

Омельченко О.В., преподаватель  
кафедры рисунка

Харьковская государственная академия  
дизайна и искусств

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ ТЕМЫ КРЕСТА НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА ФРЕСОК ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА “ИСТОРИЯ ЖИВОТВОРЯЩЕГО КРЕСТА”

**Аннотация:** В статье исследуется использование креста в качестве объекта, символа и структурно-композиционного элемента, а также приемы создания метафизического пространства в цикле фресок “История Животворящего креста”. Автор подводит читателя к мысли о возможностях полисемантического использования символики креста.

**Ключевые слова:** символика креста, история животворящего креста, Пьеро делла Франческа, композиционная структура росписи, смысловые контексты.

**Анотація:** Зображувальні варіації теми хреста на прикладі циклу фресок П'єро делла Франческа «Історія Животворячого хреста». В статті досліджується використання хреста як об'єкта, символ, та структурний елемент, а також засоби утворення метафізичного простору у циклі розписів “Історія животворного хреста”. Автор підводить читача до думки про можливості полісемантичного використання символіки хреста.

**Ключові слова:** символіка хреста, “Історія животворячого хреста”, П'єро делла Франческа, композиційна структура розписів, змістові контексти.

**Summary:** *Omelchenko, OV, Visual variation theme Cross on example, the cycle of frescoes by Piero della Francesca “The history of the True Cross” The use of the cross as an object, character, and a structural element as well as techniques for the metaphysical space in the in a cycle of frescoes “The History of the True Cross” investigates in the article. The author leads the reader to think about the possibilities of polysemantic use of the cross symbolics.*

**Key words:** *Symbols of the cross, the history of the True Cross, Piero della Francesca, the compositional structure of paintings, semantic contexts.*

Надійшла до редакції 29.04.2010

**Постановка проблемы.** Мотив креста, пронизывающий все европейское искусство, проявляется в живописи кватроченто в различных вариациях и трактовках. Цикл фресок “История животворящего креста” Пьеро делла Франческа позволяет рассмотреть синтез ренессансных и средневековых черт, художественных традиций и авторских новаций в трактовке мотива креста и его разнообразных символических контекстов.

**Актуальность исследования и анализ последних публикаций.** Архитектурно-живописные ансамбли эпохи кватроченто по уровню достигнутого синтеза с архитектурой, художественной целостности, мастерству исполнения продолжают оставаться непревзойденными образцами для современности. Цикл фресок “История животворящего креста” представляет пример сложного многоуровневого использования вариаций темы креста, в трактовке которой отражается сплав средневековых и ренессансных мировоззренческих и художественных парадигм.

Среди фундаментальных исследований по эпохе кватроченто, принадлежащих известным авторам: Г. Вельфлину [3], Э. Панофскому [10], В.Лазареву [7], существует немало работ, посвященных Пьеро делла Франческа: монография Роберто Лонги “От Чимабуэ до Моранди” [8], В.Н. Лазарев “Пьеро делла Франческа” [7], в которых подробно рассматриваются вопросы происхождения художника, его творческого пути, влияния, обусловившие особенности его художественного языка. Р. Лонги приводит обширный анализ стилистики, композиционных и стилистических особенностей цикла фресок в Арrezzo, но недостаточно рассмотренными остаются метафизический пласт фрескового цикла и использование символики креста.

В контексте данного исследования представляется интересной статья Нины Б. Мечковской “Лавина семиозиса, частично фиксируемая языком...” [9]. Автор в сжатой форме рассматривает крест как семиотический феномен и “реакции знакообразования” в базовых семиотиках (ритуальные жесты, поведение, язык), им образованные. Христианская семантика креста раскрывается автором очень сжато, нерассмотренными остаются основные типы иконографии креста. Известный богослов Жан Даниэлю в исследовании “Богословие иудеохристианства” [13] проводит обширный анализ символики креста в раннехристианских и гностических богословских текстах, но не касается вопросов трактовки креста в эпоху кватроченто.

Таким образом, практически неисследованной областью остается использование мотива креста в роли символа, объекта и композиционной структуры в метафизических построениях цикла фресок “Истории животворящего креста”.

Заявленная тема исследования обуславливает следующую **цель исследования:** выявить символические и структурно-композиционные трактовки мотива креста в цикле росписей “Истории животворящего креста”. Для достижения данной цели поставлены следующие задачи:

- проанализировать применение структуры креста для решения пространственно-временных задач организации фресковых росписей;

- рассмотреть символизм композиционных построений;
- проанализировать роль крестообразных композиционных элементов в цикле фресок в Арещо.

**Изложение основного материала.** Пьеро делла Франческа – один из ведущих художников и теоретиков эпохи кватроченто. Его творчество отличает синтез ренессансной эстетики и живых элементов готической традиции. Цикл фресок в капелле церкви Сан Франческо в Арещо является наиболее значительным произведением художника и одной из вершин европейской монументальной живописи.

Документальных свидетельств об оформлении заказа на исполнение фресок не сохранилось, так что и личность заказчика, и точная датировка произведений остается неустановленными. Тем не менее, ряд исследователей склоняется к мнению, что капелла принадлежала Баччи, семейству зажиточных купцов, которые еще с 1417 года на свои средства заказали витражи для неё. Сохранились свидетельства, что в 1447 году Франческо Баччи продал виноградник для оплаты работы флорентийского художника Биччи ди Лоренцо, приглашенного расписать капеллу. Росписи капеллы прервались в 1452 году из-за смерти мастера, который успел сделать фрески на сводчатом потолке и написать фигуры двух отцов церкви на внутренней поверхности входной арки. По всей видимости, Пьеро делла Франческа именно с того момента сменил своего предшественника [2].

*Сюжет “Истории Животворящего креста”.* Цикл росписей в Арещо основан на эпизоде из “Золотой легенды” Иакова Ворагинского. Она не входила в официальный канон священных книг христианства, но пользовалась популярностью в народе. В “Истории Животворящего креста” рассказывается о том, как Адам перед смертью посылает своего сына Сета к архангелу Михаилу, и тот передает ему несколько зерен с Древа познания добра и зла, с тем, чтобы Сет положил их в рот отцу в момент его кончины. Дерево, выросшее на могиле патриарха, будет срублено по приказу царя Соломона, а вытесанный из него брус, непригодный ни для какого иного употребления, приспособят потом в качестве моста через реку (согласно другому варианту легенды брус будет служить порогом во дворце царя Соломона). Царица Савская, отправившаяся в путешествие с целью посетить царя Соломона и самой удостовериться в его мудрости, собирается перейти через мост, и в тот момент ей чудесным образом открывается, что на этом брус будет распят Спаситель: тогда она благоговейно преклоняет колена. Узнав о божественном откровении, дарованном царице Савской, царь Соломон распоряжается разобрать мост и зарыть в земле брус, с которым связывается конец царства Израиля. Но древо находят, и, согласно предсказанию, оно становится орудием Страстей Христовых.

Три столетия спустя императору Константину, ожидавшему сражения с Максенцием у моста Мильвио, дано было во сне божественное видение, побуждавшее его идти на битву под знаком Святого Креста, чтобы одолеть врага. После победы мать императора Елена отправляется в Иерусалим, с целью обретения чудотворного древа. Никто не знает, где

спрятана реликвия, кроме одного еврея по имени Иуда, который, однако, отказывается выдать свой секрет. Еврея пытаются в колодце, и он, принужденный таким образом к признанию, указывает на храм Венеры, где, по его утверждению, были сокрыты три креста с Голгофы. Повелев разрушить храм, императрица извлекает реликвии из земли, а Животворящий Крест узнается благодаря тому, что от соприкосновения с ним воскресает умерший юноша. В 615 году персидский царь Хозрой похитил Святой Крест, поместив его среди предметов языческого культа. Византийский император Ираклий со своим войском напал на персидского царя и, победив его, вернул Крест Господень в Иерусалим. Но божественная сила препятствовала триумфальному вступлению императора в город, и тогда Ираклий, отказавшись от всякой пышности, вошел в Иерусалим, высоко неся Святой Крест, в знак смирения и следуя примеру Христа. Таково в общих чертах содержание Истории Животворящего Креста.

*Ансамбль росписей и общая композиция сюжета.*

Готическая по своей архитектуре капелла в Арещо представляет собой узкое вытянутое помещение с высоким окном и сводчатым потолком. Пьеро делла Франческа располагает фрески в три яруса, разделенных полосой простого архитектурного орнамента. Росписи в люнетах и на сводчатом потолке обрамляет более сложный растительный орнамент.

В интерпретации текста проявляется свойственная Пьеро бесстрастная созерцательность и стремление к структурности. Он не руководствуется традиционной иконографией, а выхватывает переломные события из “Истории Животворящего Креста”, трактует эти сюжеты с особой символичностью, даже если им не придается большой значимости в Священном писании.

События легенды начинаются на правой стене капеллы, в люнете, где располагается эпизод “Смерть Адама”. Действие разворачивается сверху вниз, и в среднем ярусе располагаются сцены “Прибытие царицы Савской ко двору царя Соломона” и “Встреча царицы Савской с царем Соломоном”. Нижний ярус посвящен “Битве Константина с Максенцием”.

На левой стене действие разворачивается снизу вверх. Автор нарушает событийную последовательность легенды ради композиционной целостности и противопоставляет сцене битвы на правой стене “Сражение Ираклия с Хозроем”. Рядом с ним, на задней стене капеллы располагается не входящий в текст легенды эпизод “Благовещения”. В среднем ярусе представлены сцены “Обретения и испытания Животворящего креста” и эпизод “Пытка Иудея” на задней стене капеллы. Завершающий эпизод повествования располагается в люнете левой стены “Принесение Креста в Иерусалим императором Ираклием”. Сцены битв Пьеро располагает друг напротив друга. Прибытию царицы Савской ко двору царя Соломона соответствует сцена “Обретение и испытание Креста императрицей Еленой”, а началу легенды противопоставлена сцена “Возвращение Христа в Иерусалим” в люнете левой стены. Таким образом, автор смело пренебрегает

последовательностью повествования, вводит в изобразительный цикл не связанные с легендой эпизоды и организует пространство капеллы, руководствуясь принципами композиционной целостности и сюжетной симметрии.

*Архитектурные построения в цикле росписей.* Эстетика кватроченто, имеющая в своей основе идеи неоплатонизма, сформировала математическое, архитектурное понимание красоты. Архитектура становится одним из основных ориентиров художественного мышления, определяя не только форматы монументальных панно, но и их дух. Человек кватроченто представляет вселенную как некое архитектурное целое, состоящее из пропорционально связанных частей, а Бога – великим архитектором вселенной. Художник и теоретик Альберти мыслит процесс создания произведений искусства подобным деятельности архитектора, а архитектурные мотивы в искусстве кватроченто играют определяющую роль [4, с.112].

Пьеро делла Франческа, как истинный сын своего времени, был архитектором (Д.Вазари упоминает о нескольких домах, выстроенных по его проектам) и нередко использовал архитектурные принципы в построении структуры художественного текста росписей капеллы в Ареццо.

Роберто Лонги не раз высказывает мысль об уподоблении человеческого тела простым геометрическим телам и архитектурным элементам в произведениях Пьеро [8, с.69]. Сходство персонажей фресок с идеально стройными колоннами довершается пластически ясной трактовкой складок одежды, уподобленных каннелюрам. Архитектурность проявляется у Пьеро не только в гармоничном соотношении отдельных элементов росписей, но и тщательно продуманной системе пространственных интервалов [7, с.10].

В построении композиции Пьеро делит пространство стены на три яруса, располагая в нижних ярусах друг напротив друга сцены двух битв. Их композиционное построение в виде скученных масс тел, пластическая насыщенность и динамизм создают впечатление, что они служат опорой для выше расположенных фресок. Эти батальные эпизоды, по выражению Роберто Лонги, представляют собой “страшно запутанное нагромождение тел” [8, с.78.]. Композиция фресок второго яруса более разрежена, фигуры образуют стройные фризы, перемежающиеся пространственными паузами. В сценах люнетов группы фигур относительно разрежены, разделены значительными пространственными паузами, что создает ощущение легкости и воздушности. Подобный способ ослабления композиционной насыщенности от нижнего яруса к верхнему напоминает традиционную для кватроченто манеру трактовки фасадов зданий. Таким образом, архитектурные построения в какой-то мере выступают камертоном структуры фрескового цикла и ключом к пониманию пространственной системы Пьеро.

*Метафизическое пространство фрескового цикла.* Пьеро делла Франческа стремится выразить в цикле фресок в Ареццо ряд сложных богословских, политических и философских идей, преломляя

средневековую по духу легенду, что придает неповторимость её прочтению и образной трактовке. В целях решения задач, связанных с выражением христианских мифологем, объединенных тематикой креста, политических событий того времени и личного переосмысления истории “Животворящего креста”, художник создает многоуровневое метафизическое пространство, позволяющее выразить весь сложный комплекс идей.

Немалую роль в композиции цикла фресок в Ареццо играет мифопоэтический образ Мирового дерева, одной из вариаций которого является древо познания добра и зла, с которым, собственно, и связаны события легенды о Животворящем кресте. Архетип Мирового дерева визуально проявлен в композиции стен капеллы в центрально ориентированной организации, сюжетной симметрии и трехъярусном членении плоскости стены. Мировое древо традиционно помещается в сакральном центре вселенной и объединяет собой три основные мировые зоны. Подземный мир, соответствующий корням, земной мир – ствол и небесный мир, которому соответствуют ветви дерева [11]. Пьеро дифференцирует эти три уровня, меняя композиционно-пластическое и эмоциональное напряжение отдельных сюжетов. Первый ярус отводится им преимущественно под динамичные сцены битв, композиции второго яруса менее напряжены пластически и эмоционально, сюжеты из придворной жизни соседствуют со сценами человеческого труда, пронизанными спокойствием и созерцательностью. Композиции в люнетах легки и воздушны, господствующая роль в них отводится небу.

Мотив древа, как мировой оси, Пьеро делла Франческа воплощает в центрально ориентированной композиционной структуре стен капеллы. Крест и его архаичный предшественник – Мировое древо является центральным звеном фрескового цикла как на сюжетном, так и на композиционном уровнях. События истории Животворящего креста “вращаются” вокруг истории дерева, выросшего на могиле Адама из семян древа познания добра и зла. На композиционном уровне осевой элемент левой стены образован крестом на знамени в сцене битвы, архитектурными элементами второго яруса и крестообразным деревом в люнете. Структурной доминантой правой стены является колонна в сцене встречи царицы Савской и царя Соломона, продолженная мощным силуэтом древа в люнете, где располагается “Смерть Адама”. Крестообразно раскинувший руки персонаж, стоящий рядом с выросшим на могиле первого человека деревом, намекает на его миссию послужить материалом орудия Страстей Христовых. Мотив Мирового древа и креста, как мировой оси, проявляется в девизе монахов-кортезианцев “Stat Crux dum volvitur orbis” (Крест стоит, меж тем, как весь мир вращается) и в символе “держава”, где земной шар увенчан крестом, занимающим место оси.

*Хронотоп фрескового цикла.* Место действия событий из цикла фресок в Ареццо – Иерусалим, его окрестности и римские провинции, в которых происходят сцены сражений. Пьеро противопоставляет сцены жестоких битв в первом ярусе фресок, происходящих в римских провинциях, спокойным

торжественным действиям второго и третьего ярусов, происходящим в Иерусалиме и его окрестностях. Таким образом, Пьеро утверждает превосходство Иерусалима, служащего воплощением гармонии и равновесия, над мирскими страстями и жестокостью. Возможно, в этом проявляется и мировоззренческая позиция Пьеро, утверждающего экзистенциальное превосходство созерцательной жизни художника и ученого над политическими и конфессиональными конфликтами, обозначенными в сценах сражений. “Над борьбой теней, приступами злобы и криками отчаяния делла Франческа построил *lucidus ordo*, вечный порядок света и равновесия”, замечает Герберт Збигнев [2, с.13].

Выбранный Пьеро временной диапазон достаточно широк – от смерти первого человека до возвращения Животворящего креста в Иерусалим императором Ираклием в VII веке. Хронотоп фресок связан с событиями до и после распятия Христова, эпизоды из жизни Спасителя и сцены Страстей автором опущены. Намеком на них служат лишь фрески задней стены капеллы. Художник изображает наиболее выразительные, “в высшей степени зрелищные моменты, схваченные в апогее развития” [8, с.66]. В выборе сюжетов проявляется свойственная делла Франческа “уравновешенная универсальность” [8, с.66], реализовавшаяся в создании иерархически ясно выстроенной вселенной, где всякая вещь и событие занимают соответствующее им место.

Время в каждой сцене словно застывает, позволяя рассмотреть выписанные с чисто нидерландской тщательностью детали. Статичность и торжественность композиции создают особое созерцательно отрешенное эмоциональное состояние. Художнику свойственен вневременный, космический бесстрастный взгляд на происходящее, будь то придворная сцена или баталия, небесное откровение или картина человеческого труда.

Композиционное сопоставление сходных по смыслу, но разделенных временным промежутком сюжетов, наводит на мысль о цикличности, предопределенной повторяемостью событий человеческой истории. Подобно кругам, расходящимся на воде от брошенного камня, в прошлое и будущее расходятся события, порожденные осевым явлением истории - Голгофской жертвой Христа.

В трактовке “Истории Животворящего креста” причудливо переплелись элементы средневекового и ренессансного отношения ко времени. Для средневековья характерно противопоставление вечности и сотворенного земного времени. Вечность, божественное время, в этом сопоставлении явно доминировала, наделяясь высшей и абсолютной реальностью, тогда как тварное земное время, в котором жили люди, происходили события, считалось второстепенным и менее значимым. Если вечность бесконечна, то земное время имело определенное начало – сотворение мира и четко означенное завершение – судный день. Хронотоп средневекового человека существовал между этих двух невидимых, но ясно ощущаемых полюсов, сотворения мира и страшного суда, спасения и гибели.

Несущие моральную характеристику временные категории тесно связывались с соответствующими пространственными представлениями. Рай, начало человеческой истории, находился на востоке, а завершение времени – судный день – традиционно располагался на западе. Вместе с тем в средневековых картинах и временные, и пространственные категории получали ценностную характеристику: запад располагался внизу, восток, соответственно, наверху [5, с.75-76]. Впрочем, средневековая философия не всегда стремилась разграничить временные и пространственные категории: “Не скажут ли мне, что эти времена, прошедшее и будущее, также существуют: только одно из них (будущее), переходя в настоящее, приходит непостижимо для нас откуда-то, а другое (прошедшее), переходя из настоящего в свое прошедшее, отходит непостижимо для нас куда-то, подобно морским приливам и отливам? И в самом деле, как могли, например, пророки, которые предсказывали будущее, видеть это будущее, если бы оно не существовало? ... Итак, надо полагать, что и прошедшее, и будущее время также существует, хотя непостижимым для нас образом” [5, с.76].

Средневековый человек, с одной стороны, переживал себя частицей вечности, ведь любой его поступок виден Богу, и остается частью этой вечности, с другой – остро осознавал конечность отведенного ему на земле времени. Отражением этой концепции противопоставления времени и вечности служит русская житийная икона, где отдельные эпизоды жизни не располагаются в хронологическом порядке, а, наоборот, предназначены для одновременного восприятия во всей целостности, создавая для зрителя возможность вне хронологического восприятия и истолкования. Для иконы характерна спрессованность временных слоев: прошлого, настоящего и будущего, причем, отдельные эпизоды расположены таким образом, что не образуют последовательного временного ряда, а поскольку “мерой движения”, по мнению Фомы Аквинского, выступает время, в них нет времени.

Использование в иконе единой композиционной схемы было обусловлено необходимостью снять различие между свершившимся фактом и его вечным сакральным смыслом. Исследователи высказывают мысль о сходстве категории формы в средневековой философии с ролью иконографической схемы в иконописи. Как форма, “внедряясь” в материю, приобщала её к бесконечности, так и иконографическая схема, “внедряясь в изображение, лишала его случайного и переводила в ранг вечного”. Все, изображенное на иконе, не совершается, но “пребывает”, а “мерой пребывания” служит вечность [5, с.79-80].

В трактовке истории Животворящего креста проявляется ряд средневековых черт творческого метода Пьеро. Он нарушает хронологическую последовательность событий, располагая их по принципу смыслового и символического дополнения. В трактовке композиции стены проявляется свойственная средневековому мышлению ценностная окраска пространственных категорий верха и низа. В верхней части стен Пьеро изображает величественные сцены,

происходящие в Иерусалиме и его окрестностях; нижний ярус фресок отводится под сражения, происходившие в римских провинциях. Налицо традиционное для средневекового мировоззрения противопоставление востока, несущего позитивную характеристику, как местонахождение рая, располагающегося обычно в верхней части картины, и запада, находящегося внизу.

Для человека ренессанса характерно переживание не конечности сотворенного времени, а его начала; осознание своего времени в качестве точки отсчета, начала новой эпохи. Не случайно сцены страшного суда в период кватроченто практически исчезают со стен церквей. Если средневековая икона мыслилась “окном в вечность”, представляющем собой разрыв обыденного человеческого времени, ренессансная картина вся в настоящем. Она представляет собой зрелище, разворачивающееся на улице современного города на фоне ренессансной архитектуры [5, с.81].

Хронотоп ренессансного человека это ощущение “гипертрофированного настоящего”, втянувшего в себя и прошлое, и даже будущее. Е. Данилова высказывает мысль, что живопись кватроченто правомерно рассматривать не с точки зрения способов передачи хронологического развития событий, а, скорее, как попытку его преодоления. Для картины кватроченто характерна свернутость, “спрессованность” временной перспективы, при которой разновременные эпизоды вписываются в пространственно-временную структуру настоящего. [5, с.88].

Наиболее явно применение приема пространственно-временного монтажа, свойственного миропониманию кватроченто, прослеживается во фреске “Смерть Адама”, расположенной в люнете правой стены. С большой долей уверенности можно утверждать о заимствовании композиционного приема из фрески “Чудо со статиром” Мазаччо, с которой Пьеро, вероятно, успел познакомиться во время пребывания во Флоренции. Художник изображает три эпизода истории о смерти Адама: 1) первый человек просит Сифа принести семена древа познания добра и зла; 2) его сын отправляется к дверям райского сада и по пути встречает ангела, давшего ему требуемые семена (согласно другому варианту легенды, ангел дал Сифу несколько ветвей с древа познания и древа жизни); 3) вокруг тела патриарха собрались оплакивающие его дети, а Сиф вкладывает семена древа познания отцу в рот (другой вариант гласит – из данных ангелом Адаму ветвей сплетают венок, который поместят на голову первому человеку).

Пьеро зашифровывает разновременность событий и нарушает их хронологический порядок, изображая первый эпизод в правой части фрески, а последний – слева и отодвигая встречу Сифа с ангелом на второй план. Таким образом, время в композиции оказывается свернутым, а начало и конец истории о смерти Адама сливаются в единую многофигурную композицию. Подобный прием свертывания временной перспективы используется и во фреске “Обретение и испытание Животворящего креста”.

Характерным для мировоззрения кватроченто спрессовыванием прошлого и будущего в гипертрофированное настоящее объясняется тот факт,

что место действия легендарных событий у Пьеро – современная ему Италия, привычные с детства пейзажи и архитектура. Современники Пьеро с детства формировали способность переносить события из Святого писания в обстановку современной жизни. В руководстве по воспитанию молодых девиц, опубликованном в Венеции в 1494 году, содержатся представляющие интерес рекомендации по изучению Библии: “Чтобы лучше представить себе историю Страстей Христовых и легче вспомнить каждый её момент, очень полезно и даже необходимо отчетливо воссоздать в своем воображении места, где все это происходило, а также действующих лиц. Так, думая об Иерусалиме, следует иметь ввиду какой-нибудь хорошо известный вам город; в этом городе нужно найти места, куда следует поместить отдельные сцены Страстей: например, палаццо с залой для трапезы, где должна происходить Тайная вечеря, дом Анны, дом Кайяфы” [5, с.89].

Вместе с тем, перенос библейских событий на итальянскую почву играет роль политического памфлета, утверждающего первородство римско-католической церкви по отношению к православной. Также получила отражение и попытка воссоединения римско-католической и восточной церквей, имевшая место в 1450-х годах. Эти события получили символическое прочтение во фреске “Обретение и испытание Животворящего креста”. Группа придворных императрицы Елены, находящихся на фоне портика здания, выполненного в стиле Альберти, по всей видимости символизирует итальянцев. Мужчины в экзотических головных уборах, являющиеся свидетелями чудесного воскрешения юноши, обозначают греков. Пьеро делла Франческа имел возможность видеть византийцев во время проходившего во Флоренции собора в 1439 году. Экзотические головные уборы греков в виде цилиндров и усеченных конусов поразили воображение современников Пьеро и попали в хроники того времени.

Силуэт Животворящего креста пластически объединяет группы итальянцев и византийцев, созерцающих чудо воскрешения юноши. Создается впечатление, что крест словно приподнимает стену (фасад красного здания на втором плане) между представителями различных конфессий. Прозрачная для современников Пьеро символика выражает чаяния того времени о воссоединении римско-католической и греческой церквей на основе общих принципов христианского вероучения, символизируемых телом Животворящего креста.

*Символизм композиционных построений.* Известную роль в создании метафизического пространства играет многоплановость, символизм композиционных построений, используемых Пьеро. Во фреске “Благовещение” художник использует общепринятую иконографическую схему: коленапреклоненный архангел Гавриил рассказывает взволнованной Марии о будущем её Сына. Вверху слева на фоне синего неба располагается фигура Бога Отца. Символически пласт данной сцены передан с помощью архитектурных построений. Прекрасная

белая колонна с одной стороны символизирует чистоту и непорочность девы Марии, с другой – отделяет Марию от божественного посланника. Закрытая дверь за спиной ангела, традиционный элемент иконографии Благовещения, несет намек на ритуальную роль Марии в качестве “небесных врат”. Арка, ведущая в окруженный изгородью, “*bortus conclusus*” – “огороженный сад” – традиционный для сцены Благовещения мотив, символизирующий рай и девственную чистоту Марии [6, с.59].

Пьеро отводит традиционной арке иную роль. Мраморный карниз, проходящий над головой Богоматери, символически отделяет мир земной, в котором пребывают Мария и ангел, от мира небесного, означенного фигурой Бога Отца. Аркообразное окно с отбрасывающим резкую тень железным кронштейном, это уже не проем в “огороженный сад”, а обозначение незанятого места в небесной иерархии, предназначенного для Иисуса Христа. Ангел держит в руке не лилию – традиционный символ чистоты и невинности, а пальмовую ветвь – символ победы, что создает символическую переключку с рядом расположенной фреской “Победа Ираклия над Хозроем”. С помощью перспективных сокращений Пьеро акцентирует полукруглый навес над царским тронном – элемент, задающий перспективную глубину всей композиции битвы. Этот навес композиционно и символически переключается с аркой на соседней фреске, создавая семантическую параллель: место для Христа на небе и незанятый трон, ожидающий царя. Пустой трон напоминает о традиционной иконографии Страшного суда, где сидящий на троне Христос в роли Судии отделяет грешников от праведников. Таким образом, баталья Ираклия с Хозроем приобретает апокалиптический характер последней битвы праведников и грешников.

Представляет интерес символическое сопоставление коленопреклоненной фигуры ангела рядом с колонной в “Сцене Благовещения” с подобной ему коленопреклоненной фигурой царицы Савской из сцены “Прибытие царицы Савской ко двору царя Соломона”. Царица, благодаря своему пророческому дару, узнавшая об икупительной роли деревянного бруса, служащего порогом во дворце царя Соломона, упала пред ним на колени. Ангел, стоящий на коленях пред порогом комнаты девы Марии – нередко встречающаяся вариация иконографии Благовещения. Повторяющая его позу фигура коленопреклоненной царицы таким образом выступает мистическим предзнаменованием Благой вести.

*Крест как объект, символ и структурно-композиционный элемент.* Символика креста играет особую роль в формировании многоуровневого метафизического пространства. В цикле фресок в Арещо крест выступает в роли объекта повествования, в качестве символа и как композиционно-структурный элемент. Основным действующим лицом “Истории Животворящего креста”, а, соответственно, и цикла фресок, является именно крест. По всей видимости, подобная трактовка образа креста во многом опирается на апокрифические тексты и раннехристианские богословские трактаты, в которых кресту приписывается

активная роль, как самодостаточному одушевленному существу. В Евангелии Петра свидетельствуется, как крест принимает участие во славе Христа, выходит вместе с ним из гроба, сопровождает Христа во время сошествия в ад и восходит с ним во славу. Тема живого и сияющего креста была заимствована гностиками и нередко встречается в их писаниях в качестве отражения истинной реальности Спасителя, как креста из света. “Этот (сияющий) крест не тот деревянный, который ты увидишь, когда спустишься отсюда. И это не Я на кресте, Меня ты не видишь, но слышишь Мой голос. Меня приняли за того, кем Я не являюсь, нет того бытия, каким Я был для толпы” [13].

Представляет интерес также эсхатологический аспект мотива живого креста. Крест Славы, сопровождавший Спасителя на небо, будет предшествовать ему и во втором пришествии: “Тогда явится знамение сына человеческого на небе” Мф. 24, 30. В апокрифических Евангелиях эсхатологический крест упоминается как живое существо, являющееся первым знаком второго пришествия (Апокалипсис Петра): “Как молния появляется с востока даже до запада, так Я приду на облаках небесных во славе Своей, и крест будет идти пред лицом моим”. Тот же самый мотив появляется в послании апостола: “Я приду в семь раз более сияющим, чем солнце, носимый облаками во славе Моей, и передо Мною будет идти Мой крест” [13].

В цикле фресок в Арещо крест появляется в трех формах, фиксирующих этапы превращения Древа познания в Животворящий крест. Во фреске “Смерть Адама” это дерево, послужившее материалом для изготовления креста; брус из священного дерева в расположенных ниже сценах “Прибытие царицы Савской ко двору царя Соломона” и “Перенесение древа креста” и, собственно, орудие Страстей во фресках левой стены капеллы. В батальной сцене “Победы Ираклия над Хозроем” он служит украшением трона персидского царя. В качестве орудия воскрешения он выступает во фреске “Испытание Животворящего креста” и в сцене “Возвращение Ираклием креста в Иерусалим” это знак торжества Христового.

Через историю Животворящего креста художник показывает события *до* и *после* распятия Христова, фиксируя три стадии трансформации Древа познания в крест, при этом опускает сцены использования креста в качестве орудия Страстей. Этапы трансформации креста Пьеро структурирует следующим образом: Древо познания фигурирует в одной сцене, брус – в двух, а крест участвует в четырех сценах. Таким образом, Пьеро акцентирует крест, как артефакт, обладающий определенной сакральной силой, призванной свидетельствовать истинность текстов Евангелия.

В сложном комплексе символических построений капеллы в Арещо нередко используется сопоставление креста с природными формами и орудиями человеческого быта. Впрочем, и в богословских трактатах символика формы креста породила обширные интерпретации. Тему креста, как знамение силы и деятельной активности, проявленной через бытовые орудия, раскрывает Иустин: “Крест – великий знак силы и могущества Христа. (Язычники) не могли



*Рис. 1. П'єро дєлла Франчєска. Цикл фресок "История Животворящего креста" в капелле церкви Сан Франческо в Ареццо. 1450 – 1470-е гг. Развертка.*



*Рис. 2. Пьеро делла Франческа. “Перенесение Древа креста” 356х190 см фреска, церковь Сан Франческо в Ареццо.*



*Рис. 3. Пьеро делла Франческа “Благовещение” 329х193 см фреска, церковь Сан Франческо в Ареццо.*

иметь о нем ясного представления, но все, что они по этому поводу говорили, символично. Доказательство можно найти во всех предметах, попадающихся нам на глаза. Подумайте и увидите, что ничто в мире не может существовать без этого знака. Можно ли пересечь море, если этого трофея, который называется реем (для крепления паруса), нет на корабле? Можно ли пахать землю без знака креста? Могут ли землекопы работать без орудий, напоминающих крест? Человек отличается от животных тем, что он может стоять прямо, может вытягивать руки; выступающий нос, орган живительного дыхания, проводит крест на его лице. Потому Христос сказал: Дыхание нашего лица – Господь Христос. У вас есть и другие знаки, говорящие о силе креста, я имею в виду штандарты и трофеи, имеющиеся у вас в армии. И вы, не зная сами, тем показываете, что крест является символом вашей мощи” [13]. Образ плуга встречается у Ириней, опиравшегося на отрывок из Ис.2, 3-4, сравнивающего плуг с крестом “очищающим дикую землю”. Символика топора фигурирует в Ветхом завете в образе секиры Елисея, упавшей в воду и всплывшей

на поверхность, и появляется в Новом завете в словах о секире, лежащей при корнях дерева (Мф. 3, 10). Ириней отмечает по этому поводу, что “слово Божие” напоминает секиру [13].

Символизм орудий труда наиболее явно проявляется в сцене “Обретение Животворящего креста”, в которой Пьеро акцентирует группу из трех крестьян. Персонаж, стоящий посередине, держит найденный Святой крест, опирающийся на лопату землекоп, несмотря на естественную непринужденность своей позы, представляет собой ясный тектонический знак – пересечение его рук с лопатой образует правильный крест. Стоящий слева от него работник держит топор на плече таким образом, что его рукоять в пересечении с линией тела образует четкую крестообразную форму. Таким образом, Пьеро использует традиционный иконографический мотив трех крестов: “добрый” и “злой”, разбойников, распятых, соответственно, справа и слева от Христа, а также применяет метафорические намеки, обогащая пласт символических толкований креста в росписи. Лопата выступает традиционным символом очищения



истины от всего наносного, а секира символизирует отсечение лишнего.

Мотив трех крестов прослеживается и в соседней сцене “Пытка иудея”, в которой пересечение опорных столбов дыбы с кирпичной стеной также образует подобие трех крестов, а сама тема физических страданий напоминает о голгофских Страстях.

В батальной сцене “Победа Ираклия над Хозроєм” Пьеро вводит неожиданные нюансы толкования креста, используя геральдику и символику оружия. В геометрическом центре фрески художник располагает три штандарта. Справа – красный штандарт с широким белым крестом, слева – с крестообразно раскинувшим крылья орлом, и между ними – знамя со львом, стоящим на задних лапах. Символическим отголоском штандарта с белым крестом выглядит фигура пешего воина со щитом, расположенного непосредственного под знаменем. Следует отметить, что его щит с крестообразным геральдическим знаком единственный во всей батальной сцене повернут гербом к зрителю. В правой части композиции Пьеро акцентирует пустой царский трон с крестообразно расположенными ножками.

По всей видимости, художник таким образом обогащает пласт символических толкований росписи, вводя дополнительные значения креста как опоры и атрибута царской власти (трон), победоносной силы и величия (орел на штандарте), динамической активности (перекрещенное оружие) и защиты (крестообразный герб на щите).

В создании метафизического пространства капеллы в Арещо значительную роль играет использование крестообразных композиционных элементов. Строгая организованность, теологическая ориентация интерьеров средневековых церквей во многом определяется использованием креста в качестве структурной схемы. В согласии со схемой креста выстраивался план церкви, ориентировался алтарь, располагались сюжеты росписей. Это объясняется не только центральной ролью креста в христианской символике, но и представлением о кресте, как о простой системе пространственных и нравственно-религиозных координат, свойственных средневековью [5, с.77]. Средневековое понимание креста вобрало в себя ряд черт более древнего архитипа Мирового дерева, выражающего динамику основных пространственно-временных и нравственных оппозиций архаичного мировоззрения [11. с.14].

В композиции стен капеллы в Арещо Пьеро закладывает схему креста в структурную систему фресок каждой стены. Осевым композиционным элементом люнетов служит дерево, во фресках среднего яруса – ренессансные архитектурные элементы. Горизонтальная составляющая структурной схемы креста разделяет средний уровень фресок пополам. В целом крестообразная структура художественного текста фресок задает ритмическую и семантическую организацию пространства капеллы. В геометрическом центре каждой из стен Пьеро помещает архитектурные элементы (портик в стиле Альберти на левой стене и колонна – на правой), являющиеся композиционными камертонами фресок всей стены. В данном случае

проявляется синтез возрожденческих и средневековых черт художественного мышления Пьеро – сплав традиционной для средневековья крестообразной структуры фресок и архитектурных элементов – излюбленного мотива эпохи кватроченто.

Характерное для Пьеро использование крестообразных структурных построений наиболее выражено проявляется в стенах задней стены капеллы, где размещаются четыре сюжета: “Благовещение”, “Сон Константина”, “Пытка иудея” и “Перенесение Древа креста”. Изображающие мускульные усилия и сопутствующие им страдания сцены “Пытка иудея” и “Перенесение Древа креста” Пьеро помещает во втором ярусе фресок над сюжетами “Благовещение” и “Сон Константина”, объединенными мотивом явления небесного вестника.

В сцене “Пытка иудея” пересечение кирпичной с тремя служащими опорой дыбы столбами рождает символическую параллель с тремя крестами Голгофы и Страстями Спасителя. Вместе с тем, возникающая из колодца фигура истязаемого, напоминает фигуру Христа из фрески “Воскресение Христа” в Борго, что является параллелью с муками Спасителя и его Воскресением. Символический подтекст усиливается сюжетной перекличкой с рядом расположенной сценой “Испытание Животворящего креста”, также посвященной чуду Воскресения.

“Перенесение Древа Креста” представляет собой совершенно обыденную бытовую сцену: трое крепких рабочих пытаются столкнуть в яму тяжелый брус из дерева, выросшего на могиле Адама. Согласно пророчеству, использование этого бруса в качестве орудия казни привело бы к концу царства Иудейского, и царь Соломон предусмотрительно приказал спрятать его от греха подальше.

Брусок золотистого дерева делит фреску по диагонали. Склон холма в левой части композиции и напряженная фигура рабочего в серой куртке образуют нечто вроде креста, покоящегося на плече работника в белой рубахе. Древесный узор в виде кольца создает вокруг головы несущего подобие нимба, венки на голове рабочего в серой куртке напоминает терновый венец – и это не случайно: фреска символически перекликается с традиционной иконографией сцены шествия на Голгофу.

В “жанровых” сценах Пьеро создает крестообразную композиционную структуру путем совмещения разноплановых элементов, формируя тем самым символические параллели с событиями Страстей Христовых.

В сценах первого яруса фресок, посвященных явлениям божественных вестников, крестообразная структура сформирована вполне материальными объектами: колонной и карнизом здания в “Благовещении” и опорной конструкцией шатра в соседней фреске. По всей видимости, в ноктюрне “Сон Константина” художник проводит символические параллели с распространенной иконографией сюжета Благовестия пастухам о рождении Иисуса. Застигнутые врасплох появлением божественного посланника, стражники выглядят не вполне осознающими смысл происходящего, а сам Константин ещё крепко спит. Залитые ярким светом

остроконечные силуэты шатров приобретают сходство с горной грядой – традиционным местом действия сцены Благовещения пастухам, а торжественное шествие войск Константина в расположенной рядом фреске чем-то напоминает роскошный кортеж трех царей-волхвов. В композициях нижнего яруса Пьеро с помощью крестообразной схемы вводит структурно-семантические оппозиции небесного – земного, сакрального – профанного, объединяя их в единое целое с помощью вертикальной оси креста.

**Выводы.** Пьеро делла Франческа – один из ведущих художников и теоретиков эпохи кватроченто. Его творчество отличает синтез ренессансной эстетики и живых элементов средневековой традиции. Цикл фресок в капелле Сан-Франческо в Ареццо является наиболее значительным произведением художника и одной из вершин европейской монументальной живописи.

Росписи в Ареццо основаны на “Истории Животворящего креста” из “Золотой легенды” Иакова Ворагинского. В размещении сюжетов Пьеро пренебрегает хронологической последовательностью и организует пространство капеллы, исходя из принципов сюжетной симметрии и композиционной целостности. Он создает многоуровневое метафизическое пространство, позволяющее выразить сложный комплекс связанных с крестом христианских мифологем, политических событий того времени и личного прочтения легенды о кресте.

Пьеро берет широкий временной диапазон от смерти Адама до возвращения креста в Иерусалим императором Ираклием. Композиционное сопоставление сходных сюжетов создает образ предопределенной цикличности человеческой истории, обусловленной осевым событием – голгофской жертвой Христа.

В целях организации пространственно-временных параметров цикла фресок в Ареццо Пьеро вводит смысловые оппозиции сакрального – земного для оформления внутренней семантической структуры как стен в целом, так и отдельных сюжетов. В интерпретации “Истории Животворящего креста” проявляется свойственная средневековому мировоззрению связь временных категорий и соответствующих пространственных представлений, несущих ценностную окраску: область Иерусалима, соответствующая раю и сотворению мира, располагается в верхней части стен, а батальные сцены, напоминающие о втором пришествии – внизу.

Синтез средневековых и ренессансных черт художественного мышления Пьеро отражается в решении временных аспектов росписи. Композицию стены он строит как средневековый художник, с характерным отсутствием движения и последовательного временного ряда. В построении отдельных сюжетов Пьеро применяет привычный для кватроченто прием пространственно-временного монтажа и переноса библейских событий на итальянскую землю.

Пьеро делла Франческа показывает этапы трансформации Древа познания в орудие Страстей Христовых, акцентируя крест-артефакт, обладающий

животворящей сакральной силой. В сложном комплексе метафизических построений Пьеро проводит символические параллели креста с оружием и орудиями труда, обогащая тем самым пласт символических толкований росписей.

В организации структуры стен капеллы проявляется сплав средневековых и ренессансных черт художественного метода Пьеро. Крестообразная структура художественного текста фресок задает ритмическую и семантическую организацию стен, при этом в геометрическом центре стены Пьеро помещает излюбленные для кватроченто архитектурные мотивы.

В композициях отдельных сюжетов художник создает крестообразные структуры путем совмещения разноплановых элементов, а также вводит структурно-семантические оппозиции сакрального – земного с целью углубления символического текста росписей и отсылки зрителя к событиям Страстей Христовых.

#### Литература:

1. Арган Дж.К. История итальянского искусства / Арган Джулио Карло; [Пер с ит. ] в 2 т. Т.1 / Под научн. ред. В.Д. Дажинной. – М.: Радуга, 1990.
2. Великие художники, их жизнь, вдохновение и творчество. Пьеро делла Франческа / [авт. текста М Дюпети] № 35. – К.: 2003.
3. Вельфлин Г. Ренесанс и барокко / Вельфлин Генрих; [пер. с нем.]– СПб.: 1913.
4. Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись, раннее Возрождение / Данилова Ирина Евгеньевна. – М.: Искусство, 1970.
5. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения / Данилова Ирина Евгеньевна. – М.: Сов. художник, 1984.
6. Дзуффи Стефано. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства / Дзуффи Стефано. – М.: Омега, 2007.
7. Лазарев В.Н. Пьеро делла Франческа / Лазарев Виктор Никитич. – М.: 1966.
8. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / Лонги Роберто. – М.: 1988.
9. Мечковская Нина Б. Лавина семиозиса, частично фиксируемая языком (по данным анализа символики креста и мотивированных им знаков)
10. / Мечковская Нина Б; Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура : сб. статей в честь Н.Д.Арутюновой. – М.: Языки славянской культуры, 2004.
11. Панофский Э. Ренесанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Панофский Эрвин. – СПб.: 2006.
12. Топоров В.Н. Древо Мировое. Мифы народов мира / Топоров В.Н; Энциклопедия в 2 тт. – М.: Советская Энциклопедия, 1980.
13. Топоров В.Н. Древо Жизни. Мифы народов мира / Топоров В.Н; Энциклопедия в 2 тт. – М.: Советская Энциклопедия, 1980.
14. Даниелу Жан. Богословие иудеохристианства. Библиотека Якова Кротова [Электронный ресурс] / Даниелу Жан. – Режим доступа к ресурсу.: [http://www.krotov.info/libr\\_min/05\\_d/dan/ielu10.html](http://www.krotov.info/libr_min/05_d/dan/ielu10.html)