

Л

ГЛАВА

14

ГЛАВА

Сверхлюди провинциала Пьерио

Пьерио делла Франческа

1410/20 – 1492



Имя стало первым звеном признания этого мастера. Можно сказать: ван дер Вейден, ван Эйк, да Винчи или ван дер Гус, но нельзя произнести или написать: делла Франческа или Франческа. Всегда только – Пьеро делла Франческа. На самом деле его звали Пьеро ди Бенедетто, или Пьеро даль Борго, или Пьеро Борглезе, или Пьеро деи Франчески, или Пьеро ди Бенедетто деи Франчески, на выбор.

Работал он при дворах д'Эсте в Ферраре, Малатеста – в Римини и Монтефельтро – в Урбино, но также и в Риме, Перудже, Флоренции, Венеции, Болонье, Ареццо, и в родном маленьком Борго-Сан-Сеполькро (в настоящее время: Сансполькро), который любил более, чем какую-либо иную местность Италии. Он не любил больших городов, а любил провинцию. Оттуда он был родом, и именно там находил типажи своих героев. Даже его Мадонны обладают крестьянскими, quasi-мужскими формами и тяжелой поступью, говорящей о незнакомстве с жизнью в большом городе. Рынок Сансполькро украшает памятник Пьеро, возведенный гражданами в 1892 году.

Одиночество было ему супругой. Гирландайо не написал бы своих великих фресок без армии помощников. Пьеро, до тех пор, пока слепота в старости не сделала рисование невозможным для него, творил сам, очень редко – при помощи одного или двух ассистентов, вклад которых был совершенно маргинальным. Он не брал учеников, в связи с чем не создал школы эпигонов¹; стиль его умер вместе с ним, поскольку главной чертой этого стиля являлась неповторимость.

Пьеро – крупнейший живописец Кватроченто из Умбрии. По словам многочисленных историков – величайший итальянский художник Кватроченто. Величие и неповторимость его искусства в то время были оценены весьма высоко, меценаты просто разрывали его. Через два года после его смерти, Лука Пачоли² назвал его (в трактате "**De divina proportione**") "monarca ai tempi nostri" – «монархом того времени», хотя в то время творили Мантеня, Боттичелли и Леонардо. Только слава эта быстро угасла и за четыре столетия его подзабыли и ценили исключительно в качестве мастера научной перспективы, автора математических и геометрических трактатов. К примеру, в 1827 году К.Ф. Румор³ выразился о картинах Пьеро пренебрежительно, назвав их «слабыми и манерными». Знаменитый Генрих Вёлфлин⁴ в своем фундаментальном труде "**Die klassische Kunst. Einführung in die italienische Renaissance**" (1899) даже не вспомнил о гении из Борджо-Сан-Сеполькро. Только лишь Адольфо Вентури⁵ (1911) отдал Пьеро делла Франческа справедливость.

Что же вызвало эту слепоту экспертов на протяжение нескольких веков? Излишняя современность Пьеро. Понадобился XIX век с его реформой живописи, чтобы заметить Пьеро, и понадобился XX век, чтобы встать перед Пьеро на колени. В нашем веке все, начиная с постимпрессионистов и Баухауса⁶, вплоть до модернистов и постмодернистов, снимают шляпы, воздают хвалы и воспевают умбrijца.

¹ В качестве учеников Пьеро делла Франческа называются, в частности, Мелоццо да Форли, Перуджино и Лука Синьорелли, но для этого нет веских оснований, а косвенные догадки (временное сотрудничество, работа в одно и то же время в одном и том же месте, незначительное влияние) слишком ненадежны – примечание автора.

² **Фра Лука Бартоломео де Пачоли или Пачоло** (1445-1517), итальянский математик, земляк Пьеро делла Франческо.

³ **Карл Фридрих Румор** (1795-1843), немецкий писатель.

⁴ **Генрих Вёльфлин** (1864-1945), швейцарский писатель, историк, искусствовед, теоретик и историк искусства.

⁵ **Адольфо Вентури** (1856-1941), итальянский академик, историк искусства; основатель дисциплины «История искусства» в университетах Италии.

⁶ **Баухаус** (нем. *Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung* — Высшая школа строительства и художественного конструирования или *Staatliches Bauhaus*), учебное заведение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933, а также художественное объединение, возникшее в рамках этого заведения, и соответствующее направление в архитектуре.



Пьеро делла Франческа
«Мадонна с Младенцем»,
называемая также
«Мадонна ди Сенигаллия»
(1478-80, дерево, масло; 61x53,5
Национальная галерея Марке,
Палаццо Дукале, Урбино, Италия)

Поступают они правильно, все эти культовые гимны вполне им заслужены. Редко какой мастер кисти обладает такими же, как он, правами на репутацию гения (математик, художник-поэт и художник-философ в одном лице – можно ли более полно охватить гениальность?). Редко какое творчество дышит такой же трансцендентностью, как его творчество. Две основные составляющие этой трансцендентности – это религия и тайна. Из каждого живописного произведения Пьера лучится тайна – тайна человеческой судьбы и тайна Божественного чуда. Лионелло Вентури⁷ назвал эти картины «памятником созерцания, где жизнь протекает словно вечность» (1954). Все так – здесь нет драматизма и динамики, нет напряжения и крика, здесь царят тишина, созерцательность и эпичность, то есть – вечность. Темами являются библейские, ново- и ветхозаветные сюжеты, взятые в монументальных планах. Мягкая и сладкая набожность Фра Анжелико по сравнению с религиозностью Пьера – будто золотой колокольчик на шее пасхального агнца рядом с бронзовым колоколом, возвещающим архаически величественную набожность. Если кто-нибудь желает понять, что скрывается за термином «монументальная живопись», ему следует показать произведения Пьера делла Франческа, ибо все, что этот человек писал – начиная от композиции и фигур, и до настроения – все является чистой воды монументальностью.

А с формальной (профессиональной) точки зрения – чистым светом, выраженным цветом. Учитель Пьера, ранний сторонник цветовой техники, Доменико Венециано, обучил его искусству наполнения фигур и пространства светом, выстроенным с помощью цвета, и Пьера стал в этом виртуозом, каких мало было и в Умбрии, и в Тоскане. Свет у него – герой каждой картины, никакие нюансы игры света (взять хотя бы световые блики, отбрасываемые телами друг на друга) не были для него чем-то сложным. Ба, он даже делал открытия – его ноктюрн из Ареццо (фреска «Сон Константина») это первый в итальянской живописи пример применения резких светотеневых контрастов, которые впоследствии развили Маньеризм и Барокко; тосканцы, с приемами которых он ознакомился, работая во Флоренции, в ту пору ничего подобного не делали.

Хроматика всегда является ключом к успеху техники светотени. Когда сейчас о

⁷ Лионелло Вентури (1885-1961), итальянский художественный критик и историк искусства, сын Адольфо Вентури.



Пьеро делла Франческа
 «Поклонение царицы Савской древу Св. Креста» и
 «Встреча царицы Савской с царем Соломоном»
 из цикла, посвященного «Легенде Святого Креста»
 (1452/66, фреска; 336x747)

(Пресвитерий церкви Сан-Франческо, Ареццо, Италия)

Пьеро говорят как о величайшем итальянском колористе Кватроченто, в подобного рода мнениях нет большого преувеличения. Пьеро по-венециански «мыслил цветом», а не по-тоскански – рисунком, что означает: цвет Пьеро освобождается от вторичности по отношению к формам, сам создавая эти формы, как носитель и дирижер света. Следовательно, здесь мы имеем формы и планы, выстраиваемые с помощью света. Если же посмотреть по-иному: у нас имеются чистые, совершенные цвета, чудесно купающиеся в светотени. Его палитра близка палитре Сассетты – холодная, «серебристо-пепельная», но насколько же она выразительна! Лишь Вермееру удастся воспроизвести некоторые из этих волшебных оттенков.

В живописи можно воспроизвести, повторить и скопировать множество вещей. Только никому еще не удалось повторить скульптурных людей, которых представлял Пьеро. Именно скульптурность либо, если кому-то больше нравится, монументализм – черта, характерная практически для всех героев умбрийца. Они стоят. Стоят так, словно намереваются простоять целую вечность. Когда идут – ступают тяжело, будто крестьянин, переходящий болотистое поле, когда каждый шаг погружает их в размокшую землю. Они напоминают фигуры фараонов, королевские скульптуры с готических порталов или же греческие колонны. Типичная для Мальро⁸ блестящая формулировка «египетская тяжесть Пьеро делла Франческа» (1957) относится именно к этим персонажам, к этому собранию раскрашенных статуй, которые от статуй отличаются лишь тем, что сделаны не из камня, а пребывают, словно статуи, в неподвижности (говорилось о «параличе» всадников и мчащихся галопом лошадей у Пьеро), но не по причине слабого мастерства – они застыли в вечности, поскольку их творец символизировал человечество фигурами, не носящими часов.

Кортежи Пьеро – это молчаливые, литургические процесии гигантов с ренессансного острова Пасхи, где мертвая тишина гудит словно торжественный колокол, а природа на втором плане является всего лишь служанкой, она полностью закрыта величием человека, выступающего на авансцене. Все эти мужчины и женщины, кажется, принадлежат некоей погибшей, героической расе, некому племени сильных, прекрасных и немых великанов. Они представляют собой воплощение собственной неповторимости и достоинства, они движутся неспешно и церемониально, и эта церемониальная окаменелость

⁸ Андре Мальро (1901-1976), французский писатель, культуролог и политик.



Пьеро делла Франческа «Беременная Мадонна»
 (1460/65, фреска, перенесенная на металлическую подложку, 260x203
 Кладбищенская церковь, Монтерки, Италия)

придает сценам надвременный характер. Глядящие на нас глаза будто слепы. Каждому и каждой из них по тысяче лет. Они настолько незыблемы, столь торжественны, так соборно монументальны, настолько отбрасывают всяческую чувствительность и нежность Фра Анжелико, что практически бесчувственны, ибо являются символами и эмблемами чего-то трансцендентно тяжелого. Они неумолимы, ибо неумолима судьба, которую они изображают. Они не могли бы тронуть душу, а лишь внушить уважение, поскольку Пьеро желал не достучаться до наших сердец, а лишь тронуть наши умы. Бернард Беренсон⁹ (1950 г.) считал их уж слишком «безличными» и был прав. Даже Веласкес, у персонажей которого сложно заметить какие-либо чувства, не показывал нам фигур столь безличных и таких холодных. Только этот высокомерный холод и эта «безличность» вовсе не означают отсутствия жизни, что замечательно выразился Вирджилио Джилардони¹⁰, когда писал: «Они кажутся нам собранием великанов, что сошли к людям, чтобы дать им пример силы, достоинства, возвышенности чувств (...) Они словно вычерченные геометром колонны, и, тем не менее, из них лучится чудесная, сверхъестественная жизнь».

Величие (не только физическое, в большей мере – моральное) таких персонажей – это заново открытое Ренессансом величие человека, почитателем которого был Пьеро. Если же

⁹ Бернард Беренсон (1865-1959), американский историк искусства и художественный критик, при жизни считавшийся крупнейшим авторитетом в области живописи итальянского Ренессанса.

¹⁰ Вирджилио Джилардони (1916-1989), швейцарско-итальянский исследователь-искусствовед.



Пьеро делла Франческа «Воскресение Христа»

(1463-65, фреска; 225x200

Городская пинакотека, Палаццо деи Приори, Сан sepолькро, Италия)

смотреть с точки зрения красок и кисти – он был последователем Мазаччо. Все, кто писал тогда людей-великанов, включая Микеланджело, были обязаны Мазаччо, вдохновляясь пантеоном его персонажей из Капеллы Бранкачи – фигур, что демонстрировали «праведное достоинство, подкрепленное земной сущью» (Камилло Семензато¹¹, 1992). Но гиганты Мазаччо иногда лгутся неожиданной внутренней жизнью, в то время, как персонажи Пьера всегда торжественно спокойны. И еще одно различие – хотя все мастера Возрождения утверждали своим искусством человечность, Пьери превзошел других, представляя сверхчеловечность в хорошем (не расистском и не дискриминирующем кого-либо) смысле этого слова. Когда же мы говорим «сверхчеловечность» – мы думаем о божественности. Персонажи Пьера делла Франческа настолько могущественны, словно сами являются богами, так что никаких иных богов им уже не нужно. О «Мадонне» из Сан sepолькро Олдос Хаксли¹² сказал так: «Эта мать Христа, вероятнее всего, не христианка». То же самое мы могли бы сказать и о других «Мадоннах» Пьера, среди которых наиболее неоднозначной всегда была «Беременная Мадонна». Точно то же самое он мог бы сказать о впечатляюще-грозных, словно Пантелеймона, Христах Пьера, гипнотической силы которых «не способна передать никакая репродукция», как правильно заметил Мальро. Боги Пьера делла Франческа – это сверхлюди. Но разве Бог-Сын, посланный Богом-Отцом, не был Человеком, а следовательно – сверхчеловеком?

¹¹ Камилло Семензато, итальянский писатель и историк искусств.

¹² Олдос Хаксли (1894-1963), британский писатель.

Можно сомневаться в словах священников и пророков. Тем не менее, стоя перед живописными работами человека, рукой которого направлял квази-сверхчеловеческий, величественный инстинкт, трудно усомниться в том, что существуют гипостатические миры великанов, богов и вещи, которые и не снились нашим мудрецам. Во всех его произведениях виден мир... хотелось бы сказать: аристократический или царственный, только это было бы эвфемистичным сравнением, не отражающим полноты силы и возвышенности этого континента героев. Всматриваясь в каждую из этих картин, мы испытываем различные чувства, главным из которых является восхищение, но прежде всего, мы чувствуем мелочность, более того: ничтожность нас самих и нашего мира. Персонажи Пьера нас не презирают, не игнорируют, они нас попросту не замечают, так что сомнительно, чтобы они хоть что-то испытывали к отсутствующим объектам. Их мир существует исключительно для них самих, словно некий очень отдаленный остров...

Бессстрастная отстраненность и замкнутость фигур гениального провинциала обладает божественным измерением не в христианских, но в олимпийских категориях (потому то Хаксли и осуждал христианство Мадонны из Сан-Сеполькро), то есть, в измерениях, нам недоступных, хотя они и должны служить каждому в качестве образца человеческой формы. Никогда мы не долетим до этого космоса гордых гигантов, поскольку никогда не изобретем топлива, которое позволит преодолеть расстояние в миллионы световых лет, которые отделяют нас от их созвездия.

«Световые годы» опять напомнили мне главное изобразительное средство Пьера – свет. Все эти атлетичные герои умбрийца, обладающие крестьянской фигурой и аристократическим либо литургическим достоинством, теряют свой геркулесовский тоннаж из-за волшебного, нереального света, который отбирает у них вес и превращает в деликатных персонажей, что существуют во вневременном, залитом светом пространстве умбрийского пейзажа. Этот неземной свет минимизирует человеческие (земные) черты, перенося их в страну божеств. Некая магическая субстанция связывает персонажи, атмосферу и пространство в сияющее единство, определяющее непоколебимый пьедестал художника на страницах Истории. Каждое из двух моих любимых произведений Пьера – и религиозное, и светское – является тому примером и вовсе не потому, что оба представляют собой доски, где смешанное использование масляных красок помогло достичь совершенства.

Смешанное использование масляных красок? Да. Пьеро начинал с чистой темперы, чтобы впоследствии – под фламандским влиянием – перейти к смешанной технике, масляно-темперной, а в последних своих работах применял уже исключительно масло. Точно так же эволюционировала тогда техника многих мастеров. Для них важна была эффектность. Но гений из Борджо-Сан-Сеполькро был столь же эффектным и во фресковой живописи. Этот человек не умел писать посредственно.



Пьеро делла Франческа «Бичевание Христа»

1453/70, дерево, масло и темпера; 58,4x81,5

Национальная галерея Марке, Палаццо Дукале, Урбино, Италия

Художник XX века Филипп Гастон как-то в отчаянии сказал, что когда он смотрит на это произведение, его гениальность отбирает у него всякое желание рисовать. Гастон своим признанием раскрыл боль многих современных художников.

Две сцены в одном кадре: слева – сам акт пытки, справа – трое странных, повернувшихся спинами к ней, безучастных свидетелей. А может, и не свидетелей? Быть может, эти трое ничего не знают о наказании? Тогда у нас имелось бы два разных живописных изображения, объединенных на одной доске и разделенных колонной. Колонной и разного рода светом.

Бичевание Христа происходило ночью. По мнению некоторых экспертов (например, Карло Бертелли, 1991), Пьеро отдал этому должное, и только правой части картины дал дневной свет, в то время как левой – свет невидимых ламп (и действительно – свет в правой части падает с противоположной стороны, чем в левой половине картины), что еще сильнее отделяет обе части. Некоторые интерпретируют данный трюк как столкновение-разделение сакрума и профанума, мира Божьего (бibleйского) и светского (земного), только сомнительно, чтобы Пьеро представлял Божественное – ночным мраком, а Мирское – солнечным светом. В каждом прикосновении кисти здесь совершенная четкость, достойная знатока математики и геометрии, ничего здесь не отдано на волю случая, все сделано с определенной целью, только не все цели Пьеро мы способны понять.

Михаэль Левей пишет: «Трудно найти что-либо более тщательно продуманное, чем композиция «Бичевания Христа». Она перестала быть иллюстрацией Страстей Христовых и превратилась в сложное произведение формального образца, значения которого мы все еще до конца не понимаем. Картина, похоже, хранит свою тайну, даже если на первый взгляд кажется квинтэссенцией открытости и прозрачности. Мы можем догадываться, что она рассказывает нам о многих вещах, одной из которых, без сомнения, является порядок или гармония в строго математическом значении. Все это те самые законы, в которые верил Пьеро делла Франческа; он не обращал внимания на актуализацию темы, чтобы этим достичь вневременности» (1967).

«Картина, похоже, хранит свою тайну...» Да и если бы только одну! «Бичевание» – это целая пирамида секретов; в плане таинственности только «Гроза» Джорджоне способна конкурировать с произведением Пьеро загадочностью своего слоя значений вообще, и сводом исследовательских работ – в частности (количеством попыток пояснений и версий, одним словом – дешифрующих работ). Но в особом смысле «Гроза» проигрывает – количество секретов «Бичевания» бьет все рекорды. Мы оговорим и малые и крупные, а

начнем с основных – мы даже не знаем, когда Пьетро свою картину написал, нам неизвестно, что он хотел изобразить и где произведение находилось первое время. Нам известен меценат, Монтефельтро из Урбино, но вот куда картина попала вначале? В дворцовую капеллу? В "studiolо" (рабочий кабинет) графа Федериго, ставшего впоследствии герцогом? В собор города Урбино? С какой целью картина писалась? Она слишком велика для алтарной пределлы, но слишком мала для самостоятельного алтаря. Что касается даты создания, выдвинуто множество гипотез, и финалом стал промежуток в двадцать шесть лет – между 1444 и 1470 годами – то есть, это поражение для историков, поскольку некоторые древнеегипетские памятники мы можем датировать намного точнее! Сегодня принято считать, что картина была написана не ранее 1453 года, но это тоже всего лишь предположение.

Левей упомянул о «математической гармонии» (следовало бы скорее сказать – геометрической), как о единственной надежной формуле, введенной сюда самим Пьетро. Правда, этот трюк секретом не является. Пьетро делла Франческа был вторым (после Учелло), а среди художников одним из трех главных (наряду с Учелло и Мантеньей) фанатиков перспективы ренессансной эпохи; он постоянно изучал законы геометрии, много на эти темы писал и «перспективно» писал каждое свое произведение. Прекрасное обыгрывание архитектуры в качестве фона для персонажей (коронный прием итальянцев, начиная со знаменитых «Райских врат» флорентийского баптистерия работы Лоренцо Гиберти) у Пьетро было навязчивой привычкой. Только нигде он не продемонстрировал своего геометрического мастерства столь же лихо, как в **«Бичевании»** – эта картина является королевой игр с перспективой в итальянской живописи.

Но на этой доске царит и чистая математика. Конкретно же – восьмерка, цифра 8. Она здесь повсюду (восемь действующих лиц, по восемь плиток в ряду на каждой четверти покрытой плиткой площади, восемь бордовых полос плиточного пола дворца в тени, и восемь – на солнце, восьмилучевые звезды плиточного покрытия вокруг Христа и т.д.). Восьмерка означает вечность, бесконечность. В христианской символике она может символизировать Воскресение. Восьмерку образуют два скрещенных знака вопроса – по одному для каждой части живописного произведения.

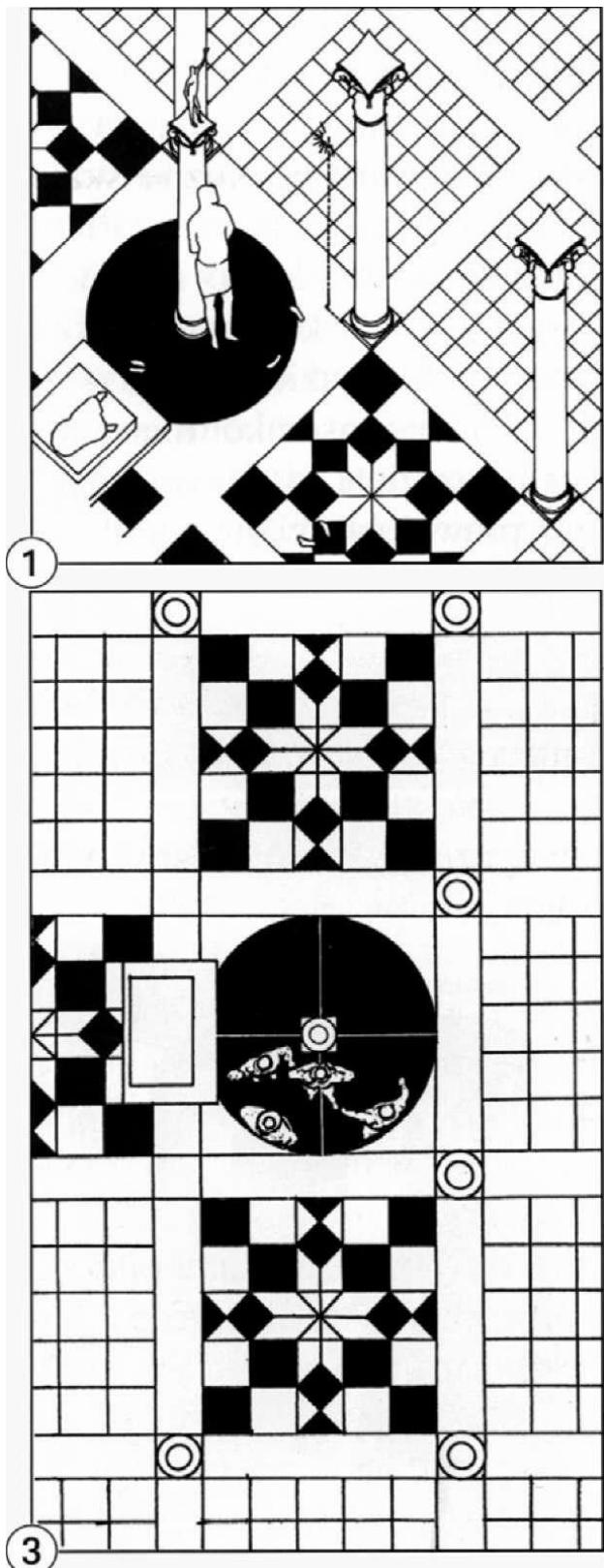
Левая часть – сцена внутри атриума, являющегося фрагментом претория Пилата, а правая часть – площадь рядом с атриумом. Когда Левей пишет, что «*все событие замкнуто в точном кубе атмосферного кристалла, ограниченном сверху богатым потолком, а снизу – кладкой из черных и белых плиток, сложенных во вневременном узоре*» – он имеет в виду левую часть. Ее геометрическую точность в 1953 году исследовали Р. Виттковер и Б.А.Р. Картер¹³. Впоследствии, для этого несколько раз использовались компьютеры. Всякий раз вердикт был одним и тем же: **«Бичевание»** – это шедевр несравненной перспективы планиметрических фигур, а сокращения кессонов¹⁴ потолка и геометрия узоров плиточного пола – это великолепная художественная иллюстрация трактата Пьетро **"De prospectiva pingendi"**. Художник не ошибся здесь ни на миллиметр, ни на малую долю углового градуса, словно бы сам пользовался компьютером. Так же было установлено, что модулем безупречной системы пропорций **«Бичевания»** является тонкая черная полоска мрамора, которую мы видим над головой мужчины в греческом одеянии и в большой шляпе (первый слева из трех персонажей правой части).

Занятия увлекательнейшей геометрией левой части (*atrium*) довольно долго отвлекали внимание исследователей от правой части (*"piazza"* – площади). Когда же, наконец, ее проанализировал Томас В. Чарновский, выяснилось, что перспектива картины

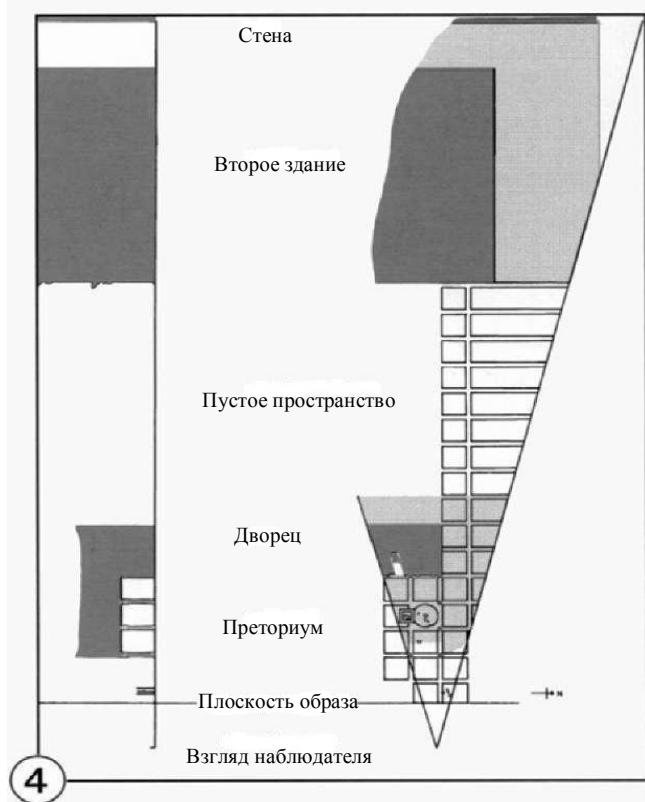
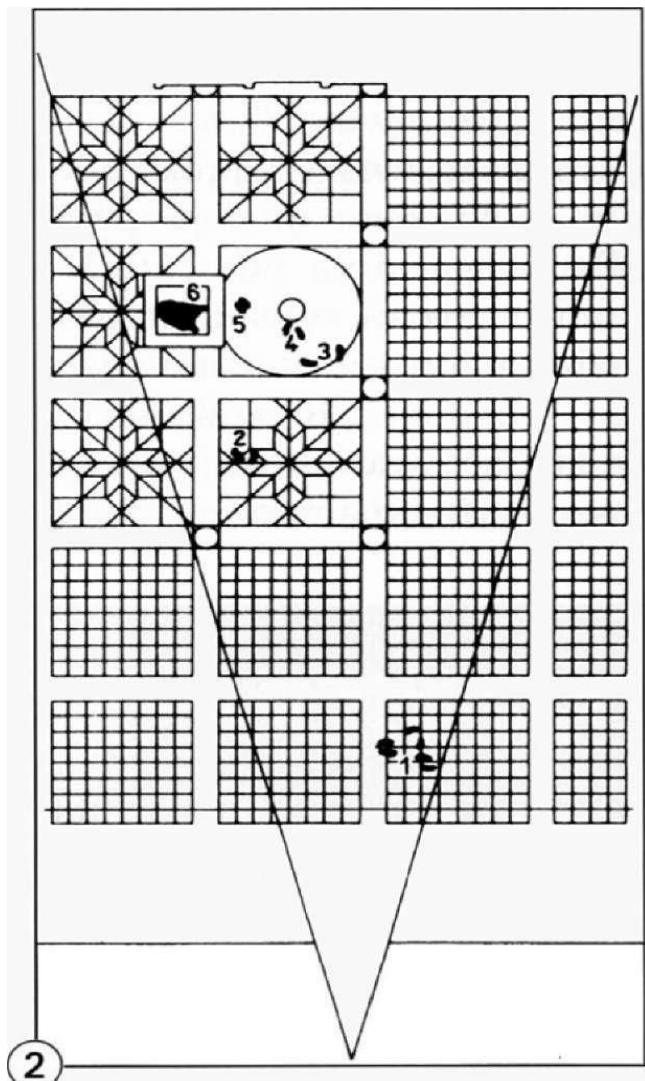
¹³ Рудольф Виттковер (1901-1971), художественный исследователь и историк искусства, родился и получил образование в Германии, в 1933 г. – эмигрировал в Англию, последний период жизни провел в США, профессором истории искусств в Гарвардском и Колумбийском университетах, а также на почетных должностях в художественных собраниях и фондах; **Бернард Артур Рустон Картер** (1909-2006), английский художник и педагог.

¹⁴ Здесь: выступающие ребра потолка, делящие его на отдельные квадраты.





**Результаты исследований
Чарновского (1 и 2),
Виттковера и Картера (3 и 4)**



достигает 84 метров в глубину! Различные масштабы фигур (три крупных персонажа правой сцены и поменьше – слева) являются здесь также фрагментом игры с перспективой, устанавливающей глубину. Элие Форе¹⁵: «Глубина картины, равно как и моральная экспрессия лиц и жестов, стала одним из актеров трагедии». Не главным ли актером? Для Учелло перспектива была главным героем его картин; в отношении же «Бичевания» Пьера делла Франческа мы можем рискнуть лишь предположить подобное. Глядя на эту гениальную композицию, построенную из отступающих вдаль кубов, мы понимаем, почему столько исследователей (Герберт Рид, Андре Льоте и др.) признавали мастера из Борджо-Сан-Сеполькро «первым кубистом» европейского искусства.

Кубизм – это антиреализм. Можем ли мы назвать Пьера антиреалистом? Хватает и подобных мнений, по крайней мере, в отношении «Бичевания». Эта картина замечательным образом (лучше даже, чем творчество Босха) доказывает, что, говоря об искусстве тех отдаленных времен, мы без опасений можем говорить о нереалистическом искусстве. Наш современник, французский художник с польскими корнями, Балтус (Бальтазар Клэссовский де Роля) сказал в А.Д. 1993: «Всякая живопись является абстрактной в том смысле, что все создаваемое нами является определенной абстракцией. Следовательно, хоть я и близок к тому, что называется реализмом, я считаю, что на самом деле реализма нет». Именно в этом смысле у Пьера реализма нет, только его у него нет гораздо больше, чем у многих иных гениев давних времен. Рассмотрим, как персонажи Пьера разыгрывают сцену бичевания:

Пилат сидит на золотом *"sellā plicatilis"* словно режиссер камерного спектакля на режиссерском складном стульчике. Перед ним группа комедиантов-мимов творит акт библейского искусства в манере, которая довольно далека от натурализма, зато весьма близка к пантомиме. Позы и жесты откровенно символичны; здесь нет трагедии, боли, крика, какого-либо страдания, как будто бы сидящий слева режиссер (Пилат) сказал актерам: «А теперь сделайте вид, словно его мучаете, и замрите в этих позах, пока Пьero не спустит затвор аппарата». Вот они и замерли. Застыли группой, исполненной поэзии, но никак не ужаса. И именно эта поэзия плюс геометрия (жесткая перспектива) дают нам шедевр. Шедевр с неподвижными, но живыми фигурами. Персонажи Учелло были мертвыми, словно деревянные куклы или будто плоские, застывшие «вырезные аппликации» Византии. Человек у Пьера статичен, но он живой. Все его персонажи живут, хотя они исполнены величественной неподвижностью – даже рыцари в разгар боя окаменели, словно на остановленной кинопленке, став эмблемами схватки, хотя сами никого не убивают. Эта величественная неподвижность, столь типичная для искусства Пьера, в «Бичевании Христа» преодолела ужасно опасный барьер. Ибо здесь перед нами сцена мук. Только Пьero, даже пытке и всем персонажам, участвующим в варварстве мучения, не исключая непосредственных палачей, сумел придать величественное достоинство.

Святой Матфей говорит: «...И плевали на Него и, взяв трость, били Его по голове» (27, 30). Палачи, написанные Пьero, орудуют многохвостыми «дисциплинами»¹⁶; здесь мастер не совсем верен Писанию. Но атриум, в котором происходило бичевание, он изобразил по старинным греческим текстам и комментариям к ним Св. Амвросия. По тем же источникам – избиваемого Христа привязали у колонны, вырастающей из центра порфирового диска, означавшего центр Земли. Подобная одиноко стоящая колонна была символом Иерусалима, разрушенного Титом и восстановленного Адрианом. Ее считали центром мира и впоследствии идентифицировали с колонной Солнца, а Иерусалим называли Гелией (Аэлия Капитолина¹⁷ в VI веке стала Гелией Капитолиной) – Городом Солнца. Здесь присутствует христианский синкретизм, так как Иисуса Христа идентифицировали с древне-

¹⁵ Жак Элие Форе (1873-1937), французский историк и эссеист.

¹⁶ Здесь: плетка с несколькими ремнями; орудие наказания, дожившее в некоторых учебных заведениях Европы до начала XX века, во флоте ее называли «кошкой».

¹⁷ В 135 г. император Адриан построил новый город на месте Иерусалима, который назвал Аэлия Капитолина, и никому из немногих оставшихся в Палестине евреев не было разрешено там жить.

греческим богом Солнца, Гелиосом. Пьетро делла Франческа осуществил собственную синкретизацию: он написал порфировый диск внутри атриума Пилата, а колонну, у которой бичевали Христа, объединил с колонной – символом Гелии, увенчав ее символизирующим Солнце золотым идолом, держащим в руке гигантскую жемчужину, символизирующую Телесное воплощение Сына Божьего (впоследствии Лука Синьорелли повторит сцену бичевания у колонны, увенчанной солнечным идолом).

Истинную колонну, которая, якобы, служила для наказания Христа, описал в A.D. 1333 некий паломник из Бордо. Стояла она якобы в доме Каифы на горе Сион, пока ее не перенесли в церковь в Сионе. Пьетро изобразил колонну в соответствии с законами Витрувия¹⁸, придав ей ионический ордер, в то время как остальные колонны в атриуме Пилата имеют ордер коринфский. А поскольку колонна, являющаяся символом Гелии Капитолины, определяла – в соответствии с легендой – центр человеческого мира и космоса, некоторые исследователи предполагают, что Пьетро делла Франческа, одевая персонажей «Бичевания» в различные одежды (от греческих до арабских), желал этим символизировать присутствие всего человечества. Правда, анализ трех фигур в правой части картины, породил и более определенные гипотезы.

Правая сторона картины, с теми тремя мужчинами – это истинная россыпь предполо-



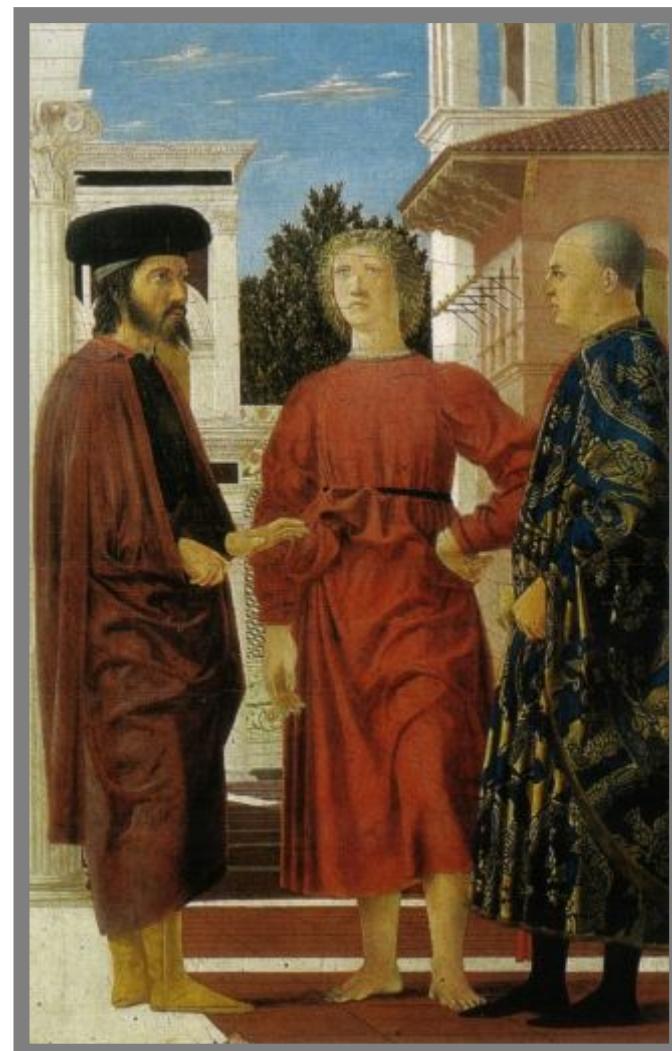
Пьетро делла Франческа
«Битва Константина с Максенцием», фрагмент
из цикла, посвященного «Легенде Святого Креста»
(1452/66, фреска
Пресвитерий церкви Сан-Франческо, Ареццо, Италия)

¹⁸ **Марк Витрувий Поллион**, римский архитектор, инженер, теоретик архитектуры второй половины I века до н. э.; является автором эргономической системы пропорционирования, позднее получившей распространение в изобразительном искусстве и архитектуре («Витрувианский человек» Леонардо да Винчи и пр.).

жений, благодаря которым историкам искусства будет чем заниматься до конца времен. Самый древний и наиболее популярный тезис гласит, что Пьero делла Франческа представил здесь графа Урбино, Оддантонио да Монтефельтро (сводного брата герцога Урбино, Федериго да Монтефельтро), и двух его скверных советников, Манфредо дель Пио (vel de Пии) ди Кесена и Томмазо ди Гвидо дель Агнело, которых к Оддантонио подослал враг семейства Монтефельтро, Сиджизмондо Малатеста из Римини. Эти двое составили, при участии Федериго, заговор, жертвой которого Оддантонио и пал в 1444 году. По мнению сторонников данного тезиса (в том числе Дж. Деннистоуна, 1851; Р. Лонги, 1927; М. Сальми, 1945; П. Ротонди, 1950; П. Бьянкони, 1957; Д. Формаджио, 1957; П. Даль Поджетто, 1971) – босой юноша, стоящий в героической позе, это Оддантонио, а два стоящих рядом с ним мужчины, лица которых насторожены (сосредоточенные, хитрые, напряженные), это и есть упомянутые советники молодого человека. Часть историков (в том числе Дж.Ф. Пичи, 1892; Г. Зибенхунер, 1954; Е. Баттисти, 1971) предполагает, что стоящий посередине молодой человек, это и вправду Оддантонио, но рядом с ним совершенно другие лица, среди которых находится его отец, Гвидантонио да Монтефельтро. Мерилин Аронберг Лавин утверждает (1968, 1972, 1992), что средний персонаж – это аллегорическая фигура, связанная с неким умершим юношем (совсем необязательно с Оддантонио да Монтефельтро), а стоящие рядом с ним – это Оттавиано Убальдини и Лодовико Гонзага¹⁹. Убальдини был астрологом, в Италии же астрологов называли «чернобородыми» ("barba nera"), следовательно, данному тезису более соответствует бородатый мужчина слева. Карл Гинсбург выдвинул (1981) еще один тезис: данная троица – это сын Федериго да Монтефельтро, Бонконте (в середине), кардинал Виссарион²⁰ (слева) и заказчик картины, Джованни Бакки. Это еще не все «типы» исторических предположений, так что, вне всяких сомнений, у подобной игры имеется большое будущее.

Предположения относительно персонажей на правой части картины нашли богатое продолжение в интерпретации их значений. Что означают, кого, или что символизируют эти три персонажа?

Высказываемые предположения можно сгруппировать в три интерпретационных блока: еврейско-библейский, еврейско-еретический и византийский vel константинопольский, связанный с оплакиванием католической церковью падения (завоевания исламом) Константинополя в 1453 году. На это указывает головной убор византийского императора и физиономия султана Мехмеда II, которые дал Пилату Пьero, притом, что левая фигура в этом трио носит одежды греческого (византийского)



¹⁹ Оттавиано дель Убальдини (ок. 1213/1214-1273), кардинал, гибеллин, влиятельнейшее лицо в папской курии своего времени. Лодовико II Гонзага (1412-1478), правитель Мантуи с 1444 г.

²⁰ Виссарион Никейский, до принятия в 1427 г. пострига носивший имя Василий Бессарион (1403-1472), византийский богослов, выступивший инициатором унии православной и католической церквей (1439) и возведённый папой Евгением IV в кардиналы.

вельможи, а правый персонаж – богатые, расшитые золотом (влияние нидерландской живописи) одеяния западных сановников, с лежащей на плече алой епитрахилью члена высоких собраний, отдающих приказы. Т. Гума-Петерсон вывел (1976) из этого тезис, что здесь мы видим грека, умоляющего западных вельмож начать вооруженную интервенцию для спасения восточного христианства, то есть, объявить крестовый поход, который должен освободить Константинополь и Святую землю. Ф. Уиттинг (1898) и К. Кларк (1951) считали, будто бы троица на правой стороне картины – это три члена Совета Мантуи, как раз планирующие подобный поход в 1459 году. Зато второй блок интерпретаций содержит несколько тезисов иудейско-бблейского происхождения. В соответствии этими тезисами, по правой стороне произведения мы видим:

- Трех взбунтовавшихся против Бога бблейских царей или князьков, о которых говорит Второй псалом²¹ (еще в первой половине XIX века на краю или на раме картины можно было прочитать фрагмент этого псалма). Тезис, идентифицирующий трех мужчин Пьера с троицей взбунтовавшихся против Господа "princeps"²², поддерживали многие исследователи.
- Двух иудейских жрецов и исполненного раскаяния Иуду (Е. Гомбрич, 1952, 1953).
- Иосифа Аrimafейского²³ и двух иудеев (К. Гилберт, 1971).
- Христа между двумя высшими иудейскими священниками (М. Салми, 1979).
- Трех членов Синедриона (Л. Борджо, 1979)

И, наконец, третий блок интерпретаций вносит языческо-еретическую нотку. По мнению П. Мюррея (1968), Пьero представляет иудея, князя и еретика, но по мнению Ш. де Толнея – эти три фигуры символизируют европейскую ересь, греческое язычество и иудаизм.

В настоящее время больше всего сторонников имеет, егда и является наиболее модным, константинопольский тезис (фигура повернутого к нам спиной и присматривающегося к бичеванию мужчины в мусульманской одежде является серьезным доводом в пользу данного мнения). Что же касается молодого человека, стоящего между двумя вельможами – более всего сторонников у тезиса, что это Христос. Юноша весьма походит на молодого пророка, которого Пьero написал на стене алтарного притвора в Ареццо – он стоит в схожей позе, лицо лучится непреклонностью и благородством (в то время как лица окружающих его мужчин запятнаны грехом и слабостью), сюда он пришел босым и одетым в простой «*пеплос*»²⁴ (в то время как окружающие его одеты богато). Быть может, какое-то значением имеет и тот факт, что фоном для голов двух сановников является архитектура, а для головы юноши – куст лавра. И этот флористический фон, возможно, символизирует буколическую невинность (противопоставленную урбанистической греховности) или же, скорее, указывает на нечто неземное, пришедшее из иного мира. А может, здесь идет речь о лавровом венке победителя?

По мнению Сальми (1979), заказчик картины, Федериго да Мантефельтро, желал, чтобы Пьero делла Франческа дал Христу лицо Оддантонио, а двум его коварным советникам – лица иудейских священников. С этим не соглашаются те, кто утверждает, будто бы вельможа слева (в греческом одеянии) многозначительным жестом смягчает ссору между молодым человеком и вторым сановником. Но поразительное сходство позы (своебразный контрапост) бичевого Христа и босого юноши, одетого в красный «*пеплос*» – позволяет предположить, что Пьero изобразил здесь Иисуса дважды, на правой и на левой сторонах картины.

²¹ 2-й псалом Давида (1-3)

Зачем мятутся народы, и племена замышляют тщетное?

*Восстают цари земли, и князья совещаются вместе против Господа и против Помазанника Его:
«Расторгнем узы их, и свергнем с себя оковы их».*

²² Здесь: «князей» (ит.)

²³ **Иосиф Аримафейский**, иудейский старейшина, в гробнице которого был погребён Иисус Христос; упоминается всеми четырьмя евангелистами в повествовании о погребении Иисуса.

²⁴ Верхняя одежда без рукавов, надевавшаяся поверх туники. Женская версия – пеплум.



Пьеро делла Франческа «Пророк»
(1452/66, фреска; высота 75

Пресвитерий церкви Сан-Франческо, Ареццо,
Италия)

Дж. Поуп-Хеннесси²⁵ выдвинул тезис (1986), что на картине представлено вовсе не бичевание Сына Божьего, а бичевание Св. Иеронима (как на картине Маттео ди Джованни). Он имеет на это право. Каждый имеет право приводить свои умозаключения, строить догадки, шокировать своеобразием мнений. Но, пока нет твердых доказательств, я останусь сторонником мнения, что в «Бичевании Христа» – точно так же, как и в «Икаре» Брейгеля – главной темой является безразличие мира по отношению к страданию. Брейгель символизировал его каменным спокойствием землепашцев и пастухов²⁶. Пьерио – тремя фигурами, показавшими спины тому, как унижают Человека.

Все величие мастера из Борджо-Сан-Сеполькро заключено в этой фигуре Человека – Сверхчеловека – Бога. Юноша излучает скульптурное достоинство, он горд, красив и тяжел, словно блок гранита; его ноги прочно стоят на земле, словно колонны античного и папского Рима, или словно деревья, и вместе с тем он эфирный, призрачный, почти прозрачный, не от мира сего, а из Космоса, со звезд, с Небес, которым молятся люди. Он *не понят* словно Бог. Словно колдовская магия гения Пьерио из Борджо-Сан-Сеполькро.

понят словно Бог. Словно колдовская магия гения Пьерио из Борджо-Сан-Сеполькро.

²⁵ Сэр Джон Уидхэм Поуп-Хеннесси (1913-1994), британский историк культуры и музейный директор; выходец из знатной ирландской семьи, в 1967-73 – директор Музея Виктории и Альберта, в 1974-76 – Британского музея, 1977-86 шеф Департамента европейской живописи в нью-йоркском Музее Метрополитен и преподаватель в Институте изящных искусств Нью-Йоркского университета.

²⁶ См. главу 35 – примечание автора.



Пьеро делла Франческа «Портрет Федерико да Монтефельтро»

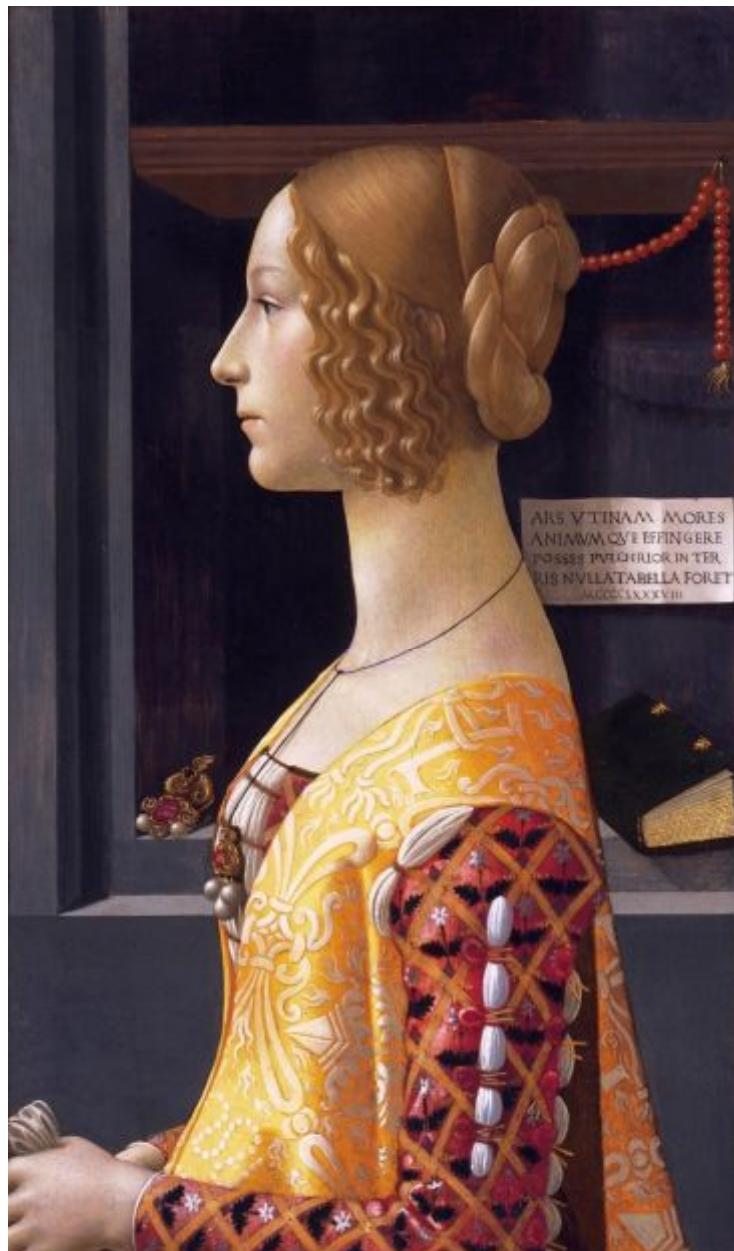
1472/74?, дерево, масло и темпера; 47x33
Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Великолепнейший, без всякого сомнения, мужской портрет эпохи Возрождения, мужская «Джоконда». На мой взгляд – это красивейший мужской портрет во всей живописи белых людей.

Начиная с поздней Готики, портрет становиться все более частым мотивом в европейском искусстве, хотя еще долгое время он не имел особой ценности в качестве отдельного жанра живописи. В эпоху Ренессанса, стиля «воскрешавшего» античность, он стал столь же широко популярен, как и у древних римлян. И по той же самой причине – стал передаточным звеном к обретению бессмертия. Но также и потому, что Ренессанс – это время Гуманизма, время, когда человек становится мерилом всех вещей, а искусство – знаком преклонения, возложенным художником на алтарь человечности.

А теперь давайте подумаем: как оценивать портреты? По каким критериям? Если бы в качестве критерия мы приняли физическое подобие изображенного модели – то да, мы имеем хороший портрет. Только это фотографические лавры, банальный, хамский веризм²⁷. А где душа? Давайте посмотрим: вот знаменитый контерфект Джованни Торнабуони кисти Доменико Гирландайо. На его фоне автор поместил слова, являющиеся чем-то вроде жалкой

²⁷ **Веризм** (от итал. vero - правдивый), реалистическое направление в итальянской литературе (Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Деледда), опере (П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини), изобразительном искусстве (скульптор В. Вела, живописец Дж. Пеллицца) кон. XIX в., близкое к натурализму; характерны интерес к быту бедняков, особенно крестьян, внимание к переживаниям героев, острые драматические коллизии, подчеркнуто эмоциональный стиль.



Доменико Гирландайо
«Портрет Джованны Торнабуони»
(1488, дерево, масло; 77x49)

Музей Тиссена-Борнемиса, Мадрид, Испания)

и страстей, достоинств и недостатков, словом, наиболее классических черт человека. Теперь давайте спроектируем это на изобразительное искусство. В наиболее удачных портретах художник или скульптор – ничего не теряя из индивидуального подобия *fizys* и *psyche*²⁸ – поднимается, все же, над индивидуальным характером изображаемой личности, стремясь к обобщению. Это могут быть различные, большие или меньшие обобщения. Меньшим обобщением является обобщение локальное – к примеру, это будет тип флорентийского юноши, который часто писал Боттичелли, тип венецианского дожа, наиболее совершенно представленный Беллинини, тип миланской дамы кисти Леонардо или же тип британского аристократа кисти ван Дейка²⁹. Большим обобщением является обобщение эпохальное – здесь великолепный пример дает тип просвещенного гуманиста эпохи Возрождения, кото-

просьбы, следующей из слабости: «*O, искусство, если бы ты могло изобразить еще и душу – не было бы на свете более прекрасного портрета*». Душу! То есть, вся проблема сводилась бы к психологии изображаемого? Вроде бы да, ибо, когда на доску или на холст (все чаще на холст – развитие станковой живописи в то время в значительной мере способствовало развитию портретного жанра) переносились не только физические, но и психологические черты, *ergo* – когда удавалось передать внутренний мир портретируемой личности – мы получали портрет очень хороший или даже великолепный. Но можно ли было назвать такой портрет гениальным? Что отличает портрет, который выполнен безупречно с точки зрения техники, и который является безупречным в качестве психологического документа, от великого произведения искусства? Быть может, чистая эстетика высшей пробы, то есть, формальное совершенство? Нет – подобным образом мы можем оценивать натюрморт, но это слишком мало для портрета. Так что же тогда?

Попытаюсь дать ответ, призвав на помощь У. Шекспира. Действующие лица его драм очень достоверны, они индивидуальны, но в то же время – и в этом заключено их превосходство – они архетипичны, то есть, являются отражениями глубинных человеческих характеров

²⁸ **Физис и Психе** (греч.), природа и душа, здесь: внешнее подобие и внутренний мир.

²⁹ См. главу 43 – примечание автора.



Сандро Боттичелли
«Портрет молодого человека»
(1470/74, дерево, темпера и масло; 57,5x44
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Джованни Беллини
«Портрет дожа Леонардо Лоредано»
(1501/05, дерево, масло; 61,5x45
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

рый мы видим на автопортретах Дюрера³⁰. Величайшим же обобщением является обобщение вневременное, достигающее трансцендентальности. Пример – «Мона Лиза» Леонардо³¹.

Каким обобщением является «Портрет Федерико да Монтефельтро»? Близким к трансцендентальному – эпохальным обобщением. Здесь мы видим тип итальянского мецената эпохи Ренессанса. Федерико II Монтефельтро (1422-1482), герцог Урбино, был – если верить свидетельствам его современников, а все они в этом сходятся – одним из тех «совершенных людей», которые воплощали в себе идеал Кватроченто. Его внутренний мир представлял чудесную коинциденцию: солдафон с душой гуманиста. Будучи кондотьером (на службе Неаполя, Венеции и Папы) он брал от 50 до 60 тысяч дукатов за год военных действий и от 8 до 10 тысяч дукатов за год мира³². В качестве гуманиста (ученик Витторино да Фельтре, известного мыслителя и одного из творцов современной педагогики), он использовал мешки с дукатами для развития наук и художеств, став крупным патроном итальянского Возрождения.

Федерико пришел к власти в 1444 году, когда его сводный брат Оддантонио пал от руки убийц, что должно было произойти не без участия Федерико. Такие ходили слухи, только, по-видимому, все это было клеветой. Биографы Федерико, и в особенности автор знаменитых «Жизнеописаний», Веспасиано да Бистиччи, подчеркивают не только его мудрость и доблесть, но прежде всего благородство и праведность, «человечность» ("tanta

³⁰ См. главу 18 – примечание автора.

³¹ См. главу 17 – примечание автора.

³² Чтобы читатель мог представить порядок указанных сумм, приведу красноречивый пример. Лодовико Гонзага, желая привлечь Мантеню к своему двору в Мантуе, целый год искашал великого художника, пока, наконец, письмом от апреля 1458 года не предложил ему невероятную сумму жалования – 15 дукатов ежемесячно. От столь щедрого предложения Мантеня отказаться уже не смог – примечание автора.

humanita", "*sua inaudita humanita*"³³ и т.д.). Что же касается правления, он признавал кредо, что правитель обязан «быть человечным» (*"essere umano"*), ибо – как пояснил он Бистиччи – это первая вещь, которую подданные ожидают от него. Герцогом он стал в 1474 году (папа Сикст IV облагородил его графский титул герцогским за защиту церкви). В качестве вождя и государственного мужа его ценили не только в Италии, доказательством чему является Орден Подвязки, в кавалеры которого он был возведен английским королем.

В Италии Федериго был идолом для ученых и художников, поскольку из своего Урбино он создал великолепный, соперничавший с Флоренцией, рассадник Ренессанса. Центром этой столицы наук и искусств стал Герцогский дворец (Palazzo Ducale) в Урбино, выстроенный для Федериго архитектором Лучиано да Лаурами. Точнее его графский, а затем и герцогский, двор, ставший бессмертным благодаря перу Бальдассаре Кастильоне³⁴ (знаменитая книга "*Il Cortegiano*", или «Дворянин», известна полякам по изданию XVI века в переводе Лукаша Гурницкого). Дворцовая библиотека была восьмым чудом света, а поэзия, архитектура, геометрия, математика и живопись – теми сферами, которые развивались там лучше всего. Мастера кисти со всей Италии, и не только Италии, словно пчелы на мед слетались в Урбино (Пьеро делла Франческа, Лука Синьорелли, Мелоццо да Форли, Паоло Учелло, Юстус ван Гент, Педро Берругете, Фра Карневале и др.). Федериго говорил: *«Тех мужей мы признаем достойными нашего меценатства и вознаграждения, которых украшают знания и талант...»* Он умел распознать талант, был человеком разумным, много читал, со многими специалистами в различных областях вел профессиональные диспуты на специальные темы, а живопись любил настолько, что даже свою туалетную комнату обвесил картинами. Без таких уборных итальянский Ренессанс был бы, самое большое, тенью Ренессанса.

Меценат. Термин этот произошел от имени римского аристократа Гая Цильния Мецената, который (при императоре Октавиане) был большим другом и защитником людей искусства. В лекциях об итальянском Возрождении, я целый час посвящал теме меценатства. Церковь – кардиналы и, прежде всего, папы (Юлий II, Лев X, Климент VII, Александр VI). Горожане – купцы и банкиры, символом которых является флорентиец Франческо Сассетти, не имевший образования, но щедро финансировавший ученых и художников. И, наконец, аристократия, историю меценатства которой необходимо начать с великолепного мецената поздней Готики, Джан Галеаццо Висконти³⁵. Великие фамилии: Медичи – во Флоренции, Сфорца – в Милане, Монтефельтро – в Урбино, Малатеста – в Римини, Гонзага в – Мантуе, д'Эсте – в Ферраре и Модене. Всем им Никколо Макиавелли советовал на страницах «Государя», чтобы они были *"umano"*, но когда необходимо – не отступали перед предельной жестокостью. И они не отступали – факт, крайне важный, для морали и академической истории, хотя и забытый человечеством – но для искусства важным является то, что они не отступали и от культурного меценатства, и это мы тоже будем помнить.

Платили они именно за нашу благодарную память. В триаде pragmatического интереса меценатов окружение себя роскошью и сопутствующая пропаганда соседствовали с «исторической перспективой» (М. Левей: «Вместе с открытием законов оптической перспективы, Ренессанс открыл и перспективу истории»). Стремившиеся к абсолютизму, подчинявшие своей власти свободные городские коммуны, князья услышали от гуманистов, сколь памятную в веках славу обеспечило древним повелителям (Титу, Адриану или Константину Великому) аристократическое меценатство. Желание обессмертить свое имя связало кошельки богачей, и таким образом меценатство стало двигателем громадного транспортного средства, называемого Возрождением.

Но никакой двигатель не запустится без топлива. Топливом было золото и серебро.

³³ «Большая человечность», «его невероятная человечность» (лат.).

³⁴ **Бальдассаре Кастильоне**, граф Новилары (1478–1529), итальянский писатель. Автор трактата «О придворном», одного из самых знаменитых сочинений итальянского Возрождения.

³⁵ **Джан Галеаццо Висконти** (1351–1402), 1-й миланский герцог из рода Висконти, объединивший под своей властью значительные территории и способствовавший расцвету Милана.

Откуда же бралось необходимое золото с серебром в Европе, истерзанной войнами и эпидемиями Средневековья? Знаменитый французский историк, Пьер Гаксотт: «*Открытие Америки вызывает прилив благородных металлов в Европу, и они сделались теми оборотными средствами, благодаря которым и совершился Ренессанс*» (1928). Чушь! Колумб открыл Америку в год смерти мастера из Борджо-Сан-Сеполькро (1492), так что серебряно-золотой "boom" американской Конквисты мог дать фонды развития только для очень позднего Ренессанса, для Маньеризма и Барокко, но никак не для итальянского Кватроченто или для Нидерландов XV века. Конкурентка Урбино, Флоренция времен Медичи, черпала золото как раз из зарождавшегося капитализма – помимо обычной торговли товарами и плодами сельского хозяйства родилась торговля валютой, появились такие институции как банк и вексель (ценная бумага), без которых с той поры западная цивилизация уже не могла обойтись (благодаря этому, семейство Медичи было названо «отцами капитализма»).

Кто-то обязан дать средства и на памятник ростовщику как меценату Ренессанса. Это была профессия необходимая и проклятая. Синоды предавали анафеме профессию ростовщика (уже в IX веке), ее проклинали папы (в 1179 году Александр III отлучил ростовщиков от церкви и запретил хоронить их по христианскому обряду, указывая на то, что оба Завета осуждают ростовщичество). Но, чем сильнее такие явления как Кредит и Вексель стимулировали европейскую экономику – тем более Церкви приходилось смягчать свое отношение к... уже не ростовщикам, а банкирам. Да, торговый дом банкира родился из конторы ростовщика, а уважение к банку могло родиться, среди прочего, благодаря изобретению Чистилища в XIII веке (изобретение это – как доказывает французский историк Жак Ле-Гофф – в значительной степени повлияло на развитие банковского дела). С тех пор ростовщикам уже не грозил автоматически Ад, а только Чистилище, где они могли смыть грехи предоставления наличности в долг и получения прибыли с процентов, следовательно – получить спасение. Именно от обращения капиталов банкиры Ломбардии, Флоренции, Сиены или Пизы и получали средства, малая часть которых, предназначенная на меценатскую деятельность, и позолотила культуру Ренессанса.



Тем временем, Федериго да Монтефельтро свои средства получал традиционным путем: налогами (семь городов и три сотни деревень давали ему из года в год сто тысяч талеров), военной добычей и страшного жалования кондотьера. Все это он мог проесть, пропить, прогулять или же тезаврировать в драгоценные камни и благородные металлы. За то, что он тезаврировал их еще и в произведения искусства в качестве одного из ведущих меценатов Возрождения – вечная ему хвала!

Чудесный портрет, являющийся эмблемой легендарного двора Урбино, о котором я желаю рассказать, представляет собой правую часть «Диптиха герцога Урбино». На левой части изображена вторая жена Федериго, Баттиста Сфорца. Страстно желавшему потомка мужского рода мужу, она последовательно родила восемь дочерей, так что, совершенно отчаявшись, встала на колени перед изображением Св. Гвидобальда, предлагая собственную жизнь за наследника. По-видимому, святой принял обет, потому что в 1472 году Баттиста Сфорца родила сына и в том же году умерла. И, возможно, сразу после ее смерти Федериго заказал у Пьера диптих. Когда-то этот шедевр датировали гораздо более ранними пятидесятыми или шестидесятыми годами, поскольку считалось, что эта женщина – первая супруга Федериго, Джентиле Бранкалеоне, умершая в 1457 году (в качестве поддержки этой версии приводилась латинская поэма гуманиста Фарабо, написанная в шестидесятых годах, в которой упоминаются портреты Монтефельтро); сейчас же истинными признаются 1472/74 годы, в том числе и потому, что бледное, мертвенное, напоминающее восковую маску лицо Сфорцы выглядит посмертным изображением.

Когда долгие столетия на Пьера делла Франческа не обращали внимания, не помнили и тех, кого изображают эти портреты. В перечне Галереи Уфици за 1784 год они были описаны как: Изотта дельи Атти и Сиджизмондо Пандольфо Малатеста. Еще его идентифицировали с Петраркой и Лаурой. Эта идентификация была довольно странной, учитывая оборотные стороны портретов, где оба персонажа едут на триумфальных колесницах. Федериго в рыцарских доспехах ничем не напоминает лирического поэта.

Два типичных для раннего итальянского портретного искусства профиля, обращенных друг к другу и имеющих вид медальных барельефов. Пьero сознательно обратился к медальной односторонности, относясь к доскам, как к медалям. Потому-то упомянутые реверсы содержат латинские надписи, под триумфальными колесницами, на которых едут Баттиста и Федериго. Баттиста в сопровождении трех теологических добродетелей³⁶ и других аллегорических фигур, а Федериго – в окружении главных добродетелей, коронованный Викторией, крылатой богиней Победы. Колесница Федериго запряжена лошадьми, зато колесницу его супруги везут единороги, символы чистоты.

**Пьero делла Франческа
«Федериго да Монтефельтро»,
фрагмент «Алтаря Монтефельтро»
(1472-74, дерево, темпера и масло
Пинакотека Брера, Милан, Италия)**



³⁶ Веры, Надежды и Любви.

Пьеро не раз писал своего мецената, всегда в профиль, причем, исключительно слева, чтобы скрыть правую, пустую глазницу графа (герцога) Урбино. Быть может, Монтефельтро потерял глаз в рыцарском турнире, как утверждает его агиография³⁷, а быть может, в молодости, в пьяной драке, так или иначе, но зрения этим он себе особо не испортил (папа Пий II говорил, что «*Федериго одним глазом видит лучшее, чем его враги двумя*»). На том же самом турнире, либо в той же пьяной драке, графу перебили основание его крупного носа, и этот сломанный коготь в профильном изображении обязан был пугать. Обязан? Под кистью других художников (хотя бы Педро Берругете) страшный нос Монтефельтро имел комичный вид, но только не у Пьера. Поскольку гений живописца был способен придать величие всему, следовательно, и шнобель властителя Урбино выглядит у него величественно, как и на «*Алтаре Монтефельтро*», где стоящий на коленях кондотьер принял типичную позу "*devoto*"³⁸, как и на диптихе. Столь же благородно выглядят бородавки, уродующие щеку Федериго; мастер из Борджо-Сан-Сеполькро даже бородавкам мог придать величие орденов.

То есть, это портрет без пластической хирургии, производимой с помощью кисти, что вовсе не отрицает, что он идеализирован. Только идеализация в исполнении Пьера, это нечто более утонченное, чем то, чем мастерство профессионального украшателя. Пьеро делла Франческа достиг этого эффекта посредством поэзии, настроя и композиции. Большинство людей, которых он изображал, это молчаливые интроверты – задумчивые, смотрящие внутрь себя, в то время как вокруг клубится сказочное пространство земли и неба. Именно таков и Федериго. Хотя Марсилио Фичино³⁹ не опубликовал при жизни своей агиографии созерцания (другое дело, что тезисы его "*Libri de vita triplici*" могли уже быть известны, когда Пьеро создавал свою картину) – здесь мы имеем памятник созерцанию, меланхолии, одинокой задумчивости, а это замечательно идеализирует модель. Плюс композиция. Достаточно того, что голова герцога Урбино возвышается над пейзажем, и что бюст изолирован от окружения, будто одиноко стоящий обелиск, и величие человека, подчинившего пейзаж, становится ясным, как трюк, символизирующий антропоцентризм Ренессанса и как монументальная идеализация портретируемого человека.

Пейзаж диптиха из Уффици – это отдельная глава и предмет восхищения экспертов. Предыдущие профильные изображения на итальянских портретах имели гладкий фон; Пьеро, по примеру фламандцев, вместо фона-стены, дал пейзаж. Собственно говоря, здесь два пейзажа, подогнанные один к другому, так что образуют единое целое, но в фоне Федериго виднеется еще и вода (символ жизни), а в фоне Баттисты – только земля (символ



Слева – вид перед консервацией
Справа – после очистки и консервации,
выполненной Анной Кель

³⁷ Агиография (от греч. *hagios* - святой и *grapho* - пишу, описываю), жанр церковной литературы, содержащая описание жизни; святых. Здесь: писания, прославляющие определенного человека.

³⁸ Набожность, благочестивость (ит.)

³⁹ Марсилио Фичино (1433-1499), итальянский философ, гуманист, астролог, основатель и глава флорентийской Платоновской академии.



преходящего), что может быть еще одним доказательством того, что портрет графини был посмертным.

Я пишу, что здесь мы имеем дело с первым пейзажем-фоном такого рода в итальянской портретной живописи, поскольку Пьеро делла Франческа применил комплексную перспективу. Ренессанс установил три вида перспективы, используемой для построения пейзажа (их точную классификацию описал, между прочим, Леонардо да Винчи): линейная (уменьшение размеров тел и предметов), цветовая (ослабление насыщенности цветов по мере удаления) и воздушная (смягчение четкости форм и очертаний предметов). Каждый из этих видов мы видим на фоне профиля Федериго. Здесь нет примитивного деления на три отступающих пейзажных плана (коричневый, зеленый и голубой); последовательные слои глубины мягко переходят друг в друга, теряя цвет.

Этот великолепный пейзаж, показанный сверху, с птичьего полета, напоминает ранние пейзажные фоны ван Эйка и предвещает феноменальные пейзажи Леонардо и венецианских мастеров. Здесь мы видим явное влияние фламандской живописи. При дворе в Урбино находилась картина ван Эйка «Женщины, выходящие после купания» (позднее утерянная). В ней был милый пейзаж и, быть может, Пьеро, изучая тот пейзаж, получил важный урок. И не только урок воздушной перспективы; скорее урок поэтизирования пейзажа путем насыщения его светом и воздухом на нидерландский манер. Понятно, это не был формальный урок; Пьеро еще раньше, от Доменико Венециано, усвоил, что цвет является одним из главных способов построения художественного изображения и ключом к успеху в этом. С помощью цвета он выстраивал фигуры, равно как и предметы, и с помощью цвета он получал голубоватую дымку на дальних планах картины.

Так можно ли найти более прекрасный портрет сверхчеловека Ренессанса? Федериго вырастает на фоне пейзажа, словно одинокая башня, возведенная с геометрической точностью, а его архитектурный профиль излучает гранитную силу характера, гуманистическую мудрость и достойное, аристократическое *"grandezze"*⁴⁰. Там, за ним, богатая земля, страна, которой он повелевает, это все его владения. Не в смысле топографии, речь здесь не идет о родовых землях Монтефельтро. Этот пейзаж пытались идентифицировать (к примеру, с долиной Метауро), что совершенно бессмысленно – Пьеро делла Франческа показал, вроде бы, земные владения, но по сути изобразил вселенную, безбрежное пространство, частично уже отданное власти Человека-Бога, частично же ожидающее кондотьерского завоевания. Задача для сверхлюдей, эхо обманчивой веры Ренессанса в неограниченные возможности *"homines sapiens"*⁴¹.

Но разве нельзя верить в совершенство, любуясь этой картиной и изучая ее? В совершенство кисти и в совершенство модели, в магическую сверхчеловечность? Эта олимпийская апатия повелителя двух миров, которую немногие художники умели представить портретами великих монархов (Тициан мог, когда писал портрет Карла V). Апатия, являющаяся не слабостью, а той разновидностью «сплины», которая скрывает силу. Сила акцентирована здесь двумя пятнами ярко-красного цвета. Образ Монтефельтро создает впечатление одного из тех выступающих гвоздей, которых молот будничной жизни не способен сравнять с окружением. Аристократичность здесь воплощена лучше, чем это делал ван Дейк – без кружев, атласа, жабо, вышивок, орденов, шарфов и панских поз. Такой Федериго похож на англичан, которые, открывая или колонизируя Африку и азиатский Дальний Восток, каждый вечер в джунглях переодевались, чтобы в пять часов выпить чай...

И, наконец, мощная, словно у Лоррена или Фридриха, а может и более чудесная, мелодия ностальгии, исходящая от взгляда, профиля и этого пейзажа, где мягкость цветов, размытость контуров фигур и их деталей, и растворение всего этого в окружающей атмосфере зовут душу к поэзии, к тайне, к трансцендентному... К вечности. Боже, как же это красиво!



⁴⁰ Величие (ит.)

⁴¹ Людей разумных (лат.)