 1485-м годом), посвященная практическому решению некоторых проблем стереометрии.

Пятым июля 1487 года датировано завещание художника. Однако судьба подарила ему еще почти пять лет: Пьеро делла Франческа умер 12 октября 1492 года в Борго Сан Сеполькро.

КАЛЕНДАРЬ

1411 (предположительно) — Пьеро делла Франческа появляется на свет в Борго Сан Сеполькро

1438 — первое путешествие Пьеро по Италии

1439 — поступает на учебу к Доменико Венециано

1445 — получает заказ на алтарный полиптих „Мадонна делла Мизерикордия“

1451 — работает над оформлением семейной часовни Малатеста в Римини

1452 — начинает работу над циклом фресок под условным названием „История Животворящего Креста“ в церкви Сан Франческо в Арешо (закончит в 1466 году)

1459 — находится в Риме, где работает над оформлением папских апартаментов в Ватикане

1472 — исполняет парный портрет герцога и герцогини Урбинских

1482 — заканчивает работу над трактатом „О перспективе в живописи“, а тремя годами позже пишет „Книжницу о пяти правильных телах“

1492 — Пьеро делла Франческа умирает 12 октября в Борго Сан Сеполькро

“ В своих работах Пьеро представлял человека, как только великий может представить великого. Черты его персонажей узнаются безошибочно и запоминаются навсегда ”

Збигнев Герберт

Мадонна делла Мизерикордия — 1445—1462

В центральной части полиптиха „Мадонна делла Мизерикордия“ („Мадонна Милосердия“), украшающего алтарь церкви Братства Милосердия, делла Франческа изображает Небесную Заступницу величественно возвышающейся над фигурами молящихся, припавших к ее ногам. Этот прием довольно часто встречался в работах художников эпохи поздней готики и раннего Ренессанса, поскольку таким образом тяжелый плащ Мадонны становился похожим на гигантский шатер, под сенью которого каждый страждущий может найти покой и прибежище, а сама ее фигура ассоциировалась с храмом. Историк искусства Роберто Лонги так описывает эту сцену: „Кажется, будто молящиеся сгруппированы вокруг колонны — до такой степени складки красного платья Мадонны похожи на каннелюры. Люди чувствуют себя спокойно под куполом ее накидки, и это ощущение безопасности передается и зрителю“.

Над этим центральным образом находится „Распятие Христа“, размещенное между изображениями Архангела Гавриила и Божьей Матери. Это „Распятие“ часто сравнивают с одноименной работой Мазаччо, являющейся частью пизанского полиптиха, причем исследователи в один голос утверждают, что Пьеро делла Франческа таким образом пытался не только постичь специфический реализм великого флорентийца, но и вступить с ним в своеобразный художественный диалог. Однако, в отличие от работы Мазаччо, в „Распятии“ делла Франческа лицо Христа спокойно, в нем нет ни малейшего признака страданий. Раскинутые в отчаянии руки Иоанна Богослова придают композиционному пространству картины глубину, а его одежда напоминает скульптуры времен античности...

Справа от Мадонны художник изобразил святого Себастьяна и Иоанна Крестителя; слева изображены святой Андрей и святой Бернард Сиенский. Над ними слева направо расположены изображения святого Бенедикта, Архангела Гавриила, Божьей Матери и святого Франциска Ассизского.

Эта работа заняла у художника около семнадцати лет, поэтому неудивительно, что полиптих стилистически не однороден. Может быть, именно это обстоятельство послужило причиной появления версии о том, что Пьеро делла Франческа работал над этой алтарной композицией не один.

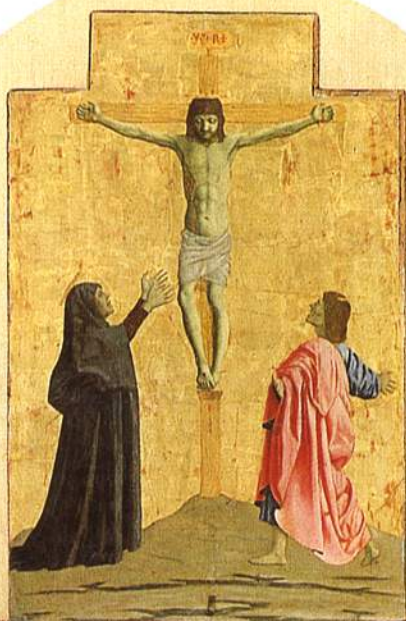
Алтарь ►
Мизерикордия
(Мадонна делла
Мизерикордия)

1445—1462; 273х323 см
дерево, темпера, масло
Пинакотекa Комунале,
Борго Сан Сеполькро



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В процессе работы над этим полиптихом Пьеро делла Франческа столкнулся с целым рядом технических трудностей. Самой сложной задачей было исполнение золотистого фона, который являлся одним из обязательных элементов живописи XIV века и был буквально навязан художнику заказчиком — Братством Милосердия из Борго. А между тем, фон, выполненный золотом, практически исключал любую перспективу... В этой работе художник прибегает к смешанной технике: пользуется и масляными красками, и темперой. В темпере он использует яичные желтки и белки для смешивания цветных пигментов, которые потом разбавляет водой.



Крещение Христа — ок. 1450

Единственная, документально подтвержденная поездка Пьеро делла Франческа в Рим состоялась в сентябре 1458—1459, когда по заказу папы Пия II он расписал фресками два зала в Ватиканском дворце. Возможно, именно во время этой поездки мастер познакомился с произведениями античной скульптуры, прекрасное знание которой он демонстрирует в картине „Крещение Христа“. Как сообщает Вазари, Пьеро работал в Ватикане и для папы Николая V (1447—1454), предшественника Пия II, — должно быть, „Крещение“ появилось по его заказу и представляло собой центральную часть триптиха, остальные фрагменты которого не сохранились. Несмотря на то что исследователи относят эту работу к первому периоду творчества делла Франческа, присущая ей стилистическая зрелость подтверждает факт раннего профессионального становления мастера, поскольку здесь в полной мере проявились основные черты его живописной манеры: горделивая величавость образов, подчеркнутая объемность форм, приглушенная гамма цветов, перспективное построение пространства... В композиционном решении „Крещения“ Пьеро делла Франческа использовал опыт Уччелло и своего учителя Венециано в изображении фигур на фоне пейзажа. Кроме того, Христос здесь стоит у зеркальной поверхности вод Иордана, в которых отражаются находящиеся на берегу люди — прием, явно позаимствованный у фламандских мастеров.

**“ Впечатление
спокойствия и ощущение
внутренней гармонии
возникает из совершенных
пространственных пропорций,
которые объединяют
персонажей на переднем плане и
фоновый пейзаж в единое целое,
наполненное ослепительным
солнечным светом ”**

Роберто Лонги

Тем не менее, нельзя упрекнуть Пьеро делла Франческа в использовании лишь чужого опыта, поскольку в этой картине он применяет и совершенно новые композиционные приемы. Обратите внимание на мужчину, который готовится к ритуалу крещения, — на втором плане, справа. Он обнажается, и его фигура, с головой и руками, запутавшимися в одежде, по определению Лонги, представляет собой „гармоничный гипсовый блок“, совершенно необходимый именно в этом месте для создания композиционной целостности... Картину „Святой Иероним и верующий“, которая возникла, скорее всего, несколько раньше, отличает свободная трактовка образов, весьма далекая от традиционного их представления. Эта работа интересна также и тем, что содержит аллюзии на другие картины делла Франческа — как более ранние, так и относящиеся к позднему периоду его творчества. Поза верующего напоминает позу Малатесты перед святым Сигизмундом с фрески из Римини (1451), а сама его фигура похожа на фигуру мужчины, одетого в желто-голубое одеяние, с картины „Бичевание Христа“.

Крещение Христа

ок. 1450; 167х116 см
дерево, темпера
Национальная галерея,
Лондон

Святой Иероним и верующий

ок. 1450; 49х42 см
дерево
Галерея Академии,
Венеция





История Животворящего Креста (I) — 1452—1466

Самое замечательное творение Пьеро делла Франческа, считающееся шедевром европейской живописи, — серия фресок из церкви Сан Франческо в Арещо. Они посвящены истории Креста, на котором был распят Христос, рассказанной в популярной в то время „Золотой легенде“ (XIII век), авторство которой приписывается итальянскому монаху Иакову Ворегинскому.

В узкой готической капелле с высоким окном художнику пришлось расположить фрески в три яруса. Стены расчленены на три регистра. На задней стене изображены два пророка. В люнете правой стены представлена сцена смерти Адама, над могилой которого возвышается священное

Древо, которое вскоре срубят и сделают из него порог во дворце царя Соломона. Далее — Царица Савская, пришедшая к Соломону, поклоняется этому деревянному порогу,



▼ История Животворящего Креста (Принесение Креста в Иерусалим императором Ираклием)

1452—1466; 390x747 см; фреска
Собор Сан Франческо, Арещо

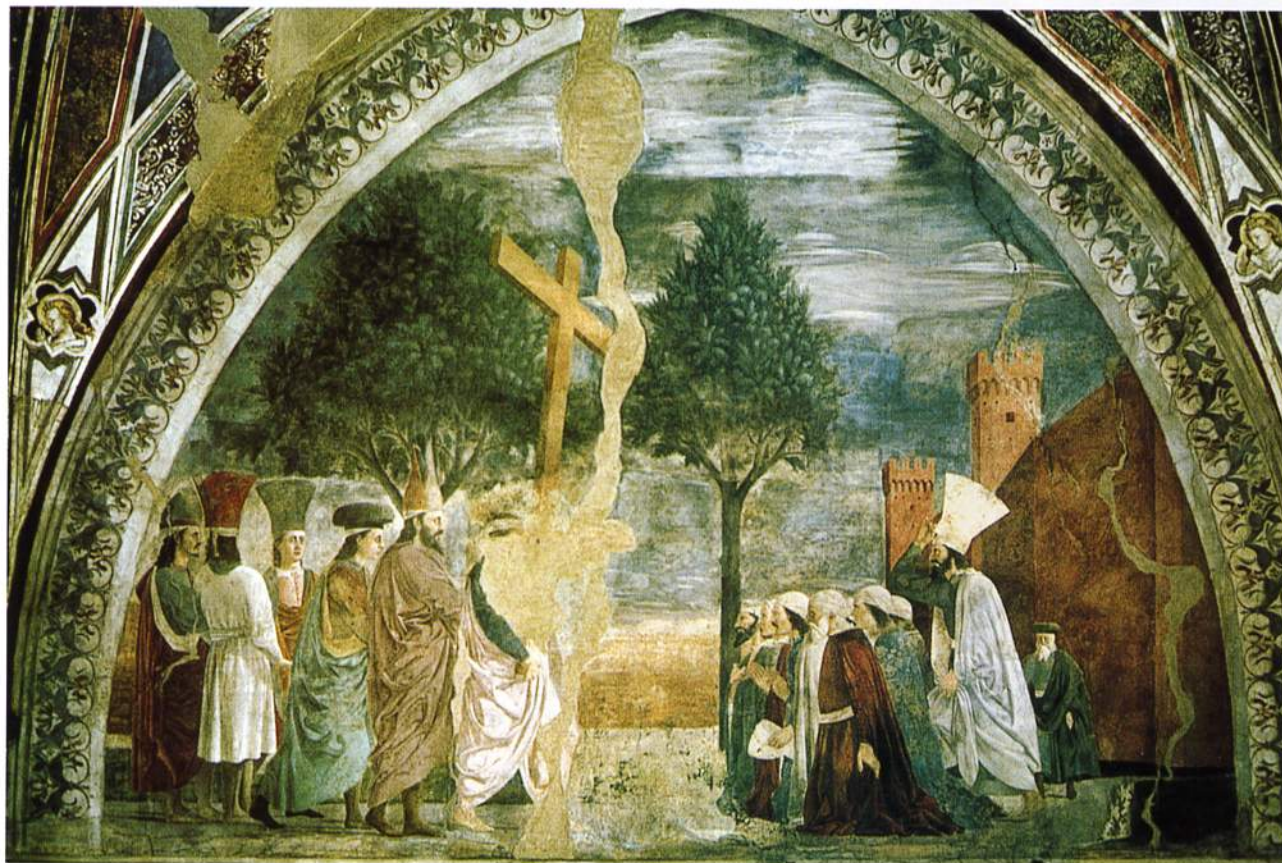
▲ История Животворящего Креста (Истязание свря)

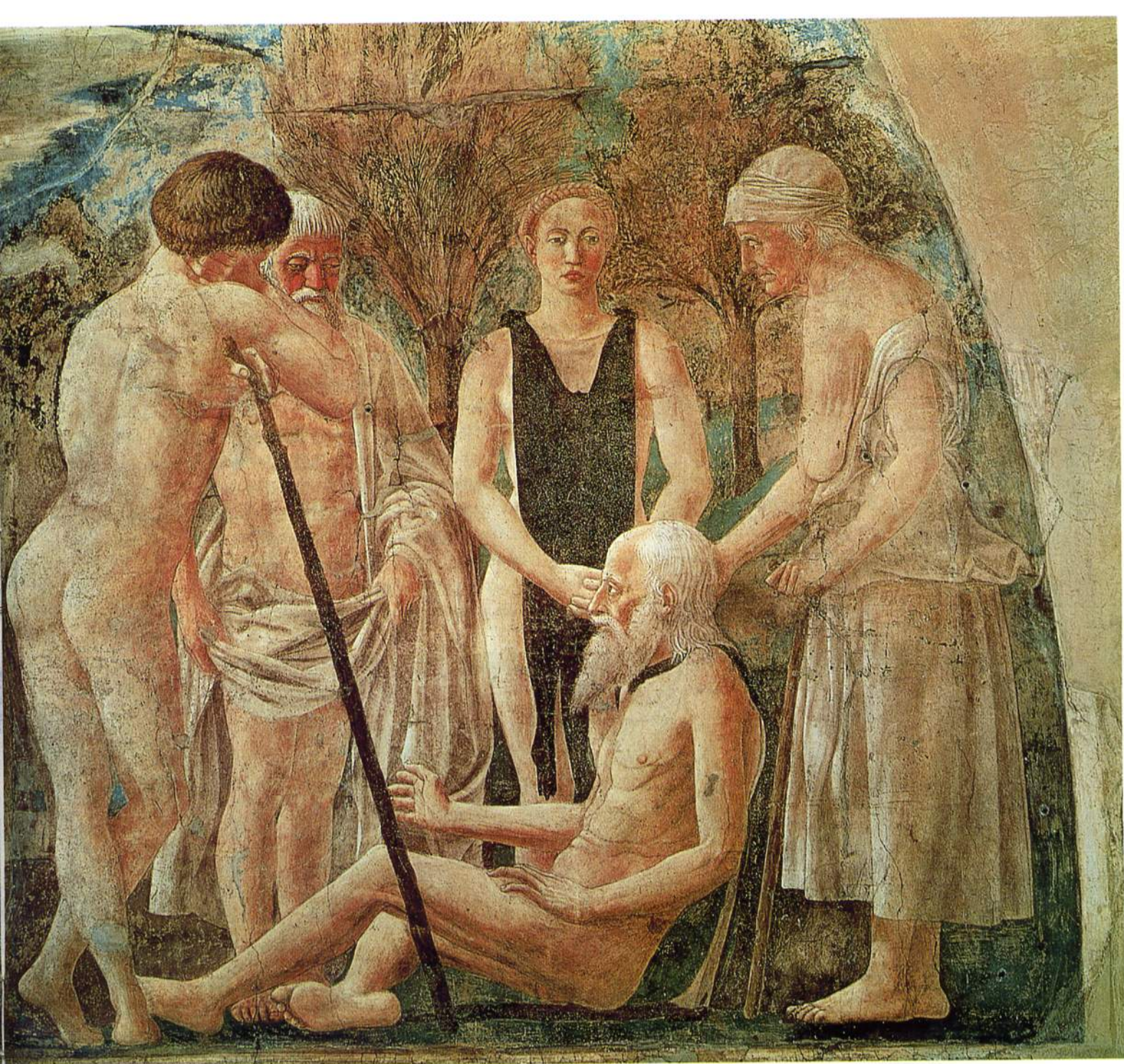
1452—1466; 356x193 см; фреска
Собор Сан Франческо, Арещо



▲ История Животворящего Креста (Смерть Адама) (фрагмент)

1452—1466; 390x747 см
фреска
Собор Сан Франческо,
Арещо





провидя в нем образ будущего Креста. Следующий эпизод — явление Креста римскому императору Константину во сне и, как следствие, его победа над Максенцием. Во втором ярусе левой и задней стены представлено обретение Креста императрицей Еленой: ей указывают место, где закопаны кресты, на которых были распяты Христос и два разбойника, осужденные вместе с ним на казнь, и она чудесным образом узнает, на каком именно из этих крестов был распят Христос. Интересно, что в размещении сцен мастер не следовал строго за нитью повествования, а стремился создать общее композиционное единство, фресковый ансамбль, рассчитанный на единовременное обозрение.

Фреска „Смерть Адама“ была очень повреждена, здесь представлен лишь сохранившийся фрагмент. Из семени райского дерева познания добра и зла на могиле Адама прорастает священное дерево, из которого и будет сделан

Крест Господень. Напротив этой фрески делла Франческа разместил „Принесение Животворящего Креста в Иерусалим императором Ираклием“. Византийский император Ираклий, босой и смиренный, пронесит крест к стенам Иерусалима мимо толпы неверных, которые почтительно замирают перед ним, стоя на коленях.

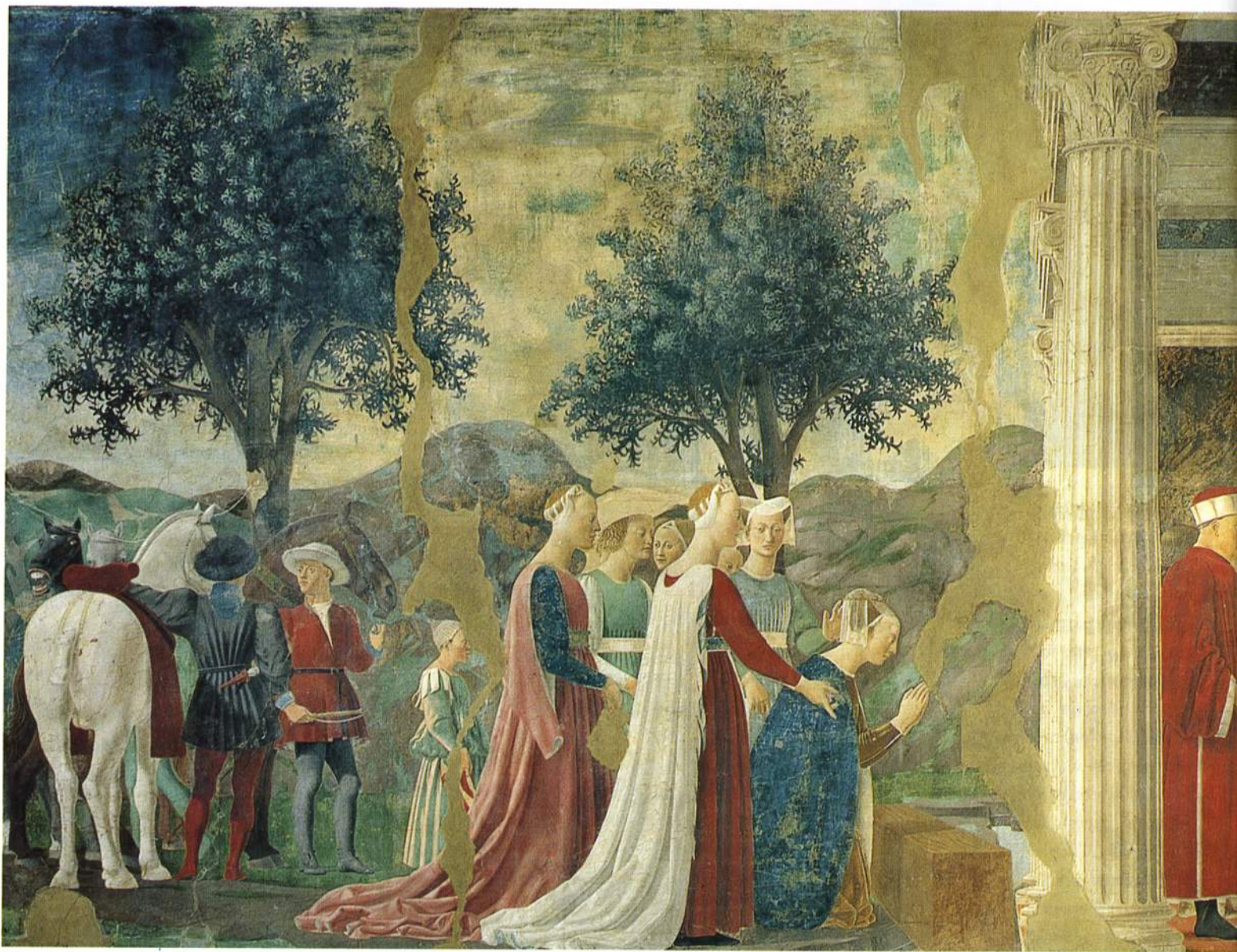
Фреска „Истязание еврея“, по некоторым сведениям, была написана делла Франческа в сотрудничестве с кем-то из его многочисленных учеников. Эта сцена, демонстрирующая муки и страдания, как ни странно, являлась для Пьеро символом как мученичества Христа, так и его Воскресения — и сравнение ее с фреской „Воскресение Христа“ из Борго лишь подтверждает эту мысль. Истязаемый еврей, который в конце концов укажет место, где было спрятано древо Креста, появляется здесь из колодца подобно тому, как Христос выходит из своего гроба.

История Животворящего Креста (II) — 1452—1466

Итак, дерево, которое выросло на могиле Адама, было срублено во времена царя Соломона и попало в его дворец. Мудрая пророчица царица Савская знает, из какого дерева сделан порог, и падает перед ним на колени. Ее силуэт изображен в профиль, а сам образ преисполнен внутренней силы и спокойного достоинства.

Композицию фресок „Прибытие царицы Савской ко двору царя Соломона“ и „Встреча царицы Савской с царем Соломоном“ отличает многофигурность и появление персонажей, изображенных в профиль. Этот прием был действительно новаторским и простым, как все гениальное: никто из предшественников дела Франческо не догадался придать статичной группе характер движущейся процессии, всего лишь предста-

вив большинство фигур в профиль, изредка перемежая их фронтальными изображениями. Таким образом, создается прерывистый, так называемый, пунктирный ритм движения, резко остановленный опустившейся перед священным порогом на колени царицей Савской. Главным достоинством этих фресок исследователи считают поразительное сочетание объемности и плоскостности изображения, наглядным примером которого может служить изображение спутниц царицы Савской, одетых в массивные, стелющиеся по земле одежды. „Два тяжелых шлейфа, упавших на землю, обладают в картине поразительной пластической силой, — замечает выдающийся русский историк искусств М. В. Алпатов (1902—1986), — словно они изваяны из камня, и вместе с тем звучат, как два за-



ключительных аккорда. Только великим мастерам в счастливые минуты вдохновения удавалось претворить самый обыденный мотив в поэтический образ, перед которым то, что мы видим в жизни, выглядит чем-то незначительным. Колористическое решение сцены прибытия царицы Савской ко двору царя Соломона считается вершиной мастерского владения цветом и светом и, по мнению Роберто Лонги, отличается „хроматической партитурой, весенняя свежесть которой сравнима разве что с воздушной атмосферой некоторых полотен Веласкеса, а может быть, даже и Мане“. Оттенки светлого и темного не выходят за границы основного тона: даже светотеневая моделировка корпуса лошади весьма убедительна, хотя совершенно не перекрывает интенсивности его первоначальной бе-

История Животворящего Креста (Перенесение Древа Креста)

1452—1466; 356х190 см
фреска
Собор Сан Франческо, Арещо



лизны. В отличие от Мазаччо, который часто жертвовал красочностью ради объема, Пьеро стремился сохранить колористическую полноценность своих работ...

Подобно тому, как „Истязание еврея“ символически перекликается с „Воскресением Христа“, фреска „Перенесение Древа Креста“ напоминает о пути Христа на Голгофу: древесный узор в виде кольца создает вокруг головы несущего нечто вроде нимба — и это не случайно.

“ Над борьбой теней,
приступами злобы и криками
отчаяния делла Франческа построил
lucidus ordo, вечный порядок света
и равновесия ”

Збигнев Герберт

История Животворящего Креста (Прибытие царицы Савской ко двору царя Соломона и Встреча царицы Савской с царем Соломоном)

1452—1466; 336х747 см; фреска
Собор Сан Франческо, Арещо



История Животворящего Креста (III) — 1452—1466

Фреска „Обретение и испытание Животворящего Креста“ поражает торжественным характером представленной сцены: из трех крестов святая Елена выбирает один, благодаря которому умерший юноша воскреснет, что и станет доказательством того, что это — тот самый Крест, на котором принял муку Сын Божий...

В верхнем левом углу композиции открывается вид на город. По легенде — это Иерусалим. Однако среди домов правильной геометрической формы можно заметить коричнево-оранжевый фасад собора святого Франциска с фрески Джотто ди Бондоне, написанной им в свое время в Ассизи. Сего-



▲ История Животворящего Креста (Обретение и испытание Животворящего Креста)

1452—1466; 356x747 см
фреска
Собор Сан Франческо,
Арецио

днешнему зрителю организация композиционного пространства в этом фрагменте напоминает некоторые пейзажи Сезанна (1839—1906), а также ранние работы Пикассо (1881—1973), относящиеся к периоду кубизма в его творчестве. Фасад из многоцветного мрамора в правой части „Обретения...“ часто встречается в зданиях, созданных по проекту современника дела Франческо, архитектора и теоретика искусства Леоны Баттисты Альберти (1404—1472). В целом, в изображении чудесного храма в композиции „Обретение и испытание Животворящего Креста“ проявилось поклонение дела Франческо строгим архитектурным формам. Многие исследователи отмечали, что художник считал архитектуру воплощением порядка, разума и гармонии. Кроме того, дела Франческо часто сопоставляет человеческую фигуру и прекрасные архитектурные формы. Примером такого сопоставления может служить светлая стройная колонна, символизирующая девственную чистоту и красоту Девы Марии в „Благовещении“... Говоря об этой работе, стоит отметить, что вместо традиционного цветка лилии Архангел Гавриил держит в руке пальмовую ветвь — символ победы, имеющий прямое отношение к следующей фреске, представляющей триумфальную победу византийского императора Ираклия II над персидским царем Хосровом. Таким образом, Пьеро дела Франческо в этом случае не ограничивается лишь символическим сопоставлением фресок — здесь он изменяет традиционной иконографии.



◀ История Животворящего Креста (Благовещение)

1452—1466; 329x193 см
фреска
Собор Сан Франческо,
Арецио



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Вазари подчеркивает совершенный натурализм „Обретения и испытания Креста“. Он обращает наше внимание на потрясающую своей достоверностью фигуру „умершего, который был воскрешен благодаря Кресту“, а также на исключительно реалистичную фигуру „деревенского жителя, который опирается на свою лопату“. Стремление к правдивому отображению действительности заставляет художника использовать специфическую палитру, которая, по выражению современного английского критика К. Кларка, „передает цвета тосканских винных погребов, серебристых маслин, коричневой земли и красного винограда“.



История Животворящего Креста ►
(Обретение и испытание
Животворящего Креста) (фрагмент)

1452—1466; 356х747 см
фреска
Собор Сан Франческо, Аренцо

История Животворящего Креста (IV) — 1452—1466

Небольшая по размеру фреска „Сон Константина“ наполнена атмосферой тихой таинственной ночи. Римский император спит в походном шатре в канун решающей битвы с Максенцием. Ангел с крестом в руке, стремительно летящий вниз головой в потоке света, предвещает Константину победу. Делла Франческа тонко передал эффект искусственного освещения: в луче света, исходящего от ангела, из темноты выступает шатер полководца. Это был действительно новаторский подход, не имевший аналогий в итальянской живописи XV века, что побудило исследователей рассматривать Пьеро как предшественника раннего „люминизма“ Караваджо и живописи Новейшего времени... Фреска „Сон Константина“ тематически связана с большой горизонтальной композицией „Победа Константина над Максенцием“ (здесь представлен лишь фрагмент этой картины, поскольку эта фреска была практически уничтожена).

Эта работа явно возникла под влиянием „Битвы при Сан Романе“ Уччелло. Пьеро делла Франческа представил это легендарное сражение, желая отдать дань уважения героям своего времени: летом 1456 года под Белградом крестоносцы одержали важную победу над турецким войском Магомета II. Напомним, что братья-францисканцы, которым принадлежит собор Сан Франческо, где Пьеро работает над этими фресками, были духовными вдохновителями крестовых походов, поэтому победа императора Константина над своим соперником Максенцием явилась символом многочисленных побед крестоносцев и торжества Францисканского ордена. Константин изображен в профиль, на белом коне, впереди войска, и держит в руке белый крест — священную реликвию... Сцена битвы христиан под предводительством Ираклия II с персидской армией Хосрова, присвоившего себе Крест, представляет собой, по выражению Роберто Лон-

▼ История Животворящего Креста (Поражение Хосрова)

1452—1466; 329х747 см
фреска
Собор Сан Франческо,
Арешио



▼ История Животворящего Креста
(Победа Константина над
Максенцием) (фрагмент)

1452—1466; 322х764 см

фреска
Собор Сан Франческо, Арещо



История Животворящего Креста ▶
(Сон Константина)

1452—1466; 329х190 см

фреска
Собор Сан Франческо, Арещо



ги, „муравейник тел“. Вазари также отмечал „хаос мертвых тел и суматоху раненых“, однако он утверждал, что при кажущейся беспорядочности каждая деталь здесь тщательно выписана... Обе сцены битвы расположены друг против друга, на боковых стенах. В центре, на той же высоте, находится фреска „Сон Константина“, рядом с ней — через окно — „Благовещение“: соседство этих фресок не случайно: в обеих сценах провозвестником события, которое вскоре должно произойти, является архангел.

“ В „Сне Константина“
сказочный готический
ноктюрн соединяется
с античным классицизмом,
конструктивным
люминизмом Караваджо,
магическим
колоритом Рембрандта
и рассеянным светом Сёра ”

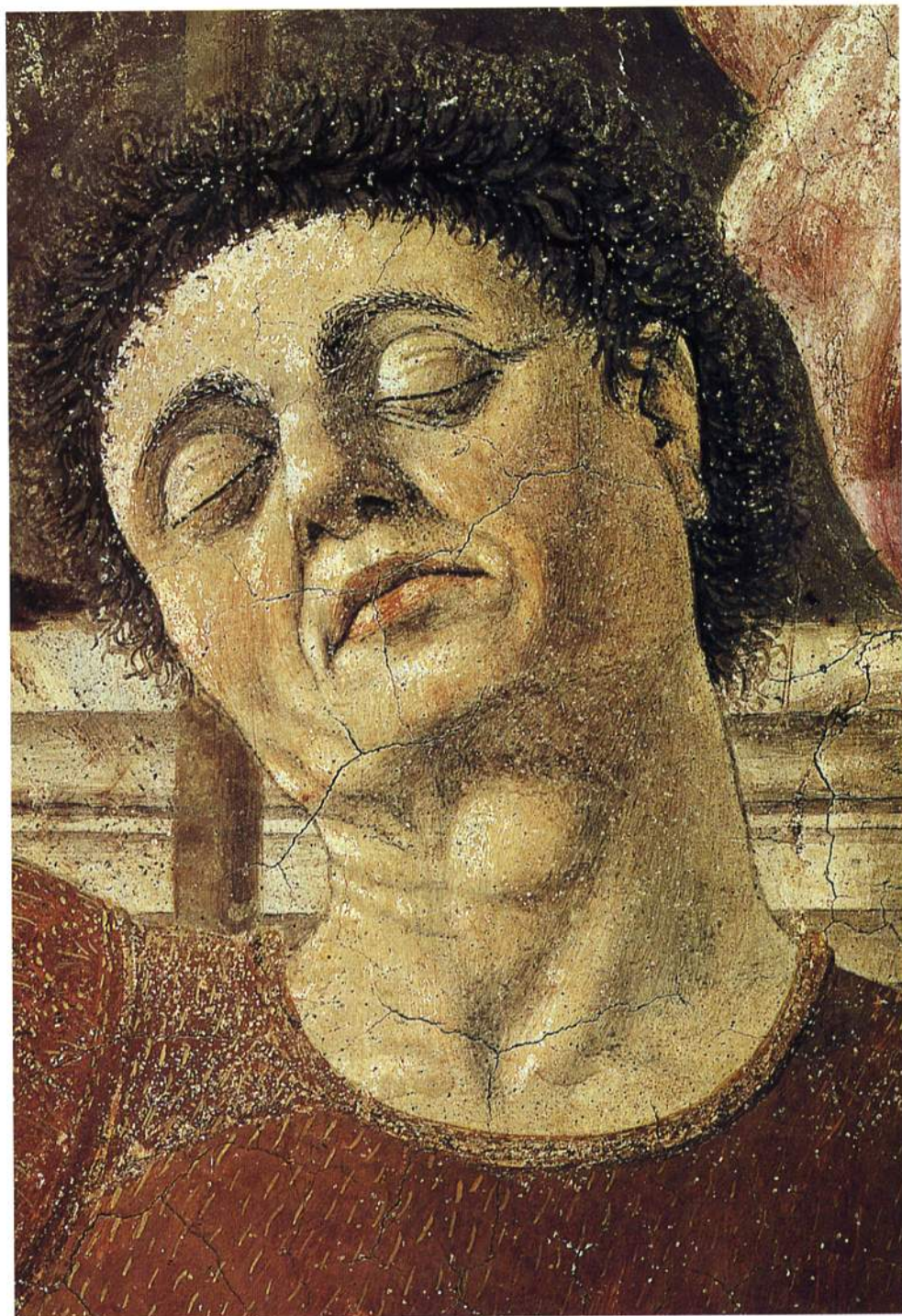
Роберто Лонги

Бичевание Христа — ок. 1463—1464

Картину „Бичевание Христа“ называют самой загадочной картиной Пьеро делла Франческа. Собственно сцена бичевания, наполненная драматизмом и порождающая ощущение безысходности, размещена автором в глубине композиции, но сцена, изображенная на переднем плане справа, с участием троих персонажей, до сих пор вызывает самые разные толки. Очевидно лишь то, что оба эпизода объединены одним жестом: мужчина в

светлом тюрбане и бородач в черной шапке совершенно одинаково отставляют в сторону левую руку ладонью вниз — большинство исследователей считает, что этот жест является знаком сговора, и здесь мнения расходятся. Некоторые специалисты видят в представленной справа сцене аллюзию на заговор против кровного брата герцога Урбинского — Оддантонио да Монтефельтро (1427—1444), в результате которого он был убит. Если это так, то босо-

ногий юноша в центре был бы Оддантонио, а окружающие его мужчины — заговорщиками. Другие исследователи считают эту сцену символическим воплощением борьбы церкви с мусульманской Турцией, нещадно „бичевавшей“ христианство после падения Константинополя в 1453 году. Существует еще и третья версия, включающая в себя две первые... То есть каждая из этих интерпретаций определяет эту сцену как современный Пьеро делла

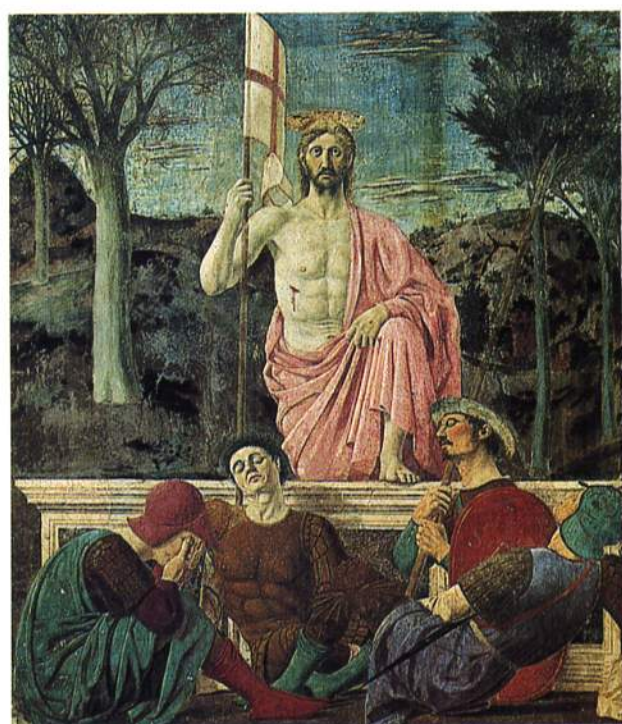
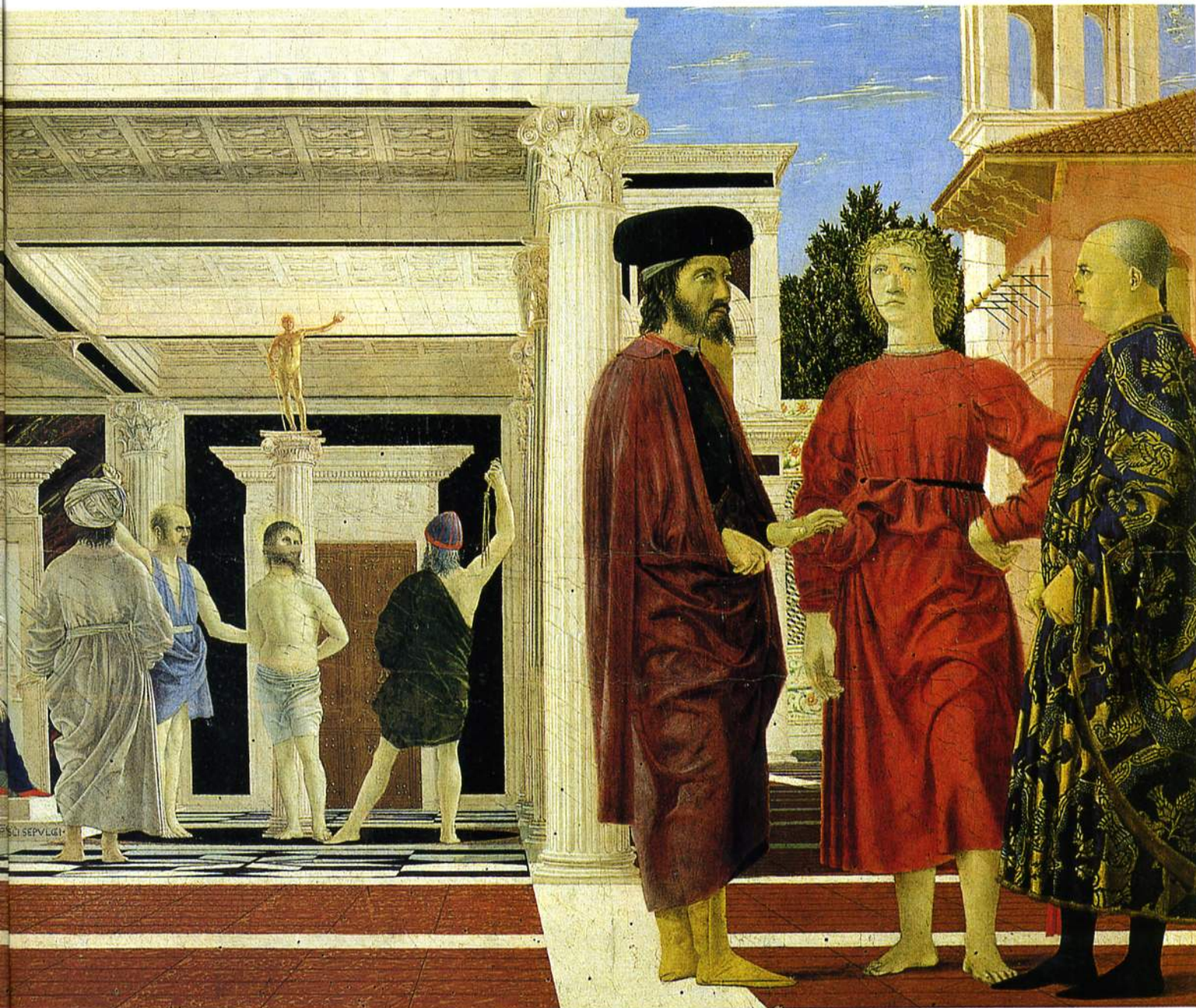


“ Одна из таинственных особенностей искусства Пьеро делла Франческа — это то исключительное значение, которое он придает в своих работах незаполненному пространству ”

Роберто Лонги

◀ Воскресение Христа (фрагмент)

1465—1470; 225x200 см
фреска
Пинакотека Комунале,
Борго Сан Сеполькро



▲ Бичевание Христа

ок. 1463—1464;
59x81,5 см
дерво
Национальная галерея
дэль Марке, Урбино

◀ Воскресение Христа

1465—1470; 225x200 см
фреска
Пинакотекка Комунале,
Борго Сан Сеполькро

Франческа эпизод. В то же время, сцена бичевания Христа, размещенная в глубине композиции в лучших традициях линейной перспективы, — картина из прошлого. Таким образом, дистанция между представленными в пределах единого композиционного пространства сценами является не только пространственной, но и временной... Сцена „Воскресения Христа“ разыгрывается на рассвете, в момент перехода от ночной серо-черной тьмы к нежно-розовому рассвету. Если смотреть слева направо, можно заметить другой переход — от зимы к весне: деревья с левой стороны еще голые, зато с правой — уже покрыты листвой. Роберто Лонги отмечал, что в этой картине Христос кажется „пропитанным солнцем“ — настолько ярко освещена его фигура, изображенная непосредственно в момент Воскресения. Композиция здесь построена на пересечении горизонтали, определяемой фигурой Иисуса, и вертикали, образованной фигурами четверых спящих вповалку у подножия Гроба Господня вооруженных людей, которые, по выражению того же Лонги, больше всего напоминают „распавшиеся дольки разрезанного яблока“.

Полиптих Сан Антонио — 1465—1470

Этот полиптих Пьеро делла Франческа исполнил для монастыря Сан Антонио в Перудже. Как и в „Мадонне делла Мизерикордия“, он стремится создать законченное по смыслу произведение, состоящее из отдельных картин. Однако сейчас задача усложняется самой структурой алтаря монастырской церкви: кроме центральной части, художнику предстоит оформить пределлы, три медальона над ней (один из которых не сохранился), а также деревянный карниз на самом верху, который, в общем-то, был большой редкостью в то время. Благодаря общей для всей работы идее и точности ее исполнения художнику все же удалось достигнуть целостности композиции. При этом он избежал монотонности и смог сохранить художественное своеобразие каждого отдельного фрагмента.

Сцена „Благовещения“, расположенная на карнизе, гармонично связана с нижними частями полиптиха, хотя и отличается от них. В то время как центральный триптих изображает персонажей на позолоченном фоне, почти полностью лишенном глубины, сцена на карнизе представлена с учетом всех законов перспективы. Несмотря на эту разницу, „Благовещение“ удачно вписывается в композиционную целостность алтаря благодаря позам Архангела Гавриила и Девы Марии: они оба слегка наклонены друг к другу и вниз, и их фигуры образу-

ют, таким образом, своеобразный „купол“ композиции. В центре „Благовещения“ Пьеро оставил пустое место — как бы специально для Богоматери с Младенцем из нижней части полиптиха. Этот прием также призван соединить верхнюю картину с нижней частью алтаря в единое целое. Сравнение алтаря Сан Антонио с более ранним полиптихом „Мадонна делла Мизерикордия“ отображает эволюцию стиля художника, яркими свидетельствами которой являются как раз собранные в единое композиционное и смысловое целое отдельные сцены, использование перспективы во фрагментах карниза и пределлы, реалистичность в изображении карнации (открытых частей тела), а также одежды (полы плаща Божьей Матери, туника Архангела Гавриила). Композиция центральной сцены пределлы, представляющей стигматизацию святого Франциска, напоминает фреску „Сон Константина“ из фрескового цикла о Кресте: в обеих работах проявляется талант делла Франческа в моделировании объемов при помощи светотени.

“Перспектива в сцене „Благовещения“ имеет исключительную пластическую ценность; связь же фигур с архитектурой здесь — лишь слегка намечена”

Анри Фошillon, 1935



◀ Полиптих Сан Антонио (фрагмент пределлы)

1465—1470
дерево
Национальная галерея
Умбри, Перуджа

▼ Полиптих Сан
Антонно

1465—1470; 388х230 см

дерево

Национальная галерея Умбрин,
Перуджа



Мадонна дель Парто — 1465—1470

Фреска „Мадонна дель Парто“ была исполнена делла Франческа в погребальной капелле, расположенной в родной деревне матери художника. Дева Мария изображена беременной: подобное представление Богоматери практически не встречалось в работах итальянских мастеров. Со времени написания этой картины и до сегодняшних дней Мадонна дель Парто является объектом поклонения женщин, желающих иметь детей. Правой рукой Мадонна прикасается к животу, левой — упирается в бок. По обе стороны от нее симметрично расположены ангелы. Учитывая место, в котором находится фреска, а также исключительный характер представленной сцены, многие исследователи творчества делла Франческа считают эту работу очень личной, приписывая самому Пьеро выбор темы и храма: изображая Богоматери именно такой, художник, скорее всего, хотел воздать дань уважения и благодарности своей матери.

Прежде чем работа делла Франческа „Рождество“ оказалась в Лондонской Национальной галерее, она долгое время находилась в личных собраниях потомков художника. Этот факт является свидетельством того, что картина писалась не по заказу, а возникла по личному желанию автора — предположительно, в память о рождении очередного ребенка. По поводу „Рождества“ Лонги замечает: „Древняя упорядоченная пространственная структура уступает место новой, более свободной, которой управляют только аллюзии и абсолютно интуитивные приемы“. В этой работе заметно влияние фламандской живописи: скорее всего, Пьеро делла Франческа, продумывая способ представления сцены, держал в памяти известную картину Гуго ван дер Гуса (ок. 1440—1482) на эту же тему. Обе работы отличаются „ярким, почти ослеп-

ляющим освещением, напоминающим лунный свет“ (Лонги). Однако, в плане композиционной целостности „Рождества“, делла Франческа, несомненно, выигрывает спор с фламандцем. Следует обратить внимание на тщательность и внимание к мелочам, с которой Пьеро изображает не только главных персонажей, но и второстепенных (ангелы-музыканты, пастухи, животные, сорока, пристроившаяся на крыше яслей), и реалии окружающей жизни (полуразрушенная стена, мох на той же крыше и выжженная земля). Подобная „всеохватность“, очевидно, была вызвана строками из любимой художником „Золотой легенды“, которая вдохновила его на создание фресок в Арещо: „О Рождестве было объявлено каждому Божьему созданию — от камня, который находится на нижней ступени мироздания — до ангелов, которые занимают ее вершину“ (Иаков Ворагинский).

Мадонна
дель Парто

1465—1470; 260х203 см
фреска
погребальная капелла
Монтерки

▼ Рождество

ок. 1470; 124,5х123 см
дерево
Национальная галерея,
Лондон





Герцогский диптих из Урбино — ок. 1472

Пьеро дельла Франческа часто посещал Урбино, выполнял заказы герцога Урбинского и был, вероятно, его другом. Герцог Федерико да Монтефельтро — просвещенный правитель, наделенный превосходным художественным вкусом, владелец богатейшей библиотеки и собрания выдающихся произведений искусства — привлекал к своему двору образованных талантливых людей из всех областей Италии. Пьеро написал в Урбино профильные портреты самого герцога Федерико и его супруги Баттисты Сфорца. Они изображены крупным планом на фоне чудесных, окутанных легкой дымкой пейзажей. В аллегорических композициях на оборотных сторонах портретов каждый из супругов представлен вос-

Герцогский
диптих
из Урбино:
Портрет
Баттисты
Сфорца

ок. 1472; 47х33 см
дерево
Галерея Уффици,
Флоренция



Герцогский
диптих
из Урбино:
Триумфальная
колесница
Баттисты
Сфорца

ок. 1472; 47х33 см
дерево
Галерея Уффици,
Флоренция



Герцогский
диптих
из Урбино:
Триумфальная
колесница
Федерико да
Монтефельтро

ок. 1472; 47х33 см
дерево
Галерея Уффици,
Флоренция



“ По дороге цвета пепла медленно приближаются друг к другу две триумфальные колесницы; кажется, будто солнечный свет нарочно задерживается на них, чтобы мы могли подольше полюбоваться уникальными цветовыми нюансами ”

Роберто Лонги



седающим на триумфальной колеснице — и тоже на фоне пейзажа. Портреты были созданы в память о Баттисте Сфорца после ее смерти в 1472 году... Властный профиль Федерико да Монтефельтро, лишенный привлекательности из-за изуродованной в сражении переносицы, запечатлен с исключительной точностью. Его образ полон такой значительности, что создается впечатление, будто он не правитель Урбино, а властелин всего мира. Художнику удалось достичь почти скульптурной объемности лица. В композиции обоих портретов поражает контраст между лицами, которые мы видим в непосредственной близости от себя, и утопающим в тумане пейзажем, види-

мым как бы с высоты птичьего полета. Этот прием часто применялся представителями фламандской живописной школы, в частности, Яном ван Эйком (ок. 1390—1441), работы которого Пьерро делла Франческа, возможно, видел во дворце герцога Урбинского. Мастер не первый раз обращается к изображению человеческих фигур на фоне пейзажа, однако никогда до этого он не размещал их в „такой полноте пространства“ (Лонги). Таким образом, делла Франческа достигает почти фотографического эффекта различной резкости планов: профили, изображенные вблизи, очень четкие, а пейзаж на заднем плане — размытый, будто набросанный небрежной рукой.

▲ Герцогский
диptyх
из Урбино:
Портрет
Федерико да
Монтефельтро

ок. 1472; 47х33 см
дерево
Галерея Уффици,
Флоренция

Алтарь Монтефельтро — 1472—1474

Федериго да Монтефельтро, герцог Урбинский, заказал Пьеро делла Франческа алтарную картину для перестроенной им францисканской церкви Сан Бернардино. Подобные заказы обычно сопровождалась пожеланиями заказчика, что в определенной степени сдерживало фантазию автора и ограничивало его свободу в выборе форм и средств выражения — в отличие от работ, которые делались не на заказ. Примером такой „свободной“ от требований заказчика работы может служить известная „Мадонна Сенигалия“, соединяющая в своей композиции архитектурные и фигуративные элементы. Прямые — горизонтальные и вертикальные — линии переплетаются с плавными, волнистыми, округлыми (ожерелья, прически ангелов, вырез горловины на платье Божьей Матери, овал ее лица...). Но самая примечательная в этой картине деталь находится на заднем плане, слева — это свет, падающий в комнату через окно. Подобный прием освещения композиционного пространства по-прежнему является редко встречающимся явлением в европейской живописи времен дела Франческа, однако он будет часто использоваться художниками последующих поколений — например, Вермеером (1632—1675).

Как уже было сказано, образ, известный под названием „Алтарь Монтефельтро“ („Мадонна Монтефельтро“) был выполнен по заказу герцога Урбинского, поэтому неудивительно, что на переднем плане картины, справа, мы видим самого Федерико да Монтефельтро, который изображен коленапроклоненным перед Богородицей. Как и на портрете из урбинского диптиха, Пьеро делла Франческа показывает герцога в профиль: в 1450 году Федерико потерял правый глаз в поединке во время очередного рыцарского турнира (об этом трагическом случае напо-

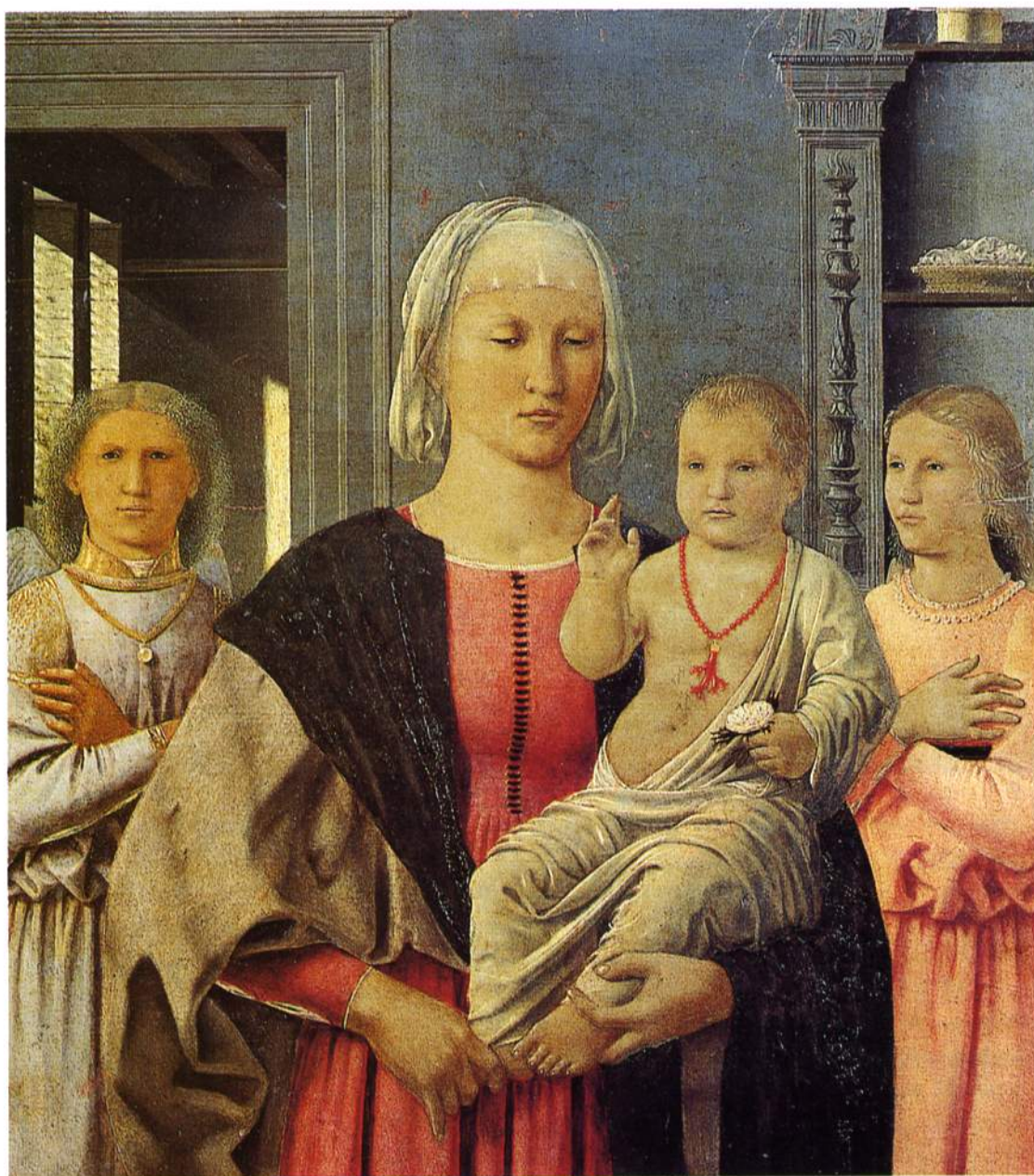
минает лежащий у его ног изогнутый шлем) и с тех пор позировал только подобным образом. Слева от Богородицы с Младенцем расположены Иоанн Креститель, святой Бернард и святой Иероним, справа — святые Франциск Ассизский, Петр Веронский, а также Иоанн Евангелист (по другой версии — святой Андрей). Полукруг персонажей, являющийся пластическим отображением купола храма, дополняют четыре ангела, стоящие непосредственно за Божьей Матерью. Картина содержит множество символов. Кроме прочих — красное ожерелье на шее Младенца, предвещающее кровавые муки Христовы. А вот яйцо, свисающее с потолка, — наоборот, является символом Рождества, жизни и Воскресения после смерти.

Алтарь
Монтефельтро

1472—1474; 248х170 см
дерево
Пинакотека ди Брера,
Медиола

Мадонна
Сенигалия

ок. 1470; 61х53,5 см
дерево
Национальная Галерея
дель Марке, Урбино





Пьеро делла Франческа, король живописи

Художник родом из города, долгое время остававшегося вне сферы культурного влияния Флоренции, Пьеро делла Франческа пытался заимствовать приемы живописи и Мазаччо, и Уччелло, и фра Анджелико, стремясь таким образом объединить достижения сиенской, флорентийской и венецианской школ... В итоге ему удалось создать неповторимый в своей эклектичности стиль.

Первые годы карьеры живописца Пьеро делла Франческа пришлось на период его жизни в родном городке Борго Сан Сеполькро, в Умбрии. Напомним, что его первым учителем был Антонио д'Ангари, который прививал своим ученикам любовь к утонченной сиенской живописи, весьма распространенной в Умбрии. Кроме того, через Венецию умбрийские города поддерживали связи с Северной Европой и Византией, что стало одной из причин декоративности, нарядности и лиричности искусства Умбрии, в котором, в отличие от искусства тосканского, главную роль играл колорит. Естественно, что о флорентийской художественной революции в городке Борго Сан Сеполькро никто и не слыхивал, поскольку сами

новаторы не стремились нести свое искусство в провинцию, а художники Борго в большинстве своем не горели желанием перенимать их опыт, чего нельзя сказать о Пьеро делла Франческа. Вот уж кто, обладая живым, пытливым умом и страстью к самосовершенствованию, был необычайно чуток ко всему новому. Увидев в 1438 году в Перудже работы фра Анджелико и фра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469), Пьеро был настолько потрясен мастерством этих монахов-художников, что решил во что бы то ни стало посетить Флоренцию.

ФЛОРЕНЦИЯ, ЦЕНТР ПЕРЕДОВЫХ ИДЕЙ

В тосканской столице Пьеро делла Франческа знакомится с Доменико Венециано.

Последующие восемь лет (с 1439 года) художники ведут своеобразный художественный диалог, в котором Пьеро сначала был способным учеником, а затем стал полноправным партнером Венециано. Провинциальный уклад Борго вместе с унаследованным от первого учителя пристрастием к живописи сиенской школы остаются для делла Франческа в далеком прошлом. Во Флоренции Пьеро познакомился с

Мазаччо: Чудо со статиром

1425; 255x598 см
Капелла Бранкаччи
Собор Санта Мариа дель Кармине, Флоренция

Фрески Мазаччо делла Франческа впервые увидел по прибытии во Флоренцию, и они произвели на него неизгладимое впечатление



▲ Фра Анджелико: Коронация Божьей Матери

1435; 240x211 см; дерево, масло
Лувр, Париж

Во Флоренции делла Франческа имел возможность познакомиться с творчеством многих своих современников, в частности, с работами фра Анджелико

Уччелло: Битва при Сан-Романо (Николо да Толентино во главе флорентийцев)

1435—1436; 182x320 см
дерево, темпера

Национальная галерея, Лондон
Влияние Уччелло на стиль Пьеро делла Франческа особенно заметно в «Победе Константина под Максимианом»





▼ Мазолино: Чествование Ирода

1435; фреска
Баптистерий Кастильоне д'Олона

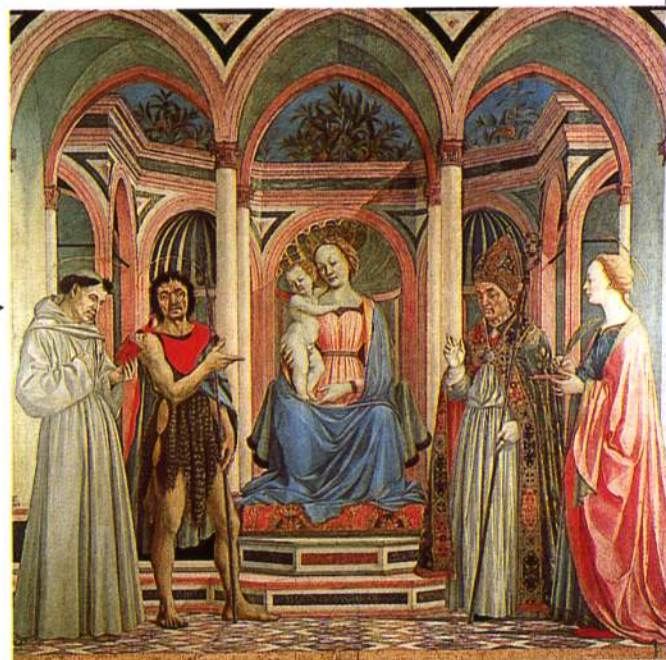
Творчество Мазолино (ок. 1383—ок. 1440)
являлось для Пьеро делла Франческа
неисчерпаемым источником вдохновения



Доменико Венециано: Мадонна с Младенцем и святыми

ок. 1442—1448;
209х213 см
темпера, дерево
Галерея Уффици,
Флоренция

Доменико Венециано
научил Пьеро делла
Франческа передавать
мелчайшие нюансы
освещения



нидерландских живописцев, стал использовать технику масляной живописи. Кроме того, Венециано чрезвычайно интересовал колорит. В его картинах (среди которых „Мадонна с четырьмя святыми“, созданная около 1445 года) господствуют тонкая, воздушная гармония красок и серебристый свет. И хотя этот живописец никогда не принадлежал к числу самых известных и выдающихся художников своего времени, таких как, к примеру, те же Уччелло, фра Анджелико или фра Филиппо Липпи, тем не менее, его мастерство замечательного колориста оказало заметное влияние на флорентийскую живопись и получило дальнейшее развитие в творчестве его ученика — Пьеро делла Франческа, для которого сам Доменико станет своеобразным посредником между искусством поздней готики и художественными открытиями тосканских мастеров.

Трудно сказать, биографические ли свидетельства или тонкая поэтичность образного строя искусства Венециано побудили Вазари охарактеризовать его как человека ласкового, доброго, любившего петь и играть на лютне... Как бы то ни было, но его живопись — по-настоящему музыкаль-

теорией линейной перспективы, разработанной Альберти (1404—1472) в эпохальном манифесте „О живописи“ (Della Pittura); скульптурой Донателло и Луки делла Роббиа (ок. 1400—1482) и созданным ими новым стилем; с искусством Мазаччо, который сочетал законы линейной перспективы с античными традициями. Уччелло только что завершил работу над фреской „Памятник кондотьеру Джованни Акучо“, а Брунеллески — строительство знаменитого купола флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре...

ВЕНЕЦИАНО КАК ПОСРЕДНИК

Несколько особняком в истории флорентийской школы стоит творчество учителя Пьеро делла Франческа Доменико Венециано. Его имя свидетельствует о том, что он был уроженцем Венеции. Проработав несколько лет в Перудже и Сиене, он в конце 30-х годов XV века переехал во Флоренцию, где и остался до конца жизни. Вазари утверждает, что Венециано был первым в Италии, кто, независимо от



на: преобладающие в его работах нежно-зеленые, розовые, жемчужно-серые, белые, серовато-синие тона палитры чисты, воздушны и серебристы и, по словам Вазари, „напоминают звуки колокольчика или весеннюю капель“, а пространство в его работах залито ярким, даже немного ослепляющим светом — стоит взглянуть на ту же „Мадонну со святыми“... Именно в работах своего учителя, на формирование стиля которого оказала влияние интернациональная готика, представленная в Венеции творчеством Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1428), Якопо Беллини (ок. 1400—1470) и Пизанелло (ок. 1395—ок. 1455), Пьеро делла Франческа впервые столкнулся с натуралистической пере-

дачей освещения и светотени, и этот прием лег в основу мощного поэтического реализма его произведений. Одним из основополагающих принципов готической живописи считался принцип абсолютной трактовки цвета. Иными словами, каждый цвет был ценен сам по себе — во всей полноте своей красоты, интенсивности и цветоносности. Этот средневековый принцип был доработан делла Франческа, обогатившим его той самой „дружбой красок“ (amistà dei colori), к которой призывал Альберти в своей теории. Таким образом, наряду с самим Доменико Венециано, принесшим на почву Флоренции традиции венецианского хроматизма, Пьеро стал автором множества откры-

**Карпаччо: ►
Сон святой
Урсулы**

1495; 274x267 см
холст, масло
Галерея Академии,
Венеция

Витторе Карпаччо
(ок. 1455—ок. 1526)
— яркий представитель
венецианской школы
живописи

ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

Искусство делла Франческа, которого при жизни окрестили „королем живописи“, — абсолютная вершина, гармонический предел не только в итальянской живописи кватроченто. Вот почему в определенной преемственной связи с искусством этого мастера оказались не только его прямые ученики — Мелоззо да Форли (1438—1494) и Лука Синьорелли (ок. 1445—1523), но и ряд флорентийских мастеров, попавших в орбиту его притяжения, — Андреа дель Кастаньо (ок. 1421—1457) и Алессо Бальдовинетти (1425—1499), а также Андреа Мантенья (1431—1506) в Падуе и Пьетро Перуджино (ок. 1450—1523) в Умбрии. Пьеро делла Франческа сыграл немаловажную роль в творческом развитии архитектора Донато Браманте (1444—1514). Наконец, его влияние оказалось существенным в процессе формирования ренессансного стиля в венецианской живописи — через Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479) и Джованни Беллини (1430—1516).

Джованни Беллини: Преображение Господне ►

ок. 1480; 116x154 см
дерево, масло

Национальная галерея Каподимонте, Неаполь

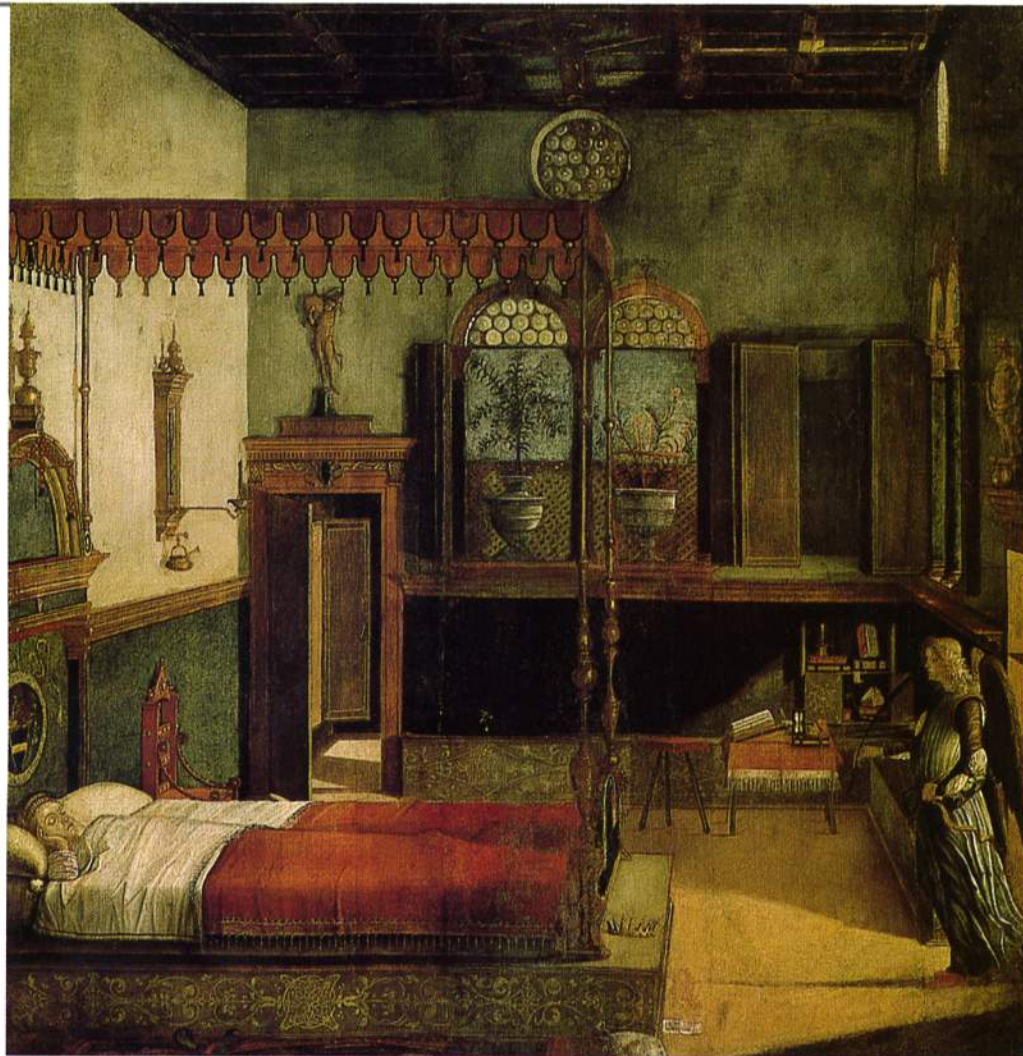


◀ **Ангеллан
Картон:
Алтарь Рекин**

ок. 1445—1450;
132x191 см
дерево, масло
Музей Пти Пале,
Авиньон

Французский художник
Картон (ок. 1441—ок.
1460) восхищался
работами Пьеро делла
Франческа





ГДЕ МОЖНО УВИДЕТЬ РАБОТЫ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

ФРАНЦИЯ
ПАРИЖ • Лувр

ГЕРМАНИЯ
БЕРЛИН • Национальный музей

США
БОСТОН • Музей Изабель Стюарт
Гарднер
НЬЮ-ЙОРК • Коллекция Фрик
ВАШИНГТОН • Национальная галерея
УИЛЬЯМСТОУН (Массачусетс) •
Институт искусств Кларк

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ
ЛОНДОН • Национальная галерея

ИТАЛИЯ
АРЕЦЦО • Собор Сан Франческо
БОРГО САН СЕПОЛЬКРО •
Пинаотека Comunale
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици
МИЛАН • Пинаотека ди Брера
ПЕРУДЖА • Национальная галерея
Умбри
РИМИНИ • Темпио Малатестинано
РИМ • Церковь Санта Мариа Маджоре
УРБИНО • Национальная галерея дель
Марке
ВЕНЕЦИЯ • Галерея Академии

▼ Алессиньо Бальдовинетти: Рождество

ок. 1460—1462
фреска
Атриум Сантиссима
Аннуциата, Флоренция
Работа была исполнена
под впечатлением от
„Рождества“ Пьеро
делла Франческа

тий в области взаимодействия цвета и света, а также главным исполнителем важнейшей для всей итальянской живописи кватроченто миссии, которая состояла в обогащении флорентийской живописи ярким венецианским колоритом.

МАСТЕР ПЬЕРО

Уже первые произведения Пьеро делла Франческа обнаруживают не только бесспорный талант и вполне зрелую живописную манеру, но и способность переосмысливать достижения других мастеров,

заимствуя у них все самое лучшее. Работы, которые исследователи относят к раннему периоду его творчества, по выражению историка искусств Хуберта Дамиша, поражают „уверенностью в использовании всего известного на то время арсенала выразительных средств, а также решительностью и смелостью композиционных и колористических экспериментов“.

Делла Франческа довольно рано станет на-

“ В отдельные периоды своего творчества Пьеро мог находиться под влиянием самых разных мастеров, однако всегда в нем оставалось что-то совершенно оригинальное, свойственное лишь ему одному. Во всех его работах мы находим драматургию — не выставленную напоказ, а растворяющуюся, будто тень при свете ”

Анри Фоциллон, 1935

на архитекторов. Так, во многих своих работах Донато Браманте (1444—1514) повторял архитектурное решение апсиды из „Алтаря Монтефельтро“, Антонио Филарете (ок. 1400—1469) упоминает имя делла Франческа в своем „Трактате об архитектуре“, а Алессиньо Бальдовинетти (ок. 1425—1499) на протяжении всей жизни подчеркивал тесную связь своего искусства с творчеством Пьеро.

„Гений делла Франческа выносит его искусство за рамки современной ему эпохи, а возносит над всеми эпохами“ (Роберто Лонги).

ставником молодых художников, поскольку его стиль оказал огромное влияние на творчество современных ему мастеров. Традиционно считается, что без известных фресок из Феррары, к сожалению, не существующих сегодня, нам не пришлось бы говорить о самобытном стиле Андреа Мантеньи (1431—1506), а без теоретических рекомендаций делла Франческа архитектор Лучано Лаурана (ок. 1420/1430—ок. 1479) так и не закончил бы реконструкцию готического замка в Урбино. Это может показаться странным, но творчество делла Франческа в наибольшей степени повлияло именно



ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА (ок. 1411–1492)

Искусство Пьеро делла Франческа настолько своеобразно, что его трудно охарактеризовать однозначно. В его стиле причудливо переплелись особенности сиенской живописной школы, богатые традиции поздней готики, художественные достижения Джотто, открытия Уччелло и фра Анджелико, новаторские идеи Мазаччо. Пьеро делла Франческа был мастером перспективы и сторонником строгих геометрических форм. Фундаментальные знания в области математики позволили художнику научно обосновать некоторые живописные приемы и техники, а репутацией выдающегося

колориста он обязан своему поразительно тонкому восприятию цвета, яркость и светоносность которого проявилась уже в самых ранних работах мастера.

Пьеро делла Франческа в значительной мере повлиял на искусство своего времени, снискав славу „короля живописи“. Его творчество лежит в основе самых известных направлений живописи эпохи Ренессанса.

▼ Сиджизмондо
Малатеста перед
святым Сигизмундом
1451; 257х345 см
Темпιο Малатестано, Римини

