**Умбрийская и падуанская живопись кватроченте**

Пьеро делла Франческа (Piero della Francesca) (1406/1420-1492), итальянский живописец и математик, один из величайших мастеров эпохи Раннего Возрождения.

Родился между 1406 и 1420 в Борго Сан-Сеполькро в Умбрии (ныне - северо-восточная часть Тосканы). Отсутствие каких-либо сведений о его художественной деятельности с 1439 по 1444 не дает возможности проследить первые шаги Пьеро делла Франческа в искусстве.

До конца 1430-х - начала 1440-х годов ренессансные веяния не ощущались в Ареццо - одном из крупнейших городов Умбрии. Однако с 1439 благодаря контактам с искусством Флоренции Пьеро ознакомился с системой линейной перспективы, изобретенной Брунеллески и разработанной Альберти; скульптурой Донателло, Микелоццо и Луки делла Роббиа и созданным ими новым стилем; с искусством Мазаччо, который сочетал законы линейной перспективы с античными традициями для создания обладающих драматической мощью форм, смелые ракурсы и моделировку карнации при помощи резких темных теней.

Влияние Мазаччо преобладает в ранних работах Пьеро делла Франческа, например в алтарном образе Мадонна делла Мизерикордиа, заказанном в 1445 Братством милосердия Борго Сан-Сеполькро (Сан-Сеполькро, Государственный музей).

Художник из маленького городка, до 16 в. не попавшего в сферу культурного влияния Флоренции, Пьеро с готовностью учился у мастеров из других городов. У Доменико Венециано, на формирование которого, в свою очередь, оказал влияние стиль интернациональной готики, представленный в Венето творчеством Джентиле да Фабриано и Пизанелло, Пьеро делла Франческа научился натуралистической передаче освещения и светотени; этот прием лег в основу мощного поэтического реализма его произведений.

Импрессионистические мотивы в трактовке листвы, заимствованные художником, возможно, у Доменико Венециано, в более поздних его работах, написанных под влиянием фламандской живописи, стали одной из самых ранних в западноевропейском искусстве попыток изображения предметов с учетом освещения.

Несмотря на то, что Пьеро всегда сохранял тесную связь со своей семьей и родным городом, примерно с 1446 по 1454 он много работал при дворах правителей Пезаро, Феррары и Римини, в Болонье, Анконе и Лорето. Этим периодом датируется одна из его прекраснейших картин - Бичевание Христа (Урбино, Национальная галерея Марке), в которой фигуры и окружающая их архитектура построены со строгим соблюдением пропорций, все геометрически выверено и изображено в соответствии с законами линейной и воздушной перспективы (которые изменены только в группе с бичуемым Христом для постановки смыслового акцента композиции).

В других картинах, созданных в этот период, например Св. Иероним (1450, Берлин, Государственный музей) и Св. Иероним с донатором (ок. 1452, Венеция, галерея Академии), впервые появляется пейзаж. В нем заметны возникшие во флорентийской живописи под влиянием северного искусства тенденции к большему реализму в построении композиции и передаче деталей, использованию воздушной перспективы и панорамных видов.

В Ферраре художник написал не сохранившиеся до наших дней фрески по заказу братьев Леонелло и Барсо д'Эсте. В коллекции Леонелло были картины Рогира ван дер Вейдена, которые несомненно возбудили у Пьеро интерес к фламандской технике масляной живописи, к способам передачи света и импрессионистической трактовке золотых вышивок и кружев, столь виртуозно изображавшихся художниками 15 в. на богатых одеждах персонажей их картин. Подражание фламандской технике и импрессионистическая трактовка освещенных предметов появляются уже в Портрете Сиджизмондо Малатеста, правителя Римини (1451, Лувр).

В период с 1446 по 1454 Пьеро создал стиль, который в основных чертах сохранился и в произведениях, относящихся уже к периоду его творческой зрелости. Для него характерны условность в изображении волос и глаз (знаменитые миндалевидные глаза, заимствованные у персонажей Доменико Венециано) и идеализация черт лица. Высокие фигуры построены по классическому канону пропорций Витрувия, но женские образы имеют удлиненные, слегка изогнутые шеи и высокие лбы - элементы позднеготического идеала красоты. В моделировке карнации Пьеро делла Франческа отдает предпочтение мягким тонам, плавным переходам в противоположность резким и темным теням, к которым прибегал в своих работах Мазаччо.

В Бичевании Христа Пьеро демонстрирует явное нежелание изображать быстрые, резкие или часто повторяющиеся движения. Это в первую очередь объясняется его темпераментом, однако здесь также сыграло свою роль изучение античной скульптуры. Главное действие, собственно бичевание Христа, изображено слева на заднем плане, тогда как на переднем справа стоят в застывших позах спиной к происходящему три персонажа. Мучители Христа кажутся бесстрастными, остановившимися в своем движении, словно участники "живой картины". В картинах со строго канонической иконографией Пьеро делла Франческа предложил оригинальные колористические решения, отдавая предпочтение использованию холодных тонов и особенно большого количества оттенков синего.

При дворах правителей-гуманистов в Ферраре, Пезаро и Римини Пьеро делла Франческа познакомился с культурой, главным устремлением которой было возрождение античности и использование ее достижений во всех сферах человеческой деятельности, от письма и почерков до изобразительных искусств. Под влиянием этого увлечения античностью Пьеро стал использовать в своих картинах классические формы, прежде всего в архитектурных фонах. Несмотря на многочисленные попытки понять методы построения архитектурных и пейзажных фонов у Пьеро делла Франческа, в его картинах не удалось обнаружить последовательного применения геометрического модуля или системы перспективных построений. Напротив, можно доказать, что Пьеро использовал композиционный принцип, доминировавший во флорентийской живописи середины 1430-х годов: последовательное уменьшение размеров фигур от переднего к дальнему плану; фигуры первого плана определяют также размер колонн изображенных построек. Античная архитектура у Пьеро совмещает в себе массивность, ясность и благородство форм с изящной легкостью орнамента. Постройки нередко оказываются незаконченными в пределах картинной плоскости, части их как будто отсечены в результате обрамления холста рамой.

На формирование стиля Пьеро делла Франческа зрелого периода оказала влияние классическая скульптура, которую он видел в Риме. Его единственная засвидетельствованная документами поездка в Рим произошла в сентябре 1458-1459, когда по заказу папы Пия II он расписал фресками две залы в Ватиканском дворце. Как сообщает Вазари, Пьеро делла Франческа работал и для папы Николая V (1447-1454); должно быть, именно во время этой поездки мастер познакомился с произведениями античной скульптуры, прекрасное знание которой он демонстрирует в картине Крещение Христа (Лондон, Национальная галерея) и в цикле фресок Легенда о Святом Кресте (Ареццо, церковь Сан Франческо). На картине Крещение, написанной, вероятно, ок. 1453, Христос изображен стоящим в синих водах реки, в которых отражаются люди на берегу, - явное подражание фламандским мастерам. Во фреске Битва Константина с Максенцием из церкви Сан Франческо в Ареццо Пьеро делла Франческа повторяет мотив отражения. И здесь, и в Крещении пейзаж образует широкую панораму и построен строго по законам перспективы, формы несколько расплывчаты, как у Мазаччо и Мазолино, и показаны с учетом воздушной перспективы, знание которой он почерпнул из живописи фламандцев.

В 1453 или 1454 Пьеро делла Франческа получил заказ на фрески для церкви Сан Франческо в Ареццо. Это самое знаменитое произведение мастера. Сюжет фресок - история обретения животворящего древа Креста, на котором был распят Христос. Стены расчленены на три регистра. На задней стене изображены два пророка. В люнете правой стены представлена смерть Адама, над могилой которого вырастает святое дерево. Далее - Царица Савская, пришедшая к Соломону, поклоняется Древу, из которого сделан порог, провидя в нем образ будущего Креста. Следующий эпизод - видение Креста Константину и его победа над Максенцием. Во втором ярусе левой и задней стены представлено обретение Креста императрицей Еленой: ей указывают место, где закопаны кресты, на которых были казнены Христос и два разбойника, и она чудесным образом узнает, на каком из трех крестов был распят Христос. Сцены этого знаменитого фрескового цикла не составляют строгой хронологической последовательности, а согласуются между собой по смыслу, устанавливая соответствия между различными эпизодами в истории обретения Креста.

Пьеро делла Франческа строит большие композиции, подчеркивая положения и действия персонажей при помощи пространственных интервалов, световых и цветовых акцентов. Пластические формы и пустоты искусно противопоставлены во фресках, расположенных на противоположных стенах. Контраст иного рода достигается в результате сопоставления двух битв: конной атаки Константина и рукопашной схватки войск Ираклия и Хосрова. В сцене Видение Креста Константину использован эффект ночного освещения. Возможно, еще до отъезда в Рим в 1458 Пьеро делла Франческа выполнил фреску Воскресение в ратуше Борго-Сан Сеполькро, находящуюся сейчас в городском музее.

В 1469 Пьеро делла Франческа закончил работу над алтарем, созданным им по заказу братства св. Августина в Борго. Алтарь был разделен на части в 17 в., и до настоящего времени сохранились только четыре доски с изображениями святых: св. Августин в Лиссабонском Национальном музее; св. Михаил в Лондонской Национальной галерее; св. Иоанн Евангелист в Собрании Фрик в Нью-Йорке и св. Николай Толентинский в музее Польди-Пеццоли в Милане. Фигуры объединены клссическим парапетом и пейзажным фоном. Около 1469 Пьеро создал еще один алтарный образ для францисканского монастыря Сант Антонио в Перудже (Милан, Брера). Алтарь имеет готическое обрамление, однако размещение четырех святых вокруг Мадонны на троне более свободное, чем в других композициях этого типа. По тонкости замысла и красоте колорита это - одно из наиболее удачных произведений художника.

Примерно с середины 1460-х годов Пьеро делла Франческа работал при дворе Федериго да Монтефельтро - графа, а с 1474 герцога Урбино. По заказу герцога был написан знаменитый диптих с портретами самого Федериго и его жены, Баттисты Сфорца (Флоренция, галерея Уффици). Они изображены на фоне пейзажа, видимого с высоты птичьего полета (черта, характерная для фламандской живописи). В аллегорических композициях на оборотных сторонах портретов каждый из супругов представлен восседающим на триумфальной колеснице, тоже на фоне пейзажа. Портреты были созданы в память о Баттисте Сфорца после ее смерти в 1472. Кроме того, Федериго да Монтефельтро заказал Пьеро делла Франческа алтарный образ (Милан, галерея Брера) для перестроенной им францисканской церкви Сан Донато, позднее переименованной в Сан Бернардино, где он изображен коленопреклоненным перед Богоматерью. Богоматерь сопровождают святые, столь спокойные и неподвижные, что их фигуры кажутся частью величественных стен, поднимающихся за их спинами.

Последние по времени из сохранившихся работ Пьеро делла Франческа - Мадонна ди Сенигаллиа (1478-1490, Урбино, Национальная галерея), написанная для дочери и зятя Федериго, и плохо сохранившаяся картина Рождество (Лондон, Национальная галерея), написанная мастером, очевидно, ок. 1484 для своей семьи. В последней заметно влияние фламандского искусства, в частности Алтаря Портинари Гуго ван дер Гуса (Флоренция, галерея Уффици), привезенного во Флоренцию в 1483.

В старости Пьеро делла Франческа оставил живопись, по-видимому, из-за ухудшения зрения, и обратился к математике. Наиболее значительный из его математических трактатов, предназначенный для художников и ученых, - О перспективе в живописи (De prospectiva pingendi). Умер Пьеро делла Франческа в Борго 12 октября 1492

**\*\*\***

Мантенья, Андреа (Mantegna, Andrea) (ок. 1431-1506), один из крупнейших живописцев эпохи Возрождения в Северной Италии. Мантенья сочетал в себе главные художественные устремления ренессансных мастеров 15 в.: увлечение античностью, интерес к точной и тщательной, вплоть до мельчайших деталей, передаче природных явлений и беззаветную веру в линейную перспективу как средство создания на плоскости иллюзии пространства. Его творчество стало главным связующим звеном между ранним Возрождением во Флоренции и более поздним расцветом искусства в Северной Италии.

Мантенья родился ок. 1431; между 1441 и 1445 он был записан в цех живописцев в Падуе как приемный сын Франческо Скварчоне, местного художника и антиквара, в мастерской которого работал до 1448. В 1449 Мантенья приступил к созданию фресковой декорации церкви Эремитани в Падуе. В 1454 Мантенья женился на Николозе, дочери венецианского живописца Якопо Беллини, сестре двух выдающихся мастеров 15 в. - Джентиле и Джованни Беллини. Между 1456 и 1459 он написал алтарный образ для церкви Сан Дзено в Вероне. В 1460, приняв приглашение маркиза Мантуи Лодовико Гонзага, Мантенья обосновался при его дворе. В 1466-1467 он посетил Тоскану, а в 1488-1490 Рим, где по просьбе папы Иннокентия VIII украсил фресками его капеллу. Возведенный в рыцарское достоинство, занимая высокое положение при дворе, Мантенья прослужил семейству Гонзага до конца жизни. Умер Мантенья 13 сентября 1506.

16 мая 1446 Мантенья и три других художника получили заказ на роспись капеллы Оветари в падуанской церкви Эремитани (разрушенной во время Второй мировой войны). Мантенье принадлежит большая часть работы по созданию фресок (1449-1455), и именно его художественный стиль доминирует в ансамбле.

Сцена Святой Иаков перед Иродом Агриппой в капелле Оветари представляет образец стиля раннего периода творчества Мантеньи. Все анатомические детали, складки драпировок и элементы архитектуры жестко и отчетливо прорисованы. Поверхности предметов выглядят упругими и плотными, воздух кажется кристально прозрачным. Увлечение Мантеньи перспективой и античным искусством проявляется везде и во всем. Знание правил линейной перспективы он почерпнул от мастеров тосканской школы, возможно, непосредственно от Донателло и других флорентийских художников, которые работали в эти годы в Падуе. Триумфальная арка на заднем плане фрески вызывает в памяти древнеримские монументы, а солдаты на переднем плане и рельефы, украшающие арку, напоминают изображения на античных монетах и произведения скульптуры. В сцене Шествие святого Иакова на казнь художник избирает точку зрения снизу вверх, в соответствии с высоким расположением фрески на стене капеллы. Фигуры переднего плана показаны в легком ракурсе, а архитектурная декорация построена строго по законам перспективы.

В других живописных произведениях Мантеньи этого времени, таких, как картина Моление о чаше (Лондон, Национальная галерея), в жесткой линеарной манере исполнены не только человеческие фигуры, но и пейзаж, где каждый камень и былинка тщательно исследованы и прописаны художником, а скалы испещрены изломами и трещинами.

Алтарный образ церкви Сан Дзено (1457-1459) в Вероне является живописной интерпретацией знаменитого скульптурного Алтаря св. Антония, созданного Донателло для базилики Сант Антонио (Санто) в Падуе. Триптих Мантеньи имеет обрамление, выполненное в высоком рельефе и имитирующее элементы классической архитектуры; в боковых частях иллюзия пространства создается средствами живописи. Трон Мадонны и архитектура на заднем плане украшены античными мотивами; на переднем плане изображены гирлянды из роскошных фруктов.

Увлечение мастера античной классикой вновь проявилось в его картине Святой Себастьян (Вена, Художественно-исторический музей). Святой привязан к изящной коринфской колонне, которая, по-видимому, осталась от разрушенного храма. Растения пробиваются в расщелинах камня, и фрагменты античных мраморов разбросаны у ног мученика.

Одним из самых замечательных образцов пространственно-иллюзионистической живописи Мантеньи является роспись Камеры дельи Спози в палаццо Дукале в Мантуе, законченная в 1474. Квадратное помещение визуально трансформировано фресками в легкий, воздушный павильон, как будто закрытый с двух сторон написанными на стенах занавесями, а с двух других сторон открывающий изображение двора Гонзага и пейзажную панораму на дальнем плане. Свод Мантенья разделил на компартименты и поместил в них в обрамлении богатого антикизированного орнамента изображения бюстов римских императоров и сцен из классической мифологии. В верхней части свода написано круглое окно, через которое видно небо; богато одетые персонажи глядят вниз с балюстрады, данной в сильном перспективном сокращении. Этот фресковый ансамбль замечателен не только как один из первых в новом европейском искусстве примеров создания на плоскости иллюзорного пространства, но и как собрание очень остро и точно трактованных портретов (членов семьи Гонзага).

Цикл монохромных картин Триумф Цезаря (1482-1492) был написан по заказу Франческо Гонзага и предназначался для украшения дворцового театра в Мантуе; эти картины плохо сохранились и в настоящее время находятся во дворце Хэмптон-Корт в Лондоне. На девяти больших холстах изображена длинная процессия с огромным количеством античных скульптур, доспехов, трофеев. Ее движение достигает кульминации в торжественном прохождении перед Цезарем-победителем. Картины отражают обширные знания Мантеньи в области античного искусства и классической литературы. В этом цикле и в Мадонне делла Витториа (1496, Париж, Лувр), написанной в память о военной победе Гонзага, искусство Мантеньи достигло наибольшей монументальности. Формы в них объемны, жесты убедительны и ясны, пространство трактовано широко и свободно.

Для студиоло (кабинета) Изабеллы д'Эсте, жены Франческо Гонзага, Мантенья написал две композиции на мифологические темы (третья осталась незаконченной): Парнас (1497) и Минерва, изгоняющая пороки (1502, обе в Лувре). В них заметно некоторое смягчение стиля Мантеньи, связанное с новым пониманием пейзажа.

Фресковая декорация Капеллы Бельведера, выполненная Мантеньей для папы Иннокентия VIII в 1488, была, к несчастью, утрачена при расширении Ватиканского дворца во время понтификата Пия VI.

Несмотря на то, что только семь гравюр могут считаться несомненно принадлежащими руке Мантеньи, влияние мастера на развитие этого вида искусства огромно. Его гравюра Мадонна с Младенцем показывает, насколько органично стиль художника может существовать в графической технике, с присущей ей упругостью и остротой линии, фиксирующей движение резца гравера. Другие гравюры, приписываемые Мантенье, - Битва морских богов (Лондон, Британский музей) и Юдифь (Флоренция, галерея Уффици)