

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И.А. БУНИНА»

Институт истории и культуры

Кафедра дизайна и народной художественной культуры

О.С. Чеснокова
**КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«ИСТОРИЯ ИСКУССТВ».**

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК 745(075.8)

ББК 85.12я73

Ч 51

Размещено на сайте по решению редакционно-издательского совета Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина от 29.01.2018, протокол №1

Рецензенты:

В.А. Мальцева, кандидат педагогических наук, доцент,
член Союза дизайнеров РФ,
(ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»),

Н.А. Трубицына, кандидат педагогических наук, доцент
(ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»)

Составитель – Чеснокова О.С.

Ч 51 Конспект лекций по дисциплине «История искусств». Искусство эпохи Возрождения. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2018. – 308с.

Издание может использоваться студентами при выполнении практической и самостоятельной работы, а также преподавателями при подготовке к лекционным занятиям по данной дисциплине.

Для студентов направления подготовки 54.03.01 Дизайн, 51.03.02 Народно-художественная культура, 44.03.05 Педагогическое образование с двумя профилями подготовки

УДК 745(075.8)

ББК 85.12я73

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2018

ВВЕДЕНИЕ. **ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Возрождение, или Ренессанс (фр. Renaissance, итал. Rinascimento от re / ri «снова; заново» + nasci «рожденный»¹– термин, впервые введенный итальянским гуманистом, Джорджем Вазари (рисунок 1), архитектором, живописцем и историком искусства XVI в., для определения исторической эпохи, которая была обусловлена ранней стадией развития буржуазных отношений в Западной Европе. Это грандиозное культурное движение было призвано, возрождая к новой жизни античность после тысячелетнего ее забвения и оживляя лучшее в заходящем средневековье, открыть перспективы развития западной культуры Нового времени.



Рис. 1. Джордже Вазари

В современном значении термин был введен в обиход французским историком XIX века Жюлем Мишле (рисунок 2). В настоящее время термин **Возрождение превратился в метафору культурного расцвета.**

¹Возрождение, эпоха//Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.



Рис. 2. Жюль Мишле

Культура Возрождения зародилась в Италии. Термин «Возрождение» по отношению к культуре этой эпохи не случаен. Именно в Италии, на родине античности, возрождает античный идеал прекрасного, гармоничного человека. Человек вновь становится главной темой искусства. От античности идет осознание того, что самой совершенной формой в природе является человеческое тело. За культурой Возрождения стоит тысячелетие средневековья, христианской религии, нового мировоззрения, породившего новые эстетические идеалы, обогатившего искусство и новыми сюжетами, и новой стилистикой. Гуманистическая культура Возрождения пронизана мечтой о новом человеке и его новом духовном развитии. Для Ренессанса характерно восприятие античности уже как далекого прошлого и потому – как «идеала, о котором можно тосковать».

Античность приобретает в это время значение самостоятельной ценности. Отношение к ней становится не только и не столько познавательным, сколько романтическим. От античности Ренессанс стал воспринимать человека как микрокосм, «малое подобие большого космоса – макрокосмоса», во всем его многообразии. Для итальянских гуманистов главным было – направленность человека на самого себя. Человек становился открытым миру. Его судьба в большой степени находится в его собственных руках – в этом принципиальное отличие от восприятия человека в древнем мире, в котором его ценили по степени причастности к миру богов. И художник в ренессансную эпоху воспринимается, прежде всего, как индивидуум, как личность, как таковой. Ренессанс совсем не был возвратом к античности, он создавал новую культуру, приближающую Новое время. Отсчет Нового времени с Ренессанса идет только у историков искусства и культуры, ибо эпоха Возрождения «преобразовала умы, а не жизнь, воображение, а не реальность, культуру, а не цивилизацию».

Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII по первую половину XVI столетия. Внутри этого периода Возрождение подразделяется на несколько этапов:

1. Проторенессанс (Предвозрождение) Треченто – вторая половина XIII-XIV века;

2. Раннее Возрождение (Кватроченто) – начало XV в. – конец XV;

3. Высокий Ренессанс (реже в науке употребляется термин Чинквеченто) – конец XV – первые 20 лет XVI в.;

4. Позднее Возрождение (середина XVI – 1590-е годы).

5. Искусство северного и фламандского Возрождения. Северный Ренессанс.

Картина развития итальянской ренессансной культуры очень пестра, что обусловлено разным уровнем экономического и политического развития разных городов Италии, разной степенью мощи и силы буржуазии этих городов-государств, городов-коммун.

Ведущими художественными школами в искусстве итальянского Ренессанса были:

В XIV в. – **сиенская и флорентийская;**

В XV в. – **флорентийская, умбрийская, падуанская, венецианская;**

В XVI в. – **римская и венецианская.**

1. ТЕМА № 10. ЛЕКЦИЯ 23. ИСКУССТВО РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Проторенессанс (Предвозрождение) Треченто.

В итальянской культуре XIII-XIV вв. на фоне ещё сильных византийских и готических традиций стали появляться черты нового искусства – будущего искусства Возрождения. Потому этот период его истории и назвали проторенессансом. Аналогичного переходного периода не было ни в одной из европейских стран. В самой Италии проторенессансное искусство существовало только в Тоскане и Риме.

Проторенессанс тесно связан со средневековьем, собственно и появился в Позднем средневековье, с византийскими, романскими и готическими традициями. Этот период явился предтечей Возрождения. Важнейшие открытия, ярчайшие мастера живут и работают в первый период. Второй отрезок связан с эпидемией чумы, обрушившейся на Италию.

1.1. Сиенская школа живописи

Это направление в итальянской живописи, развивавшееся в г. Сиена в XIII-XVI веках. Эту школу отличало особое, присущее только ей смешение византийских, готических и ренессансных элементов. Некоторые мастера, работавшие в сиенской манере, долгое время недооценивались искусствоведческой наукой, что было связано в первую очередь с традицией, идущей от Джорджо Вазари, мнение которого о византийской живописи, стоявшей у истоков сиенской школы, носило поверхностный характер. Сиена постоянно конкурировала с Флоренцией за гегемонию в Тоскане, а сиенские художники конкурировали с флорентийскими. Сегодня считается устоявшейся точкой зрения, что в XIII-XIV веках сиенская школа шла впереди флорентийской, а в XV-XVI веках уступила ей пальму первенства.

Истоки сиенской живописной традиции следует искать во второй половине XIII века. Именно к этому периоду относится творчество первых мастеров, предшественников **Дуччо ди Буонинсенья** (1255-1260-1319) - итальянский художник, один из виднейших представителей сиенской школы, которые распространив в Тоскане византийскую живопись стали трансформировать в соответствии со своими представлениями и вкусами. Распространение византийской манеры было связано с общим мнением, что византийские иконы более достоверно передают лики Христа и прочих евангельских персонажей, и обладают чудодейственной силой. Однако готические импульсы, проникавшие в Тоскану с севера, вносили коррективы и воспитывали вкус к экспериментаторству.

Первое упоминание о Дуччо в архивных документах Сиены относится к 1278 году. Оно связано с заказом таволетта для Биккерны.

Таволетта – происходит от итал. *tavola* – доска – деревянные обложки для расходных книг сиенского казначейства. Расписывались лучшими

мисиенскими художниками. Таволетта представляют собой деревянные доски размером 30х48 см. На них обычно изображались какие-либо сцены, связанные с фискальной деятельностью или какими-то городскими событиями².

Основная суть искусства Дуччо заключалась в стремлении обновить художественный язык, выйдя за пределы традиционной византийской живописи, которая доминировала в его время в искусстве Сиены. Вторая половина XIII века была в Сиене временем большого обновления в искусстве. Множество факторов способствовало тому, чтобы Сиена стала одним из самых оживленных центров художественного экспериментирования. Это и наличие скульптуры Николо и Джованни Пизано, произведения Арнольфо ди Камбио, и сами местные художники, которые не испытывая колебаний отправлялись во Францию, чтобы на месте освоить последние готические новации.

Считается, что самый ранний период Дуччо, до «Мадонны Ручеллаи», был особенно лиричным, и что в это время он написал одну из самых изысканных своих мадонн – «Мадонну Креволе» (рисунки 3), которую рассматривают как самое раннее его произведение.



Рис. 3. Дуччо. «Мадонна Креволе» 1283-84. Сиена, музей собора.

На первый взгляд «Мадонна Креволе» выглядит обычной византийской иконой; соблюдены все привычные нормы: красный мафорий на голове, тонко стилизованные руки, типичный «византийский» нос, складки одежды, отделанные золотом. Однако подчеркнутая игра света на лице Мадонны, нетипичный жест младенца и присутствие тонко выписанных «французских» ангелов в углах картины свидетельствуют о том, что это уже не византийская икона.

²Буонинсенья, Дуччо//Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.



Рис. 4. Дуччо. «Мадонна Ручеллаи» 1285 г. Флоренция, Галерея Уффици

В «Мадонне Ручеллаи» типично готическое сияние красок, золотая кайма на платье Мадонны были совершенным новшеством, во всей структуре картины чувствуется северное, заальпийское влияние. Нетипична и сама иконография картины – ангелы в ней поддерживают трон Мадонны.

После «Мадонны Ручеллаи» Дуччо написал несколько маленьких мадонн – «**Францисканская Мадонна**»(23,5x16 см; название связано с тремя монахами-францисканцами, изображенными возле ног Мадонны) (рисунок 5) ; «**Мадонна Строганова**»(28x20,8 см; она принадлежала графу Григорию Строганову, умершему в Риме в 1910 году) (рисунок 6), а также маленькая «**Маэста**»(31,5x22,5см) из бернского Музея искусства (рисунок 7).



Рис. 5. Дуччо. «Францисканская Мадонна» ок. 1300 г. Сиена, Пинакотекка.



Рис. 7. Дуччо. «Маэста»1288-1300 гг. Берн, Музей искусства

Эти небольшие произведения вызывали сомнения, потому что Дуччо считался мастером крупного формата. Однако Дуччо много раз расписывалтаволетта,которые имеют примерно такой же размер, поэтому в совершенстве владелминиатюрнойтехникой. Все три изображения Мадонны основаны на византийской иконографии, и во всех трёх можно обнаружить нововведения, уводящие от неё. К этой группе произведений примыкает небольшой«**Лондонский Триптих**»(61x78 см) (рисунок 8), на центральной панели которого изображена Мадонна с младенцем в окружении четырёх ангелов, а на боковых створках святыеДоминикииАгнесса. Эта работа стилистически относится к тому же периоду, что «Мадонна Строганова», поэтому датируется примерно1300годом.

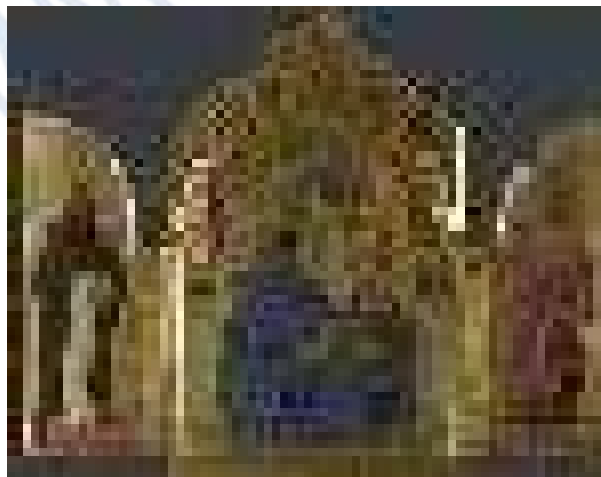


Рис. 8. Дуччо. «Лондонский Триптих» 1300-05 гг.Лондон, Национальная галерея

В главном произведении Дуччо – алтарном образе сиенского собора «Маэста» (рисунок 9) с изображением Богоматери в окружении ангелов и святых на лицевой стороне и «Страстей Христовых» на оборотной стороне (1308-1311, основная часть полиптиха – в Музее собора, Сиена), художник, не порывая с канонами средневекового искусства, стремится к жизненной убедительности бытовых деталей, добивается звучной декоративности цвета, лиричности образной системы. По рисунку Дуччо в 1288 был выполнен первый в Италии монументальный витраж в круглом окне хора сиенского собора³.



Рис. 9. Дуччо ди Буонинсенья. «Маэста» 1308-11 гг. Сиена, собор.

В конце XIII века Дуччо радикально трансформирует византийскую манеру, создав то, что уже можно отчасти считать разновидностью готической живописи. Вокруг него возникает целая группа учеников: Мастер Бадиа а Изола, Уголино ди Нерио, Сенья ди Бонавентура и его сын Никколо ди Сенья, а также так называемый Мастер ЧиттадиКастелло.

Дуччо – это фундамент сиенской школы.

Следующая крупная фигура – Симоне Мартини. Он уже был знаком с живописным рационализмом Джотто, но переработав его в готическом духе, создал изысканный сплав.

Один из знаменитых мастеров сиенского Треченто – **Симоне Мартини** (1284-1344) – крупный итальянский художник XIV века, представитель сиенской школы живописи (рисунок 10).

³ Назарова О. А. «Маэста» Дуччо ди Буонинсенья в контексте итальянской алтарной живописи // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. № 20. М., 2008.

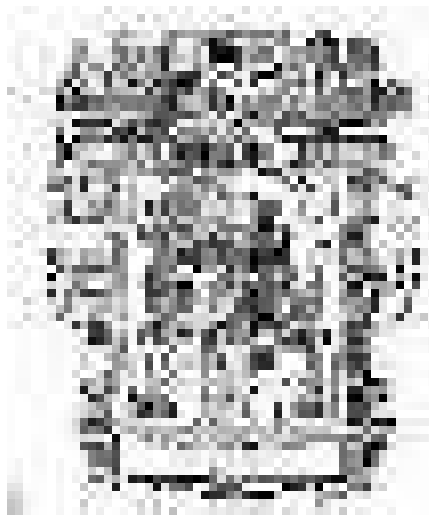


Рис. 10. Симоне Мартини

Первая достоверная работа Симоне – **фреска «Маэста»** (рисунок 11) в городской ратуше Сиены, на которой стоит дата (1315 г.) и подпись «a man di Simone», то есть «работа Симоне».



Рис. 11. Симоне Мартини. Маэста. 1315 г. Палаццо Публико. Сиена

Композиция, во-первых, представляет собой разорванный эллипс, в центре которого уже не намраморно, как у Дуччо, а на золочёном, словно бы вышедшем из очень дорогой ювелирной мастерской троне восседает защитница и владычица Сиены - Мадонна с младенцем. Во-вторых, это создание иллюзии пространства при помощи красного балдахина и столбов, на которых он крепится. В третьих, это лепка фигур и лиц, особенно тех лиц, которые написаны после реставрации 1321 г. В нижнем ряду, так же, как у Дуччо, представлены святые покровители Сиены: св. Ансано, св. епископ Савин, св. Кресченций, и св. Виктор. Столбы, на коих крепится балдахин, символически поддерживают апостолы Пётр, Павел, и Иоанн Богослов, а также Иоанн Креститель. Особенности этой фрески следует считать то, что она выполнена не

только водяными красками. Это сложный, если можно так выразиться, «полуколлаж». Симоне делал штукатуркенасечки и вставлял цветные стёклышки, чтобы придать фреске сияние, а также использовалолово.

После фрески «Маэста» Симоне по всей вероятности работает над фресками в капелле Сан Мартино в знаменитойцеркви Сан Франческо в Ассизи, которые завершает в1317 году.

В1319г. Симоне Мартини написалполиптих(складень– наименование распространённой в Средневековье в странах Центральной Европы формы церковных алтарей.) для церкви**Санта Катерина**, а в1320г. – полиптих, который ныне хранится в музее вОрвието(рисунок 12). Все остальные произведения этого периода не имеют точных дат создания, но приписаны к нему по сходным стилистическим характеристикам.

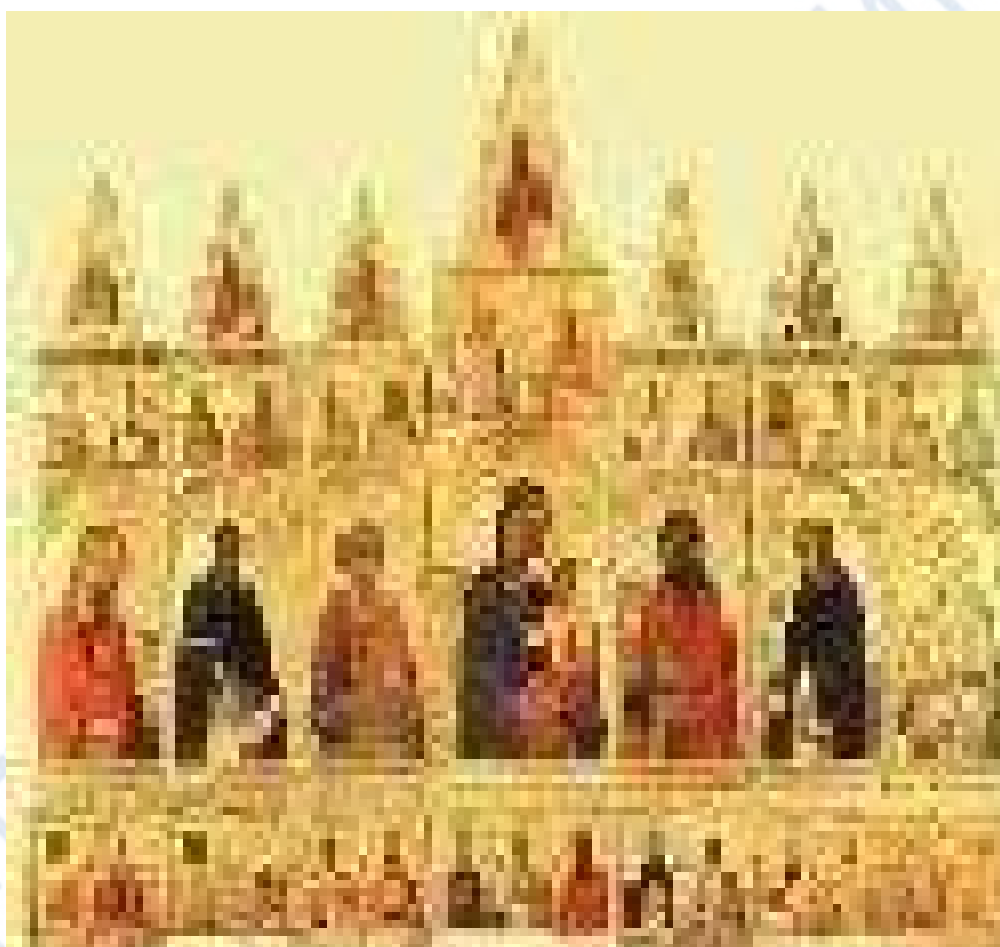


Рис. 12. Полиптихдля церкви Санта Катерина

К1320-м годам, вероятно, относится создание алтаря«**Блаженного Агостино Новелло**»(рисунок 13).



Рис. 13. Блаженный Агостино Новелло»

В 1326г. Мартини создал картину для Палаццо Капитано дель Пополо, которую в XV в. хвалил Гиберти, но она не сохранилась. В 1329-1330гг. он создал два произведения для Палаццо Пубблико, которые тоже не дожили до наших дней. В 1330г. он пишет фреску «Гвидориччо да Фольяно» в честь освобождения в 1328г. сиенской крепости Монтемасси (рисунок 14).

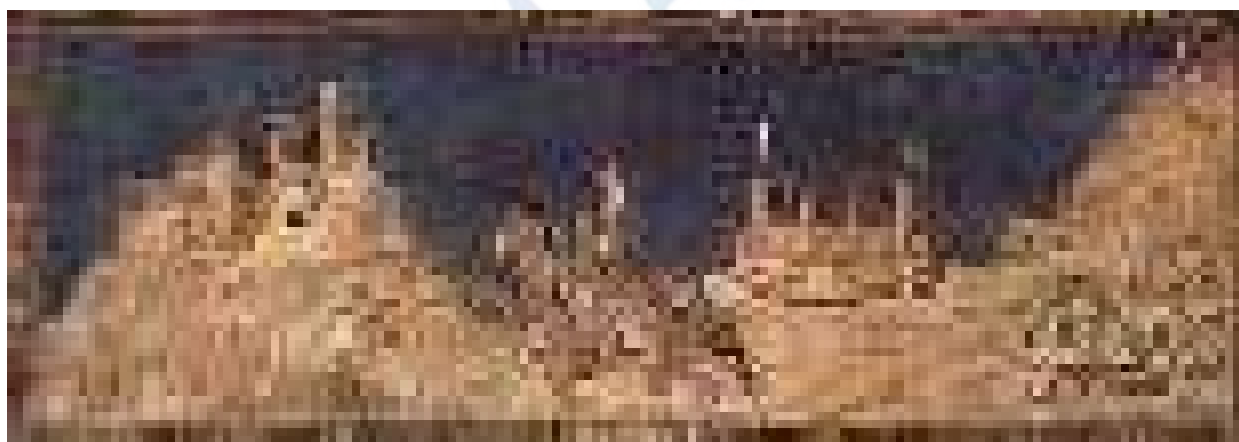


Рис. 14. фреска «Гвидоричч да Фольяно»

В истории искусства она стала первым изображением конкретного исторического события с портретом современника. Этот портрет явился прототипом будущих конных монументов. В верхней части стены находится сравнительно узкая полоса росписи. На фоне густо-синего неба и желто-бурого, мертвенного, голого, словно кристаллического пейзажа с изображением крепостей Монтемасси и Сассофорте, а также укрепленного лагеря сиенцев едет на коне кондотьер Гвидориччо де Фольяни. Он изображен в профиль, его чертам мастер придал портретное сходство с оригиналом. Кондотьер отвоевал крепости у захвативших их пизанцев. Фреска запечатлела на века его подвиги, и суровый дух времени, в котором реальность тесно переплелась с вымыслом. Одевание прямо

держащегося в седле всадника и попона на лошади имеют одинаковый узор из крупных тёмно-синих ромбов на жёлтом фоне. Узор как бы объединяет всадника и мощное животное в одно существо. Фреска датирована художником 1328 г.

В 1333 г. совместно с Липпо Мемми создает «Благовещение» (Флоренция, Уффици). Возможно, длительное пребывание в Авиньоне сообщило его искусству некоторые черты северной готики: фигуры Мартины удлинены и, как правило, представлены на золотом фоне. Но при этом Симоне Мартины старается моделировать форму светотенью, сообщает фигурам естественное движение, пытается передать определенное психологическое состояние, как он это сделал в образе Мадонны из сцены «Благовещение» (рисунки 15-16).

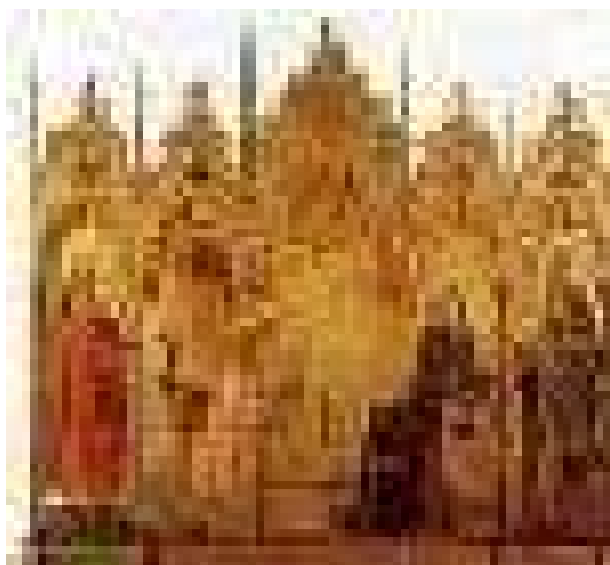


Рис. 15. «Благовещение»



Рис. 16. Фрагмент

Это его последняя известная работа перед отъездом вАвиньон, куда он приезжает, судя по всему, в1336г.

Симоне быларистократическимхудожником, поддерживавшим связи в высших слоях общества, обслуживавшим и выражавшим своим искусством интересы анжуйской династии, папы и сиенского совета Девяти. Он сделал блестящую карьеру, превратившись из художника местного значения в мастера международного класса, обслуживавшего папский престол. Его репутация в родной Сиене была безукоризненной.

Крупнейшими мастерами первой половины XIV века были братья Пьетро иАмброджо Лоренцетти. Пьетро смело включил в своё творчество некоторые новации Джотто.

Амброджо Лоренцетти(около 1290-1348) – итальянский живописецсиенской школы(рисунок17).

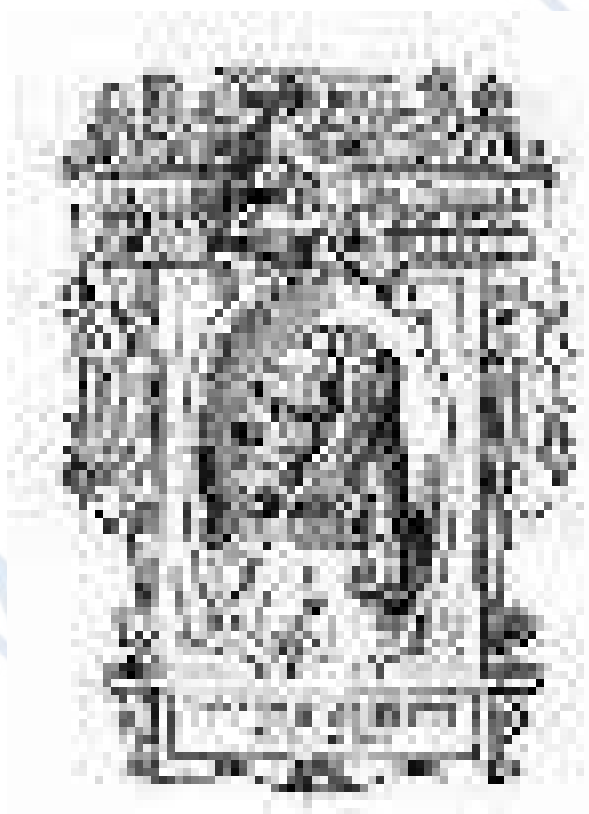


Рис. 17. Амброджо Лоренцетти

Первое его подписанное и датированное произведение –«**Мадонна с Младенцем**»(рисунок 18).



Рис. 18. «Мадонна с Младенцем», 1319 г.,
Музей религиозного искусства в Сан Кашано Валь диПеза

Уже в этой ранней работе ощущается интерес Амброджо не столько к традиционно сиенской певучей линии, сколько к объёмности и массе. Мадонна в этой картине монументальна, она выглядит застывшей в напряжении.

Интерес Амброджо Лоренцетти к достижениям флорентийской школы выразился в его неоднократных поездках во Флоренцию. В 1328-30 годах Амброджо уже числится среди членов флорентийской корпорации «Арте деи Медичи э дельи Специали» (цеховое объединение врачей и аптекарей, куда стали входить и художники). Не удивительно, что его флорентийская устремлённость нашла отражение в работах этого периода - «Мадонна с младенцем» (рисунки 19).



Рис. 19. Мадонна с младенцем, ок.1320,
Милан, Пинакотека Брера

Несмотря на условия хранения, утрачен сине-бирюзовый цвет покрывала Мадонны, впрочем, доска сохранила живое восприятие реальности, которое характерно для творчества Лоренцетти и для Сиенской школы XIV века в целом. Произведение относится к раннему периоду творчества художника, отражая влияние Джотто, в частности, в монументальности трехмерных фигур, размещенных на изысканном золотом фоне, в поисках духовной взаимосвязи персонажей.

На картине изображена Дева Мария с младенцем Иисусом, которого она держит на руках. Мария, одетая в прекрасно расшитое покрывало, имеет серьезный, и, в то же время, нежный взгляд, изображена скосом – прическа, типичная для средневековой Сиены. Мадонна поддерживает младенца, подложив на руку покрывало сиреневого цвета. Крепко запеленатый младенец сучит ножками, а взгляд его на Мадонну полон ласковой нежности. Художник стремился уверенно изобразить глубину, что подчеркнуто мягкими переходами теней на лице⁴.

Во фресках, написанных в сиенской церкви Сан Франческо – «Мученичество францисканцев» и «Обет св. Людовика Тулузского», которыми так восхищался Вазари. Эти фрески относят к 1324-1327 годам.

В «Мученичестве францисканцев» изображена сцена из истории Францисканского ордена (рисунок 20).



Рис. 20. Амброджо Лоренцетти. «Мученичество францисканцев», фреска. 1324-1327 гг. Сиена, ц. Сан Франческо

⁴«Пинакотека Брера. Милан». Под редакцией Стефано Дзуффи. = Pinacoteca di Brera: Milano. - /Пер. с ит. – М.: ЗАО «БММ», 2006. – 160 с. - (Великие музеи мира). – 3000 экз. – ISBN 88-370-4344-9.

В 1277 году семь проповедников-францисканцев были казнены в марокканском городе Сеута по приказу султана. Фреска увековечила этих борцов за веру. Несмотря на её плохое состояние, и сегодня можно видеть, насколько Лоренцетти продвинулся в изображении реального пространства и драматичности сюжета в сравнении с флорентийскими учителями.

В 1330 году Амброджо пишет фреску «Маэста» в капелле Пикколомини церкви Сан-Агостино в Сиене (рисунок 21).



Рис. 21. Амброджо Лоренцетти. «Маэста»
1330-е годы, Сиена, церковь Сан-Агостино

Ограниченность пространства не позволила мастеру развернуть тему; он изобразил меланхоличную Мадонну с младенцем и восемь святых, предстоящих перед её тронem. Фреска проста и незатейлива, однако в фигурах уже видна большая естественность, которая будет характерна для его последующих работ, в частности, фресок в Палаццо Пубблико.

В этот период, судя по всему, Амброджо освобождается от чрезмерной флорентийской зависимости, и вырабатывает свой индивидуальный стиль, для которого будет характерно как мастерское изображение пространства, так и найденная точка равновесия между передачей объёма и красотой линии. Этими новыми свойствами окрашены произведения, созданные Лоренцетти в 1330 - 40х годах. В первую очередь среди них следует назвать удивительный «Полиптих св. Михаила» (рисунок 22), «Полиптих» из церкви Санти Пьетро э Паоло в Роккальбенья, «Сцены из жизни святого Николая» (рисунок 23), панели полиптиха из церкви Санта-Петронилла - «Мадонна младенцем», «Св. Доротея», «Св. Магдалина», «Успение» (Сиена, Пинакотека) (рисунок 24), большая алтарная картина «Маэста», написанная им для собора Муничипио в Масса-Мариттима (1335 г.).



Рис. 22. «Полиптих св. Михаила», 1330-35, Ашано,
Музей религиозного искусства



Рис. 23. Амброджо Лоренцетти. «Сцены из жизни св. Николая», деталь:
Св. Николай, чудом наполняющий трюмы кораблей зерном. 1330-е гг.
Флоренция, Галерея Уффици

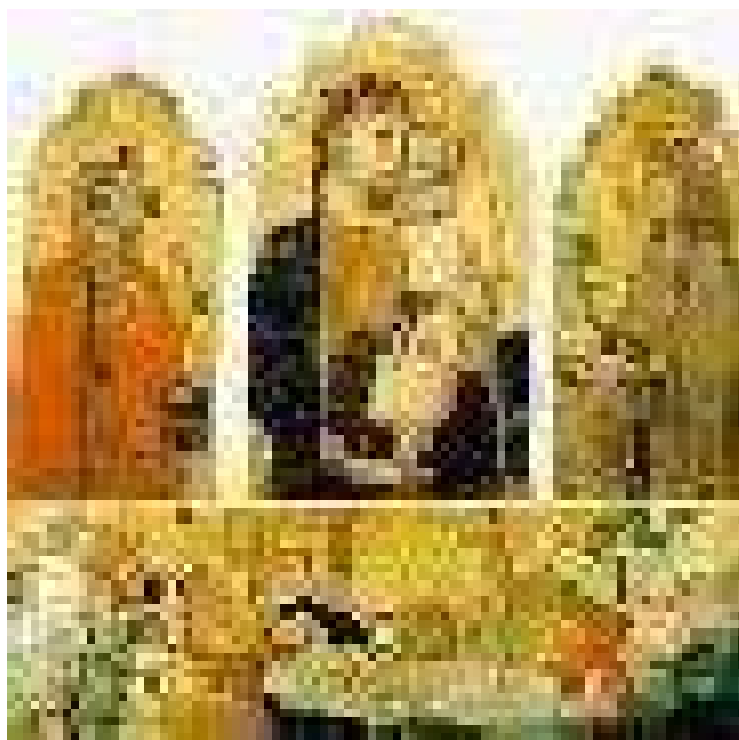


Рис. 24. «Мадонна с младенцем, святая Магдалина, святая Доротея и Успение» 1330-е гг. Сиена, Пинакотека.

Во всех этих работах видна изобретательность художника и раскованность его кисти. В этих картинах присутствует и нечто новое - психологизм, который объединяет персонажей в единый сюжет. Его образы становятся всё менее символическими и всё более человеческими, а их жесты более естественными. В этом отношении Амброджо Лоренцетти заглянул далеко вперёд, однако следующее поколение сиенских художников по большей части переняло у Лоренцетти лишь внешнюю, декоративную канву, которая так ярко характеризует сиенскую художественную школу в целом.

К последним его работам, созданным после фресок в сиенской ратуше, относят два великолепных произведения – «**Принесение во храм**» (рисунок 25), которое он написал для Ospedaleto в Монна Анъезе (1342 г., ныне - Флоренция, Уффици), и «**Благовещенье**» (рисунок 26), которое раньше находилось в сиенской ратуше (1344 г. Сиена, Пинакотека). Это зрелые работы, написанные уверенной рукой большого мастера, с прекрасно выписанным архитектурным антуражем и безукоризненно расставленными фигурами в «Принесении во храм», и чеканными контурами ангела и Богоматери в «Благовещенье».

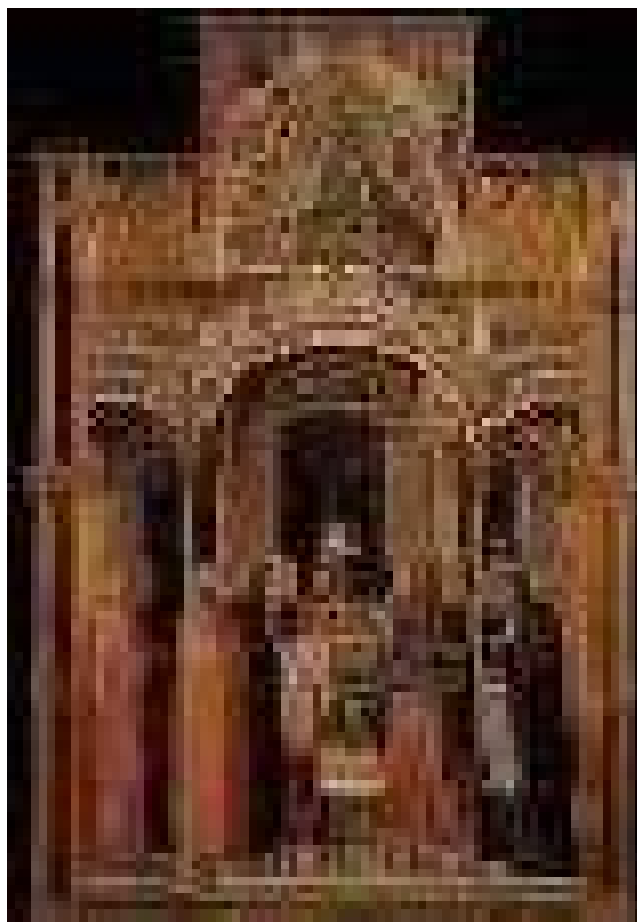


Рис. 25. «Принесение во храм». 1342 г. АмброджиоЛоренцетти.
Галерея Уффици, Флоренция. Темпера.



Рис. 26. «Благовещение». 1344 г. АмброджиоЛоренцетти.
Национальная пинакотека, Сиена. Дерево, темпера.

Самым известным и выдающимся произведением Амброджо Лоренцетти являются фрески, написанные им в зале Девятисиенской ратуши – Палаццо Пубблико. Название зала ведет свое происхождение от совета Девяти – высшего правительственного органа, правившего Сиеной в то время.

На двух стенах располагаются сцены, демонстрирующие «Последствия доброго и дурного правления». Аллегорическая фигура «Доброго правления» (рисунок 27) окружена аллегориями добродетелей, среди которых хорошо сохранилась (фрески в целом в плохой сохранности) фигура «Мира» в античных одеждах с лавровым венком на голове.

В центре «Аллегии доброго правления» изображена большая фигура старца в украшенной драгоценными камнями одежде, сидящего на троне (рисунок 28). В левой руке он держит щит с изображением городской печати, а в правой скипетр. Он спокоен и величественен. У его ног мифическая волчица – основательница Сиены, кормящая Ашиуса и Сениуса, с которых начинается история города. Так аллегорически Амброджо изобразил символ городской власти Сиены. Над этим символом парят три аллегии добродетелей – Вера, Надежда, Любовь, а по сторонам от него расположились – Мир, Сила, Благоразумие, Правосудие, Умеренность, и Великодушие.



Рис. 27. «Аллегория доброго правления»
Фреска, деталь. 1337-1339 гг. Сиена, Палаццо Пубблико.



Рис. 28. «Аллегория доброго правления». Фреска. Деталь: фигура Правосудия. 1337-39. Сиена, Палаццо Пубблико.

Самой интересной фигурой в этом наборе, несомненно, является та, что олицетворяет Мир - она полулежит на мягких подушках с оливковой ветвью в руке; от неё действительно исходит мирное спокойствие. Интересна и фигура Правосудия, находящаяся несколько особняком в левой части. На чашах весов правосудия разместились ангелы, один в красной одежде, коронуящий человека с пальмовой ветвью в руке, и рубящий голову другому, и другой ангел в белой одежде, который протягивает коленопреклоненному человеку две меры длины и зерно. Уровнем ниже изображена иная, земная ипостась Правосудия, сидящая не на «горнем престоле», а на обычном кресле; на её коленях покоится гигантский рубанок – намек на всеобщее равенство перед законом. В этом же уровне фрески Лоренцетти написал большое скопление народа, среди которого, возможно, есть и портреты реальных людей той эпохи.

Но наиболее интересны в этом цикле росписей все, же не назидательные аллегории, а совершенно реальные сцены быта, как городского, так и сельского: рынок, лавки купцов, ослики, нагруженные тюками с товаром, кавалькада богатых горожан, виноградники, пашущие крестьяне, изображение жатвы. Пожалуй, самая пленительная сцена – это хоровод нарядно одетых юношей и девушек, кружащихся в танце на городской площади (рисунок 29).



Рис. 29. Плоды доброго правления.
Фреска. 1337-1339. Палаццо Пубблико, Сиена.

На восточной стене разместилась фреска «Плоды доброго правления» (рисунки 30). Лоренцетти вложил в неё все представления о счастливой мирной жизни: тучнеют стада, в полях растёт виноград и мирно трудятся крестьяне, в городе жизнь бьёт ключом – идёт строительство, торгуют лавочки, люди развлекают себя играми, а в центре сцены беспечные, модно одетые девицы водят хоровод. Интересно, что в части, изображающей сельскую местность, Амброджо Лоренцетти топографически точно передал её вид, так что до сих пор эти места можно узнать. По всей вероятности он пользовался предварительными зарисовками.

У входа в городские ворота художник изобразил парящую в небе аллегорическую фигуру «Безопасности» (рисунки 30); она юна и прекрасна, но в руке держит маленькую виселицу с повешенным преступником – предупреждение всем, кто может прийти в процветающую Сиену с дурными намерениями.

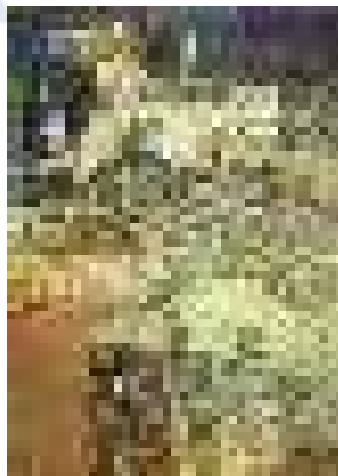


Рис. 30. «Плоды доброго правления» Фреска, деталь: аллегория Безопасности.
1337-1339 гг. Сиена, Палаццо Пубблико.

На западной стене находится фреска «**Плоды дурного правления**» (рис. 31) (размещённая прямо напротив «Плодов доброго правления», видимо, для пущего контраста).



Рис. 31. «Плоды дурного правления».
1337-1339 гг. Сиена, Палаццо Пубблико.

Здесь также представлены и город, и его окрестности. Значительная часть этой фрески утрачена, но композиция её совершенно ясна, причём важная смысловая треть с укрупнёнными аллегорическими фигурами сохранилась сравнительно неплохо. В центре фрески – город с явными признаками безвластия и разрухи, в котором происходят всякого рода бесчинства, убийства и грабежи; далее, влево – обезлюдевшая сельская местность с какими-то руинами, горящей деревней и толпами солдат-мародёров. Вправо, на фоне городской стены – аллегорическая часть изображения. Подчёркивая господство в гибнущем городе порочных человеческих страстей, художник значительно укрупнил олицетворяющие их фигуры, разместив их на особом помосте. В центре композиции восседает во всём своём ужасном могуществе воплощение Тирана – на голове рога, во рту клыки, а у ног чёрный козёл. В левой руке Тиран держит бокал с ядом. Над ним парят Жадность – старуха с крыльями летучей мыши и денежными мешками в тисках; Гордыня в красном одеянии, торжественно показывающая ярмо, от которого она освободилась; Тщеславие, любующееся своим отражением в круглом зеркальце. У ног Тирана, за пределами помоста – связанное Правосудие. Слева от Тирана: Жестокость, протягивающая младенцу змею. Измена, на коленях у которой – ягнёнок с хвостом скорпиона. Обман с крыльями летучей мыши, держащий в руках жезл. Справа от Тирана: Ярость – кентавр с головой кабана, сжимающий в правой руке кинжал. Раздор, пи-лой разделяющий согласие. Его одеяние представляет геральдический ец в е т а

Сиены (белый и чёрный), на груди с одной стороны написано «да», с другой - «нет». Война в боевом шлеме, с щитом и мечом в руках (рисунок32).



Рис. 32. «Плоды дурного правления», правая треть фрески.
1337-1339 гг. Сиена, Палаццо Пубблико.

Изобразительная программа этого цикла ясна в целом, но не во всех деталях. Художник использовал аллегорию для выражения нравственных и политических идеалов. В этих фресках со всей ясностью выражена идея мирного разумного начала обеспечивающего процветание, и дурного, неразумного начала, сеющего разрушение и хаос. Интересно, что во времена Вазари эти фрески именовали «война» и «мир». Главной задачей художника было дать наглядный пример разумного подхода к организации жизни, под которым подразумевалась деятельность сиенского правительства, и изобразить то, чего следовало во всех случаях избегать – человеческих пороков, ведущих к разрушению и смерти. Таким образом, цикл фресок был поделен на изображение «Аллегории доброго правления» и «Плодов доброго правления», и на «Аллегорию дурного правления и его последствий». Надо учитывать, что названия фрескам даны современными учеными. Всего в зале было расписано три стены.

Уникальность этих фресок Лоренцетти заключается в том, что в столь большой и политически важной аллегории он обошелся без религиозных сюжетов и ссылок на Библию (за исключением фигуры Жестокости, где очевидна аллюзия на евангельский текст: Мф. 7:10). Такая программа фрескового цикла для пропитанной христианским духом средневековой Сиены была абсолютным новшеством.

1.2. Флорентийская школа живописи

Известная художественная школа, созданная в итальянской Тоскане. Художники этой школы работали под влиянием реалистической стилистики, разработанной во Флоренции в 14 веке, во многом благодаря усилиям Джотто ди Бондоне. К представителям флорентийской школы относятся известные итальянские художники: Филиппо Брунеллески, Донателло, Микеланджело, Фра Анжелико, Боттичелли, Липпи, Рафаэль Мазаччо.

Представители школы реформировали как искусство Флоренции, так и самой Италии эпохи Возрождения, сделав уникальный вклад в архитектуру, инженерное дело, садово-парковое искусство, скульптуру и живопись. Древнейшей из дошедших до нас крупной работой школы является мозаичное убранство купола Баптистерия Святого Иоанна, выполненное около 1225 года. В работе принимали участие и венецианские художники, но, несмотря на это, тосканские художники создали в мозаике выразительные, живые сцены, показывающие эмоциональное состояние героев, что шло в разрез со сложившимися византийскими традициями (рисунок 33).

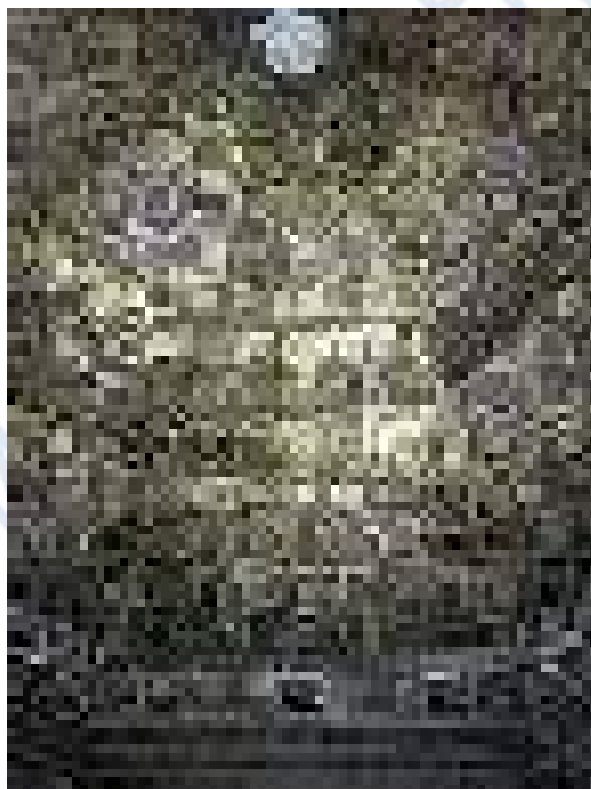


Рис. 33. Мозаичный потолок Баптистерия св. Иоанна во Флоренции, около 1225 г.

Художник Коппо ди Марковальдо был ответственным за изображение центральной фигуры Христа и был самым ранним из флорентийских художников, участвовавших в работе (рисунок 34).



Рис. 34. Фигура Христа

Изобразительное искусство Флорентийской школы характеризуется увлечением проблемами перспективы, стремлением к пластически ясному построению человеческой фигуры. В архитектуре представителями Флорентийской школы был создан новый тип ренессансного палаццо, шли поиски типа храмовой постройки, отвечающей гуманистическим идеалам эпохи. В дальнейшем Флорентийская школа стала одним из главных центров искусства маньеризма.

Для живописи характерно появление осязательности и материальной убедительности форм. Представители: **Пьетро Каваллини** (Рим) – итальянский живописец эпохи Проторенессанса, автор мозаики фресок, (рисунок 35); Джотто (Флоренция). Основателем флорентийской художественной школы считают художника Джотто.



Рис. 35. Пьетро Каваллини (около 1240-1330)

Наиболее известным произведением Каваллини считаются фрески, «**Страшный Суд**» созданные им около 1293 г. для церкви Санта-Чечилия-ин-Трастевере (рисунок 36). Здесь он во многом отходит от византийских кано-

нов: в месте резких цветовых контрастов появляются мягкие светотени вые пе-

реходы, которые позволяют преодолеть плоскостной, абстрактный характер, присущий византийской живописи⁵.

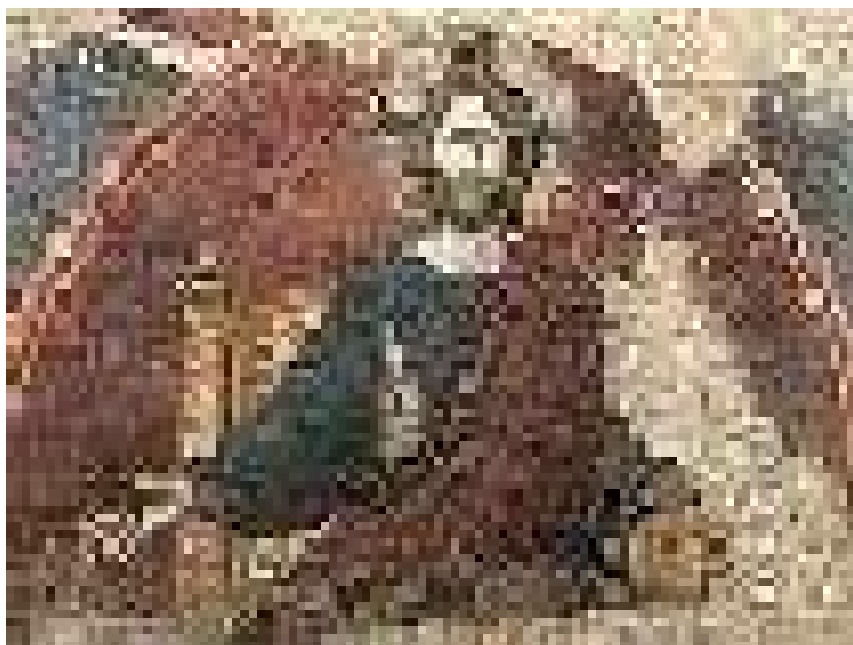


Рис. 36. Страшный Суд. Деталь росписи в церкви Санта-Чечилия-ин-Трастевере (Рим)

Творческое наследие Каваллини нельзя назвать многочисленным, но оно занимает важное место в истории итальянского искусства. Художник вновь обращается к античному искусству, забытому его предшественниками; для его работ характерно то стремление к отражению реальной жизни, которое станет определяющим для всего последующего развития искусства⁶. В его монументальных произведениях обращают на себя внимание величественность фигур в сочетании с естественностью пропорций; попытки художника построить трёхмерное пространство создают ощущение глубины.

Искусство Каваллини оказало влияние на Джотто и других художников итальянского Возрождения.

Подлинное начало новой эпохи справедливо связывается с именем живописца **Джотто ди Бондоне** (1266-1337) – итальянский художник и архитектор, основоположник эпохи Проторенессанса (рисунки 37).

⁵Виппер, Б.Р. Итальянский Ренессанс. – Москва: Искусство, 1977. – Т. 1. – С. 43-44.

⁶Гуковский, М. А. Итальянское Возрождение. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. – С. 134.

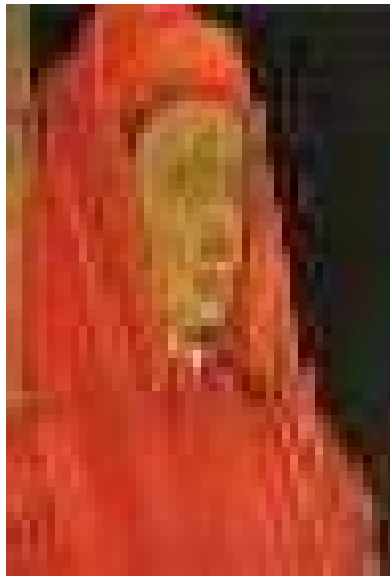


Рис. 37. Джотто ди Бондоне (1266-1337).

Из работ Джотто лучше всего сохранились **фрески Капеллы дель Арена в городе Падуа**(1303-1306) (рисунок 38).



Рис.38. Капелла дель Арена в Падуе

В капелле дель Арена фрески расположены в три ряда по глухой стене. Сцены из жизни Девы Марии, её родителей, святых Иоакима и Анны наполняют верхний ряд. В среднем ряду – сцены из жизни Христа. Страсти Господни и Воскресенье – представлены в нижнем, третьем ряду (рисунки 39-40).



Рис.39.



Рис.40.

Примечательно, что нижний ряд расположился на высоте всего 3 метра под полом, что предоставляет посетителям прекрасную возможность наслаждаться деталями фресок вблизи. Интерьер простой однонефной капеллы освещается пятью окнами на противоположной стене. Внизу на живописно имитированном цоколе из розовых и серых квадратов размещены 14 аллегорических фигур пороков и добродетелей (рисунок 41).



Рис. 41. Джотто ди Бондоне. «Пороки и добродетели»

Над входом в капеллу расположена роспись «**Страшный суд**» (рисунок 42), на противоположной стене – сцена «**Благовещение**» (рисунок 43).



Рис. 42. Роспись «Страшный суд».



Рис.43. Сцена «Благовещение».

38 сцен из жизни Христа и Марии Джотто связал в единое стройное целое, создав величавый эпический цикл. Евангельские сюжеты представлены Джотто как реально существующие события. Живым языком, повествуя о проблемах, волнующих людей во все времена: о добросердечии и взаимопонимании «**Встреча Марии и Елизаветы**» (рисунок 44), «**Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот**» (рисунок 45); коварстве и предательстве «**Поцелуй Иуды**» (рисунок 46), «**Бичевание Христа**» (рисунок 47); о глубине скорби, кротости, смирении и извечной всепоглощающей материнской любви «**Оплакивание**» (рисунок 48).

Сцены полны внутренней напряженности, как, например, «**Воскрешение Лазаря**» (рисунок 49) иногда пронзительны в своем трагизме, как композиция «**Несение креста**» (рисунок 50).

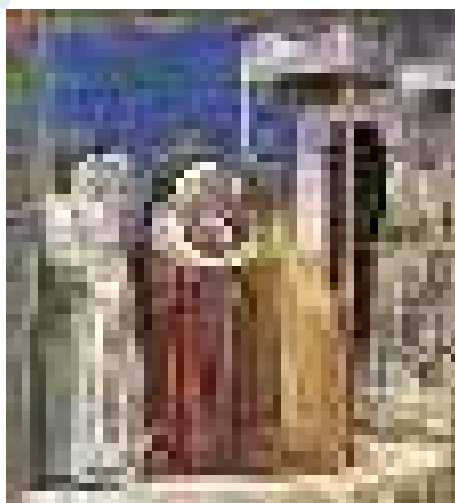


Рис. 44. Встреча Марии и Елизаветы.
Цикл фресок история Марии капеллы дель Арена

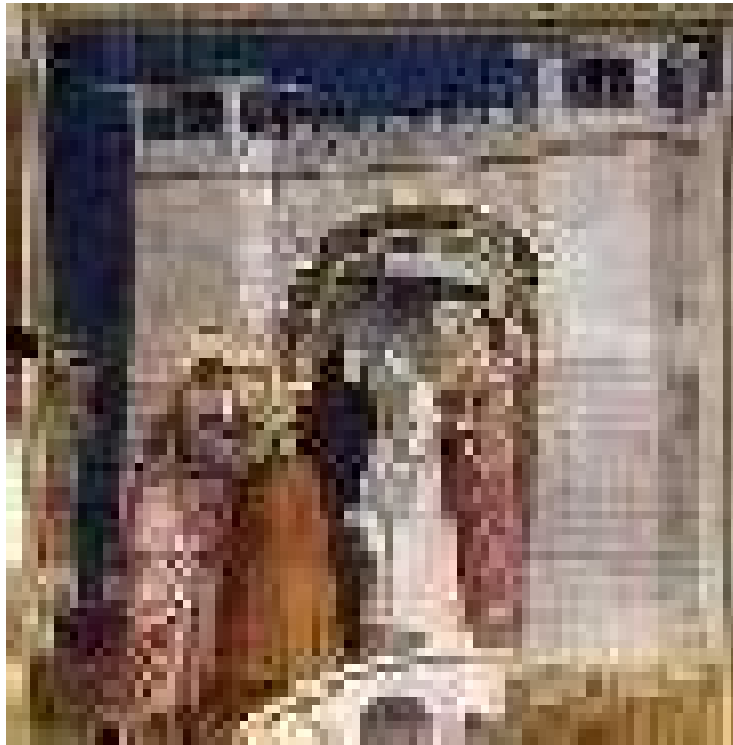


Рис. 45. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот



Рис. 46. Поцелуй Иуды.
Фрагмент фрески Джотто «Взятие Христа под стражу».
Капелла дель Арена



Рис. 47. Бичевание Христа (Капелла Скровеньи),
Падуа Джотто ди Бондоне



Рис. 48. Плакание Христа.
Цикл фресок история Христа капеллы
дель Арена (Капелла Скровеньи), Падуа

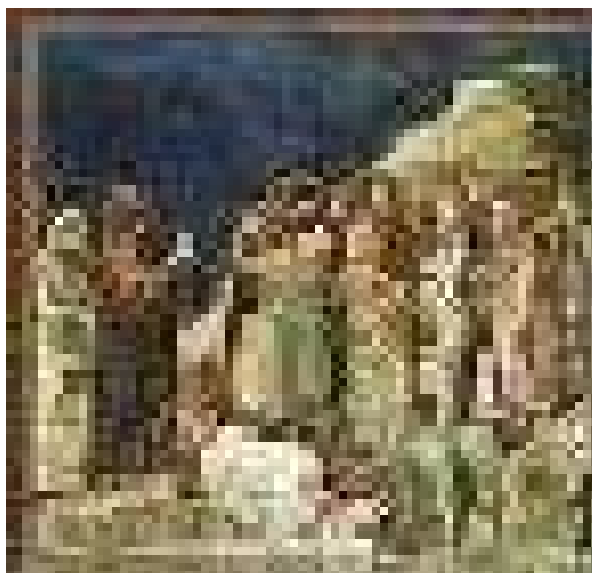


Рис. 49. Воскрешение Лазаря

Цикл фресок история Христа капеллы дель Арена (Капелла Скровеньи), Падуя

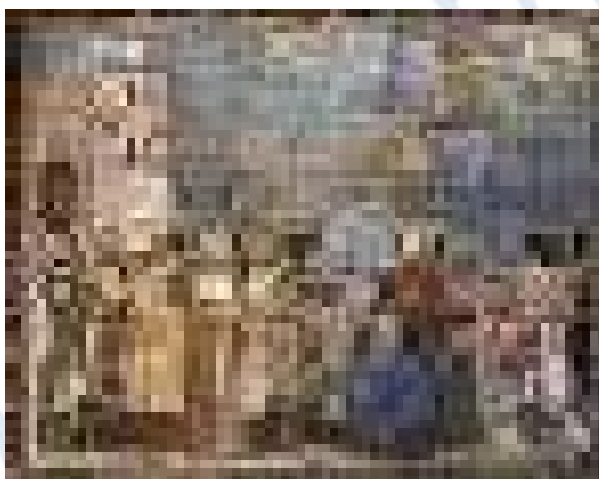


Рис. 50. Несение креста

Вместо разобщенности отдельных фигур и отдельных сцен, свойственной средневековой живописи, Джотто сумел создать связный рассказ, целое повествование о сложной внутренней жизни героев. Благодаря строгому отбору деталей он сосредоточил внимание на главном. Вместо условного золотого фона византийских мозаик Джотто вводит пейзажный фон. Фигуры, хотя они еще массивны и малоподвижны, обретают объем и естественность движения. Появляется трехмерное пространство, которое достигается не перспективным углублением, а определенным расположением фигур в отдалении друг от друга на плоскости стены. Однако желание, верно, передать анатомию человеческой фигуры уже было налицо «Тайная вечеря» (рисунок 51), «Рождество Христово» (рисунок 52).

«Тайная Вечеря»— сюжет стал важной темой для фрески в капелле дель Арена в Падуе. Обратившись к героям евангельского сюжета, Джотто наделил их индивидуальными человеческими чертами. На представленном изображении, каждый персонаж портретно индивидуален. С редким мастерством в работе передана атмосфера окружающего пространства, спокойная и величественная композиция которого как нельзя лучше согласуется с описываемыми событиями, составляя единый ансамбль с интерьером капеллы.

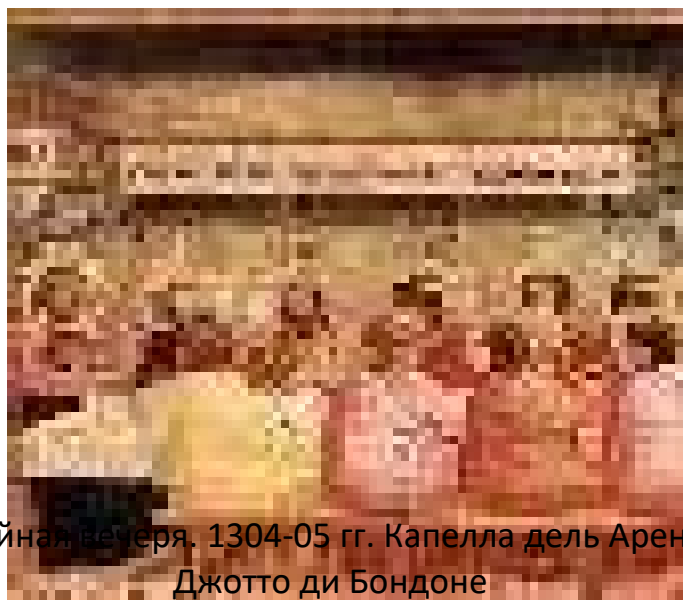


Рис. 51. Тайная вечеря. 1304-05 гг. Капелла дель Арена, Падуя.
Джотто ди Бондоне



Рис. 52. Рождество Иисуса.
Цикл фресок история Христа капеллы дель Арена (Скровеньи), Падуя.

И если в византийской живописи фигуры как бы парили, висели в пространстве, то герои джоттовских фресок обрели твердую почву под ногами «Отправление Марии в дом Иосифа»(рисунок 53).

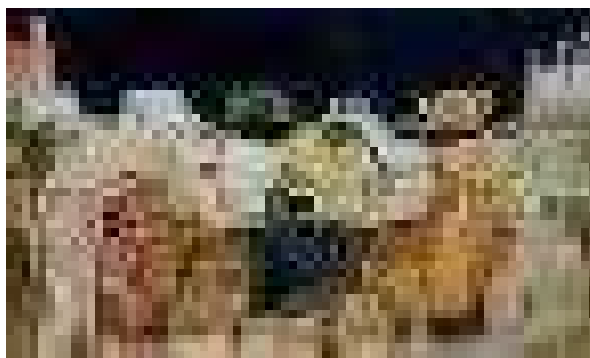


Рис. 53. «Отправление Марии в дом Иосифа»

Джотто вводит в свои изображения черты быта, создающие впечатление достоверности обстановки и передающие определенное настроение. Его персонажи – ярко охарактеризованные человеческие типы.

В одной из наиболее выразительных фресок цикла «**Поцелуй Иуды**» (рисунки 46) Джотто помещает в центре композиции на фоне вздымающихся вверх копий и вскинутых рук фигуры Христа и Иуды и выражает свою идею противопоставлением двух разных профилей: благородного, ясного в безупречности форм, почти по-античному прекрасного лица Христа и безобразно-отталкивающего, с уродливо выпуклым лбом и дегенеративное срезанным подбородком – Иуды. Образы Джотто величавы и монументальны, его язык суров и лаконичен, но понятен каждому, входящему в капеллу.

Более поздние работы Джотто – **росписи в церкви Санта Кроче во Флоренции**. Историки искусства приписывают росписи капеллы Перуцци в базилике Санта Кроче, выполненные в технике **секко**, руке Джотто. Вероятно, созданы они около 1320 года, так как в рельефах бронзовой двери баптистерия (1330) Андреа Пизано повторяются мотивы росписи. Капелла посвящена Иоанну Крестителю и Иоанну Богослову (рисунки 54-55).



Рис. 54. Видение Иоанна на острове Патмос. Фрагмент стенной росписи секко.

Флоренция, базилика Санта Кроче, капелла Перуцци (южная

стена) Аль-

секко, или **секко**, или **а секко** (от итал. *al secco*, или итал. *a secco* – «по сухому»), – настенная живопись, выполняемая, в отличие от фрески, по твёрдой, высохшей штукатурке, вторично увлажнённой. Используются краски, растёртые на

растительном клее, яйце или смешанные с известью. Альсекко даёт выигрыш в темпе, позволяя расписывать за рабочий день большую площадь по-

верхности, чем при фресковой живописи, но является не столь долговечной техникой.

Техника альсекко сложилась в средневековой живописи наряду с фреской и была особенно распространена в Европе XVII-XVIII веках.

Альсекко также называют казеиновую или силикатную живопись по сохшей штукатурке. Её применяют для выполнения работ как на внутренних, так и на внешних поверхностях зданий. Техника допускает последующие поправки темперой и промывку чистой водой⁷.



Рис. 55. Испытание огнём перед султаном. Около 1325-1328.
Флоренция, базилика Санта Кроче, капелла Барди (южная стена)

Последними из уцелевших картин Джотто являются фрески в капеллах Барди и Перуцци во флорентийской церкви Санта-Кроче.

«Испытание огнем» — одна из них. Она входит в цикл, состоящий из семи фресок в капелле Барди, посвященный жизни святого Франциска Ассизского. В одной из легенд рассказывается о том, как во время своих странствий святой Франциск оказался у египетского султана, которого попытался обратить из ислама в христианство. Желая доказать силу своей веры и могущество истинного Бога, он сказал, что пройдет сквозь огонь, если имамы султана сделают то же самое вслед за ним. Имамы отказались повторить подвиг святого Франциска, но сам султан, хотя и был глубоко потрясен случившимся, так и не стал христианином.

Отличительная особенность росписей — размещение композиций на картинах необычайно широкого формата, что усилило впечатление монументальности и позволило художнику показать свободное движение персонажей на фоне сложных архитектурных комплексов. Выполненные в нестойкой технике, картины, серьёзно пострадавшие от наводнения и пережившие несколько неудачных попыток реставрации, большей частью утратили верхний красочный слой.

Весной 1334 года Джотто был назначен главным архитектором Флоренции с годовым гонораром в 100 золотых. В свидетельстве о назначении особо

⁷Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. — М.: Педагогика, 1983. — С. 386. — 416 с. — 500 000 экз.

отмечались знания и учёность художника (*scientia et doctrina*). В его обязанности входило руководство работами по строительству новой городской стены, ремонту мостов после паводка и возведению соборной колокольни **Санта-Мария-дель-Фьоре-Кампанилы** (рисунки 56-57). Разрабатывал проект кампанилы и, совместно с Андреа Пизано, рельефы её нижнего этажа.



Рис. 56. Санта-Мария-дель-Фьоре

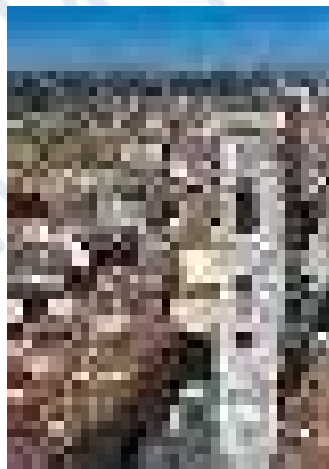


Рис.57. Кампанила Джотто

Кампанила (итал. *Campanile* «колокольня»)

в италийской архитектуре Средних веков и Возрождения квадратная (реже круглая) в основании колокольня, как правило, стоящая отдельно от основного здания храма. Прототипом кампанилы послужили средневековые городские башни. Кампанилы имели в высоту 4, 5 и более этажей; при этом высота этажей, а также величина или количество оконных проёмов обычно возрастали снизу вверх (нижние этажи часто вообще были глухими), что создавало своеобразный эффект устремлённости ввысь.

Кампанила стоит отдельно от собора Санта Мария дель Фьоре, башня является одним из ярчайших примеров флорентийской готической архитектуры. Скульптурное убранство кампанилы – самое важное произведение Итальянского треченто, демонстрирующее изысканное смешение монументальности и готической трепетности. Основание скульптуры украшено барельефами ведущих скульпторов Ренессанса: во втором ярусе – панно Джотто, в третьем – 16 статуй, многие из которых принадлежат Донателло.

Считается, что в своём творчестве Джотто сумел преодолеть стиль иконописи, общий для Италии и Византии. Плоское, двухмерное пространство иконы Джотто превратил в трёхмерное, создав использованием светотени иллюзию глубины. Это в первую очередь относится к смелому объёму архитектуры в работах Джотто. Дальше можно назвать моделировку объёма одежды. Именно эти изображения в первую очередь поражали зрителя и вызывали споры, признания и обвинения в разрушении единого стилистического пространства произведения.

С приходом Джотто, изображение и трактовка пейзажа в европейском искусстве изменились до неузнаваемости. Художник создал облик мира, адекватный реальному с точки зрения материальности и пространственной глубины. Используя ряд известных в то время приемов, включая угловые ракурсы и упрощенную (античную) перспективу, ему удалось придать пространству иллюзию глубины и ясности композиции. Одновременно, он разработал приемы тональной светотеневой моделировки форм при помощи постепенного высветления основного, насыщенного красочного тона, что позволило придать формам почти скульптурную объемность, сохранив, в то же время, чистоту цвета. Сцены из Евангелия художник изобразил с небывалой для своего времени убедительностью, превратив их в художественный рассказ, исполненный драматизма. Джотто не испытывал недостатка в средствах, любил хорошую шутку, и представлял собой тип человека нового времени, которого вскоре стали называть ренессансным. Для современников, его произведения стали редким откровением. «Перед образами Джотто испытываешь восторг, доходящий до оцепенения», писал Петрарка.

Трагическими событиями 1348 г. навеяна фреска на стене пизанского кладбища Кампо Санто (рисунок 58).

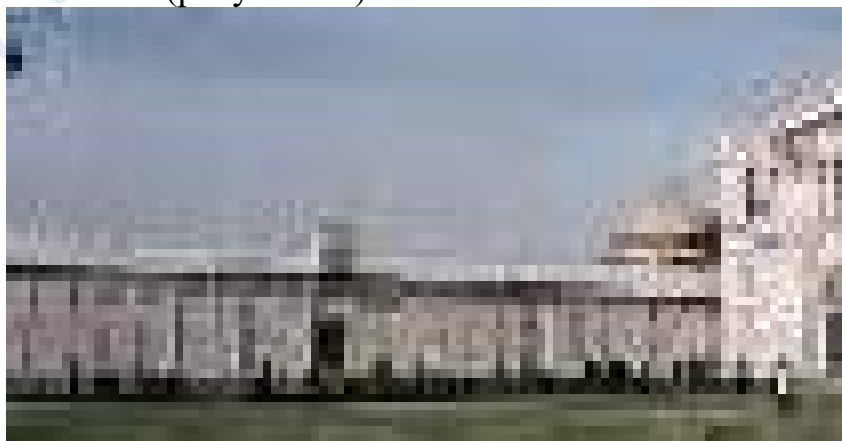


Рис.58. Здание Кампо Санто

Здание Кампо Санто, известное также как Кампосанто Монументале или Кампосанто Веккио («старое кладбище»), – это историческое здание, расположено рядом с пизанским собором, в нем находится церковное кладбище. Погребения при соборе совершались в Пизе уже в эпоху раннего средневековья. В хрониках XIV века имеется упоминание о том, что в 1200 или 1203 году архиепископ Пизы Убальдо Ланфранки привез в Пизу святую землю из Иерусалима, чтобы разбить при соборе кладбище Кампосанто (campus sanctus – буквально «святое поле»).

Здание Кампо Санто представляет собой прямоугольник с большим внутренним двором. Внешняя стена состоит из 43 слепых арок. В ней имеется два входа: правый увенчан готическим ковчегом со статуей Девы Марии с Младенцем в окружении четырех святых, – эта работа второй половины XIV века. Большие поверхности внутренних стен здания словно бы изначально были предназначены для росписей, и в течение нескольких десятилетий, начиная с 1330-35 годов, здесь возник один из крупнейших фресковых циклов XIV века, который в XV веке был дополнен работами **Бенотто Гоццолли** – итальянский художник, автор многочисленных циклов фресок, представитель флорентийской школы живописи (рисунки 59).

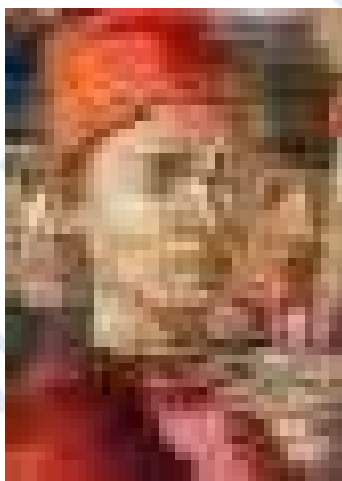


Рис. 59. Автопортрет. 1459г. Фрагмент фрески «Шествие волхвов» из Капеллы волхвов в Палаццо Медичи-Риккарди

Период становления Гоццолли как художника пришёлся на годы, в которые флорентийское искусство переживало настоящий расцвет. Первые опыты Бенотто как художника, уже хорошо владеющего профессиональными навыками – хотя сведений о его обучении в какой-либо флорентийской мастерской не имеется – восходят к 1439 году, когда, согласно найденным документам, он исполнил на погребальной пелене, предназначавшейся для братства Сант-Аниезе аль Кармине «Вознесение Христа». В 1441 году он написал для Джованни дель Пульезе «compasso», то есть картину в типичном для готики сложном обрамлении, которую заказчик передал тому же братству.

В северной галерее Кампо Санто находятся изображения, серии из двадцати трех сцен на сюжеты Ветхого Завета (1467-1485), выполненные Беноццо Гоццоли, **Сбор винограда и опьянение Ноя** (рисунок 60), **Строительство Вавилонской башни** (рисунок 61).

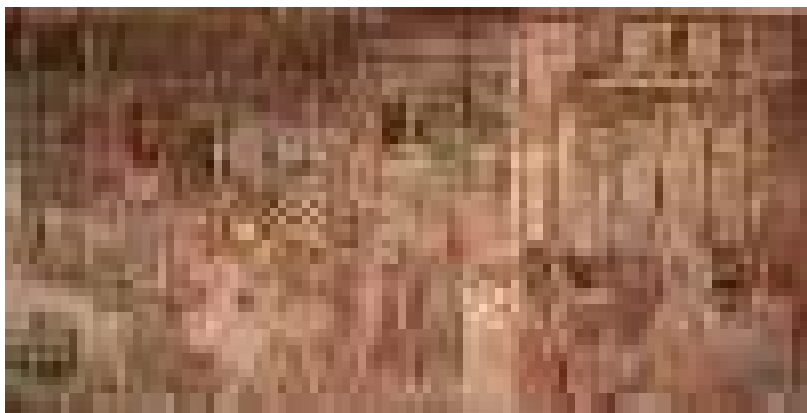


Рис.60.Сбор винограда и опьянение Ноя. 1469-84 гг.
Беноццо Гоццоли.Фреска. Кампосанто, Пиза.



Рис. 61.Строительство Вавилонской башни.1469-84 гг. Беноццо
Гоццоли. Фреска. Кампосанто, Пиза.

Одним из самых значительных произведений Беноццо Гоццоли является так называемая **Капелла волхвов**— знаменитая капелла в Палаццо Медичи-Риккарди (Флоренция), расписанная художником в 1459-60 гг. на сюжет прибытия волхвов в Вифлеем, в образе которых изображены члены семьи Медичи и многие их современники (рисунок 62). Письма свидетельствуют, что художник беспрекословно слушался заказчика, Пьеро Медичи. Роспись покрывает все стены сплошным ковром, она задумывалась не как цикл фресок, а как единая декорация, непрерывно развёртывающаяся по стенам капеллы.⁸

⁸Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. – М., 1996. – С. 134



Рис. 62. Алтарь капеллы, Капелла волхвов, 1459-60 гг. – роспись Беночцо Гоццоли

Фрески прекрасно согласуются с прекрасной архитектурной отделкой – работа Микелоццо – итальянский архитектор и скульптор эпохи Возрождения. Коринфские пилястры из серого песчаника, которые обрамляют абсиду, позолочены.

Апсиды (от др. греч. – свод), **абсида** (лат. *absis*) – примыкающий к основному объёму пониженный выступ здания, полукруглый, гранёный, прямоугольный или усложнённый в плане, перекрытый полукуполом (конхой) или сомкнутым полусводом. Как правило, этим термином обозначаются алтарные объёмы в церковной архитектуре. Небольшой пониженный выступ гранёной или полукруглой формы, примыкающий к основному объёму здания и не имеющий внутри себя алтаря, называется **апсидиола**⁹.

Впервые апсиды появились в древнеримских базиликах. Позолочен и деревянный кассетированный потолок с резьбой, раскрашенный в белое, синее и красное. Пол выложен узорами из мрамора. Роспись покрывает все стены сплошным ковром, она задумана не как цикл фресок, а как единая декорация, непрерывно развертывающаяся по стенам капеллы. Она начинается прямо от карниза потолка, заканчиваясь на уровне спинок деревянных скамей (выполнены по рисунку Джулиано да Сангалло, ок. 1465).

Смысловый центр капеллы – алтарь, где расположен алтарный образ работы Филиппо Липпи «Рождество» (Мария, поклоняющаяся Младенцу Иоанном Крестителем и Бернардином Сиенским – патронами дома Медичи).

⁹ <http://www.terminology.ru/term/apsida>

⁹Апсида//Православная энциклопедия. – М. :Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»,2001. – Т. III. – С. 148-149. – 752 с. – 40 000 экз. – ISBN 5-89572-008-0.

Прямо над ней Беноццо написал **символы 4-х евангелистов** (сохранились два), а на боковых стенах абсиды – сонмы ангелов, поющих славу новорожденному.

Тетраморф (др. греч «четырёхобразный, четырёхвидный» от «четыре» + «вид, образ, очертание») – в иудео-христианском вероучении и богословии крылатое существо из видения пророка Иезекииля (VI век до н. э.) с четырьмя лицами – **человека, льва** (с правой стороны), **быка и орла** (с левой стороны). В Откровении Иоанна Тетраморф представлен в образе отдельных четырёх апокалипсических существ (лат. *quattuor animalia* «четыре живущих»; четыре живых существа у протестантов) – стражей четырёх углов Трона Господа и четырёх пределоврая.

На узких простенках над входами в **жертвенник** и **дяконник** – буколические пейзажи с пастухами, пришедшими поклониться Младенцу (рисунок 63).

Ризница (ризохранилище) – место в алтаре или отдельное помещение при христианском храме для хранения богослужебного облачения священников (прежде всего, риз) и церковной утвари (священных сосудов).



Рис. 63. Мадонна пастухов и поклонение ангелов:

1. Пастухи. 2. Ангелы. 3. «Рождество» Филиппо Липпи. 4. Ангелы. 5. Пастухи

Три остальные стены капеллы опоясывает непрерывная фреска, изображающая нескончаемое многолюдное шествие, возглавляемое тремя волхвами. Вифлеемская звезда, которая указывает им путь, изображена прямо на потолке капеллы. Вместо традиционной темы «Поклонения» с принесением даров, художник выбрал более редкую тему – их путешествия, которая здесь приняла форму триумфальной процессии, своей роскошью и шумной, очевидной светскостью контрастирующей с мистической задумчивостью образов в алтаре.

Легенда предстает здесь как торжественная литургия с пышным словесием заказчикам – семье Медичи и их земле – райские кущи, населенные

ангелами – это стилизованные мотивы тосканского пейзажа неподалеку от Флоренции. Навстречу посетителю, когда он входит в капеллу, справа от края стены движется длинный кортеж, извиваясь змеей сверху вниз, из глубины на передний край. В процессию включено не менее 150 фигур. Процессия началом и концом смыкается у алтаря, уходя своими краями из поля зрения и образуя как бы непрерывное кольцо. Тесное пространство молельни иллюзорно раздвигается вширь пейзажными фонами. В пейзажах мелькают охотничьи сценки, отчего фреска отчасти напоминает сцену торжественного выезда двора на охоту (рисунки 64-65).



...я молодого короля (восточная стена) 1459-60 гг. Беночцо Гоццоли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди



Рис. 65. Процессия молодого короля. Деталь. 1459-60 гг. Беночцо Гоццоли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция.

Во главе процессии скачет молодой волхв в окружении пажей (рисунок 66).



Рис. 66. Лоренцо Великолепный

Затем, впереди кавалькальды – Пьеро Медичи, сбруя его белого коня украшена семейными эмблемами и девизом «Semper» (Всегда). Опознается при сопоставлении лица изображенного с портретным бюстом работы Мино да Фьезоле. Считается, что рядом с ним изображен его брат Джованни Медичи или же отец Козимо Медичи (рисунок 67).



Рис. 67. Процессия молодого короля. Деталь.

В толпе изображен человек, на шапке которого написано **Opus Benotii** – автопортрет художника (рисунок 68).

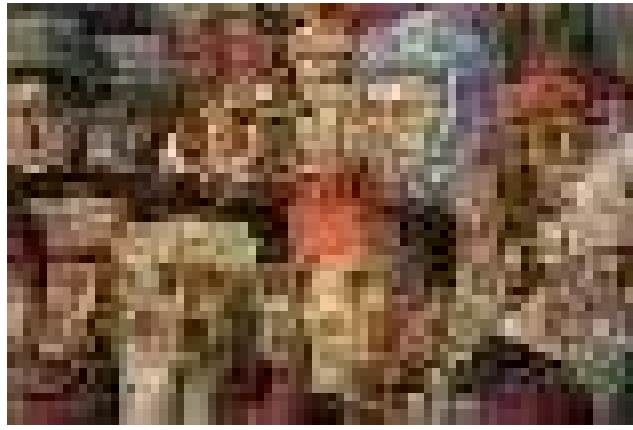


Рис. 68. Деталь. Автопортрет художника.

**На южной стене - Процессия
среднего короля (волхва)**

Второй волхв, согласно популярной атрибуции – византийский император Иоанн VIII Палеолог, который вместе с патриархом жил во Флоренции за 20 лет до создания фресок, когда там проходил Флорентийский собор (1439). С этим соглашаются не все, так как этот волхв совсем не похож на облик императора, известный по медали Пизанелло (рисунок 69-71).



Рис. 69. Процессия среднего короля. 1459-60 гг. Беноццо Гоццоли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция.

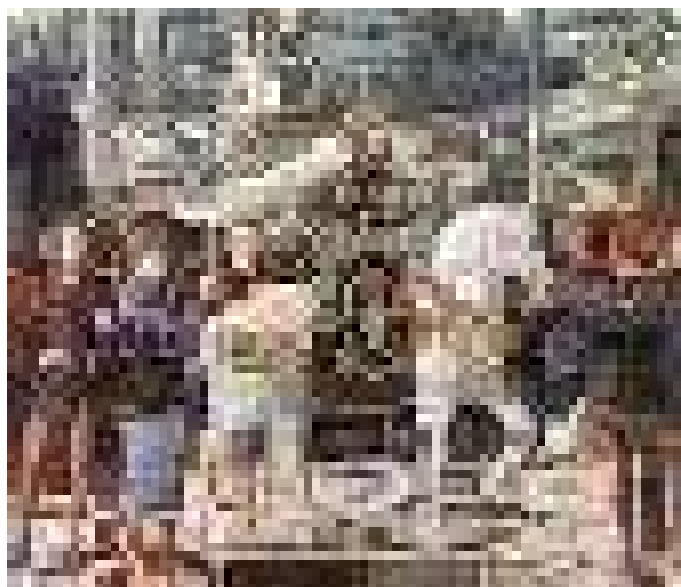


Рис 70. Процессия среднего короля. Деталь. 1459-60 гг.
Беноццо Гоццоли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция.



Рис. 71. Процессия среднего короля. Деталь. 1459-60 гг.
Беноццо Гоццоли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция.

Три пажа за спиной второго волхва – возможно, одетые в мужские костюмы сестры Лоренцо – Бьянка, Наннина и Мария. Впрочем, образы так идеализированы и неиндивидуальны, что утверждать этого точно нельзя (рисунок 72).

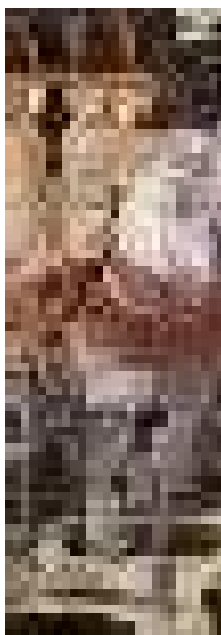


Рис. 72. Деталь. Три пажа.

На западной стене – Процессия старого короля (волхва) (рисунок 73-76).

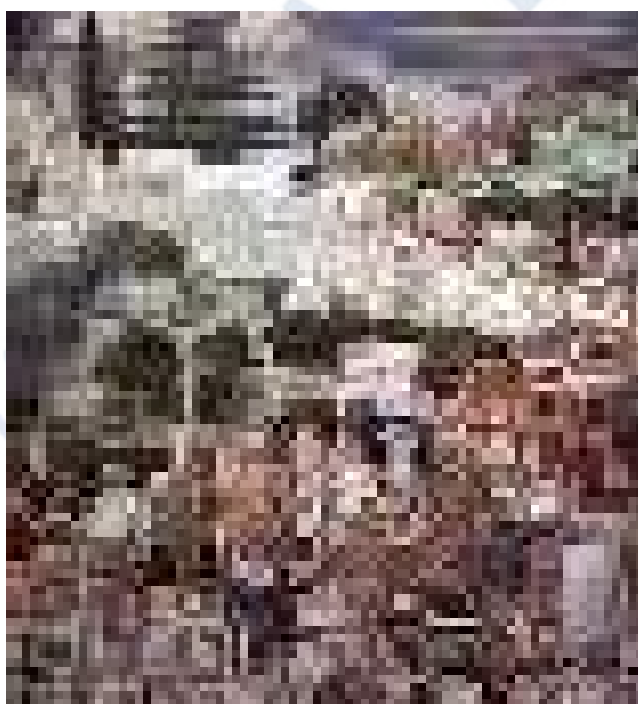


Рис. 73. Процессия старого короля. 1459-60 гг. Беноццо Гоццолли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция.

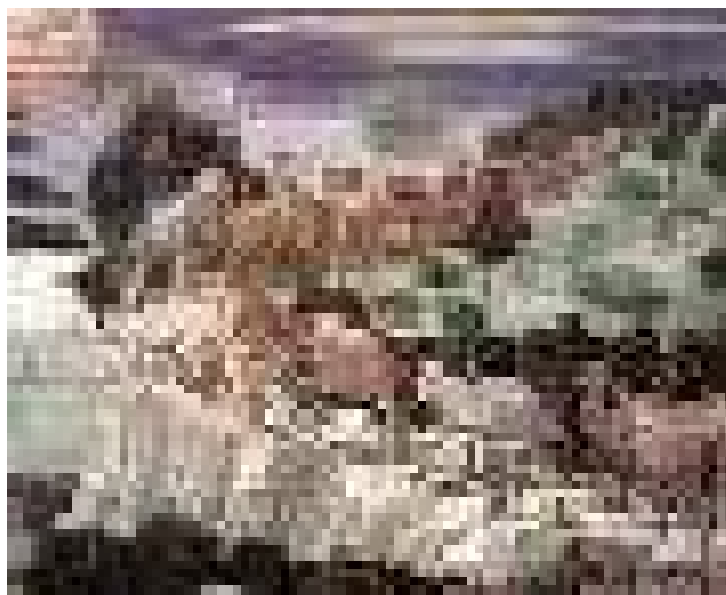


Рис. 74. Процессия старого короля. Деталь. 1459-60 гг.
Беноччо Гоццолли. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция.

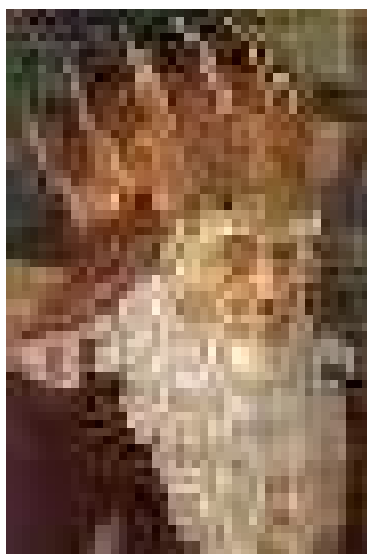


Рис. 75. Деталь. Патриарх Иосиф.

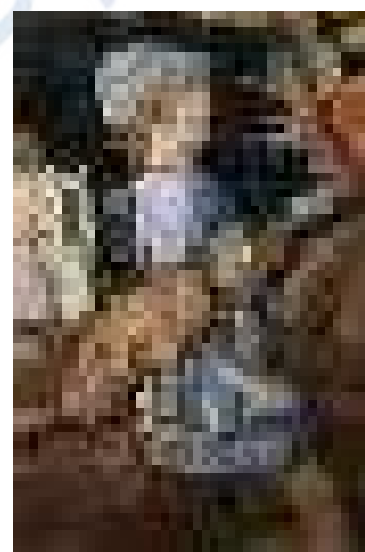


Рис. 76. Юноша с гепардом за спиной,
возможно, Джулиано Медичи

Росписи в Капелле волхвов – невероятное зрелище.¹⁰

Эта работа с её утончённой декоративностью и праздничным богатством красок стоит особняком в творчестве художника. В остальных своих произведениях он придерживался позднеготических традиций.¹¹

¹⁰Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Энциклопедия. – М.: Белый город. Редактор Л. П. Анурова. – 2006.

¹¹С. Дзуффи. Ренессанс: история, эстетика, мастера, шедевры. – М.: Омега, 2008. – ISBN 978-5-465-02080-0 – С. 90.

В Кампосанто работали мастера разных поколений и разного происхождения: Франческо Траини был родом из Пизы, Буонамико Буффальмакко, Стефано Фьорентино, Таддео Гадди и Андреа Бонайути из Флоренции, Антонио Венециано прибыл из Венеции, родившийся в Ареццо Спинелло Аретино до этого работал во Флоренции, а Пьетро ди Пуччо был приглашен из Орвьето.

Роспись Кампосанто началась с восточного крыла здания, в котором когда-то располагался алтарь с огромным изображением Распятия (сохранились его остатки). К Распятию примыкают три небольшие фрески – «Воскресение», «Неверие Фомы» и «Вознесение». Автором «Распятия» считают Франческо Траини. Ему же долгое время приписывалась и следующая за Распятием фреска «Триумф смерти». От этой атрибуции отказался уже Лонги (1932-34), отметивший болонский стиль ее живописи. Старые исследования датировали фреску временем после великой чумы – т.е. после 1348 года. Первым высказался за более раннюю дату – 1332 год, Польцер, затем на основании исследований в области истории костюма Беллози (1974 г.) удалось датировать фреску 1330-ми годами. Ему же мы сегодня обязаны общепринятой ныне атрибуцией фресок **Буонамико Буффальмакко** (рисунки 77).

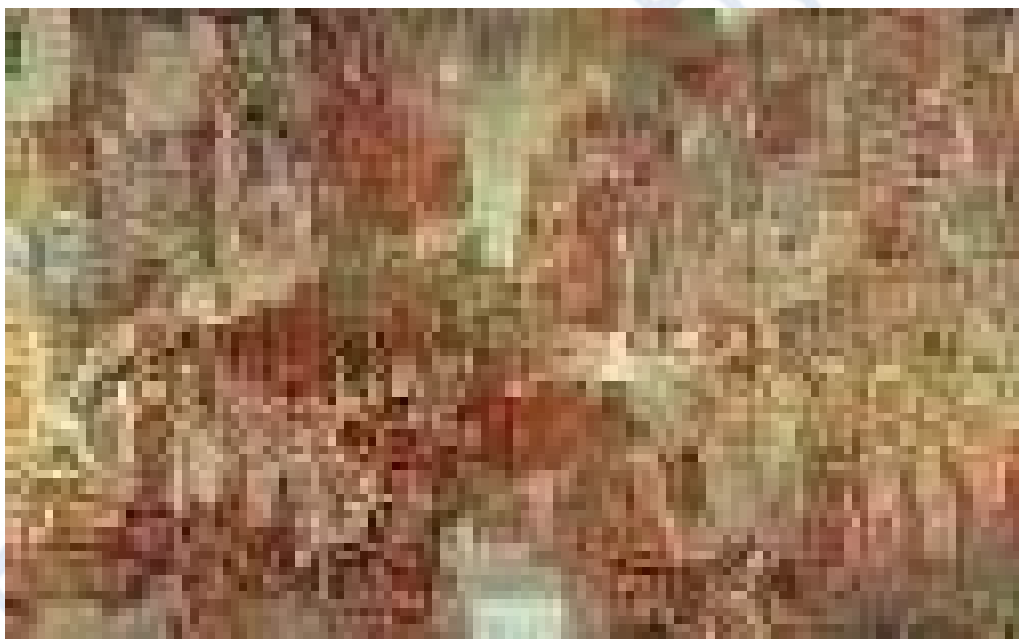


Рис. 77. Триумф смерти, фреска. 1330е. Пиза, Кампо Санто.

Согласно документальным свидетельствам, в 1336 году Буффальмакко находился в Пизе. Фрески были заказаны Симоне Сальтарелли, занимавшим архиепископскую кафедру Пизы в 1323-1342 годах. Тема и содержание этих фресок имеют подчеркнуто нравоучительный характер. Это было наставление посредством образов. Во фреске «Триумф смерти» нет последовательно изложенного рассказа. Значительную роль в составлении художественной программы цикла играли доминиканцы из монастыря Санта Катерина, особенно Деме-

нико Кавалька, составитель «Жизнеописаний святых отшельников». Их благочестивая жизнь и полное отречение в качестве духовного идеала противопос-

тавляются во фресках легкомысленной влюбленности в мирскую жизнь и ее мимолетные радости. Эта назидательность подчеркивается кроме прочего многочисленными надписями на изображениях (и на ныне утраченных бордюрах)¹².

Она представляет собой ряд сцен, которые можно рассматривать в разном порядке. На фоне ландшафтного поля внизу, на пути знатного общества, выехавшего на охоту, оказываются три гроба с покойниками (рисунок 78).

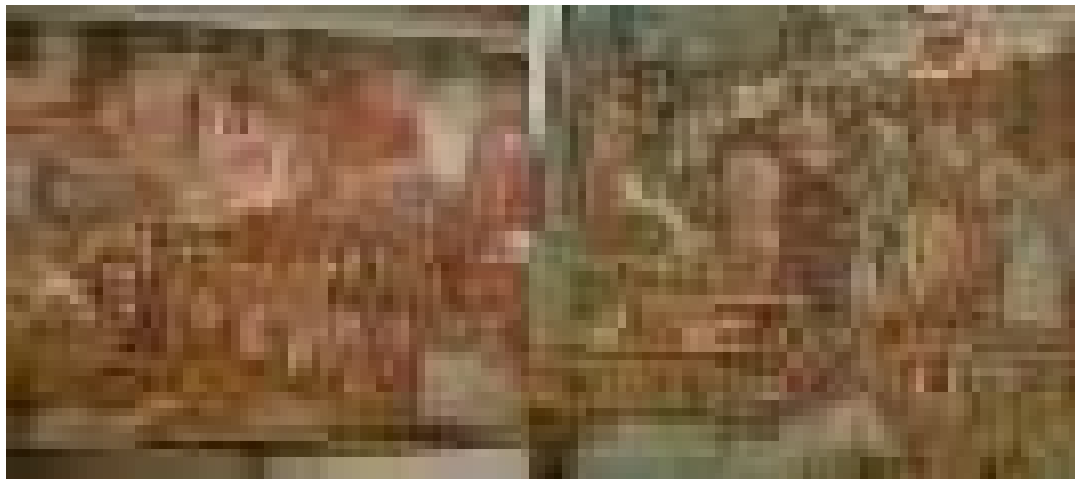


Рис. 78. Триумф смерти, фрагмент.

Это тема предостережения о бренности всего земного, к ней нередко обращались в XIII-XIV веках; ее истоки – легенда о трех живых и трех покойниках, восходящая к французской литературе XIII века. Отшельник указывает всадникам и их свите на мертвых. Их вид сводит на нет все суетные мысли и высокомерие охотников. От этой сцены идет лестница вверх, где располагается обитель чистых духом отшельников.

Справа от нее разворачивается сцена, в которой черти сбрасывают захваченные ими души в расщелины земли, из которых вздымаются языки пламени. Еще далее вправо ангелы ведут битву за людские души, а под ними расположилась группа изящно одетых кавалеров и дам, любующихся райским садом. Молодой человек играет на виоле, дама развлекается с собачкой, а над ними парят пути (рисунок 79-80).

¹²Иоахим Пешке. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии 1280-1400. – Белый город, 2003.

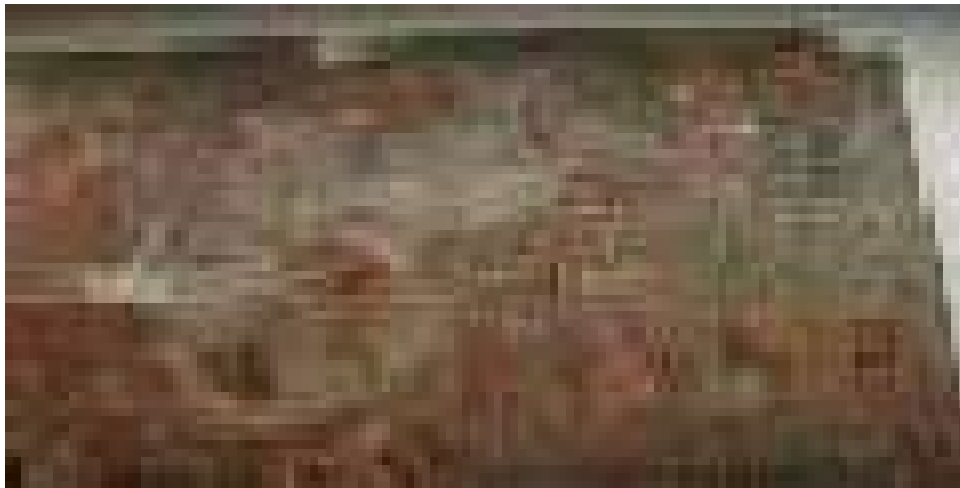


Рис. 79. Триумф смерти, бесы, похищающие души.

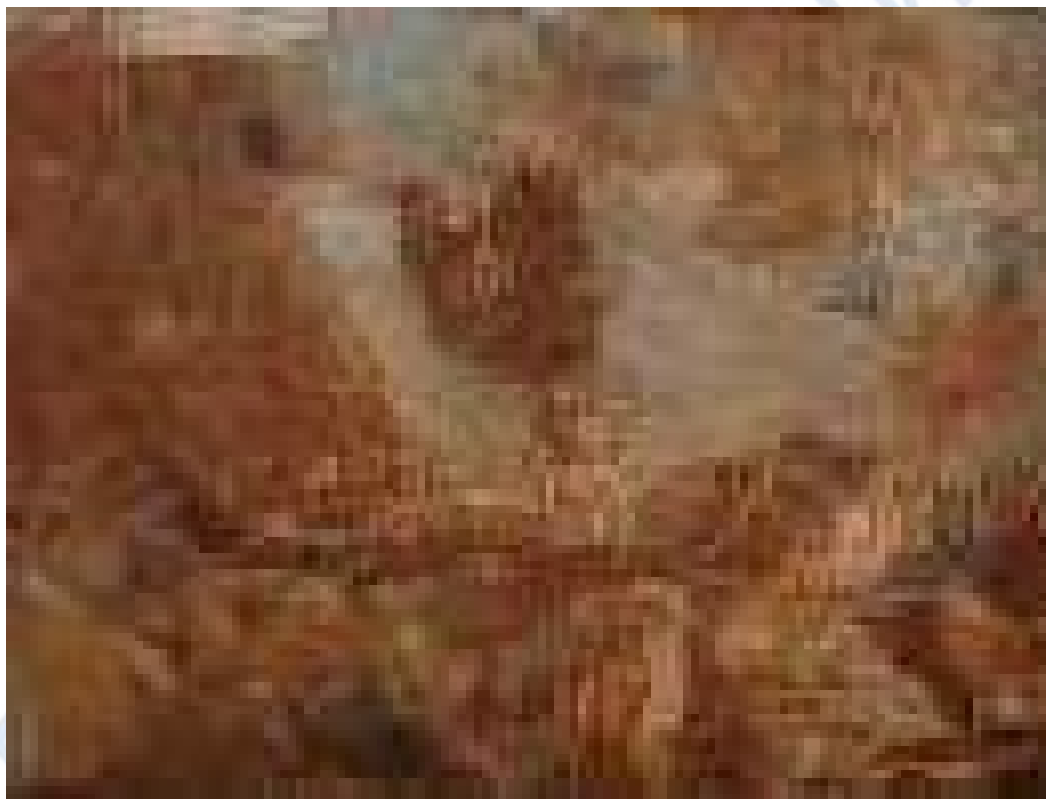


Рис.80. Триумф смерти, фрагмент.

Главный смысл фресок – напоминание о бренности жизни (*memento mori* – помни осмерти).

Та охотничья компания, перед которой разверзлись три гроба, как по всему видно, опять-таки двор Кастракани: на белом коне – его подруга с собачкой, позади всех характерный – видимо, портретный – юноша, влюбленный в принцессу, с тихим удивлением смотрящий на своего сокола, нахохлившегося от запаха тления (рисунки 81-84).



Рис.81. Триумф смерти, охотники,фрагмент.



Рис. 82. Триумф смерти, охотники,фрагмент.



Рис. 83. Триумф смерти, охотники, фрагмент.

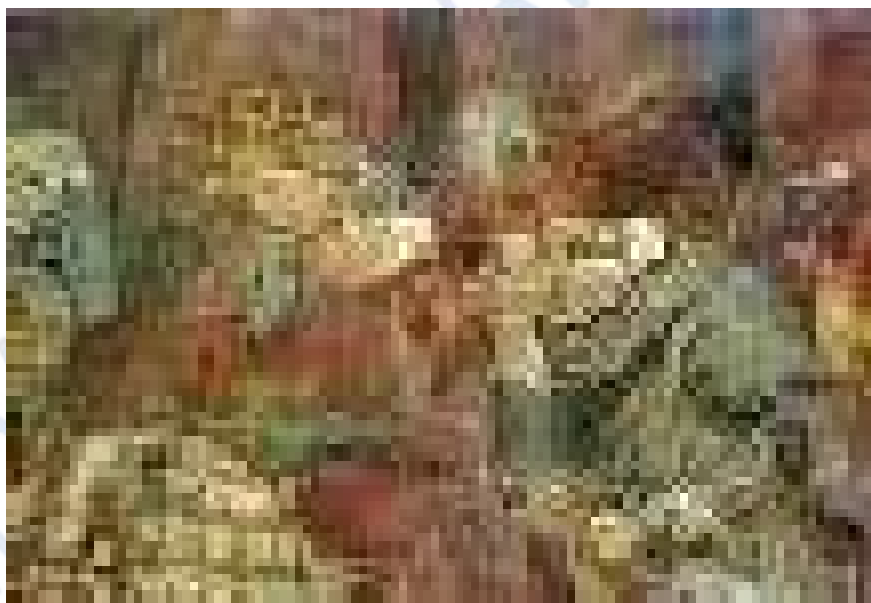


Рис.84. Триумф смерти, фрагмент.

В таком случае, это сам Каструччо едет на вороном коне: костюм тот же, хоть лицо не так удалось. И что же? – он спокоен, наш Каструччо, он не зажимает нос, на его лице нет ни ужаса, ни тоски; он пальцем показывает на гробы и оглядывается назад, словно говорит спокойно, твердо и лишь немногострустно: «Такованашажизнь, мессеры». Но он не уйдет в пустынь, он воскликнет вме-

сте со своим соперником, Лоренцо Великолепным: «Наслаждайся сегодняшним днем, в завтрашнем нет уверенности!»

Написанный на частый в средневековые сюжет о смерти (*memento mori*), «Триумф смерти» с его назидательностью, традиционным изображением смерти с косой, борьбы ангелов и дьяволов за человеческие души оборачивается под кистью мастера в триумф жизни: блестящая кавалькада дам и кавалеров не омрачена видом раскрытых гробов; юноши и девушки в сцене «Сада любви» упоенно слушают музыку, несмотря на приближение смерти в образе летучей мыши с косой. Пейзаж апельсиновой рощи, богатые светские костюмы, любовное изображение конкретных деталей превращают трагический сюжет в светское произведение искусства, полное ликования и радости жизни. Таким мажорным аккордом завершается развитие искусства Треченто¹³.

2. Раннее Возрождение–Кватроченто – начало XV в. – конецXV.

XV в.– это поистине век гуманизма. Кроме того, это эпоха, полная веры в безграничную силу разума, эпоха интеллектуализма. Восприятие действительности проверяется опытом, экспериментом, контролируется разумом. Отсюда тот дух порядка и меры, который столь характерен для искусства Ренессанса. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать строение человека; в XV в. итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы, которая уже назрела в искусстве Треченто. Именно в Кватроченто складывается эстетика искусства Возрождения, тип ренессансной культуры.Мировоззренческие принципы и тенденции кватроченто оказали несомненное влияние на искусство последующих веков – отклассицизмаиромантизмадо определённой направленности в развитии культуры вообще. В изобразительном искусстве этот период знаменуется окончательным переходом от гармоничной условности и образного строя средневековья, в значительной степени подчинённых идеалам духовности и каноническим нормам раннехристианской культуры (переход этот наметился ещё в эпохупроторенессанса–дучентоитреченто), – к системе взглядов, представлений и правил, послуживших основой для формирования концепции фигуративного искусства, т. н.реализма, и, в свою очередь, ставших питательной средой для такого направления, какакадемизм.

Кватроченто характеризуется расцветом архитектуры, живописи и скульптуры. В этот период в Италии работала целая плеяда выдающихся мастеров, и среди них – архитекторБрунеллески, скульпторДонателло. В XV в. начали работатьРафаэль,Микеланджело, творилЛеонардо да Винчи¹⁴.

¹³Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. – СПб.: Азбука-классика, 2003.

¹⁴Жуковский В.И.Искусство Возрождения: учебное пособие. – Красноярск:Краснояр.гос. ун-т,2006. – 298 с. – ISBN 5-7638-0663-8.

2.1. Флорентийская школа XVв.

Первую роль в Кватроченто выпало сыграть Флоренции. С 1434 г. власть во Флоренции переходит к Козимо Медичи, основателю банкирской династии герцогов-меценатов и с ними начался «век медицейской культуры».

Основоположниками искусства Ренессанса стали архитектор Ф. Брунеллески (одним из первых творчески осмысливший античную ордерную систему), скульптор Донателло и живописец Мазаччо, стремившиеся пластически убедительно воссоздать структуру человеческого тела, утвердить значение человеческой личности. В архитектуре Италии только в XV в. начинают проявляться черты нового стиля.

Филиппе Брунеллески(1377-1446) -великий итальянскийархитектор, скульпторэпохи Возрождения(рисунок 85).



Рис. 85. Филиппе Брунеллески

Брунеллески создал несколько статуй из дерева и бронзы. Около 1409г. (между 1410-ми и 1430-ми гг.) Брунеллески создал деревянное «Распятие» в церквиСанта-Мария-Новелла. В Риме молодой Брунеллески обратился от пластики к строительному искусству, начав тщательно измерять сохранившиеся развалины, зарисовывать планы целых построек и планы отдельных частей, капителей и карнизов, проекции, виды зданий и все их детали. Так он проникся духом античности, работая подобно современному археологу с рулеткой, лопатой и карандашом, научился различать виды и устройство античных построек и создал в папках со своими этюдами первую историю римской архитектуры» (П.Франкль).

Брунеллески желал сделать восприятие реконструированных имтерми театров более наглядным и попытался создать из своих планов геометрически-перспективныекартины для определенной точки зрения. В этих поисках впер-

вые была открыта (или вновь открыта), согласно традиции, восходящей ко 2-й половине XV в., прямая перспектива.

Вскоре после приезда во Флоренцию Брунеллески увлекся сложной инженерной задачей – возведением купола надкафедральным собором города Санта-Мария-дель-Фьоре (1420-1436) (рисунок 86-87).

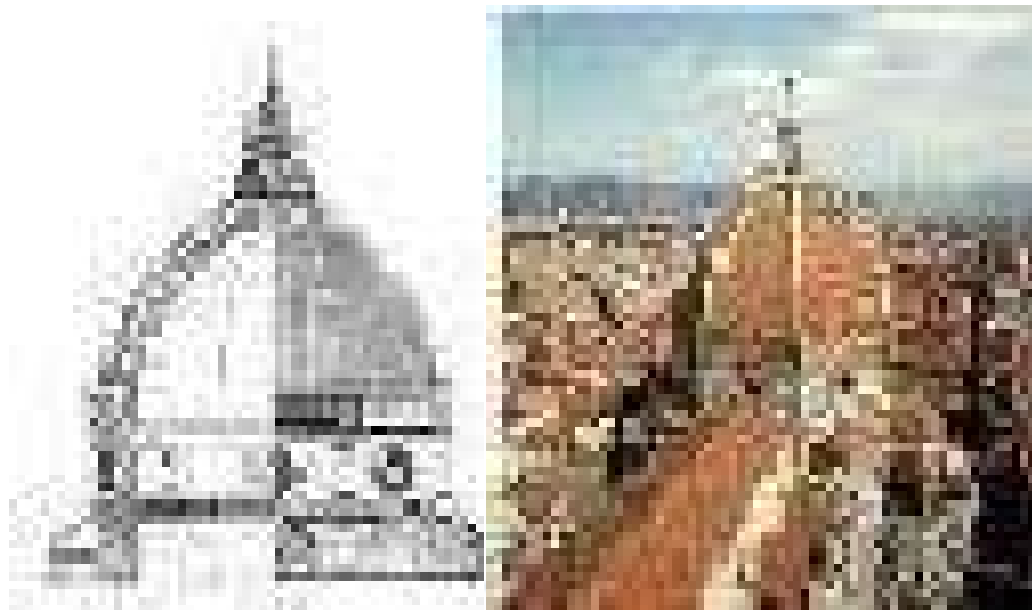


Рис. 86. Купол кафедрального собора Санта-Мария-дель-Фьоре

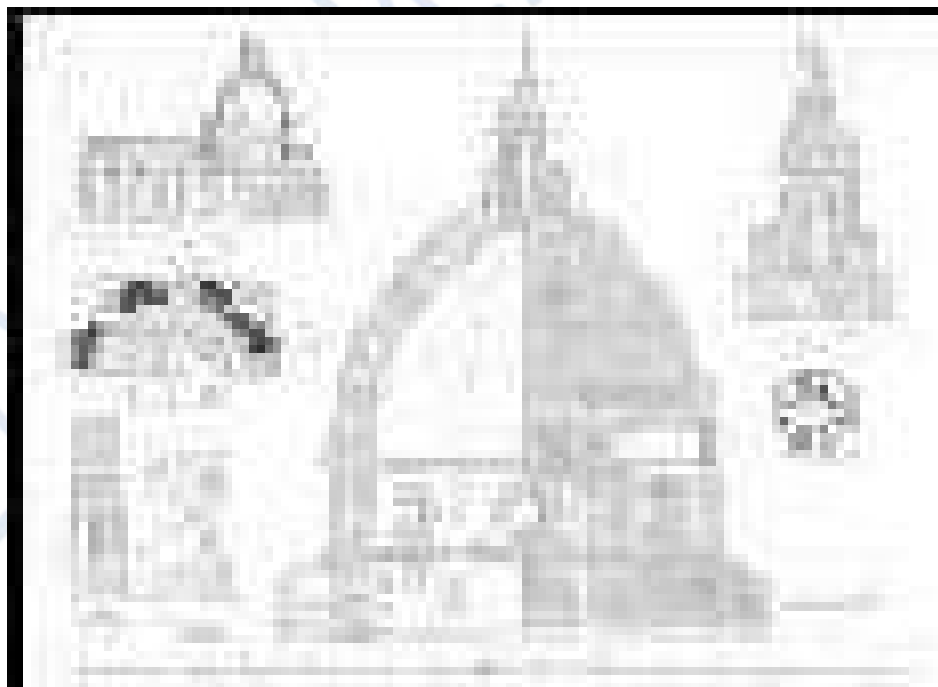


Рис. 87. Чертеж купола

Был спроектирован так, чтобы мог вместить всё население города (намомент строительства – 90.000 человек), то есть был чем-то вроде огромной крытой площади. Храм имеет форму латинского креста, три нефа, два боковых трансепта и полукруглую апсиду. В архитектурном плане примечательны купол, созданный по проекту Филиппо Брунеллески, и облицовка стен с внешней стороны полихромными мраморными панелями различных оттенков зелёного (из Прато) и розового (из Мареммы) цветов с белой каймой (из Каррары). Красный купол собора, ставший символом Флоренции, как бы парит над всем городом. Размеры собора: длина собора – 153 метра, ширина в трансепте – 90 метров, высота сводов – 45 метров, высота купола изнутри – 90 метров, общая высота с крестом – 114 метров, ширина нефов – 38 метров, диаметр купола – 42 метра, общая площадь – 8300 квадратных метров.

Идея купола – восьмигранного стрельчатого свода – готическая, и была уже намечена строителем собора Арнольфо ди Камбио, кампанилу собора строил, как обычно считается, великий Джотто. Сложность самой постройки заключалась не только в возведении купола, но и в сооружении специальных приспособлений, которые позволили бы работать на большой высоте, что казалось тогда невозможным. Совету города Брунеллески предложил сделать лёгкий 8-гранный купол из камня и кирпича, который собирался бы из граней - «долей» и скреплялся вверху архитектурным фонарем, кроме того, он вызвался создать целый ряд машин для подъёма наверх и работы на высоте. В конце 1418 г. четыре каменщика изготовили модель в масштабе 1:12, которая продемонстрировала проект купола и инновационный способ его возведения без сплошной опалубки. Восьмигранный купол диаметром 42 м был построен без опирающихся на землю лесов; он состоит из двух оболочек, связанных 24 ребрами и 6 горизонтальными кольцами.

Необыкновенно изящный и одновременно грандиозный собор стал своеобразным рубежом, отделившим архитектурные традиции средневековья от принципов строительства эпохи Возрождения. Завершил в 1434 г. гигантским куполом Флорентийский собор, в общем, готическое здание, заложенное ещё в 1295 г. Арнольфо ди Камбио. Фонарь восьмигранного купола (диаметр которого не меньше римского Пантеона), господствующего и по сей день в панораме города.

В 1429 году по заказу богатого флорентийского семейства Пацци Брунеллески начал строительство **Капеллы Пацци при церкви Санта Кроче во Флоренции** (рисунок 88), постройка несёт на себе черты конструктивной ясности, античной простоты, гармонии и соразмерности, что становится характерным для всего искусства Возрождения (рисунок 89).



Рис. 88. Католический храм Санта Кроче

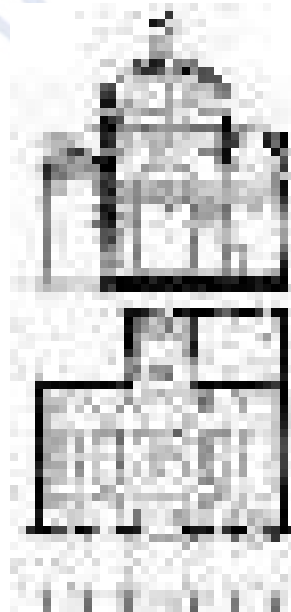
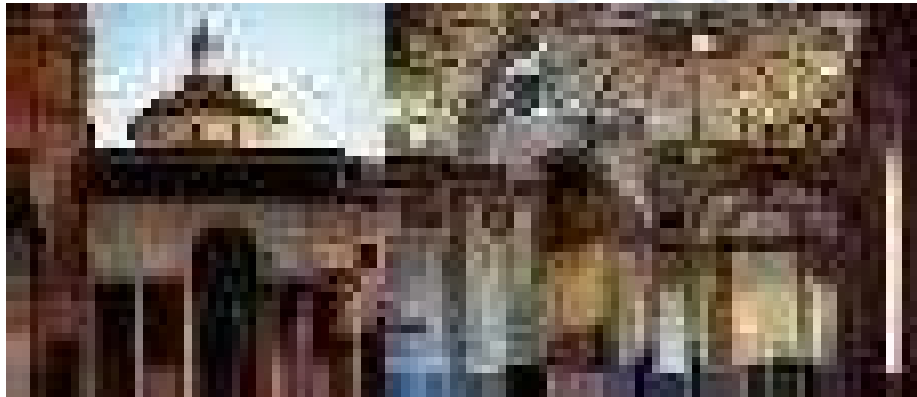


Рис. 89. Капелла Пацци

Фасад часовни делится пополам циркулярной аркой, плавная кривизна которой сочетается с общей картиной фасадной плоскости. В некоторых частях стен расположены небольшие круглые окна, создающие легкую игру светотени в куполе. Сам купол имеет форму, близкую к пологому конусу. Его основанием является низкий цилиндр. Купол грамотно завершает фасадное решение постройки, а к главному пространству капеллы с восточной стороны примыкает не крупный алтарь. В капелле с ее элегантным коринфским портиком и двумя куполами особенно наглядно выражены пространственная свобода, цельность и ясная закономерность композиции. Выделенные цветом пилястры, антаблемент и арки четко выражают гармоничное соотношение опоры и нагрузки. Скульптурный декор интерьера был осуществлен Лукой дела Роббиа и Филиппо Брунеллески¹⁵.

Кватроченто, ранее Возрождение, создало и свой образ светского **городского дворца (палаццо)**: как правило, трехэтажного, носящего по облику крепостной характер благодаря кладке из грубо отесанных камней, особо подчеркивающих первый этаж, но вместе с тем ясного и четкого в своей конструкции. Таковы **палаццо Питти**, Брунеллески получил заказ на постройку в 1440 году. Брунеллески дожил только до закладки фундамента этой постройки. Лишь 8 лет спустя после его смерти была водружена первая колонна; детали, профили, украшения выполняли подчиненные строители, и их сухие формы лишь в самых общих чертах соответствуют замыслу самого мастера. По представлению Брунеллески настоящий ренессансный дворец должен был выглядеть так: трехэтажный, квадратный в плане объем здания, с кладкой из флорентийского тесаного камня (добываемого непосредственно на месте, где сейчас находятся сады Боболи, позади дворца), с 3 огромными входными дверями на первом этаже. Два верхних этажа прорезаны 7 окнами, расположенными по каждой стороне и объединенными линией балконов, проходящими по всей длине фасада.

1458-1464 годы строительства палаццо Питти (рисунок 90), строительство которого было начато в 1458 г. Флорентийским банкиром Лукой Питти, главным сторонником и близким другом Козимо Медичи.

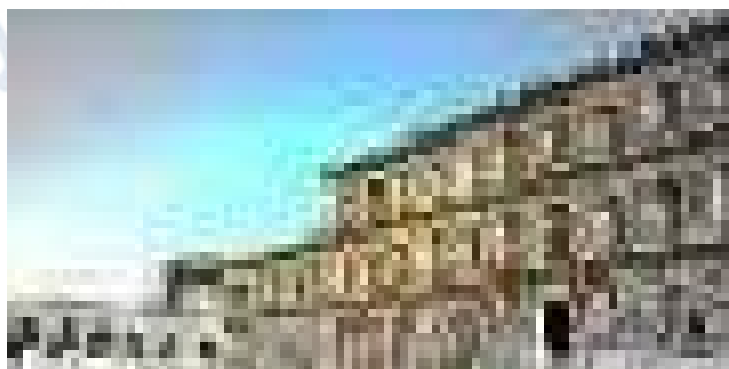


Рис. 90. Палаццо Питти, 1458 – 1464 годы строительства.

¹⁵Филиппо Брунеллески - архитектор и скульптор Раннего Возрождения во Флоренции / www.brunelleschi.ru.

Архитектурные особенности здания: облицовка **рустом** (от лат. Rusticus – буквально «деревенский», «простой», «грубый», «неотесанный») - в архитектуре облицовка внешних стен здания или некоторых пространств на них четырехугольными, правильно сложенными и плотно прилегающими один к другому камнями, передняя сторона которых оставлена неотесанной или отесана очень грубо, и только по краям обведена небольшой гладкой полосой. При этом термин **русто** обозначает либо сам такой камень, либо разделительную полосу между камнями) из огромных блоков, покрывающая весь фасад, выдает претензии на власть и величие, для чего и строился этот дворец¹⁶.

Роскошный интерьер бросается в глаза уже при посещении Appartamenti Monumentali: 6

Рис.92. Палаццо Медичи-Риккарди

¹⁶Брунеллески Филиппо //Большая советская энциклопедия: [в 30 т.]/подред.А. М. Прохоров- 3-е изд. – М.:Советская энциклопедия,1969.

Первое светское здание раннего Ренессанса в городе, оно было построено любимцем Козимо Медичи, архитектором Микелоццо. В настоящее время во дворце размещена Риккардианская библиотека. Этажи здания, выполненные разной кладкой, делят фасад палаццо на три яруса. Грубый руст нижнего этажа постепенно сменяется более гладкими плитами второго и отлично подогнанными плитами третьего этажа. Впервые с античных времён по верху здания пущен карниз с консолями, выступающий далеко вперёд. В 1517 году открытая лоджия на юго-восточной стороне была заделана кирпичом, а в замурованных арках были прорезаны окна стимпанами, создание которых приписывают Микеланджело.

Первый этаж выполнен из необработанного и неполированного камня и, напоминая крепостную кладку, должен символизировать стабильность. Здесь находились конюшни, кухня и жильё для обслуживающего персонала. Внешне второй этаж, выполненный из полированного камня, отделён от первого зубчатым фризом и карнизом и украшен гербом Медичи.

На втором этаже, носившем название «*rianoobile*», находились жилые покои хозяев и представительские помещения. В отштукатуренных залах находились спальни и кладовые. Помещения, которые находятся вокруг квадратного внутреннего дворика палаццо, имеют небольшой размер. Внутренний дворик, где растут лимонные деревья и установлены скульптурные изваяния, также повторяет основную идею прямоугольника с делением на три яруса (рисунок 93). С этого времени внутренние дворики стали обязательно присутствовать во всех аристократических дворцах.

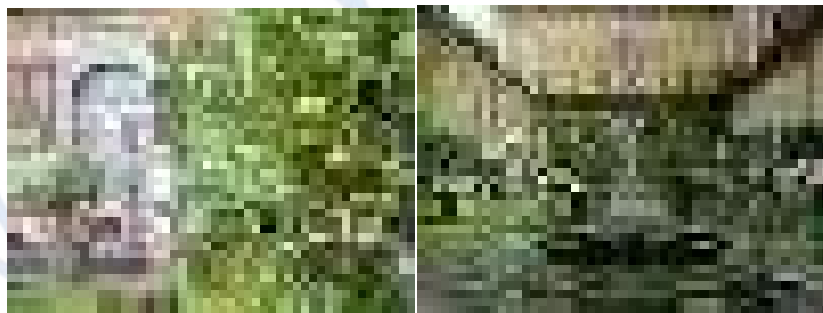


Рис. 93. Сад Палаццо Медичи – Риккарди

По проекту **Леона Баттиста Альберти (1404-1472)** – итальянский учёный, гуманист, писатель, один из зачинателей новой европейской архитектуры в ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения (рисунки 94).



Рис. 94. Леон Баттиста Альберти

По его проектам был построен **палаццо Ручеллаи** во Флоренции (1446-1451) (рисунок 95), повторяет четкость этажного членения, рустика, большая роль пилястр, сдвоенные (парные) окна, подчеркнутый карниз.

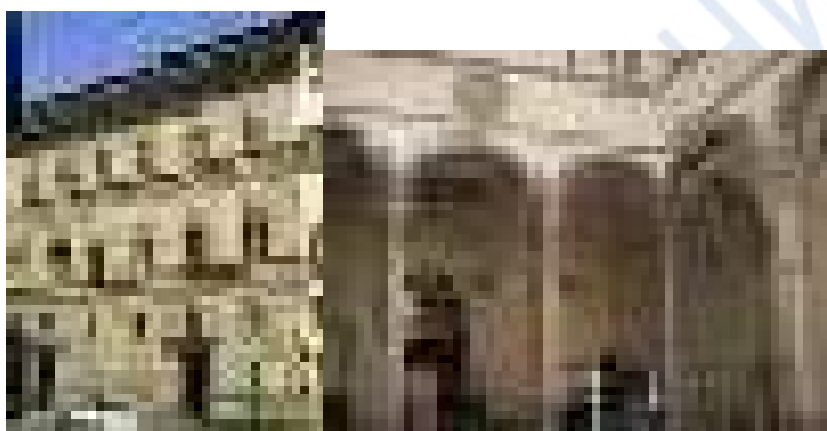


Рис.95.Палаццо Ручеллаи и внутренний дворик

Фасад здания считается одним из первых образцов светской архитектуры эпохи Возрождения, с пилястрами и антаблементом в качестве основных элементов композиции. Рустированные стены производят впечатление мощи, особенно более крупный руст на стене первого этажа, на котором располагался **гауз** (военная кладовая для оружия или артиллерии).

Каждый из трёх этажей здания, наподобие римского Колизея, декорирован пилястрами одного из трёх различных орденов: на первом этаже - тосканский (в Колизее – дорический), на втором Альберти поместил вместо ионического ордера пилястры с оригинальной капителью, разработанной им самим, а третий этаж украшает коринфский ордер в несколько упрощённом варианте. Окна на втором и третьем этажах сдвоены парами.

Напротив Палаццо стоит **Лоджия Ручеллаи** (рисунок 96), где проводились приёмы и банкеты для торговых партнёров, праздновались свадьбы.¹⁷

¹⁷Леон Баттиста Альберти // История культуры стран Западной Европы в Эпоху Возрождения / Под ред. Л. М. Брагиной. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 40-43.

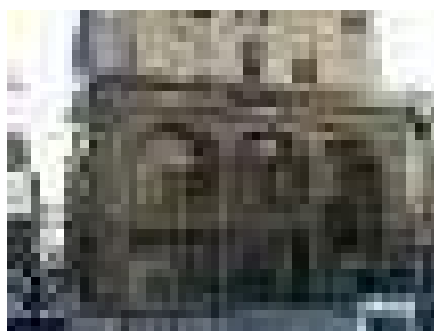


Рис. 96. Лоджия Ручеллаи

Альберти-архитектор оказал большое воздействие на формирование стиля Высокого Возрождения. Вслед за Филиппо Брунеллески развивал античные мотивы в архитектуре, перестроены **церковь Сантиссима-Аннунциата**— построена в 1250 году орденом сервитов (рисунок 97), **фасад церкви Санта-Мария-Новелла** (рисунок 98). Она была построена в XIV-XV веках, став первой базиликой во Флоренции, и вскоре превратилась в главную доминиканскую церковь города. Здание храма сочетает в себе элементы готической и раннеренессансной архитектуры, внутри его украшают многочисленные фрески и погребальные памятники.



Рис. 97. Сантиссима-Аннунциата—базилика во Флоренции.

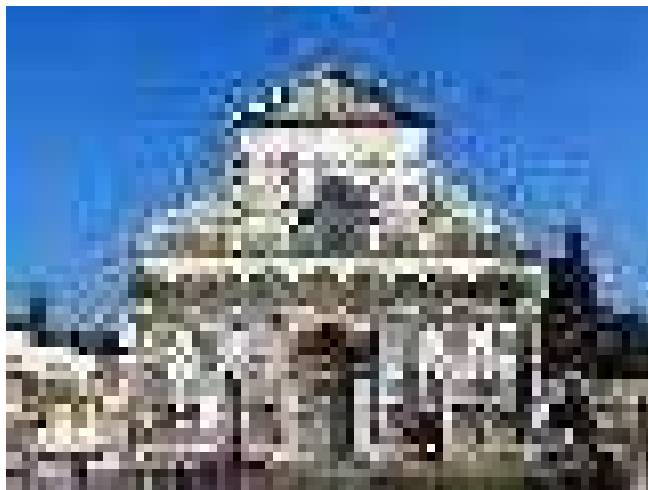


Рис. 98. Базилика Санта-Мария-Новелла – церковь во Флоренции, Италия, 1456-1470

Также перестроены церкви Сан-Франческо в Римини, выстроенный в середине XV века по новаторскому проекту Л. Б. Альберти как усыпальница владетельного рода Малатеста, откуда и название – **храм Малатеста** (рисунок 99), Сан-Себастьяно и Сант-Андреа в Мантуе – здания, определившие основное направление в архитектуре Кватроченто.



Рис. 99. Темпио Малатестиано – кафедральный собор Римини

Альберти занимался и живописью, пробовал свои силы в скульптуре. Как первый теоретик итальянского искусства Возрождения известен своим трудом «Десять книг о зодчестве» (1452), и небольшим латинским трактатом «О статуе» (1464).

В церковном зодчестве нужно отметить еще одну черту: появляется облицовка фасадов церквей и кампанил разноцветным мрамором, отчего фасад становится «полосатым» – характерная черта именно итальянского Кватроченто, и сложилась она, прежде всего во Флоренции.

Годом рождения новой **скульптуры** Кватроченто можно считать начало 15 века. Скульптором, которому выпало в искусстве на целые столетия вперед решить многие проблемы европейской пластики – круглой скульптуры, монументальной скульптуры, скульптуры в интерьере – можно считать Лео Баттиста Альберти.

мента, конного монумента, – **был Донато ди Никколо ди Бетто Барда**, известный в истории искусства как **Донателло** (ок. 1386-1466) (рисунок 100).



Рис.100.Д о н а т е л л о

В его искусстве наблюдаются и готические реминисценции, как, например, в фигуре **мраморного Давида** (рисунок 101) (ранняя работа скульптора).

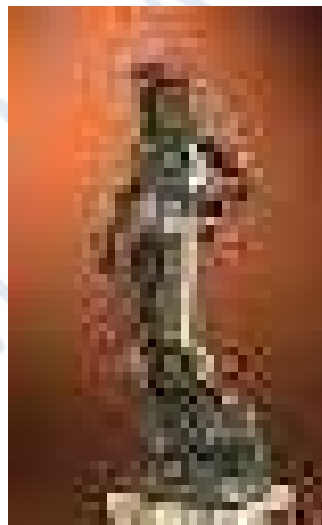


Рис.101. Донателло, Давид. Ок. 1440, бронза. Высота 1,58 м.

Давид Донателло не похож на традиционные изображения библейского героя. Бронзовый Давид – почти мальчик с гибким, юношеским телом и длинными волосами. Он абсолютно наг, если не считать широкополой пастушеской шляпы, увенчанной лавровым венком, и сандалий спонжами. Свободная поза героя – пример контрапоста: тяжесть тела покоится на правой ноге, в то время как левой, полусогнутой, он подпирает голову побеждённого им Голиафа. Тело юноши слегка отклонено от центральной оси; диагональ меча, на который опирается победитель, подчёркивает

неустойчивость и внутреннюю динамику фигуры. В левой руке он держит камень отпирания— орудие победы. Статуя рас-

считана на обход вокруг и осмотр со всех точек зрения; при этом световые блики на поверхности бронзы акцентируют внимание то на одном, то на другом изгибе этого грациозного тела, подчёркивая пространственный характер композиции.

В фигуре **апостола Марка** для флорентийской церкви Орсан-Микеле (10-е годы XV в.) (рисунок 102).



Рис. 102. Донателло. Евангелист Марк (1411). Мрамор.
Церковь Ор Сан Микеле (Флоренция)

Донателло решает проблему постановки человеческой фигуры в рост по законам пластики, разработанным еще в античные времена Поликлетом, но преданным забвению в средневековье. В 1411-1412 гг. Донателло выполнил статую святого Марка для ниши на южной стороне здания церкви Ор Сан Микеле, которая и до настоящего времени украшает предназначенную для нее нишу. Статуя Марка была заказана старшинами цеха льнопрядильщиков, возможно именно поэтому Донателло так тщательно проработал драпировки одежды, изобразив их самых различных форм. Статуя сразу привлекла внимание современников, т.к. Донателло с большим мастерством выразил индивидуальный характер персонажа. Фигура Марка пропорциональна, устойчива и монументальна. Левая рука, держащая книгу, одновременно придерживает плащ, который спадает свободными складками, обрисовывая рельеф ноги. Апостол стоит, опираясь на правую ногу, а левая отодвинута назад и согнута в колене, лишь слегка поддерживая равновесие фигуры. Фигура исполнена достоинства. В этой фигуре всё значимо. Микеланджело сказал о статуе Марка, что он «никогда еще не видел статуи, столь похожей на порядочного человека; если таким был св. Марк, можно поверить и его писаниям».

Для другой ниши того же здания по заказу цеха оружейников Донателло исполнил статую **святого Георгия** (рисунок 103), воплощающую уже ясно вы-

раженный идеал раннего Возрождения, чувство самосознания и уверенности в этом ярко индивидуальном образе подчеркнуто свободной, спокойной позой фигуры, напоминающей колонну, что сближает «Св. Георгия» с лучшими образцами греческой скульптуры периода высокой классики.



Рис.103.Статуя Святого Георгия (1415-1417)

Святой Георгий, являющийся покровителем всех воинов, отправляющихся на бой для защиты идеалов гуманизма, справедливости и чистоты человеческой души. Донателло позволил себе создать молодого юношу, твердо держащегося на ногах и устремляющего свой ясный взор в далекое будущее. Святой Георгий опирается на большой щит, на котором изображен крест – символ всей христианской веры. Он не мирный посланник – он воин, отличающийся стойкостью, верой в Бога, собственные силы и людей, готовых за ним идти. Одного взгляда на скульптуру достаточно, чтобы понять, насколько смелым и мужественным является человек, навсегда застывший в виде каменного изваяния. Мужественности Святому Георгию придают также мощные доспехи, блеск которых был доступен к созерцанию всего несколько десятилетий. В изначальном варианте на голове Святого Георгия имелся шлем, а в руке – меч. Многочисленные перемещения статуи, долгое ее хранение в неподобающем для этого месте и ряд других не самых приятных обстоятельств, привели к тому, что меч и шлем исчезли.¹⁸

¹⁸Либман М. Я. Донателло. – М.: Искусство, 1962. – 252 с.

Несмотря на то, что на момент создания статуи Донателло находился в достаточно молодом возрасте, ему удалось то, что не удавалось ни одному скульптору до него. Именно Донателло впервые сумел придать неподвижной статуе видимость легкости и готовности к движению, для чего им была использована иллюзия вращательного движения. Создание «Святого Георгия» принесло Донателло мировую славу как величайшего из скульпторов своего времени. Созданная скульптура превзошла все ожидания по своему великолепию.

Реалистическое начало искусства Донателло полностью выразилось в образах пророков для колокольни Джотто (1416-1430) (рисунок 104).

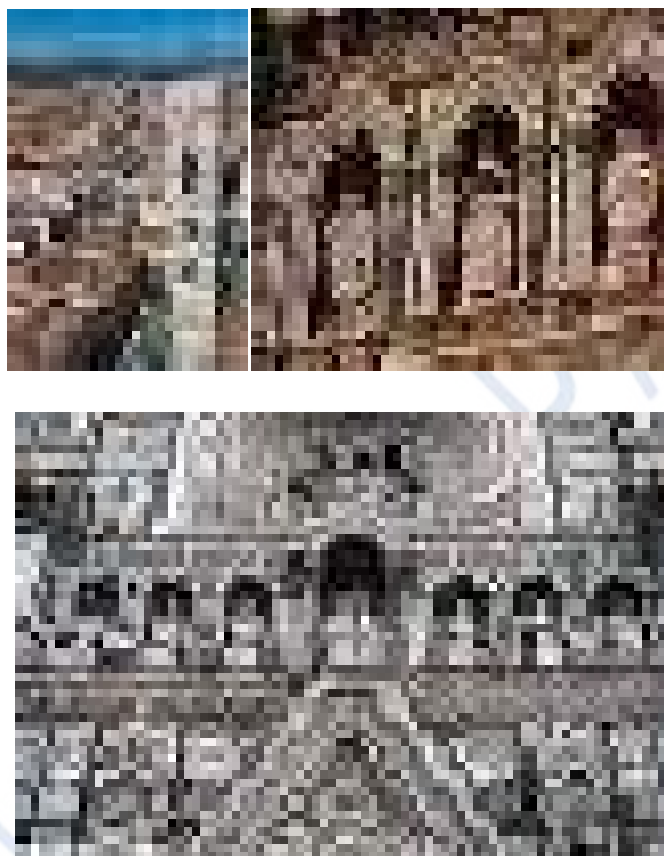


Рис. 104. Колокольня Джотто, образы пророков

Стоящая отдельно от собора Санта-Мария-дель-Фьоре и баптистерия Сан-Джованни, башня является одним из ярчайших примеров флорентийской готической архитектуры. Скульптурное убранство кампанилы - самое важное произведение итальянского готического искусства, демонстрирующее изысканное смешение монументальности и готической трепетности.

Одним из первых портретных бюстов, типичных для Возрождения, справедливо считают **портрет Никколо Удзано** (рисунок 105), политического деятеля Флоренции тех лет, исполненный Донателло в терракоте.

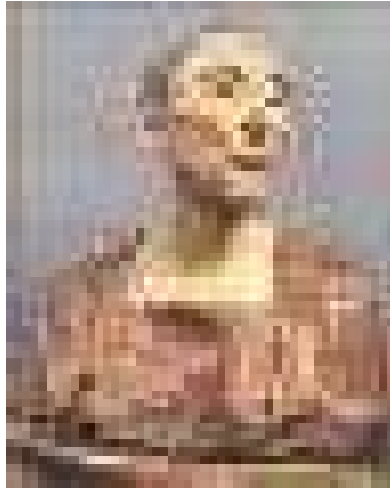


Рис.105.Полихромная терракота. 1430-е годы. Донателло.
Национальный музей Барджелло, Флоренция.

Предполагается, что именно Донателло создал первый скульптурный портрет Флорентийского Возрождения, изваяв бюст Никколо да Уццано (или Удзано), хотя в его авторстве многие ученые сомневаются, причем предполагают, что на самом деле это бюст Цицерона. Несомненно, в бюсте отчетливо прослеживается влияние античной портретной пластики.

Никколо да Уццано был выдающимся общественным деятелем, лидером оппозиционной партии семейству Медичи, банкиром, Флорентинцы долгое время ревниво относились к портрету, опасаясь выдвижения отдельных личностей из гражданского коллектива, и то, что изображение Никколо да Уццано встречается в фресках церкви Санта Мария дель Кармине, Палаццо Медичи-Риккарди, церкви Сант Эджидио, а впоследствии и в мемориальных нишах Галлерей Уффици, свидетельствует о глубоком уважении сограждан и признании его важной роли в жизни города.

Скульптура вырезана из терракоты и раскрашена в стиле классической римской традиции. Мастер с необыкновенным умением передал духовную жизнь и характер своего героя. Драпировки античного одеяния ниспадают пышными складками. Бюст был создан в 30-е годы XV столетия, Никколо умер в 1433 году. В 1985 году бюст прошел цикл реставрационных работ, после которых вновь засиял первоизданной чистотой красок¹⁹.

Поездка Донателло в 1432 г. с Брунеллески в Рим, изучение там античных памятников вдохновили Донателло на целый ряд произведений, языческих по духу, близких по форме античной пластике, как, например, **мраморные ангелы на певческой трибуне** Флорентийского собора (рисунок 106).

¹⁹Донателло / М. Я. Либман// Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978.



Рис.106.Кантория флорентийского собора (1433-1439)

В 1431 г. строительная комиссия флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре заказала молодому скульптору Лука делла Робиа большую певческую трибуну (канторию) над входом в северную сакристию собора. Два года спустя была заказана еще одна кантория – над входом в южную сакристию - в пару к первой, вернувшегося во Флоренцию Донателло.

В целом знаменитая кантория (кафедра для певчих) во флорентийском соборе, украшенная рельефными изображениями пляшущих младенцев-ангелов(т.н. «путти») является одним из величайших шедевров Донателло (рисунки 107).



Рис. 107.Танцующие Путти фрагмент кантории Флорентийского собора, мрамор. 1433-1439. Донателло. Национальный музей Барджелло, Флоренция

Мощные консоли несут мраморную балюстраду кантории, украшенную мозаикой и позолотой. За колоннами изображен уникальный мраморный рельеф, изображающий языческое ликование хоровода упоенно пляшущих крылатых младенцев – путти – излюбленный мотив в скульптуре итальянского Возрождения, распространившийся затем в искусстве XVII-XVIII вв. Изображая фигуры в самых разнообразных позах и движениях, он сознательно увеличивает число точек соприкосновения, что вносит в композицию особую естествен-

ность и живость. В пляске путти у Донателло есть победоносный, героический размах.

Сложное сочетание античных влияний и высокотожественного, глубоко религиозного настроения являет собой рельеф «Благовещение» из церкви Санта Кроче во Флоренции (рисунок 108).

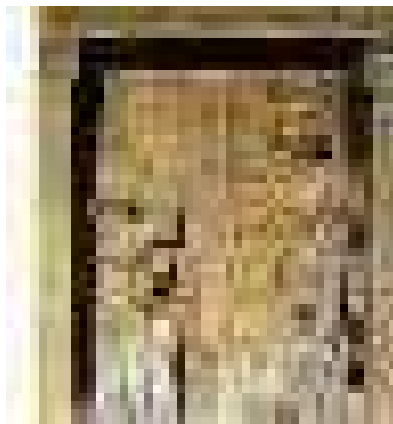


Рис. 108. Алтарь Кавальканти с рельефом «Благовещение» (ок. 1435)

После возвращения из Рима, в начале второго флорентийского периода творчества Донателло создал алтарь Кавальканти с классически сдержанным рельефом «Благовещение» для церкви Санта Кроче. Донателло сумел придать античное богатство пластики прекрасному рельефу из простого серого камня, из которого изваян и алтарь, образы наделены пленительной жизненной непосредственностью. Сюжет «Благовещения» – традиционный сюжет христианского творчества изображен Донателло с большой убедительностью в форме напряженного диалога. Свой рельеф Донателло изобразил с большой естественностью, простотой и задушевностью. Фигуры ангела и Марии выполнены в невысоком барельефе на фоне закрытой двери, украшенной тончайшим линейным орнаментом. Смущенная юная Мария отпрянула от неожиданно появившегося ангела, ее стан слегка склонен, прекрасное лицо дышит очарованием и чистотой молодости. Коленопреклоненный ангел с классически правильным лицом черты держит себя свободно и непринужденно. Положение рук ангела и Марии перекликаются. С большим мастерством скульптор выполнил складки одеяний Марии и ангела.

Обрамление рельефа с античными мотивами богато украшено орнаментом, которое усиливается позолотой, которая была восстановлена в 1884 году. В верхней части скульптор изваял шесть фигурок путти, два из них возлежат, словно беседуя друг с другом, остальные стоят по двое по краям, кажется, что они боятся высоты и пытаются не упасть вниз, держась друг за друга и цветочные гирлянды. Донателло принадлежит и честь создания первого конного монумента в эпоху Возрождения. В 1443-1453 гг. в Падуе он отливает **конную статую кондотьера Эразмо ди Нарни** (рисунок 109), прозванного Гаттамелатой («пестрая кошка»).



Рис.109.Конный памятник кондотьера Эразмо де Нарни,по прозвищу Гаттамелата (1447-1453)

Широкая, свободная моделировка формы создает монументальный образ военачальника, главы наемных войск, кондотьера с маршальским жезлом в руке, облаченного в доспехи, но с обнаженной головой, на грузном, величественном коне. Левая передняя нога лошади опирается на ядро. Как и всадник на коне, прост, ясен и строг постамент. Образ Гаттамелаты, несомненно, исполнен под влиянием античных пространственных решений, прежде всего образа Марка Аврелия. Памятник Гаттамелаты стоит на площади перед падуанским собором св. Антония, рельефы алтаря которого исполнял также Донателло (1445-1450).

Используя лучшие традиции искусства средневековья, изучив античную пластику, Донателло пришел к своим собственным решениям, к образам глубокой человечности и подлинного реализма, что объясняет его огромное влияние на всю последующую европейскую скульптуру. Недаром его назвали одним из трех отцов Возрождения наряду с Брунеллески и Мазаччо.²⁰

Ведущая роль в живописи флорентийского Кватроченто выпала на долю художника **Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи Гвиди**, известного под именем **Мазаччо** (1401-1428) – знаменитый итальянский живописец, крупнейший мастер флорентийской школы, реформатор живописи эпохи Кватроченто (рисунок 110).

²⁰Краснова Ольга Борисовна. Искусство Средних веков и Возрождения: энциклопедия. – ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 194-197. – 320 с. – 5000 экз. – ISBN 5-94849-063-7.

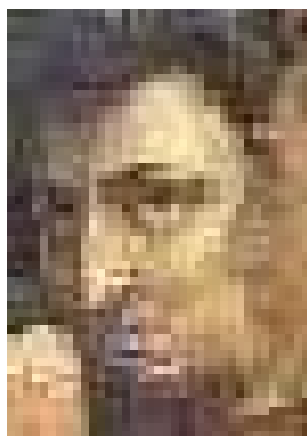


Рис. 110. Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи Гвиди, Мазаччо (1401-1428)

Все современные исследователи считают триптих Сан Джовенале (Триптих из церкви Святого Ювеналия) первым достоверным произведением Мазаччо (его размеры: центральная панель 108 x 65 см, боковые - 88 x 44 см). Он был обнаружен в 1961 году итальянским учёным Лючано Бертив небольшой церкви Св. Ювеналия (рисунок 111).



Рис. 111. Триптих Святого Ювеналия

В центре алтаря Мадонна с младенцем и двумя ангелами, справа от неё святые Варфоломей и Блез, слева – святые Амвросий и Ювеналий. Пластика форм и смелость ракурсов создают впечатление массивной объёмности, какого в итальянской живописи не существовало доэтого.²¹

Фреска Sagra «Освящение» была написана на стене кармелитского монастыря, и просуществовала примерно до 1600 года (рисунок 112).

²¹Знамеровская Т. П. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо / Ленинградский орден Ленина и орден Трудового Красного Знамени государственный университет имени А. А. Жданова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 176, [16] с. – 8750 экз. (обл.)



Рис. 112. Флорентийский художник 2-й пол. XVI в. Рисунок «Сагры» Мазаччо. Кабинет рисунков, Флоренция

На ней, согласно Вазари, Мазаччо изобразил приближающуюся к церкви процессию горожан, идущих по площади в несколько рядов, развёрнутых под углом. До наших дней дошли только рисунки разных художников, (в частности и Микеланджело), копирующие фрагменты этой фрески. Для своего времени она обладала большой новизной, и, вероятно, не понравилась заказчикам в силу слишком большого впечатления реальности, которое она производила. В ней не было ничего от привычной готики с её аристократичностью, узорчатыми дорожными тканями, золотыми украшениями. Напротив, Мазаччо изобразил участников шествия в очень простой одежде. Среди них, по словам Вазари, можно было видеть не только его друзей – Донателло, Брунеллески и Мазолино, но и тех представителей флорентийской политики, которые выступали за преобразования в республике и боролись против миланской угрозы, добившегося в 1425 году заключения договора с Венецией против Милана.

Мазаччо использовал сюжет религиозной церемонии «для воплощения актуальных гражданских, республиканских, политико-патриотических идей». Вполне возможно, что реализм Мазаччо воспринимался в то время не просто как антитеза готике, но и как демократическое искусство средних слоёв, служившее неким идейным противовесом аристократии.

Можно сказать, что Мазаччо решил насущнейшие проблемы живописного искусства, которые поставил за столетие до этого Джотто. Уже в двух главных сценах росписи в капелле (часовня) **Бранкаччи** (рисунок 113) флорентийской церкви Санта-Мария-дель-Кармине, построена в 1365 году Пьетро Бранкаччи, знаменитая своими стенными росписями эпохи раннего Ренессанса.



Рис. 113. Капелла Бранкаччи, 1367 года – ок. 1422

Фрески капеллы посвящены истории жизни св. Петра, но не имеют хронологически последовательного изложения его жития, а представляют собой набор разновременных сюжетов. Вероятно, это связано с тем, что сами сюжеты были взяты из трёх источников – «Евангелий», «Деяний Апостолов» и «Золотой легенды» Иакова Ворагинского. Однако начинаются они с первоначального греха. В капелле Бранкаччи Мазаччо участвовал в исполнении шести фресок.

Левая сторона



Левая стена, верхний ряд:

«Изгнание из Рая» (Мазаччо), «Чудо со статиром» (Мазаччо), «Проповедь Петра трем тысячам» (Мазолино)



Левая стена, нижний ряд:

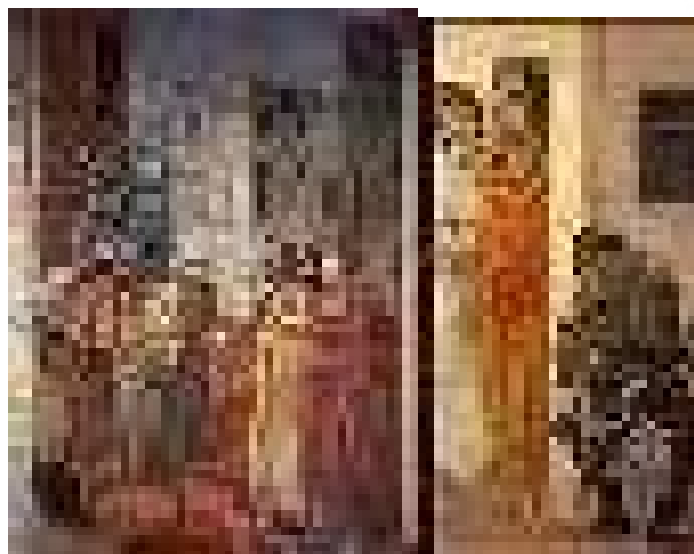
«Павел навещает Петра в темнице» (Филиппино Липпи), «Воскрешение сына Теофила и апостол Пётр на кафедре» (Мазаччо, закончена Липпи; кафедра была возведена для Петра правителем Антиохии Теофилом, обратившимся в христианство), «Пётр исцеляет больных своей тенью» (Мазаччо)

Правая сторона



Правая стена, верхний ряд:

«Крещение Петром неофитов» (Мазаччо), «Святой Пётр, исцеляющий калеку и воскрешающий Тавифу» (Мазолино и Мазаччо), «Грехопадение» (Мазолино)



Правая стена, нижний ряд:

«Петр, распределяющий имущество общины между бедными, смерть Анании и Саффиры» (Мазаччо), «Диспут с Симоном Волхвом и распятие Петра» (Филиппино Липпи), «Освобождение Петра из темницы» (Филиппино Липпи)

Фрески Мазаччов капелле Бранкаччи совершили революцию в европейском изобразительном искусстве и предопределили вектор его развития на несколько столетий вперёд.

Фреска «**Чудо со статиром**»^{22, 23} (рисунок 114) со времён Вазари считается лучшим произведением Мазаччо (в некоторых русских книгах её именуют «Подать»).

²²В. Н. Лазарев. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве

²³«Художественная галерея. Мазаччо», № 54, 2005 г.

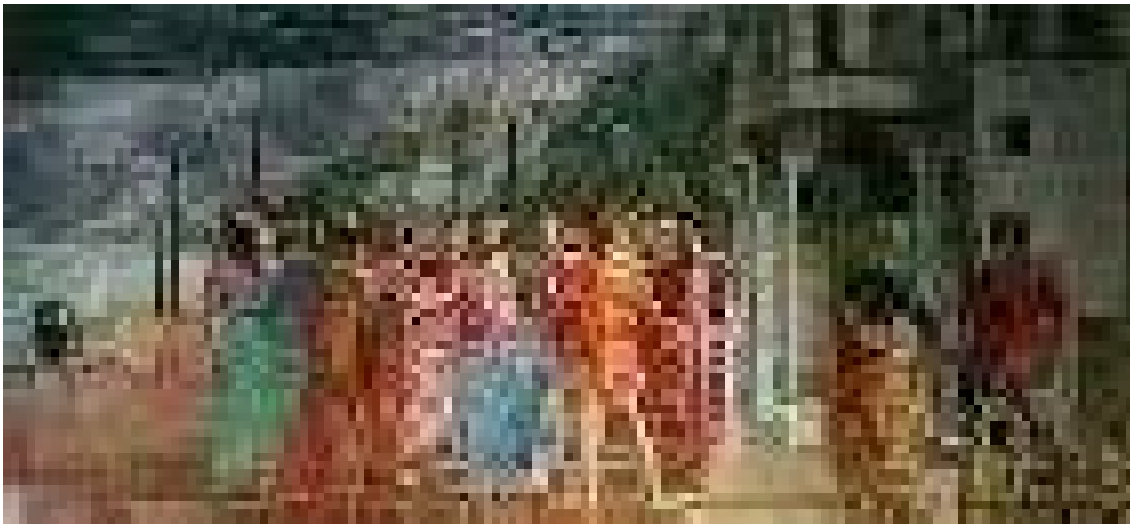


Рис. 114. Фреска «Чудо со статиром (Подать)»

Этот эпизод из жизни Христа взят из Евангелия от Матфея (17: 24-27). Иисус и апостолы, путешествуя с проповедями, пришли в город Капернаум. Для того, чтобы войти в город, надо было заплатить пошлину в один статир. Поскольку у них не было денег, Христос приказал Петру поймать рыбу в близлежащем озере и сотворить чудо, достав монету из её чрева. На фреске изображены сразу три эпизода. В центре – Христос в окружении апостолов указывает Петру то, что предстоит сделать; слева – Пётр, поймавший рыбу, достаёт монету из её чрева; справа – Пётр отдаёт монету сборщику налогов возле его дома²⁴.

Фреска «Изгнание Адама и Евы из рая» (рисунки 115) – Мазаччо показал себя художником, для которого было ясно, как помещать фигуры в пространстве, как связывать их между собой и с пейзажем, каковы законы анатомии человеческого тела.



Рис. 115. Фреска «Изгнание Адама и Евы из рая»

²⁴Дзуффи С. Возрождение XV век: Кватроченто. – М.: Омега, 2008. – С. 314-315. – ISBN 978-5-465-01772-5.

Сцены Мазаччо полны драматизма, жизненной правды: в «Изгнании из рая» Адам от стыда закрыл лицо руками. Ева рыдает, запрокинув в отчаянии голову. Мазаччо первый решил главные проблемы Кватроченто - линейной и воздушной перспективы. Естественным у него было и освещение: оно соответствовало реальному свету, падающему с правой стороны капеллы.

Целый ряд художников вслед за Мазаччо разрабатывали проблемы перспективы, движения и анатомии человеческого тела, поэтому они о л у ч и л и в науке название **перспективистов и аналитиков**. Это такие живописцы, как Паоло Уччелло, Андреа Кастаньо, умбрийский живописец Доменико Венециано. **Паоло Уччелло (1397-**

1475) – итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения, один из создателей научной теории перспективы (рисунки 116).

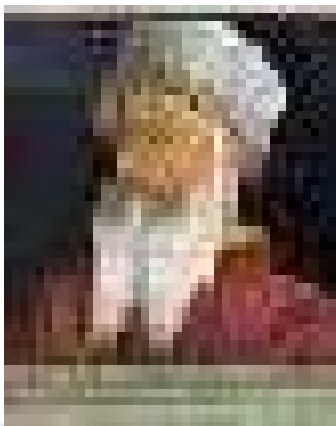


Рис. 116. Паоло Уччелло, 1397-1475

Современник Мазаччо, работы которого оказали на него большое влияние.

Первая дошедшая до нас датированная работа Уччелло – фреска «Собрание английского кондотьера Джона Хоквуда во флорентийском соборе» (1436) (рисунок 117).



Рис. 117. Паоло Уччелло. «Надгробный памятник Джону Хоквуду».
Фреска в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре, Флоренция

Приблизительно с середины 30-х до середины 40-х гг. XV в. работал над циклом фресок в церкви Санта Мария Новеллана сюжеты из Ветхого Завета. В 1456 г. по приглашению Козимо Медичи приступил к украшению дворца, построенного Микелоццо, – сделал три картины «Битва при Сан Романо», в которых изобразил эпизоды битвы при Сан-Романо (1432), где флорентийцы одержали победу над войсками Сиены. Битва была запечатлена на трёх больших полотнах итальянского художника эпохи Возрождения Паоло Учелло. Сегодня все три картины разделены и находятся в галереях Лондона, Парижа и Флоренции:

Атака Никколо да Толентино (вероятно, периода 1438-1440 годов) (рисунок 118), яичная темпера с применением масла грецкого ореха и льняного масла на тополе, 182 x 320 см, Лондонская Национальная галерея.

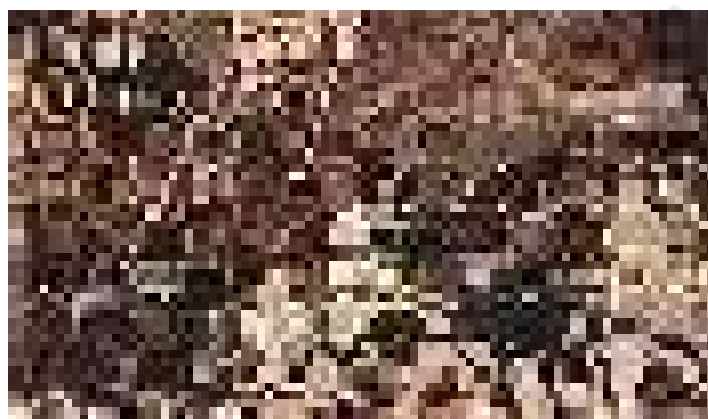


Рис. 118. «Битва при Сан-Романо». «Атака Никколо да Толентино»

Поражение Бернардино делла Карда (дата неопределенна, 1435-1455) (рисунок 119), темпера на дереве, 182 x 320 см, Галерея Уффици, Флоренция.

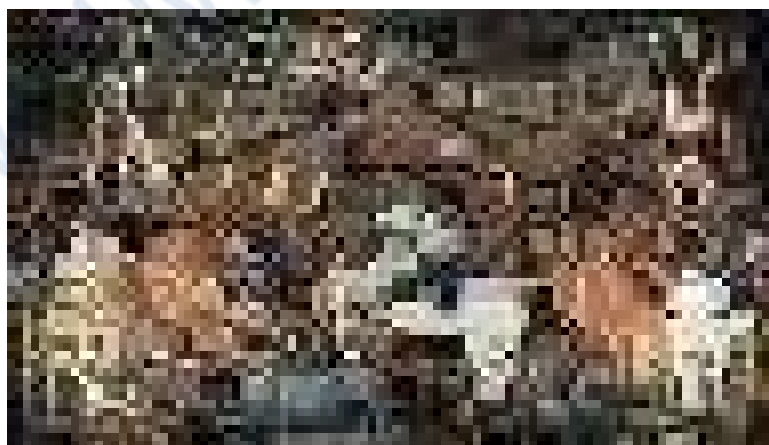


Рис. 119. «Поражение Бернардино делла Карда»

Атака Микелетто да Котиньола (около 1455 года) (рисунок 120), деревянная панель, 182 x 317 см, Лувр, Париж.

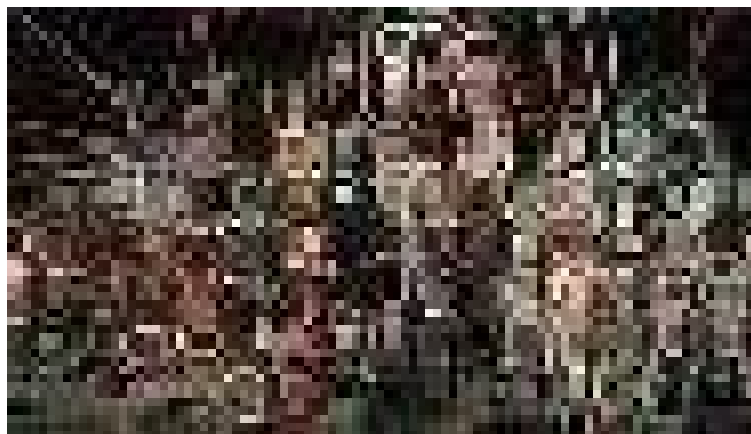


Рис. 120. «Атака Микелетто да Котиньола»

Первоначально это был единый фриз длиной в 9,5 м, помещённый высоко на стенах одной из комнат Палаццо Медичи. В инвентаре 1492 года они упоминаются как часть убранства спальни Лоренцо Великолепного (на других стенах которой находились три другие картины кисти того же художника совместно с Франческо Пезеллино - схватка львов и драконов, Суд Париса и охотничья сцена; а ниже висели шпалеры со сходными рыцарскими и охотничьими мотивами). Этот ансамбль напоминал по сюжетам и стилю декоративное убранство северо-итальянских замков.²⁵

Для многих работ Уччелло характерна сказочность, изысканная декоративность, красочность и фантастичность; ряд работ овеяны духом куртуазности, например, картина «Св. Георгий» (рисунок 121).

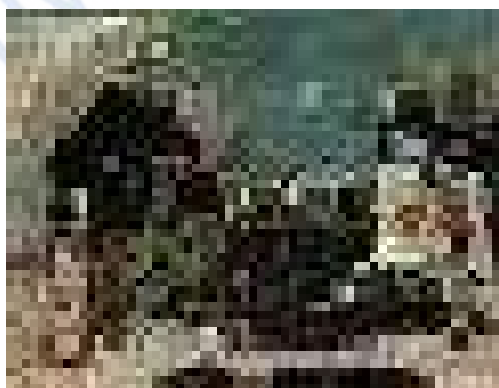


Рис. 121. Св. Георгий с драконом

Существовало среди флорентийских художников и более архаическое направление, выражающее консервативные вкусы. Одним из самых известных

²⁵Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. – М., 1996. – С.170-172.

среди них был фра (т. е. брат – обращение монаха к монаху) **Джованни Беато Анжелико да Фьезоле** (1387-1455) – итальянский художник эпохи Раннего Возрождения, доминиканский монах (рисунок 122).



Рис. 122. Посмертный портрет фра Беато Анжелико кисти Лука Синьорелли, фрагмент фрески «Деяния Антихриста» (1501) в Соборе Орвieto Флоренция

Образы его мадонн, написанных по средневековым традициям часто на золотом фоне, полны лиризма, покоя и созерцательности, а пейзажные фоны пронизаны просветленным чувством жизнерадостности.

Начинал деятельность с иллюстраций религиозных книг. Работа с крупными формами началась с росписи алтарей в 1428? –1433 году монастыре Сан-Марко (Флоренция), когда несколько монахов из Фьезоле переехали во Флоренцию, чтобы расписывать отстроенный Микелоццо монастырь (рисунок 123).



Рис. 123. Фра Анжелико. «Благовещение» (фреска музея в монастыре Сан-Марко (Флоренция))

Для творчества фра Анджелико характерна простота цветовых решений, граничащая с наивностью, мягкий лиризм, свойственный многим мастерам Кватроченто, широкое использование золота.²⁶

Во второй половине XV в. с усилением роли патрициата в искусстве еще более приобретают значение изящество и роскошь. Евангельские сюжеты, изображенные **Доменико Гирландайо** (1449-1494) на стенах церкви Санта Мария Новелла, по сути, представляют собой трактовку сцен быта высших слоев флорентийского общества (рисунок 124).

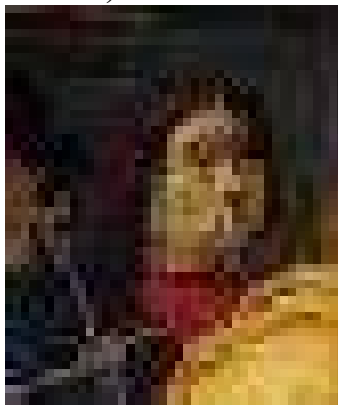


Рис. 124. Доменико Гирландайо, автопортрет

Один из ведущих флорентийских художников Кватроченто, основатель художественной династии, которую продолжили его брат Давиди сын Ридольфо. Глава художественной мастерской, где подвизался юный Микеланджело. Автор фресковых циклов, в которых выпукло, со всевозможными подробностями показана домашняя жизнь библейских персонажей (в их роли выступают знатные граждане Флоренции в костюмах того времени).

Согласно Вазари, первыми работами Гирландайо были росписи капеллы Веспуччи в церкви Оньисанти (частично сохранились), и фрески с житием **святого Павлина Ноланского** (разрушены), после которых он «завоевал себе величайшую славу и приобрёл известность» (рисунок 125).

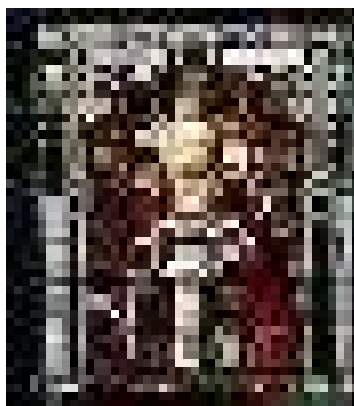


Рис. 125. Павлин Ноланский Милостивый – епископ Ноланский (409/411-431).

²⁶ Янина Белошапкина Небесный автор фра Анджелико // «Искусство»: Журнал. – Издательский дом «Первое сентября», 2011. – Декабрь (№ 17 (473)). – С. 16.

Исследователи считают, что фрески с житием святого были созданы художником около 1470 года.

В первой половине 1476 года, художник вернулся во Флоренцию, и, вероятно, какое-то время провёл в мастерской Верроккьо, где тогда работали Боттичелли, Перуджино, а позднее Леонардо да Винчи. Эта «лаборатория» живописи, в которой велись бесконечные споры о цвете, динамике и ритме изображения, сыграла важную роль в формировании стиля Доменико.

В 1477-1478 годах Доменико вновь работал в Сан-Джиминьяно, создав там одно из своих самых поэтичных произведений – **фрески в капелле Святой**

Церковь знаменита своими фресками, выполненными Доменико Гирландайо, Беноццо

Рис. 127. Внутренняя часть церкви

Фрески включают несколько циклов: Ветхого Завета, Нового Завета, Страшного суда, а также Благовещения, Мучения Святого Себастьяна, и историй местной святой по имени Фина.

Часовня святой Фины посвящена молодой девушке по имени Серафима, ставшей покровительницей Сан-Джиминьяно. Fiна осталась сиротой в раннем возрасте, долго болела, стала инвалидом. Каждый день она лежала на деревянном поддоне, отказавшись от кровати. За ней ухаживали две женщины. По легенде, за восемь дней до её смерти в возрасте 15 лет, ей было видение, в котором папа Григорий I сообщил ей о близости смерти. В день её кончины, 12 марта 1253 года, колокола Сан-Джиминьяно начали звонить сами по себе, вокруг её лежанки выросли бледные лиловые цветы, а во время похорон произошли чудеса исцеления. Говорят, что каждый раз на день её памяти в Сан-Джиминьяно расцветают бледные цветы (рисунок 128).



Рис. 128. Похороны святой Фины. Доменико Гирландайо

Часовня была описана как «одно из сокровищ архитектуры, живописи и скульптуры Возрождения».

Особой изысканности флорентийское искусство достигает в конце века, в правление внука Козимо - **Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным (1449-1492)** (рисунок 129). Трезвый и даже жестокий политик, настоящий тиран, Лоренцо был вместе с тем одним из образованнейших людей своего времени. Поэт, философ, гуманист, меценат, язычник по мироощущению, склонный, однако, к религиозной экзальтации, он превратил свой двор в центр художественной культуры того времени, где нашли приют такие великие художники, как Боттичелли и Микеланджело. В культуре двора Лоренцо Великолепного много противоречивого, она слишком изнежена, пронизана настроениями декаданса, замкнута узкой социальной средой.



Рис. 129. Лоренцо ди Пьеро де Медичи

Типичнейшим художником конца флорентийского Кватроченто, выразителем эстетических идеалов двора Лоренцо Медичи был **Сандро Боттичелли (Алессандро ди Мариано Филиппи, 1445-1510)** (рисунок 130), ученик Филиппе Липпи – великий итальянский живописец эпохи Возрождения, представитель флорентийской школы живописи.

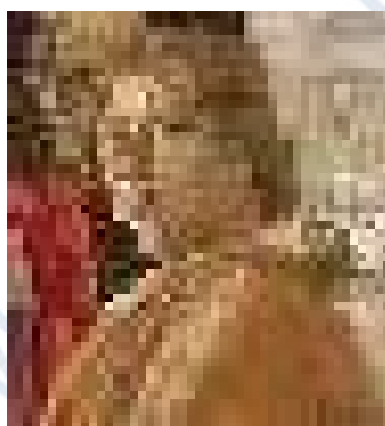


Рис. 130. Сандро Боттичелли

Первые самостоятельные произведения Боттичелли – несколько изображений Мадонн – по манере исполнения демонстрируют близость к работам Липпи и Мазаччо, наиболее известны: «**Мадонна с Младенцем, двумя ангелами и юным Иоанном Крестителем**» (1465-1470) (рисунок 131), «**Мадонна с Младенцем и двумя ангелами**» (1468-1470) (рисунок 132), «**Мадонна в розовом саду**» (около 1470) (рисунок 133), «**Мадонна Евхаристии**» (около 1470) (рисунок 134).



Рис. 131. «Мадонна с Младенцем, двумя ангелами и юным Иоанном Крестителем»



Рис. 132. «Мадонна с Младенцем, двумя ангелами»

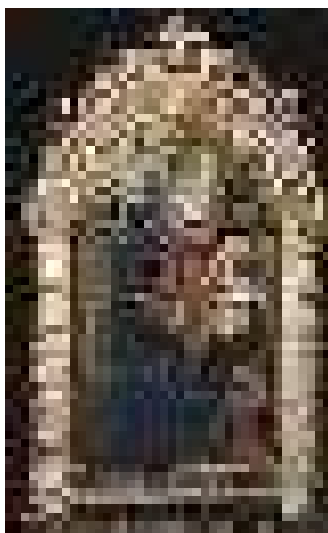


Рис. 133. Мадонна дель Розето (Мадонна в розовом саду)



Рис. 134. Мадонна с Младенцем и ангелом, или Мадонна Евхаристии
Ок. 1470. Боттичелли. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон

В картине «**Мадонна Евхаристии**» в замкнутом пространстве с открытым окном, из которого открывается вид на извилистый тосканский пейзаж – реку и холмы, – Боттичелли представил группу фигур, находящихся в более сложной композиционной связи, чем первые образцы его Мадонн. Фигуры теперь сближены не столь тесно. Мария со слегка склоненной головой в грустной задумчивости прикасается к колоску. Направление ее взгляда неопределенно. Сидящий на коленях Матери серьезный Младенец поднял руку в жесте благословения. Юноша-ангел с резко заостренным овалом лица и недетской умудренностью – образ необычный для раннего Боттичелли. Он протягивает маленькому Христу вазу с виноградом и хлебными колосьями. Виноград и колосья – вино и хлеб символическое изображение причастия, будущих страданий Господа, Его Страстей. По мысли художника, они должны составить смысловой и композиционный центр картины, объединяющей все три фигуры. Аналогичную задачу ставил перед собой и Леонардо да Винчи в близкой по времени «Мадонне Бенуа». В ней Мария протягивает ребенку цветок крестоцвета – символ креста. Но Леонардо этот цветок нужен лишь для того, чтобы создать ясно ощутимую психологическую связь между матерью и ребенком; ему нужен предмет, на котором он может в одинаковой мере сосредоточить внимание обоих и предать целенаправленность их жестам. У Боттичелли ваза с виноградом также всецело поглощает внимание персонажей. Однако она не объединяет, а скорее внутренне разобщает их; задумчиво глядя на нее, они забывают друг друга. В картине чувствуется атмосфера глубокой задумчивости, отрешенности, внутренней разобщенности персонажей. Этому в значительной степени способствует и характер освещения, ровного, рассеянного, почти не дающего теней. Прозрачный свет Боттичелли не располагает к душевной близости, к интимному общению, в то время как Леонардо создает впечатление сумерек: они окутывают героев, оставляют их наедине друг с другом.

Около 1475 года живописец написал для состоятельного горожанина Гаспаре дель Ламы прославленную картину «**Поклонение волхвов**» (рисунок

135), на которой помимо представителей семейства Медичи изобразил и самого себя.²⁷



Рис. 135. «Поклонение волхвов» (около 1475)

В это время Боттичелли становится известным и как портретист. Наиболее значительны **«Портрет неизвестного с медалью Козимо Медичи»** (1474-1475) (рисунок 136), а также портреты Джулиано Медичи и флорентийских дам.



Рис. 136. Портрет неизвестного с медалью Козимо Медичи Старшего. ок. 1475

²⁷ Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008.

Картина написана на деревянной доске темперой. В оформлении картины использован уникальный для эпохи Возрождения прием – в доске находится круглая ниша, куда вставлена пастилья – вылепленная из гипса и покрытая золотой краской копия медали, отлитой в честь Козимо Медичи около 1465 года.²⁸

Пастилья (от итал. *pastiglia* – «лепешка, комочек теста») – итальянское название техники лепного рельефа, в частности рельефного декора, вылепленного из гипса и листуккой помещённого на деревянную панель, сундук-кассоне или на кессонах деревянного потолка. Рельеф пастилья расписывают красками или покрывают позолотой.

В этой работе художник дал новый для эпохи Кватроченто тип композиции. Ранее итальянские живописцы изображали портретируемого погрудно, строго в профиль, на нейтральном фоне. По примеру нидерландских живописцев, Боттичелли изобразил молодого человека почти в фас, с пейзажем на заднем плане. Художник отчётливо выписал кисти рук.

Галерея Уффици хранит две его знаменитые картины: «Весна» (ок. 1477-1478) (рисунок 137).



Рис. 137. Весна

На создание полотна живописца вдохновил, в частности, фрагмент из поэмы Лукреция «О природе вещей»:

*«Вот и Весна, и Венера идёт, и Венеры
крылатый Вестник грядёт впереди, и, Зефиру вослед,
перед ними Шествует Флора-мать и, цветы на путь
рассыпая,
Красками всё наполняет и запахом сладким...
Ветры, богиня, бегут пред тобою; с твоим приближеньем Тучи
уходят с небес, земля-искусница пыльный
Стелет цветочный ковёр, улыбаются волны
морские, И небосвода лазурь сияет разлившимся
светом»²⁹*

²⁸Scher, Stephen K. Perspectives on the Renaissance medal Taylor & Francis. ISBN 9780815320746. – 2000. - P. 27. (англ.)

²⁹Тит Лукреций Кар. О природе вещей. – М.: Художественная литература, 1983.

Аллегоричность «Весны» вызывает многочисленные дискуссии относительно интерпретации картины.

Теме любви посвящена картина «Венера и Марс» (около 1485) (рисунок 138).



Рис. 138. Венера и Марс, около 1483

Венера – это любовь, обезоруживающая войну, мир, умиряющая раздор, гармония, включающая в себя согласие и взаимопонимание.

Композиция имела огромный успех и довольно быстро стала образцом: её повторили известные художники своего времени, но эти копии сильно отличаются от оригинала Боттичелли: Венера представлена обнажённой, на руках богини Купидон, а вместо сатиров – Амуры, крылатые спутники богини.

Также около 1485 года Боттичелли создаёт прославленное полотно «Рождение Венеры» (ок. 1483-1484) (рисунок 139).



Рис. 139. Боттичелли, Рождение Венеры

В «Рождения Венеры» Боттичелли изображает, как прекрасная богиня, рожденная из пены морской, под дуновением ветров в раковине скользит по поверхности моря к берегу. Уже здесь сказались все основные черты письма Боттичелли: его декоративность, нарядность, лирический и романтический характер образов, его удивительная способность создавать фантастический пейзаж, пастозно, почти рельефно накладывая краски, свойственные ему «готтицизмы». Боттичелли создает вполне определенный тип лиц, особенно женских: удлиненный овал, пухлые губы, кажущиеся заплаканными глаза. Этот же тип мы встречаем и в «Весне». Боттичелли не любит конкретного, разъясненного сюжета.

«...Что отличает творчество Сандро Боттичелли от манеры его современников - мастеров кватроченто, да, впрочем, и живописцев всех времён и народов? Это особая певучесть линии в каждой из его картин, необычайное чувство ритма, выраженное в тончайших нюансах и в прекрасной гармонии его «Весны» и «Рождения Венеры». Колорит Боттичелли музыкален, в нём всегда ясен лейтмотив произведения. Мало у кого в мировой живописи так звучит пластика линии, движения и взволнованного, глубоко лирического, далекого от мифологического или иных схем сюжета. Художник сам режиссёр и композитор своих творений. Он не пользуется ходульными канонами, потому его картины так волнуют современного зрителя своей поэзией и первичностью мировидения»³⁰.

В 80-х годах вместе с Гирландайо и Перуджино Боттичелли расписывает стены Сикстинской капеллы, и таким образом его фрескам суждено было в веках соперничать с исполненными через полстолетия росписями Микеланджело. Фреска «Искушение Христа» работы Сандро Боттичелли, написанная в период 1480-1482 гг. Расположена в Сикстинской капелле, Ватикан (рисунки 140).

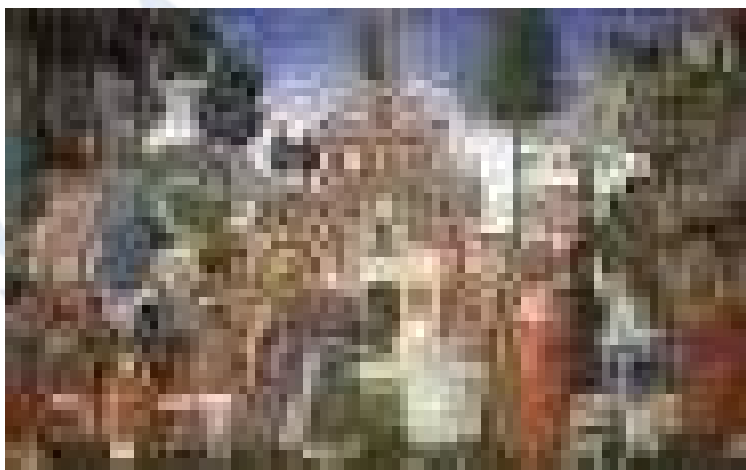


Рис. 140. Сандро Боттичелли, Искушение Христа, 1482 г.

Самоискушение Христа запечатлено в трёх сценах в верхней части фрески. Слева дьявол под личиной отшельника уговаривает постящегося Иисуса превратить камни в хлеб и утолить голод. В центре дьявол пытается заставить

³⁰ Долгополов И. В. Мастера и шедевры. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – Т. I.

Иисуса спрыгнуть с вершины Иерусалимского храма, изображённого в виде церкви Святого Духа ди Сассия, чтобы испытать обещание Бога об ангельской защите. Справа дьявол на вершине горы обещает Иисусу богатства земные и власть над миром, если тот отвергнет Бога и поклонится ему, дьяволу. Иисус отсылает дьявола прочь, а ангелы приходят, чтобы послужить сыну божьему. На переднем плане юноша, исцелённый от проказы, приходит к верховному жрецу Храма, дабы заявить о своём очищении. В руках молодого человека жертвенная чаша и кропило. Две женщины подносят другие ингредиенты для ритуала - жертвенных птиц и вязанку кедровых дров. Верховный жрец символизирует Моисея, принесшего закон, а юноша представляет собой Иисуса, который пролил свою кровь и отдал жизнь во имя человечества, а после был исцелен через воскресение. Таким образом, провозглашается возможность и для человечества духовно очиститься и обрести спасение. Некоторые из фигур переднего плана представляют собой портреты современников автора, в частности кардинал Пьетро Риарио, а также кардинал Джулиано делла Ровере, известный впоследствии как папа Юлий II³¹.

Призвание и испытания Моисея – фреска работы Сандро Боттичелли, написанная в период 1480-1482 гг. Расположена в Сикстинской капелле, Ватикан (рисунки 141).

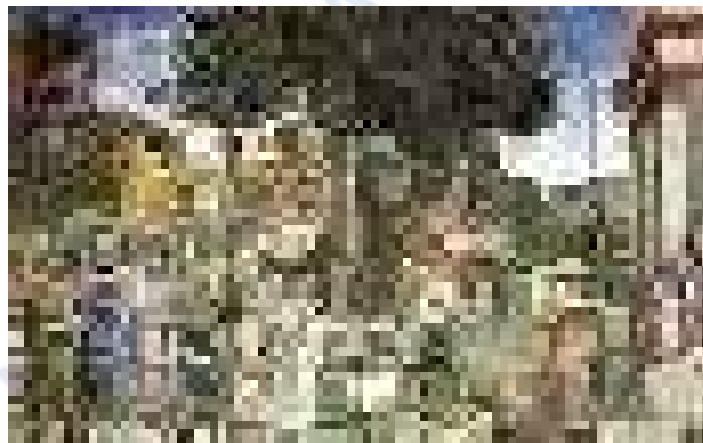


Рис. 141. Сандро Боттичелли, Призвание и испытания Моисея, 1482 г.

На фреске изображены несколько эпизодов из жизни Моисея, описанных в Книге Исход. Справа Моисей убивает египетского надсмотрщика, издевавшегося над евреями, и уходит в пустыню (как параллель победе Иисуса над дьяволом на фреске напротив). В центре Моисей помогает дочерям Иофора (в том числе своей будущей супруге Сепфоре), прогнав пастухов, которые не пускали девушек к колодезю. В левом верхнем углу запечатлена сцена, где Моисей снимает обувь и слышит повеление Бога вернуться в Египет и освободить свой народ. В левом нижнем углу фрески Моисей ведёт евреев в Землю Обетованную.

³¹Петрочук О.К. Сандро Боттичелли. – М.: Искусство, 1984. – 224 с.

Во всех эпизодах Моисей легко узнаваем по своим жёлто-зелёным одеждам, на остальных фресках капеллы он одет аналогично.

«Сандро не идёт в свите других, но, соединив в себе весьма многое, что было разбросано, он с удивительной полнотой отражает идеалы своего времени. Не только нам нравится он, но большим успехом пользовался он и у своих современников. Его чисто личное искусство отразило лицо века. В нём, как в фокусе, соединилось всё, что предшествовало тому моменту культуры, и всё, что тогда составляло «настоящее»»³².

2.2 Умбрийская школа XVв.

Итальянская школа живописи, названная по региону Умбрия. Центром этой школы в XIII-XVI веках был город Перуджа. Также в формировании школы значительную роль сыграли приезжие тосканские художники. В конце XIV – начале XV веков мастера умбрийской школы работали в традициях позднеготического итальянского искусства. Со второй половины XV века в работах умбрийской школы стали преобладать принципы раннего Ренессанса.

Самым крупным мастером Умбрии XV в. был **Пьеро делла Франческа** (1420-1492) (рисунок 142).



Рис. 142. Пьеро делла Франческа, (1420-1492) .

Произведения мастера отличаются величественной торжественностью, благородством и гармонией образов, обобщённостью форм, композиционная уравновешенность, пропорциональность, точность перспективных построений, исполненная света мягкая гамма.

Он учился у Доменико Венециано, работал во Флоренции, был знаком с Брунеллески и Гиберти, подобно флорентинцам интересовался проблемами перспективы и даже оставил после себя на эту тему трактат. Вплоть до Тициана Пьеро делла Франческа был одним из самых великих колористов. Он тончай-

³²Бенуа А. История живописи всех времён и народов. – М.: Нева, 2004. – Т. 2.

шим образом разрабатывал цветовые соотношения, пользовался техникой **валлёр**, т.е. умел передавать разную светосилу цвета и объединять цвета световой воздушной средой, так что историки искусства впоследствии называли его одним из первых пленэристов (т. е. работающих на открытом воздухе) во всем западноевропейском искусстве.

Франческа был величайшим монументалистом, мастером преимущественно не станковой, а монументально-декоративной живописи.

Его дар монументалиста прекрасно виден на фресках в церкви Сан Франческо в Ареццо, написанных в 50-60-е годы, с их поразительным чувством линейного и пластического ритма, с предельной упрощенностью формы для усиления эпической торжественности, величавости образов, возвышенных над случайным, обыденным. Такова фреска **«Сон Константина»** (рисунок 143).

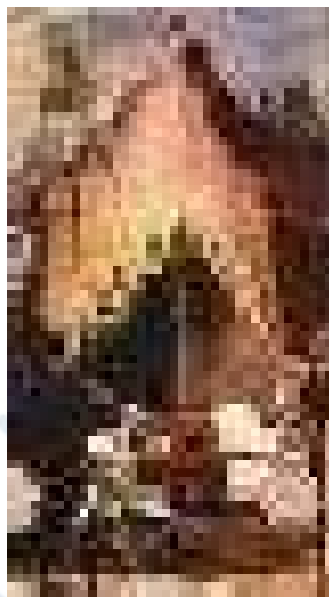


Рис. 143. Пьеро делла Франческа, базилика Сан-Франческо в Ареццо
«Сон Константина Великого».

На фреске изображено явление во сне Константину Великому ангела, обещающего победу Константину, если на щиты его войнов будет нанесена монограмма Христа – «ХР». Обещание сопровождалось явлением на небе знамения креста с надписью «Сим победиши!».

Фреска **«Приезд царицы Савской к царю Соломону»** (рисунок 144).

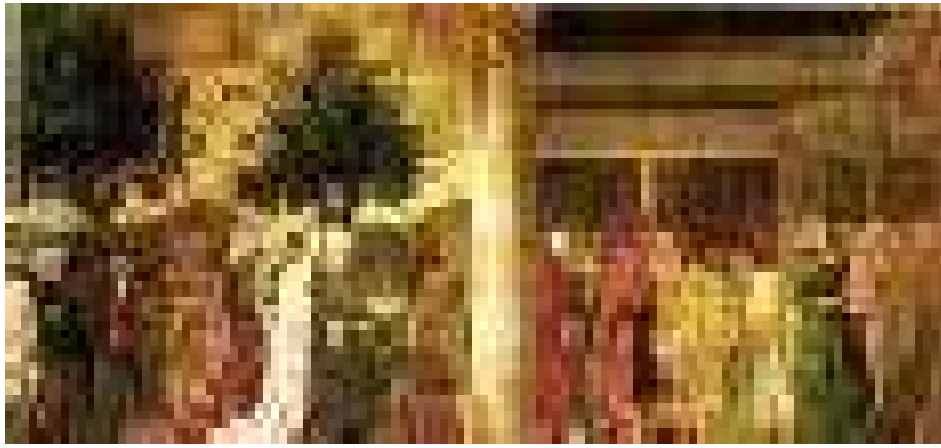


Рис. 144. Пьеро делла Франческа, Приезд царицы Савской к царю Соломону. 1450-е гг. Церковь Сан-Франческо, Ареццо

Композиция этой фрески четко разделена мастером на две половины. Слева зритель видит царицу Савскую, преклонившую колени перед куском дерева, из которого впоследствии будет сделано орудие мук Спасителя. Легенда гласит, что на могиле Адама была посажена ветвь от дерева познания добра и зла (из-за плодов которого наши прародители покинули Рай). Со временем эта ветвь выросла в большое дерево. А его, в свою очередь, срубили служители царя Соломона, чтобы сделать из него мостик через ручей. Когда царица Савская, решившая посетить прославленного владыку, приблизилась к этому мостику, ей было видение, и царица, узрев, что из этого дерева сделают крест, на котором распнут Спасителя, благоговейно опустила перед ним колени. Справа - продолжение все той же истории о посещении царицей Савской царя Соломона. Царица кланяется Соломону, а он благосклонно держит ее за руку. Смысл этого жеста понять трудно - или царица желает преклонить колени перед мудрейшим из смертных, а он удерживает ее от этого, или же она хочет поцеловать его руку, а он милостиво позволяет ей выразить подобным образом свои чувства. Для того чтобы добиться наибольшей драматичности композиции этой части фрески, Пьеро делла Франческа разделяет ее на две части - мужскую и женскую. В свите царя Соломона присутствуют только мужчины - суровые и осанистые. В свите царицы Савской - только стройные молодые женщины.

Франческа как истинный художник Кватроченто верил в высокую миссию человека, в его способность к совершенствованию.

В 1469 году Пьеро был призван ко двору герцога Федерико в Урбино, где по заказу этого государя исполнил картину «Бичевание» в ризнице урбинского собора (рисунки 145).



Рис. 145. Сандро Боттичелли, Бичевание Христа.
Национальная галерея Марке, Урбино

Это одна из самых загадочных картин Пьеро, напоминающая диптих по своей композиции, где в левой части сцена бичевания, а в правой трое беседующих мужчин. Существуют три версии возможного сюжета, изображённого на картине. Самая распространённая версия убеждает, что перед нами бичевание Иисуса Христа перед Пилатом (во многих источниках эта картина упоминается именно как «Бичевание Христа», «Бичевание Спасителя»). Согласно другой версии, это Святой Мартин, папа римский VII века (Рим в то время входил в состав Византийской империи), который был вызван в Константинополь на суд, осуждён и впоследствии принял мученическую смерть. По третьей версии, это сон Блаженного Иеронима. «Иерониму однажды приснилось, что он подвергся бичеванию за чтение язычника Цицерона три фигуры на заднем плане – два человека и ангел с босыми ногами «обсуждают отношение между классической и патристической литературой, как это отразилось в истории сна Иеронима»³³. Пьеро делла Франческа обладал большим чувством красоты, прекрасным рисунком, нежным колоритом и необыкновенным для его времени знанием технических сторон живописи, особенно перспективы.

Он был учителем знаменитого Луки Синьорелли. Стиль художника отразился в произведениях Мелоццо да Форли, отца Рафаэля, Джованни Сантии других умбрийских мастеров, даже в ранних работах самого Рафаэля.

Пьетро Перуджино – итальянский живописец эпохи Возрождения, представитель умбрийской школы (рисунок 146). Работал во многих городах Италии, но более всего в Перудже, где он был главой большой мастерской. В 1480-1490-х годах Перуджино был одним из самых прославленных художников Италии. Самый же знаменитый из его учеников – Рафаэль.

³³ Дэвис, Н. История Европы. / Пер. с англ. Т. Б. Менской. – М.: АСТ, Транзиткнига, 2005. – 943 с.

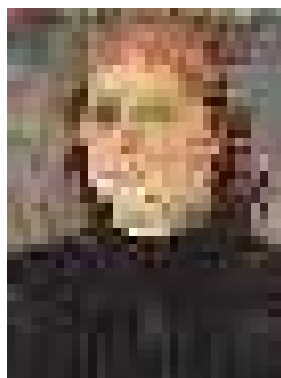


Рис. 146. Пьетро Перуджино, Автопортрет, 1497-1500

Лучшими произведениями Перуджино считаются созданные до 1500 года. Выделяется фреска «Вручение ключей апостолу Петру», которая отличается стройностью композиции (рисунок 147).

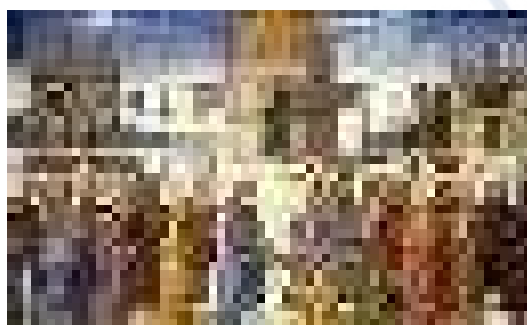


Рис. 147. Пьетро Перуджино, Вручение ключей апостолу Петру. ок. 1482

Фреска является частью Историй Иисуса на северной стене капеллы и изображает фрагмент из 16 главы Евангелия от Матфея, где Иисус вручает Святому Петру ключи от небес, символизирующие власть отпускать грехи и впускать в рай. Фигуры на переднем плане организованы в две группы, выстроенные в плотный ряд, так, что образуют подобие фриза. Главная группа состоит из апостолов (включая Иуду - пятый слева от Иисуса), окружающих Христа, вручающего золотой и серебряный ключи колена преклоненному Петру. Вторая группа состоит из современников автора (включая самого художника - пятый от правого края).

На заднем плане изображены ещё две сцены из жизни Иисуса - Кесарюкесарево слева и Побивание Христа камнями справа.

Манера изображения фигур вдохновлена Андреа Вероккьо³⁴. Фигуры апостолов, особенно Иоанна Богослова, закутанные в сложные драпировки, с длинными распущенными волосами, в элегантных позах напоминают апостола Фому работы Вероккьо в церкви Орсанмикеле (рисунок 148).

³⁴Arnold V. Coonin *The Interaction of Painting and Sculpture in the Art of Perugino*// *Artibus et Historiae*.- IRSA s.c., 2003. – Т. 24, вып. 47. – С. 103-104. -ISSN0391-9064.- DOI:10.2307/1483762.



Рис. 148. Деталь фрески. Центральное здание

Храм Соломона, изображённый в виде восьмигранной ротонды с портиками, доминирует в центре фрески и служит фоном для протекающих действий. Аналогичное здание использовали Пинтуриккио (ученик Перуджино) в росписи капеллы Буфалини в базилике Санта-Мария-ин-Арачелии сам Перуджино на фреске «Венчание Марии» (рисунки 148 и 149).

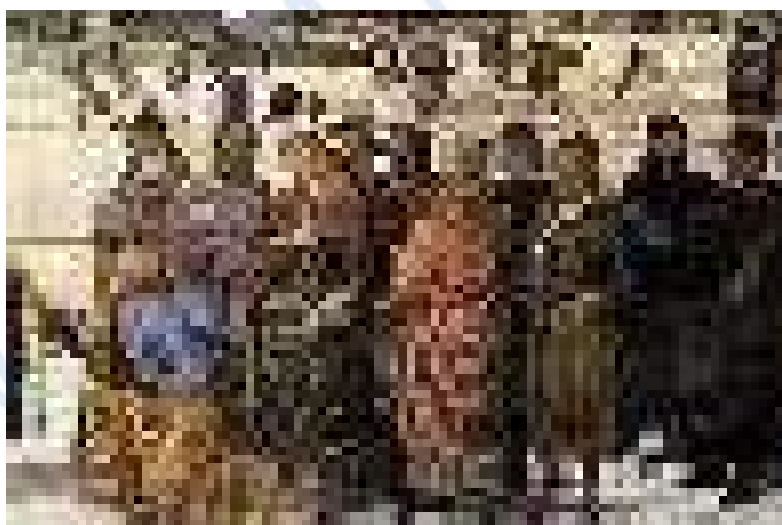


Рис. 149. Деталь фрески

Автор уделил много внимания проработке пейзажа, постаравшись создать у зрителя ощущение бесконечности мира. Приём с перистыми деревьями на фоне облачного неба и сине-серых холмов позднее был перенят и другими художниками, особенно Рафаэлем. Одна из самых известных картин – **Оплакивание Христа** (рисунки 149 и 150).

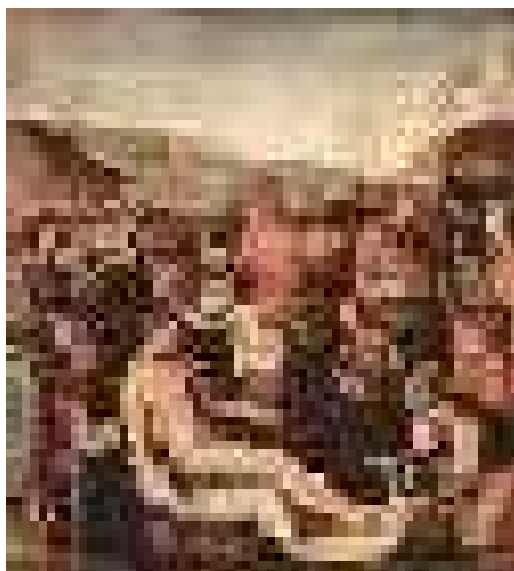


Рис. 150. «Оплакивание Христа»

Рафаэль Санти(1483-1520) – великий итальянский живописец, графический архитектор, представитель умбрийской школы (рисунки 151).

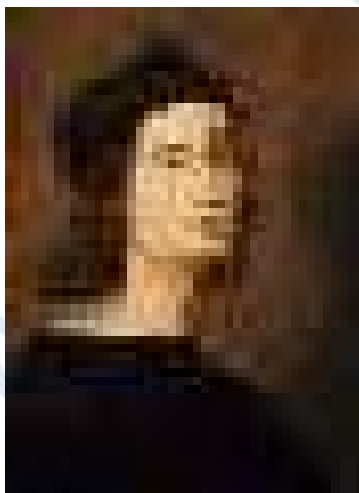


Рис. 151. Рафаэль Санти (1483-1520)

В 1501 году Рафаэль приходит в мастерскую **Пьетро Перуджино** (рисунки 146) в Перудже, поэтому ранние работы выполнены в стиле Перуджино.

В 1502 году появляется первая рафаэлевская мадонна – «**Мадонна Солли**» (рисунки 152), мадонны Рафаэль будет писать всю жизнь.



Рис. 152. Рафаэль Санти, Мадонна Солли. ок. 1500-1504

Название картины происходит от имени британского банкира и коллекционера Эдварда Солли (1776-1848), из коллекции которого в 1821 году картину приобрел Берлинский музей³⁵.

На картине изображена Дева Мария с младенцем на коленях; в правой руке Марии – небольшая книга, к которой обращено её внимание. Книга является символом священного писания, которое извещает о трагической судьбе Христа. Младенец держит в левой руке щегленка, привязанного к лапке за ниточку – весьма распространенную в то время детскую игрушку. «Мадонна Солли» является ранней работой Рафаэля и отражает влияние его учителя Перуджино.

Первые картины, написанные не на религиозную тематику – «Сон рыцаря» (рисунок 153) и «Три грации» (обе – около 1504) (рисунок 154).



Рис. 153. Рафаэль Санти, Сон рыцаря. ок. 1504

³⁵Henry Strachey. The life of Raphael. – Forgotten Books, 1902. – ISBN1440084270. (англ.)

На картине изображен молодой рыцарь в доспехах, который спит под лавровым деревом в окружении двух женщин. Одна женщина держит в руках книгу и меч, другая – цветок. Горный пейзаж на заднем плане напоминает своими очертаниями Урбино. Эта маленькая картина является примером аллегорической живописи (образным изображением абстрактной идеи)³⁶.



Рис. 154. Рафаэль Санти. Три грации, примерно 1504

На картине изображены три Грации, - Невинность, Красота и Любовь, – каждая держит в руке совершенный золотой шар, символ совершенства. Иногда шары интерпретируются как золотые яблоки, которые Геракл в своем 11-м подвиге должен был получить из сада Гесперид.

Группа фигур трех Граций основана на римской скульптурной семье Пикколomini, которая в 1502 году перевезла статую из своего римского дворца в Сиену. Примерно в это же время в Сиене находился Рафаэль, помогая Пинтуриккьо с оформлением библиотеки Пикколomini, где скульптура была выставлена

Постепенно Рафаэль вырабатывает свой стиль и создаёт первые шедевры – «Обручение Девы Марии Иосифу» (1504) (рисунок 155), «Коронавание Марии» (около 1504) для алтаря Одди (рисунок 156).

³⁶Культурология: Учебное пособие / Под ред. Т. Б. Гриценко. – Киев: Центр учебной литературы, 2008



Рис. 155. Рафаэль Санти, Обручение Девы Марии

Картина относится к раннему периоду творчества художника, когда он еще был связан с мастерской Пьетро Перуджино. Работы последнего, в частности, его фреска Передача ключей св. Петру в Сикстинской капелле Ватикана (1481-1482) и Обручение Марии из Музея изящных искусств г. Кан, датируемая ок. 1500-1504 гг., несомненно, оказали значительное влияние и на иконографию картины Рафаэля, и на её общее композиционное решение.

На переднем плане изображена группа участников свадебной церемонии: в центре, на одной оси с Храмом, – священник, держащий за руки Марию и Иосифа, который протягивает ей обручальное кольцо. В левой руке Иосифа – расцветший посох, что, по преданию, и явилось знаком его избранности, посланным свыше: рядом с Иосифом один из отвергнутых женихов в гневе ломает свой посох.

Существенный символический аспект получает в картине мотив сквозного прохода через храм, через который виднеются расстилающиеся за площадью нетронутые природные ландшафты. С одной стороны, свет, проходящий сквозь тело храма – символ Божьего благословения брака Марии и Иосифа, с другой – храм получается расположенным на самой границе между миром человеческим (обозначенным заполненной людьми площадью) и миром нетронутой природы, и само соединение этих двух планов – символ соединения двух природ во Христе – божественной и человеческой.³⁷

³⁷Рогов, М.А. Античная нумизматика в творчестве Рафаэля: «Обручение Марии»//
Артикульт : Журнал. – 2016. – Октябрь (№ 23 (3)). – С. 26-33. – ISSN 2227-6165.



Рис. 156. Рафаэль Санти, Алтарь Одди. 1502-1503

«Алтарь Одди» или «Коронавание Девы Марии» – алтарная картина итальянского художника эпохи Возрождения Рафаэля. Выполнена по заказу Магдалины Одди в 1502-1503 годах. Когда картина была готова, её вместе с пределлой разместили в церкви святого Франциска в Перудже под именем Перуджино.

К этому произведению Рафаэль выполнил много эскизов карандашом, в нем заметно влияние Перуджино.³⁸

Помимо крупных алтарных полотен пишет небольшие картины: «Мадонна Конестабиле» (1502-1504) (рисунки 157), «Святой Георгий, поражающий дракона» (около 1504-1505) и портреты – «Портрет Пьетро Бембо» (1504-1506).

В 1504 году в Урбино знакомится с Бальдассаром Кастильоне.

³⁸ Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю. Культурология: учебное пособие. – К.: Центр учебной литературы, 2007. – 392 с.



Рис. 157. Рафаэль Санти, Мадонна Конестабиле, 1502-1504

Миниатюрное (размер 17,5 × 18 см) и, вероятно, неоконченное изображение Девы Марии и младенца Христа, принадлежащее кисти 20-летнего Рафаэля. Традиционно считается последней работой, созданной Рафаэлем в Умбрии, до переезда во Флоренцию (художник, скорее всего, оставил её незавершённой в связи с переездом).

Рафаэль пишет алтарные полотна «Мадонна на троне с Иоанном Крестителем и Николаем из Бари» (около 1505), «Положение во гроб» (1507) (рисунок 158) и портреты – «Дама с единорогом» (около 1506-1507) (рисунок 159).



Рис. 158. Рафаэль Санти, Положение во гроб. 1507



Рис. 159. Рафаэль Санти, Дама с единорогом. ок. 1506

Известный женский портрет кисти Рафаэля, написанный около 1505-1506 годов, произведение Высокого Ренессанса. В руках дама держит небольшого единорога – символ целомудрия. Согласно средневековым легендам, приручить его могла только дева-целовуница. Две главные черты этого портрета: «грациозное изящество, которому трудно противостоять, и загадочный характер этой таинственной дамы, которая все также продолжает избегать опознания».

Во Флоренции Рафаэль создал около 20 Мадонн. Хотя сюжеты стандартны: Мадонна либо держит Младенца на руках, либо он играет рядом с Иоанном Крестителем, все мадонны индивидуальны и отличаются особой материнской прелестью (по-видимому, ранняя смерть матери оставила глубокий след в душе Рафаэля).

Во второй половине 1508 года Рафаэль переезжает в Рим (там он проведёт всю оставшуюся жизнь) и становится при содействии Браманте официальным художником папского двора. Ему поручено расписать фресками Станцу делла Сеньятура. Для этой станцы Рафаэль пишет фрески, отражающие четыре вида интеллектуальной деятельности человека: богословие, юриспруденцию, поэзию и философию: «Диспута» (1508-1509) – религию (рисунок 160), «Мудрость, Умеренность и Сила» (1511) – закон (рисунок 161), и самые выдающиеся «Парнас» (1509-1510) – поэзию (рисунок 162) и «Афинскую школу» (1510-1511) – философию (рисунок 163).



Рис. 160. Рафаэль Санти, Диспута. 1509-1510

Действие, изображённое на фреске, происходит одновременно на земле и небесах. В верхней половине восседают Христос Пресвятой девой Марией и Иоанном Крестителем, окружённые рядом библейских персонажей – Адамом, Иаковом, Моисеем и другими. Над Иисусом изображён Бог Отец на фоне золотого сияния небес, у ног Иисуса – Святой Дух. Внизу под ними – алтарь дароносицей. У алтаря проходит богословский диспут о Пресуществлении.



Рис. 161. Рафаэль Санти «Мудрость. Умеренность. Сила», 1509-1511.



Рис. 162. Рафаэль, Парнас. 1509-1511

Фреска «Парнас» изображает Аполлона в своей обители на горе Парнас, играющего на лире в окружении девяти муз, девяти античных поэтов и девяти поэтов новой эпохи, образующих непрерывный полумесяц, обращенный к зрителю.

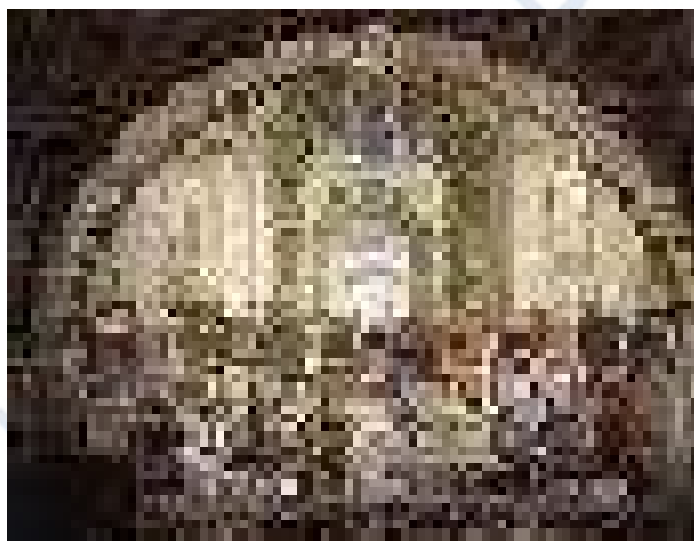


Рис. 163. Рафаэль Санти, Афинская школа. 1511

Лучшей из всех фресок в станцах считается «Афинская школа» — одно из величайших творений ренессансного искусства в целом и Рафаэля в частности. В центре композиции — фигуры Аристотеля и Платона. Платон (в красном плаще и с чертами Леонардо да Винчи) воздевает руку к небу — в знак того, что мир идей обретается в горних пределах; Аристотель (в синем плаще) указывает рукой вниз — в знак того, что мир идей связан с земным опытом.

На фреске представлены и другие великие философы: Сократ (слева от Платона), Диоген (лежит на ступенях лестницы), а на переднем плане внизу — Пифагор в окружении учеников (слева), Гераклит, сидящий в глубокой задумчивости почти в центре (с чертами лица Микеланджело), Евклид, нагнувшийся,

с циркулем в руках (с чертами лица Браманте), Птолемей и Зороастр (справа), с которыми беседуют двое юношей (один из них с чертами лица самого Рафаэля, другой - живописца Содомы, начинавшего до Рафаэля работать в этой станции). По замыслу мастера, проникнутому идеями христианского неоплатонизма, подобное сходство должно было символизировать воздействие и глубинное родство античной философии и новой теологии. Подпись Рафаэля (RSVM) - у ворота его одеяния.³⁹

В Риме Рафаэль написал около десяти Мадонн. Выделяются своей величественностью «Мадонна Альба» (1510), «Мадонна Фолиньо» (1512), «Мадонна с рыбой» (1512-1514), «Мадонна в кресле» (около 1513-1514).

Самым совершенным творением Рафаэля стала знаменитая «Сикстинская мадонна» (1512-1513) (рисунок 164).



Рис. 164. «Сикстинская мадонна»

Эту картину заказал Юлий II для алтаря церкви монастыря Святого Сикста в Пьяченце. «Сикстинская Мадонна» поистине симфонична. Переплетение и встреча линий и масс этого холста изумляют своим внутренним ритмом и гармонией. Но самое феноменальное в этом большом полотне – это таинственное умение живописца свести все линии, все формы, все цвета в такое дивное соответствие, что они служат лишь одному, главному желанию художника – заставить нас глядеть, глядеть неустанно в печальные глаза Марии.⁴⁰

Особо выделяется **портрет Бальдассаре Кастильоне** (1514-1515).

³⁹ Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008.

⁴⁰ Долгополов И. В. Мастера и шедевры. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – Т. I.



Рис. 165. «Портрет Бальдассаре Кастильоне»

Спустя много лет этот портрет будет копировать Рубенс, Рембрандт сначала зарисует его, а затем под впечатлением от этой картины создаст свой «Автопортрет» (рисунки 166).



Рис. 166. Рембрандт. Автопортрет в возрасте тридцати четырёх лет. 1640

Последним шедевром мастера является величественное «Преображение» (1516-1520), картина, в которой проглядывают черты барокко (рисунки 167).



Рис. 167. Рафаэль, Преображение. 1516-1520

В верхней части Рафаэлем в соответствии с Евангелием на горе Фавор изображено чудо преобразования Христа перед Петром, Иаковом и Иоанном. Нижняя часть картины с апостолами и бесноватым отроком была завершена Джулио Романо по эскизам Рафаэля.

2.3 Падуанская школа XV в.

Школа живописи, сформировавшаяся в городе Падуя. Творчество падуанских мастеров развивается под знаком преклонения перед античным искусством. Падуя испытала и большое влияние флорентийской школы. Живописная школа, сложившаяся в Падуе и сыгравшая значительную роль в становлении и развитии искусства Возрождения в Северной Италии.

Живопись Падуи XIV в. представлена работами заезжих мастеров (Джотто, Альтичьеро, Аванцо) и местных последователей Джотто.

К середине XV в. вокруг живописца Ф. Скварчоне сложилась самостоятельная школа, мастера которой (Н. Пиццоло, Боно да Феррара, Ансуино да Форли) сочетали в своём творчестве позднеготические черты с поисками чётко-ясной формы и пристальным изучением античных памятников.

Крупнейший представитель падуанской школы – **Андреа Мантенья** (1431-1506) (рисунок 168).

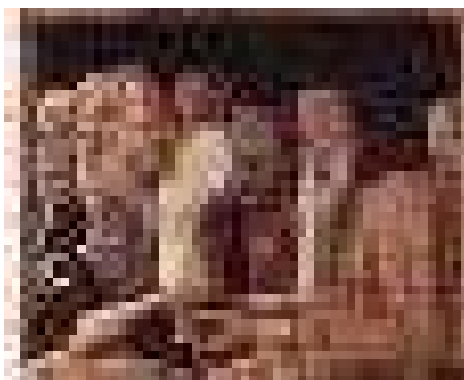


Рис. 168. Автопортрет (крайний справа) с женой (крайняя слева) на полотне «Принесение в храм», 1465-1466

В отличие от большинства других классиков итальянского Ренессанса, писал в жёсткой и резкой манере. Один из крупнейших гуманистов Италии, Мантенья был знатоком и собирателем произведений античной культуры. Благодаря, в том числе и глубокому пониманию античности, Мантенья стал радикальным новатором живописи.

К концу 1450-х гг. относится созданный художником алтарь для церкви Сан-Дзено в Вероне (рисунок 169).



Рис. 169. Сан-Дзено Маджоре – романская базилика в Вероне (Италия)

В пределе этого алтаря Мантенья написал свое знаменитое «Распятие», ныне хранящееся в Лувре (рисунок 170).

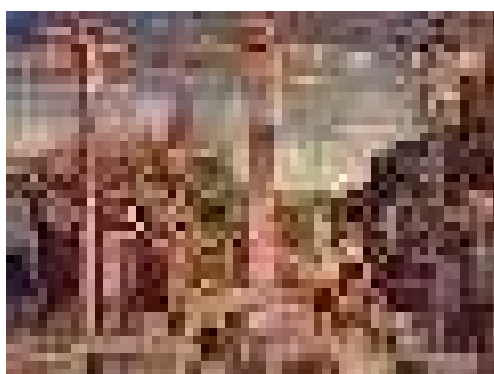


Рис. 170. Андреа Мантенья. Распятие. Часть алтаря Сан-Дзено. 1457-1459

В каменные плиты вставлены три креста, на которых висят распятые; с правой стороны воины в римском вооружении мечут жребий, разыгрывая одежды Иисуса; слева группа Марии и учениц Христа застыла, как бы окаменевшая в суровом страдании; вдали виден гористый пейзаж, город, обнесенный стенами, и скалистый кряж, сурово возносящийся в холодное голубое небо. Все в этой композиции словно оцепенело. «В этом мире, застывшем как охлажденная лава, нет ни воздуха, ни дуновенья ветра», – так точно выразил художническую концепцию Мантеньи Б.Р. Виппер.

«Мёртвый Христос» (рисунок 171) – одна из самых известных картин итальянского художника эпохи Ренессанса Андреа Мантеньи.



Рис. 171. Андреа Мантенья, Мёртвый Христос. ок. 1475-1478

Сюжет картины – оплакивание Христа – традиционен для европейской живописи. Тело Христа покоится на мраморной плите (так называемом камне помазания); слева изображены профили Богородицы и апостола Иоанна. В верхнем левом углу различим фрагмент ещё одного лица. По всей видимости, это Мария Магдалина, на что указывает также и стоящий в изголовье Христа сосуд с миром⁴¹.

Известность произведению принесло в первую очередь оригинальное композиционное решение. Тело лежащего на камне Христа изображено в необычном ракурсе: не параллельно, а перпендикулярно горизонтальной оси. Смелость и сложность такого решения неожиданны для искусства Раннего Ренессанса. Резкое сокращение перспективы позволяет зрителю одновременно видеть и лицо мёртвого Христа, и раны на его ступнях. При этом исследователи отмечают один нюанс: ступни Христа явно уменьшены, а голова, по сравнению с ними, увеличена. Подобное искажение пропорций допущено художником не случайно: если бы Мантенья передал реальное соотношение между ступнями и

⁴¹ Мосин, И.И.. Всё о живописи. Самые знаменитые шедевры. – Вильнюс; Санкт-Петербург: UAB "Bestiary"; ООО «СЗКЭО», 2014. – 112 с. – ISBN 2335-7355.

головой, основное место на холсте заняли бы ноги, что помешало бы восприятию главного центра картины – головы Христа. Это доказывает, что эксперимент с перспективой – не самоцель, а средство решения сложной художественной задачи.

Экспрессивность и напряжённость композиции подчёркивается также и расположением остальных персонажей. Их лица «обрезаны» краем холста: мы видим только стиснутые пальцы и сведённые скорбью рты (рисунок 172).



Рис. 172. «Мёртвый Христос». Фрагмент

Те, кто при жизни были ближе всего Христу, сейчас малы и бессильны перед величием и тайной его смерти. Мёртвый Христос изображён предельно реалистично. Тело и зияющие на нём раны кажутся материальными, объёмными, как будто перед нами скульптура, а не холст⁴². Почти монохромный колорит не просто передаёт бледность безжизненного тела, но и словно бы уподобляет его изначально мёртвому камню, на котором оно покоится. В нём нет ничего сверхчеловеческого, трансцендентного; оно предстаёт зрителю «мёртвым куском материи»⁴³. И только еле заметный нимб говорит о божественной природе Христа и даёт надежду на воскресение.

В 1495-1500 гг. он пишет картину «Святое семейство» (рисунок 173), сюжет которой был традиционным для художников той эпохи и давал определенную свободу в выборе персонажей, окружающих Деву Марию с младенцем.

⁴²Frederic Hartt. History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture. – New York: Prentice-Hall, Inc., and Harry N. Abrams Inc.. – P. 354-356. – 636 p.

⁴³Вишпер Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII-XVI века. – Москва: Искусство, 1977. – Т. 2. – С. 41-42. – 243с.



Рис. 173. Андреа Мантенья, Святое семейство

Для своей работы Мантенья выбирает св. Иосифа и св. Елизавету, мать Иоанна Крестителя, также изображенного на полотне. Картина строга по композиции: крупные, словно вылепленные фигуры занимают все пространство картины, но подобное максимальное приближение к зрителю лишь подчеркивает духовное отрешение персонажей, которые окружают безмятежного младенца Христа. Они предчувствуют судьбу Спасителя, о которой говорят начертанные на свитке Иоанна Крестителя пророческие строки «Euseagnusdei» – «Се Агнец Божий».

Андреа Мантенья последние годы своей жизни писал «Триумфы Цезаря» (рисунки 174) – наряду с капеллой Микеланджело и «Вечерей» Леонардо, этот полиптих – главное произведение итальянского Возрождения.



Рис. 174. Андреа Мантенья, Триумф Цезаря. Картон, сцена I, 1485-1488.

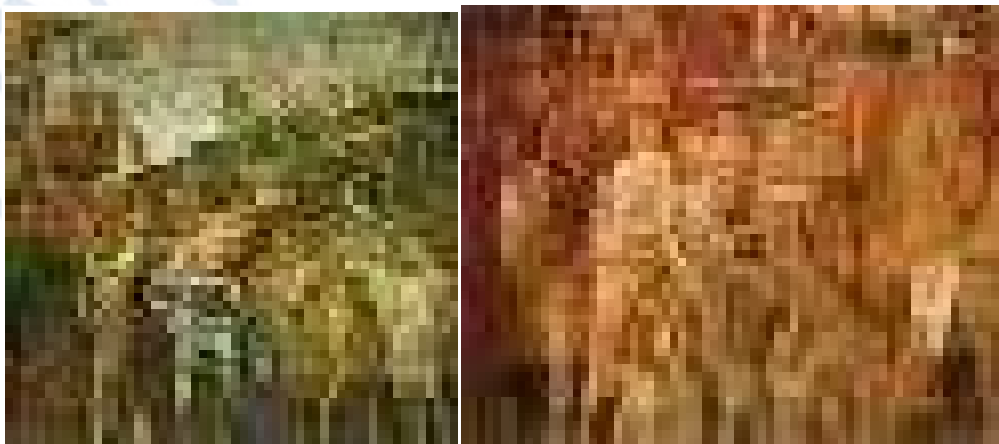
«Триумфы» – это девять огромных холстов, каждый около трех метров длиной. На каждом из холстов изображен фрагмент шествия: перед нами про-

ходят рабы, воины, пленники, кони, слоны. Изображен неостановимый поток людей, поток людей движется справа налево – они несут штандарты, драгоценности, оружие, утварь. Это символ силы и славы государства и цивилизации. Античный триумф – это традиционная процессия из рабов и воинов, несущих трофеи и дань; триумф – это апогей государственного торжества после победы над врагом. Все вместе девять холстов образуют гигантский фриз – наподобие фризов Фидия в Парфеноне.

Название «Триумфы Цезаря» не поддается дальнейшей расшифровке – неясно, какой из конкретных триумфов изображен, наиболее точная отсылка к процессии, изображенной Фидием на барельефном фризе Парфенона. Скорее всего, это парафраз барельефа с южной стены Парфенона: ведут жертвенных животных, шагают пленники, впереди играют музыканты. Желание в живописи создать скульптуру, подчеркнуто тем, что Мантенья эскизы выполнял в монохромной технике гризайли, как бы изображая не людей, но шагающие статуи. Это такой триумф триумфов: они не живые люди – а памятники победе. Триумф цивилизации в целом Мантенья писал эти девять холстов долго, почти десять лет.



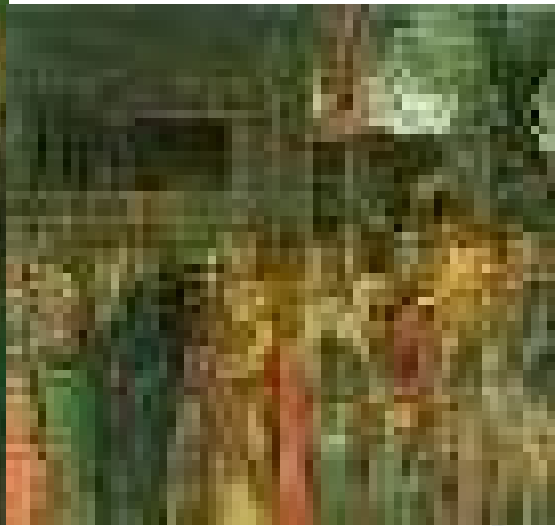
«Триумф Цезаря», Сцена II «Триумф Цезаря», Сцена III



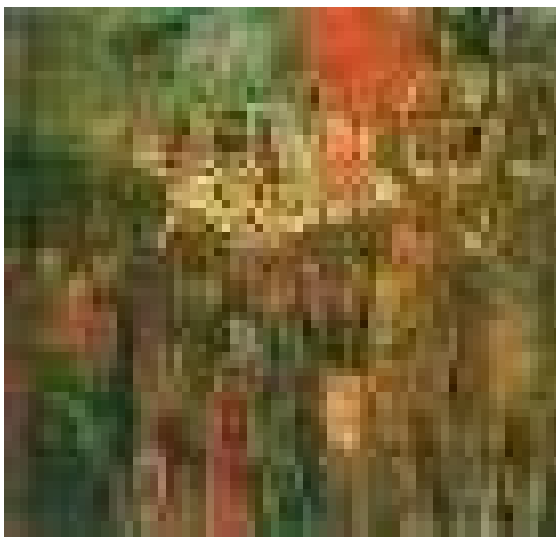
«Триумф Цезаря», Сцена IV «Триумф Цезаря», Сцена V



«Триумф Цезаря», Сцена VI



«Триумф Цезаря», Сцена VII



В своей живописи он следовал традиции флорентинца Мазаччо, но отдавал предпочтение более стойкой темпера, как это было принято у мастеров Венеции⁴⁴.

2.4. Венецианская школа XV в.

В эпоху Возрождения Венеция развивалась несколько иначе, чем другие города Италии.

Наибольшее развитие получила в XV-XVI веках. Для этой школы живописи характерно преобладание живописных начал, яркие колористические решения, углубленное владение пластически выразительными возможностями масляной живописи.

На первых этапах главенствовала архитектура. Но специфические условия географического расположения и культурных влияний как с запада (готика)

⁴⁴Знамеровская Т. П. Андреа Мантенья. – Л., 1961.

так и с востока (прежде всего из Византии) обусловили чрезвычайно своеобразный сплав культуры, что отразилось в так называемой венецианской готике. В декоре сакральных сооружений преобладали элементы, заимствованные из известного художественного центра средневековья - Византийской империи (икона, эмаль, мозаика, ковры и драгоценный текстиль). Часто это были иконы или ювелирные изделия, приобретённые или вывезенные из Византии как военные трофеи.

Первые образцы XV века ещё тяготели к византийским образцам иконописи или мозаик. Но элементы готики в сочетании с византийскими влияниями давали своеобразные местные образцы (ряд сочинений византийских и венецианских мастеров иконописи XV века, Паоло Венециано, Альвизе Виварини, ранние произведения Якопо Беллини).

Паоло Венециано (1333 и 1358 годами) – средневековый венецианский живописец, один из первых заметных венецианских художников и часто рассматриваемый как один из основателей самостоятельной художественной венецианской школы.

Творчество Паоло Венециано несёт как явные черты, унаследованные от византийской живописи, в том числе золотой фон, так и цветовое разнообразие, характерное для современных (например, Джотто) и более поздних живописных итальянских школ.

Первое произведение, достоверно принадлежащее художнику – полиптих «**Успение Богородицы**» (1333, музей Виченцы), выполненный в стиле, очень похожим на византийский (рис. 175).



Рис. 175. Паоло Венециано. «Успения Богородицы», 1333

После 1340 года стиль художника принимает черты готики. Именно в это время он с сыновьями Лукой и Джованни принял участие в создании по заказу дожа Андреа Дандоло «Будничного алтаря» (1345), которым закрывали д р а г о -

ценный Пала д'Оров соборе святого Марка, открываемый только в дни церковных праздников.

После 1347 года Паоло Венециано содержит собственную художественную мастерскую. Главными продуктами творчества мастерской были мозаики (в том числе в баптистерии собора святого Марка), алтари и полиптихи (рисунок 176). Последнее подписанное произведение художника – алтарь «**Коронация**» (1358, Собрание Фрика, Нью-Йорк) (рисунок 177).



Рис.176. Сцена из жизни святого Марка (),



Рис. 177. «Алтарь Коронование Девы Марии»

Наиболее ярко пути развития раннего Возрождения видны в творчестве семейства Беллини: Якопо Беллини и двух его сыновей – Джентиле и Джованни. Наиболее знаменит в искусстве последний, именуемый на родине чаще **Джованни Беллини** (1430-1516) (рисунок 178) .

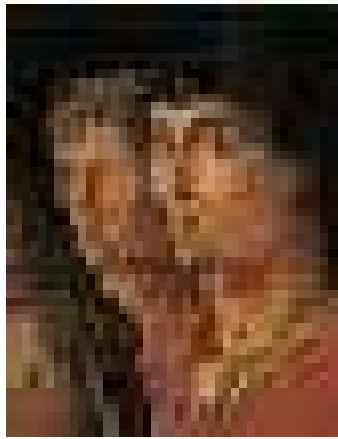


Рис. 178. Возможный автопортрет Джованни Беллини. Деталь картины «Принесение во храм» ок.1460.

Он начал с сурового стиля в духе падуанцев, но позднее перешел к мягкой живописности, богатому золотистому колориту, секреты которого, как и тонкое чувство, передал своему ученику Тициану.

Мадонны **Джованни Беллини**, «очень простые, серьезные, не печальные и не улыбающиеся, но всегда погруженные в ровную и важную задумчивость», как бы растворяются в пейзаже, всегда органичны с ним, «**Мадонна с деревьями**» (рисунки 179).



Рис. 179. Джованни Беллини, «Мадонна с деревьями», 1487

Стиль Джованни Беллини складывается лишь во второй половине 1480-х гг. «Мадонна с деревцами» (1487 г., Академия, Венеция) – образец многочисленных «Мадонн» Джованни Беллини, в которых полуфигура Богоматери изображена за барьером, на котором сидит или стоит младенец. За спиной Марии обыкновенно представлена спинка трона или занавес, по сторонам – прорыв в пейзаж. «Мадонны» Беллини отличаются лишь поворотом фигуры, наклоном головы, положением рук. Они не печальны, но и не радостны, а погружены в

некую торжественную задумчивость. Образы, созданные мастером, носят черты созерцательности. Для работ Беллини характерны очень мягкие переходы тонов, растворение контуров, чувственное и пространственное звучание краски. В них появляется осязаемость воздушной среды, которая обволакивает формы.

Его аллегорические картины полны философско-созерцательного настроения, иногда даже не поддаются какой-либо сюжетной расшифровке, но прекрасно передают существо образного начала «**Души чистилища**» (рисунки 180).



Рис. 180. Джованни Беллини, «Души чистилища»

Братья Беллини известны в истории искусства еще и тем, что усовершенствовали масляную технику, устойчивой во влажном климате Венеции, относительно фресок, так и влияния художников из других художественных центров, как пример **Антонелло да Мессина**, ок. 1430-1479 (рисунки 181) – итальянский художник, видный представитель южной итальянской школы живописи эпохи Раннего Возрождения.

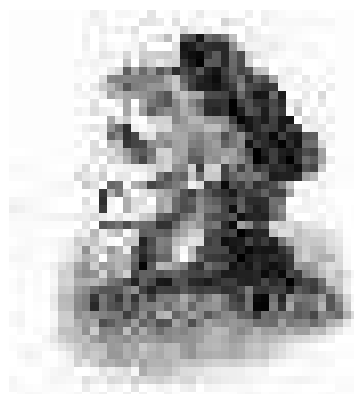


Рис. 181. Антонелло да Мессина, ок. 1429/1431 - 1479

Стиль художника характеризуется высоким уровнем технической виртуозности, тщательной проработкой деталей и интересом к монументализму форм и глубине фона, свойственным итальянской школе.

На картине **«Мёртвый Христос, поддерживаемый ангелами»** (рисунок 182) фигуры отчётливо вырисовываются на озарённом светлом фоне, где смутно различается Мессина, родной город художника.



Рис. 182. «Мёртвый Христос, поддерживаемый ангелами», 1475-78

Иконография и эмоциональная трактовка темы связаны с творчеством Джованни Беллини.

Написанные им в Венеции картины принадлежат к числу лучших. **«Распятия»** (1475, Антверпен) (рисунок 183) говорит о нидерландской выучке художника.

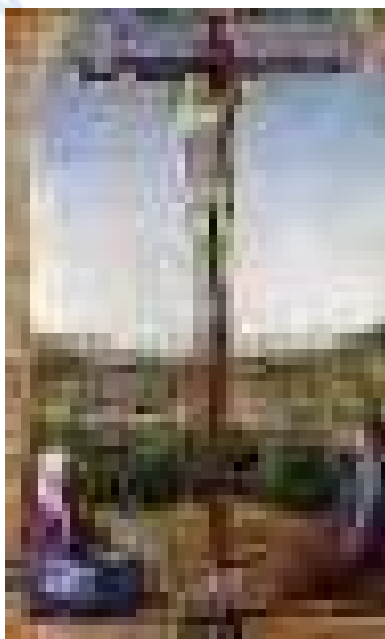


Рис. 183. «Распятия», 1475, Антверпен

В 1470-е значительное место в творчестве стали занимать портреты (рисунки 184).

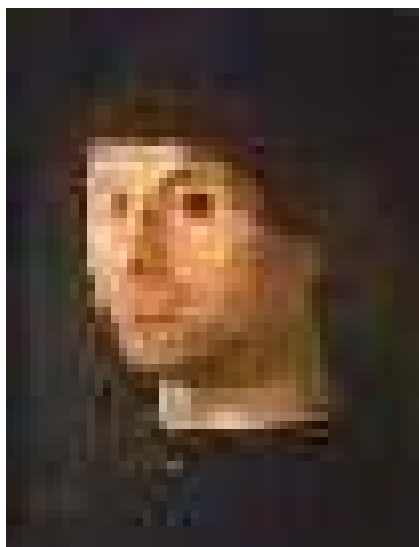


Рис. 184. Портрет молодого мужчины

Портреты, отмеченные чертами нидерландского искусства: тёмный нейтральный фон, точная передача мимики модели. Его портретное искусство оставило глубокий след в венецианской живописи конца XV в. – начала XVI в.

Венецианские мастера достигли значительных успехов в портретной живописи, о чём свидетельствуют приглашения их в другие страны для портретирования. Но длительное время было потрачено на преодоление застылости, не подвижности религиозных и бытовых образов, которые стали характерной чертой творчества многих венецианских мастеров.

Венецианская школа завершает развитие искусства Кватроченто. XV столетие принесло в итальянское государство истинное возрождение античных традиций, но на новой основе – понятых и осмысленных человеком новой эпохи. Каждый из видов искусства оставил после себя какие-то важные решения новых задач; архитектура – тип светского палаццо; скульптура - образ человека, а не божества, как в античности; живопись разработала религиозную картину христианского или античного сюжета, но придала ей светские черты. Все это было немаловажной лептой Кватроченто в искусство Возрождения.

3. ТЕМА 11. ЛЕКЦИЯ 24-25. ВЫСОКИЙ РЕНЕССАНС (ЧИНКВЕЧЕНТО) КОНЕЦ XV- ПЕРВЫЕ 20 ЛЕТ XVI.

В трудные для Италии времена наступает недолгий «золотой век» итальянского Возрождения – так называемый Высокий Ренессанс, наивысшая точка расцвета итальянского искусства. Высокий Ренессанс совпал с периодом ожесточенной борьбы итальянских городов за независимость. Искусство этого времени было пронизано гуманизмом, верой в творческие силы человека, в неограниченность его возможностей, в разумное устройство мира, в торжество прогресса. В искусстве на первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, подвига, образ прекрасного, гармонично развитого, сильного духом и телом человека-героя, сумевшего подняться над уровнем повседневности.

3.1. Высокий Ренессанс в Средней Италии

Третий период Возрождения – время самого пышного развития его стиля - принято называть «Высоким Возрождением». Он простирается в Италии приблизительно с 1500 по 1527 год.

В это время центр влияния итальянского искусства из Флоренции перемещается в Рим, благодаря вступлению на папский престол Юлия II – человека честолюбивого, смелого, предприимчивого, привлékшего к своему двору лучших художников Италии, занимавшего их многочисленными и важными работами и дававшего собой другим пример любви к художеству. При этом Папе и при его ближайших преемниках Рим становится как бы новыми Афинами ввремён Перикла: в нём строится множество монументальных зданий, создаются великолепные скульптурные произведения, пишутся фрески и картины, до сих пор считающиеся жемчужинами живописи; при этом все три отрасли искусства стройно идут рука об руку, помогая одно другому и взаимно действуя друг на друга. Античность изучается теперь более основательно, воспроизводится с большей строгостью и последовательностью; спокойствие и достоинство заменяют собой игривую красоту, которая составляла стремление предшествовавшего периода; припоминания средневекового совершенно исчезают, и вполне классический отпечаток ложится на все создания искусства. Но подражание древним не заглушает в художниках их самостоятельности, и они с большой находчивостью и живостью фантазии свободно перерабатывают и применяют к делу то, что считают уместным заимствовать для себя из античного греко-римского искусства.

Творчество трех великих итальянских мастеров знаменует собой вершину Ренессанса, это – Леонардо да Винчи (1452-1519), Микеланджело Буонарроти (1475-1564) и Рафаэль Санти (1483-1520).

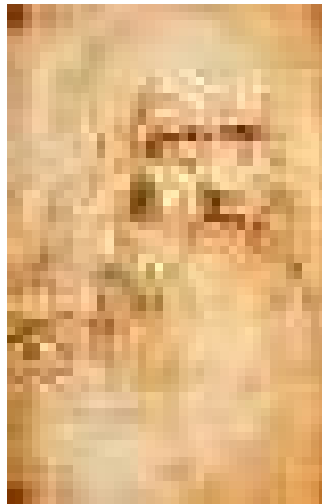


Рис.185. Леонардо да Винчи (1452-1519)

Итальянский художник (живописец, скульптор, архитектор) и учёный (анатом, естествоиспытатель), изобретатель, писатель, музыкант, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения, яркий пример «универсального человека» (лат. *homo universalis*).

В 1466 Леонардо да Винчи поступает в мастерскую Верроккьо под мастерством художника. Он изучил черчение, химию, металлургию, работу с металлом, гипсом и кожей. Помимо этого юный подмастерье занимался рисованием, скульптурой и моделированием.

В 1473 году в возрасте 20 лет Леонардо да Винчи получает квалификацию мастера в Гильдии Святого Луки.

Однажды Верроккьо получил заказ на картину «Крещение Христа» и поручил Леонардо написать одного из двух ангелов (рисунок 186).



Рис.186. Картина Верроккьо «Крещение Христа». Ангел слева (левый нижний угол) – творение кисти Леонардо

Это была обычная практика художественных мастерских того времени: учитель создавал картину вместе с помощниками-учениками. Самым талантливым и старательным поручалось исполнение целого фрагмента. Два ангела, написанные Леонардо и Верроккьо, недвусмысленно продемонстрировали превосходство ученика над учителем. Как пишет Вазари, поражённый Верроккьо забросил кисть и никогда больше не возвращался к живописи.

«Благовещение»(рисунок 187) было создано в 1472-1475 годах молодым Леонардо, работавшим ещё в рамках мастерской своего учителя Верроккьо. С 1867 года и по настоящее время произведение хранится в музее Уффици.⁴⁵

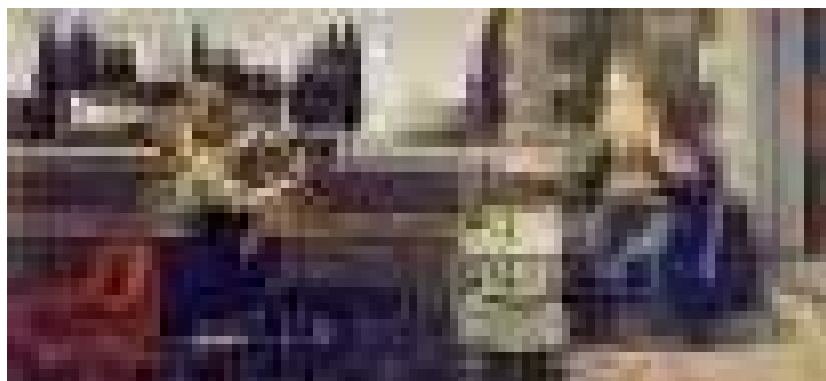


Рис. 187. Леонардо да Винчи, Благовещение. 1472-1475

Сюжет «Благовещения» восходит к евангельскому тексту, повествующему о возвещении архангелом Гавриилом Деве Марию о будущем рождении Иисуса Христа. Композиция произведения проста и в определённом смысле традиционна. На переднем плане художник изобразил колена преклоненного крылатого архангела Гавриила с белой лилией (символ непорочности Девы Марии) в левой руке. Правой рукой архангел благословляет сидящую у своего дома Марию. Одежды архангела стелятся по ковру из цветов и трав, изображённых довольно условно. Деву Марию художник, согласно традиции, пишет с Библией, которая помещена на мраморную подставку, богато украшенную рельефом.

Горизонталь композиции даёт возможность художнику поместить на задний план обширный пейзаж: резные силуэты деревьев, уходящая вдаль река с виднеющимися мачтами кораблей, башни и стены портового города, окутанные бледно-голубой дымкой вершины гор.

Во второй половине 70-х годов была создана «Мадонна с ветком» («Мадонна Бенуа») (рисунок 188).

⁴⁵LeonardodaVinci:The Annunciation// ArtChive.com. – 2009.



Рис. 188. Леонардо да Винчи, Мадонна Бенуа. 1478-1480

«Мадонна Бенуа» или «Мадонна с цветком» (ок. 1478-1480) – ранняя картина Леонардо да Винчи, предположительно оставшаяся незавершённой. В 1914 году она была приобретена Императорским Эрмитажем у Марии Александровны, жены придворного архитектора Леонтия Николаевича Бенуа.⁴⁶

«Мадонна с цветком» – одна из первых работ молодого Леонардо. В галерее Уффици во Флоренции хранится рисунок со следующей записью:

*...бря 1478 года начал две
Девы Марии*

Считается, что одной из них является «Мадонна Бенуа», а второй «Мадонна с гвоздикой» из Мюнхена.

Вполне вероятно, что обе картины были первыми работами Леонардо как самостоятельного живописца. На тот момент ему было всего 26 лет и уже шесть лет, как он покинул мастерскую своего учителя Андреа Верроккьо. У него уже был собственный стиль, но, разумеется, он в большой степени опирался на опыт флорентийцев XV века. Также не подлежит сомнению тот факт, что Леонардо знал о картине «Мадонна с младенцем», исполненной его учителем в 1466-1470 годах. Как следствие, для обеих картин общими чертами являются как трёхчетвертной поворот тел, так схожесть образов: юность обеих Мадонн и крупные головы Младенцев.

Да Винчи помещает Мадонну с Младенцем в полутёмной комнате, где единственным источником света является расположенное в глубине двойное окно. Его зеленоватый свет не может рассеять полумрак, но в то же самое время является достаточным, чтобы высветить фигуру Мадонны и юного Христа.

⁴⁶Все цитаты приведены по изданию О. Г. Махо. Леонардо да Винчи. «Мадонна с цветком». – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2007. – 20 с. – ISBN 5-93572-246-1.

Основную «работу» совершает свет, льющийся слева сверху. Благодаря ему мастеру удаётся оживить картину игрой светотени и вылепить объём двух фигур (рисунок 189).

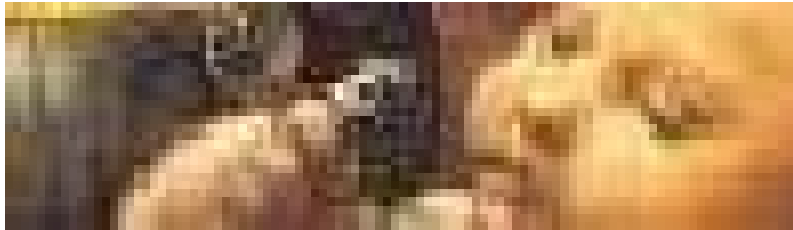


Рис. 189. Крестоцвет в руке Мадонны

В работе над «Мадонной Бенуа» Леонардо использовал технику масляной живописи, которую до того во Флоренции практически никто не знал. И хотя краски за пять столетий неизбежно изменились, став менее яркими, всё же отчётливо заметно, что молодой Леонардо отказался от традиционной для Флоренции пестроты красок. Вместо этого он широко использует возможности масляных красок, чтобы точнее передать фактуру материалов и нюансы светотени. Голубовато-зелёная гамма вытеснила с картины красный свет, в который обычно облачали Мадонну. В то же время для рукавов и плаща был выбран охристый цвет, гармонизирующий соотношение холодных и тёплых оттенков.

1483– начало работы над «Мадонной в гроте»(рисунок 190).

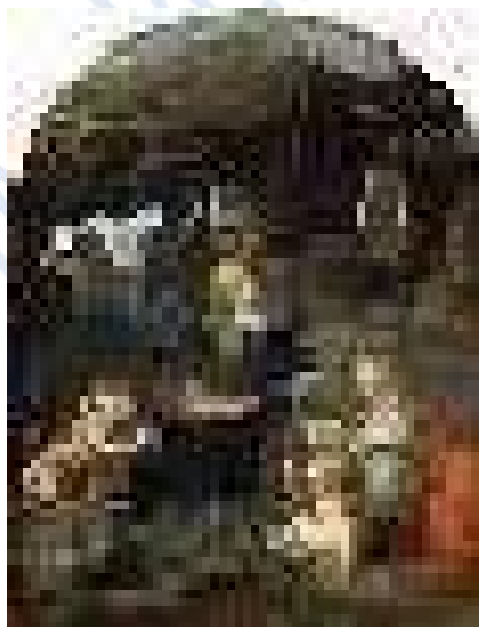


Рис. 190. Леонардо да Винчи, Мадонна в скалах. 1483-1486, Лувр, Париж



«Мадонна в скалах», Лондонская Национальная галерея

«Мадонна в скалах» – название двух, практически не отличающихся по композиции картин Леонардо да Винчи, одна из которых выставлена в Лувре, а другая в Лондонской Национальной галерее. Версия, хранящаяся в Лувре, была написана между 1483-86 гг. или даже раньше. Она на 8 см выше лондонской версии. Первое упоминание об этой картине относится к 1625 году, тогда она находилась во французской королевской коллекции.⁴⁷

На картине изображена стоящая на коленях Дева Мария, покровительственно кладущая руку на голову Иоанна Крестителя. Справа ангел придерживает младенца Иисуса, который поднял руку в жесте благословения. Вся сцена исполнена атмосферой нежности и покоя, что очень контрастирует с пейзажным фоном, состоящим из отвесных скал. Этот фон и дал название всей картине «Мадонна в скалах». Композиция произведения построена в виде пирамиды. Леонардо передаёт глубину пространства не только с помощью геометрии, но и посредством разработанного им приёма «сфумато», когда очертания предметов смягчаются для акцентирования их обволакивающей воздушной дымки.⁴⁸

1489-1490 – картина «Дама с горностаем» (рисунок 191).

⁴⁷Martin Davies. Catalogue of the Earlier Italian Schools. - London: National Gallery Catalogues, 1961. – ISBN 0901791296.

⁴⁸Путеводитель по Лувру. – Париж: Réunion des Musées Nationaux, 2007. – С. 266. – 480 с. – ISBN 2-7118-5134-6.



Рис. 191. Леонардо да Винчи, Дама с горностаем, 1490, Национальный музей, Краков

«**Дама с горностаем**» – картина, как считается, принадлежащая кисти Леонардо да Винчи. По мнению многих исследователей, это портрет Чечилии Галлерани – любовницы Лодовико Сфорца по прозвищу Иль Моро, герцога Миланского, что находит подтверждение в сложной символике картины.

Лоб женщины перехвачен тонкой фероньеркой, на голове у неё прозрачный чепчик, закреплённый под подбородком. На её шее ожерелье из тёмного жемчуга, окаймляющее шею и спускающееся второй, длинной, петлёй на грудь, где оно визуальнo теряется на фоне квадратного выреза платья.

Чечилия Галлерани изображена в повороте головы чуть в сторону, что, несмотря на сильный наклон головы к левому плечу, смотрится весьма естественно. Это впечатление дополняют мягкие и нежные черты незрелого лица, обрамлённого гладко уложенными под подбородок волосами. Строгость причёски и отведённый в сторону от зрителя взгляд создают ощущение неяркого, сдержанного образа, во внешности Чечилии чувствуется какая-то незаконченность, что придаёт ей своеобразное очарование.

На портрете Чечилия поворачивается налево, словно прислушиваясь к кому-то невидимому (это впервые отметил поэт Бернардо Беллинчione). Такой портрет в три четверти был одним из изобретений Леонардо.

1490–Витрувианский человек – знаменитый рисунок, иногда называемый каноническими пропорциями.

Витрувианский человек (лат. Homo vitruvianus) – изображение, созданное Леонардо да Винчи примерно в 1490-1492 годах как иллюстрация для книги, посвящённой трудам античного римского архитектора Витрувия (Vitruvius), и помещённый в одном из его дневников. На нём изображена фигура обнажённого мужчины в двух наложенных одна на другую позициях: с разведёнными в

стороны руками и ногами, вписанная в окружность; с разведёнными руками и сведёнными вместе ногами, вписанная в квадрат (рисунок 192).



Рис. 192. Леонардо да Винчи, Витрувианский человек. 1490

Рисунок и пояснения к нему иногда называют «каноническими пропорциями». Рисунок выполнен пером, чернилами и акварелью с помощью металлического карандаша, размеры рисунка $24,5 \times 34,3$ сантиметра.

В настоящее время находится в коллекции галереи Академии в Венеции. Рисунок является одновременно научным трудом и произведением искусства, также он служит примером интереса Леонардо к пропорциям.

В соответствии с сопроводительными записями Леонардо, он был создан для определения пропорций (мужского) человеческого тела, как это описано в трактате античного архитектора Витрувия «Об архитектуре» (Книга III, глава I):

- длина от кончика самого длинного до самого низкого основания из четырёх пальцев равна длине ладони;
- ступня составляет четыре ладони;
- локоть составляет шесть ладоней;
- высота человека составляет четыре локтя от кончиков пальцев (и соответственно 24 ладони);
- шаг равняется четырём ладоням;
- размах человеческих рук равен его росту;
- расстояние от линии волос до подбородка составляет $\frac{1}{10}$ его высоты;
- расстояние от макушки до подбородка составляет $\frac{1}{8}$ его высоты;
- расстояние от макушки до сосков составляет $\frac{1}{4}$ его высоты;
- максимум ширины плеч составляет $\frac{1}{4}$ его высоты;

- расстояние от локтя до кончика руки составляет $\frac{1}{4}$ его высоты;
- расстояние от локтя до подмышки составляет $\frac{1}{8}$ его высоты;
- длина руки составляет $\frac{2}{5}$ его высоты;
- расстояние от подбородка до носа составляет $\frac{1}{3}$ длины его лица;
- расстояние от линии волос до бровей $\frac{1}{3}$ длины его лица;
- длина ушей $\frac{1}{3}$ длины лица;
- пупок является центром окружности.

Повторное открытие математических пропорций человеческого тела в XV веке, сделанное да Винчи и другими учёными, стало одним из великих достижений итальянского ренессанса.

1490-1491 – создана «Мадонна Литта» (рисунок 193).



Рис. 193. Леонардо да Винчи, Мадонна Литта. 1490-1491

Название картины происходит от миланского семейства Литта, в собрании которого она находилась большую часть XIX века.

На картине изображена женщина, держащая на руках младенца, которого она кормит грудью. Фон картины – стена с двумя арочными окнами, свет из которых падает на зрителя и делает стену более тёмной. В окнах просматривается пейзаж в голубых тонах. Сама же фигура Мадонны словно озарена светом, идущим откуда-то спереди. Женщина смотрит на ребёнка нежно и задумчиво. Лицо Мадонны изображено в профиль, на губах нет улыбки, лишь в уголках притаился некий её образ. Младенец рассеянно смотрит на зрителя, придерживая правой рукой грудь матери. В левой руке ребёнок держит щегла.

Яркая образность произведения раскрывается в мелких деталях, которые много рассказывают нам о матери и ребёнке. Мы видим ребёнка и мать в драматический момент отлучения от груди. На женщине красная сорочка с широкой горловиной. В ней сделаны специальные разрезы, через которые удобно, не снимая платье, кормить младенца грудью. Оба разреза были аккуратно защищены

(то есть было принято решение отлучить ребёнка от груди). Но правый разрез был торопливо разорван - верхние стежки и обрывок нити отчетливо виден. Мать по настоянию ребёнка изменила своё решение и отложила этот нелёгкий момент.⁴⁹

1495-1498— работа над фреской«Тайная вечеря»в монастыреСанта-Мария делле Грациев Милане (рисунок 194).



Рис. 194. , Тайная вечеря. 1495-1498

- монументальная роспись работы , изображающая сцену со своими . Создана в 1495-1498 годы



Рис. 195.Санта-Мария-делле-Грацие

⁴⁹Ульянов О.Г.Картина Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» и древнейшее изображение Богоматери в катакомбах Св. Присциллы (Рим) (к 550-летию со дня рождения художника) //Искусство христианского мира. Вып. 7. М., 2003. С.336-348.

Леонардо писал «Тайную вечерю» на сухой стене, а не на влажной штукатурке, поэтому роспись не является фреской в истинном значении слова. Фреску нельзя изменять во время работы, и Леонардо решил покрыть каменную стену слоем смолы, гипса и мастики, а затем писать по этому слою темперой.

Апостолы изображены группами по три человека, расположенными вокруг сидящей в центре фигуры Христа. Группы апостолов, слева направо:

- Варфоломей, Иаков Алфеев и Андрей;
- Иуда Искариот (в одежде зелёного и голубого цветов), Пётр и Иоанн;
- Фома, Иаков Зеведеев и Филипп;
- Матфей, Иуда Фаддей и Симон.

Считается, что на работе изображён момент, когда Иисус произносит слова о том, что один из апостолов предаст его («и когда они ели, сказал: истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня»⁵⁰), и реакция каждого из них.

Как и на других изображениях тайной вечери того времени, Леонардо располагает сидящих за столом на одной его стороне, чтобы зритель видел их лица. Большинство предыдущих произведений на эту тему исключали Иуду, помещая его одного за часть стола, противоположную той, за которой сидели остальные одиннадцать апостолов и Иисус, или изображая снимком всех апостолов, кроме Иуды. Иуда сжимает в руке небольшой мешочек, возможно, обозначающий серебро, полученное им за предательство Иисуса, или являющийся намёком на его роль среди двенадцати апостолов в качестве казначея. Он единственный поставил локоть на стол. Нож в руке Петра, указывающий в сторону от Христа, возможно, отсылает зрителя к сцене в Гефсиманском саду во время задержания Христа.

Фигура Иисуса расположена и освещена так, что внимание зрителя обращено, прежде всего, на него. Голова Иисуса находится в исчезающей точке для всех линий перспективы.

Роспись содержит неоднократные отсылки к числу три:

- апостолы сидят группами по три человека;
- позади Иисуса – три окна;
- контуры фигуры Христа напоминают треугольник.

Свет, освещающий всю сцену, исходит не из нарисованных сзади окон, а идёт слева, как и настоящий свет из окна на левой стене.

Во многих местах картины проходит золотое сечение; например, там, где Иисус и находящийся справа от него Иоанн положили руки, полотно разделяется в этом соотношении.

1503 – картон к фреске «Битва в Анджарии (при Ангиари)» (рисунк 196) и картина «Мона Лиза» (рисунк 197).

⁵⁰Мф.26:21



Рис. 196. Копия работы Рубенса Леонардо да Винчи, Битва при Ангиари. 1503-1506

«**Битва при Ангиари**» – утраченная фреска Леонардо да Винчи. Художник работал над ней в 1503-1506 гг.

Фреска предназначалась для украшения одной из стен зала Большого совета (Салона пятисот) дворца Синьории во Флоренции.

Сохранились копии с картона для этой фрески. Один из лучших рисунков – авторства Рубенса – находится в собрании Лувра. Фреска была заказана Леонардо да Винчи gonfalonьером Содерини в честь восстановления Флорентийской республики после изгнания Пьеро Медичи. Одновременно с Леонардо противоположную стену зала Содерини поручил расписать Микеланджело.

По замыслу художника фреска должна была стать самой масштабной его работой. По размерам (6,6 на 17,4 метра) она в три раза превышала «Тайную вечерю». Леонардо тщательно подготовился к созданию росписи, изучил описание битвы и изложил свой замысел в записке, представленной Синьории. Для работы над картоном, происходившей в Папском зале при церкви Санта-Мария-Новелла, Леонардо сконструировал особые леса, которые складывались и раскладывались, поднимая и опуская художника на требуемую высоту. Центральную часть фрески занимал один из ключевых моментов битвы – сражение группы всадников за знамя.

По воле Синьории два великих мастера того времени работали над украшением зала. Это был единственный раз, когда Леонардо и Микеланджело встретились в одном проекте. По мнению многих исследователей, несмотря на то, что работы по украшению Палаццо Веккьо так и не были осуществлены (Микеланджело даже не приступал к росписи), два гения совершили переворот в развитии западноевропейской живописи, приведший к развитию новых стилей – классицизма и барокко.⁵¹

⁵¹Зубов В. П. Леонардо да Винчи. – М.-Л.: АН СССР, 1962



Рис. 197. Леонардо да Винчи Портрет госпожи Лизы Джокондо Мона Лиза. 1503-1519

Картина «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, находящаяся в Лувре (Париж, Франция), одно из самых известных произведений живописи в мире, которое, как считается, является портретом Лизы Герардини, супруги торговца шелком из Флоренции Франческо дель Джокондо, написанным около 1503-1505 года.

Ещё первые итальянские биографы Леонардо да Винчи писали о месте, которое занимала эта картина в творчестве художника. От работы над «Моной Лизой» Леонардо не уклонялся – как это было со многими другими заказами, а, наоборот, отдавался ей с какой-то страстью. Ей было посвящено всё время, остававшееся у него от работы над «Битвой при Ангиари». Он потратил на него значительное время и, покидая Италию в зрелом возрасте, увёз с собой во Францию в числе некоторых других избранных картин. Да Винчи испытывал особенную привязанность к этому портрету, а также много размышлял во время процесса его создания, в «Трактате о живописи» и в тех заметках о технике живописи, которые не вошли в него, можно найти множество указаний, с несомненностью относящихся к «Джоконде»⁵².

Согласно Джорджо Вазари (1511-1574), автору биографий итальянских художников, который написал о Леонардо в 1550 году, 31 год спустя после его смерти, Мона Лиза (сокращение от мадонна Лиза) была женой флорентийца по имени Франческо дель Джокондо (итал. Francesco del Giocondo), на чей портрет Леонардо потратил 4 года, всё же оставив его неоконченным.

⁵² Дживелегов А. Леонардо да Винчи: Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1974.

Интересен факт, что в своём описании Вазари восхищается талантом Леонардо передавать физические феномены, а не сходством между моделью и картиной. Как кажется, именно эта «физическая» особенность шедевра оставила глубокое впечатление у посетителей ателье художника и дошла до Вазари почти пятьдесят лет спустя.

От занятий анатомией, геометрией, фортификацией, мелиорацией, лингвистикой, стихосложением, музыкой Леонардо отрывался для работы над «**Конем**»— конным памятником **Франческо Сфорца**, ради которого он прежде всего и приехал в Милан и который в начале 90-х годов исполнил в полный размер в глине (рисунок 198).



Рис. 198. Леонардо да Винчи. Конь. Эскиз.

Памятнику не суждено было воплотиться в бронзе. Мы можем судить о скульптуре Леонардо по его рисункам, выполненным на разных стадиях работы. Монумент высотой около 7 м должен был в 1,5 раза превышать конные статуи Донателло и Вероккио, недаром современники называли его «великим колоссом». От динамичной композиции с всадником на вздыбленном коне, попирающим противника, Леонардо шел к более спокойному решению фигуры Сфорца, торжественно сидящего на могучей лошади.

Леонардо был величайшим художником своего времени, гением, открывшим новые горизонты искусства. Он оставил после себя немного произведений, но каждое из них явилось этапом в истории культуры. Тысячи страниц рукописей Леонардо, охватывая буквально все области знания, свидетельствуют об универсальности его гения.

Идеи монументального искусства Возрождения, в которых слились традиции античности и дух христианства, нашли наиболее яркое выражение в творчестве **Рафаэля** (рисунок 151) (1483-1520).

В его искусстве обрели зрелое решение две основные задачи: пластическое совершенство человеческого тела, выражающее внутреннюю гармонию всесторонне развитой личности, в чем Рафаэль следовал античности, и сложная многофигурная композиция, передающая все многообразие мира. П р о б л е м ы

эти были разрешены еще Леонардо в «Тайной вечере» (рисунки 194) со свойственной ему логикой. Рафаэль обогатил эти возможности, достигнув поразительной свободы в изображении пространства и движения в нем человеческой фигуры, безукоризненной гармонии между средой и человеком. Многообразные жизненные явления под кистью Рафаэля просто и естественно складывались в архитектурно-ясную композицию, но за всем этим стояли строгая выверенность каждой детали, неуловимая логика построения, мудрое самоограничение, что и делает его произведения классическими. Никто из мастеров Возрождения не воспринял так глубоко и естественно языческую сущность античности, как Рафаэль; недаром его считают художником, наиболее полно связавшим античные традиции с западноевропейским искусством новой поры.

Величайший мастер Высокого Возрождения – Микеланджело – намного пережил Леонардо и Рафаэля. Первая половина его творческого пути приходится на период расцвета искусства Высокого Ренессанса, а вторая – на время Контрреформации и начало формирования искусства барокко. Из блестящей плеяды художников Высокого Ренессанса Микеланджело превзошел всех насыщенностью образов, гражданственным пафосом, чуткостью к смене общественного настроения. Отсюда и творческое воплощение крушения ренессансных идей.

Микеланджело Буонарроти (1475-1564) – итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт, мыслитель (рисунки 199).



Рис. 199. Микеланджело на портрете Даниэле да Вольтерра (ок. 1544)

Родился в Капрезе, семье подеста (градоправителя, судьи). В 1488 г. во Флоренции, куда переехала семья, он поступает в мастерскую к **Доменико Гирландайо** (рисунки 124), через год – в скульптурную мастерскую при монастыре Сан Марко к одному из учеников Донателло. В эти годы он сближается с Лоренцо Медичи, смерть которого оставила в нем глубокий след. Именно в са-

дах Медичи и в доме Медичи Микеланджело и начал тщательно изучать античную пластику. Его рельеф «**Битва кентавров**» (рисунок 200) по внутренней гармонии уже произведение Высокого Возрождения.



Рис. 200. Микеланджело, Битва кентавров. 1492

Этот барельеф относится к первым его известным независимым произведениям и в нем он нашел себя как скульптора. Вазари описывает его как работу, сделанную «так прекрасно, что тот, кто теперь смотрит на нее, не может поверить, что это работа юноши, а не уважаемого мастера, совершенного в науке и практике искусства»⁵³.

Молодой скульптор подал батальную сцену. В толпе молодых воинов бросается в глаза фигура **юнца с камнем в руке** (рисунок 201), который он пытается бросить. За его спиной находится **бородатый воин** (рисунок 202), тоже с камнем в руке, это одна из немногих пожилых фигур на рельефе. Бой настолько ожесточенный, что живые не замечают ни раненых, ни мертвых. Внизу рельефа представлена фигура уже убитого могучего кентавра, которого неистово топчут. Повален на землю еще один кентавр справа внизу, но он еще пытается продолжить борьбу с воином, который уже оседлал его спину. В углу слева – фигура **умирающего юноши** (рисунок 203), получившего ранение головы. Он – начало целого ряда юношеских фигур, которые станут разрабатывать скульптор и в росписи на потолке Сикстинской капеллы, и в работе над гробницей папы римского Юлия II.

Рельеф «Битва кентавров» стал свидетельством горячего, тревожного сознания семнадцатилетнего юноши, который по молодости еще не имел военного опыта, но сумел показать и ожесточенность боя, и ужасные стороны каждой военной схватки, связанной с уничтожением людей.

⁵³Вазари Д. Жизнеописания прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов – итал. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*. – К.: Искусство, 1970. – С. 296-429, 497-507. – 520 с. (у к р .)



Рис. 201. Юноша скамнем



Рис. 202. Старик скамнем

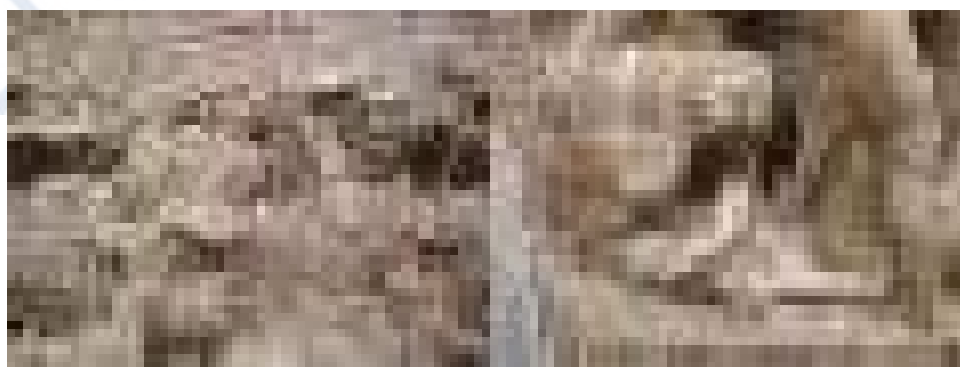


Рис. 203. Умиращий воин

Рис. 204. Кентавр

Виктор Лазарев отмечал, что в общей композиции Микеланджело копирует позднеантичные саркофаги, но уже можно видеть «чуждое античности живописное понимание группы». Здесь он использовал прием высокого рельефа, а также различные уровни обработки материала. Путём сочетания контрастных фактур - шлифованного и нешлифованного камня – скульптору удается передать ощущение тяжести и объема фигур, вдохнуть в них жизнь.⁵⁴

Как и «Мадонна у лестницы» (рисунок 205) – мраморный барельеф, созданный Микеланджело ок. 1491 года. Это одно из первых независимых, наиболее ранних из сохранившихся произведений мастера⁵⁵.



Рис. 205. Микеланджело, Мадонна у лестницы. ок. 1490-1491

В барельефе «Мадонна у лестницы» юный скульптор «освоил и придал новую форму урокам Донателло, своего выдающегося предшественника», «присоединился к большой скульптурной традиции».

По композиции «Мадонна у лестницы» и напоминает живопись, но отличается от неё. Барельеф изображает женщину, сидящую у лестницы на камне. Рядом с ней играют четверо детей – трое на лестнице, а один чуть виднеется из-за её плеча. Изображённое близко к бытовому жанру, отсюда и лестницы, и озорники-дети.

Микеланджело отказался от фронтального ракурса. Женщина сидит и смотрит в сторону, а не на зрителя. Нимб вокруг его головы подчеркивает, что

⁵⁴Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников / сост. В. Н. Гращенков. – М.: Искусство, 1983. – 451 с. (рус.)

⁵⁵William Wallace. The Treasures of Michelangelo. – Andre Deutsch, 2010. – ISBN 978-0-233-00253-8. (англ.)

это -Богоматерь. Круг сияния несколько выступает за плоскость и частично заходит на необработанную часть мрамора. К Марии льнет сонный ребёнок, правая ручка которого заброшена за спину. Мать нежно прикрывает головку любимого ребёнка, чтобы не разбудить его. Младенец изображён без нимба. Поза мадонны, будто расслабленная, что подчеркнуто скрещенными ногами. Мария задумчива, она предчувствует свою трагическую судьбу и знает, что ждет её сына.

В 1496 г. молодой художник уезжает в Рим, где создает свои первые принесшие ему славу произведения: «Вакх» и «Пьета».

Буонарротти Микеланджело создал из мрамора скульптуру «Вакх» или ее называют еще «Пьяный Бахус» (рисунок 206). Высотой она достигает два метра три сантиметра. Это было задание кардинала Рафаэля Риардио в 1497 году.

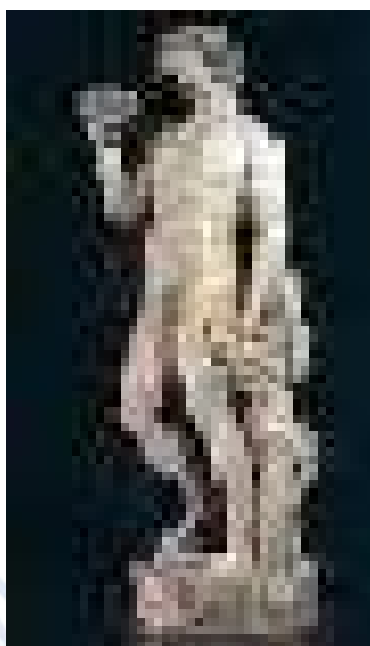


Рис. 206. Микеланджело Буонарротти, «Вакх»

Буквально захваченный образами античности, Микеланджело изобразил античного бога вина обнаженным юношей, как бы чуть пошатывающимся, обратившим взгляд на чашу с вином. Обнаженное прекрасное тело отныне и навсегда для Микеланджело становится главным предметом искусства.

Вторая скульптура — «Пьета» — открывает целый ряд работ мастера на этот сюжет и выдвигает его в число первых скульпторов Италии (рисунок 207).

«Оплакивание Христа» — первая и наиболее выдающаяся пьета, созданная Микеланджело Буонарротти.



Рис. 207. Микеланджело Пьета. 1499 Мрамор. Высота 174 см, Собор Святого Петра, Ватикан

Микеланджело изобразил Христа, распростертым на коленях Марии. Молодое, идеально прекрасное лицо мадонны скорбно, но очень сдержанно. Чтобы расположить большое мужское тело на коленях мадонны, скульптор умножает количество складок плаща, спадающего с колен Марии. Фигуры образуют в композиции пирамиду, сообщающую группе устойчивость и законченность. Вместе с тем даже в этой ранней работе Микеланджело имеются черты, не свойственные искусству Ренессанса или, скажем, непривычные для него: в необычном сильном ракурсе запрокинута голова Христа, вывернуто его правое плечо, левая часть композиции, нагруженная более правой, потребовала сложного асимметричного рисунка постамента, более высокого в правой части. Все вместе придало группе внутреннее напряжение, необычное для искусства Возрождения. Однако господствующими в этой композиции являются черты, свойственные именно Высокому Ренессансу: цельность героического образа, классическая ясность монументального художественного языка.

Возвратившись в 1501 г. во Флоренцию, Микеланджело по поручению Синьории взялся извлекать фигуру «Давида» (рисунок 208) из испорченной до него незадачливым скульптором мраморной глыбы.



Рис. 208.Микеланджело, Давид.1501-1504

1504 г. Микеланджело закончил знаменитую статую, названную флорентинцами «Гигантом» и поставленную ими перед палаццо Веккиа, городской ратушей. Открытие памятника превратилось в народное торжество. Образ Давида вдохновлял многих художников Кватроченто. Но не мальчиком, как у Донателло и Вероккио, изображает его Микеланджело, а юношей в полном расцвете сил, и не после сражения, с головой великана у ног, а перед битвой, в момент наивысшего напряжения сил. В прекрасном образе Давида, в его суровом лице скульптор передал титаническую силу страсти, непреклонную волю, гражданское мужество, безграничную мощь свободного человека.

Приблизительно в 1503-1505 годах происходит создание **«Мадонны Дони»**(рисунок 209).



Рис. 209.Микеланджело Буонарроти, Мадонна Дони. ок.1507

Единственное сохранившееся до нашего времени оконченное станковое произведение Микеланджело Буонарроти. Представляет собой тондо 120 см в диаметре с изображением Святого Семейства; экспонируется в Уффици.

Тондо было выполнено Микеланджело в молодые годы, до начала работ в Сикстинской капелле, вероятно, по случаю брака флорентийских нобилей Аньоло Дони и Маддалены Строцци в 1504 году. Картина как нельзя лучше иллюстрирует тезис Микеланджело о том, что наиболее совершенная живопись та, которая напоминает скульптуру.

Особую массивность фигурам придаёт использование живописной техники «канджианте»; их гладкая кожа не лишена сходства с мрамором. Яркость красок и богатство использованных пигментов предвещают эксперименты Микеланджело над потолком Сикстинской капеллы. Первый план отдан мускулистой фигуре девы Марии; над ней как бы нависает Иосиф Обручник. На заднем плане и несколько в стороне по тосканской традиции помещён Иоанн Креститель. Взоры всех троих устремлены на младенца Христа, которого Мария то ли передаёт мужу, то ли принимает от него.

Картина проникнута усложнённым и не всегда понятным символизмом. Например, клевер на переднем плане символизирует Троицу, а перед Иоанном Предтечей – крещение. Загадочный элемент композиции – пять обнажённых мужских фигур, которые расположены на заднем плане, отделены от Святого семейства горизонтальной полосой и не смотрят на Христа.

В искусствоведческой литературе приводятся многочисленные интерпретации этих фигур – от теологических (древние язычники, ожидающие крещения) до психоаналитических (вытесненные на задний план гомосексуальные влечения автора)⁵⁶.

Тондо Питти (рисунок 210) мраморный барельеф, созданный Микеланджело около 1503–1505 гг. для Бартоломео Питти.



Рис. 210. Микеланджело Тондо Питти. ок. 1503-1505

⁵⁶Emmanuel Cooper. The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West. – 2 испр. – Routledge, 1994. – С. 9. – 400 с. – ISBN 9780203993491.

Мраморноетондоизображает Марию и маленьких Иисуса и Иоанна Крестителя. Фигуры выполнены проще, чем на тондо Таддеи, и более четко. Мария сидит на низкой каменной скамье и придерживает правой рукой книгу на колене, а левой – обнимает сына. Она заполняет собой всю композицию, но поскольку тондо является не идеально круглым, а овальным, а голова Марии несколько выходит за его пределы, вся группа не кажется перегруженной. У Мадонны острый подбородок и глубокие ямки. Головной убор подчеркивает её сосредоточенность. Иисус, наоборот, очень расслаблен. Он оперся правым локтем на книгу, которая символизирует мудрость. В чертах Иисуса и Марии на тондо четко прослеживается сходство с фигурами скульптуры Мадонны Брюгге – зрелость, печаль и обреченность.

Иоанн Креститель едва виднеется за правым плечом Матери. Кажется, что ему удалось обратить на себя внимание мадонны, и она изображена в процессе оглядки на него.

Возвращается в Рим для росписи потолка Сикстинской капеллы при Ватиканском дворце (рисунок 211). Над росписью плафона Сикстинской капеллы Микеланджело работал один, с 1508 по 1512 г., расписав площадь около 600 кв. м (48x13 м) на высоте 18 м.



Рис. 211. Микеланджело, Потолок Сикстинской капеллы



Вид на Сикстинскую капеллу сверху

Сикстинская капелла – бывшая домовая церковь в Ватикане. Построена в 1473-1481 годах архитектором Джордже де Дольчи, по заказу папы римского Сикста IV, откуда и произошло название. Ныне Капелла – музей, выдающийся памятник Возрождения, который используется также для проведения конклавов, на которых кардиналы избирают нового папу римского.

Прямоугольное в плане помещение украшено росписями стен, выполненными в 1481-1483 годах Сандро Боттичелли, Пинтуриккьо и другими мастерами по заказу Сикста IV (рисунок 212).

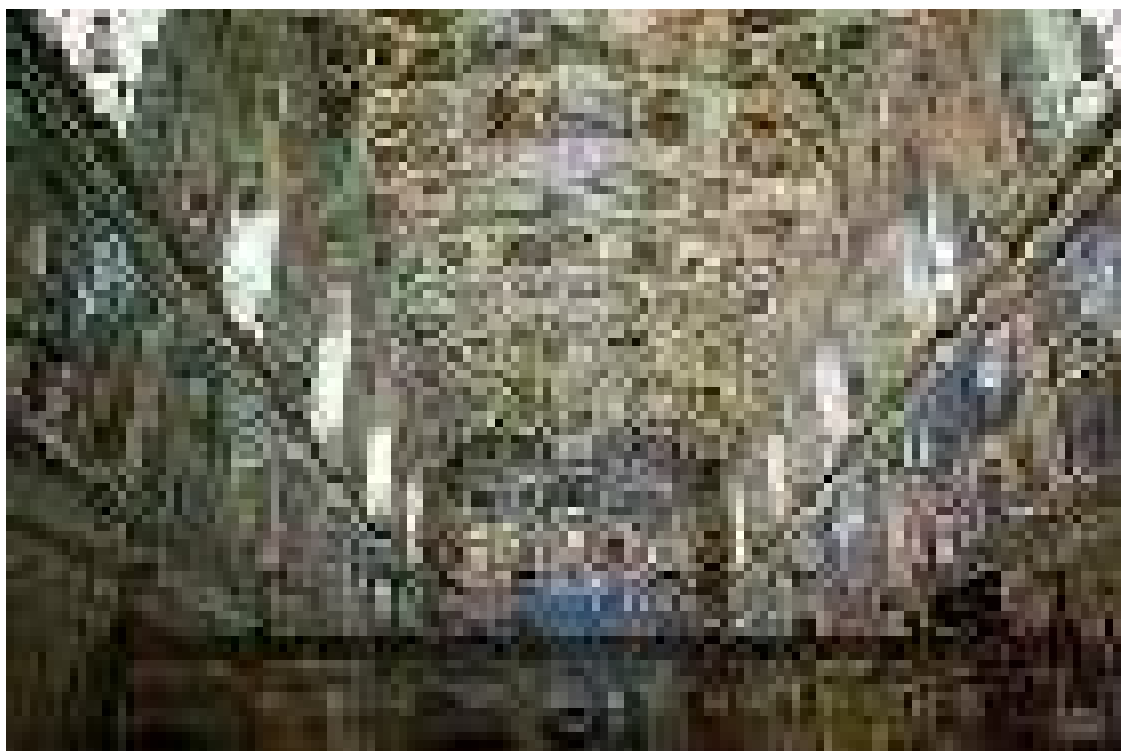


Рис. 212. Интерьер Сикстинской капеллы.

Сикстинская капелла представляет собой прямоугольное в плане здание длиной 40,5 м и шириной 14 м. Высота капеллы – 20 метров. Стены часовни разделены на три горизонтальных уровня, в верхнем ряду с каждой стороны располагается шесть окон. Ещё два окна, находившиеся в алтарной стене, были заделаны, когда Микеланджело писал фреску «Страшный суд». Большие пары поддерживают свод. Пазухи свода, сформированные парусами над каждым окном, направлены вершинами к своду. Несколько выше уровня парусов потолок плавно скруглён

В 1508-1512 годах Микеланджело расписывал свод с люнетами и распалубками, по заказу папы Юлия II.

Так как Микеланджело работал в технике **афresco**, каждый день укладывался слой штукатурки такой площадью, какую мог записать художник за один день, дневная норма фрески называлась **джорната**. Слой штукатурки, не покрытый росписью, удалялся, края срезались наискось наружу, зачищались, новая джорната приштукатуривалась к уже готовым фрагментам.

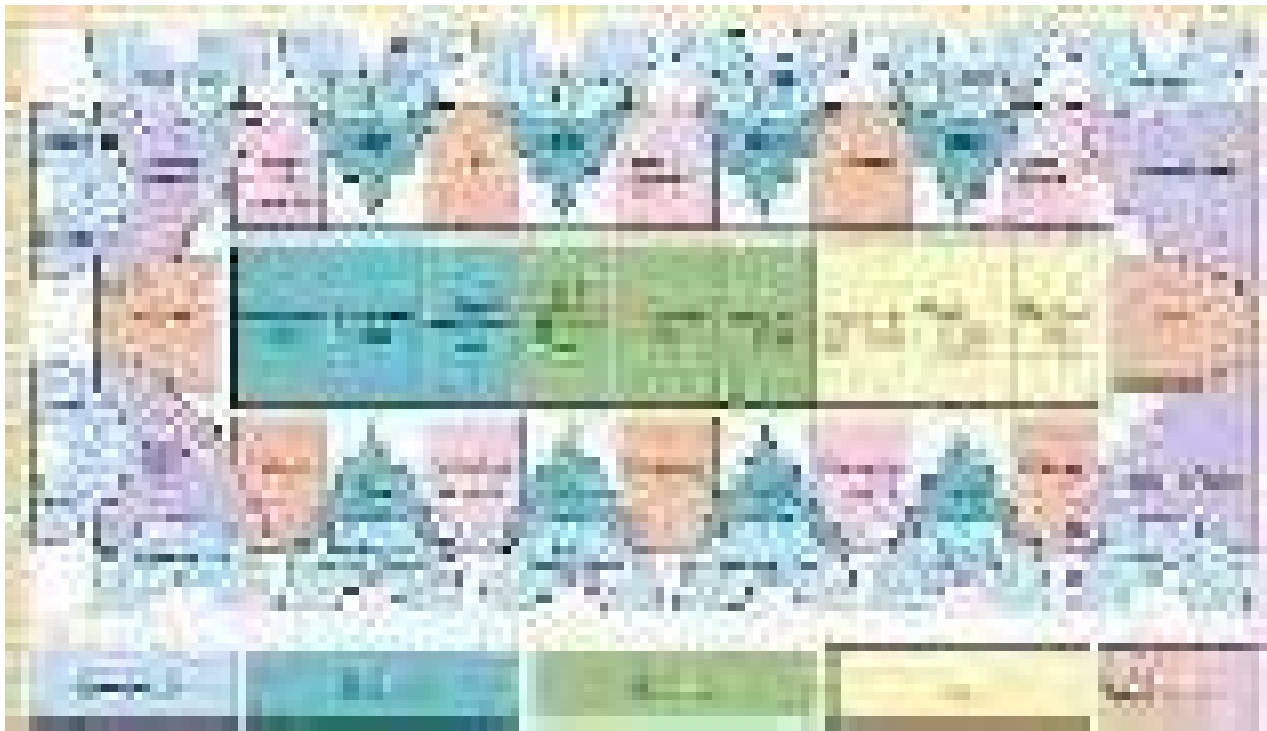


Рис. 213. Схема росписи свода

Основная повествовательная нагрузка возложена на центральную часть свода, где размещены девять сцен из Книги Бытия, - четыре больших фрагмента представляют эпизоды: «Сотворение светил и планет» (рисунок 214), «Сотворение Адама» (рисунок 216), «Грехопадение и Изгнание из Рая» (рисунок 217), «Потоп» (рисунок 218).



Рис. 214. «Сотворение светил и планет»

Создание Небес и Земли

Три эпизода Создания иллюстрируют первую главу Бытия. Цикл начинается с первого дня: Бог создаёт свет и отделяет свет от тьмы (рисунок 215).



Рис. 215. Первый день Создания. Отделение света от тьмы

События следующего, второго дня, – отделение суши от вод, в нарушение хронологии вошли в третью сцену. В центральной фреске группы, самой большой из трёх, Творец изображён дважды. В день третий Бог создает Землю и растительность, в четвёртый – светила (Солнце и Луну), чтобы управлять ночью и днём, временем и сезонами года. Согласно Книге Бытия, на пятый день Бог создал животный мир, но Микеланджело пропустил эту часть повествования.



Рис. 216. Сотворение Адама. ок. 1511

Центр плафона Микеланджело отвлёл истории Адама и Евы. В этом блоке изображений два больших фрагмента flankируют малый. Первый эпизод из

центральной группы – Сотворение Адама – одно из наиболее знаменитых изображений в истории мировой живописи. Микеланджело создал абсолютно новую иконографию, выбрав момент, когда Бог протягивает руку просыпающемуся Адаму, передавая ему жизнь. Центральный мотив композиции – две протянутые навстречу руки. Энергичное движение Создателя, окружённого свитой, подчёркнуто необыкновенно гармоничной позой первого человека на Земле.

Тема центральной сцены, где Бог создаёт Еву из ребра спящего Адама, была взята из второй главы Книги Бытия, описывающей несколько иной порядок Сотворения мира. Микеланджело повторяет композицию рельефа «Сотворение Евы» Якопо делла Кверчи, из обрамления дверей Базилики Сан Петронио в Болонье. Произведения делла Кверчи художник изучал в юности.

В заключительной картине истории Адама и Евы Микеланджело соединяет две сцены: «Грехопадения и Изгнания из Рая» (рисунок 217).



Рис. 217. Грехопадение Адама и Евы. Фрагмент росписи Сикстинской капеллы, 1508-1512 гг.

Слева Ева, доверчиво принимающая плод из руки Змея, и Адам, нетерпеливо выбирающий плод для себя; справа – ангел с мечом изгоняет их из Рая, в мир, где они потеряли вечную молодость и бессмертие.

История Ноя

Как и в первом триптихе, последовательность картин в истории Ноя (сюжеты взяты из шестой, седьмой и девятой глав Бытия), является тематической, а не хронологической. Первую панель с жертвоприношением Ноя Вазари ошибочно считал жертвоприношением Каина и Авеля. Традиционно считается, что

тема фрески – принесение жертвы семьей Ноя после благополучного спасения от Великого Потопа, погубившего всё остальное человечество.



Рис. 218.Всемирный потоп – Микеланджело Буонарроти. 1512, Фреска.

Картина Всемирного Потопа занимает центральное место в истории Ноя. В то время, как отчаявшиеся люди выбирают на клочок суши, не покрытый водой, на заднем плане виден ковчег, в котором спасается семья Ноя. Эта панель с самым большим количеством персонажей по сравнению с остальными фресками. Заключительная сцена **«Опьянение Ноя»**(рисунок 219).



Рис. 219. Опьянение Ноя

Высадившись на сушу, Ной выращивает виноград. Ной, возделывающий землю, изображён на заднем плане слева. Сделав вино, он выпивает его и засыпает обнажённым. Его младший сын, Хам, насмехаясь, показывает отца двум своим братьям Симу и Иафету. Старшие дети почтительно накрывают Ноя плащом. Хам был проклят Ноем, его потомки должны были служить потомкам Сима и Иафета. Три картины истории Ноя, символизируют длинный путь, проделанный от Божественного создания до грешного человека. Однако, именно через Сима и его потомков, израильтян, в мир должно прийти Спасение.

Эти композиции обрамлены написанным же, но создающим иллюзию архитектуры, карнизом и разделены, также живописными, тягами. Живописные прямоугольники подчеркивают и обогащают реальную архитектуру плафона. Под живописным карнизом Микеланджело написал пророков и сивилл (каждая фигура около трех метров), в люнетах (арках над окнами) изобразил эпизоды из Библии и предков Христа как простых людей, занятых повседневными делами.

Рядом с малыми библейскими сценами, поддерживаемые **Ignudi** располагаются десять круглых парадных щитов, иногда описываемых как имитация бронзы (рисунок 220).

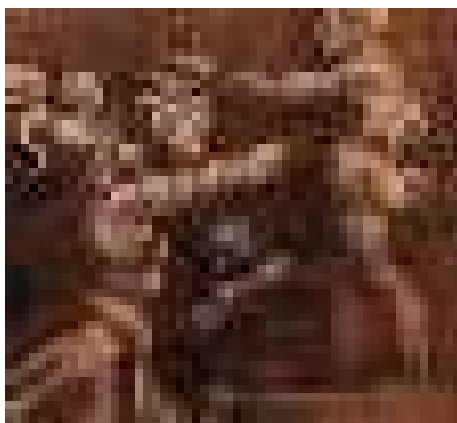


Рис. 220. Деталь The Idol of Baal, чёрным цветом подчеркнуты линии, золотом моделируются формы

Известны образцы подобных щитов начала XVI века, выполненные из дерева, с позолотой и лаком. На каждом из щитов в капелле изображён сюжет из Ветхого Завета или Книг Маккавеев. Выбраны наиболее тяжёлые эпизоды истории, единственным исключением кажется взятие Илиина небо в огненной колеснице, свидетелем которого стал пророк Елисей.

В четырёх из пяти наиболее проработанных «медальонов» пространство переполнено борющимися фигурами, подобными изображённым на картоне Микеланджело «Битва при Кашине».

На парусах сводов с обеих сторон и в торцах капеллы Микеланджело поместил самые большие фигуры: двенадцать персонажей, олицетворяющие предвидение будущего Спасения: семь пророков Израиля и пять сивилл Древнего Мира, их имена значатся на табличках под постаментами. Пророк Иона изображён над алтарём, пророк Захария – у входа в капеллу. Среди семи пророков Израиля, выбранных Микеланджело, присутствуют четыре так называемых Главных Пророка: Исайя, Иеремия, Иезекииль и Даниил.

Из двенадцати Малых пророков художник выбрал троих: Иоиля, Захарию и Иону. Хотя пророков Иоиля и Захарию считают «незначительными» из-за сравнительно небольшого количества страниц, которые они занимают в Библии, каждый из них изрекает важное пророчество (рисунок 221).⁵⁷

⁵⁷Соколов С. В. «Священное писание Ветхого Завета» Ч. 2. – Сергиев Посад, 1996. – С. 162.

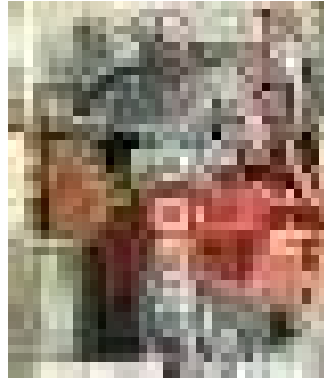


Рис. 221. Пророк Иоиль, Микеланджело Буаноротти, Роспись свода Сикстинской капеллы.

Сивиллы– пророчицы, жившие в храмах по всему Древнему миру. Считается, что сивиллы, изображённые Микеланджело, предсказывали рождение Христа (рисунок 222).

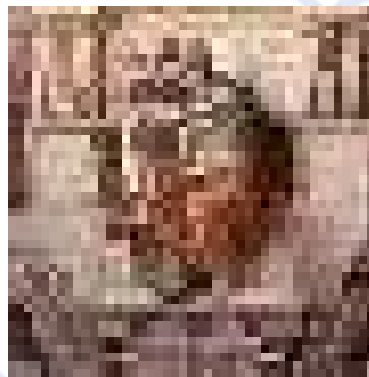


Рис. 222. Дельфийская сивилла

Слова Кумской сивиллы, например, цитируемые Вергилием, объявившей о «новом потомстве Небес», которое возвратит «Золотой Век», интерпретируются как предсказание появления Иисуса.

В каждом из четырёх углов капеллы, на изогнутых распалубках свода, Микеланджело изобразил четыре библейские истории, которые связаны со спасением народа Израиля Моисеем, Есфирью, Давидом и Юдифью (рисунок 223).



Рис. 223. Наказание Амана

Панель Наказание Амана повествует о раскрытии заговора военачальника персидского царя, задумавшего погубить еврейский народ («Книга Есфири»). Композиция панели выстроена по принципу триптиха: в центре – основная сцена – казнь Амана Король, её обрамляют изображения разоблачения заговора Есфирью и Артаксеркса, отдающего приказ.

При огромном количестве фигур роспись Сикстинского плафона логически ясна и легко обозрима. Она не разрушает плоскость свода, а выявляет тектоническую структуру. Главными выразительными средствами Микеланджело являются подчеркнутая пластичность, чеканность и ясность линии и объема. Пластическое начало в росписи Микеланджело всегда доминирует над живописным, подтверждая мысль художника о том, что «наилучшей будет та живопись, которая ближе всего к рельефу». Цикл фресок Микеланджело в Сикстинской капелле имел сильное воздействие на других художников, ещё до того, как была завершена работа над ним. Решения художественных задач, найденные Микеланджело при работе над циклом, получили дальнейшее развитие в произведениях других мастеров изобразительного искусства: иллюзорная архитектура, анатомически верное изображение человеческого тела, перспективное построение пространства, динамика движений, ясный и сильный колорит.

Вскоре после окончания работ в Сикстине умер Юлий II и его наследники возвратились к мысли о надгробии.

В 1513-1516 гг. Микеланджело исполняет фигуру Моисея и рабов (пленников) для этого надгробия (рисунок 224).



Рис. 224. «Скованный раб», «Умирающий раб»

«**Рабы**»(итал.prigionì – «пленники»), высеченные прославленным итальянским скульптором Микеланджело- цикл знаменитых скульптур, хранящихся в различных музеях Европы, предназначавшихся для неосуществлённого проекта гробницы папы Юлия II в Сан-Пьетро-ин-Винколи(осуществлен «урезанный» вариант проекта) (рисунок 225).

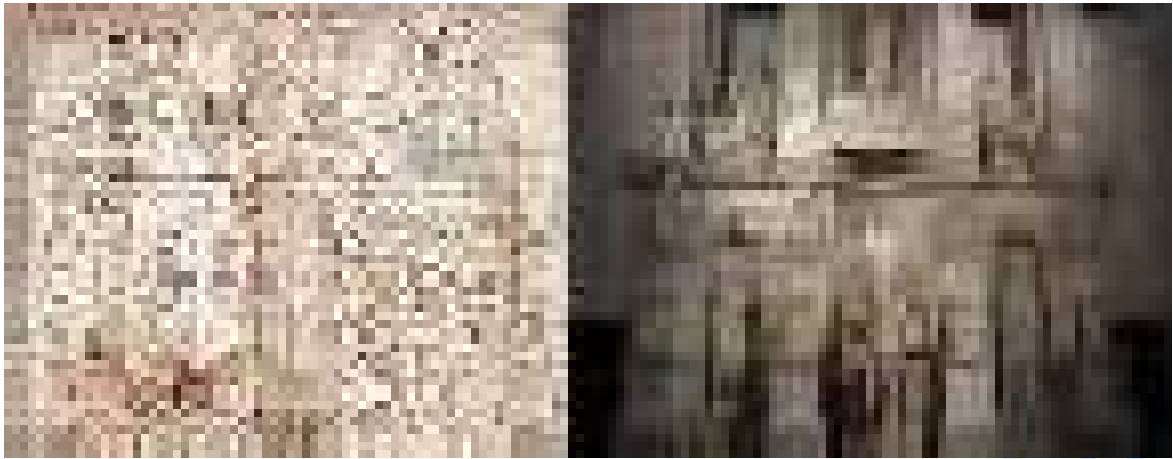


Рис. 225. 2-й вариант проекта гробницы. Осуществленный вариант

Проект надгробия папы Юлия II существовал в нескольких вариантах. Один из них (2-й) включал статуи рабов, которые должны были находиться на нижнем ярусе. Микеланджело успел закончить 2 из них, и начать 4, когда работа над этим вариантом была остановлена. Окончательный вариант гробницы не включал статуи рабов.

По его проекту ученики скульптора потом соорудили настенную гробницу, в нижнем ярусе которой и была помещена **фигура Моисея** (рисунок 226).



Рис. 226. Микеланджело Моисей. 1515

Образ Моисея – один из самых сильных в творчестве зрелого мастера. В разгневанном пророке, который, увидев отступничество своего народа от зако-

на, готов разбить скрижали завета, скульптор создал могучий образ народного вождя, человека цельного характера и вулканической силы страстей.

С 1520 по 1534 г. Микеланджело работает над одним из самых значительных и самых трагических скульптурных произведений – надгробницей **Медичи** **флорентийская церковь Сан Лоренцо** (рисунок 227), выражающей все переживания, выпавшие в этот период на долю и самого мастера, и его родного города, и всей страны в целом.

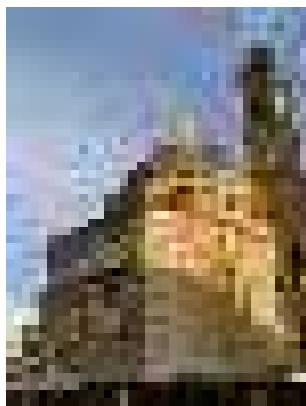


Рис. 227. Часовня Капелла Медичи (Новая Сакристия)

С конца 20-х годов Италия буквально раздиралась как внешними, так и внутренними врагами. В начавшемся страшном терроре погибли многие друзья Микеланджело, а сам он вынужден был некоторое время жить изгнанником.

Капелла Медичи разительно отличается от других подобных объектов. Микеланджело вложил весь свой талант в то, чтобы создать в капелле атмосферу глубокого трагизма и скорби – здесь все посвящено теме смерти.

Даже характер естественного освещения очень символичен. В самом низу, где расположены саркофаги с усопшими, темнее всего. Чем выше, тем больше света снаружи попадает внутрь здания. Это символизирует бессмертие души и ее переход в царство света после завершения земной жизни человека.

Центральный объект в Капелле Медичи – алтарь. Но отнюдь не он представляет наибольший интерес с художественной и эстетической точки зрения.

По правой и левой стороне от алтаря находятся усыпальницы герцогов Джулиано Немурского и Лоренцо Урбинского. Прямо напротив алтаря, у противоположной стены в выступающем цоколе покоится прах еще двух Медичи – Лоренцо Великолепного и его родного брата Джулиано.

Эти два представителя могущественного рода были в свое время гораздо более значимыми фигурами, чем их тезки, похороненные «по соседству». Но их саркофаги украшены гораздо скромнее – на склепе установлены три статуи работы Микеланджело – святых Космы и Дамиана, и «Мадонна с младенцем» (рисунок 228).

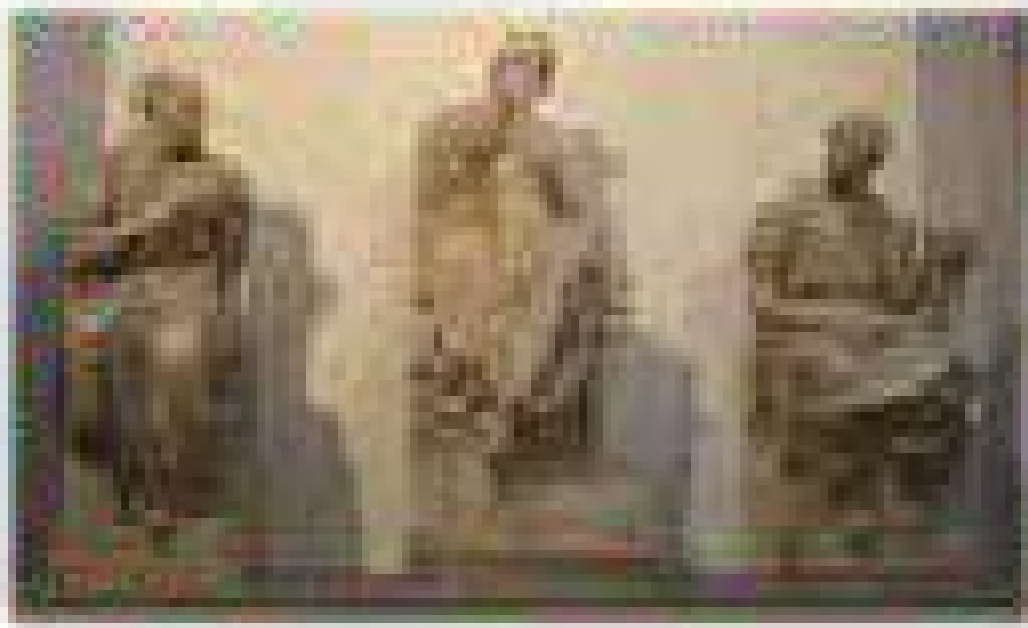


Рис. 228. Над усыпальницами Лоренцо Великолепного и его брата Джулиано можно видеть работы Микеланджело «Мадонна с младенцем», скульптуры святых Косьмы и Домиана

Последняя – едва ли не единственная скульптура в капелле, которая лишена трагизма, а наполнена лирическим отражением близости матери и ребенка.

В настроении тяжелейшего пессимизма, в состоянии усиливающейся глубиной религиозности и работает Микеланджело над гробницей Медичи. Он сам сооружает пристройку к флорентийской церкви Сан Лоренцо – небольшое, но очень высокое помещение, перекрытое куполом, и оформляет две стены сакристии скульптурными надгробиями.

Одну стену украшает фигура Лоренцо, противоположную – Джулиано, а внизу у их ног размещаются саркофаги, украшенные аллегорические скульптурными изображениями – символами быстротекущего времени: «Утра» и «Вечера» – в надгробии Лоренцо (рисунок 229), «Ночи» и «Дня» – в надгробии Джулиано (рисунок 230).

Оба изображения – Лоренцо и Джулиано – не имеют портретного сходства, чем отличаются от традиционных решений XV века. Микеланджело подчеркивает выражение усталости и меланхолии в лице Джулиано и тяжкое раздумье, граничащее с отчаянием, – у Лоренцо, считая не обязательным точную передачу черт в лицах моделей. Для него важнее философская идея противопоставления жизни и смерти, облеченная в поэтическую форму. Чувство беспокойства, тревоги исходит от образов Лоренцо и Джулиано. Это достигается и самой композицией: фигуры посажены в тесное пространство ниш, как бы стиснуты пилястрами. Этот беспокойный ритм еще усиливается позами аллегорических фигур времени суток: напряженные изогнутые тела как бы скатываются с покатых крышек саркофагов, не находя опоры, их головы пересекают

карнизы, нарушая тектонику стен. Все эти диссонансные ноты, подчеркивающие состояние надломленности, нарушают архитектурную гармонию Ренессанса и являются предвестием новой эпохи в искусстве.

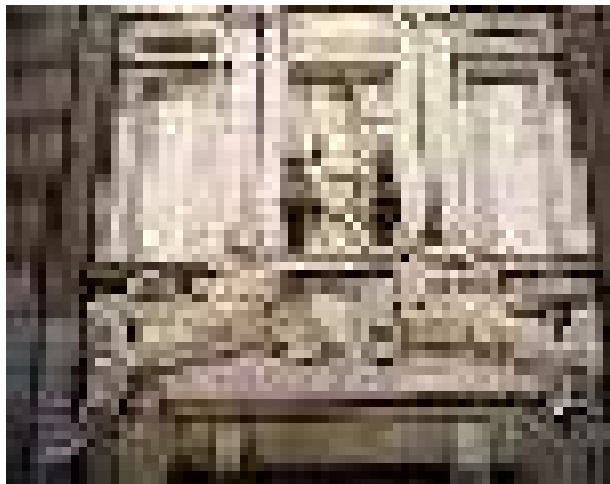


Рис. 229. Аллегорические фигуры «Утро» (женская) и «Вечер» (мужская) украшают надгробие Лоренцо Урбинского



Рис. 230. Фигуры «День» (мужская) и «Ночь» (женская) установлены Микеланджело над гробницей Джулиано Немурского

Микеланджело возвратился в Сикстинскую капеллу через 25 лет, чтобы написать на алтарной стене «**Страшный суд**» (1535-1541) (рисунок 231), по-новому интерпретируя сюжет о конце мира, грандиозному творению, выразившему трагедию человеческого рода.



Рис. 231. Микеланджело. Страшный суд. 1537-1541

Масштабная фреска занимает всю стену позади алтаря Сикстинской капеллы. Темой её стало второе пришествие Христа и апокалипсис. «Страшный суд» считается произведением, завершившим в искусстве эпоху Возрождения, которой сам Микеланджело отдал дань в росписи потолка и сводов Сикстинской капеллы, и открывшим новый период разочарования в философии антропоцентрического гуманизма⁵⁸.

Черты новой художественной системы проявились в этой работе Микеланджело еще ярче. Творящий суд, карающий Христос помещен в центре композиции, а вокруг него во вращательном круговом движении изображены низвергающиеся в ад грешники, возносящиеся в рай праведники, встающие из могил на Божий суд мертвецы. Все полно ужаса, отчаяния, гнева, смятения. Даже Мария, предстательствующая за людей, боится своего грозного сына и отворачивается от его руки, неумолимо отделяющей грешников от праведников. Сложные ракурсы переплетенных, закрученных в клубок тел, крайний динамизм, повышенная экспрессия, создающие выражение беспокойства, тревоги, смятения, - все это черты, глубоко чуждые Высокому Возрождению, как чужда ему и сама трактовка темы «Страшного суда».

В «Страшном суде» Микеланджело несколько отошёл от традиционной иконографии. Условно композицию можно разделить на три части:

⁵⁸Stefano Zuffi, *La pitturarinascimentale*, 2005.

– Верхняя часть (люнеты) – летящие ангелы, с атрибутами Страстей Христовых.

– Центральная часть – Христос и Дева Мария между блаженными.

– Нижняя – конец времен: ангелы, играющие на трубах Апокалипсиса, воскресение мёртвых, восхождение на небо спасённых и низвержение грешников в ад.

Количество персонажей «Страшного суда» – немногим более четырёхсот. Высота фигур варьируется от 250 см (для персонажей верхней части фрески) до 155 см в нижней части⁵⁹.

В двух люнетах представлены группы ангелов, которые несут символы Страстей, знак жертвы Христа, которую он принёс во имя спасения человечества. Это точка начала чтения фрески, предваряющая чувства, которыми охвачены персонажи «Страшного суда» (рисунок 232).

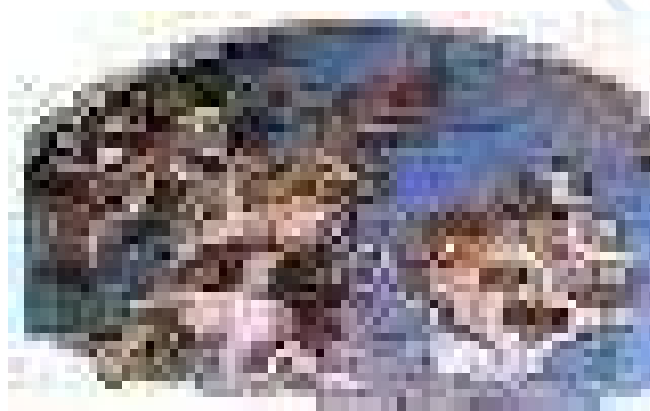


Рис. 232. Ангелы с атрибутами Страстей Христовых, левый люнет

Центр всей композиции – фигура Христа-Судии с Девой Марией, в окружении толпы проповедников, пророков, патриархов, сивилл, героев Ветхого Завета, мучеников и святых (рисунок 233).

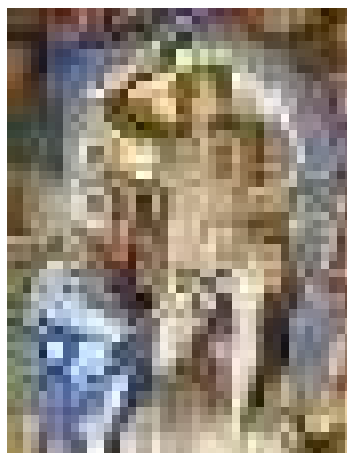


Рис. 233. Христос и Мария

⁵⁹*Ettore Camesasca. Michelangelo pittore. – Milano: Rizzoli, 1966.*

Микеланджело лишь частично следует сложившейся иконографии - его Христос на фоне облаков, без алой мантии владыки мира показан в самый момент начала Суда.

Фигуру Христа Микеланджело писал, внося различные изменения, десять дней. Его нагота вызвала осуждение. Кроме того, художник, вопреки традиции, изобразил Христа-Судию безбородым. На многочисленных копиях фрески он предстаёт в более привычном облике, с бородой.

Подле Христа – Дева Мария, которая со смирением отвернула лицо: не вмешиваясь в решения Судии, она лишь ждёт результатов. Взгляд Марии, в отличие от Христа, направлен на Царствие Небесное. В облике Судии нет ни сострадания к грешникам, ни радости за блаженных: время людей и их страстей сменившись триумфом божественной вечности.

Низ фрески в свою очередь разделён на пять частей: в центре ангелы с трубами и книгами возвещают Страшный суд; слева внизу представлено воскрешение мертвых, вверху – вознесение праведников; справа вверху – захват грешников дьяволами, внизу – ад⁶⁰.

Живописец, скульптор, поэт, Микеланджело был также и гениальным архитектором. Им исполнена **лестница флорентийской библиотеки Лауренцианы** (рисунок 234).

Библиотека знаменитая своим манускриптами государственная библиотека Италии, находится во Флоренции. Библиотека появилась ещё во времена правления Медичи. Своё название «Лауренциана» библиотека получила в честь Лоренцо I Медичи, значительно обогатившего фонды библиотеки своего деда Козимо Медичи Старшего.

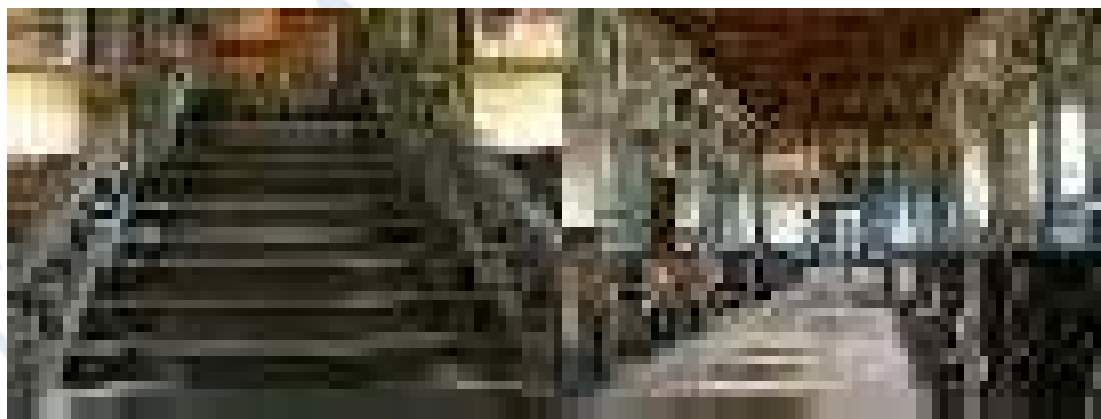


Рис. 234. Одно из величайших архитектурных свершений Микеланджело – лестница Лауренцианы – напоминает поток лавы (поток мысли).
Интерьер читального зала Библиотеки Лауренциана

⁶⁰Pierluigi De Vecchi. La Cappella Sistina. – Milano: Rizzoli, 1999.

Также Микеланджело оформлена площадь Капитолия в Риме, возведены **ворота Пия**(рисунок 235).

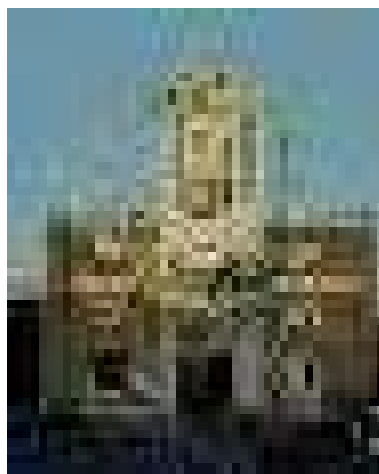


Рис. 235.Порта Пиа. Вид со стороны города

Это последний архитектурный проект Микеланджело, представленный им, по сообщению Вазари, в трёх вариантах, из которых понтифик выбрал самый дешёвый. Фасад со множеством нетипичных даже для маньеризма деталей, более напоминающий театральный занавес над въездом в «вечный город», был возведён в 1561-1565 годах под присмотром зодчего Джакомо дель Дука. Завершения работ Микеланджело уже не увидел.

С 1546 г. он работает над собором св. Петра, начатым ещё Браманте. Микеланджело принадлежит рисунок и чертёж купола, который был исполнен уже после смерти мастера и до сих пор является одной из главных доминант в панораме города.

Последние годы жизни Микеланджело – это годы утраты надежд, потери близких и друзей, время его полного духовного одиночества. Но это и время создания самых сильных по трагичности мироощущения и по лаконизму выражения произведений, свидетельствующих о его неумирающем гении. Историческое значение искусства Микеланджело, его воздействие на современников и на последующие эпохи трудно переоценить. Некоторые зарубежные исследователи трактуют его как первого художника и архитектора барокко. Но более всего он интересен как носитель великих реалистических традиций Ренессанса.

3.2 Искусство Высокого Возрождения в Венеции XVIв.

Если творчество Микеланджело во второй своей половине уже несет на себе черты новой эпохи, то для Венеции весь XVI век проходит ещё под знаком Чинквеченто. Венеция, сумевшая сохранить свою независимость, дольше хранит и верность традициям Ренессанса.

Из мастерской Джанбеллино (рисунок 178) вышли два великих художника Высокого венецианского Возрождения: Джорджоне и Тициан.

Джордже Барбарелли да Кастельфранко, по прозвищу **Джорджоне** (1477-1510) – прямой последователь своего учителя и типичный художник поры Высокого Возрождения (рисунок 236).



Рис. 236. Джорджоне, Автопортрет, 1508-1509

Он первый на венецианской почве обратился к темам литературным, к сюжетам мифологическим. Пейзаж, природа и прекрасное нагое человеческое тело стали для него предметом искусства и объектом поклонения. Чувством гармонии, совершенством пропорций, изысканным линейным ритмом, мягкой светописью.

Уже в ранних произведениях, выполненных до 1505 «**Поклонение пастухов**» (рисунок 237).



Рис. 237.- Джорджоне, Поклонение пастухов, Национальная галерея искусства, Вашингтон

Художник изобразил не только обязательные фигуры, которые должны были быть там по логике, но и особенный фон. Он дополняет и принимает активное участие в действиях главных героев – семья истинных Святых и склонивших свои колена в знак уважения и преданности пастухов.

Что касается фона, то его перспектива, глубокого уходящая вдаль, замыкается где-то далеко на горизонте. И замыкают его голубые горы. Такое отображение пейзажа и фона за спинами пастухов создает ощущение присутствия атмосферы и воздуха.

Отдельная роль в картине отводится освещению, которое здесь стало как-то другим, непохожим на освещение в других работах художника. Здесь нет чистоты и ясности, которые являются неотъемлемой частью произведений кватроченто, но зато есть неяркий, едва заметный свет, появляющийся после наступления полудня. Такая особенность освещения дает картине дополнительный объем и цельность. Пещеры, выполненные в темных тонах, создают контраст с одеждами Марии и законного мужа Иосифа, а также с одеждами пастухов, чьи послушные спины технично повторяют очертания входа в находящиеся недалеко от персонажей пещеры.

Все это сделало картину художника и мастера своего дела Джорджоне одной из самых неординарных и интересных среди всех творческих деятелей своего времени.

«Юдифь» (рисунок 238), проявляется главная особенность искусства Джорджоне - поэтическое представление о богатстве таящихся в мире и человеке жизненных сил, присутствие которых раскрывается не в действии, а в состоянии всеобщей молчаливой одухотворенности.

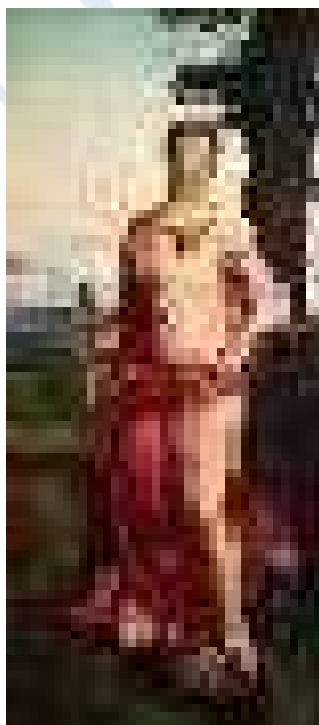


Рис. 238. Джорджоне, «Юдифь»

«Юдифь»— единственная находящаяся в России картина, единодушно атрибутируемая Джорджоне. Хранится в Государственном Эрмитаже, куда поступила из парижского собрания Антуана Кроза, барона Тьера, в 1772 году.

На картине защитница родины молодая вдова Юдифь нарисована с мечом и поверженной головой жестокого Олоферна. Автором хорошо прорисована фигура Юдифь. Он изображает её в одеждах из свободной и лёгкой розовой ткани, тем самым подчёркивая нежность и хрупкость персонажа. Меч воительницы и голова поверженного врага вступают в контраст с нежным и спокойным образом Юдифь. Меч в её руках и отрубленная голова полководца не может ожесточить образ Юдифь, созданный автором. Даже сама умиротворённая природа подчёркивает очарование молодой вдовы, исполнившей свой долг перед своим народом⁶¹.

Уже в первом известном произведении «Мадонна Кастельфранко» около 1505 (рисунк 239).



Рис. 239. «Джорджоне, Мадонна Кастельфранко, 1504-1505 годы.
Собор Сан Либерале, Кастельфранко.

В картине Джорджоне «Мадонна Кастельфранко» фигуры расположены согласно традиционной композиционной схеме, принятой для этой темы рядом мастеров североитальянского Возрождения. Мария восседает на высоком постаменте; справа и слева от нее предостоят перед зрителем святой Франциск и местный святой города Кастельфранко Либерале. Каждая фигура, занимая определенное место в строго построенной и монументальной, ясно читаемой композиции, все же замкнута в себе.

⁶¹М. И. Сви́дерская. «Джорджоне» // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. С. И. Вавилов. – 2 изд. – М.: Сов.энциклопедия, 1965.

Картина этого периода творчества венецианского художника Джорджоне иконографически традиционна, но выделяется пространственной свободой своих пейзажных просторов. Композиция в целом носит несколько торжественно неподвижный характер. И вместе с тем непринужденное расположение фигур в просторной композиции, мягкая одухотворенность их тихих движений, поэтичность образа самой Девы Марии создают в картинету атмосферу несколько загадочной задумчивой мечтательности, которая так характерна для искусства зрелого Джорджоне, избегающего воплощения резких драматических коллизий. Джорджоне предстает вполне сложившимся художником; образ мадонны полон поэтичности, задумчивой мечтательности, пронизан тем настроением печали, которое свойственно всем женским образам Джорджоне. За последние пять лет своей жизни художник создал свои лучшие произведения, исполненные в масляной технике, основной в венецианской школе в тот период, когда мозаика отошла в прошлое вместе с все средневековой художественной системой, а фреска оказалась нестойкой во влажном венецианском климате.

В картине 1506 г. «Гроза» Джорджоне изображает человека как часть природы. Кормящая ребенка женщина, юноша с посохом (которого можно принять за воина с алебардой) не объединены каким-либо действием, но соединены в этом величественном ландшафте общим настроением, общим душевным состоянием (рисунок 240).

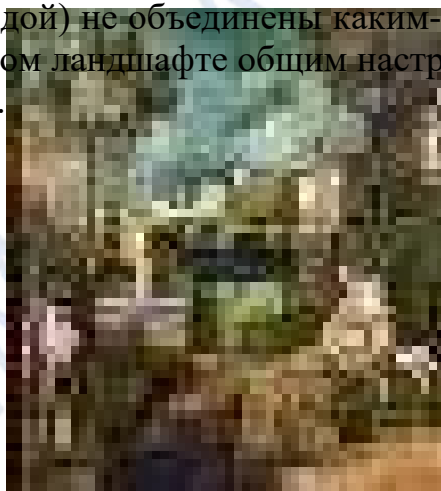


Рис. 240. Джорджоне, Буря. Ок. 1508

Джорджоне владеет тончайшей и необычайно богатой палитрой. Приглушенные тона оранжево-красной одежды юноши, его зеленовато-белой рубашки, перекликающейся с белой накидкой женщины, как бы окутаны тем полусумеречным воздухом, который свойствен предгрозовому освещению. Зеленый цвет имеет массу оттенков: оливковый в деревьях, почти черный в глубине воды, свинцовый в тучах. И все это объединено одним светящимся тоном, со-

общающим впечатлением зыбкости, беспокойства, тревоги, но и радости, как само состояние человека в предчувствии надвигающейся грозы.

Одухотворенностью и поэтичностью пронизано изображение «**Спящей Венеры**» (около 1508-1510, рисунок 241).



Рис. 241. Джорджоне, Спящая Венера

Ее тело написано легко, свободно, изящно, недаром исследователи говорят о «музыкальности» ритмов Джорджоне; оно не лишено и чувственной прелести. Но лицо с закрытыми глазами целомудренно-строгое, в сравнении с ним тичиановские Венеры кажутся истинными языческими богинями. Джорджоне не успел завершить работу над «Спящей Венерой»; по свидетельствам современников, пейзажный фон в картине писал Тициан⁶².

«Три философа» – картина Джорджоне 1505-1509 годов, одна из последних работ мастера, законченная за год до его смерти. В настоящее время хранится в Музее истории искусств (Вена). Написана по заказу венецианского купца Тадео Контарини, увлекавшегося алхимией и оккультизмом. Работу над картиной завершил Себастьяно дель Пьомбо (рисунок 242).

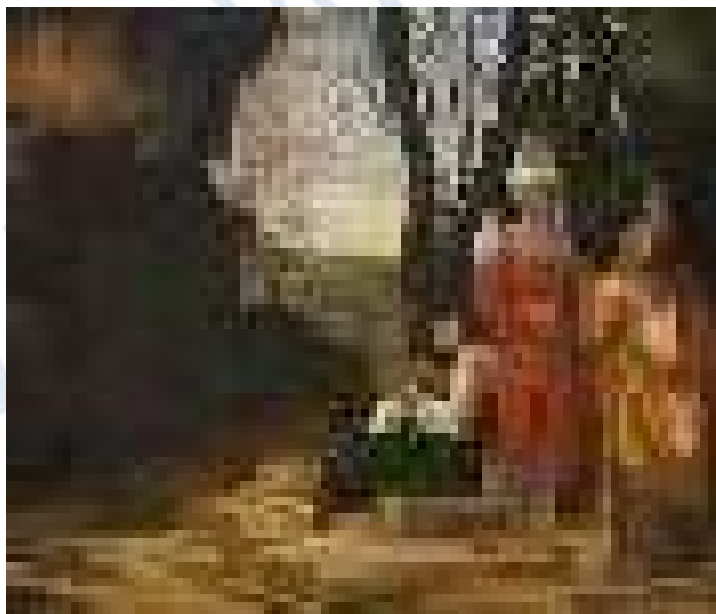


Рис. 242. Джорджоне, Три философа. ок. 1505-1509

⁶²Алпатов М.В. «Венера» Джорджоне / Этюды по всеобщей истории искусств. – М., Советский художник (серия «Библиотека искусствознания»), 1979. – С. 43-67.

На картине изображены три философов разных возрастов – юноша, мужчина средних лет и старик. Нынешнее название взято из «Записок» Маркантонио Миккеля, видевшего картину в одном из венецианских домов⁶³. Три персонажа олицетворяют древнегреческую философию (старик), арабскую (взрослый мужчина) и философию Возрождения (юноша на фоне природного ландшафта). На заднем плане видна деревня, вдали – горы с некоей синей областью, значение которой неизвестно. Юноша изучает пещеру, изображённую в левой части картины, с помощью измерительного инструмента. Традиционная трактовка картины, согласно которой она изображает трёх волхвов в Пещере Рождества, к концу XIX века большинством учёных признана несостоятельной⁶⁴.

Художественное наследие Джорджоне оказало большое влияние на многих итальянских художников (Тициан, Себастьяно дель Пьомбо, Пальма Старший, Лоренцо Лотто, Порденоне и многие другие), что, в частности, породило проблемы атрибуции его картин.

Тициан Вечеллио (1488/1490-1576) – крупнейший представитель венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения (рисунок 243).



Рис. 243. – Тициан, Автопортрет, около 1567

Он создал произведения и на мифологические, и на христианские сюжеты, работал в жанре портрета, его колористическое дарование исключительно,

⁶³Marcantonio Michiel, *Notizie d'opere di disegno*

⁶⁴Settis S., (1990), *Giorgione's Tempest: Interpreting the Hidden Subject*, University Of Chicago Press

композиционная изобретательность неисчерпаема, а его счастливое долголетие позволило ему оставить после себя богатейшее творческое наследие, оказавшее огромное влияние на потомков. Тициан родился в Кадоре, маленьком городке у подножия Альп. Слава к Тициану приходит рано. Уже в 1516 г. он становится первым живописцем республики, с 20-х годов – самым прославленным художником Венеции, и успех не оставляет его до конца дней.

Около 1520 г. герцог Феррарский заказывает ему цикл картин, в которых Тициан предстает певцом античности, сумевшим почувствовать и, главное, воплотить дух язычества **«Вакханалия»** (рисунок 244).



Рис. 244. Тициан, Вакханалия

В картине художник не ставит своей целью показать, насколько отвратителен человек и как греховна его природа – напротив, он использует свежие, светлые цвета, заливая небо белизной и лазурью, творит в духе античных скульптур, словно напоминая о греческих богах – вечно веселых, вечно пьяных, живых и похожих на человека во всем.

Мифологические и библейские сюжеты занимали значительное место в творчестве художника. Однако глубокое проникновение в вопросы психологии позволяло создавать удивительно живые, реалистичные образы.

«Праздник Венеры» – одна из трех картин, которые были задуманы как цикл, по заказу герцога Альфонсо д'Эсте. Полотна предназначались для размещения в алебастровом кабинете его резиденции (рисунок 245).



Рис. 245. Тициана Вечеллио «Праздник Венеры»

Это отразилось на композиции картины, где фигура статуи Венеры была перемещена вправо, что позволяет сконцентрировать взгляд на амурах и растущем за ними пейзаже.

Яркие цвета, удивительная пластичность каждой фигуры и масса детально выписанных мелочей создает удивительно реалистичное изображение. Выдуманный сюжет на глазах превращается в практически бытовую мизансцену. Создается впечатление, что каждый персонаж картины на самом деле живет, веселится и наслаждается красотой и величием природы. Каждая фигура младенца высвечена с помощью светотени, они резвятся на траве среди расклевывшихся краснобоких яблок. Синяя полоса неба и высокие деревья, которые расположились слева и статичная фигура мраморной Венеры слева служат естественным обрамлением поляны.

Контраст между равнодушным камнем статуи и буйства жизни амуров подчеркивается разными оттенками одного и того же цвета. Неживой отсвет статуи, наблюдающей за действием на поляне и теплые цвета фигурок амуров, купающихся в солнечных лучах, притягивает взгляд. И заставляет снова и снова вглядываться в тщетной попытке разгадать секрет мастерства великого художника эпохи Возрождения.

«**Вакх и Ариадна**» – полотно входит в цикл картин на мифологические темы, написанные для Альфонсо I д'Эсте, герцога Феррары (рисунки 246).



Рис. 246.Тициан, Вакх и Ариадна. 1520-23

Бог Вакх (в древнегреческой мифологии Дионис) появляется справа. Влюбившись в Ариадну с первого взгляда, он выходит из колесницы с двумя гепардами (в оригинальном тексте у Катулла – с леопардами). Ариадна была только что брошена греческим героем Тесеем на острове Наксос – его корабль ещё виднеется вдали. На полотне запечатлён момент испуга Ариадны от внезапного появления бога. По легенде Вакх позже вознёс её на небо и превратил в созвездие Корона, которое символически изображено на картине (в небе над Ариадной).

Композиция разделена по диагонали на два треугольника: один – неподвижное голубое небо, для которого Тициан использовал дорогую лазурь, с двумя влюблёнными и второй – полный движения ландшафт в зелёных и коричневых тонах с персонажами, сопровождающими Вакха. Интересно, что среди фигур, сопровождающих колесницу, выделяется одна, очевидно, навеянная скульптурой Лаокоон и его сыновья, найденной незадолго до написания картины в 1506 году.

Тициан становится ярчайшей фигурой художественной жизни Венеции. Богатые венецианские патриции заказывают Тициану алтарные образы, и он создает огромные иконы: **«Ассунта» Вознесение Марии** (рисунок 247).

Полотно «Ассунта» принадлежит коллекции ранних работ итальянского художника, однако, именно она значительно прославила своего создателя. Картина создавалась на протяжении трех лет с 1516 года.

Предназначалась она для центрального алтаря венецианского собора. И после написания ее художник получает официальное общественное признание. Простой народ восхищается трудами Тициана, а титулованные знатные особы борются за право владеть ими. Объясняется этот триумф свежестью художественного мышления творца. Он преобразует характер алтарного лика, делает его наполненным интенсивными эмоциями и чувствами. Композиция религиозного полотна приобретает совершенно новое построение.

«Ассунта» проще и понятнее звучит как «Вознесение Марии». Она поражает истинностью и доказательностью содержания. Глядя на картину, не узнаешь место действия. Лишь маленькие клочки земной поверхности в самом низу дают некоторую опору для понимания. Все персонажи, цветовое и пространственное решение, игра света и тени служат единой цели – показать вознесение Богородицы.

Мария написана не в свободном полете, ее возносит облако в окружении хора ангелов. Все ее тело выражает понятные и легко читаемые душевные порывы: откинута в восторге назад голова, панегирически вскинутые руки выражают упоение, ликование и воодушевление. Цветовая палитра картины согласуется с композиционным сюжетом: интенсивные и темные оттенки снизу, по мере перемещения вверх они светлеют градиентом, становятся невесомыми, шаг за шагом превращаясь в цвет золота у верхнего полукруга полотна.

Радостные переживания Мадонны, молодой и прекрасной, смотрящие на нее очарованные апостолы, сильные и такие же красивые – все в картине пронизано жизнеутверждающим оптимизмом и завораживающей духовной силой.



Рис. 247. Тициан, «Ассунта» Вознесение Марии

«Мадонна Пезаро»— в этих картинах определенный тип монументальной композиции на религиозный сюжет, исполняющей одновременно роль не только алтарного образа, но и декоративного панно.

В «Мадонне Пезаро» Тициан разработал принцип децентрализующей композиции, которого не знали флорентийская и римская школы (рисунок 248).



Рис. 248. Тициан, Мадонна Пезаро, 1526

Сместив фигуру мадонны вправо, он, таким образом, противопоставил два центра: смысловой, олицетворяемый фигурой мадонны, и пространственный, определяемый точкой схода, вынесенной далеко влево, даже за пределы обрамления, что создало эмоциональную напряженность произведения. Звучная живописная гамма: белое покрывало Марии, зеленый ковер, голубые, карминные, золотистые одежды предстоящих – не противоречит, а выступает в гармоническом единстве с яркими характеристиками моделей.

Конец 1530-х-1540-е гг. – время расцвета портретного искусства Тициана. С удивительной прозорливостью изображал художник современников, запечатлевая самые различные, порой противоречивые черты их характеров: уверенность в себе, гордость и достоинство, подозрительность, лицемерие, лживость

и т. д. Наряду с одиночными он создавал и групповые портреты, беспощадно вскрывая скрытую сущность взаимоотношений изображенных, драматизм ситуации. С редким искусством Тициан находил для каждого портрета наилучшее композиционное решение, выбирал характерные для модели позу, выражение лица, движение, жест. С 1530-х гг. в каждой картине Тициан находил неповторимо индивидуальное колористическое решение. Колорит складывался из тончайших тональных оттенков, причём тщательно дифференцировались ведущие и подчинённые краски, слагающиеся из еле уловимых нюансов. Этот развитый колоризм Тициан в немалой степени определяет глубочайший психологизм и эмоциональность тициановских портретов. Колористический строй произведения художник выбирал с таким расчётом, чтобы эмоциональное звучание цвета отвечало главным чертам характера человека⁶⁵.

Например, портрет **«Пьетро Аретино»**— итальянский писатель Позднего Ренессанса, сатирик, публицист и драматург, ведущий итальянский автор своего времени, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвание «бич государей, божественный Пьетро Аретино» («il flagellode' Principi, il divin Pietro Aretino»), считающийся некоторыми исследователями предтечей и основателем европейской журналистики, «праотцом журналистики» (рисунок 249).⁶⁶

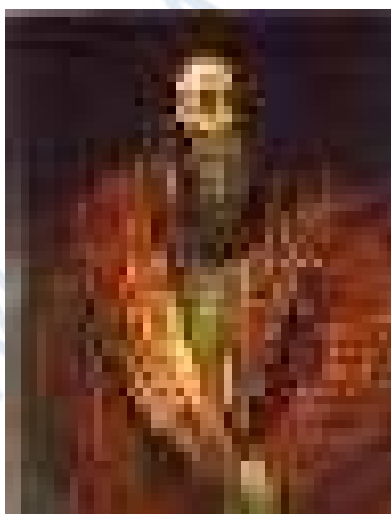


Рис. 249. Тициан, Пьетро Аретино, 1545

Он создаёт замечательные женские образы в **«Кающейся Магдалине»** (рисунок 250), **«Венере Урбинской»** (рисунок 251).

⁶⁵Лазарев, В. Н. «Тициан» // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. С. И. Вавилов. – 2 изд. – М.: Сов.энциклопедия, 1965.

⁶⁶Любимов, Л.Д. «Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии». – М., 1976.



Рис. 250. Тициан, Кающаяся Мария Магдалина, ок. 1565

На картине изображена Мария Магдалина, смотрящая вверх на небо. Её длинные волосы распущены, взгляд полон раскаяния, глаза покраснели от слёз. Она одета в полупрозрачную одежду и полосатую накидку. Перед ней христианские символы – Священное Писание и череп⁶⁷.



Рис. 251. Тициан, Венера Урбинская, 1538

⁶⁷Мельникова, Л. Тициан (Великие художники, том 19). – Москва: Директ-Медиа и Комсомольская правда, 2010. – С. 41-42. – 48 с. – ISBN 978-5-87107-192-2.

На переднем плане картины в роскошных интерьерах дворца изображена лежащая молодая нагая женщина, которую отождествляют с богиней Венерой. На ней только несколько украшений - кольцо, браслет и серёжки. Открытый взгляд женщины направлен прямо на зрителя. В правой руке Венера держит цветы, её левая рука прикрывает лоно, образуя центр композиции картины. У ног Венеры спит маленькая собачка. На заднем плане картины справа изображены две служанки, занятые сундуком с нарядами.

Тициан в этот период любит сюжеты, где можно показать венецианскую улицу, великолепие ее архитектуры, праздничную любопытствующую толпу. Так создается одна из самых больших его композиций «**Введение Марии во храм**», в которой Тициан умело сочетает жизненную естественность с величавой приподнятостью (рисунки 252).



Рис. 252. Тициан, Введение Марии во храм, около 1534-1538

Очередной шедевр групповой сцены библейского сюжета, так присущего искусству Италии в Средние века. Художник передал силу характеров персонажей, их индивидуальность и непоколебимость духа.

Всех участников события объединяет маленькая девочка. Мастеру с точностью удалось передать при помощи рисунка точность события и его смысл. Красивый вид храма сразу приковывает внимание, величественные колонны, огромные камни, резьба и статуя все образует фантастическую композицию, демонстрирующую величие и мощь этого места. Такие элементы еще больше делают маленькую девочку беззащитной и крошечной.

В этой библейской сцене принимают участие родственники Марии, священнослужитель и обычные зеваки. Ощущается важность этого события и значимость этого маленького существа. Девочка на мгновение замерла на ступе-

нях, причем она стоит на своеобразной площадке. Возможно, ее постигли сомнения, а может ребенок просто устал.

Служители храма отличаются от остальных персонажей, одеты они иначе и сразу привлекают внимание. Девочка источает свет, в ее образе воплощена благодать, надежда и вера. Она идет в храм, принося людям долгожданную надежду. Пораженные лица наблюдателей не оставляют равнодушным никого. Даже неприметные фигуры своей позой выражают эмоции и удивление. Несмотря на характер самой картины и сомнительную реальность многих ее элементов, художник вносит в работу часть обыденности и обычной жизни. Женщина, сидящая на переднем плане с корзиной яиц, приземляет немного фантастичный сюжет. Она тоже удивлена, отвлеклась от обычного своего дела. Все картины этого живописца были приближены к народу, он ненавязчиво включал в библейские сюжеты обычных людей.

Тициан много пишет на мифологические сюжеты, особенно после поездки в 1545 г. в Рим, где дух античности был, постигнут им, кажется, с наибольшей полнотой. Тогда-то и появляются его варианты «Данаи», в которых он, строго следуя фабуле мифа, изображает царевну, в томлении ожидающую прихода Зевса, и служанку, алчно ловящую золотой дождь. Даная прекрасна в соответствии с античным идеалом красоты, которому и следует венецианский мастер. Во всех этих вариантах тициановское толкование образа несет в себе плотское, земное начало, выражение простой радости бытия.

В годы творческой зрелости Тициан создает образы особо драматические, характеры противоречивые, поданные в противостоянии и столкновении, изображенные с поистине шекспировской силой. Такой сложный групповой портрет получил развитие только в эпоху барокко XVII в.

К концу жизни Тициана его творчество претерпевает существенные изменения. Он еще много пишет на античные сюжеты «Венера и Адонис» (рисунки 253), «Пастух и нимфа» (рисунки 254), «Диана и Актеон» (рисунки 255).



Рис. 253. Тициан, Венера и Адонис, 1553

Картина «Венера и Адонис» входит в серию из семи работ Тициана, созданных для испанского короля Филиппа II в 16 веке. В то время они считались настолько откровенными, что их завешивали гардиной в присутствии дам. В настоящее время выставлена в музее Прадов Мадриде.



Рис. 254. Тициан, Нимфа и пастух, ок. 1570

Установлено, что художник написал картину для самого себя, а не на заказ. Картина принадлежит к ряду тех, которые Тициан называл «стихами» или «легендами». Конкретная тема в них уступает мистическому видению человека в единении с природой, который понимает все, что происходит на картине.



Рис. 255. Тициан, Диана и Актеон, 1556-1559

Картина входит в серию из 7 полотен, написанных Тицианом на мифологические темы по заказу Филиппа II Испанского в XVI веке. В то время они считались настолько откровенными, что их завешивали гардиной в присутствии дам.

Но все чаще обращается к темам христианским, к сценам мученичеств, в которых языческая жизнерадостность, античная гармония сменяются трагическим мироощущением «Св. Себастьян» (рисунок 256)

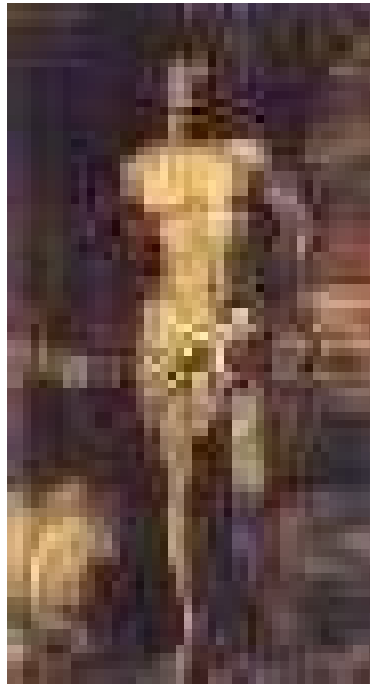


Рис. 256. Тициан, Св. Себастьян, 1570

«Оплакивание Христа, Пьета»— Одним из самых глубоких по мысли и чувству творений позднего Тициана является «Пьета», законченная после смерти художника уже его учеником Пальмой Младшим (рисунок 257).



Рис. 257. Тициан, Плакивание Христа, Пьета. Ок. 1576

На фоне сложенной из грубо отесанных камней грузно давящей ниши, обрамленной двумя статуями, возникает в трепетно гаснущем свете сумерек группа людей, охваченных скорбью. Мария держит на своих коленях обнаженное тело погибшего героя. Она застыла в безмерном горе, подобно статуе. Христос не изможденный аскет и не «добрый пастырь», а именно муж, поверженный в неравной борьбе. С печалью взирает на Христа дряхлый старец. Подобен звенящему в тишине пустынного закатного мира крику отчаяния стремительный жест поднятой руки Магдалины. Вспышка ее развевающихся золотисторыжих волос, беспокойные цветовые контрасты ее одеяния резко выделяются из мглы сумрачно мерцающего тона картины. Гневно и скорбно выражены лица и движения всей фигуры каменной статуи Моисея, освещенной голубоватосерым неверным мерцанием угасающего дня. С необычайной силой передал в этом полотне Тициан и всю безмерную глубину человеческого горя и всю скорбную его красоту. Картина, созданная Тицианом в последние годы его жизни, – реквием, посвященный любимым героическим образам уходящей в прошлое светлой эпохи Возрождения.

Меняется и техника письма: золотистый светлый колорит и легкие лессировки уступают место живописи мощной, бурной, пастозной. Передача фактуры предметного мира, его вещественность достигается широкими мазками ограниченной палитры. «Св. Себастьян» написан, по сути, только охрами и сажей. Мазком передается не только фактура материала, его движением лепится сама форма, создается пластика изображаемого.

Тициан умер в преклонном возрасте, прожив почти столетие, и похоронен в венецианской церкви деи Фрари, украшенной его алтарными образами. У него было немало учеников, но ни один из них не был равен учителю. Огромное влияние Тициана сказалось на живописи следующего столетия, его в большой степени испытали Рубенс и Веласкес.

Венеция на протяжении XVI столетия оставалась последним оплотом независимости и свободы страны, в ней, как уже говорилось, дольше всех сохранялась верность традициям Ренессанса. Но в конце века и здесь уже очевидны черты надвигающейся новой эпохи в искусстве, нового художественного направления.

3.3 ПОЗДНЕЕВОЗРОЖДЕНИЕ

Период позднего Возрождения отмечен рядом важных изменений в культуре. Во второй половине XVI в. в Италии нарастал упадок экономики и торговли, католицизм вступил в борьбу с гуманистической культурой, искусство переживало глубокий кризис. В нем укреплялись новые, не свойственные идеалам Возрождения, тенденции. Венецианская школа живописи дольше других сохраняла традиции Возрождения, однако и здесь постепенно происходит смена стиля. Среди наиболее выдающихся художников позднего Возрождения следует назвать Паоло Веронезе (1528-1588) и Якопо Тинторетто (1518-1594).

Трагическое мироощущение проявилось в творчестве Якопо Робусти 1518-1594, известного в искусстве как **Тинторетто**(рисунок 258).

«Тинторетто» - красильщик: отец художника был красильщиком шелка.

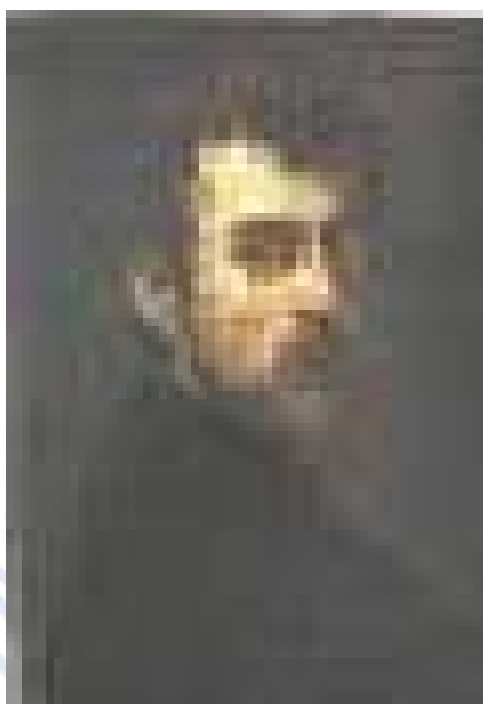


Рис. 258. Тинторетто. Автопортрет. 1546-1548 гг.

Художественный музей Филадельфии, США

Тинторетто очень недолго пробыл в мастерской Тициана, однако, по словам современников, на дверях его мастерской висел девиз: «Рисунок Микеланджело, колорит Тициана». Но Тинторетто был едва ли не лучшим колористом, чем его учитель, хотя в отличие от Тициана его признание никогда не было полным. Многочисленные произведения Тинторетто, написанные в основном на сюжеты мистических чудес, полны беспокойства, тревоги, смятения. Уже в первой принесшей ему известность картине **«Чудо святого Марка»**(рисунок 259).



Рис. 259. Тинторетто. Чудо святого Марка. 1548

Картина изображает явление чуда. Когда ранние христиане распространяли свою веру по миру, часто случалось так, что язычники не желали их слушать. Так и один из юных апостолов попал в руки жестокого царя, который посмеялся над ним и приговорил его к четвертованию. Однако, когда взялись приводить приговор в исполнение, выяснилось, что тело юноши стало неуязвимым для топоров и палачи в испуге уверовали.

На картине изображен тот момент, когда люди понимают, что происходит что-то неправильное, что-то, чего не должно происходить.

Проповедник лежит на камнях, глаза его закрыты, а вокруг него – щепки, которые остались от оружия. Вокруг него ошеломленные люди. Один из палачей, смуглокожий, в чалме, показывает народу на поднятых руках топориче и топор, остальные стоят на коленях, уткнувшись лицами в землю, а вокруг движение. Люди тянутся посмотреть на свершившееся чудо. Композиция характерна для картин Возрождения – она явно геометрична.

Центр её статичен и определен лежащим телом. С левой и правой стороны движение оживляет картину, делает её динамичной, уравнивает статику. Нехарактерно лишь резкое движение святого Марка сверху вниз, его протянутая рука. Он Появляется из ниоткуда, голова его сияет светом, вокруг него развеваются одежды, и само движение его словно разбивает композицию, лишает её целостности, и одновременно странно уравнивает. Вера торжествует. Вдалеке видны горы и музей со статуями, видно дерево и очень бледное синее небо, переходящее в предгрозовую тяжесть. Чудо не выглядит веселым или радостным. Оно наполнено пугающим смыслом, призывая не возлюбить Бога, а покорится ему. Не припасть к краю одежд в благоговении и трепете, а уткнуться лбом в пыль, стоя на коленях. Это чудо – торжество христианства над язычеством, но в самой картине есть что-то угрожающее и давящее.

Он представляет фигуру святого в таком сложном ракурсе, а всех людей в состоянии такой патетики и такого бурного движения, которое было бы невозможно в искусстве Высокого Ренессанса в его классический период.

Принцип изобразительности Тинторетто построен как бы на противоречиях, что, вероятно, и отпугивало его современников: его образы - явно демократического склада, действие разворачивается в самой простой обстановке, но сюжеты мистические, полны экзальтированного чувства, выражают экстатическую фантазию мастера, исполнены с маньеристической изощренностью. Имеются у него и образы тонко романтические, овеянные лирическим чувством
«Спасение Арсинои», 1555(рисунок 260).



Рис. 260. Тинторетто. «Спасение Арсинои»

В картине пронизано настроение беспокойства, передано колеблющимся зыбким светом. Необычна его композиция «Введение во храм» (рисунок 261), являющаяся нарушением



Рис. 261. Тинторетто. «Введение во храм», 1555

Хрупкая фигурка маленькой Марии поставлена на ступени круто вздымающейся лестницы, на верху которой ее ожидает первосвященник. Ощущение огромности пространства, стремительности движения, силы единого чувства придает особую значительность изображаемому.

Грозные стихии, вспышки молний обычно сопровождают действие в картинах Тинторетто, усиливая драматизм события, например в картине **«Похищение тела св. Марка»**(рисунок 262).



Рис. 262. Тинторетто, «Похищение тела св. Марка».

На картине изображен момент, когда христианам Александрии удалось унести тело святого Марка из костра, на который оно уже было положено для сожжения. Разразившийся ураган погасил огонь и обратил в бегство язычников, преследователей святого. Позади святого Марка, поддерживая его голову, стоит сам Томмазо Рангоне – это его портретное изображение. Обстановка сцены производит сильное впечатление. Архитектура фона, вероятно, берет начало от проектов Сансовино по перестройке площади Сан-Марко, где перспективное решение пространства вдоль уходящих в глубину линий удаления, а также сильные контрасты света усиливают эффект неожиданного и чудесного. Это увлекает зрителя больше в эмоциональном, чем рациональном плане.

С 60-х годов композиции Тинторетто становятся проще. Он больше использует не контрасты цветовых пятен, а строит цветовое решение на необычайно многообразных переходах мазков, то вспыхивающих, то затухающих, что усиливает драматизм и психологическую глубину происходящего.

С 1565 по 1587 г. Тинторетто работает над украшением Скуоло ди сан Рокко (рисунок 263).



Рис. 263. Вид площади Кампо Сан-Рокко в Венеции.

Гигантский цикл этих картин (несколько десятков полотен и несколько плафонов), занимающих два этажа помещения, проникнут пронзительной эмоциональностью, глубоким человеческим чувством, иногда едким ощущением одиночества, поглощенности человека безграничным пространством, чувством ничтожности человека перед величием природы. Все эти настроения были глубоко чужды гуманистическому искусству Высокого Возрождения (рисунок 264).

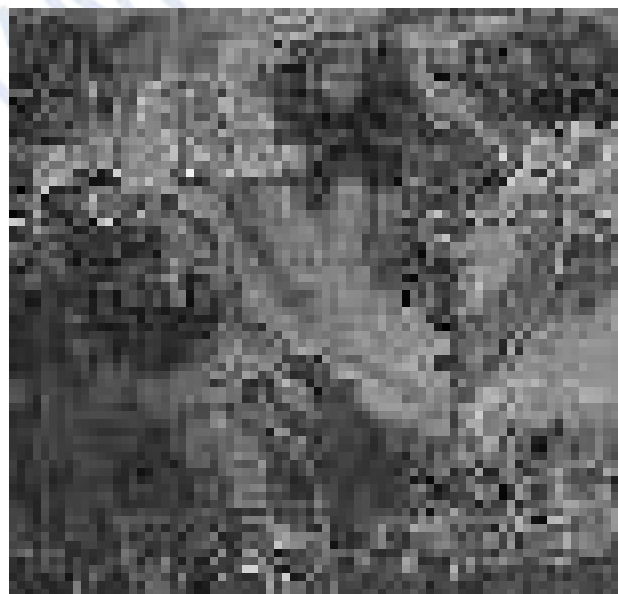


Рис. 264. Якопо Тинторетто, Моление о чаше, картина в инфракрасных лучах

В 1565 году, когда Великим Приором был Джироламо Рота, Тинторетто был принят в члены братства, снова принялся за работу и завершил грандиозное полотно «Распятие», которое разместили в той части Зала, для которой Тициан еще в 1553 году подготовил свой вариант живописного оформления (рисунок 265).

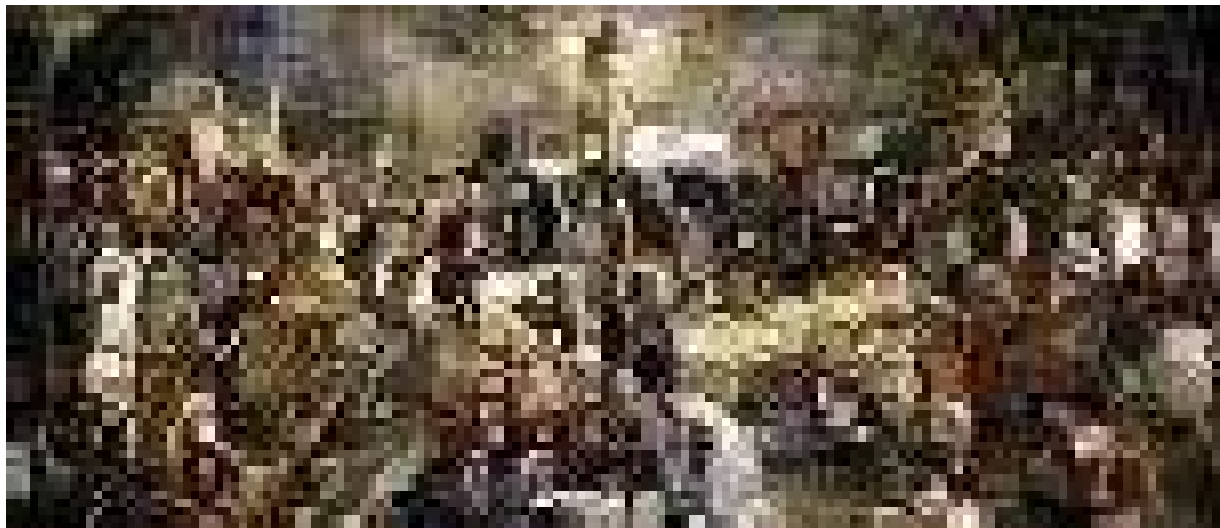


Рис. 265. Якопо Тинторетто, Распятие.

В следующем году, 31 марта, руководители Скуолы решили завершить отделку стен Зала Альберго, заказав Тинторетто еще три полотна на темы Страстей Христовых. Их выполнением Тинторетто занимался почти весь 1556 год и первые месяцы 1567 года, поскольку известно, что в мае он уже работал над двумя полотнами для пресвитерия церкви Сан-Рокко, завершенными в сентябре.

Таким образом, менее чем за два года Тинторетто завершил **художественное оформление Зала Альбергов** русле творческих устремлений и настроений большей части заказчиков, положив начало необычному и захватывающему проекту в Скуоле Сан-Рокко, которому был посвящен значительный отрезок жизни мастера и который стал живым свидетельством его гения, его искусства, словно созданного для того, чтобы получить признание в чувствах народа благодаря изобразительной фантазии художника, непосредственности ее впечатлений, которой она вдохновляется сама и вдохновляет других.

Чтобы лучше проследить за эволюцией живописной манеры Якопо Тинторетто в период его работы с 1574 г. по 1587 г. в Большой Скуоле Сан-Рокко, рекомендуем начать осмотр с полотен **Зала Альберго** (1564-1567 гг.) (рисунок 266), затем перейти в **Зал Супериоре** (1576-1581 гг.), а после этого спуститься в **Зал Террена** (1582-1587 гг.).

Зал Альберго



1. Святой Рох в славе
2. Аллегории времён года. Весна
3. Аллегории времён года. Лето
4. Аллегории времён года. Осень
5. Аллегории времён года. Зима
6. Аллегория Скуолы Сан-Джованни-Эванджелиста
7. Аллегория Скуолы Мизерикордиа
8. Аллегория Скуолы Сан-Марко
9. Аллегории Добродетелей. Истина
10. Аллегория Скуолы Сан-Теодоро
11. Аллегории Добродетелей. Вера
12. Женская фигура
13. Аллегории Добродетелей. Счастье
14. Женская фигура
15. Аллегории Добродетелей. Доброта
16. Аллегория Скуолы делла Карита
17. Аллегории Добродетелей. Щедрость
18. Восхождение на Голгофу
19. Коронование терновым венцом
20. Христос перед Пилатом
21. Распятие
22. Пророк
23. Пророк



Рис. 266. Общий вид Зала Альберго Скуолы Сан-Рокко в Венеции.

Святой Рох во славе

Большой овальный плафон в центре роскошно отделанного золоченой резьбой потолка - это то самое полотно «Святой Рох во славе» (рисунок 267). По свидетельствам Джорджо Вазари от 1568 года, основанным на точных данных, полученных во время его пребывания в Венеции в 1566 году, Тинторетто разместил в центре потолка Зала Альберго 22 июня 1564 года, не представляя на рассмотрение Канцелярии Скуолы предварительных рисунков, как того требовали условия конкурса, объявленного 31 мая 1564 года, и в котором участвовали также Джузеппе Сальвиати, Паоло Веронезе, Федерико Дзуккати и Андреа Скьявоне.

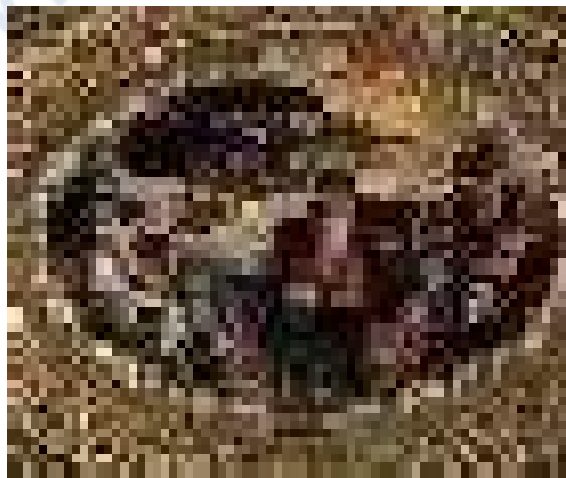


Рис. 267. Плафон «Святой Рох во славе» работы Якопо Тинторетто в Скуоле Сан-Рокко

Получилось, что Тинторетто застал врасплох как заказчиков, так и своих конкурентов, тем самым вызвав шумиху в художественных кругах Венеции и негодование у руководителей Скуолы. Руководству Скуолы, возмущенному дерзостью художника, у которого «лишь просили эскизы, а не поручали заказ», Тинторетто, как сообщает Вазари, «ответил, что это и есть его метод рисования, что по-другому он не умеет, и что наброски и модели произведений должны быть такими, чтобы не вводить никого в заблуждение, и что, наконец, если руководство не хочет платить ему за картину и за труды, он может ее подарить. И, сказав это, несмотря на то, что споры продолжались, сделал так, что картина по сей день находится на том же самом месте».

Овальный плафон Зала Альберго демонстрирует зрелое мастерство Тинторетто в построении композиции, уже отработанное в многочисленных аналогичных работах. Художник с присущей ему творческой мощью и страстью использует смелый прием изображения фигур Святого Роха, Господа Бога и Ангелов **ракурсе снизу вверх**. В особенности устремляющаяся вниз фигура Господа Бога своей мощной структурной пластикой, возможно опосредованно, напоминает работы Микеланджело, как замечает Шульц, анализируя восходящие к Микеланджело фрески Порденоне в куполе церкви Сан-Рокко, ныне, к несчастью, утраченные⁶⁸.

Хотя Тинторетто и не отказывается от свойственных ему резких ракурсов, низвергающихся перспектив, соседства контрастных цветов, слаженной палитры красок, сотканной из изменчивых и утонченных оттенков, он, кажется, стремится доказать, что может предложить варианты оформления, не уступающие своей живостью работам нового светила венецианской художественной сцены - Паоло Веронезе.

Аллегии Больших Скуол, Добродетелей и Времени года

Вокруг центрального овального панно в золотом сиянии тщательно продуманного деревянного обрамления, в иллюзорных переливах декора, так напоминающих «маньеристские» венецианские плафоны Джорджо Вазари (Дворец Корнер Спинелли, 1542), Джузеппе Сальвиати (Санто-Спирито-ин-Изола, сейчас в церкви Салюте, 1548) и Паоло Веронезе (ризица церкви Сан-Себастьяно, 1555), Якопо Тинторетто в 1564 году размещает **двадцать полотен разных размеров**, изображающих «Головки путти», «Времена года», «Аллегии Больших венецианских Скуол», «Добродетели», также переданные Скуоле безвозмездно, которые, как сообщает Де Тольней (Интерпретация живописных циклов Тинторетто в Скуоле Сан-Рокко, в «Художественной критике», 1960), «содержат художественную программу оформления Зала Альберго, начиная с морально-религиозных понятий (полотна представляют собой аллегии Скуолы и Добродетелей) и заканчивая событиями вселенского масштаба».

Как и на плафоне Квадратного Атриума Дворца Дожей, выполнявшемся почти одновременно (1564-65 гг.) с плафоном Сан-Рокко, Тинторетто изобра-

⁶⁸ «Венецианская плафонная живопись Ренессанса», Беркли-Лос-Анджелес, 1968

жаетчетыре времени года в виде четырех фигурок путти, с подчеркнутой не-
принужденностью расположившихся среди растительности, характерной для
того или иного времени года (рисунок 268).



«Весна»



«Лето»



«Осень»



Рис. 268. Якопо Тинторетто, «Зима»,
плафоны серии «Аллегии Времена года»

Эти и другие аллегорические изображения Больших Скуоли Основных Добродетелей в надуманных позах и с причудливыми телодвижениями откровенно маньеристского происхождения Тинторетто специаль-

но разрабатывал на предварительных эскизах, которые составляют большинство-

во его сохранившихся графических работ и являются наиболее значимыми для понимания того влияния, которое оказала на художника римско-тосканская культура, особенно манера изображения в духе Микеланджело, отличавшая Тинторетто от других представителей венецианской художественной школы.

В«Аллегории Скуолы Иоанна Евангелиста»орел распростер крылья рядом с фигурой святого, который откинулся назад и сосредоточился на чтении (рисунок 269).



Рис. 269.Якопо Тинторетто, Аллегория Скуолы Иоанна Евангелиста».

В«Аллегории Скуолы Мизерикордиа»Дева Мария с медальоном на груди, на котором изображен ребенок, Иисус, простирает руки вперед, привлекая к себе собратьев (рисунок 270).



Рис. 270. Якопо Тинторетто, Аллегория Скуолы Мизерикордиа.

В «Аллегории Скуолы Сан-Марко» Святой играет «вторую скрипку» по отношению к Иоанну Евангелисту и тоже погружен в чтение. В этих трех аллегориях благодаря игре с иллюзорной перспективой образы тоже предстают в сложных движениях и позах (рисунок 271).



Рис. 271. Якопо Тинторетто, Аллегория Скуолы Сан-Марко.

У аллегорической фигуры «Истины» торс перекручен, и все части тела кажутся растянутыми благодаря особенностям цветового и светового решения (рисунок 272).



Рис. 272. Якопо Тинторетто, Истина, плафон из серии «Аллегории Добродетелей».

В«Аллегории Скуолы Сан-Теодоро», легко узнаваемой по надписи на предварительном эскизе, хранящемся в Кабинете Рисунков Галереи Уффици во Флоренции, святой воитель с трудом умещается в живописном овале, на фоне которого выделяется блистающая во вспышках света кольчуга (рисунок 273).



Рис. 273. Якопо Тинторетто, Аллегория Скуолы Сан-Теодоро.

Глядя на«Веру», легко идентифицируемую по чаше в правой руке, мы вспоминаем согнутую в колене ногу в «Терпении» Джорджо Вазари, на одном из плафонов Дворца Корнер Спинелли в Венеции (рисунок 274).



Рис. 274. Якопо Тинторетто, Вера, плафон из серии «Аллегории Добродетелей».

Пока еще точно не идентифицированы **две женские фигуры**, находящиеся по сторонам от «Счастья». Сложив руки в жесте благочестивого сострадания, они словно пролетают среди облаков, вознесенные порывами ветра. Их белые и блестящие красные одежды развиваются в вихревых потоках, акцентированных живыми и радостными лучами света (рисунок 275).



Рис. 275. Якопо Тинторетто, Женская фигура, плафон из зала АльбергоСкуолы Сан-Рокко.

Нарочитая ритмика их поз значительно смягчается в великолепном образе, созданном в аллегории «Счастье», узнаваемой благодаря надписи на подготовительном эскизе, также хранящемся в Кабинете Рисунков Галереи Уффици во Флоренции. Если согнутая нога в аллегорической фигуре «Веры» напоминает о картине Вазари, то ее тело вынесено вперед чистым аккордом темно-зеленого и интенсивного розового цвета (рисунок 276).



Рис. 276. Якопо Тинторетто, Счастье, плафон из серии «Аллегории Добродетелей».

К картине «Доброта» также существует предварительный рисунок, находящийся в Кабинете Рисунков Галереи Уффици во Флоренции, с надписью, позволяющей с точностью определить иконографию аллегории. Фигура словно отступает назад в доверчивом благочестии, вытягивая вдоль края овала ноги, поддерживающие крупное тело (рисунок 277).



Рис. 277. Якопо Тинторетто, Доброта, плафон из серии «Аллегории Добродетелей».

Представленная в гораздо более сложной позе фигура в «Аллегории Скуолы Санта-Мария-делла-Карита», нежно привлекающая к себе двоих детей, быстро перетекает в сплетение одежд, света и тени (рисунок 278).



Рис. 278. Якопо Тинторетто, Аллегория Скуолы Санта-Мария-делла-Карита.

В таком же ракурсе представлена летящая женская фигура с распростертыми в жесте молчаливого поклонения руками, на которой кому-то было угодно написать «Аллегория Щедрости» (рисунок 279).



Рис. 279. Якопо Тинторетто, Щедрость, плафон из серии «Аллегории Добродетелей»

В каждом плафонном образе безудержная фантазия Тинторетто оставляет свой след, четко вписывающийся в декоративное убранство, наполненное дыханием жизни.

«Три яблока»— это фрагмент фриза с гербами больших Скуол, расположенными между фигурками путти с гирляндами из фруктов и цветов, который огибает весь периметр зала под пятой арки деревянного обрамления плафона. Фрагмент, найденный спрятанным под частью другого фриза при реставрационных работах 1905 года, демонстрирует беглую и резкую напористость мазка Тинторетто и интенсивную яркость его палитры, еще нетронутую полихромией, еще не обесцвеченную воздействием света, как это произошло не только с другими частями фриза, но и со многими его полотнами, особенно в Зале Супериоре (Верхнем Зале) (рисунок 280).



Рис. 280. Якопо Тинторетто скрытый фрагмент росписи «Три яблока». Страстной цикл Тинторетто в зале Альберго

Завершив в 1565 г. «Распятие» (см. далее), Якопо Тинторетто в 1566 году принялся за другие полотна для отделки стен Зала Альберго, изображающие основные эпизоды Страстей Христовых, работу над которыми художник закончил в первые месяцы 1567 года.

Наибольшее восхищение всегда вызывала картина «Христос перед Пилатом» (рисунок 281), при работе, над которой Тинторетто, возможно, опирался на одну из ксилографии цикла Малых страстей Альбрехта Дюрера, что является свидетельством длительного увлечения художников-маньеристов - в венецианском понимании этого слова - немецкой графикой первой половины XVI века.



Рис. 281. Якопо Тинторетто, Христос перед Пилатом

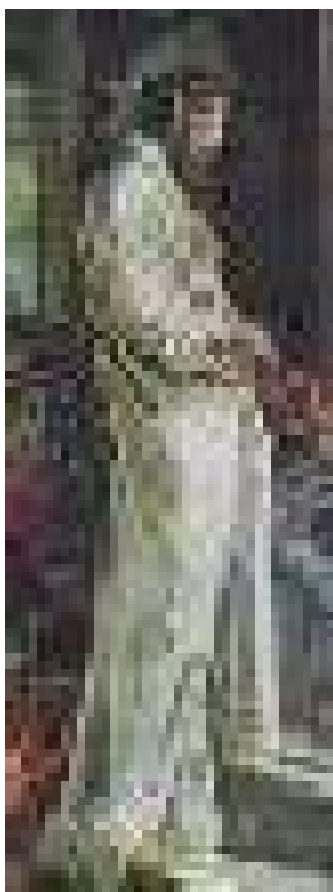


Рис. 281. Фигура Христа, фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Христос перед Пилатом».

Однако все эти реминисценции Тинторетто забывает в театрализованном драматизме постановки, большей частью выстроенной на основе сложной архитектурной партитуры, создаваемой движением светотени, применением глубоких теней и полутеней, яркими рефlekсами и внезапными, исполненными трепета вспышками.

Тонким лучом света, проходящим между людской толпой и архитектурным строением, будто острым клинком, картину разрезает **фигура Христа** в белоснежной мантии. Выхваченный потоком яркого света, Христос предстает перед казенно-лицемерным судом Пилата, изображенного в красных одеждах и словно погруженного в полумрак.

Несомненно, повторяя тему полотна Карпаччо «Прощание короля Англии с послами», входящего в цикл Истории Святой Урсулы из одноименной Скуолы, ныне хранящегося в Галерее Академии, Тинторетто у подножия трона Пилата изображает старого секретаря, склонившегося над скамьей, покрытой темно-зеленым сукном, который усердно протоколирует ход заседания, все, что произносится на публичном процессе среди нетерпеливого шушуканья толпы, упрямо требующей смерти Христа.

Без тени сострадания евангельская сцена с удивительной непосредственностью передает глубочайшую идею Священного Писания, изображая достоин-

ство Сына Божьего, попирающего собственный страх во имя морального долга перед человечеством.

Посыл, полный христианского сострадания, положенный в основу картины «Христос перед Пилатом», пронизывает и другие произведения Страстного цикла.

В картине «**Коронование терновым венцом**», искусно расположенной вокруг тимпана над дверью, не наблюдается смятенной толпы, характерной для других сцен. Несмотря на мучения истерзанной плоти, Христос царственно восседает на ступенях в центре композиции, в то время как фигуры Пилата и убийцы на переднем плане выполняют функцию живых кулис справа и слева, обрамляя эту тяжкую картину и уводя взгляд зрителя за пределы полотна (рисунки 282).



Рис. 282. Якопо Тинторетто, Коронование терновым венцом.

В мощном световом потоке, идущем слева, загораются и преобразуются краски: красный цвет одежд Пилата и наемного убийцы, а также мантии Христа, серая сталь кольчуги с бликами света в виде полос, приглушенный белый цвет холста в пятнах крови, желто-розовый оттенок плоти Христа с патетически скорбным лицом.



Рис. 283. Наёмный убийца, фрагмент полотна Якопо Тинторетто
«Коронавание терновым венцом»



Рис. 284. Якопо Тинторетто, Восхождение на Голгофу

Сцена полотна «**Восхождение на Голгофу**» выстроена под острым углом и построена на контрастах: первая часть, слева направо, погружена в плотную тень, на фоне которой выделяются яркие локальные пятна - белые, розовые, зеленые, голубые, оранжево-желтые – облачения двух разбойников и их окружения; вторая часть процессии выделена светом на фоне серого с розовыми полосками неба, она открывается фигурой наемного убийцы, возвышающейся на переднем плане против света, он держит веревку, обмотанную вокруг шеи Христа. А замыкает сцену многоцветная группа святых жен во главе с воином, держащим развевающуюся на ветру бледно-розовую хоругвь (рисунок 285).



Рис. 285. Христос, фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Восхождение на Голгофу».

Страстной цикл Тинторетто для Зала Альберго достигает своей кульминации среди других выдающихся произведений художника в картине «**Распятие**», грандиозном полотне, занимающем всю стену напротив входа в зал (рисунок 265).

К работе над полотном Тинторетто подошел с большой ответственностью, выполнив многочисленные **подготовительные рисунки**, в частности, примеры сохранившихся эскизов человеческих фигур, имеются в Кабинете Рисунков Галереи Уффици во Флоренции, в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, в роттердамском Музее Бойманса-ван Бенингена.

Но особенно примечательно то, что художник прямо на холсте очень детально обозначил все композиционное построение, что было установлено в отношении данной и других работ мастера в Скуоле Сан-Рокко при дублировании холстов в ходе реставрационных работ (рисунок 286).



Рис. 286. Христос на Кресте, фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Распятие»

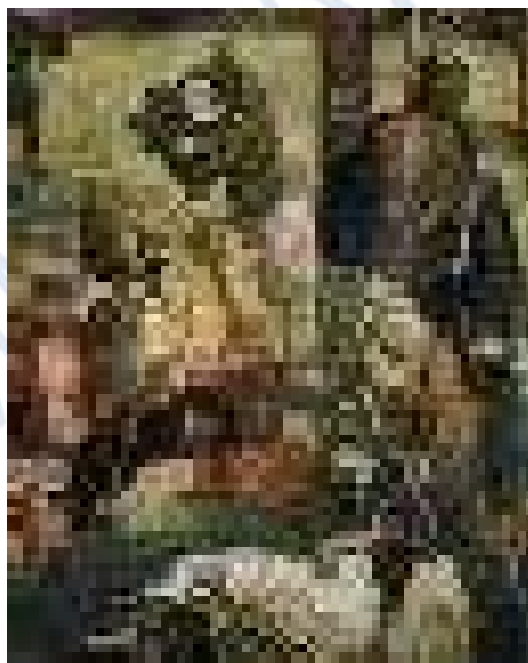


Рис. 287. Группа сторонников Христа, фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Распятие»

Грандиозная сцена множеством действующих лиц выстроена по горизонтали, ее смысловым стержнем является **распятый на кресте Христос**, фигура которого четко вырисовывается на фоне свинцовых дождевых туч, возвышаясь в своем трагическом одиночестве над группой людей, предающихся пе-

чали у подножия креста. Мечущаяся людская толпа разбита на группы, движение которых расходится радиальными лучами от лестниц, веревок и крестов двух разбойников.

Здесь отсутствует тембровая живость красок, характерная для «Святого Роха во славе» (см. ранее), в этом произведении игра светотени придает композиции бездонную глубину пространства и перспективы, выделяя мощной пластикой группы всадников по сторонам от распятого Христа и опечаленных людей у подножия распятия, все более быстрыми вспышками света очерчивая людскую толпу по мере того, как она удаляется от авансцены, и едва намечая ее в глубине яркими, резкими линиями, пересекающимися с редкими элементами безлюдного пейзажа, опустошенного ветром (рисунок 288).



Рис. 288. Мария Магдалина, фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Распятие»

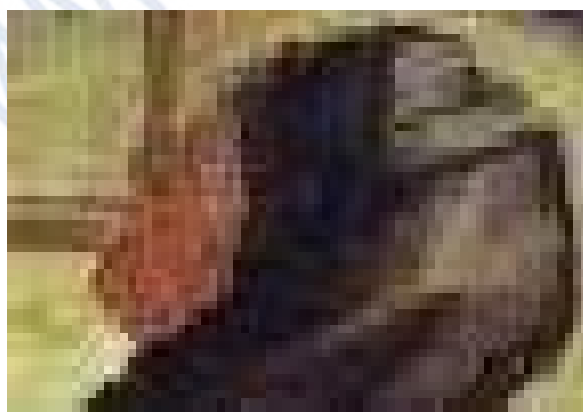


Рис. 289. Богородица, фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Распятие»

Под ритмичным биением ярких и живых лучей света палитра стремится к цветовым аккордам, к переливам тонов, то плотным и теплым, то бледным и холодным, достигающим кульминации **в группе сторонников Христа**, сгрудившихся у подножия распятия, в которой выделяется несколько человек, на-

клонившихся к искаженному болью лицу **Марии**. Особенно сильное впечатление производит **профиль Иоанна Евангелиста**, обращенный вверх в молчаливом благоговении, и голова женщины, лица которой не видно, пытающейся поймать последний вздох сына Божия.

Цвет и свет интенсивно вибрируют в прекрасно режиссированной с пространственно-световой точки зрения постановке. На ярко освещенной желтоватой площадке разворачиваются последние моменты жизни случайных спутников Христа, разделивших его мучения, в то время, как зрителей, смотрящих со стороны, словно уносит на своих волнах вихревой стремительный поток, расходящийся концентрическими кругами.

Историческая правда события преобразуется фантазией Тинторетто, вырастая в грандиозный хорал, в поэтическую интерпретацию христианского чуда, перед лицом которого под действием мощного эмоционального заряда никто не может остаться равнодушным.

Пример этому подает сам художник, **изображая себя в облике бородастого мужчины**, опирающегося на каменную насыпь над фигурой землекопа, собравшегося копать землю, но замершего в созерцании Марии и сгрудившихся вокруг нее отчаявшихся людей (рисунки 290).

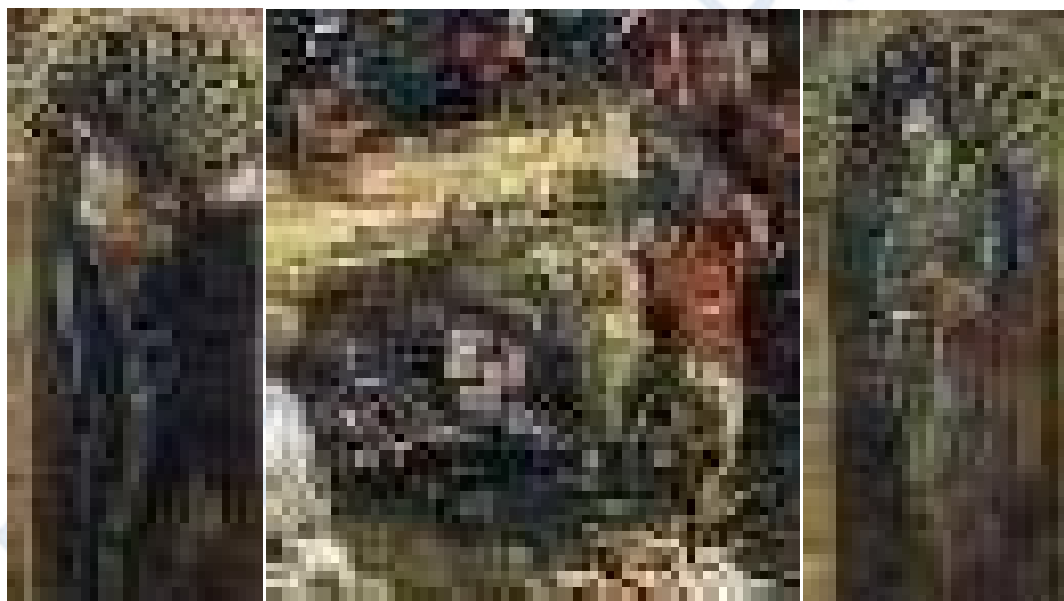


Рис. 290. Автопортрет художника (мужчина с бородой), фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Распятие» (в центре).

Работы мастерской Якопо Тинторетто «Пророк» (слева и справа).

По мнению Де Тольнея (1960, ук.соч.), **две фигуры пророков**, по качеству не сопоставимые с другими живописными произведениями Зала Альберго, вероятно, являются работами мастерской Тинторетто. Несмотря на сильные повреждения, эти две фигуры, по всей видимости, представляют зрителей, застывших в размышлении перед «видениями», созданными языком живописи, как пример для посетителей зала. Действительно, можно заметить, что взгляд

«Пророка» справа обращен на «Распятие», а другой «Пророк» смотрит на картины, расположенные на стене со стороны входной двери.

Зал Супериоре (Верхний)

Не прошло и десяти лет после живописного оформления Зала Альберго, как Якопо Тинторетто уже приступил к работе над **Залом Супериоре**.

Обширное пространство было украшено «холстами», как правило, бравшимися напрокат из года в год для украшения зала в зависимости от праздника, проводимого хозяевами. Вышеуказанные «холсты» 24 августа 1542 года Скуола Сан-Рокко приняла решение приобрести «для украшения этого Зала, если не будет постановлено иное». Поскольку 9 июля было установлено, что «холсты» пришли в негодность, появилась необходимость нового, более достойного оформления, и 6 мая 1574 года было принято решение начать замену отделки потолка.

По окончании столярных работ, когда еще не было закончено золочение резных деталей, 2 июля 1675 г. **Якопо Тинторетто** года предложил Совету Скуолы бесплатно выполнить большой **квадратный плафон**, обязуясь закончить его к 16 августа 1576 года, дню Святого Роха.

Спустя несколько месяцев после окончания сложной работы над «Медным змием», 13 января 1577 года Тинторетто предложил написать еще в а больших плафонных полотна, попросив лишь оплату за материалы и краски и оставив на усмотрение Скуолы и Дзонты определять размер оплаты за его труд. Условия, предложенные художником, были немедленно приняты Скуолой, и уже через двадцать дней, 20 января, художник принялся за работу над картинами «Манна небесная» и «Моисей, высекающий воду из скалы». Все еще продолжая работу над этими полотнами, 25 марта 1577 г. Якопо Тинторетто выразил готовность выполнить на тех же условиях, согласованных 13 января, всю плафонную живопись (рисунок 291).

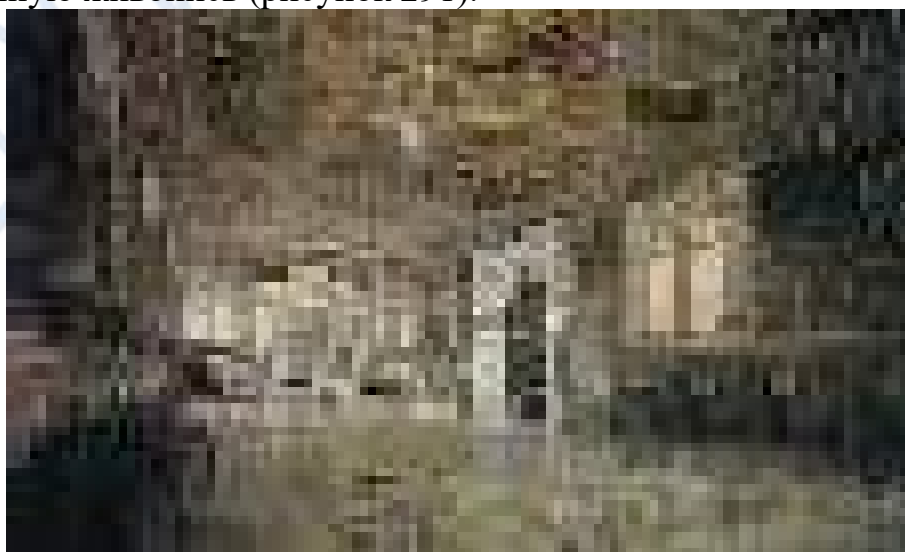


Рис. 291. Общий вид Верхнего зала Супериоре Скуолы Сан-Рокко в Венеции.

Это предложение художника также было принято, а из заявления Тинторетто 27 ноября 1577 года следует, что работы близки к завершению и что сам мастер готов **посвятить остаток своей жизни отделке помещений Скуолы**, в том числе выполнить десять полотен для стен, ниши алтаря Зала Супериоре, плафоны новой церкви Сан-Рокко и любую другую живопись для Скуолы и церкви. Он также брал на себя обязательство готовить для ежегодного праздника Святого Роха по три больших полотна, самостоятельно приобретая краски, но желал получать при этом пожизненно, в случае болезни, после окончания работ в Зале Супериоре, ежегодное содержание в размере стадукатов.

Предложение Тинторетто было принято 2 декабря 1577 года Генеральным Капитулом Скуолы, а 24 февраля 1578 г. состоялись выборы комиссии в составе трех членов братства, которая должна была вести наблюдение, производить оценку и утверждать живописные работы Тинторетто на указанных им условиях. И заказчики, и художник выполнили свои обязательства. Таким образом, **грандиозный проект оформления Зала Супериоре** был завершен летом 1581 года. Ему, как и Залу Террена (Нижнему Залу), Якопо Тинторетто отдает все силы, оставляя мастерской выполнение праздничных полотен, прославляющих богатства Венеции, предназначенных для украшения больших залов Дворца Дожей.

В Зале Супериоре, в частности, он доводит чувство религиозного самопожертвования, так пламенно выраженное в работах Зала Альберго, до истинного величия замысла и монументальности форм, которые находят обновление в творческом порыве, создающем новые смыслы, в равной степени глубоко достоверные и поистине зрелищные (рисунок 292).

План потолка зала Супериоре



1. Медный змий
2. Моисей, высекающий воду из скалы
3. Манна небесная
4. Адам и Ева

5. Господь предстает перед Моисеем
6. Огненный столб
7. Иона, выходящий из чрева кита
8. Видение пророка Иезекииля
9. Видение Иакова
10. Жертвоприношение Исаака
11. Елисей умножает хлеба
12. Явление ангела святому пророку Илие
13. Иудейская Пасха
14. Видение Иеремии
15. Авраам и Мельхидесек
16. Илия на огненной колеснице
17. Спасение Даниила
18. Самсон, добывающий воду из челюсти осла
19. Самуил и Савл
20. Спасение Моисея
21. Три отрока в печи огненной

Ветхозаветный цикл на плафонах зала Супериоре

«Медный змий» – это первый плафон в Зале Супериоре, выполненный Якопо Тинторетто в промежутке между 2 июля 1575 г. и 16 августа 1576 г. По справедливому замечанию Де Тольнея (1969, ук.соч.), поначалу не существовало точной иконографической программы, как утверждает Тоде (Тинторетто, Критические очерки о произведениях мастера, в «Справочнике искусствоведа», XXVII, 1904), потому что в документе от июля 1575 г. Тинторетто предлагал выполнить центральный холст на тему, о которой уже предварительно заявил на словах, им же на другую тему по желанию Великого Приора Скуолы.

С другой стороны, в картине «Медный змий», как пишет Де Тольней, уже присутствует связь с темами других полотен, которыми планировалось украсить стены и плафоны Зала Супериоре, а ее замысел основан на идее взаимодействия и преемственности Ветхого и Нового Завета, а также учитывает филантропические цели Братства Святого Роха: «Спасение и выздоровление страждущего человечества через чудо Ветхого Завета, явившегося прообразом Спасения рода человеческого через жертву Христа на кресте» (рисунок 292).

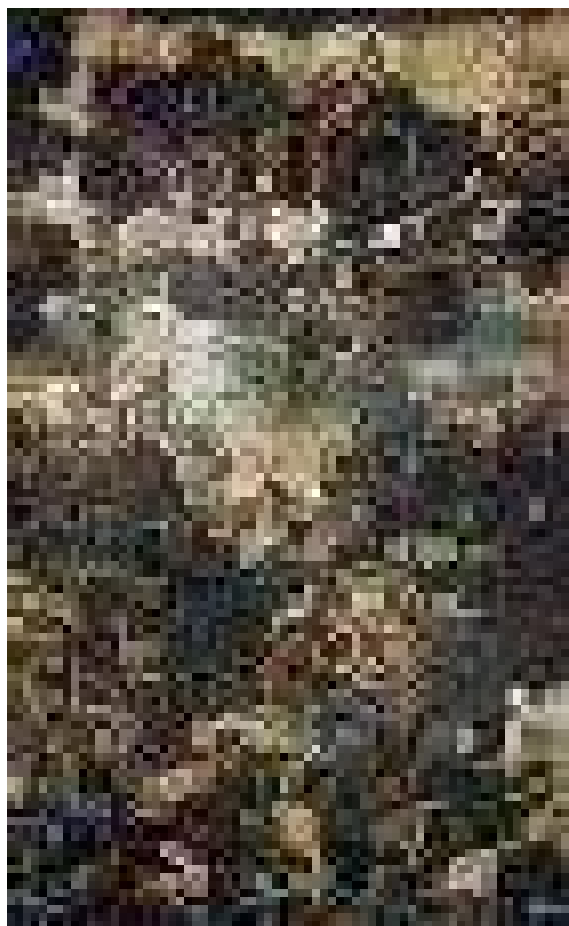


Рис. 292. Якопо Тинторетто «Медный змий», центральный плафон зала Супериоре

В медном змее с головой рыбы, обвивающемся вокруг креста, ясно просматривается аллюзия на выздоровление страждущих, опекаемых Скуолой, к тому же визуальное выражение находит отрывок из Евангелия от Иоанна в отношении сюжета Ветхого Завета и спасения человечества через распятие Христа: «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесено быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб» (Иоанн, III, 14-15). Образ полон неудержимого драматизма.

Ангельский вихрь, летящий вслед за Господом Богом, появляющимся из тени, словно вклинивается в клубок человеческих тел и змей, а справа, в отдалении на холме, Моисей указывает пальцем на медного змея. Грандиозность замысла, достойная Микеланджело, мощная пластика форм дают необычайный и захватывающий иллюстративный эффект, суть которого, заключающаяся в христианском сострадании и утешении, понятна для всех (рисунок 293).



Рис. 293. Фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Медный змий».

Завершив центральное полотно плафона в Зале Супериоре, Якопо Тинторетто в начале 1577 года немедленно приступил к выполнению двух больших боковых картин. На этих полотнах, явно проводящих параллель с благотворительными целями братства по избавлению бедных от мук голода, по мнению Де Тольнея (1960, ук.соч.).

На картине «**Моисей, высекающий воду из скалы**» пророк напоминает своими одеждами и позой фигуру Христа, а вода, бьющая из скалы, символизирует кровь, изливающуюся из груди сына Божия (рисунок 294).



Рис. 294.Якопо Тинторетто «Моисей, высекающий воду из скалы»

В одной из недавних трактовок Перокко усматривает в воде, бьющей из скалы, прообраз благодати. Этот эпизод Ветхого Завета, любимый мастерами Средневековья и Возрождения, тоже приобретает новую запоминающуюся трактовку в фантазии Тинторетто не менее чем в «Медном змие»⁶⁹.

В этом произведении, еще в большей степени, чем раньше, свет претендует на роль главного действующего лица, с фантастической неудержимостью подчиняя себе все другие формальные смыслы, предлагая увидеть их в новых, постоянно меняющихся композиционных постановках (рисунок 295).

⁶⁹«Работы Тинторетто в Сан-Рокко. Художественно-историческое исследование к 500-летию Скуольи». Милан, 1980



Рис. 295. Фрагмент полотна Якопо Тинторетто
«Моисей, высекающий воду из скалы»

Фокус всей композиции находится в точке, расположенной в стороне от сцены: это Моисей, чудесным образом высекающий воду из скалы в пустыне. Эпизод показан справа от нависающей фигуры Бога, сидящего на грозовом облаке в окутывающем его пузыре воздуха, в то время как внизу, в глубине, открывается вид на лагерь, сквозь который стремительно мчится всадник на коне. В напряженном взволнованном ритме чередования света и тени все изобразительные элементы направлены на то, чтобы создать живое впечатление непрерывного кругового движения. В бесконечном пространстве, на котором его животрепещущая фантазия Тинторетто проецирует физическую видимость реальности, нерушимым, как скала, остается Моисей, предстающий между тенью и светом в красном блестящем плаще под кристальной струей воды.

Также и в третьем плафоне Зала Супериоре на полотне «**Манна небесная**» показательной является аллюзия на жертву Христа, посредством которой достигается спасение. Так, по мнению Де Тольнея (1960, ук. соч.), импровизированная палатка «это аллюзия на Храм в Иерусалиме, а также на скатерть, фигурирующую в Тайной вечере», к этой же теме относится манна небесная, нисходящая на верующих «в виде белых просвир», и в то же время это явная ссылка на одну из благотворительных целей деятельности Скуолы Сан-Рокко - избавление страждущих от голода (рисунок 296).



Рис. 296.Якопо Тинторетто «Манна небесная».

Хотя это полотно является более статичным и уравновешенным, чем два предыдущих плафона, благодаря использованию приема живых кулис, которые образуют мужчина с корзиной слева и Моисей справа, в глубине сцена оживляется быстрой сменой темных и освещенных планов, достигая сверкающих эффектов на палатке Господа Бога и ниже, на холмах, где изображены самые яркие человеческие фигуры (рисунок 297).

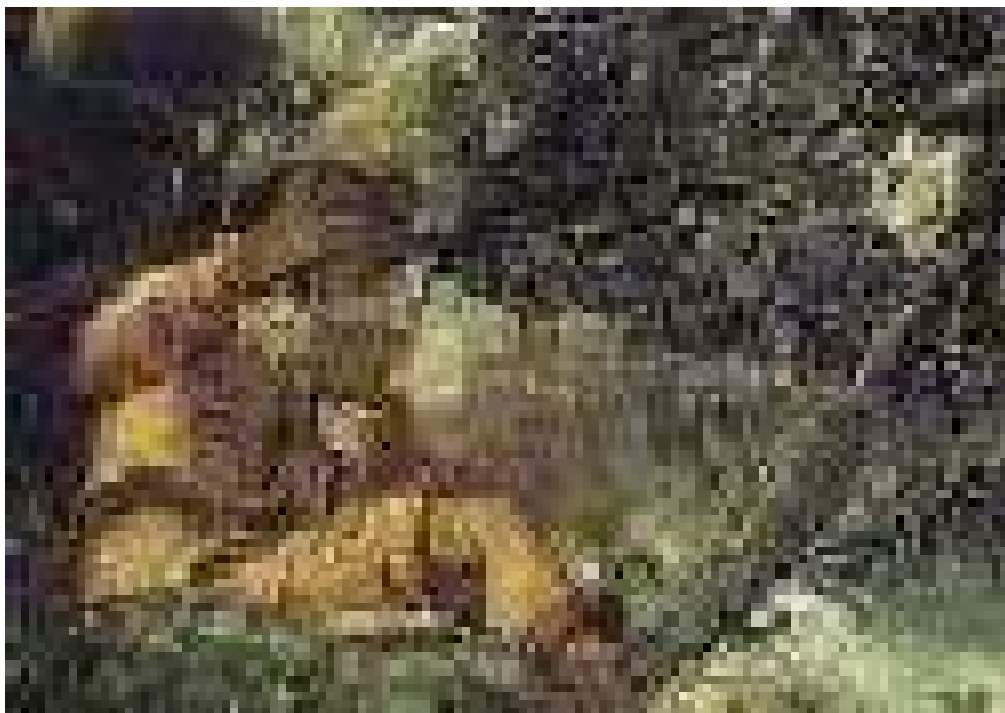


Рис. 297. Фрагмент полотна Якопо Тинторетто «Манна небесная».

И снова мазки Тинторетто с виртуозной быстротой и фантастической выразительностью разделяют ближний и дальний планы. Эта быстрота замысла и исполнения, являющаяся характерной чертой художественной манеры Тинторетто, не всегда оценивалась по достоинству. Мало того, что она не нравилась одному из членов Братства, непримиримому противнику художника, она не была понята и Джордже Вазари, который в 1566 г., стоя перед «Страшным судом» из Церкви Мадонна дельОрто, сдержанно высказался о предполагаемой неточности рисунка и поспешности в отработке деталей.

Подобные высказывания часто встречаются и в критике, в том числе в современной⁷⁰.

«Адам и Ева». В то время как Де Тольней (1960, ук.соч.) трактует первоначальный грех как причину всех бед человека, Шульц (1968, ук.соч.) видит в сюжете полотна введение в целую художественную программу оформления зала с ведущей темой спасения. Как и на картине с тем же сюжетом, созданной тридцатью годами ранее для Скуолы Сантиссима-Тринита, находящейся ныне в Галерее Академии, фигуры Адама и Евы изображены вокруг дерева. Но в этом варианте атмосфера панического ожидания, присутствующая в картине из Галереи Академии, заменена ощущением драматического осознания последствий вкушения запретного плода, что достигается подчеркнуто крутыми изгибами светотени и присутствием дикой природы, на фоне которой разворачивается действие (рисунки 298).

⁷⁰Р.Лонги, «Введение в пять веков венецианской живописи», Флоренция, 1946



Рис. 298.Плафон работы Якопо Тинторетто «Адам и Ева».

«Господь предстает перед Моисеем». Этот и другие овальные плафоны, помещенные с двух сторон от картины «Моисей, высекающий воду из скалы», внутренне связаны с ней по иконографии. Момент, когда Господь Бог является Моисею, чтобы указать ему землю обетованную, представлен с опосредованной маньеристской тонкостью, проявляющейся в свободном и живом сопоставлении ритмов фигур и пространственных планов в волнующем световом контексте (рисунок 299).



Рис. 299. Плафон работы Якопо Тинторетто «Господь предстает перед Моисеем»

«Огненный столб». Как и предыдущая, эта сцена с Моисеем, где он ведет через пустыню иудейский народ вслед за огненным столбом, тесно связана с идеей спасения, выраженной в картине «Моисей, высекающий воду из скалы». Поверхность этого плафона занята, главным образом, могучей фигурой Моисея, пересекаемой яркими полосами света и тени по красно-оранжевому и серому фону неба и белым пятнам людской толпы, ожидающей внизу чудесного явления (рисунок 300).



Рис. 300. Плафон работы Якопо Тинторетто «Огненный столб»

«Иона, выходящий из чрева кита». Де Тольней (1960, ук.соч.) усматривает в данном плафоне отдаленную аллюзию на воду как носительницу новой жизни, ссылаясь на плафон «Моисей высекающий воду из скалы», а также на полотна «Крещение», «Овечья купель» и «Воскресение Христово», размещенные на стенах. Тинторетто в творческом порыве передает момент, когда Иона выходит из огромной пасти чудовищной рыбы и внезапно оказывается перед лицом Господа Бога. Благодаря насыщенности символическим смыслом и контрастному чередованию тонов сцена приобретает необыкновенный эмоциональный накал (рисунок 301).



Рис. 301. Плафон работы Якопо Тинторетто «Иона, выходящий из чрева кита».

«Видение пророка Иезекииля». Очевидная смысловая связь с «Воскресением Христовым» и с «Медным змием» присутствует в библейском сюжете большого овала с изображением Иезекииля, ожидающего, по властному мановению руки. Три изображения – Господа Бога, Иезекииля и обнаженной мужской фигуры, решенные при помощи приема контрастности, как будто пытаются раздвинуть реальные границы картины (рисунок 302).

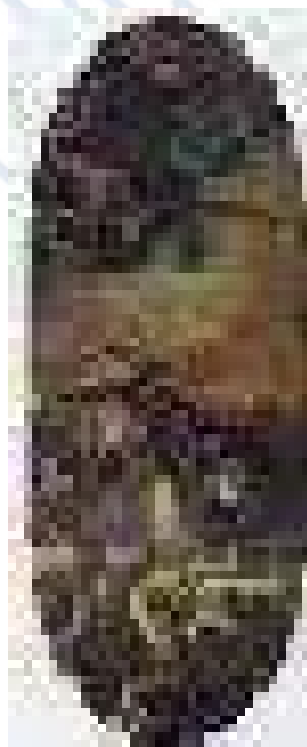


Рис. 302. Плафон работы Якопо Тинторетто «Видение пророка Иезекииля»

«Видение Иакова». Библейский эпизод по праву считается. Де Тольнеем (1960, ук. соч.) аллюзией на живописные полотна «Воскресение» и «Вознесение Христа», расположенные на стенах Зала Супериоре (Верхнего Зала). Своеобразным указанием на расстояние, разделяющее Иакова, показанного спиной против света, и Отца Небесного, появляющегося в розоватом свечении на фоне небесного эмпирея, является четкий ракурс небесной лестницы, решенный при помощи фантазмагорической перспективы, идущей снизу вверх (рисунок 303).



Рис. 303. Плафон работы Якопо Тинторетто «Видение Иакова»

«Жертвоприношение Исаака». Де Тольней (1960, ук. соч.) видит в этом эпизоде Библии явные аналогии с божественным вмешательством в сцене «Воскрешения Лазаря» и с выстраданным смирением Христа в «Молении о чаше». Речь идет об одном из овальных плафонов, особенно глубоко продуманном и мастерски выполненном. При помощи выраженного цветового решения, пластической силы форм и живой и подвижной игры светотени зафиксирован момент, когда ангел останавливает руку Авраама, готового умертвить собственного сына Исаака, повинувшись воле Господней (рисунок 304).



Рис. 304. Плафон работы Якопо Тинторетто «Жертвоприношение Исаака».

«Елисей умножает хлеба». По своей тематике овальный плафон связан с другими картинами Зала Супериоре, которые содержат аллюзии на таинство Евхаристии и обязанность членов Братства Святого Роха облегчать страдания голодающих. К ним относятся плафоны «Явление ангела святому пророку Илие» и «Иудейская пасха» и настенные полотна «Умножение хлебов и рыб» и «Тайная вечеря». Большая часть овального панно занята фигурой Елисея, возвышающегося над толпой иудеев в пустыне и занятого раздачей хлеба. Однако живописный текст Тинторетто, особенно дальний план, был нарушен при давнишних реставрационных работах, проводившихся Джузеппе Анджели (1777-78 гг.) (рисунок 305).



Рис. 305. Плафон работы Якопо Тинторетто «Елисей умножает хлеба»

«Явление ангела святому пророку Илие». Еще одно известное овальное панно плафона Зала Супериоре, хорошо запоминающееся благодаря удачному замыслу и лирической насыщенности цветовой гаммы. Словно выпущенный из лука, крылатый вестник стремительно приближается к спящему скорчившемуся Илие. Монументальность обеих фигур, едва уместяющихся в овале, богатая палитра красок и цветовых оттенков позволяет сцене, разворачивающейся в уединенном лесу, передать впечатление смиренного подчинения воле Божьей, в полном соответствии с отрывком из Библии, повествующем о том, как Илия по дороге в Хороб «бросился на землю» и уснул в тени можжевельника и ангел Господень дотронулся до него и сказал: встань и ешь» (III, ге., XIX, 5). Совершенно очевидно, что полотно входит в группу произведений, напрямую связанных с темой Евхаристии (рисунок306).



Рис. 306. Плафон работы Якопо Тинторетто
«Явление ангела святому пророку Илие»

«Иудейская Пасха». Кроме того, полотно, считавшееся не подписанным, после реставрации, расчистившей его от толстого слоя дорисовок, предстало несомненным произведением Тинторетто во всем своем великолепии благодаря удивительному световому решению, идеально отражающему тематику картины. В этой картине, так же как и в других полотнах Зала Супериоре, содержится явственный намек на тему Евхаристии (рисунок 307).



Рис. 307. Плафон работы Якопо Тинторетто «Иудейская Пасха»

В одном из последних вариантов «Тайной вечери» (рисунок 308) Тинторетто уже представляет почти сложившуюся систему выразительных средств барокко.

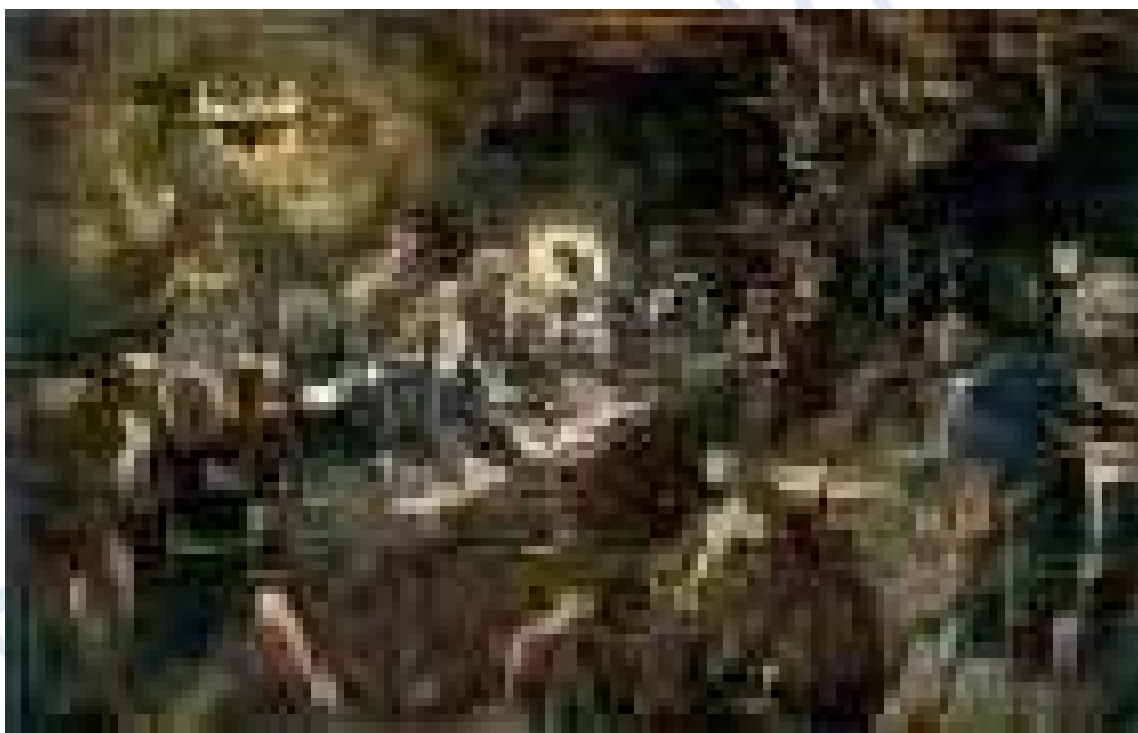


Рис. 308. Тинторетто, Тайная вечеря. 1592-1594

Косо по диагонали поставленный стол, мерцающий свет, преломляющийся в посуде и выхватывающий из мрака фигуры, резкая светотень, множественность фигур, представленных в сложных ракурсах, – все это создает впечатление какой-то вибрирующей среды, ощущение крайнего напряжения.

Художник запечатлел в картине момент, когда Христос преломляет хлеб и произносит слова: «Сие есть тело Мое». Сцена проникнута глубокой

одухотворенностью и мистическим волнением, охватившим всех сидящих за пасхальной трапезой. Действие разворачивается в бедной таверне, пространство которой, тонушее в полумраке, кажется безграничным; это впечатление создается, главным образом, благодаря длинному столу, изображенному под углом к плоскости картины. Для усиления царящей за столом таинственной и напряженно-взволнованной атмосферы происходящего художник прибегает к контрасту - на переднем плане справа он изображает несколько предметов и фигур, совершенно не связанных с сюжетом: на полу стоят кувшины и корзина с провизией, в которую заглядывает кошка; хозяин таверны разговаривает о чём-то со служанкой, ещё одна женщина снимает со стола чашу с фруктами⁷¹.

Эта работа – последнее обращение художника к одной из любимых своих тем. «Тайная вечеря» была написана Тинторетто специально для венецианской церкви Сан-Джорджо Маджоре, где картина и пребывает по сей день. Картина поражает смелостью композиции, в которой искусно переплетены земные и божественные детали.

Тинторетто много занимался портретом. Он изображал замкнутых в своем величии венецианских патрициев, гордых венецианских дождей. Его живописная манера благородна, сдержанна и величественна, как и трактовка моделей. Полным тяжких раздумий, мучительной тревоги, душевного смятения изображает мастер себя на автопортрете. Таковы, например, портреты **дожа Николо да Понте** (в венской галерее) (рисунок 309), адмирала Н. Капелло (у герцога Девонширского, в Англии), медика А. Везалия (в мюнхенской пинакотеке), самого художника (в копенгагенском музее) и некоторые др.

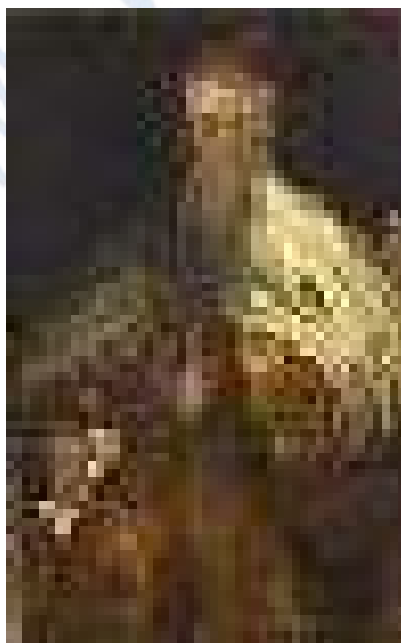


Рис. 309. Якопо Тинторетто, Николо да Понте

⁷¹Тинторетто // Художественная галерея. – 2005. - № 37. – С.12-13.

Всецело преданный искусству, Тинторетто воспитал в любви к нему и своих детей. Его дочь, Мариетта Робусти (англ.) (1560-1590), получившая образование под отцовским руководством, успешно занималась портретной живописью. Немецкий император Максимилиан король Филипп II Испанский приглашали её к себе на службу, но она не захотела расстаться с отцом. Брат художницы, Доменико Робусти (1560-1635), подобно сестре, ученик своего отца, усвоил себе его манеру и пользовался известностью преимущественно как искусный портретист.

В честь Тинторетто назван кратер на Меркурии.

Один из выдающихся художников позднего Возрождения **Паоло Каллиари** известный как **Паоло Веронезе** (1528-1588) – один из виднейших живописцев венецианской школы (рисунок 310).



Рис. 310. Паоло Веронезе, Автопортрет

В его юношеских произведениях «Мадонна», остатки фресок из Casa Contarini, фрески виллы Соранцо и виллы Фанцоло можно обнаружить характерные особенности веронской школы с её нежным колоритом, но вместе с тем и известную свободу в создании художественных образов, которой автор был обязан влиянию рафаэлевской школы. В возрасте 27-28 лет был призван в Венецию для украшения ризницы церкви Святого Себастьяна и так хорошо исполнил возложенную на него задачу, что до 1570 года постоянно привлекался к работам для этой церкви и существовавшего при ней монастыря, а по смерти удостоился чести быть погребенным в этом храме. Его работы в церкви Святого Себастьяна отличаются легкостью рисунка и нежным, теплым колоритом, как например, в картине «**Коронавание Богоматери**» (рисунок 311), «**Эсфирь перед Артаксерксом**» (рисунок 312).



Рис. 311. Паоло Веронезе, Коронация Богородицы, 1555.

Значительным заказом для Веронезе была роспись в церкви Сан Себастьяно (1555-1556) на библейские сюжеты истории Эсфири.



Рис. 312. Паоло Веронезе, Эсфирь перед Артаксерксом

Холст. 198 х 306 см. Приобретена Людовиком XIV у Эберхарда Ябаха в 1662 г.

Лувр. Париж



Рис. 313. Паоло Веронезе, Коронация Эсфири

В Венеции Веронезе знакомится с творчеством Тициана (ок. 1477-1576), у которого он воспринял широкую, свободную манеру письма, ставшую характерной для его произведений.

1560-е – период расцвета творчества Веронезе. Его произведения приобретают все более светский характер: он показывает современную ему Венецию, архитектуру города, сцены из жизни; его персонажи исполнены горделивого достоинства, роскошно одеты в современные костюмы. Картины Веронезе наполнены жизнерадостностью, весельем.

Часто художник обращается к изображению пиров, праздников с обилием ярко одетых людей, со стремлением к жанровости. Но всегда, несмотря на множество действующих лиц, его картины легко воспринимаются благодаря стройности композиции «**Поклонение волхвов**» (рисунок 314).



Рис. 314. Паоло Веронезе, Поклонение волхвов, 1573

Трое явившихся с Востока волхвов, следуя за путеводной звездой, отыскали Марию с Младенцем в Вифлееме. В эпоху Возрождения художники и Веронезе в частности, часто рисовали дом, в котором родила Дева Мария. Этот дом выглядит как обветшалая постройка и символизирует Ветхий Завет. Ну а Христос явился на землю, чтобы заменить его на Новый завет. На картине видно, что этот «дом» пристроен к развалинам величественного здания в классическом стиле с триумфальной аркой на заднем плане - указание на Рим. На переднем плане – волхвы со свитой. Помимо евангельских персонажей Веронезе, как обычно, вводит в сцену множество других участников, превращая совершенно в своем стиле возвышенный акт поклонения Младенцу (то есть признания Его Божественной природы) в пышное празднество. Доминирующей в картине диагонали, которую образует льющийся с небес поток света с фигурками ангелов на нем, «отзывается» другая, прочерченная под прямым углом к этому лучу – из фигур волхвов. Мадонна с Младенцем находятся на пересечении линий – замечательное и уникальное композиционное решение! Произведение датировано, римские цифры выведены на нижней ступени лестницы (внизу справа). Оно было написано для церкви Сан-Сильвестро в Венеции и оставалось там, пока в XIX веке ее не перестроили. «Поклонение волхвов» – это не алтарный образ, картина висела на стене нефа рядом с алтарем братства святого Иосифа.

В знаменитой картине «Брак в Кане» (рисунки 315), написанной для трапезной монастыря Сан Джорджо Маджоре (1562–1563. Париж, Лувр), Веронезе изобразил около 130 фигур, помещая крупнейших живописцев (Тициана, Тинторетто и даже самого себя) среди пирующих европейских правителей и музыкантов.

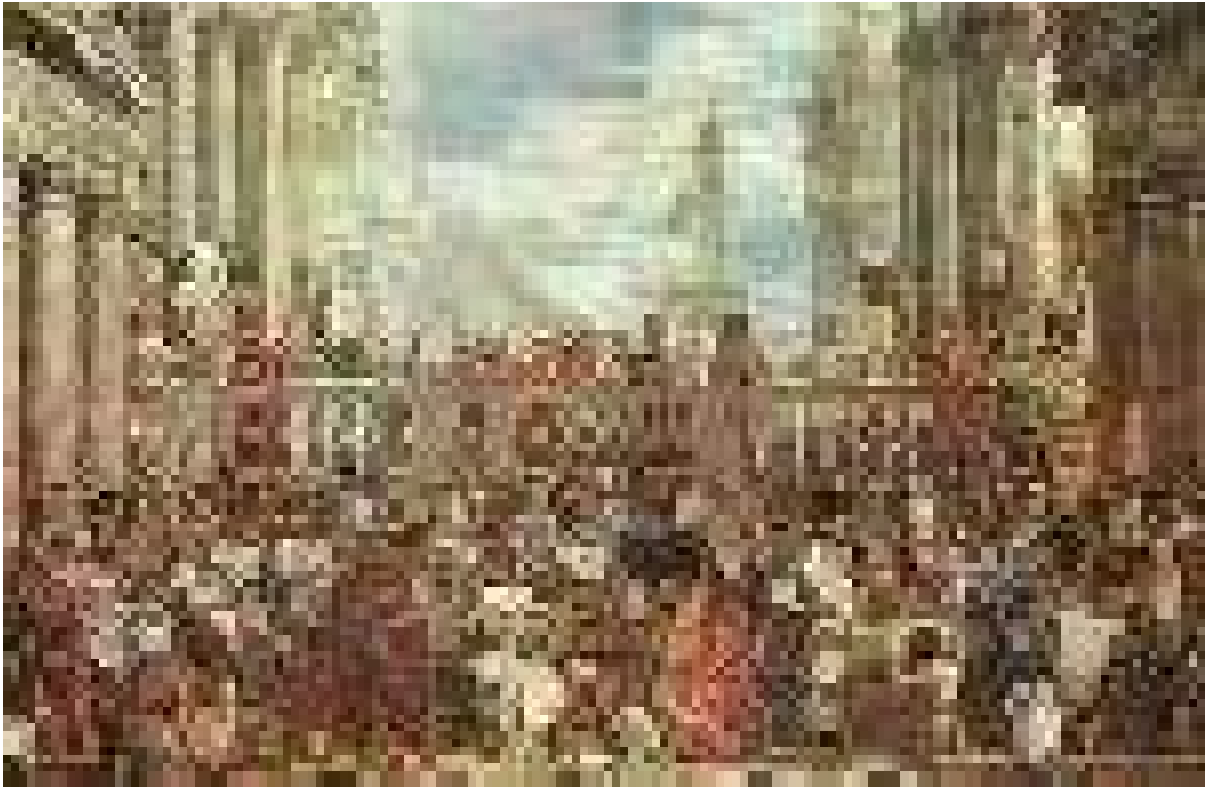


Рис. 315. Паоло Веронезе, Брак в Кане Галилейской, 1562-1563

На полотне **«Брак в Кане Галилейской»** изображен Христос на брачном пиру в галилейском поселении Кана в момент совершения своего первого чуда: когда закончилось вино, Он по просьбе Матери превратил в него воду. Среди гостей были и несколько учеников.

Картину на этот сюжет заказала Веронезе община бенедиктинского монастыря Сан-Джорджо Маджоре в 1562. Мастер трудился над ней больше года. В трапезной монастыря, для которой полотно создавалось, оно провисело до завоевания Италии Наполеоном. Чтобы было удобно транспортировать холст, французы разрезали его пополам, после чего сшили уже в Париже.

Свободно интерпретируя библейский сюжет, Веронезе превратил его в праздник венецианской свадьбы. Новозаветное событие представлено в роскошных архитектурных «декорациях», каких не могло быть в галилейской деревушке на заре христианской эры. Они напоминают постройки Андреа Палладио, архитектора позднего Ренессанса. Некоторые фигуры облачены в исторические одежды, тогда как костюмы других поражают роскошью и великолепием совсем иной эпохи. Библейские герои окружены современниками художника. По легенде, музыкант в белой одежде на переднем плане картины - это сам мастер.

Во многих произведениях Веронезе переносил события священной истории в обстановку современной Венеции: **«Пир у Симона Фарисея»** (рисунок 316), **«Пир в доме Левия»** (1673. Венеция, Галерея Академии), цикл картин Куччина (1571. Дрезден, Картинная галерея).



Рис. 316. Паоло Веронезе, Пир у Симона Фарисея, 1570. Милан, галерея Брера

Зрелый период Веронезе отличается также и постепенным изменением его живописной системы. Его композиции становятся, как правило, все более многолюдными. Сложное и богатое пластическими и живописными эффектами движение большой массы людей – толпы – воспринимается как некое единое живое целое. Сложная симфония красок, их полное пульсирующее движения взаимопереплетение создают иное, чем в эпоху Высокого Возрождения звучание красочной поверхности картины.



Рис. 317. Паоло Веронезе, Пир в доме Левия, 1573

«**Пир в доме Левия**» был написан для трапезной доминиканского монастыря Святых Джованни и Паоло. Исследователи предполагают, что изначально картина создавалась на другой сюжет. Высказываются различные точки зрения, на какой именно: «Тайная вечеря», так как на месте произведения раньше находилась «Тайная вечеря» Тициана, погибшая в пожаре, «Пир в доме Симеона» или некий другой пир.

По окончании работы Веронезе был вызван на допрос священной инквизиции за чрезмерно вольную интерпретацию евангельской сцены, неуместных героев и лишние детали, не отвечавшие строгой политике католической церкви, связанной с контрреформацией. После него мастеру предоставили три месяца, чтобы переписать полотно, но вместо этого он лишь переименовал его в «Пир в доме Левия», не столь сакральную евангельскую сцену.

Веронезе известен своими многочисленными картинами, изображающими библейские пиры и трапезы. Данная композиция представляет собой квинтэссенцию его поисков в этом направлении. Вписанная в классическую архитектурную декорацию в виде триумфальной арки, навеянную классическими работами популярных в то время Андреа Палладио и Якопо Сансовино, она словно открывает зрителю театральное действие, разыгранное на фоне нарисованного задника. Богатая палитра ярких красок «описывает» разношерстную толпу персонажей, среди которых – турки, чернокожие, стражники, аристократы, шуты и собаки. В центре холста – фигура Христа, данная в отличие от остальных на фоне неба, она своей нежно-розовой туникой выделяется среди участников застолья. От художника не ускользает ни одна деталь! Иуду он не только поместил по другую сторону стола от Учителя, но и заставил отвернуться. Его внимание отвлекает слуга-негритенок, указывающий на собаку, которая наблюдает за кошкой, играющей под столом с косточкой.

В 1580-х в творчестве Веронезе появляются новые черты. Декоративная эффектность, нарядная праздничность сменяются сдержанностью, простотой. Исчезает обилие фигур, настроение становится сдержанно грустным: «Распятие» (1580-е., Париж, Лувр), «Похищение Европы» (1580, Венеция, Дворец дождей), «Оплакивание Христа» (1576-1582.СПб, Эрмитаж).

Художник старался передать и создать «**Распятие**» (рисунок 318), на холсте, где действительность кончины и страстотерпические мучения Христа воссоединились в одно целое и не заполняют все величие этого события. Опираясь на евангельский источник, устремляясь к правдоподобию, они четче акцентируют внимание на его общечеловеческую роль и значение.



Рис. 318. Паоло Веронезе, Распятие, 1580-е. Париж, Лувр

Первое, на что падает взор в этой картине, это необыкновенная композиция. Крест с распятым Христом обычно художники изображают по центру, но здесь же они нарочно были внесены именно в левую сторону.

За фигурой Христа теперь можно наблюдать в довольно необычном ракурсе. А именно в профиль. Как раз таки это положение дает зрителю увидеть и прочувствовать неестественность позы Иисуса и изломы невыносимой боли. Всё это воссоздает видимый и поразительный облик мучения и страдания.

Особый смысл Веронезе придал в этой картине пейзажу. По ужасающему и смутному небосводу упорно ползут грозные сгущающиеся тучи. Они уже почти заняли большую часть всего верхнего пространства, и готовы разразиться неистовой грозой, которая будет говорить всем людям о приближающейся катастрофе.

Чтобы передать еще больше трагического настроения, художник придал значительную роль также и человеческим переживаниям. Здесь уже замечаются жесты, освещение и позы персонажей картины. Ясные краски одежд встречаются в тяжелых окрасках и акцентируются на фоне мрачного небосклона. Общая трагическая напряженность передана в выразительном и живом силуэте окаменевшей в скорби Марии Магдалины. Пронзительно ярко желтое одеяние в сочетании с коричнево-красными тонами звучит как возглас отчаяния.

Романтическая историю любвеобильного Зевса или Юпитера была запечатлена на полотнах многих художников, как например, в картине Паоло Веронезе «Похищение Европы» (рисунок 319). Пленённый красотой дочери финикийского царя Европы, владыка Олимпа является ей в образе быка, чтобы похитить. Именно от этого союза произошли великий царь Крита Минос, Радамант (один из судей в царстве Аида) и Сарпедон.

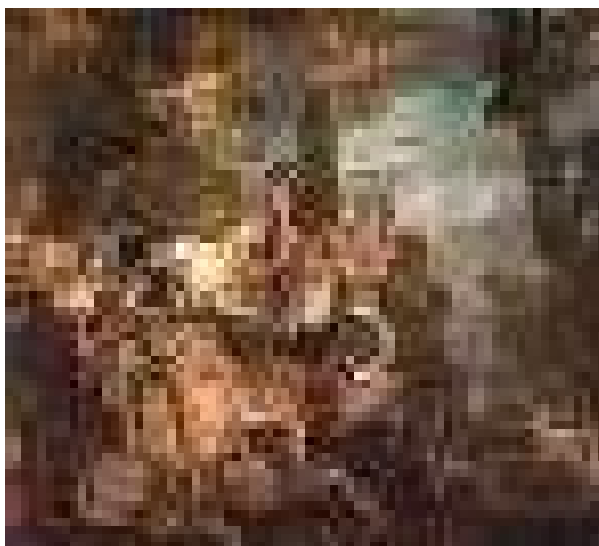


Рис. 319. Паоло Веронезе, Похищение Европы, 1580, Венеция, Дворец дождей)

Первое, что привлекает внимание в работе – сложное композиционное строение. Всё действие разворачивается в нижнем левом углу картины. Мы видим тот момент сюжета, когда Зевс уже усадил прекрасную Европу на свою спину и готов сорваться с места, удерживаемый подружками возлюбленной.

Нельзя не отметить и цветовое решение картины. Веронезе не скупился в палитре, постоянно находясь в поиске новых оттенков. Именно поэтому полотно выглядит столь реалистичным, ярким и свежим, даже спустя более четырёх столетий.

Изобразительное искусство времени эпохи Возрождения говорит о полном духовном изменении народных устоев. Наступает другое время, когда некоторые вещи перестают быть актуальными, а некоторые приобретают общественное признание. Таким образом, художники ищут новые идеи согласно народным настроениям.

Паоло Веронезе, будучи одним из наиболее ярких представителей венецианской школы итальянской живописи, оказал подавляющее влияние, как на современных творцов, так и на деятелей искусства последующих десятилетий.

В более раннем периоде творчества автора привлекали жизнеутверждающие мотивы, красочные нарядные композиции. Будучи старше, Веронезе, стал тянуться к трагическим сюжетам, создав несколько творений, посвященных религиозной тематике. Существующие полотна, демонстрирующие оплакивание Иисуса Христа, признанны самыми значимыми и великолепными работами Веронезе.

Произведение было написано примерно в 1576-1582 годах для храма святых Иоанна и Павла в Венеции. Далее оно оказалось в руках английского короля. После того, как коллекция Карла I была распродана, «**Оплакивание Христа**» (рисунок 320) побывало в руках герцога Лонгевильского, представителя власти Ленена, графа д'Арманьяка, Кроза. Пройдя долгий путь, полотно оказалось в Эрмитаже в 1772 году.

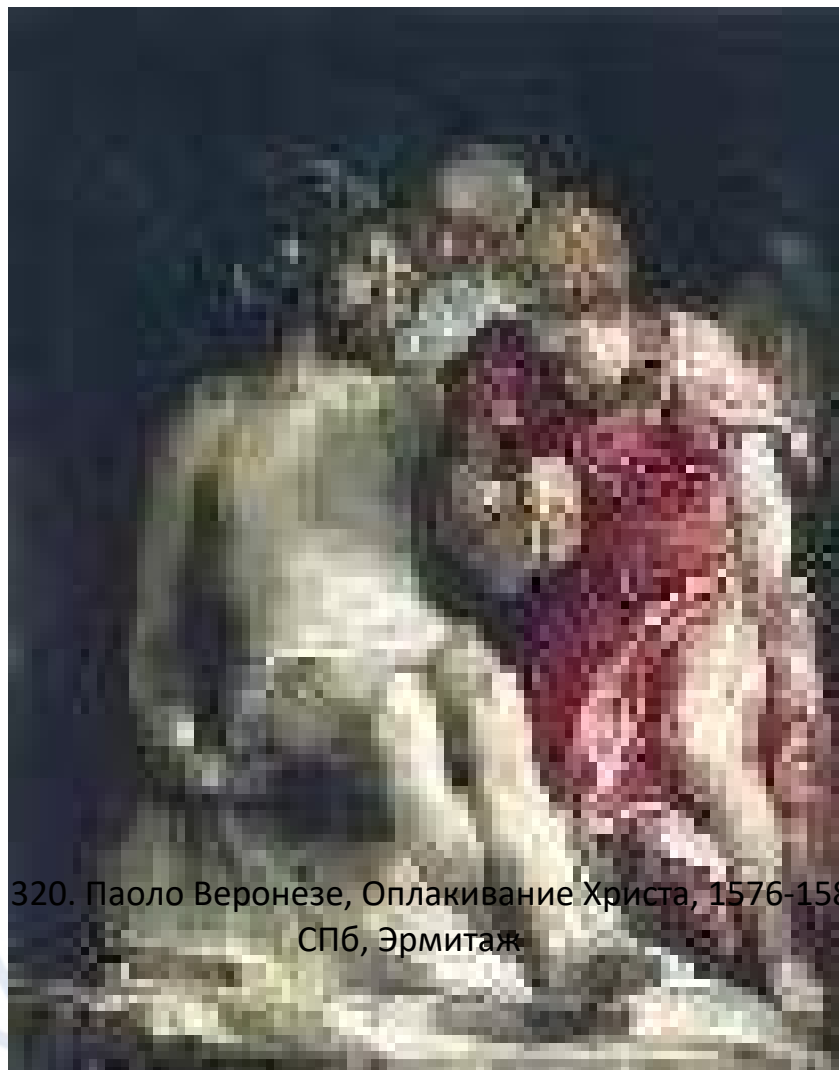


Рис. 320. Паоло Веронезе, **Оплакивание Христа**, 1576-1582.
СПб, Эрмитаж

Композиционное построение кажется элементарным, однако это только усиливает живописность фигур, расположившихся на полотне. Богородица склоняется над умершим Иисусом, а его израненную руку заботливо поддерживает ангел. Выражение лица Богородицы скорбно, белый апостольник накрывает лоб. Розовое обличье ангела, его золотистые локоны создают контраст с мертвым остывшим телом. Цветовая гамма обращает внимание зрителя на атмосферу траура и скорби. Тусклые, угасающие краски переливаются, как бы угасая в тени.

Но к этому же времени относится самая пышная декоративная композиция мастера — «Триумф Венеции» (рисунок 321), плафон зала Большого Совета Дворца дождей (1580-1585). Мифологические и аллегорические персонажи соседствуют с нарядными венецианцами. Здесь обозначились черты парадности, сложные иллюзионистические приемы, декоративная пышность, предвосхищавшая искусство барокко XVII в.

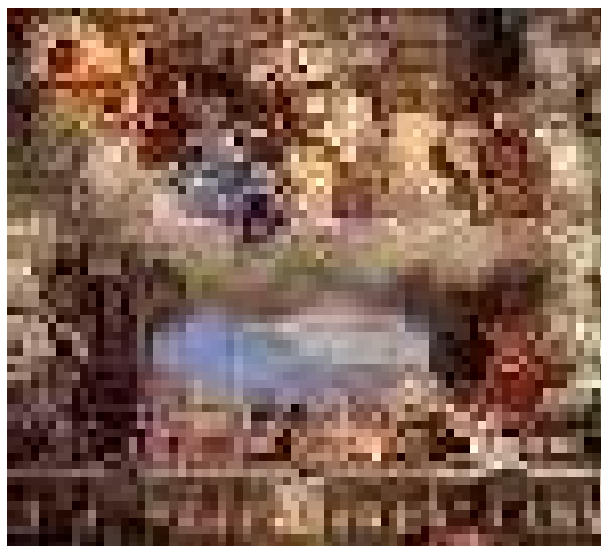


Рис. 321. Паоло Веронезе, «Триумф Венеции»

Сюжет работы величественен и помпезен – небесный Ангел коронует Венецию. Вокруг главных героев расположены фигуры людей, аллегорически указывающие на все добродетели Венецианской республики, которые обеспечивают её процветание и славу.

Примечательны в работе два момента – фигура ангела, которая изображена в очень сложно ракурсе, и цветовое решение. Богатый цветовой колорит присущий стилю Веронезе в общем до сих пор вызывает восхищение. Неслучайно, импрессионисты, так резко противопоставляющие себя прошлому академическому искусству, Веронезе чтили, не уставая черпать вдохновение из его бессмертных работ.

Полотно Веронезе «Несение креста» необычно для художника, как его более чем скромными размерами, так и лаконичной трактовкой сюжета (рисунок 322). Скорее всего, оно является этюдом к центральной части композиции на эту же тему, хранящейся сейчас в Дрезденской галерее. Но именно его фрагментарность и лаконичность позволяют нам более пристально обратить внимание на трактовку образа Христа, одетого в красные одежды, и потрясающий колорит всего произведения, построенного на тончайшей нюансировке красно-коричневых, зеленых и желтых цветов.



Рис. 322. Паоло Веронезе, Несение креста, Лувр

Картина **«Христос в Эммаусе»** – очень характерное для творчества Веронезе произведение (рисунок 323).



Рис. 323. Паоло Веронезе, «Христос в Эммаусе»

Эпическое по размерам, оно изобилует бытовыми деталями, низводящими библейский сюжет до бытописания красочной жизни венецианцев. Композиция и все изображенное носят блестящее очарование театральной сцены, созданной самым умелым бутафором. На террасе роскошного патрицианского дома в окружении его хозяев и двух своих учеников сидит воскресший Христос. На полотне, видимо, запечатлен момент узнавания Христа учениками. Эти главные персонажи повествования явно выделены художником из окружения, на них сосредоточено особое внимание. Но это не мешает автору со вниманием опытного бытописателя рассказать нам и о прекрасной архитектуре дома, и о тонком бокале с вином, и о хлебе, который собирается преломить Христос.

На первом плане играют две прелестные девчушки с собакой. Картина вообще изобилует детьми самых разных возрастов, от младенца на руках у молодой женщины в красном до мальчика, почти юноши, стоящего за спиной у Христа.

Портретные облики некоторых присутствующих на картине персонажей можно узнать и на других произведениях художника.

Видимо, моделями автору послужили хорошо знакомые люди. Так, в чертах лица стоящей женщины с ребенком можно угадать красавицу Нани, портрет которой также хранится в Лувре.

Скончался Веронезе в 1588 и был погребен в церкви Сан Себастьяно.

Вместе с его смертью завершился и период позднего Возрождения.

После смерти Веронезе его сыновья Карлетто и Габриэле вместе с его братом Бенедетто образовали товарищество художников, которое выпускало картины за подписью «наследники Павла» (Heredes Paoli). Переняв манеру Веронезе, они не унаследовали его таланта и в своих произведениях не достигли декларируемого качества⁷².

Многие живописцы, поэты, скульпторы, архитекторы этого периода отказались от идей гуманизма, унаследовав лишь манеру и технику великих мастеров Возрождения.

Творчество художников, которых стали называть **маньеристами** (от итал. маньяризм – вычурность), приобрело изощренный, формально изысканный, вычурный характер. Маньеристы строили образ не на основе изучения природы, а исходя из внутреннего чувства. Отсюда проистекают поиск необычной, усложненной композиции, спиралеобразные позы, необычные фантастические тона.

Маньеризм принято делить на ранний и зрелый. Ранний маньеризм – с центром во Флоренции. Это творчество таких мастеров, как Я. Понтормо, Д. Россо, А. де Вольтерра, Дж. Романо. Зрелый маньеризм более изящен, утончен и аристократичен. Центры его – Парма и Болонья (Приматиччо, с 1531 г. был главой школы Фонтелло во Франции), Рим и Флоренция. Традиции Возрождения уходили в прошлое.

⁷²Дзорци Р. Паоло Веронезе // Юный художник. – 1988. - № 12. – С. 8-12.

Одним из ведущих представителей маньеризма является **Пармиджанино** (1503-1540) - итальянский художник и гравёр эпохи Возрождения, представитель маньеризма (рисунок 324).



Рис. 324. Франческо Пармиджанино, Автопортрет, 1540

Первую картину — **«Крещение Иисуса»** — написал в шестнадцатилетнем возрасте (рисунок 325).



Рис. 325. Франческо Пармиджанино, «Крещение Иисуса»

В 1522 году Пармиджанино работал одновременно с Корреджо в пармской церкви Сан-Джованни-Эванджелиста, который расписывал там купол. Влияние Корреджо ощущается в ранних работах Пармиджанино: «**Мистическом обручении святой Екатерины**» (1521, второй вариант – 1527-1537) (рис. 326); фресках в двух боковых капеллах упомянутой пармской церкви Сан-Джованни-Эванджелиста, ок. 1522-1523.



Рис. 326. Франческо Пармиджанино, Мистическом обручении святой Екатерины

Но Пармиджанино в поисках своего индивидуального стиля во многом переосмыслил опыт старшего коллеги, создав свой собственный стиль – интеллектуальный, напряжённый, зашифрованный и усложнённый – своеобразный вариант маньеризма⁷³.

По мнению Федерико Дзери, творчество Пармиджанино «диалектически противостояло художественным принципам Корреджо», светлый мир произведений которого всегда открыт навстречу зрителю.

В Риме Пармиджанино вместе с дядями прибыл летом 1524 года. По словам Вазари, «обучаясь в Риме, он пожелал увидеть все находившиеся в этом городе древние и новые произведения, как скульптуры, так и живописи. Но особенно преклонялся он перед творениями Микеланджело Буонарротти Рафаэля

⁷³С. Дзуффи. Большой атлас живописи. – М.: Олма-Пресс, 2002. – С. 132-134. – 431 с. – ISBN 5-224-03922-3.

Урбинского». Пармиджанино преподнёс несколько картин папе Клименту VII, в том числе «Автопортрет в выпуклом зеркале» на деревянной полусфере, где мастерски передал оптическую деформацию отражения (рисунок 327).



Рис. 327. Франческо Пармиджанино, Автопортрет в выпуклом зеркале

Такая работа могла понравиться художникам из окружения папы - здесь более всего ценились идеалы чувственной красоты, неповторимая индивидуальность каждого мастера, делался акцент на светскую направленность искусства.

Художник копировал Станцы Рафаэля и его картоны для шпалер, выполненные для Сикстинской капеллы. Под влиянием «Мадонны на лугу» Рафаэля (1505-1506) (рисунок 328), Пармиджанино создал картину «Дева с Младенцем и Иоанном Крестителем», вероятно, единственную композицию в его творчестве, где пространство выстроено с точным соблюдением законов перспективы.



Рис. 328. Рафаэль Санти, Мадонна в зелени. 1506

Недолгое пребывание в Вечном городе было ознаменовано созданием картин «Мистическое бракосочетание святой Екатерины», «Видение святого Иеронима». «**Видение святого Иеронима**» (рисунок 329) – последняя римская картина художника и результат изучения «Мадонны Брюгге» Микеланджело.



Рис. 329. Франческо Пармиджанино, Видение святого Иеронима, 1527, Лондон, Национальная галерея

Особенность этой композиции, построенной на вращательном движении, – устремлённость вверх и намеренно увеличенные фигуры персонажей. Когда в 1527 году наёмники Карла V захватили Рим, Пармиджанино работал над этим алтарным образом. Солдаты, ворвавшиеся к нему в мастерскую, не тронули ни

картин,нихудожника.Но через некоторое время Пармиджанино был
ынуж -

ден покинуть своё жилище и Рим, «Видение святого Иеронима» он передал церкви Санта Мария делла Паче.

В 1527 году Пармиджанино прибыл в Болонью, где провёл четыре года. В этот период в творчестве Пармиджанино появляется новая черта - патетика в выражении персонажами религиозного чувства.

Первой болонской работой Пармиджанино был «**Святой Рох с донатором**» для церкви Сан Петронио (рисунок 330).



Рис. 330. Франческо Пармиджанино, Святой Рох с донатором

Вертикализм композиции подчёркнут движением рук святого, заполняющего собой весь первый план, неестественно длинными пальцами донатора, преклонившего колени в молитвенном обращении, взорами, устремлёнными в небо. По определению Вазари, Пармиджанино изобразил Роха «преодолевающего боль». В Болонье оформляется новый стиль художника: от мотивов, навеянных творчеством Рафаэля, он переходит к большей отвлечённости, поиску особой, недостижимой красоты, а его палитра становится более холодной.

Среди созданных в Болонье работ – знаменитая «**Мадонна с розой**» (рисунок 331).

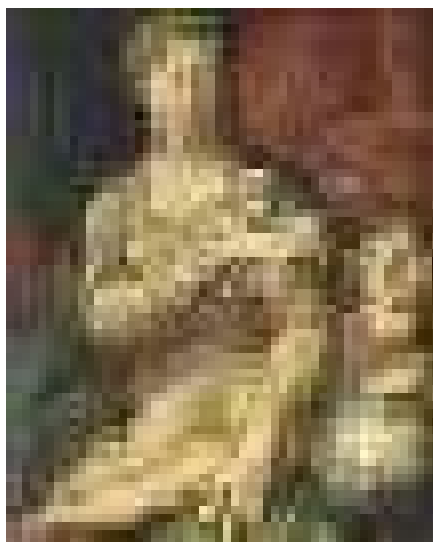


Рис.331 Франческо Пармиджанино, Мадонна с розой, 1529-1530, Дрезден, Картинная галерея

Мотив круга становится определяющим в этой картине: все линии композиции повторяют форму земного шара, на который опирается младенец Христос. Вазари отмечал «прекраснейшее выражение» лица Мадонны и естественность младенца. Роза – символический центр картины, одновременно и атрибут Непорочного зачатия и алхимический знак завершения заключительной стадии процесса превращения материи – опуса (opus).

«Обращение Савла» по мнению искусствоведа Паолы Росси «по силе преобразующей реальность фантазии и формальной отвлечённости» не имеет прецедентов (рисунок 332).

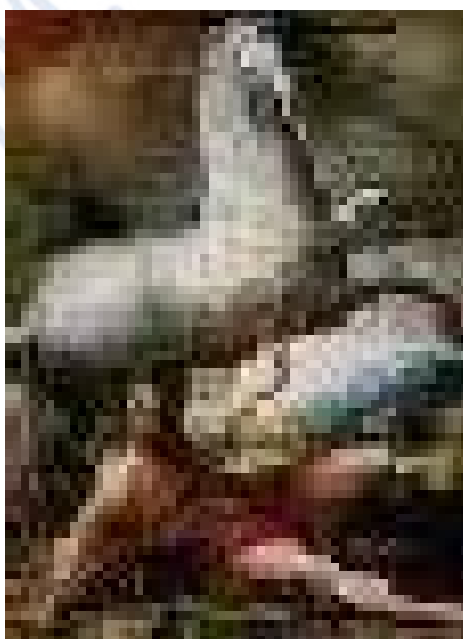


Рис. 332. Франческо Пармиджанино, Обращение Савла

Пармиджанино, задумав вначале многофигурную композицию, оставил всего два персонажа. Сказочное животное (согласно инвентарю 1609 года «скачущая жирафа или лошадь») показано в момент высочайшего напряжения движения. Вспышка света, повергшая гонителя христиан Савла наземь, озаряет тревожный пейзаж. Вместе с тем картина полна тщательно выписанных и весьма правдоподобных деталей. Вазари называл «Обращение...» «редкостнейшим произведением».

Вернувшись на родину, Пармиджанино выполнил – в числе других произведений – самую знаменитую свою картину – **«Мадонна с длинной шеей»** (рисунки 333). Вазари объяснял незавершённость картины тем, что работа, вы- полненная художником, не вполне его удовлетворяла.



Рис. 333. Франческо Пармиджанино, Мадонна с длинной шеей, около 1535, не завершена

В мае 1531 года получил заказ на фресковую роспись, прославляющую Деву Марию, в церкви **Санта-Мария-делла-Стекката** (рисунки 334). Главной должна была стать сцена Коронования Марии. Пармиджанино обязался выполнить работу за 18 месяцев. То обстоятельство, что художник, всегда работавший индивидуально, привлёк помощников, показывает, насколько трудно далась ему декорация Санта-Мария-делла-Стекката. Работа бесконечно прерывалась, так как поставки материалов были нерегулярными, а церковная администрация выказывала недовольство необычным замыслом художника. В 1539 году Пармиджанино полностью завершил лишь роспись арки пресвитерия, выдержанную в необычном для него классическом ключе. Исследователи видят в

этой работе влияние росписей Жёлтого зала в Золотом доме Нерона и фресок Рафаэля в ватиканских Лоджиях и Вилле Мадама. Темой для фресок арки пресвитерия послужила притча о Девах разумных и неразумных. Здесь Пармиджанино отходит от идеалов иррациональной красоты, обращаясь к точно выверенным классическим пропорциям, цветовым решениям и мотивам украшений, типичным для архитектуры римских дворцов. Создавая живописные фризы, он точно следует, до той поры игнорируемым, законам перспективы. Начатыми же росписями абсиды церкви Пармиджанино остался недоволен и уничтожил их.



Рис. 334. Церковь Санта-Мария-делла-Стекката. 1521-1539. Парма

По словам Аугусты Гидилья Квинтавалле, Пармиджанино имел возможность в фресках Санта-Мария-делла-Стекката «соединить воедино различные грани своих интересов, лишь внешне противостоявших друг другу: классицизм и Ренессанс, алхимические мечты о получении золота и научные поиски, преобразование реального мира и натуралистические наблюдения, неподвижность и движение». За неисполнение заказа в срок был приговорён к тюремному заключению (1539), выпущен под залог, бежал из Пармы в городок Казальмаджоре. Умер там же. По словам Вазари, причиной его смерти послужило отравление веществами, используемыми в алхимических опытах «Меркурием, или ртутью».

Пармиджанино пожелал быть погребённым «нагим с архипастырским крестом на груди». Его могила находится в церкви братьев сервитов Ла Фонтана близ Казальмаджоре.

4. ТЕМА 12. ЛЕКЦИИ 26-27. ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО И ФЛАМАНДСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

4.1. Северный Ренессанс

В искусстве Северного Ренессанса больше сказалось средневековое мировоззрение. В нем больше религиозного чувства, символики, оно более условно по форме, более архаично, более связано с готикой и, естественно, менее знакомо с античностью, с которой и сблизилось только через Италию уже в конце XV в.

Северный Ренессанс запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие и начинается тогда, когда итальянский вступает в высшую фазу своего развития. Однако северные города принимали участие в сложной социально-политической борьбе, которая характерна для всей истории Северной Европы XV-XVI вв. Когда итальянские города теряют свою независимость, закаленные в постоянной борьбе с феодалами северные города сохраняют свое значение и в конце XVI, и в XVII в. и становятся очагами прогрессивных движений в период сложения национальных абсолютистских государств.

Переход от средневековья к Новому времени происходил не только через Ренессанс, стремившийся возродить античную культуру, но и через Реформацию, призывающую католическую церковь возвратиться к «временам апостольским».

И у Ренессанса, и у Реформации имелось общее - они были реакцией на кризис позднего средневековья. Но выход из кризиса они понимали по-разному и поэтому, как верно замечено, были движениями разнонаправленными. Эта несовместимость Возрождения и Реформации была уже очевидна и ярко выразилась в знаменитом диспуте (1524-1525) между крупнейшим гуманистом XVI в. **Эразмом Роттердамским** (рисунок 335) и первым реформатором **Мартиним Лютером** (рисунок 336).

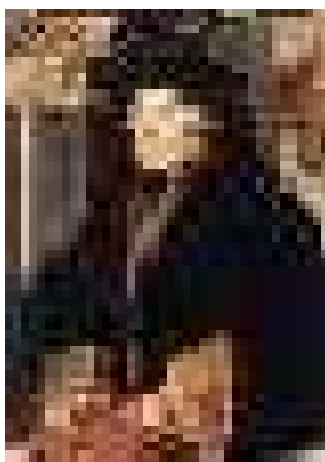


Рис. 335. Эразм Роттердамский, 1466-1536

Эразм Роттердамский крупнейший учёный Северного Возрождения, прозванный «князем гуманистов». Подготовил первое издание греческого оригинала Нового Завета с комментариями, положил начало критическому исследованию текста Священных писаний. Способствовал возвращению в культурный обиход литературного наследия античности. Писал преимущественно на латыни.

Снискав все европейскую славу свободолобивыми взглядами, Эразм не принял Реформацию и в конце жизни остро полемизировал с Лютером по поводу доктрины свободы воли (которую многие протестанты ставили под сомнение).

Мартин Лютер христианский богослов, инициатор Реформации, ведущий переводчик Библии на немецкий язык. Его именем названо одно из направлений протестантизма – лютеранство. Считается одним из создателей немецкого литературного языка⁷⁴.

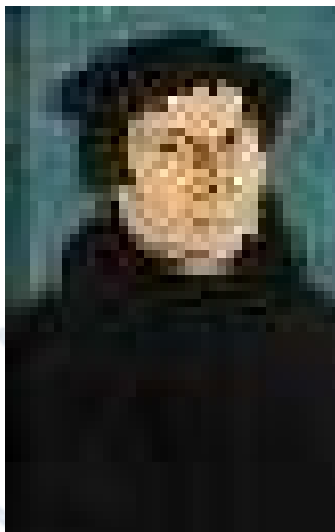


Рис. 336. Мартин Лютер, 1483-1546

Искусство Северного Возрождения нельзя понять без учета движения Реформации, влияние которого на него было прямым и очевидным. В ощущении ничтожества человека перед Богом, его несоизмеримости Богу Реформация отвергла в какой-то степени и искусство; в протестантской церкви нет ни резьбы, ни скульптуры, ни витражей, а есть только голые стены, скамьи и крест. И пастырь, который совсем не одно и то же, что священник - посредник между мирянином и Богом, а лишь представитель общины, избранный ею для отправления богослужения. Реформация надвигалась на Возрождение, но процесс этот, естественно, был не сиюминутным, и последнее сумело проявить себя с большой самобытной силой и на севере Европы. Влияние Реформации с ее реализмом и прагматизмом сказалось на искусстве Северного Ренессанса в п р и с т а л ь н о м

⁷⁴Соловьёв С. М. Реформация, 1871 / См. Лютер, Мартин. О свободе христианина. [Сборник]. – Уфа: ARC, 2013. – С. 437-457. ISBN 978-5-905551-05-5

внимании и любви к реалиям, к точности деталей, в интересе к изображению нарочито грубого, иногда даже отталкивающе-безобразного, уродливого – это удивительно уживалось с чувством мистического, ирреального, с динамичностью и атектоничностью форм, что объединяет Северный Ренессанс, с одной стороны, с готикой, а с другой – с будущим искусством барокко, может быть, даже более прочно, чем Италию. Некоторые исследователи вообще отвергали эпоху Возрождения в Северной Европе, где готика лишь «плавно» перешла в барокко, считая Северный Ренессанс просто «осенью средневековья» (Й. Хейзинга).

4.2. Нидерландское Возрождение

Нидерландское Возрождение в живописи начинается с «Гентского алтаря» братьев Губерта (умер в 1426 г.) и Яна (около 1390-1441) ван Эйков, законченного Яном ван Эйком в 1432 г.

Губерт ван Эйк – южно-нидерландский (фламандский) живописец эпохи Северного Возрождения. Старший брат Яна ван Эйка, которого он обучал живописи. С начала 1420-х годов жил в Генте (рисунк 337).



Рис. 337. Губерт ван Эйк, 1370-1426

Ян ван Эйк – ранне-нидерландский живописец Северного Возрождения, мастер портрета, автор более ста картин на религиозные сюжеты. Младший брат художника и своего учителя Губерта ван Эйка (1370-1426).



Рис. 338. Ян ванн Эйк, 1385 или 1390-1441

«Гентский алтарь» (Гент, церковь св. Бавона) представляет собой двухъярусный складень, на 12 досках которого (в раскрытом виде) представлено 12 сцен (рисунок 339).



Рис. 339. Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк, Гентский алтарь.^{1432,}
Собор Святого Бавона

Алтарь состоит из 24 панелей, на которых изображены 258 человеческих фигур. Высота алтаря в центральной части достигает трёх с половиной метров, ширина (в раскрытом виде) – пяти метров. Картины, из которых состоит алтарь, расположены на внешней и внутренней стороне алтаря. Темой алтаря является поклонение Агнцу из Откровения Иоанна Богослова, согласно которому пророки, праотцы, апостолы, мученики и святые стекаются к алтарю, на котором стоит Агнец, символизирующий Христа.

Вверху изображен Христос на троне с предстоящими Марией и Иоанном, поющими и музицирующими ангелами и Адамом и Евой; внизу на пяти досках - сцена «Поклонения агнцу».

Внешняя сторона алтаря



Рис. 340. Алтарь в закрытом виде

На внешней стороне алтаря изображены донаторы его жена, молящиеся перед статуями Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. В среднем ряду изображена сцена Благовещения. Фигуры Девы Марии и архангела Гавриила разделены изображением окна, в котором виден городской пейзаж, который, как считается, соответствовал виду из окна в доме Вейдтов. В верхнем ряду картин представлены фигуры ветхозаветных пророков и языческих пророчиц, предсказавших пришествие Христа.

Внутренняя сторона алтаря

В раскрытом виде размеры алтаря увеличиваются в два раза. В центре верхнего ряда изображен Бог-Отец, сидящий на престоле (ряд исследователей считает, что это не Бог-Отец, а Иисус Христос). У его ног лежит корона, символизирующая превосходство над всеми царями. Слева и справа от престола - изображения Богоматери и Иоанна Крестителя. Далее следуют изображения музицирующих ангелов. Ангелы изображены без крыльев. Один из ангелов (святая Цецилия) играет на органе с металлическими трубами. Завершают ряд обнажённые фигуры Адама и Евы. Над Адамом и Евой расположены сцены убийства Каином Авеля и жертвоприношение Каина и Авеля. В середине нижнего яруса изображена сцена поклонения жертвенному агнцу, символизирующему Христа (об иконографии см. Собор всех святых). Перед жертвенником расположен фонтан - символ христианства. Слева от фонтана - группа ветхозаветных праведников, справа - апостолы, за ними папы и епископы, монахи и миряне. На правых боковых створках изображены шествия отшельников и пилигримов. На левых створках - шествие воинства Христова и Праведных Судей.

В передаче перспективы, в рисунке, в знании анатомии ван-эйковская живопись, конечно, не идет в сравнение с тем, что почти в это же время делал Мазаччо. Но в ней есть другие, не менее важные для искусства черты: нидерландские мастера как бы впервые глядят на мир, который они передают с необычайной тщательностью и подробностью; каждая травинка, каждый кусок ткани представляет для них высокий предмет искусства. В этом сказались принципы нидерландской миниатюры. В настроении поющих ангелов много истинного религиозного чувства, одухотворенности, душевного напряжения.

Ван Эйки усовершенствовали масляную технику: масло давало возможность более разносторонне передать блеск, глубину, богатство предметного мира, привлекающего внимание нидерландских художников, его красочную звучность. Из многочисленных мадонн Яна ван Эйка наиболее известна «**Мадонна канцлера Роллена**» (рисунок 341), названная так потому, что перед мадонной изображен поклоняющийся ей донатор - канцлер Роллен.

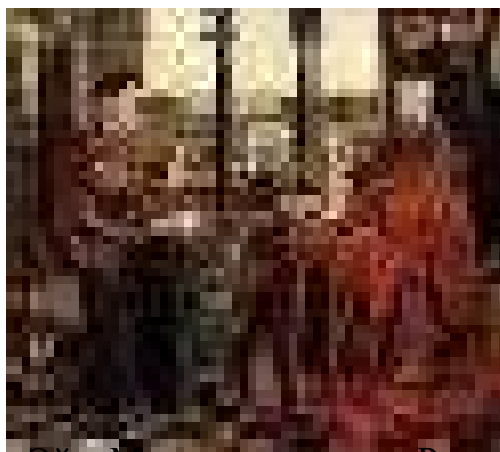


Рис. 341. Ян ван Эйк, Мадонна канцлера Роллена, около 1435, Музей Лувр, Париж

За большим трехарочным проемом окна на заднем фоне ван Эйк написал тонкий городской пейзаж с рекой, мостом, уходящими вдаль холмами. С необычайной тщательностью и любовью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. На этом фоне отчетливо читаются спокойные фигуры мадонны с младенцем и коленапреклоненного канцлера. В **«Мадонне каноника ван дер Пале»**(1436) все приобретает большую массивность.



Рис. 342. Ян ван Эйк, Мадонна каноника ван дер Пале, 1436, Галерея, Брюгге

Формы укрупняются, утяжеляются, усиливается статичность. Взор каноника, которого представляет Марии св. Георгий, суров, даже угрюм. Знаменательно, что нидерландский художник вводит такую бытовую деталь, как снятые очки в руке донатора, заложенный пальцем молитвенник. Но эти земные черты еще более подчеркивают его состояние самоуглубленности, внутренней непоколебимости, душевной твердости. Звучные пятна красного, синего, белого в облачениях также не столько выражают реальные цветовые соотношения, сколько передают духовную атмосферу сцены.

Ян ван Эйк много и успешно занимался портретом, всегда оставаясь достоверно точным, создавая глубоко индивидуальный образ, но не теряя за деталями общую характеристику человека как части мироздания **«Человек с гвоздикой»**(рисунок 343); **«Человек в тюрбане»**(рисунок 344); портрет жены художника **Маргариты ван Эйк**(рисунок 345). 1439.



Рис. 343. Ян вай Эйк, Человек с гвоздикой

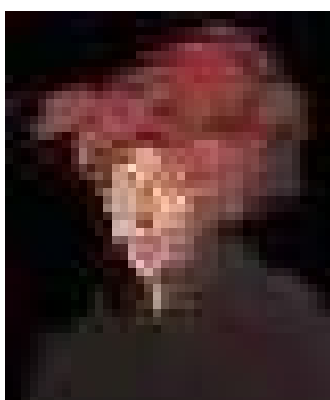


Рис. 344. Ян вай Эйк, Человек тюрбане; 1433

На полотне изображен немолодой человек с пронизательным взглядом и резкими чертами лица. Личность изображенного человека установить не удалось. Однако совершенно очевидно, что художник хорошо знал портретируемого и потому так точен в его психологической характеристике. Существует предположение, что это портрет одного из родственников Ван Эйка. Что касается головного убора, напоминающего восточный тюрбан, то такие были весьма модными в Европе XV века.

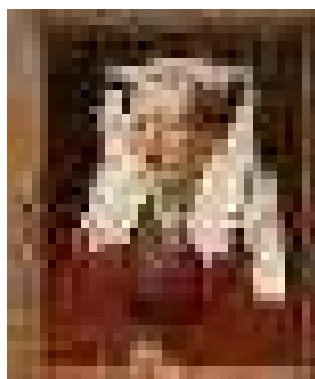


Рис. 345. Ян вай Эйк, портрет жены художника Маргариты ван Эйк, 1439.

Вместо активного действия, характерного для портретов итальянского Возрождения, ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь красоту его бесконечного многообразия.

В двойном портрете супругов Арнольфини (рисунок 346) – Джованни Арнольфини, купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, и его жены - предметы комнаты, на фоне которой изображены модели, по средневековой традиции наделены символическим смыслом. Но помещая молодых супругов в обстановку их дома, художник получает возможность передать красоту предметного мира. Он с восхищением изображает выпуклое зеркало в деревянной раме, бронзовую люстру, красный полог похожей на дом кровати, лохматую шерсть собачонки, коричневые и зеленые, объединенные в тонкой живописной гармонии, громоздкие по моде того времени одежды стоящих перед зрителем моделей.



Рис. 346. Ян ван Эйк, портрет супругов Арнольфини, 1434

Ян ван Эйк изобразил семью Арнольфини в момент бракосочетания, сюжет бытовой. Мужчина и женщина стоят напротив друг друга, немного развернуты к художнику.

Живописец комнату отобразил необычно, вид сверху. Руки персонажей соединены, этот жест выглядит ритуально, больше как данность, а не как проявление нежности и любви. Вся композиция строится вокруг этого жеста. Одежда персонажей нарядная и праздничная, мужчина поднял кисть на уровень плеч, что говорит о его клятве. Зеркало в центре картины отображает свет, создавая удивительное свечение, как знак благополучия семейной жизни. В зеркале отображается пара, разобрать выражение лиц невозможно, но точно можно увидеть, что это молодая пара.

Чета Арнольфини были представителями зажиточного рода, это видно и по обстановке и по их одежде. Платье девушки отделано мехом, длинный шлейф аккуратно разложен, при ходьбе ей необходима помощь. Сложно представить женщину в таком платье работающей или просто прогуливающейся по городу. Невеста может казаться в положении, но на самом деле в Средние века такой фасон платья был в моде, на животе необходимо было собирать ткань складками.

Героиня держит руку на животе – это знак семейного единства. Цвет может показаться мрачным, но для того времени именно синий и зеленый символизировали верность и любовь. В лице героини художник отобразил идеальную женщину целой эпохи. Неправдоподобность размеров изображенных предметов в комнате, отсутствие в ней так необходимого камина, все это показывает на проявленную фантазию живописца. Эта комната не могла существовать в реальности. Обувь возле ног мужчины говорит о том, что жених не принадлежит к дворянскому сословию. Дворяне ездили в колясках и не пачкали свои ноги, они нуждались в обуви на высокой подошве.

Искусство братьев ван Эйков, занимавших исключительное место в современной им художественной культуре, имело огромное значение для дальнейшего развития нидерландского Возрождения.

В 40-е годы XV в. в нидерландском искусстве постепенно исчезает пантеистическая многокрасочность и гармоническая ясность, свойственная ван Эйку. Но человеческая душа раскрывается глубже во всех ее тайнах. Многочисленным в решении подобных проблем нидерландское искусство обязано **Рогируван дер Вейдену** (1399/1400-1464) – нидерландский живописец, наряду с Яном ван Эйком считающийся одним из основоположников и наиболее влиятельных мастеров раннего нидерландского живописи.

Согласно греческой легенде, евангелист Лука был первым, кто написал портрет Девы Марии. Именно поэтому св. Лука считался покровителем художников. На картине Рогира ван дер Вейдена действие происходит в открытой лоджии. Мария, сидящая у подножия трона, кормит грудью младенца Христа. Трон символизирует ее будущую роль Царицы Небесной. Украшающие трон скульптурные фигурки Адама и Евы – напоминание о первородном грехе, искупленном Иисусом Христом. Напротив Марии коленапреклоненный Лука запечатлевает ее образ. За спиной св. Луки, в просвете приоткрытой двери, виднеются бык и книга - традиционные атрибуты евангелиста.



Рис. 347. Рогир ван дер Вейден, Евангелист Лука, рисующий мадонну, Эрмитаж

Творчество ван дер Вейдена сфокусировано на постижении индивидуальности человеческой личности во всей её глубине. Сохранив спиритуализм предшествующей традиции, ван дер Вейден наполнил старые изобразительные схемы ренессансной концепцией активной человеческой личности, глубоким психологизмом и эмоциональной интенсивностью.

В конце 40-х годов Рогир ван дер Вейден совершил поездку в Италию. Ученый и философ Николай Кузанский называл его величайшим художником, его работы высоко ценил Дюрер.

К началу брюссельского периода принадлежит грандиозное по эмоциональному воздействию на зрителя «Снятие с креста» – типичное произведение Вейдена (рисунок 348).

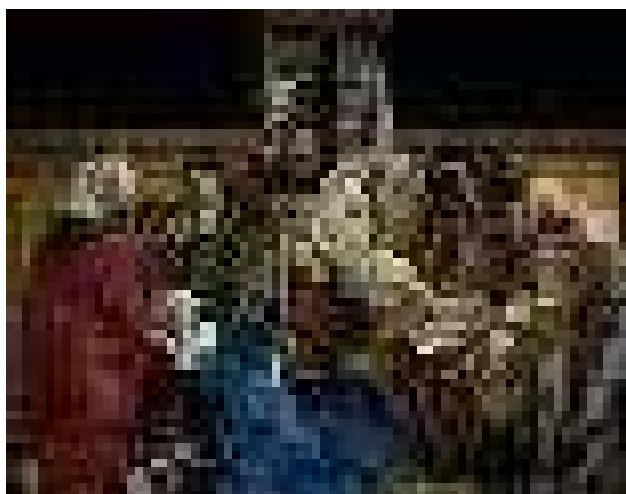


Рис. 348. Рогир ван дер Вейден, «Снятие с креста»

Данная работа была заказана гильдией арбалетчиков Лёвена и первоначально находилась в городской часовне, однако впоследствии перешла во владение к сестре Карла V и, в итоге, оказалась в музее Прадо.

Идейный центр композиции – мертвый Христос и Дева Мария, упавшая в обморок. Ван дер Вейден нарушает каноны, придавая телу Девы необычное, но чрезвычайно эмоционально насыщенное положение, как бы рифмующееся с положением тела её Сына. Этот смелый и необычный ход как бы символизирует идею преданности Богоматери Богочеловеку. Положение рук Христа и его матери направляет взгляд зрителя на череп Адама, иллюстрируя тем самым идею и сущность искупительной жертвы, принесённой Господом во имя падшего человечества.

Кроме этого, Рогир отказался от изображения обычно живописного в произведениях на данную тему фона, сосредоточив внимание зрителя исключительно на трагических переживаниях многочисленных персонажей, которые заполняют собой всё пространство доски. Смотря на алтарь, нельзя не отметить особую одухотворенность персонажей, точность и силу эмоциональной передачи, которую сообщает мастер своей работой. Композиция построена по диагонали. Рисунок жесткий, фигуры представлены в резких ракурсах. Одежды то бессильно повисают, то закручены вихрем. Лица искажены горем. На всем лежит печать холодного аналитического наблюдения, почти безжалостной констатации. Такая же беспощадность, доходящая иногда до гротесковой заостренности, характерна для портретов Рогера ван дер Вейдена. Их отличает от портретов ван Эйка вневременность, выключение из среды. Экспрессивность, спиритуализм Вейдена, иногда сохранение золотых фонов в его алтарных образах позволяет некоторым исследователям говорить о нем как о мастере позднего средневековья. Но это неверно, ибо постижение им духовной сути человека было следующим шагом после искусства ван Эйков.

Другим дошедшим до нас шедевром мастера является алтарь Девы Марии, так называемый «алтарь Мирафлорес», экспонирующийся в Берлинской картинной галерее (рисунок 349).

Считается, что эта работа была выполнена в 1445 году по заказу кастильского короля Хуана II, который, в свою очередь, передал работу в дар монастырю Мирафлорес, неподалеку от Бургоса.



Рис. 349. Рогир ван дер Вейден, алтарь Мирафлорес

Трёхстворчатый алтарь рассказывает нам о трёх важнейших эпизодах из жизни Богородицы, связанных с её Сыном: умилении Богородицы, оплакивании Христа и явлении воскресшего Сына Человеческого Деве Марии.

Отличие Рогирова от грубоватого кампеневского реализма и утонченно-стихотворенессансавана Эйка наиболее наглядно проявляется в полиптихе «Страшный суд» (рисунки 350).

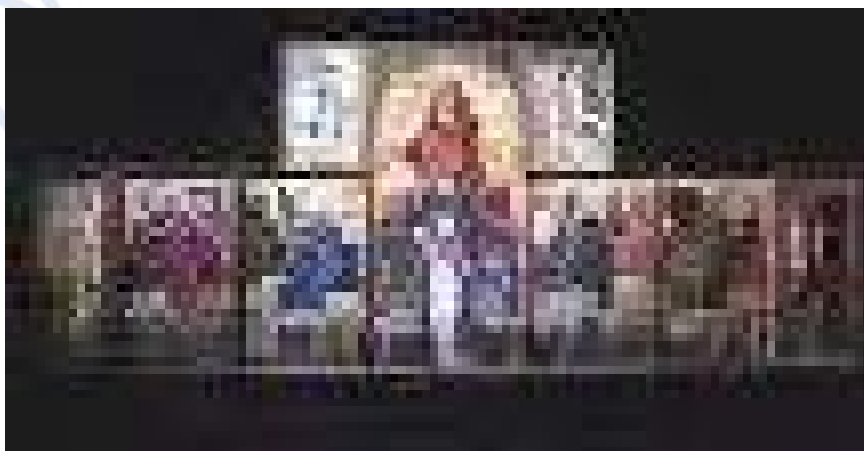


Рис. 350. Рогир ван дер Вейден, Страшный суд, 1445-1450



Рис. 351. Полиптих «Страшный суд» в закрытом состоянии

Полиптих был написан в 1445-1450 годах по заказу канцлера Николая Ролена для алтаря капеллы больницы Отель-дье (рисунки 352), основанной последним в бургундском городе Бон, неподалёку от Дижона. Примечательно, что полиптих до нашего времени находится в том самом здании, для которого её когда-то написал Рогир.



Рис. 352. Вид полиптиха в Бонском Отель-дье

Картины полиптиха изображают сцену Страшного суда. На центральной доске, занимающей два ряда, изображён Иисус Христос с архангелом Михаилом, взвешивающим на весах человеческие души, которые отправляются либо крайским вратам на левом краю полиптиха, либо в ад на правом. Шесть боковых створок в сложенном виде изображают святых и донаторов.

Полиптих был предназначен для предупреждения больных о грядущей загробной жизни, чтобы напоминать им о вере и направлять мысли к духовно-

му. Полиптих несёт двойную функцию – внутренние доски демонстрируют возможную загробную судьбу зрителя, предстоящую суровую альтернативу между Раем и Адом, спасением или проклятием; внешние являются надгробным памятником донаторам. В закрытом виде полиптих напоминает перевёрнутый крест - форму, обычную для резных ретабло XV века. Увеличенная сверху центральная доска позволяет разместить монументальную фигуру Христа и небесную перспективу. Данное нововведение, которое можно наблюдать ещё в «Снятии с креста» ван дер Вейдена, придаёт полиптиху конфигурацию готической церкви, где нефы⁷⁵ располагались по бокам прохода капсидеилихору⁷⁶.

18 июня 1464 года Рофир ван дер Вейден скончался. Его похоронили в брюссельской церкви святой Гудулы (ныне это кафедральный собор). Одновременно поминальная служба прошла и в родном городе великого мастера, Турне. Мастерская Рогира, из которой вышло немало замечательных работ, досталась его сыну Питеру. Но фактическим ее руководителем стал один из последних помощников Рогира ван дер Вейдена, Ганс Мемлинг (ок. 1433-1494), продолживший традиции своего учителя.

Общественная жизнь Нидерландов второй половины XV- начала XVI в. была полна острых социальных противоречий и конфликтов. В этих условиях родилось сложное искусство **Иеронима Босха** (1450-1516), создателя мрачных мистических видений, в которых он обращается и к средневековому аллегоризму, и к живой конкретной действительности (рисунок 353).⁷⁷



Рис. 353. Портрет Босха. Карандаш, сангина, 41×28 см.
Муниципальная библиотека. Аррас.

Нидерландский потомственный художник, один из крупнейших мастеров периода Северного Возрождения.

⁷⁵Архитектура. Краткий справочник / Гл. ред. М. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2004. – С. 331-332. – 624с.

⁷⁶Хор, в архитектуре // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.

⁷⁷Бозинг В. Босх = Bosch / пер. с нем. – М.: Арт-Родник, 2008. – 96 с. – ISBN 978-5-88896-058-5.

Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы - с холодным анализом человеческих пороков и с беспощадной гротескностью в изображении людей, например «Корабль дураков» (рис. 354).

Босх – мрачно-готический художник Эпохи Северного Возрождения с головой полной удивительных и странных мыслей, которые выливались на полотна гротескными и демоническими образами вкупе с нравоучительными тенденциями. В то время как Церковь считалась единственной и непоколебимой догмой, а священнослужители представителями высшей знати, Босх воткрытую насмеялся над ними всеми вместе взятыми.

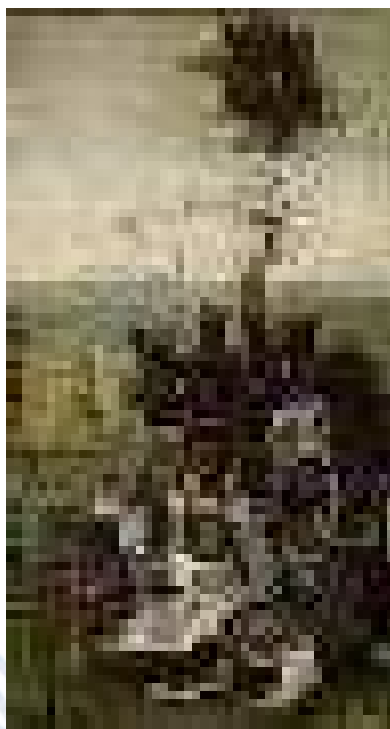


Рис. 354. Иеронима Босха, Корабль дураков. 1495-1500. Лувр. Париж

Это наглядно можно увидеть на его картине «Корабль Дураков». Корабль – традиционный символ Церкви в древние века, наполнен разными людьми. В центре, среди народа, сидит монах и монахиня, играющая на лютне. Вместо мачты корабля растет живое дерево – Майское, вместо руля – сломанный сук. Люди на корабле и священнослужители пьют, бесчинствуют и горланят песни. Кому-то плохо от чрезмерно выпитого вина, кто-то объедается до икоты, а кто-то настолько отупел, что гребет черпаком как будто веслом, пытаясь ускорить движение корабля. Рулевой этого корабля – шут в нелепом костюме и колпаке с бубенцами. На весь этот шабаш, из ветвей дерева, невозможно взирет сова.

Картина буквально перенасыщена двусмысленными символами. Лютня – аллегория женского полового органа, Майское Дерево и сова – символы зла, ереси и дьявола в Средние века. Картина ясно дает понять всем, кто на нее смотрит, что будущего у этого корабля нет, т. к. он никем не управляем, люди бес-

покойны и рано или поздно перевернут корабль, он медленно пойдет ко дну. Незавуалированное изображение Церкви (корабля), которая погрязла в грехе и моральном распутстве, но все же управляет людьми, абсолютно не заботясь о спасении их душ. Все фигуры на картине вызывают антипатию, они плоские и уродливые, будто неумелые маски, а неустойчивость и эфемерность корабля подчеркивает бессмысленность всего происходящего.

Картина «Корабль Дураков» была верхней частью триптиха, который, к сожалению, не сохранился до наших дней, лишив удовольствия созерцать очередное творение смелого и прогрессивного, мрачного гения иронии и сарказма, Иеронима Босха.

В пору заката Возрождения и расцвета инквизиции общество было наполнено тревожными предрассудками и суевериями. Художники, творившие в эти мятежные времена, как могли, старались прояснить взгляд на мир. Иероним Босх пишет с 1500 по 1502 гг. масштабный по количеству фигур триптих «Стог сена» (рисунки 355).



Рис. 355. Иероним Босх, Стог сена

Центральное полотно триптиха вдвое шире боковых створок. Но все они объединены в один сюжет. Слева – «Грехопадение» – на разных планах картины рассказана библейская история изгнания из рая. Середину триптиха занимает «Стог сена», или представление художника о мирской жизни. Согласно нидерландской поговорке мир являет собой стог сена, и человек хочет ухватить от него, сколько унесет. Как раз этот образ лег в основу композиционного центра всего полотна.

Высокий стог сена лежит на повозке, которую тянут в преисподнюю странные звероподобные существа. Босх искусно пишет фантастических слу-

жителей Дьявола. Их обличья подобны волчьим, рыбьим, львиным и медвежьим головам, однако ноги остаются человеческими. Вокруг сена мельтешит людская толпа. Увлеченные жадностью, они дерутся за вожделенное сено. Кто-то падает, попадая под колеса повозки, другие хотят пробраться к ней с помощью лестницы. За возом следует многоликая толпа, где видны крестьяне, горожане и даже сам император с папой Римским.

На переднем плане сидит фигура растолстевшего служителя церкви. Несколько покорных монахинь подносят ему свою добычу.

На возе сидят влюбленные парочки в компании с музицирующим чертом. С другой стороны от них – молящийся ангел. Он взывает к Всевышнему на облаках смилостивиться над падшими людьми. Ведь всех их ждет ад, который изображен на правой створке полотна.

Босх создал прекрасную нравоучительную картину. В качестве главного символа, которой выступает сено как аллегория никчемности земных богатств.

В одном из самых грандиозных произведений – «Сад наслаждений» – Босх создает изобразительный образ греховной жизни людей (рисунок 356).

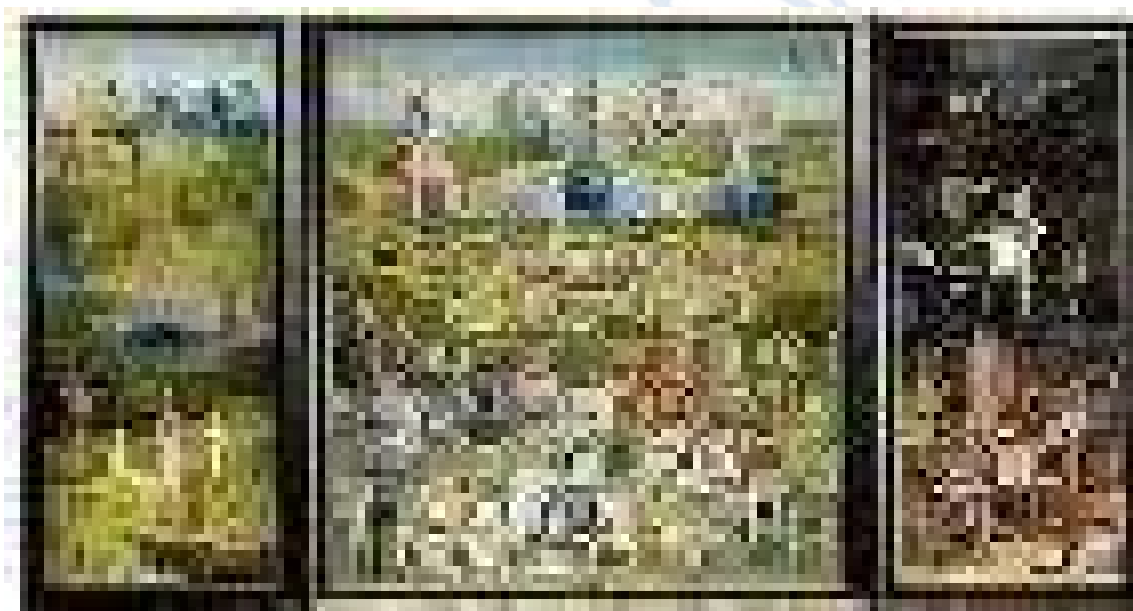


Рис. 356. Иероним Босх, Сад земных наслаждений. 1500-1510

Фантазия Босха творит существа из соединения разных животных форм или живых форм и предметов неорганического мира, и при всем этом сохраняется острое чувство реальности, пронизанное трагическим мироощущением художника, предчувствием каких-то вселенских катастроф.

«Сад земных наслаждений» – самый известный триптих Иеронима Босха, получивший своё название по теме центральной части, посвящён греху сладострастия – Luxuria. Оригинальное название этой работы Босха доподлинно неизвестно. «Садом земных наслаждений» триптих назвали исследователи. В целом, ни одно из имеющихся на сегодняшний день толкований картины не признано единственно верным. Большинство теорий о значении картины

развиты в XX веке. Именно эту работу Босха, особенно фрагменты центральной картины, обычно приводят в качестве иллюстраций, именно здесь уникальное творческое воображение художника проявляет себя в полной мере. Непреходящее очарование триптиха заключается в том, как художник выражает главную идею через множество деталей.

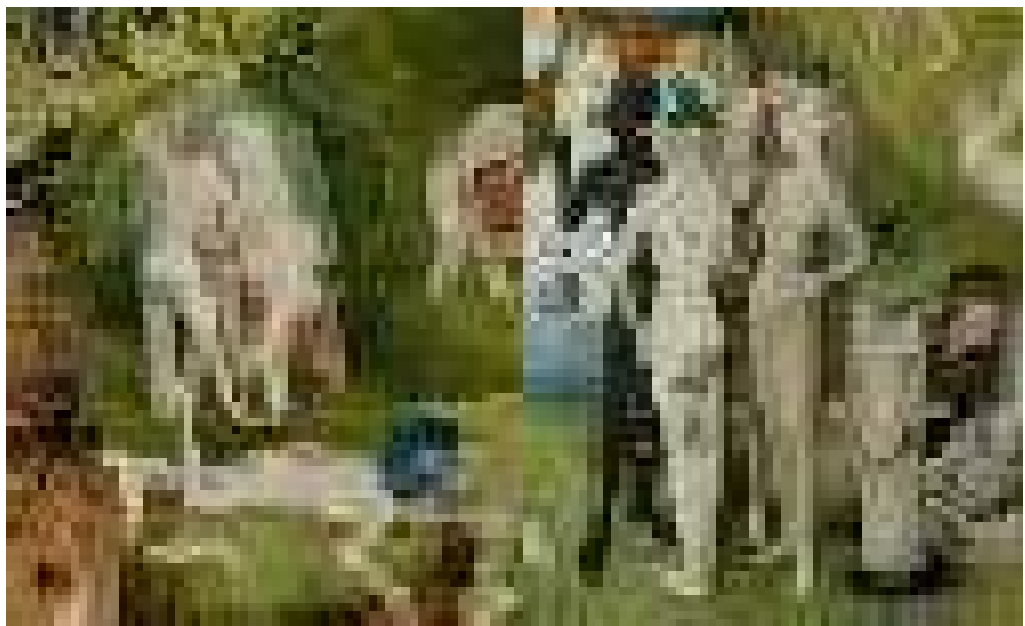
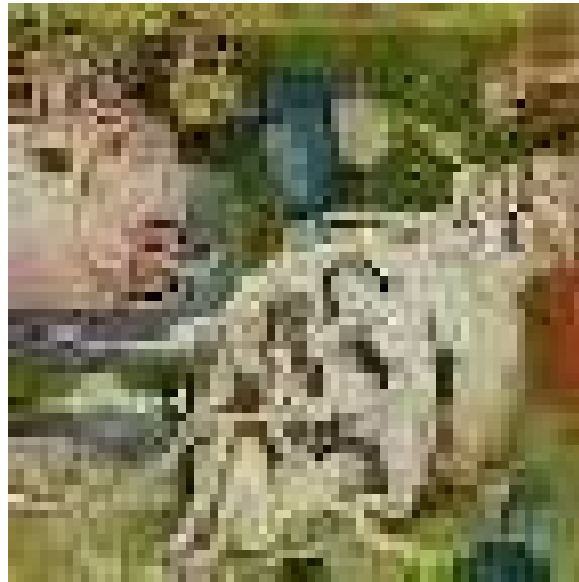
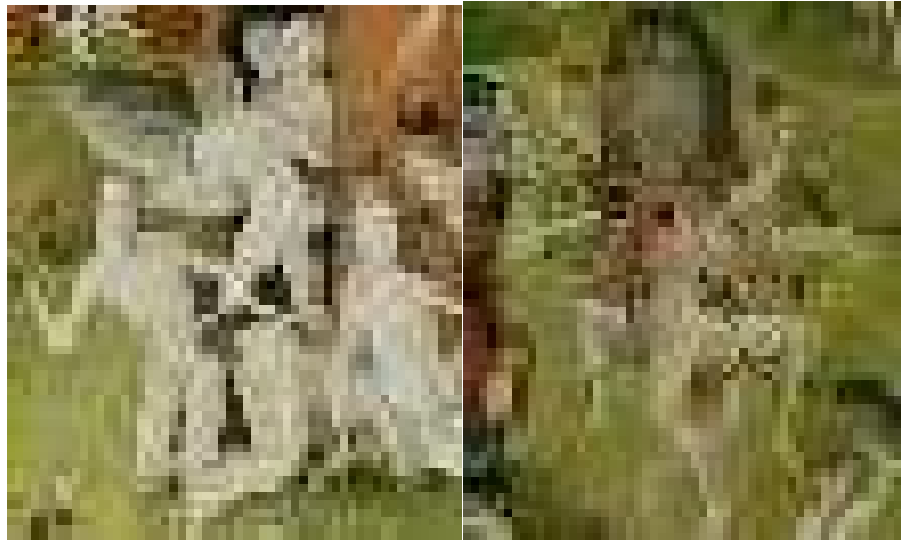
На левой створке триптиха изображён Бог, представляющий Еву шломоленному Адаму в безмятежном и мирном Раю. Левая створка изображает последние три дня сотворения мира. Небо и Земля произвели на свет десятки живых существ, среди которых можно увидеть жирафа, слона и мифических зверей наподобие единорога (рисунок 357).



Рис. 357. Фрагменты левой створки, Сад земных наслаждений

В центре композиции поднимается Источник Жизни – высокое, тонкое, розовое сооружение, отдалённо напоминающее готический табернакл, украшенный затейливой резьбой. Сверкающие в тине драгоценные камни, так же как фантастические звери, вероятно, навеяны средневековыми представлениями об Индии, пленявшей своими чудесами воображение европейцев со времён Александра Македонского. Существовало народное и достаточно распространённое поверье о том, что именно в Индии находится утраченный человеком Эдем. На переднем плане этого ландшафта, запечатлевшего допотопный мир, изображены сцена искушения или изгнания Адама и Евы из Рая (как в «Воле сена»), а их соединение Богом. Взяв Еву за руку, Бог подводит её к только что очнувшемуся ото сна Адаму, и кажется, что тот смотрит на это создание со смешанным чувством удивления и предвкушения. Сам Бог гораздо моложе, чем на прочих картинах, он предстаёт в облике Христа, второго лица Троицы и воплощённого Слова Бога.

В центральной части ряд сцен, по-разному трактованных, изображает истинный сад наслаждений, где с райским спокойствием движутся загадочные фигуры. На первый взгляд центральная часть представляет едва ли не единственную в творчестве Босха идиллию. Обширное пространство сада заполнено обнажёнными мужчинами и женщинами, которые лакомятся исполинскими ягодами и плодами, играют с птицами и животными, плещутся в воде и - прежде всего - открыто и бесстыдно предаются любовным утехам во всём их разнообразии. Всадники длинной вереницей, как на карусели, едут вокруг озера, где купаются обнажённые девушки; несколько фигур с едва заметными крыльями парят в поднебесье. Этот триптих сохранился лучше, чем большая часть крупных алтарных образов Босха, и беспечное веселье, парящее в композиции, подчёркивается её ясным, равномерно распределённым по всей поверхности светом, отсутствием теней, ярким, насыщенным колоритом. На фоне травы и листвы, подобно диковинным цветам, сверкают бледные тела обитателей сада, кажущиеся ещё белее рядом с тремя-четырьмя чернокожими фигурами, представленными в этой толпе. Позади переливающихся всеми цветами радуги фонтанов и построек, окружающих озеро на заднем плане, на горизонте виднеется плавная линия постепенно тающих холмов. Миниатюрные фигурки людей и фантастически огромные, причудливые растения кажутся столь же невинными, как узоры средневекового орнамента, вдохновившего художника. Может показаться, что на картине изображено «детство человечества», «золотой век», когда люди и звери мирно существовали бок о бок, без малейшего усилия получая плоды, которые в изобилии дарил им земля. Однако не стоит считать, что толпа обнажённых любовников должна была по замыслу Босха стать апофеозом безгрешной сексуальности. Для средневековой морали половой акт, который в XX в. научились наконец воспринимать как естественную часть человеческого бытия, был чаще доказательством того, что человек утратил свою ангельскую природу и низко пал. В лучшем случае на совокупление смотрели как на неизбежное зло, в худшем – как на смертный грех. Скорее всего, для Босха сад земных наслаждений – мир, растленный любострастием (рисунк 358).



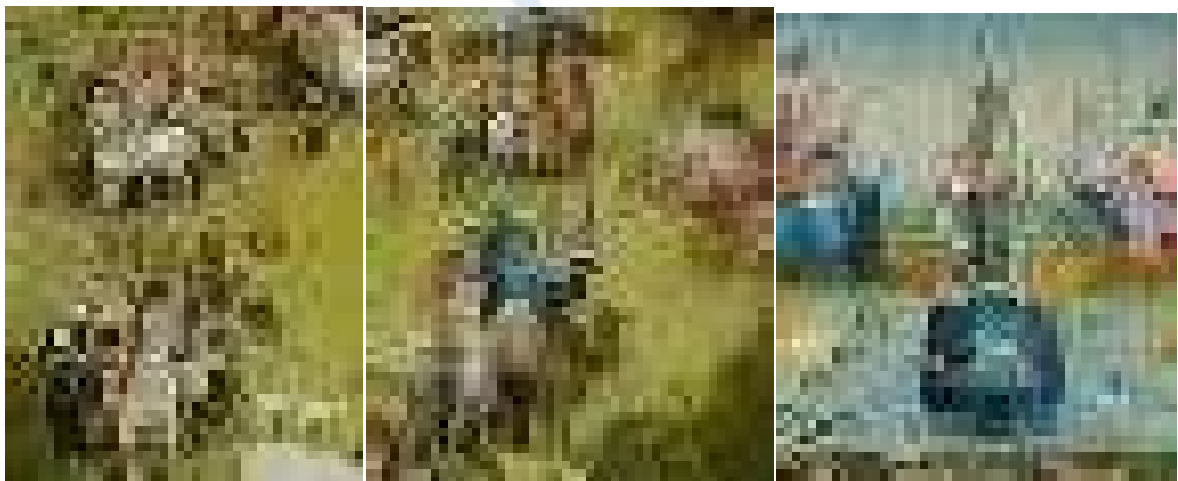
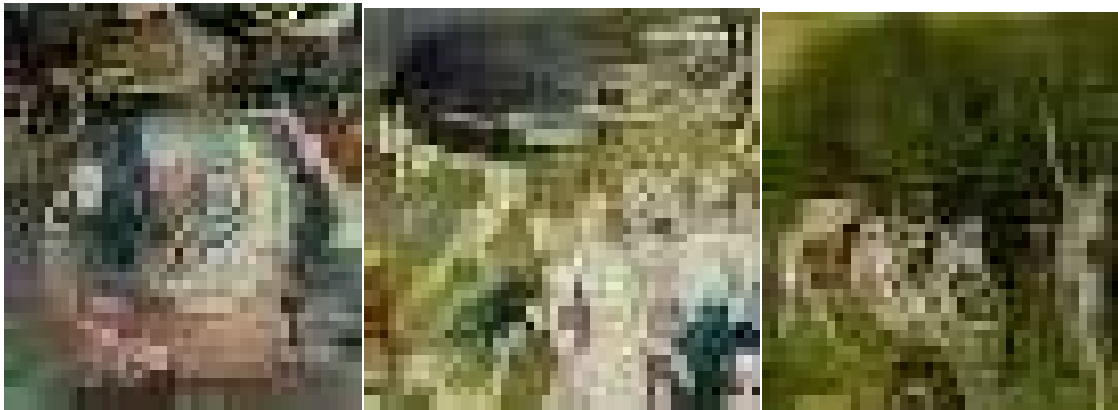
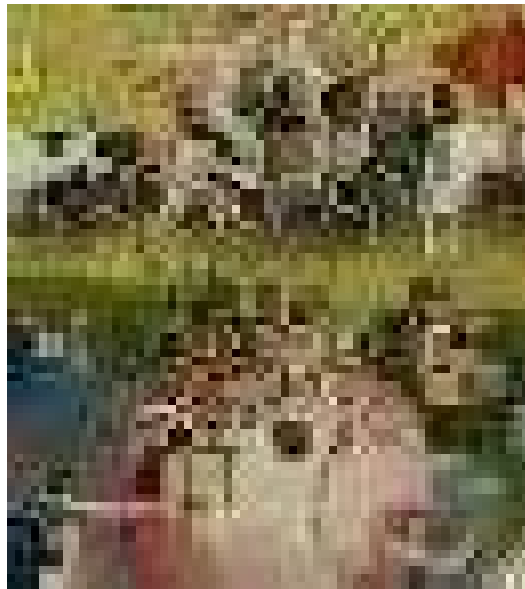


Рис. 358. Фрагменты центральной створки, Сад земных наслаждений

В правой створке запечатлены самые страшные и тревожные образы всего произведения Босха: сложные машины для пыток и чудовища, порождённые его фантазией. Картина переполнена прозрачными фигурками, фантастическими сооружениями, чудовищами, обретшими плоть галлюцинациями, адскими карикатурами реальности, на которую он смотрит испытующим, чрезвычайно

острым взглядом. Некоторые учёные хотели видеть в триптихе изображение жизни человека сквозь призму её тщеты и образы земной любви, другие – торжество сладострастия. Однако простодушие и некоторая отстранённость, скопированными трактованы отдельные фигурки, а также благосклонное отношение к этому произведению со стороны церковных властей заставляют сомневаться, что содержанием его могло быть прославление телесных наслаждений.

Правая створка «Музыкальный Ад» получила своё название из-за изображений инструментов, использованных здесь самым странным образом: на арфаспят один грешник, нижелютня становится орудием пытки другого, лежащего ничком «музыканта», на ягодицах которого оттиснуты ноты мелодии. Её исполняет хор проклятых душ во главе с регентом – монстром с рыбьей мордой (рисунок 359).

Если на центральной части запечатлено эротическое сновидение, то на правой створке – кошмарная действительность. Это самое жуткое видение Ада: дома здесь не просто горят, но взрываются, озаря вспышками пламени тёмный фон и делая воду озера багряной, как кровь. На переднем плане кролик тащит свою добычу, привязанную за ноги к шесту и истекающую кровью, - это один из самых излюбленных мотивов Босха, но здесь кровь из вспоротого живота не течёт, а хлещет, словно под действием порохового заряда. Жертва становится палачом, добыча - охотником, и это как нельзя лучше передаёт хаос, царящий в Аду, где перевернуты нормальные взаимосвязи, некогда существовавшие в мире, а самые обычные и безобидные предметы повседневной жизни, разрастаясь до чудовищных размеров, превращаются в орудия пытки. Их можно сравнить с исполинскими ягодами и птицами центральной части триптиха. Литературным источником босховского Ада музыкантов считается сочинение «Видение Тундала», изданное в Хертогенбосев 1484 г., подробно описывающее мистическое посещение автором Рая и Ада, откуда, видимо происходит образ покрытого льдом пруда, по которому грешники вынуждены неизменно скользить на шатких санках или коньках. На замёрзшем озере на среднем плане ещё один грешник неуверенно балансирует на огромном коньке, но тот несёт его прямо к полынье, где уже барахтается в ледяной воде другой грешник. Эти образы навеяны старинной нидерландской поговоркой, смысл которой схож с нашим выражением «по тонкому льду». Чуть выше изображены люди, как мошкara слетающие на свет фонаря; на противоположной стороне «обречённый вечной гибели» висит в «ушке» дверного ключа.

Дьявольский механизм – вычлененный из тела орган слуха – составлен из пары проткнутых стрелой исполинских ушей с длинным лезвием посередине. Существует несколько вариантов толкования этого фантастического мотива: по мнению одних, это намёк на человеческую глухоту к словам Евангелия «имеющий уши да услышит».

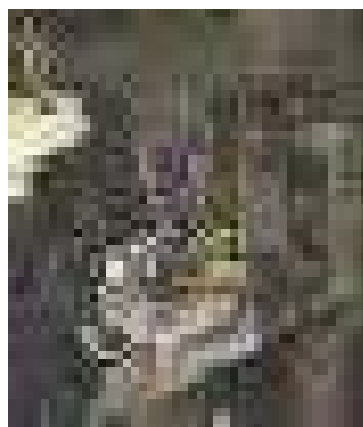
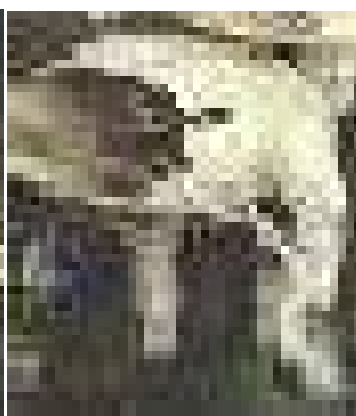
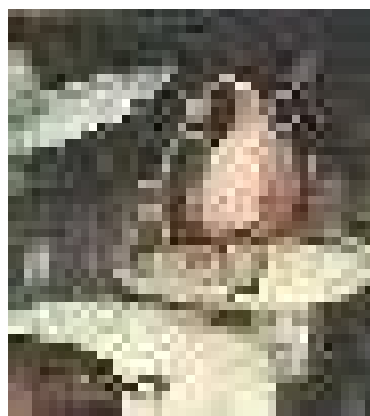
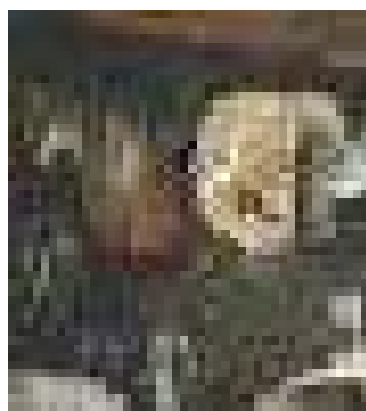
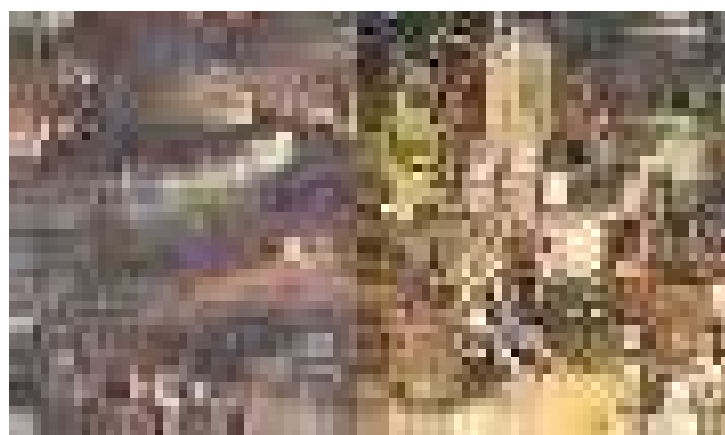


Рис. 359. Фрагменты правой створки, Сад земных наслаждений

Выгравированная на лезвии буква «М» обозначает либо клеймо оружейника или инициал живописца, по каким-либо причинам особо неприятного художнику (возможно, Яна Мостарта), либо – слово «Mundus» («Мир»), указывая на вселенское значение мужского начала, символизируемого лезвием, либо имя Антихриста, которое, в соответствии со средневековыми пророчествами, будет начинаться с этой буквы. Странное существо с птичьей головой и большим полупрозрачным пузырьком поглощает грешников и затем низвергает их тела в идеально-круглую выгребную яму. Туда же скупец осужден вечно испражняться золотыми монетами, а другой, судя по всему, обжора - безостановочно изрыгать съеденные лакомства. Мотив демона или дьявола, сидящего на высоком стуле, заимствован из текста «Видение Тундала», У подножия престола сатаны, рядом с адским пламенем, обнажённую женщину с жабой на груди обнимает чёрный демон с ослиными ушами. Лицо женщины отражается в зеркале, прикреплённом к ягодицам другого, зелёного демона, – таково возмездие тем, кто поддался греху гордыни.

Студентка университета Оклахомы Амелия Хэмрик в 2014 году предприняла достаточно удачную попытку «расшифровать» эту нотную запись и переложить для фортепьяно, после её опубликования в сети появились записи нескольких любительских исполнений этой композиции^{78, 79}.

Глядя на гризайлевые изображения с внешней стороны, зритель ещё не ведает, какое буйство цвета и образов скрывается внутри. В хмурых тонах изображён Мир на третий день после того, как Бог сотворил его из великой пустоты. Земля уже покрыта зеленью, окружена водами, освещена солнцем, но на ней еще нельзя встретить ни людей, ни животных. Надпись на левой створке гласит: «Он сказал, и сделалось» (Псалтирь 32:9), на правой – «Он повелел, и явилось» (Псалтирь 148:5) (рисунки 360).

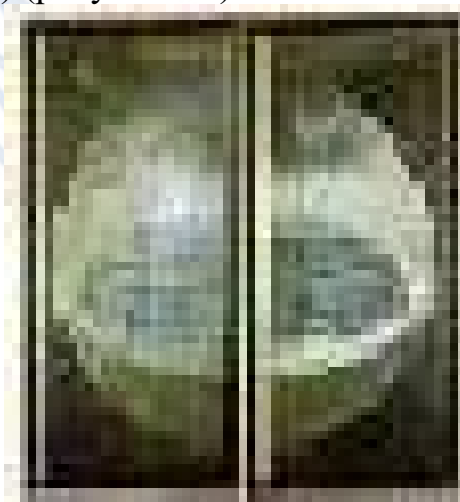


Рис. 360. Внешние створки, Сад земных наслаждений

⁷⁸Афиша Новости: Расшифрована нотная запись с попы грешника на картине Босха – Архив(рус.). Афиша Daily.

⁷⁹Видео: студентка расшифровала нотную запись с задницы грешника на картине Босха - Pics.Ru(рус.).

В произведениях позднего Босха, например в картине «Искушение святого Антония» усиливается тема одиночества (рисунок 361).

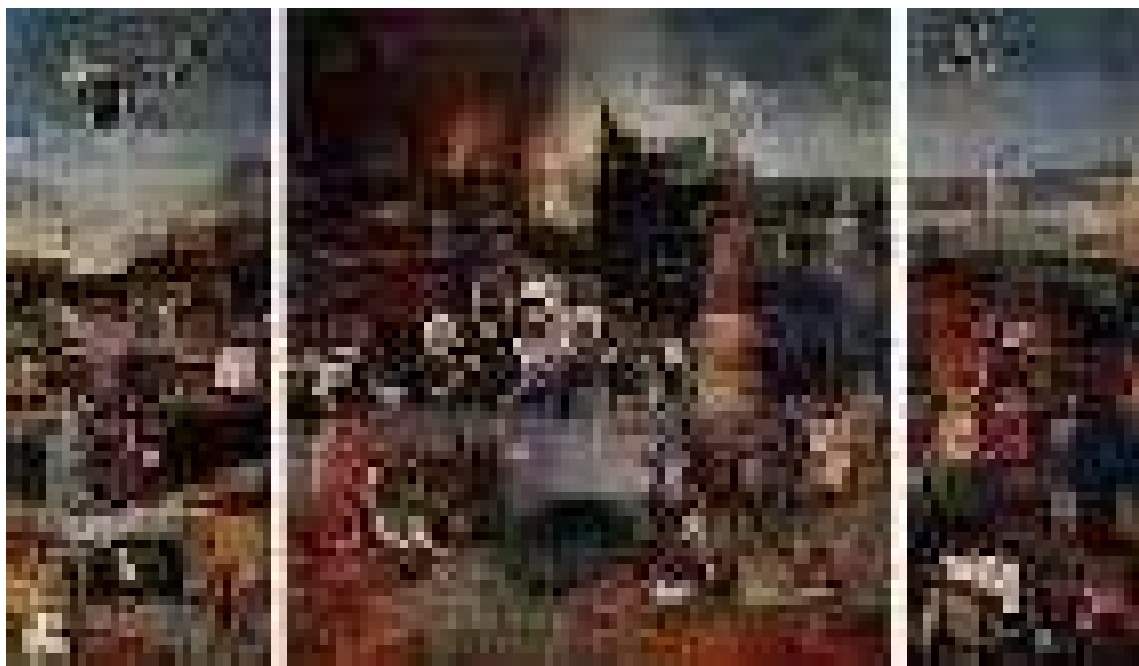


Рис. 361. Иероним Босх, «Искушение святого Антония»

В свою работу «Искушение святого Антония» Босх вложил душу. Его известный триптих – одно из самых лучших полотен художника. Основой для написания стал сюжет литературы Средневековья о том, как св. Антоний поддался страшным искушениям в египетской пустыне. Оригинал картины хранится в Государственном музее Лиссабона. В Португалии полотно оказалось в 1523 году: тогда его приобрел Дамьяо де Гоиш известный португальский гуманист. Имеет полотно и несколько копий (их около 20).

Этот шедевр европейской живописи, созданный Босхом, имеет несколько составляющих. Так, в центральной части триптиха изображено само «Искушение св. Антония», на левой ставне – «Полёт и падение...», на правой – «Видения...». На створках наружных изображены эпизоды о Страстях Христовых.

Фантастическими персонажами переполнена центральная часть триптиха. Так, белая птица претворилась в настоящий корабль с крыльями, поднявшийся в небо. Вероятнее всего, выдумки Босха исходили из граффити на монетах эпохи Александра Македонского.

В центре полотна совершается обряд черной мессы, что свидетельствует о противоречивых настроениях и смущении самого мастера кисти. Здесь женщины-священники правят святотатственную службу. Они в окружении смешанной толпы: следом за калекой к грешному причастию спешит играющее на мандолине существо, одетое в черный плащ, у которого на голове сова и рыло кабана. Вздешних обстоятельствах сова символизирует ложь, хотя в других источни-

ках она – символ светлых сил, так называемый Божий глаз, следящий за действиями участников алхимического процесса.

Из большущего плода красного цвета выходят монстры. Их главарь – бес – играет на арфе. На дальнем плане изображен колдун в цилиндре, который управляет поступками группы бесов. Внизу полотна художник изобразил плывущую утку без головы, на шее которой есть маленькое окно, откуда выглядывает бес.

Главный персонаж левой ставни – сам св. Антоний. Он упал с неба и ангелы поднимают его. Вверху створки Святой сложил в молитве руки, не обращая внимания на своих мучителей.

На правой створке Антоний представлен зрителю, как рыцарь твердой веры, который победил злые силы.

Великий художник Босх считал, что алхимики – настоящие еретики. Мастер кисти очень старался открыть взору зрителя, насколько неправильное интерпретирование Библии у алхимиков с их еретическими мыслями.

Творчеством Босха кончается первый этап великого искусства Нидерландов - XV век, «пора исканий, прозрений, разочарований и блестящих находок». Рубеж между XV и XVI столетиями в искусстве Нидерландов значительно более заметен, чем, скажем, между Кватроченто и Высоким Возрождением в Италии, явившимся органичным, логическим следствием искусства предыдущей поры. Искусство Нидерландов XVI в. все более отказывается от использования средневековых традиций, на которые в большой степени опирались художники прошедшего столетия.

Вершиной нидерландского Ренессанса было, несомненно, творчество **Питера Брейгеля Старшего**, прозванного **Мужицким** (рисунк 362)



Рис. 362. Портрет Брейгеля работы Доминика Лампсония, 1525/30-1569

Нидерландский живописец и график, самый известный и значительный из носивших эту фамилию художников. Мастер пейзажа и жанровых сцен.

В раннем творчестве Брейгеля заметно влияние Босха, «Кухня тучных» (рисунок 363).

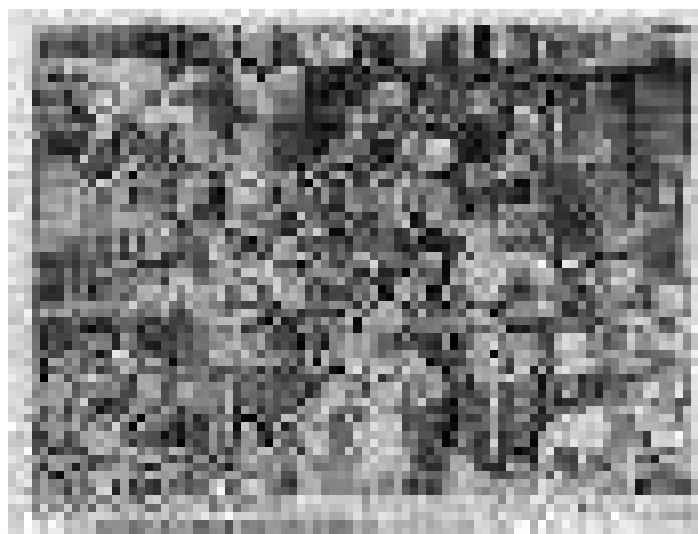


Рис. 363. Питер Брейгель Старший, Кухня тучных, 1563

«Кухня тучных» — в их едкой иронии, острой наблюдательности и недвусмысленности приговора.

С именем Брейгеля связывается окончательное сложение пейзажа в нидерландской живописи как самостоятельного жанра. Его эволюция художника-пейзажиста (как в живописи, так и в графике) прослеживается от пейзажа-панорамы, фиксирующего мелкие подробности в стремлении показать бесконечность и грандиозность мира, к пейзажу более обобщенному, лаконичному, философскому по осмыслению.

Особую славу у потомков заслужил «Зимний пейзаж» из цикла «Времена года» (другое название — «Охотники на снегу», 1565).

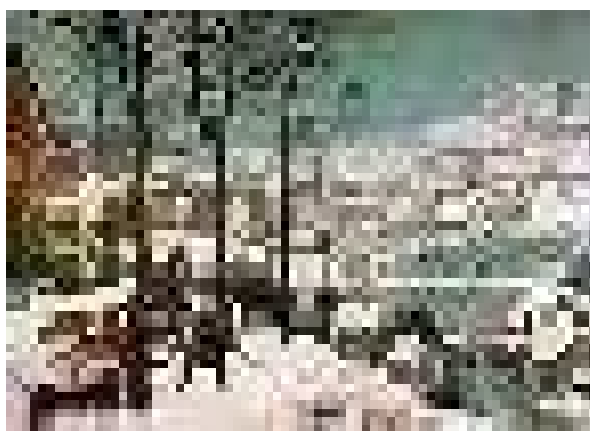


Рис. 364. Питер Брейгель Старший, «Охотники на снегу», 1565

Тонким проникновением в природу, лиризмом и щемящей грустью веет от этих темно-коричневых силуэтов деревьев, фигур охотников и собак на фоне белых снегов и уходящих вдаль холмов, крохотных фигурок людей на льду и от летящей птицы, кажущейся зловещей в этой напряженной, почти осязаемо звенящей тишине.

На картине изображена альпийская деревушка зимним днем. Главные герои – охотники – вместе со своими верными псами возвращаются домой. Мужчины устало бредут по глубокому снегу. Перед ними взмывают ввысь темные стройные стволы деревьев. С высокого обрыва мы наблюдаем развернувшиеся дали: устланную девственно чистым снегом долину, деревеньки, поля и реки, а задним фоном ко всему этому служат величественные заснеженные горы. Внизу обрыва раскинулась живописная деревушка с нарядными домиками, а позади нее – на замерзших прудах-катках резвится множество людей.

Мы видим различных людей, которые заняты своими повседневными делами. Фигур на картине достаточно много и нужно потратить время, чтобы разглядеть каждую из них. После охотников первым делом в глаза бросается группа крестьян, которые развели огонь. Также на полотне можно увидеть идущего через мост человека, который несет большую вязанку хвороста. Под обрывом затаился еще один охотник, целящийся в птиц. Вдали на дороге видна тянущая телегу лошадь. По левую сторону от дороги за церковью люди пытаются потушить горящий дом. В правом верхнем углу мы видим парящих в воздухе птиц. Создается ощущение, что этот вид мы созерцаем как раз таки с высоты птичьего полета. А полет этот совершается под бездонным небом зеленовато-бирюзового оттенка.

Брейгель сумел удивительным образом передать на своем полотне движение всего живого. Все люди, несмотря на то, что мы не видим их лиц, кажутся вполне реальными. Создается впечатление, что мир, созданный кистью художника, существует на самом деле. И мы не только видим, но будто бы и слышим его: хруст снега под ногами людей, лай собак, веселые возгласы конькобежцев, треск костра.

Художник создал на холсте небывалое ощущение простора. Для этого Брейгель играет с контрастом ближнего и дальнего планов. А своего рода скрепой между двумя планами являются центральные фигуры картины – охотники. Все это способствует раскрытию главного мотива картины – единения человека с природой.

В жанровой живописи Брейгель проходит ту же эволюцию, что и в пейзажной. В «**Битве Карнавала и Поста**» (рисунки 365) необъятность мира он выражает через множественность людей: площадь заполнена ряжеными, гуляками, нищими, торговками.



Рис. 365. Питер Брейгель Старший, Битве Карнавала и Поста, 1559

Кульминацией масленичной недели в Западной Европе была битва Карнавала и Поста, происходившая в последний день карнавала перед Великим постом. Шуточное сражение заканчивалось сожжением и погребением соломенного чучела карнавала, которое символизировало все ветхое и отжившее. Во время карнавала все становилось с ног на голову: мужчины одевались женщинами и наоборот, шут надевал королевскую корону, назначался карнавальным епископом. Считается, что свое происхождение карнавал ведет от языческого культа плодородия, а сквернословие, обжорство и сексуальные утехи имеют ритуальное значение, приводя мир к постоянному обновлению.

Картина Питера Брейгеля – одно из самых ярких изображений празднования Масленицы в истории искусства, настоящая энциклопедия народной жизни, в которую вошло множество сатирических зарисовок. Главная сцена разыгрывается на центральной площади города между Карнавалом, веселым толстяком, сидящим на бочке вина, и тощим благообразным старцем Постом. Оба персонажа наделены характеризующими их многочисленными символами. У Поста на голове улей, символизирующий умеренность и верность Церкви, у Карнавала – миска с паштетом. Картина разделена на две части: благочестивых сторонников Поста и веселящихся сторонников Карнавала. На стороне «тьмы», в свите Карнавала – ряженые в масках и странных нарядах, повсюду разбросаны игральные карты, яйца и кости, а свинья пожирает свои фекалии возле колодца. Кто-то бренчит на мандолине, кто-то тащит на голове стол с вафлями и булочками, один из гуляк переоделся в матрону в чепце, увешанную бусами из яичной скорлупы. На стороне «света» - молящиеся и благочестивые труженики.

Его более поздние произведения – деревенские праздники, ярмарки, танцы – построены на строжайшем отборе главного, цельны по красочному пятну. Эти декоративные, жизнерадостные, по-народному полнокровные, заразительно-веселые композиции свидетельствуют о рождении бытового крестьянского жанра.

Весь XVI, а затем и XVII государство Нидерланды потрясли революции и крестьянские восстания. В этот непростое время появляется один из шедевров северного искусства – картина Питера Брейгеля «Крестьянский танец»(рисунок366).



Рис. 366.Питер Брейгель Старший, «Крестьянский танец»

Написана картина в 1568 году, в данный момент находится в Вене. Полотно изображает веселящихся крестьян, которые отмечают, по всей видимости, свадьбу одного из жителей, либо празднование ярмарки. Все фигуры написаны очень масштабно, и даже те, которые располагаются на заднем плане, достаточно четко видны. Люди веселятся, танцуют и выпивают.

Художник изображает сцену поцелуя, которым обмениваются тайком влюбленные, стараясь не попасть в цент толпы. Кажется, что время на секунду остановилось, чтобы дать кисти художника запечатлеть движения тел, мимику, жесты, которыми обмениваются танцующие. Даже дети и те вышли повеселиться, они держаться за руки и танцуют.

Особенностью картины является то, что на ней совершенно нет похожих сюжетов. Парочки танцуют, каждый по своему, люди за столом о чем-то оживленно разговаривают, из домов выходят все новые жители и вступают в пляс.

Брейгель показал при помощи этих грубоватых и сутулых крестьян, ту могучую силу, которой является народ, ведь стоит одному из них расправить

плечи, так, как это показано в танце, и все кажущееся могущество
богатыр у х -

нет в небытие. Именно поэтому крестьяне показаны настолько крупно и масштабно, как на этой картине. Художнику важно показать, что это не какие-то мелкие людишки, а сильные красивые люди, способные не только трудиться, но и отдыхать. Крестьяне – это не просто рабочая сила, а настоящая стихия, готовая в любую минуту себя проявить.

«Крестьянский танец», картина, которая вошла в цикл подобных произведений художника, наряду с картиной «Крестьянская свадьба», продолжающая сюжетную линию.

В начале 60-х годов Брейгель создает ряд трагических произведений, превосходящих по силе выразительности все фантазмагии Босха. Аллегорическим языком выражал Брейгель трагизм современной жизни всей страны, в которой бесчинства испанских угнетателей достигли наивысшей точки. Он обращался к религиозным сюжетам, раскрывая в них злободневные события. Так,

«Вифлеемское избиение младенцев»(рисунки 367) - это картина резни, устроенной испанцами в нидерландской деревне.



Рис. 367. Питер Брейгель Старший, «Вифлеемское избиение младенцев» (1566)

В картине Брейгеля изображено нападение на фламандскую деревню испанских солдат. Деревня оцеплена, бежать некуда. Солдаты вламываются в дома, вырывают детей из рук матерей. Брейгель не только знал о расправах, чинимых испанскими войсками в селениях, объявленных еретическими, но и, возможно, бывал свидетелем происходившего. Поэтому неслучайно в этой картине солдаты Ирода одеты в испанскую форму, а Вифлеем ассоциируется с ни-

дерландской деревней. Недаром в первых описях, где упоминается это произведение, оно прямо называется «Нападение на деревню».

В своей книге о жизни знаменитых нидерландских художников Карель ван Мандер на рубеже XVI–XVII веков так написал об этой картине: «На ней показано, как крестьянская семья молит о пощаде кровожадного солдата, готового убить вырванного у них ребёнка, или как мать лишается чувств от отчаяния, и другие такие же очень живо воспроизведённые сцены». Факт создания, быть может, первых исторических и одновременно бытовых картин на современный сюжет и появление не только жизненно-конкретных и бытовых, но и общественных, социальных моментов объясняется историческими событиями тех лет: время создания названных работ – время начала нидерландской революции, начала активной борьбы нидерландцев против испанского феодализма и католицизма. Начиная с 1566 года, творчество Брейгеля развивается в самой прямой связи с этими событиями.

Религиозный сюжет приобретает двойное значение и становится еще трагичнее. Одним из последних произведений Брейгеля была картина «Слепые» (1568).



Рис. 368. Питер Брейгель Старший, «Слепые», 1568

Пять обреченных судьбой страшных калек, не понимая, что с ними происходит, летят в овраг вслед за оступившимся вожаком. Только один из них обращен к зрителю лицом: на нас смотрят пустые глазницы, страшный оскал рта. Эти людские маски кажутся еще страшнее на фоне спокойного, безмятежного пейзажа с церковью, безлюдными холмами и зелеными деревьями. «Слепые», несомненно, имеют символическое значение. Природа вечна, как вечен мир, а путь слепых – это жизненный путь всех людей. Серо-стальной тон живописи с сиреневыми оттенками усиливает состояние безысходности. Это одно из тех

произведений, в котором художник выразил и собственное трагическое мироощущение, и дух своего времени.

Брейгель умер рано. Но он сумел сконцентрировать в своем искусстве достижения нидерландской живописи предшествующей поры. В последних десятилетиях XVI в. в ней не было уже ни одного художника, хоть сколько-нибудь равного этому мастеру⁸⁰.

4.3. Немецкое Возрождение

Развитие немецких городов запаздывало даже по отношению к Нидерландам, и немецкий Ренессанс сформировался в сравнении с итальянским на целое столетие позже. XVI столетие для Германии начинается мощным движением крестьянства, рыцарства и бюргерства против княжеской власти и римского католицизма. Время крестьянской войны было периодом высокого духовного подъема и расцвета немецкого гуманизма, светских наук, немецкой культуры.

С этим временем совпадает творчество самого крупного художника немецкого Возрождения **Альбрехта Дюрера** (1471-1528) (рисунок 369).

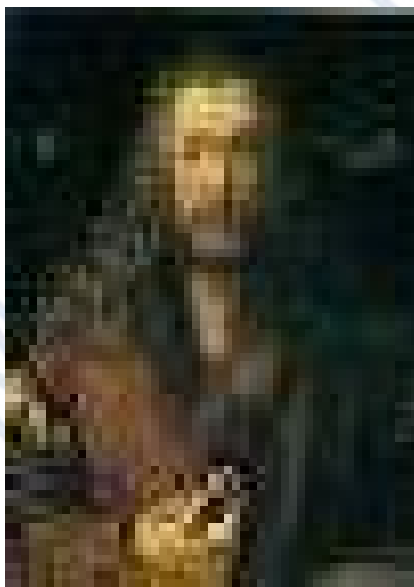


Рис. 369. Альбрехт Дюрер, Автопортрет в одежде, отделанной мехом, 1500, Старая Пинакотека, Мюнхен

Немецкий живописец и гравёр, один из величайших мастеров западноевропейского Ренессанса. Признан крупнейшим европейским мастером ксилографии⁸¹, поднявшим её на уровень настоящего искусства⁸². П е р в ы й

⁸⁰ Даниэль С. М. Питер Брейгель. – СПб.: Искусство-СПБ, 1994 (Серия: Библиотека любителя изящных искусств. Цикл «Эпоха Возрождения»). – 29, [7] с.: цв. ил.

⁸¹ Российский гуманитарный энциклопедический словарь. Ксилография

⁸² Немецкая гравюра на дереве эпохи Альбрехта Дюрера. – М.: Советский художник, 1988. – С. 7.

теоретик искусства среди североевропейских художников^{83, 84}, автор практического руководства по изобразительному и декоративно-прикладному искусству на немецком языке, пропагандировавший необходимость разностороннего развития художников. Основоположник сравнительной антропометрии. Помимо перечисленного оставил заметный след в военно-инженерном деле разработкой теории фортификации⁸⁵. Первый из европейских художников, написавший автобиографию.

В творчестве Дюрера как бы слились искания многих немецких мастеров: наблюдения над природой, человеком, проблемы соотношения предметов в пространстве, существования человеческой фигуры в пейзаже, в пространственной среде. По разносторонности, по масштабу дарования, по широте восприятия действительности Дюрер – типичный художник Высокого Возрождения. Он был и живописцем, и гравером, и математиком, и анатомом, и перспективистом, и инженером. Он ездил два раза в Италию, один раз - в Нидерланды, объездил свою родную страну. Его наследие составляют около 80 станковых произведений, более двухсот гравюр, более 1000 рисунков, скульптуры, рукописные материалы. Дюрер был крупнейшим гуманистом Возрождения, но его идеал человека отличен от итальянского. Глубоко национальные образы Дюрера полны силы, но и сомнений, иногда тяжких раздумий, в них отсутствует ясная гармония Рафаэля или Леонардо. Художественный язык усложнен, аллегоричен.

Дюрер родился в Нюрнберге. Творческой среды вроде той, какую имели Мазаччо, Донателло, Пьеро делла Франческа или Гирландайо, у Дюрера не было. Он вырос в той художественной атмосфере, где были живы средневековые традиции, а для искусства характерны наивный натурализм, детальность обработки формы и яркая красочность. Уже в 1490 г. Дюрер покидает Вольгемута и начинает самостоятельную творческую жизнь. Он много ездит по Германии, Швейцарии, много занимается гравюрой, как на дереве, так и на меди и становится вскоре одним из самых крупных мастеров гравюры в Европе.

Тема смерти - частая тема его графических листов. Дюрер - философ, но философия его лишена непосредственной жизнерадостности и бодрого оптимизма итальянского Возрождения.

В конце 90-х годов Дюрер исполняет серию гравюр на дереве на темы Апокалипсиса, в которой средневековые образы переплетаются с событиями, навеянными современностью (рисунок 370).

⁸³ Головин В. Дюрер и немецкое Возрождение // М. Брион. Дюрер. – М.: Молодая гвардия, 2006. – С. 9. - (Жизнь замечательных людей).

⁸⁴ Матвиевская, 1987, с. 9.

⁸⁵ Дюрер, Альбрехт // Военная энциклопедия: [в 18 т.] / под ред. В.Ф. Новицкого [и др.]. – СПб. ; [М.]: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911-1915.



Рис. 370. Альбрехт Дюрер, Апокалипсис

«И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертой частью земли - умерщвлять мечом, и голодом, и мором, и зверями земными».

Зловещие слова «Апокалипсиса»—мрачных пророчеств Иоанна Богослова, предрекавших крушение мира,—раздавались с амвонов всех церквей, когда немецкий художник Альбрехт Дюрер вернулся в родной Нюрнберг после первого путешествия в Италию, где он изучал основы ренессансного искусства: перспективу, учение о пропорциях, читал трактаты итальянских гуманистов, учился у живописцев Венеции колориту. По возвращении на родину молодой художник особенно остро ощутил тревоги и смуты, терзавшие страну накануне XVI века. Народ Германии страдал от неурожая, от жестоких поборов. Волнения крестьян разгорались все сильнее. Церковь и князья жестоко мстили бунтарям. Уже погиб на костре инквизиции народный вожак Ганс Бегайм, который провозгласил: «Налоги и подати должны быть упразднены».

В дни жестоких потрясений, в 1498 году Дюрер создает свой «Апокалипсис» - пятнадцать большого размера гравюр на дереве, которые он с невероятной для того времени смелостью населяет персонажами, одетыми в костюмы его эпохи. Фантазия художника получает новую пищу, и изображение священной истории приобретает небывало острый полемический характер. Так, впервые в истории изобразительного искусства осовременивая канонические образы, художник лишает их ореола святости. В гравюре, демократичнейшем жанре искусства, Дюрер сказал о том, что горе в Германию принесли нынешние грешники—развращенные церковники и князья и именно их в первую очередь должно постигнуть возмездие. Так религиозная тема обернулась политическим памфлетом. Силой воображения художника легенда переплелась с действительностью и получила новую жизнь, наполненную драматическими противоречиями эпохи, предшествующей Великой крестьянской войне, потрясшей всю Германию.

Графический язык листа «**Четыре всадника**» поражает разнообразием и изощренностью орнаментального узора штрихов. Измельченные, нервно взметенные линии композиции замечательны тем, что их ритм не уничтожает то мощное чувство монументальности, то умение воспринимать мир в его грандиозном величии, которое Дюрер воспринял у мыслителей и художников средневековья. Как великие нидерландцы Ян ван Эйк и Гуго ван дер Гус, он умел извлекать из старой философии новые уроки, а художественные приемы готического искусства он виртуозно использовал для новых творческих задач.

«Я восхваляю великое мастерство Альбрехта Дюрера-гравера, позволявшее ему без помощи красок, одними лишь черными штрихами, передать все доступное человеческому зрению и чувству,—говорил великий гуманист Эразм Роттердамский.—Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить,—огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос. И все это передает он черными точнейшими штрихами...» (рисунок 371).

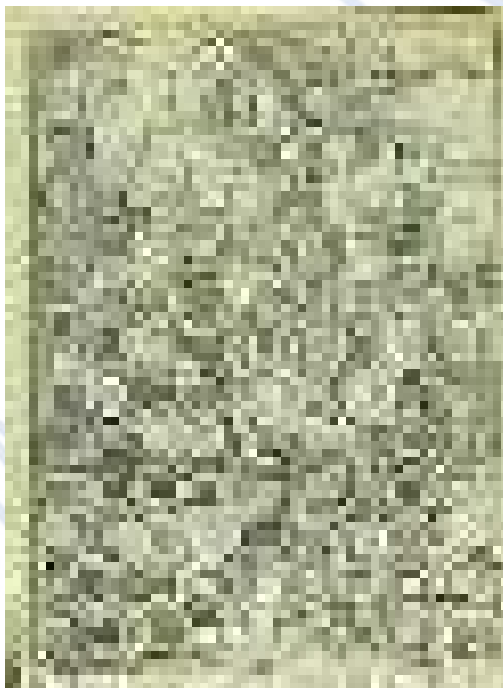


Рис. 371. Альбрехт Дюрер, Четыре всадника Апокалипсиса

В гравюре «Четыре всадника», пересекая по диагонали лист, во весь опор несутся страшные кони. В символических образах всадников художник изобразил войну, мор, суд и смерть. Клубятся облака, ограниченные нервными контурами пульсирующих линий. Вверху листа парит белый ангел. Он благословляет грозное апокалипсическое войско. Начатая фигурой ангела, основная композиционная ось вдруг резко отклоняется вправо и уходит в нижний угол листа, где в пасти Люцифера казнится император. Внимание останавливает крупная фигура слепого всадника в центре гравюры, олицетворяющего суд. Мы как будто бы

слышим устрашающее бряцание его весов, так же как слышны топот копыт, шумное дыхание животных и последние крики оцепеневших в ужас грешников.

Лист, в котором все охвачено безудержным движением, в котором так неистово взметнулись «готические складки» на плаще смерти, так безжалостно опускаются копыта на головы поверженных, должно быть, производил величайшее эмоциональное впечатление на современников Дюрера, веривших в могучие силы высшего мира. В «Апокалипсисе» художника эти высшие силы восстали против власть имущих. Конечно, не надо думать, что Дюрер сознательно использовал традиционные образы для актуальной «пропаганды». Но, гравировав свои неистово гневные листы, он стремился говорить с современниками о том, что их волновало и что воплощалось тогда в привычных мотивах религиозного мифа.

Несколько позже создает Малые и Большие «Страсти Христовы» и несколько живописных автопортретов (рисунок 372).



Рис. 372. Альбрехт Дюрер, Страсти Христовы, около 1504, на бумаге верже

Дюрер первый в Германии плодотворно разрабатывает проблемы перспективы, анатомии, пропорций.

На автопортретах Дюрера видно, как от фиксации узкоконкретного (рисунок 373) он идет к созданию образа более цельного, полнокровного, исполненного явно под влиянием итальянских впечатлений (рисунок 374), и приходит к образу, полному философских раздумий, высокого интеллекта, внутреннего беспокойства, столь характерного для мыслящих людей Германии того трагического периода истории (рисунок 375).

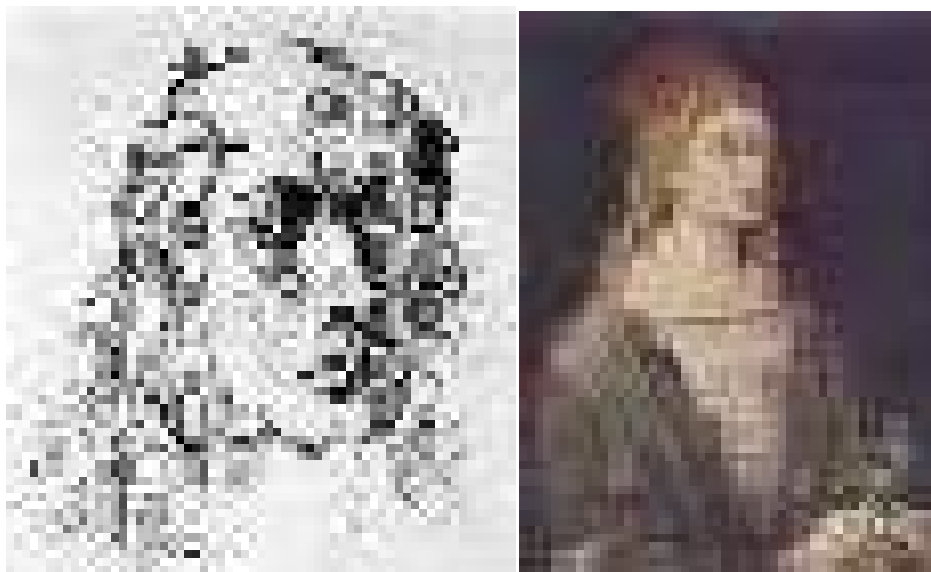


Рис. 373. Автопортрет Дюрера, портрет 1493 г.

На полотне изображен молодой Альбрехт Дюрер с чертополохом (синеголовником) в правой руке, воспринимавшимся как символ наСтрастей Христовых. Надпись в верхней части картины справа от указания года 1493 звучит следующим образом:

«My sach die gatalsesobenschtat»

и переводится как: мои дела определяются сверху. Этим самым Дюрер выражает свою преданность Богу, которая подчёркивается чертополохом в его руке. Под серой накидкой видны розово-фиолетовые шнуры, которые охватывают рубашку на груди художника и придают тем самым полотну дополнительный цветовой оттенок. На момент написания этого автопортрета Дюреру было 22 года.

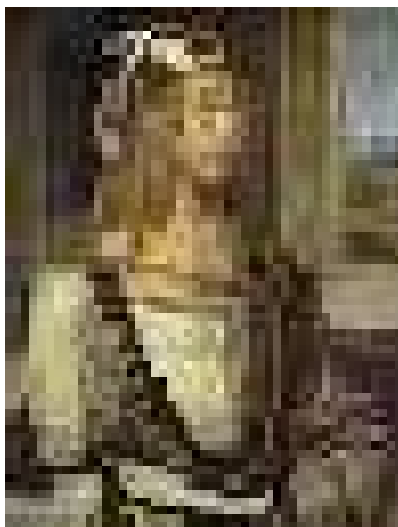


Рис. 374. Автопортрет Дюрера, портрет 1498

Поза художника на полотне очень спокойна и уверена. Он изобразил себя стоящим, слегка повернувшись в сторону, опираясь рукой на выступ. Фигура Дюрера занимает все полотно, почти касаясь головным убором верхней части картины. Его лицо и шея освещены светом, падающим в комнату, и длинные волнистые волосы изображены очень тщательно. По сравнению с более ранним автопортретом, у него здесь настоящая борода, которая была необычным атрибутом для молодых мужчин того времени. Одежда живописца очень изысканна. Его элегантный жакет окаймлен чёрным, под ним у него белая рубашка, вышитая на воротнике. У него на голове полосатый головной убор, в тон жакета. Поверх плеча наброшена светло-коричневая накидка, которая удерживается на уроне обвитым вокруг его шеи. На руках у него кожаные перчатки тонкой выработки. В комнате изображены арка, частично обрамляющая голову художника, справа раскрытое окно с изысканным ландшафтом. Зелёные поля убегают вдаль окружённым деревьями озеру, а позади видны покрытые снегами горы, вероятно напоминавшие Дюреру путешествие через Альпы тремя годами ранее. В Германии в это время художник всё ещё рассматривался как мастерской, чтобы было абсолютно неприемлемо для Дюрера. На автопортрете он изображён аристократом, высокомерным и щегольским молодым человеком.

Его модный и дорогой костюм, как и горная цепь, вдали за окном (уходящий вдаль горизонт), указывают на то, что он не считает себя больше ограниченным провинциалом.



Рис. 375. Автопортрет Дюрера, портрет 1500

«Автопортрет» («Автопортрет в возрасте двадцати восьми лет», «Автопортрет в одежде, отделанной мехом»; нем. Selbstbildnis im Pelzrock) Альбрехта Дюрера, написанный в начале 1500 года, - последний из трёх больших живо-

писных автопортретов Дюрера и самый известный из них. Считается самым личным, сложным и знаковым из всех автопортретов художника. Автопортрет обращает на себя внимание своим сходством с принятыми в то время в искусстве изображениями Христа – симметрия композиции, краски тёмных тонов, поворот анфас и рука, поднятая к середине груди, как бы в жесте благословения. Надписи на чёрном фоне по обе стороны от Дюрера как бы парят в пространстве, подчёркивая символизм портрета. Лёгкие тона предыдущих автопортретов сменились приглушённой гаммой. В этом произведении Дюрер, кажется, подошёл к тому, что историк искусства Марсель Брион, называет «классицизмом по Энгру. Лицо с непреклонностью и безличным достоинством маски, скрывающей беспокойство потрясений, боли и страсти внутри». Кажущаяся симметрия картины несколько нарушена: голова расположена чуть правее центра, пряди волос падают набок, взгляд направлен влево.

К середине 10-х годов относятся три самые знаменитые гравюры Дюрера: «Всадник, смерть и дьявол», 1513 (рисунок 376); «Св.Иероним» (рисунок 377) и «Меланхолия», 1514 резец, гравюры на меди (рисунок 378).



Рис. 376. Альбрехт Дюрер, Рыцарь, смерть и дьявол. 1513

На гравюре «Рыцарь, смерть и дьявол» облачённый в доспехи христианский рыцарь, в узком ущелье, в сопровождении дьявола со свиным рылом и Смерти – верхом на коне. Смерть держит песочные часы, чтобы напомнить рыцарю о краткости его жизни и тщетности усилий. Дьявол следует по пятам, готовый воспользоваться каждой ошибкой. Новсадник двигает-

ся по ущелью игнорируя или не глядя на существ вокруг него. Рыцарь демонстрирует абсолютное презрение к опасности и сомнениям, что часто рассматривалось как символ чести и мужества.

Смерть, Дьявол, и пейзаж, всё изображено в мрачных тонах «Северного Возрождения». Оба персонажа угрожают рыцарю, который закован и защищён в прямом и переносном смысле в броню своей веры.



Рис. 377. Альбрехт Дюрер, «Святой Иероним в келье», 1514

Святой Иероним напряжённо работает, в руке его перо, голова окружена сиянием. На столе только подставка для книг, на ней труд Святого Иеронима, распятие и чернильница. Композиция картины характерна для эпохи Возрождения.

На переднем плане изображен лев, более похожий на лежащего тут же старого, доброго пса. Об этих гравюрах написаны тома исследований. Им давались разные толкования: в них усматривали попытку отразить положение рыцарства, духовенства, бюргерства, а в образе св. Иеронима видели писателя-гуманиста, ученого новой ренессансной эпохи.

Большое количество деталей и их тщательная проработка удивительны. Картина насыщена мелкими объектами - символами, которые бросаются в глаза наблюдателя. Вопросов возникает больше чем ответов на них, и это и заставляет о многом напряжённо думать. Этот приём типичен для Северного Возрождения Альбрехта Дюрера.

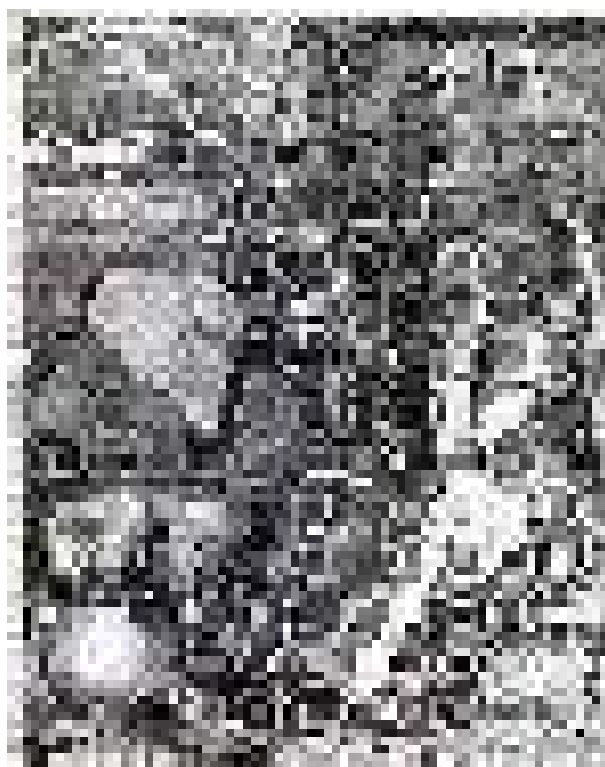


Рис. 378. Альбрехт Дюрер, Меланхолия. 1514

Третья гравюра – «Меланхолия». Одна из наиболее таинственных работ Дюрера, выделяющаяся сложностью и неочевидностью идеи, яркостью символов и аллегорий. Это один из трёх графических листов Альбрехта Дюрера, вошедших в историю искусства под названием «Мастерские гравюры».

Крылатая женщина в окружении атрибутов средневековой науки и алхимии: песочных часов, ремесленных инструментов, весов, колокола, «магического квадрата», летучей мыши и пр. - полна мрачной тревоги, трагизма, подавленности, неверия в торжество разума и силы знания, овеяна мистическими настроениями, отражающими, несомненно, настроения общие, характерные для всей атмосферы, в которой жила родина художника в канун Реформации и крестьянских войн.

В 20-е годы Дюрер пишет свои лучшие портреты наиболее близких ему по духу представителей немецкой интеллигенции: художника **ван Орлея** (рисунок 379), графический портрет Эразма Роттердамского - образы психологически выразительные и чеканно-лаконичные по форме. В изобразительном языке Дюрера исчезает всякая дробность, красочная пестрота, линейная жесткость. Портреты цельны по композиции, пластичны по форме.



Рис. 379. Альбрехта Дюрера, Портрет Бернарда ван Орлея

В серии портретов 1520-х годов Дюрер воссоздал тип человека ренессансной эпохи, проникнутого гордым сознанием самоценности собственной личности, заряженного напряженной духовной энергией и практической целеустремленностью. Самым значительным из них был **«Портрет Эразма Роттердамского»** - великого гуманиста эпохи Возрождения (рисунки 380).



Рис. 380. Альбрехта Дюрера, Эразм Роттердамский, 1526, гравюра,
Национальная галерея, Вашингтон

На этом портрете мыслитель изображен в традиционном развороте – три четверти. Мыслитель показан за работой, вокруг книги, он весь погружен в раздумья, губы тронула ироническая улыбка автора «Похвалы глупости».

Дюрер был, несомненно, самым глубоким и значительным мастером немецкого Возрождения.

Наиболее далек, прямо противоположен ему – **Маттиас Грюневальд** (рисунки 381) – последний великий художник северной готики.



Рис. 381. Маттиас Грюневальд, 1470/1475-1528

Автор знаменитого **«Изенгеймского алтаря»**, исполненного около 1516г. для одной из церквей города Кольмара, произведения, в котором мистика и экзальтация удивительно сочетаются с остро подмеченными реалистическими деталями (рисунки 382).



Рис. 382. Первая развёртка Изенгеймского алтаря в экспозиции музея Унтерлинден в Кольмаре

Нервность, экспрессивность произведения Грюневальда обусловлены, прежде всего, его удивительным колоритом, необычайно смелым, по сравнению с которым цветовые решения Дюрера кажутся жесткими, холодными и рассудочными.

Изенгеймский алтарь по своей форме является створчатым, то есть алтарём-складнем, и состоит из основной части – короба и двух пар подвижных живописных створок, и таким образом возможны три варианта развёртки (конфигурации) алтаря, у большинства створчатых алтарей их только две. В течение литургического года створки алтаря открывались по определённым датам, раскрывая картины, соответствующие религиозному событию. Основу алтаря составляет деревянный короб. Венчает алтарь филигранная позолоченная ажурная резьба.

Вадвентипосталтарь находился в закрытом состоянии. Перед взглядом молящихся в эти дни предстала трагическая сцена распятия Христа образами св. Антония и св. Себастьяна на боковых створках и пределас изображением сцены оплакивания Христа (называемая иногда «Положением во гроб»). Такой вид алтаря называется первой развёрткой (рисунок 383).



Рис. 383. Первая развёртка алтаря

Картина «Распятие Христа» Изенгеймского алтаря высотой 269 см и шириной 307 см является самым крупным произведением на этот сюжет в истории европейской живописи. Слегка смещённый от центра вправо, на ней доминирует крест. Дугообразная линия перекладины креста направлена к фигурам святых на створках; эллипс композиции картины замыкает фигура Христа в предelle, приподнятого на руках Иоанна.

Пределла со сценой оплакивания Христа остаётся видна, если открыть первые створки алтаря с изображением Распятия. Второй развёрткой Изенгеймского алтаря монахи могли любоваться в рождественские дни. Даже в светлые праздничные дни пределла служила напоминанием о том, что за радостью рождения последует горечь потери (рисунок 384).



Рис. 384. Вторая развёртка Изенгеймского алтаря

Фигуры святых на створках первой развёртки полностью скрываются за следующей парой створок. Всё внимание зрителя сосредоточено на центральной части алтаря, так называемом «Ангельском концерте» и «Воплощении Христа». Разделение центральной части алтаря на две картины становится практически незаметным с некоторого отдаления. Одна сцена плавно перетекает в другую сквозь соединяющий сюжеты чёрный занавес. Рождественская кар-

тина обрамлена с двух сторон створками сиконографическими необычными изображениями «Благовещения» и «Воскресения».

За третьей парой створок скрывается главная картина алтаря – деревянный короб алтаря с многофигурной скульптурной композицией, выполненной, как предполагается, резчиком по дереву Николасом Хагенауэром. Это фигуры святых Антония, Августина и Иеронима. Слева расположен Августин, которому антониты обязаны своим уставом. У ног Августина – коленопреклонённая фигура заказчика алтаря Иоанна Орлиако. В центре на троне восседает св. Антоний. Бородатый горожанин преподносит святому петуха, а крестьянин – свинью. (В те времена в каждой деревне для антонитских монастырей специально откармливали свиней для оплаты лечения больных в монастырских больницах). Св. Иеронима справа от Антония сопровождает верный ему лев, которого святой согласно популярной притче излечил, вынув занозу из его лапы (рисунок 385).

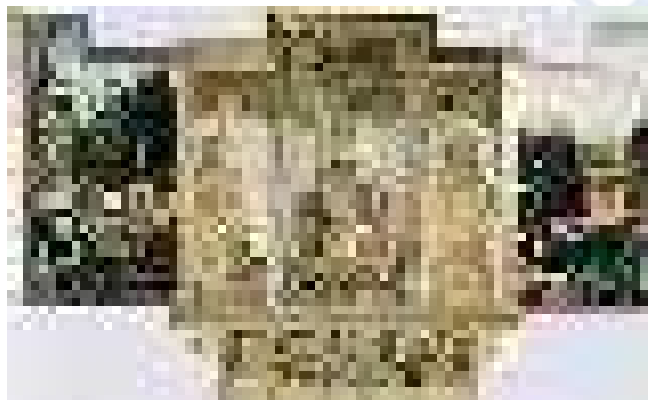


Рис. 385. Третья развёртка с деревянными скульптурами

В пределах третьей развёртки находятся скульптурные изображения Христа и апостолов. Эта развёртка полностью посвящена св. Антонию – о жизни святого повествуют боковые створки алтаря. Слева изображена сцена посещения св. Антонием Павла Отшельника, правая створка описывает искушения св. Антония, на которые намекает бесенок за спиной св. Антония ещё на самой первой створке алтаря. Фигура слева в нижней части правой створки больной «антониевым огнём».

Расписанная Грюневальдом пределла имеет в высоту 67 см и 341 см в длину. Обычно она носит название «Оплакивание Христа», поскольку здесь есть персонаж, о присутствии которого не упоминается ни в одном из четырёх Евангелий: над телом Христа склонился апостол Иоанн. За происходящим наблюдает, ломая в муке руки, скрытая платком Мария. За ней находится фигура Марии Магдалины (рисунок 386).⁸⁶

⁸⁶ Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Транзиткнига, 2004



Рис. 386. Оплакивание Христа – Пределла

В «Распятии»–центральной части алтаря–художник почти натуралистично изображает сведенные судорогой руки и ноги Спасителя, кровоточащие раны, предсмертную муку на лице (рисунок 387).



Рис. 387.Маттиас Грюневальд,Распятие

Страдания Марии, Иоанна, Магдалины доведены до исступления. Цветом, который своим блеском напоминает готические витражи, лепятся пятна одежд, струящаяся по телу Христа кровь, создается нереальный, таинственный свет, дематериализующий все фигуры, обостряющий мистическое настроение.

«Поругание Христа»представляет собой редко встречавшийся до этогоиконографическийсюжет. ВЕвангелииописывается, что после предательства Иуды вГефсиманском садустражники привели Христа в домпервосвященникаКайафы и всю ночь глумились над ним. Издеваясь над егопророчествами, они надели на его глаза повязку и, ударя по лицу, требовали узнать, кто бил (рисунок388).

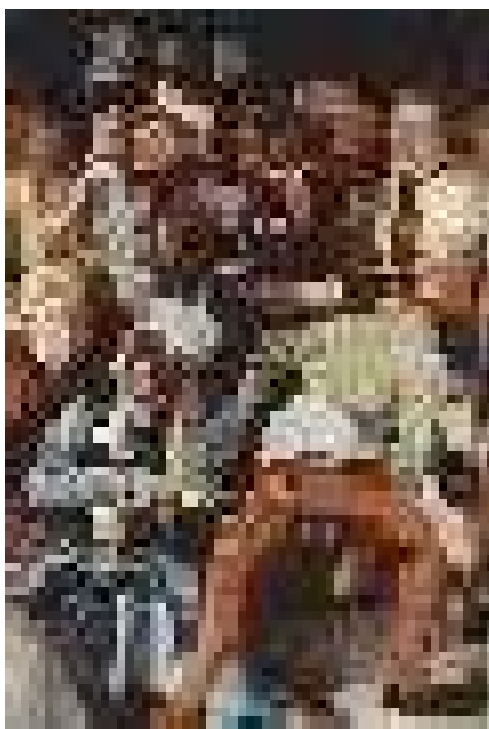


Рис. 388. Маттиас Грюневальд, Поругание Христа. 1503.
Старая пинакотекка. Мюнхен

Грюневальд представляет Христа в образе человека, исполненного величавой кротости и терпения. Ужас циничного надругательства и бесчеловечности, казалось, воплощён Грюневальдом в самом колористическом строе произведения. Живописное решение призвано произвести сильное волнение в душе зрителя своей намеренной резкостью, напряжённостью, холодными, высветленными тонами, их диссонансами. Грюневальд мыслит как живописец, открывая эмоциональную значимость колорита, его способность быть носителем стихии чувств.

В картине видна фигура Иосифа из Аримафеи, пытающегося уговорить сжалиться мордастого стражника, и скорбное лицо другого человека, взявшего с мольбой того же стражника за плечо. Суতোлка фигур усугубляется беспокойством цвета, и всё это сопровождается резкими звуками флейты и ударами барабана, исторгаемыми человеком, стоящим в глубине слева. Будучи эпитафией, эта картина должна была примирить людей со смертью и скорбью. Страдание Христа своим примером снимало остроту душевной боли.

Огромная торжественная картина исполнена особого, праздничного церковного пафоса. Она производит впечатление хорошо разыгрываемой исполнителями чрезвычайно важной сцены встречи (рисунок 389).

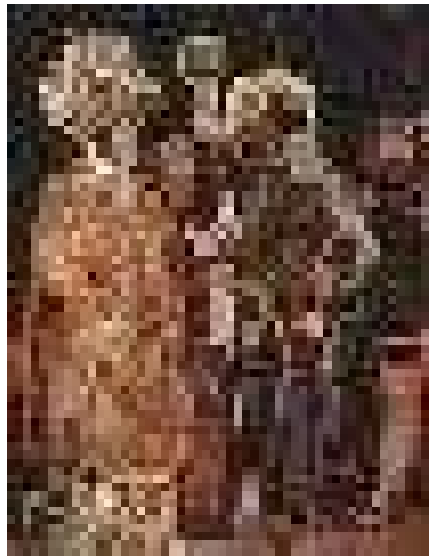


Рис. 389. Встреча св. Эразма и св. Маврикия, 1517-1523,
Старая пинакотекка. Мюнхен

Св. Эразм имеет портретные черты самого Альбрехта, и изображён в роскошнейшем архиепископском облачении, известном и по другим произведениям. В правой руке у него атрибут - ворот с намотанными кишками, в левой золотой посох. У ног вышиты гербы владений Альбрехта Бранденбургского, который сочинил программу этого произведения. В свою резиденцию в Галлеон перенес мощи св. Эразма и популяризировал культ святого. Покровителем Галле считался св. Маврикий, второй главный персонаж картины. Опираясь на меч, св. Маврикий словно предлагает свою помощь, своё оружие. Не исключена возможность, что в те годы искавший союза с рыцарством Альбрехт пожелал отразить свои цели в картине, доступной для обозрения всем в бывшей монастырской церкви в Галле, но настоял на сильном выражении примата духовной власти над светской. Картину отличает поистине гениальное живописное мастерство художника: игра рефлексов, звучание в унисон золотых, красных, серебристо-голубых тонов, отражения, световые блики - всё поистине великолепно. Композиция уходит по диагонали в глубину, предполагая за пределами своими ещё ряды людей, обменивающихся приветствиями.

Глубокая эмоциональность творчества Грюневальда влекла к себе экспрессионистов, которые поставили его в число величайших художников в истории Германии⁸⁷.

Почти совсем не занимался религиозной живописью **Ганс Гольбейн Младший** (1497-1543) - один из величайших немецких художников (рисунок 390).

⁸⁷Грюневальд, Маттиас // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). - СПб., 1890-1907.



Рис. 390. Ганс Гольбейн (Младший), 1497-1543

Меньше других немецких живописцев связанный со средневековой традицией. Самая сильная часть творчества Гольбейна – портреты, написанные всегда с натуры, остроправдивые, иногда безжалостные в своей характеристике, холодно-резвые, но изысканные по колористическому решению. В ранний период портреты более «обстановочны», парадны, в поздний период – более просты по композиции. Лицо, заполняющее почти всю плоскость изображения, характеризуется с аналитической холодностью. Блестящими по мастерству являются портреты Гольбейна, исполненные акварелью, углем, карандашом.

В городе Гольбейн познакомился со многими гуманистами и учёными этого периода, в том числе с Эразмом Роттердамским (рисунки 391).



Рис. 391. Ганс Гольбейн (Младший) Портрет Эразма Роттердамского

По просьбе Эразма Роттердамского иллюстрировал его работу «Похвала глупости».

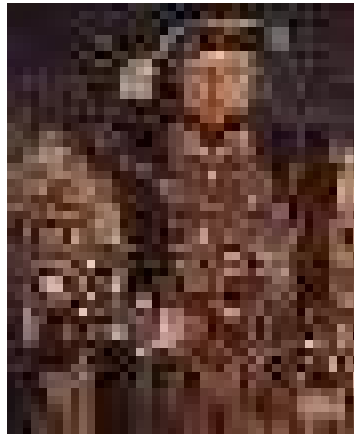


Рис. 392. Ганс Гольбейн (Младший). Портрет Генриха VIII

Крупнейший график эпохи, он много работал в гравюре. Особенно прославлена его серия гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти») (рисунки 392).

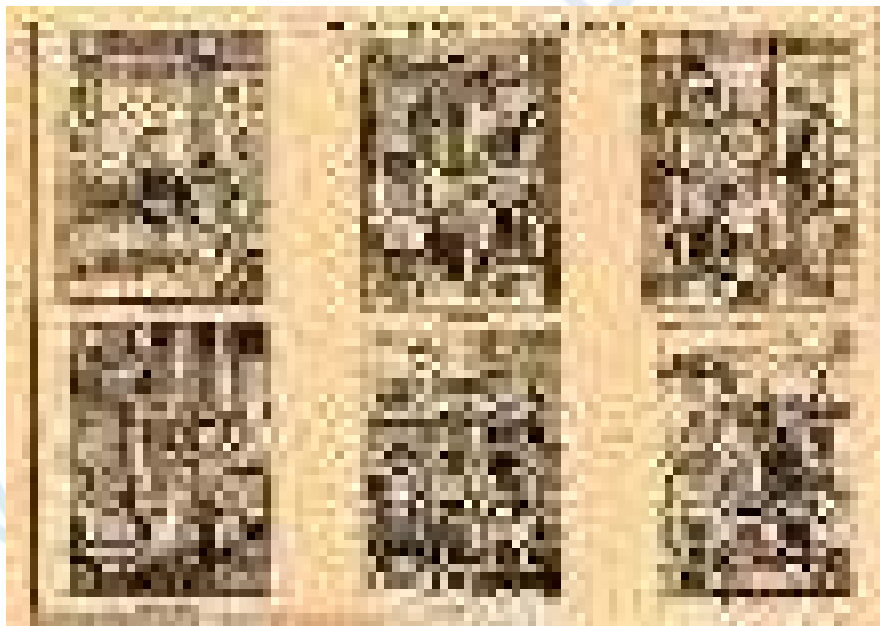


Рис. 392. Ганс Гольбейн (Младший), Триумф смерти

В 1524–1526 гг. Гольбейн исполняет серию рисунков «Образы смерти» (известных под названием «Пляска смерти»), представляющих собой аллегорический комментарий к немецкой действительности эпохи Великой крестьянской войны. (Изданы в гравюрах на дереве в 1538 г.)⁸⁸.

⁸⁸Гольбейн Г. мл. Пляска смерти / вступ. ст. А. Могилевского. – М.: Ритм, 1923. – 89 с.: ил.

Творчество Гольбейна имеет значение не только для Германии, оно сыграло очень важную роль в формировании английской портретной школы живописи.

Эпоха Возрождения, длившаяся два с половиной столетия, стала, по существу, настоящей культурной революцией. Идеи гуманизма легли в основу дальнейшего развития философии и науки, общественной мысли, литературы и искусства. Однако эта новая культура была достоянием узкого круга образованных людей, далеких от простого народа. Духовную жизнь огромного большинства людей того времени определяла отнюдь не философия, наука или искусство, а прежде всего религия. Именно религия давала людям основные мировоззренческие представления о человеческом бытии, его смысле и предназначении в земной жизни, о страданиях и тяготах этой жизни и возможности спасения, тем самым обнадеживая и вдохновляя людей. Закономерно, что именно религиозные проблемы стали второй доминантой, определившей пути развития Западной Европы в этот период.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Адвент(от лат. *adventus* – пришествие) – название предрождественского периода, принятое в среде христиан Католической церкви и некоторых протестантских деноминаций (например, лютеран), аналогичное периоду Рождественского поста на Востоке. Адвент – время ожидания, предшествующее празднику Рождества Христова, во время которого христиане готовятся к празднику.

Альсекко, или секко, или а секко(от итал. *al secco*, или итал. *a secco*, – «по сухому»), – настенная живопись, выполняемая, в отличие от фрески, по твёрдой, высохшей штукатурке, вторично увлажнённой.

Антропометрия(от греч. *ἄνθρωπος* – человек и *μετρεῖν* – мерить) – один из основных методов антропологического исследования, который заключается в измерении тела человека и его частей с целью установления возрастных, половых, расовых и других особенностей физического строения, позволяющий дать количественную характеристику их изменчивости.

Апсида(от др. греч. – свод), **абсида**(лат. *absis*) – примыкающий к основному объёму пониженный выступ здания, полукруглый, гранёный, прямо-угольный или усложнённый в плане, перекрытый полукуполом (конхой) или сомкнутым полусводом. Как правило, этим термином обозначаются алтарные объёмы в церковной архитектуре. Небольшой пониженный выступ гранёной или полукруглой формы, примыкающий к основному объёму здания и не имеющий внутри себя алтаря, называется **апсидиола**⁸⁹.

Валёр(фр. *valeur* – цена, ценность; восходит к лат. *valer* – иметь силу, стоять) – в живописи и графике: оттенок тона, определяющий светотеневое соотношение в пределах одного цвета. Система валёров представляет собой градацию света и тени какого-либо цвета в определенной последовательности. В искусстве живописи достигается техникой лессировки. Подобная система помогает художнику добиться тончайших нюансов и еле уловимых цветовых переходов; более детально представить предмет в световоздушной среде, показать тонкость и глубину колорита.

Кампанила(итал. *Campanile* «колокольня») – в итальянской архитектуре Средних веков и Возрождения квадратная (реже круглая) в основании колокольня, как правило, стоящая отдельно от основного здания храма.

Канджианте Появление *сфумато* в живописи привело к тому, что возникает несколько его вариаций. Так, Микеланджело создает свой вариант многослойно манеры письма – *канджианте*. Техника построена на передаче света и тени, но, в отличие от *сфумато*, где переходы были максимально сглажены, здесь применяется цветовой контраст. Задача приема та же – придание изобра-

⁸⁹Апсида//Православная энциклопедия. – М.:Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»,2001. – Т. III. – С. 148-149. – 752 с. – 40 000 экз. - ISBN 5-89572-008-0.

жению глубины и перспективы. Ярким примером этой техники является работа Микеланджело «Мадонна Дони».

Куртуазность, куртуазия (англ. courtly love; фр. amour courtois от courtois – учтивый, рыцарский), система правил поведения при дворе или набор качеств, которыми должен обладать придворный в Средние века – раннее Новое время. В Средние века куртуазность касалась, прежде всего, правил поведения по отношению к женщине и выражалась в куртуазной любви. Эта средневековая концепция любви, согласно которой отношения между влюблённым и его Дамой подобны отношениям между вассалом и его господином, оказала значительное влияние на всю европейскую культуру вплоть до настоящего времени. Впервые понятие «куртуазная любовь» встречается в конце XI века в поэзии трубадуров при дворе владетельных синьоров Аквитании и Прованса.

Ксилография (др.-греч. ξύλον «дерево» + γράφω «пишу, рисую») – вид печатной графики, гравюра на дереве, древнейшая техника гравирования по дереву или оттиск на бумаге, сделанный с такой гравюры.

Нефиликарабль (фр. nef, от лат. navis – корабль) – вытянутое помещение, часть интерьера (обычно в зданиях типа базилики), ограниченное с одной или с обеих продольных сторон рядом колонн или столбов, отделяющих его от соседних нефов.

Пастилья (от итал. pastiglia – «лепешка, комочек теста») – итальянское название техники лепного рельефа, в частности рельефного декора, вылепленного из гипса или стуккой помещённого на деревянную панель, сундук-кассоне или на кессонах деревянного потолка. Рельеф пастилья расписывают красками или покрывают позолотой.

Пост – религиозно обусловленная традиция временного воздержания от принятия пищи и питья (полностью или определённого вида), сопряжённого с другими духовно-аскетическими практиками.

Спиритуализм (от лат. spiritualis «духовный» – spiritus «дух») – религиозно-философское течение, в основе которого – вера в реальность послежизни и возможность общения с духами умерших посредством медиумов.

Таволетта – происходит от итал. tavola – доска – деревянные обложки для расходных книг сиенского казначейства. Расписывались лучшими сиенскими художниками. Таволетта представляют собой деревянные доски размером 30х48 см. На них обычно изображались какие-либо сцены, связанные с фискальной деятельностью или какими-то городскими событиями.

Ретабло (retablo – от лат. retro – за, позади и tabula – доска, первоначально retrotabulum) – испанский вариант алтарного образа. Аналогичное понятие французского языка «retable» переводится на русский язык как «заалтарная картина» («запрестольный образ»).

Архитектурные особенности здания: облицовка **рустом** (от лат. Rusticus – буквально «деревенский», «простой», «грубый», «неотесанный») – в архитектуре облицовка внешних стен здания или некоторых пространств на них четырех-

угольными, правильно сложенными и плотно прилегающими один к другому камнями, передняя сторона которых оставлена неотесанной или отесана очень грубо, и только по краям обведена небольшой гладкой полосой. При этом термин **русто** обозначает либо сам такой камень, либо разделительную полоску между камнями) из огромных блоков, покрывающая весь фасад, выдает претензии на власть и величие, для чего и строился этот дворец⁹⁰.

Хор (греч. χορός – хор, групповой танец) – в раннехристианских храмах пространство перед главным престолом, где помещался хор певчих; позднее в западноевропейских странах хором стала называться вся восточная (алтарная) часть церковного здания, до апсиды.

Фероньерка (фр. *ferronière*, нем. *Seht hierher*) – женское украшение в виде обруча, ленты или цепочки с драгоценным камнем, жемчужиной или розеткой из камней, надеваемое на голову и спускающееся на лоб. Фероньерки известны эпохи Возрождения.

Фреска (от итал. *fresco* – свежий), **аффреско** (итал. *affresco*) – живопись по сырой штукатурке, одна из техник стенных росписей, противоположность «асекко» (росписи по сухому).

При высыхании содержащаяся в штукатурке известь образует тонкую прозрачную кальциевую плёнку, делающую фреску долговечной. Выполняется художником – **фрескистом**.

Ignudi – **И г н у д и и**, или **обнаженные юноши** («*nudi*» – обнаженный) расположены на потолке Сикстинской капеллы по бокам библейских сцен. Они безымянны, и их обозначают по композициям, которые они обрамляют. Их совокупность – это как бы полная сумма возможностей и красот, которые таит в себе юное обнаженное тело.

⁹⁰Брунеллески Филиппо // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / подред. А. М. Прохоров - 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Баттилотти, Д. Босх. – М.,2000
2. Белоусова, Н. Тинторетто // Юный художник. – 1987. – № 1. – С.10-15.
3. Беренсон, Б. Живописцы итальянского Возрождения. – М.,1965.
4. Бозинг, В. Иероним Босх: Между Адом и Раем. – М.,2001.
5. Брунеллески, Филиппо//Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб.,1890-1907.
6. Бьянко, Д. Брейгель: Сокровища мировых шедевров / Пер. с ит. В. Гривинной. – М.: БММ, 2012. – 160 с., ил. – 3000 экз. – ISBN978-5-88353-461-3.
7. Возрождение, эпоха//Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб.,1890-1907.
8. Гращенков, В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. – М., 1996. – С.120.
9. Донателло: Альбом / Автор-составитель М. Либман; Оформление художника Е. Ганнушкина. – М.: Изогиз, 1960. – 52 с. - (Мастера мирового искусства). – 10 000 экз. (обл., суперобл.)
10. Дворжак, М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. – М.: Искусство,1978.
11. Дзери, Ф. Мазаччо. Троица. – М.,2002.
12. Дзери, Ф. Босх. Сад земных наслаждений. – М.,2004
13. Знамеровская, Т. П. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо / Ленинградский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени государственный университет имени А. А. Жданова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 176, [16] с. – 8750 экз.(обл.)
14. Зорилья, Х. Босх. Aldeasa,2001.
15. Игумнова, Е. Босх. – М.,2005.
16. История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение. – М.: Изобразительное искусство,1982.
17. История зарубежного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1984.
18. Коплстоун, Т. Хиеронимус Босх. Жизнь и творчество. – М.,1998.
19. Кох, В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический и рудпо европейскому зодчеству от античности до современности / Пер. с нем. – М.: БММ АО, 2005. – 528 с.: ил. ISBN 5-88353-214-4
20. Лазарев, В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. – М.,1959. – С. 157-165.
21. Лазарев, В. Н. Мазаччо // Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. – М.,1979.
22. Либман, М. Я. Донателло. – М.: Искусство, 1962. – 252 с.
23. Либман, М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии XV и первой половины XVI века / М. Я. Либман. – М.: Искусство, 1972. – 240 с.: ил.
24. Мандер, К ван. Книга о художниках. – М.,2007

25. Марейниссен, Р. Х. и др. Иероним Босх: художественное наследие. – М., 1998
26. Мартин, Г. Босх. – М., 1992
27. Муратов, П. Образы Италии. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. – СПб: Азбука-классика, 2005. – С. 384. – ISBN 5-352-01448-7
28. Никулин, Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV в. – М., 1999
29. Неустроев, А. А. Гольбейн, немецкие художники // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.
30. Пахомова, В. А. Графика Ганса Гольбейна Младшего / В. А. Пахомова. – Л.: Искусство, 1989. – 228 с.: ил. – Библиогр.: с. 126-133.
31. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. – СПб: Азбука-классика, 2003. – С. 504. – ISBN 5-352-00597-6
32. Робусти, Якопо // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.
33. Тольнай, Ш. Босх. – М., 1992.
34. Чечилия Яннелла. Симоне Мартини. – М., Слово, 1995.
35. Фомин, Г. И. Иероним Босх. М., 1974. 160 с. Belting, Hans. Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights. Munich, 2005
36. Хаген, Р.-М., Хаген Р. Брейгель. – М.: Taschen/Арт-Родник, 2002. – 95 с. – ISBN 3-8228-7150-8.
37. AA.VV. Galleria degli Uffizi. – Roma, 2003. - (I Grandi Musei del Mondo).
38. Gibson, Walter S. Hieronymus Bosch. New York; Toronto: Oxford univ. press, 1972
39. Gloria Fossi. Uffizi. - Firenze: Giunti, 2004. – ISBN 88-09-03675-1
40. Harris, Lynda. The Secret Heresy of Hieronymus Bosch. Edinburgh, 1996
41. Milena Magano. Leonardo. - Milano: Mondadori Arte, 2007. - (I Geni - dell'arte). - ISBN 978-88-370-6432-7.
42. Snyder, James. Bosch in perspective. New Jersey, 1973.
43. <http://opisanie-kartin.com/opisanie-skulptury-mikelandzhelo-buanarrottivakx/>
44. <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-ticians-vechellio-prazdnik-venery/>
45. <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-paolo-veroneze-raspyatie-golgofa/>
46. <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-paolo-veroneze-oplakivanie-xrista/>
47. <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-ieronima-bosxa-korabl-durak>

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Искусство эпохи Возрождения	3
1. Тема 10. Лекция 23. Искусство раннего Возрождения. Проторенессанс (Предвозрождение) Треченто.....	6
1.1. Сиенская школа живописи.....	6
1.2. Флорентийская школа живописи.....	27
2. Раннее Возрождение – Кватроченто - начало XV в. - конец XV....	57
2.1. Флорентийская школа XV в.	58
2.2. Умбрийская школа XV в.	96
2.3. Падуанская школа XV в.....	113
2.4. Венецианская школа XV в.....	119
3. Тема 11. Лекция 24-25. Высокий Ренессанс (чинквеченто) конец XV- первые 20 лет XVI в.....	126
3.1. Высокий Ренессанс в Средней Италии.....	126
3.2. Искусство Высокого Возрождения в Венеции XVI в.....	164
3.3. Позднее Возрождение.....	184
4. Тема 12. Лекции 26-27. Искусство северного и фламандского Возрождения.....	249
4.1. Северный Ренессанс.....	249
4.2. Нидерландское Возрождение.....	251
4.3. Немецкое Возрождение.....	282
Словарь терминов.....	303
Библиографический список.....	306

Учебное издание

Ч е с н о к о в а О л ь г а С е р г е е в н а

**КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«ИСТОРИЯ ИСКУССТВ».**

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Технический редактор – О. А.
Ядыкина*
*Техническое исполнение – В.
М. Гришин*
Книга издается в авторской
редакции

Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная.

Печ.л. 19,3 Уч.-изд.л. 18,8

Электронная версия.

Публикуется в авторской редакции

Размещено на сайте: <http://elsu.ru/kaf/design/edu>

Заказ 33

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1