



Пизанелло

Пизанелло

М. И. Майская

ЧБ Пизанелло

МЛ-14

Пизанелло



Москва · „Искусство“ · 1981



ББК 85.103 (3)
М 14

М $\frac{80102-031}{021(01)-81}$ 162-80 4903020000

© Издательство „Искусство“, 1981 г.

Введение

Когда знакомишься с обширной критической литературой об Антонио Пизанелло, старой, современной и самой последней, словно попадаешь в атмосферу напряженной научной дискуссии, в густую, насыщенную, наэлектризованную среду горячих споров, скрупулезных исследований, осторожных гипотез, блестящих открытий. Возникшая на рубеже 19—20 веков, она не только не исчерпала себя за почти столетнюю историю изучения творчества художника, но, достигнув за последние десять—пятнадцать лет апогея своей интенсивности, поставила новые, ждущие решения вопросы, выявила новые загадки мастера. В значительной мере обусловленная развитием общего уровня искусствоведческой науки, эта многолетняя „дискуссия“ прежде всего обязана своим существованием яркой творческой индивидуальности Пизанелло, сложной и драматической судьбе его художественного наследия, важности того исторического этапа в итальянском искусстве, который он отразил в своей эволюции.

Один из крупнейших художников раннего кватроченто, Антонио Пизанелло работал в те же годы, когда воздвигнутый Брунеллески купол Флорентинского собора, „покрыв своей тенью все народы Тосканы“¹, возвестил наступление новой эры в итальянском искусстве, когда скромная церковь Санта Мария дель Кармине превратилась в памятник мировой культуры благодаря гению Мазаччо, а в произведениях Донателло раскрылся новый язык пластики, когда, движимый страстным желанием испытать возможности человеческого разума, творил Уччелло, когда искусство Возрождения в Италии начинало свой героический путь. Как и его знаменитые флорентинские современники, с максимальной полнотой, яркостью и последовательностью воплотившие главные черты культуры новой эпохи, Пизанелло отразил в своем творчестве важнейшие явления художественной жизни на севере Италии, подготовившие расцвет североитальянского Ренессанса во второй половине 15 века.

Первое, что привлекает в личности Пизанелло, — широта и многогранность его творческого диапазона. Мастер монументальной живописи, создавший в течение жизни шесть значительных фресковых циклов, и автор маленьких станковых композиций, миниатюрист, блестящий

и неутомимый рисовальщик, декоратор, принимавший живое участие в оформлении придворного быта крупнейших итальянских дворов, талантливый медальер-портретист, он обнаруживает такое многообразие интересов и такую творческую активность, которые выделяют его даже в калейдоскопе художественной культуры 15 века, богатой выдающимися именами и яркими дарованиями.

История Возрождения знает немало удивительных примеров универсализма. Но только в период Высокого Ренессанса это качество станет гениальным и вместе с тем естественным выражением титанического духа эпохи. В 15 веке участие мастеров в различных сферах художественной деятельности преимущественно не выходило за пределы более или менее традиционного содержания творческой практики, а в высоком качестве разнообразной продукции кватрочентистской боттеги отражалась крепкая связь с традициями средневекового мастерства. В это время живописцы нередко принимали участие в изготовлении эскизов для витражей, делали рисунки для скульптурного декора; архитектор Брунеллески в начале пути пробовал силы в конкурсе скульпторов, предполагают также, что скульптурой занимался Мазаччо²; и все они вместе, объединив в себе обязанности архитектора, скульптора и живописца, становились декораторами, когда во время приготовления города к празднествам расписывали фасады средневековых зданий, преобразуя их в ренессансные постройки. На этом фоне Пизанелло был одним из немногих художников, кто не только последовательно и параллельно работал как живописец, рисовальщик и медальер, но чья творческая многоплановость не осталась потенциальной, а гармонично выразила и исчерпала себя в полноценных художественных произведениях. И только комплекс трех различных проявлений артистической индивидуальности мастера раскрывает до конца проблематику его искусства, его образный мир, его поэтику. В представлении современников Пизанелло, высоко ценивших многогранный талант художника, к самым значительным его достижениям относилось непревзойденное мастерство в изображении „предметов натуры“, претворенное в портретах, медалях, пейзажах, зарисовках животных. В этой оценке, запечатленной в трудах историков, высказываниях художников, благосклонных замечаниях принцев, в ученых трактатах и стихотворных восхвалениях гуманистов, прежде всего сказалось восхищение эстетической значимостью и совершенством произведений Пизанелло. Но в ней же — чуткость людей раннего кватроченто к пафосу новизны, к тому, что отличало выделенные ими стороны творчества мастера от предшествующей эпохи. И действительно, проницательный глаз современников сумел вычленил среди различных интересов Пизанелло то, что вовлекает его в движение нового искусства и ставит рядом с теми, кто считается подлинными создателями раннего Возрождения.

С творчеством Пизанелло связаны первые шаги реалистического рисунка в Италии, одного из важнейших завоеваний ренессансной художественной культуры. В более широком смысле, поскольку собственно Возрождение начинает историю европейского рисунка в современном понимании, Пизанелло был одним из его основоположников. Графические листы мастера, со свойственной рисунку чуткой способностью резонировать малейшие сдвиги в мировосприятии эпохи, в набросках, этюдах и штудиях донесли насыщенную поисками атмосферу художественной жизни раннего кватроцента, отразили важнейшие происходившие в ней процессы, обозначили круг увлечений и интересов мастеров этого времени. Важное место в творчестве Пизанелло занимает портрет, специфически ренессансный жанр, рожденный гуманистической идеологией. Один из первых в Италии портретистов, художник не только способствовал формированию нового жанра и сложению его главных принципов, но явился создателем особого типа портрета Возрождения — ренессансной портретной медали.

Но при этом в художественной культуре Пизанелло бесполезно искать черты, которые не одно поколение историков искусства, видевших во флорентинском пути развития Ренессанса своего рода эталон, постулировало как классические для раннего Возрождения. Произведениям этого мастера чужд самый дух тосканского интеллектуализма с его основополагающим стремлением „поверить алгеброй гармонию“, с его научной концепцией постижения действительности, отраженной в поисках закономерностей, принципов, правил и избравшей критерием новизны понятия трехмерного пространства, перспективы, объема, анатомии. Художественный опыт Пизанелло составляют другие компоненты, а эволюция его творчества складывается в весьма необычную и антиклассическую, если подходить к ней с мерками флорентинского Ренессанса, картину, в которой отразилась культурная ситуация другой, непохожей на Тоскану области Италии, чье развитие было обусловлено иными историческими обстоятельствами, но где, как и в Центральной Италии, шел необратимый процесс ломки, сдвигов, перемен, вызванный к жизни общими породившими итальянское Возрождение причинами.

Крепкая связь с Северной Италией, родиной, школой и основной ареной деятельности Пизанелло, во многом определила своеобразие творческого облика художника: связь с особым климатом ее городов, являвшихся, в отличие от республиканской Флоренции, феодальными княжествами, где принесенный гуманизмом интерес к миру классики никогда не затмевал очарования рыцарской традиции; со спецификой обладающего ярким локальным своеобразием североитальянского искусства, источником художественного формирования Пизанелло; с географическим положением этой части Апеннинского полуострова, превратившейся на

рубеже 14—15 веков в перекресток и место встречи итальянской и северо-европейской культур и в этой связи обеспечившей знакомство молодого мастера с разнообразным художественным опытом. Но главный ключ к пониманию Пизанелло — его историческая позиция на стыке двух эпох, средневековья и Возрождения, и особый характер искусства художника, его неоднородность, многослойность, противоречивость — отражение противоборствующих процессов, свойственных переходному периоду. Искусство Пизанелло объединяет два мира — проникнутый поэтической фантазией мир поздней готики и вобравший в себя пафос исследования трезвый мир Возрождения. Наследник и крупный представитель рафинированной придворной культуры позднего треченто, Пизанелло вместе с тем является первым на севере Италии художником нового времени, живущим в новой исторической обстановке и отразившим в своем искусстве новый строй чувств и новые взгляды.

Со времен Вазари и почти до середины 20 столетия в искусствоведческой литературе существовала тенденция сводить все искания итальянского Возрождения к одной или нескольким основным линиям развития, принимая для 15 века за своеобразный эталон тосканскую школу. Однако накопленный современной наукой огромный фактический материал, значительно расширив представление об эпохе Возрождения в целом, позволил более глубоко и всесторонне изучить вопросы, связанные с периодом раннего Возрождения. Показав, что эволюция раннеренессансного искусства представляет собой картину исключительной сложности и многообразия, он натолкнул целый ряд исследователей на мысль о „множественности“ путей Возрождения в Италии, о существовании нескольких параллельных линий развития ренессансной культуры 15 века, о различных формах перехода от средневековья к новому времени в разных областях Италии. Сейчас стало уже очевидной истиной, что в этот период возникновения и подъема локальных художественных школ, активного взаимодействия и борьбы различных тенденций замечательные флорентинские мастера, наметив в сложных условиях эпохи магистральную линию развития искусства раннего Возрождения, не исчерпали полностью всех его слоев, его глубины и разнообразия.

Антонио Пизанелло, крупнейший североитальянский художник первой половины 15 века, представляет в этой связи особый интерес. Изучение эволюции его творчества открывает возможность реконструировать один из вариантов сложения новой итальянской художественной культуры — путь ее развития на севере Италии, помогая тем самым составить более полную и объективную картину кватрочентистской культуры в целом.

Начало современной историографии североитальянского искусства интересующего нас периода относится ко второму десятилетию нашего

века, к моменту выхода в свет книги П. Тоэска „Живопись и миниатюра в Ломбардии“ (1912), в которой прослеживается история развития ломбардской живописи с момента ее возникновения до второй половины 15 века³. До этого времени школы Северной Италии почти не привлекали внимания ученых. Дж. Б. Кавальказелле в своей фундаментальной „Истории итальянской живописи“ только слегка затронул эту тему, а в специальном томе, посвященном североитальянской живописи 15 и 16 веков, по существу, начинает ее историю со второй половины кватроченто⁴. Не уделил им должного внимания и Б. Бернсон, оценивающий живопись эпохи Возрождения с позиции тосканских „Tactile values“ (осознательных ценностей)⁵. С большим интересом отнеслись к художественным центрам Северной Италии Л. Куражо⁶ и Ю. Шлоссер⁷ в связи с занимавшей их проблемой поздней готики в западноевропейском искусстве конца 14—начала 15 века. В частности, Шлоссер, избрав предметом исследования Верону и ее культурное окружение в эпоху правления Скалигеров, показал важную роль некоторых североитальянских центров (Тревизо, Милан, Падуа, Верона) в формировании придворного искусства позднего треченто. Стремление подчеркнуть зарождение специфической североитальянской культуры уже в 14 столетии обнаруживают и историки литературы начала века. В 1908 году Э. Леви в книге „Франческо ди Ванноццо и лирика в ломбардских дворах во второй половине 14 века“⁸ прослеживает формирование североитальянской тречентистской литературы. (Заметим, что Леви, как и многие иностранные авторы этого времени, подразумевает под Ломбардией всю Северную Италию.) Он утверждает, что со второй половины 14 века примат Флоренции в культурной и художественной жизни Италии окончился и в противовес ему поднялась живая культура Северной Италии. Указав на значительность вклада Ломбардии в развитие итальянской культуры треченто, Леви привлек к ней внимание, которое до этого сосредоточивалось исключительно на Тоскане.

Тоэска, введя в научный обиход богатый фактический материал ломбардской живописи, также делает особый акцент на развитии ломбардской школы в 14 веке. Показав важность этого периода для сложения в искусстве характерных североитальянских черт, затронув в своем исследовании некоторые вопросы художественного развития других областей, таких центров, как, например, Верона и Венеция, Тоэска первый научно обосновал и ярко проиллюстрировал специфический облик североитальянской тречентистской живописи и особый путь ее развития, создав тем самым собственные критерии для оценки искусства Северной Италии. Основные положения работы Тоэска, касающиеся ломбардской живописи 14—начала 15 века, были развиты им в вышедшей в 1951 году книге под названием „Треченто“⁹. В новом исследовании, посвященном итальян-

янского искусству 14 века в целом, автор, рассматривая наряду с Ломбардией такие важные центры Северной Италии, как Болонья, Модена, Падуа, Верона, показывает, что творчество Виттале да Болонья, Томмазо да Модена, ломбардца Джованни да Милано, Альтикьеро — представляет одну из самых ярких страниц в истории тречентистской культуры¹⁰.

Помимо общих исследований важное место в историографии североитальянского искусства принадлежит появившимся за последние десятилетия работам, посвященным отдельным художественным школам Северной Италии и частным аспектам их развития. Среди них следует назвать особо книги Э. Зандберг Вавала „Веронская живопись треченто и раннего кватроченто“ (1926)¹¹, Л. Колетти „Паданские школы 14 века“ (1947)¹², Р. Паллуккини „Венецианская живопись 15 века“ (1956)¹³, А. Оттино делла Кьеза „Ломбардская живопись 15 века“ (1959)¹⁴, труды Р. Лонги¹⁵ и ряд других исследований¹⁶. Немаловажен сделанный в перечисленных работах вывод о существовании специфического пути развития искусства Северной Италии и о том, какую роль в сложении кватрочентистской художественной культуры, в формировании характера североитальянского искусства 15 века, его образной структуры и принципов реализма играет преемственная связь с художественным наследием треченто. Исследователи, занимающиеся проблематикой Высокого Возрождения, также обращают внимание на своеобразный характер и особый путь развития школ Северной Италии, которые привели к возникновению уже в искусстве чинквеченто некоторых элементов, предвосхищающих реализм 17 века¹⁷. Естественно, что при столь пристальном изучении искусства этого района не был обойден вниманием и вопрос о природе становления североитальянского Возрождения; именно тогда получили четкое выражение своеобразные художественные принципы североитальянского искусства, определился его особый характер в целом, что позволило проследить некую общую линию развития от исканий ранних кватрочентистов до творчества таких художников, как мастера Террафермы (Лотто, Моретто, Савольдо и др.) и Караваджо.

Традиционно историю Ренессанса в Северной Италии начинают со второй половины 15 века, связывая рождение нового стиля с Мантеней в Падуе, Фоппой — в Ломбардии, с художниками феррарской школы¹⁸. Соглашаясь в принципе с такой постановкой вопроса, следует вместе с тем заметить, что искусство названных мастеров принадлежит скорее не к начальной фазе развития североитальянского ренессансного движения, но является в своей четкой и развернутой программности, зрелости и совершенстве художественного воплощения ренессансного мировоззрения высшей точкой его развития, его кульминацией. Тогда как временем перелома, зарождения и постепенного накопления ренессансных принципов становятся уже первые десятилетия 15 века, а одним

из зачинателей североитальянского Возрождения, художником, с которым связаны первые шаги нового искусства, в чьем творчестве с особой полнотой и яркостью отразились характерные процессы сложнейшего переходного периода и были впервые сформулированы многие черты североитальянского ренессансного стиля, является Антонио Пизанелло. Внесение этого корректива подчеркивает своеобразие ренессансного пути Северной Италии. Тем более что если художник такого масштаба, как Мантенья, в своем становлении обращается не столько к североитальянским традициям начала века, сколько к достижениям Тосканы, то творчество ломбардцев — Винченцо Фоппа, Карло Брачческо, Донато деи Барди, феррарских мастеров — Франческо дель Косса, Козимо Тура, Эрколе деи Роберти и других, представляя качественно новую фазу по отношению к искусству Северной Италии раннего кватроченто, явственно обнаруживает преемственную с ним связь.

Какую же оценку получило творчество Пизанелло в современной критической литературе? Надо сказать, что искусство художника и проблемы, с которыми оно связано, привлекали внимание крупных исследователей итальянского искусства — от П. Тоэска до Дж. Фиокко, от М. Сальми до С. Раггянти и Р. Паллуккини, от Р. Лонги до Э. Арслана, А. Э. Попхема, Ф. Дзери, Н. Размо и многих других. Ученым, занимавшимся Пизанелло, пришлось столкнуться с различными трудностями, и в первую очередь с необходимостью в какой-то мере реконструировать этапы жизненного и творческого пути мастера, собирая по крупицам немногочисленные сохранившиеся о нем сведения.

Жизнеописание Пизанелло, впервые составленное Д. Вазари, полно настолько, насколько может быть полной и объективной у этого историка биография художника нетосканского круга¹⁹. Неясны точная дата его рождения и год смерти. Даже настоящее имя, Антонио, стало известно относительно недавно, в самом начале 20 века, благодаря изысканиям Дж. Бьядего²⁰, тогда как со времен Вазари он ошибочно назывался Витторе. Полностью отсутствуют сведения о годах ученичества и первых шагах самостоятельной деятельности. Большая часть его живописных работ погибла. Атрибуции целого ряда произведений и поныне очень спорны. За исключением медалей, в большинстве случаев подписанных и датированных, время возникновения сохранившихся живописных произведений (и связанных с ними рисунков) устанавливается чаще всего путем стилистического анализа и изучением документов, восстанавливающих картину переездов Пизанелло от одного двора к другому.

Сложность этой задачи воссоздать хронологическую картину развития искусства Пизанелло отражена в многочисленной критической литературе, восходящей к 1856 году, к моменту приобретения Лувром кодекса Валларди — большой коллекции рисунков, содержавшей работы Пиза-

нелло, мастеров его круга и предшественников, ранее принадлежавшей миланскому издателю и антиквару Джузеппе Валларди. В каталоге, опубликованном самим Валларди, рисунки кодекса числились работами Леонардо да Винчи и его школы²¹. В 1877 году Ф. Рейст выделил из коллекции и отнес к Пизанелло большую группу листов²², а вслед за этим с 1881 года начинают появляться труды (в первое время в основном французских исследователей), где „закладываются“ основы знаний о Пизанелло и его искусстве, публикуются архивные документы, проливающие свет на различные факты жизни художника и помогающие тем самым уточнить картину его деятельности, определяется круг принадлежащих ему произведений, устанавливаются связи между отдельными рисунками, живописью и медалями²³. В 1896 году А. Вентури опубликовал книгу Д. Вазари „Жизнеописания Джентиле да Фабриано и Пизанелло“, снабдив ее списком рисунков Пизанелло, составленным Ж. Жуфре²⁴. В 1905 году вышла в свет первая монография о художнике Дж. Ф. Хилла²⁵, в которой исследовалась проблема творчества Пизанелло в целом; по обилию и полноте собранного в нем материала, верности и глубине оценок она остается и по сей день основополагающей в литературе о художнике. Среди наиболее значительных монографических работ о Пизанелло, появившихся в последующие годы, следует назвать книгу Б. Дегенхарта, одного из самых серьезных исследователей творчества художника, вышедшую в 1940 году в Вене и спустя пять лет — в итальянском переводе в Турине²⁶, работы Дж. А. Дель Аква (1952)²⁷, Р. Бренцони (1952)²⁸ с основным акцентом на творчестве Пизанелло-живописца, Л. Колетти (1953)²⁹, самую крупную среди последних монографий книгу Э. Синдона (1960)³⁰, свод произведений художника, составленный Р. Кьярелли (1972)³¹, и, наконец, обширный труд Дж. Пакканьини „Пизанелло и рыцарский цикл в Мантуе“ (1972)³², явившийся обобщением результатов уникального открытия в середине 1960-х годов последней живописной работы Пизанелло и одновременно основательным, ярким, хотя и спорным в своей категоричности, исследованием его творчества.

Необходимо упомянуть также о тех посвященных Пизанелло работах, в которых рассматриваются частные проблемы его творчества или взятые в отдельности виды художественной деятельности. Наиболее интересные изыскания были проделаны за последнее время в области рисунка, где исследователям пришлось столкнуться с рядом сложностей, поскольку общая картина развития североитальянской графики первой половины 15 века еще недостаточно ясна. Она стала объектом пристального изучения относительно недавно, и большое число рисунков художников, работавших в Ломбардии и венецианской провинции, до последнего времени объединялась условно под именем Пизанелло. Как шуточно заметил Дель Аква³³, в работе по определению авторских рисунков

Пизанелло наметились две тенденции — „сокращения“ и „расширения“ количества приписываемых художнику листов в соответствии с различными атрибуционными критериями, применяемыми разными искусствоведами. Пользуясь терминологией Дель Аква, можно сказать, что сторонником „сокращения“ был автор первого научного каталога рисунков Пизанелло К. Цоге фон Мантейфель (1909)³⁴, который предпринял попытку критического разбора и пересмотра старых атрибуций кодекса Валларди, выделив из него подлинные, по его мнению, произведения Пизанелло, листы, связанные со школой мастера, и работы чуждые его кругу. Напротив, сторонником „расширения“ выступает Дегенхарт, а вслед за ним — Коллетти, Синдона и Пакканьини. Однако в шестидесятые годы явно возобладала первая из этих тенденций³⁵, найдя последовательное воплощение в книге М. Фосси Тодоров „Рисунки Пизанелло и его круга“ (1966)³⁶. Итальянская исследовательница — наиболее суровая сторонница „сокращения“: она относит к самому Пизанелло всего около ста рисунков. И хотя, если исходить из критерия Фосси Тодоров стилистического родства и художественного качества, ее нельзя упрекнуть в непоследовательности, все же тот факт, что она отторгает от Пизанелло целый ряд важных рисунков, традиционно считавшихся его подлинными работами, несколько обедняет наше представление о мастере³⁷.

Естественно, что процесс реконструкции и изучения деятельности Пизанелло предусматривал вопрос об оценке творчества художника, о его месте и роли в итальянском искусстве раннего кватроченто. В подавляющем большинстве случаев Пизанелло рассматривают как „последнего рыцаря средневековья“, продолжающего развивать основные тенденции североитальянского искусства последних десятилетий 14 века, а его произведения — как обобщение того, что выдвигает позднеготическая художественная культура на заключительном этапе своего развития. Эта точка зрения впервые была сформулирована в трудах тех историков, которые, принимая за эталон тосканский вариант Возрождения, видели в итальянском позднеготическом искусстве начала кватроченто запоздалое продолжение иррационального духа, задержавшего на протяжении первых десятилетий 15 века развитие нового искусства. Так, Кавальказелле почти не скрывает нетерпимого отношения к тем, кто кажется ему „носителями“ чистой готики, а для Бернсона Пизанелло — „незначительный художник... чуждый настоящему духу итальянского Возрождения“³⁸.

Такой же, по существу, оценки, хотя более разработанной и дифференцированной, придерживаются сейчас такие исследователи, как Л. Коллетти, Р. Паллуккини, Р. Кьярелли, Л. Кастельфранки Вегас, Дж. Пакканьини и ряд других. Эти ученые справедливо связывают искусство Пизанелло с проблемой так называемого „интернационального стиля“, едва затронутой в литературе в годы выхода в свет трудов Кавальказелле

и Бернсона, но в настоящее время благодаря усиленному к ней вниманию современного искусствознания изученной гораздо основательнее, хотя и содержащей еще в себе ряд спорных моментов³⁹.

„Интернациональный стиль“, завершающая фаза в развитии готического искусства, становится важнейшим фактором художественной жизни многих центров Италии и целого ряда стран Западной и Средней Европы на рубеже 14—15 веков. В своем существовании проявление аристократически замкнутой придворной культуры, „интернациональная готика“ была в то же время отнюдь не однородной по своим социальным истокам, разнообразию выдвинутых ею художественных решений, и роль, которую она сыграла в дальнейшем развитии искусства в разных центрах, была также неодинаковой. Для большинства стран, расположенных к северу от Альп, „интернациональный стиль“ явился своеобразным транзитным этапом, связывающим средневековье с новым временем. Развиваясь в направлении сближения с реальностью, этот стиль означал начало разложения готики. На севере, например, из „интернационального стиля“ вышли братья Лимбург, чей „эмпирический реализм“ перерос в искусстве Яна ван Эйка в новое ренессансное качество. В Италии роль позднеготического направления также не была однозначной, о чем мы скажем подробнее несколько позже. Однако в целом этот стиль задержал развитие нового ренессансного искусства и, как считает Колетти, оценивающий его крайне отрицательно, явился „возвратом к абстрактным средневековым тенденциям, представляя собой одно из обычных отступлений человеческого духа на старые позиции“⁴⁰.

Исходя из такой оценки „интернационального стиля“, понятной становится точка зрения упомянутых выше исследователей, рассматривающих Пизанелло целиком в границах этого направления, на его позицию на рубеже готики и Ренессанса. Так, Паллуккини в опубликованных в 1956 году лекциях о венецианской живописи 15 века, в разделе, посвященном „интернациональному стилю“ в Италии, пишет, что „готика является началом и концом искусства Пизанелло“⁴¹. Полемизируя с теми, кто усматривает в портретах веронского художника проблематику ренессансного искусства, Кастельфранки Вегас, напротив, расценивает их как выражение „частного и поверхностного готического натурализма“ и подчеркивает их геральдический характер⁴², для Беттини „произведения Пизанелло — это рыцарские романы, рассказанные в живописи“⁴³, а Лонги, для которого Пизанелло также принадлежит к рядам художников „интернационального стиля“, самого очаровательного и блестящего „упадка“ (decadentesimo), какие знало искусство всех времен, усматривает „придворный и рыцарский дух“ даже в его медалях⁴⁴. Эта концепция доведена до крайности в книге Пакканьини, чьи основные положения, интересные, острые, подчас неожиданные, страдают вместе с тем априор-

ностью суждений и оценок⁴⁵. В интерпретации этого ученого Пизанелло воплощает самое существо интернационального движения и выглядит почти „космополитом“, в формировании и последующем развитии которого решающую роль сыграл франко-фламандский художественный опыт. Иногда отдельные авторы, анализируя различные виды художественной деятельности Пизанелло — живопись, рисунок, медаль — и справедливо отмечая их неодинаковый характер, явное несовпадение в темпе их развития, обнаруживают в некоторых из них „признаки или зачатки более открытого понимания новой ренессансной культуры“⁴⁶. В частности, Кьярелли, называя Пизанелло самым „передовым“ (avanzato) среди позднегоготических художников, подчеркивает, что он во многих отношениях отрывается от направления, которое его породило и которое он сам выражает, и приходит к „преодолению готики“. Но в своих выводах этот автор солидаризируется с общепринятой точкой зрения, рассматривая Пизанелло как последнего значительного представителя придворного позднегоготического искусства. Он пишет: „Пизанелло движется между сном и реальностью. . . но более великим он является тогда, когда примыкает к первому, а не ко второму“⁴⁷.

Наряду с этой оценкой роли Пизанелло существует и другая. В общих чертах ее можно сформулировать следующим образом: в творчестве Пизанелло, начавшего как типичный позднегоготический мастер, процесс постепенного накопления реалистических наблюдений живой природы и окружающего мира завершается перерастанием в новое качество, что и позволяет считать его одним из зачинателей ренессансного искусства. Эта точка зрения наиболее ярко и мотивированно выражена Дж. Ф. Хиллом и Б. Дегенхартом. Оба эти исследователя неоднократно обращались к Пизанелло. Помимо монографий о художнике ими написан ряд статей, где рассматриваются отдельные аспекты его творчества. Хиллу, в частности, принадлежит несколько исследований об итальянской ренессансной медали, обобщением которых явился вышедший в 1930 году „Свод итальянских медалей эпохи Возрождения до Челлини“⁴⁸. Естественно поэтому, что в монографии о Пизанелло при всей объективности автора и одинаковой мере внимания к различным этапам и видам его творчества основной акцент сделан на деятельности Пизанелло-медальера. Именно в медалях видит автор главный вклад Пизанелло в итальянское ренессансное искусство. Рассматривая его как основоположника портретной медали Возрождения, Хилл справедливо связывает ренессансную сущность этих работ с развитием гуманизма в североитальянской культуре 15 века.

Напротив, Дегенхарт уделяет в своей работе о Пизанелло главное внимание рисунку. Для этого исследователя рисунок является той основой, с помощью которой реконструируются отдельные периоды деятельности художника, убедительно доказываются многие атрибуции, вводятся

хронологические поправки. Действительно, в вопросе оценки творческой индивидуальности Пизанелло, в исследовании его художественной эволюции изучение богатого графического наследия является наиболее эффективным и плодотворным методом, поскольку эта сфера деятельности охватывает все периоды творчества художника и, кроме того, наиболее ярко выявляет характерные особенности его стиля. Дегенхарт, подчеркивая важность изучения рисунков Пизанелло в связи с вопросом „о его переходе от поздней готики к раннему Возрождению“, связывает деятельность Пизанелло-рисовальщика с более широкой и важной проблемой — проблемой зарождения в эпоху Ренессанса европейского реалистического рисунка. „Кодекс Валларди, — пишет Дегенхарт, — дает возможность глубоко проникнуть в метод работы мастерской художников, базирующихся еще во многом на средневековой традиции и в то же время получивших такую ренессансную свободу в отношении к натуре. . . он открывает путь для изучения и понимания всего комплекса интересов и деятельности художников-рисовальщиков в момент рождения европейского рисунка в современном смысле этого слова“⁴⁹. Особенно интересной в исследовании немецкого ученого представляется та часть, где прослеживается на материале графики самого Пизанелло, предшественников художника и мастеров его круга сложный процесс перерастания и трансформации еще средневекового по своей сути рисунка — „образца“ в ренессансную натурную штудию. Назвав Пизанелло одним из основоположников натурной штудии в европейском искусстве, показав связь этих штудий с традициями североитальянских школ 14 века и одновременно их ренессансный характер, Дегенхарт справедливо увидел в рисунках мастера характерное для эпохи Возрождения „открытие мира“.

Необходимо остановиться еще на одном важном моменте в работах Хилла и Дегенхарта — на постановке вопроса об истоках творчества Пизанелло. Оба исследователя совершенно правильно подчеркивают, что для Пизанелло, работавшего в атмосфере пышного цветения позднеготического искусства, чрезвычайно плодотворными оказались традиции тех его предшественников, которые в эпоху зрелого треченто явились истинными наследниками проторенессансных тенденций Джотто и уже в 14 веке определили своеобразие облика североитальянского искусства. А поскольку задача данной работы состоит в том, чтобы показать процесс развития художественной деятельности Пизанелло, прежде всего необходимо рассмотреть хотя бы в общих чертах, что представляла собой живопись Северной Италии в период треченто и в чем состоит специфика итальянской поздней готики, то есть обратиться к художественным явлениям, определявшим характер окружающей Пизанелло атмосферы, формировавшим вкусы его заказчиков, дававшим толчок его мысли.

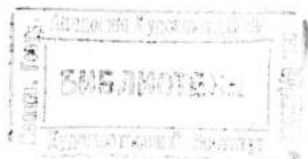
Истоки творчества Пизанелло

1. Проторенессансные тенденции в североитальянском искусстве 14 века

Художественная культура итальянского треченто характеризуется богатством и разнообразием локальных школ, начинающих обретать в 14 веке ярко выраженный индивидуальный характер, борьбой и столкновениями различных течений; среди них главные — искания, восходящие к Джотто, и готика.

Живописи в эту эпоху принадлежало ведущее место. В меньшей степени, чем архитектура и скульптура, связанная с традициями цехового мастерства, с опытом коллективного творчества, тречентистская живопись выдвинула ряд индивидуальных художественных решений, в большой мере определила пути развития пластики и в какой-то степени повлияла даже на архитектуру.

Все лучшее и передовое, созданное живописью 14 века, связано с наследием Джотто. Живописная реформа великого флорентинца оказалась источником творческих поисков тречентистских мастеров. И хотя ни одному из них не удалось стать истинным преемником великих традиций джоттовского реализма, не удалось постичь нравственную силу его образов, стать с ним вровень по адекватной синтетичности и глубине восприятия, все же крупнейшие живописцы ведущих центров итальянского треченто — флорентинец Мазо, сиенцы Симоне Мартини и братья Лоренцетти, североитальянские художники Витале да Болонья, Томмазо да Модена, Альтикьеро и Аванцо — в своем развитии идут путем, освещенным ярким светом совершенного Джотто переворота. Постепенно проникая в тот окружающий мир, который Джотто впервые открыл для искусства, собирая его из отдельных кусочков и нередко не умея связать их между собой, художники 14 века проделывают тем самым длительную и кропотливую работу, которая, без сомнения, подготавливает искусство кватроченто. Даже Мазаччо, как бы переступивший через суетливую мелочность треченто и обратившийся непосредственно к Джотто, немислим без разрозненных усилий тречентистских мастеров, расширивших круг живописных тем, обогативших религиозную иконографию, открывших доступ в мир религиозных образов своему современнику,



конкретному и живому, уделивших внимание реальному пейзажу и не менее правдивым архитектурным фонам; любовно выписывавших современные костюмы, прически.

Вместе с тем созданная великим флорентинцем живописная система мышления оказалась недоступной большинству мастеров 14 века. Для многих взаимоотношения с наследием Джотто свелись к усвоению и использованию внешних приемов джоттовского метода, в то время как самое его существо осталось непонятым. А для отдельных художников авторитет Джотто оказался губительным. Не будучи сами крупными мастерами, они не смогли органически усвоить новшества Джотто, извлечь из его творческого метода нечто наиболее родственное их собственной индивидуальности, с тем чтобы переработать заимствованное в свой стиль. Слепив большинство тречентистов, искусство Джотто лишило их творческой самостоятельности, сделало своими эпигонами. Нагляднее всего подобное положение вещей отражено в художественной жизни Флоренции, родины великого живописца, где резонанс его искусства был особенно сильным. За исключением немногих мастеров, крупнейшим среди которых был Мазо, флорентинская живопись не выдвинула ни одного подлинно творческого решения. Сухая и вялая, отмеченная печатью эклектизма, она пришла во второй половине 14 века в творчестве Спинелло Аретино, Джеррини и других к стадии своеобразного „тречентистского академизма“¹.

Но влияние Джотто не исчерпывало всего содержания тречентистской художественной культуры. Чрезвычайно большую роль в развитии искусства 14 века играет готика. Глубокие социальные, политические и экономические потрясения, которыми сопровождался 14 век (эпидемия чумы 1348 года, восстания во Флоренции и Сьене, превращение многих итальянских коммун в тирании и в этой связи оживление и консолидация феодальных сил), сближение северных областей Италии с Францией и Германией, постепенная аристократизация их общественного уклада, культуры в целом способствовали проникновению в итальянское искусство сильной готической струи, подготовили почву для возникновения в нем спиритуалистических настроений. Правда, на итальянской почве готика даже в живописи, где она усваивается более всего органично и дает самые плодотворные результаты, — явление в высшей степени своеобразное. Но тем не менее, сделавшись уже в первой половине 14 века важным фактором художественного развития в ряде итальянских центров, она становится в конце треченто господствующим направлением, растворившим в себе проторенессансную линию Джотто.

Школой, которая раньше других и с наибольшей органичностью восприняла готическое течение, была Сьена, крупнейшая и самая влиятельная художественная школа Италии в эпоху треченто. В сьенской жи-

вописи, достигшей расцвета в первой половине 14 века, характерный для всего искусства треченто интерес к окружающему миру получает поэтическую интерпретацию, а открытый мастерами Сьены мир чувств окрашивает традиционные религиозные образы глубоким лиризмом и человеческой теплотой. Произведения живописцев этой школы покоряют изысканной красочностью, тончайшей декоративностью, удивительной музыкальностью линейного ритма. Неумоимо варьируя богатейшую и разнообразную орнаментальную разделку фонов, с ювелирной тщательностью выписывая мельчайшие детали композиций, художники Сьены находят в изысканной красоте изобразительного языка адекватную форму воплощения тех аристократических и рыцарских идеалов, которые так импонировали высшему обществу города и породили повсеместное увлечение сьенской живописью.

Сьена оказала влияние на все без исключения локальные центры Италии, и в том числе на североитальянские. Однако в художественной культуре треченто эти школы занимают особое место, и их развитие протекает в ином, несколько отличном от остальных итальянских школ направлении.

Города Северной Италии претерпели на протяжении 14 века ряд существенных изменений в своей политической и социальной структуре². Пройдя вместе с другими итальянскими центрами героический путь антифеодальной борьбы, североитальянские города, одними из первых добившись победы, превратились в свободные коммуны. Однако наличие сильного и могущественного дворянства привело здесь уже в 13 веке к ожесточенным внутрикоммунальным распрям, обнажившим различие интересов горожан и дворян и завершившимися в эпоху треченто радикальным изменением политического облика североитальянских коммун. В течение 13—14 веков большинство из них превращается в тирании, где коммунальный строй сменяется единоличной диктатурой правителей, захвативших власть разными путями, но в равной степени стремящихся превратить ее в постоянную, наследственную³. В 1262 году в Вероне устанавливается династия Скалигеров; в 1264 году на всенародном *ragliamento* Обиццо д'Эсте избирается пожизненным синьором Феррары со всей полнотой власти; с 1277 года в Милане архиепископ Оттоне Висконти начинает историю самой могущественной в Северной Италии династии, которая в конце 14 века достигает деспотического абсолютизма в лице Джан Галеаццо, графа *Virtù*, ставшего затем первым герцогом Милана; в 1318-м в Падуе приходит к власти род Каррара; в 1328 году в Мантуе — Гонзага.

Назависимо от своего происхождения все североитальянские тирании носят феодальный характер. С установлением единовластия в них происходит консолидация феодальных сил, укрепляется экономическое могу-

щество дворян, его политическая роль в жизни города. Городской патрициат в свою очередь также тянется к правителю и во многом поддерживает феодальные традиции. Возле тирана образуется блестящий двор, в общественном укладе которого намечается усиление аристократических тенденций.

Вместе с тем придворному обществу Северной Италии не были чужды и передовые вкусы и устремления. При дворах наиболее культурных тиранов пустил довольно глубокие корни гуманизм. В Милане с 1353 года при дворе Луккино Висконти и затем сменившего его архиепископа Джованни долгое время живет Петрарка, завершивший здесь ряд важных своих работ и основавший в городе „академию“ из тридцати человек, не прошедшую бесследно для североитальянского гуманистического движения⁴. Гуманистические штудии находили поддержку и со стороны многих знатных граждан, для которых коллекционирование и изучение классических текстов становится, как для знаменитого Никколо Никколи из Флоренции, целью жизни. Так, известный миланский нотариус Джованни Черменато, собравший на протяжении жизни личную библиотеку, хранил в ней не только необходимые для его профессии книги, но и большую группу манускриптов древних авторов⁵. Значительные изменения претерпевает в Северной Италии в 14 веке система образования; в школах, количественно возросших по сравнению с предшествующим веком, помимо традиционных дисциплин, включенных в тривий, начинают преподавать гуманистические науки. В эпоху треченто роль важных североитальянских культурных центров берут на себя университеты, как старые, в Болонье и Падуе, так и вновь созданные, в Павии (1361), где наряду со схоластикой начинает занимать значительное место „*studia humanitatis*“⁶.

В целом же североитальянские тирании представляют собой пестрые организмы, в которых передовые тенденции сплетаются с силами, тяготеющими к прошлому, а проявления новой культуры, рожденной в годы антифеодальной борьбы и связанные с идеологией буржуазных слоев, сосуществуют с освященными традицией и тщательно культивируемыми остатками феодально-рыцарской культуры.

Главные художественные центры Северной Италии—Модена, Тревизо, Верона, Падуя, Милан⁷—достигают своего расцвета во второй половине 14 века, когда уже осталась позади кульминация развития съенской школы, а флорентинская живопись пришла в состояние глубокого упадка, канонизировав стилистические приемы Джотто и лишив их при этом какой-либо глубины и содержательности. На этом фоне школы Северной Италии выделяются ярко выраженной реалистической устремленностью. Именно здесь находят наиболее плодотворную разработку проторенессансные тенденции джоттовского искусства, хотя и претворенные масте-

рами Северной Италии глубоко своеобразно. Вместе с тем начиная со второй половины 14 века в североитальянской живописи формируются специфические североитальянские качества — особые реалистические принципы (так называемый „эмпирический реализм“), проявляющиеся в обостренном внимании к многообразию окружающего мира, к пейзажу и архитектурным фонам, интерьеру, животному и растительному миру, к индивидуализированному изображению человека. Эти качества делают композиции североитальянцев, отличающиеся большой свободой и независимостью от общепринятых иконографических схем, занимательными в своей жанровой повествовательности, насыщенными массой интересных подробностей, свежих деталей, остро подмеченных ситуаций. Их произведения воспринимаются как увлекательный рассказ. Если им часто недостает лаконизма и ясности, то это восполняется острым чувством реальности. Едва ли не ярче всего эта особенность восприятия мира мастерами Северной Италии проявляется в изображении человека. В то время как у большинства художников треченто преобладает обобщенная и одинаковая, почти схематическая трактовка человеческих лиц (один из прямолинейно воспринятых уроков Джотто), позволяющая говорить о своего рода „тречентистском стандарте“, североитальянцы смело разбивают эту схему. Населяющие их фрески люди значительно более индивидуализированы, а персонажи таких мастеров, как Томмазо да Модена, Альтикьеро и Аванцо, поражают реалистической остротой и конкретностью портретно трактованных лиц.

Принципы „эмпирического реализма“ впервые четко выступают в творчестве одного из крупнейших мастеров североитальянского треченто Томмазо да Модена (1325/26—1379)⁸. Но значение искусства этого художника состоит не только в том, что он с более обостренным, нежели другие тречентисты, вниманием вглядывается в окружающий мир, открывает новые его аспекты и особенно тщательно фиксирует свои наблюдения. Новое мироощущение проявляется у Томмазо как углубленный интерес к человеку, а в его произведениях открывается целый мир, согретый радостным изумлением художника, делающего цепь бесконечных открытий, пронизанный острым чувством современности, динамичный и живой.

Характерные особенности искусства Томмазо да Модена в полной мере раскрываются в двух его крупных фресковых циклах. Первый из них, посвященный прославлению доминиканского ордена, завершен в 1352 году в капитульном зале доминиканского монастыря Сан Никколо в Тревизо. Второй (1360—1366), также выполненный для Тревизо в церкви Санта Маргарита (сейчас в Городском музее), изображает сцены из жизни святой Урсулы. Не стесненный строго разработанной иконографией, которой не существовало ни для первой, ни для второй тем, Томмазо про-

являет полную свободу и независимость в композиционном решении фресок. В Сан Никколо он изображает сорок наиболее почетных деятелей Ордена, святых, пап, епископов, докторов церкви, представив каждого сидящим в келье за письменным столом, читающим, пишущим или размышляющим. Фигуры сопровождаются надписями, рассказывающими об этих личностях и их заслугах перед Орденом. Надписями заполнены также простенки, отделяющие друг от друга прямоугольники изображений, в силу чего единая в своей монотонной архитектонике композиция напоминает покрывающий все стены развернутый рукописный свиток с вставленными в него рисунками-миниатюрами. Разительно контрастны с мотивом стереотипно повторяющихся келий, с неумелым, схематичным и условным изображением их архитектуры сами фигуры доминиканцев и особенно их лица. Они настолько живо, выразительно и индивидуально охарактеризованы, что не без основания многие исследователи считают, что прототипами художнику служили монахи этого монастыря. Пристально вглядываясь в модель, Томмазо открывает выразительную ценность каждой отдельной детали, едва заметной морщины, небритого подбородка, сощуренного глаза, мимического выражения лица, что в целом дает ему возможность не только с поразительной для эпохи остротой и достоверностью изобразить „особенный“ и конкретный человеческий облик, но и раскрыть в совокупности многих отдельных характеристик широкую гамму человеческих чувств — от сомнения и неуверенности до убежденности, от едва заметного усилия мысли до сосредоточенной погруженности в глубокое раздумье.

В легенде о св. Урсуле углубленный „анализм“ деталей обогащается новыми находками, которые щедро предлагала художнику многообразная сюжетная ткань цикла. Не только мимика лица, служившая главным средством в выявлении характеристик персонажей в Сан Никколо, но разнообразие жестов, выразительных движений тела, его пластических особенностей становятся художественным арсеналом мастера. Эта „рассеивающая“, как ее называет Колетти, тенденция искусства Томмазо, открывающая „характер“ каждой отдельной вещи, подмечающая то оживленное перешептывание девушек в сцене „Прощание Урсулы с матерью“, то напряженную сосредоточенность умудренных опытом кардиналов в „Прибытии Урсулы в Рим“, то страстную жестикуляцию похожих на нотариусов или докторов права послов в сцене „Наставление короля послан“ или сумятицу движений и поз в „Мучении св. Урсулы“, придает всему циклу характер новеллы, где плавное повествование прерывается вставными эпизодами. В целом же в фресках для церкви Санта Маргарита Томмазо запечатлел жизнь современного ему общества, насыщенный событиями, острыми ситуациями, драматическими коллизиями, передав при этом новую, светскую тональность городского быта.

Большинство исследователей, анализируя эти работы, подчеркивают, что в композициях фресок отсутствует ясное тектоническое начало, а интерес к выразительности отдельных фигур и групп неизменно доминирует у художника над стремлением к целому. Признавая это, нельзя вместе с тем не заметить, что в известной хаотичности построений есть нечто от самой беспорядочной, бьющей ключом жизни, что „отсутствие концентрации и связанности“ щедро возмещено полнотой ощущения конкретного мира, „жаждой зрительного обладания реальностью... почти граничащим с самозабвенным желанием сохранить свежесть и цельность зрительного опыта“⁹, составляющими основную ценность искусства Томмазо да Модена.

В двух крупнейших своих работах Томмазо как бы наметил наиболее существенные тенденции североитальянского искусства, развитые затем художниками Вероны и Ломбардии. И если Альтикьеро с Аванцо углубили ту его грань, которая связана с интересом к человеку и особенно с его портретной характеристикой, то ломбардцы сосредоточили внимание на „детализированном“ изображении действительности, на поисках „характера“ многообразных явлений реального мира.

Ломбардское искусство середины 14 века находилось под сильным *Ил. 6* тосканским влиянием. В Милане в 1335 году во дворце Аццоне Висконти работал Джотто. Тосканские принципы проникали в Ломбардию также с флорентинскими мастерами, которые покинули Флоренцию в 1348 году, спасаясь от эпидемии чумы. Но с особой органичностью художественные принципы Тосканы усваивались ломбардцами в той форме, в какой они попадали сюда через Джованни да Милано (упом. 1350—1369)¹⁰, самого крупного живописца Ломбардии середины 14 века. Искусство этого художника, сформировавшегося в Ломбардии под влиянием находившихся там флорентинцев и не оставившего на родине ни одного произведения, обнаруживает специфический, отчетливо выраженный ломбардский характер. Ярче всего об этом свидетельствует самая значительная работа Джованни да Милано, выполненная во Флоренции в 1365 году, — цикл фресок для капеллы Ринуччини в церкви Санта Кроче. „Когда Джованни да Милано отправился во Флоренцию, — пишет Тоэска, — он унес с собой уже приобретенные на родине характерные качества, которые выделили его между флорентинцами: свой простой и искренний реализм, противостоящий идеализированным формам джоттесков, светлый колорит и живое чувство светотени, характерные для его манеры“¹¹. Фрески из капеллы Ринуччини, где воспринятая от тосканцев пространственность и упорядоченность композиционных построений органично соединена с исконным североитальянским вниманием к окружающему миру, обнаруживают интерес к жанровой трактовке религиозных сюжетов, к тщательному воспроизведению костюмов и причесок, тонко про-

чувствованных натюрмортов, сложных по построению интерьеров, архитектурных и пейзажных фонов.

Искусство Джованни да Милано получило в Ломбардии сильнейший резонанс. В многочисленных фресках из церквей и ораториев, расположенных возле Милана и Комо, ломбардский „umile realismo“, как его называет Тоэска, становится определяющей чертой. Вместе с тем в ломбардской живописи 1365—1375 годов явственно намечается нарастание светских тенденций. В фресках на религиозные темы не только акцентируются мотивы, заставляющие воспринимать композицию как жанровую сцену, увиденную в повседневной жизни, но сами эти сцены переносят в обстановку дворцов и замков североитальянских синьоров, являвшихся главными заказчиками художественной продукции. Переполненные, оживленные сцены в оратории св. Екатерины в Саларо, росписи в Лентате, Альбидзате, Вибольдоне¹², в которых появляются изображения вооруженных воинов в изящных доспехах, пышных светловолосых красавиц в сильно открытых нарядных платьях, предвещают тематику ломбардских миниатюр, где скрупулезный, не упускающий из внимания ни один объект окружающего мира североитальянский „эмпирический реализм“ достигает вершины своего развития.

Ломбардская миниатюра приобретает особую важность в семидесятые—восьмидесятые годы 14 века. Об этом свидетельствует уже тот факт, что количественно памятники миниатюры превосходят ломбардскую станковую живопись, к тому же малочисленную, а широко развитая в Ломбардии фреска в последнее десятилетие века часто воспроизводит стиль миниатюр, так сказать, в монументальном масштабе¹³.

Конец треченто — „золотой век“ развития миниатюры в Европе. Эта „дочь монастырей“, сохранившая свой автономный характер на протяжении всего средневековья, уже в 13 веке обретает широкую сферу применения — от церковных текстов, молитвенников или житий святых до иллюстраций рыцарских романов, хроник, средневековых естественнонаучных энциклопедий, находя заказчиков теперь уже не только в церквях и монастырях, но в придворных кругах замков и дворцов, среди богатых горожан, в университетской среде. На рубеже 14—15 веков европейская миниатюра переживает эпоху расцвета, оказавшись той областью искусства, которой суждено было первой воплотить новые, передовые устремления эпохи.

На общеевропейском фоне ломбардской миниатюре позднего треченто принадлежит ведущая роль. Возникшая там, где не прерывалась большая традиция монументальной живописи, где уже сформировались реалистические художественные тенденции, она вобрала в себя весь богатейший опыт искусства Ломбардии предшествующего времени. Это определило особую широту и разнообразие интересов ломбардских ми-

ниатюристов, способствуя тому, что именно они первыми среди европейских мастеров открыли для искусства многие изобразительные сферы: тонкое понимание и ощущение реальности, острый интерес к человеку и окружающей его обстановке, затем уже развитые франко-фламандской миниатюрой и получившие законченное воплощение в творчестве братьев Лимбург.

Стимулирующую роль в развитии ломбардской миниатюры сыграло создание в замке Висконти в Павии большой библиотеки манускриптов, собранной на протяжении 14 века и насчитывавшей к началу следующего века 988 названий. Книжный инвентарь павийской библиотеки, составление которого было завершено в 1426 году, явился настоящим зеркалом ломбардской культуры, отразившим разнообразие интересов, вкусов и пристрастий придворного окружения Висконти. Часословы и рыцарские романы, трактаты об охоте и средневековые переложения классических текстов, популярные энциклопедии различных наук, типа *tacuinum sanitatis* (трактат по гигиене), и сборники провансальской поэзии открыли перед ломбардскими миниатюристами широкое поле деятельности. Маленькие листы рукописей вбирают в свои узкие границы широкую и многообразную картину современной ломбардской жизни, отразив ее почти в той же мере и с такой же яркостью, в какой это сделала итальянская новелла 14 века. Запечатленные в слове сценки городского и сельского быта, живо описанные Боккаччо и Саккетти, нашли адекватное воплощение в искусстве ломбардских художников. Именно в миниатюре они беспрестанно расширяют тематику изобразительного искусства, завоеывая все новые области у природы, с любовью и необычайной тщательностью воспроизводят скромный интерьер жилого дома, богатые покои замка, деловую обстановку мастерской, пейзажи в различные времена года, разнохарактерную деятельность людей, всевозможные предметы, их окружавшие. Но, несмотря на обилие жанровых мотивов и реалистических деталей, преждевременно говорить о становлении в искусстве Ломбардии позднего треченто ренессансных принципов. Реализму ломбардских художников не хватало целенаправленности и глубины, а победа „интернационального стиля“, проникшего в искусство Ломбардии около 1380 года, надолго задержала его дальнейшее развитие.

Специфическое преломление принципы „эмпирического реализма“ получили в произведениях двух веронских живописцев, Альтикьеро и Аванцо, творчество которых знаменует одну из вершин развития реалистической линии тречентистской художественной культуры и во многих отношениях стоит уже на пороге Ренессанса. То, что позволило этим художникам подняться над искусством 14 века, явилось результатом органического сплава острого североитальянского реализма, воспринятого у Томмазо да Модена, чьи основные тенденции они продолжали

развивать, с традициями Джотто, оказавшим поистине решающее воздействие на окончательное сложение их творческого облика: пронесенные сквозь „чистилище“ джоттовского рационализма североитальянские реалистические принципы достигают в искусстве Альтикьеро и Аванцо особой концентрации.

Основные работы, выполненные между 1377 и 1384 годами веронскими живописцами, — фресковые циклы в Падуе, в капелле Сан Джакомо (позднее названной Сан Феличе) в падуанском Санто, где ведущим мастером был Альтикьеро (упом. 1369—1384), и в оратории Сан Джорджо, расположенном возле собора на церковном дворе, в котором большее число композиций принадлежит кисти Аванцо¹⁴.

С особой яркостью истоки стиля Альтикьеро прослеживаются в лучшей из падуанских фресок — в „Распятии“ из капеллы Сан Джакомо, являющейся, по справедливой характеристике Тоэска, „шедевром, который не имеет себе равных в живописи второй половины треченто и который по его наиболее существенным качествам следует поставить между Джотто и Ренессансом“¹⁵.

Искусство Джотто научило веронского мастера организовать разделенную на три части фреску в четкое уравновешенное целое. Оно научило его монументальности и размаху, силе пластического выражения, ясности объемов, умению передавать драматизм и напряженность ситуации. Человеческие фигуры в „Распятии“ крепко построены, складки одежд подчеркивают их структуру и движение. Отдельные образы исполнены величавой простоты и достоинства (особенно выразительна фигура статной пожилой женщины, ведущей за руку ребенка, в левой части композиции). Свободные и непринужденные группы людей скомпонованы так, чтобы подчеркнуть пространственность сцены.

Вместе с тем, отталкиваясь от Джотто, Альтикьеро создает свой собственный, глубоко индивидуальный стиль. Сохраняя живой интерес к различным аспектам действительности, он остается глубоко североитальянским мастером. Вслед за Томмазо да Модена художник развивает в своем искусстве те его качества, которые остались для Джотто второстепенными, но которые помогли мастеру из Вероны насытить мир реалистическим содержанием. Одну из сильных сторон дарования Альтикьеро составляет умение придавать персонажам острые характеристики. Портрет, почти исключительный у флорентинского мастера, становится для Альтикьеро средством передачи разнообразия характеров. Нередко среди персонажей его фресок можно увидеть изображения известных исторических личностей (например, Петрарка в „Совете Рамира“). Еще большая конкретность отличает характеристики героев Аванцо, художника чрезвычайно близкого в своих творческих устремлениях к Альтикьеро и в отдельных случаях даже превосходящего его в заострении реалисти-

ческого начала и индивидуализации образа. В этом отношении Аванцо — непосредственный предшественник Пизанелло.

Святые в композициях Альтикьеро и Аванцо, отличающиеся от остальных персонажей только нимбами, оказываются в гуще толпы, среди одетых в рубища стариков, похожих на крестьянок сильных женщин, спящих любопытных детей, хмурых воинов, странных личностей в восточных одеяниях. Подобно Томмазо, художники из Вероны в каждой фреске, по существу, изображают хорошо знакомую и близкую им жизнь своих сограждан, обнаруживая тем самым глубоко светское истолкование библейских сюжетов.

Столь же внимательно Альтикьеро и Аванцо относятся к окружающей среде. Пейзаж, архитектурные сооружения фона, обобщенные и схематичные в работах Джотто, приобретают в их глазах самостоятельную ценность. В фресках из Падуи проявляется интерес к анималистическому миру (буйволы в сцене „Чудо св. Лучии“ в Сан Джорджо), передаче мотивов растительности (изображения растений, замечательные ботанической точностью), а разноцветные мраморные здания, зубчатые башни, мощные крепостные стены, играющие роль важнейшего фактора передачи пространственности, становятся вместе с тем необходимой средой, придавая сценам то особую достоверность, то фантастическую сказочность. Архитектура не только получает в этих фресках реалистическую интерпретацию, но органически вписывается в очертания холмистых пейзажей, естественно объединяясь с фигурами людей. И это умение найти определенную меру в соотношении различных мотивов — пейзажа, архитектуры, толпы, — так что в целом они составляют нерасторжимое единство, — свидетельство восприятия мира в сложной взаимосвязи его разнообразных проявлений. Эта особенность художественного видения Альтикьеро и Аванцо, которой не обладали современные им тосканцы, представляет новое качество в сравнении и с новеллизмом Томмазо да Модена и со скрупулезным реализмом ломбардцев¹⁶.

В самой Вероне сохранилось только одно произведение, связанное *Ил. 1* с творчеством художников, — фреска „Рыцари семейства Кавалли, представляемые мадонне их святыми-покровителями“¹⁷, написанная Альтикьеро в конце 1380-х годов в церкви Санта Анастасия. Реалистическая интерпретация сюжета, широта и свобода пространственного решения, интерес к индивидуализированной, почти портретной трактовке лиц, к изображению человека в окружающей его среде связывают эту фреску с падуанскими работами. Но если урбанизированная атмосфера Падуи, старейшего университетского центра, проникнутая демократическим духом, придала падуанским циклам Альтикьеро особую масштабность и размах, пафос изучения разнообразнейших явлений действительности, напряженность и драматизм ритмов, а в отдельных случаях, как резонанс

гуманистических штудий,—археологический интерес к античным мотивам, то в веронской росписи нашла воплощение иная культурная среда. В торжественности церемониала „представления“ мадонне, напоминающего средневековый ритуал феодального обета верности синьору, в декоративной красоте пышных костюмов, геральдических эмблем, богатых доспехов, в изысканности красочных сочетаний Альтикьеро воссоздает особый дух рыцарской приподнятости, изображая столь любимый высшим обществом Вероны мир и надевая атрибутами рыцарского быта даже образы святых. Эта фреска звучит как панегирик тому славному веку истории Вероны, блеску ее аристократической культуры, которые достигли апогея своего расцвета при Кан Гранде делла Скала, „самом дерзком“ из итальянских тиранов, пытавшемся приблизить к себе Джотто и сумевшем добиться дружбы и признательности Данте. Влияние этой фрески можно проследить в целом ряде произведений веронских живописцев конца 14—первых лет 15 века¹⁸. Она же впервые познакомила с искусством предшественников юного Пизанелло, кому суждено было спустя четыре десятилетия в фреске „Св. Георгий и принцесса“, созданной в той же церкви Санта Анастазия, блестяще обобщить их искания.

Вместе с тем работа Альтикьеро в Вероне явилась своеобразной эпитафией тому направлению тречентистской художественной культуры, которое черпало свои силы в наследии Джотто. И хотя в спокойной размеренности пространственного ритма фрески из Санта Анастазия, в ясной пластичности форм и структурности образов еще ничто не предвещает заката проторенессансной линии в искусстве 14 века, она оказалась последней, воплощающей эту линию. В годы, когда Альтикьеро работал в капелле Кавалли, все настойчивее и громче начинают заявлять о себе ритмы и принципы нового художественного течения—„интернационального готического стиля“.

2. Поздняя готика в Северной Италии

Европейское искусство рубежа 14—15 веков, обнаруживающее исключительное единство творческих устремлений и способов их воплощения, с легкой руки французского исследователя Л. Куражо стало называться искусством „интернационального готического стиля“¹. Первые симптомы зарождения общности художественного развития большинства стран Западной и Средней Европы проявляются уже в тридцатые годы 14 века², подготавливая возникновение того единого общеевропейского художественного языка, на котором приблизительно с 1380 года³ начинают „говорить“ представители разных школ от Бургундии до Германии, от Англии до Испании, от Ломбардии до Чехии.

В Италии это позднеготическое направление, быстро распространившись по всей стране от ее северных границ до южной части Апеннинского полуострова, пустило особенно глубокие корни в центрах, расположенных в долине реки По. Приостановив развитие реалистической линии в искусстве треченто, оно удержалось здесь на протяжении всей первой половины 15 века. Для нас проблема „интернационального стиля“ имеет особое значение, поскольку в атмосфере расцвета поздней готики проходят первые этапы художественной деятельности Пизанелло и в процессе освобождения от ее хитросплетений формируются ренессансные принципы в искусстве Северной Италии.

Памятники рубежа 14—15 веков—многочисленные кодексы, украшенные миниатюрами, резные складни, маленькие алтарчики, шпалеры, живописные портреты или образцы мелкой пластики—обнаруживают свою „интернациональность“ в самых различных аспектах, начиная от специфического „состава“ видов и жанров, в котором отдается явное предпочтение произведениям малых форм и который свидетельствует об утрате интереса к монументальному искусству, и кончая достаточно четко определенным набором стилистических „формул“, используемых одновременно художниками различных стран. Отличительными чертами этого „интернационального“, общеевропейского языка являются нежность высветленного колорита, особая „сладостность“ моделировки, почти лишенной теней, ювелирная тонкость исполнения, придающая произведениям характер драгоценности, преобладающая роль линии, уплощающей изогнутые и словно лишенные костяка фигуры, уподобляя общий рисунок композиции причудливому орнаментальному узору. Иногда этот стиль называют также „мягким“, имея в виду перечисленные выше особенности его изобразительных приемов.

Вместе с тем произведениям этого направления свойственна и острая достоверность реальности, тонко подмеченная и переданная в деталях интерьеров, в пейзажных фонах, в лицах персонажей, в их разнообразных костюмах, свидетельствующая о живейшем интересе позднеготических мастеров к окружающему миру.

Конечно, само понятие „общеевропейский изобразительный язык“ условно. Оно условно в той же мере, в какой две названные выше черты искусства „интернационального стиля“—увлечение стилизацией и одновременно пристальное внимание к реальному окружению,—справедливо рассматриваемые как основополагающие признаки этого стиля, не исчерпывают всего многообразия, всей „комплексности“ его содержания. „Интернациональные“ черты получают индивидуальную интерпретацию в каждой из школ в соответствии с местными, национальными традициями, личными особенностями мастера, той социальной средой, которая их породила. Поэтому рядом с утонченным изяществом и аристокра-

тической линейностью, отличающими произведения парижской школы, центра рыцарской культуры, и тяготеющих к ней Милана и Вероны, соседствует трезвое, подчас грубоватое в своей подчеркнутой экспрессивности искусство Болоньи, крупного торгового центра и ученого города Эмилии, или страстная, отмеченная исключительной интенсивностью эмоционального звучания живопись некоторых рейнских городов, отразившая распространение мистических течений в Германии. Нередко это разнообразие интересов, эмоциональных оттенков, психологических нюансов совпадает в пределах одной и той же школы, и все это вместе, придавая произведениям „интернационального стиля“ большую многоликость, лишает течение монотонности и однообразия. Во Франции, где искусство „интернационального стиля“ расцвело с особой яркостью и полнотой и чей вклад в его „казну“ был едва ли не самым крупным, с этим направлением связано творчество анонимного автора блистательного антипендума из Нарбонны, написанного гризалью на белом шелку (так называемого *Pageant de Narbonne*), представляющего парижскую школу. Там же, во Франции, работают мастера фламандского происхождения Жакмар д'Эсден, анонимный мастер герцога Бедфорда, мастер интересного „Часослова маршала Бусико“ (возможно, Жак Коэн?). В Нидерландах из „интернациональной готики“ выходят братья Лимбург, подводящие итог длительному развитию франко-фламандской миниатюры. В Германии работает Верхнерейнский мастер, чей „Небесный сад“ Штеделевского института во Франкфурте дает прекрасное представление о характере живописной школы Кёльна. В Гамбурге расцветает искусство мастера Бертрама, в Вестфалии — Конрада ван Зёста. В Ломбардии представители „интернационального стиля“ — многочисленный отряд миниатюристов, группирующийся вокруг Джованнино де Грасси и Микелино да Безоццо. „Интернациональный стиль“ проникает и в далекую Испанию, где одним из его представителей становится Борасса.

Что же явилось основой возникновения этого своеобразного космополитического искусства? С того момента, когда понятие „интернациональный стиль“ было введено в научный обиход, его изучение шло по пути локализации: предпринимались неоднократные попытки определить „родину“ нового течения и уже в связи с конкретной страной выявить причины, обусловившие его формирование⁴. Подобные попытки найти место возникновения нового направления являлись вполне правомерными, если вспомнить, что интернациональными были, по существу, все большие художественные течения, которые знала история искусства, начиная от романского стиля и кончая барокко. Однако в данном случае такой подход к рассматриваемой проблеме не мог принести плодотворных результатов. Ключ к ответу на вопрос о происхождении „ин-

тернационального стиля“ лежит в самом своеобразии понятия „интернациональность“. Как справедливо считает сейчас большинство ученых, занимающихся вопросом „интернациональной готики“⁵, общность европейского искусства рубежа 14—15 веков—это общность кризисного состояния самого средневековья, политической, социальной, культурной систем, на которых средневековый мир основывался. „Интернациональный стиль“ возник в тот исторический период, когда ни одна из стран Европы не занимала преимущественного положения. В 14 веке Священная Римская империя перестает существовать как реальная сила. Ряд существенных перемен претерпевает церковь, пережившая между 1378 и 1414 годами великую схизму, значительно подорвавшую ее авторитет. Религиозные представления утрачивают былую жестокость и строгость. Возникает широкое движение мистиков, пытавшихся вдохнуть новую жизнь в старые религиозные доктрины, приблизить их к человеку, окрасив горячей и искренней верой. В глубокий тупик заходит вся система средневековой мысли, основанная на схоластике. Важнейшим фактором происходящих в этот период трансформаций является возникновение на исторической арене нового социального класса—буржуазии, бюргерства, начинающего приобретать все более важную экономическую и культурную роль в жизни общества. Юристы, экономисты, банкиры и купцы наряду со старой феодальной аристократией, рыцарством и клиром определяют теперь социальный облик пестрых организмов, группирующихся во дворцах бургундских герцогов, при дворе чешских королей в Праге, в окружении испанских грандов, в богатых ганзейских городах Германии, в цветущих торговых центрах Италии.

Дворянская культура при этом не только не перестает существовать, но, получив ряд стимулирующих импульсов от новой социальной прослойки и претерпев существенные изменения⁶, остается во многих своих аспектах нормативом и для бюргерства. Именно конец 14—первые десятилетия 15 века являются временем последнего, но еще пышного цветения специфической культуры феодальной верхушки. Как будто чувствуя приближение своего конца и не желая покинуть историческую арену, феодальная аристократия, по словам Э. Панофского, пытается спрятаться в придуманном зыбком мире утонченного аристократизма, стремится уйти от реальности, закручиваясь в лихорадочной инфляции роскоши⁷. Условная и рафинированная, предназначенная для избранных, эта культура была призвана охранять и подчеркивать исключительность родовой аристократии. Ее идеалами по-прежнему оставались воспетые куртуазной литературой рыцарственность и светская галантность. Настоящим центром этой культуры, ее своеобразным эталоном была Франция, на которую ориентировались остальные европейские страны и города и откуда они черпали живительные импульсы для своего развития. Представления,

сложившиеся в придворно-рыцарской среде, были настолько популярны и живучи, что они проникли и в религиозную сферу, наложив специфический отпечаток на формы церковных культов, придав оттенок куртуазности характеру проповедей и писаний немецких, нидерландских и итальянских мистиков, перенося атрибуты рыцарского быта на мир святых, рождая специфическую иконографию религиозных сюжетов в искусстве.

„Интернациональная готика“, таким образом, является результатом параллельного художественного развития целого ряда стран Западной и Средней Европы, обусловленного общностью эпохи, ее жизненного уклада и эстетических воззрений. Созданию этого искусства способствовали в равной степени и при этом почти одновременно различные художественные центры—Париж, Дижон, Кёльн, Милан, Верона, Прага, где наблюдается тот же блеск придворного церемониала и сходные моды в одеждах, где читаются одни и те же рыцарские романы, увлекаются охотами и кавалькадами, битвами и турнирами, танцами и играми, а в произведениях искусства тесно переплетаются антиклизированная мифология и средневековая аллегория, языческие герои и библейские святые, открытие реальной жизни и спиритуалистические настроения, религиозные темы, преподносимые в светском истолковании, и изображения повседневного быта, преобразованные в роскошные придворные „парадизо“.

В большой мере „интернационализации“ европейского искусства способствовало то единодушное увлечение произведениями малых форм, которые, становясь предметами широко распространенного в этот период в аристократической среде коллекционирования, а подчас просто формой вложения капитала, „странствовали“ по всей Европе. Известно немало случаев, когда „сильные мира сего“ заказывали произведения искусства художникам разных стран. Томмазо да Модена, например, написал для чешского короля Карла IV две иконы для украшения замка в Карлштейне, существенно повлиявшие на развитие богемской живописи. В 1366 году жена Галеаццо Висконти Бьянка Савойская вместе с богатейшим гардеробом, выписанным из Парижа, получила украшенный миниатюрами часослов работы французского мастера. Там же в Милане, равно как и в Вероне, Ферраре, Мантуе, пользовались большим успехом французские изделия из слоновой кости и другие произведения мелкой пластики, фламандские шпалеры, мебель, ткани, определявшие и воспитывавшие вкусы местных художников, а во Франции, напротив, с увлечением коллекционировали североитальянские миниатюры, обозначенные в старых инвентарях термином „*ouvrage de Lombardie*“ (ломбардская работа) и являющиеся, по выражению Пакканьини, „своеобразным видом паданской экспансии“.

Не менее частыми в этот период были передвижения самих художников, искавших возможности применить свои дарования во дворах наиболее щедрых меценатов, что в еще большей степени повлияло на сложение в искусстве стилистического единства. Так, переезд фламандских миниатюристов на рубеже 14 века во Францию или пребывание в Венеции Микелино да Безоццо оказались решающими факторами в развитии интернациональной готической живописи.

Источники рассказывают также о существовании людей, которые, не будучи сами художниками, сыграли важную роль в формировании „интернационального стиля“. Это своего рода „коммивояжеры“ в области искусства, занимавшиеся продажей картин, сбором и распространением секретов и рецептов живописи, такие, как миланец Джованни Алкерлио или Пьетро Рапонда из Вероны. Разъезжая между итальянскими городами и двором герцога Беррийского, они внесли свою лепту в создание той единой художественной атмосферы, какой дышали мастера разных центров, начиная от берегов северных морей и кончая далекой Испанией. „Беспримерная унификация европейского языка искусства на рубеже 14—15 веков, — пишет по этому поводу О. Пехт, — была результатом многостороннего обмена художественными идеями самых различных стран, удивительно единым конечным результатом общего разговора, продолжавшегося несколько десятилетий, разговора, в котором то один, то другой партнер брали слово“⁸.

В Италии „интернациональный стиль“ утверждается не только в центрах, расположенных в Паданской равнине, где на протяжении 14 века шел активный процесс рефеодализации социальной структуры бывших коммун и где в силу географического положения, политической и культурной ориентации на европейские страны (прежде всего Францию) с наибольшей легкостью воспринимались влияния, идущие из-за Альп. Он проникает и в Тоскану и в Болонью, где его питательной средой становится новая буржуазия, тот самый богатейший патрициат, давно противопоставивший себя купечеству и принявший участие в развитии меценатства в не меньшей степени, чем придворная аристократия. В Пьемонте и Сицилии, в Умбрии и Эмилии, в Венеции и Флоренции образуются живые центры „интернациональной готики“⁹.

Менее всего удивительно, что Ломбардия оказалась тем районом, в котором позднеготическое направление одержало первую крупную победу. В 14 веке она превратилась под власть Висконти в одно из самых могущественных объединений, далеко зашедшее в своих притязаниях на господство во всей Италии. Честолюбивые ее властители, стремясь превратить свои „лоскутные“ владения в целостное государство, наподобие соседней Франции, ориентировались на последнюю не только в дипломатических и политических маневрах, но и в стремле-

нии создать культурный облик своего герцогства по французскому образцу¹⁰.

Особого расцвета достигает Ломбардия при Джан Галеаццо (1385—1402), чья политика иностранных браков приводит к еще более тесному сближению с Францией, Германией и Австрией, способствуя оживлению культурных связей с этими государствами¹¹. Рост придворного церемониала, тщательно культивированный этикет, где до мелочей разрабатывалась „программа“ самого человеческого существования, жизнь, пронизанная тысячей условностей¹², увлечение моднейшими костюмами¹³, чье назначение — подчеркнуть сословное превосходство аристократии и отделить ее от „черни“, — все это характеризовало быт и вкусы ломбардского высшего общества и находило своеобразное отражение в искусстве.

Таким образом, к концу 14 века в Ломбардии была подготовлена почва для победы „интернационального стиля“, тем более что какие-то отдельные явления, предвещающие его назревание, прослеживаются в ломбардском искусстве задолго до 1380 года¹⁴. А местом, где в действительности произошла встреча художников различных национальностей, обеспечившая практическое слияние их „интернациональных“ устремлений, явился Миланский собор¹⁵, для строительства которого в столицу Ломбардии начинают съезжаться представители различных художественных школ. Начатый в 1386 году, грандиозный собор в Милане, самое крупное и при этом наиболее готическое архитектурное сооружение Северной Италии, строился в течение долгого времени и был завершен только в начале 19 века. В его постройке помимо итальянцев — семейства Кампьонези и Симоне да Орсениго из Ломбардии, Филиппо дельи Органи из Модены — принимали участие мастера из Франции — Никола Бонавентюр и Жан Миньо, немецкие архитекторы и скульпторы — Ганс из Фрейбурга, Ульрих из Фюссингена, Генрих из Гмюнда, Ганс из Фернаха¹⁶. С начала строительства собора ломбардская культура становится в полном смысле открытой заальпийским влияниям. Победу позднеготического направления в Ломбардии, равно как и во всей Северной Италии, облегчило в большой мере и то обстоятельство, что искусство „интернационального стиля“ в одном из своих существенных аспектов оказалось чрезвычайно близким североитальянскому эмпирическому реализму с его любовным отношением к миру „малых величин“.

Ведущим художником Ломбардии конца 14 века является Джованнино де Грасси (упом. 1389—1398)¹⁷; его деятельность связана главным образом с Миланом. Скульптор, архитектор, живописец, миниатюрист и рисовальщик, Джованнино де Грасси в 1391 году был назначен главой строительства Миланского собора, сменив занимавшего эту должность немца Иоганна де Фиримбурга¹⁸. Однако, работая в космополитическом окружении, бок о бок с бургундскими, рейнскими, богемскими мастерами,

Джованнини в своем творчестве остался более связанным с реалистическими тенденциями тречентистского искусства Северной Италии.

Единственной подписной работой художника, позволяющей на основании стилистических аналогий приписать ему и его школе ряд рукописей, является сборник рисунков, хранящийся в настоящее время в Городской библиотеке в Бергамо¹⁹. Особый интерес в этом сборнике представляют анималистические зарисовки, воспроизводящие с поражающей современного зрителя остротой и достоверностью множество различных животных, которых Джованнини мог наблюдать в богатых зверинцах североитальянских синьоров. Увлечение анималистической тематикой — одна из характерных черт искусства Северной Италии. В светских росписях замков, где тема охоты была едва ли не самой популярной, специальных трактатах об охоте, картинах, в которых религиозные сюжеты преобразовывались в рыцарском духе, или миниатюрах, иллюстрирующих рыцарские романы, животный мир являлся неотъемлемой частью изображения. В ломбардском искусстве пристрастие к детализированному отображению реального мира привело к возникновению подготовительных зарисовок для отдельных деталей композиции. Нередко эти зарисовки выполняются с натуры, и прежде всего в анималистической области. При этом рисунок, уже к концу 14 века осознаваемый как самостоятельная категория художественного изображения²⁰, становится наряду с миниатюрой предметом страстного собирательства, что в известной степени стимулировало его развитие и вместе с тем диктовало определенную стилистику. Печать завершенности, „сделанности“ лежит и на большинстве зарисовок кодекса из Бергамо. Некоторые из них доведены до состояния законченного этюда, тщательно скомпонованы в листе, раскрашены акварелью и, вероятно, были исполнены по чьему-либо заказу. Но вместе с тем очевидно, что не только стремление угодить заказчику, но прежде всего художественные интересы привлекают Джованнини в этих рисунках, заставляя старательно наносить черные точки на шкуру гепарда или изображать каждый ее волосок. Главное, что обращает внимание на этот сборник и позволяет расценивать его как одно из важнейших достижений ломбардского искусства позднего треченто, — это большое мастерство в изображении мотивов окружающего мира, яркая непосредственность его восприятия и острота видения, присущие в равной мере и очень живым зарисовкам с натуры, и тщательным штудиям, и рисункам геральдического характера. В анималистических листах кодекса из Бергамо Джованнини де Грасси, великолепно знающий животный мир, умеющий запечатлеть каждый характерный поворот, остро схваченный силуэт зверя, все неповторимое своеобразие его внешнего облика, выступает прямым предшественником Пизанелло и одним из рисовальщиков, которые подготавливали почву для рождения европейского реалистического рисунка.

Ил. 3, 4

В сравнении с зарисовками животных более условными выглядят находящиеся в том же кодексе изображения женских и мужских фигур. Здесь вступает в свои права сила традиций, от чего художник в значительной мере свободен, рисуя животных. Острая наблюдательность и стремление к объемному изображению уступают место линейной стилизации, определяющей весь художественный строй образов. Движения музицирующих и поющих девушек и юношей скованы, струящиеся складки одежд заканчиваются причудливым узором округлых геометрических форм²¹.

Та же двойственность отличает рисованные буквы алфавита, составленные из причудливо сплетенных фигурок животных, сказочных гномов, а также крестьян, дровосеков²². Рассматриваемые в отдельности, они имеют вполне реалистический характер: основой для них послужили непосредственно натурные зарисовки. (Такова, например, буква S, составленная из четырех изображений собак.) В целом же орнаментальные буквы, где нашла отражение необузданная фантазия художника, выдают его пристрастие к готической стилизации.

Сопоставление анималистических зарисовок, обнаруживающих тонкое чувство реальности, и значительно более условных изображений человеческих фигур свидетельствует о том, что творчество Джованнино де Грасси еще не знаменует наступления новой эры в североитальянском искусстве. Продолжая все более интенсивно накапливать отдельные реалистические наблюдения, он развивает и углубляет линию „эмпирического реализма“.

В области миниатюры Джованнино приписывают несколько иллюминированных рукописей (в их украшении помимо самого художника принимали участие его брат Поррино и сын Саломоне): выполненный до 1395 года „Молитвенник“ Джан Галеаццо Висконти из библиотеки герцога Висконти ди Модроне в Милане, хронологически близкий к нему фрагмент „Молитвенника“ Филиппо Мариа Висконти, хранящийся на вилле Ландау — Финали около Флоренции, „Трактат Берольдо об установлении миланской церкви“ из библиотеки князя Тривульцио в Милане (1396—1398) и, наконец, „Энциклопедию естествознания“ из римской библиотеки Казанатензе. Эти рукописи, где основные устремления Джованнино нашли наиболее концентрированное и всестороннее воплощение, указали путь не одному ломбардскому художнику и имели широкое и чрезвычайно плодотворное влияние на французскую миниатюру. Но, может быть, никто не воспринял опыт Джованнино де Грасси с такой полнотой и адекватностью, как умбриец Джентиле да Фабриано (около 1370—1427)²³.

Один из самых значительных живописцев Италии раннего кватроченто нетосканского круга, Джентиле не только полностью усвоил острейший ломбардский интерес к окружающему миру, но, ассимилировав

его с элементами нового отношения к форме, ее пластике, понимания пространства, воспринятыми в Центральной Италии, сыграл важную роль в распространении передовых идей в искусстве Северной Италии первой половины 15 века. И то, что Джентиле отнюдь не принадлежал к числу пионеров Возрождения и в его произведениях даже зрелого периода ренессансные новшества мирно уживаются с традиционными позднеготическими чертами, лишь в большей мере способствовало быстрому усвоению его искусства живописцами североитальянских центров. В ранних произведениях Джентиле, „созданных в первые годы 15 века в родном городе художника Фабриано, — „Мадонна с младенцем и святыми“ (Берлин, Музей), „Стигматизация св. Франциска“ (коллекция Кренна), полиптихе Валле Ромита (Милан, Брера) — его ломбардские истоки настолько очевидны, что заставляют предположить, что в конце 14 века художник побывал в Ломбардии, где познакомился с работой процветающей мастерской Джованнино де Грасси. В композициях пределл полиптиха из Бреры отчетливо различимы два качества, существенных для понимания его искусства: изысканная линейность и тонкая наблюдательность природных мотивов, реалистическая трактовка которых подчеркивается умелым использованием света, мягко обрабатывающего каждую деталь.

Отмеченная в произведениях Джованнино де Грасси двойственность присуща всему ломбардскому искусству конца 14 века. При этом соотношение между традиционным ломбардским натурализмом („паданским вкусом“) и стилистическими приемами, характеризующими язык „интернациональной готики“ („французской модой“) ²⁴, в различных рукописях неодинаково. Некоторые из них, так же как работы Джованнино де Грасси, более органично связаны с реалистическими тенденциями треченто. Таковы, например, два „Трактата по гигиене“, из парижской Национальной библиотеки и библиотеки Казанатензе в Риме, представляющие едва ли не самую поэтическую страницу ломбардского искусства этого времени ²⁵, или хранящиеся в Национальной библиотеке в Париже иллюминированные рыцарские романы „Лансело дю Лак“ и „Гирон ле Куртуа“, замечательные высоким мастерством исполнения, тонким колоризмом, обилием реалистических наблюдений и ясной структурностью языка. В других произведениях, напротив, все большее место отводится линейной стилизации. И если в рукописи, начатой около 1380 года для неизвестного североитальянского дворянина (Бернабо Висконти?) (Париж, Национальная библиотека, 757) ²⁶, изящество каллиграфического рисунка и тонкая изысканность цветовых решений, призванные воплотить новый стиль ломбардской придворной жизни, только предвещают сложение позднеготической изобразительной манеры, то произведением, где ее характерные черты впервые выступают в зрелой форме, является „Трактат по гигиене“ из Национальной библиотеки в Вене. Ил. 2

Среди ста шести миниатюр этого кодекса, выполненного разными мастерами и близкого в образно-тематической сфере к парижскому и римскому, выделяются девять листов, отличающиеся гораздо более экспрессивной манерой исполнения. В странных, беспокойных, каких-то „несобранных“ позах персонажей, в нервных очертаниях их рук, в почти карикатурной экспрессии мимики, в мечущихся белильных мазках, прихотливо выхватывающих отдельные предметы из тьмы фона, отчетливо заявляют о себе стилистические принципы нового направления²⁷.

Авторами этих девяти миниатюр были, очевидно, художники Франко де Верис из Милана и его сын Филипполо²⁸, с которыми связывают также один из ярких образцов ломбардской позднеготической живописи — фреску „Страшный суд“ из церкви Санта Мария де Гирли в Кампоне (около 1400). Изображенные в этой росписи фигуры обнаруживают изломанность поз, не подчиняющуюся логике движения самостоятельную жизнь длинных пальцев рук и складок одеяний, скрывающих вытянутые и уплощенные тела, а вся композиция кажется пронизанной вихревым потоком воздуха, сталкивающим отдельные группы персонажей, накрывающим их в разные стороны, подхватывающим вверх.

Фреска в Кампоне — свидетельство окончательной победы поздней готики на ломбардской земле, где она остается господствующим направлением в течение почти всей первой половины 15 века, достигнув апогея своих стилизаторских устремлений в творчестве Микелино да Безоццо²⁹. Искусство этого художника, доводящего позднеготический культ линии до предельного декоративного напряжения, классифицируется многими исследователями как проявление своего рода готического маньеризма.

Микелино деи Молилари да Безоццо (упом. 1388—1445), „*pittore eccellentissimo inter omnes pictores mundi*“, по мнению его современника Джованни Алкерио, был, вероятно, еще совсем молодым мастером, когда умер Джованнино де Грасси. С 1404 года Микелино работает в Миланском соборе и продолжает служить там непрерывно до 1442 года, несмотря на частые разъезды в другие североитальянские города, в частности в Павию, где еще в 1388 году он выполнил цикл фресок в церкви Сан Пьетро ин Чьел д'Оро, и в Венецию (1410). Последний раз имя художника упоминается в 1445 году в платежных документах палаццо Борромео в Милане, где он принимал участие в росписи одного из залов³⁰.

Если в возникших около 1403 года миниатюрах, украшавших „Похвальное слово в честь Джан Галеаццо Висконти“, Микелино обнаруживает преемственность с Джованнино де Грасси, то его последующие произведения — яркие плоды тесных контактов художника с тем космополитическим окружением, в котором проходила его деятельность. В большей степени, чем любой ломбардец, Микелино обнаруживает пристрастие к готической стилизации. Страницы кодексов он превращает в сложно

ветвящийся орнамент, вплетающий в себя зверей, человеческие фигурки, стилизованные изображения растений. Лишенные объема предметы уплощаются, подчиняясь линейной арабеске и приобретая орнаментально-декоративную выразительность. Эти тенденции с предельной обнаженностью раскрываются в станковой живописи художника. В „Обручении св. Екатерины“ из сьенской Галереи фигуры пяти персонажей, складки их одежд, резные формы трона мадонны кажутся приведенными в движение безудержным скользящим ритмом. Рисунок утрачивает структурность, объемы — вес и плотность, все тела и предметы словно сделаны из однородного эластичного материала, гибкого и податливого. Линейный рисунок складок отличается богатством и разнообразием ритмических повторов. В стремлении к декоративной выразительности растворяется характерный для североитальянского искусства интерес к индивидуальному человеку, к его лицу. И в сьенском „Обручении св. Екатерины“ и в близком ему по стилю „Обручении Марии“ из музея Метрополитен в Нью-Йорке в лицах персонажей ощущается явная стандартизация типажа. Ил. 5

Вместе с тем, неистовый стилизатор, доводящий характерные черты стиля до гипертрофированной формы, Микелино да Безоццо сохраняет острое внимание к окружающему миру и умение реалистически отображать его отдельные явления. Владея высокой культурой рисунка, художник создает замечательные по тонкости ощущения жизни зарисовки животных, а иногда ему удаются не менее правдивые изображения людей (например, крестьян — обмолотчиков хлеба и бочкарей из календаря-Молитвенника, хранящегося в Коммунальной библиотеке в Авиньоне)³¹. И это свидетельствует о том, что, хотя победа „интернациональной готики“ действительно замедлила начавшийся в североитальянском искусстве процесс накопления реалистических наблюдений живого мира, сужая круг интересов художников и растворяя в самоцельной линейной стилизации поиски мастеров предшествующего поколения, она не только не смогла уничтожить основные завоевания североитальянского треченто, но в известных, пусть ограниченных пределах способствовала их дальнейшему развитию.

Наряду с Миланом крупнейшим центром североитальянской поздней готики является Верона. В конце 14 века, в годы правления последних Скалигеров, сопровождавшегося бесконечными междоусобными распрями, этот старый аристократический город жил воспоминаниями о былой поре своего политического расцвета, когда „великий воин“ Кан Гранде I превращал в реальность дерзкую мечту об объединении паданских земель под своею властью. На рубеже 14—15 веков утратившая прежнее могущество Верона становилась легкой добычей то миланских Висконти, то падуанских Каррара, а в 1405 году она вошла в состав набирающей силы

Венецианской республики, развернувшей активную экспансию в Тераферме и поглотившей одну за другой мелкие североитальянские тирании³². Вместе с тем географическое положение Вероны, расположенной на Адидже, которая соединяет Паданскую равнину с перевалом Бреннер, ведущим через Альпы в Австрию, и в этой связи ее значение своеобразного перекрестка итальянской и трансальпийской культур сделало город важнейшим центром „интернациональной готики“³³. Позднеготическое направление становится ведущим в Вероне в начале 15 века, складываясь в своих стилистических чертах под решающим воздействием ломбардского искусства. Особенно усилилось влияние Милана на веронскую художественную культуру в течение пятнадцати лет (с 1387 по 1402 год), когда город находился под властью Висконти³⁴. Сохранились сведения о конкретных культурных контактах двух этих центров. Известно, например, что сын Джованнино де Грасси, Саломоне, в 1399 году расписывал штандарт, предназначенный для отправки в подчиненный Милану город³⁵. Очевидно, в Вероне некоторое время жил и сам Микелино да Безоццо, отправившийся в 1410 году в Венецию³⁶.

Общность устремлений веронских и ломбардских художников самого конца 14 века обнаруживает ряд возникших в Вероне манускриптов, среди которых выделяется „Трактат по ботанике“, выполненный неизвестным веронским мастером для библиотеки Каррара³⁷. В связи с этими рукописями Фьокко высказал мысль, что термин „*ouvrage de Lombardie*“ означает не столько географическую, сколько стилистическую характеристику произведения и потому его можно распространить не только на ломбардскую миниатюру, но и на миниатюру, возникшую в ряде других художественных центров Северной Италии³⁸.

Помимо ломбардских влияний в формировании веронского позднеготического искусства известную роль сыграли северные импульсы, проникающие из Австрии и Германии, чему способствовала помимо географического положения Вероны ее исторически сложившаяся ориентация на Германию, с которой даже во времена коммуны и особенно в эпоху правления Эццелино да Романо и затем Скалигеров поддерживались самые оживленные отношения³⁹. В этой связи некоторые исследователи начиная со Шлоссера считают воздействие немецкого искусства решающим и проводят в качестве доказательства параллель между произведениями ведущего художника веронской „интернациональной готики“ Стефано да Верона и так называемым Верхнерейнским мастером. Нам представляется необходимым расставить более определенные акценты в вопросе о связи этих школ. Действительно ли речь идет о влиянии позднеготической немецкой живописи на веронскую школу, имевшую богатые живописные традиции, или же их близость определяется чем-то иным?

Стефано да Верона (1374—1438) — центральная фигура в веронском позднеготическом окружении. Начавший свою художественную деятельность как типичный тречентист, воспитанный в реалистических традициях Альтикьеро (ср. фреску „Мадонна с двумя святыми“ из церкви Сан Джованни ин Валле), этот мастер на протяжении первых лет 15 века претерпевает радикальную эволюцию и с поразительной органичностью впитывает принципы и изобразительные приемы „интернациональной готики“, творчески их переработав в чрезвычайно индивидуальный и глубоко поэтический стиль⁴⁰. В полной мере своеобразие его искусства раскрывается в возникшей около 1420 года „Мадонне в розовом саду“ (Верона, Кастельвеккио), где Стефано предстает во всеоружии стилистических новшеств, принесенных позднеготическим направлением. Трудно назвать еще одну работу, по поводу которой высказывалось бы столько же разноречивых мнений, как об этой небольшой композиции. Нередко даже сомневаются в ее итальянском происхождении. В действительности же „Мадонна в розовом саду“ — это яркое и характерное порождение искусства „интернационального стиля“ как в иконографическом плане, так и в художественном решении. Тема „небесного сада Марии“ (*hortus conclusus*) была широко распространена в писаниях мистиков позднего треченто, вовлекших в сферу своего воздействия немало выдающихся художников, а ковровый принцип расположения фигур на плоскости обнаруживает тонкую амбивалентность шпалерной живописи. Учитывая связи Вероны с немецкими землями, можно предположить, что первоначальным импульсом для создания этого произведения могло стать знакомство Стефано с немецкими гравюрами начала века, в частности с работами круга Мастера ES, к которым она типологически близка. Вместе с тем „Мадонна в розовом саду“ — это характерное проявление итальянского вкуса в рамках „интернационального стиля“. Оно обнаруживается и в иконографии центральной группы композиции — Марии с младенцем, восходящей, как отметил Лонги, к традиционному типу „Мадонна Умильта“ и в ее высоком художественном качестве, объяснимом лишь связью с веронским культурным окружением, отличавшимся, по словам Фьокко, „замечательным единством и художественной зрелостью, самой высокой в Северной Италии до начала падуанского Ренессанса“⁴¹.

Поэтому, когда при сопоставлении композиции Стефано с произведением кисти так называемого Верхнерейнского мастера „Младенец Христос в райском саду“ (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) бросаются в глаза удивительное сходство иконографической схемы, общие признаки стиля в трактовке деталей, одинаковое понимание пространства, ясно, что эта идентичность вовсе не является следствием контакта мастеров или воздействием немецкого художника на итальянского. Мы совершенно согласны с мнением Б. Дегенхарта, который считает,

что „сходство между искусством севера и „Мадонной в розовом саду“ является не чем иным, как параллелизмом художественного стиля эпохи“⁴². И, хотя между веронским и немецким искусством существовала, несомненно, более тесная связь, нежели простой „параллелизм стиля“, обусловленный общностью эпохи, ее жизненного уклада и эстетических воззрений, тем не менее настоящие истоки и аналогии для „Мадонны в розовом саду“ следует искать в Ломбардии, и в первую очередь в сиенском „Обручении св. Екатерины“ Микелино да Безоццо, чья „пространственная отвлеченность“ служит, по выражению Колетти, „абсолютным эквивалентом пространственной иррациональности“ композиции Стефано⁴³.

В то же время художественный опыт Ломбардии получает в произведениях Стефано полное переосмысление. В „розовом саду“ его мадонны бесполезно искать ботаническую и зоологическую точность ломбардцев, хотя обнесенное изгородью поле, лишенное пространственной глубины, выглядит как лист гербария. Природные мотивы не привлекают Стефано в своей конкретной реальности. Преобразованные в поэтическое, „сладостное“ видение небесного „сада роз“ Марии, они становятся для художника источником исключительного многообразия линейных ритмов, изгибающихся форм, насыщающих композицию интенсивным и разнообразным движением. Быстрая, гибкая и мелодичная линия подчиняет себе художественный строй произведения, а драгоценная красота мерцающего колорита усиливает его общее мечтательно-лирическое настроение. Та же способность претворять природные мотивы ломбардцев в „прозрачное искусство“ струящихся ритмов, сближающая Стефано с Микелино да Безоццо, обнаруживается и в других его работах — фреске „Рождество“ в веронской церкви Сан Фермо, в „Мадонне“ из галереи Колонна в Риме, а также в позднем „Поклонении волхвов“ (Милан, Брера), подписанном и датированном 1435 годом. Но, быть может, ярче всего основные качества стиля художника раскрываются в рисунках, где он предстает одним из самых блистательных рисовальщиков позднеготического направления⁴⁴. Изображая аллегорические фигуры, мадонн, пророков, Стефано увлечен не столько разработкой образа, сколько самим процессом рисования, прихотливой игрой тонких, насыщенных готическим ритмом линий, выразительную красоту которых он чувствует, как ни один другой мастер до Боттичелли. Чаще всего перовые штрихи в рисунках Стефано падают на бумагу длинными параллельными рядами, вторя своей направленностью движению фигур или складок одежд, как, например, в зарисовках евангелистов (Лондон, Британский музей), предназначенных, по мысли Фьокко, для капеллы Рама мантуанской церкви Сан Франческо⁴⁵. Исполненные стремительными, летящими росчерками, эти листы являются подлинными шедеврами готического рисунка. Фигуры евангелистов, не

ограниченные контуром, внезапно возникают из каскада упругих спиралей, словно подхваченные в воздух вихревым потоком линий. В других случаях трепетные параллели начинают изгибаться в волнистых прядях волос или сплетаются в прозрачное пятно, полностью растворяющее в себе объемы, как в рисунке из Дрездена, где изображена женщина с обнаженной грудью рядом с двумя другими женскими фигурами⁴⁶. Этот лист — один из вариантов, развивающий тему Caritas (аллегория Милосердия), являющуюся излюбленным мотивом графики Стефано. И если обычно ее трактовка приобретает у художника оттенки светскости и аристократизма и Милосердие изображается юной светловолосой дамой с длинными пальцами тонких рук, едва придерживающих детей (Флоренция, галерея Уффици), или элегантною матроной в сопровождении служанок (Дрезден, Кабинет графики), то в рассматриваемом листе аллегория вовсе утрачивает традиционные атрибуты и становится поводом для создания эфемерной группы хрупких, словно парящих в воздухе фигурок, напоминающих, по словам Фьокко, „плавно движущиеся модели в модной лавке портного“. В зарисовках женских фигур из Уффици, почти монументальных по контрасту с их маленькими головками и в то же время почти бесплотных, поскольку „Стефано, символ странного пуританства, заставляет, как маг, исчезать тела“⁴⁷, плавная текучесть линий рождает ощущение внутренней подвижности форм, их „перетекаемости“ одна в другую.

Ил. 8

Как отметила Кастельфранки Вегас, отдельные рисунки Стефано да Верона обнаруживают сходство с графическими произведениями работавшего во Флоренции Парри Спинелли⁴⁸, который вместе с Лоренцо Монако, Спинелло Аретино, Франческо д'Антонио, Джованни дель Понте и большой группой других мастеров представлял позднеготическое искусство Тосканы. Это сходство, свидетельствуя о широком и повсеместном распространении единой художественной атмосферы, связывавшей в начале 15 века многие итальянские центры, указывает вместе с тем на более непосредственные контакты, существовавшие между веронской и тосканской землями в 1420—1430-е годы, когда во Флоренции господствовали позднеготические ритмы. И хотя „колыбель Возрождения“ уже подарила новой эпохе первый памятник ренессансного зодчества — купол Флорентинского собора, начатый Брунеллески в 1420 году, св. Георгия Донателло (1416) и фрески Мазаччо в дель Кармине (1427), тем не менее не мир „гениальных одиночек“, реформаторов ренессансного искусства, но цветущая поздняя готика оставалась на протяжении всей первой половины 15 века конкретной художественной реальностью в самом передовом городе Италии⁴⁹. Идеалы позднего треченто обладали неизменным очарованием в глазах большинства художников этого времени, стремившихся сохранить в своем искусстве их праздничную сказочность, изящество, тонкую поэтичность. И Парри Спинелли продолжает служить

„старым добрым традициям“ еще двадцать пять лет после смерти Мазаччо. Здесь же во Флоренции с восторгом принимают Джентиле да Фабриано, приглашенного в 1422 году богатым горожанином Палла Строцци для выполнения в его личной капелле алтарного образа „Поклонение волхов“ (1423, Флоренция, галерея Уффици). В творчестве самого Джентиле это произведение означало период зрелости: к традиционно „интернациональным“ чертам его искусства добавляются все более живые и индивидуальные наблюдения, острые и реалистические характеристики, свидетельствующие о том, что Джентиле во многих отношениях отрывается от „интернационального стиля“ и сближается с передовыми, ренессансными тенденциями. Но, конечно же, в сравнении с Мазаччо искусство умбрийского живописца выглядит архаичным, а Палла Строцци заказал икону именно Джентиле потому, что, без сомнения, ему импонировали „придворный блеск“ его искусства и его ампула певца рыцарских идеалов.

Тем не менее, как ни широко распространился во Флоренции позднеготический стиль, как ни велико было число его приверженцев и почитателей, он не определял уже существа происходивших в тосканском искусстве раннего кватроченто процессов и не ему принадлежало будущее. Флоренция оказалась первым итальянским городом, сумевшим освободиться от уз поздней готики. В то время как в художественных центрах Северной Италии взаимоотношения с наследием позднего треченто приобрели форму сложной, многосторонней связи, оказавшейся плодотворной в целом ряде моментов, для Флоренции поздняя готика явилась антитезой принципам нового ренессансного искусства. И если в первой половине века во флорентинской живописи после смерти Мазаччо не осталось ни одного крупного авторитета, который бы сумел противостоять безраздельному увлечению готическими ритмами, то в пластике уже во втором и третьем десятилетиях 15 века наметился резкий конфликт между мастерами, продолжавшими работать в старой манере, и сторонниками искусства Донателло. Некоторые из приверженцев старого, избрав путь Гиберти, старались сплавить мир поздней готики с основами ренессансного реализма, а те, кто не решался или не хотел порвать с традициями позднего треченто, вынуждены были покинуть Флоренцию и искать заработка в тех городах, где их готизирующее искусство еще пользовалось успехом. В Болонье и Венеции последние десятилетия своей жизни пришлось провести Никколо ди Пьетро Ламберти. Резцу тосканских скульпторов принадлежат гробницы Беато Пачифико в Венеции и семьи Серего в Вероне, а в конце 1420-х годов в веронской церкви Сан Фермо встретятся во время работы по украшению надгробия Бренцони флорентинский скульптор Нанни ди Бартоло и веронский живописец Антонио Пизанелло.

II

Поэтический мир Пизанелло-живописца

22 ноября 1395 года в Пизе умер мессир Пуччо ди Джованни да Черетто, суконщик. В оставленном им завещании были названы его вдова, тридцатидвухлетняя донна Изабетта, родом из Вероны, и единственный наследник состояния — сын Антонио. Имя будущего художника впервые упоминается в этом документе, на основании которого ориентировочно определяют время его рождения — до 1395 года¹. Через несколько лет, вторично выйдя замуж, донна Изабетта вместе с семьей вернулась в свой родной город Верону², где юный Антонио ди Пуччо да Черетто получил навсегда за ним закрепившееся прозвище *Piccolo pisano* (Маленький пизанец), или Пизанелло.

Известность рано пришла к Пизанелло и, сопровождая его на протяжении всей жизни, породила широкий резонанс в литературной продукции североитальянских гуманистов, отразившей подлинный энтузиазм современников художника³ и ставшей в наши дни вместе с сохранившимися архивными документами главным источником изучения хронологии его жизни и творчества. Уже упоминалось, что первая биография Пизанелло была составлена Джорджо Вазари. Однако, судя по тем фрагментарным и не всегда соответствующим истине сведениям, которые сообщает о художнике автор знаменитых „Жизнеописаний“, сам он, скорее всего, не видел всех произведений Пизанелло и воспользовался данными, сообщенными его корреспондентом из Вероны „преподобным и ученейшим отцом фра Марко деи Медичи, веронцем из ордена проповедников“⁴. В этой связи особую ценность приобретают помимо посвященных Пизанелло стихотворных произведений Гуарино да Верона, Тито Веспасиано Строцци, Базинио из Пармы и других такие ученые трактаты, как „*Italia illustrata*“ („Знаменитая Италия“) Флавио Бьондо (1450)⁵ и „*De Viris illustribus*“ („О знаменитых людях“) Бартоломео Фацио (1456)⁶, содержащие важные сведения о деятельности художника.

Юность Пизанелло прошла главным образом в Вероне, городе Альтикьеро и Стефано, чье искусство стало для будущего мастера одним из первых источников художественных впечатлений. В то же время,

поскольку его семья торговцев тканями могла быть связана деловыми контактами с городами Северной и Центральной Италии, в одном из них, по-видимому, произошла встреча молодого Пизанелло с прославленным умбрийцем Джентиле да Фабриано, в значительной мере повлиявшим на его формирование, — встреча, переросшая впоследствии в тесное сотрудничество и дружбу. Этот ранний период — самый загадочный в жизни Пизанелло: мы не обладаем никакими сведениями о нем вплоть до конца второго десятилетия 15 века. И потому отношения художника со Стефано и Джентиле, традиционно считающимися его учителями, остаются проблематичными, несмотря на предпринятые в последнее время многократные попытки найти убедительный ответ на вопрос о годах ученичества начинающего мастера. Тем не менее, поскольку новые гипотезы основываются не на вновь открытых фактах, а на столь же гипотетических атрибуциях и выводы авторов зависят от того, какую точку зрения они отстаивают в данной атрибуционной дискуссии, реконструкции отношений Пизанелло с его старшими коллегами имеют пока только один позитивный вывод — о двойном источнике его художественного образования⁷.

Первая работа Пизанелло, нашедшая отражение в документах, — фреска в Зале Большого совета венецианского Палаццо дождей, где художник работал во втором десятилетии 15 века вместе с Джентиле да Фабриано⁸. Sala Nuova центрального дворца Венеции была украшена серией фресок, исполненных и частично обновленных между второй половиной 14 и первыми десятилетиями 15 века. Начатый холстом „Коронация Марии“ Гварьенто (1365—1368), этот живописный цикл был посвящен одному из важнейших событий венецианской истории — взаимоотношениям Александра III и Фридриха Барбароссы, „рассказанным“, согласно описанию М. Санудо (1425), в тридцати шести эпизодах, иллюстрировавших продолжительную борьбу между папой и императором⁹. Сильно пострадавшие из-за влажного климата Венеции, фрески были частично переписаны в 1479 году Альвизе Виварини, а в 1577 году вся декорация зала вместе с холстами великих венецианцев 16 века была уничтожена грандиозным пожаром. В Палаццо дождей Пизанелло изобразил на стене, выходящей во внутренний двор, „Встречу Фридриха Барбароссы с сыном Оттоном“. В этой композиции, известное представление о которой дает рисунок из Британского музея в Лондоне (Sloane, 5226-57), являющийся копией с фрески Пизанелло¹⁰, Оттон, взятый в плен венецианцами и предложивший посредничество Александру III и дожу, изображен в окружении венецианских посланцев перед своим отцом с просьбой о заключении мира. Более детальные сведения о содержании и художественном качестве фрески сохранили описания современников и историков 16 века. Бартоломео Фацио, например, обратил внимание на живую мимику лиц и

большую выразительность фигур отдельных персонажей, „сделанных столь умело, что они вызывают улыбку тех, кто на них смотрит“¹¹, а Франческо Сансовино, излагая историю гибели фрески, писал, что в нее „были включены различные портреты, среди которых находилось изображение Андреа Вендрамин, красивейшего юноши Венеции своего времени“¹².

Гибель венецианских фресок Джентиле и Пизанелло, безусловно, повлиявших на историю художественного развития Венеции первых десятилетий 15 века¹³, осложнила решение многих вопросов, связанных с ранним периодом деятельности Пизанелло, и прежде всего вопроса о его связи с Джентиле, о форме их сотрудничества, о характере их отношений. Почему столь ответственный заказ был доверен молодому мастеру, когда в соседней Вероне работает зрелый Стефано, а в 1410 году в Венеции находится Микелино да Безоццо? Логичнее всего объяснить ситуацию тем, что Пизанелло — ученик и помощник Джентиле, который в свою очередь высоко ценит молодого художника за его способности, отмеченные Фацио и Сансовино. И потому после Венеции их контакт учителя и ученика преобразуется в отношения свободного сотрудничества и взаимного обмена художественным опытом.

Следы воздействия Джентиле дают о себе знать в первом сохранившемся монументальном произведении Пизанелло — живописной декорации надгробного монумента Бренцони (1425—1426) в веронской церкви Сан Фермо¹⁴, единственной документально известной нам работе, исполненной между возвращением художника из Венеции и последующим, римским периодом творчества. В этот продолжительный отрезок времени сведения о Пизанелло по-прежнему фрагментарны и редки, а содержание его художественной деятельности третьего десятилетия во многом остается предметом для размышлений и гипотез. Известно, что в начале 1420-х годов он несколько раз посещает Мантую, где его называют „magister egregius“ (почтенный учитель)¹⁵. В этой связи Пакканьини высказал предположение¹⁶, что знакомство художника с мантуанским правителем Джанфранческо Гонзага состоялось еще в Венеции, когда в 1415 году знатным горожанам и гостям города была предоставлена возможность увидеть „mirificum et notabile hedificium“ (замечательное и выдающееся создание) в Зале Большого совета. Джанфранческо, находившийся в Венеции в апреле этого года в связи с участием в большом рыцарском турнире, состоявшемся на площади св. Марка, мог быть одним из восторженных посетителей зала, и это обстоятельство, возможно, побудило его пригласить Пизанелло в Мантую, где в начале 1420-х годов художник исполнил ряд поручений маркиза¹⁷. К первой половине 1420-х годов относят также работу Пизанелло по украшению фресками замка Висконти в Павии (1424): содержание этих фресок, уничтоженных в 1527 году французской артиллерией, известно из описаний Чезаре Чезариано

и Стефано Бревентано¹⁸. К этому времени Пизанелло стал уже известным мастером, о чем свидетельствует посвященная ему поэма Гуарино да Верона, написанная в середине третьего десятилетия 15 века¹⁹.

На рубеже 1420—1430-х годов Пизанелло находится в Риме²⁰. Современная историография с сомнением относится к утверждению Вазари, что художник был вызван в Вечный город папой Мартином V. И уже совсем к области чистой фантазии принадлежит его другое сообщение о том, что Пизанелло был учеником Андреа Кастаньо (родившегося около 1423 года!) и выполнил во Флоренции цикл фресок в церкви Санта Мария делла Кроче ал Темпио²¹. В Рим художник приехал, скорее всего, около 1427 года, вскоре после окончания работы над монументом Бренцони, чтобы вместе с Джентиле да Фабриано принять участие в декорировании интерьера старой базилики Сан Джованни ин Латерано, начатом его учителем между 1426 и 1427 годами²². После смерти Джентиле осенью 1427 года, унаследовав имущество его мастерской, Пизанелло к 1432 году один завершает росписи. Посвященный истории Иоанна Крестителя фресковый цикл Джентиле и Пизанелло уже к 1456 году находился в состоянии плохой сохранности²³, а в середине 17 века погиб окончательно во время реконструкции базилики. Осуществлявший перестройку Сан Джованни Франческо Борромини оставил зарисовку старого интерьера церкви, включавшую часть триумфальной арки и стены главного нефа, на основании которой можно представить структуру декорации в целом²⁴. Она состояла из отдельных композиций, размещенных над арками центрального нефа, а простенки между окнами были заняты фигурами святых и пророков, „выглядевших так, словно это не живопись, а сделано в мраморе“²⁵. К латеранскому циклу, по-видимому, относятся рисунок Джентиле с изображением св. Павла (Берлин, Кабинет графики)²⁶, а также некоторые листы кодекса Валларди, являющиеся копиями мастерской Пизанелло с отдельных композиций росписей²⁷. Помимо этих свидетельств сохранились описания погибшей работы современниками, и среди них особенно интересна ее оценка Рогиром ван дер Вейденом, посетившим Рим в 1450 году и назвавшим латеранский цикл Джентиле и Пизанелло одним из самых выдающихся живописных произведений в Италии²⁸.

Почти одновременно с тем, как Джентиле и Пизанелло работали в Сан Джованни, в Риме создавался другой значительный живописный комплекс — цикл фресок Мазолино в церкви Сан Клементе (1427—1431)²⁹, где среди композиций, посвященных святым Екатерине и Амброджио, выделялось монументальное „Распятие“, которое Тоэска и Лонги с большей или меньшей уверенностью связывают с именем Мазаччо³⁰. Этот важный для раннего римского Ренессанса памятник стал для Пизанелло одной из форм знакомства с художественным опытом Тосканы, и знакомства,

возможно, уже не первого. Хотя не существует документов, отражающих факт посещения Пизанелло Флоренции, в современной литературе все чаще и настойчивее поднимается вопрос о не прерывавшихся отношениях между Джентиле и Пизанелло в те годы, когда умбрийский мастер работал в столице Тосканы (1421—1426). И подтверждением тому служат не только явные следы воздействия Джентиле в веронской фреске Пизанелло из Сан Фермо, но не менее определенная печать влияния Пизанелло во флорентинских произведениях его старшего товарища³¹. Во всяком случае, после 1432 года, завершив росписи в Сан Джованни и возвращаясь из Рима в Верону с сопроводительным письмом папы Евгения IV, где он назван „*pictor familiaris noster*“ (наш приближенный художник), Пизанелло посетил не только Феррару, как о том свидетельствуют источники, но и некоторые города Тосканы, и отражением его впечатлений стали отдельные рисунки так называемого „римского альбома путевых заметок“³².

Вернувшись в Верону в 1433 году, Пизанелло приступил к одному из самых важных своих произведений — фрескам в капелле Пеллегрини в церкви Санта Анастазия, исполненным между 1433 и 1438 годами. Но помимо этой центральной работы четвертого десятилетия с 1430-х годов начинается период интенсивного сближения художника с могущественными правителями североитальянских государств: в 1431 году он исполняет неизвестное нам произведение для герцога Милана Филиппо Мариа Висконти³³, в 1432 году, проезжая через Феррару, дарит Лионелло д'Эсте, сыну феррарского маркиза, маленькую картину с изображением мадонны³⁴, а в последующие годы, связанный с Лионелло дружескими отношениями, отправляет ему по случаю брака с Маргаритой Гонзага (1435) изображение Юлия Цезаря, любимого героя феррарского принца³⁵, и исполняет для него ряд портретов. С Феррарой также связано начало деятельности Пизанелло-медальера. Здесь в 1438 году заседает Вселенский собор, на котором присутствовали папа Евгений IV и прибывший из Константинополя император Восточной Римской империи Иоанн VIII Палеолог, ставший моделью первой медали художника. Вслед за ней на протяжении 1440-х годов Пизанелло создает обширную галерею портретных медалей, запечатлев в них облик многих выдающихся личностей своего времени.

На рубеже 1430—1440-х годов активизируются связи мастера с двором Гонзага, сыгравшим важную роль в его художественной судьбе. Маркиз Мантуи Джанфранческо Гонзага, бывший в течение долгого времени приверженцем политики Венецианской республики, становится в 1439 году в надежде на присоединение к своим владениям Вероны и Виченцы союзником Филиппо Мариа Висконти в войне против Венеции. И когда в ноябре 1439 года войска Милана и Мантуи под коман-

дованием Никколо Пиччинино пошли на приступ Вероны, находившейся уже более тридцати лет под эгидой Республики св. Марка, Пизанелло, как свидетельствуют источники, был среди них³⁶. Победа союзников оказалась призрачной, и Верона уже через несколько месяцев была вновь отвоевана венецианцами. Однако участие в осаде города не прошло для Пизанелло бесследно. Художник был втянут в цепь серьезных неприятностей, предпринятых против него ректорами Вероны, представлявшими в городе венецианский Совет Десяти. Ему запретили находиться на территориях Венецианской республики, а когда в 1442 году, после неявки Пизанелло в суд, против него, названного в документах „*pentor rebello*“ (мятежный художник), было возбуждено целое разбирательство, художника обвинили в клевете на Республику, в том, что он произносил порочащие правительство слова („*parole turpe e disoneste*“)³⁷, и приговорили к конфискации имущества и страшному наказанию — лишению языка. И только вмешательство друзей Пизанелло, длительные ходатайства сограждан, считавших, что поведение художника во время осады не заслуживало порицания, смягчили его участь. В ноябре 1442 года, узнав о смерти матери, он вынужден был предстать перед устрашающим судом, который разрешил ему поселиться в Ферраре без права жительства на венецианских территориях и, следовательно, в Мантуе и Вероне³⁸.

Политическая ошибка стареющего Джанфранческо Гонзага, обернувшаяся для Мантуи тяжелейшими условиями мира 1441 года, продиктованными Венецией, сложные финансовые обстоятельства, в которых оказался мантуанский маркизат в результате проигранной войны, создали неблагоприятные условия для продолжения меценатской деятельности³⁹, и Пизанелло возвращается вновь к работе для семьи Гонзага только в 1446—1447 годах, исполнив в Мантуе серию медалей и свое последнее, быть может самое крупное, живописное произведение — фресковый цикл на тему легенд о рыцарях короля Артура, оставшийся незаконченным по неизвестным причинам.

Пятое десятилетие — самый насыщенный период творчества Пизанелло. Прославленный художник — желанный гость во дворах правителей североитальянских княжеств — Феррары, Римини, Чезены, Мантуи, для которых он создает ряд картин, сейчас почти полностью погибших, и большое количество медалей. Круг заказчиков мастера растет вместе с его известностью. Он настолько загружен работой, что не может выехать даже на свадьбу своей дочери Камиллы в 1448 году и присылает ей в подарок с нарочным дарственную на землю в Вероне⁴⁰.

Тем более неожиданно, что сразу после 1450 года сведения о Пизанелло внезапно исчезают; вновь они появляются только в 1455 году в двух документах недостаточно ясного содержания для того, чтобы, исходя из них, решить вопрос о судьбе мастера⁴¹, и дата смерти знаменитого

художника остается проблематичной. Свои последние известные нам произведения Пизанелло выполняет в Неаполе, куда он переехал в конце 1448 года по приглашению короля Альфонсо Арагонского и оставался там до 1450 года. Характер его деятельности при неаполитанском дворе отличался большим разнообразием. Возглавив обширную мастерскую, художник принимает активное участие в оформлении придворного быта недавно созданного королевства, но главным образом работает как медальер. Однако, судя по тому, что ряд проектов для медалей и других произведений неаполитанского периода остался нереализованным, а часть дошедших до нас работ этого времени носит печать незавершенности и торопливой небрежности, есть основания думать, что Пизанелло оставляет Неаполь внезапно и поспешно. Но как сложилась дальнейшая судьба мастера? Умер ли он вскоре после 1450 года? Или, как думает Пакканьини, вернулся в Мантую, чтобы продолжить работу над живописным рыцарским циклом? Эти вопросы еще ждут своего решения.

Пизанелло называют „трудным“ художником, загадочным, странным. И в основе часто законного недоумения, которое вызывают многие его работы, лежит не только объективная сложность проникновения в природу явления незаурядного, комплексного, богатого и неожиданного в проявлениях, — в значительной мере оно обусловлено драматической судьбой художественного наследия мастера, внешними обстоятельствами, нарушившими естественную картину развития его творчества. Для Пизанелло, считавшего себя прежде всего живописцем и потому даже в поздних медалях сохранившего подпись „Pisanus pictor“, живопись была не просто главной сферой практического приложения творческих импульсов, — именно в ней он воссоздал эквивалент своего поэтического „я“. Однако как раз в этой области более всего дают о себе знать глубокие лакуны, образованные гибелью фресковых циклов в Венеции, Павии, Риме и части росписей в Вероне, исчезновением многих станковых картин художника, а сохранившиеся произведения, немногочисленные и порой разделенные почти десятилетними интервалами, являются лишь констатацией результатов эволюции его живописного искусства, тогда как самый ее процесс остается незримым. В этой связи проблема творческого наследия Пизанелло-живописца, ставя перед исследователями ряд дополнительных задач, включает в число важнейших своих аспектов вопросы атрибуции, хронологии и интерпретации.

„Реконструкционный“ подход вынужденно определил изучение самого раннего периода деятельности Пизанелло и связанных с ним лет ученичества. Полное отсутствие документов об этом времени и гибель фрески в венецианском Палаццо дождей заставили искать новых путей для решения важнейшего вопроса о художественном формировании мастера, и

Ил. 12 косвенный ответ на него мы находим в „Мадонне с куропаткой“⁴² из музея Кастельвеккьо в Вероне, отразившей стиль Пизанелло около 1420 года. Атрибуционная история этой маленькой композиции, исполненной темперой на доске, еще не закончена, но уже сейчас большинством мнений она включена в живописный *oeuvre* Пизанелло вопреки авторитету Лонги, связывавшего ее с именем ломбардца Кристофоро Моретти⁴³. Однако, отвергая идею ученого об авторстве Моретти, нельзя не согласиться с его замечанием о „всесилии ломбардских элементов“, определяющих стилистический и образный строй этого произведения наряду с его безусловными веронскими чертами. Уже сам характер атрибуционной проблемы „Мадонны с куропаткой“, обусловленной тесной взаимосвязью ломбардской и веронской культур конца 14—первых десятилетий 15 века и отразившей один из аспектов „беспримечательной унификации“ (Пехт) изобразительного языка в период господства „интернационального стиля“, дает яркое представление об эпохе и среде, которые сформировали молодого Пизанелло.

Но если в „Мадонне с куропаткой“ с ее пространственной иррациональностью, создаваемой золотым фоном, изысканной декоративностью, рожденной сочетанием гравированного орнамента фона с линейным узором, покрывающим живописную поверхность доски, с ее поэтической интонацией и одновременно тонким натуралистическим чувством нашла воплощение общая для многих паданских центров изобразительная традиция, то главным и конкретным ее источником для самого Пизанелло стало искусство Стефано да Верона. Именно связь с его „Мадонной в розовом саду“ объясняет главные качества композиции молодого художника, связь настолько очевидная, что дала основание Бьядего, Зандберг Вавала и Бернсону вписать „Мадонну с куропаткой“ в каталог Стефано⁴⁴. И хотя эта атрибуция не получила широкого признания, поскольку в обсуждаемом произведении слишком явствен союз непосредственного чувства с некоторой неуверенностью руки, что далеко от отточенного мастерства Стефано и выдает менее опытного исполнителя,—она совершенно определенно указала на один из важнейших компонентов в формировании Пизанелло. Главное, что воспринял молодой художник в искусстве большого веронского мастера,—любственное отношение к линии, и широкий волновой ритм „Мадонны с куропаткой“, то замедленный и трепетный в волнистых прядях светлых волос, обрамляющих лицо мадонны, то энергичный и нарастающий в изгибе ее синего с горностаевым подбором плаща,—это дань линейризму Стефано, впитанному Пизанелло глубоко и органично. Но тогда как в „Мадонне в розовом саду“ декоративный культ линий доведен до предельного напряжения, уже таящего в себе разрушительную силу и граничащего с чистой стилизацией, „Мадонна с куропаткой“ в пределах текучей по-

движности контуров содержит новое пластическое чувство, еще только зарождающееся, но обещающее развиться в противоположную художественную концепцию.

Движение линий в „Мадонне“ Пизанелло более спокойно и естественно, в нем сохраняется место для „пластического“ видения, заставляющего художника улавливать и извлекать из общего линейного течения отдельное, единичное, частичное. Эта тенденция проявила себя в трактовке растительных мотивов, более близких при всей их узорчатости к натурализму „ouvraige de Lombardie“, нежели к декоративной флоре Стефано, а также в изображении двух маленьких птиц в кустах за спиной мадонны и большой куропатки у ее ног. В высоком совершенстве этих мотивов чувствуется накопленный не одним поколением ломбардских анималистов опыт, который Пизанелло унаследовал не только от Стефано, „cugino dei Lombardi“ (двоюродного брата ломбардцев)⁴⁵, но и от Джентиле да Фабриано, сыгравшего в судьбе молодого художника не менее важную роль⁴⁶. Однако влияние Джентиле, наслаиваясь на заложенный Стефано фундамент, не ограничивалось лишь дальнейшей активизацией интереса Пизанелло к Ломбардии. Безусловно многим обязанный ломбардской культуре, Джентиле расширил художественный горизонт молодого веронского мастера и в другом направлении, обогатив местную традицию его искусства прежде всего тосканскими влияниями. И только встречей с умбрийским живописцем, отражением его опыта может быть объяснена такая деталь „Мадонны с куропаткой“, как розовощекий и цветущий младенец Христос, всей тяжестью своего крупного и пухлого тельца упирающийся в колени мадонны, слишком для него хрупкой и бесплотной, но с такой естественностью прижимающей к себе ребенка утрированно большими, словно специально для объятия вырастающими руками.

Анализируя „Мадонну с куропаткой“ как самое раннее из известных нам произведений Пизанелло и потому старательно вычлняя в его структуре разнообразные элементы, легшие в основу опыта молодого мастера, мы не должны забывать при этом, что самым ранним оно является сейчас только в силу обстоятельств и речь идет не об ученической работе, но о произведении высокого художественного качества; о произведении, где взаимодействие веронской и ломбардской культур, помноженное на тосканское чувство пластики, полностью ассимилировано и окрашено ярким своеобразием индивидуального решения, которое выдает оригинальность самостоятельного художника, уже завоевавшего имя в Венеции и готового к новой большой работе — декорации надгробного монумента Бренцони.

Надгробие Никколо Бренцони в веронской церкви Сан Фермо Маджоре, скульптурная часть которого, изображающая „Воскрешение“, при- Ил. 13—17

надлежит флорентинцу Нанни ди Бартоло, по прозвищу Россо, а живописная—Пизанелло, была закончена в 1426 году⁴⁷. Поскольку Нанни ди Бартоло, один из многих флорентинских мастеров, не сумевших приспособиться к новым вкусам и вынужденных искать заработок в других городах, покинул Флоренцию только в 1424 году, а живописная декорация надгробного монумента могла быть начата лишь после осуществления пластического замысла, роспись Пизанелло датируют 1425—1426 годами⁴⁸. Но так как многое говорит в пользу того, что общий проект памятника принадлежал Пизанелло⁴⁹, можно отнести начало его работы в Сан Фермо к 1424 году.

Ил. 14

Первое произведение художника в Вероне получило название по своей центральной и лучше всего сохранившейся части—сцене „Благовещение“, тогда как в целом оно представляет сложную, состоящую из ряда элементов композицию, архитектура которой находится в неразрывной связи с архитектурной и скульптурной частями памятника. Само „Благовещение“ занимает в структуре живописной декорации монумента главное место. Оно расположено по сторонам от традиционного для венецианских надгробий 14 века балдахина, сооруженного Россо над центральным пластическим ядром скульптурной группы, и вместе с ней отграничено от церковной стены большой рельефной рамой. В свою очередь эта часть живописно-пластического комплекса как бы „вставлена“ в другую, написанную Пизанелло плоскую раму, окаймляющую большой прямоугольник с трех сторон, а сверху переходящую в сюжетную декорацию, где в качестве основного мотива фигурируют архангелы Рафаил и Михаил в рыцарских доспехах. Каждый из них помещен в увитые цветами кружевные беседки-эдикулы с остроконечными навершиями в виде пинаклей, объединенные высокой шпалерой изгороди, которая образует в центре готическую беседку-навес для фигуры пророка, венчающей скульптурную часть памятника. Поверхность стены в этой зоне росписи была сплошь покрыта орнаментом с мотивом остроконечных звезд на красноватом фоне, частично сохранившимся также на внешней стороне балдахина и одежде воскресшего Христа. Сейчас, когда большие пласты красочного слоя утрачены на многих участках композиции, особенно вверху, трудно судить о ее оригинальном виде и понять истинную роль, которую играла живописная материя в общей структуре надгробного монумента⁵⁰. Но то обстоятельство, что живопись распространялась и на скульптурные формы, показывает, что они мыслились как внутренние элементы общей системы. Смысл этой художественной системы—объединить различные части памятника в целостный декоративный ансамбль, где венецианская схема позднеготического надгробия предстала в обновленном и переработанном виде.

Но в декорации монумента Бренцони привлекает не только явное наличие концепции единого памятника, благодаря чему живопись Пизанелло не стала механическим добавлением к уже существующей скульптурной части, как это случилось, например, в гробнице Серего в церкви Санта Анастазия в Вероне, исполненной в первые десятилетия 15 века флорентинским скульптором и венецианским живописцем⁵¹. Не менее интересной и значительной представляется сама композиционная идея первой сохранившейся фрески Пизанелло, в которой с большим своеобразием претворился весь комплекс художественного опыта зрелого и сложившегося мастера. Тогда как в образах или отдельных иконографических мотивах росписи легко „читаются“ следы воздействия Стефано и Джентиле⁵², в ее общем композиционном решении преобладает сила авторитета Ломбардии. По своей внутренней структуре фреска Пизанелло в Сан Фермо—это страница иллюминированного кодекса, увеличенная до размеров монументального произведения, это традиция ломбардской миниатюры, возвращенная художником в русло большой общеитальянской традиции стеной живописи. Отфильтрованная за Альпами⁵³, в Сан Фермо возродилась идея Джованнино де Грасси, сделавшая первые шаги в „Молитвеннике“ Филиппо Мариа Висконти и подхваченная в годы жизни Пизанелло его ломбардским современником Бельбелло да Павия. Чем объяснить этот мощный ломбардский импульс, с такой силой прозвучавший в монументе Бренцони? Изначальной ориентацией Пизанелло на Ломбардию? Широкой экспансией ломбардской изобразительной традиции в первой половине 15 века? Безусловно, эти обстоятельства сыграли важную роль в формировании мышления художника, но композиционное решение веронского надгробия—это прежде всего живая реакция на непосредственный контакт Пизанелло с ломбардской культурой во время его работы в замке Висконти в Павии, одном из самых оживленных ее центров, известном старым университетом, богатыми художественными мастерскими, блестящей библиотекой манускриптов. И лучшим доказательством, что этот контакт состоялся до 1425 года⁵⁴, становятся такие мотивы фрески в Сан Фермо, как голуби в ногах архангела Гавриила, комнатная собачка в спальне Марии, иконография группы бога-отца, с младенцем, заимствованная из миниатюр „Молитвенника“ Висконти⁵⁵, или готическая конструкция беседок, истоки которой лежат не в архитектуре Альтикьеро, а в строениях Джованнино де Грасси, называемого „ricamatore di architettura“ (архитектурным вышивальщиком).

Но ломбардский компонент, сколь бы сильно он ни чувствовался в фреске Пизанелло, не исчерпал до конца ее содержания и не растворил в себе другой традиции, определившей подлинное своеобразие этого произведения. Обратившись к стеной живописи, Пизанелло ощу-

тил себя наследником монументального искусства Альтикьеро, и в границы ломбардской композиционной структуры, в плавное течение линейных каденций Стефано, в мягкий „психологизм“ типажей Джентиле влились пластическая энергия и суровая грандиозность великого предшественника Пизанелло. Более всего сказавшееся в изобразительном языке фрески из Сан Фермо, влияние Альтикьеро частично распространилось и на ее образный строй, и мерой этого влияния объясняется различный характер двух частей „Благовещения“, словно разделенных не тонкой перевязью каменного балдахина, а целым временным периодом.

Ил. 15

Образ мадонны-аннунциаты, центрального персонажа правой половины композиции, органично вписывается в галерею позднеготических мадонн, хотя и обладает по сравнению с ними большей сложностью и многогранностью настроения. Определяющее ее хрупкий силуэт музыкальное движение контуров получает развитие в интенсивном вертикальном ритме мотивов дома; в его сложных и изысканных очертаниях нашло воплощение своеобразие и рафинированная тонкость позднеготической архитектуры. В маленькой комнате мадонны, показанной в соответствии с традицией 14 века не изнутри, а снаружи, без передней стенки здания, царит обжитой уют домашнего интерьера. Через узорчатые стекла стрельчатых окон проникает спокойный и мягкий свет, слабо освещающий спрятанную в глубине кровать с открытым пологом и красивый ковер на полу. В самом убранстве помещения, в затканной изящным узором ткани балдахина, в нарядном переплете молитвенника мадонны, в куртуазном мотиве маленького коврика с дамой и трубадуром на цветущем лугу, лежащего у подножия кровати, отражен изощренный вкус североитальянских дворов с их пристрастием к французской моде. Однако в созданном художником интерьере элемент ломбардского „бытовизма“ не имеет самодовлеющей ценности, растворяясь в том строгом и сосредоточенном настроении, которое вносят в орнаментально-декоративный строй композиции крупные пластические массы и большие цветочные пятна. Они выделяют главный персонаж сцены — мадонну, одновременно плавно вписывающуюся в ковровый фон задника и отграниченную от него своим темным силуэтом и тяжелой массой каменной скамьи, чья весомая материальность повторяется затем в сложном профиле дома. И эта пластическая крепость архитектурной конструкции при всей остроте ее готических форм акцентирует в традиционной композиционной структуре такие новые качества, как точность пространственного построения интерьера и безошибочный перспективный рисунок сложного орнамента ковра.

Совсем иное впечатление оставляет изображение ангела. Вместе с ним в камерный мир мадонны мажорным аккордом врывается напряженно пульсирующий ритм активной жизни. Решительным движением прервав

полет, юный посланник опустился на колени перед дверью Марии. Порыв ветра всколыхнул его развевающиеся волосы, обнажив сильную юношескую шею. И хотя противопоставление наступающего ангела и спокойно внемлющей ему мадонны мотивировано сюжетом „Благовещения“, Пизанелло наполняет этот контраст эмоциональным содержанием. В сосредоточенном лице ангела, в сильном движении его тела, в широком размахе крыльев сконцентрирована энергичная готовность к свершению действия, не знакомая ни статике средневековья, ни миловидной грации „интернационального стиля“. По словам Дегенхарта, в этом образе есть „сверхъестественная сила, которую новый натурализм Пизанелло интерпретирует как „возможную“⁵⁶.

Изменившаяся трактовка образа обусловила и особый характер его изобразительного решения. Если трепетная напряженность внутреннего мира мадонны находила тонкое соответствие в многоголосье линейного ритма, в тревожной динамике складок плаща, словно выплескивающихся из рук Марии, в ангеле Пизанелло преобладает пластически активная форма, которая вливается в музыкальные контуры силуэта, наполняя их материальным напряжением физически сильного тела. Это внимание к объемной характеристике, стимулированное уже Джентиле да Фабриано, принесшим в „мир линий и цветных плоскостей“ североитальянской поздней готики мягкую моделирующую светотень, перерастает в языке веронской фрески под влиянием художественного опыта Альтичьеро в сознательный эстетический принцип. Тяжелые складки одежды ангела, как бы вторящие своими плотными формами каменным складкам балдахина Россо, определяют характер упругого движения его склоненной фигуры. Их спокойный диагональный ритм получает развитие в широком движении крыльев, обобщающих силуэт и одновременно обогативших его новыми пластическими мотивами. Начинаясь энергичным изгибом крыла в его верхней части, это движение дробится в каскаде мягких перьев и затем, нарастая в длинных линиях жестких подкрылий, стремительно „проливается“ на землю, подобно звенящему потоку дождя. Повторив очертания крыльев, за спиной ангела поднимается силуэт холма, служащий фоном для его фигуры. Замкнутое архитектурное пространство, ограждающее мир мадонны от течения внешней жизни, сменяется в левой части „Благовещения“ просторным холмистым пейзажем с редкими купами деревьев и островерхими силуэтами феодальных замков. И, хотя в настоящее время после утраты больших пластов красочного слоя очертания пейзажа едва угадываются в линиях синопий, совершенно очевидно, что ангел не только ритмически связан с рисунком холмов, но и мыслится объемно в открытом пространстве, которое акцентирует новые качества образного строя центрального персонажа композиции.

Исполненный героического звучания и внутренней монументальности, ангел „Благовещения“ является одним из первых в эпоху кватроченто образов нового искусства. Это уже не посланец небес, поскольку в нем нет ничего „божественного“. В решительности его движений отражено сознательное и волевое начало, а определяющие его облик сила и мужественная красота — это приметы его человеческого достоинства, которые роднят созданный Пизанелло образ с активными и действенными героями раннего Возрождения. Вместе с тем ангел из Сан Фермо — герой, так сказать, локального масштаба, неразрывно связанный со спецификой североитальянской культурной среды и отразивший в новизне своей образной характеристики особую природу ее преобразований. Более других персонажей фрески несущий в себе пафос общечеловеческого, он в то же время не порывает кровных уз с юными святыми рыцарями Михаилом и Рафаилом в верхней части композиции, и их генетическое родство подчеркнуто единством типажа, повторенного художником во всех трех мужских образах росписи. Все они — проявление той живучей и тщательно охраняемой рыцарской традиции, которая, оставаясь одной из важнейших граней культуры Северной Италии на протяжении первой половины 15 века, определяла придворные вкусы, проникала в формы жизни, диктовала фасоны костюмов. Безусловно, рыцарский мир и его идеалы были бесконечно дороги воспитанному в аристократической Вероне художнику, и свидетельство тому — вся верхняя часть росписи. Даже сейчас при ее плохой сохранности и фрагментарности можно почувствовать в слабо различимых очертаниях доспехов архангелов, в чуть кокетливом жесте придерживающего шпагу Рафаила или „романтической“ грусти светлокудрого Михаила, какую привлекательность имели эти мотивы для Пизанелло. Но едва ли не важнее отметить здесь другое: проследить, как за подвергнутыми некоторой модификации лицами святых воинов встает образ конкретного человека, юного, светловолосого, с тонкими чертами широкоскулого лица и сильной шеей; как, облагораживая черты модели, художник сохраняет в них все своеобразие далекого от совершенства индивидуального человеческого облика, находя каждый раз новые аспекты характеристики и оттенки эмоционального строя. Это лицо обретает мальчишескую непосредственность в образе архангела Рафаила, стоящего с полуоткрытым ртом и как бы удивленными глазами, становится сосредоточенным и строгим у Гавриила, его отличает поэтическая мечтательность и нежная прелесть в самом, пожалуй, „идеальном“ лице — Михаила. В архангелах „Благовещения“ намечается путь переосмысления рыцарского идеала, теряющего свою вневременную условность и наполняющегося более широким смыслом и конкретным содержанием⁵⁷. Для Пизанелло за ним скрывается представление об общечеловеческих

Ил. 16, 17

ценностях—силе и мужестве, достоинстве и красоте, которыми художник наделяет персонажи с внешностью своих современников. Так из конкретизации отвлеченного понятия „рыцарственности“ рождается глуповатая поэтичность образов фрески и одновременно происходит сближение рыцарского идеала с ренессансными представлениями о героической личности, полнее всего воплощенными в образе Гавриила.

Но, произведение зрелого и сложившегося мастера, очертившее границы его художественной культуры, „Благовещение“ в то же время не содержит в себе законченного мировоззрения, так же как в пределах отдельных частей композиции отсутствует стилевая цельность. Совмещая новое понимание и интерпретацию действительности с любовным отношением к идеалам и изобразительным формулам уходящего века, фреска из Сан Фермо отразила позицию художника, находящегося как бы на распутье. И это „ощущение распутья“ (Э. Гарэн), пронизывая все творчество Пизанелло-живописца, не только не сменяется в произведениях более зрелых лет чувством уверенности, но обретает с годами пронзительную остроту. Тот рыцарский мир, который навсегда приковал к себе сердце художника поэтической фантазией, утонченной красотой идеалов, благородством чувств своих героев, оставаясь неизменно любимым и дорогим, вместе с тем постепенно и неуклонно трансформируется в его восприятии. Он обретает большую непосредственность и конкретность содержания, утрачивает налет идеализации, все более тесно смыкаясь с реальностью. С наибольшей яркостью эту важнейшую грань мировосприятия Пизанелло отразило его программное произведение—фреска „Св. Георгий и принцесса“, исполненная в Вероне спустя десятилетие после „Благовещения“.

Работы по украшению фамильной капеллы веронской семьи Пеллегрини в церкви Санта Анастасия начались в середине 1430-х годов в соответствии с завещанием Андреа Пеллегрини⁵⁸. Живописная часть декорации была заказана Пизанелло, а скульптурная—флорентинцу Микеле да Фиренце, который в 1436 году исполнил двадцать четыре терракотовых рельефа со сценами из жизни Христа, размещенных затем на внутренних стенах капеллы⁵⁹. Как и во время работы в Сан Фермо, Пизанелло вновь оказался связанным с тосканским скульптором, на этот раз последователем Лоренцо Гиберти. Однако в отличие от надгробия Бренцони, где живописная и пластическая части декорации объединялись общностью художественного замысла, союз Микеле и Пизанелло в капелле Пеллегрини был формальным: между терракотами и фресками, написанными, скорее всего, после того, как рельефы были вмонтированы в стены (т. е. между 1436 и 1438 годами⁶⁰), отсутствует какая-либо связь как иконографического, так и стилистического порядка. В противовес религиозным сюжетам скульптурного декора фрески Пизанелло носили

Ил. 18—27

чисто светский характер, хотя и были посвящены популярным в рыцарской среде святым. Судя по описанию Вазари⁶¹, они составляли достаточно обширный цикл⁶², включавший изображения св. Евстафия, ласкающего собаку, св. Георгия „в белых серебряных латах“, победившего дракона и собирающегося вложить меч в ножны, декорацию наружной стены помещения, а „над аркой названной капеллы изображено, как св. Георгий, убив дракона, освобождает королевскую дочь“⁶³. Уже к тридцатым годам прошлого столетия от этого живописного комплекса сохранилась единственная целая композиция— „Св. Георгий и принцесса“, расположенная в правой части наружной стены над входной аркой, и фрагменты сцены с драконом слева от нее⁶⁴.

Ил. 19

Традиционно считавшаяся центральным произведением художника, фреска „Св. Георгий и принцесса“ не подверглась переоценке и после открытия не менее значительного и важного цикла росписей в Мантуе, поскольку в ней, по справедливому замечанию Маганьято, „заключена целиком вся личность Пизанелло“⁶⁵. Его поэтический мир, проблематика его искусства, характерные черты, присущие живописному методу, т. е. синтез артистической индивидуальности и художественного опыта, получили здесь полное и последовательное воплощение.

Если до настоящего времени не удалось найти убедительного объяснения тому, что побудило заказчика декорации избрать для украшения входа в церковную капеллу подобный сюжет⁶⁶, то генетическая связь насыщенного рыцарской романтикой произведения Пизанелло с культурным климатом Вероны ясна и прозрачна. История св. Георгия и принцессы почерпнута из так называемой „Золотой легенды“, собрания житий святых, составленного в 13 веке генуэзским доминиканцем Якопо да Вараджине, и является христианской версией античного мифа о Персее и Андромеде. Широко популярная в средневековом искусстве, эта история остается любимой и в 15 веке, и подтверждением тому служат рельеф Донателло на цоколе статуи св. Георгия в Ор Сан Микеле или две картины Уччелло из музея Жакмар-Андре в Париже и лондонской Национальной галереи. Но, сравнивая донателловского Георгия с героем веронской фрески, легко представить, сколь широкий диапазон интерпретаций таила в себе эта романтическая история и ее отдельные эпизоды. Если основной пафос рельефа великого флорентинского скульптора— в чувстве высшей уверенности человека новой эпохи в собственных силах, в победном исходе битвы, то в мире, созданном Пизанелло, не только отсутствует элемент героического, в нем—

Ил. 21

ощущение трагедии, печали, предчувствия и даже страха. Многоплановое и сложное, это настроение имеет весьма косвенное отношение к тем локальным и ярко выраженным чувствам, которые почти всегда владеют мужественными героями ранней поры итальянского Ренессанса, и в этом

смысле веронскую фреску трудно связать с проблематикой флорентинского Возрождения.

Но „неоднозначность“ настроения, необычность создаваемого им эмоционального строя фрески из Санта Анастазия выделяют ее и на фоне позднеготической живописи Северной Италии первой половины века, хотя во многих других аспектах, в своей „зрелищности“ и декоративности, в „заполненности“ действующими лицами и эпизодами, в цветовом и отчасти композиционном решении, в своем тематическом содержании, наконец, она, безусловно, родственна светским росписям в капелле Теодолинды собора в Монце, в Казино ди Качча экс Борромео в Орено или в залах „Игр“ палаццо Борромео в Милане со сценами рыцарских легенд, придворной жизни, охот и турниров⁶⁷. Но когда взгляд стоящего перед „Св. Георгием и принцессой“ зрителя привлекает к изысканной красоте живописной поверхности фрески (сильно пострадавшей от времени и утратившей вместе с последним, исполненным по сухому, красочным слоем прежде обильную позолоту), к множеству населяющих ее персонажей и других „живых организмов“, к документальной точности разнообразных костюмов, „веренице“ пейзажных и архитектурных мотивов, составляющих ее фон,—он обнаруживает, что при всей своей внешней нарядности фреска лишена и тени наивной жизнерадостности, она строга и почти сурова; что не коврово-орнаментальное начало, но соотношение достаточно крупных пластических масс с фоном определяет ее композиционный строй; что образы фрески лишены готической хрупкости, а очерчивающая их линия плавна и естественна. А главное, что отличает это произведение от ковровых росписей братьев Дзаваттари в Монце или элегантных сцен „Игр“ в миланском дворце Борромео, связываемых в последнее время с именем Джованни Дзенони да Ваприо,—это насыщающая образную ткань фрески глубина драматического содержания. Пизанелло трактует ситуацию прощания святого и принцессы не как галантную сцену из жизни двора, но как драматическую коллизию, как извечное столкновение доброго и злого начал, и его герои из изящных статистов придворного церемониала превращаются в живых людей, поставленных перед лицом реальной опасности и связанных общим переживанием. Этот мотив становится эмоциональным ключом сцены, ее своеобразным „психологическим“ центром, подчиняя себе и присущий фреске оттенок „приключенческой“ атмосферы рыцарского романа, и чувство сказочной мистерии и средневековой фантазии—неотъемлемые компоненты поэтического мира художника. Как бы нанизывая на себя отдельные эпизоды композиции, он придает им программную содержательность, в результате чего их уже невозможно изъять, не нарушив при этом жизни целостного организма. Важное место в образной структуре фрески приобретает,

в частности, мотив виселицы. Потрясающее суровым реализмом зрелище возвышающейся на голом холме виселицы с двумя раскачиваемыми ветром мертвыми телами врывается в „нарядную“ атмосферу фрески как порыв ледящего ветра, усиливая драматическую напряженность ее эмоционального строя и сближая поэтический мир героев и процесс с трезвым и жестоким миром реальности. И благодаря единому драматическому ключу в организованной „мозаике“ эпизодов начинается „просвечивать“ тот принцип подчинения деталей героико-монументальному началу, который будет отличать искусство Мантеньи.

С наибольшей концентрацией настроение фрески „излучают“ ее центральные персонажи — изображенные на первом плане воин, готовый вскочить в седло, и неподвижная принцесса. В образе св. Георгия — развитие и дальнейшая трансформация художественного идеала, воплощенного Пизанелло впервые в архангелах „Благовещения“. Если в некоторой „статичности“ его движения трудно обнаружить витальную энергию и упрямую решимость героев нового искусства Тосканы, а в элегантности облика святого, в светлых его кудрях по-прежнему много рыцарской романтики и куртуазности, то в целом этот образ не находит близких параллелей и в родной ему североитальянской среде. Далекий от „нежных кукол Мазолино, да и от образов Джентиле“⁶⁸, защитник принцессы наделяется художником качествами живого человека едва ли не в ущерб идеальному представлению о храбрости и мужестве. При внешней активности движения и жеста этот персонаж поражает своей замкнутостью, полной изолированностью от окружающего, погруженностью в себя. Его состояние воспринимается как естественная реакция не святого, но смертного человека, задумавшегося о возможном исходе битвы. И словно поэтому некрасивое в жестковатой напряженности форм лицо Георгия — сильно возмужавшее, повзрослевшее и утратившее „идеальность“ лицо архангела Михаила — обретает какую-то мучительную недоговоренность. В действительности это ощущение рождается „немотой“ полуоткрытого рта святого — с помощью этой детали, так неожиданно контрастирующей с его спокойно-неподвижными лбом и глазами, Пизанелло пытается „оживить“ и индивидуализировать персонаж. Но внутри образной характеристики эта мимическая гримаса воспринимается как отражение психологического состояния героя.

Ил. 22 — 24

Самый многозначительный образ фрески и один из самых пленительных женских образов в живописи раннего кватроченто — принцесса. В ее царственной осанке, в широком и монолитном силуэте, в плавной округлости форм странным образом сочетаются мягкая нежность женственности, бесстрашие прекрасного символа, магическая сила сказочного персонажа и внутренняя свобода и естественность физически со-

вершенного человека. Словно озаряющая своим „лунным“ профилем всю композицию и тем самым усиливающая присущий ей оттенок ирреального и фантастического, принцесса из Санта Анастазия вместе с тем — создание в высшей степени реальное и материальное. И доказательством тому служат не только характерные особенности ее костюма, прически, подбритые в соответствии с модой волосы надо лбом — специфические приметы быта североитальянских дворов, — но главным образом само лицо женщины, застылое, идеализированное, но сохранившее в подчеркнутой плавности очертаний всю конкретность и остроту индивидуального облика живой модели.

В кодексе Валларди сохранились три подготовительные зарисовки для головы принцессы, восстанавливающие процесс работы художника над важнейшим образом фрески и многое объясняющие в его отношении к окружающему миру. На одной изображена повернутая вправо голова женщины в платке (Париж, Лувр, 2342 recto)⁶⁹; на ее обороте — набросок головы принцессы для фрески, и, наконец, на третьей та же модель, но со сложной прической показана обращенной вправо (Париж, Лувр, 2347)⁷⁰.

Первый рисунок — точная натурная студия, запечатлевшая облик не очень молодой женщины с полной шеей и, пожалуй, слишком большим ухом, слегка оттопырившимся из-за мешающего ему края платка, туго завязанного на голове. Суховатые губы плотно сжаты, в углу их притаилась усталая складочка. Крутую линию лба прерывает решительная выпуклость брови. В этой зарисовке в полную меру проявилась „аналитичность“ видения художника раннего Возрождения, не уклоняющегося в воссоздании индивидуальных особенностей модели от подробного „отчета“ обо всех сколько-нибудь существенных чертах ее облика. Осторожные, „ищущие“ перовые линии, ложась поверх предварительного карандашного наброска, тонко прослеживают своеобразие пластической формы лица, прозрачной косой штриховкой передают слегка выдающуюся скулу, сгущаясь в тенях, рождают ощущение плавного перехода форм. В то же время предельная проработанность рисунка не разрушает цельности художественного впечатления. Структурно соотношенная с общей характеристикой, каждая деталь раскрывает новые грани образа. В суховатом и дробном на первый взгляд этюде, в угловатом абрисе неповторимого в своей индивидуальности профиля, в оттопырившемся ухе, в нежных завитках выбившихся из-под косынки волос разлито удивительное ощущение неподдельной жизни.

В листе 2347, где модель изображена в правом повороте, все неуловимо меняется. Профиль становится более правильным, „классическим“, линия лба выравнивается, обретая плавные очертания, и при этом удлиняется: поскольку в соответствии с модой того времени высокий лоб

считался неотъемлемым признаком женской красоты, дамы искусственно усиливали впечатление величины лба, подбывая волосы в его верхней части. Складка возле губ, придававшая женскому лицу в предыдущем рисунке выражение отчуждения и даже суровости, исчезает; ухо становится маленьким, нос — прямым. Вместо платка появляется замысловатая прическа. Но, существенно переработав натуральный этюд, художник сохраняет и во втором рисунке живую непосредственность первого впечатления: шею женщины пересекает длинная складка, и этот штрих сообщает изображению острую жизненность.

Третий набросок является графическим эквивалентом живописного образа. Реальная женщина, в простом головном уборе, с налетом будничной повседневности на суховатом лице, превращается в нем в царственную принцессу с высокой, украшенной диадемой прической, мягко продолжающей линию лба. В ее облике, значительно сгладив индивидуальную природу исходной модели, Пизанелло воплощает представление об идеале женской красоты, бытовавшее в придворном искусстве Северной Италии; идеал этот к тому же обретает в „контексте“ фрески оттенок таинственного магнетизма. Тем не менее сопоставление подготовительных рисунков, реконструирующих процесс сложения образа, показывает, что, персонифицируясь, этот идеал утрачивает свою отвлеченность, холодную элегантность и наивную сказочность, а сам факт существования рисунков помогает понять, в чем состоит подлинная новизна произведения художника. Она — в том необычном „психологизме“ фрески, просвечивающем сквозь завесу внешней непроницаемости, в том сложном и „неоднозначном“ настроении ее главных героев, которые, вбирая в себя черты конкретных, неповторимо индивидуальных людей, обретают глубину содержания и тонкий трепет жизни.

Но в поэтическом воображении Пизанелло реальным является не только бытие центральных образов сцены. Художник наделяет приметами настоящего мир, который их окружает, пространство, которое они заполняют своим присутствием. И самое красноречивое тому свидетельство — многочисленные рисунки с натуры, исполненные в годы работы в капелле Пеллегрини. В широте тематики, отличающей зарисовки 1430-х годов, предназначенные специально для фрески „Св. Георгий и принцесса“ и не вошедшие в композицию, в разнообразии затрагиваемых ими аспектов действительности отчетливо прозвучали ренессансное чувство увлеченности окружающим миром, его многоликостью и красотой, пафос познания и утверждения. За каждой деталью фрески стоит живой прообраз, увиденный Пизанелло в действительности. Выглядывающие из-за холмов и четко выделяющиеся на темном фоне светлые здания скопированы, очевидно, с реальных построек Вероны. Каменное кружево причудливых остроконечных сооружений справа напо-

минает, в частности, гробницы Скалигеров, возвышающиеся и сейчас на площади Санта Мария Антикава. Прежде чем поместить в композицию изображение виселицы, художник провел не один день за стенами города, где совершалась казнь, и выполнил несколько зарисовок повешенных, с жестокой обстоятельностью запечатлев повороты висящих трупов и страшные оскалы мертвых лиц. Летящие птицы, лошади оруженосцев и спутников короля, собаки, снующие в ногах у людей, — все эти изображения, перенесенные в фреску с натуральных рисунков и вдохнувшие в ее образную ткань атмосферу реального мира, отразили полноту впечатлений человека нового времени. Идущая из поздней готики тенденция „расширительного“ внимания к разнообразным аспектам действительности перерастает в этом произведении в новое качество, которое впоследствии составит одну из существенных граней образной структуры североитальянского ренессансного искусства. „Жажда зрительного обладания“ реальным миром, пробужденная к жизни еще Томмазо да Модена, оборачивается в фреске Пизанелло особой полноценностью зрительного образа, его самостоятельной выразительностью, его правом на собственную полнокровную жизнь. И если произведения мастеров Центральной Италии, стремившихся воплотить порядок и закономерность мироздания, можно сравнить с идеальными конструкциями, управляемыми архитектурным видением Ренессанса, то фреска Пизанелло с ее увлеченностью разнообразием, неожиданностью, изменчивостью окружающей действительности подобна огромному альбому типажей того „театра мира“, где, как пишет Маганьято, „глаз художника не скользит легко и проворно, фиксируя увиденное в классическом равновесии, но проникает испытующе и рьяно“⁷¹.

Особенности художественного восприятия мастера отражает и композиционное решение фрески. Если с первого взгляда она может показаться механическим соединением разномасштабных эпизодов, рассеянных в „ирреальном пространстве фантазии Пизанелло“, то внимательный анализ обнаруживает в ее структуре весьма своеобразные, но при этом ясные и четкие организационные принципы. Сначала глаз зрителя улавливает в фреске ее ритмическое начало, которое определяется присутствием некоего округлого модуля, создающего на плоскости стены рисунок, напоминающий развернутую спираль. От ее центра — мощного крупя лошади св. Георгия, концентрирующего в себе огромный запас пластической энергии, — движение „переливается“ во второй, более широкий круг. Он начинается легким изгибом тела принцессы, спускается вместе с ниспадающими с ее плеча складками одежды, плавно круглится в очертаниях лежащего на земле шлейфа и вновь поднимается вверх по плечу святого, чтобы замкнуть движение в линии холмов над головами Георгия и принцессы. Выделяя композиционный центр фрески —

две доминирующие над пейзажным фоном фигуры главных героев, — мотив круга, как своеобразный камертон, задает всему изображению плавный ритм, развертывающийся неторопливой, певучей и чистой мелодией.

Но основанная на тонком чувстве линейных и пластически-объемных сопоставлений, ритмическая организация фрески, дань первоначальному художественному опыту Пизанелло, не является здесь определяющей. В пространственном решении композиции ее роль сводится к выявлению сценической площадки первого плана, за которой открывается уходящий в глубь сцены пейзаж. Впервые в своей практике живописца Пизанелло делает попытку объединить эпизоды с помощью единого пространства. И уже не „громоздящегося“ ввысь, наподобие поля ковра, прикрепленного к стене, как в знаменитых изображениях „Месяцев“ из замка Буон Консильо в Тренто, но обладающего глубиной. Однако пространство фрески остается неизмеримым, поскольку художнику нужно конструктивное мышление тосканцев, а его собственный эмпирический опыт приводит к половинчатому и компромиссному решению. Чтобы достичь эффекта уходящего в глубину пейзажного фона, Пизанелло делит сцену на отдельные пространственные зоны, которые как бы выстраиваются одна за другой, „отталкиваясь“ от предыдущей каким-либо предметом или группой предметов, расположенных в определенном ракурсе — перпендикулярно плоскости стены. Эту функцию для первого плана, в частности, исполняют лошади Георгия и оруженосца, изображенные одна против другой и пластической активностью своих форм упруго „раздвигающие“ пространство. Идущий от влюбленного в ракурсы Альтикьеро, этот мотив приобретает у Пизанелло значение конструктивного принципа и, впервые использованный во второй веронской фреске, становится важнейшим в решении проблемы композиционного пространства в оборотах медалей художника. Но желание соединить отдельные планы в целостное пространство не получает во фреске „Св. Георгий и принцесса“ адекватного воплощения. Как прежде, образуя своеобразный симбиоз, здесь вступают в конфликт и противоборство две художественные системы. И от позднеготической Пизанелло не отказывается, но лишь стремится перестроить ее изнутри, поставив на службу новым целям. Особенно явно это проявилось в трактовке заднего плана, где художник не выдерживает принципа постепенного уменьшения изображаемых мотивов, в силу чего остается ощущение, что здания не спускаются по скрытому от взора зрителя склону холма, а, напротив, как бы „толпятся“ за ним, приподнимаясь „на носки“.

Композиционное решение фрески „Св. Георгий и принцесса“ знаменует важный этап в эволюции художественного мышления Пизанелло-живописца. Само существование его мировосприятия не меняется: он остается

последовательным североитальянцем в стремлении „объять необъятное“, вместив в одно произведение максимальную информацию об окружающем. Но вместе с тем, объединяя увиденное в целостный организм, художник учится выделять в нем главное, подчиняя ему все второстепенное, побочное, менее важное. Именно поэтому столь напряженно активен в фреске первый план. Ему подчинены формально разнообразные сюжетные мотивы, включенные в образную ткань композиции, а пейзажно-архитектурный фон, сам по себе столь привлекательный для каждого североитальянца, низведен до роли „задника“, перед которым разворачивается основное действие. Фигуры Георгия, принцессы, оруженосца и особенно мощные силуэты лошадей вырисовываются подчеркнуто рельефно на фоне темной зелени высокого холма, почти физически ощутимо отталкиваясь от изображенного за ними пейзажа, тем самым как бы утверждая самостоятельную ценность своего бытия.

Ощущению „выделения“ фигур во многом способствует изобразительный язык фрески. Жестковатая тщательность пластической лепки, сконцентрировавшей в себе ту потенциальную монументальность, которая с особой силой раскроется в медалях мастера, острота изысканно точного рисунка, „конструктивность“ продуманных цветовых сопоставлений придают всем образам композиции особенную достоверность, предметность, осязательность — качества, свойственные только произведениям раннего Возрождения, где все окрашено пафосом открытия, уникально в своей первозданности и как бы заново „сотворено“ кистью художника.

„Св. Георгий и принцесса“ — это органичный сплав неисчерпаемой средневековой фантазии и ренессансной трезвости и объективизма, безграничного космоса средневековья и возрожденческой „энциклопедичности“, поэзии рыцарского идеала и усложненного психологизма личности нового времени, иррационального символизма и конкретизации извечных духовных ценностей. Почти яростно утверждая реальность создаваемого им живописного образа, где сквозь призму традиционного сюжета, героев, ситуации отчетливо проступают очертания иного мира, более сложного и многопланового, Пизанелло в своем программном произведении приобщается к тому ренессансному „открытию мира“, которое явилось определяющим признаком искусства новой эпохи.

Но почти одновременно с фресковым циклом в Санта Анастазия возникает другое живописное произведение Пизанелло — небольшая исполненная темперой на доске композиция „Видение св. Евстафия“ (Лондон, Национальная галерея), открывающая новые грани художественного опыта мастера⁷². Как и большинство работ Пизанелло, лондонская темпера таит в себе много загадок, оставаясь в этой связи до настоящего времени предметом оживленной научной полемики. Особенно проб-

Ил. 32

лематична ее датировка. Большинство исследователей связывают композицию с периодом работы художника в капелле Пеллегрини на основании сюжетной и иконографических аналогий между „Видением св. Евстафия“ и фреской из Санта Анастазия⁷³. Но если сюжетный ориентир — посвящение тому же святому Евстафию, которого Вазари упоминает среди персонажей живописного цикла капеллы Пеллегрини, — является относительным критерием для установления хронологии лондонской композиции, поскольку художник мог обратиться к популярной в рыцарской среде легенде в любые годы своей деятельности, то идентичная иконография изображений отдельных животных в обоих произведениях, где были использованы одни и те же подготовительные зарисовки, убедительно доказывает их временную близость.

Вместе с тем стилистические особенности „Видения св. Евстафия“, сохраненный в нем средневековый принцип „боязни пустоты“, трактовка пространства, словно увиденного с высоты птичьего полета, геральдический характер некоторых мотивов (картуш, собака, преследующая зайца), столь непохожие на изобразительный строй фрески в Санта Анастазия, дают основание усомниться в правильности подобной датировки, и Ван Марле, Вентури и Колетти⁷⁴ относят его к юношескому периоду Пизанелло. О тесной связи „Видения св. Евстафия“ с традициями позднеготической живописи, где был широко распространен жанр небольшой по размеру и тщательно отделанной картины со специфическим оттенком восприятия ее как драгоценной вещи, свидетельствует также особая добротность и качественность исполнения лондонской темперы. В миниатюристической выписанности образов и деталей, в тщательном воспроизведении фактуры разных „материалов“, в характере тончайшей позолоты сказывается органичная связь с традициями средневекового мастерства, когда художникам приходилось „превращаться в собственных... кузнецов по меди, ювелиров, ткачей, скульпторов и архитекторов, пользовавшихся кистью вместо молотка, клещей, долота“⁷⁵. Но, принимая во внимание, что позднеготическое направление сохраняет свое значение в Северной Италии на протяжении всей жизни Пизанелло, а зрелое художественное мастерство в изображении животных и растительных мотивов выдает в „Св. Евстафии“ руку не начинающего, но опытного и сложившегося мастера, следует исключить раннюю датировку лондонской темперы и даже предпочесть выводы Пакканьини, который видит в „Св. Евстафии“ одно из позднейших произведений Пизанелло⁷⁶.

Отсутствие единого мнения в отношении хронологии „Видения св. Евстафия“ и связанные с ним другие спорные вопросы объясняются отчетливо сказывающейся в этой работе двойственностью. Тогда как реалистическая интерпретация взятых в отдельности мотивов, сохранивших

всю полноту и непосредственность натуральных впечатлений, их живость, их острая жизненность сближают „Видение св. Евстафия“ с передовыми тенденциями в кватрочентистской живописи, в целом это удивительное „царство заколдованных животных“ отграничено от нее рядом традиционных условностей. Замкнутая небольшим пространством доски и одновременно лишенная пространственного единства, композиция рассыпается на отдельные элементы, объединенные по принципу „нанизывания“ частей. Соединенные вместе и нисколько не утратившие непосредственной остроты натуральных зарисовок, они образуют подобие плоскостного ковра, лишенного того организующего стержня, который обобщил бы в едином органическом синтезе массу живо подмеченных мотивов реальности, явившихся завоеванием североитальянского „эмпирического реализма“. В соответствии с традиционностью изобразительного решения и в образном строе „Видения св. Евстафия“ оказывается выделенной загадочная и сказочная атмосфера, усиленная таинственным сумраком ночного пейзажа, где бесконечно длится немой „диалог“ рядного всадника и оленя с распятием в рогах. И если в „Св. Георгии и принцессе“ диктовавшие монументальные формы выражения законы стенной росписи привели Пизанелло к поиску нового типа художественного единства, в „Видении св. Евстафия“, обратившись к станковой живописи, он остается верен „неправдивой прелести условных схем“ (А. Бенуа).

Но традиция поздней готики, сколь ни велика была ее власть в искусстве Северной Италии первой половины 15 века, не исчерпывала содержания художественной культуры этого района и не являлась единственной силой, которая определяла ее эволюцию. И доказательством тому в творчестве Пизанелло служат два портрета членов семьи Эсте и композиция „Мадонна со святыми Антонием и Георгием“ из Национальной галереи в Лондоне—немногие дошедшие до нас живописные работы мастера, отразившие новые явления североитальянской художественной жизни. Исполненные в разные годы, все они связаны с одним двором—двором Феррары, сыгравшим в творческой судьбе Пизанелло чрезвычайно важную и плодотворную роль. Для Эсте он работал в разное время начиная с 1432 года, но самым длительным и интенсивным „феррарским“ периодом мастера стали 1441—1444 годы, когда Феррара гостеприимно предоставила кров художнику, спасавшемуся от печальных последствий своего участия в осаде Вероны,—эти годы составили целый этап в развитии его искусства.

Начало „феррарского“ периода Пизанелло не случайно совпало с приходом к власти Лионелло д'Эсте, ставшего правителем города в 1441 году после смерти старого маркиза Никколо III. Высокообразованный человек, ученик и воспитанник Гуарино да Верона, Лионелло за годы

Ил. 28—31

своего правления (1441—1450) способствовал превращению Феррары в один из самых ранних на севере Италии центров ренессансной культуры⁷⁷, и Пизанелло, уже знаменитый мастер, к тому же связанный с молодым маркизом дружескими узами, был необходим последнему для осуществления его интересов и политики. Глубокие преобразования, которые претерпевает при Лионелло культурный облик его придворного окружения, свидетельствуют о возникновении в Северной Италии особого типа тираний, тираний ренессансного толка, превращающихся в 15 веке в важные очаги новой культуры и искусства. В начале кватроченто Феррара, где эти сдвиги ощущаются наиболее явно, а интеллектуальная жизнь приобретает особую интенсивность, не была исключением. Аналогичные явления наблюдаются и в других североитальянских городах, таких, как Падуа, Мантуя или маленькое Римини, в Милане и тесно связанной с ним Павии. И хотя политическая структура тираний остается неизменной—это автократии с единоличной формой правления,—существенно обновляется сама их социальная природа: как отметил П. Франкастель, итальянский тиран, добывающий власть силой оружия и собственного ума, осуществляющий свои права посредством понятий „фортуна“ и личная „virtu“ (доблесть), обнаруживает известные точки соприкосновения с ренессансной идеологией⁷⁸.

Если уже 14 век был отмечен важными достижениями гуманизма, пустившего ощутимые корни при дворах наиболее просвещенных правителей Северной Италии, в эпоху кватроченто гуманистическое движение превращается в ту реальную и могучую силу, которая обусловила главные сдвиги в различных сферах североитальянской культурной и общественной жизни, активно участвуя в перестройке мировоззрения, постепенно расшатывая сословные представления о человеческой личности. Одной из самых действенных форм распространения гуманистической идеологии стала организация учебных заведений нового типа, видевших главную задачу не столько в „университетском“ охвате знаний, сколько в преподавании науки, развивающей в человеке „человечность“ и воспитывающей в нем гармонически развитую личность. В Падуе эту роль приняла на себя школа одного из самых блестящих представителей классической образованности Гаспарино Барцицца, учителя Франческо Филельфо, крупнейшего среди миланских гуманистов первой половины 15 века, а также Антонио Беккаделли, по прозвищу Панормита, служившего Висконти, а с 1439 года обосновавшегося в Неаполе и положившего там начало гуманистическому движению. Не менее яркие плоды дала школа Гуарино в Ферраре, где он работал с 1432 года, а Мантуя прославилась знаменитым „Домом радости“ (Casa Gioiosa), основанным Витторино да Фельтре, где по новейшим методам вместе с детьми бедняков воспитывалось молодое поколение Гонзага⁷⁹.

Средоточием крупнейших научных сил были университеты Северной Италии. В Павии, к примеру, преподавал ведущий математик своего времени Биаджо Пелакани, учитель Леона Баттиста Альберти. Как большое событие был воспринят приезд в Ломбардию знаменитого грека Мануэля Хризолора и его перевод платоновской „Республики“, ставшей широким достоянием местных гуманистов, особенно после вторичного перевода Пьера Кандида Дечембрио. Со все возрастающим увлечением коллекционируются, изучаются и комментируются древние рукописи. В 1421 году епископ Лоди Герардо Ландриани обнаружил в архивах кафедрального собора группу манускриптов, оказавшихся сочинениями Цицерона по риторике, среди которых находился не переведенный до того времени „De Oratore“. В связи с этим открытием в город приехал Барцицца с целью сделать копию с рукописи, и ученик Гуарино Флавио Бьондо, приобретший репутацию знатока и консультанта по вопросам античной культуры. В 1420—1430-е годы атмосфера оживленного изучения классиков царит и в Милане, куда съезжаются Бьондо, болонец Бартоломео делла Карпа, занявший архиепископскую кафедру в Милане и известный своей перепиской с гуманистами и собственными латинскими стихами; последователь Гуарино Джованни Ламола; ученый монах Андреа Билья, знаток латинского, греческого и еврейского языков, переводивший Аристотеля и Теренция. И хотя сам Филиппо Мариа Висконти предпочитал читать на итальянском языке, он благосклонно относился к „археологическим“ увлечениям гуманистов, проявляя заботу о тех, кто, по его мнению, составлял украшение ломбардской культуры. Собрания и диспуты ученых при миланском дворе, названные Филельфо „духовными пиршествами“, были столь же часты и многолюдны, как званые пиры и банкеты⁸⁰.

Однако, вовлекая в свой лагерь все большее число приверженцев, само гуманистическое движение в Северной Италии носило при этом ограниченный характер. Многие его представители видели в нем преимущественно средство распространения латинской образованности и ограничивали свою деятельность рамками филологических проблем. Для других в соответствии с условиями придворной жизни гуманистическая наука превращалась в откровенное политическое оружие, используемое в интересах тирана, как свидетельствует о том практика Пьера Кандида Дечембрио во время его службы у Висконти. Наконец, специфика североитальянской среды, живучесть в ней рыцарских традиций, сама атмосфера „двора“ придавали местному гуманизму особый оттенок, который позволяет классифицировать его как „umanesimo cortese“ и объясняет его двойственность и компромиссность.

Живую и выразительную картину культурного облика североитальянского окружения, характера местного гуманизма с его положительными

и ограниченными сторонами нарисовал в серии диалогов „De voluptate“ Лоренцо Валла, приехавший в Милан после 1431 года. Первоначально героями его книги должны были стать флорентинцы — Никколо Никколи, Леонардо Бруни и другие, но в Ломбардии Валла изменил участников диалогов и само окружение, перенеся его в атмосферу университетского ломбардского города. „В летний день, — пишет он, — после обеда мы находились случайно в портике Сан Грегорио, в Павии: Антонио Берниери, архиепископский викарий в Милане... Антонио да Ро, монах и теолог, несравненный в мастерстве ораторского искусства; Кандидо Дечембрио, не знаю, более ли любезный принцу за его преданность и знания или же более любимый толпой за его куртуазию и красоту нарядов; Джованни Марки, прозванный Эскулап за его замечательные познания в медицине и при этом, что весьма редко, не чуждый гуманистических интересов; <...> вот Каттоне Сакко, павиец, и с ним Гуарино, веронец“⁸¹. Характеризуя североитальянское общество с его интересами и устремлениями, его тенденциями, моралью, идеалами, его специфическими философскими и религиозными горизонтами, описывая повседневный быт студентов и ученых, их эпикурейские настроения, рассуждения о любви, женщинах, Валла отразил в своей книге новое, сенсуалистическое восприятие жизни, ее светскую тональность, стремление к свободе человеческой личности, к наслаждению как естественному требованию природы. И, как пишет Эудженио Гарэн, „возможно, в этих диалогах профессоров и интеллектуалов содержится почти безотчетная, неосознанная мечта о таком мире, где государством правят ученые и знания, то есть та мысль, которую выразило более определенно не одно поколение серьезных гуманистов“⁸².

Феррара эпохи правления Лионелло д'Эсте сконцентрировала в себе наиболее яркие грани атмосферы североитальянского города первой половины 15 века. О жизни феррарского двора тех лет, когда в нем находился и Пизанелло, сейчас известно из книги миланского гуманиста Анджело Дечембрио „De politia Litteraria“ („Литературная республика“), написанной в 1450-е годы⁸³. По аналогии с работой Валлы построенная в форме диалогов, она изображает Лионелло в окружении его приближенных, занятых обсуждением различных проблем, в том числе проблем искусства. Среди собеседников феррарского маркиза находятся его духовный наставник Гуарино да Верона, центральная фигура в гуманистических кругах города⁸⁴; друг Филельфо Никколо Строцци, исполняющий в диалогах роль историка; его младший брат Тито Веспасиано Строцци — поэт, остряк, поклонник женской красоты у Дечембрио⁸⁵; Фельтрино Боярдо, дед знаменитого поэта, и другие. Сам Лионелло в книге Дечембрио предстает как правитель нового типа, человек широкого кругозора, влюбленный в литературу и искусство и пробуемый

силы в поэзии, обладатель богатейшей коллекции античной скульптуры, гемм, монет, гобеленов, строгий судья в вопросах живописи. И действительно, при Лионелло Феррара становится городом искусства, где подготавливается почва для блестящего расцвета живописи во второй половине века. Для маркиза строятся два загородных дворца — Бельригуардо (красивый вид) и Бельфиоре (прекрасный цветок), чьи названия свидетельствуют о их предназначении для отдыха и развлечений. В этих не сохранившихся до наших дней постройках — отзвук увлеченности французской культурой, свойственной всем придворным кругам Северной Италии. Вместе с тем в феррарском дворце Лионелло одна из комнат носила имя Юлия Цезаря, его любимого героя античной эпохи. Повидимому, для нее предназначался уже упомянутый портрет Цезаря, исполненный Пизанелло в начале 1430-х годов. Рукописи классических авторов, произведения античного искусства, для идентификации которых в Феррару был вызван Флавио Бьондо, хранились во дворце Бельфиоре, украшенном живописью по специальной литературной программе, разработанной Гуарино⁸⁶.

В свете сказанного становится очевидным, что многое в искусстве Пизанелло 1440-х годов объясняют его отношения с Лионелло д'Эсте и само пребывание художника при феррарском дворе. И не удивительно, что именно здесь возникли два произведения мастера, занимающие в его живописном наследии особое место⁸⁷, — портрет принцессы из дома Эсте (Париж, Лувр), исполненный, очевидно, между 1433 и 1435 годами, и портрет Лионелло (Бергамо, галерея Академии Каррара), традиционно датированный 1441 годом.

Эпоха раннего Ренессанса — время зарождения и первого расцвета портретного жанра. Появление портрета было обусловлено глубокими изменениями, происходившими в мировоззрении людей под воздействием гуманистической идеологии, а его эволюция отразила сам процесс развития самосознания человеческой личности, ее отношения к себе как к центру мироздания, ее убежденности в собственных силах и возможностях. Портретные образы Мазаччо, Уччелло, Кастаньо, Донателло, портреты-бюсты Антонио Росселино навечно запечатлели героическое поколение людей новой эпохи. Но если в флорентинском искусстве с его типизирующими тенденциями портрет в первой половине 15 века не получил широкого развития, то в Северной Италии, напротив, он приобретает большую важность. Специфика североитальянского искусства с его аналитичностью, тяготением к выявлению индивидуального начала в совокупности с общими причинами, определившими возникновение портрета в эпоху Возрождения, создала решающие предпосылки для развития здесь портретного жанра, и первые достижения в этой области связаны с Пизанелло. Живописные портреты мастера идентичны

по композиционному построению: голова модели изображена строго в профиль, а торс, показанный по плечи или по пояс, слегка развернут на зрителя. Господствовавшая во всей портретной живописи Италии первой половины века, эта схема в северных областях Апеннинского полуострова сохраняет свое значение почти до конца кватроченто, постепенно вытесняемая новым, трехчетвертным типом изображения. Подобная композиционная формула восходит к немногочисленным позднеготическим портретам конца 14—начала 15 веков, вызванным к жизни присущим готике интересом к единичным, частным проявлениям окружающего мира и послужившим исходной моделью для многих итальянских портретов раннего кватроченто. Но при явной стилистической бли-

Ил. 11 зости к таким произведениям, как изображение Луи II Анжуйского (Париж, Лувр) и особенно „Портрет дамы“ (Вашингтон, Национальная галерея), долгое время приписываемый Пизанелло⁸⁸, даже „Принцесса из дома д'Эсте“ — самый ранний из портретов художника — отличается от

Ил. 29 них рядом существенных моментов. Образ принцессы из дома д'Эсте лишен той раздвоенности, свойственной портретам поздней готики, внутренней отчужденности и той преувеличенной экспрессии и остроты, еще целиком готических, характеризующих, в частности, вашингтонскую „Даму“. Он более спокоен, ясен и одновременно более целен. Юная девушка, в которой одни исследователи видят дочь Никколо III, Джиневру (на основании прикрепленной к ее платью веточки можжевельника, джинепре — ginepre), другие — Маргариту Гонзага, выданную замуж за Лионелло д'Эсте в 1435 году⁸⁹, изображена на фоне зеленого кустарника. Мягкие очертания по-детски нежного лица с еще несформировавшимися чертами контрастируют с модной взрослой прической и богатым платьем. Кажется, что туго стянутые в небольшой пучок рыжеватые волосы, перехваченные белой лентой, до боли натягивают и делают неподвижной нежно-розовую кожу, а тяжелое платье сковывает хрупкую грацию фигуры. Но сквозь стилизованную красоту внешнего облика представительницы знатного рода, ее костюма с символическими и геральдическими мотивами, всей полуфигуры с несколько удлиненными пропорциями проглядывает безыскусственное очарование юного существа, чья угловатость подростка, мягкая припухлость возле рта, тонкая длинная шея привлекают своей трогательной беззащитностью. Этот портрет отразил новое понимание образа человека, формирующееся у Пизанелло под влиянием гуманизированной атмосферы феррарского двора. Вместе с тем изображение принцессы возникло вскоре после возвращения художника из Рима, где произошла его встреча с классическим искусством прошлого. И римские впечатления также нашли воплощение в портрете: его композиционное решение навеяно не только и даже не столько схемой позднеготического портрета, сколько профилями на античных монетах

и медальонах. И если принять во внимание „классические“ пристрастия Лионелло и его окружения, вспомнить еще раз о том изображении Цезаря, которое выполнил для него Пизанелло, наконец, если увидеть в чеканной пластической выразительности ясного силуэта принцессы сходство с античными камнями, то станет очевидным этот римский источник портретных работ художника.

В портрете Лионелло ориентация на античные идеалы становится *Ил. 28* едва ли не основным пафосом. Отделенный от луврского приблизительно пятью годами, он, вероятно, является тем самым произведением, которое было выполнено во время живописного состязания, состоявшегося в Ферраре летом 1441 года между Пизанелло и венецианским художником Якопо Беллини. В книге Дечембрио приведено воспоминание самого Лионелло об этом событии. „Вы помните, как Пизанелло и Беллини, прекраснейшие живописцы нашего времени, недавно отличились разными способами в портретировании моего лица. Один из них добавил большую выразительность к их красоте, в то время как другой изобразил их более бледными, зато не менее тонко“⁹⁰. Из сонета Улисса Алеотти, описавшего это своеобразное соревнование, известно, что судья конкурса, старый маркиз Никколо III д'Эсте, признал победителем венецианского мастера⁹¹.

Изображение Лионелло, отмеченное зрелостью художественного творения природы и совершенством живописного решения,—один из ярких ренессансных портретов раннего кватроченто. Возникший в тот плодотворный для Пизанелло период, когда мастер начинает делать свои первые медали, он гармонично объединил в себе характерную для придворного портрета необходимость польстить модели, приукрасить ее с умением дать правдивую и беспристрастную характеристику.

Рисуя яркую индивидуальность, Пизанелло стремится подчеркнуть прежде всего гуманистическую насыщенность образа, интеллект и благородное спокойствие принца, который „мир предпочитал войне и ученых—солдатам“ (Манчини), был страстным поклонником античной культуры и другом Альберти. Возможно, гуманист Лодовико Карбоне, описывая в 1460 году свою „студиолу, полную картин, произведений искусств и портретов“, вспоминает именно эту работу в словах: „Я никогда не могу смотреть без слез на портрет Лионелло, который написал Антонио Пизано, так он сумел собрать в нем самые глубокие следы человеколюбия“⁹². Повторив композиционную схему луврской работы, художник выбирает вместе с тем иной образ фигуры—плечевой, более близкий к изображениям на античных медалях. Он сообщает фигуре большую компактность, а образу—сконцентрированность, сосредоточивая главное внимание на лице. Этому некрасивому лицу с „убегающим“ лбом, переходящим в тонкий нервный нос, с выдающимися губами и острым под-

бородком Пизанелло придает внутреннюю значительность и красоту, ничуть не смягчая резкой неправильности его черт. Лионелло изображен в горделивой, полной достоинства позе, с устремленным вперед спокойным взглядом. Но, как ни стремится художник сделать доминирующим акцентом образной характеристики идею приобщенности феррарского маркиза к кругу гуманистов, он не может скрыть под обликом спокойной добродетели затаенное волевое напряжение, не может замаскировать проступающего в чертах лица, в словно закушенной верхней губе, нервных ноздрях и спутанных кольцах жесткой гривы волос „бестияльного“ начала.

Портрет Лионелло д'Эсте заслуживает особого внимания также благодаря своим колористическим достоинствам. Это прекрасный образец зрелого стиля Пизанелло-живописца. Портрет отличается большой свободой и совершенством живописно-пластического решения. Четкое выделение фигуры на темном коричневатом фоне достигается объединением чеканного контура силуэта и тонкой светотеневой разработки пластических объемов; в характере их трактовки чувствуется влияние первых опытов Пизанелло в практике литья медалей. Как на аверсе медали, объем лица в живописном портрете напоминает тонко проработанный низкий рельеф.

Ощущение свободы живописной ткани портрета достигнуто объединением разнообразных по форме мазков, передающих различные фактуры предметов. Малиновый перед камзола написан сплавленными в одну поверхность мазками, имитирующими гладкую ткань, с тонкими переходами от бледно-розового тона в свету к коричневатому в тенях продольных складок. Совершенно по-иному мазки ложатся на рукавах камзола и стойке воротника, создавая фактуру неровной, вибрирующей поверхности парчи цвета тусклого золота с зелено-коричневым орнаментом. Лицо Лионелло написано почти пастозно, в серых и розовых тонах, коричневатых в тени и холодных сиреневатых в свету. В цветовом решении появляется естественность освещения, еще полностью отсутствующая в французских позднеготических портретах и едва намеченная в инкарнате лица девушки из Лувра.

Наконец, коричневатый фон с правдиво написанными по нему побегами диких роз, перекликающимися по цвету с малиновой тканью на груди, утрачивает чисто декоративное значение. Тонкая живопись отдельных его деталей не разрушает впечатления целостности силуэта, а общее цветовое решение фона, напротив, способствует колористическому объединению композиции. И хотя ставший традиционным принцип использования в качестве фона растительных мотивов, переданных с предельной верностью натуре, снова напоминает о том художественном окружении, из которого Пизанелло вышел, это несколько не отра-

жается на общем ренессансном духе портрета. К тому же в портрете Лионелло, названного Гуарино „цветком принцев“, изображение растительности, возможно символическое, сведено до минимума, и сам прием может быть рассмотрен как несколько наивное стремление преодолеть „безмолвие“ темного нейтрального фона и тем самым оживить, обогатить портретную характеристику.

Третье живописное произведение Пизанелло, связанное с Феррарой, — небольшая доска из Национальной галереи в Лондоне „Мадонна со святыми Антонием и Георгием“, исполненная, по-видимому, около 1445 года⁹³. Правда, вопрос о том, когда и где была создана эта работа, остается и по сей день дискуссионным, и единственным позитивным выводом является ее датировка последним десятилетием деятельности художника⁹⁴. Но тогда как в отношении большинства рассмотренных произведений Пизанелло наличие спорных проблем определялось прежде всего фрагментарностью наследия мастера, то к загадке лондонской темперы добавляется ее необычная иконография.

Как впервые отметил Глазер⁹⁵, верхняя часть композиции Пизанелло — мадонна с младенцем внутри солнечного диска, окруженного странным радужным сиянием, — повторяет рисунок из кодекса Валларди (Париж, Лувр, 2623 verso) с изображением мадонны, прижимающей к себе младенца; в свою очередь рисунок является почти идентичной репликой того же мотива в одной из миниатюр „Прекрасного часослова герцога Беррийского“ братьев Лимбург (Нью-Йорк, музей Метрополитен). Отталкиваясь от наблюдения Глазера, Пехт в статье „Лимбурги и Пизанелло“ развивает идею о заимствовании итальянским мастером иконографического типа мадонны в круге солнца у братьев Лимбург и, всесторонне проанализировав генезис самого этого типа, указывает конкретный памятник, послуживший композиционным прообразом для произведения Пизанелло⁹⁶. Иконография полуфигурного изображения мадонны с младенцем Христом в круге солнца (*virgo amicta sole*) — это результат происшедшего в конце 14 века слияния двух иконографических типов: средневековой идеи мадонны, явившейся возле Арачели Октавиану Августу и Сивилле Тибуртинской „*in circulum juxta solem*“ (в круге солнца), с апокалиптической „*mulier amicta sole*“ (женой, облаченной в солнце). Новый иконографический мотив, в основе которого лежит итало-византийский тип богоматери Глукофилузы (мадонны, ласкающей младенца), получил распространение преимущественно в северных странах и, по-видимому, впервые был разработан братьями Лимбург в двух миниатюрах с изображением „Явления мадонны Сивилле и Августу“ в „Прекрасном“ и „Богатейшем“ часословах герцога Беррийского из Нью-Йорка и Шантийи. Подчеркивая „производность“ лондонской мадонны Пизанелло от „иконографической идеи Лимбургов“, Пехт при-

ходит к выводу, что и необычный ореол, написанный итальянским мастером вокруг солнечного диска, „нечто среднее между атмосферным феноменом и орнаментальным мотивом“, происходит из того же источника — Лимбургов, третьего, ныне утраченного варианта темы „Явления мадонны Сивилле и Августу“.

Идея Пехта об ориентации Пизанелло на миниатюру братьев Лимбург во многом разъясняет иконографическое содержание лондонской темперы, где «*virgo amicta sole*» наделяется значением „явления“ святым Антонию и Георгию, изображенным со своими атрибутами на фоне темного частокола высокого леса. Однако обращение итальянского художника к северному прототипу носит формальный характер. Образцы современного заальпийского искусства, проникавшие в Северную Италию по многочисленным каналам и находившие благосклонный прием со стороны Эсте, Гонзага, Висконти и других правителей княжеств, воспринимались итальянскими мастерами на заре ренессансной эры прежде всего как новшества вообще, стоящие в одном ряду с открытием природы, памятников античного искусства, с уроками соотечественников из Тосканы. И как справедливо отметил тот же Пехт, новые мотивы нередко привлекали художников чисто формальными ценностями, в отрыве от их изначального иконографического смысла и значения⁹⁷, и когда Пизанелло „вставляет“ в свое произведение „штудию“ с Лимбургов, он придает ей столь же малые изменения, как и в случаях использования собственных натуральных зарисовок или копий с античных памятников. Действительно, связь лондонской композиции с миниатюрами знаменитых франко-фламандских мастеров ограничивается сходством сюжетной идеи „явления“ и прямым заимствованием мотива мадонны в круге солнца с фантастическими протуберанцами. Этот мотив, по-видимому, и привлек Пизанелло, покоровив воображение художника своей необычностью и одновременно выразительной красотой декоративного решения. В остальном произведение итальянского мастера не только самостоятельно, но и чрезвычайно оригинально. Если в традиционной интерпретации темы явления мадонны Сивилле и Августу фигуры последних обращены к богородице и иконографическая связь всех участников сцены оправданна и понятна, у Пизанелло взаимоотношения персонажей лишены ясности. Верхняя и нижняя части его работы объединены только композиционно, тогда как сами святые не только не реагируют на появление мадонны, но и между собой вступают в непонятный и странный конфликт. Что означает суровая ярость закутанного в монашеский плащ Антония, неистово потрясающего колокольцем и пронзающего гневным взглядом блестящего кавалера Георгия, если оба персонажа святые? И почему голову Георгия вместо ореола, должного обозначить один из атрибутов его святости, украшает модная соломенная

шляпа? Впервые эту загадку лондонской темперы попытался решить А. Вентури⁹⁸, предположив, что в образе святого рыцаря Пизанелло изобразил своего покровителя и друга Лионелло д'Эсте. В последние годы Дегенхарт и Пакканьини⁹⁹ пришли к окончательному выводу о вотивном характере доски из Лондона, где в качестве одного из действующих лиц фигурирует заказчик в одеждах святого, которому он был посвящен. Но в отличие от Вентури эти исследователи видят в святом Георгии не Лионелло д'Эсте, но правителя Мантуи маркиза Лодовико Гонзага и в связи с этим датируют композицию из Национальной галереи более поздним временем. Нам представляется, однако, что гипотезе Дегенхарта и Пакканьини недостает веских аргументов. Их идея основывается прежде всего на существовании „династических причин“ (Дегенхарт), в соответствии с которыми Лодовико мог изображаться в виде Георгия¹⁰⁰. Но и в Ферраре рыцарский культ этого святого имел глубокие традиции и не утратил своего значения с того момента, когда 24 апреля 1444 года в городе по случаю приезда дочери короля Неаполя Марии Арагонской, новой жены Лионелло, „был устроен праздник св. Георгия, как победителя дракона, и был на площади сделан лес с частыми дубами...“¹⁰¹. Что касается привлекаемого Дегенхартом и Пакканьини в пользу своей концепции вопроса физиономического сходства между персонажем лондонской композиции и изображением Лодовико Гонзага в медали Пизанелло, то сходство это весьма условно и не более убедительно, чем созданная Вентури традиция усматривать идентичность черт лондонского Георгия с портретами Лионелло д'Эсте.

Вместе с тем в самом изобразительном строе „Явления мадонны св. Антонию и Георгию“ есть качества, позволяющие, как нам кажется, локализовать место его создания, связав его с Феррарой, — качества, которые редко останавливают внимание ученых, занятых преимущественно „расшифровкой“ иконографических проблем и почти не касающихся чисто художественных аспектов этого произведения, ограничиваясь замечаниями о плохой сохранности его отдельных частей¹⁰². А между тем в творчестве Пизанелло-живописца лондонская доска занимает особенное место. Почти не открывая новых горизонтов поэтического мира мастера, по-прежнему окруженного границами „сна и реальности“, „Явление мадонны св. Антонию и Георгию“ отразило совершенно новые и неожиданные стороны его художественного опыта. С первого взгляда здесь все привычно: два лошадиных профиля за спиной Георгия, „обрезанные“ вертикальным краем доски, как в веронской фреске со св. Георгием и принцессой; аналогичный принцип пространственного построения с выделенной площадкой переднего плана и замыкающей сцену стеной сумрачного леса. Но в отличие от всех известных нам произведений художника пространство лондонского „Явления“ обретает из-

меримость, благодаря чему в ней появляется кристальная обозримость планов и предметов. Это новое качество, подчеркнутое сокращением количества действующих лиц, определяется ярко выраженным в композиционной структуре произведения тектоническим началом, которое создает образуемый фигурами святых и мадонной четкий треугольник.

В пространстве измеримом и „конечном“ новые функции принимает на себя свет. Ирреальный и таинственный в фреске из Санта Анастазия, где главным его источником как бы становится „лунный“ профиль принцессы, свет в лондонской доске исполняет роль реального освещения. Холодный и серебристый, он организует колористический строй всей композиции, „пробуждая“ соответствующий отзвук в ее цветовой гамме, загораясь металлическим блеском на поверхности доспехов Георгия, обволакивая едва осязаемой дымкой красновато-коричневый плащ Антония, обобщая золотистые отблески сияния вокруг мадонны. И хотя живописные возможности света в „Явлении“ ограничены и не уничтожают известной сухости и графичности колористического решения, он словно бы раздвигает рамки лондонской композиции, увеличивая чувство ее свободной „незаполненности“.

Чем объяснить особенности композиционного построения „Явления мадонны св. Антонию и Георгию“, проявившееся в нем тяготение к торжественному порядку, гармоническому равновесию, пространственности, которые впоследствии составят характерные элементы образной структуры североитальянской живописи Ренессанса? Ответ на этот вопрос, безусловно, следует искать в том окружении, где протекала деятельность мастера. Чуткий к новшествам различного свойства, в Ферраре Пизанелло с особым вниманием относится к произведениям франко-фламандского круга, откуда и происходит мотив лондонской мадонны в круге солнца. Но в начале 15 века Феррара недаром считалась среди североитальянских центров одним из ранних очагов ренессансной культуры. Атмосфера двора Лионелло д'Эсте, характер его окружения свидетельствовали о стремлении разомкнуть границы художественной изоляции. Сюда из колыбели и лаборатории Возрождения—Флоренции ростки нового тянулись в виде идей Альберти, являвшихся теоретическим освоением передового опыта флорентинских мастерских. В феррарской живописи эпохи правления Лионелло, в несохранившихся росписях Бельфиоре и Бельригуардо эти идеи не получили практической реализации. Но из книги Дечембрио мы узнаем, что принесенный Альберти опыт становится предметом горячих обсуждений и споров, а просвещенный феррарский маркиз не только использует положения великого теоретика в своих суждениях об искусстве, но отдельные из них развивает и углубляет¹⁰³. Был ли знаком со взглядами Альберти Пизанелло? Можно предположить, что да, учитывая роль художника при

дворе и его отношения с Лионелло. Но обстоятельством, оказавшим практическое воздействие на композиционную структуру „Явления мадонны св. Антонию и Георгию“, стало не участие художника в гуманистических спорах об искусстве, но его знакомство с Якопо Беллини. Именно мастер из Венеции, чья увлеченность передовыми идеями ренессансного искусства Тосканы полнее всего раскрылась в двух книгах его рисунков¹⁰⁴, сыграл в феррарский период Пизанелло роль своеобразного стимулятора в активизации интереса последнего к новым художественным проблемам. Быть может, победа Беллини в портретном конкурсе заставила Пизанелло пристальнее отнестись к его творчеству. И, не раз встречавшийся с примерами художественной интерпретации тосканской концепции пространства в самой Флоренции и за ее пределами — в фресках Мазолино в Кастильоне д'Олона или римской церкви Сан Клементе, — Пизанелло впервые после встречи с Беллини открывает для себя практические возможности нового способа построения пространства, ибо способ этот предстает перед ним осмысленным и претворенным художественным опытом мастера его круга, североитальянца и „полуготика“. В этой связи нам представляется логичным связать доску из Национальной галереи в Лондоне с феррарским периодом деятельности Пизанелло, тем более что в других произведениях художника этого времени — серии медалей Лионелло — зародившееся в „Явлении“ новое композиционное чувство получает дальнейшее последовательное решение.

До открытия фрескового цикла в Мантуе представление о деятельности Пизанелло-живописца 1440-х годов, последнего десятилетия его творчества, было весьма ограниченным и станковые композиции, исполненные в Ферраре, собственно, его и завершали. Гениальная интуиция Пакканьини, его долгие и упорные розыскания вместе с последующим кропотливым трудом реставраторов внесли в живописный облик Пизанелло еще одно, самое позднее и, возможно, самое значительное произведение художника, в действительности завершившее его творческий путь и показавшее, насколько интенсивной и разнообразной была деятельность мастера 1440-х годов¹⁰⁵.

Фресковый цикл в Мантуе, о существовании которого было известно из писем секретаря мантуанского герцога Филиппо Андреази и архитектора двора Луки Фанчелли, сообщивших 15 декабря 1480 года Федерико I Гонзага о происшедшем этой ночью крушении перекрытия в „Зале Пизанелло“¹⁰⁶, практически считался погибшим с конца 15 века. О судьбе этого памятника не упоминает ни один из документов последующих эпох, а современники Пизанелло, обычно столь щедрые на комплименты знаменитому художнику, обошли его последнюю живописную работу полным молчанием. Правда, сведения о содержании ман-

Ил. 33—37

туанской деятельности Пизанелло носят вообще слишком беглый характер, и даже Фацио, хорошо осведомленный о творчестве мастера, ограничивается в рассказе о его произведениях мантуанского периода фразой "Mantuae aediculam pinxit, et tabulas molte laudates"¹⁰⁷. В середине 1960-х годов „Зал Пизанелло“ был идентифицирован Пакканьини в так называемом „Зале принцев“ в Палаццо Капитано, одном из зданий старой части Мантуанского дворцового комплекса, сильно перестроенного и видоизмененного в течение последующих веков¹⁰⁸. После первых пробных расчисток, открывших фрагмент синопии с женским профилем в обрамлении стрельчатой арки, решено было снять проходивший по верхней части стен барочный фриз 18 века с портретами членов семьи Гонзага, и под позднейшей живописью были обнаружены большие фрагменты фресок и синопий обширного декорационного комплекса, начатого Пизанелло в конце 1440-х годов и, судя по состоянию сохранившихся частей, оставленного им незавершенным. Покрывавшая в своем оригинальном виде целиком все стены зала, эта декорация в настоящее время ограничена только верхней зоной, занимающей приблизительно две трети стены по высоте, а ее нижняя часть была полностью разрушена в начале 18 века. В 1972 году после окончания расчистки и реставрации последнее произведение Пизанелло-живописца было открыто для публичного осмотра, послужив могучим стимулом к дальнейшему углубленному изучению его творчества¹⁰⁹. Сейчас росписи в Мантуе достаточно фрагментарны: на короткой боковой стене зала справа размещена наиболее законченная в живописном отношении и лучше других сохранившаяся сцена сражения (так называемый „Турнир“), а на примыкающих к ней длинных стенах—тщательно проработанные синопии, лишь в отдельных участках доведенные до стадии фрески. Но и в настоящем своем виде мантуанский цикл производит огромное впечатление, а его значение как последнего живописного произведения Пизанелло трудно переоценить. Что же представляет собой эта декорация?

Ил. 34, 35

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что она принадлежит к крупнейшим стенным росписям раннего кватроченто. Размещенная в прямоугольном в плане зале, имевшем в своем оригинальном виде семиметровую высоту и общую длину стен пятьдесят четыре и две десятые метра, живопись покрывала поверхность площадью более чем триста квадратных метров¹¹⁰. Уже сам факт обращения художника к производству таких внушительных размеров говорит о многом. И тем не менее „количественный“ аспект декорации не исчерпывает ее настоящего масштаба. Подлинное значение живописного комплекса художника в Мантуе—в грандиозности его замысла, явившегося как бы сквозным „срезом“ североитальянской культуры первой половины 15 века, которую можно определить как последний, заключительный этап развития

придворно-рыцарской культуры, протекающий в границах новой реальности, реальности раннего Возрождения. Основная тема фресок в Мантуе — прославление знатного рода Гонзага, их истории воинов и кондотьеров, представленной в виде „изобразительного свода“ средневековых легенд о рыцарях короля Артура. Условия, в которых до нас дошли эти фрески, и в особенности почти полное отсутствие наиболее значительных для понимания их содержания изображений в нижней части стен, где фигуры были показаны в натуральную величину, лишают возможности воссоздать точную иконографическую программу мантуанского цикла и делают проблематичной также интерпретацию сохранившихся его частей. Однако уже сам характер повествования, развернутого на стенах, преобладание среди дошедших до нас участков росписи сцен военных схваток и рыцарских турниров и, наконец, различные кое-где надписи — имена отдельных персонажей, позволяющие идентифицировать их как героев литературных произведений¹¹¹, — непосредственно вводят в мир, рожденный традицией рыцарского романа, имевшей во многих придворных центрах Северной Италии довольно глубокие и прочные корни.

Так, одной из важнейших среди сохранившихся частей мантуанского цикла является фреска, расположенная на правой боковой стене зала¹¹². Динамичная композиция с изображением кровопролитной битвы, по видимому, иллюстрирует один из центральных эпизодов „Романа о Тристане“ — рыцарский турнир у стен замка Леверцеп, самое длительное, жестокое и кровавое из ристалищ, происходивших во времена короля Артура. На примыкающих к „Турниру“ длинных стенах, где, как уже отмечалось, почти не сохранилось участков, законченных фреской¹¹³, преобладают синопии с изображением пейзажей, замков, городов, одиноких странствующих рыцарей, имеющие отношение к другим романам, в частности к легенде о поисках св. Грааля, ключевому сюжету эпоса о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола¹¹⁴.

Содержание мантуанских фресок заставляет еще раз вспомнить о том, что являлось верным зеркалом вкусов и пристрастий важнейших в Италии дворов, — о библиотеках Висконти, Эсте, Каррара и др. Их структура, как уже отмечалось, была практически однородной, но библиотека Гонзага выделялась в этом окружении самым богатым и полным собранием французских книг. Среди сотен манускриптов, сосредоточенных в ней к 1407 году (году составления инвентарной описи сокровищ Мантуанского дворца по случаю смерти Франческо Гонзага), романов на *Lingua francigena* насчитывалось шестьдесят четыре¹¹⁵. Еще в 14 веке эта особенность мантуанской библиотеки привлекала внимание соседей Гонзага. Частный интерес в этой связи представляет письмо Луккино Висконти (1378) к Лодовико I Гонзага, содержащее пожелание получить

для чтения "dilettevoli e bellissime storie francesi" (развлекательные и прекрасные французские истории) о Тристане и Ланселоте, т. е. романы о самых популярных персонажах артуровского цикла¹¹⁶. Романы об этих героях занимали среди книг Гонзага особенно почетное место¹¹⁷. Более того, подвиги одного из них, Ланселота, были отображены в живописной декорации, осуществленной в конце 14 века в одном из не сохранившихся помещений Мантуанского дворца, известного под названием "Saleta Lanzaloti"¹¹⁸. В этом окружении декорация Пизанелло должна была стать еще одним проявлением рыцарской традиции, сохраненной в книгах библиотеки Гонзага, отраженной в формах быта и жизни двора, выступавшего подлинным ее защитником.

И тем не менее проект „Зала Пизанелло“ был уникален, уникален в своей монументальности и откровенной амбициозности. Стремясь всеми способами восстановить престиж семьи Гонзага, изрядно потускневший в результате проигранной Джанфранческо войны и последовавшего после его смерти в 1444 году деления территории маркизата между четырьмя наследниками, Лодовико II видел и в искусстве могучее средство прославления и возвеличивания своего рода. Впоследствии этим обстоятельством будут мотивироваться его отношения с Альберти и Мантеней, а „Зал Пизанелло“ стал первым важным проявлением целенаправленной политики меценатства. Начало работы над мантуанским циклом относится к 1447 году¹¹⁹, когда Лодовико, преодолевавший трудности первых лет правления, был особенно заинтересован в „восстановлении“ рыцарских и воинских доблестей Гонзага. В этой связи, поручив Пизанелло украсить один из залов своей резиденции, он задумал создать не просто еще одну декорацию с подвигами прославленного литературного героя, но грандиозную семейную Tavola Rotonda — своеобразную живописную антологию рыцарских романов так называемого Бретонского цикла, включавшую наряду с повествованиями, связанными с королем Артуром, где наиболее популярными персонажами были Тристан и Ланселот, более древние сюжеты, относящиеся к истории отца Артура, короля Утера Пендрагона, и содержащиеся в таких романах библиотеки Гонзага, как „Мелиодас ди Рустикелло из Пизы“, или длинном своде историй о Паламиде-сарацине. В этом слиянии разновременных литературных сюжетов маркиз усматривал глубокую символику. Изобразительная манифестация утопического мира подлинной рыцарственности, олицетворением и средоточием которого мыслился двор Артура, была призвана воплотить представление о древности и знатности рода Гонзага, отразить связанные с этим родом реальные политические события и, в частности, продемонстрировать династическую связь поколений Гонзага, подобно тому как она существовала между двумя поколениями рыцарей короля Артура и его отца.

Безусловно, что столь важный в политическом отношении проект декорации предусматривал подробную разработку ее иконографического содержания, осуществленную маркизом вместе с доверенными советниками, и Пизанелло, очевидно, получил определенные указания относительно литературной программы росписи, а главное — эмблематического значения обязательных для композиции изображений. Таковой, в частности, является целиком вся стена с „Турниром“, начиная от ограничивающего ее сверху геральдического фриза — орнаментального сочленения декоративных мотивов с эмблемами Гонзага¹²⁰ — до самой сцены рыцарского сражения, должной символизировать воинские доблести мантуанских правителей и прежде всего самого Лодовико. Как справедливо предположил Пакканьини, центральный герой этой композиции, Тристан, ставший абсолютным победителем длившегося три дня у стен замка Леверцеп грозного сражения и превзошедший в силе и мужестве многих славных рыцарей, в том числе и Ланселота, воплощает молодого правителя Мантуи, тогда как другие образы фрески изображают реальных персонажей — военачальников и кондотьеров, друзей и врагов Гонзага, одетых в костюмы рыцарей времен Артура¹²¹.

Однако в той трактовке, какую получила у Пизанелло фреска „Турнир“, равно как и в общей художественной концепции мантуанской декорации, преследуемая Лодовико цель создания панегирика роду Гонзага не получила осуществления. Многообразная литературная ткань Бретонского цикла с ее духом фантастики, романтикой странствий и приключений, с ее атмосферой таинственности и загадочности, столь созвучная поэтической фантазии Пизанелло, увлекла художника возможностью „сложить“ собственную легенду о рыцарском мире, перевести на привычный ему язык зримых образов саму историю рыцарства, представив ее как живую действительность. В этой связи артуровский мир в изображении Пизанелло превращается в последовательное повествование, развертываемое на фоне общего пейзажа, где действия героев разных романов воспринимаются как реальные факты, где сменяющие друг друга ситуации связаны пространственным и временным единством. Особенности авторского замысла обусловили выбор композиционной структуры и специфику изобразительного решения. Задумав сначала организовать сюжетную материю в виде отдельных сцен, расположенных на стене в два ряда¹²², Пизанелло отказывается от этой идеи во имя создания единой и непрерывной декорации, преобразующей архитектурное пространство зала в целостную круговую панораму. Лежащая в русле традиций стенной живописи позднего треченто¹²³, эта система расположения фресок более всего подходила для осуществления замысла художника воссоздать на стенах мантуанского зала грандиозную ретроспекцию рыцарского мира, обобщенную и единую картину его истории.

Эпически-повествовательное начало, доминирующее в концепции Пизанелло, плохо соответствовало тем прославительным и геральдическим целям, которых добивался Лодовико II. И в „Турнире“, к примеру, расхождение между идеей заказчика и ее художественным претворением выступило со всей очевидностью. Должная в соответствии с программой росписи кульминировать в себе пафос героического, поскольку именно война, „торжественная игра чести и доблести“ (Хёйзинга), раскрывает высшую добродетель посвященных в рыцарский сан, сцена сражения, созданная Пизанелло, прежде всего отразила жестокость и ужас бойни. Задуманная как апофеоз рыцарства, она, напротив, кажется „жутким апокалиптическим видением“ конца рыцарского мира.

По мысли Пакканьини, конфликт между заказчиком и живописцем стал главной причиной, помешавшей окончанию работы над фресковым циклом в Мантуе и объясняющей, почему он остался далеким от завершения к моменту смерти Пизанелло¹²⁴. Так, ли это, или разгадка проблемы кроется в другом, на данном этапе изучения фресок сказать трудно. Но, как бы ни решился этот вопрос, незаконченное состояние росписей нисколько не умаляет значения произведения, ставшего последним проявлением гения Пизанелло и суммировавшего в себе всю полноту его человеческого и художественного опыта. До конца жизни сохранивший верность своим идеалам, „последний рыцарь средневековья“ преисполнен трезвости человека новой эпохи. В его „лебединой песне“ рыцарскому миру явственно звучит нота конца, нота „последнего прощания с миром легенд и вымысла“. И ее не „заглушают“ ни искреннее увлечение художника романтикой приключений, ни его восхищение поэтической атмосферой куртуазности, ни воспеваемые им доблести и добродетели героев. Все эти мотивы меркнут перед трагической силой „Турнира“, в котором Пизанелло предвосхищает леонардовскую концепцию войны как бесчеловечной бойни и который по своей монументальности, драматическому накалу, разнообразию психологических и эмоциональных нюансов уподобляется вагнеровской „Гибели богов“. В этой фреске, ставшей настоящей школой для Уччелло¹²⁵ в смысле богатства ее образного и пластического языка, Пизанелло сплавляет свой опыт человека и художника в поразительные по силе эмоционального воздействия образы. В юных воинах, обреченных на бессмысленную гибель, в мертвых лицах погибших и смертельной тоске умирающих, в разнообразии выразительных движений многочисленных персонажей композиции, мчащихся в бой, падающих с коней, распростертых на земле бездыханными, острая память художника воскресила все, что было накоплено ею за долгую жизнь. Воскресила не только полноту зрительного опыта, придавшего фреске остроту сиюминутного переживания, но и личный опыт человека, в чью судьбу война вписала немало горьких страниц.

Но мантуанская декорация, завершившая путь художника и до конца раскрывшая своеобразие и глубину его поэтического мира,—это не только произведение замечательного живописца. В равной мере она итог развития другой грани дарования Пизанелло, тесно связанной с живописью, но при этом самостоятельной и значительной,—его рисовального творчества. Незаконченное состояние работы и ее нынешняя „расчлененность“ на фрески и синопии привели к тому, что артистическая индивидуальность Пизанелло предстала здесь как бы в лучах особого рентгена, позволившего увидеть одновременно сплав составляющих ее компонентов. И хотя синопии мантуанского зала не являются рисунками в строгом смысле слова, это графическое произведение высочайшего качества. В их необычайной свободе, силе выражения, жизненности сконцентрировалось то, что можно назвать душой и основой искусства художника,—его опыт рисовальщика.

III

Становление натурной студии

В итальянском раннеренессансном искусстве Пизанелло-рисовальщик занимает исключительное место. И не потому, что историческая и художественная значимость его рисунков возрастает в той связи, что никто из мастеров Италии первой половины 15 века, за исключением Якопо Беллини, почти не оставил графического наследия¹. И даже не потому, что о творческом облике и эволюции самого Пизанелло по рисункам судить легче всего, так как капризный коллекционер — время — сохранил их для нас столь же щедро, сколь сурово обошелся с его живописью. Причина в том, что Пизанелло по преимуществу рисовальщик. История мирового искусства знает немного других примеров, когда рисунок играл бы столь же важную роль в творчестве художника, с максимальной полнотой раскрывая его индивидуальность. После Пизанелло этот ряд возглавляют имена Леонардо да Винчи и Дюрера. Постоянный спутник веронского мастера, его рисунок воплотил художественную атмосферу раннего кватроченто, обозначил круг интересов работавших в эту эпоху мастеров, выявил важнейшие грани итальянского искусства раннего Возрождения. И, как пишет Дегенхарт, „рисунки Пизанелло в их тематическом и графическом разнообразии являются не только самым выдающимся образцом старой коллекции зарисовок. Их исключительность состоит в том, что никогда еще стиль целой эпохи не проявлялся в рисунке столь полно и естественно“².

Хотя настоящий „согрус“ графических произведений Пизанелло к 20 столетию рассеялся по собраниям различных музеев мира³, его основное ядро сосредоточено в знаменитом кодексе Валларди в Лувре. Одна из самых обширных и в хронологическом отношении ранних коллекций рисунков целой художественной мастерской, дошедших до наших дней⁴, кодекс Валларди содержит помимо рисунков самого Пизанелло, охватывающих все периоды его творчества, листы его учеников и помощников и, кроме того, зарисовки некоторых предшественников, служившие, по-видимому, моделями для копирования. Этот „уникальный документ методов работы и материалов обучения художников раннего кватрочен-

то⁵ в момент рождения европейского реалистического рисунка по своему типу восходит к тем „книгам образцов“ (modello или exempla), которые начали появляться уже в эпоху средневековья и классическим примером которых служит сборник рисунков французского архитектора Виллара де Оннекура (Париж, Национальная библиотека), относящийся к началу 13 века⁶. Своеобразный „рабочий фонд“ художника и его мастерской, подобные „книги“ собирались постепенно, в течение всего периода деятельности данной боттеги, передаваясь иногда по наследству, и включали копии с различных живописных или скульптурных произведений, создававшиеся с целью запечатлеть существующие варианты иконографических решений, зарисовки отдельных фрагментов, мотивов или деталей композиций, используемые впоследствии в работе. Получившие широкое распространение в конце 14 — начале 15 веков, они встречаются не только в Италии, но и у французских, немецких, нидерландских мастеров, постепенно трансформируясь в соответствии с меняющимися художественными задачами времени: помимо основного типа средневекового рисунка-„образца“⁷ в их структуре все большее место начинают занимать оригинальные зарисовки, выполненные непосредственно с натуры⁸. Появление первых натуральных рисунков отразило огромный сдвиг, происшедший в средневековом художественном мышлении. Оно возвестило о том, что отныне рисунок будет нести на себе печать неповторимой индивидуальности своего создателя, открывая новые грани мира и разнообразие эмоционального осмысления его человеком-творцом.

Непосредственным предшественником луврского кодекса Пизанелло в этой длинной истории рождения рисунка в современном понимании является упоминавшийся во второй главе альбом Джованнино де Грасси из Бергамо. Но если в творчестве замечательного ломбардского художника обращение к натурному рисованию составляет весьма существенный, но при этом далеко не главный аспект, то принципиальная новизна позиции Пизанелло-рисовальщика заключается как раз в той его абсолютной обращенности к природе, к натуре, которая становится пафосом всей деятельности мастера. Поэтому, хотя кодекс Валларди, составленный из нескольких „книг образцов“, возникших в разные годы, традиционен по своей структуре, содержанием он существенно отличается от предшественников. Тематика включенных в „книги“ рисунков значительно расширяется, все более разнообразные мотивы привлекают внимание художника, нередко не только в одном альбоме, но и в одном листе соединяются зарисовки, весьма далекие друг от друга по своим задачам. И в этой „импровизационности“, сменившей традиционную средневековую систематичность, обусловившую возникновение специализированных альбомов костюмов, растений и т. п., проявляется новое отношение к рисунку. Отойдя от преобладающей практики копирования и обратив-

шись непосредственно к мотивам, подсказанным разнообразием жизненных впечатлений и задачами конкретного художественного произведения, Пизанелло разрабатывает новый метод рисования. Со второй половины 15 века этот метод делается ведущим в практике всех представителей ренессансного искусства.

Первый этап деятельности Пизанелло-рисовальщика, проходивший под девизом „от „образца“ к натурной штудии“, связан с двумя важными проблемами. Одна из них — переход самого Пизанелло от поздней готики к раннему Возрождению. И вторая, более общая, — проблема формирования европейского реалистического рисунка в целом, поскольку юношеские зарисовки Пизанелло раскрывают существо того первого и основного шага, который должен был предпринять итальянский (и вообще европейский) рисунок на пути „обращения в ренессансную веру“.

Начало творческого пути Пизанелло в рисунке традиционно для североитальянского художника, вырастающего из позднеготической культуры. Об этом свидетельствуют, в частности, структура и содержание „римского альбома путевых заметок“, так называемого „taccuino di viaggi“, реконструированного относительно недавно из произведений, хранящихся в миланской Библиотеке Амброзиана, Лувре и Кабинете графики в Берлине⁹. В этот альбом помимо основной его части — работ, выполненных на рубеже третьего и четвертого десятилетий в Риме Джентиле да Фабриано, Пизанелло и членами их мастерской, — входили листы выдающихся позднеготических рисовальщиков Миккелино да Безоццо и Стефано, по-видимому привезенные в Рим Пизанелло¹⁰, и копии с живописных произведений Джотто и Альтичьеро¹¹, обнаруживающие его художественные пристрастия. Очерчивая комплекс интересов веронского мастера, состав римского альбома в то же время указывает на те обязательные для каждого начинающего стадии, которые должны быть освоены в процессе обучения, — копирование и рисование по образцам. А то, что „taccuino di viaggi“, относящийся к моменту, когда Пизанелло было уже более тридцати пяти лет, по-прежнему содержит копии и образцы, лишь подчеркивает прочность и устойчивость существующих традиций. Одним из ярких доказательств преемственной зависимости Пизанелло от трентистской практики рисования по „образцу“ служит лист из кодекса Валларди (2547), где молодой художник скопировал с рисунка ломбардского происхождения сцену травли зайца собакой. В листе неизвестного мастера из Ломбардии (Париж, Лувр, 2568), который, по-видимому, также является деривацией с более раннего оригинала, сцена травли запечатлена последовательно тремя эпизодами, размещенными в листе вертикального формата один под другим¹². Повторяя оригинал, Пизанелло точно воспроизвел два нижних регистра, заменив верхний из них изображением стоящей собаки.

Ил. 38

Уже на этом примере можно обнаружить (по крайней мере потенциально), что с появлением нового типа рисунка, натурального, соседствующего на рубеже 14—15 веков с более ранними, рожденными еще практикой средневекового искусства, самый процесс копирования существенно видоизменяется. Он обретает более индивидуальный характер; копия обогащается личными впечатлениями копииста, полученными от натурной практики, а механическое воспроизведение уступает место живым наблюдениям.

Эта характерная для североитальянского рисунка начала 15 века тенденция развития—следования „образцу“ и одновременное обогащение прототипа накопленным художником визуальным опытом—отчетливо прослеживается в приписываемом Пизанелло листе с зарисовками цапель (Париж, Лувр, 2472)¹³. Как отметил Дегенхарт, в качестве „образца“ здесь был использован рисунок с изображениями цапель, павлина и морского орла из того же кодекса (2470). А он в свою очередь восходит к оригиналу Джованнино де Грасси—листу № 13 из альбома в Бергамо с тремя законченными акварелью этюдами различных птиц, в частности того самого морского орла, которого скопировал автор луврского рисунка 2470.

Вместе с тем приписываемые Пизанелло зарисовки цапель невозможно назвать копией в традиционном смысле этого слова. Вернее, это вольная интерпретация одного из часто встречающихся у ломбардцев мотивов, о котором веронский мастер стремится дать более широкое представление. Повторив изображение цапли четырнадцать раз, он в каждой зарисовке фиксирует новый поворот птицы, изменившуюся позу, иное положение головы. Цапля то стоит, широко расставив негнувшиеся ноги, то показана со спины, то изображена нахохлившейся или полулежащей с вытянутой во всю длину шеей. К наиболее законченным зарисовкам художник добавляет мотив зарослей, иногда намечает землю, заполняя поверхность пергамента характерными, диагонально лежащимися крючковатыми штришками. В другом случае, напротив, оставляя общий силуэт незавершенным, Пизанелло самым тщательным образом прорабатывает отдельно голову птицы.

Изобразительный строй исполненного пером на пергаменте рисунка отличает легко объяснимая двойственность. Там, где преобладают импульсы натуральных наблюдений, гибкий перовой штрих скользит быстро, уверенно и свободно. Прерываясь, замкнутый контур уступает место коротким штришкам, передающим фактуру оперения и сообщающим изображению особую живость. В других зарисовках линия вновь становится суховатой, „осторожничающей“, словно художник поминутно оглядывается на воспроизводимый „образец“. Этот лист обладает еще одной особенностью, отразившей характерное для североитальянского рисунка ру-

бежа 14—15 веков явление. Объектами копирования наряду с традиционными мотивами часто становятся графические произведения, выполненные непосредственно с натуры, но приобретающие в силу вторичного или, вернее, последующего своего использования значение обезличенного „образца“. Такие рисунки делал сам Пизанелло, еще большее количество копий было сделано с его работ. Едва появившийся на свет натуральный рисунок оказывался под угрозой превращения в подсобный, учебный материал. Для дальнейшего плодотворного его развития необходимо было выйти за пределы замкнутого круга, связав практику рисования с натуры с живым творческим процессом, и Пизанелло оказался тем мастером, который совершил этот шаг одним из первых. Большинство его графических работ выполнены прямо с натуры или по памяти. Многие из них несут строго подготовительные функции, а те, которые не были использованы в фресках, картинах или медалях, но тесно связанные с ними, возникнув в процессе работы над этими произведениями, характеризуют исключительность позиции Пизанелло-рисовальщика — одного из первых европейских мастеров, для которого рисунок становится не только необходимым и важнейшим звеном творческого процесса, но в известном смысле — способом познания окружающего мира.

- Ил. 40 Этот новый ренессансный аспект в отношении к рисунку впервые раскрывается в трех возникших в 1420-е годы листах, посвященных изображению обнаженного тела. В одном из них, исполненном пером на пергаменте, представлены четыре зарисовки моющейся женщины, несущей воду, склонившейся над тазом, отдыхающей (Берлин, Музей, 487). На обороте — две штудии с натурщика-мужчины, опирающегося на палку, выполненные серебряным штифтом и обведенные затем пером,
- Ил. 42 и фигура св. Петра. Во втором, хранящемся в Роттердаме, в музее Бойманса (1.520), помещены четыре этюда обнаженной женской фигуры с длинными волосами, в рост, сделанные, как и в берлинском, с одной модели. В верхней части рисунка та же женщина изображена два раза плывущей, а справа от нее рукой неизвестного мастера запечатлена сцена
- Ил. 39 „Благовещение“. Наконец, третий лист, известный под названием „Аллегория похоти“ („Luxuria»), из венской Альбертины (24018), исполненный пером и бистром на тонированной розовой сангиной бумаге, изображает лежащую нагую женщину с большим венком на голове и сидящим у ее ног зайцем¹⁴.

Первые бесспорно авторские графические работы Пизанелло, одни из самых ранних в европейском искусстве рисунков обнаженного человеческого тела, представляют огромный интерес. Их тематика обнаруживает неожиданную широту устремлений молодого художника, приблизившегося к важнейшей проблеме кватрочентистского искусства — реалистического отображения фигуры человека с помощью натурального рисунка,

а их художественное воплощение раскрывает своеобразие раннеренессансных штудий и знакомит со спецификой графической манеры Пизанелло.

Что все рассматриваемые рисунки возникли под импульсом непосредственных зрительных впечатлений, бесспорно; однако каждый из них в отдельности по-разному соотносится с понятием „натурная студия“. Берлинский лист, например, с зарисовками моющейся женщины кажется сделанным скорее по памяти, нежели с позирующей модели, настолько обобщенно и схематизированно переданы в нем формы тела, а в „Луксурии“, обладающей качествами самостоятельного графического произведения, впечатления от натуры предстают уже в переработанном и стилизованном виде. Элемент стилизации присутствует и в рисунке из Роттердама, но касается он, скорее, трактовки таких деталей, как волосы женщины и ее руки. Зато к изображению самой фигуры художник подходит с непредвзятостью острого и любознательного наблюдателя. Мы почти ощущаем, как в осторожных прикосновениях пера проступает его цепкий, „на ощупь“ движущийся взгляд, скрупулезно подмечающий малейший изгиб, каждую впадинку и выпуклость тела, как из отдельных линий складываются угловатые силуэты сухощавой, мускулистой фигуры, напоминающей мужскую. Судя по тому, как подробно фиксирует Пизанелло свои наблюдения, рисуя женщину с различных точек зрения, со спины, обращенную лицом к зрителю, в движении, изображает контрапосты, сложные ракурсы кистей и ступней, он имеет дело с позирующей ему моделью. Женщина, изображенная Пизанелло, вряд ли была профессиональной натурщицей; они появятся гораздо позже, в 16 веке, тогда как натурщики-мужчины — в конце 15 столетия¹⁵. Но, во всяком случае, рисунок из Роттердама является самым ранним из дошедших до нас листов, сделанных с обнаженной женской модели, рисование которой лишь начинает вводиться в практику кватрочентистских художественных мастерских.

Более характерны в этом смысле две зарисовки позирующих юношей в набедренных повязках на обороте берлинского листа с моющимися женщинами. Безусловно штудийные по своим задачам, они запечатлели, по-видимому, учеников веронской мастерской Пизанелло: один из них показан в профиль, опирающимся на палку, другой — со спины, держащим палку в правой руке и положившим левую на бедро, так что рисующие могли изучать движения тел, игру мышц, ракурсы. Вместе с немногочисленными листами с изображениями мужских и женских фигур, сохранившимися от мастерских Уччелло¹⁶, Фра Анжелико¹⁷, Гоццоли¹⁸, берлинские зарисовки показывают, что уже с первых десятилетий 15 века, осознав важность натурального рисования, художники вводят за правило подобные упражнения в своих боттегах, по очереди позируя друг другу и используя наброски в учебных и творческих целях. Выполненные

с натуры с целью изучения человеческого тела, первые фигурные студии становятся ярчайшим свидетельством коренных изменений, произошедших в художественном мышлении мастеров раннего кватроченто.

Новые мотивы повлекли за собой необходимость преобразования рисовальной лингвистики, приемов и методов работы, самой техники рисования. Профессиональный уровень Пизанелло был достаточно высоким с самого начала, поскольку художник вышел из богатой графическими традициями среды позднеготических мастеров, уже к тому времени обладавших „ярко выраженной индивидуальностью рисовального стиля“ (О. Бенеш). Воспринятые в этой среде обостренное чувство линии, опыт владения перовым рисунком, чтимым в 15 и 16 веках как одна из труднейших и красивейших техник, стали для молодого Пизанелло тем фундаментом, который позволил ему за короткое время достичь в его зарисовках не превзойденного современниками мастерства. Но при этом уже в студиях обнаженных фигур его изобразительная манера значительно отличается от языка такого виртуоза линии, как, например, Стефано да Верона. Это ясно ощутимое различие отчетливо проявилось даже в „Аллегии похоти“, стилистика которой достаточно близка к принципам готического рисунка.

Сюжет венского рисунка и его образное воплощение связаны с миром позднего средневековья. Трансформированная в один из семи пороков из более „низменного“ персонажа средневекового иконографического репертуара — ведьмы¹⁹, аллегория похоти предстает у Пизанелло в облике нагой женщины с удлинненными пропорциями хрупкого тела, исполненного животной гибкости. Замыкающий формы змеящийся контур выявляет выразительную красоту нервного силуэта, а условный характер драпировки²⁰, на которой покоится фигура, подчеркивает ее плоскостной характер. Ритмическое богатство линий, гибкая подвижность штриха, то трепетного, тонкого, едва касающегося поверхности бумаги, то энергичного, стремительного, насыщенного бистром, напоминают об опыте позднеготических рисовальщиков. Вместе с тем в изысканности этого листа есть нечто такое, что позволяет говорить о новых по отношению к готическому рисунку задачах. Несмотря на то, что изобразительный строй „Аллегии“ главным образом определяет декоративно-плоскостная, силуэтная выразительность, опыт натуральных наблюдений накладывает свой отпечаток на трактовку пластики женской фигуры: скользящий рассеянный свет, моделируя формы, создает ощущение объема, хотя и воспринимаемого художником весьма упрощенно. И если в каскадах линии драпировки, в прихотливом плетении венка преобладают готические ритмы, напоминающие о парящих в воздухе образах Стефано, то мелкая диагональная штриховка внутри контура придает телу женщины пластическую осязательность и весомость.

В студиях обнаженных фигур впервые отчетливо раскрывается особенное отношение Пизанелло к рисунку, ставшему для художника вполне самостоятельной областью творчества, развивающейся параллельно и часто независимо от живописи. Чтобы лучше осознать это, обратимся к опыту флорентинских рисовальщиков, создавших во второй половине 15 века первую в итальянском искусстве крупную рисовальную школу. Лежащий, по мысли теоретиков, „в основе живописи и связанных с нею ремесел“ рисунок сделался важнейшим и обязательным звеном творческого процесса работы над любым произведением для каждого мастера. Его главная и конечная функция была подготовительной, определившей и типологию и художественную форму рисунка. Если же при этом отдельные лучшие листы флорентинских рисовальщиков производят впечатление самостоятельных станковых произведений, то это результат высокого художественного качества, заставляющего забыть о их служебном назначении. Динамичные перовые зарисовки Поллайоло, тщательные и вместе с тем виртуозные студии Филиппино Липпи, подробные композиционные эскизы Доменико Гирландайо при всем разнообразии манер, техник, образных решений несут строго подготовительные функции. Почти никогда у флорентинцев не встречаются рисунки, возникшие вне связи с конкретными работами. Исключение составляет лишь Уччелло, по свидетельству Вазари, много рисовавший животных и птиц, и Леонардо да Винчи, в рисунках которого осуществилась вся широта и разнообразие его творческих интересов.

Развитие рисовального искусства Пизанелло шло по другому пути. Художественная и творческая специфика его графических работ находится в прямой связи с готическими традициями. Унаследовав у своих предшественников любовь к рисунку, воспринимаемому в конце 14 века не только как самостоятельная художественная категория, но и как достаточно обособленная область творчества, Пизанелло довел до логического завершения идущую из ломбардской поздней готики тенденцию детализированного отображения различных явлений окружающего мира с помощью рисунка. Навык самостоятельного наблюдения природы обусловил тематическую широту и разнообразие его графических работ, отразивших значительно раньше, чем развивающаяся в привычном русле живопись, новые веяния времени. Однако эмпиризм художественного мышления Пизанелло имел свою оборотную сторону. Вызвав интерес веронского мастера, новые мотивы не становились для него новой художественной проблемой. В его обращении к ним нет той настойчивой осознанности, с которой „штудировали“ человеческое тело флорентинцы, видевшие в этом акте гарантию реалистического правдоподобия своих будущих живописных или скульптурных произведений. Напротив, тот факт, что, обратившись в 1420-е годы к изображению обнаженной модели,

Пизанелло впоследствии ни разу не возобновляет своих попыток в столь же прямой форме, свидетельствует, что на первых порах этот мотив был для художника одним из многих в бесконечном зрительном ряду новых впечатлений. В свете сказанного разрешается, казалось бы, столь очевидное противоречие между традиционализмом „Мадонны с куропаткой“ или Марии из „Благовещения“ и экспериментаторством ранних рисунков.

К фигурным штудиям 1420-х годов вплотную примыкают зарисовки с античной скульптуры, относящиеся к моменту пребывания Пизанелло в Риме. Близкие хронологически, обе группы рисунков еще более тесно связаны характером избранных мотивов, отразившим как в первом, так и во втором случае новизну художественных интересов мастера.

Вопрос о пизанелловских рисунках с „антиков“ достаточно сложен. И его фактическая сторона (область атрибуций, идентификаций и т. п.) и значение произведений в творческой эволюции художника являются до настоящего времени предметом разногласия между специалистами. Но если в отношении оценки римских рисунков можно отыскать известное совпадение в мнениях исследователей, а кропотливая работа по нахождению оригиналов для римских копий почти полностью завершена, получив оформление в солидном каталоге А. Шмит²¹, то проблема авторства довольно большой по объему группы зарисовок с античной скульптуры, хранящихся в основном в миланской Амброзиане и Кабинете графики в Западном Берлине, и поныне не утратила своей дискуссионной остроты. Как пример двух полярных точек зрения по этому вопросу приведем труды Дегенхарта и Шмит²², с одной стороны, и Фосси Тодоров²³ — с другой. Тогда как немецкие исследователи связывают с именем Пизанелло свыше десяти рисунков-копий, вторая, напротив, считает, что ни один из них не является его авторской работой.

Не вдаваясь в атрибуционные тонкости, мы ограничимся лишь констатацией факта, что в Риме Пизанелло рисовал с античной скульптуры, а в качестве примеров привлечем те из относимых к нему листов, чье художественное качество достаточно высоко, а иконография в ряде случаев перекликается с его живописными произведениями и медалями.

Большинство этих зарисовок являются копиями рельефов с саркофагов (в основном римского времени), многие из которых в первой половине 15 века находились в той самой базилике Сан Джованни ин Латерано, где пришлось работать Джентиле и Пизанелло. Почти все они исполнены серебряным штифтом на пергаменте с последующей обводкой пером и бистром. Таковы, например, зарисовки фрагмента одного из рельефов саркофага Вакха, хранящегося сейчас в Гроттафератта, и рисунок на обороте того же листа, где соединены мотивы рельефа саркофага Афродиты, очевидно того самого, который находится в настоящее время в Латеранских музеях в Риме²⁴. Вольная копия одного из рельефов сар-

кофага Адониса, входившего до 16 века в коллекцию римлянина Андреа Скарпелино и затем перешедшего к Гонзага в Мантую²⁵. Лист с зарисовками различных памятников, где особенно интересным является изображение не дошедшей до наших дней, но хорошо известной в 15 столетии статуи Венеры Pulchra (стыдливой)²⁶. Кроме него существуют еще два приписываемых Пизанелло рисунка, запечатлевших круглую скульптуру—статую одного из Диоскуров²⁷ и фигуру полулежащего гиганта, олицетворяющую Тибр²⁸. Оба эти памятника находились во времена Пизанелло на Квиринальском холме и были описаны Флавио Бьондо в его труде „Roma instaurata“ („Восстановленный Рим“). Фигуры Диоскуров, Кастора и Поллукса, считались тогда произведениями Фидия и Праксителя, а Тибр и парная к ней статуя Нила—изображениями Сатурна и Вакха²⁹.

Римские рисунки Пизанелло принадлежат к тем особым и достаточно редким в истории искусства явлениям, чье историческое значение намного превосходит их художественный смысл. Появление в Италии эпохи раннего кватроченто группы „археологически настроенных“ художников—Микеле ди Джованни да Фьозоле, Якопо Беллини, Джентиле, Пизанелло, анонимного Сьенского мастера, работавшего около 1425 года³⁰, подошедших к архитектурным и скульптурным памятникам древности с практическими целями, связано с одной из важнейших граней итальянского Ренессанса—идеей возрождения античности, воспринимаемой как великое национальное прошлое Италии. Сформулированная историографами „seconda età“, идея „возврата к классикам“, определившая пафос лучших образцов раннеренессансной архитектуры и скульптуры, а со второй половины 15 века, с появлением Мантеньи, проникшая в другие изобразительные искусства—живопись, рисунок, гравюру, воплощенная в творениях мастеров Высокого Возрождения как новый синтез постижения внутренней сущности эллинского духа, начала свою жизнь в первые десятилетия кватроченто с того, что Э. Панофский назвал „инкубационным периодом“³¹.

Это было время накопления знаний о художественных памятниках античной цивилизации, когда жадно разыскивались и изучались, коллекционировались и зарисовывались любые ее реликвии. В 15 веке в это мощное движение, уходящее корнями в 12 и 13 столетия и охватывающее различные сферы древней культуры, включаются такие любители искусства, как Чириако д'Анкона³², Феличе Феличиано или Джованни Марканова³³, чьи записные книжки были подобны настоящим археологическим сводам с зарисовками новонайденных памятников, заметками о них, воспроизведениями латинских надписей. Одновременно это движение втягивает в свои ряды самых различных по устремлениям мастеров, в работах которых новые мотивы получают дальнейшее образное развитие.

И рядом с Брунеллески, Донателло, Якопо делла Кверча, чья увлеченность античностью претворяется в глубоко индивидуальный стиль, работают так называемые „археологически настроенные“ художники. Взятые изолированно, достижения этих мастеров имеют весьма ограниченное значение, но целеустремленность их разрозненных усилий медленно и постепенно готовила наступление того времени, когда отдельные классические мотивы органично влились в „кровеносную жилу живого искусства“. И в этом движении от „цитирования“ античности к погружению в самую сущность классического стиля рисунки Пизанелло сыграли определенную важную роль.

В том, что художник из Вероны оказался захваченным классицизирующей волной, „повинен“ в конечном счете Рим, хотя северное происхождение мастера обеспечило ему известную подготовленность к восприятию античности³⁴. Рим, не имевший в 15 веке практически никакого значения как художественный центр, сыграл тем не менее важную роль в становлении итальянского Ренессанса³⁵. Но если Брунеллески и Донателло, совершая свое паломничество, почти осознанно воспринимали Вечный город как зримое и материализованное воплощение идеи непрерывной культурной традиции, связывающей античность с новым временем, то для Джентиле и Пизанелло он стал „врачевателем“, способствовавшим их внезапному „прозрению“. Именно здесь Джентиле да Фабриано, изъездивший многие области Италии, порой не менее, чем Рим, богатые остатками памятников античной эпохи, „вдруг“ открыл в скульптурном декоре погребальных саркофагов новые художественные ценности. А Пизанелло, унаследовавший после его смерти вместе с заказом на окончание работ в базилике все оборудование мастерской с традиционным альбомом „образцов“, подхватывает начинание бывшего учителя, нередко выполняя свои зарисовки на оборотной стороне рисунков Джентиле³⁶.

Однако впечатления от античности получают у Пизанелло весьма существенную и специфическую переработку. Ему остается недоступным эстетическое осмысление увиденного. Пластическая красота фигур и гармоническое равновесие композиций проходят мимо его сознания, возбуждая лишь зрительное любопытство. В отличие от мастеров второй половины 15 века для него не становятся главным и археологический интерес, заставляющий последних старательно воспроизводить памятники с предельной верностью оригиналу. Тщательно фиксируя привлечшие его внимание фрагменты, Пизанелло опускает детали, кажущиеся несущественными, извлекает тот или другой мотив из „контекста“ рельефа, произвольно вставляя его в новое сочетание. Рассматривая античную модель с тем же пристальным вниманием и остротой, что и живого натурщика, он в одних случаях увлекается передачей динамики движения, в других подчеркивает сложный поворот тела или выразительную силу жеста.

В трактовке самих фигур преобладает детализированный рассказ, подменяющий понимание пластики форм, а гармонические пропорции оригинала приобретают под пером художника готическую угловатость³⁷.

Но при всем несовершенстве римских копий и явной их неадекватности оригиналам они, как и фигурные штудии 1420-х годов, существенно обогатили художественную лексику Пизанелло, расширив знание об анатомическом строении тела и принципах его пластической моделировки, контрапостах и выразительных возможностях жестов. Не увидев в античности целостного совершенного мира, он, подобно большинству своих современников, воспринял ее как богатейший источник на пути нового завоевания реальности.

Однако этим не исчерпывается истинное значение римских рисунков. Если в итальянском искусстве первой половины 15 века пизанелловские зарисовки с антиков наряду с аналогичными работами упомянутых раньше „археологически настроенных“ художников стали одной из форм осуществления национальной идеи возрождения античности, то для него самого римский период сыграл роль одного из тех „подземных толчков“, которые исподволь готовили мощное „извержение“ — рождение ренессансной портретной медали³⁸.

Следует упомянуть и о другом источнике новых впечатлений, которым стала для Пизанелло Флоренция, где он побывал, возвращаясь домой из Рима, и, видимо, бывал прежде. Зарисовки с двух рельефов кафедры Донателло в Прато³⁹ и рисунок, хранящийся в Шантийи, по мотивам его же круглой скульптуры „Мадонна с младенцем“⁴⁰, копия с рельефа „Мадонна с ангелами“ Луки делла Роббиа⁴¹ свидетельствуют, что произведения тосканских современников, столь непохожие на его собственные, вызвали не меньший интерес Пизанелло, чем старые памятники Рима. И хотя трудно согласиться с Дегенхартом и Шмит, приписывающими ему помимо названных рисунков еще и зарисовки с картин „Маэстро дель Бамбино Виспо“, Фра Анжелико, Фра Филиппо Липпи, которые составляют весьма неоднородную стилистическую группу, разную по качеству и манере исполнения, тем не менее нельзя недооценить самого факта возникновения в мастерской Пизанелло всех этих рисунков, так сказать, тосканской ориентации, для понимания следующего периода деятельности художника — периода работы в Санта Анастазия.

Рисунки четвертого десятилетия открывают в творчестве Пизанелло новый этап. Как ни важен и поучителен весь его предшествующий рисовальный опыт, он тем не менее не дает цельного представления о художнике как о рисовальщике и воспринимается, скорее, как необходимая, сложная и многоплановая прелюдия к подлинному Пизанелло, новатору, виртуозу, пытливому и неутомимому наблюдателю окружающего мира. Только в рисунках 1430-х годов, составляющих основное ядро графичес-

Ил. 41,
43—58

кого наследия мастера, его творчество рисовальщика предстает во всей своей полноте и разнообразии: в них раскрываются его самостоятельное отношение к реальному миру и способность к художественной интерпретации последнего, яркая индивидуальность рисуночного стиля и техническое богатство графического языка, прослеживается сложение новых форм рисунка и ренессансных методов его использования.

Один из важнейших отличительных признаков, характеризующих группу графических произведений Пизанелло указанного времени, — их типологическая расчлененность, явившаяся следствием расширения творческих функций рисунка. Если до этого времени на примере юношеских зарисовок мы наблюдали процесс перерастания средневекового по своей сущности „образца“ в ренессансную натурную штудию, т. е. процесс рождения стилистически индивидуального, реалистического рисунка, то начиная с 1430-х годов этот рисунок приобретает в творчестве мастера значение важнейшего средства в создании художественного образа. Отныне картинам, фрескам, медалям Пизанелло предшествует длительный и сложный процесс подготовительной работы, когда в набросках, штудиях и этюдах сложившийся замысел проходит аналитическую проверку натурой. Рассматривая в предыдущей главе фреску „Св. Георгий и принцесса“ и темперу „Видение св. Евстафия“ и упоминая о связанной с ними большой группе рисунков, мы говорили о них как о свидетельстве существенных сдвигов в мировосприятии художника, поскольку уже само их возникновение ярчайшим образом подтверждало живой интерес к окружающему миру, стремление к его познанию и художественному отображению. Теперь же, обратившись собственно к рисунку с целью выявить его художественную и творческую специфику, мы попытаемся конкретно проанализировать методы Пизанелло.

Первые шаги раннеренессансного искусства сопровождались глубоким обновлением творческого процесса работы над художественным произведением, одной из существенных сторон которого стало формирование новой методики подготовительных рисунков. Обретя достаточно четкую форму уже к 1430-м годам в практике передовых итальянских мастерских, теоретически осмысленная и сформулированная Л.-Б. Альберти⁴², новая методика сводилась к некоей общей системе подготовительной работы, состоящей из ряда последовательных этапов: от эскиза, первоначальной фиксации замысла, через последующее уточнение задуманной композиции в штудиях и этюдах отдельных деталей к перенесению откристаллизовавшегося решения в картину или фреску. При всех возможных индивидуальных вариациях рабочего процесса основные его компоненты и сама последовательность работы оставались неизменными. Постоянно уточнявшийся, обогащаемый и совершенствуемый живой практикой работы мастерских, новый метод получил свое классическое воплощение

в творчестве мастеров Высокого Возрождения. В первой половине 15 века новая методика находилась в процессе становления, когда основные ее элементы только вырабатывались, проходя проверку на жизнеспособность, а формы перехода от одной стадии работы к другой еще не имели четкой последовательности. В этой связи изучение рисунков Пизанелло четвертого десятилетия приобретает особую важность. В силу фрагментарности сохранившихся от эпохи раннего кватроченто графических работ они становятся драгоценными документами, позволяющими воочию проследить процесс сложения новой методики.

То, что рисунки Пизанелло в своем подавляющем большинстве связаны с двумя уже упомянутыми живописными произведениями, — факт бесспорный. Однако далеко не все из них имеют к ним прямое отношение. Строго говоря, подготовительными, то есть предназначенными для определенного образа, конкретного мотива или детали композиций, можно назвать лишь около пятнадцати листов. Это рассмотренные ранее этюды для головы принцессы; зарисовки для трех персонажей королевской свиты: этюд лучника в восточном одеянии, известный под названием „калмык“, для крайней левой фигуры; виртуозный набросок головы бородатого мужчины в три четверти, перекликающийся с образом короля, и зарисовка мужской головы в профиль для юноши, замыкающего группу приближенных справа; несколько листов с штурдиями отдельных деталей — зарисовки повешенных; этюды ступней в разных поворотах для фигуры Георгия; наброски распятия и рук для „Видения св. Евстафия“ на обороте листа с изображением всадника, предназначенного для центральной группы. Известно несколько анималистических рисунков, использованных для разных фигур обеих композиций. Очевидно, этот перечень мог быть более подробным, если бы мы обладали достоверными сведениями обо всех существовавших прежде рисунках Пизанелло и о ныне погибших фресках капеллы Пеллегрини. Однако и названных работ вполне достаточно, чтобы составить представление об индивидуальном своеобразии метода работы художника.

Первое, что обращает на себя внимание, — это отсутствие среди указанных рисунков и многочисленных листов 1430-х годов, не использованных в фреске и лондонской доске, но связанных с ними тематически и образующих с перечисленными работами стилистически единый комплекс, композиционных эскизов. Правда, мастера Возрождения плохо заботились о сохранении своих композиционных набросков: использованные в ходе работы, они становились ненужными. На первых порах не ценили их и коллекционеры, поскольку в художественном отношении рабочим эскизам недостает завершенности и проработанности. Наконец, можно предположить, что за давностью лет рисунков этого рода могло просто не сохраниться. И в самом деле, мы почти не знаем композицион-

ных зарисовок первых десятилетий 15 века⁴³. Тем не менее при всей случайности и безусловной неполноте дошедших до нас от разных исторических периодов произведений искусства есть известная доля пропорциональности в том, что сохраняется временем. По-видимому, и отсутствие композиционных эскизов среди пизанелловских рисунков 1430-х годов не является полной случайностью, и причина их отсутствия — в специфичности исходной позиции художника. Безусловно, какие-то суммарные рабочие эскизы, касающиеся общей структуры росписи в Санта Анастазия и лондонской картины, Пизанелло выполнял, но главным для него был не поиск композиционного решения, но тщательная разработка отдельных частей в штудиях и этюдах. Осознание важности первого этапа работы, работы над общим замыслом, над его композиционным воплощением, придет позднее, в 1440-е годы, в период создания мантуанских фресок и особенно медалей, когда поиск ренессансной гармонии и архитектурной ясности заставит мастера обратиться к подробным композиционным разработкам. В четвертом же десятилетии, ставшем для Пизанелло подлинной эпохой „открытия мира“, стремление придать реалистическое правдоподобие живописным произведениям реализуется в насыщении их взятыми из жизни подробностями и деталями. И художник пополняет свой рабочий альбом все большим количеством сделанных с натуры рисунков, содержание которых определяется темой задуманных работ. При этом все они — мгновенные наброски, кропотливые зарисовки, отмеченные зрелостью художественного решения этюды — являются штудиями отдельных фигур, частей, деталей, раскрывающими в своей совокупности одну из важнейших сторон нового метода — работу над натурой. И если можно объяснить отсутствие среди листов 1430-х годов композиционных набросков, то столь же закономерно преобладание среди них другого типа рисунка, также рожденного ренессансной практикой, — натурной штудии; подобная концентрация художественных интересов Пизанелло-рисовальщика обусловлена характерной чертой североитальянского искусства — подчеркнутым вниманием к выразительности отдельного образа, т. е. той чертой, которая, доставшись в наследство от эпохи треченто, органично вошла в образную структуру всего ренессансного искусства Северной Италии и определила во многом его своеобразие и живую прелесть.

Другая традиция североитальянского искусства конца 14 века, традиция „альбомов“, традиция собирания жизненных впечатлений „про запас“, наложила свой отпечаток на пизанелловский метод использования рисунков в работе над живописным образом. По этому принципу все относящиеся к четвертому десятилетию листы можно условно разделить на три группы. К первой относятся работы, использованные в фреске и композиции из Лондона, но не предназначенные специально для них, а отбирив-

шиеся художником по мере надобности из уже существующего арсенала графических образов, т. е. из „альбома моделей“, трансформированного в соответствии с задачами новой эпохи в „альбом эскизов“. Ко второй принадлежат собственно подготовительные зарисовки, т. е. студии для определенных фигур и деталей. Наконец, третью, самую обширную группу составляют рисунки, не вошедшие в живописные работы: возникшие в процессе их создания и связанные с ними тематически, эти графические листы явились пластической концентрацией мироощущения Пизанелло, плодом того жадного, неумного, всепоглощающего интереса к окружающему миру, к „открытию“ которого художник готовил себя всем развитием своего творчества и которое состоялось в 1430-е годы.

К первой группе относится лист с пятью зарисовками голов разных людей (Париж, Лувр, 2325)⁴⁴. Одна из них, изображение лучника, была использована в фреске. По содержанию рисунок близок к многим работам рассматриваемого времени: вместе с зарисовками голов для персонажей фрески⁴⁵, двумя графическими портретами императора Сигизмунда⁴⁶, мастерскими этюдами сопровождавших императора дворян⁴⁷ он отражает одно из главных художественных увлечений Пизанелло — его интерес к портрету. Исполненные металлическим и серебряным штифтами на пергаменте, эти маленькие зарисовки запоминаются как поразительно живые индивидуальности. Стремясь уловить и передать в тщательном рисунке физиономическое своеобразие каждой модели, присущие только ей и вместе с тем необычные черты, Пизанелло одновременно внимательно ее изучает, рисуя с разных точек зрения. Так, в правом нижнем углу угадываются сейчас почти стершиеся очертания мужской головы с азиатскими чертами скуластого плоского лица в три четверти влево; рядом в фас — погрудное изображение грузного старика; вверху слева — остроносый профиль мужчины средних лет, а в центре листа, почти в фас, с легким поворотом вправо — мужская голова в шапке, напоминающей тюрбан. К этому образу Пизанелло возвращается в другом рисунке (Париж, Лувр, 2326)⁴⁸, показав голову в профиль и подметив выражение брюзгливости на полном одутловатом лице. В этом же листе помещен этюд бородатого старца, послужившего моделью для головы пилигрима в гербе Пеллегрини, написанном, по-видимому, учеником. Несколько отличается от других использованная в фреске зарисовка лучника — „калмыка“. Наибольшая графическая завершенность, обособленное расположение в листе, изображение по пояс вместе с руками, детальный рисунок одежды и вооружения показывают, что этот персонаж, возможно увиденный художником в свите императора Иоанна VIII Палеолога, привлек его особое внимание. В жестковатой каллиграфии тонких и ровных линий, уверенно очерчивающих контуры, изображение кажется вырезанным острым резцом гравера. В отличие от линейной

Ил. 44

трактовки силуэта лица „калмыка“ моделировано тончайшей светотенью. Контраст мертвенно-застылой симметрии полуфигуры, придающей персонажу неподвижный характер чуть ли не египетской статуи, и сверлящего, по-звериному жестокого взгляда его маленьких прозрачных зрачков сообщает облику лучника завораживающую выразительность. Эти анималистические качества доминируют и в фреске, куда вошла лишь голова „калмыка“, тогда как мотивы лука, одежды и рук, столь интересовавшие Пизанелло в момент рисования, исчезают.

Точно так же поступает художник с этюдом мула (Париж, Лувр, 2380)⁴⁹: из этого тщательно проработанного пером рисунка, изображающего запряженное под седло животное целиком, в фреске используется только голова.

Оба примера демонстрируют ту сторону метода Пизанелло, которая отталкивается от старой изобразительной традиции: рисуя с натуры, художник собирает фиксации каждодневных наблюдений в рабочий альбом, обращая к нему от случая к случаю. В этом сказывается историческая ограниченность метода Пизанелло, объясняющая некоторую механистичность его композиционных построений, но вместе с тем в этом же — залог станковости североитальянского рисунка. В известной мере культивируемое отношение к искусству рисования как к самостоятельному виду художественного творчества обусловит и возникновение такого графического шедевра, как рисунок „Юдифь“ Мантеньи, и значительно более самостоятельное и плодотворное развитие на североитальянской почве искусства гравюры.

Рассмотренный способ использования рисунков останется составной частью художественного метода Пизанелло и в последующие периоды его деятельности. К примеру, в реверсе медали Чечилии Гонзага, датированной 1447 годом, он обращается к зарисовке козла, которая вместе с помещенными на этом же листе штудиями улитки и морской черепахи была выполнена десятилетием раньше (Париж, Лувр, 2412)⁵⁰. Еще более длительный срок отделяет рисунок головы лошади в турнирной упряжи (Париж, Лувр, 2632), относящийся к самому началу четвертого десятилетия⁵¹, от начатых во второй половине 1440-х годов мантуанских росписей, где он был применен⁵².

Однако с 1430-х годов наряду с традиционным собиранием зарисовок „про запас“ Пизанелло уделяет все большее внимание созданию листов, непосредственно предназначенных для определенных образов живописных композиций и медалей и представляющих качественно новый тип подготовительного рисунка. Большинство работ второй группы — быстрые наброски пером и бистром, иногда поверх предварительной карандашной подготовки. Но есть среди них и более длительные штудии, как, например, исполненный итальянским карандашом лист с пятью этю-

дами ступней в разных положениях для ног св. Георгия (Париж, Лувр, 2281 recto)⁵³, или скрупулезно проработанное пером изображение борзой для левой части фрески „Св. Георгий и принцесса“ (Париж, Лувр, 2434)⁵⁴.

Удивительной свободой и артистизмом отмечена зарисовка головы *Ил. 41* молодого мужчины с опущенным вниз взглядом, который запечатлен в том же повороте в три четверти, что и король в фреске (Париж, Лувр, 2281). Летящий разорванный штрих, непринужденная легкость исполнения сочетаются в ней с точностью и определенностью авторской оценки изображаемой личности, что говорит о портретности рисунка. По манере он близок к наброску для головы принцессы и хронологически является одним из ранних в группе работ четвертого десятилетия. Его датируют приблизительно 1433 годом⁵⁵.

Тот же способ рисования длинными свободными штрихами, умение с большим лаконизмом точно охарактеризовать объект сближает с зарисовкой мужской головы набросок всадника для центральной группы *Ил. 57* „Видения св. Евстафия“ (Париж, Лувр, 2368)⁵⁶. Изображение, лишенное замкнутого контура и словно сотканное из подвижных гибких линий, то тончайших, сходящих на нет, то упругих, насыщенных бистром, стремительно падающих на бумагу, обладает при этом ясной пластичностью. Намеченная несколькими штрихами пера фигура всадника образует единый силуэт с крупом уверенно стоящего на земле коня. Традиционный позднеготический линейаризм обретает в этих набросках Пизанелло новый художественный смысл и новую выразительность. Прихотливая игра линий, растворяющая в воздухе изысканные образы Стефано да Верона, уступает в них место задаче воссоздания жизненной конкретности увиденных в природе мотивов, в силу чего каждый штрих, направленный на выявление пластической определенности форм, обретает функциональность, не утрачивая в то же время графической красоты и экспрессии.

В еще большей мере стремление к точной передаче индивидуального своеобразия модели обнаруживает набросок четырех цапель в полете *Ил. 43* (Париж, Лувр, 2469)⁵⁷. Связываемый в течение долгих лет одновременно с „Видением св. Евстафия“ и „Св. Георгием и принцессой“, он, как указал Дегенхарт, имеет прямое отношение к фреске: правая нижняя зарисовка почти идентична изображению цапли слева от парусника в центральной части росписи. Запечатлев в набросках разнообразие движений летящих птиц, Пизанелло дает каждой из них подробную характеристику, выявляя особенности строения тела, рисунок крыльев, оперения. Эти задачи находят соответствующее отражение в рисовальной манере, в которой появляется тенденция к большей определенности и завершенности контуров, к проработанности форм с помощью светотеневой моделировки.

Передав короткими круглящимися штришками нежное оперение на груди, линии сгущаются, сливаясь в живописные пятна в зоне теней, пересекаются штрихами другого направления, рождая ощущение плотной поверхности, становятся тончайшими и трепетными на краях, словно вбирая в себя вибрацию рассекаемого при полете воздуха.

Ил. 26 Один из самых интересных и совершенных в художественном отношении листов второй группы—эюд двух повешенных из нью-йоркской коллекции Фрик. Он воспроизведен в сцене „Св. Георгий и принцесса“ с такой максимальной точностью, что заставляет предположить, как заметил Хилл, что, работая над данным участком фрески, мастер держал его в руке⁵⁸.

Ил. 48 Этот рисунок является окончательным решением темы, начатой, по-видимому, знаменитым листом с шестью набросками повешенных из Британского музея, в верхней части которого с жестокой обстоятельностью запечатлены в разных поворотах и ракурсе *sotto in su* тела повешенных, вошедшие затем в фреску, а в центре—две зарисовки уже разлагающегося трупа со страшным оскалом мертвого лица⁵⁹. Аналитизм натурального видения органично сливается в этих листах с непринужденностью и спонтанностью, свойственными наброскам Пизанелло, рождая сочетанием двух этих качеств особую выразительность рисунков. Свобода и непосредственность самовыражения, острота взгляда и мгновенная быстрота реакции, находящие стремительное воплощение в пизанелловских набросках, нисколько не притупляются скрупулезным анализом мотива и его детальной разработкой. Рядом с общим этюдом фигур в листе из коллекции Фрик помещены две сделанные отдельно зарисовки ног повешенных, которые художник сначала рисует сзади, а затем, чуть сдвинувшись вправо, тщательно штудирует расположение складок сползающего чулка и поворот ступней. Подобный прием соединения в одном листе целого этюда и деталей к нему, встречающийся у Пизанелло впервые и наглядно отразивший аналитический метод его работы, станет со второй половины 15 века излюбленным и характерным приемом итальянских рисовальщиков, широко применяемым в их учебной и художественной практике. По сравнению с зарисовками ног, трактованными довольно эскизно, сами фигуры тщательно проработаны светотенью, создаваемой легким пересечением тончайших перовых штрихов. Уверенная точность рисунка, холодная трезвость взгляда, лишённого каких-либо эмоциональных оттенков, подчеркивающие и усиливающие жестокий реализм мотива, придают зарисовкам повешенных огромную впечатляющую силу. „В этих листах,— пишет итальянский исследователь Л. Грасси,—мы отмечаем главную ценность острой и чистой линии, которая постигает изображаемую реальность, порой жестокою и отталкивающую, бесстрастно преобразуя ее в художественное созерцание. Иными словами, для Пизанелло рисунок

является инструментом острого познания, тотчас же переводимого в образ совершенного изобразительного стиля“⁶⁰.

Помимо рассмотренных листов к четвертому десятилетию относится большое количество графических работ, не имеющих прямого отношения к доске из Лондона и фреске и составляющих, согласно нашей условной классификации, третью группу⁶¹. Особое место среди них занимают анималистические зарисовки. Выросшие непосредственно из традиций ломбардских *taccuini* позднего треченто, они, быть может, ярче всего отражают коренные изменения, происшедшие в понимании задач рисования, и возросший уровень профессионального мастерства. Зарисовки животных составляют одну из самых привлекательных сторон творчества Пизанелло, объясняя, почему он, хотя и работал в разных жанрах, известен прежде всего как анималист: исполненные не холодным наблюдателем, но мастером, влюбленным в красоту земли и ее обитателей, анималистические рисунки с какой-то особой глубиной и непосредственностью выражают поэтическую грань дарования Пизанелло и его человеческую личность.

Вместе с тем в листах, посвященных животным, находит полную реализацию ренессансная тяга к познанию окружающей жизни в разнообразных формах ее земных проявлений. Как показывает сопоставление отдельных листов, Пизанелло не ограничивается при рисовании единичной фиксацией привлекшего мотива, но, движимый стремлением получить о нем достаточно полное представление, вырабатывает четко дифференцированную систему штудирования, которая начинается наброском и завершается созданием целостного художественного этюда.

Набросок необходим мастеру для самого первого, непосредственного и эмоционального осмысления увиденного. Специфически новый тип рисунка, рожденный ренессансной художественной практикой, набросок характеризует важный отправной момент в изучении избранного мотива. Требующий мгновенной реакции, умения за кратчайший отрезок времени перенести на бумагу живой и часто беспокойный „объект“ наблюдения, он предусматривает высокий уровень профессионального мастерства.

Для Пизанелло набросок с натуры — любимый вид рисования, отвечающий импульсивному складу дарования и художественному темпераменту. Немаловажным оказался здесь и его опыт наследника позднего готических виртуозов линии. словно переполненный обилием впечатлений, мастер чаще всего доверяет их наброску, позволяющему стремительно фиксировать в свободном перовом рисунке попадающие в поле зрения мотивы и сохраняющему при этом всю их острую жизненность и непосредственность первоначального восприятия. Судя по обилию сохранившихся листов, набросок, как арпеджио для пианиста, был для Пизанелло своеобразной каждодневной разминкой, тренирующей руку, воспитывающей

Ил. 45—47 зоркость взгляда, оттачивающей мастерство. Домашние куры и петухи, голуби, павлины, обезьяны, лошади (Париж, Лувр, 2511, 2390, 153, 2389 recto, verso, 2354, 2363), запечатленные в этих мгновенных рисунках, когда рука едва успевает набросать общий силуэт, охарактеризованы так ярко, остро и всесторонне, что в ряде случаев напрашиваются ассоциации с какими-то чертами характера человека. Способность в одно мгновение несколькими линиями пера передать все своеобразие зверя или птицы, его живую индивидуальность, особенно выразительную позу, типичное движение свидетельствуют о том, что искусство быстрого наброска доведено мастером до высокого совершенства.

Для анималистических зарисовок Пизанелло характерно соединение в одном листе по несколько набросков одного и того же мотива, сделанных с разных точек зрения. Хаотически разбросанные, не подчиненные заранее обдуманной композиции, в своей совокупности они рожают у зрителя иллюзию движения в замкнутом пространстве листа изображаемого животного или птицы, что придает их характеристике особую полноту. Зарисовки обезьяны, например, повторены на лицевой стороне луврского рисунка 2389 семь раз и на его обороте — три⁶². Особенно охотно возвращается Пизанелло к изображению павлина. Излюбленный мотив готических художников, он привлекает и мастера из Вероны своей красотой и изяществом. Однако не декоративная выразительность изогнутых и вытянутых форм, столь импониравшая готическим вкусам, находит отражение в его набросках, но характерность движений, повадок, поз этой царственной птицы, живая красота ее конкретного облика. В одном из самых эффектных рисунков третьей группы (Париж, Лувр, 2390 verso)⁶³, исполненном бистром на слегка тонированной красноватой сангиной бумаге, павлин-самец запечатлен в пяти разных положениях. Внизу горделиво вышагивающая фигура птицы показана почти в профиль, параллельно плоскости листа, благодаря чему подвижные перовые штрихи, гибко следуя элегантным формам, получают возможность очертить „музыкальный“ силуэт, завершающийся роскошным хвостом-шлейфом; в другом случае, чем-то настороженная, птица повернула голову в сторону, и линии пера становятся особенно трепетными, только намечая сумятицей прерывистых штришков ее очертания, а слева сверху взъерошенная и отнюдь не царственная фигурка охорашивающегося павлина возникает из стремительного вихря резких коротких и длинных штрихов, закорючек, точек, обобщаемых плавно круглящимися росчерками.

В набросках Пизанелло впервые в истории европейского реалистического рисунка максимально выявлены его специфические возможности. Не прибегая более к раскраске и подцветке фона, как это делали связанные с искусством миниатюры ломбардские рисовальщики, он добивается

необходимых эффектов передачи фактуры, объема, плотности или воздушности изображаемых мотивов с помощью светотени, которая рождается от соединения белой, а иногда слегка тронутой сангиной бумаги или глянца пергамента с карандашными штрихами и линиями бистра разной интенсивности, бесконечно разнообразными, динамичными и послушными перу художника.

Непосредственность восприятия, спонтанность набросков уступают место строгой объективности в детальных штудиях. Для некоторых из них Пизанелло применяет серебряный штифт, которым рисуют по загрунтованной бумаге, или свинцовый штифт, используемый на простой бумаге. Техника рисования штифтом, дающим прозрачное изображение и позволяющим добиваться тончайшей светотеневой моделировки, привлекает художника возможностью в строгом лаконичном рисунке подвергнуть избранный мотив скрупулезному анализу. Именно эти задачи преследует он в двух штудиях ящерицы, которая, безусловно, послужила „прообразом“ дракона из веронской фрески, ведущего свою „генеалогию“ от безобидного пресмыкающегося⁶⁴. В одной из них (Париж, Лувр, 2383) ящерица показана бегущей влево, так что штифт выявляет гибкий силуэт ее длинного тельца, в другой, раненная в рот, она круто выгнулась, высоко приподняв вверх змеевидную голову (Париж, Лувр, 2382). Контраст живописной законченности моделировки и тонкой изысканности линии контура придают штудиям ясную пластическую определенность. По-видимому, в непосредственной связи с этими рисунками возник уже упоминавшийся лист с изображениями лежащего козла, морской черепахи и улитки (Париж, Лувр, 2412), в котором легкие линии серебряного штифта в отдельных случаях усилены пером. Прибегая к знакомому по наброскам приему, Пизанелло помещает в нем сразу несколько штудий одного и того же мотива. Морская черепаха, например, сначала показана сверху, а затем перевернутой на спину, благодаря чему художник получил возможность тщательно изобразить строение ее панциря снизу, чешуйчатую поверхность лап, уродливую голову. Еще дольше наблюдает он за улиткой, запечатлев ее манипуляции с раковиной в девяти крошечных зарисовках.

Наряду со штифтом в штудиях широко применяется перо, хотя используется оно иначе, чем в набросках. В этой технике главным образом исполнена большая группа листов, занимающая среди анималистических рисунков 1430-х годов особое место. Речь идет об изображении лошадей, и в первую очередь о зарисовках лошадиных голов. Если всем без исключения пизанелловским рисункам животных присуща какая-то интимная доверительность, лиризм, особо личная интонация, то к листам с лошадьми это относится в наибольшей мере. Их количественное преобладание в графике художника обусловлено практической необходимостью, тема-

Ил.
49—53, 58

тикой его картин, а впоследствии — оборотов медалей. Но то, как изображает Пизанелло этот мотив, объясняет только глубоко личная симпатия к нему художника. Его рисунки лошадиных голов можно назвать своеобразной портретной галереей, настолько ярко, живо и индивидуально они охарактеризованы, настолько тонко переданы в них специфические качества и свойства каждого отдельного животного (Париж, Лувр, 2355, 2357, 2362)⁶⁵.

Общим студиям предшествуют зарисовки, преследующие частные задачи, в которых художник изучает детали головы лошади, строение ее зубов, оскал морды при различных положениях удила, в состоянии гнева и т. п. (Париж, Лувр, 2352, 2354)⁶⁶. Его внимание привлекают необычные для современного восприятия мотивы, как, например, морды с разрезанными ноздрями (Париж, Лувр, 2353). Согласно Хиллу, этот обычай свойствен восточным и вообще теплым странам⁶⁷. Захваченный живописными эффектами глубоких и темных впадин ноздрей, Пизанелло стремится с помощью длительного и подробного рисунка черным карандашом, уточненного сверху тончайшей перовой штриховкой, передать эти углубленные полости, мощными светотеневыми контрастами выявляя их сложную пластику, их мясистые изогнутые края и на фоне таинственной темноты — светящуюся белизну зубов. Иногда кажется, что страсть к аналитическому исследованию возобладала в детальных студиях над художественными интересами мастера, и некоторые из них производят почти отгалкивающее впечатление. Вместе с тем именно эти листы, где помимо практически необходимых художнику задач затрагиваются вопросы более широкие и специальные, позволяют понять ошибку прежнего владельца кодекса Джузеппе Валларди, считавшего его автором Леонардо да Винчи. Сделав рисунок инструментом исследования окружающего мира в пределах анималистической тематики, Пизанелло и в самом деле выступает непосредственным предшественником великого мастера Ренессанса.

Общие студии голов лошадей предельно разнообразны. Изображения в фас, в три четверти, в полный или убегающий профиль, завершенные целиком или бегло намеченные с детальной разработкой отдельной формы, они преследуют задачу углубленного изучения одного мотива в бесконечном множестве его проявлений. По сравнению с упомянутыми студиями деталей их графическая манера более деликатна: линия становится менее энергичной, светотеневые контрасты ослабляются, моделировка осуществляется легкой затушевкой карандаша и тонкой и тщательной перовой штриховкой, приближающейся в отдельных случаях к эффектам живописи. Удовлетворив исследовательскую страсть Пизанелло, эти листы дополнили его рабочий альбом, откуда впоследствии время от времени они будут извлекаться для работы над новыми произведениями.

Ил. 52, 53

В композициях реверсов некоторых медалей, к примеру, используются выполненные одновременно с рисунками голов студии лошадей, изображенных целиком. К их числу относится конь с клеймом на правом боку (Париж, Лувр, 2378), конь с подвязанным хвостом, показанный сзади *Ил. 54, 55* (Париж, Лувр, 2444), или известное изображение двух лошадей, поставленных одна против другой (Париж, Лувр, 2468)⁶⁸. Изучая определенный мотив во всей его неповторимой индивидуальности, Пизанелло в этих листах одновременно обнаруживает интерес к передаче графическими средствами проблемы пространства. В этом плане особенно характерен последний рисунок, которому уже само ракурсное положение двух фигур придает пространственную глубину. Создаваемая пером тонкая градация тонов бистра, обогащающая поверхности разнообразными световыми вариациями и придающая моделировке фигур трепетную подвижность, усиливает ощущение глубины листа, а мотив упряжи (узdechка и стремя), свисающей и разделяющей лошадей, вносит как бы точку отсчета, конкретизируя реальную протяженность пространства.

Завершает процесс штудирования этюд, обобщающий в себе весь художественный опыт, все графическое мастерство, обретенные рисовальщиком в набросках и студиях. Правда, если иметь в виду эстетическую ценность рисунков, то у Пизанелло нередко бывает трудно провести границу между законченным этюдом и студией или даже наброском, поскольку последние при внешней незавершенности, недосказанности, „лабораторности“ обладают бесспорным художественным качеством, графической выразительностью и глубиной образного содержания. Тем не менее этюды представляют принципиально новый тип рисунка. В них в полную меру раскрылось то замечательное свойство рисовального стиля Пизанелло, которое в студиях только намечалось: равновесие между пристальным анализом и стремлением к синтезу.

Подлинно ренессансной гармонией дышит рисунок головы лошади *Ил. 58* в полный фас (Париж, Лувр, 2360)⁶⁹, словно подводящий итог поискам художника и сплавливающий в одном образе полноту и богатство его жизненных впечатлений. Придвигая голову к зрителю и заполняя ею весь лист, Пизанелло придает изображению особую монументальность. Его увеличенный масштаб подчеркивает и обобщенная пластическая характеристика, в разработке которой графический язык художника достигает максимальной гибкости и разнообразия. Поверх легкой наброска итальянским карандашом от „светящегося“ лба лошади перовые штришки стремительно „разбегаются“ во все стороны, создавая в сочетании с белой бумагой эффект вибрирующей и тающей светотени. Моделируя сложную пластику головы, они сгущаются на краях формы, оставляют светлыми прожилки чуть вздувшихся вен, сливаются в прозрачную черноту у морды, передающую мягкость влажных губ. Разнообразный характер штрихове-

дения рождает иллюзию фактуры скользящих прядей шелковистой гривы, матово поблескивающей шерсти, мягкой щеточки волос в ушах. В своей предельной проработанности этюд кажется живописью пером.

Иными средствами достигнуто чувство гармонической цельности образа в рисунке трех голов оленей (Париж, Лувр, 2490)⁷⁰, тематически связанном с „Видением св. Евстафия“. Сложнейшая графическая „симфония“ предыдущего листа как бы сменяется в нем нежным звучанием одного музыкального инструмента, хотя оба произведения выполнены в единой технике. Грань между этюдом и штудией здесь почти неуловима. Помещая одновременно три изображения, Пизанелло, безусловно, преследует задачу изучения мотива. Но в его образном решении, поэтической тонкости и глубине характеристики, непринужденной легкости и деликатности графического строя вновь ощущается тот огромный опыт, то „подведение итогов“, которым предшествует долгое и упорное штудирование окружающего мира.

При создании этюдов художник охотно пользуется штифтом, содержащим в себе идею законченности и определенности. В этой технике исполнены, в частности, два рисунка лежащих коров (Париж, Лувр, 2410, 2411), три первоклассных этюда дикой кошки и лист с фризообразно расположенными зарисовками ее головы (Париж, Лувр, 2420—2422; 2381), рисунок кабана (Кембридж, музей Фитцуильям, № Р 124—1961), верблюда (Виндзор, Королевские собрания, 12815), двух запряженных буйволов (Париж, Лувр, 2409)⁷¹. Помимо свойственных этюдам качеств — полноты характеристики, тщательности исполнения, монументальности, в большинстве этих листов появляется новое отношение к способу передачи объема рисуночными средствами. Если, работая пером, Пизанелло добивался завершенности в этюдах при всем их изысканном „графизме“, приближаясь или даже сознательно воспроизводя структуру живописной моделировки, то в зарисовках серебряным и металлическим штифтами доминируют качества далекие от цвета: тонко нюансированная светотень в сочетании с острой линией контура. Отразив зарождение нового пластического чувства, последние рисунки знаменуют вступление мастера в иную творческую фазу: тяготение к крупным и замкнутым в себе массам, принцип сопоставления гладкой поверхности бумаги с тщательно проработанным объемом, ограниченным четким контуром, предвосхищают изобразительный язык его медалей.

В 1438 году Пизанелло делает свою первую медаль с изображением византийского императора Иоанна VIII Палеолога, и с этого времени портретная медаль становится ведущей темой его творчества. Обращение к новому виду искусства повлекло за собой решительные последствия. Оказав известное влияние на живопись художника (вспомним изобразительное решение портрета Лионелло д'Эсте), опыт работы с бронзой

практически предопределил дальнейшую эволюцию его графического стиля и значительно обусловил содержание рисунков 1440-х годов.

Первая попытка передать графическими средствами объем, которому предстоит стать бронзовым рельефом, находит осуществление в рисунке из Лувра (M.1.1062 recto, verso), связанном с работой над медалью Палеолога. К этой же медали относится другой рисунок, из собрания Института искусств в Чикаго. Сделанные непосредственно на улицах Феррары, куда император прибыл по случаю Вселенского собора, и объединяющие по несколько натуральных зарисовок, эти листы с яркостью отразили впечатления, произведенные на художника восточной пышностью и причудливостью нарядов византийских посланцев. Обе стороны рисунков покрывают торопливые изображения беседующих и разгуливающих людей, патриарха Константинополя Иосифа II, головы лошади с разрезанными ноздрями, вложенной в изукрашенные ножны сабли, расшитого колчана для стрел⁷². Рядом с зарисовками — аккуратные надписи, фиксирующие сведения о цвете лица, волос, одежды Иоанна VIII, которые могут пригодиться в будущем⁷³. Исполненные, как и наброски веронского периода, пером поверх карандаша, они обладают по отношению к последним большей линейной и объемной определенностью.

Ил. 64

Новые стилистические поиски концентрируются в зарисовке сидящего на коне императора (Лувр, recto), перенесенной почти без изменений в композицию оборота медали. В очерчивающих фигуры коня и всадника линиях — энергичная, резкая, почти грубая сила. Проводимые по одному месту, они сливаются в жирные контуры, благодаря чему силуэт обретает чеканную монолитность, а изображение в целом, моделированное немногими и столь же активными штрихами, — простую и определенную пластическую характеристику. Чтобы нагляднее представить и оценить происшедшие в манере художника изменения, полезно сопоставить рассматриваемый рисунок с аналогичным ему мотивом — наброском всадника к „Видению св. Евстафия“. Сохраняющий всю непосредственность жизненного впечатления, трепетный и легкий, набросок веронского периода кажется прозрачным и невесомым по сравнению с сочной пластикой феррарской зарисовки, где жизненный мотив не только перерабатывается в подготовительный эскиз, но и графически мыслится в материале бронзы.

Обращение к медалям явилось мощным стимулом к дальнейшему развитию той линии в графике художника, которая была начата портретными рисунками 1430-х годов. Однако останавливаться на связанных с медалями листах мы не будем, поскольку упомянем их в следующей главе. Отметим только, что начиная с феррарского периода портрет занимает в рисунках Пизанелло существенное место, и сохранившиеся листы позволяют проследить, как постепенно углубляется его восприятие человеческой личности, как вырабатываются эстетические и изобразительные

принципы портретной медали, как совершенствуется новый вид искусства. Примером обратной связи—непосредственного влияния деятельности Пизанелло-медаляера на его графическое творчество—могут служить шесть небольших по размеру и плохо сохранившихся портретных зарисовок, исполненных серебряным штифтом на пергаменте и относящихся, по-видимому, ко времени работы в феррарском дворе, то есть до 1444 года. Изображающие персонажей, не имеющих конкретного отношения к запечатленным в медалях образам—Борсо д'Эсте (?), неизвестный епископ, Минерва (Париж, Лувр, 2314, 2308, 2309, 2301, 2313, 2310)⁷⁴, эти листы своей композиционной схемой—строгий профиль и обрез по плечи, точностью контура и определенностью характеристик указывают на общность художественных исканий.

Отдельные портретные изображения встречаются также на листах, связанных с фресковым циклом мантуанского дворца и образующих однородную группу зарисовок, в которых повторяются эмблемы и гербы Гонзага, фигурки придворных и их костюмы, ювелирные украшения и архитектурные мотивы (Париж, Лувр, 519 recto, 2275 recto, 2276 recto, verso *Ил. 59, 60* 2277, 2278, 2300)⁷⁵. Оставаясь в течение долгих лет единственным художественным документом о последнем монументальном произведении Пизанелло и в этой связи являясь предметом различных толкований, предположений и догадок, мантуанские рисунки не утратили интереса и после открытия Пакканьини. В них впервые с такой непосредственностью открывается еще одно лицо Пизанелло—придворного художника, сотней нитей связанного с жизнью мантуанского двора и отразившего в декоративных зарисовках его утонченную роскошь и великолепие. Линии свободно скользящего пера, извивающиеся и закручивающиеся, передают легкие ткани, собранные складками на головных уборах, мягкий блеск окаймляющего плащ меха, кружевные узоры архитектуры. О разнообразии деятельности Пизанелло в Мантуе рассказывают и беглые эскизы к несохранившимся или неосуществленным станковым произведениям: обрамленная рамой зарисовка мадонны с младенцем (2278) и эскиз алтарного образа с предстоящими (2300), возможно, имеют отношение к тем выполненным в Мантуе картинам художника, о которых упоминал Фацио.

Особое место среди мантуанских рисунков принадлежит двум листам с мотивом кавалькады в гористом пейзаже (Париж, Лувр, 2594 verso, 2595 recto)⁷⁶, разрабатывающим одну из тем живописной декорации. *Ил. 63* Редчайший пример композиционных зарисовок в графике Пизанелло, они представляют еще больший интерес своим пространственным решением. Сохраняя основную схему фризообразного расположения фигур на первом плане, художник находит в этих рисунках новый принцип пейзажного построения, приближаясь в своем понимании пространства к тосканским перспективистам. Холмы не нагромождаются в них больше один

над другим, что в какой-то мере не было преодолено даже в „Св. Георгии и принцессе“, но постепенно уменьшаются к горизонту, оставляя свободным небо и свидетельствуя о выборе мастером наиболее правильной точки зрения. Сам пейзаж, переставая быть просто фоном для фигур, становится в зарисовках едва ли не главным мотивом. Особенно это относится к нижнему наброску листа 2594, отразившему первоначальную идею художника разбить всю декорацию на отдельные, расположенные в два ряда на стене сцены, от которой он впоследствии отказался⁷⁷. Гористая местность, изображенная в рисунке и воспроизводящая, по-видимому, реальные окрестности Мантуи, где сама природа кажется неприступной крепостью, разделена глубокой ложиной. Вьющаяся по ней тропа увлекает взгляд в глубину листа. Это движение продолжается в одном из всадников переднего плана. На фоне открывающегося в расщелине между скал неба выделяются силуэты замка и птицы, внося в композицию ритмическое начало и подчеркивая ее пространственность.

До открытия Пакканьини исследователи творчества Пизанелло, не сомневаясь в связи рассматриваемых рисунков с мантуанскими фресками, сконцентрировали полемику на проблеме их датировки. Наиболее близкими к истине оказались Фосси Тодоров и Дегенхарт⁷⁸, основывающие свое мнение о времени исполнения листов — середина 1440-х годов — на их стилистических особенностях (светотеневые контрасты, сочность и свобода графической манеры) и появлении в них таких качеств, как низкая линия горизонта, новый принцип объединения персонажей и окружающей среды, особое чувство ритма в компоновке мотивов. Открытие фресок позволило уточнить датировку рисунков и в этой связи несколько иначе их оценить. Созданные около 1447 года, мантуанские зарисовки с кавалькадой обобщили в себе те поиски новых изобразительных принципов и то стремление к обогащению композиционных решений, которые Пизанелло под несомненным влиянием Якопо Беллини обнаруживает уже в серии феррарских произведений и последовательно разрабатывает в медалях следующих лет. Вполне возможно, что эти искания отразились в ряде его рисунков, не дошедших до нашего времени⁷⁹.

Присущие графической манере мантуанского периода сочная лепка форм контрастными сопоставлениями света и тени, акцентированное движение линии, динамика штриха непосредственно предвосхищают стиль рисунков, связанных с работой Пизанелло в Неаполе. Судя по сохранившимся листам, его деятельность при неаполитанском дворе была весьма разнообразной. Стремясь как можно скорее приблизиться к блеску самых утонченных и элегантных дворов Северной Италии, правитель королевства Альфонсо Арагонский, вступивший в Неаполь в 1443 году, пригласил Пизанелло на службу не только как прославленного медальера, но и как художника, долго работавшего при дворах североитальянских

синьоров и детально знавшего их повседневную жизнь. Поэтому в неаполитанских рисунках помимо листов, относящихся к серии медалей в честь Альфонсо (Париж, Лувр, 2318 recto, verso, 2486, 2306 recto)⁸⁰, нашел отражение и другой аспект деятельности Пизанелло, связанный с организацией нового придворного быта. Характер выполняемых художником поручений раскрывают зарисовки оружия, шлемов, тканей, декоративных украшений, ювелирных изделий, сопровождаемые эмблемами и гербами неаполитанского правителя (Париж, Лувр, 2295 recto, verso, 2306 verso, 2538 recto, 2539, 2540, 2533)⁸¹. Дополняют картину исполненные членами его мастерской в Неаполе эскизы к театрализованным представлениям и рисунки предметов домашнего обихода (Париж, Лувр, 2271, 2287—2289, 2291—2294)⁸². Возможно, для gobelena или стенной росписи предназначался пышный орнаментальный мотив, разработанный художником в четырех зарисовках⁸³. Светлые извивающиеся картуши с девизом „Gvarden·Les Forces“, движению которых вторят прихотливые очертания стилизованных листьев и цветов, „стекаются“ к центральной розетке, служащей рамой для эмблемы. Энергично прорисованные подвижными линиями пера, они эффектно выделяются на затемненном с помощью сплошной диагональной штриховки и заливки бистром⁸⁴ фоне бумаги. Раскрывая возможности Пизанелло-декоратора, эти листы обнаруживают наиболее существенные черты графической манеры позднего периода, проявившиеся особенно концентрированно в эскизе оборота для неосуществленной медали Альфонсо Арагонского (Париж, Лувр, 2486)⁸⁵.

Исполненный пером рисунок с изображением сидящего на коне короля как бы подводит итог различным исканиям художника. Небольшой по размеру, он привлекает внимание совершенством композиционной структуры. Многочисленные детали рисунка, призванные подчеркнуть торжественное величие всадника, распределены в очерченном кругом пространстве с таким тонким чувством пропорций и ощущением целого, что, не нарушая тектоники композиции, они словно увеличивают ее размеры. Резкие, отрывистые, частые линии пера четко обрисовывают каждую отдельную деталь, оживляя поверхность конной группы световыми бликами, напоминающими поблескивание металла. Отмеченный в зарисовках для тканей мотив диагональной штриховки фона становится здесь важнейшим изобразительным приемом. Покрывая все поле „диска“, штрихи сгущаются к центру круга, конденсируясь в прозрачную мерцающую черноту вокруг фигур коня и всадника. Поместив на этом темном фоне тонко проработанный светотенью силуэт конной группы, Пизанелло имитирует эффект „отрыва“ пластической формы от плоскости, используя свой опыт медальера и переводя на язык линии, язык рисунка возможности передачи объема, открытые в работе с бронзой.

Ил. 61, 62

Ил. 65

IV

Рождение ренессансной портретной медали

1438 год, когда Пизанелло исполнил первую медаль с изображением императора Византии Иоанна VIII Палеолога, стал годом рождения в Италии ренессансного медальерного искусства¹.

Медаль эпохи Возрождения — дочь гуманизма. Пробудившийся интерес к античности, воспринимаемой как живая история родной страны и ее великое национальное прошлое, был главным стимулом, обусловившим возникновение медали². Одной из форм проявления интереса к классической древности стало собирание всевозможных памятников материальной культуры прошлого, в частности находимых в земле Италии античных монет. Чаще всего римские, периода Империи, реже — республиканские, выбитые на маленьких дисках металла портреты правителей Древнего Рима превращаются в предмет страстного коллекционирования, вызывая в представлении итальянцев картины славной истории их древней родины. Уже Петрарка, со времен которого практика собирания монет приобрела широкий размах, вспоминает о геммах и монетах, нередко поврежденных во время раскопок, приносимых ему в Риме торговцами для продажи или идентификации имени изображенной личности. Описывая в одном из „домашних писем“ аудиенцию у императора Карла IV в Мантуе (1354), первый итальянский гуманист сообщает, что подарил ему „несколько своих любимых портретов наших императоров, сделанных из золота или серебра с мелкими старинными надписями“, а в обращенной к Карлу речи призвал его следовать примеру тех Цезарей, чьи образы он ему дарит³.

В последующие годы число почитателей античных монет возрастает. Прекрасными коллекциями обладали герцог Беррийский, чей монетный инвентарь является в настоящее время ценным источником сведений для ученых, папа Мартин V, Лионелло д'Эсте⁴, Альфонсо Арагонский⁵, папа Павел II, большой поклонник медалей, исполненных Пизанелло, основавший свое собрание, еще будучи кардиналом Пьетро Барбо.

Слова Петрарки, смотревшего на классическую культуру „глазами патриота, ученого и поэта“, — ключ к особому восприятию его современ-

никами реликвий античности. Собирая монеты, итальянцы были менее всего похожи на коллекционеров в современном смысле слова или ученых-нумизматов: эстетическое качество⁶ и научное значение интересовали их в последнюю очередь. Драгоценные иконографические документы, донесшие через столетия образы далеких предков, монеты были прежде всего живым напоминанием о „чистом сиянии прошлого“. Их основной пафос — прославление героической личности, ее доблестей и заслуг — как нельзя более отвечал гуманистическим идеалам эпохи, наводя на мысль о возможности обрести бессмертие в памяти грядущих поколений. Такое понимание и оценка древних монет нашли прямое отражение в характере итальянской ренессансной медали, возникшей под мощным и непосредственным воздействием античных образцов.

Уже в монетном производстве Греции и Рима, где впервые была изобретена круглая форма монеты и выработаны ее основные эстетические изобразительные принципы, она обладала известным самостоятельным художественным значением. Сочетание изобразительного элемента с надписью, рождавшее возможность определенного воздействия на человека, массовость монет, находившихся в непрерывном движении, переходя из рук в руки, привели к тому, что помимо своей основной, экономической функции монеты использовались как средство пропаганды, и прежде всего — прославления государства и его главы. Особого развития эта тенденция достигает в римском монетном производстве, где начинают появляться специальные выпуски монет, отмечающие конкретные исторические события. В 1433 году, например, Чириако д'Анкаона, уже известный нам купец, собиратель рукописей и прочих древностей, преподнес находившемуся в Сиене императору Сигизмунду золотую монету Траяна, очевидно, одну из тех, которые были выбиты в память побед императора в Дакии и Персии. Помимо монет в римское время возникают также произведения мелкой пластики, приближающиеся по виду и назначению к медали в современном понимании и могущие считаться ее отдаленными прообразами. Это так называемые медальоны с портретами римских императоров, предназначавшиеся, очевидно, для пожалования вождям покоренных Римом варварских племен. В этих работах, где художественно-меморативные задачи явно преобладали над экономическими, формируются основные идейно-художественные принципы медальерного искусства, получившие развитие в эпоху Возрождения.

В средние века античные медальерные традиции не исчезают полностью. Они находят практическое применение в светских и церковных печатях⁷, к ним обращаются в периоды кратковременных вспышек так называемых средневековых „ренессансов“⁸, они же обусловили появление в самом конце 14 века больших золотых медалей, возникших под непосредственным импульсом поздних римских медальонов. О существо-

вании этих интереснейших произведений позднеготического искусства известно из упомянутого уже инвентаря герцога Беррийского, купившего в 1402 году у двух итальянских купцов золотые медали с портретами четырех римских императоров—Августа, Тиберия, Константина и Гераклия, с именами которых были связаны основные события истории христианства⁹. Две последние из них, исполненные, по-видимому, парижским мастером Мишелем Салмоном¹⁰, дошли до нас в позднейших отливках. Вдохновленные античной традицией, эти медали вместе с тем остаются еще целиком готическими в выборе сюжетов для лицевой (аверса) и оборотной (реверса) сторон, в трактовке портретируемых, в изобразительном решении. Их средневековый характер подчеркивала и богатая ювелирная отделка, сближавшая медальоны с произведениями „интернационального стиля“: в своем оригинальном виде они были заключены в украшенные драгоценными камнями резные золотые обрамления, являясь не только и даже не столько работой медальера, сколько ювелира. Сделанные с них копии в виде многочисленных отливок, миниатюр, больших декоративных медальонов получают широкое распространение во многих странах Западной Европы¹¹. Хорошо известные и в Италии¹², они, без сомнения, оказали прямое влияние на развитие итальянской медали, став своего рода связующим мостом между античностью и новым временем.

Ил. 9, 10

Отличительная особенность медали Возрождения—ее окончательное освобождение от утилитарного назначения, содержащегося в самой экономической природе монеты. Самостоятельное художественное явление, медаль становится памятником определенному человеку или событию, в связи с чем особое развитие в ренессансном медальерном искусстве приобретает портрет.

В Италии первые медали появляются в самом конце треченто в Падуе, старейшем университетском центре, родине Альбертино Муссато. В последние десятилетия 14 века падуанский гуманизм находился под сильным влиянием идей Петрарки, проведшего в городе или его окрестностях конец своей жизни. Книга Петрарки „De viris illustribus“ („О знаменитых мужах“) стала литературной программой обширной живописной декорации в „Зале гигантов“ падуанского дворца, созданной для Франческо I Каррара¹³; влиянием его наследия обусловлено и возникновение в Падуе ранних медалей¹⁴.

Падуанские медали были исполнены в честь знаменательного события. В 1390 году правитель города Франческо Новелло Каррара, разбив войска Джан Галеаццо Висконти, триумфально вернулся в свою столицу, захваченную миланцами при его отце двумя годами раньше. Желая прославить эту победу, он приказал своему монетному двору выбить две медали: одну с его изображением, другую—с портретом отца, Франческо I (обе

с эмблемой Каррара, повозкой, на обороте). Акт сознательного обращения к античной традиции, падуанские медали обнаруживают тесное сходство с большими бронзовыми сестерциями Виттеллия—те же крупные и мясистые лица в портретах на аверсах, мускулистые плечи и шея, та же наброшенная на обнаженный торс тога. Получив в Италии широкий резонанс, о чем свидетельствуют многочисленные повторения 15 и 16 веков¹⁵, каррарские медали породили и прямых имитаторов и подражателей. Спустя несколько лет после их возникновения в Венеции, например, появляются три маленькие медали, созданные семейством чеканщиков венецианского монетного двора Сесто. Поместив на оборотах символы, прославляющие их родное государство, — аллегорические фигуры Венеции, Сесто выбили на аверсах портреты римских и эллинистических монархов, обнаруживающие влияние сестерциев Гальбы¹⁶.

Яркое доказательство широкого распространения гуманизма, первые североитальянские медали тем не менее не оказали практического воздействия на развитие раннеренессансного медальерного искусства и были по достоинству оценены только в 16 столетии, о чем косвенно свидетельствует количество сделанных с них копий. На том пути прямого подражания античным образцам, который избрали чеканщики конца треченто, невозможно было найти ответ на задачи нового искусства. Точное копирование римских монет и прямолинейная ориентация на довольно отвлеченные прообразы должны были бы завести искусство медали, еще не выработавшее собственного языка, в узкую колею штампов и повторения уже сказанного.

Каррарские медали практически не оказали влияния на кватрочентистскую медаль еще и потому, что технически они продолжали старую традицию чеканки с помощью штемпеля, производимой вручную. Но если эта техника вполне отвечала требованиям монетного производства, так как силы удара молотка чеканщика монет было достаточно для перенесения на небольшой кружок металла изображения со штемпеля, то тиснение таким же способом больших медалей с высоким рельефом было технически невозможно. А поскольку портрет, основная тема ренессансной медали, требовал сравнительно большой площади и само увеличение диска металла не зависело более от необходимости придерживаться размера, диктуемого достоинством монеты, появилась новая техника — литье. Начиная с Пизанелло она преобладала в итальянском медальерном искусстве вплоть до середины 16 века. Мастера работали чаще всего в бронзе и свинце, реже встречаются золотые и серебряные отливки, размеры которых достигают 60—100 мм.

Процесс создания медали в новой технике делился на несколько стадий¹⁷. Выполнив предварительно модель будущего произведения из воска, чья податливость позволяла добиваться тонкой пластической мо-

делировки, художник закрывал ее формой для литья, состоящей из хорошо просеянного песка или угольной пыли, скрепленных затем связующим раствором. Вытесняя воск, расплавленный металл заполнял опоку, точно повторяя формы восковой модели. Готовая отливка в отдельных случаях дорабатывалась с помощью резца или специальных инструментов для чеканки, снимающих шероховатости и уточняющих детали.

Медаль Иоанна VIII Палеолога стала первым произведением ренессансного медальерного искусства, синтезировавшим в себе новые художественные тенденции, новые принципы изобразительного языка и техники исполнения¹⁸. И хотя, если говорить строго, Пизанелло не был инициатором возрождения древней традиции, уходящей истоками в эпоху античности, именно ему принадлежит слава подлинного творца ренессансной медали: воплотив основную идею гуманистической культуры, серия его медалей решительно заняла свое место в содружестве других изобразительных искусств эпохи Возрождения и, распространив вкус к медали по всей Италии, дала жизнь новому самостоятельному жанру, плодотворно развивающемуся в последующие века и широко представленному в наши дни. То, что Пизанелло начинает свою деятельность медальера с создания портрета предпоследнего императора Восточной Римской империи, олицетворяющего живую связь с могущественной историей Рима, кажется символичным: первая ренессансная медаль прямо продолжает традицию императорских монет и медальонов. Но уже этот ранний образец нового искусства — явление в полной мере оригинальное, обнаруживающее иной, нежели каррарские медали, принцип ориентации на наследие прошлого.

Сохраняя классическую форму соединения портретного изображения на лицевой стороне и сюжетной композиции на обороте, Пизанелло занимает аверс крупным погрудным портретом Иоанна VIII Палеолога. Вместо идеализированных и по существу абстрактных формул каррарских аверсов образ, созданный Пизанелло, совмещает острую объективность зрительного восприятия с пронизательностью характеристики. Обладавший, по словам современников, красивой внешностью, названный Веспасиано да Бистиччи „Bellissimo uomo“, Иоанн в интерпретации Пизанелло выглядит несколько иным¹⁹. Составляющие красоту восточного типа черты приобретают в его лице неприятную резкость, позволяя угадывать за внешним благообразием характер далеко не привлекательный. „Колючий“ силуэт изображенной в профиль головы, весь состоящий из острых углов (козырек знаменитой шапки, крючковатый нос, торчащий клин бородки), словно таит в себе угрозу, раскрывая в образе смешение жестокости, коварства и хитрости. Четкая полоса окаймляющей диск надписи, в которой на греческом языке торжественно перечисля-

ются все титулы Иоанна (василевс, король, пантократор римский), придает изображению завершенность, принимая на себя функцию портретной рамы.

На реверсе медали представлены два всадника на фоне гористого пейзажа: на первом плане император верхом, повернутый вправо в сторону креста, и слева от него — паж, показанный со спины.

Иконографически тип сидящего на коне Иоанна Палеолога повторяет композицию лицевой стороны медальона Константина, где римский правитель, сделавший христианство официальным вероучением в империи, также представлен в виде всадника²⁰. Предположение о возможном знакомстве Пизанелло с популярными образцами позднеготического искусства подтверждает и текст приводимого у Вазари письма, адресованного в 1551 году Паоло Джовио к Козимо I Медичи. Сообщив герцогу, что в его коллекции имеется «прекраснейшая медаль Иоанна Палеолога, константинопольского императора, в том чудном головном уборе в греческом духе, какие обычно носили императоры», Джовио дальше пишет: «...сделана же она была этим Пизано во Флоренции во время собора папы Евгения, на котором присутствовал и вышеупомянутый император, а на оборотной стороне у нее крест Христов, поддерживаемый двумя дланями, т.е. латинской и греческой (церквями)»²¹. Хотя сведения о месте работы Пизанелло спорны²², возможность существования второй медали Палеолога с описанным Джовио оборотом вполне допустима: из других источников мы знаем о целом ряде несохранившихся произведений медальерного искусства художника²³. Сюжет реверса, о котором рассказывает Джовио, имеет прямое отношение к решаемой феррарско-флорентинским Собором проблеме объединения в связи с опасностью турецкой экспансии римской и ортодоксальной церковью. С другой стороны, иконографически и композиционно описанный реверс переключается с оборотом медальона Константина, где изображены две олицетворяющие христианство и язычество фигуры по сторонам от «источника жизни». В пользу знакомства веронского мастера с позднеготическими медальонами косвенно свидетельствует также использование в его первой работе надписи на греческом языке, аналогичное греческому написанию императорского имени в медали Гераклия.

Мы не случайно остановились на вопросе о возможном знакомстве Пизанелло с медальонами Константина и Гераклия, так как положительный ответ на него проливает свет на другую проблему. Он помогает понять, что послужило внешним импульсом к созданию первой медали художника, открывшей дорогу новому виду ренессансного искусства, чье рождение было подготовлено более глубокими причинами, а на севере Италии обусловлено также своеобразной антикваризирующей средой. Но остается еще один момент, требующий дополнительного разъ-

яснения. Почему именно в 1438 году, покинув Верону, Пизанелло, зрелый и уже немолодой художник, обращается к медали и каким образом, искушенный в вопросах живописного и рисовального мастерства, он постигает тайны новой профессии?

Безусловно, в основе быстрого и успешного проникновения в специфику далекого от живописи ремесла скульптора или литейщика лежит свойственная всем кватрочентистским боттегам крепкая профессиональная выучка, еще тесно связанная с традициями средневекового мастерства. Достаточно вспомнить в этой связи обширный художественный „ассортимент“ мастерской Вероккьо, с равным успехом выполнявшей заказы на монументальные скульптурные и живописные работы, ставшие этапными для ренессансного искусства, и в то же время „производившей“ ювелирные изделия, орнаментальные украшения для гробниц, чеканные и литейные работы. Да и сам Пизанелло в своей практике живописца не раз соприкасался с проблемами скульптуры²⁴, что нашло соответствующее отражение в особенностях „пластического“ языка его фресок и рисунков. Однако помимо этого достаточно общего объяснения существует попытка, наиболее четко сформулированная М. Сальми, „вычислить“ истоки нового вида творчества Пизанелло из конкретных художественных связей мастера²⁵. Согласно этой гипотезе, решающее влияние на его сложение медальера как в непосредственно профессиональном, „ремесленном“ плане, так и в качестве изначального импульса оказали его поездки во Флоренцию и знакомство с постановкой литейного дела в процветающей мастерской Лоренцо Гиберти, тогда уже приступившего к созданию эскизов для третьих, Райских дверей флорентинского Баптистерия. Именно в связях с Гиберти и его окружением, в том восхищении, которое, по мнению Сальми и развивающего эту идею Пакканьини²⁶, испытывал Пизанелло к большому флорентинскому скульптору, лежат корни новой сферы деятельности Антонио.

О том, что медаль Палеолога является первым опытом художника в новом для него жанре, говорит многое, и прежде всего ее композиционное решение. В аверсе, например, профильное изображение головы Иоанна сочетается с развернутыми в три четверти плечами, как в живописном портрете „Принцесса из дома д'Эсте“. Не возвращаясь к этой схеме ни в одной из последующих медалей, Пизанелло, умевший зафиксировать модель в самых разных поворотах, окончательно приходит к строго профильному типу изображения: исключая присутствие в характеристике образа моментов переходящих, житейских, обыденных, он придает ему особую торжественность звучания. И, как верно отметил В. Н. Гращенков²⁷, этот тип, бывший для многих современников Пизанелло не более чем повторением традиционной формулы портретной композиции, становится в его медалях сознательным эстетическим принципом.

В еще большей мере отсутствие разработанных приемов сказывается в обороте медали Палеолога. Строя реверс по аналогии с живописными произведениями, Пизанелло не умеет еще полностью подчинить изображение круглой форме диска. В результате всадники кажутся „втиснутыми“ в круг насильственно, а ухо неестественно накрененной лошади пажа, прерывая ограничивающую композицию декоративную кайму, касается самого края диска. Не чувствует себя уверенным художник и в технике литья, ибо только этим могут быть объяснены явные промахи в рисунке отдельных фигур: непропорционально длинные и массивные ноги коня императора, к примеру, кажутся особенно странными после серии блестящих штудий лошадей и по контрасту с подготовительным эскизом для медали, рассмотренным в предыдущей главе.

Ил. 68, 69

Если медаль Палеолога возвестила о рождении нового вида ренессансного искусства, его программное содержание определила следующая группа произведений Пизанелло, состоящая из трех медалей с изображениями Филиппо Мариа Висконти, Никколо Пиччинино и Франческо Сфорца²⁸. Заказ на первую из них был получен, скорее всего, в Мантуе, куда художник переехал в 1439 году из Феррары и где мог видеть могущественного миланского герцога, вступившего в союз с Джанфранческо Гонзага в войне против Венеции. Там же, по-видимому, Пизанелло сближается с командовавшим войсками Милана и Мантуи прославленным кондотьером Пиччинино: именно с ним в октябре 1439 года художник принимал участие в штурме Вероны, имевшем для него столько памятных последствий. Не менее известный кондотьер Сфорца, в недалеком будущем одна из ведущих фигур в Италии, становится в 1441 году зятем Филиппо Мариа, и надпись на медали, называющая Сфорца маркизом Кремоны и Комо, — практический результат женитьбы на Бьянке Марии Висконти — служит основой для ее датировки.

Принципиально обновив традиционную монетную типологию расширением социального круга портретируемых, Пизанелло формулирует в ранних медалях важнейшие принципы кватрочентистского портрета с его пафосом утверждения и прославления конкретной человеческой личности. И, собственно, в этих произведениях, вступив в сферу подлинно ренессансной проблематики, искусство художника впервые становится полноценным выразителем передовых тенденций новой ренессансной культуры.

Ранние портретные медали Пизанелло — это в еще большей степени портреты-типы. Почти лишенные индивидуализации характеров, запечатленные художником персонажи выступают в них как воплощение некоего общего идеала „uomo virtuoso“, как носители сильных чувств. Это символ особой касты людей, „овеянных авантюрным духом своего времени“ (Энгельс), знак активного, динамичного, героического нача-

ла эпохи. Подобная трактовка образа, связанная, в частности, с меморативным характером раннеренессансного портрета, с его предназначением быть прижизненным, но ориентированным в будущее памятником, обусловила выбор изобразительных приемов и форм. При максимально подробном воспроизведении внешнего облика модели ранним медалям Пизанелло свойственно выделение в нем какой-то одной черты или мотива, служащего своего рода образной доминантой портрета. Эта особенность, делающая характеристики запечатленных художником личностей несколько однозначными в своей прямолинейности, наделяет их вместе с тем яркой определенностью.

В портрете Сфорца, например, таким акцентом становится подчеркнутая вертикаль прямого силуэта, завершеного жесткими очертаниями высокой шапки, и этот мотив определяет грубоватый в своей плебейской простоте облик внука крестьянина и сына кондотьера, гордо носившего вместо фамилии отцовское прозвище „Сила“ (Sforza), с его неистребимой жизненной активностью и рвущейся наружу энергией.

Напротив, вся сущность образа Пиччинино концентрируется в двух деталях — жесткой складке, образованной твердо сомкнутым ртом, и вздувшейся на шее вене, и только благодаря им за внешней индифферентностью немолодого и усталого человека, каким он предстает у Пизанелло, за спокойными очертаниями его поникшей фигуры, показанной погрудно, угадывается скрытое напряжение и воля профессионального бойца, сделавшего войну главным делом своей жизни.

В портрете Филиппо Мариа Висконти, самом совершенном среди рассматриваемых медалей, подчеркнута тучность герцога. Это качество, вполне отвечающее физическому облику миланского правителя, откровенно заявлявшего, что о своем теле он заботится больше, нежели о душе, и в преклонном возрасте ожиревшего до такой степени, что утратил способность самостоятельно садиться в седло, становится основой образного решения. Массивный силуэт Висконти с почти вросшей в туловище головой, мясистым лицом и тяжелым двойным подбородком четко выделяется на плоскости диска. Натянутая до самых бровей шапка, скрывая лоб, как бы подчеркивает преобладание в этом человеке плотского начала. Детальная разработка парчового камзола, рождая дробную игру бликов, усиливает эффект широкой лепки головы, моделированной в высоком рельефе. Монолитность силуэта, словно высеченного из единой глыбы, упругая напряженность пластики, четкая определенность деталей создают образ жестокого, сильного, уверенного в себе человека, каким являлся в представлении окружающих герцог Милана, державший подчиненных в постоянном страхе. Интересно отметить, что медаль Пизанелло — один из немногих прижизненных портретов Висконти²⁹. Пьер Кандидо Дечембрио рассказывает в „Жизнеописании

Висконти “, что из-за отталкивающей внешности тот никогда не заказывал своих портретов и „только Пизанелло сумел сделать его изображение, где он кажется почти дышащим“³⁰.

Но не только выразительность портретной характеристики выделяет медаль Висконти. Особенности ее композиционного строя показывают, что художник постепенно открывает для себя специфические возможности нового жанра. В аверсе медали впервые появляется горизонтальная линия плечевого обреза, придающая силуэту устойчивость, а соотношение площади, занятой изображением, и пустого пространства диска сообщает композиции чувство равновесия.

Еще более определенное стремление к раскрытию выразительных возможностей медальерного языка обнаруживают реверсы рассматриваемых произведений. Если в обороте медали Висконти повторяется схема повествовательной и многофигурной композиции, аналогичная реверсу медали Палеолога, но еще более перегруженная и неудачная, то в двух других случаях Пизанелло обращается к скупому языку символов и аллегорий. Содержащие прямой намек на выявленные в портрете качества или же воплощающие отвлеченные мировоззренческие категории, „зашифрованные“ композиции реверсов были призваны углубить основную идею произведения. Обороты медалей Сфорца и Пиччинино, первые аллегии в творчестве Пизанелло, „немногословны“, отвечая простоте и определенности портретных характеристик обоих персонажей. Острый кинжал, несколько книг и голова боевого коня — так „дополняется“ реверсом образ Сфорца. Но помимо сюжетной связи этот набор атрибутов — намек на профессию кондотьера и дань гуманистической образованности эпохи — соприкасается с аверсом в другом отношении: в узкой морде породистой лошади, в ее хищном оскале и раздувающимся ноздрях — тот же страстный порыв и горячая энергичность, что и в портрете Сфорца.

Параллельно с введением аллегорий более сложные функции возлагаются на надписи, не только указывающие имя и титулы портретируемого, но и характеризующие его с помощью девизов и эпитетов. В этой связи избранная для оборота медали Пиччинино эмблема, прославляющая родину кондотьера Перуджу, обретает двойной смысл: могучий грифон, символ города, вскармливает двух обнаженных детей — Никколо, названного в медали „вторым Марсом“, и его учителя в военном деле и соотечественника Браччо да Монтоне, подобно тому как римская волчица выкормила сыновей Марса — Ромула и Рема.

Ил. 70, 71
73—77

Важнейшую роль аллегии играют в медалях Лионелло д'Эсте, исполненных Пизанелло между 1441 и 1444 годами в Ферраре³¹. Составляющие целый этап в его творчестве медальера, они образуют однородную группу из шести медалей³² небольшого размера (около 65 мм)

с погрудным портретом маркиза, за исключением более крупной — свадебной, где представлен бюст Лионелло. Единственная среди них датированная (1444), свадебная медаль завершает феррарскую серию хронологически, являясь вместе с тем ее своеобразной художественной кульминацией.

Исполненные последовательно за сравнительно короткий период, медали Лионелло д'Эсте наглядно отразили процесс постепенной индивидуализации раннеренессансного портрета, возникновения в нем более сложных и развитых средств художественной выразительности, и в этом смысле феррарская серия особенно важна для понимания метода работы Пизанелло над портретным образом. Сопоставление медалей показывает, как от скрупулезного реализма первых портретов с решительным подчеркиванием физических аномалий в лице Лионелло художник, смягчая острую характерность индивидуальных черт и облагораживая внешность модели, приходит к созданию несколько идеализированного образа ренессансного правителя. Сопровождаемый изменением пластической трактовки — от жестковатой лепки к более широкой и живописной проработке объемов, — этот переход служит одновременно критерием для определения хронологической последовательности серии³³.

В медали с трехликой головой на обороте, по-видимому одной из самых ранних в рассматриваемой группе³⁴, черты маркиза переданы с беспощадной прямоотой, граничащей с карикатурностью: сильно увеличенный и вытянутый затылок, подчеркнутый „убегающей“ линией сдавленного лба, вытянутая вперед тяжелая челюсть, полные губы чувственного рта. Жесткую угловатость грубого профиля, в котором с трудом угадывается „возвышенный дух“ ученика Гуарино да Верона, усиливает негнущаяся линия шеи. В лице маркиза откровенно проступает яростное, „бестиальное“ начало, осязаемое и в живописном портрете, но более умело замаскированное там под личиной спокойного благородства. В медали же, где четкая определенность пластической характеристики исключает какую-либо недоговоренность, это качество становится доминирующим. Неровная поверхность бронзы с внезапными скачками от выпуклостей к впадинам, от высокого рельефа к низкому отвечает образному строю портрета, импульсивному и порывистому темпераменту молодого Лионелло.

Иным предстает маркиз в более поздних медалях, на оборотах которых изображены двое обнаженных мужчин с корзинами на плечах и юноша у основания вазы. Сохраняя все своеобразие облика Лионелло, художник делает более тонким рисунок резких черт, благодаря чему острая характерность некрасивого лица обретает новую художественную выразительность и иное образное звучание. Естественные очертания рта снимают выражение надменности, спокойствие и ясность придает

взгляду правильно посаженный зрачок. Четкая линия профиля, контрастируя с живописной моделировкой поверхности лица, подчеркивает волевую собранность, сменившую буйный темперамент и необузданность стремительных порывов. Постепенно утрачивая активность в очертаниях плечевого пояса и шеи, контур в волосах исчезает совсем: слегка пройденная чеканом масса волос плавно сливается с фоном, как бы растворяясь в воздушной дымке. Эта особая манера мягкой проработки формы, появившаяся в феррарских медалях и влекущая за собой подвижную скользящую светотень, обогатила достаточно ограниченный репертуар средств художественной выразительности плоскостного профильного типа портрета. Как бы разомкнув пластическую замкнутость погрудного бюста, она сообщила большую жизненную полноту образу и особую естественность расположению головы в пространстве диска. Пожалуй, из всех медальерных портретов Пизанелло эти два изображения Лионелло д'Эсте ближе всего соприкасаются с темой идеально прекрасного человека в ренессансном искусстве. Полный достоинства, внутренней свободы и гармонии, феррарский маркиз выступает в них как воплощенная мечта гуманистов.

Существенным дополнением к образной характеристике становится в феррарских медалях гибкая система надписей, принимающих на себя помимо смыслового значения орнаментальные и композиционные функции. В трех медалях с коротким текстом „Маркиз Лионелло д'Эсте“ в непрерывную в предыдущих работах полосу графических знаков, окаймляющую диск по всей длине окружности, вводится мотив оливковых веток. Отделяя слова друг от друга, как паузы в речи, они задают композициям аверсов размеренный и четкий ритм и в то же время образуют своеобразную гирлянду-раму с символическим смыслом: подобно тому как в античных монетах лавр венчал головы императоров, символизируя их величие, оливковая ветвь выступает в медалях Лионелло олицетворением мира и благоденствия.

Ил.71,74
76,77

Особый интерес в феррарской серии представляют обороты медалей, в которых получил дальнейшее развитие интерес Пизанелло к аллегориям. Преимущественно намекающие на добродетели Лионелло д'Эсте, сюжеты реверсов нередко облечены в столь завуалированную форму, что их „дешифровка“ сопряжена с известными трудностями. До настоящего времени смысл многих из них остается загадочным, и за сорок с лишним лет, прошедших с момента выхода в свет „Свода итальянских медалей“ Хилла, которому принадлежит главная заслуга систематического анализа и истолкования содержания феррарских аллегорий³⁵, наука в этом отношении не продвинулась ни на шаг вперед. Зашифрованность композиций, где хорошо известные эмблемы Эсте объединены с мотивами, навеянными образами античности, воплощение в

сложных пластических иносказаниях отвлеченных понятий заставляет предположить участие маркиза в разработке тем, осуществляемое, возможно, не без советов близких к феррарскому двору гуманистов³⁶.

Наиболее конкретен смысл эмблемы в одной из ранних медалей Лионелло, рассмотренной выше: крупная трехликая голова выступает как символ благоразумия или осторожности — „Prudentia“. Вместе с другим мотивом — висящими на оливковых ветвях наколенниками, деталью воинского снаряжения — она характеризует феррарского маркиза как мудрого защитника благополучия и мира своих подданных³⁷. По-видимому, тот же смысл вкладывает художник в изображение трехликой головы, используя его вторично в эскизе для одной из медалей Альфонсо Арагонского как украшение наплечника королевского доспеха³⁸. Ил. 74

Напротив, содержание реверса с двумя обнаженными мужчинами, юношей и стариком, сидящими у подножия паруса, объяснить нелегко. Зато, словно возмещая загадочность своего смысла, композиция этого оборота с редкой наглядностью обнаруживает новые изобразительные принципы, рождающиеся в серии феррарских медалей. И в первую очередь — использование линии горизонта для создания пространственной глубины. Этот интерес к проблеме пространства, зародившийся еще в конце 1430-годов (вспомним „Св. Георгия и принцессу“ или рисунок двух лошадей — Париж, Лувр, 2468), приобретает в феррарский период особую остроту, заставляя Пизанелло искать новые формы и методы композиционных построений. Но если прежде поиски мастера ограничивались компромиссным соединением традиционной ковровой схемы с отдельными нововведениями (ракурсы), то с начала 1440-годов он приобщается к перспективе, то есть к той идее ренессансного художественного мышления, которая исходит из рационалистического познания мира³⁹. Новое чувство композиционной тектоники, отмеченное уже в „Мадонне со святыми Антонием и Георгием“, обретает в реверсах феррарских медалей художественно адекватные формы „изложения“, примененные с наибольшей последовательностью в обороте с двумя обнаженными. Сплав рационального и эмпирического, структурно задуманного целого и нового пластического чувства привел к возникновению полноценного пространственного эффекта. Чувство воздушной среды рождает сама деликатная проработка металла, обогатившая лишние подчеркнутые контура поверхности разнообразными световыми вариациями и придавшая моделировке тел особую трепетную подвижность. А исполняющий роль горизонта край площадки с сидящими фигурами оставляет свободным большую часть поверхности диска, на фоне которого четко выделяются головы мужчин; иллюзорную глубину пространства определяет развернутая в три четверти рея мачты с прикрепленным полотнищем паруса.

Важнейшую роль в феррарских аллегориях играет мотив обнаженного тела. Помимо рассмотренного примера он повторяется в композиции с двумя атлантами, несущими на плечах наполненные оливковыми ветвями плетеные корзины, в красивом обороте с лежащим у основания вазы юношей и, наконец, в свадебной медали Лионелло. Отмеченные высоким художественным совершенством, обнаженные фигуры феррарских реверсов бесконечно далеки от ранних опытов Пизанелло, запечатленные в рисунках 1420-х годов. Разнообразие и сложность движений, выразительная пластика тел, более верное знание анатомического строения, чувство пропорций отразили новый, накопленный мастером художественный опыт. Однако ни факты личной биографии Пизанелло, ни сохранившиеся произведения, исключая, быть может, римские рисунки, не дают возможности проследить, как развивался практически именно этот аспект его интересов. Многие авторы в этой связи, анализируя медали Лионелло д'Эсте, сетуют на полное отсутствие подготовительных к ним рисунков, которые могли бы пролить свет на характер работы художника и особенно на источники, питавшие композиции реверсов. Нам представляется, что в известной степени восполнить эту лакуну помогает уже упоминавшаяся книга Анджело Дечембрио „Литературная республика“. Более того, содержание отдельных ее страниц, если не расшифровывает полностью потайной смысл аллегорических сюжетов, то делает более понятным и конкретным его изобразительное воплощение.

Еще никто из исследователей творчества Пизанелло не обращал внимание на тот любопытнейший факт, что некоторые мотивы феррарских реверсов являются прямой иллюстрацией отдельных мыслей об искусстве, высказанных Лионелло д'Эсте в книге Дечембрио. Зная стиль жизни феррарского двора, характер устраиваемых там диспутов⁴⁰, активную роль живших в Ферраре гуманистов, классические ориентации маркиза и, наконец, его отношения с художником, трудно предположить, что этот факт — простая случайность. Медали, созданные для просвещенного правителя Феррары, бесспорно, несут отражение его личных вкусов.

В одной из глав „Литературной республики“ Лионелло д'Эсте, обладатель едва ли не самой ранней и богатой в первой половине века коллекции гемм, монет, скульптуры и шпалер, сформировавшей его эстетические критерии, рассматривает вопрос об обнаженной натуре как важнейшую проблему искусства. Отталкиваясь от флорентинской практики своего друга Л.-Б. Альберти, Лионелло развивает мысль об изображении обнаженного тела гораздо более подробно, чем кто-либо из авторов 15 века, и в этом смысле его заметки представляют редчайшую ценность. Главная идея маркиза исходит из основного тезиса кватрочен-

тистского искусства о необходимости „подражания природе“. Но помимо этого общего места он высказывает две оригинальные мысли. Первая состоит в том, что живописец или скульптор, стремящийся сделать свое творение правдивым, не должен скрывать умения в изображении обнаженной (природной) фигуры человека, маскируя его одеждой и драпировками. Вспоминая в этой связи фламандские шпалеры из своей коллекции и признавая высокое мастерство их создателей, принц вместе с тем порицает художников из Фландрии за излишество декоративных элементов и пестроту цвета, за то, что они не столько думают о „науке живописи“, сколько „потворствуют экстравагантности принцев и удивлению толпы“⁴¹. Нагота же, по мнению Лионелло, — проявление сдержанности. Вторая мысль маркиза сводится к тому, что изображение обнаженного тела — условие бессмертия художественного произведения. „Лучшими статуями являются целиком или частично обнаженные“. Ибо, поясняет он, фасоны одежд меняются и то, что было приятно и приемлемо для одного поколения, будет отвергаться другим, тогда как искусство природы, частично проявляющееся в человеческом теле, неизменно.

Безусловно, эти идеи, не раз обсуждавшиеся в среде придворных гуманистов и художников, прежде чем они получили литературную обработку в книге Дечембрио, и послужили источником мотива обнаженной фигуры в феррарских медалях. А их конкретными прототипами стали те сосредоточенные в коллекции маркиза художественные произведения, к которым он сам постоянно обращался для иллюстрации своих высказываний. Непосредственное влияние не известных нам памятников античной скульптуры объясняет и присущее феррарским реверсам тончайшее пластическое чувство, и выразительную красоту двух могучих атлантов, и почти эллинистическую грацию лежащего у подножия символической вазы юноши, напоминающего языческое божество.

Но помимо общепроблемной связи с феррарскими медалями текст книги Дечембрио содержит конкретные примеры соответствий между словами Лионелло и мотивами реверсов. Рассматривая, в частности, одну из монет своей коллекции, принц произносит следующее: „Почему скульптор изображает старого мужчину, тщательно описанного в заметках Плиния Младшего, обнаженным, сгорбленным и, как говорит Теренций, поблекшим и более бородатым, чем юноша? Предположим, что из-за ограниченного пространства и характера материала, заставляющих его сделать изображение старика лысоватым, слабым и почти дрожащим каждым членом, вместо того чтобы показать его одетым в плащ, какие носят бедные старики. . . Моделировка членов старого тела, конечно, более выразительна, чем молодого, по причине усыхания крови“⁴². Содержание этой цитаты прямо перекликается с уже упоминавшимся реверсом с двумя обнаженными — юношей и стариком, сидящими у подножия па-

руса. Хорошо известная эмблема дома Эсте, изображение паруса повторяется также в свадебной медали Лионелло. Смысл этой аллегии — наполненный ветром парус, накрепко привязанный к колоннообразной мачте, — обычно расшифровывают как олицетворение неподвластного ветрам (то есть превратностям судьбы) корабля жизни (или государства), идущего постоянным курсом. Фигуры же сидящих мужчин, по предположению Хилла, могут символизировать протяженность разумной человеческой жизни — от юности, времени формирования личности, до умудренной опытом старости.

Итог разнообразным художественным исканиям Пизанелло феррарского периода подвела свадебная медаль Лионелло д'Эсте, исполненная в 1444 году по случаю бракосочетания маркиза с дочерью Альфонсо Арагонского. Политическая важность союза с неаполитанским королевством, в большой мере обусловившая ту пышность и изобретательность, которые сопровождали свадебную церемонию и следовавшие за ней празднества, описанные, в частности, Гуарино да Верона⁴³, косвенно сказались и на характере медали 1444 года, явившейся одним из звеньев в цепи матримониальных мероприятий. Именно важность события, послужившего поводом для заказа медали, определила ее увеличенный по отношению к другим феррарским медалям размер, несколько идеализированную трактовку портретного образа, содержание аллегии на обороте, а также такую деталь, как буквы GE·R·AR в верхней части аверса, служащие началом слов „Gener Regis Aragonum“ (зять короля Арагонского). Но вовсе не перечисленные особенности возводят это произведение в ранг шедевров мирового медальерного искусства. В его монументальности, ясной четкости пластической и композиционной структур, тонком соответствии лицевой и оборотной сторон, гармоническом равновесии деталей главная идея медали обретает подлинно ренессансную форму воплощения.

И.а. 70—71 Рациональное начало, лежащее в основе композиционного решения свадебной медали и выделяющее ее тем самым из всех предшествующих работ Пизанелло, где оно затрагивало только частные моменты, определило характер реверса, который в аллегорической форме содержит намек на брачную ситуацию⁴⁴ и где с новой силой проявила себя поэтическая грань дарования художника. Строгий ритм вертикалей и горизонталей, образующих как бы „костяк“ композиции и создающих четкую градацию пространственных планов, придает „многословной“ в обилии деталей сцене ясную обозримость и вместе с тем, смягчая главную схему введением округлых форм, сообщает ей должную меру изящества. Подвижная пластика, чью свободу несколько сдерживает умеренное использование резца, вносит в композиционное равновесие реверса динамику и легкость.

В аверсе медали чувство торжественного порядка становится лейт-мотивом. Его рождает точно найденное соотношение между портретным изображением Лионелло, поданным как бы сквозь призму гуманистических представлений о личности, и сложной системой надписей. Сосредоточенные в нижнем сегменте медальерного поля, они легли плавным полукружием под центральным мотивом и двумя параллельными полосами чуть ниже горизонтального диаметра, образуя как бы цоколь диска и одновременно сообщая бюсту твердую устойчивость. Благодаря введению горизонтальных членений чувство равновесия, достигаемое прежде почти эмпирически, обретает закономерность математической формулы. Завершающую ноту в композиционный строй вносит полоса букв GE·R·AR: упруго взметнувшаяся, подобно триумфальной арке, над головой Лионелло, она подчеркивает широту и свободу пространственного ритма аверса. То, что в предыдущих работах имело характер аккомпанемента, словесного комментария, декоративного украшения, становится главным элементом в создании прозрачной архитектоники свадебной медали, в которой находит выход напряженный поиск ренессансной гармонии образа, пронизывающей всю феррарскую серию. В этой связи Дегенхарт особо выделяет медаль 1444 года как открывающую новый этап в творчестве Пизанелло, этап претворения „статических ценностей в ренессансное чувство“.

Середина 1440-х годов, самый плодотворный период деятельности Пизанелло-медальера, застаёт художника в Римини, где он исполняет две медали для правителя города Сиджисмондо Пандольфо Малатеста и одну для его младшего брата Доменико, прозванного Малатеста Новелло.

Небольшой город в северо-восточной части Апеннинского полуострова, Римини, подобно Ферраре, обретает в годы правления Сиджисмондо (1432—1468) облик тирании ренессансного типа, в какие перерождаются в 15 веке многие североитальянские княжества и где самым естественным образом переплетаются придворно-рыцарские традиции с явлениями, принесенными гуманизмом⁴⁵. Унаследовавший от своих предков, правивших Римини с начала 12 столетия, воинские доблести, в тринадцатилетнем возрасте спасший город от посягательств папы Евгения IV, а в восемнадцать лет принявший командование вооруженными силами церковного государства, Сиджисмондо был не первым в династии Малатеста, кто из соображений престижа, а также следуя духу времени оказывал покровительство людям искусства, активно превращая свой двор в средоточие ученых, литераторов и художников. Стиль жизни придворного окружения Малатеста представлял типичную для Северной Италии эпохи кватроченто картину, обладая вместе с тем локальным своеобразием, определяемым яркой незаурядностью личности самого правителя города, в которой сконцентрировались порожденные новым строем об-

щественной жизни черты времени. Сложившиеся в кругу гуманистов представления о неограниченных возможностях человека, полнее всего выраженные Альберти в идеале „uomo universale“, нередко воспринимались североитальянскими тиранами весьма однозначно — как неограниченная свобода сильной личности, как освобождение не только от старых феодальных форм отношений, но и от всяких норм нравственности и морали. И в Сиджисмондо словно скрестились самые привлекательные и самые отталкивающие качества человека новой эпохи: крайний индивидуализм и тяга к прекрасному, жестокость и способность к поэтическому чувству, страсть к разрушению и могучий импульс созидателя.

Знаток фортификаций, приглашаемый для строительства крепостей даже за пределы Италии, изобретатель нового вида оружия, правитель Римини, служивший как кондотьер самым разным государям, не раз коварно нарушал свои обязательства во имя более выгодной сделки или подчиняясь мимолетному порыву души и тем самым увеличивал круг своих многочисленных врагов. Еще в ранней молодости расторгнув брачный контракт с дочерью впавшего в немилость кондотьера Карманьолы и „забыв“ при этом возратить деньги и подарки, а затем „погубив“ двух своих жен, Сиджисмондо на всю жизнь сохранил любовь к Изотте дельи Атти, сделал ее хозяйкой своих владений, обессмертив ее имя в стихах, но еще более — в прекрасной мраморной гробнице с надписью „Divae Isottae Sacrum“ („Святилище божественной Изотты“), сооруженной в перестроенной по проекту Альберти церкви Сан Франческо, которая вошла в историю ренессансного искусства как Tempio Malatestiano (Малатестианский храм). В „Зале гирлянд“ и „Зале светочей“, двух парадных залах нового замка Римини, построенного по проекту самого Сиджисмондо⁴⁶, устраивались вечера, посвященные философии, а в присутствии Изотты — поэзии. Придворные литераторы — Базинио из Пармы, Порчеллио и Требанио — восхваляют первую даму государства в стихах, написанных в духе овидиевских элегий и составляющих свод из пяти книг, названный „Изоттеей“. Свои сочинения читали на этих вечерах и приезжие гости — священник Таддео из Болоньи, и Гуарино да Верона, и подвизавшиеся при дворе автор ученого трактата „О военном деле“ Роберто Вальтурио, и создатель поэтического сборника „Красивая ручка“ Джусто де Конти, и сами хозяева Римини⁴⁷. Иногда поэтические шпаги скрещивались в литературных турнирах, чтобы выяснить: „Можно ли быть изящным поэтом без знания греческих авторов“, как это делали Порчеллио и Базинио Пармский. Нередко „интеллектуальные пиршества“ украшались присутствием заезжих знаменитостей, таких, как гуманисты Франческо Филельфо или Поджо Браччолини, а гостивший в Римини поэт Антонио Кампана назвал стиль жизни двора Сиджисмондо „совершенно философическим“.

Новый открытый и гостеприимный быт повлек за собой необходимость архитектурных преобразований и соответствующего художественного оформления города, и уже предшественник Сиджисмондо Карло Малатеста, самый образованный человек в династии, использует для украшения своей резиденции талант молодого Гиберти, бежавшего в 1400 году из Флоренции от чумы. Если никаких следов деятельности Гиберти в Римини не сохранилось, то вполне ощутимым было пребывание в городе в годы правления Сиджисмондо таких мастеров, как Альберти, Пизанелло, его ученик Маттео деи Пасти, медальер и миниатюрист, поселившийся там до конца своей жизни, флорентийский скульптор и золотых дел мастер Агостино ди Дуччо, архитектор Маттео Нути, а в 1451 году Римини посетил прославленный живописец Пьеро делья Франческа, оставивший в Малатестианском храме свою фреску.

Пизанелло пробыл в Римини недолго, возможно около года (между 1445 и 1446 годами), но царившая при дворе атмосфера, порожденная процессом расширения сферы ренессансной культуры, явилась благоприятной почвой для дальнейшего развития его медальерного искусства. И, безусловно, существует самая прямая связь между новыми достижениями мастера и той средой, где они получают реализацию. Эта связь, впервые отчетливо прозвучавшая в серии феррарских медалей, идейно-художественные особенности которой несут прямой отпечаток гуманистического климата двора Эсте, предопределила всю последующую эволюцию творчества Пизанелло-медальера и обусловила нарастание в нем ренессансных элементов. Вместе с тем, порождение изменившейся социальной среды и нового культурного окружения, медали художника, как в зеркале, отразили специфичность североитальянской культуры середины 15 века с ее положительными и ограниченными сторонами, противоречиями и компромиссами, ее передовыми тенденциями и придворно-рыцарскими ограничениями. И это обстоятельство определило, быть может, наиболее существенную черту созданных Пизанелло в 1440-е годы портретных образов: в медалях правителей Феррары и Римини, членов семьи Гонзага и близких их окружению гуманистов он воплотил свой идеал человеческой личности, глубоко ренессансный, но наделенный особенностями, присущими североитальянской общественной среде. С наибольшей яркостью эта тенденция проявила себя в произведениях, исполненных в Римини.

Одна из медалей Сиджисмондо Пандольфо Малатеста, называющая его „*Arimini et Romane Ecclesie Capitaneus Generalis*“ („Правитель Римини и главнокомандующий войсками Римской церкви“), датирована 1445 годом⁴⁸. Заказанная по случаю получения от папы Евгения IV титула *capitano generale* войсками церковного государства⁴⁹, она, по справедливому предположению Хилла, хронологически является второй. Оче-

видно, пожалование титула совпало с временем завершения той медали, где Сиджисмондо назван „*Agimini Fani*“ („Правитель Римини и Фано“) ⁵⁰, что побудило его заказать другую медаль, с обозначением нового почетного звания. Созданные в течение одного года, изображения Сиджисмондо вместе с тем существенно отличаются друг от друга, воплощая разные грани образа этой противоречивой и яркой личности. Портрет-тип, портрет-символ, кватрочентистская медаль объективно не могла дать психологически развернутой характеристики, и Пизанелло словно сознательно членит образ на два контрастных по звучанию решения.

Ил. 78, 79 В ранней (на обороте — Сиджисмондо в рост в полном военном облачении между гербом Малатеста и шлемом, увенчанным головой слона ⁵¹) чувствуется прямое влияние свадебной медали 1444 года с ее торжественным строем, изысканной четкостью силуэта, свободой пространственного ритма, и Сиджисмондо, подобно Лионелло, — это гуманистически образованный аристократ, сильный, сдержанно-спокойный, властный. Но в отличие от последней феррарской медали, где присутствует элемент некоторой идеализации, в облике Сиджисмондо более остро выявлена его индивидуальная природа, связанная со стремлением художника, преодолев ограничивающие возможности профильной схемы, раскрыть неоднозначную сущность модели, ее многогранность. Большая нагрузка ложится на светотень, которая своей сложной игрой как бы открывает „второй план“ образной характеристики, скрытый за яркой определенностью выделенных черт. Благодаря этим особенностям четко выраженная в портрете Малатеста идея его личной исключительности, безусловно несущей отсвет исключительности сословной, воспринимается естественно и органично, как отражение индивидуальных качеств человека, обладающего внутренней незаурядностью. И сам оттенок социальной идеализации, который почти никогда не исчезал в портретах Пизанелло, развивавшихся преимущественно в границах придворного типа портрета, окрашивается новым смыслом.

Ил. 80, 81 Во второй медали (на реверсе — скачущий верхом рыцарь на фоне замка ⁵²) спокойная гармония образа сменяется суровостью. Точеный силуэт уступает место активной пластике крупных масс, призванных передать конкретное могущество портретируемого — его физическую силу. Легкое изменение в пропорциях лица подчеркивает величину челюсти и подбородка. Слово „*generalis*“, вынесенное за пределы круговой надписи и поме-

щенное непосредственно под бюстом, образует подобие скульптурного постамента.

В торжественном облике утонченного аристократа и грубоватой силе военачальника четко угадывается тип человека новой эпохи, хотя и увиденный художником не без призмы сословных представлений. Но в какой мере отразили рассмотренные медали сложную противоречивость портретируемого? Правитель княжества во всей его nobiltà и суровый кондотьер — таков, по существу, диапазон пизанелловской характеристики Сиджисмондо, естественно исключающий какой-либо намек на те стороны его личности, которые дали основание Эннею Сильвию Пикколомини назвать последнего „нравственным чудовищем“⁵³. И в этой „необъективности“ с точки зрения более позднего искусства восприятия сложной человеческой индивидуальности, каковой в действительности был правитель Римини, в односторонней и явно положительной его оценке проявляются не только исторически ограниченные задачи и возможности портрета первой половины 15 века, не только „дипломатичность“ придворного художника, видевшего в модели угодные самой ей качества, но вместе с тем, и это важно подчеркнуть, „психологический оптимизм первого кватрочентистского поколения, его детски наивная вера в доброту человеческой природы, в правоту и чистоту свободно развивающихся страстей и аффектов“⁵⁴.

С Римини также связана одна из двух медалей Пизанелло, стоящих особняком в созданной им галерее портретных образов. Это медаль правителя Чезены Доменико Малатеста, известного более как Новелло Малатеста⁵⁵, которая вместе с исполненной в 1447 году в Мантуе медалью Чечилии Гонзага с наибольшей полнотой воплотила поэтическую грань дарования художника.

Ил. 82, 83

Образ младшего Малатеста, миловидного юноши с чистым профилем и по-девичьи хрупкой шеей, разительно отличается как от портретов его брата, так и от всех мужских портретов Пизанелло. В нем не только не выделено устойчивых, определенных, ярких сторон характеристики, создающих в совокупности ощущение сгустка жизненной энергии, готовой в любое мгновение нарушить спокойствие модели. Напротив, в лице Доменико при всей его пластической определенности присутствует оттенок неуловимой изменчивости, вносимый моделирующей светотенью, который позволяет угадывать тонкость внутреннего мира юноши. Ни примитивная импульсивность ранних портретов, ни более сложная и развитая „духовность“ героизированных образов Лионелло и Сиджисмондо, но трепетная одухотворенность юности становится пафосом медали Малатеста Новелло, сближая ее тем самым с эстетическим идеалом итальянского искусства второй половины века. Главный мотив медали, определивший ее образное решение, находит соответствующий отзвук

в струящемся ритме волнистых прядей волос, в изяшных линиях элегантного платья, в поэтической интонации реверса, где хрупкая фигурка Малатеста в воинском облачении склонилась в молитве у подножия распятия⁵⁶.

Необычный для Пизанелло эмоциональный строй медали Доменико делает ее на первый взгляд чуждой основной направленности его портретного творчества. Более того, здесь предпринята попытка доступными для 15 века средствами „коснуться“ тех „представлений души“ модели, которые в кватрочентистском портрете, как правило, оставались вне поля внимания художников, видевших свою задачу в утверждении и прославлении человека, а не в познании сложности его внутреннего мира. И тем не менее это произведение не только не выходит за границы интересов и возможностей Пизанелло-портретиста, но, концентрируя в себе наиболее важные особенности его исканий середины 1440-х годов, оно по-новому раскрывает диапазон североитальянского портрета с заложенными в нем эволюционными способностями и особую природу поэтического мировосприятия художника. Изображение Доменико могло появиться именно в те годы, когда Пизанелло проявлял повышенный интерес к передаче психологического склада человека, а утонченная внешность юноши стала тем внешним импульсом, который побудил мастера подчеркнуть в его портретной характеристике духовное начало.

Ил. 84, 85

Полное разрешение отмеченная тенденция нашла в медали Чечилии Гонзага, по праву считающейся подлинным шедевром мирового медальерного искусства⁵⁷. В судьбе этой юной девушки, единственной дочери правителя Мантуи, как бы оживают истории многих героинь новелл Боккаччо и Саккетти. Получившая блестящее воспитание в „Casa gioiosa“ Витторино да Фельтре, уже в десять лет свободно владевшая греческим и латинским языками, восемнадцатилетняя Чечилия вопреки воле отца постриглась в 1444 году в монахини, предпочтя обет безбрачия союзу с предназначенным ей в мужья Оддантонио да Монтефельтре⁵⁸. Впоследствии она была канонизирована церковью под именем св. Клары.

Как и в случае с Доменико Малатеста, эмоционально-образный строй самой прославленной медали Пизанелло в значительной мере обусловлен внешним обаянием Чечилии и той романтической легендой, которая окружала ее личность. Тонкой поэзией, лиризмом, элегичностью окрашена и трактовка ее портрета, и интерпретация аллегорической сцены на обороте. Единственный женский образ в медалях художника, изображение Чечилии Гонзага композиционно восходит к луврскому портрету „Принцесса из дома д'Эсте“, исполненному в 1430-е годы, повторяя тот же поясной обрез фигуры, поворот вправо, тип костюма и прически. Но именно по контрасту с внешним сходством двух этих произведений особенно явно выступает качественная новизна медальерного портрета, отра-

жившего творческую зрелость Пизанелло. В нем все пронизано непринужденной естественностью, полностью растворившей в себе скованность и напряженность портрета живописного, — несколько расслабленная поза модели, сообщающая силуэту мягкую грацию, свободно распадающаяся прическа девушки, скрепленная двойным кольцом лент, спускающиеся на лоб легкие завитки волос, придающие очертанию головы простую и очаровательную форму. Подвижная светотень, присущая всем работам художника зрелого периода, в медали Чечилии Гонзага особенно неуловима. То словно „размывая“ контуры чистого профиля и обволакивая чуть припухлые черты лица световоздушной дымкой, то подчеркивая гибкие линии силуэта длинными полосами света, она создает тот особый поэтический „микроклимат“ медали, который в свою очередь рождает представление о сложности внутренней жизни модели.

Та же атмосфера поэзии и элегической грусти доминирует в композиции оборота, повествующего в аллегорической форме о судьбе героини и переводящего в зрительные образы текст надписи, окаймляющей ее портрет, — „Cecilia virgo“ (Чечилия-девственница). Она растворена в суровом пустынном пейзаже, преобразенном присутствием тонкого месяца (символ Дианы, девы) в таинственный мир, наполненный тишиной ночного безмолвия, в полуобнаженной девичьей фигурке, сидящей возле единорога (символа чистоты)⁵⁹, в самой прозрачной мелодике ритма, организующего сцену. Но настроение изменчивости, эфемерности, хрупкости, вторящее образу юного существа, покидающего мир земных радостей, сочетается в реверсе медали Чечилии Гонзага с чувством ясной гармонии и порядка, которое оставляет композиционное решение. Этот реверс — один из самых „ренессансных“ у Пизанелло с формальной точки зрения: в нем достигнута исключительная (и по художественному эффекту и по принципу построения) для его медалей пространственная глубина, создаваемая движением уходящей вдаль гряды холмов, а соотношение фигур и предметов первого плана придает композиции динамичное равновесие.

К мантуанскому периоду деятельности Пизанелло относится стилистически однородная, хотя и неодинаковая по художественному качеству группа медалей, где даны изображения трех личностей, связанных с самой передовой областью итальянской ренессансной культуры — гуманизмом: Витторино да Фельтре (1445—1446)⁶⁰, Пьера Кандидо Дечембрио (1447—1448)⁶¹ и молодого ученика Витторино — Белотто Кумано (1447)⁶². Особый характер жизненного предназначения людей, посвятивших себя гуманистической науке, специфичность занимаемого ими в социальной структуре общества места, высокая оценка их современниками нашли отражение в возникновении нового варианта портретной композиции, используемой художником в медалях упомянутых персонажей. Ее глав-

ная особенность — уменьшенный по отношению к предыдущим работам размер медальерного диска (65, 58, 80), сообщающий образам некоторую камерность звучания. Но если в малых медалях Лионелло д'Эсте в соответствии с размером аверса уменьшались и портреты маркиза, в новой группе произведений художник оставляет их крупными, и погрудные изображения Витторино, Дечембрио, Кумано почти целиком заполняют по вертикали поле лицевой стороны медали, не оставляя места для традиционной круговой надписи, в силу чего, разомкнутая в центре, она уподобляется двум круглым скобкам, замыкающим портрет слева и справа. Пытаясь отыскать иные, нежели в медалях принцев и кондотьеров, формы для воплощения достоинств людей новой формации, значительных не благородством происхождения, не принадлежностью к клану сильных мира сего, не физической силой и храбростью, но своей интенсивной духовной жизнью и интеллектом, Пизанелло композиционно акцентирует роль портретного изображения, с тем чтобы сосредоточить внимание на раскрытии внутреннего мира модели.

Лучшая среди них — медаль Витторино Рамбальдони да Фельтре, подвизавшегося с 1423 года в Мантуе и основавшего там знаменитый „Дом радости“, где вместе с наследниками маркизов Гонзага воспитывались по новым методам дети отнюдь не столь знатного происхождения. Исполненная, скорее всего, в последний год жизни Витторино да Фельтре либо вскоре после его смерти (2 февраля 1446 года), эта медаль, сохранившая облик известного гуманиста и педагога, обладает безусловной иконографической ценностью. Вместе с тем это один из самых глубоких портретных образов Пизанелло, где ему удалось показать сложность живого человеческого характера, яркую индивидуальность, одухотворенную мыслью и чувством. С большим мастерством и точностью в медали воссоздан физический облик Витторино, в котором отразились не только разрушительные следы времени, испещрившие кожу его лица морщинами и складками, но жизненный опыт человека, завершающего свой земной путь, его скромность и мудрая простота. В трактовке портрета господствует настроение сосредоточенности, раздумья, некоторой отрешенности. Тонкий, словно прочерченный острым штифтом по бумаге контур лица и гладкая моделировка едва выступающих над фоном объемов головы сообщают образу просветленную ясность, гармонирующую с состоянием душевного покоя.

С удивительным тактом найдена Пизанелло композиция для оборота медали, полностью тождественная идее портрета как в художественном отношении, так и глубиной заключенного в ней смысла. В отличие от своих ученых коллег почти не оставивший литературного наследия, Витторино да Фельтре вошел в историю итальянского гуманизма как талантливый педагог и воспитатель, максимально раскрывший себя в прак-

тической деятельности творца новой личности. И художник избирает в качестве аллегорического аналога его портрету изображение пеликана, кормящего птенцов мясом, вырванным из собственной груди. Традиционно используемое в христианской иконографии как символ искупительной жертвы Христа, оно обретает в контексте медали новый смысл — беспредельной преданности учителя своим ученикам⁶³. Компактная, напоминающая туго скрученную пружину группа пеликана с птенцами органично вписывается в диск реверса, несколько перегруженного надписями, опоясывающими изображение двумя широкими рядами.

Если в характеристике старого гуманиста оттенок сословной принадлежности отсутствует в силу своей чужеродности самому типу личности Витторино, представляющего новое поколение людей эпохи Ренессанса, так сказать, в „чистом виде“, то отсутствие этого характерного для медалей Пизанелло признака в портрете Лодовико Гонзага может объяснить дальнейшая эволюция мировосприятия художника.

Исполненная в 1447—1448 годах, медаль правителя Мантуи маркиза Лодовико II Гонзага⁶⁴ стилистически предвосхищает последние произведения Пизанелло. В ее пластическом языке уже появляется та абсолютная свобода, широкая живописность и энергичная сила, из которых складывается монументальный стиль художника неаполитанского периода и ясно ощутимы особенности изобразительного языка мантуанских росписей. Нельзя сказать, правда, что медаль Лодовико с эстетической точки зрения принадлежит к лучшим творениям мастера. В ней чувствуется некоторая незавершенность переходного состояния, когда на смену отдельным устоявшимся принципам изображения приходят новые. Но по силе и точности характеристики, глубине психологического обобщения это произведение — одно из самых поразительных.

Изобразительный строй портрета чрезвычайно прост и лаконичен. Ни парадного платья, но лишь строгого рисунка доспехи, ни причудливого головного убора, а только маленькая шапка-скуфейка, плотно натянутая на бритый затылок, никаких мелких подробностей, дабы не отвлек внимания от внутреннего смысла образа. В абрисе показанной погрудно фигуры отсутствует обычное для Пизанелло стремление к элегантному и красивому силуэту. Напротив, здесь преобладает тяжелый, рубленый ритм. Изображение складывается из крупных, почти геометрических объемов: могучий квадратный торс, слегка развернутый спиной на зрителя, шарообразная голова, сидящая на плотной короткой шее, большие угловатые формы⁶⁵.

Благодаря предельному лаконизму языка и обобщенной трактовке каждый из аспектов образной характеристики наделяется в портретной медали Лодовико оттенком общезначимости, и выделенные художником физические и духовные качества модели реализуются не в узколичност-

ном плане, как присущие отдельному индивиду, но в их общечеловеческом смысле и значении, как сумма наиболее существенных черт человека новой эпохи. Мантуанский маркиз предстает в медали Пизанелло во всеоружии своих добродетелей. Это тот Лодовико, который был умным и дальновидным политиком, умело лавировавшим между Миланом и Венецией, правителем города, активно занимавшимся его благоустройством, воспитанником Гуарино, покровительствовавшим гуманистам, живо интересовавшимся античной литературой, эпиграфикой, театром. Его могучее тело излучает физическое здоровье и жизненную энергию, в некрасивом лице — волевое начало и острый ум. Но главное в характеристике — ощущение личной значительности Лодовико, создаваемой не социальным престижем, парадным платьем или особенно горделивой осанкой, но его человеческим достоинством, его собственным интеллектом — персональными качествами. И в этом аспекте образной трактовки зрелое искусство художника отразило такое понимание личности человека, которое было важнейшим завоеванием гуманизма Возрождения.

В этом смысле изображение Лодовико Гонзага служит самым объективным критерием ренессансной значимости той области творчества Пизанелло, где оно имеет дело с медалью. Если Пакканьини прав, предполагая, что это произведение наряду с медалями Джанфранческо и Чечилии, а главное, вместе с грандиозной фамильной Tavola Rotonda составляло часть „прославительной“ программы, задуманной Лодовико в связи с получением полномочий главы мантуанского маркизата, можно было ожидать иного образного решения и от портрета вдохновителя этой программы. Вспоминая, что главный пафос живописной эпопеи заключался в возвеличивании рода Гонзага, и прежде всего — самого Лодовико, а ее литературная канва и геральдический характер указывали на источники, служившие маркизу ориентиром для престижных соответствий, было бы естественно предположить, что и в портретном изображении заказчика доминируют аналогичные идеи и формы. Однако в творческом сознании Пизанелло медаль и связанный с нею портрет существовали как бы в особой плоскости. Поэтому в те же годы, когда его кисть воссоздавала на обширных поверхностях стен мантуанского зала рыцарский мир в его конкретных, но уже подернутых пеленой легенды очертаниях, воссоздавала с трезвостью современного человека и зрелым мастерством большого художника, но в формах, скорее завершающих прошлое, нежели начинающих будущее, — его перо рождало переводимые затем в бронзу образы, в которых раскрывалась атмосфера настоящего. И потому портретную характеристику заказчика рыцарского эпоса определяют гуманистические представления о человеческой личности.

На оборотной стороне медали Лодовико изображен в виде полководца, уверенно восседающего на прекрасном коне⁶⁶. Неоднократно

встречавшийся в произведениях Пизанелло мотив всадника⁶⁷ наделяется здесь особым значением. Его смысл тождествен смыслу конного памятника, широко распространенного в искусстве итальянского Возрождения. Выразительное зрелище всадника, подчиняющего своей воле сильное животное, стало одной из самых убедительных в своей наглядности форм воплощения ренессансной идеи прославления человеческой личности⁶⁸. И хотя Пизанелло не имитирует внешнюю форму скульптурного монумента — конь Лодовико стоит не на пьедестале, а на земле, — пафос, вкладываемый художником в изображение конной группы, ставит ее в один ряд с кондотьером Джованни Акутто в фреске Уччелло и донателловским Гаттамелатой. В своем композиционном лаконизме, монументальности, величавой и торжественной патетике оборот медали становится достойным аккомпанементом общественному звучанию портретного образа.

Последний достоверно известный период деятельности Пизанелло развертывается в Неаполе, куда художник переезжает в конце 1448 года по приглашению Альфонсо Арагонского и где между 1449 и 1450 годами он исполняет три медали для короля и одну в честь его камергера, испанского дворянина Иниго д'Авалоса, маркиза Пескаро (1449)⁶⁹.

Уже отмечалось, что роль Пизанелло при неаполитанском дворе не ограничивалась рамками персонального творчества⁷⁰. Возглавляя обширную мастерскую, он занимался организацией и украшением нового придворного быта, претворяя в реальность честолюбивые планы Альфонсо в кратчайшие сроки приблизиться к блеску самых богатых итальянских государств. Но и на этом разнообразном фоне его деятельность медальера была все-таки основной.

Альфонсо — первый среди королей Арагонской династии, кто приобрел к гуманистической культуре⁷¹. Стремясь окружить свой престол ореолом „просвещенного монарха“, он, подобно большинству североитальянских правителей, привлекает на службу в Неаполь Лоренцо Валлу, Антонио Беккаделли, Бартоломео Фацио, читает труды античных авторов, коллекционирует произведения древнего искусства, особо выделяя среди них монеты. В откровенной политике престижа роль и значение портретной медали были ему хорошо известны, что подтверждает, в частности, письмо Гуарино да Верона 1447 года, содержащее намек, что самой достойной формой сохранения человеческой славы в искусстве является медаль⁷². В свете сказанного вполне понятно радушие Альфонсо по отношению к Пизанелло: последнему открывается доступ в королевские покои со всеми вытекающими из этого привилегиями, назначается ежегодная плата в четыреста золотых дукатов, доход с соляных копий в местечке Франкавила в районе Аbruцци⁷³.

Но не только Неаполь нуждался в художнике. Для самого Пизанелло, приехавшего туда в апогее творческой зрелости и артистической славы,

атмосфера арагонского двора с его размахом, богатством, жадной переустройств, рождавших иллюзию новых возможностей, была самой благоприятной. Прервав по неизвестным причинам работу над живописным циклом в Мантуе, он перенес его монументальный пафос, его грандиозность и масштаб в стиль неаполитанских медалей.

Ил. 90, 91

Лучшая среди них — датированная 1449 годом медаль Альфонсо, называющая его „Triumphator et Pacificus“ („Победитель и миротворец“) ⁷⁴. Она оптимально выразила дух арагонского королевства, то, чего ждали от художника и на что было способно его искусство. Шкала характеристических параметров портретного образа в этой медали как бы лежит над всем, что было найдено Пизанелло прежде. Это официальное изображение августейшего монарха со всеми регалиями его королевского достоинства и воинской доблести, представленного во всем могуществе и силе. Здесь нет полутонов или намеков, рассчитанных на тонкость ассоциативного восприятия. Здесь все названо своими именами, четко определено в своем значении, наделено громкостью звучания мощного заключительного аккорда. Впервые рядом с портретным бюстом на лицевой стороне медали появляются сюжетные мотивы: слева и справа от погрудного изображения Альфонсо помещены шлем и корона, которая, вторя гордому движению слегка откинутой назад головы короля, показана в ракурсе *sotto in su*. Широкая, сочная, почти грубоватая пластика содержит в себе ощущение приподнятости и мощи. Важнейшее звено в раскрытии главной идеи медали составляет ее обратная сторона, где четыре ястреба-стервятника в ожидании дроба добычи окружили своего повелителя, возвышающегося над ними орла. Сопровождаемый надписью „*Liberalitas Augusta*“ („Милосердный император“), этот изобразительный мотив символизирует неотъемлемое качество могущественного монарха — его великодушие.

Ил. 88, 89

Почти неожиданна в этом соседстве трактовка портретного образа Альфонсо Арагонского в другой его медали, с красивым оборотом со сценой травли кабана и девизом „*Venator Intrepidus*“ („Охотник бесстрашный“) ⁷⁵. Интересно отметить, что эмоциональное содержание этого реверса если не вступает в прямое противоречие с характеристикой модели, то, во всяком случае, в противовес многим последним медалям художника не находит с ней полного согласования. Привлекательный многоплановостью композиции, динамикой пронизывающего ее движения, богатством пластического образа, основанного на эффектном сопоставлении разнообразных фактур, оборот второй медали воспринимается как ликующий гимн юной силе и мужеству, хотя, безусловно, его аллегорический смысл — прославление Альфонсо, утвердившего чужеземную династию своей военно-рыцарской доблестью ⁷⁶. По контрасту с ним портрет короля поражает не только отсутствием парадности, официоз-

ности, аффектированности, определивших образный строй первой медали, не только оглушающей атмосферой тишины и сосредоточенности, но явной интимизацией трактовки, камерностью звучания и одновременно — глубокой „психологичностью“. Репрезентативный пафос, приличествующий изображению высокопоставленного лица, сводится здесь к мотиву короны, сохраненному в композиционной структуре аверса, и, главное, к содержанию опоясывающей диск надписи с перечислением многочисленных владений и титулов „нового государя“⁷⁷. Сам же портретный образ антигероичен. Немолодой, чуть сгорбленный, Альфонсо предстает в своем человеческом, а не королевском облике, со следами усталости на лице, с задумчивым взглядом. Проникая в доступные немногим тайники души короля, портретная медаль Пизанелло помогает понять не раз описанную современниками сложную противоречивость его характера, в нем сочетались набожность испанца и интерес к языческой культуре, рыцарское благородство и изощренное коварство.

Как и почему в амбициозной атмосфере неаполитанского двора возникло такое изображение Альфонсо, сейчас сказать трудно. Но, привлекая на помощь некоторые сохранившиеся от этого короткого и интенсивного периода подготовительные к медалям рисунки, реконструирующие в совокупности процесс работы художника над образом короля, можно уяснить некоторые его особенности.

Две перовые зарисовки на одном из листов кодекса Валларди (Париж, Лувр, 2306)⁷⁸, запечатлевшие начальную и промежуточную стадии рабочего процесса, отразили возникновение художественного замысла и его последующую трансформацию. В нижней части листа помещен торопливый и свободный набросок полуфигуры Альфонсо, показанной несколько со спины. Исполненный с натуры, хотя и подчиненный уже определенной задаче, он „подсмотрел“ обыденное, расслабленное, „домашнее“ выражение лица модели, лишенное постоянной маски и в чем-то очень близкое изображению короля на второй медали. Следующий этап, отраженный в верхнем рисунке, сводится к уточнению характеристики образа, разработке композиции аверса и одновременно — попытке представить ее в материале графическими средствами. Портретный бюст очерчивается кругом, намечается расположение надписей и даты — XLVIII, вводится мотив короны. В живом движении быстрых штрихов пера, сообщающих очертанию головы Альфонсо жесткие, скульптурные формы, его облик словно на глазах преобразуется, облекаясь в броню неприступности. Исчерпывающее графическое воплощение художественный замысел получает в рисунке 2307 (Париж, Лувр)⁷⁹, использованном в зеркальном отражении для композиции медали „Triumphator et Pacificus“, в которой все аспекты найденного в рисунках образного решения еще более заостряются.

Ил. 72, 92

Зарисовки к последним медалям Пизанелло представляют двойной интерес. Рисунок с натуры, впервые легший в основу работы художника над портретным образом в начале 1430-х годов (вспомним графические решения для принцессы, императора Сигизмунда и т. д.), не только сохранил свое значение важнейшего элемента творческого процесса и на завершающей стадии деятельности мастера, но принял на себя более сложные и дифференцированные функции в соответствии с более зрелыми и развитыми формами портретного изображения. Длительность и трудоемкость процесса создания медали, распадающегося на ряд отдельных операций, привели к тому, что именно рисунок становится основой всей последующей работы. Не имея возможности видеть модель постоянно перед глазами, художник с особым вниманием относился к изготовлению графического портрета, должного с точностью запечатлеть неповторимый физический облик портретируемого и вместе с тем обладающего зрелостью и полнотой образного решения. На основании такого рисунка затем выполнялась восковая модель, а после отливки по нему же уточнялись детали. Фрагментарность рисуночного наследия Пизанелло лишает нас возможности познакомиться с подробными и законченными графическими решениями 1449 и 1450-х годов, но, вспоминая серию зарисовок к голове принцессы, можно с уверенностью предположить, что художник вряд ли обходился без подобных рисунков в работе над медалями. Подтверждение тому — рассмотренные выше листы, отразившие вместе со сложением композиционного замысла кропотливую работу над портретным образом, которая начиналась беглым наброском, сохранявшим полноту и свежесть непосредственного впечатления, и заканчивалась созданием графического эквивалента медали.

Подобно мантуанскому фресковому циклу, незавершенное состояние которого открывало возможность шаг за шагом проследить процесс рождения монументального живописного произведения со всей его проблематикой и техническими особенностями, последние медали Пизанелло и связанные с ними рисунки, завершающие творчество художника и тем более важные для оценки его исторического значения, раскрыли специфику рабочего метода мастера-медальера. В самой рационалистической структуре этого метода отразились особенности мышления художника нового времени. Его смысл — в последовательном и углубленном изучении натуры, в освоении и художественном претворении импульсов, рожденных окружающей действительностью. И одно только это обстоятельство служит весомым основанием для того, чтобы отнести творчество Пизанелло-медальера к наиболее значительным явлениям ренессансной художественной культуры.

Приложения

Примечания

Введение

1

Альберти Л.-Б. Вступление к „Трем книгам о живописи“. — В кн.: *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве*, т. 2. М., 1936. с. 26.

2

См.: *Beck J. H. Masaccio's early career as a sculptor*. — „The Art Bull.“, 1971, Jun., pp. 177—197.

3

См.: *Toesca P. La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Milano, 1912, 2 ed.-1966.

4

См.: *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy*, vol. 1. London, 1871.

5

См.: *Berenson B. The North Italian Painters of the Renaissance*. New York, Oxford, 1932.

6

См.: *Courajod L. Origines de la Renaissance (Leçons professées à l'Ecole du Louvre, 1887—1896)*, 3 vol. Paris, 1901.

7

См.: *Schlosser J. von. Ein veronesischer Bilderbuch und die höfliche Kunst der XIV Jahrh.* — „Jb. der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, 1895, 16, SS. 144—230.

8

Levi E. Francesco di Vannozzo e la lirica delle corti lombarde durante metà del secolo XIV. Firenze, 1908.

9

Toesca P. Storia dell'arte italiana, II, II Trecento. Torino, 1951.

10

См. также оценку североитальянского искусства у А. Вентури: *Venturi A. Storia dell'arte italiana*, v. 5. Milano, 1923—1924. В советской науке особое значение этих школ подчеркивает В. Н. Лазарев, который пишет, что у североитальянских художников „мы находим настолько оригинальные и смелые реалистические решения, что произведения поздних сиенцев и большинства флорентинцев кажутся бледными и вялыми по сравнению с их свежими и полнокровными работами“ (*Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения*, т. 2. Искусство Треченто. М., 1959, с. 222.)

11

Sandberg Vavalà E. La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento. Verona, 1926.

12

Coletti L. Storia della pittura italiana. I padani, v. 3. Novara, 1947. См. также: *Coletti L. Pittura veneta del Quattrocento*. Novara, 1953.

13

Pallucchini R. La pittura veneta del Quattrocento (Il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento). Bologna, 1955—1956. Книга представляет собой издание лекций, прочитанных в Болонском университете.

14

Ottino della Chiesa A. La pittura lombarda del Quattrocento. Bergamo, 1959.

15

См., в частности, лекции, прочитанные в 1935—1936 гг. в Болонье: *Longhi R. Il*

tramonto della pittura medioevale in Italia. Bologna, 1935—1936.

16

Важную роль в изучении североитальянского искусства 14—15 вв. сыграла организация ряда больших выставок. Например, прошедшие в 1958 г. выставки в Милане— „Ломбардское искусство от Висконти до Сфорца“ — и Вероне — „От Альтичьеро до Пизанелло“. (Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Catalogo della Mostra a cura di G. A. Dell'Acqua. Milano, 1958; Da Altichiero al Pisanello. Catalogo della Mostra a cura di L. Magagnato. Venezia, 1958.)

17

См., например: Longhi R. Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti. — „Pinacotheca“, 1928—1929, pp. 258—320; Id. Caravaggio. Roma, 1968, pp. 6—7.

18

См., в частности: Gengaro M. Umanesimo e Rinascimento. Firenze, 1954.

19

Vasari G. Le vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani. II ed., Firenze, 1568 (ediz. di G. Milanesi, Firenze, 1878—1885); Вазари Д. Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 2. М., 1962.

20

См.: Biadego G. Pisanus Pictor, note I-VI. — „Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti“. 1908—1913.

21

См.: Vallardi G. Disegni di Leonardo da Vinci, posseduti da Vallardi dal medesimo descritti ed in parte illustrati. Milano, 1855.

22

См.: Reist F. V. Pisano. — „Gaz. des Beaux-Arts“, 1877, t. 15, ser. 2, p. 119.

23

См., например: Both de Tauzia V. Pisano V. Notice des Dessins de la Collection His de la Salle exposés au Musée du Louvre. 1881; Ephrussi Ch. Pisanello. — „Gaz. des Beaux-Arts“, 1881, t. 24, ser. 2, pp. 166—181; Gruyer G. Pisanello. — „Gaz. des Beaux Arts“, 1893, t. 10, ser. 3, pp. 353—368; 1894, t. 11, pp. 198—218; 412—427; 1894, t. 12, pp. 290—304; 495—496.

24

Venturi A. Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari. I: Gentile da Fabriano e il Pisa-

nello. In Appendice. Catalogo Sommario dei Disegni del Pisanello, a cura di Jean Gouffroy. Ediz. critica. Firenze, 1896. (В дальнейшем: Venturi—Vasari.)

25

Hill G. F. Pisanello. London, 1905.

26

Degenhart B. Pisanello. Wien, 1940; 2-о ediz. Torino, 1945.

27

Dell'Acqua G. A. Pisanello. Milano, 1952.

28

Brenzoni R. Pisanello. Pittore. Firenze, 1952.

29

Coletti L. Pisanello. Milano, 1953.

30

Sindona E. Pisanello. Milano, 1961.

31

Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello. Milano, 1972, с вступительной статьей Dell'Acqua G. A. (В дальнейшем: Chiarelli R. — Dell'Acqua G. A. L'opera completa del Pisanello.)

32

Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco a Mantova. Milano, 1972.

33

Dell'Acqua G. A. Pisanello, p. 8.

34

См.: Zoega von Manteuffel K. Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona. Halle a. S., 1909. На материале исследований Мантейфеля был сделан затем подробный каталог М. Крашенинниковой с краткой аннотацией к каждому из рисунков. См.: Крашенинникова М. Каталог dei disegni del Pisanello nel Codice Vallardi del Louvre. — „L'Arte“, 1920, 23, pp. 5—23, 125—133, 226—229.

35

Попытка пересмотреть общепринятые и иногда некритические взгляды на ряд вопросов, касающихся творчества Пизанелло, и, в частности, на несколько недифференцированное отношение к существующей массе североитальянских рисунков первой половины 15 в., была предпринята Л. Маганьято, автором каталога выставки „От Альтичьеро до Пизанелло“. См.: Catalogo della Mostra „Da Altichiero a Pisanello“, pp. 4—5.

Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello e della sua cerchia. Firenze, 1966.

См. по этому поводу рецензию Л. Маганьято на книгу М. Фосси Тодоров ("Arte Veneta", 1968, 21, pp. 289—292), где автор справедливо отмечает, что для ранних рисунков Пизанелло формальный критерий не может быть признан плодотворным, поскольку их определяющим признаком является "невывяленность стиля", и для выяснения их аутентичности большую важность составляет их иконографический аспект.

Считающий себя последователем концепции Дегенхарта Пакканьини, привлекая в своем исследовании рисунки преимущественно как иконографический материал, исходит из того, что в применении к графике Пизанелло "графологический" анализ не всегда уместен и более плодотворным методом при изучении листов художника является учет их связи с его поэтическим миром и источниками культуры (*Paccagnini G.* Op. cit., p. 24).

Berenson B. Op. cit., p. 250.

Наиболее всесторонний анализ вопросов, связанных с проблемой "интернациональной готики", дан в каталоге выставки "Европейское искусство около 1400 г.", организованной в мае—июле 1962 г. в Художественно-историческом музее в Вене (см.: *Die Europäische Kunst um 1400. Katalog. Wien, 1962*). Краткий обзор историографии "интернационального стиля" содержится в статье А. Эмилиани (*Enciclopedia universale dell'Arte*, vol. 6. Venezia—Roma, 1962, pp. 312—315); см. также статью Л. Кастельфранки Вегас, посвященную общей проблематике "интернационального стиля", истокам этого художественного направления и его основным контурам: *Castelfranchi Vegas L.* Fortuna storica del "Gotico internazionale". — "Paragone", 1962, 155, pp. 60—74.

Coletti L. Studi sulla pittura del Trecento a Padova. — "Rivista d'Arte", 1931, n. 12, p. 360.

Pallucchini R. Op. cit., p. 41.

См.: *Castelfranchi Vegas L.* Il gotico internazionale in Italia. Roma, 1966, p. 30.

Bettini S. La pittura gotica internazionale a Verona. Dispense anno accademico. 1958—1959, pp. 120—123.

См.: *Longhi R.* Una Mostra a Verona. — "Approdo letterario", 1958, 4, p. 5.

Paccagnini G. Op. cit., pp. 120—125, 218—221.

Sindona E. Op. cit., p. 82.

Chiarelli R. Pisanello. Milano, 1952, p. 9.

Hill G. F. A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, vol. 1, 2. London, 1930.

Degenhart B. Pisanello, p. 8.

I

Истоки творчества Пизанелло

1. Проторенессансные тенденции в североитальянском искусстве 14 века

1

Об итальянской живописи 14 в., в частности о флорентинской школе, см. подробно: *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 188—216.

2

Из работ, посвященных истории Северной Италии, назовем следующие: *Cipolla C.* Storia delle signorie italiane dal 1313 al 1530. Milano, 1881; *Cipolla C.* La storia politica di Verona. Verona, 1954; *Brunetti M.* La formazione delle signorie italiane. Venezia, 1947; *Spangenberg H.* Cangrande I della Scala. Berlin, 1895; коллективный труд, посвященный истории Ломбардии: *Storia di Milano*, fond. Treccani, vol. 5, 6. Milano, 1955. См. также: *Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение, т. 1, 2. Л., 1947—1961; *Бернадская Е. В.* Классовые основы ранней итальянской синьории. — "Учен. зап. Смол. гос. пед. ин-та", 1953; коллективный труд "История Италии" (т. 1. М. 1971), где интересующему нас вопросу посвящены следующие главы: *Баткин Л. М.*, Период городских коммун, с. 200—269; *Бернадская*

Е. В. Политический строй итальянских государств. Синьории и принципаты, с. 295—336; Рутенбург В. И. Ранний капитализм. Городские восстания 14—15 вв., с. 273—295.

3

В Вероне, например, ожесточенной борьбой феодальных группировок Монтеки и Санбонифаччо воспользовался собственный военачальник Эццелино да Романо, опиравшийся на помощь Фридриха II Гогенштауфена. Захватив в 1236 г. власть в Вероне, Эццелино распространил свое господство на Падую, Верчелли, Тревизо, Беллуно, Фельтре. Тирания Эццелино просуществовала вплоть до его смерти (1259), а затем распалась. Однако коммунальное правление восстанавливается в Вероне только на четыре года. Уже в 1262 г. капитаном народа был избран Мастино делла Скала, ставший фактическим синьором города. С 1359 г. синьория Скалиджеро переходит в наследственную (Cipolla C. La Storia politica di Verona).

4

О пребывании Петрарки в Милане см.: Корелин М. В. Ранний итальянский гуманизм и его историография, т. 4. СПб., 1914, с. 325; см. также: Viscardi A., Vitale M. La cultura milanese nel secolo XIV.—In: Storia di Milano, vol. 5, pp. 594—597.

5

Ibid., pp. 590—591.

6

Сведения о состоянии образования в североитальянских городах содержатся в хрониках итальянских историков 14 в. Гальвано Фьямма и Бонвезина. Опубликованы впервые в: Miscellanea di storia italiana, t. 7. Torino, 1869, pp. 440—505. См. также: Vaccari P. Storia della Università di Pavia. Pavia, 1948.

7

Художественное развитие Венеции, также расположенной в Северной Италии, идет в 14 в. в несколько ином направлении, поскольку ее искусство в этот период еще не выходит за пределы византийской художественной системы.

8

О Томмазо да Модена см.: Coletti L. Tommaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta.—„Boll. d'arte“, 1925, pp. 291—318; Coletti L. L'arte di Tommaso da Modena. Bologna, 1933; Sandberg Vavalà E. Tommaso da Modena.—„The Journal of Walters Art Gallery“, 1940, 9, pp. 69—76;

Montuschi L. Tommaso da Modena miniato-ge.—„Paragone“, 1951, 17, pp. 13—26. Лазарев В. Н. Указ. соч., с. 227—234 (с обширным библиографическим перечнем).

9

Coletti L. I padani, p. 41. См. также статью Э. Арслана о Томмазо да Модена в „Enciclopedia universale dell'arte“, т. 7, с. 158).

10

О Джованни да Милано см.: Лазарев В. Н. Указ. соч. (полным указателем литературы, доведенным до 1958 г.).

11

Toesca P. La pittura e la miniatura nella Lombardia, p. 111.

12

Так, например, в сцене „Обручение св. Екатерины“ из церкви в Моккироло святая изображена одетой в богатое парчовое платье, с горностаевой накидкой, с распущенными светлыми волосами. В оратории возле Лентате, основанном советником Галеаццо Висконти знатным дворянином Стефано Порро, помимо рядной фрески „Семейство графа перед св. Стефаном“ с множеством острых портретов и детально изображенных костюмов выделяется „Страшный суд“ с группой праведниц—обнаженных молящихся женщин. А в церкви в Вибольдоне выделяются два тондо с изображениями Адама и особенно Евы в прозрачной тунике, сквозь которую просвечивает обнаженное тело (см.: Toesca P. Il Trecento, pp. 246—248).

13

Ср., например, сцену „Обручение св. Екатерины“ и фигуры святых на пилястрах церкви Сан Франческо в Лоди с некоторыми миниатюрами „Золотой книги“ (воспроизведены в кн.: Dell'Acqua G. A. Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. fig. 16., Milano, 1959).

14

Альтикьеро и Аванцо посвящена огромная литература, выясняющая, в частности, сложный вопрос о размежевании их работ. Доведенный до 1958 г. подробный указатель литературы приводится в указанной выше книге В. Н. Лазарева. Из более поздних трудов назовем следующие: Arslan E. Altichiero ed Avanzo.—В кн.: Enciclopedia universale dell'arte, 1959, 1, pp. 226—229; Id. Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone.—„Commentari“, 1960, pp. 103—106; Krufft H. W. Altichiero und Avanzo; Untersuchungen zur Oberitalieni-

schen Malerei des ausgehenden Trecento. Bonn, 1966.

15

Toesca P. Il Trecento, p. 784.

16

Правда, как типичные североитальянцы Альтикьеро и Аванцо не могут до конца усвоить логику и ясность джоттовского языка. Интерес к отдельному, частному, разнообразному все-таки всегда преобладает в их художественном восприятии. Поэтому фрески нередко кажутся перенасыщенными действующими лицами, переполненными вставными эпизодами, в некоторых из них не встретишь, по выражению Б. Бернсона, „удачно не заполненного пространства“. Вместе с тем эта их особенность, названная Э. Зандберг Вавала „*losquacità*“ („болтливость“), является ответом на новые задачи, стоящие перед художниками конца треченто. Ее рождает желание воссоздать красочность жизни, запечатлеть лица, фигуры, людские толпы, то есть представить со всей непосредственностью мир в разнообразии его частных проявлений.

17

Э. Арслан считает эту фреску ранней работой Альтикьеро и относит ее к допадуанскому периоду на том основании, что в этом произведении, как кажется автору, Альтикьеро особенно приближается к Джотто. См.: *Arslan E. Altichiero ed Avanzo*, p. 226.

18

См.: *Toesca P. Il Trecento*, p. 792.

2. Поздняя готика в Северной Италии

1

Courajod L. Op. cit.

2

Особая роль в формировании искусства „интернационального стиля“ принадлежит Авиньону. Этот город, куда с 1308 по 1377 г. был перенесен папский двор, становится в 14 в. крупным культурным центром, в который стекались интеллектуальные и художественные силы всей средневековой Европы (Марсилий Падуанский, Луиджи Марсилья, Петрарка и др.). В 1340 г. туда приезжает Симоне Мартини в сопровождении своего помощника Маттео Джованетти и других итальянских мастеров, среди которых, в частности, находился такой талантливый художник, как автор „Кодекса св. Георгия“ из Ватикана

(*Castelfranchi Vegas L. Op. cit.*, fig. 8). И если Авиньон не может считаться местом происхождения „интернациональной готики“, то вместе с тем это был город, в котором впервые сложились условия для ее возникновения, сформировалась космополитическая атмосфера, которая потенциально сделала возможным рождение подобного художественного направления. В 1344 г. в росписях Папского дворца и Чертозы Вильнёв впервые объединились элементы французской и итальянской культуры, давшие первые „интернациональные“ плоды в самой Франции в 1365—1375 гг. и затем распространившиеся через многочисленные каналы (миграция художников, „странствия“ произведений и т. п.) в различные уголки Европы. Другим важным очагом, способствовавшим сложению нового стиля, была Прага.

3

Собственно „интернациональный“ период европейской поздней готики начинается около 1380 г., как это подчеркивают авторы статей уже упомянувшегося каталога выставки „Европейское искусство около 1400 г.“. См., в частности: *Sterling Ch. Die Malerei um 1400*, SS. 66—78; *Benesch O. Zeichnung*, SS. 240—245. Об этом же свидетельствует краткий обзор основных памятников „интернационального стиля“ в различных странах Европы, сделанный Л. Кастельфранки Верас: *Castelfranchi Vegas L. Op. cit.*, pp. 12—18; см. также: *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 206, 240, 250.

4

Пробуждение интереса к проблеме „интернациональной готики“ хронологически совпало с возникшими в конце 19 в. дискуссиями о происхождении и истоках Ренессанса. Поэтому на первых порах истолкование и оценка „интернационального стиля“ зависели от того, какую позицию в споре медиевистов и сторонников Ж. Мишле и Я. Буркгардта занимал данный исследователь. Так, для Л. Куражо, по мнению которого „*gothicité universelle*“ позднего средневековья — переходная стадия к „золотому веку“ Ренессанса, Франция являлась „родиной“ „интернациональной готики“ и в этой связи родиной Возрождения. Приоритет Франции в формировании нового искусства поддерживал также А. Дюпон (*Dupont A. La peinture gothique*. Geneva, 1954).

5

Э. Панофский одним из первых указал на своеобразие „интернациональности“ европейского искусства рубежа 14—15 вв.,

посвятив истокам этого направления и социальному окружению, его породившему, целую главу в своем труде о нидерландской живописи (см.: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Cambridge (Mass), 1953, pp. 51—62*). См. об этом же: *Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm, 1960, pp. 156—161*. См. также посвященные анализу социальных истоков „интернационального стиля“ статьи Шульте-Нордхольта (*Schulte-Nordholt H. Die Geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400. — В кн.: Die Europäische Kunst um 1400, SS. 27—51*) и О. Пехта, который, рассматривая готику периода 1400 г. как общеевропейский язык искусства, дает также обзор исторической ситуации, обусловившей его возникновение (*Pächt O. Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache. — В кн.: Die Europäische Kunst um 1400, SS. 57—76*).

6

Целый ряд художественных явлений европейского искусства, возникших в хронологических рамках „интернационального стиля“, по своему существу и значению превосходят это направление и во многих аспектах от него отрываются. Так, в статуях Клауса Слютера, миниатюрах братьев Лимбург, в миниатюрах Губерта и Яна ван Эйков, в скульптурных портретах Петера Парлерджа процесс распада старого строя форм и перехода в новое качество намечается с особой очевидностью (см.: *Лазарев В. Н. Указ. соч., с. 92*).

7

Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art, p. 161.

8

Pächt O. Op. cit., S. 75.

9

Из работ, в которых рассматривается проблема итальянской поздней готики, назовем следующие: *Venturi A. Storia dell' arte italiana, 1911, v. 7, p. 1, pp. 127—330*; *Longhi R. Il tramonto della pittura medioevale in Italia; Gnudi C. La pittura italiana, v. 1. Milano, 1959, pp. 161—196; Pallucchini R. La pittura veneta del Quattrocento (il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento); Martindale A. Italian art and the International Gothic Style. — „Apollo“, 1962, n. s. 76, 4; Longhi R. Qualche aggiunta antologica al „Gotico internazionale“ in Italia. — „Paragone“, 1962, 155, pp. 75—80. Arslan W. Riflessioni sulla pittura gotica internazionale in Lombardia del tardo Trecento. — „Arte Lombarda“, 1963, 8, pp. 25—66;*

Castelfranchi Vegas L. Il gotico internazionale in Italia

10

О том, какое место занимала Франция в формировании ломбардской культуры, ярко свидетельствует уже упоминавшийся книжный инвентарь павийской библиотеки. Среди содержавшихся в ней 988 названий особенно широко были представлены книги на французском языке, свидетельствующие о крепости и живучести традиций литературы Франции и в тот период, когда в Италии переживает расцвет национальная литература. Наряду с рыцарскими романами (три названия из каролингского цикла, семь названий из цикла куртуазных романов „круглого стола“, „Роман о розе“, шесть названий из средневековых вариантов поэм классического содержания о Геракле, Александре Великом и т. п.) большое место занимает здесь своего рода вульгарно-научная литература: энциклопедии, истории, хроники и т. п., французские переводы Аристотеля, Боэция и др. Один из сыновей Бернабо Висконти просит в письме своего корреспондента прислать ему те французские романы, которые отсутствуют в богатой библиотеке отцовского дворца. Интерес к французскому рыцарскому миру подтверждает и такая деталь, как известие хрониста о том, что сам Бернабо наделяет своих многочисленных бастардов именами персонажей французских романов: Ланселот, Изотта, Джиневра, Сагмороро и т. п. Приблизительно такой же была структура библиотеки Гонзага и д'Эсте, определившая впоследствии вкусы Боярдо и Ариосто (см.: *Viscardi A., Vitale M. La cultura milanese nel secolo XIV, pp. 571—584*).

11

Ярко обрисована эта сторона интересов Джан Галеаццо Гуковским (см.: *Гуковский М. А. Англезия Висконти. — В кн.: Итальянское Возрождение. Л., с. 21—46*).

12

Из старой хроники Гальвано Фьямма, известно, что расцвет придворной жизни в Ломбардии начинается с момента прихода к власти Аццоне Висконти, чей брак с Катериной Савойской сопровождался пышными празднествами. При нем же впервые были введены определенные нормы придворного церемониала, получившие свое законченное и крайнее воплощение при Джан Галеаццо Висконти. Новый церемониал, введенный Джан Галеаццо при дворе, красочно описан гуманистом Пьером Кандидом Дечембрио в „Жизнеописаниях Филиппо Мариа Висконти“. Вот некоторые

приведенные им факты. Строго контролировались посещения дворца. Специальные воины-гвардейцы, круглосуточно дежурившие в воротах замка, регистрировали всех приходящих и уходивших, указывая мотивы визитов. Существовала сторожкая иерархия в рядах придворных. Далеко не все имели право проникнуть к герцогу. Согласно своему чину каждый из придворных мог заходить только в определенные помещения и залы дворца. Немногие имели доступ в частные покои герцога, и лишь самые избранные могли сидеть в его присутствии. Столь же четко контролировался характер одежды, в которой придворные должны были являться на аудиенцию. Как пишет Дечембрио, «темные цвета и небрежные покровы являлись предметом порицания» (см.: *Cognasso F. Istituzioni comunali e signorili di Milano sotto i Visconti.*— In: *Storia di Milano*, v. 6, 1955, pp. 537, 538).

13

См.: *Levi Pisetzky R. Nuove mode della Milano Viscontea nello scorcio del '300.*— In: *Storia di Milano*, v. 6, pp. 877—908.

14

См. с. 24, 150, прим. выше 12, 13. настоящей главы

15

О Миланском соборе см.: *Mezzanotte P. Il Duomo.*— In: *Storia di Milano*, v. 6, pp. 859—929.

16

Ibid., pp. 876—880.

17

О Джованнино де Грасси см.: *Toesca P. Michelino da Besozzo e Giovannino de'Grassi.*— „L'Arte“, 1905, 8, pp. 332—333; *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, pp. 298—305; *Schendel A. van. Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XVI siècle.* Bruxelles, 1938, pp. 60—63; *Pächt O. Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape.*— „Journal of the Warburg and Courtauld Inst.“, 1950, 13, pp. 13—25; *Salmi M. La pittura e la miniatura gotica.*— In: *Storia di Milano*, v. 6, pp. 767—770; *Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello.* Catalogo. Venezia, 1958, p. 28; *Dell'Acqua G. A. Arte lombarda dai Visconti agli Sforza.* Milano, 1959, tav. 42—43; *Лазарев В. Н. Указ. соч.*, с. 254—255; *Гращенко В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения.* М., 1963, с. 22—24.

18

Очевидно, Иоганна из Фрейбурга (?) (Anni o Giovanni de Firimburgo). См.: *Mez-*

zanotte P. Op. cit., pp. 877—878; *Ottino della Chiesa A. Op. cit.*, p. 17.

19

Кодекс состоит из листов неодинакового размера и различных по художественному качеству рисунков. Очевидно, туда же были включены работы мастерской Джованнино. Свой настоящий вид альбом приобрел в 1542 г., когда все рисунки были собраны вместе и пронумерованы их владельцем, поставившем в нижней части листа монограмму с именем Lotto (см.: *Toesca P. La pittura e la miniatura nella Lombardia*, pp. 138—140; figg. 242—258.)

20

См. об этом: *Benesch O. Zeichnung.*— In: *Die Europäische Kunst um 1400*, SS. 240—245.

21

Рисунок с изображением музицирующих девушек (№ 4, гесто) является основополагающим для атрибуции всех других листов кодекса из Бергамо, так как на его обороте сохранилась надпись, принадлежащая по характеру почерка к концу XIV века,— „Johinus de Grassis designavit“; рядом помещены фигурки различных животных, среди которых острым реализмом отмечены изображения белки и особенно орлов, непосредственно предвосхищающие тот же мотив у Пизанелло (см.: *Toesca P. La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 138, figg. 242, 243. *Ottino della Chiesa A. Op. cit.*, илл. на с. 19; *Лазарев В. Н. Указ. соч.*, табл. 216; *Гращенко В. Н. Указ. соч.*, табл. 55).

22

См.: *Samek Ludovici S. L'alfabeto di Giovannino de'Grassi.*— „Linea grafica“, 1952, n. 5—6, pp. 117—122; *Salmi M. La pittura e la miniatura gotica*, p. 769, n. 1. Тоеска относит часть букв кодекса из Бергамо художнику второй половины 15 в. по аналогии с гравированными инициалами немецкого мастера Е. С. Тоеска Р. *Op. cit.*, p. 304. См. также: *Гращенко В. Н. Указ. соч.*, с. 24.

23

О Джентиле да Фабриано см.: *Colasanti A. Gentile da Fabriano.* Bergamo, 1909. *Venturi L. Un quadro di Gentile da Fabriano a Velletri.*— „Boll. d'Arte“, 1913, 7, p. 73; *Id. Attraverso le Marche.*— „L'Arte“, 1915, 18, p. 10; *Grassi L. Gentile da Fabriano.* Milano, 1953. О связи Джентиле с ломбардской миниатюрой см.: *Longhi R. Fatti di Masolino e Masaccio.*— „Critica d'Arte“,

1940, v. 25—26, pp. 183—189; *Id.* Tracciato orvietano.—„Paragone“, 149, 162, p. 7.

24

См.: *Ottino della Chiesa A.* Op. cit., pp. 13, 14.

25

См. об этих рукописях: *Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia, pp. 149—159; *Pächt O.* Early Italian Nature Studies, pp. 13—25; *Salmi M.* La pittura e la miniatura gotica, pp. 779—783; *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 256.

26

См.: *Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia, pp. 131—135; *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza.* Catalogo della Mostra, p. 48.

27

Об этой группе миниатюр венского „Tacinum Sanitatis“ см.: *Schlosser J.* Op. cit., SS. 144—230; *Toesca P.* Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento.—„L'Arte“, 1907, 10, p. 104; *Id.* Il Trecento, p. 856; *Salmi M.* La pittura e la miniatura gotica, p. 782.

28

См.: *Gregori M.* A proposito dei De Veris.—„Paragone“, 1957, 87, p. 43; *Matalon S.* Restauri di affreschi lombardi.—„Bollettino d'Arte“, 1962, 171, p. 268.

29

О Микелино да Безоццо см.: *Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia, pp. 185—190; *Id.* Michelino da Besozzo e Giovannino de'Grassi, pp. 321—332; *Id.* Le miniature dell'Elogio funebre di G. G. Visconti.—„Rassegna d'Arte“, 1910, pp. 156—158; *Zappa G.* Michelino da Besozzo, miniatore.—„L'Arte“, 1910, 13, pp. 443—449; *Dell'Acqua G. A.* Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, pp. 57—62; *Baroni C., Samek Ludovici S.* Op. cit. pp. 41—54; *Ottino della Chiesa A.* Op. cit., pp. 25—31.

30

См.: *Baroni C., Samek Ludovici S.* Op. cit., p. 53.

31

См.: *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza.* Catalogo della Mostra, p. 28, 158; см. также: *Dell'Acqua G. A.* Arte Lombardia dai Visconti agli Sforza, p. 57, tav. 67.

32

См.: *Cipolla C.* La storia politica di Verona, pp. 210—214.

33

Из трудов, посвященных веронскому позднеготическому искусству, назовем следующие: *Schlosser J. von.* Op. cit.; *Van Marle R.* The Development of the Italian Schools of Painting, vol. 7, 8. The Hague, 1926, 1927; *Sandberg Vavalà E.* Op. cit., pp. 259—322; *Pallucchini R.* Op. cit., pp. 119—165; *Castelfranchi Vegas L.* Op. cit., pp. 26—31.

34

О ломбардских влияниях на позднеготическую культуру Вероны см.: *Degenhart B.* Zur graphologie der Handzeichnung.—„Kunstgeschichtliches Jb. der Bibliothek Hertziana“, 1937, 1, S. 526; *Degenhart E.* Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti.—„Arte veneta“, 1954, 8, p. 96; *Rasmo N.* Note sui rapporti tra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo trecento.—„Cultura Atesiana“, 1952, 6, p. 57; *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza.* Catalogo della Mostra, p. 74; *Coletti L.* La Mostra da Altichiero a Pisanello.—„Arte veneta“, 1958, 12, p. 247.

35

См.: *Salmi M.* La pittura e la miniatura tardogotica, pp. 770, 776.

36

См.: *Baroni C., Samek Ludovici S.* Op. cit., pp. 45, 47.

37

См.: *Castelfranchi Vegas L.* Op. cit., p. 23.

38

Fiocco G. Prefazione per il Catalogo della Mostra „Da Altichiero a Pisanello“, p. 9.

39

Об оживленных связях веронского двора в 14 в. повествует канцона поэта Мануэля Джудео, описывающая красочную, разнообразную толпу представителей разных стран и наук, группирующихся при дворе Скалигеров:

Quivi Tedeschi	Здесь немцы
Latini e Franceschi	Латиняне и французы
Fiaminghi et Inghileschi	Фламандцы и англичане
Insieme parlate	Беседуют вместе
Quivi astrologia	Здесь астрология
con filosofia	с философией и
E di teologia	теологией
Udrai disputare.	устраивают диспуты.

(См.: *Cipolla C.* La storia politica di Verona, p. 173.)

Дж. Фьокко объясняет „стилистическую революцию“ веронской живописи, которая связывается в первую очередь со Стефано, воздействием на него северного, австро-богемского искусства и базирует свои выводы на предполагаемой поездке художника в 1404 г. в Вену. Однако документально эта ранняя поездка Стефано не подтверждена. Существуют сведения о его посещении Трентино (Кастелло Брюгге и Романо) в 1434 и 1438 гг., когда искусство веронского мастера достигает зрелости, и скорее оно оказывает известное воздействие на мастеров Тироля, а не наоборот. Идея Фьокко не подтверждается и стилистическим анализом ранних фресок Стефано, в которых явственно ощутимы только итальянские элементы (Альтичiero и Микелино да Безоццо), но отнюдь не австро-богемские (см.: *Fiocco G. Disegni di Stefano da Verona.*—„Proporzioni“, 1950, 3, p. 57).

41

Fiocco G. Prefazione per il Catalogo della Mostra „Da Altichiero a Pisanello“, p. 8.

42

Degenhart B. Di una pubblicazione su Pisanello, p. 96.

43

На этом основании Коleti относит композицию из Кастельвеккьо к Микелино (см.: *Coletti L.* Pittura veneta dal Tre al Quattrocento.—„Arte Veneta“, 1947, 1, p. 261).

44

О позднеготическом рисунке см.: *Sirén O.* Don Lorenzo Monaco. Strassburg, 1905; *Id.* A Late Gothic Poet of Line.—„Burlington Mag.“, 1914, 24, 25, p. 323—330; *Degenhart B.* Italienische Zeichnungen des früher XV. Jh. Basel, 1949; *Id.* Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern.—„Munchner Jb. des bildenden Kunst“, 3 F. 1, 1950, SS. 93—158; *Benesch O.* Zeichnung.—In: Die Europäische Kunst um 1400, SS. 240—245; *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 208—210; *Гращенков В. Н.* Указ. соч., с. 25—27.

45

См.: *Fiocco G.* Disegni di Stefano da Verona, tav. 11, 12; *Ozzola L.* Stefano da Zevio a Mantova. Affreschi inediti distrutti.—„Emporium“, 1952, 11, pp. 63—68; *Гращенков В. Н.* Указ. соч., фиг. 8.

46

См.: *Fiocco G.* Disegni di Stefano da Verona, tav. D 4.

Sindona E. Pisanello, p. 27.

48

См.: *Castelfranchi Vegas L.* Il gotico internazionale in Italia, p. 48; воспроизведено в: *Лазарев В. Н.* Указ. соч., рис. 17, 18.

49

Б. Бернсон написал по этому поводу: „Если бы мы смогли перенестись во Флоренцию середины 15 в., то мы, вероятно, пришли бы к выводу, что готический стиль был излюбленным стилем. Исключение составляли лишь немногие революционно настроенные художники, замкнувшиеся в своих мастерских, и горсточка посещавших их гуманистов и меценатов. Зажиточный горожанин, питавшийся жирными каплунами, продолжал заказывать картины представителям старых добрых традиций“ (см.: *Berenson B.* Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino.—„Dedalo“, 1930, 12, p. 173; См. также: *Longhi R.* Fatti di Masolino e Masaccio, p. 177; *Id.* Una Mostra a Verona.—„Approdo Letterario“, 1958, 4, p. 7; Лонги здесь пишет: „Мы, видимо, не ошибемся, увидев в этом отражение устойчивого мнения, что Флоренция в 1420—1430 гг.—мир Мазаччо и Донателло, забывая при этом, что доминирующим и наиболее распространенным художественным течением этих лет, напротив, все еще был живописный и цветущий космополитический „декадентизм“).

II

Поэтический мир Пизанелло-живописца

1

См.: *Biadego G.* Pisanus Pictor, nota 4, 1910, pp. 797—813; nota 5, 1910, pp. 1047—1054; *Brenzoni R.* Op. cit., pp. 14—17, n. 2; *Dell'Acqua G. A.*—*Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 83, 1395.

2

В веронских документах Изабетта и ее второй муж, пизанец Бартоломео, упоминаются в первое десятилетие 15 в. начиная с 1404 года (см.: *Biadego G.* Pisanus Pictor, nota 3, 1910, pp. 183—188; nota 5, 1910, pp. 1047—1054). Интересные изыскания в связи с активной миграцией пизанского и веронского населения в последнее десятилетие 14—начале 15 в. были проделаны Бренцони, который, доказав существование факта переездов пизанских горожан в Верону

(вспомним, что оба мужа донны Изабеллы — из Пизы), связал это с исторической ситуацией — правлением Джан Галеаццо Висконти, когда Верона и Пиза находились в его владении; а после смерти миланского правителя Верона перешла во владение Венеции (1405), тогда как Пиза была завоевана флорентинцами (1406) (см.: *Brenzoni R. Op. cit.*, pp. 43—45).

3

См.: *Venturi—Vasari*, pp. 35, 39, 40—41, 49, 52, 54, 56—57, 61—62, 65—67; *Hill G. F. Op. cit.*, pp. 119, 122, 143, 177, 186, 211—212, 223, 233.

4

Vasari D. Указ. соч., с. 357.

5

Biondo F. Italia Illustrata, ed. Verona, 1482.

6

Facijs B. De Viris illustribus liber (1456), ed. L. Mehus. Firenze, 1745. См. также: *Baxandall M. Bartholomaeus Facius on painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the „De Viris Illustribus“*. — „Journal of the Warburg and Courtauld Inst.“, 1964, 27, pp. 90—107.

7

В этом отношении показательна позиция С. Беттини и Л. Колетти, которые придерживаются диаметрально противоположных взглядов на проблему ученичества Пизанелло. Для Беттини начальное образование Пизанелло связано с художественной культурой Стефано, и поэтому Беттини выступает против широко обсуждаемой атрибуции молодому Пизанелло четырех досок с „Историями св. Бенедикта“ (Флоренция, галерея Уффици; Милан, музей Польди Пеццоли), в стилистической и образной структуре которых доминируют элементы, чуждые Стефано (см.: *Bettini S. La pittura gotica internazionale a Verona. Dispense anno accademico 1958—59*, pp. 92—94). Об атрибуции четырех досок см. примеч. 17 к настоящей главе.

Напротив, Колетти, отрицающий важность уроков Стефано в начальном формировании Пизанелло, поддерживает эту атрибуцию и, кроме того, на ее основании приписывает раннему Пизанелло фрески со сценами из жизни св. Элигия (Тревизо, церковь св. Екатерины) (см.: *Coletti L. Pittura veneta dal Tre al Quattrocento, parte I. — „Arte Veneta“*, 1947, 1, p. 261; *Coletti L. Pisanello*, pp. 22—23).

Интересную, хотя и весьма спорную концепцию художественного формирова-

ния Пизанелло предлагает Пакканьини. Настаивая на тосканском происхождении мастера (по его мнению, факт сохранения Пизанелло подписи „Pisanus“ или „de Pisis“ на протяжении всей жизни означает, что тем самым последний хотел подчеркнуть свою принадлежность к культуре Центральной Италии), Пакканьини считает, что роль первоначального импульса в сложении еще совсем юного Пизанелло сыграли ранние художественные впечатления, полученные им в Пизе (живопись в Кампосанто Тадео Гадди, Андреа да Фиренце, Пьетро Пуччо, Спинелло Аретино). Согласно мнению ученого, раннее знакомство с позднеготической культурой Тосканы, предопределив интерес художника к Северу, обусловило его склонность и восприимчивость к ассимиляции самого различного художественного опыта, объясняя последующее внимание к французскому и фламандскому искусству (см.: *Paccagnini G. Op. cit.*, pp. 120—123).

8

Джентиле да Фабриано находился в Венеции с 1408 по 1414 г., исполнив в Зале Большого совета фреску со сценой морского сражения венецианцев и Барбаросса („Битва при Сальворо“) и ряд других работ. В 1414 г. он уезжает в Брешу для декорации капеллы Пандольфо Малатеста в Бролетто, где остается до 1419 г. Существует предположение, что после 1419 г. он мог вернуться в Венецию для завершения работ в Палаццо дождей (*Venturi—Vasari*, p. 6; *Grassi L. Gentile da Fabriano*, p. 50).

Работы в Зале Большого совета были начаты в 1409 г. В 1415 г. Зал был открыт для осмотра публикой, что свидетельствует о безусловной законченности части росписей. В 1422 г. издан декрет о выделении ежегодной суммы в сто дукатов для поддержания „in bono et debito ordine picture dicte sale“ („в хорошем и должном состоянии живописи названного зала“); этот документ традиционно рассматривают как свидетельство окончания работ в Зале.

Единого мнения относительно датировки венецианской работы Пизанелло не существует. Ряд исследователей относят пребывание художника в Венеции к 1409—1414 гг. (см.: *Hill G. F. Op. cit.*, p. 29; *Paccagnini G. Op. cit.*, pp. 129—132); другие исследователи, напротив, считают, что Пизанелло работал в Венеции около 1415—1422 гг. (*Venturi—Vasari*, p. 29; *Degenhart B. Pisanello*, p. 14; *Enciclopedia universale dell'Arte*, 1963, 10, p. 611; *Brenzoni R. Op. cit.*, p. 126—128; *Dell'Acqua G. A. Op. cit.*, p. 14; *Chiarelli R. Pisanello*, p. 83).

Опубликовано: *Lorenzi G. B. Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale a Venezia*; P. 1; Dal 1253 al 1600. Venezia, 1868, pp. 61—64; о декорациях Зала Большого совета см. также: *Wolters W. Der Programmentwurf zur Dekoration des Dogenpalastes*.—„Mitt. des Kunsthistorischen Inst. in Florenz“, 1966.

10

Popham A. E., Pouncey Ph. Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London, 1950, p. 299, p. 189—90. Мнение о том, что рисунок является копией североитальянского мастера середины 15 века с фрески Пизанелло, принадлежит Дегенхарту (см.: *Degenhart B. Pisanello*, pp. 25, 51, 71). Меллини считает, что это работа круга Альтичьеро (*Mellini G. L. Altichiero e Jacopo Avanzo. Milano, 1965, p. 80*). По мнению Пакканьини, представление о венецианской работе Джентиле и Пизанелло дает не рисунок из Британского музея (не высказывая определенного суждения, автор тяготеет, скорее, к атрибуции Меллини), но отдельные листы мастерской Пизанелло с зарисовками голов из кодекса Валларди, служившие моделями для отдельных персонажей венецианских росписей (*Paccagnini G. Op. cit., pp. 135—138*; подробнее об этой группе рисунков см. примеч. 70 к главе V, с. 188, 189).

11

Facius B. Op. cit., p. 43; Baxandall M. Bartholomaeus Facius on painting, p. 104.

12

Sansovino F. Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIV libri. Venezia, 1581, VIII, f. 124a; см. также: Ridolfi C. Le meraviglie dell'arte. Venetia, 1648, p. 23.

13

Достаточно назвать самый близкий пример резонанса деятельности Джентиле и Пизанелло в Палаццо дождей в венецианской живописи раннего кватроченто — доски с „Историями св. Бенедикта“ или фрески из церкви св. Екатерины в Тревизо.

14

Подробнее об этом см. в примеч. 47, 48 к настоящей главе (с. 160).

15

См.: *Biadego G. Pisanus Pictor, nota 3, 1910, p. 185.*

16

См.: *Paccagnini R. Op. cit., p. 139.*

О присутствии Пизанелло в Мантуе в начале 1420-х гг. свидетельствуют документы (см.: *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello, p. 83, 1422, 1424—1426*), которые, однако, не проливают свет на характер и содержание его деятельности. В этой связи уместно вспомнить о четырех досках с „Историями св. Бенедикта“, которые целый ряд исследователей связывают с ранним периодом творчества Пизанелло. Три из них находятся в галерее Уффици, куда они попали из бывшей коллекции Каннон, четвертая — в миланском музее Польди Пеццолли. Атрибуция этих произведений — один из самых противоречивых вопросов в истории венецианской живописи первых десятилетий 15 в. Мнений о их авторстве столько же, сколько исследователей ими занималось. Приведем лишь некоторые.

Первые эти четыре композиции отнес к Пизанелло Дегенхарт (*Degenhart B. Le quattro tavole della leggenda di San Benedetto opere giovanili del Pisanello. — „Arte Veneta“, 1949, 3. pp. 6—22*). После веронской выставки 1958 г. также и Лонги считает Пизанелло автором всех композиций (см.: *Londhi R. Una mostra a Verona. — „L'arprodo letterario“, 1958, 4, n. 4, p. 76*), тогда как прежде он приписывал три из них (Уффици) Никколо ди Пьетро (см.: *Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio. — „La critica d'arte“, 1940, p. 190*). Сторонником этой атрибуции является и Колетти (см.: *Coletti L. La Mostra da Altichiero a Pisanello. — „Arte Veneta“, 1958, 11, p. 247*). По мнению Вольпе, автор „Историй“ — Миккеле Джамбано (ок. 1420; см.: *Volpe C. Da Altichiero a Pisanello. — „Arte Antica e Moderna“, 1958, 4, p. 412*). Фосси видит в них руку различных мастеров, близких к культуре Джентиле да Фабриано (*Fossi-Todorow M. Op. cit., p. 32*); тогда как Палдукини считает, что эти композиции представляют тот момент в истории венецианской художественной культуры между 1420 и 1440 гг., который определяет триумвират Джентиле — Никколо ди Пьетро — Пизанелло (см.: *Pallucchini R. Nuove proposte su Nicolo di Pietro. — „Arte Veneta“, 1956, 5, p. 54*). Завершивший на современном этапе полемику Пакканьини не только с уверенностью относит „Истории“ к Пизанелло, но называет их определенно самым первым его произведением, исполненным для Гонзага и составленным прежде полиптих (см.: *Paccagnini G. Op. cit., pp. 124—129, 139—140*).

18

Чезаре Чазариано, рассказывая о технике фресковой живописи, описывает при-

емы, с помощью которых можно добиться „блеска и красоты“ поверхности красочного слоя. Среди произведений, „выполненных нашими лучшими художниками“, где достигнуты удивительная свежесть и прозрачность, он упоминает и фрески Пизанелло в Павии (*Cesariano S. Vitruvium. De architectura. Como, 1521, с. СХV; цит. по Venturi—Vasari. р. 32*). Сведения Чезариано повторяются у Маркантонио Миккиеля, упомянувшего при описании сокровищ Павии „фресковую живопись Каstellо, выполненную рукой Пизанелло, столь прозрачную и столь блестящую, как пишет Чезариано, что и сегодня в ней можно отражаться“ (*Michiel M. A. Notizie d'opere di disegno, р. 122; цит. по Venturi—Vasari. р. 32*). Содержание росписей павийского замка известно из описаний Стефано Бревентано, который рассказывает, что „залы и комнаты почти целиком были покрыты живописью — обширными и различными историями и работами: небеса в них были сделаны тончайшей лазурью, а различные животные написаны золотом... среди других восхитал большой салон длиной шестьдесят локтей и шириной — двадцать, весь расписанный красивейшими фигурами, участвующими в охоте, рыбной ловле, спортивных состязаниях и других забавах, которым предавались миланские герцоги; но этот замок был разрушен французской артиллерией в 1527 г. и вся живопись погибла“ (*Breventano S. Istoria delle antichità... di Pavia. Pavia, 1570, I, р. 7; цит. по Venturi—Vasari. р. 32*). Датировка работы Пизанелло в Павии 1424 г. основывается на сведениях о том, что в этом году Филиппо Мариа Висконти готовил замок для приема Иоанна VIII Палеолога (см.: *Magenta V. Visconti F. e gli Sforza nel Castello di Pavia 1883, 2, pp. 127, 128*). К раннему периоду их относят: Дегенхарт (*Degenhart B. Op. cit., pp. 15, 16, 24*); Бренцони (*Brenzoni R. Op. cit., pp. 65, 125, 126*); Барони и Самек Лудовичи (*Baroni C., Samek Ludovici S. Op. cit., р. 34*). Напротив, Хилл (*Hill C. F. Op. cit., р. 128*); Дель Аква (*Dell'Acqua G. A. Op. cit., р. 14*); Лонги (*Longhi R. Catalogo della Mostra. Milano, 1958, р. XXXI*) и недавно Дегенхарт (*Degenhart B. Voce Pisanello.—„Enciclopedia universale dell'arte“, vol. 10, р. 613*) относят павийские росписи к 1439—1440 гг.

19

Опубликована полностью: *Cavattoni C. Tre Carni Latini. Verona, 1861; см. также: Venturi A. Op. cit., р. 39; Hill G. F. Op. cit., pp. 113—116; Baxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras.—„Journal of the Warburg and Courtauld Inst.“, 1965, 28, р. 189.*

20

Пребывание Пизанелло в Риме и его работы в Сан Джованни ин Латерано подтверждены платежными документами от 18 апреля, 27 ноября 1431 г. и 28 февраля 1432 г. Существует также сопроводительное письмо папы Евгения IV от 26 июля 1432 г., позволяющее Пизанелло покинуть Рим. *Venturi—Vasari. pp. 33, 35; Hill G. F. Op. cit., pp. 48—50; Venturi A. Pisanello, pp. 11, 12; Brenzoni R. Op. cit., pp. 122—124.*

21

Vasari Д. Указ. соч., с. 352.

22

Первые платежные документы, относящиеся к латеранским росписям, датированы январем 1427 г. (см.: *Colosanti A. Op. cit., pp. 18—19, п. 2*).

23

См.: *Facio B. Op. cit., р. 43.*

24

Опубликована в: *Cassirer K. Zu Boromini's Umbau der Laterans basilika.—„Jb. der Preussischen Kunst“, 1921, 42, pp. 62—64.*

25

Facio B. Op. cit., р. 40; см. также описание фресок у Вазари: (Vasari Д. Указ. соч., с. 356).

26

Inv. no 4467; Brenzoni R. Op. cit., tav. 2; Degenhart B. Op. cit., pp. 28, 63, fig. 17; Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello, р. 90, n. 271.

27

Подробнее об этом см. в примеч. 9 к главе IV (с. 172, 173).

28

См.: *Facio B. Op. cit., р. 45; см. также: Baxandall M. Bartholomaeus Facius on painting, р. 100, n. 21.*

29

См.: *Vayer L. Masolino es Roma. Budapest, 1962; Вайер Л. Реконструкция программы цикла фресок Мазолино да Паникале в базилике Сан Клементе в Риме.— В кн.: Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973, с. 448—449.*

30

См.: *Procacci U. Tutta la pittura di Masaccio. Milano, 1961, pp. 36—37 (с указанием литературы).*

Эта гипотеза была выдвинута впервые Дегенхартом (*Degenhart B. Op. cit., pp. 23—25*), который отметил сходство между отдельными фигурами джентилиевского „Поклонения волхвов“, законченного в 1423 г., и образами живописной декорации Бренцони (например, сходство голов архангела Рафаила из Сан Фермо и самого юного короля из „Поклонения волхвов“). Ее поддержали Колетти (см.: *Coletti L. Pittura veneta dal Tre al Quattrocento.*—„*Arte Veneta*“, 1947, 1, p. 58; *Coletti L. Pisanello*, p. 29); Кьярелли (см.: *Chiarelli R. Op. cit., p. 11*; *Chiarelli R. Due questioni pisanelliane: Il Pisanello a Firenze e gli affreschi „perduti“ della Capella Pellegrini.*—„*Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze e Lettere di Verona*“, 1967, p. 2); Паллукини (*Pallucchini R. Op. cit., p. 138*); Магальято (*Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello*, p. 77); Синдона (*Sindona E. Op. cit., p. 31*); Пакканьини (*Paccagnini G. Op. cit., p. 146*).

Подробно проблема взаимоотношений Пизанелло с художественным опытом Тосканы, его связь с Уччелло и Гиберти рассматривается Синдоной (см.: *Sindona E. Op. cit., pp. 148—150*), Сальми (см.: *Salmi M. Riflessioni sul Pisanello medagliata.*—„*Annali dell'Istituto di Numismatica*“, 1957, 4, pp. 13—23) и Пакканьини (см.: *Paccagnini G. Op. cit., pp. 120, 135, 146, 155—157, 217—218, 223—235*).

32

Подробнее об этом см. в примеч. 9 к главе IV (с. 172).

33

См.: *Sindona E. Op. cit., p. 42*; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 83, 1431—1432.

34

Известно из письма Лионелло к брату Меладуже от 20 января 1433 г. Найденное Саббатини в веронских архивах, оно было опубликовано А. Вентури (*Venturi A. La scoperta di un ritratto estense del Pisanello.*—„*Archivio storico dell'arte*“, 1889); см. также: *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 83, 1433, p. 32.

35

См.: *Salmi M. La „Divi Julii Caesaris effigies“ del Pisanello.*—„*Commentari*“, 1957, 8, n. 2, pp. 91—95. По мысли Сальми, отзыв этой композиции (картины, медали или миниатюры) сохранился в иллюминированном кодексе сочинений Плутарха из Библиотеки Малатестиана в Чезене.

См.: *Biadego G. Pisanus Pictor*, nota 6, 1913, pp. 1315—1329; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 84, 1439.

37

Вопреки традиционному прочтению документов, которого придерживается и автор, иную их интерпретацию предлагает А. Дзаноли. См.: *Zanoli A. Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale a Mantova.*—„*Paragone*“, 1973, 277, pp. 23—44.

38

См.: *Biadego G. Pisanus Pictor*, nota 2, 1909, pp. 229—248; nota 3, 1910, pp. 183—188; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 84, 1441, 1442.

39

Известно, например, что в 1443 г., находясь в Ферраре, Пизанелло обращается к своему покровителю Джанфранческо с просьбой о денежной субсидии, необходимой ему для поездки в Неаполь. Эта просьба осталась невыполненной (*Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 84, 1443—1445).

40

26 января 1447 г., находясь в Ферраре, Пизанелло уполномочил шурина Бартоломео дела Левата юридически представлять его в Вероне по вопросу брачного контракта своей девятнадцатилетней дочери Камиллы.

Брак Камиллы с Якопо де Тоуртойс ди Мартиненго, бергамаском, живущим в Бреше, состоялся в Вероне 18 июня 1448 г. (см.: *Brenzoni R. Op. cit., pp. 19, 34*; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 84, 1447).

41

Первый из них — завещание шурина художника Бартоломео дела Левата от 14 июня 1455 г. В нем говорится о значительной сумме денег, которая осталась ему не выплаченной Пизанелло и его матерью. Но, поскольку упомянутая в завещании 1455 г. мать Пизанелло, донна Изабетта, умерла еще в 1442 г., на основании этого документа трудно заключить, был ли жив в это время сам художник (см.: *Archivio di Stato di Verona, test. n. 67.*— *Brenzoni R. Op. cit., p. 37, p. 21*; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 84, 1450—1455).

Второй документ — письмо Карло Медичи (сына Козимо) к брату Джованни, от-

правленное из Рима в октябре 1455 г.; здесь внимание привлекает следующая фраза: „... я купил на днях около тридцати серебряных медалей, очень красивых, у ученика Пизанелло, который умер в эти дни“. (Опубликовано: *Gaye G. Carteggio inedito d'artisti. Firenze, 1839; Brenzoni R. Op. cit., p. 38, n. 22; Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello, p. 84, 1450—1455.*) Значение последних слов („умер в эти дни“) остается неясным, поскольку они в равной мере могут относиться и к Пизанелло и к его ученику. Важное значение для установления года смерти Пизанелло имеет то обстоятельство, что Фацио в 1456 г. пишет о художнике в прошедшем времени, т. е. как об уже умершем („*Pisanus Veronensis... putatus est*“). Обобщая указанные документы, Бренцони предположил, что наиболее вероятная дата смерти художника — октябрь 1455 г. (см.: *Brenzoni R. Op. cit., pp. 22—29*).

42

Городской музей Кастельвеккио, Верона, инв. 90; доска, 50 × 33. Происходит из коллекции графов Санбонифачио, затем находилась в доме Да Персико, откуда перешла в галерею Бернаскони. Впервые была определена А. Вентури (см.: *Venturi A. Biadego G.: Pisanus Pictor.—“L'Arte”, 1908, 11, p. 248*).

Атрибуцию этой картины поддерживают следующие исследователи: *Marle R. van. Op. cit., p. 147; Richter G. M. Pisanello's studies.—“The Burlington Mag”, 1929, МСССХVII, pp. 59—66; Coletti L. Op. cit., 1953, p. 20.* (неопределенно) и в 1958 г. уверенно (см.: *Coletti L. La Mostra da Altichiero a Pisanello.—“Arte Veneta”, 1958, 11, p. 246*); *Degenhart B. Pisanello, pp. 21, 22; Degenhart B. Enciclopedia, 1963, p. 614; Pallucchini R. I capolavori dei Musei Veneti. Catalogo della Mostra. Venezia, 1946, p. 102; Pallucchini R. Op. cit., 1956, p. 144; Avena A. Capolavori della pittura veronese. Catalogo della Mostra. Verona, 1947, p. 67; Fiocco G. Niccolo di Pietro, Pisanello, Venceslao.—“Boll. d'Arte”, 1952, p. 216; Brenzoni R. Op. cit., p. 165; Magagnato L. Catalogo, n. 92, pp. 87—88; Mazzini F. Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, 1958, p. 75; Volpe C. Da Altichiero a Pisanello.—“Arte Antica e Moderna”, 1958, 4, p. 340; Bettini S. Op. cit., 1959, p. 5; Sindona E. Op. cit., 1961, p. 5; Chiarelli R. Op. cit., 1966, pp. 10—32; Castelfranchi Vegas L. Op. cit., 1966, p. 29; Paccagnini G. Op. cit., pp. 141—143; Майская М. Живопись Пизанелло и особенности развития Возрождения в Северной Италии.— В кн.: Классическое искусство Запада. М., 1972, с. 30—32.*

43

Longhi R. Me pinxit. Op. II. I resti del Polittico di Cristoforo Moretti. Op. III: La restituzione di un trittico d'arte cremonese.—“Pinacoteca”, 1928, 1, p. 79; Id. Sul catalogo della Mostra di Verona.—“Paragone”, 1958, 107, p. 76.

44

См.: *Biadego G. Pisanus Pictor, nota 1, 1908, pp. 837—859; Berenson B. Op. cit., 1932, p. 118; Sandberg Valalà E. Op. cit., pp. 85—86* (последняя допускает возможность атрибуции Пизанелло).

45

Существует также мнение, что ломбардский импульс Пизанелло воспринял через искусство Микелино да Безоццо, находившее конкретное преломление в „Мадонне с куропаткой“ (см.: *Goletti L. Pittura veneta dal Tre al Quattrocento, p. 2, p. 261; Paccagnini G. Op. cit., p. 144*).

46

Впервые это предположение было высказано Дегенхартом (*Degenhart B. Pisanello, pp. 14, 21—22*). В каталоге выставки „От Альтикьеро до Пизанелло“ Маганьято пишет следующее: „Присутствие Джентиле составляет отправной пункт в юношеском периоде Пизанелло, уже тогда, из-за существенного расхождения в характерах, столь неверного по отношению к тому, кто должен быть его настоящим учителем, к Стефано. Рассматриваемый вопрос об авторстве „Мадонны с куропаткой“ может быть разрешен только в свете той ее особой двойственности (разделенности) между Стефано и Джентиле, которая объяснима лишь с помощью личности Пизанелло“ (*Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello, p. 21*).

47

Этим годом датирована мемориальная доска, находившаяся на гробнице Никколо Бренцони, опознанная и опубликованная Бренцони (*Brenzoni R. Op. cit., n. 1, pp. 141—143*).

48

См.: *Brenzoni R. La Resurrezione di Nanni di Bartolo e l'Annunciazione pisanelliana in San Fermo Maggiore in Verona.—“Per l'Arte Sacre”; Id., Op. cit., pp. 141—143; Degenhart B. Pisanello, pp. 20, 63, n. 3; Dell'Acqua G. A. Op. cit., p. 84; Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello, pp. 83 (1424—26), 88—39, n. 17; Paccagnini G. Op. cit., 146; в противовес принятой большинством датировке Хилл относит работу Пизанелло в Сан Фермо к*

1428 г. (см.: *Hill G. F. Op. cit.*, p. 41), Мантейфель — к 1432—1435 гг. (*Zoege von Mantuffel K. Op. cit.*, SS. 46—50), а Бьядео — к 1435—1440 гг. (*Biadego G. Pisanus Pictor*, nota 6, 1913, pp. 1315—1329).

49

Эта мысль с наибольшей определенностью была высказана Дель Браво, допускающим, что Пизанелло принадлежал общий проект монумента, запечатленный в рисунках, которым руководствовался Нанни ди Бартоло (см.: *Del Bravo C. Proposte e appunti per Nanni di Bartolo.* — „Paragone“, 1961, 137, p. 29). В свою очередь Дель Браво обобщил и конкретизировал идею Лонги (см.: *Longhi R. Lettere pittoriche.* — „Vita artistica“, 1926, p. 128) и Фьокко (*Fiocco G. L'arte di Andrea Mantegna.* Bologna, 1927, 2-с ediz, 1959, p. 20) о влиянии Пизанелло на Россо в монументе Никколо Бренцони. Сторонниками концепции Дель Браво являются Маганьято и Пакканьини (см.: *Raccagnini G. Op. cit.*, pp. 148—149).

50

Сильно пострадавшая от времени и климатических условий, фреска Пизанелло в Сан Фермо (общая величина около 850 × 550 см) была реставрирована в 1968 г. Центральным институтом реставрации в Риме. Нижняя левая часть росписи была разрушена, по-видимому, в конце 18 — начале 19 в., а в 1831 г. погиб герб семьи Бренцони, о котором сообщает Заннандрейс (см.: *Zannandreis D. Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi.* Книга Заннандрейса была опубликована Бьядео в 1891 г.). Представление об общем виде фрески дает гравюра Пьетро Нанина, опубликованная в 1864 г. (*Nanin P. Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona.* Verona, 1864, tav. 5).

51

Скульптурная часть надгробия исполнена флорентинским мастером в венецианских традициях; фреску над гробницей Серего связывают с именем Джамбоно (*Arslan W. Intorno a Giambono e a Francesco dei Franceschini.* — „Emporium“, 1948, 12, pp. 285—286; *Pallucchini R. Op. cit.*, pp. 102—103) и датируют 1432 г.

52

В частности, мотив увитой розами решетки, использованный в золоченом бордюре-раме, а также в конструкциях беседок и шпалеры-изгороди, восходит к аналогичному мотиву в фреске Стефано с улицы Сан Паоло, известной по гравюре П. Нанина (*Nanin P. Op. cit.*, tav. 4). Влияние веронского живописца преобладает также

в трактовке образа мадонны (ср. мадонну Стефано в капелле Рама церкви Сан Франческо в Мантуе: *Ozzola L. Stefano da Zevio a Mantova. Affreschi inediti distrutti.* — „Emporium“, 1952, 11, pp. 63—68, fig. 5), тогда как тип ее лица близок к „Мадонне“ Дженгиле из галереи в Перудже, относящейся к венецианскому периоду, и „Мадонне“ из Пизы, которую Грасси связывает с брешинским периодом деятельности умбрийского живописца (*Grassi L. Gentile da Fabriano*, pp. 25, 31).

53

Дегенхарт, отметив сходство конструкции беседок в верхней части фрески в Сан Фермо с архитектурными элементами рисунка „Св. Иероним в келье“ из парижской „Bible moralisée“, восходящей к оригиналу Лимбургров, приписал Пизанелло на этом основании два рисунка — „Архитектурный этюд“ (Роттердам, музей Бойманса) и „Св. Иероним“ (Париж, Лувр, 423), которые являются деривациями парижского „Св. Иеронима“ (*Deegenhart B. Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti.* — „Arte Veneta“, 1954, 8, pp. 109—112). Отмеченный исследователем факт связи мотивов живописи Пизанелло с франко-фламандской культурой чрезвычайно важен, поскольку он указывает на широкое распространение в Италии первой половины 15 в. произведений франко-фламандского круга, вместе с которыми вернулась на родину обогащенная и переработанная за Альпами традиция „ouvrage de Lombardie“. Изначально ломбардские художественные идеи, обновленные и переосмысленные, возвращались в Италию вместе с мастерами северного происхождения, чье присутствие зафиксировано в архивных документах многих североитальянских дворов. Благодаря этим обстоятельствам, характерным для периода „интернационального стиля“, в Северной Италии создавался своеобразный „сквозной“ культурный пласт, существование которого объясняет некоторые особенности художественного решения фрески в Сан Фермо, где на схему Джованнино наслаиваются впечатления от более современных ее версий.

54

О различных датировках павийских фресок Пизанелло см. с. 47, 158, примеч. 18 к настоящей главе.

55

Иконографическую аналогию мотива фрески Пизанелло с миниатюрами № 19 и 30 „Молитвенника“ Висконти (Флоренция, вила Ландау-Финали) отметила Фосси Тодоров. Она указала также, что композиционная схема „Благовещения“ восходит

к миниатюре № 13 „Молитвенника“ Изабеллы Кастильской из Королевской библиотеки в Гааре (*Mazzini F. Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, p. 40, n. 90, tav. LVIII); *Fossi Todorow M.* Op. cit., p. 7, nn. 15, 17.

56

Degenhart B. Pisanello, p. 21.

57

В эпоху Возрождения отношение к рыцарским идеалам претерпевает сложную трансформацию. В 14 в., в период расцвета рыцарской культуры, оказавшей значительное воздействие на формирование таких личностей, как Петрарка или Боккаччо, тот же Боккаччо обнаруживает весьма своеобразное к ней отношение. „Боккаччо не оплакивает крушение итальянских дворянских дворов, а усматривает в „куртуазии“ некоторые черты того нравственного образца, который может сделать человека культурнее, общительнее, а следовательно, и человечнее“, — пишет Хлодовский (*Хлодовский Р. И. Ренессансный реализм и фантастика*. — В кн.: *Литература эпохи Возрождения*. М., 1967). Сфера рыцарских сюжетов привлекала и многих литераторов 16 в. — Боярдо, Пульчи, Ариосто. В их произведениях мир рыцарства был оживлен и преобразован Ренессансом, поскольку „вызывал интерес не своими идеалами, а свежестью, разнообразием и необычностью происходящих в нем событий. Возрождение оценило в нем не сословные традиции, а — на собственный лад — свободную инициативу индивида“ (см.: *Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения*. М., 1961).

58

См.: *Brenzoni R.* Op. cit., pp. 146—147, n. 2; *Dell'Aqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 94, n. 65.

59

См.: *Venturi A.* Storia dell'arte italiana, vol. 6, Milano, 1908, pp. 114, 115, fig. 59, 60.

60

Вопрос о датировке росписей в Санта Анастазия дискусионен; но общепринято связывать работу Пизанелло в капелле Пеллегрини с годами его пребывания в Вероне, т. е. между 1433 (возвращение из Рима) и 1438 гг., когда художник навсегда покидает город, чтобы вернуться туда лишь ненадолго осенью 1439 г. вместе с военными отрядами Гонзага и Висконти (см.: *Hill G. F.* Op. cit., p. 75; *Degenhart B. Pisanello*, p. 33; *Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello*, p. 4; *Dell'Acqua G. A.* Op. cit.,

p. 7); *Coletti (Coletti L. Op. cit., p. 27, n. 18)* и вслед за ним Арслан (*Arslan W. Intorno a Giambono e a Francesco dei Franceschini*. — „Emporium“, 1948, CVIII, p. 228) относят росписи в Санта Анастазия к 1445—1446 гг., тогда как Бренцони, напротив, датирует их 1429—1430 гг. (*Brenzoni R. Op. cit., p. 147*).

61

См.: *Vazari D.* Указ. соч., с. 357.

62

Вопрос о том, что же представляли собой в действительности описанные Вазари композиции со св. Евстафием и Георгием, был впервые поднят Меллини, который, исходя из „физической невозможности“ разместить в занятом двадцатью четырьмя терракотами небольшом интерьере развернутые сюжетные „истории“, предположил, что это были созданные в пандан друг другу отдельные фигуры святых, имеющие votivное значение (см.: *Mellini L. Problemi di archeologia pisanelliana*. — „Gritica d'Arte“, 1961, p. 54). В противовес Меллини Кьярелли, также занятый решением вопроса о месте расположения и характере описанных Вазари сцен, думает о возможной идентификации св. Евстафия с лондонской темперой „Видение св. Евстафия“ (*Chiarelli R. Op. cit., p. 34*). Тогда как предположение Меллини заслуживает внимания, гипотеза Кьярелли представляется малоубедительной.

63

Vazari D. Указ. соч., с. 357.

64

Сведения о состоянии фресок к началу 19 в. содержатся в уже упомянутом труде Заннадрейса. К концу 19 в. сохранность живописи еще более ухудшилась из-за сильного просачивания с крыши церкви дождевой воды. Обе сохранившиеся фрески были сняты со стены, переведены на холст и отреставрированы Антонио Бертолли (*Brenzoni R. Op. cit., pp. 145—146, 153*). Находившиеся после реставрации в Музее Кастельвеккио, они недавно были возвращены в Санта Анастазия, где вместе с синопиями экспонированы в капелле Джусти. Общий размер композиций 223 × 620 см.

65

Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello, p. 94.

66

Начиная с Вазари вплоть до 1947 г. сюжет сохранившегося фрагмента фрески Пизанелло в Санта Анастазия традиционно

определялся как „Св. Георгий, освобождающий принцессу“. Однако в каталоге выставки „Шедевры веронской живописи“, составленной Авеной, героиня фрески Пизанелло была идентифицирована с принцессой Трапезундской (см.: *Avena A. Sapolavori della pittura veronese*, p. 68—71). Эта идентификация встретила поддержку Маганьято, который в своем, уже упоминавшемся каталоге выставки „От Альтичьеро до Пизанелло“ назвал фреску (без объяснения мотивов и причин) „Св. Георгий и Трапезунда“ (см.: *Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello*, p. 8). Упоминание о Трапезунде в связи с фреской Пизанелло породило возможности новой интерпретации содержания произведения. Так, Брайер выдвинул гипотезу о идентификации принцессы с Марией Комниной, женой Иоанна VIII Палеолога (см.: *Bryer A. Pisanello and the Princess of Trebisonda*.— „*Apollo*“, 1961, p. 601—603). Более разработанную и сложную гипотезу интерпретации иконографического содержания фрески Пизанелло предлагает Л. Пуппи. В соответствии с его гипотезой выбор тематики фрескового цикла в капелле Пеллегрини („Св. Георгий и принцесса“, „Битва Георгия с драконом“ и описанный Вазари эпизод со св. Евстафием) связан в целом с проблематикой феррарско-флорентинского Собора (1438—1439), новый созыв которого (после роспуска в Базеле), в частности, был мотивирован реальной угрозой турецкой экспансии. В этой связи одной из центральных проблем Собора стал вопрос об объединении греческой и латинской церквей для общей борьбы против „неверных“, возможно, через новый крестовый поход. В этом историческом контексте, считает Пуппи, выбор эпизода битвы Георгия с драконом из „Золотой легенды“ Якопо да Вараджине не случаен, так как сюжет воплощает идею борьбы христианства (св. Георгий, воин, крестоносец) с „неверными“ (турки, антихрист в образе дракона). См.: *Puppi L. La principessa di Trebisonda*. Рукописный вариант, который будет опубликован в русском переводе в сборнике, посвященном М. В. Алпатову.

67

Помимо названных памятников следует также упомянуть фрагменты росписей в Биккока дельи Арчимбольди, расположенном в окрестностях Милана, в замке Кастильоне в Масанго возле Варезе и ряд других. О широком распространении живописных декораций такого рода в жилых помещениях дворцов и замков Милана, Вероны, Падуи, Турина и др. свидетельствуют сейчас в основном письменные источники,

поскольку сами росписи не сохранились (см.: *Toesca P. La pittura e la miniatura nella Lombardia*, pp. 199—215; *Morassi A. Come il Fogolino restauro gli affreschi di Torre Aquila a Trento*.— „*Boll. d'Arte*“, 1929; *Marangoni G. La pittura gotica internazionale nell'Italia Superiore e gli affreschi scoperti nel Palazzo Solvadeo di Brescia*. Brescia, 1949; *Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись*. М., 1970, с. 55—59).

68

Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello, p. 8.

69

См.: *Fossi Todorow M. Op. cit.*, n. 6; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa Pisanello*, p. 92, n. 34, tav. XIV.

70

См.: *Fossi Todorow M. Op. cit.*, n. 7; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 92, n. 35, tav. XV.

71

Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello, p. 94.

72

„Видение св. Евстафия“ (доска, темпера, 65 × 53) в 1895 г. перешло в лондонскую Национальную галерею из коллекции Ashburnham в Лондоне; приписывалась Джюперу и Фуке; как работа Пизанелло определена В. Бодэ (см.: *Bode W., Tschudi H. von. Vittor Pisano*.— „*Annuaire des Musées de Berlin*“, 1885, p. 16), и эта атрибуция признана всеми исследователями, за исключением Мантейфеля, предположившего, что „Видение“ является хорошей копией школы Пизанелло с погибшей композиции художника (*Zoege von Manteuffel K. Op. cit.*, SS. 47—49), и Рихтера (*Richter G. M. Op. cit.*, p. 139). Аналогичные сомнения высказывает также Фосси Тодоров.

73

См.: *Hill G. F. Pisanello*, p. 62; *Degenhart B. Pisanello*, 36; *Magagnato L. Da Altichiero a Pisanello*, pp. 95—96; *Sindona E. Op. cit.*, p. 32; Кьярелли, связывая „Видение св. Евстафия“ с периодом работы в Санта Анастасия, выдвигает гипотезу, что оно могло быть исполнено как алтарная композиция капеллы Пеллегрини (см.: *Chiarelli R. Pisanello*, p. 34; *Chiarelli R. Due questioni pisanelliane: Il Pisanello a Firenze e gli affreschi „perduti“ della Capella Pellegrini*.— „*Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze e Lettere di Verona*“, 1967, p. 381).

Marle R. van. Op. cit., p. 77; Venturi A. Pisanello, pp. 20—21; Coletti L. Op. cit., p. 31, n. 10.

Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western art, p. 118.

См.: Paccagnini G. Op. cit., p. 222.

См. об этом, в частности: Levey M. Painting at court. London, 1971, pp. 56—62.

См.: Francastel P. La réalité figurative, Éléments structurels de Sociologie de l'art. Paris, 1965, p. 296.

См.: Корелин М. В. Ранний итальянский гуманизм и его историография, т. 4, с. 360—368.

О гуманистическом движении в Милане в 15 в. Корелин М. В. Ранний итальянский гуманизм и его историография, т. 4, с. 321—344; Garin E. La cultura milanese nella prima metà del XV secolo.— In: Storia di Milano. Milano, 1955, v. 6, pp. 547—608.

Valla L. Scritti, pp. 10—11 (цит. по: Garin E. La cultura milanese nella prima metà del XV secolo, p. 601).

Ibid., p. 602.

См.: Baxandall M. A Dialogue on art from the Court of Lionello d'Este. (Angelo Decembrio's De Politia Litteraria. Pars LXVIII).— „Journal of the Warburg and Courtauld Inst.“, 1963, 26, pp. 304—326. Анализируя структуру книги Дечембрио в целом, Баксандалл останавливается подробно на одной из ее глав, именно на главе LXVIII, посвященной обсуждению проблем искусства. Дальнейшие ссылки на труд Дечембрио будут, собственно, ссылками на эту часть книги.

Подробнее о роли Гуарино при феррарском дворе и о характере феррарской культуры этого периода см. также: Baxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras.— „Journal of the Warburg and Courtauld Inst.“, 1965, 28, pp. 183—204.

Тито Веспасиано Строрци (1424—1505) впоследствии займет важный пост в администрации д'Эсте. В книге Дечембрио ему принадлежат заключительные слова главы LXVIII, проникнутые светским духом. Беседа о своей коллекции, Лионелло говорит о том, что часто получает „огромное удовольствие, глядя на бронзовые монеты с изображениями Цезарей — бронза подходит лучше, чем золото или серебро, — и они впечатляют не меньше, чем описания у Светония и других авторов“. В ответ на это другой участник беседы говорит, что предпочитает с почтением держать дома изображение св. Иеронима. (В Ферраре существовал гуманистический культ этого святого. Об этом, в частности, свидетельствует несохранившаяся картина Пизанелло, подаренная им Гуарино.) „А я со своей стороны, — добавил Тито, остроумно завершая дискуссию, — храню, спрятав в этом маленьком ящике, изображение золотоволосой девушки; не древний римский памятник, но современную славу наших девиц; недавно я написал печальную ода на ее смерть и сейчас храню реальный образ милого и вечного воспоминания“ (Baxandall M. A Dialogue on art from the Court of Lionello d'Este, p. 326).

В письме к Лионелло от 5 ноября 1447 г. Гуарино предлагает маркизу словесное описание девяти муз, предназначенных, очевидно, для проекта росписи studiolo в Бельфиоре: „... так, Клио является покровительницей истории и вещей, ведущих к славе и древности; поэтому дай ей в одну руку трубу, а в другую книгу, варьируя цвета и складки одеяний, подобно драпировкам в античных изображениях“ (Baxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras, p. 186). Две законченные панели, исполненные по программе Гуарино, видел в 1449 г. Чириако д'Анкона. Обе они принадлежали кисти Анджело и Сиенд, причисленного Гуарино наряду с Джентиле и Пизанелло к величайшим художникам века. Бельфиоре вместе со всеми декорациями был сожжен в 1483 г. венецианцами.

До нашего времени сохранились только два бесспорных живописных портрета Пизанелло, тогда как существует еще несколько портретов, приписываемых художнику:

1. Портрет юноши (Генуя, палаццо Россо) был отнесен к Пизанелло В. Свидой (см.: Suida W. Genua. Leipzig, 1906). Эту атрибуцию поддерживает К. Марченаро (см.:

Marcenaro C. Un ritratto di Pisanello ritrovato a Genova.— Studies in the History of Art dedicated to W. Suida. London, 1959). Э. Синдона считает его автором французского мастера круга Фуке, находящегося под влиянием итальянского профильного портрета (*Sindona E.* Op. cit., p. 122, fig. 36).

2. Портрет мужчины из дома Строчици приписывает Пизанелло А. Вентури (см.: *Venturi L.* Due ritratti smarriti di Pisanello.— „Arte veneta“, 1954, 8, pp. 94, 95). В этой же статье А. Вентури высказывает предположение о том, что Пизанелло мог выполнить несохранившийся портрет Мартина V, реплики с которого (16 и 17 вв.) находятся в римской галерее Колонна и палатцо Колонна (*Ibid.*, pp. 93—94).

3. Мужской портрет (Рим, Капитолийский музей). Мысль о принадлежности этого портрета Пизанелло впервые была высказана А. Вентури (см.: *Venturi A.* Un ritratto del Pisanello.— „L'Arte“, 1918, 21), затем эта атрибуция была поставлена исследователем под сомнение (см.: *Venturi A.* Pisanello, 1939). Вновь вопрос об этой работе поднимает Л. Колетти (см.: *Coletti L.* Op. cit., pp. 24, 32), не исключая вероятности авторства Пизанелло. С этим римским портретом имеет много общего зарисовка головы на листе, хранящемся в музее Бойманса в Роттердаме (1.109), иногда приписываемая Джентиле да Фабриано (*Fossi Todorow M.* Op. cit., tav. XXXVIII, 457).

4. Портрет юноши (частная коллекция) приписывается Пизанелло Ф. Дзери (*Zeri F.* Un ritratto di Pisanello.— „Paragone“, 1958, 107, pp. 32—34).

5. О приписываемом Пизанелло портрете императора Сигизмунда (Вена, Художественно-исторический музей) см. примеч. 46 к главе IV (с. 177).

88

Очевидно, к этим же традициям примыкали два упомянутых Маркантонио Микелем профильных портрета Джентиле да Фабриано, выполненных на темном фоне (см.: *Michiel M. A.* Op. cit.; приводится по: *Grassi L.* Op. cit., p. 66). Кроме того, Б. Фацио вспоминает картину Джентиле, „в которой Мартин и десять кардиналов были изображены так, что казались равными самой натуре и от нее ничем не отличались“ (*Fazio B.* Op. cit.; цит. по: *Grassi L.* Op. cit., p. 73).

89

Портрет приобретен Лувром в 1893 г. из коллекции Ф. Бамберга как работа Пьеро делла Франческа. Отнесен к Пизанелло

А. Вентури (1889), который также предположил, что изображенная на портрете де-вушка может быть одной из дочерей Никколо III. Груер идентифицировал персонаж как Маргариту Гонзага, сестру Чечилии и жену Лионелло д'Эсте (*Gruyer G. Vittore Pisano appellè aussi le Pisanello.*— „Gaz. des Beaux-Arts“, 1893, 11, 12). Ф. Равессон выдвинул предположение, что портретируемая — Чечилия Гонзага (по сходству с медалью) (см.: *Ravaisson F.* Une oeuvre de Pisanello.— „Revue archeologique“, 1895). В каталоге выставки иконографии Гонзага (см.: *Giannantoni N.* Catalogo della Mostra Iconografica Gonzagesca. Mantova, 1937) работа шла как портрет Маргариты; того же мнения придерживается Дегенхарт (на основании использованных в колористическом решении портрета цветов — зеленого, белого, алого,— символизирующих принадлежность к мантуанскому двору: *Degenhart B.* Pisanello, pp. 38—40), а также Палуккини, Келлер, Лонги, Сальми, Ньюди. Напротив, Хилл предлагает имя Джиневры д'Эсте (на основании веточки можжевельника), обрученной с Сиджисмондо Пандольфо Малатеста (см.: *Hill G. F.* Pisanello, pp. 71—74); так же думают Бренцони, Колетти, Беттини, Фосси Тодоров, Кьярелли; Мартини, Маганьато, Синдона, Кастель-Франки Вегас, к которым присоединяется и автор, ограничиваясь определением — „Принцесса из дома д'Эсте“.

90

Baxandall M. A Dialogue on art from the Court of Lionello d'Este, p. 316.

91

Сонет воспроизведен в: *Venturi—Vasari.* p. 46. См. также: *Baxandall M.* A Dialogue on art from the Court of Lionello, p. 316, n. 1.

92

Цит. по: *Degenhart B.* Pisanello, p. 41; *Brenzoni R.* Op. cit., pp. 13—14.

93

Доска, темпера; 47 × 29. Происходит из феррарской коллекции Костабили, где в 1841 г. ее видел Ладерки (см.: „Descrizione“. *Laderchi*, 1841). Приобретена сэром Истлайком в 1862 г. и в 1867 г. передана леди Истлайк в Национальную галерею в Лондоне. Единственная картина с подписью „Pisanus“, сделанной готическими буквами. Вентури (см.: *Venturi—Vasari*) создал традицию, согласно которой св. Георгий изображает Лионелло д'Эсте. Существует гипотеза, что лондонская композиция может идентифицироваться с той, которую Пизанелло исполнил в 1445 г. для дворца

Эсте в Бельригуардо (*Dell'Acqua G. A. Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 84, 1443—1445).

94

За исключением Ван Марле, относящего „Явление мадонны св. Антонию и Георгию“ к годам, предшествующим фреске в Санта Анастазия (см.: *Van Marle R. Op. cit.*, p. 149), большинство исследователей признает ее работой зрелого периода; Колетти датирует доску около 1441 г. вслед за портретом Лионелло (см.: *Coletti L. Pisanello*, p. 27); Дегенхарт — между феррарским и неаполитанским периодами (*Degenhart B. Pisanello*, p. 54); Рихтер относит композицию к 1449 г. (*Richter G. M. Pisanello's Studies*, p. 62); Пакканьини связывает ее с поздним периодом работы для Гонзага, т. е. около 1447 г. (*Paccagnini G. Op. cit.*, pp. 219, 249).

95

См.: *Glaser C. Italienische Bildmotive in der altedeutschen Malerei.*— „Zeitschrift für bildende Kunst“, Leipzig, 1914, p. 156.

96

Pächt O. The Limburgs and Pisanello.— „Gaz. des Beaux-Arts“, 1963, 19, pp. 109—122.

97

Ibid., p. 120.

98

См.: *Venturi—Vasari*, p. 12.

99

Degenhart B. Lodovico Il Gonzaga in einer Miniatur Pisanello.— „Pantheon“, 1972, 30, 3, SS. 193—210; *Paccagnini G. Op. cit.*, pp. 220—221.

100

К таковым, в частности, исследователи относят факт использования в новом фамильном гербе Гонзага, утвержденном в 1433 г. императором Сигизмундом, креста св. Георгия, одновременно являющимся гербом Мантуи. Кроме того, об особом отношении Лодовико к этому святому свидетельствует фраза из его письма 1453 г. к жене Барбаре Бранденбургской, написанного по случаю победы над братом Карлом, которая была одержана „cum la gratia de esso Idio, la nostra Donna e di San Zorzo“ (с благословения господа бога, нашей Богоматери и св. Георгия).

101

„Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti“ a cura G. Pardi.— В изд. Muratori. *Rerum Italicarum Scriptores XXIV*, p. VII. Bologna, 1928, p. 27.

102

См.: *Davis M. National Gallery Catalogue. The earlier Italian schools.* London, 1961, pp. 439—442.

103

Подробнее см. в главе V (с. 130—131).

104

Подробнее см. в главе IV (с. 115. 180).

105

См.: *Paccagnini G. Il ritrovamento del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova.*— „Bollettino d'Arte“ (отгиск январь—май 1967); *Paccagnini G. Il Pisanello ritrovato a Mantova.*— „Commentari“, 1969; *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova; Id. Il Pisanello alla corte dei Gonzaga.* Milano, 1972; *Brandi C. Il nuovo Pisanello di Mantova.*— „Corriere della Sera“, 1969, 27 febb.; *Amadei G. Il Pisanello di Mantova.*— „Civiltà Mantovana“, 1969, 17.

106

См.: *Rossi U. Il Pisanello e i Gonzaga.*— „Archivio Storico dell'Arte“, 1888, pp. 455—456.

107

„В Мантуе он выполнял росписи и картины очень прославленные“ (*Facius B. Op. cit.*, p. 43).

108

История открытия мантуанских фресок с наибольшей полнотой изложена Пакканьини в книге „Пизанелло и рыцарский цикл в Мантуе“, где приведена также фотодокументация стадий реставрационных работ (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, pp. 7—35, figg. 235—260). Первая задача, которая стояла перед исследователем, заключалась в нахождении помещения, где мог работать Пизанелло. В 16 в. мантуанский дворцовый комплекс подвергался значительным перестройкам. Особой интенсивности этот процесс достиг в период деятельности Джулио Романо, когда во имя новых построек многие старые здания были полностью разрушены. Но Пакканьини пришел к выводу, что Пизанелло работал не в помещениях так называемого Нового двора, как раз ставшего полем деятельности Д. Романо, а в готических зданиях Старого двора, где Гонзага жили до тех пор, пока маркиз Лодовико II около 1549 г. не перенес свою резиденцию в Замок св. Георгия на реке Минчио. Среди построек Старого двора исследователь остановил свой выбор на palazzo Капитано, выстроенном во второй половине 14 в. и сохранившем в интерьерах фрагменты геральдических позднеготи-

ческих декораций. Что касается выбора „Зала принцев“, то он привлек внимание исследователя своим архитектурным решением, хорошо приспособленным для живописного убранства: малые стены прорезали лишь дверные проемы, а одна из длинных стен была прорезана сквозной аркадой, впоследствии заложеной и превращенной в сплошную закрытую поверхность. Этот зал получил название благодаря барочному фризу с портретами членов семьи Гонзага — от первого капитана Луиджи, завоевавшего власть в 1328 г., до последнего герцога Фердинандо Карло, бесследно ее потерявшего в 1708 г. Исполненный в 18 в. в технике фрески (обрамленные медальонами портреты расположены в отдельных секциях, разграниченных мотивом гирлянд), этот фриз в 1808 г. был подновлен и переписан темперой. Тогда же были изменены пропорции зала в результате установки нового перекрытия, размещенного на 1,5 метра ниже прежнего.

109

Фрески и синопии „Зала Пизанелло“ послужили главным объектом выставки, организованной в Мантуе в 1972 г., которой сопутствовал уже цитированный каталог Пакканьини „Пизанелло при дворе Гонзага“. Наряду с последним произведением художника экспозиция включала факсимильные репродукции его рисунков мантуанского и неаполитанского периодов, медали, а также целый ряд экспонатов различного характера (живопись, скульптура, миниатюра, военное снаряжение), иллюстрировавших специфику позднего готического культа мантуанского двора конца 14 — первой половины 15 в. Из трудов, появившихся после выставки, назовем следующие: *Degenhart B. Pisanello in Mantua. — „Pantheon“, 1973, 31, SS. 364—411; Zanolli A. Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale a Mantova. — „Paragone“, 1972, 277, p. 23—44.*

110

См.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, p. 234, n. 79.*

111

Наличие исполненных готическим шрифтом надписей, помещенных рядом с некоторыми персонажами фресок, явилось самым объективным критерием для идентификации содержания мантуанских росписей. Приведем некоторые из них: *Cablor as dures mains; Arfassart li Gros; Malies de l'Espine; Meldons li envoissier (l'enjoue); Calarot le petit (Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, pp. 56, figs. 39—43).*

112

В своем настоящем виде „Турнир“ занимает площадь $4,35 \times 9,60$ м.

113

Причину почти полного отсутствия живописных участков на длинных стенах можно объяснить двояко. Это и результат плохой сохранности всего цикла, но, главное, того, что композиции не были закончены самим автором (о последовательности работы художника и особенностях его живописного метода работы фреской см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, pp. 26—33*). К наиболее значительным из законченных фреской участков относится куртуазный мотив с наблюдающими за сражением дамами, расположенный в верхней части левой длинной стены в непосредственной близости от „Турнира“. Предположительно идентифицирован как изображение Изольды с подругами (см.: *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga, pp. 74, 75, fig. 38*).

114

Главный авторитет в вопросе „расшифровки“ содержания мантуанских фресок Пакканьини узнает эпизоды легенды о поисках св. Грааля в отдельных мотивах на длинной стене слева от „Турнира“. В частности, он предполагает, что на этой стене изображена столица артуровского королевства — город Камелот, покидая который погружались „в странные леса и горы“ рыцари в поисках св. Грааля (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, pp. 71—73*). О сюжетике романов Бретонского цикла см., в частности, статьи А. Мортон и А. Д. Михайлова в „Приложении“ к изданному в 1974 г. роману Т. Мэлори „Смерть Артура“: (*Мэлори Т. Смерть Артура. М., 1974, с. 767—818*).

115

См.: *Braghirolli W., Meyer P., Paris G. Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, Capitaine de Mantoue, mort en 1407. — „Romania“, 1880, 9, pp. 497—514; Meroni U. Catalogo della Mostra dei Codici gonzagheschi. Mantova, 1966.*

116

См.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, p. 46.*

117

Так, в библиотеке Гонзага находились девять французских рукописей, являвшихся незаконченными частями прозаических компиляций „Романа о Тристане“, объеди-

нившими в себе разнообразные сюжеты литературы Бретонского цикла.

118

См.: *Paccagnini G. Il Palazzo Ducale, Mantova. Torino—Roma, 1969, p. 18.*

119

До открытия Пакканьини большинство исследователей датировали мантуанские фрески 1439—1440 или 1443—1444 гг. на основании документов, зафиксировавших интенсивные связи Пизанелло с мантуанским двором в этот период (см.: *Майская М. Живопись Пизанелло и особенности развития Возрождения в Северной Италии, с. 26—27, примеч. 41*). Первой отнесла их к середине 1440-х гг. (1445—1447) Фосси Тодоров (см.: *Fossi Todorow M. Op. cit., 34*). Датировку фрескового цикла в Мантуе в 1447-м и последующими годами убедительно доказал Пакканьини, основываясь на стилистических особенностях произведения; кроме того, он показал, что в 1439—1444 гг. Пизанелло физически не мог осуществить этой работы, поскольку ему было запрещено находиться в это время на мантуанских территориях; наконец, последним доводом автора в пользу более поздней датировки мантуанских росписей являются неблагоприятные финансовые условия, в которых на рубеже третьего и четвертого десятилетий находилась казна Мантуи после проигранной войны (см.: *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 78*).

120

См.: *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 74, fig. 39.*

121

Предлагая различные варианты истолкований эпизодов „Турнира“, Пакканьини делает оговорку, что все они предварительны и гипотетичны и требуют более пристального изучения, которое предполагает участие специалистов-филологов. Тем не менее мы приводим отдельные из его интерпретаций, поскольку на сегодняшний день они являются не только единственными, но и, на наш взгляд, весьма убедительными. Так, по мысли Пакканьини, одним из таких символических изображений служит группа льва, львицы и их детенышей в верхней правой части „Турнира“. Бывший символом Тристана, лев одновременно связан с эмблематикой Гонзага, чей герб включал изображение льва Богемии (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, pp. 66—71; Id. Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 74, fig. 39*). Далее, в двух войнах с открытыми головами в верхней левой части „Турнира“, расположенных

в непосредственной близости от геральдического фриза, Пакканьини видит изображения первого маркиза Мантуи Джанфранческо и его преемника Лодовико II, предшественных как Тристан и его отец Мелиодос (Meliodus) (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, p. 244, fig. 57*).

122

Первоначальная идея художника нашла отражение в одном из его рисунков мантуанского периода (Париж, Лувр, инв. 2594), где представлены две очерченные прямоугольными рамками сцены, расположенные одна над другой. Пакканьини высказал предположение, что подобная схема расположения рисунков — первый проект композиционной структуры живописной декорации — была подсказана Пизанелло системой расположения рельефов в Райских дверях Гиберти (*Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, pp. 226—228*).

Подробнее об этих рисунках см. примеч. 76, 77 к главе IV (с. 114, 115, 182).

123

Отказавшись от идеи расчленить живописную материю цикла на отдельные сцены, которая, по сути дела, была попыткой придать структуре мантуанской декорации рационалистическую основу, родственную перспективной системе, Пизанелло оказался перед задачей создания единого панорамного окружения. Причины, приведшие художника к этому решению, составляют, по-видимому, целый комплекс — здесь мотивы как идейно-художественного порядка, так и чисто технические. Прежде всего, избранная для мантуанского цикла система панорамного кругового „сценария“ отвечала главной идее росписи — изображению ретроспекции рыцарского мира, обобщенной картины жизни воображаемого королевства Артура. Для практического осуществления задуманной сценарии Пизанелло обращается к опыту предшественников. Ни к „finestra prospettica“ Брунеллески и Альберти, но к урокам больших стеновых декораций треченто, и, в частности, как отметил Пакканьини, к панорамным vedute сиенцев первой половины 14 в. Действительно, принцип построения пейзажа в мантуанской декорации, использование высокого горизонта, позволяющего „открыть“ широкую панораму, обнаруживает знакомство Пизанелло с произведениями тречентистских мастеров стеновой живописи. Одновременно при решении важнейшей в мантуанском цикле проблемы единого пространства Пизанелло широко использует принцип натуральности изображения, который Гиберти попытался сформулировать как правило „раз-

мера глаза" (*veduta dell'occhio*), и, чтобы придать фантастическому „рыцарскому представлению" естественность и правдоподобие, он располагает предметы на изобразительном поле от натуральных по величине в нижней зоне до крошечных вверх. Безусловно, эта система не выходит с формальной точки зрения за пределы достижений стенной живописи 14 в. Однако сама декорация в целом, как проблема создания единого архитектурно-живописного окружения, единого *ambiente*, была новой. И вслед за Пизанелло спустя несколько лет ее успешно решают, основываясь уже на иных изобразительных принципах, Беночцо Гоццоли в капелле палаццо Медичи-Риккарди и совсем иначе — Мантенья в Камере дельи Спозы Мантуанского дворца. Об особенностях пространственного построения последнего произведения Пизанелло см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, pp. 226—235. Кроме того, Пакканьини считает, что мантуанский цикл Пизанелло преподавал Мантенья уроки технического характера — стенной живописи фреской, полуфреской и по сухому, частично использованные последним в росписях Камеры (см.: *Paccagnini G. Appunti sulla tecnica della „Camera picta" di A. Mantegna.* — In: *Scritti di Storia dell'arte in onore di M. Salmi*. Roma, 1962, pp. 395—403).

124

К идее конфликта между художником и заказчиком Пакканьини привело также изучение синопий мантуанской декорации (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, pp. 27—28, 235—236, figg. 1—2). Сопоставление подготовительных рисунков на стене с живописными участками росписей наглядно показало, что в процессе работы замысел художника претерпел существенные изменения, а отдельные образы и целые сцены перестраивались уже на заключительной стадии писания фрески. Это обстоятельство дало ученому основание предположить, что с начала выполнения заказа между Лодовико и Пизанелло возникли серьезные противоречия, касающиеся как иконографического содержания фресок, так и самой изобразительной структуры, в которую облекалась лежащая в их основе литературная материя. Действительно, современное состояние мантуанского зала, естественная незаконченность росписей и их „разделенность" на фрески и синопии открывают перед исследователем богатейшие возможности, как бы встав у „колыбели" произведения, проследить самый процесс его создания от рождения замысла до последних прикосновений кисти. Но в то же самое время в не-

завершенности росписей и их сегодняшней фрагментарности кроется опасность вступить на зыбкий путь гипотез и вымысла. В этой связи предположения Пакканьини остаются только предположениями. И кто знает, быть может, причина существования нескольких авторских „редакций" общей композиции, отраженных в переработке синопий, свидетельствует не о конфликте с заказчиком, но об импульсивном темпераменте живописца, заставлявшего неустанно искать наилучшего решения, тем более что необъятная литературная канва давала простор и полную свободу фантазии художника.

Наиболее благодарный аспект изучения синопий мантуанского зала состоит в рассмотрении их как непосредственного отражения особенностей метода работы большого художника над стенной живописью. Кроме того, изучение подготовительных фаз работы наглядно показывает, в каком состоянии законченности этот цикл был оставлен Пизанелло.

В соответствии с принятыми методами, описанными уже Ченнини, все подготовительные рисунки для стенной росписи выполнялись на первом слое приготовленной для живописи штукатурки (*argiscio*). Синопии „Турнира" были исполнены в основном толстой кистью черной краской поверх рисунка углем, а изображения на других стенах нанесены тонкой кистью светлого-красным. Эта синопия — изобразительное воплощение первоначальной и самой общей композиционной идеи, определившей принципиальную схему сцены, ее главные линии, движение, основные массы и персонажи. Соответственно характер обеденного кистью рисунка отличался обобщенной и грубоватой трактовкой. Поверх черных контуров некоторые образы „Турнира" обрисованы красной краской, причем манера рисунка становится живее, динамичнее и легче, что указывает на более позднюю фазу работы. Одновременно с обобщенными прорисовками Пизанелло уже на этой стадии прибегает к более детальной разработке мотивов и форм, используя светотеневую моделировку.

В дальнейшем композиция „Турнира" претерпевает существенную модификацию на разных стадиях работы. Так, определив первоначальную синопий композицию „Турнира", Пизанелло приступил к анализу ее формальной структуры и иконографического содержания, в процессе которого значительно конкретизировались отдельные сцены и образы. Однако коррективы вносились и на следующем этапе, непосредственно подготовительном для живописи. После окончания графической разработки композиции синопия „Турни-

ра" была вновь покрыта тончайшим слоем штукатурки (*intonaco*), накладывавшейся сверху на довольно большие по пропорциям поверхности. Каждая из них была проработана художником таким образом, что "Турнир" превратился в огромную монохромную фреску, где на густом темном фоне отчетливо выделялись фигуры персонажей, архитектурные и пейзажные мотивы, очерченные и тщательно отмоделированные тонкой кистью зеленым цветом (*a verdaccio*). В частности, для перенесения на этот второй слой штукатурки рисунка фриза Пизанелло использовал способ прокальвания подготовительного рисунка и последующего припороха, о чем говорят следы точек на поверхности стены в местах прохождения фриза. Этот факт очень важен как свидетельство того, что Пизанелло в совершенстве знал процедуру, которую в Тоскане начали применять систематически только в середине 15 в. Готовая для последующих, более тонких этапов живописной работы, "монохромная" композиция "Турнира" вновь модифицируется: художник сбивает отдельные куски *intonaco*, вновь закрывает их слоем штукатурки и поверх нее рисует новые образы.

Последующие стадии работы явились собственно процессом живописи, где Пизанелло использует главным образом способ *a mezzo fresco* и заканчивает работу нанесением по сухому тонкого слоя темперы, завершающего колористическую оркестровку декорации. В этой манере написаны лица персонажей, детали костюмов, передана позолота и т. п.

Этот последний, верхний слой, написанный *a secco* и более всего пострадавший от времени, вместе с тем является сейчас критерием степени законченности работы. В "Турнире", к примеру, его следы, хотя и сильно поврежденные, сохранились в верхней части композиции, тогда как в нижних ее участках они полностью отсутствуют. Это дает основание сделать вывод, что исполняемая по частям фреска не была доведена до окончания и большая ее поверхность оставлена художником на стадии монохромной фрески. Что касается композиций на других стенах, то здесь Пизанелло ограничился лишь графической разработкой, созданием синопий, доводя до живописной фазы только отдельные участки. Все эти обстоятельства служат убедительным доказательством, что работа Пизанелло над мантуанским циклом была прервана.

125

Пакканьини принадлежит к числу тех авторов, которые в своих исследованиях поднимают вопрос о связи Пизанелло с ху-

дожественной культурой Тосканы и его взаимоотношениях с Уччелло (см., в частности: *Sindona E. Op. cit.*, pp. 40—42; *Chiarelli R. Pisanello*, pp. 22—24). Чрезвычайно интересны замечания Пакканьини в отношении мантуанского "Турнира" и трех батальных композиций Уччелло из лондонской Национальной галереи, Лувра и Уффици. Проведя сравнительный анализ этих произведений, Пакканьини указал на существование между ними ряда очень близких аналогий иконографического и композиционного характера и, кроме того, на почти точное совпадение их размера по длине (длина "Турнира" — 9,6 м; общая длина трех "Битв" Уччелло — 9,57 м). Нам представляется убедительной идея ученого, что "Битвы" Уччелло возникли в прямой связи с мантуанской фреской Пизанелло (см.: *Paccagnini G. Op. cit.*, pp. 235—237).

IV

Становление натурной студии

1

Первая половина 15 в., время формирования и первого яркого расцвета ренессансной художественной культуры, была одновременно и периодом становления реалистического рисунка. Сложность композиционных построений фресок Мазаччо в Санта Мария дель Кармине, поразительные по своей жизненной правдивости лица донаторов в его "Троице" из Санта Мария Новелла, острый реализм образов Донателло, глубокая выразительность и сила характеристик героев Кастаньо были бы невозможны без предварительных подготовительных рисунков, и прежде всего — зарисовок с натуры. Но, к сожалению, от первых десятилетий ватроченто до нас дошло очень мало графических листов. Рисунков ведущих мастеров Флоренции не сохранилось вовсе; правда, в настоящее время Б. Дегенхарт решительно приписывает Донателло рисунок из Музея изящных искусств в Ренне с фрагментом "Избиения младенцев" на лицевой и зарисовкой "Давида" на оборотной сторонах, а также известный лист из музея Бойманса в Роттердаме с изображением сидящего мужчины, традиционно относимый к Джованни Беллини (см.: *Degenhart B., Schmitt A. Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450*. Berlin, 1968. (B. I. Süd- und Mittelitalien), pp. 256, 257, taf. 255, 256, 257, 257a). Целый ряд рисунков, в том числе студий мужских и женских фигур

(Уффици), приписываются к кругу Донателло (*Degenhart B., Schmitt A. Corpus, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, taf. 260a, 261 a, 262 a, b, c, 263 a, b, 265 a, b, 266 a, b*). Графические работы других художников насчитываются единицами. Эта невосполнимая утрата явилась, по-видимому, следствием того, что на ранней стадии развития подготовительные рисунки не ценились ни коллекционерами, ни самими художниками: использованные однажды в ходе работы, они становились ненужными, портились и постепенно уничтожались. В этой связи обширное графическое наследие Пизанелло приобретает особую ценность для изучения истории формирования реалистического рисунка.

Другая значительная группа произведений графики первой половины 15 в., сохранившаяся до нашего времени, принадлежит венецианскому художнику Якопо Беллини, оставившему два альбома зарисовок (Лувр и Британский музей), исполненных между 1440 и 1450 гг. Весьма разнообразны по содержанию, они включают в основном композиционные рисунки, где наряду с традиционными религиозными сюжетами содержится большое количество листов на темы античной мифологии, классической архитектуры, пейзажные мотивы, бытовые сцены, изображения людей и животных.

Из работ об итальянском рисунке см.: *Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters. Vol. 1—3. Chicago, 1938 (1-st. ed.— London, 1903); Parker K. North Italian Drawings of the Quattrocento. London, 1927; Dussler L. Italienische Meisterzeichnungen. Frankfurt a. M., 1938; Schendel A. van. Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV siècle. Bruxelles, 1938; Tietze H., Tietze-Conrat E. The Drawings of the Venetian Painters in the XVth and XVIth Centuries. New-York, 1944; Grassi L. Storia del disegno. Roma, 1947; Degenhart B. Italienische Zeichnungen des frühen XV. Jh. Basel, 1949; Grassi L. Il disegno italiano dal Trecento al Seicento. Roma, 1956; Degenhart B., Schmitt A. Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450. Berlin, 1968 (B. I. Süd- und Mittelitalien); Гращенков В. Н. Рисунки мастеров итальянского Возрождения. М., 1963. О рисунках Якопо Беллини см.: *Goloubew V. Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum. Vol. 1—2. Bruxelles, 1908—1912; Moschini V. Disegni di Jacopo Bellini. Bergamo, 1943; Röthlisberger M. Notes on the Drawing Books of Jacopo Bellini.— "The Burlington Mag.", 1956, pp. 356—364.**

2

Degenhart B. Pisanello, p. 59.

3

Помимо Лувра значительные группы рисунков Пизанелло сосредоточены в собраниях Библиотеки Амброзиана в Милане и Кабинете графики в Западном Берлине; отдельные листы хранятся в Австрии — Альбертина (Вена); в Америке — музей Фитццуильям (Кембридж), коллекция Фрик (Нью-Йорк), Институт искусств (Чикаго); в Англии — музей Ашмолеан (Оксфорд), Британский музей (Лондон), Королевские собрания (Виндзор); в Италии — галерея Эстензе (Модена); во Франции — музей Конде (Шантийи), музей Бонна (Байона).

4

Как указал Б. Дегенхарт, существуют только две аналогичные по содержанию и близкие по времени исполнения коллекции рисунков, которые могут быть сравнимы с кодексом Валларди, — альбом зарисовок разнообразного характера нюрнбергской мастерской Михаэля Вольгемута (Эрланген, Университетская библиотека) и так называемая книга рисунков Брауншвейг неизвестного богемского художника конца 14 в., включающая также несколько листов французских рисовальщиков (Брауншвейг, Галерея) (см.: *Degenhart B. Pisanello, p. 5*).

5

Dell'Acqua G. A. Pisanello, p. 9.

6

См., например: *Hahnloser H. Villard de Honnecourt. Wien, 1935.*

7

Практика средневекового искусства знала несколько типов рисунка (исполняющие функции подготовительного рисунка прориси, лежащие в основе живописных композиций, иллюстрации и др.); но "образец", трактуемый предельно широко, как любой источник для воспроизведения, получил наиболее широкое распространение, так как с предельной полнотой выражал специфику средневекового искусства с его строгой зависимостью от религиозной иконографии (см. подробно: *Гращенков В. Н. Указ. соч., с. 9—27, с указанием литературы*).

8

Средневековая практика собирания рисунков в специальные альбомы претерпевает на протяжении 15 и 16 вв. существенную эволюцию, обусловленную в конечном счете радикальным изменением задач художественного творчества. Уже в классической "книге образцов" Виллара де Оннекура содержатся ранние примеры натуральных

зарисовок. Среди тридцати трех листов его „книги рисунков“ самого различного содержания (архитектурные мотивы, декоративные орнаменты, строительные приспособления, чертежи, изображения человеческих фигур, лиц, животных), исполненные на пергаменте свинцовым штифтом с последующей обводкой пером и бистром, находятся две зарисовки льва, сделанные, как поясняет авторская надпись, с натуры (см.: *Hahnlosser H.* Op. cit., SS. 47, 48). Весьма схематичные и условные, они показывают, как увиденное художником в природе при переносе на бумагу преломляется сквозь призму канонизированных в течение долгого времени приемов орнаментальной стилизации. Собственно натурные зарисовки появляются у мастеров 14 в., начинающих постепенно вводить в живописные композиции реалистические мотивы и детали, написанные с помощью рисунков с натуры. Примером такого рода графических работ служит лист с пятью штудиями юношеских голов, приписываемый Спинелло Аретино или Аньолю Гадди (Милан, Муниципальный музей) (*Berenson B.* Op. cit., 275B, fig. 4; *Degenhart B., Schmitt A.* Corpus der italienischen Zeichnungen, 93, taf. 143a). Исполненный пером на грунтованном пергаменте, он содержит пять зарисовок голов в различных поворотах и с разных точек зрения, выполненных, по-видимому, с учеников мастерской.

В 15 в. рост удельного веса натурального рисования, формирование новых типов реалистического рисунка, процесс дальнейшей эволюции „образца“ и перерастание его в натурную штудию привели к тому, что средневековые „книги образцов“ преобразуются в „книги эскизов“. В этом плане большой интерес представляют две „книги рисунков“ Якопо Беллини, занимающие как бы промежуточное место между первым и вторым типами коллекций. Его рисунки, по существу, являются фондом готовых композиционных образцов, но образцов совершенно оригинального характера. В большинстве своем вольные композиционные импровизации, рисунки Беллини изобразительно воплощают тот обширный и новый круг идей, который принес с собой итальянский гуманизм и ренессансная художественная культура. Вместе с тем, обратившись к теме античной мифологии, образам классической архитектуры и скульптуры, венецианский художник начинает говорить на языке нового искусства, на языке перспективы, открывающей ему, как и ведущим мастерам Тосканы, тайны построения пространства и правильного изображения в нем человеческой фигуры. И поэтому, несмотря на при-

сущие рисункам Беллини некоторую архаичность и сухость, его „книги“ — явление нового искусства и важная веха в истории формирования реалистического рисунка. Более непосредственный характер „книги эскизов“, имеет, например, одна из двух „книг“ болонского мастера Марко Дзоппо, собранная приблизительно между 1460 и 1470 гг. (Британский музей) и содержащая композиционные эскизы и другие рисунки (см.: *Fiocco G.* Un libro di disegni di Marco Zoppo. — *Miscellanea di storia dell'arte in onore di J. B. Supino.* Firenze, 1933, pp. 337—351).

Подробно о переходе от „книги образцов“ к „книгам эскизов“ см.: *Гращенков В. Н.* Указ. соч., с. 47—49.

9

Реконструкции „taccuino di viaggi“ с несколько различными выводами были почти одновременно и независимо друг от друга осуществлены четырьмя исследователями — М. Фосси Тодоров, Ж. Беаном и Б. Дегенхартом в соавторстве с А. Шмит. По мнению Фосси Тодоров (*Fossi Todorow M.* Un taccuino di viaggi del Pisanello e della sua bottega. — *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, II. Roma, 1959—1963, pp. 131—161), этот сборник состоял приблизительно из пятидесяти пергаментов и включал работы самого Пизанелло (*Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 47—48, 57, 58, 69, 91, 92, 137, 138, nn. 2, 3, 5, 83, 203), исполненные его мастерской копии с фресок Джентиле и Пизанелло в Сан Джованни ин Латерано (*Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, nn. 179, 182, 189, 191—193, 198, 207), копии с антиков (*Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, nn. 168, 169, 173, 176—178, 185—187, 190, 195, 203), с тосканской скульптуры (*Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, nn. 168, 171, 183, 186), а также копии с различных произведений, близкие по манере исполнения к ломбардской культуре круга Дзаваттари (*Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello nn. 178, 180, 181, 199, 200, 205, 206). Ж. Беан (*Beau J.* Les dessins italiens de la collection Bonnat. Paris, 1960) объединил около шестнадцати пергаментов, по его мнению, составлявших прежде единую „книгу“, приписав их одному или нескольким северо-итальянским копиистам, работавшим около 1450 г. Дегенхарт и Шмит (*Degenhart B.* — *Schmitt A.* Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, SS. 59—151) в своей реконструкции значительно расширили содержание „Libro romano degli schizzi“ („римской книги зарисовок“), включив туда те листы (в основном исполненные на поддвеченной красной сангиной бумаге), которые составляли, по их мне-

нию, оборудование римской мастерской Джентиле, перешедшее после его смерти к Пизанелло: рисунки, приписываемые ими Арканджело да Кола; листы неизвестного сиенского художника — помощника Джентиле; копии с антиков, исполненные Джентиле и Пизанелло, а также римские рисунки мастерской Джентиле и копии Пизанелло, исполненные им в Северной Италии до поездки в Рим; копии, относящиеся к поездкам Пизанелло во Флоренцию и Неаполь.

10

Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo. Catalogo a cura di D. Degenhart e A. Schmitt. Venezia, 1966 (nn. 3, 6; кроме того, исследователи включают в „taccuino“ рисунки Джованнино де Грасси (?) из Амброзианы, неизвестного ломбардца (около 1370 г., Амброзиана) и ряд других листов, исполнявших, по-видимому, функции „образцов“ (nn. 1, 2).

11

См.: *Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, n. 15.

12

См.: *Les dessins de Pisanello et de son école conservés au Musée du Louvre*. 1—4. Paris, 1911—1920 (211, 184).

Вопрос об авторстве рисунка 2547 остается дискуссионным. Отнесен к Пизанелло Груером, Вентури, Хиллом и Дегенхартом; последний считает его копией с ломбардского оригинала (2568) и видит дальнейшее развитие мотива рисунка в одном из эпизодов „Видения св. Евстафия“ (см.: *Degenhart B. Pisanello*, pp. 37, 55, figg. 155, 156). О том, что ломбардский оригинал является популярным „образцом“ для воспроизведения, свидетельствует, в частности, рисунок на аналогичный сюжет, приписываемый Дегенхартом флорентинскому мастеру начала 15 в. (Париж, Лувр, 1256) (*Degenhart B., Schmitt A. Corpus der italienischen Zeichnungen*, n. 155, taf. 190с).

Фосси Тодоров вслед за Цоге фон Мантейфелем отрицает авторство Пизанелло из соображений художественного качества и относит лист к мастерской художника периода работы в Санта Анастазия (см.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, pp. 43—46, 115—197, nn. 148, 450) (при указании литературы к рассматриваемым или упоминаемым в тексте рисункам Пизанелло здесь и далее даются ссылки: 1) на книгу Фосси Тодоров 1966 г; 2) на свод произведений Пизанелло, со-

ставленный Дель Аква и Кьярелли; 3) на каталог Пакканьини (для поздних рисунков).

13

Этот лист отнесен к Пизанелло Вентури, Хиллом, Ван Марле и Дегенхартом; последний прослеживает его связь с ломбардским альбомом Джованнино де Грасси (см.: *Degenhart B. Pisanello*, p. 36, 54, fig. 43). Фосси Тодоров, как и Товьска, считает его работой ломбардского мастера и указывает, что акварельная раскраска более поздняя (см.: *Fossi Todorow M. Op. cit.*, p. 51—53, 190—191, n. 420).

14

Рисунок из музея Бойманса является основополагающим для установления приблизительной хронологии рассматриваемой группы листов Пизанелло. Как отметил Б. Дегенхарт, существует большое сходство между лицами натурщицы, поднимающей вверх волосы (правая зарисовка), и мадонны из „Благовещения“ в Сан Фермо (см.: *Degenhart B. Pisanello*, p. 21, fig. 26). Временем исполнения фрески (до 1426 г.), таким образом, определяется и период возникновения рисунков с мотивом обнаженных фигур (см.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 19—21, 57, 58, 91, nn. 1, 2, 81 recto, verso; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 88, 102, nn. 13, 126 (tav. VI).

15

О работе ренессансных художественных мастерских см.: *Birch-Hirschfeld K. Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*. Rom, 1912; *Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig, 1938, SS. 306—345; *Tietze H. Master and Workshop in the Venetian Renaissance*.—„Parnassus“, 1939, 11, № 8, pp. 34—35, 45; *Constable W. The Painters' Workshop*. London—New York, 1954.

16

См., например, зарисовки позирующих мужских и женских фигур в современных костюмах, два отсюда — с обнаженных натурщиков (Уффици, Лувр, Британский музей). Приписываемые раньше самому Уччелло, эти рисунки в настоящее время рассматриваются как работы мастерской (*Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters*, nn. 2772, 2773, 2774, 2776, 2777, 2778, 2778A, 2778B, 2779F, fig. 66, 67). Б. Дегенхарт относит эти рисунки к Доменико Венециано (*Degenhart B., Schmitt A. Corpus der Italienischen Zeichnungen*, nn. 336, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, taf. 292 a, b, c, d; 295 a, b; 296 a, b).

См., например, этюды сидящих юношей, коленопреклоненного монаха, двух молодых мужчин (один — обнаженный) школы Фра Беато Анжелико (Уффици, Британский музей, Амброзиана, Альбертина) (см.: *Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters*, nn. 175a, 176, 176^b, 178A, fig. 26).

См., например, рисунки Беночцо Гоццоли и его школы: этюды стоящих и сидящих юношей и женщин, одетых в современные костюмы, иногда — обнаженных (Уффици, Британский музей, музей Бойманса и др.) (см.: *Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters*; nn. 534A, 536A, 542, 545A, fig. 46, 32, 38, 40).

См. об этом: *Battisti E. Antirinasimento (con una appendice di manoscritti inediti)*. Milano, 1962, pp. 138—148.

Очевидно, в рисунке Пизанелло изображена козья шкура, являвшаяся в соответствии со средневековой иконографией одним из отличительных атрибутов похоти (см.: *Réau L. Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1955, v. 1, pp. 137, 166—267).

Schmitt A. Katalog der im umkreis Gentiles und Pisanellos Kopierten Antiken monumente (SS. 118—135) входит составной частью в статью: Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums. — „Münchner Jb. der Bildenden Kunst“, 1960, 11, SS. 59—151.

Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo, nn. 15v, 16v, r, 16Av, r, 16Bv, r, 17.

Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello e della sua cerchia, pp. 46—48, nn. 168, 169, 173, 174—178, 185—187, 190, 195.

Милан, Амброзиана (F. 214 inf., nr. 14). На recto три фигуры, произвольно выделенные художником из композиции рельефа: сатир, всадник на вздыбившейся лошади и поверженный воин. Сцена битвы из правой части рельефа и голова Пана в рисунке отсутствуют. Слева изображен морской дракон, возможно фрагмент неизвестного рельефа. Зарисовка на verso обнаруживает еще большую свободу, с которой Пизанелло относится к задачам копи-

рования: он изображает центральную часть рельефа, раковину с Венерой, и фигуры кентавра и нимфы слева от нее. Те же самые фигуры, расположенные в рельефе справа от раковины, в рисунок не попали. Их место занимают две Нереиды, обнимающие морских быков, нарисованные поперек листа. В рельефе же эти фигуры расположены по бокам от центральной группы (см.: *Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, n. 16; *Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom*, nn. 3, 31 (abb. 84, 85 89, 90).

Берлин, Кабинет графики, 1358.

На recto — сцена охоты на каледонского вепря (правый крайний фрагмент рельефа Саркофага Адониса). В рисунке мотив охоты претерпевает существенную модификацию. Вместо пяти охотников оставлены два, изображенные обнаженными, а не в одежде, как в рельефе. Сокращено число собак. К этой зарисовке Пизанелло возвращается в 1449 г., значительно ее переработав для композиции реверса медали „venator intrepidus“ Альфонса Арагонского. На verso зарисовка пляшущих путти с рельефа кафедры Донателло в Прато (см.: *Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, n. 16B; *Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom*, n. 7 (abb. 54, 55).

Роттердам, бывшее собрание Кёнигс (j522). (*Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom*, n. 22 (abb. 68, 69). Зарисовки несохранившейся статуи Венеры Puldica делали также Джентиле, Якопо Беллини, Амико Аспертини, Франсиско д'Олланда.

Милан, Амброзиана (F. 214 inf. 10). Изображение Диоскура — одна из четырех зарисовок, помещенных на согнутом пополам листе. На второй его половине — семь набросков павлина, а на оборотной стороне — копии мозаики „Навичелла“ Джотто и фрески Альтиерио из Ораtorio ди Сан Джорджо в Падуе (см.: *Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, n. 15; *Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom*, n. 16 (Abb. 81).

Берлин, Кабинет графики, 1359.

На verso — изображение Тибра; справа от него — опирающийся на палку Эрот. На recto — зарисовки друх Ор с атрибутами времен года из неизвестного рельефа

(см.: *Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, n. 16A; *Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom*, n. 12 (Abb. 79).

29

Описание этих памятников содержится также в книге Анджело Дечембрио "Литературная республика", в том месте, где Лионелло д'Эсте рассуждает о превосходстве произведений искусства с изображением обнаженных тел (см.: *Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Lionello d'Este*, p. 312, n. 1, 2).

30

См.: *Degenhart B., Schmitt A. Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, pp. 15 (nota 5), nn. 27—28.

31

Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art, p. 163.

32

Чириако Пицциколи д'Анкона (1391—1455), купец по роду занятий, был широко известен в кругу североитальянских гуманистов как путешественник и страстный почитатель и коллекционер древностей. Торгуя с Востоком и посещая различные города и страны, он настолько увлекся древними памятниками, что стал не только их собирать, но и систематически изучать. Чириако путешествовал по Греции, Пелопоннесу, Фракии, Македонии, Далмации, в 1423—1424 г. посетил Рим, в 1436 г. отправился в Египет, чтобы увидеть пирамиды; в 1440-е гг., находясь в Турции, он комментировал султану Магомету II труды греческих и римских историков. Во время своих поездок копировал античные надписи, зарисовывал Парфенон и стены Микен, собирал камни, монеты, медали, рукописи, фрагменты античной скульптуры. Известно, что он составил шесть томов "Commentarii", в которые вошли его путевые дневники, заметки и зарисовки; труды Чириако не сохранились до наших дней (см.: *Rossi U. Il Quattrocento*. Milano, 1938, pp. 177—178, 211; *Ashmole B. Ciriaco of Ancona and the Temple of Syzicus*.—"Journal of the Warburg and Courtauld Inst.", 1956, 21, pp. 179—184; *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art*, p. 172, n. 3; *Lazarev B. H. Старые итальянские мастера*, с. 204).

33

О двух других личностях, принимавших вместе с Мантеней участие в знаменитой прогулке 1464 г. по Гардскому озеру, названной Э. Пановским "валянием дурака

во славу классицизма", известно следующее. Уроженец Вероны Феличе Феличиано (1431—около 1480) был одновременно повтом, типографом, антикваром, алхимиком. Страстный поклонник античности, он вошел в историю итальянского гуманизма своими эпиграфическими сборниками, содержащими скопированные Феличиано античные надписи. Один из таких сборников Феличиано был посвящен Мантеней; известен, кроме того, сборник, включающий небольшой трактат о римском алфавите (см.: *Rossi U. Op. cit.*, pp. 178, 212; *Meiss M. Andrea Mantegna as Illuminator*. New York, 1957, pp. 68—77, 97—98; *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art*, p. 172; *Lazarev B. H. Старые итальянские мастера*, с. 204—205). Джованни Марканова (ум. 1467) известен своим трактатом "De antiquitatibus", где наряду с воспроизведениями античных надписей содержатся зарисовки архитектурных деталей, в частности римского Капитолия со статуей Марка Аврелия, фигурных сцен, различных видов римского вооружения. Помимо этого, он написал ныне утраченный трактат о римских триумфах, титулах и вооружении (см.: *Huelsen Th. La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*. Roma, 1907; *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western art*, p. 172, n. 4; *Lazarev B. H. Старые итальянские мастера*, с. 204—205).

34

Прекрасную характеристику специфики североитальянской культуры с ее готовностью к восприятию античных мотивов дает Э. Пановский: "Там университеты в Падуе, Павии, Болонье и Ферраре были в течение долгих столетий теми очагами светской науки, где большинство великих итальянских поэтов, начиная от Данте и Петрарки и кончая Ариосто и Тассо, приступили к своей карьере в качестве студентов юристов и где аристократический и светский дух, преобладавший при дворах Скалигеров, Эсте, Висконти, Гонзага и Малатесты, а также в венецианском олигархическом обществе, обеспечивал лучший климат для занятий антикваров, чем в буржуазной и менее устойчивой атмосфере, часто смущаемой социальными и религиозными волнениями, которые охватывали почти все тосканские города-республики.

Там, более чем где бы то ни было, можно наблюдать появление убежденных антикваров, столь широко распространенных: это археологи, живописцы и просто-напросто гуманисты, работавшие и жившие, так сказать, как один человек" (*Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art*, p. 173).

В 1417 г. завершился почти полувековой раскол церкви и избранный на церковном соборе в Констанце папа Мартин V обосновался в Риме. Его возвращение в Вечный город положило начало обширным восстановительным работам, для которых в Рим съезжаются мастера из всех уголков Италии. Сделавшись средоточием необычайной художественной активности, Рим в свою очередь оказывает существенное влияние на работавших в нем заезжих мастеров, постепенно открывая их глаза на сконцентрированные в городе памятники древней культуры (см. об этом: *Вайер Л.* Реконструкция программы цикла фресок Мазолино да Паникале в базилике Сан Клементе в Риме, с. 438).

36

См.: *Degenhart B., Schmitt A.* Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo, p. 8, nn. 9—12.

37

Ф. Бобер, например, пишет: „рисунки Пизанелло с римских рельефов, вероятно, представляют крайнюю точку в недостатке формального вдохновения и кажутся более родственными зарисовкам Виллара де Оннекура с галло-романских скульптур, чем своим прототипам“ (см.: *Bober Ph. P.* Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum. London, 1957, p. 21).

38

По этому поводу Б. Дегенхарт пишет: „Именно здесь следует искать корни той новой науки об обнаженном теле, которая позволила Пизанелло спустя два десятилетия достичь удивительного совершенства в медали Чечилии Гонзага“ (*Degenhart B.* Pisanello, p. 24).

39

Милан, Амброзиана (F. 214 inf. 13 verso). Приписываемая Пизанелло зарисовка с одного из рельефов кафедры Донателло в Прато помещена на обороте рисунка Джентиле с фрагментом двух римских саркофагов — Реи Сильвии и Ореста (см.: *Degenhart B., Schmitt A.* Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo, n. 9; *Degenhart B., Schmitt A.* Gentile de Fabriano in Rom., 33). О другой копии с рельефа кафедры из Прато см. примеч. 25 к настоящей главе.

40

Шантийи, Музей Конде (F. R 1—4 recto). Дегенхарт и Шмитт считают, что этот лист возник после зарисовок кафедры в Прато, вызвавшей у Пизанелло желание познако-

миться с другими работами Донателло. Плодом увиденного и являются, по их мнению, две верхние зарисовки листа из Шантийи (см.: *Degenhart B., Schmitt A.* Gentile da Fabriano in Rom, S. 84 (Abb. 32).

41

Милан, Амброзиана (F. 214 inf. II). См.: *Degenhart B., Schmitt A.* Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo, n. 17; *Degenhart B., Schmitt A.* Gentile da Fabriano in Rom, S. 84 (Abb. 34).

42

Первый теоретик нового итальянского искусства Л.-Б. Альберти следующим образом представляет себе ренессансную систему подготовительных рисунков: „Прежде всего мы сделаем наброски и эскизы как для всей истории, так и для каждой ее части... и мы будем стремиться к тому, чтобы каждая часть была нами предварительно как следует обдумана и чтобы мы знали, где она должна быть, как ее сделать и как поместить. А чтобы во всем иметь лучшую уверенность, мы расчертим наши эскизы параллелями и, таким образом, с наших набросков, как из частной записной книжки, перенесем на картину, предназначенную для общественного обозрения, каждое положение и место изображаемых вещей“ (*Альберти Л.-Б.* Указ. соч., т. 2, с. 62).

43

См. об этом: *Граценков В. Н.* Указ. соч., с. 51, примеч. III.

44

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 24, n. 15, tav. XVI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 91, 92, n. 39.

45

Помимо рассмотренных в главе о живописи трех рисунков для принцессы (Париж, Лувр, 2342 г, v., 2343; см.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 21, 60—62, 157—158, nn. 7 г, v, 280, tavv. VIII—IX, CXXI), сохранились еще два листа с зарисовками для персонажей свиты короля: набросок головы юноши в профиль для молодого придворного, замыкающего группу всадников справа (Модена, галерея Эстензе, 1302 recto; см.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 157, n. 278, recto, tav. CXXI (как копия с фрески); *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 92, n. 41), и зарисовка головы бородатого мужчины для ближнего к „калмыку“ персонажа (Париж, Лувр, 2315 v; см.: *Fossi Todorow M.* I di-

segni del Pisanello, p. 157, n. 279 v, tav. CXXXI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 92, n. 40). Этот последний лист вызывает у некоторых исследователей сомнения в авторстве Пизанелло. Цоге фон Мантейфель, Крашенинникова и Фосси Тодоров считают его копией с фрески. Напротив, Хилл, Ван Марле, Бренцони, А. Вентури и Дегенхарт относят рисунок к художнику, причем Дегенхарт предполагает, что он был выполнен в Риме под впечатлением какого-то античного памятника. Так же думают Маганьято и Синдона.

46

Первый из них является свободной, исполненной черным карандашом зарисовкой головы императора в шапке (Париж, Лувр, 2479; см.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 23, n. 4, tav. VI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 90, n. 30). Это самый ранний портретный рисунок художника с точной датировкой (1432—1433), основанной на документально подтвержденном времени пребывания Сигизмунда в Италии. Идентифицирован Фишером, который связывает его с работой Пизанелло над живописным портретом Сигизмунда (Вена, Художественно-исторический музей; см.: *Fischer O.* *Planiscig L.* Zwei Beiträge zu Pisanello: I. Zwei Bildnisse des deutscher Kaisers Sigismund von Pisanello. II. Ein Entwurf den Trimphbogen um Castelnuovo zu Neapel.— „Jb. der Königlichen Preussischer Kunstsammlungen“, 1933, SS. 6, 11, figg. 2, 3). Современная критика, однако, большинством мнений не признает венский портрет работой Пизанелло, приписывая его последовательно Конраду Лайбу (Вильде, Бальдасс) и художнику богемской школы, близкому стилистически к так называемому „Мавстро деи Капуччини“ (Размо) (*Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 90, n. 31). Второй графический портрет императора Сигизмунда исполнен пером поверх карандаша (Париж, Лувр, 2339; см.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello e della sua cerchia, p. 154, n. 265, tav. CXX; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 90, n. 29). Рядом с бородой помещены заметки о цвете. Этот рисунок признается авторским всеми исследователями, за исключением Фосси Тодоров, считающей его работой школы (см.: *Degenhart B.* Pisanello, fig. 51; *Id.* Un'opera di Pisanello: Il ritratto dell'Imperatore Sigismondo a Vienna.— „Arti figurative“, 1946, 2, p. 181, nn. 3, 4).

47

Париж, Лувр, 2335, 2336, 2337, 2338 гесто; исполненные итальянским карандашом, эти

четыре портретные зарисовки запечатлели, как предполагают Фишер и Дегенхарт (см.: *Fischer O., Planiscig L.* Op. cit., SS. 11, 12, fig. 6. *Degenhart B.* Das Wiener Bildnis Kaiser Sigismunds, ein Werk Pisanellos.— „Jb. der Kunsthist., Sammlungen in Wien“, 1944, 13, S. 363, fig. 336), двух приближенных императора Сигизмунда. Соответственно рисунки датируются 1432—1433 гг. Каждая модель изображена художником дважды в разных поворотах; первый мужчина зарисован в трехчетвертном повороте (2337), а затем—почти в профиль (2335). Второй показан также в три четверти со скрещенными на груди руками (2336) и, кроме того, более крупным планом в фас (2338 гесто). Почти все исследователи считают их авторскими работами Пизанелло, за исключением Цоге фон Мантейфеля, относящего их к более позднему времени, и Фосси Тодоров, допускающей, что два из них (2336, 2338 гесто) могут принадлежать Пизанелло, и решительно отвергающей два других (2335, 2337). В действительности эти рисунки, особенно зарисовка 2338 гесто, сильно отличаются от портретных листов художника большей зрелостью и развитостью претворения природы, силой реализма. Вполне справедливо в них отмечают (Дегенхарт) элементы влияния нидерландского искусства, близость к портрету кардинала Альбергати ван Эйка. Однако Паканьини считает, что эти качества свойственны позднему творчеству Пизанелло, и утверждает его авторство в отношении листов 2338 и 2336 на основании сходства между ними и образами мантуанских фресок (см.: *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, nn. 54, 55; *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 41—42, 95, 182, 183, nn. 91, 92, 386, 387, tavv. C, CXXXI, CXXXII).

48

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 24, n. 16, tav. XVII; *Della'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 91—92, n. 42.

49

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 24, n. 13, tav. XV; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 91, 93, n. 52, tav. XIII B.

50

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 24, n. 14, tav. XXV; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 102, p. 129. Время исполнения этого рисунка, как и всей группы анималистических зарисовок серебряным шрифтом, по мнению большинства исследова-

телей, — конец 1430-х гг. (*Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, p. 29—30, nn. 45—56).

51

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, p. 151, n. 255, tav. CXXX. Дегенхарт датирует этот рисунок началом 1430-х гг. на основании водяного знака и более светлого тона сангины, поддвечивающей бумагу, отличных от тех же признаков в рисунках середины 1430-х гг. (См.: *Degenhart B. Pisanello*, pp. 35, 64, 75, fig. 73).

52

См.: *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 94, n. 42. Наряду с указанным примером существует целый ряд рисунков 1430-х гг., использованных Пизанелло в последующие годы в работе над живописными произведениями и медалями. См., в частности, примеч. 68 и 65 к настоящей главе.

53

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, p. 21, 61, n. 8 recto, tav. XXI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 102, 103, n. 133.

54

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 24, 63, n. 12, tav. XIV; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 91, 93, n. 51, tav. XIII A.

55

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 21, 61, n. 8 verso, tav. VII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 91, 92, n. 37. Датировка рисунка, впервые предложенная Дегенхартом и признаваемая большинством исследователей, основывается на тождестве его графической манеры с карандашным портретом Сигизмунда (1432—1433).

56

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, p. 25, 68, n. 22 recto, verso, tav. XXVI—XXVII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 95, nn. 69, 70. На обороте наброска всадника—зарисовки распятия и рук. За исключением Мантейфеля, все исследователи считают recto работой Пизанелло, связанной с „Видением св. Евстафия“. Дегенхарт указывает, кроме того, что к этим зарисовкам художник возвращается в период создания медали Малатеста Новелло, используя их для мотива распятия в композиции реверса. Интересное предположение в связи с изображениями на лицевой и оборотной сторонах листа высказывает

Фосси Тодоров, которая видит в них подготовительные рисунки для несохранившихся фресок в капелле Пеллегрини в Санта Анастазия.

57

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 21, 62, n. 9, tav. X; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 91, 93, n. 50. На основании изменений графической манеры Фосси Тодоров датирует этот рисунок серединой 1430-х гг.

58

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 21, 62, n. 10, tav. XII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 91, 93, n. 48. Впервые определен как работа Пизанелло Хиллом. До этого фигурировал под именем Андреа Кастаньо (см.: *Hill G. F. Gallow studies. — "The Burlington Mag."*, 1920, 36, pp. 305, 306).

59

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 21, 62—63, n. 11, tav. XIII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 91, 93, n. 47, tav. XVI. К лондонскому и нью-йоркскому листам примыкает еще один рисунок повешенного со связанными за спиной руками, исполненный пером поверх штифта (Эдинбург, Шотландская Национальная галерея, 722). Определенный как работа Пизанелло Попхемом, он признается авторским большинством исследователей (см.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 91, 92, n. 82, tav. IC; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, pp. 91, 93, n. 49).

60

Grassi L. Il disegno italiano dal Trecento al Seicento. Roma, 1956, pp. 88—89.

61

Строго говоря, третья группа примыкает вплотную к первой в нашей классификации. Входящие в нее рисунки также составляют рабочий фонд, откуда по мере надобности извлекается та или другая зарисовка. Условное выделение ее в специальный раздел связано с желанием продемонстрировать на отдельной группе графических произведений Пизанелло формирование процесса натурального штудирования.

62

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 26, 69, n. 24 recto, verso, tav.

XXX, XXXV; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 102, 103, nn. 135, 136.

63

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 26, 69, n. 25 verso, tav. XXXII. *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 102, 103, n. 138.

64

Кроме того, оба рисунка прямо связаны с изображением ящерицы в левой части фрески (см.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 66, nn. 19, 20, tavv. XXII, XXIII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 91, 93, nn. 53, 54).

65

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 26, 74—75, nn. 37—43, tavv. XLVII—LII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 92, 93, nn. 60, 64, 61, 62). Зарисовка лошадиной морды (2355) используется впоследствии в композиции „Мадонна со св. Антонием и Георгием“.

66

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 26, 73, nn. 34, 36, tavv. XLIV, XLVI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 92, 93, nn. 58, 59.

67

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 26, 28, n. 35, tav. XLV; *Hill G. F.* Dessins de Pisanello choisis et reproduits avec introduction et notices. Paris—Bruxelles, 1929, p. 37.

68

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 26, 71—72, nn. 31—33, tavv. XLI—XLIII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 92, 93, nn. 55, 56, 87. Зарисовка лошади с поднятым хвостом используется Пизанелло в оборотах медалей Иоанна VIII Палеолога, Джанфранческо Гонзага и Малатеста Новелло.

69

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 75, n. 41, tav. LIII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 92—93, n. 61, tav. XVII.

70

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 25, 68, n. 23, tav. XXVIII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 95, n. 71, tav. XXXVA.

71

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 29—30, 76—79, nn. 45—55, tavv. LV—LXVI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 104, 105, nn. 156, 157, 152—155, 158, 163—165.

72

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 30, 80—81, nn. 57 r, v, tavv. LXVIII—LXXI; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 105—106, nn. 166—169. Связь между этими рисунками подробно анализируется в статье Фазанелли (*Fasanelli J. A.* Some notes on Pisanello and the Council of Florence.— „Master Drawings“, 1965, 3, 1, pp. 36—47). На основании известных документов и отдельных мотивов рисунков автор делает попытку персонифицировать некоторые зарисовки. В частности, он устанавливает, что в чикагском листе изображены патриарх Константинополя Иосиф II и греческий прелат (помещенное под одной из фигур рисунка слово „chaloige“—это написанное в итальянской транскрипции греческое „Kalogeros“, означающее монах). На основании сопоставления данных хроники Собора и отдельных элементов рисунков Фазанелли заключает, что дата их исполнения 8 октября 1438 г., день заседания Собора в Ферраре, на котором присутствовали Иоанн VIII Палеолог и Иосиф II.

73

На луврском листе М. 1. 1062 (recto) помещены следующие надписи: в верхней части на арабском языке, переведенная Лавуа (*Lavoix H.* De l'ornamentation Arabe dans les oeuvres des Maîtres Italiens.— „Gaz. des Beaux-Arts“, 1877, 16): „Honneur à notre maître le Sultan, le roi, El Moiad-Aboud-Nastr-Scheick; que sa victoire soit glorifiée“ („Слава нашему господину Султану, королю, Эль Мойад-Абуд-Настр-Шейх; победа которого должна быть прославлена“). В статье Фазанелли дается другой вариант перевода, сделанный Р. Дебсом: „Concerning the Master, the Sultan, the King, El Moaid-Abud-Nasr God Grant (Glory) his victory“ („Почтенный господин, Султан, Король, Эль Мойад-Абуд-Наср, Бог благославляет (гордится) его победу“; (см.: *Fasanelli J. A.* Op. cit., p. 44, n. 10). Остальные надписи сделаны курсивом. Вверху арабскими буквами: „azuro e oro“ (голубой и золотой); в центре слева: „elrouesso dei Vestj rosso/el chapelo turchini fodrado de pance da varo/ li stivalj de chuoro zallo smorto/ la guaina, del larcho bizaca e grenelossa/ eco si quella di turcasso e de la simitarra“ (изнанка одежды

красная/ и синий головной убор, отороченный... различным /сапоги светло-желтые, блеклые/ дугообразные ножны необычны и... /вот эта—кочана и...). В центре справа: „lochapelò di Linperadore sie biancho dessoura/ eroueris rosso el profilo de torno nero la zupa verde/ de dalmascin e lagona de soura de chermizin/ e de la faccia palida la barba negra chapeli e cilgli el simile/ hochi grizy e tra in verde e chine le spale picholo di/ p(er) sona“ (шапка императора из белой ткани/ с красной подкладкой и с другой стороны черной... зеленые /плащ и... лицо бледное борода черная волосы и брови тоже/ глаза серые и между зеленым и черным плечи небольшого /человека) (см.: Hill G. F. *Desins de Pisanello choisis et reproduits avec introduction et notices*, p. 21; *Fasanelli J. A.* Op. cit., p. 38).

74

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, p. 31, 81—83, nn. 59—64, tavv. LXXII—LXXVII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 105—106, nn. 171—176. Большинство исследователей считают рисунок 2314 портретным изображением Борсо д'Эсте, исполненным Пизанелло в годы работы над медалями Лионелло д'Эсте (Фосси Тодоров). Идентификация, предложенная Крашенинниковой, — Лодовико Гонзага — отвергается.

75

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 36—37, 85—89, 181, nn. 67—72, 379; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 99—100, nn. 106—111; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, pp. 96—100, nn. 46—51.

76

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 33—36, 83, 84, nn. 65, 66, tavv. LXXVIII, LXXIX; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, p. 99, nn. 104, 105; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 95, nn. 43, 44.

77

См.: *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 94, nn. 43, 44. p. 94, nn. 43, 44. Пакканьини усматривает в двухступенчатой структуре рисунка отражение впечатлений от композиционного решения дверей Гиберти.

78

См.: *Degenhart B.* Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanello, S. 194. Дегенхарт видит в мантуанских композиционных набросках эпизоды из жизни

Джанфранческо Гонзага и связывает их с недавно им опубликованной и приписываемой Пизанелло миниатюрой из частного собрания, в которой, по его мнению, изображен Лодовико Гонзага. Другие портретные зарисовки Джанфранческо мантуанского периода немецкий исследователь видит в рисунках 519 и 2276 из кодекса Валаарди (см. примеч. 75 к настоящей главе; см.: *Degenhart B.* Pisanello in Mantua, SS. 364—411).

79

Примером такого рода зарисовок может служить штудия интерьера архитектурного сооружения (галерея дворца) с фигурами придворных, построенная с учетом перспективных сокращений и множеством служебных линий (Париж, Лувр, 2520) (*Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 97—98, p. 99. tav. CI). Приписываемая некоторыми исследователями Пизанелло (Дегенхарт, Синдона), она, скорее всего, является работой его мастерской феррарского периода. Фосси Тодоров допускает, что этот рисунок может являться деривацией Пизанелло с одного из рисунков Якопо Беллини.

80

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 37—39, nn. 73—75, tavv. LXXXVIII—XCII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 106—107, nn. 178, 179; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, pp. 104—105, nn. 58, 59. На лицевой и оборотной сторонах листа 2318 помещено по несколько зарисовок медальонов. Дегенхарт, следуя за Ван де Путом (*Put A van de.* Pisanelliana (1449—1455). — „Old Master Drawings“, 1932, 6, pp. 57—60), считает, что эти наброски предназначались не столько для медалей Альфонсо, сколько для скульптурной декорации капеллы св. Михаила в Неаполе, по аналогии с декором гробницы жены Альфонсо V Марии Кастильской в Валенсии (см.: *Degenhart B.* Pisanello, p. 51). Другие исследователи (Пакканьини, Кьярелли) предполагают, что они могли быть использованы для миниатюры.

81

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 37—40, 89—91, nn. 75—80, tavv. LXXXIX—XCVII; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R.* L'opera completa del Pisanello, pp. 106—107, nn. 180, 181, 183, 184, 186, 187; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 104, n. 57.

82

См.: *Fossi Todorow M.* I disegni del Pisanello, pp. 46—47, 116—118, nn. 152—159;

особый интерес представляют зарисовки фантастических кораблей, исполненные пером поверх черного карандаша, назначения которых недостаточно ясно: эскизы для серебряных изделий (Планишиг, Дегенхарт); для театрализованных морских сражений, устраиваемых, как свидетельствуют источники, в Неаполитанском заливе во время празднеств (Боф де Този) или для декоративных украшений (Груер). Фосси Тодоров допускает, что в основе некоторых из них лежит подготовительный рисунок Пизанелло, законченный затем (и одновременно угрубленный) членами его неаполитанской мастерской.

83

Париж, Лувр, 2306, 2538, 2539, 2540. По мнению Дегенхарта, повторяющийся в рисунках девиз „Gwarden les forces“ является арагонским (на том основании, что он помещен на одном из портретов короля) (см.: *Degenhart B. Pisanello*, pp. 45, 79). Мнения исследователей по поводу авторства этих листов расходятся. В частности, Хилл, Цогге фон Мантейфель и Ван Марле считают их работами школы или произведениями более позднего времени. Фосси Тодоров вслед за А. Вентури и Дегенхартом решительно утверждает их связь с Пизанелло и поддерживает мнение Дегенхарта о возможном предназначении этих рисунков для тканей (*Zoege Manteuffel K.* вop. Op. cit., S. 163; *Marle R. van.* Op. cit., p. 188, n. 5; *Venturi A.* Op. cit., p. 91; *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 40, 90). Пакканьини отмечает близость рисунка с декоративными мотивами мантуанского фриза как доказательство хронологической близости мантуанского и неаполитанского периодов Пизанелло.

84

Фосси Тодоров предполагает, что использованная в рисунках заливка бистром—прием необычный для Пизанелло и ни разу не встречаемый в его графических работах—могла быть добавлена позже (см.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 40, 90).

85

Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello, pp. 38—39, n. 73; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 105, n. 59.

V

Рождение ренессансной портретной медали

1

Из общих работ об итальянской медали эпохи Возрождения и творчестве Пизанелло-медальера назовем следующие: *Heiss A. Les médailleurs de la Renaissance*; I, *Vittore Pisano*. Paris, 1881; *Friedländer J. Die italienischen Schamünzen des fünfzehnten Jahrhunderts*. Berlin, 1882; *Armand A. Les médailleurs italiens du XV et XVI siècle*, I. Paris, 1883; *Keary C. F. Guide to the Exhibition of the Italian Medals*. London, 1893, pp. 8—13; *Hill G. F. Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*. London, 1912; *Id. Medals of the Renaissance*. Oxford, 1920; *Id. Guide of the Exhibition of Medals of the Renaissance*. London, 1923; *Id. A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. London, 1930, v. 1, 2 (в дальнейшем: *Hill G. F.—Corpus*); *Panvini Rosati F. Medaglie e placchette italiane dal Rinascimento al XVIII secolo*. Catalogo della Mostra. Roma, 1968.

2

См.: *Hill G. F. Classical Influence on Italian medal.—The Burlington Mag.*, 1911, 28, pp. 259—268.

3

См.: *Корелин М. С.* Очерки итальянского Возрождения. М., 1896, с. 328—329; *Weiss R. La medaglia veneziana del Rinascimento e il umanesimo.—In: Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*. Firenze, 1963, pp. 337—348.

4

О коллекции Лионелло д'Эсте, не сохранившейся до нашего времени, см.: *Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Lionello d'Este*, p. 312, n. 30.

5

Подвизавшийся при неаполитанском дворе гуманист Антонио Беккаделли (Панормита) сообщает в биографии Альфонсо Арагонского, что король коллекционировал монеты известных императоров, и прежде всего Цезаря, разыскивая их с величайшим усердием по всей Италии и храня почти с религиозным почтением в ларце из слоновой кости (*Hill G. F. Classical Influence*, p. 225; *Id. Pisanello*, p. 199, n. 1).

6

В начале 15 в. заметки о художественном качестве монет встречаются крайне редко. Характерный пример оценочного отношения содержится в письме Амброджо Траверсари, адресованном в 1433 г. из Венеции известному среди гуманистов собирателю древностей Никколо Никколи, где речь идет о золотых медальонах Константина и Геракла, „действительно красивых, но не равных медали Береники“ (см.: *Hill G. F. Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, p. 6).

См.: *Bascape G. L'arte del sigillo nel medioevo e nel Rinascimento. Milano, 1961.*

Уже в самом раннем из них, известном под названием Каролинского ренессанса (8—9 вв.), с его ведущей идеей „обновления Римской империи“, предпринимались, по выражению Э. Панофского, „новые экскурсии в царство греко-римской иконографии“. При Карле Великом, в частности, осуществлялась чеканка монеты по образцу римских денежных знаков (см.: *Panofsky E. Renaissance and Resuscitations in Western Art, pp. 87—88, 101.*)

Медальонам Константина и Гераклия посвящена обширная литература. Назовем следующие труды: *Schlosser J. von. Die ältesten Medaillen und die Antike. — „Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen“, 1897, 18, SS. 64—86; Simonis J. Les medailles de Constantin et d'Heraclius. — „Revue belge de numismatique“, 1901, pp. 68—112; Guiffrey J. Medailles de Constantin et d'Heraclius aqises par Jean, duc de Berry, en 1402. — „Revue numismatique“, 1890, 11, pp. 105—116; Weiss R. The Medieval Medallions of Constantine and Heraclius. — „Numismatic Chronicle“, 1963, ser. 7, 3, pp. 129—144.*

См.: *Weiss R. The Medieval Medallions of Constantine and Heraclius, pp. 129—144; Id. Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus. London, 1966, pp. 11—12.*

Аверс медальона Константина, например, скопирован в миниатюре „Встреча трех царей на перекрестке дорог возле Голгофы“ из „Богатейшего часослова герцога Беррийского“. Как предполагает Э. Панофский, изображение всадника в правом нижнем углу той же миниатюры может быть повторением одного из двух не известных нам медальонов—Августа или Тиберия (см.: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge, 1953, p. 64, pls. 38, 39, figs. 84, 85.*)

В конце 15 в. они были воспроизведены в двух больших каменных медальонах на фронте Чертозы в Павии.

См.: *Mommsen Th. Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padova. — „Art Bull.“, 1952, 34, pp. 95—116.*

О каррарских медалях см.: *Guiffrey J. Les medailles de Carrare seigneurs de Padoue exécutées vers 1390. — „Revue Numismatique“, 1891, ser. 3, 9, pp. 17—25; Schlosser J. von. Die ältesten Medaillen und die Antike. — „Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, 1897, 18, SS. 65—68; Rizzoli R. Ritratti di Francesco il Vecchio e Francesco Novello da Carrara in medaglie ed affreschi padovani del secolo XIV. — „Bollettino del Museo Civico di Padova“, 1932, 25, pp. 104—114. Время исполнения каррарских медалей уточняет, в частности, запись в инвентаре герцога Беррийского от 1401 г.: „Здесь имеется свинцовый отпечаток, на одной стороне которого изображено лицо Франческо Каррара, на другой— герб Падуи“ (*Guiffrey J. Op. cit., p. 19*). Одновременно с портретными медалями в Падуе возникает несколько так называемых стенных медальонов, предназначавшихся для вставок в фундаменты сооружений при жизни правителя важных построек и должных запечатлеть его имя (см.: *Rizzoli L. Teche e medaglie murali carraresi. — „Boll. del Museo Civico di Padova“, 1899, 2, pp. 56—58.*)*

Перечень отливок с каррарских медалей содержится у Арманда (*Armand A. Op. cit., II, pp. 19-31*). Одна из медалей Каррара послужила моделью для Мانتенни, использовавшего ее в качестве детали росписи гробницы Федерико Корнаро во Фрари. Кроме того, одна из медалей была скопирована неизвестным миниатюристом в Париже (см.: *Weiss R. La medaglia veneziana del Rinascimento e il umanesimo, p. 342.*)

См.: *Hill G. F. Corpus, p. 4, un. 10—12, pl. 1; Weiss R. La medaglia veneziana del Rinascimento e il umanesimo, p. 340.*

О технической стороне процесса создания медали. см.: *Keary C. A Guide to the Italian Medals, pp. 12, 13; Hill G. F. Medals of the Renaissance, p. 1; Sutherland C. H. V. Art in coinage. New York, 1956.*

См.: *Hill. G. F. Corpus, p. 19, pl. 3; Pascagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 109, p. 63. В старой литературе, однако, бытовало мнение, что медаль Иоанна VIII Палеолога не первая работа Пизанелло-медальера, что уже в 1432 г. в Риме, выполняя поручение некоего „синьора Амброджо“ (Траверсари?), художник начал работать в бронзе (см. об этом: *Hill G. F. Pisanello.,**

р. 102). Бернасconi, в частности, предположил, что Пизанелло не подписывал медалей до тех пор, пока не обнаружил сделанных с них другими мастерами повторений (см.: *Bernasconi C. Il Pisanello. Verona, 1862, p. 34*). Исходя из этого, некоторые авторы называют самой ранней работой художника медаль Джанфранческо Гонзага, датируя ее в соответствии с вышеизложенной гипотезой 1432—1433 гг. (см., в частности: *Martinie A. H. Pisanello. Paris, 1930, p. 47*), а не серединой 1440-х гг., как признается в современной литературе (об этой медали см. примеч. 67 к настоящей главе). К предшествующим Палеологу произведениям ряд исследователей (Арманд, Фридендер, Росси, Груер, Вентури) относят также медали Никколо III д'Эсте, которые, однако, в настоящее время с большим основанием связывают со стилем североитальянского мастера Амадео да Милано. Дегенхарт, кроме того, высказывает предположение, что портрету Иоанна могла предшествовать несохранившаяся медаль с изображением папы Мартина V, упомянутая Паоло Джовио среди экземпляров его коллекции (см.: *Degenhart B., Schmitt A. Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antiken Studiums, SS. 61, 62*).

19

Об иконографии Иоанна VIII Палеолога в итальянском искусстве 15 в., а также о работах, где медаль Пизанелло использовалась в качестве иконографического образца, см.: *Weiss R. Pisanello's Medaglia of the Emperor John Palaeologus, pp. 20—28, pls. X—XVI*.

20

Э. Пановский указал, что аверс медальона Константина воспроизводит конную статую Марка Аврелия (см.: *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western art, p. 57, n. 1*).

21

Вазари Д. Указ. соч., с. 359.

22

Собор, открытый в 1431 г. в Базеле и в 1437 г. распущенный Евгением IV, был вновь собран в 1438 г. в Ферраре, переехав отсюда в 1439 г. во Флоренцию (откуда происходит его название), а затем в Рим, где в 1443 г. завершил свою работу. Главный вопрос Собора — объединение греческой и латинской церквей в связи с опасностью турецкой экспансии. Палеолог принимал участие в заседаниях Собора в 1438 г. в Ферраре и в 1439 г. — во Флоренции. Большинство авторов считают

местом исполнения медали Палеолога Феррару (см.: *Hill G. F. Pisanello, p. 106; Hill G. F. Corpus, p. 7; Weiss R. Pisanello's Medaglia of the Emperor John VIII Paleologus, p. 16*). В противовес общепринятому мнению Фазанелли допускает, что медаль была исполнена во Флоренции в начале 1439 г., хотя подготовительные к ней рисунки сделаны художником 8 октября 1438 г. в Ферраре (см.: *Fasanelli J. A. Some notes on Pisanello, p. 40*). Отталкиваясь от гипотезы Фазанелли, Пакканьини, сам не высказывающий определенного мнения о месте отливки медали, считает тем не менее, что в 1438 г. Пизанелло осуществляет поездку во Флоренцию, поскольку стиль его зарисовок для медали отражает влияние „живописного“ рельефа Гиберти и рисунков последнего, например „Бичевания Христа“ из Альбертины (Вена) (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco, p. 156*).

23

Одним из таких источников является Джорджо Вазари, перечисляющий ряд несохранившихся медалей Пизанелло: „А еще он изобразил на медалях Филиппо деи Медичи, архиепископа Пизанского, Браччо да Монтано, Джованн Галеаццо Висконти, Карло Малатесту, синьора Римини, Джованни Карачоло, великого сенешаля неаполитанского, Борсо и Эрколе д'Эсте и многих других синьоров и мужей, отличившихся и в воинском деле и в науках“ (*Вазари Д.* Указ. соч., с. 359). Помимо Вазари, источника далеко не самого объективного в отношении творчества Пизанелло, мы обладаем другими свидетельствами. В частности, из письма немецкого студента Падуанского университета Ульриха Госсемброта, адресованного отцу, становится известным об исполненной Пизанелло медали с изображением гуманиста Джампьерро д'Авенца, позднее повторенной скульптором Маттео Чивитали в одном из мраморных медальонов Собора в Лукке (см.: *Hill G. F. A Lost Medal by Pisanello. — „Pantheon“, 1931, 8, pp. 487—488; Weiss P. La medaglia veneziana del Rinascimento, p. 349*).

24

Имеется в виду сотрудничество Пизанелло с тосканским скульптором Нанни ди Бартоло, по прозвищу Россо, в работе над монументом Бренцони; пристальное изучение художником античной пластики в Риме и новой тосканской скульптуры (в частности, Донателло) во время поездок во Флоренцию, отраженное в рисунках мастерской; совместная работа с Микеле да Фиренце в Санта Анастасия в Вероне.

См.: *Salmi M. Riflessioni sul Pisanello medaglista.*— „Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica“, 1957, 4, pp. 13—23.

Сальми высказывает предположение, что во время посещения Флоренции Пизанелло, возможно к тому времени начавший работать в бронзе (поручение синьора Амброджо 1432 г.), с особым вниманием отнесся к деятельности мастерской Гиберти.

Открытые для публичного обозрения в 1452 г. Райские двери были заказаны Гиберти в 1425 г.; к моменту предполагаемого пребывания во Флоренции Пизанелло могли быть готовы отдельные рельефы дверей или модели к ним. Свои предположения автор статьи основывает на ряде сюжетных и композиционных аналогий между отдельными произведениями Пизанелло (как медалями, так и рисунками) и некоторыми мотивами рельефов гиббертиевских „Дверей“. Эта гипотеза, впервые высказанная Мартини (см.: *Martini A. H. Op. cit.*, p. 24), находит в настоящее время активную поддержку у Пакканьини, который, основываясь на своей идее тосканского происхождения Пизанелло и важной роли тосканского позднеготического искусства в художественном формировании последнего, вообще акцентирует влияние Гиберти. Так, он утверждает, что в сложении Пизанелло-медальера Гиберти и французская пластика сыграли столь же важную роль, что и римские впечатления художника (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, p. 151).

Задавшись вопросом, почему новая область деятельности Пизанелло возникает почти неожиданно, на зрелом этапе творчества мастера, в 1438 г., а не раньше, хотя стимулы, обусловившие обращение художника к медалям, существовали и прежде, Пакканьини идет дальше Сальми в своих рассуждениях и выводах. „Если случайным мотивом для первой медали могла стать историческая важность участия императора Иоанна Палеолога на Соборе в Ферраре,— пишет он,— то внутренним основанием, которое привело к окончательному вызреванию этого нового художественного опыта, должно было стать сильное впечатление, полученное художником при знакомстве во время его вероятного путешествия во Флоренцию, между 1438 и 1439 гг. с рельефами вторых дверей Гиберти“ (*Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, pp. 155—156). В 1437 г. рельефы уже отливались (см.: *Krautheimer R. L. Ghiberti. Princeton, 1956*, pp. 164—165), и возможность увидеть их в производстве, по мысли

Пакканьини, стала для Пизанелло памятным опытом. Здесь автор привлекает для подтверждения своих рассуждений замечание Джовио из его письма к Козимо I о том, что медаль была исполнена во Флоренции.

См.: *Гращенков В. Н. Североитальянский и венецианский рисунок позднего quattrocento.*— В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960, с. 254.

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 8, nn. 21—23, pl. 4; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, pp. 110—111, nn. 64—66.

В кодексе Валларди находится исполненный черным карандашом портрет Висконти (Париж, Лувр, 2483), который в течение долгого времени единодушно считался подготовительным рисунком Пизанелло к медали миланского герцога. Вопреки устоявшемуся мнению Фосси Тодоров видит в этом листе копию с медали, принадлежащую руке венецианского мастера позднего quattrocento. Ее точка зрения представляется правильной. Так же исследовательница оценивает портретный рисунок Пиччинино (Париж, Лувр, 2482) (см., *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, pp. 164, 165, nn. 303, 304, tavv. CXXIII: CXXIV).

Цит. по кн.: *Hill G. F. Pisanello*, p. 125, n. 3.

См.: *Hill G. F. Corpus*, pp. 8—10, nn. 24—32, pl. 5, 6 (24, 26—28, 30, 32); *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, pp. 112—113, nn. 67—72. Аверсы малых по размеру медалей Лионелло имеют два типа надписей: „Маркиз Лионелло д'Эсте“ и „Лионелло д'Эсте, маркиз Феррары и Модены“. На основании первой из них иногда пытаются доказать, что медали с коротким текстом были исполнены до 1441 г., то есть до того, как Лионелло стал премирником Никколо, умершего в 1441 г. Это предположение, однако, имеет уязвимую сторону: поскольку медали с изображением Никколо не принадлежат Пизанелло, трудно объяснить, что при его жизни, выполнив ряд медалей для сына, художник не посвятил ни одной настоящему правителю Феррары, даже если принять во внимание, что Пизанелло работал преимущественно для Лионелло. Столь же неоправданна, на

наш взгляд, тенденция, поддерживаемая, в частности, Э. Сицона, датировать феррарскую серию медалей 1443—1444 гг., так как их стилистическое разнообразие и возрастные нюансы в портретных образах предполагают более длительную хронологическую эволюцию.

32

Существует еще одна медаль с изображением Лионелло д'Эсте (на реверсе—ваза с якорями), подписанная Pisanus F. Она вызывает сомнения в авторстве Пизанелло из-за типа подписи, который не встречается более ни в одной его работе. Хилл приписывает эту медаль феррарскому мастеру Никколаусу (см.: *Hill G. F. Corpus*, p. 21, p. 76, pl. 18).

33

На основании этого стилистического критерия группа феррарских медалей анализируется в статье А. Вентури (*Venturi A. Su alcuni medaglie del Pisanello. — "L'Arte"*, 1935, 17, p. 31), которая затем вошла в его монографию о Пизанелло (*Venturi A. Pisanello*, Roma, 1939).

34

Датировка медали уточняется тем обстоятельством, что уже в 1443 году она была воспроизведена веронским живописцем Джованни Бадиле в одной из композиций его росписей в ц. Санта Мария делла Скала в Вероне (*Bernasconi C. Studi sopra la storia della pittura italiana*, Verona, 1865, p. 229; *Simeoni L. Gli affreschi di Giovanni Badile in S. Maria della Scala di Verona. — "Nuovo archivio veneto"*, 1907, 8, p. 1 (n. 65), p. 158; *Da Altichiero a Pisanello. Catalogo della Mostra a cura di L. Magagnato*, p. 106, n. 120, tav. CXVI); в этой же фреске Бадиле поместил изображение Палеолога, выполненное, как и портрет Лионелло, по медали Пизанелло, и, кроме того, портретное изображение самого художника, восходящее к медали, исполненной, по видимому, Марескотти (см.: *Hill G. F. Corpus*, p. 24, n. 87, pl. 20).

35

Признавая неубедительность и недостаточность многих своих объяснений содержания феррарских реверсов, Хилл при этом замечает: „Когда мы вспомним, что задачей изобретателя „девизов“ было избежать очевидного, мы не будем стыдиться своей неспособности решить задачу“ (см.: *Hill G. F. Pisanello*, p. 147).

36

Достаточно вспомнить в этой связи участие Гуарино да Верона в разработке ли-

тературной программы для декорации в Бельфиоре (см. примеч. 50 к главе III).

37

О различных толкованиях содержания реверса см.: *Hill G. F. Pisanello*, pp. 145—146.

38

Париж, Лувр, 2836. См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, n. 73.

39

Исследователи, ограничивающие творчество Пизанелло исключительно рамками „интернациональной готики“, подчеркивают, что наличие в его произведениях перспективных мотивов не является для мастера органичным, составляя лишь „лингвистическое“ средство, используемое для „уточнения“ стиля (*Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, p. 151). Вместе с тем, признавая, что перспектива и в самом деле не стала для Пизанелло новой концепцией постижения действительности, трудно не обратить внимания на многие примеры практического использования художником перспективных исканий и плодотворные результаты, которые они дали в композиционных решениях его медалей.

40

Известно, например, что „De equo animate“ („Трактат о верховой езде“) Л.-Б. Альберти, посвященный Лионелло д'Эсте, явился стимулом к возникновению дискуссии о конном памятнике Никколо III и последующему конкурсу на лучший его проект, в котором приняли участие флорентинские скульпторы Антонио ди Кристофоро, Никколо Барончелли и жюри из двенадцати мудрецов.

41

Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Lionello d'Este, p. 316.

42

Ibid., p. 322.

43

См.: *Hill G. F. Pisanello*, p. 156.

44

На обороте медали изображен лев, который берет урок пения у Купидона, стоящего перед ним с развернутым нотным свитком. Добродушный лев—олицетворение преобразенного любовью могущественного правителя Феррары (игра слов: *Lionello—Leone*). Нотный свиток указывает на увлечение маркиза музыкой, которой в свадебной церемонии была отведена

центральная роль. На стеле с годом свадьбы и исполнения медали—уже знакомая эмблема Эсте: парус, привязанный к колонне. Слева—изображение горного орла, также олицетворяющего Лионелло.

45

См.: *Венедиктов А. И.* Ренессанс в Римини. М., 1970.

46

Над главным входом замка сохранилась следующая надпись: „Сиджисмондо Пандольфо Малатеста, сын Пандольфо, сооружение сие, украшение Римини, заново от фундаментов создал и построил и поставил замок сей назвать своим именем Сиджисмондо“ (MCCCCXLVI) (см.: *Венедиктов А. И.* Указ. соч., с. 19).

47

Стихи Изотты не сохранились; отдельные сочинения Сиджисмондо сохранились и были изданы (см.: *Венедиктов А. И.* Указ. соч., с. 35).

48

См.: *Hill G. F.* Corpus, p. 10, n. 34, pl. 7; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 113, n. 74.

49

Официальный титул главнокомандующего войсками Римской церкви был получен Сиджисмондо спустя десять лет после реального принятия на себя этой должности в 1435 г. (*Hill G. F.* Pisanello, p. 162).

50

См.: *Hill G. F.* Corpus, p. 10, n. 33, pl. 6; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 111, n. 73. Включение Фано в число владений Сиджисмондо указывает, по-видимому, на 1445 г., когда этот город был освобожден Малатестой (см.: *Hill G. F.* Pisanello, p. 163).

51

Слон—эмблема Малатеста; на гербе (в виде щита)—сплетенные инициалы Изотты (I) и Сиджисмондо (S).

52

По-видимому, оборот этой медали с изображением правителя Римини с жезлом военачальника связан с победой, одержанной Сиджисмондо в сражении при Рокка Контрада в 1445 г. (см.: *Hill G. F.* Pisanello, p. 165, n. 1). Но вне зависимости от этого факта композиция реверса—сюжетно и иконографически—воспринимается как иллюстрация к рыцарскому роману с его традиционным героем—странствующим рыца-

рем (cavaliere errante), который участвует в турнире у стен замка. В этом смысле соотношение аверсов и реверсов исполненных в Римини медалей (трактованных в ренессансном духе портретов и сцен рыцарского быта) косвенным образом раскрывает компромиссный характер северо-итальянской культуры 15 в.

53

Папа Пий II был одним из злейших врагов Сиджисмондо. Последний был отлучен им в 1461 г. от церкви по обвинению в целом ряде грехов, но главное—в государственной измене, которая выражалась „в посылке в Константинополь доверенного лица, дабы побудить к нападению на Италию Великого Турка“. На самом деле Сиджисмондо отправил туда Маттео деи Пасти, с тем чтобы тот выполнил портрет Мохамеда II. Однако в годы подготовки крестового похода, организуемого Пием II против Турции, этот жест послужил поводом к интриге против правителя Римини и последующему отлучению его от церкви. Борьба Пия II с Сиджисмондо, внесенная в итальянскую летопись 15 в. немало ярких страниц, закончилась полным поражением Малатеста, хотя он и пережил своего могущественного врага, умершего в 1464 г. В своих „Комментариях“ Пий II создал настоящий обвинительный акт против Малатеста, подробно перечислив и описав все „злодеяния“ последнего.

54

Baron H. Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento.—„Historische Zeitschrift“, 1932, CXLVII, S. 19.

55

Доменико Новелло Малатеста, родной сын Пандольфо III, становится синьором Чезены и Червии в 1429 г.; как и медали Сиджисмондо, медаль Доменико датируется 1445 г. (*Hill G. F.* Corpus, pp. 10—11, n. 35, pl. 7; *Paccagnini G.* Pisanello alla corte dei Gonzaga, p. 114, n. 75).

56

Сюжет реверса медали связан с обетом Доменико Малатеста построить госпиталь, посвященный св. Распятию, который был дан правителем Чезены по случаю его освобождения из плена после неудачного сражения с Франческо Сфорца при Монтольмо в 1444 г. Госпиталь был выстроен только в 1452 г. (*Hill G. F.* Pisanello, p. 166, n. 2). Оборот медали Доменико выделяется совершенством своего формального решения, где благодаря кулисному построению пейзажа достигнуто чувство компози-

ционно-пространственного единства. Кроме того, как отметил М. Сальми, его связь с новым искусством подтверждает реалистическая трактовка тела Христа (см.: *Salmi M. Riflessioni sul Pisanello medagliata*, p. 18).

57

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 2, n. 37, pl. 8; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 115, n. 77.

58

Известно, что уход Чечилии Гонзага в монастырь был сопряжен с большими трудностями. Джанфранческо Гонзага, обладавший характером гневным и нетерпимым, узнав о том, что его проект брака между Чечилией и Оддантонио да Монтефельтре вызвал сопротивление дочери, написал жениху, что «необходимо отправить ее в Урбино связанной». И даже после того, как Оддантонио отказался от своих matrimonialных планов из-за окончательного решения Чечилии сделаться монахиней, маркиз не простил дочери неповиновения. Она смогла уйти в монастырь только после смерти Джанфранческо в 1444 г. (см.: „Diario ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti“ A cura G. Pardi.— In: *Muratori. Rerum Italicarum Scriptores. XXIV. Bologna, 1928, p. 21*).

59

Поскольку основой для изображения единорога в медали Чечилии послужила уже известная нам зарисовка козла (см. с. 104, 109 о листе с штудиями улиток и козла, исполненном в 1430-е гг.; Париж, Лувр, 2412), Хилл усматривает в этом мотиве помимо его традиционного символического значения—чистоты—намека на образованность Чечилии (см.: *Hill G. F. Pisanello*, p. 172—174).

60

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 2, n. 38, pl. 8; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 116, n. 79.

61

См.: *Hill G. F. Corpus*, pp. 11—12, n. 40, pl. 8; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 118, n. 81. Медаль Пьера Кандидо Дечембрио была начата, по-видимому, в 1447 г. во время заезда Пизанелло в Феррару. Завершена в 1448 г., как это выясняется точно из письма Лионелло д'Эсте к Дечембрио от 18 августа 1448 г.: „Наконец мы получили из рук Пизанелло-живописца медаль с твоим изображением и отправляем ее тебе, оставив, однако, копию, чтобы ты мог понять, как высоко мы це-

ним тебя и все, что с тобой связано“ (цит. по кн.: *Venturi—Vasari*, p. 58).

62

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 2, n. 39, pl. 8; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 116, n. 80. Сведения о личности Белотто почти отсутствуют. Известно, что он принадлежал к роду Кумано из Падуи и, по-видимому, был учеником Витторино. Горностай на реверсе медали—символ чистоты (по-латыни—*bellotula*)—обозначает имя юноши.

63

Как считает Д. Пакканьини, иконографический мотив пеликана с птенцами, достаточно распространенный в североитальянской позднеготической живописи, был использован Пизанелло в медали Витторино да Фельтре не без влияния фрески „Распятие“ неизвестного североитальянского художника второй половины 14 в. в одной из капелл Палаццо дель Капитано в Мантуе, где этот мотив располагается над изображением распятого Христа (см.: *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, pp. 38—39, n. 20).

64

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 2, n. 36, pl. 7; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 116, n. 78. Исполнена, по-видимому, между 1447 и 1448 гг., когда Лодовико был назначен главнокомандующим флорентинским войском (текст надписи на лицевой стороне).

65

Безусловно, эти особенности медали во многом объясняются индивидуальностью внешнего облика Лодовико; известно, например, что Витторино да Фельтре пришлось разрабатывать специальную систему физических упражнений для своего воспитанника, с детства отличавшегося чрезмерной тучностью.

66

Слева и справа помещены геральдические символы Гонзага—изображения солнца и полумесяца.

67

Иконографически наиболее близок к рассматриваемой композиции всадник из медали отца Лодовико—Джанфранческо. Датировка этой медали дискуссионна. Хейс (1881) считал ее современной медалям Лодовико и Чечилии и соответственно датировал 1446—1447 гг.; этой же гипотезы придерживался в монографии о Пизанелло (1905) Хилл; однако в „Своде“ он датирует

медаль Джанфранческо временем между 1439 и 1444 гг.; Бьядего (1909) и вслед за ним Мартини (1930) выдвигают предположение, что эта медаль предшествует Палеологу и датируется 1432—1433 гг.; Сальми относит ее к 1447 г.; Маганьято—к 1439—1444 гг.; Фосси Тодоров—к 1446—1447 гг.; Кьярелли—к 1439—1440 гг.; Дегенхарт сначала связывал эту работу с 1445 г., теперь же он усматривает в ней „мотивы последних рисунков“ Пизанелло (см.: *Degenhart V. Logovico Gonzaga in einer...*, p. 197); по мнению Пакканьини, медаль была исполнена после смерти Джанфранческо и составила „часть“ „прославительной“ программы, предпринятой Лодовико после его избрания маркизом в 1444 г. (см.: *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 114). Гипотезу о том, что медаль Джанфранческо предшествовала Палеологу, в настоящее время активно поддерживает А. Дзаноли. Она прибегает для доказательства своей датировки к сравнительному анализу всадника на обороте медали Джанфранческо с изображением кондотьера Джованни Акуто в фреске Уччелло (1436). По ее мнению, некоторые особенности конной группы Уччелло объясняются использованием им в качестве образца медали Пизанелло (*Zanoli A. Op. cit.*, pp. 22—44).

68

Принимая во внимание „подвижный“ образ жизни Пизанелло, можно утверждать, что ему была хорошо знакома иконография конной группы. В Вероне это надгробия Скалигеров; в Милане—Висконти; в Павии—античный всадник „Regisole“; в Риме—статуя Марка Аврелия, находившаяся до переноса на Капитолий возле Сан Джованни ин Латерано. Кроме того, Пизанелло мог знать проект конного памятника Никколо III д'Эсте.

69

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 13, n. 44, pl. 11; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 120, n. 85. Медаль Инниго д'Авалоса, исполненная между 1449 и 1450 гг.,—одно из самых значительных произведений Пизанелло неаполитанского периода не только благодаря своему высокому качеству. В его тончайшей пластической структуре и рафинированности образной трактовки некоторые исследователи (М. Сальми, в частности) усматривают влияние франко-фламандского искусства, пользовавшегося в Неаполе большой популярностью. Картины ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена в коллекции Альфонсо с восхищением описывал Фацио, который в „*De viris illustribus*“ поместил знаменитых нидерландцев в

число самых великих художников своего времени (см.: *Facio B. Op. cit.*, pp. 43—51; *Baxandall M. Bartolomeus Facius on painting. A. Fifteenth-Century Manuscript of the „De viris illustribus“*, pp. 96, 102—103, 104—106. О связях ван Эйка и Рогира с Италией и Неаполем см.: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting*, pp. 272—273; *Weis J. Jan van Eyck and the Italian.*—„*Italian Studies*“, 1956, 11, 2—3, 9—10). Идею о влиянии на позднего Пизанелло нидерландского искусства развивает также Пакканьини, высказывающий в этой связи предположение, что текст книги Фацио, выбор последним имен живописцев (Джентиле, ван Эйк, Рогир) и скульпторов (Лоренцо и Витторе Гиберти, Донателло) отражает во многом пристрастия Пизанелло и, более того, может быть результатом обмена мнениями между художником и гуманистом (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, pp. 218, 220—221, 224, 226, pp. 218, 220—221, 224, 226, 242—243).

70

С проблемой деятельности Пизанелло в Неаполе ряд исследователей (Бургер, Планишиг, Дегенхарт, Келлер) связывают группу рисунков больших голов различных персонажей, исполненных в основном на подвешенной розовой сангиной бумаге пером и бистром по первоначальному наброску сангиной или углем, из кодекса Валаарди (*Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, p. 50). Эти рисунки составляют один из самых дискуссионных вопросов в литературе о деятельности Пизанелло и его мастерской, поскольку, за исключением единичных листов этой группы, обнаруживающих известную иконографическую связь с рядом приписываемых Пизанелло произведений, удовлетворительный ответ на вопрос о их конечном назначении до настоящего времени не найден. Мнения исследователей об этих работах почти диаметрально противоположны. Так, Хилл (1905) считает их копиями школы с оригинальных рисунков Пизанелло; Мантейфель (1909)—серией рисунков Пизанелло или его учеников, исполненных в своем оригинальном виде сангиной и предназначавшихся для фресок; Крашенинникова (1920)—копиями с Альтичьеро и других веронских тречентистов, а также с самого Пизанелло; Попхем (*Popham A. E. Degenhart V. Pisanello.*—„*The Burlington Mag.*“, 1946, 4, p. 130) считает их рисунками, которые по своему художественному качеству не могут быть отнесены к Пизанелло; Колетти (1947) относит два из них к раннему периоду деятельности художника, связывая с приписываемыми им Пизанелло фресками в Тревизо; Мидельдорф (1947), Арслан

(1948), Дель Аква (1952) видят в них работы учеников; Маганьто (1958)—работы круга Пизанелло, но обведенные чужой рукой; Синдона (1961)—частично авторские, но относящиеся к разным периодам, частично принадлежащие различным мастерам; Фосси Тодоров (1966) полностью отрицает связь с Пизанелло всей группы рисунков; Пакканьини (1972) считает их вне зависимости от качества и вопросов авторства коллекцией моделей, связанной с различными живописными циклами художника, как ранними (венецианский, к примеру), так и с последней мантуанской декорацией. В данном случае нас интересует точка зрения тех исследователей, которые связывают рисунки с неаполитанским периодом деятельности Пизанелло. Эта идея была окончательно сформулирована Дегенхартом (см.: *Degenhart B. Pisanello*, p. 50), который в свою очередь развил гипотезу Бургера и Планишига, впервые предположивших связь рисунков голов с проектом триумфальной арки Капельнуово и ее бронзовыми воротами (см.: *Burger F. Francesco Laurana. Strasburg, 1907*, S. 68; *Planiscig L. Disegni per l'arco trionfale di Castel Nuovo di Napoli.*—„Jb. der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen“, 1933, 44). Вслед за Дегенхартом Келлер предположил, что эти рисунки могли предназначаться для скульптурного декора триумфальной арки (см.: *Keller H. Bildhauerzeichnungen Pisanellos.*—„Festschrift Kurt Bauch“, Berlin—München, 1957). Рисунок с изображением триумфальной арки и апокрифической надписью „Вопону де Равена“ из музея Бойманса в Роттердаме является отображением одной из первых идей арки в Неаполе и единственным доказательством „готической предистории“ этого памятника (*Planiscig L. Ein Entwurf für die Triumphbogen am Castelnuovo zu Neapel.*—„Jb. der Königlich. Preussisch. Kunstsamml.“, 1933, 44). Как считает Дегенхарт, этот проект восходит к идее Пизанелло, поскольку в рисунке сочетается готическая элегантность форм с элементами классических мотивов (см.: *Degenhart B. Pisanello*, p. 50). Тем не менее все эти рассуждения ученых относятся к области гипотез, и история создания арки Капельнуово не дает для них реальных оснований (см.: *Causa R. Sagraera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo.*—„Paragone“, 1954, 55, pp. 3—23).

71

См.: *Mancini G. Vita di Lorenzo Valla, 1891*, pp. 194—197; *Nicolini F. L'arte napoletana del rinascimento, 1925*, pp. 221—230; *Baxandall M. Bartolomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the „De viris illustribus“*, pp. 90—107.

72

См.: *Baxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*. p. 189.

73

См.: *Hill G. F. Pisanello*, pp. 195—196.

74

См.: *Hill G. F. Corpus*, p. 12, n. 41, pl. 9; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 118, n. 82. К этой медали относится рисунок 2307 (Париж, Лувр), на котором два раза повторена дата XLVIII, указывающая, что лист был исполнен не в 1449 г., а раньше. По мнению Пакканьини, Пизанелло исполнил его до отъезда в Неаполь, в Ферраре, как проект медали, затем переработанный (см.: *Paccagnini G. Pisanello e il ciclo cavalleresco*, p. 243).

75

См.: *Hill G. F. Pisanello*, p. 12, n. 42, pl. 10; *Paccagnini G. Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 119, n. 83. Исполнена, как и первая медаль, в 1449 г. Она не датирована, но на эскизе к ней (Париж, Лувр, 2306) стоит цифра XLVIII.

76

Уже упоминалось, что в основу композиции реверса этой медали положен существенно переработанный рисунок Пизанелло (или его мастерской), относящийся к римскому периоду, с одного из рельефов саркофага Адониса (см. примеч. 25 к главе IV).

77

„Divus. Alphonsus. Arago. Si. Si. Va. Hie. Hun. Ma. Sar. Cor. Rex. Co. Ba. Dv. At. Et. N. C. R. C.“ (Divus Alphonsus Aragoniae Siciliae Valentiae Hierosolimae Hungariae Maioricarum Sardiniae Corsicae Rex Comes Barcironae Dux Athenarum et Neopatriae Comes Rosciglionis Ceritaniae) (Божественный Альфонсо король Арагона, двух Сицилий, Валенсии, Иерусалима, Венгрии, Большой Сардинии, Корсики, князь Барселоны (?), герцог Афинский и Неопатрии (?), князь (?)).

78

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*, n. 74; *Dell'Acqua G. A., Chiarelli R. L'opera completa del Pisanello*, p. 101, n. 119.

79

См.: *Fossi Todorow M. I disegni del Pisanello*. В противовес общепринятой атрибуции Фосси Тодоров считает лист копией с медали.

Список иллюстраций

1
Альтикьеро.
Рыцари семейства Кавалли
представляемые мадонне их святыми-
покровителями. Конец 1380 гг.
Фреска. Верона, церковь Санта Анастазия.

2
Ломбардский художник конца 14 в.
Шпинат. Лист № 18
„Трактата по гигиене.“ Миниатюра.
33,3×23. Вена,
Национальная библиотека.

3
Джованнино де Грасси.
Мышь. Лист № 9 „Кодекса рисунков“.
Конец 14 в. 17,5×26.
Бергамо, Городская библиотека.

4
Джованнино де Грасси.
Осел. Лист № 23 „Кодекса рисунков“.
Конец 14 в. 17,5×26.
Бергамо, Городская библиотека.

5
Михелино да Безоццо.
Обручение св. Екатерины. Около 1420 г.
Доска, темпера. 75×57.
Сьена, Национальная пинакотекa.

6
Томмазо да Модена.
Встреча Урсулы с папой.
Из цикла „История св. Урсулы“.
1360—1361 гг. Фреска.
Тревизо, Городской музей.

7
Стефано да Верона.
Мадонна в розовом саду. Около 1420 г.
Доска, темпера. 80×62.
Верона, музей Кастельвеккьо.

8
Стефано да Верона.
Две стоящие женские фигуры.
Около 1435 г. Рисунок пером.
29,4×19,7. Дрезден,
Кабинет графики (инв. 125).

9
Мишель Салмон (?)
Медальон Константина. Аверс.
Конец. 14 в.

10
Мишель Салмон (?)
Медальон Константина.
Реверс. Конец 14 в.

11
*Французский мастер
первой половины 15 в.*
Портрет дамы. Первая половина 15 в.
Доска, темпера. 53×31.
Вашингтон, Национальная галерея.

12
Антонио Пизанелло.
Мадонна с куропаткой. Около 1420 г.
Доска, темпера. 56×33.
Верона, музей Кастельвеккьо.

13
*Антонио Пизанелло
и Нанни ди Бартоло.*
Надгробие Никколо Бренцони.
1424—1426 гг.
Верона, церковь Сан Фермо Маджоре.

14
Антонио Пизанелло.
Надгробие Бренцони. Благовещение.
Фрагмент. Левая часть.
1425—1426 гг. Фреска. 122×100.
Верона, церковь Сан Фермо Маджоре.

15
Антонио Пизанелло.
Надгробие Бренцони. Благовещение.
Фрагмент. Правая часть.
1425—1426 гг. Фреска. 122×100.
Верона, церковь Сан Фермо Маджоре.

16
Антонио Пизанелло.
Надгробие Бренцони. Архангел Рафаил.
1425—1426 гг. Фреска. 122×48,5.
Верона, церковь Сан Фермо Маджоре.

17
Антонио Пизанелло.
Надгробие Бренцони. Архангел Михаил.
1425—1426 гг. Фреска.
Верона, церковь Сан Фермо Маджоре.

18
Антонио Пизанелло.
Легенда о св. Георгии. 1433—1438 гг.
Общий вид росписи. 223×430.
Верона, церковь Санта Анастазия.

19
Антонио Пизанелло.
Св. Георгий и принцесса. 1433—1438 гг.
Правая часть росписи. 223×430.
Верона, церковь Санта Анастазия.

20
Антонио Пизанелло.
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент.

21
Антонио Пизанелло.
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент.

22
Антонио Пизанелло.
Голова женщины. 1433—1438 гг.
Рисунок. 25×17,2. Париж, Лувр
(инв. 2342).

23
Антонио Пизанелло.
Набросок женской головы.
1433—1438 гг. Рисунок. 25×17,2.
Париж, Лувр (инв. 2342 verso).

24
Антонио Пизанелло.
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент.
Верона, церковь Санта Анастазия.

25
Антонио Пизанелло.
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент.
Верона, церковь Санта Анастазия.

26
Антонио Пизанелло.
Этюд двух повешенных.
До 1438 г. Рисунок. 26,2×18.
Нью-Йорк, коллекция Фрик (инв. № 36-2).

27
Антонио Пизанелло.
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент.
Верона, церковь Санта Анастазия.

28
Антонио Пизанелло.
Портрет Лионелло д'Эсте.
Около 1441 г. Доска, темпера. 28×19.
Бергамо, галерея Академии Каррара.

29
Антонио Пизанелло.
Портрет принцессы из дома д'Эсте.
1433—1435 гг. Доска, темпера.
47×29. Париж, Лувр.

30
Антонио Пизанелло.
Мадонна с младенцем,
святыми Антонием и Георгием.
Около 1445 г. Доска, темпера. 47×29.
Лондон, Национальная галерея.

31
Антонио Пизанелло.
Мадонна с младенцем,
святыми Антонием и Георгием.
Около 1445 г. Фрагмент.
Лондон, Национальная галерея.

32
Антонио Пизанелло.
Видение св. Евстафия. До 1440 г.
Доска, темпера. 65×53.
Лондон, Национальная галерея.

33
Антонио Пизанелло.
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440 гг. Всадник.
Фрагмент. Мантуя, Палаццо Дуккале.

34
Антонио Пизанелло.
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440-х гг. Турнир.
Фрагмент. Мантуя, Палаццо Дуккале.

35
Антонио Пизанелло.
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440-х гг. Турнир.
Фрагмент. Мантуя, Палаццо Дуккале.

36
Антонио Пизанелло.
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440-х гг.
Группа всадников. Фрагмент росписи
на боковой стене. Мантуя,
Палаццо Дуккале.

37
Антонио Пизанелло.
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440-х гг.
Дама. Фрагмент росписи на боковой стене.
Мантуя, Палаццо Дуккале.

38
Антонио Пизанелло.
Травля зайца. Рисунок.
Париж, Лувр (инв. 2864).

- 39
Антонио Пизанелло.
Аллегория похоти. Рисунок. 12,9×15,2
Вена, Альбертина (инв. 24018 recto).
- 40
Антонио Пизанелло.
Четыре зарисовки моющихся женщин.
1420-е гг. Рисунок. 18,8×26,9.
Берлин, Кабинет графики (инв. 487).
- 41
Антонио Пизанелло.
Набросок мужской головы.
Около 1433 г. Рисунок. 19,8×16,8.
Париж, Лувр (инв. 2281).
- 42
Антонио Пизанелло.
Четыре зарисовки обнаженной женской
фигуры. Рисунок. 22,2×16,6. Роттердам,
музей Бойманса (инв. 1, 520).
- 43
Антонио Пизанелло.
Четыре зарисовки цапель.
1430-е гг. Рисунок. 17×24,6.
Париж, Лувр (инв. 2469).
- 44
Антонио Пизанелло.
Зарисовки голов. 1430-е гг.
Рисунок. 18,1×23,6.
Париж, Лувр (инв. 2325).
- 45
Антонио Пизанелло.
Три зарисовки петуха. 1430-е гг.
24,8×18,2. Париж, Лувр (инв. 2511 recto).
- 46
Антонио Пизанелло.
Наброски обезьяны и павлина.
1430-е гг. 25,9×18.
Париж, Лувр (инв. 2389 verso).
- 47
Антонио Пизанелло.
Пять зарисовок павлина. 1430-е гг.
25,4×19. Париж, Лувр (инв. 2390 verso).
- 48
Антонио Пизанелло.
Зарисовки повешенных. 1430-е гг.
28,3×19,3. Лондон, Британский музей
(инв. 1895. 9.15.441).
- 49
Антонио Пизанелло.
Три зарисовки лошадиной морды.
1430-е гг. 17,2×23,8.
Париж, Лувр (инв. 2352).
- 50
Антонио Пизанелло.
Набросок головы лошади.
1430-е гг. 23,5×16.
Париж, Лувр (инв. 2355).
- 51
Антонио Пизанелло.
Штудии лошадиной морды. 1430-е гг.
29,1×18,5. Париж, Лувр (инв. 2354).
- 52
Антонио Пизанелло.
Четыре зарисовки лошадиной морды.
1430-е гг. 25,2×19,1.
Париж, Лувр (инв. 2353).
- 53
Антонио Пизанелло.
Этюд головы лошади
с разрезанными ноздрями. 1430-е гг.
27,8×18,7. Париж. Лувр (инв. 2363).
- 54
Антонио Пизанелло.
Конь с клеймом на правом боку.
1430-е гг. 20×16,5.
Париж, Лувр (инв. (2378)).
- 55
Антонио Пизанелло.
Конь с подвязанным хвостом.
1430-е гг. 19,2×11,8.
Париж, Лувр (инв. 2444).
- 56
Антонио Пизанелло.
Три этюда голов оленей. 1430-е гг.
15,8×20,8. Париж, Лувр (инв. 2490).
- 57
Антонио Пизанелло.
Набросок всадника. 1430-е гг.
19,5×26. Париж, Лувр (инв. 2368).
- 58
Антонио Пизанелло.
Голова лошади. 1430-е гг.
27,8×16,8. Париж, Лувр (инв. 2360).
- 59
Антонио Пизанелло.
Лист с архитектурными зарисовками
и портретом. Около 1440 г.
20,8×14,3. Париж, Лувр (инв. 2276).
- 60
Антонио Пизанелло.
Лист с зарисовками декоративных
мотивов. Начало 1440-х гг. 27,7×19,7.
Париж, Лувр (инв. 2277).
- 61
Антонио Пизанелло.
Зарисовки шлемов и огнестрельного
оружия. 1448—1450 гг. 28×20,7.
Париж, Лувр (инв. 2295 recto).
- 62
Антонио Пизанелло.
Эскизы костюмов. Рисунок. 27,2×19,3.
Шантйи, музей Конде.
- 63
Антонио Пизанелло.
Кавалькада в гористом пейзаже.
Середина 1440-х гг. 25,6×19.
Париж, Лувр (инв. 2595 recto).
- 64
Антонио Пизанелло.
Лист с зарисовками. Около 1438 г.
18,5×26,4. Париж, Лувр (инв. М1 1062).

65

Антонио Пизанелло.

Эскиз реверса для неосуществленной медали Альфонсо V Арагонского. Около 1448 г. Рисунок пером. 16,5×14. Париж, Лувр (инв. 2486).

66

Антонио Пизанелло.

Медаль Иоанна VIII Палеолога. 1438 г. Аверс. Д-10,2 Флоренция, Национальный музей Барджелло.

67

Антонио Пизанелло.

Медаль Иоанна VIII Палеолога. 1438 г. Реверс. Д-10,2. Флоренция, Национальный музей Барджелло.

68

Антонио Пизанелло.

Медаль Филиппо Мариа Висконти. 1439—1440 гг. Аверс. Д-10,2. Милан. Городские музеи Кастелло Сфорцеско.

69

Антонио Пизанелло.

Медаль Филиппо Мариа Висконти. 1439—1440 гг. Реверс. Д-10,2. Милан, Городские музеи Кастелло Сфорцеско.

70

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1444 г. Аверс. Д-10,1. Милан. Городские музеи Кастелло Сфорцеско.

71

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1444 г. Реверс. Д-10,1. Милан, Городские музеи Кастелло Сфорцеско.

72

Антонио Пизанелло.

Две зарисовки для медали Альфонсо V Арагонского. 1449 г. 14,8×20,5. Париж, Лувр (инв. 2306 recto).

73

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг. Аверс. Д-6,5. Бреша, Христианский музей.

74

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг. Реверс. Д-6,5. Бреша, Христианский музей.

75

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг. Аверс. Д-6,9. Модена, галерея Эстензе.

76

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг. Реверс. Д-6,9. Модена, галерея Эстензе.

77

Антонио Пизанелло.

Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг. Реверс. Д-6,9. Модена, галерея Эстензе.

78

Антонио Пизанелло.

Медаль Сиджисмондо Пандольфо Малатеста. 1445 г. Аверс. Д-9. Флоренция, Национальный музей Барджелло.

79

Антонио Пизанелло.

Медаль Сиджисмондо Пандольфо Малатеста. 1445 г. Реверс. Д-9. Флоренция, Национальный музей Барджелло.

80

Антонио Пизанелло.

Медаль Сиджисмондо Пандольфо Малатеста. 1445 г. Аверс. Д-10. Бреша, Христианский музей.

81

Антонио Пизанелло.

Медаль Сиджисмондо Пандольфо Малатеста. 1445 г. Реверс. Д-10. Бреша, Христианский музей.

82

Антонио Пизанелло.

Медаль Новелло Малатеста. 1445 г. Аверс. Д-8,5. Флоренция, Национальный музей Барджелло.

83

Антонио Пизанелло.

Медаль Новелло Малатеста. 1445 г. Реверс. Д-8,5. Флоренция, Национальный музей Барджелло.

84

Антонио Пизанелло.

Медаль Чечилии Гонзага. 1447 г. Аверс. Д-8,7. Милан. Городские музеи Кастелло Сфорцеско.

85

Антонио Пизанелло.

Медаль Чечилии Гонзага. 1447 г. Реверс. Д-8,7. Милан. Городские музеи Кастелло Сфорцеско.

86

Антонио Пизанелло.

Медаль Лодовико II Гонзага. 1447—1448 гг. Аверс. Д-10,1. Мантуя, музей Палаццо Дуккале.

87

Антонио Пизанелло.

Медаль Лодовико II Гонзага. 1447—1448 гг. Реверс. Д-10,1. Мантуя, музей Палаццо Дуккале.

88

Антонио Пизанелло.

Медаль Альфонсо V Арагонского. 1449 г. Аверс. Д-10,6. Флоренция, Национальный музей Барджелло.

89

Антонио Пизанелло.
Медаль Альфонсо V Арагонского. 1449 г.
Реверс. Д-10,6. Флоренция,
Национальный музей Барджелло.

90

Антонио Пизанелло.
Медаль Альфонсо V Арагонского.
1449 г. Аверс. Флоренция,
Национальный музей Барджелло.

91

Антонио Пизанелло.
Медаль Альфонсо V Арагонского.

1449 г. Реверс. Д-11. Флоренция,
Национальный музей Барджелло.

92

Антонио Пизанелло.
Эскиз для аверса медали
Альфонсо V Арагонского. 1448 г.
Париж, Лувр (инв. 2307).

На переплете:

Антонио Марескотти (?)
Медаль Антонио Пизано,
прозванного Пизанелло. Аверс. Д-7,5

Указатель

- Аванцо, Якопо
17 21 23 25—27 152 153
- Авена, А.
163 см. Avena, A.
- Авиньон
Коммунальная библиотека.
Микелино да Безоццо.
„Молитвенник“
39 156
Папский дворец
153
Чертоза Вильнев
153
- Агостино ди Дуччо
135
- Александр III, папа
46
- Алеотти, Улисс
75
- Алкерио, Джованни
33 38
- Алпатов, М. В.
165
- Альбергати
179
- Альберти, Леон Баттиста
71 75 80 84 100 130 134 135 149
170 178 187
- Альтикьеро
10 17 21 23 25—28 41 45 55—
57 66 90 150 152 153 159 176
190
- Альфонсо Арагонский
51 116 117 132 143 176 183 190
191
- Амадео да Милано
185
- Анджело из Сьены
166
- Андреа да Фиренце
158
- Андреази, Филиппо
81
- Антонио да Ро
72
- Антонио ди Кристофоро
187
- Ариосто
154 164 177
- Аристотель
154
- Арканджело да Кола
175
- Арманд, А.
184 185 см. Armand, A.
- Арслан, Э.
11 152 153 164 190 см. Arslan,
E. (W.)
- Аспертини, Амико
176
- Бадиале, Джованни
187
- Базель
165 185
- Базини, Базинио /Пармский/
45 135
- Баксандалл, М.
166 см. Bahandall, M.
- Бальдасс, Л.
179
- Бамберг, Ф.
167
- Барбара Бранденбургская
168 см. Гонзага /семья/
- Барбаросса, Оттон
46
- Барбаросса, Фридрих
46 158
- Бартоломео делла Карпа
71
- Бартоломео делла Левата
161
- Барони, К.
160 см. Baroni, C.
- Барончелли, Никколо
187
- Барцицца, Гаспарино
70 71
- Баткин, Л. М.
149
- Бен, Ж.
174 см. Ben, J.
- Бекаделли, Антонио /Па-
нормита/
70 143 183
- Беллини, Джованни
172
- Беллини, Якопо
75 81 88 97 115 173 174 176 182
- Беллуно
152
- Бельбелло да Павия
55
- Бенеш, О.
94 см. Benesch, O.
- Бенуа, А.
69
- Бергамо
Академия Каррара
Пизанелло.
Портрет Лионелло
д'Эсте
73 75—77 112 168 28
Городская библиотека
Джованнино де Грасси.
Альбом рисунков
35 89 91 3 4
- Берлин
Музей
Джентиле да Фабриано.
Мадонна с младенцем
и святыми
37
Джентиле да Фабриано.
Св. Павел. Рисунок /4467/
48 160
Пизанелло.
Зарисовки
моющих женщин /487/
92 93 194 40
Пизанелло/?/
Зарисовка
статуи Тибра /1359/
96 176
Пизанелло/?/
Зарисовка саркофага
Адониса /1358/
96 97 176

- Бернардская, Е. В.
151
- Бернаскони, К.
162 185 см. Bernasconi, C.
- Берниери, Антонио
72
- Бернсон, Б.
9 14 52 153 157 см. Berenson, B.
- Беррийский, герцог
33 77 117 119
- Бертолли, Антонио
164
- Беттини, С.
14 158 167 см. Bettini, S.
- Билья, Андреа
71
- Бистиччи, Веспасиано да
121
- Бобер, Ф.
178 см. Bober, Ph. P.
- Боде, В.
165 см. Bode, W.
- Боккаччо, Джованни
25 138 164
- Болонья
10 20 30 33 44 177
- Бонавентур, Никола
34
- Бонвезин
152
- Борассà
30
- Борромини, Франческо
48
- Боттичелли, Сандро
42
- Боф де Тозия, В.
183 см. Both de Trazia, V.
- Бовций
154
- Боярдо, Маттео Мария
154 164
- Боярдо, Фельтрино
72
- Брайер, А.
165 см. Bryer, A.
- Брачческо, Карло
11
- Браччо да Монтоне
126 185
- Браччолини, Поджо
134
- Бревентано, Стефано
48 160 см. Breventano, S.
- Бренцони, Р.
12 157 160 162 164 167 179 см.
Brenzoni, R.
- Бреша
161
Христианский музей
Пизанелло.
Медаль Лионелло д'Эсте
126 127 129 187 73 74
- Пизанелло.
Медаль Кандидо Дечем-
брио
139 189
- Пизанелло.
Медаль Сиджисмондо
Пандольфо Малатеста
133 136 137 188 80 81
- Бролетто, капелла
158
- Брунеллески, Филиппо
5 6 43 98 170
- Бруни, Леонардо
72
- Бургер, Ф.
190 191 см. Burger, F.
- Бургардт, Я.
153
- Бьондо, Флавио
45 71 73 97 см. Biondo, F.
- Бьядего, Дж.
12 52 163 190 см. Biadego, G.
- Бьянка Савойская
32
- Вазари, Джорджо
11 12 45 48 60 68 95 122 150
158 160 164 165 185 см. Vasari, G.
- Вайер, Л.
160 178 см. Vayer, L.
- Валла, Лоренцо
72 143 см. Valla, L.
- Валларди, Дж.
11 110
- Валларди /кодекс/
см. Париж, Луар, кодекс
Валларди
- Вальтурио, Роберто
134
- Вашингтон
Национальная галерея
Французский мастер
первой половины 15 в.
Портрет дамы
74 11
- Вена
11
Альбертина
Пизанелло.
Аллегория похоты
/24018г/
92 93 94 176 39
- Гиберти, Л.
Бичевание Христа.
Рисунок /24409/.
183
Национальная библио-
тека
Ломбардская мастерская
конца 14 века.
„Трактат по гигиене“
37 2
- Художественно-
исторический музей
Неизвестный мастер пер-
вой половины 15 века.
Портрет императора
Сигизмунда
167 179
- Венедиктов, А. И.
188
- Венециано, Доменико
175
- Венеция
10 33 38 40 44 47 49 50 51
120 124 142 152 158
Площадь св. Марка
47
Дворец дождей. Гварьента.
Коронование Марии
/не сохранилось/
46
Зал Большого Совета
Джентиле да Фабриано.
Фрески /не сохранились/
46 47 158
Пизанелло.
Фрески /не сохранились/
46 47 158
Церковь Фрари
Мантенья.
Гробница Федерико
Гонзага
184
Гробница Беато
Пачифико
44
- Вендрамин, Андреа
47
- Вентури, А.
12 68 79 149 161 162 167 175 179
183 187 см. Venturi, A.
- Вентури, Л.
167 см. Venturi, L.
- Верроккьо, Андреа
123
- Верона
9 10 19 20 23 26 27 30 32 33
39—41 45 49—51 54 58 60 64 68
98 123 124 152 157 158 161 164
165 177
Площадь
Санта Мария Антиква
Гробницы Скалигеров
65 190
Церковь Санта Анастасия
Капелла Кавалли
Альтикьеро. Фреска
27 28 1
Капелла Пеллегрини
Пизанелло. Фрески
28 49 59—67 80 100 102 105 106
115 129 164 165 180 18—21 24
25 27
Надгробие Серего
44 55 163

- Церковь
 Сан Джованни ин Валле
 Стефано да Верона.
 Мадонна со святыми
 41
 Церковь Сан Фермо
 Стефано да Верона.
 Фреска
 42
 Надгробие Бренцони
 13
 Надгробие Бренцони
 Нанни ди Бартоло
 /Россо/. Декорация
 54 13
 Надгробие Бренцони
 Пизанелло. Фрески
 44 47 48 53—59 96 161—163
 14—17
 Церковь Санта Мария
 дела Скала
 Дж. Бадиле. Росписи
 187
 Музей Каstellевеккьо
 Пизанелло.
 Мадонна с куропаткой
 52 53 96 157 162 12
 Стефано да Верона.
 Мадонна в розовом саду
 41 42 7
 Верхнерейнский мастер
 30 40 41
 Верчелли
 152
 Виварини, Альвизе
 46
 Виллар де Оннекур
 89 173 178
 Вильде
 179
 Виндзор
 Королевские собрания
 Пизанелло.
 Этюд верблюда /12815/
 112 173
 Висконти /семья/
 25 33 39 40 70 78 83 150 164 177
 Англезия
 154
 Аццоне
 19 23 154
 Бернабо
 37 154
 Бьянка Мария
 124
 Джан Галеаццо
 19 32 34 38 119 152 154 158 185
 Джованни
 20
 Луккино
 20 83
 Филиппо Мария
 49 55 71 124 125 155 160
 Виттале да Болонья
 10 17
 Виттели, император
 120
 Витторино да Фельтре
 70 138 139 140 141 189
 Виченца
 49
 Вольгемут, Михайль
 173
 Вольпе, К.
 159 см. Volpe, C.
 Гаага
 Королевская библиотека
 Ломбардская мастерская
 конца 14 века.
 „Молитвенник“
 Изабеллы Кастильской
 164
 Гадди, Аньоло
 174
 Гадди, Таддео
 158
 Гальба, император
 120
 Гальвано Фьямма
 152 154
 Гамбург
 30
 Ганс из Фрейбурга
 34
 Ганс из Фернаха
 34
 Гарон, Эудженио
 59 72 см. Garin, E.
 Генуя
 Палаццо Россо.
 Пизанелло?/.
 Портрет юноши
 166
 Гиберти, Витторе
 190
 Гиберти, Лоренцо
 44 59 123 135 161 170 185 186
 190
 Гирландайо, Доменико
 95
 Генрих из Гмюнда
 34
 Глазер
 77 см. Glaser, C.
 Гонзага, семья
 49 50 70 78 82 83—85 97 135 140
 142 154 159 164 167—169 177 189
 Барбара
 166
 Джанфранческо
 47 49 50 84 124 161 170 182 189
 Карло
 168
 Лодовико I
 83
 Лодовико II
 79 84—86 142 168 170 182 189
 Луиджи
 169
 Маргарита
 49 74 167
 Федерико I
 81
 Фердинандо Карло
 169
 Франческо
 83
 Чечилия
 137 138 167 178 189
 Госсемброт, Ульрих
 185
 Гоццоли, Беноццо
 93 171 176
 Грасси, Л.
 106 163 см. Grassi, L.
 Гращенко, В. Н.
 123 155 157 173 174 178 186
 Груер
 167 175 183 185 см. Gruer, G.
 Гуарино да Верона
 45 48 69 70—73 77 127 132 134
 142 143 166 187
 Гуковский, М. А.
 151 154
 Данилова, И. В.
 165
 Данте Алигьери
 28 177
 Да Персико
 162
 Де Верис, Филипполо
 38
 Де Верис, Франко
 38
 Дегенхарт, Б.
 12 13 15 16 41 57 79 88 91 96
 99 105 115 133 151 159—163 167
 168 172 174 175 178—180 182
 185 190 191 см. Degenhart, B.
 Дель Аква, Дж. А.
 12 13 160 175 191 см. Dell'Acqua,
 G. A.
 Дель Браво, К.
 163 см. Del Bravo, C.
 Дечембрио, Анджело
 72 75 80 130 131 166 177
 Дечембрио, Пьер Кандидо
 71 72 125 140 154 155
 Джамбоно, Микеле
 159 163
 Джампьетро д'Авенца
 185
 Джованетти, Маттео
 153
 Джованни да Милано
 10 23 24 152
 Джованни дель Понте
 43

- Джованни Дзенони
да Ваприо
61
- Джованнино де Грасси
30 34—38 40 55 89 91 155 163
175
- Поррино де Грасси
/брат Джованнино/
36
- Саломоне де Грасси
/сын Джованнино/
36 40
- Джерини, Никколо
18
- Джентиле да Фабриано
12 36 37 44 46—49 53 55 57 62
90 97 98 155 158 159 162 163
166 167 174—176 178 190
- Джовио, Паоло
122 185 186
- Джотто ди Бондоне
16—18 20—22 26—28 90 153 176
- Джусто деи Конти
134
- Дзаваттари, братья
61 174
- Дзаноли, А.
161 190 см. Zanoli, A.
- Дзери, Ф.
11 167 см. Zeri, F.
- Дзоппо, Марко
174
- Дижон
32
- Донателло
5 11 43 44 60 73 98 99 143 157
172 173 176 185 190
- Донатто деи Барди
11
- Дрезден
Кабинет графики
Стефано да Верона.
Аллегория Милосердия.
Рисунок [125]
43 8
- Дюпон, А.
153 см. Dupont, A.
- Дюрер, Альбрехт
88 165
- Евгений IV, папа
49 122 133 135 160 185
- Жуфре, Ж.
12 см. Giuffrey, J.
- Зандберг Вавалà, Э.
10 52 151 см. Sandberg Vava-
là, E.
- Заннандрейс, Д.
163 164 см. Zannandreis, D.
- Изабетта, мать Пизанелло
45 157 158 161
- Изотта дельи Атти
134 188
- Иниго д'Авалос
143 190
- Иоанн VIII Палеолог, импе-
ратор Константинополя
49 103 112 121 122 160 165 185—
187
- Иосиф II,
патриарх Константинополя
113 181
- Истлайк
167
- Кавальказелле, Д. Б.
9 14 см. Cavalcaselle, G. B.
- Камилла, дочь Пизанелло
50 161
- Кампана, Антонио
134
- Кампоне
Церковь
Санта Мария де Гирли
Франко и Филипполо
де Верис.
Фреска „Страшный суд“
38
- Кампонеизи, семья скульп-
торов
34
- Караваджо, Микеланджело
да
11
- Караччоло, Джованни
185
- Карбоне, Лодовико
75
- Карл IV, император
32 117
- Карл Великий
184
- Карманьола
134
- Каррара, семья
19 35 40 83 120
Франческо I
119
Франческо Новелло
119 184
- Кастаньо, Андреа
48 73 172 180
- Кастельфранки Вегас, Л.
13 14 43 151 153 167 см. Castel-
franchi Vegas, L.
- Кастильоне д'Олона
Мазолино да Паникале.
Фрески
81
- Катерина Савойская
154
- Келлер
167 190 191 см. Keller, H.
- Кельн
30 32
- Кембридж
Музей Фитцуильям
Пизанелло.
Зарисовка кабана
/P.124—196/
112 181
- Колетти, Л.
8 12—14 22 42 68 157—159 см.
164 167 168 190 см. Coletti, L.
- Комо
124
- Конрад ван Зёст
30
- Константинополь
49 181 188
- Констанца
178
- Корелин, М. В.
152 166 183
- Костабили
167
- Крашенинникова, М.
150 179 182 190 см. Krasceni-
nikova, M.
- Кремона
124
- Кумано, Белотто
139 140 189
- Куражо, Л.
9 28 153 см. Courajod, L.
- Кьярелли, Р.
13—15 161 164 165 167 175 190
см. Chiarelli, R.
- Ладерки
167
- Лазарев, В. Н.
149 151—157 177
- Лайб, Конрад
179
- Ламберти, Никколо ди
Пьетро
44
- Ламола, Джованни
71
- Ландриани, Герардо
71
- Леонардо да Винчи
12 88 95 110
- Леви, Э.
9 см. Levi, E.
- Лимбург, братья
14 25 30 77 78 154 163
- Липпи, Филиппино
95
- Липпи, Фра Филиппо
99
- Лонги, Р.
10 11 15 41 48 52 157 159 160
163 167 см. Longhi, R.

- Лондон
 Британский музей
 Пизанелло.
 Лист с зарисовками
 повешенных (1895. 9. 15.
 441)
 106 178 48
 Я. Беллини. Альбом ри-
 сунков
 173
 М. Дзоппо. Альбом ри-
 сунков
 174
 Стефано да Верона.
 Зарисовки евангелистов
 42
 Коллекция Слоан
 Веронский мастер
 начала 15 века.
 Зарисовка с фрески
 Пизанелло (5226—57 г., v.)
 46
 Национальная галерея
 Пизанелло.
 Видение св. Евстафия
 67—69 100—102 105 164 165 167
 175 180 32
 Пизанелло.
 Мадонна со святыми
 Антонием и Георгием
 66 77 79—81 129 168 181 30 31
 Уччелло. Св. Георгий
 и принцесса
 60
 Уччелло.
 Битва при Сан Романо
 172
 Лоренцетти, братья
 17
 Лотто, Лоренцо
 11
 Лука делла Роббиа
 99
 Лукка
 185
- Доменико Новелло
 133 188
 Карло
 135
 Пандольфо III
 158 188
 Сиджисмондо Пандольфо
 158 188
 Мантейфель, К. Цоге фон
 150 163 165 175 179 180 183 190
 См. Zoega von Manteuffel, К.
 Мантенья, Андреа
 11 62 84 97 104 171 177 184
 Мантуя
 13 19 32 47 49—51 60 70 79 81
 83 85 97 117 124 137 138 140
 141 144 159 168 170
 Музей Палаццо Дуккале
 Пизанелло. Медаль Джан-
 франческо Гонзага
 142 181 185 189 190
 Пизанелло. Медаль
 Лодовико II Гонзага
 141 143 189 190 86 87
 Пизанелло. Медаль
 Никколо Пиччинино
 124 125 126
 Камера дельи Спозии
 Мантенья. Росписи
 171
 Палаццо дель Капитано
 Североитальянский мастер
 второй половины 14 века.
 Распятие. Фреска
 189
 Зал Пизанелло
 /Зал Принцев/
 Фрески и синопии
 50 51 82—86 168—172 33—37
 Церковь Сан Франческо
 Капелла Рама
 Стефано да Верона
 Фрески
 163
- Манчини, Дж.
 75 см. Mancini, G.
 Мануэль Джудео
 156
 Марескотти, медальер
 187 194
 Мария Арагонская
 79 132
 Мария Кастильская
 182
 Мария Комнина
 165
 Марканова, Джованни
 97 177
 Марки, Джованни /Эскулап/
 72
 Марле, Р. ван
 68 168 175 179 183 см. Marle, R.
 van
- Марсилиус Падуанский
 153
 Марсильи, Луиджи
 153
 Мартин V, папа
 48 117 167 178 185
 Мартини, Симоне
 17 153
 Мартини
 186 см. Martinie, A. H.
 Марченаро, К.
 166 см. Marcenaro, C.
 Мастер герцога Бедфорда
 30
 Мастер Бертрам
 30
 Мастер ES
 41
 Мастер „Часослова
 маршала Бусико“
 30
 Маттео деи Пасты
 135 188
 Маэстро
 дель Бамбино Виспо
 99
 Маэстро деи Каппучини
 179
 Медичи, Джованни
 161
 Медичи, Карло
 161
 Медичи, Козимо I
 122 161 186
 Медичи, Филиппо де
 185
 Меллини, Дж. Л.
 159 164 см. Mellini, G. L.
 Меллори, Т.
 169
 Мидельдорф, У.
 190
 Микеле да Фиренце
 59 185
 Микеле ди Джованни да
 Фьезоле
 97
 Микелино да Безоццо
 30 33 38—40 42 47 90 156 157 162
 Микиель, Маркантонио
 160 167 см. Michiel, M.
 Милан
 9 19 20 23 24 30 32 38—40 49
 70—72 124 125 142 150 152—166
 Собор
 34 38
 Надгробия Висконти
 190
 Амброзиана
 Джентиле да Фабриано
 Зарисовки римского
 саркофага /F. 214 inf. 13/
 99 178

- Пизанелло [?]
Зарисовка статуи
одного из Диоскуров
/F. 214 inf. 10/
97 176
- Пизанелло [?]/ Зарисовка
фрагмента
саркофага Вакха
/F. 214 inf. 14/
96 176
- Пизанелло [?]
Зарисовка рельефа
кафедры Донателло
в Прато /F. 214 inf. 13/
99 178
- Пизанелло [?]
Зарисовка рельефа
Луки дела Роббиа
/F. 214 inf. 11/
99 178
- Библиотека герцога
Висконти ди Модроне
Джованнино де Грасси.
„Молитвенник“
Д. Г. Висконти
36
- Библиотека
князя Тривульцио
Джованнино де Грасси.
„Трактат Берольдо...“
36
- Брера
Джентиле да Фабриано.
Полиптих Валле Ромита
37
- Стефано да Верона.
Поклонение волхвов
42
- Городские музеи
Кастелло Сфорцеско
Пизанелло.
Медаль Франческо
Сфорца
124 125 126
- Пизанелло.
Медаль
Филиппо Мариа
Висконти
124 125 126 68 69
- Пизанелло.
Медаль Лионелло д'Эсте
126 127 129 130-133 186-188
70-72
- Пизанелло.
Медаль Чечилии Гонзага
104 137-139 142 189 84 85
- Пизанелло.
Медаль Белотто Кумано
139 189
- Муниципальный музей
С. Аретино [?]. Рисунок
с пятью этюдами голов
174
- Палаццо Борромео
Джованни Дзенонни
да Ваприо [?]
Сцены игр. Фрески
61
- Микелино да Безоццо.
Фрески
38
- Музей Польди-Пеццоли
Доска со сценой
из „Истории
св. Бенедикта“
158 159
- Милан /окрестности/
Замок Биккока
дельи Арчимбольди
Готические росписи
165
- Миньо, Жан
34
- Михайлов, А. Д.
169
- Мишле, Ж.
153
- Модена
10 20 34 173 178
- Галерея Эстензе
Пизанелло.
Набросок головы юноши
/1302/
178
- Пизанелло.
Медаль Лионелло д'Эсте
126-128 130 131 187 75-77
- Монако, Лоренцо
43
- Монтекки, семья
152
- Моретти, Кристофоро
52
- Моретто
11
- Мортон, А.
169
- Муссато, Альбертино
119
- Нанни ди Бартоло /Россо/
44 54 57 163 185
- Нанин, Пьетро
163 см. Nanin, P.
- Неаполь
51 70 79 115 116 143 161 175
190 191
- Арка Кастельнуово
191
- Никколо ди Пьетро
159
- Никколо Никколи
20 72 183
- Нути, Маттео
135
- Нью-Йорк
Коллекция Фрик
Пизанелло.
Этюд повешенных /36-2/
106 173 26
- Музей Метрополитен
Микелино да Безоццо.
Обручение Марии
39
- Братья Лимбург
Прекрасный часослов
герцога Беррийского
77
- Ньюди, Ч.
167 см. Gnudi, C.
- Оддантонио
да Монтефельтре
138 189
- Органи, Филиппо дельи
34
- Орено, Казино ди Качча
экс Борромео
61
- Орсениго, Симоне да
34
- Оттино дела Кьеза, А.
10 см. Ottino della Chiesa, A.
- Павел III,
папа /Пьетро Барбо/
117
- Павия
20 25 51 70-72 177
- Замок Висконти
25 47 55 160
- Чертоза
184
- Церковь Сан Пьетро
ин Чьел д'Оро
Мазолино. Фрески
38
- Падуя
9-11 19 20 70 152 165 177 184
- Собор,
капелла Сан Джакомо.
Альтикьеро. Фрески
26
- Ораторио Сан Джорджо.
Альтикьеро. Фрески
26 27
- Пакканьини, Дж.
12-14 32 47 51 68 79 81 82 85
86 115 123 142 151 158 159 161
168-172 175 179 182 183 185
186 189-191 см. Paccagnini G.
- Паллуккини, Р.
10 11 13 14 161 167 см. Palluc-
chini, R.
- Пановский, Э.
31 97 153 177 184 185 см.
Panofsky, E.

- Париж
32
Лувр
Валларди, кодекс
11 12 16 63 77 88—90 145 159
182 186 190
Я. Беллини
Альбом рисунков
173
Пизанелло.
Голова женщины.
Рисунок /2342 г., в./
63 64 101 103 178 193 22
Пизанелло. набросок
женской головы /2377/
63 101 103 178
Пизанелло
Травля зайца.
Рисунок /2547/
90 175 193 38
Пизанелло
Лист с зарисовками
цапель /2472/
91 175
Пизанелло
Зарисовки голов /2325/
101 103 104 194 44
Пизанелло. набросок
мужской головы /2281/
101 103 105 180 194 41
Пизанелло
Этюды ступней
для св. Георгия /2281 г./
101 105 180
Пизанелло
Набросок всадника
/2368 г., в./
101 105 113 180 194 57
Пизанелло
Зарисовка портрета
Сигизмунда /2479/
103 179 180
Пизанелло
Портрет императора
Сигизмунда /2339/
103 179 180
Пизанелло
Зарисовка головы
в восточном уборе /2326/
103 179
Пизанелло
Этюд мула /2380/
104 179
Пизанелло. Лист
с зарисовками козла,
морской черепахи
и улитки /2412/
104 109 179 180 189
Пизанелло
Голова лошади
в турнирной упряжи
/2632/
104 180
Пизанелло
Этюд борзой /2434/
105 180
Пизанелло. Четыре
зарисовки цапель /2469/
105 106 180 194 43
Пизанелло. Три
зарисовки петуха /2511/
108 194 45
Пизанелло. Пять
зарисовок павлина /2390/
108 181 194 47
Пизанелло
Наброски обезьяны
и павлина /2389 г., в./
108 180 181 194 46
Пизанелло
Зарисовка
бегущей ящерицы /2383/
109 181
Пизанелло
Зарисовка ящерицы,
раненной в рот /2382/
109 181
Пизанелло
Наброски головы лошади
/2355/
110 181 194 50
Пизанелло.
Зарисовки
лошадиной головы /2357/
110 181
Пизанелло.
Этюд головы лошади
/2362/
110 181
Пизанелло.
Три зарисовки
лошадиной морды /2352/
110 181 194 49
Пизанелло.
Штудии лошадиной
морды /2354/
110 181 194 51
Пизанелло.
Этюд головы лошади
с разрезанными ноздрями
/2363/
110 181 194 53
Пизанелло
Конь с клеймом
на правом боку
Рисунок /2378/
111 194 54
Пизанелло
Конь
с подвизанным хвостом
Рисунок /2444/
111 181 194 55
Пизанелло
Две лошади
Рисунок /2468/
111 129 181
Пизанелло
Этюд лошадиной головы
/2360/
111 112 181 194 58
Пизанелло.
Три этюда голов оленей
/2490/
112 181 194 56
Пизанелло
Этюды лежащих коров
/2410, 2411/
112 181
Пизанелло
Этюды дикой кошки
/2420—2422, 2381/
112 181
Пизанелло
Два запряженных буйвола
/2409/
112 181
Пизанелло
Лист с зарисовками
/М 1 1062 г., в./
113 181 182 194
Пизанелло
Портретные зарисовки
/2308, 2309, 2301, 2310, 2313
2314/
114 182
Пизанелло
Лист с архитектурными
зарисовками и портретом
/2276 г., в./
114 182 194 59
Пизанелло
Лист с зарисовками
декоративных мотивов
/2277/
114 182 194 60
Пизанелло
Зарисовки
мантуанского периода
/519 г., 2275 г., 2278, 2300/
114 182
Пизанелло
Кавалькада
в гористом пейзаже
/2594 в./
114 115 170 182
Пизанелло
Кавалькада в пейзаже
/2595 г./
114 115 182 194 63
Пизанелло
Лист с четырьмя
зарисовками медальонов
/2318 г., в./
116 182
Пизанелло
Зарисовки для медали
Альфонсо Арагонского
/2306 г./
116 145 146 182 183 191 196 90

- Пизанелло
 Зарисовки оружия
 и шлемов /2295 г., v., 23533/
 116 182 194 61
- Пизанелло
 Эскизы для тканей/?/
 /2306, 2538, 2539, 2540/
 116 182 186
- Пизанелло
 Эскиз реверса
 для неосуществленной
 медали Альфонсо
 Арагонского /2486/
 116 183 194 65
- Пизанелло
 Эскиз для аверса медали
 Альфонсо Арагонского
 /2307/
 146 191
- Пизанелло
 Принцесса
 из дома д'Эсте
 73 74 76 123 138 167 29
- Пизанелло?/
 Галерея дворца
 Рисунок /2520/
 115 182
- Пизанелло?/
 Эскизы к театрализован-
 ным представлениям /2271,
 2287—2289, 2291—2294/
 116 182 183
- Пизанелло?/
 Зарисовка головы
 бородатого мужчины
 /2315 г./
 178 179
- Пизанелло?/
 Четыре зарисовки голов
 сопровождавших Сигиз-
 мунда дворян /2335—2338/
 103 178 179
- Ломбардский художник
 14 века.
 Сцена травли зайца
 собаками /2568/
 90
- Ломбардский художник
 14 века.
 Лист с зарисовками
 /2470/
 91
- П. Уччелло
 Битва при Сан Романо
 172
- Французский мастер
 14 века.
 Портрет Луи II Анжуй-
 ского
 74
- Североитальянский
 мастер середины 15 века.
 Портрет Никколо Пиччи-
- нино. Рисунок /2482/
 186
- Североитальянский
 мастер середины 15 века.
 Портрет Ф. М. Висконти.
 Рисунок /2483/
 186
- Музей Жакмар Андре
 П. Уччелло.
 Св. Георгий и принцесса
 60
- Парлердж, Петер
 154
- Парри, Спинелли
 43
- Пелакани, Бьяджо
 71
- Пеллегрини, Андреа
 59
- Перуджа
 Галерея Джентиле
 да Фабриано. Мадонна
 163
- Пескаро
 143
- Петрарка
 20 26 117 119 152 164 177
- Пехт, Отто
 33 52 77 78 154 см. Pächt, O.
- Пиза
 45 158
- Кампосанто. Росписи
 158
- Галерея Джентиле
 да Фабриано. Мадонна
 163
- Пий II, папа /Эней
 Сильвий Пикколомини/
 137 188
- Пинский, Л.
 164
- Пиччинино, Никколо
 50 124 125
- Планишиг, Л.
 183 190 191 см. Planiscig, L.
- Плиний Младший
 131
- Поллайоло, Антонио
 95
- Попхем, А. Э.
 11 180 190 см. Popham, A. E.
- Порро, Стефано
 152
- Порчеллио
 134
- Прага
 31 32 153
- Карлштейн
 Томмазо да Модена.
 Иконы
 32
- Пракситель
 97
- Прато
 Собор
 Донателло. Кафедра
 176
- Пульчи, Луиджи
 164
- Пуппи, Л.
 165 см. Puppi, L.
- Пут, ван де А.
 182
- Пуччо ди Джованни
 да Черетто,
 отец Пизанелло
 45
- Пуччо, Пьетро
 158
- Пьеро делла Франческа
 135 167
- Равессон, Ф.
 167 см. Ravaisson, F.
- Раггьянти, К.
 11 см. Ragghianti, C.
- Размо, Н.
 11 179 см. Rasmø, N.
- Рапонда, Пьетро
 33
- Рейст, Ф.
 12 см. Reist, F.
- Рим
 48 49 51 74 90 96 98 99 117 121
 161 163 177—179 184 185
- Статуя Марка Аврелия
 190
- Библиотека Казенатензе
 Энциклопедия
 естествознания
 36 37
- Базилика Сан Джованни
 ин Латерано.
 Джентиле да Фабриано,
 Пизанелло. История
 св. Иоанна Крестителя
 Фрески /не сохранились/
 48 49 96 160 174
- Базилика Сан Клементе
 Мазолино. Фрески
 48 81 160
- Галерея Колонна
 Неизвестный художник
 Портрет Мартина V
 167
- Капитолийский музей
 Пизанелло?/
 Мужской портрет
 167
- Римини
 50 70 133—137 188
- Церковь Сан Франческо
 134
- Замок
 134 188

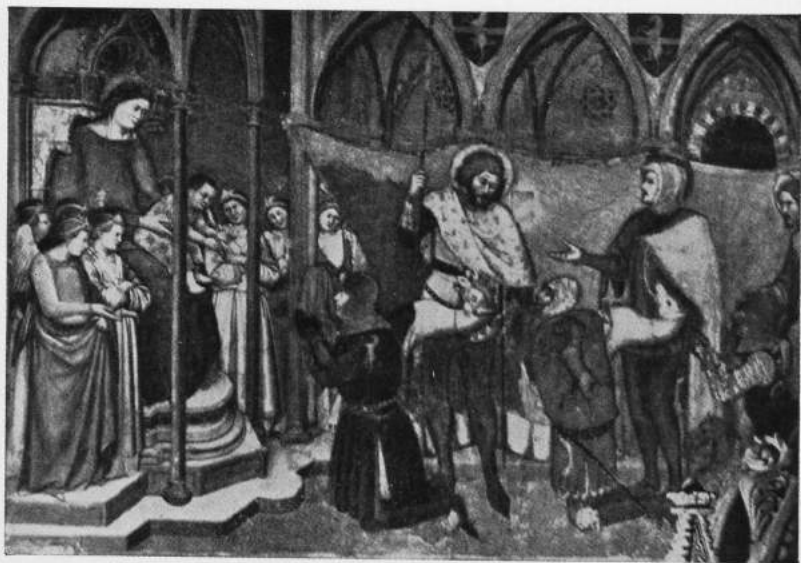
- Рихтер, Г.
165 168 см. Richter, G. M.
- Роберти, Эрколе деи
11
- Рогир ван дер Вейден
48 190
- Романо, Джулио
168
- Росселлино, Антонио
73
- Росси, У.
185
- Роттердам
Музей Бойманс
Пизанелло. Четыре зарисовки обнаженной женской фигуры /1.520/
92 93 175 42
Пизанелло/?/
Архитектурный этюд /1.526/
163
Донателло. Рисунок
172
Бывшее собрание Кёнигс Пизанелло/?/
Зарисовки античных памятников /j. 522/
97 176
- Руенбург, В. И.
152
- Савольдо
11
- Салмон, Мишель
119
- Сальми, М.
11 123 161 167 186 189 190 см.
Salmi, M.
- Саккетти, Франко
25 138
- Сакко, Каттоне
72
- Самек Лудовичи, С.
160 см. Samek Ludovici, S.
- Сан Бонифаччо, семья
152 162
- Сансовино, Франческо
47 см. Sansovino, F.
- Санудо, М.
46
- Сесто, семья чеканщиков
120
- Сигизмунд, император
103 118 146 167 168 179 180
- Синдона, Э.
13 161 167 179 182 187 191 см.
Sindona, E.
- Светоний
166
- Свида, В.
166 см. Suida, W.
- Скалигеры, династия
9 19 34 40 152 156 177
- Кан Гранде дела Скала I
28 39
- Мастино дела Скала
152
- Скарпелино, Андреа
97
- Слютер, Клаус
154
- Спинелло, Аретино
18 43 158 174
- Стефано да Верона
40-43 45-47 52 53 55 56 90 94
105 157 158 162 163
- Строцци, семья
167
Палла
44
Тито Веспасиано
45 72 166
Никколо
72
- Сфорца, Франческо
124 125 150 188
- Сьена
18 19 118
Галерея
Микелино да Безоццо
Обручение св. Екатерины
39 42 5
- Таддео из Болоньи
134
- Тассо
177
- Теренций
131
- Товска, П.
9-11 23 24 26 48 см. Toesca, P.
- Томмазо да Модена
10 17 21-23 25-27 32 65 152
- Траверсари, Амброджо
183 184 186
- Требанио
134
- Тревизо
9 20 152
Городской музей
Томмазо да Модена
Легенда о св. Урсуле /из церкви Санта Маргарита/
21 22 23 6
Монастырь Сан Никколо
Томмазо да Модена
Фрески
21-23
Церковь св. Екатерины
Пизанелло/?/ Сцены из жизни св. Элигия
158
- Тренто
Замок Буон Консильо
- Фрески
66
- Тура, Козимо
11
- Турин
12 165
- Ульрих из Фюссингена
34
- Урбино
189
- Учелло, Паоло
5 73 86 93 95 161 172 175
- Фабриано
37
- Фазанелли, Дж. А.
181 185 см. Fasanelli, J. A.
- Фано
136 188
- Фанчелли, Лука
81
- Фацио, Бартоломео
45-47 82 143 162 167 190 см.
Facioli, B.
- Феличе, Феличиано
97 177
- Фельтре
152
- Феррара
19 32 49 50 69 70 73 77 79-81
113 124 130 133 135 161 166 177
181 186 189
- Фидий
97
- Филельфо, Франческо
70 71 72 134
- Фишер, О.
179 см. Fischer, O.
- Флоренция
8 18 20 23 33 43 44 49 54 80 81
99 122 135 157 172 175 185 186
- Собор
5 43
Баптистерий
Л. Гиберти.
Восточные двери
123 170 182 186
Палаццо Медичи Риккарди. Б. Гоццоли. Фрески
171
Церкви:
Санта Мария Новелла
Мазаччо. Троица
172
Учелло. Джованни
Акутто
143 190
Санта Кроче
Джованни да Милано
Фрески
22 23
Санта Мария
дель Кармине

- Мазаччо. Фрески
5 43 172
- Санта Мария делла
Кроче аль Темпио
48
- Ор Сан Миккеле
Донателло. Св. Георгий
60
- Национальный
музей Барджелло
Пизанелло.
Медаль
Альфонсо Арагонского
129 144 145 182 191 88 89 92 93
- Медаль
Витторино да Фельтре
139 140 141 189
- Медаль Иниго д'Авалоса
143 190
- Медаль
Иоанна VIII Палеолога
113 117 121—124 126 181 184 185
190 66 67
- Медаль Сиджисмондо
Пандольфо Малатеста
133 136 137 188 78 79
- Медаль Новелло Мала-
теста
137 138 180 181 188 82 83
- Уффици
Джентиле да Фабриано
Поклонение волхвов
44
- Стефано да Верона
Аллегория Милосердия
Рисунок
43
- Уччелло
Битва при Сан Романо
172
- Три доски с „Историями
св. Бенедикта“
Начало 15 века
158 159
- Вилла Ландау-Финали
Джованнино де Грасси
„Молитвенник“ Ф. М. Вис-
контти
36 163
- Фосси Тодоров, М.
13 96 115 151 159 165 167 170
174 175 179 180 183 186 190 191
см. Fossi Todorow M.
- Фоппа, Винченцо
11
- Франкастель, П.
70 см. Francastel, P.
- Франкфурт
Штеделевский институт
Верхнерейнский мастер
Небесный сад
30 41
- Фра Беато Анжелико
93 99 176
- Фра Марко деи Медичи
45
- Франсиско д'Ольянда
176
- Франческо д'Антонио
43
- Франческо дель Косса
11
- Франческо ди Ванноцио
9
- Фридлендер, Ю.
185 см. Friedlander, I.
- Фридрих II Гогенштауфен
152
- Фуке, Жан
165 167
- Фьокко, Дж.
11 40—43 157 163 см. Fiooco, G.
- Хейзинга
86
- Хейс, А.
189 см. Heis, A.
- Хилл, Дж. Ф.
12 15 16 106 110 128 132 135 160
167 175 179 180 187 189 190 см.
Hill, G. F.
- Хлодовский, Р. И.
164
- Хризолор, Мануэль
71
- Чезариано, Чезаре
47 159 160 см. Cesariano, C.
- Чезена
50 137 188
- Библиотека Малатестиана
Кодекс Плутарха
161
- Ченнино Ченнини
171
- Черменато, Джованни
20
- Чивитали, Маттео
185
- Чикаго
Институт искусств
Пизанелло
Рисунок для медали
Иоанна VIII Палеолога
113 173
- Чириако д'Анкона
97 118 166 177
- Шантйи
Музей Конде
Пизанелло.
Эскизы костюмов
Рисунок /141 г/
№ 62
- Пизанелло /?/
Зарисовка скульптуры
- Донателло /F. R. 1-4 г/
99 178
- Лимбург
Богатейший часослов
герцога Беррийского
77 184
- Шлоссер, Ю.
9 40 см. Schlosser, J. von.
- Шмит, А.
96 99 174 178 см. Schmitt, A.
- Шульте-Нордхольт
154
- Эдинбург
Национальная галерея
Пизанелло.
Зарисовка повешенных
/722/
180
- Эйк, Губерт ван
154
- Эйк, Ян ван
15 154 179 190
- Эмилиани, А.
151 см. Emiliani, A.
- Энгельс, Ф.
124
- Эсден, Жакмар д'
30
- Эсте, семья
69 78 83 132 135 154 166 177
188
- Борсо
114 182 185
- Джиневра
74 167
- Лионелло
49 69 72—76 79—81 117 126—128
130—133 136 137 161 166 167
177 182 183 186—187
- Меладуже
161
- Никколо III
69 74 75 167 186 187 190
- Обиццио
19
- Эрколе
185
- Эццелино да Романо
40 152
- Якопо да Вараджине
60 165
- Якопо ди Тоуртойс
ди Мартиненго
161
- Якопо делла Кверча
98
- Amadei, G.
168
- Armand, A.
183 184 см. Арманд, А.

- Arslan, E. (W.)
152—154 163 164 см. Арслан, Э.
- Avena, A.
162 165 см. Авена, А.
- Baron, H.
188
- Baroni, C.
156 160 см. Барони, К.
- Battisti, E.
176
- Baxandall, M.
158—160 166 167 177 187 190
191 см. Баксандалл, М.
- Bean, J.
174 см. Биаи, Ж.
- Beck, J. H.
149
- Benesch, O.
153 155 157 см. Бенеш, О.
- Berenson, B.
149 151 157 162 173—176 см. Бернсон, Б.
- Bernasconi, C.
187 см. Бернасconi, К.
- Bettini, S.
162 см. Беттини, С.
- Biadego, G.
150 157 159 162 163 см. Бьядего, Дж.
- Biondo, F.
158 см, Бьондо, Флавио
- Birch-Hirschfeld, K.
175
- Bober, Ph. P.
178 см. Бобер Ф.
- Bode, W.
165 см. Боде, В.
- Both de Tauzia, V.
150 см. Боф де Тозия, В.
- Braghirolli, W.
169
- Brandi, C.
168
- Brenzoni, R.
150 157 158 160 162 164 167 см.
Бренцони, Р.
- Breventano, S.
160 см. Бревентано, С.
- Bryer, A.
165 см. Брайер, А.
- Burger, F.
191 см. Бургер, Ф.
- Cassirer, K.
160
- Castelfranchi Vegas, L.
151 153 154 156 157 см. Кастель-
франки Вегас, Л.
- Causa, R.
191
- Cavattoni, C.
160
- Cesariano, C.
160 см. Чезариано, Ч.
- Chiarelli, R.
150 151 157—159 161 162 165 172
175 178—182 см. Кьярелли, Р.
- Cippola, C.
151 152 156
- Cavalcaselle, G. B.
149 см. Кавальказелле Д. Б.
- Cognasso, F.
155
- Colletti, L.
149—151 156 158 161 162 164
166—168 см. Колетти, Л.
- Colosanti, A.
155 160
- Constable, W.
175
- Courajod, L.
149 153 см. Куражо, Л.
- Crowe, J. A.
149
- Davis, M.
168
- Degenhart, B.
150 151 156—159 161—165 167—
170 172—180 182 185 190 191 см.
Дегенхарт, Б.
- Del Bravo, C.
163 см. Дель Браво, К.
- Dell' Acqua, G. A.
150 152 155—160 162—165 168
173 175 178—182 см. Дель Аква,
Д. А.
- Dupont, A.
153 см. Дюпон. А.
- Dussler, L.
173
- Ephrussi, Gh.
150
- Facius, B.
158 159 160 167 см. Фацио, Б.
- Fasanelli, J. A.
181 182 185 см. Фазанелли
- Fiocco, G.
156 157 162 163 174 см. Фьокко,
Дж.
- Fischer, O.
179 см. Фишер, О.
- Fossi Todorow, M.
151 159 164 165 167 170 174 176
178—180 181—183 187 190 191
см. Фосси Тодоров, М.
- Francastel, P.
166 см. Франкастель, П.
- Friedlander, J.
183
- Garin, E.
166 см. Гарэн, Э.
- Gaye, G.
162
- Gengaro, M.
150
- Giuffrey, J.
150 184 см. Жуйфре, Ж.
- Glaser, C.
168 см. Глазер, К.
- Gnudi, C.
154 см. Ньюди, Ч.
- Goloubew, V.
173 см. Голубев, В.
- Grassi, L.
155 158 163 167 173 180 см.
Грасси, Л.
- Gregori, M.
156
- Gruer, G.
150 167 см. Груэр, Г.
- Hahnloser, H.
173 174
- Heis, A.
183 см. Хейс, А.
- Hill, G. F.
150 151 158 160 163—165 167
181—184 187—190 см. Хилл, Д. Ф.
- Huelsen, Th.
177
- Keary, C. F.
183 185
- Keller, H.
191 см. Келлер, Г.
- Krascheninnikova, M.
150 см. Крашениникова, М.
- Krautheimer, R.
186
- Kruft, H.-W.
152
- Levi, E.
149
- Levy Pisetzky, R.
155
- Levey, M.
166
- Longhi, R.
149—151 153 155 157 160 162 163
см. Лонги, Р.
- Lorenzi, G. B.
159
- Magagnato, L.
150 155 162 164 165 187 см.
Маганьято, Л.
- Magenta, V.
160
- Mancini, G.
191 см. Манчини, Дж.

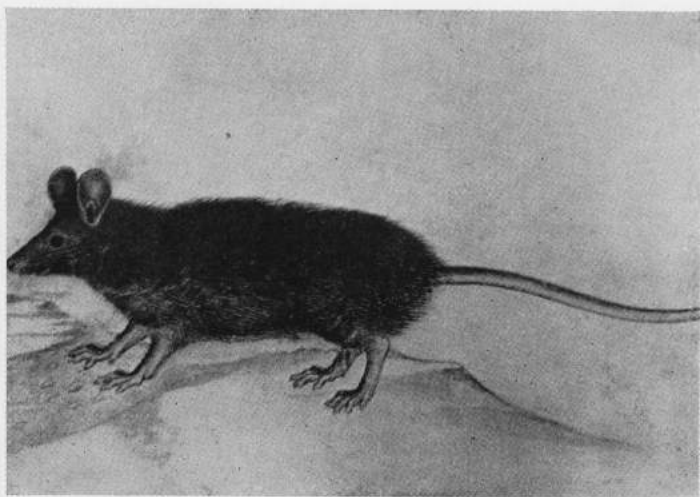
- Marangoni, G.
165
- Marcenaro, C.
167 см. Марченаро, К.
- Marle, R. van.
156 162 166 см. Марле, Р. ван.
- Martindale, A.
154
- Martinie, A. H.
185 186 см. Мартини, А.
- Matalon, S.
156
- Mazzini, F.
162 164
- Meiss, M.
177
- Mellini, G. L.
159 164 см. Меллини, Дж. А.
- Meyer, F.
169
- Mezzanotte, P.
155
- Michiel, M.
160 167 см. Микиель, М. А.
- Mommson, Th.
184
- Morassi, A.
173
- Nanin, P.
163 см. Нанин, Пьетро.
- Nicolini, F.
191
- Ottino della Chiesa, A.
149 155 156 см. Оттино дела
Кьеза, А.
- Ozzola, L.
157 163
- Paccagnini, G.
150 151 158 159 162 166 168 169
171 172 179 180 185 186 189—191
см. Пакканьини, Дж.
- Pächt, O.
154—156 168 см. Пехт, О.
- Pallucchini, R.
149 151 155 156 161—163 см.
Паллуккини, Р.
- Panofsky, E.
154 166 177 184 185 190 см. Па-
нофский, Э.
- Panvini Rosati, F.
183
- Paris, G.
169
- Parker, R.
173
- Planiscig, L.
191 см. Планишиг, Л.
- Popham, A. E.
159 190 см. Попхем, А. Э.
- Pouncey, Ph.
159
- Puppi, L.
165 см. Пуппи, Л.
- Rasmo, N.
156 см. Размо, Н.
- Ravaisson, F.
167 см. Равессон, Ф.
- Reist, F.
150
- Réau, L.
176
- Richter, G. M.
162 165 см. Рихтер, Дж. М.
- Ridolfi, C.
159 см. Ридольфи, К.
- Rizzoli, R.
184
- Rossi, U.
168 177
- Rothlisberg, M.
173
- Salmi, M.
155 156 161 171 174 186 189 см.
Сальми, М.
- Samek Ludovici, S.
155 156 160 см. Самек Лудови-
чи, С.
- Sandberg Vavalà, E.
149 152 156 162 см. Зандберг
Вавалà, Э.
- Sansovino, F.
159
- Schendel, A. van.
155 173
- Schlosser, J. von.
149 156 184 см. Шлоссер, Ю.
фон.
- Schmitt, A.
172 173 174 175 176 177 178 185
см.: Шмит, А.
- Simeoni, L.
187
- Simonis, J.
184
- Sindona, E.
150 151 161 163 165 167 172 см.
Синдона, Э.
- Siren, O.
157
- Sprangenberg, H.
151
- Sterling, Ch.
153
- Suida, W.
166 167 см. Свида, В.
- Supino, J. B.
174
- Sutherland, C. H. V.
184
- Tietze, H.
173 175
- Tietze-Conrat, E.
173
- Toesca, P.
149 152 153 155 156 165 см.
Товска, П.
- Tschudi, H.
165
- Valla, L.
166 см. Валла, Л.
- Vasari, G.
150 158 160 167 168 189 см. Ва-
зари, Дж.
- Vayer, L.
160 см. Вайер, Л.
- Venturi, A.
149 150 154 158 160—162 164
166—168 183 187 189 см. Венту-
ри, А.
- Venturi, L.
155 167 см. Вентури, Л.
- Viscardi, A.
152
- Vitali, M.
152
- Volpe, C.
162 см. Вольпе, К.
- Wackernagel, M.
175
- Weiss, R.
183 184 185
- Wolters, W.
159
- Zanoli, A.
161 169 190 см. Заноли, А.
- Zannandreis, D.
163 см. Заннандрейс, Дж.
- Zappa, G.
156
- Zeri, F.
167 см. Дзери, Ф.
- Zoege von Manteuffel, K.
150 163 165 183 см. Мантейфель,
К. Цоге фон.

Иллюстрации



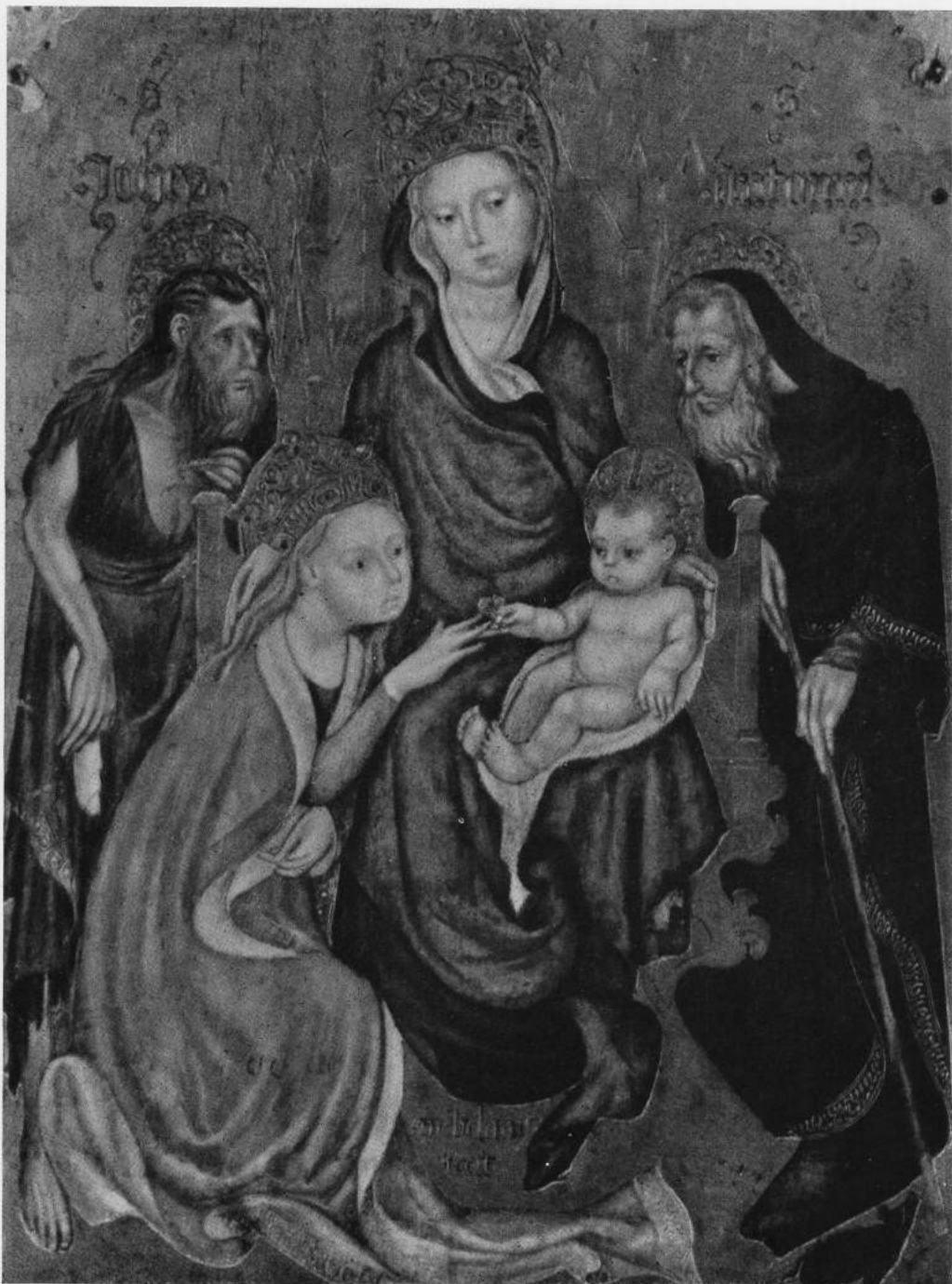
1
 Альтихьеро
 Рыцари семейства Кавалли,
 представляемые мадонне их святыми —
 покровителями. Конец 1380-х гг. Фреска

2
 Ломбардский художник конца 14 в.
 Шпинат.
 Лист № 18 „Трактата по гигиене“.
 Миниатюра

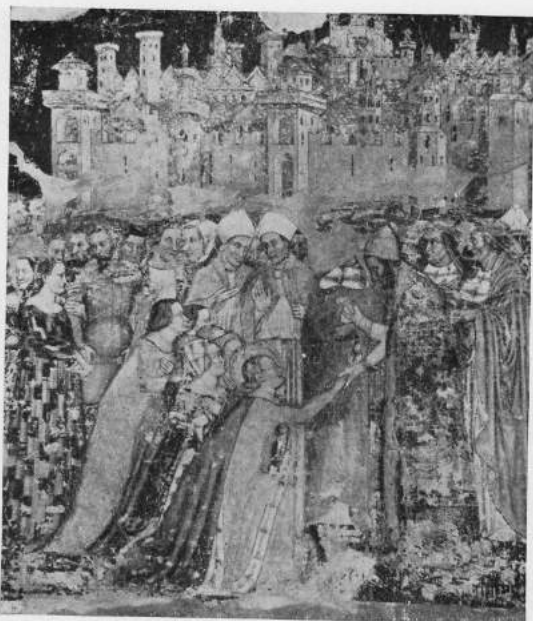


3
Джованнино де Грасси
Мышь.
Лист № 9 „Кодекса рисунков“.
Конец 14 в.

4
Джованнино де Грасси
Осел.
Лист № 23 „Кодекса рисунков“.
Конец 14 в.



5
Микелино да Безоццо
Обручение св. Екатерины.
Около 1420 г. Доска, темпера

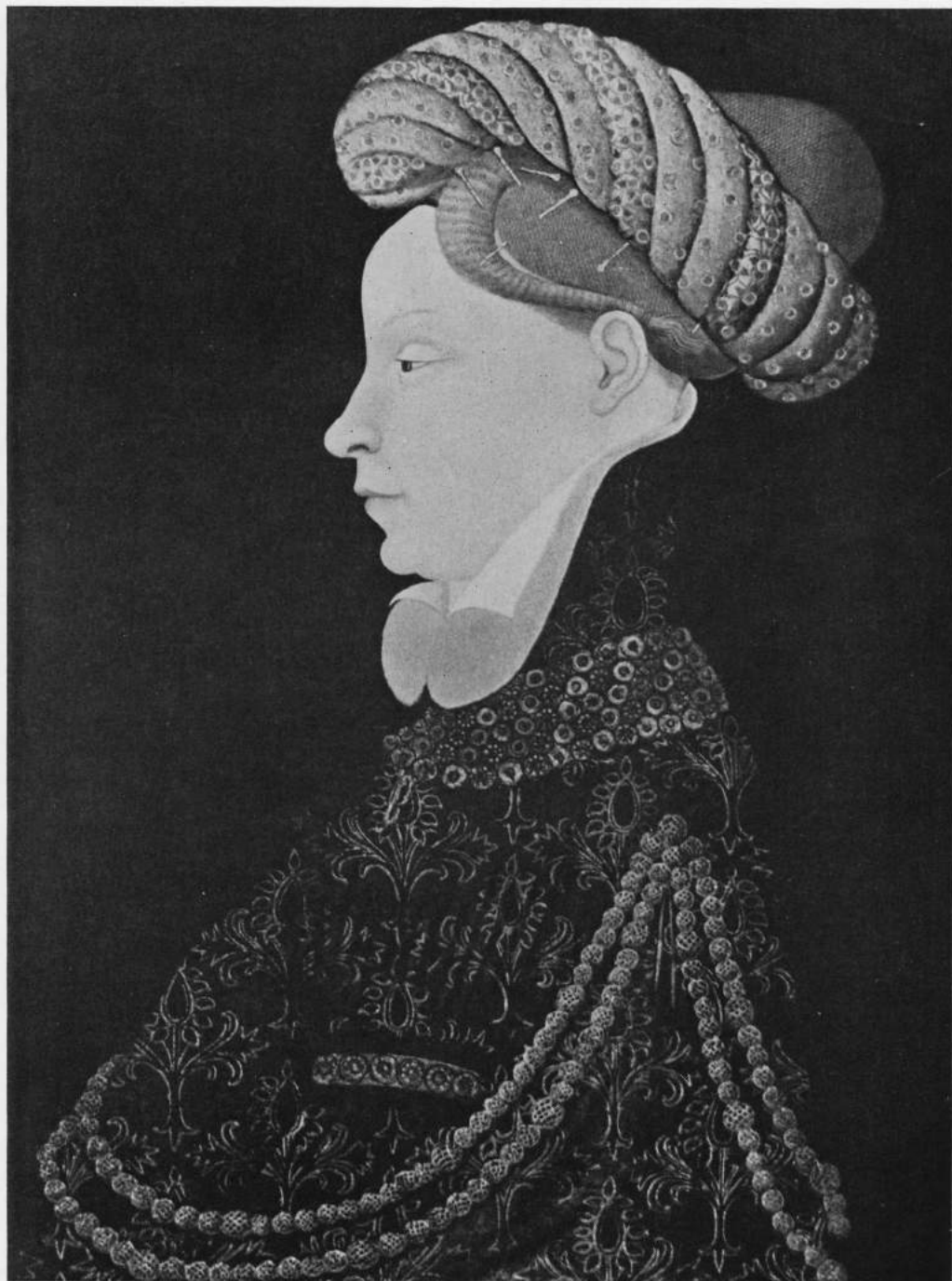


6
Томмазо да Модена
Встреча Урсулы с папой.
Из цикла „История св. Урсулы“.
1360—1361 гг. Фреска



7
Стефано да Верона
Мадонна в розовом саду.
Около 1420 г. Доска, темпера





11
Французский мастер
первой половины 15 века
Портрет дамы.
Первая половина 15 в.
Доска, темпера



12
Антонио Пизанелло
Мадонна с куропаткой.
Около 1420 г. Доска, темпера



13
Антонио Пизанелло
и Нанни ди Бартоло
Надгробие Никколо Бренцони.
1424—1426 гг.



14
Антонио Пизанелло
Надгробие Бренцони.
Благовещение. Левая часть.
1425—1426 гг. Фреска



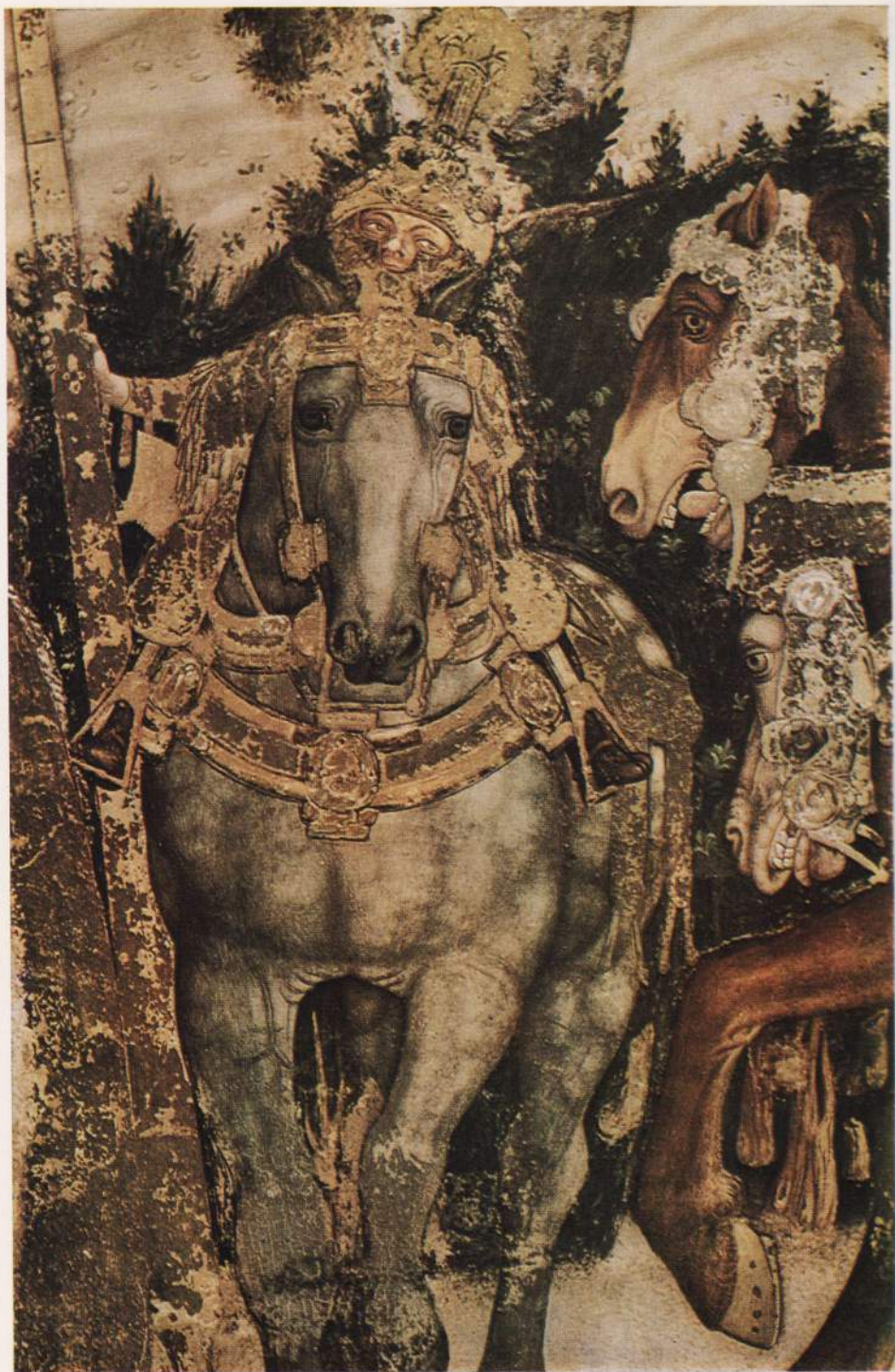


16

Антонио Пизанелло
Надгробие Бренцони. Архангел Рафаил.
1425—1426 гг. Фреска



17
Антонио Пизанелло
Надгробие Бренцони. Архангел Михаил.
1425—1426 гг. Фреска



20

Антонио Пизанелло
Св. Георгий и принцесса. 1433—1438 гг.
Фреска. Фрагмент



21

Антонио Пизанелло
Св. Георгий и принцесса. 1433—1438 гг.
Фреска. Фрагмент



22
Антонио Пизанелло
Голова женщины. 1433—1438 гг.
Рисунок

23
Антонио Пизанелло
Набросок женской головы.
1433—1438 гг. Рисунок



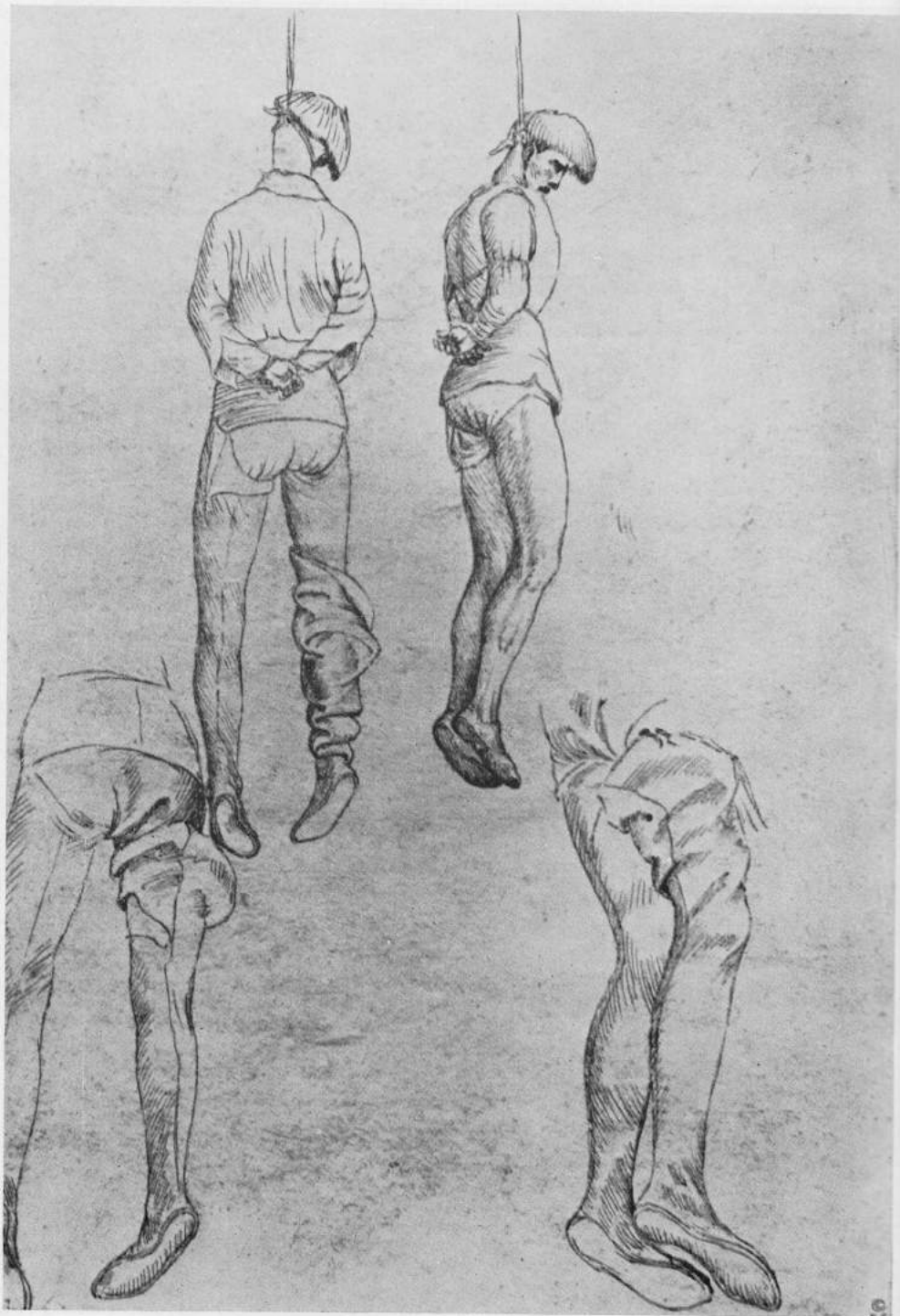
24

Антонио Пизанелло
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент





25
Антонио Пизанелло
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент





27

Антонио Пизанелло
Св. Георгий и принцесса.
1433—1438 гг. Фреска. Фрагмент



28
Антонио Пизанелло
Портрет Лионелло д'Эсте. Около 1441 г.
Доска, темпера



29

Антонио Пизанелло

Портрет принцессы из дома д'Эсте.

1433—1435 гг. Доска, темпера



30

Антонио Пизанелло
Мадонна с младенцем, святыми Антонием
и Георгием. Около 1445 г. Доска, темпера



31

Антонио Пизанелло
Мадонна с младенцем, святыми Антонием
и Георгием. Около 1445 г. Фрагмент



32
Антонио Пизанелло
Видение св. Евстафия. До 1440 г.
Доска, темпера











35

Антонио Пизанелло
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440-х гг.
Турнир. Фрагмент



36

Антонио Пизанелло
Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.
Вторая половина 1440-х гг.
Группа всадников. Фрагмент



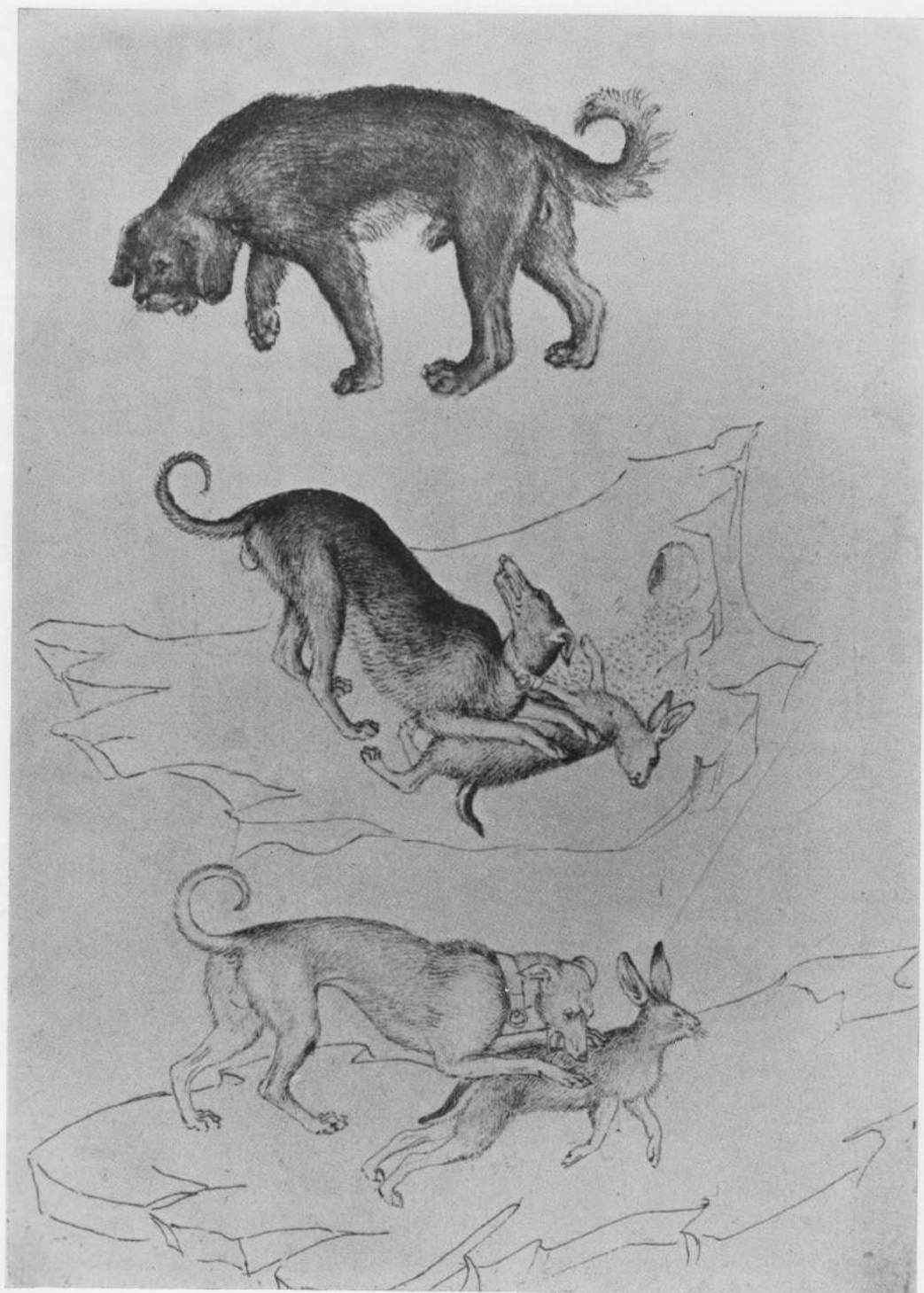
37

Антонио Пизанелло

Фресковый цикл на тему легенд
о рыцарях короля Артура.

Вторая половина 1440-х гг.

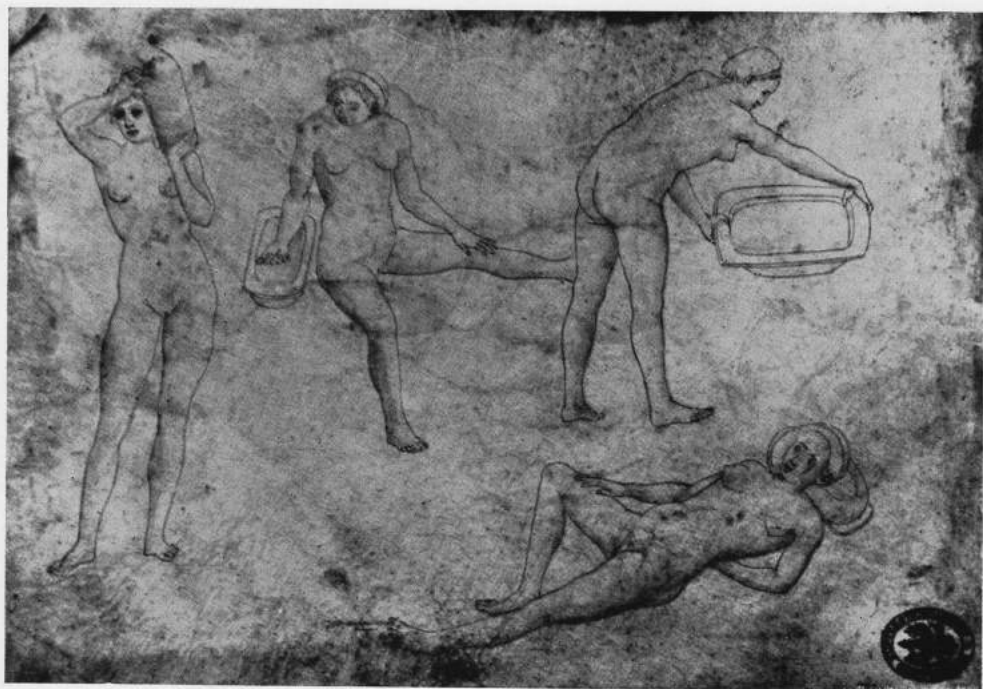
Дама. Фрагмент росписи на боковой стене



38
Антонио Пизанелло
Травля зайца. Рисунок



39
Антонио Пизанелло
Аллегория похоти. Рисунок



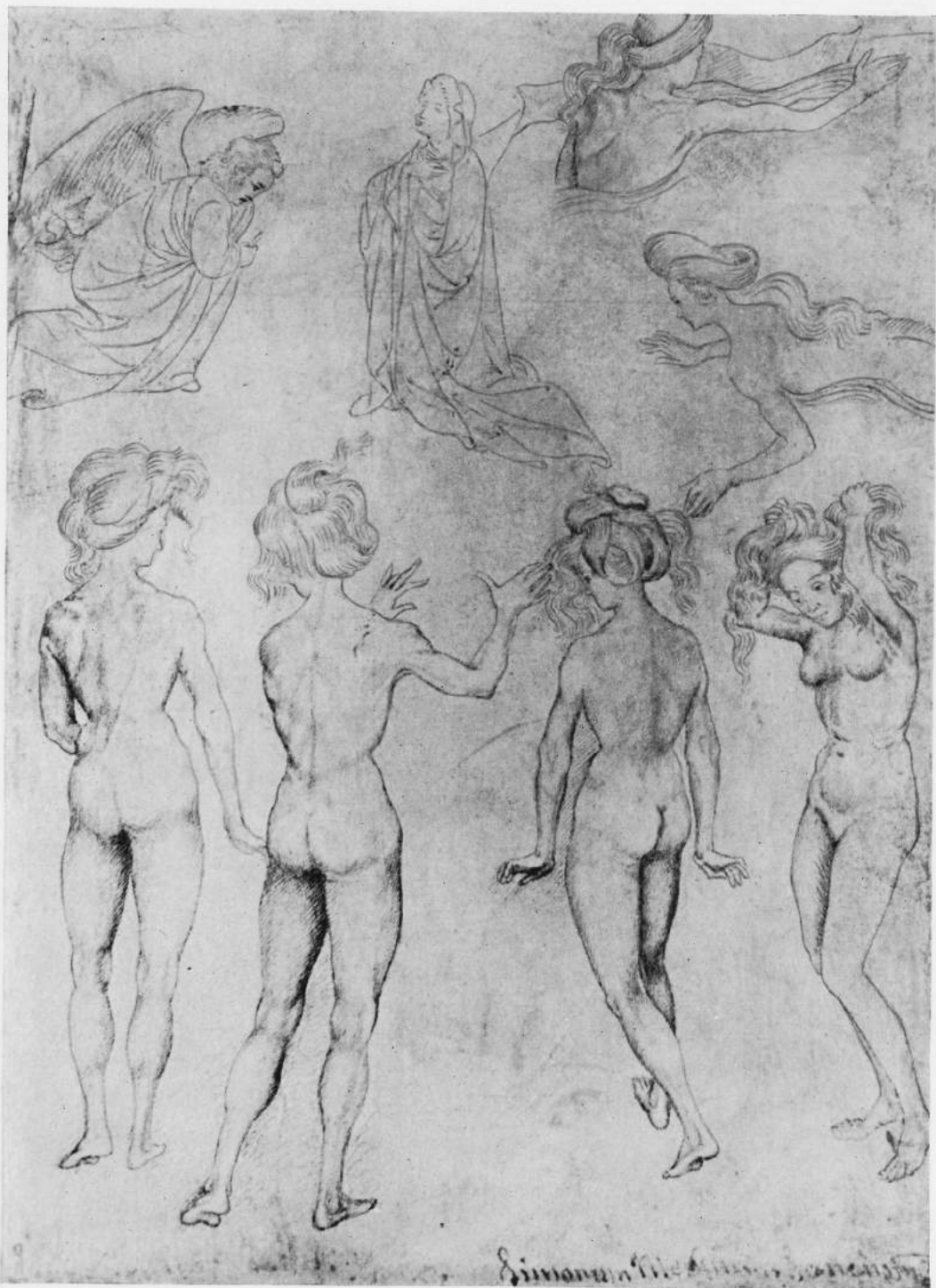
40

Антонио Пизанелло
Четыре зарисовки моющихся женщин.
1420-е гг. Рисунок

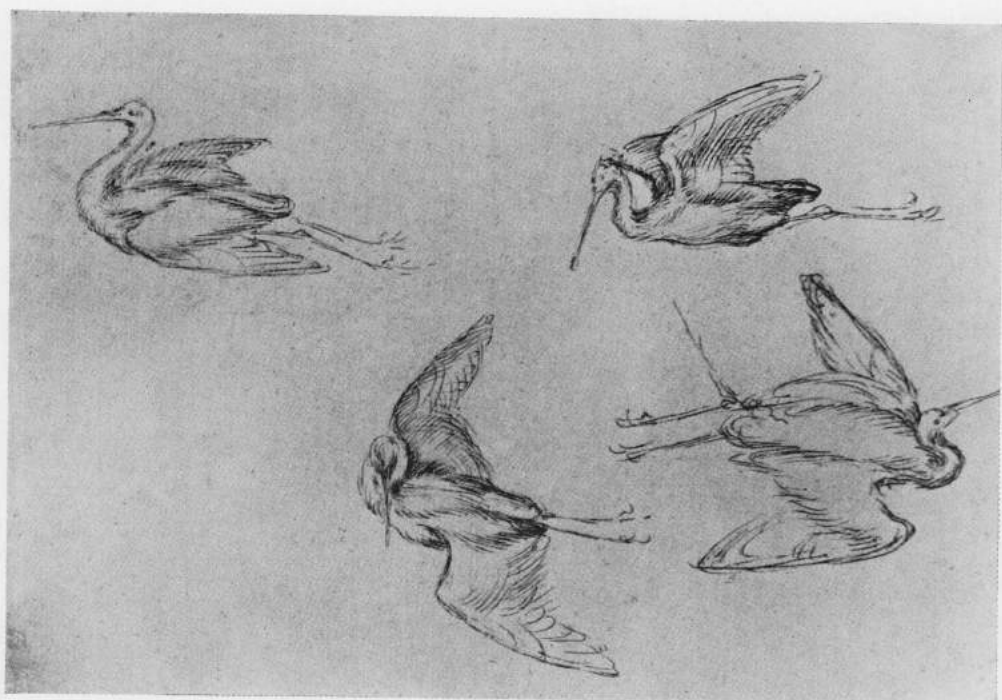


41

Антонио Пизанелло
Набросок мужской головы.
Около 1433 г. Рисунок

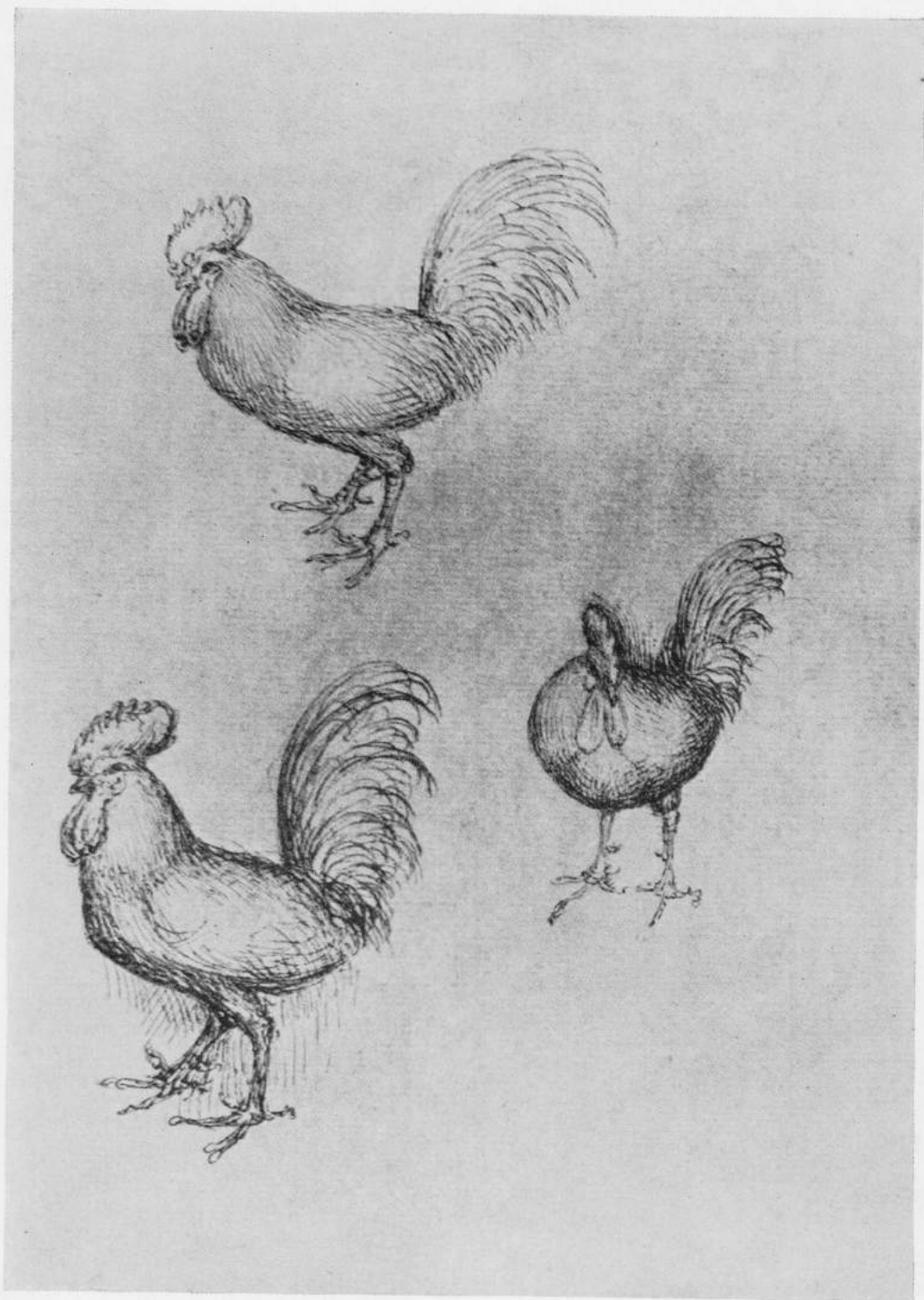


42
Антонио Пизанелло
Четыре зарисовки обнаженной
женской фигуры. Рисунок



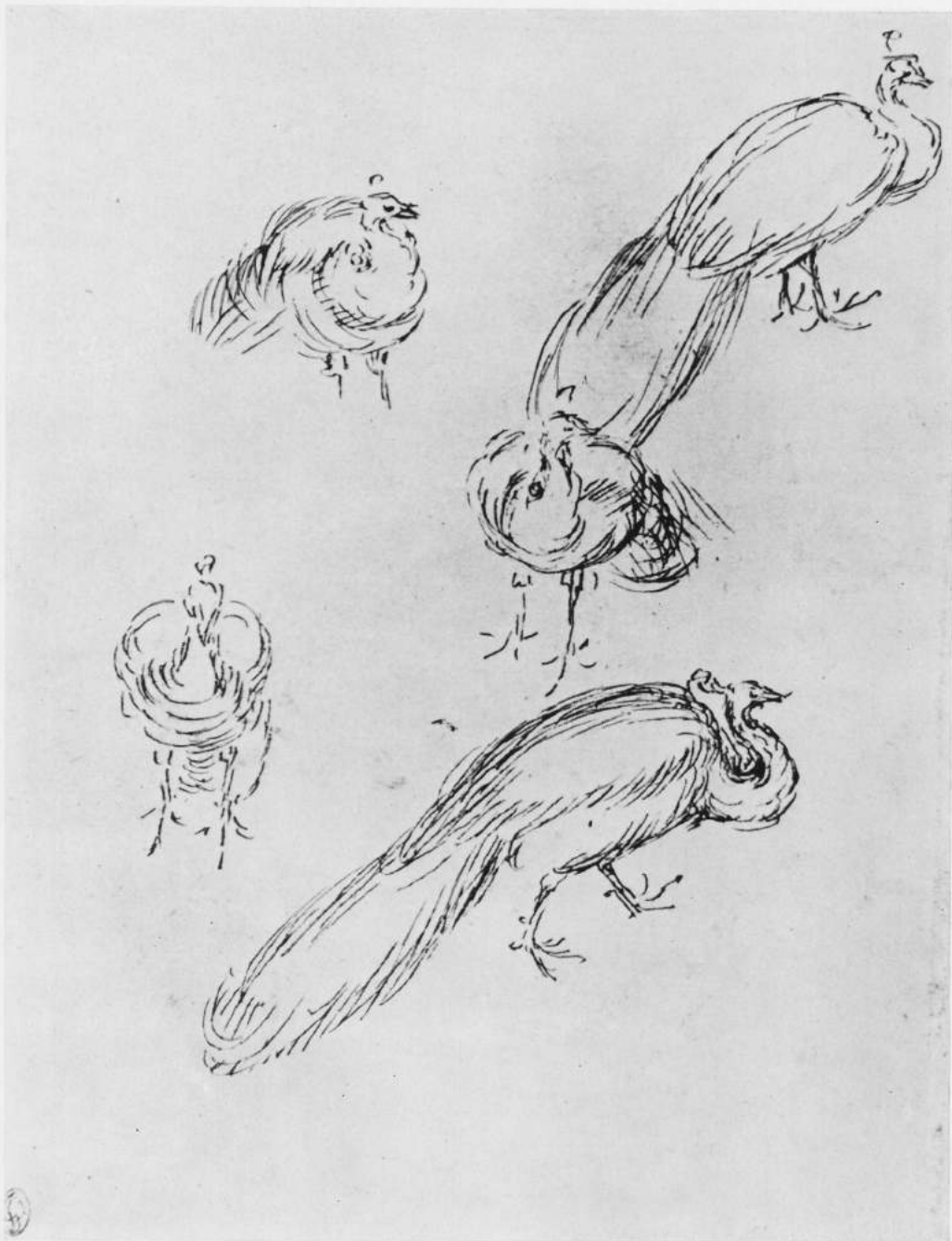
43
Антонио Пизанелло
Четыре зарисовки цапель.
1430-е гг. Рисунок

44
Антонио Пизанелло
Зарисовки голов. 1430-е гг.
Рисунок

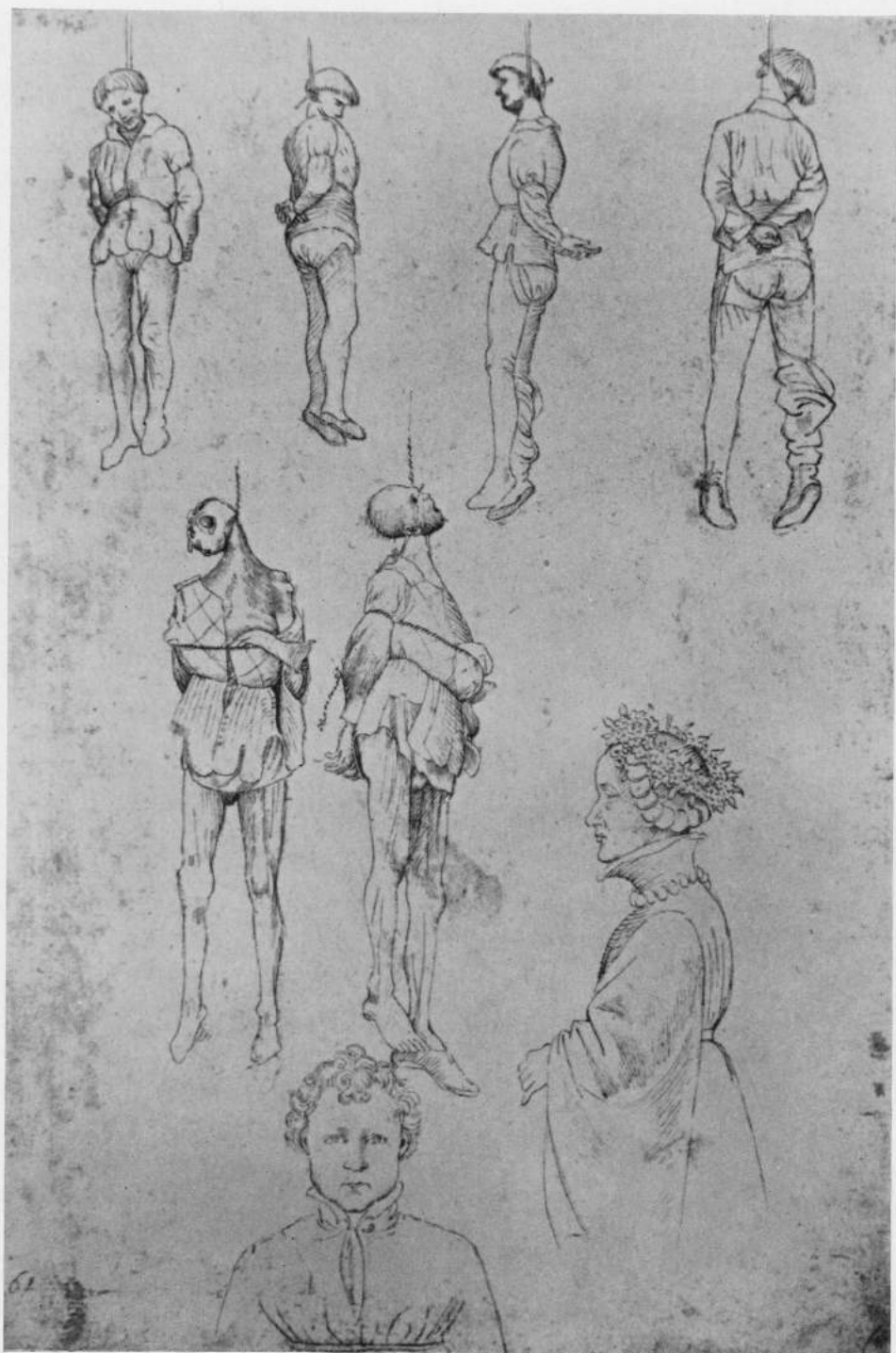




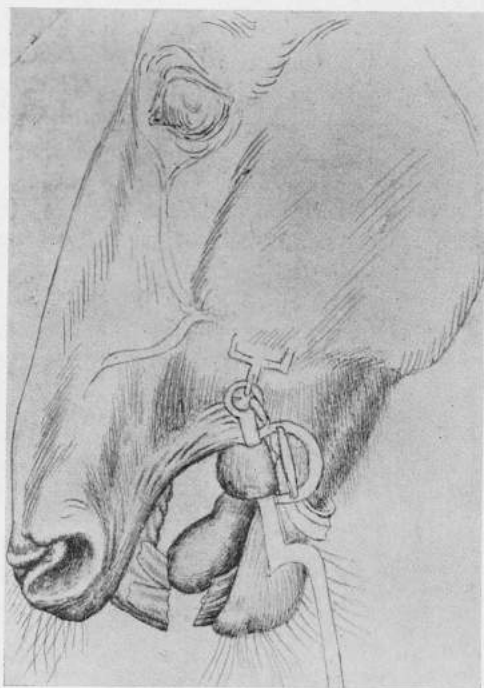
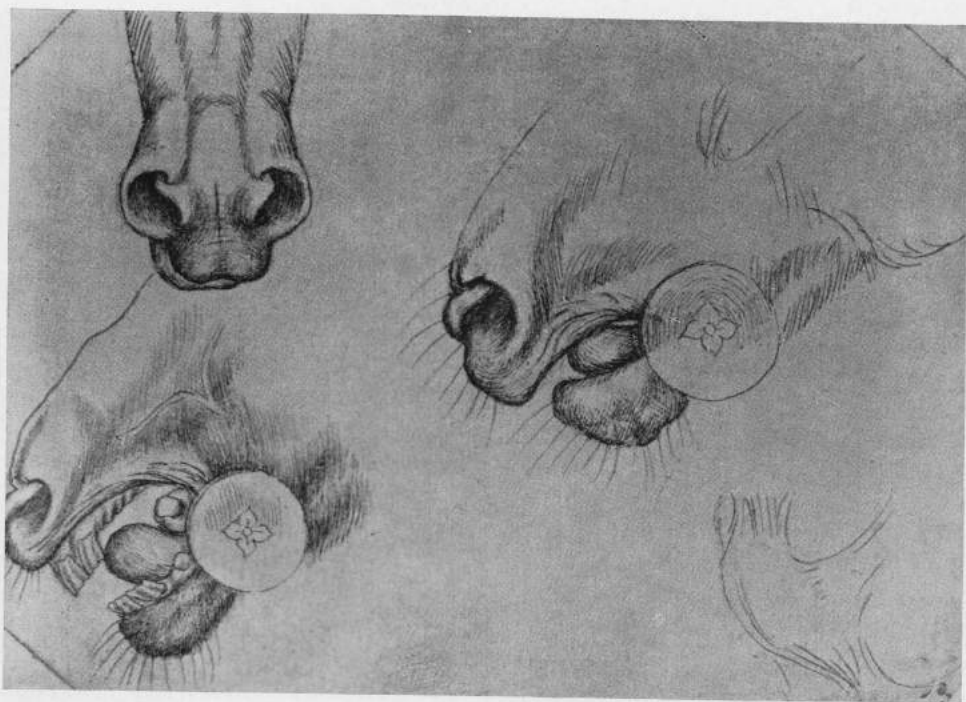
46
Антонио Пизанелло
Наброски обезьяны и павлина.
1430-е гг.



47
Антонио Пизанелло
Пять зарисовок павлина. 1430-е гг.



48
Антонио Пизанелло
Зарисовки повешенных. 1430-е гг.



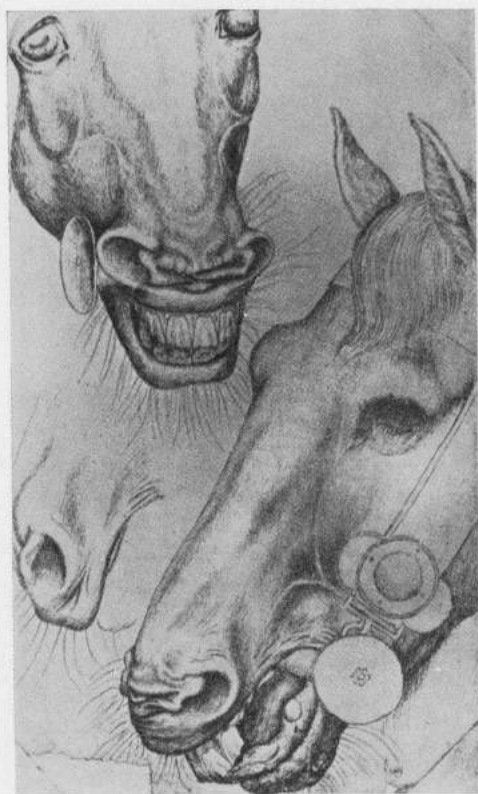
17

49

Антонио Пизанелло
Три зарисовки лошадиной морды.
1430-е гг.

50

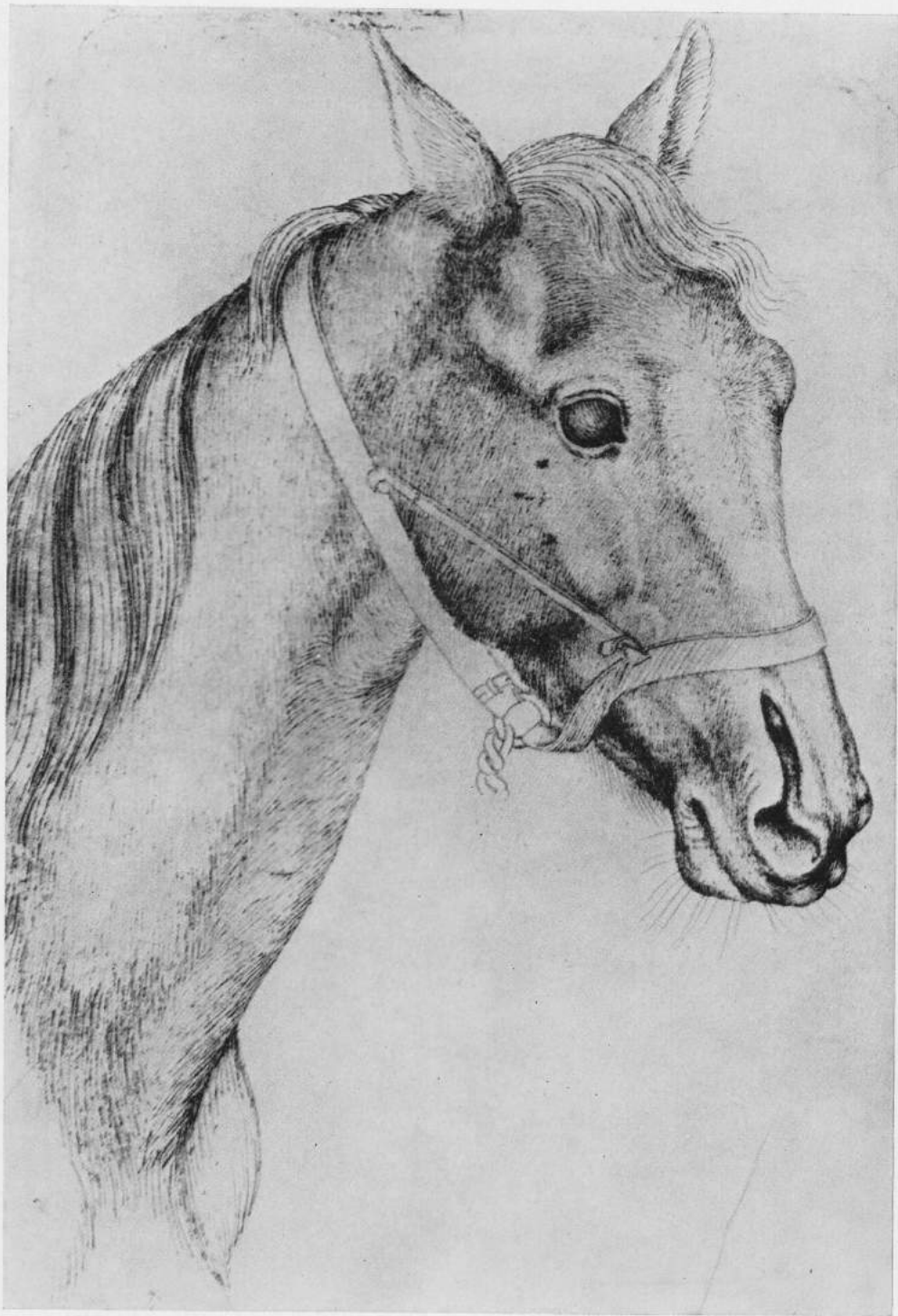
Антонио Пизанелло
Набросок головы лошади. 1430-е гг.



51
Антонио Пизанелло
Штудии лошадиной морды. 1430-е гг.



52
Антонио Пизанелло
Четыре зарисовки лошадиной морды.
1430-е гг.



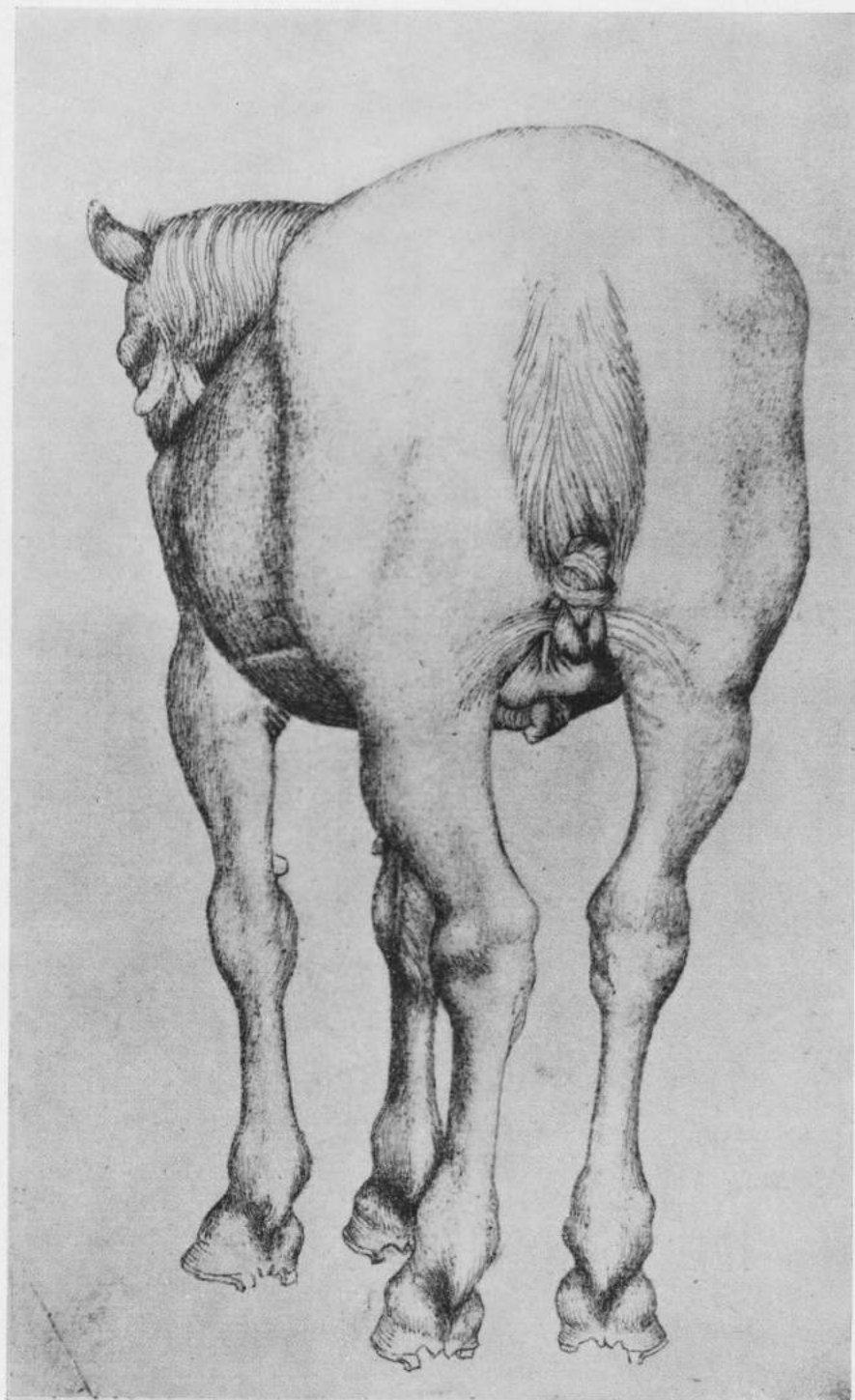
53

Антонио Пизанелло
Этюд головы лошади с разрезанными
ноздрями. 1430-е гг.

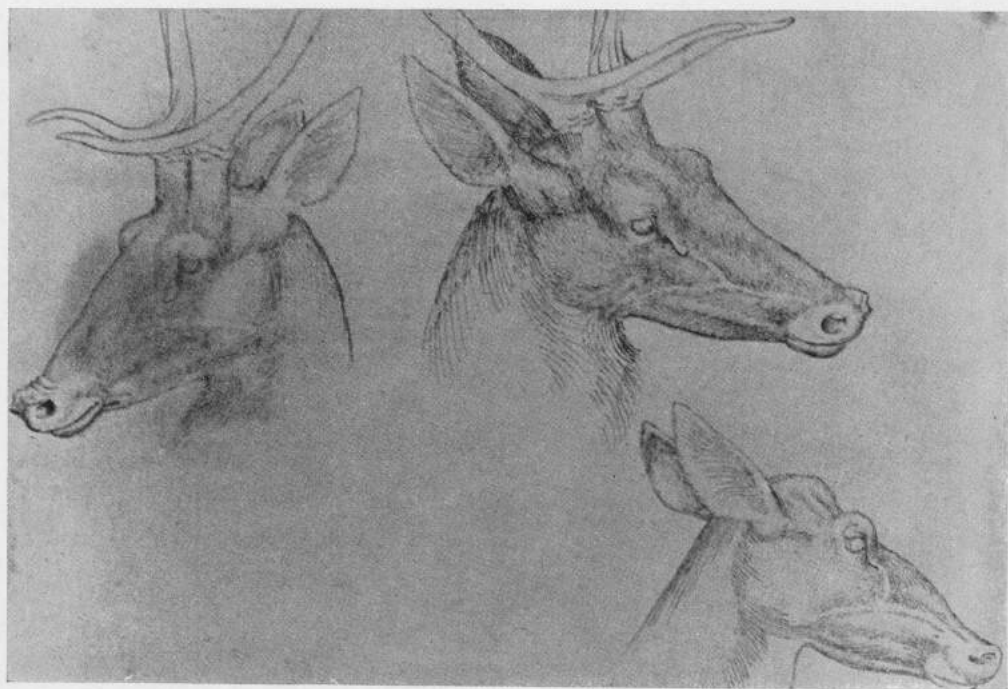


54

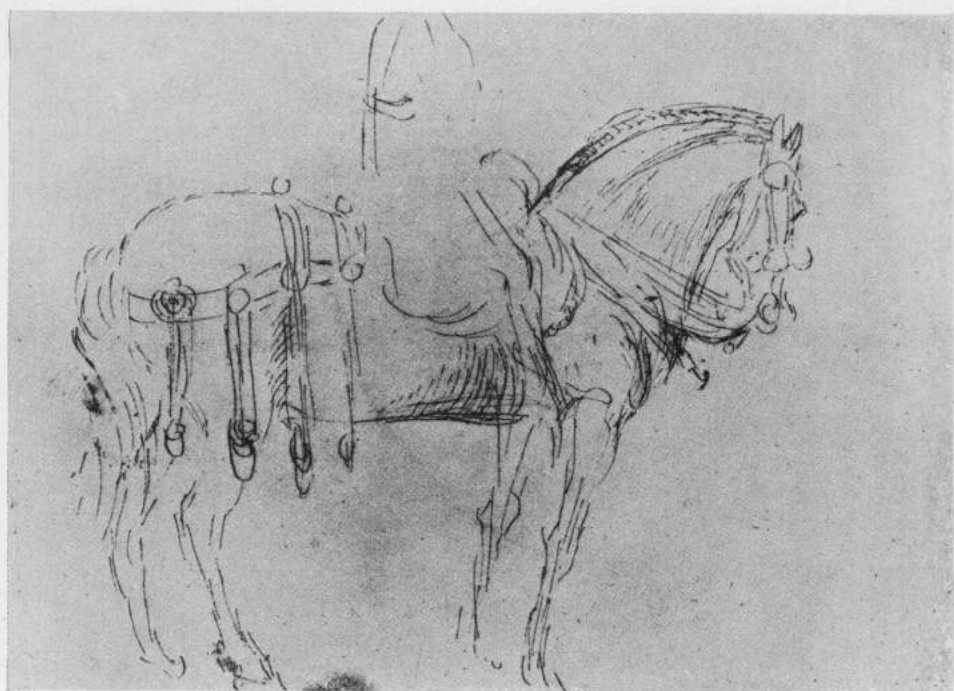
Антонио Пизанелло
Конь с клеймом на правом боку.
1430-е гг.



55
Антонио Пизанелло
Конь с подвязанным хвостом.
1430-е гг.



56
Антонио Пизанелло
Три этюда голов оленей. 1430-е гг.

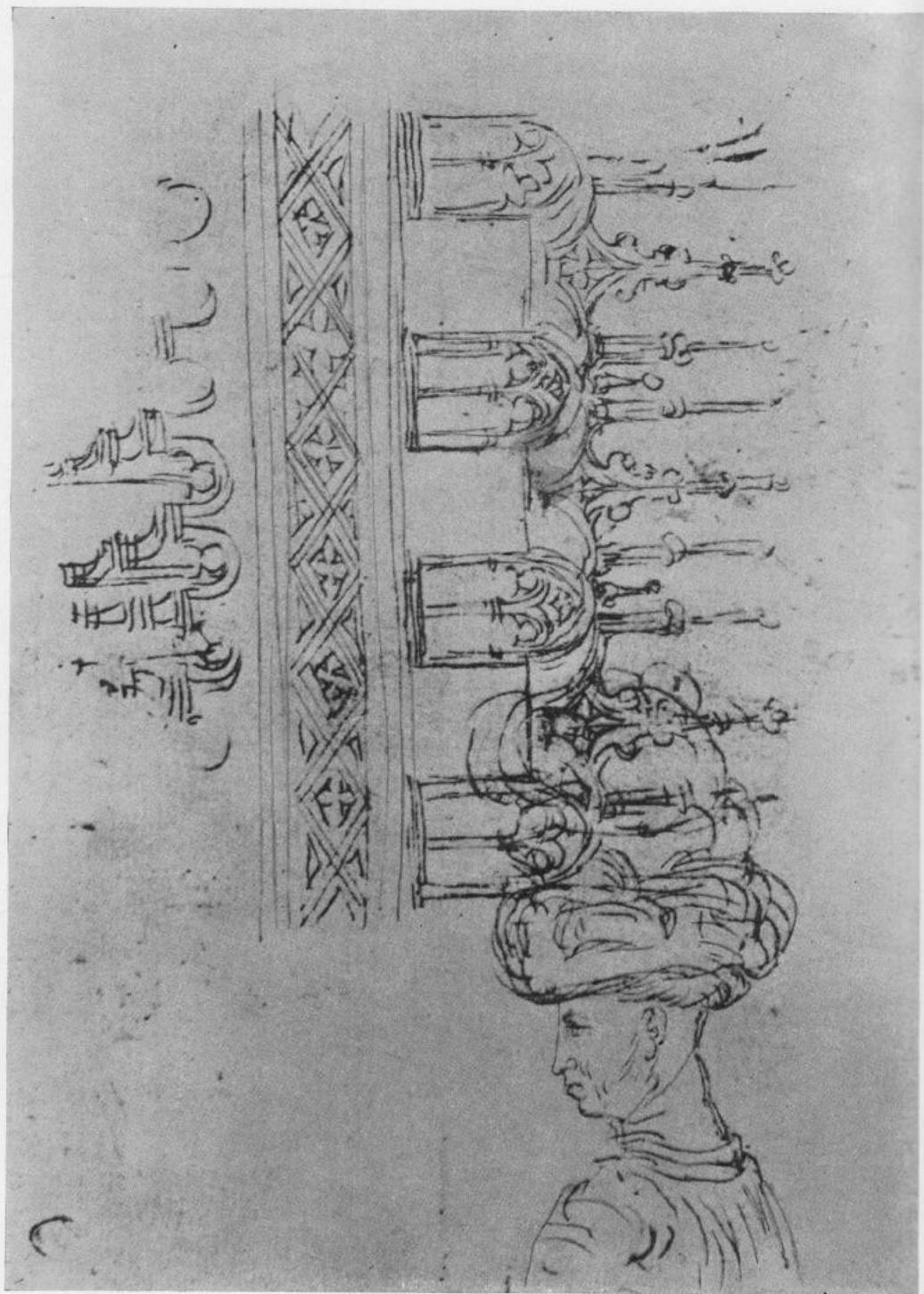


57
Антонио Пизанелло
Набросок всадника. 1430-е гг.

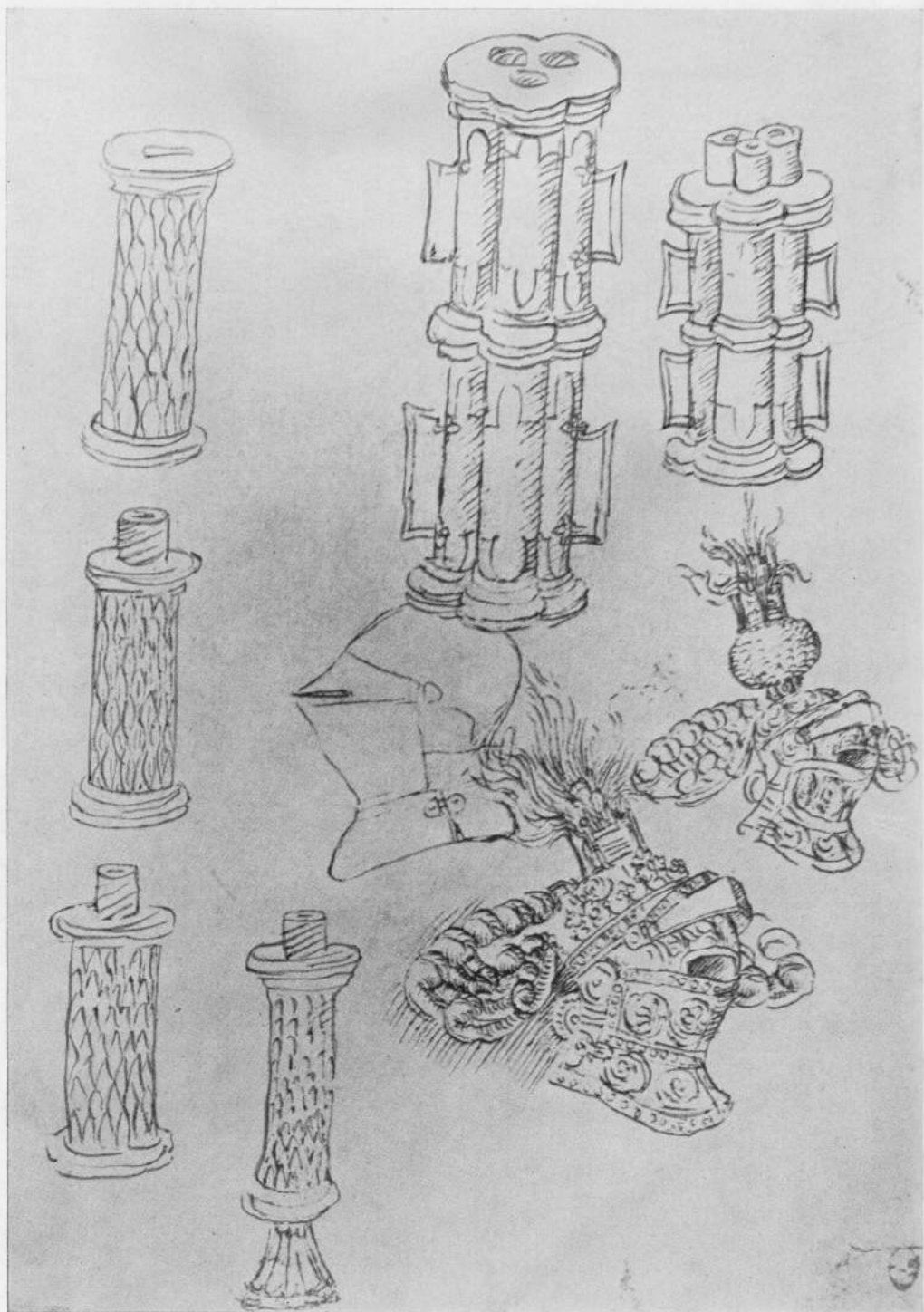


58

Антонио Пизанелло
Голова лошади. 1430-е гг. Рисунок









62
Антонио Пизанелло
Эскизы костюмов. Рисунок



63

Антонио Пизанелло
Кавалькада в гористом пейзаже.
Рисунок. Середина 1440-х гг.



66
Антонио Пизанелло
Медаль Иоанна VIII Палеолога.
1438 г. Аверс



67
Антонио Пизанелло
Медадь Иоанна VIII Палеолога. 1438 г.
Реверс

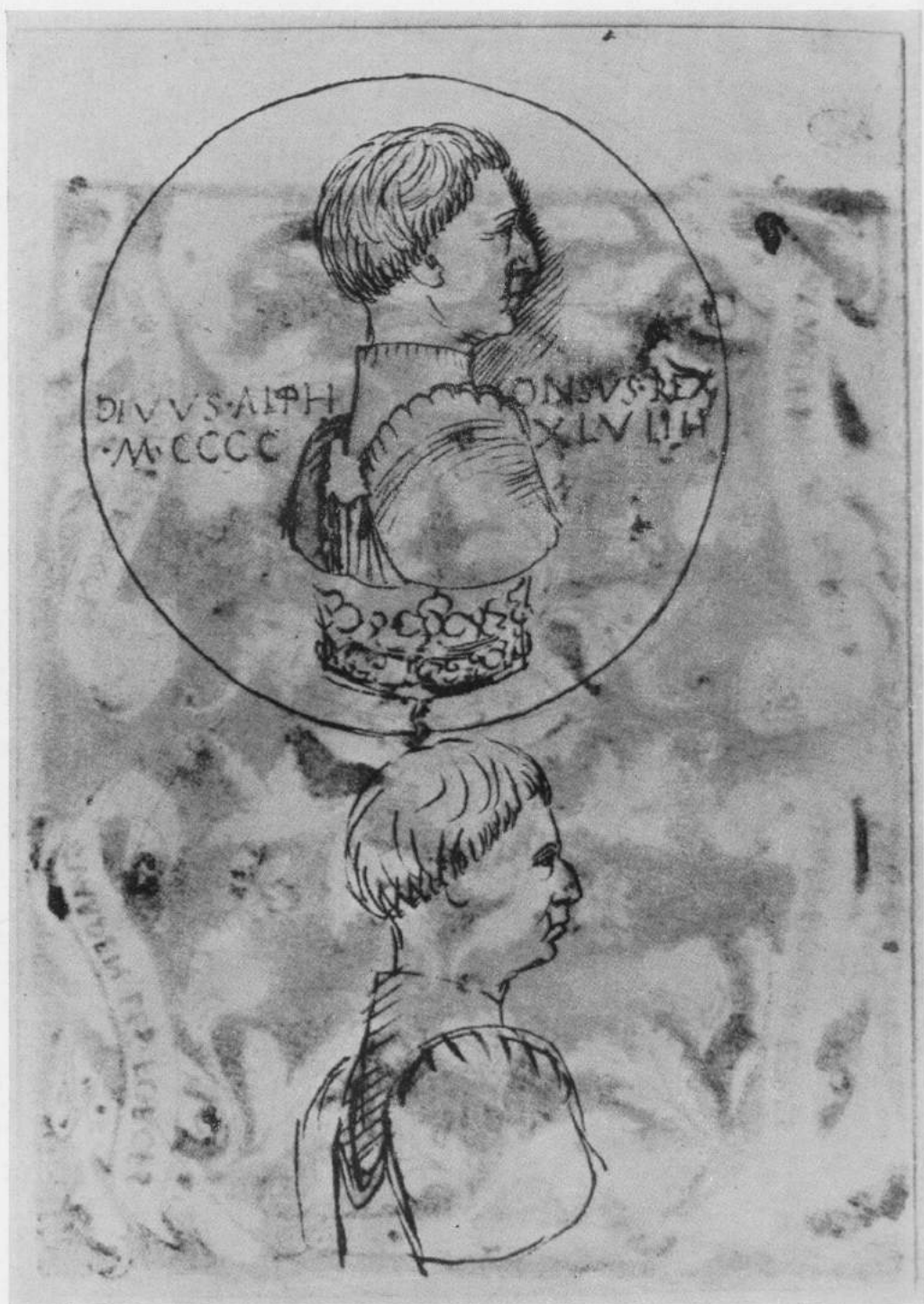




70
Антонио Пизанелло
Медаль Лионелло д'Эсте. 1444 г.
Аверс



71
Антонио Пизанелло
Медадь Лионелло д'Эсте. 1444 г.
Реверс





73
Антонио Пизанелло
Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг.
Аверс

74
Антонио Пизанелло
Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг.
Реверс



75
Антонио Пизанелло
Медаль Лионелло д'Эсте. 1441—1444 г.
Аверс



76

Антонио Пизанелло
Медадь Лионелло д'Эсте. 1441—1444 гг.
Реверс



77

Антонио Пизанелло
Медадь Лионелло д'Эсте. 1441—1444 г.
Реверс



78
Антонио Пизанелло
Медаль Сиджисмондо Пандольфо
Малатеста. 1445 г. Аверс





80
Антонио Пизанелло
Медаль Сиджисмондо Пандольфо
Малатеста. 1445 г. Аверс



81
Антонио Пизанелло
Медаль Сиджисмондо Пандольфо
Малатеста. 1445 г. Реверс



82
Антонио Пизанелло
Медаль Новелло Малатеста.
1445 г. Аверс



83
Антонио Пизанелло
Медадь Новелло Малатеста.
1445 г. Реверс



84
Антонио Пизанелло
Медадь Чечилии Гонзага.
1447 г. Аверс



85
Антонио Пизанелло
Медадь Чечилии Гонзага.
1447 г. Реверс





87
Антонио Пизанелло
Медаль Лодовико II Гонзага.
1447—1448 гг. Реверс



88
Антонио Пизанелло
Медаль Альфонсо V Арагонского.
1449 г. Аверс



89
Антонио Пизанелло
Медаль Альфонсо V Арагонского.
1449 г. Реверс



90
Антонио Пизанелло
Медаль Альфонсо V Арагонского.
1449 г. Аверс



91
Антонио Пизанелло
Медаль Альфонсо V Арагонского.
1449 г. Реверс



92
Антонио Пизанелло
Эскиз для аверса медали
Альфонсо V Арагонского. 1448 г.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

5

I ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА ПИЗАНЕЛЛО

17

1. Проторенессансные тенденции в североитальянском искусстве 14 века

17

2. Поздняя готика в Северной Италии

28

II ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ПИЗАНЕЛЛО-ЖИВОПИСЦА

45

III СТАНОВЛЕНИЕ НАТУРНОЙ ШТУДИИ

88

IV РОЖДЕНИЕ РЕНЕССАНСНОЙ ПОРТРЕТНОЙ МЕДАЛИ

117

ПРИМЕЧАНИЯ

149

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

192

УКАЗАТЕЛЬ

197

ИЛЛЮСТРАЦИИ

209

Марина Ивановна Майская
Пизанелло

Редактор Е. В. Норина. Художник В. А. Корольков
Художественный редактор А. Б. Коноплев
Технический редактор Е. Я. Рейзман
Корректор Т. М. Медведовская

И. Б. № 794

Сдано в набор 16.07.79. Подписано к печати 27.01.81.

А 02803. Формат издания $70 \times 100^{1/16}$.

Бумага типографская № 1 и мелованная.

Гарнитура банниковская. Высокая печать.

Усл. п. л. 23,976. Уч.-изд. л. 21,788. Изд. № 20465.

Тираж 25 000. Заказ 4293. Цена 3 р. 20 к.

Издательство „Искусство“

103009 Москва, Собиновский пер., 3

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская
типография № 3 им. Ивана Федорова

Союзполиграфпрома при Государственном

комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли. 191126 Ленинград,

Звенигородская ул., 11

