



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ Часть 31

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 31

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ДЖОТТО стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

Распятие из собора Санта Мария Новелла — ок. 1290	стр. 6
Сцены жития св. Франциска (I), Ассизи — 1297–1300	стр. 8
Сцены жития св. Франциска (II), Ассизи — 1297–1300	стр. 10
Сцены жития св. Франциска (III), Ассизи — 1297–1300	стр. 12
Св. Франциск, обретающий стигматы — ок. 1295–1300	стр. 14
Сцены жития св. Иоакима — 1303–1306	стр. 16
Сцены жития Божьей Матери, Падуя — 1304–1306	стр. 18
Сцены жития Христового (I), Падуя — 1304–1306	стр. 20
Сцены жития Христового (II), Падуя — 1304–1306	стр. 22
Сцены жития Христового (III), Падуя — 1304–1306	стр. 24
Сцены жития св. Франциска, Флоренция — 1325	стр. 26

ДЖОТТО И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ стр. 28

ГДЕ МОЖНО УВИДЕТЬ РАБОТЫ ДЖОТТО стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala, стр. 3: вверху: RMN, внизу: Scala; стр. 4: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 5: вверху: AKG, внизу слева: Художественная библиотека Бриджмен, справа: Scala; стр. 6 до 27: Scala; стр. 28: AKG; стр. 29: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, в центре: Художественная библиотека Бриджмен, внизу справа: RMN; стр. 30: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 31: вверху: RMN, внизу: AKG; стр. 32: Scala.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-77.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №102/02188
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Оплакивание Христа
(Сцены жития
Христового)
(фрагмент)

1304—1306; 200х185 см, фреска
Капелла Скровеньи, Падуя

Коллекция

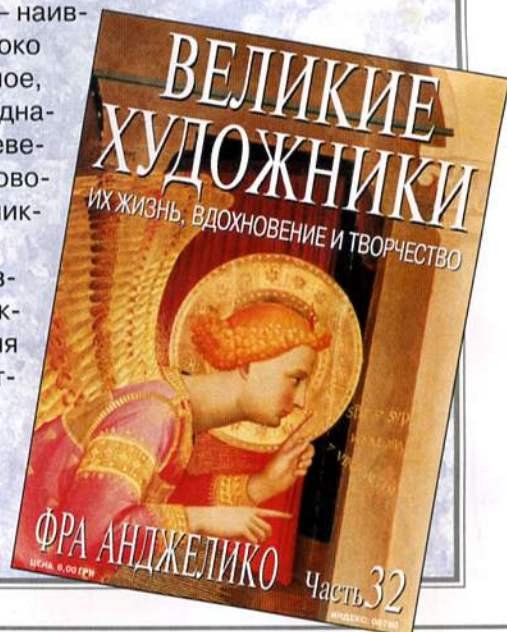
„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ФРА АНДЖЕЛИКО (ОК. 1400—1455)

Искусство представителя Раннего Возрождения фра Анджелико — наивное и глубоко религиозное, лишено, однако, средневековой суровости и проникнуто светлым лиризмом, характерным для эпохи кватроченто.





Джотто ди Бондоне

Как случилось, что Джотто из Тосканы стал реформатором итальянской живописи XIV века? Случайная встреча предопределила его будущее: простого деревенского пастуха взял под свое покровительство один из выдающихся художников того времени, флорентинец Чимабуэ — и не прогадал. Джотто будет прилежно учиться: пройдет совсем немного времени, и ученик превзойдет своего учителя...

Точная дата рождения Джотто неизвестна. Тем не менее, принято считать, что он появился на свет в 1267 году в деревне Веспиньяно, в четырнадцати милях от Флоренции. Поскольку младенец был внуком Анджиотто (сокращенно — Джотто) и сыном Бондоне, ему дали имя Джотто ди Бондоне. На протяжении всей жизни Джотто был предан родному краю, и позже, когда стал признанным художником и весьма состоятельным человеком, он скупил в Веспиньяно практически всю землю и недвижимость и перед смертью завещал их своим многочисленным родственникам.

▲ **Учелю**
(предположительно):
Джотто (Пять
портретов)
(фрагмент)

ок. 1450; 43x210 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Неизвестно, насколько
точно этот портрет
передает внешность
художника...

ТАЛАНТЛИВЫЙ ПАСТУХ

Известно, что Джотто с детства отличался острым умом, веселым нравом и был общительным, непоседливым ребенком. Отец, чтобы направить чрезмерную активность сына в нужное русло, дает ему под присмотр несколько овец и отправляет на пастбище. Там-то, под впечатлением от прекрасной тосканской природы, юный Джотто впервые ощущает потребность рисовать. И он рисует — на скалах, на земле или на песке, либо с натуры, либо просто то, что внезапно приходило ему в голову...

Согласно легенде, Чимабуэ (1240—1302), направлявшийся из Флоренции в Веспиньяно по своим делам, стал невольным свидетелем того, как за несколько минут молодой пастух набросал углем на камне изображение одной из своих овец. Флорентийский художник был потрясен: он сразу понял, что перед ним — настоящий талант, самородок. Чимабуэ в разговоре с отцом Джотто заметил, что дарова-

ние его сына действительно уникально, однако мальчику необходимо учиться. В конце концов, Бондоне отпускает сына вместе с Чимабуэ во Флоренцию... Можно представить себе восхищение провинциала, впервые попавшего в столицу Тосканы! Уже давно экономически независимая, она в конце XIII века добилась и политической самостоятельности, создав собственные городские органы власти. Строились административные здания, церкви и соборы, а художники занимались их оформлением. Работы было много, и признанные мастера часто набирали в качестве помощников начинающих художников. Так же поступал и Чимабуэ, время от времени поручая Джотто проработать фон или даже изобразить несколько фигур второго плана — и это в то время, когда остальные ученики занимались лишь подготовкой основы (чаще всего — доски) или смешиванием красок... Во время обучения у Чимабуэ Джотто не только постигал секреты мастерства учителя, но и не упускал возможности подшутить над стариком. Однажды, в отсутствие мастера, молодой весельчак настолько натурально изобразил муху на носу одной из фигур, написанных Чимабуэ, что когда учитель возвратился и собрался было продолжить работу, — он несколько раз пытался смахнуть „назойливое насекомое“ рукой. Через минуту мастер заметил, что его ученики держатся за животы от смеха, а Джотто как ни в чем не бывало продолжает выписывать детали какого-то орнамента...

▼ Вид Флоренции

акварель с гравюры
Франческо Росселли
(1445—ок. 1513)
Музей „Фирентине
коммерса“

В самом центре города
видны купола собора
и колоколыни



ХУДОЖНИК В ПОЛНОМ СМЫСЛЕ СЛОВА

Джотто работал со своим учителем не только во Флоренции, но и в Ассизи, и в Риме, где Чимабуэ выполнял ряд заказов на роспись семейных храмов и капелл. Когда Джотто почувствовал себя зрелым мастером, способным работать самостоятельно — история умалчивает. Известно лишь, что он покинул мастерскую Чимабуэ в период между 1287 и 1290 годами — уже после женитьбы на Чивутте ди Лапо дель Пьелла, которая станет матерью его восьмерых детей... В 1290 году Джотто выполняет первую самостоятельную работу — расписание для собора Санта Марии Новелла во Флоренции. Затем он уезжает в Ассизи, где расписывает стены и потолок базилики святого Франциска. Закончив эту работу в 1296 году, Джотто отправляется в Рим. Там он изучает не только античные произведения искусства, но и фрески своего современника Пьетро Каваллини, сочетавшего в них четкость линейного ритма со светотеневой моделировкой и добившегося объемной пластичности изображения. В папской столице в 1300 году Джотто исполнил несколько работ: мозаику „Навигелла“ в соборе св. Петра, а также несколько фресок и портрет папы Бонифация VIII в Латеранской базилике Сан Джованни. В 1303 году художник получает заказ от францисканцев из Римини на несколько фресок, изображающих чудеса святого Антония (к сожалению, ни одна из этих работ не сохранилась). Прямо из Римини Джотто отправился в Падую, где в 1304—1306 годах работал в церкви Марии Милосердной по заказу Энрико Скровеньи. Этот небольшой храм был построен на месте арены античного амфитеатра, поэтому его и стали называть Капеллой дель Арена.

Стены однонефной базилики, перекрытые плавным коробовым сводом, Джотто украсил фресками на евангельские сюжеты из жизни Богородицы и Христа. В 1311 году Джотто вернулся во Флоренцию, где к тому времени приобрел себе роскошную виллу рядом с собором Санта Марии Новелла и на первом этаже устроил мастерскую. Он богат, знаменит, у него много заказов, выполнять которые помогают многочисленные ученики. В церкви Санта Кроче художник украсил фресками две капеллы, принадлежащие крупным банковским домам Барди и Перуцци. В капелле Барди художником была представлена история Франциска Ассизского — основателя ордена францисканцев. В 1327 году Джотто становится членом Цеха флорентийских докторов, аптекарей и живописцев — организации, имеющей свое представительство в приорате.

ГОДЫ СЛАВЫ

В 1328 году Роберто, король неаполитанский, написал Карлу, королю калабрийскому, своему первенцу, находившемуся во Флоренции, чтобы он во что бы то ни стало прислал Джотто к нему в Неаполь для украшения „благородной рос-

писью“ нескольких капелл женского монастыря Санта Кьяра и королевской церкви. Услышав, что его призывает столь прославленный и знаменитый король, Джотто весьма охотно отправился к нему на службу и, по прибытии в Неаполь, сразу же взялся за работу. Сюжеты из Ветхого и Нового завета, а также Апокалипсиса, запечатленные им во фресках монастыря, принесли Джотто настоящую славу.

Неаполитанскому королю доставляло удовольствие смотреть, как художник работает, и слушать его рассуждения, а Джотто, всегда отличавшийся остроумием и веселым нравом, не стеснялся спорить с королем и даже подшучивать над ним. Известный исследователь творчества Джотто, Джорджо Вазари писал, что

однажды между королем и художником состоялся презабавный диалог. „Если бы я был на твоём месте, — сказал тогда король, — я бы позволил себе минутный отдых“. „А я сделал бы это, если бы был королем“, — тут же ответил Джотто... Из фресок, которые художник исполнил в Неаполе, к сожалению, сохранились лишь немногие, но и они имеют значительные повреждения. По возвращении во Флоренцию

в 1334 году Джотто становится „интендантом всех зданий и укреплений города“ — это весьма почетная и ответственная должность при Городском совете, занять которую мог лишь „самый достойный гражданин Флоренции“. Следующие два года Джотто проведет в Милане, выполняя работы, заказанные Висконти (ни одна из них не сохранилась до наших дней). В 1336 году Папа вызывает художника в Авиньон для согласования проекта новой капеллы, однако Джотто вынужден отказать: к тому времени художник уже серьезно болен и почти не ходит.

8 января 1337 года во Флоренции Джотто умирает.

**“ Мы с полным
правом можем
называть его одним
из флорентийских
святых ”**

Боккаччо, около 1350





КАЛЕНДАРЬ

Ок. 1267 — Джотто ди Бондоне родился в Веспиньяно, недалеко от Флоренции

Ок. 1287 — Джотто берет в жены Чивутту ди Лапо дель Пьелла

1296 — работает над росписью базилики Св. Франциска в Ассизи

1300 — расписывает Латеранскую базилику Св. Джованни, делает несколько фресок для собора Святого Петра

ок. 1303 — Джотто работает в Риме

1304—1306 — расписывает Капеллу Скровеньи (дель Арена) в Падуе

1327 — Джотто становится членом Цеха докторов, аптекарей и живописцев

1328—1331 — работает в Неаполе

1334 — 12 апреля Джотто назначают на пост интенданта домов и укреплений Флоренции

1335—1336 — работает в Милане

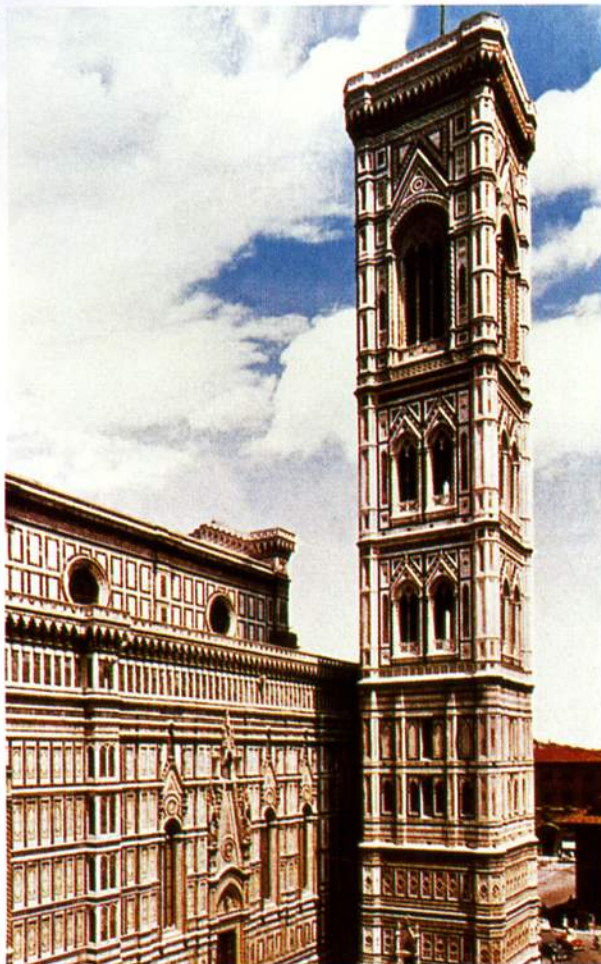
1337 — 8 января Джотто умирает

Интерьер собора Святого Франциска в Ассизи (1982 год)

Многие фрески в соборе Святого Франциска в Ассизи были уничтожены во время землетрясения в 1998 году

Колокольня собора во Флоренции

Джотто пробовал себя и в архитектуре. Однако его единственный проект остался незавершенным из-за смерти мастера



Папа Бонифаций VIII во главе консистории

XIII век, иллюстрация из „Дekretов Бонифация VIII“
Британская библиотека, Лондон

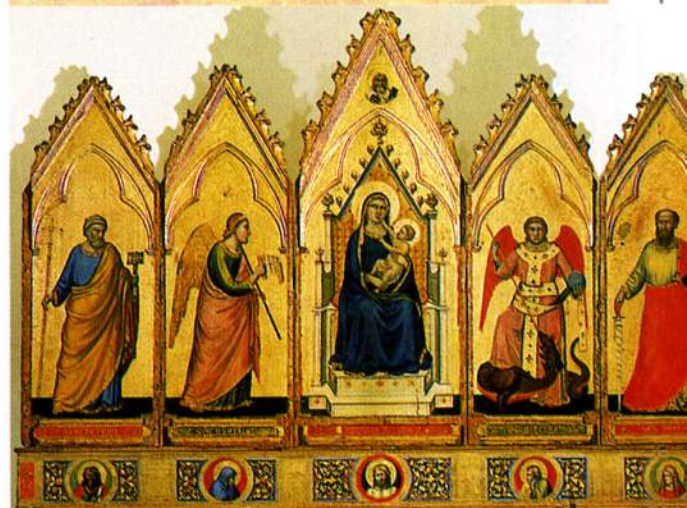
Джотто становится известным художником после оформления им Латеранской базилики св. Джованни в Риме; эта работа была заказана Папой Бонифацием VIII

МАСТЕРСКАЯ ДЖОТТО

Подобно тому, как в свое время Чимабуэ был настоящим королем в своей мастерской, Джотто устанавливает подобные порядки и у себя: его мастерская — это маленькое королевство, где он — настоящий правитель и вершитель судеб. Прежде чем принять кого-то к себе в ученики, художник заключает с кандидатом контракт, согласно которому ученик должен беспрекословно выполнять все требования учителя. Джотто же обязуется научить начинающего художника всему тому, что знает и умеет он сам. Чаше всего участие учеников в работе мастера ограничивалось работой над фоном или написанием второстепенных фигур. „Полиптих Стефанески“ — одна из таких совместных работ Джотто и учеников его мастерской.

Мастерская Джотто: Полиптих Стефанески

не датировано; 220x245 см
дерево
Ватиканский музей, Рим



Распятие из собора Санта Мария Новелла — ок. 1290

Первая известная работа Джотто — „Распятие“ из собора Санта Мария Новелла во Флоренции. Расположение лика Марии слева, а Святого Иоанна справа является своеобразным обрамлением центральной фигуры распятого Христа. Мария и святой Иоанн смотрят на Спасителя, склонив головы так же, как это делает он сам, будучи распятым на кресте. Физические страдания и душевные муки всех трех персонажей переданы очень натурально, без пафоса, присущего работам Чимабуэ, или помпезности, характерной для произведений византийской живописи. Все в этой картине указывает на новую манеру в передаче чувств,

▼ **Мадонна из собора Оньиссанти, или Мадонна на троне (Маэста)**

ок. 1306—1310
325х204 см
дерево, водные краски
Галерея Уффици,
Флоренция



которую впервые предложил именно Джотто: даже самые эмоциональные сцены нужно стремиться изображать сдержанно и как можно более натурально.

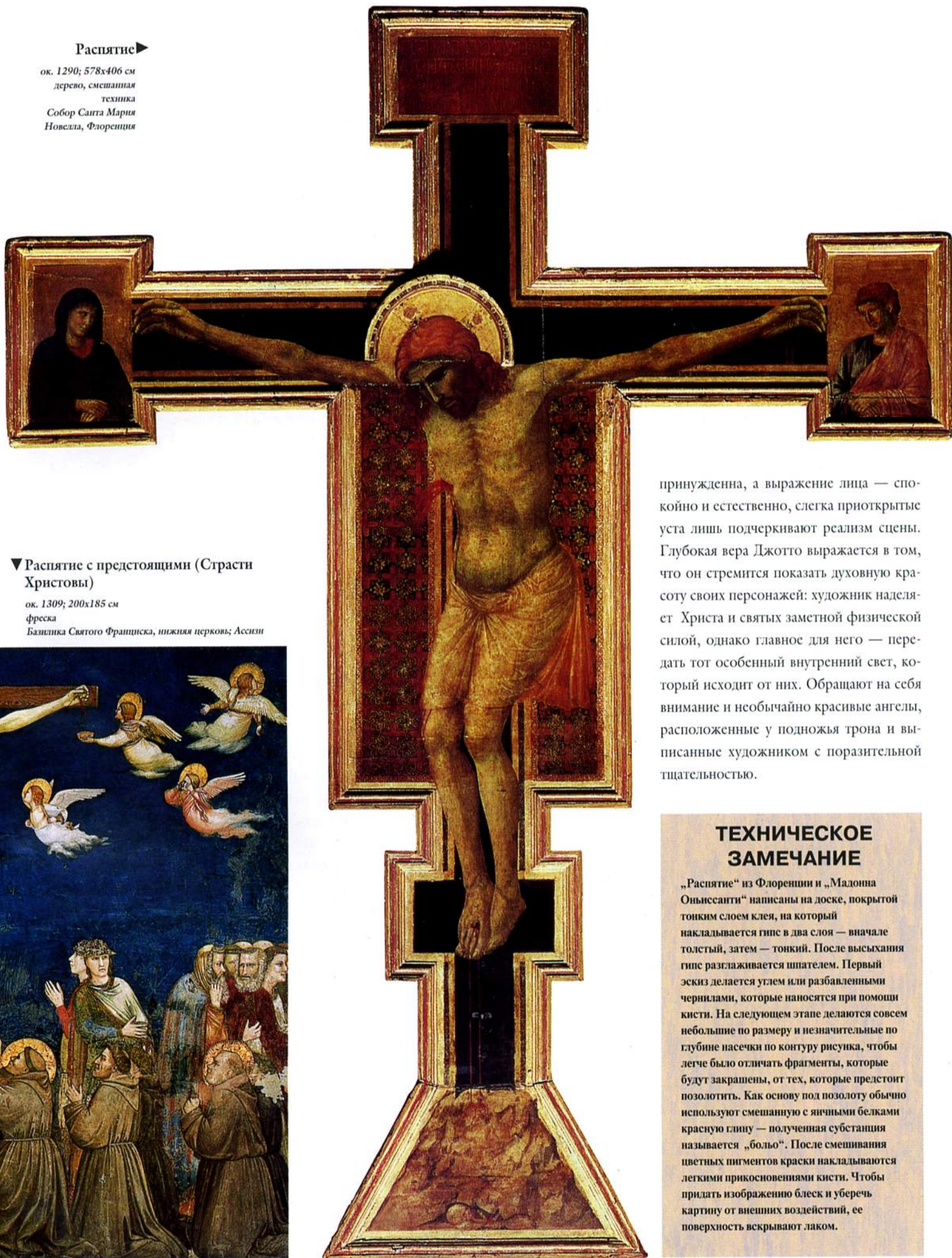
„Распятие с предстоящими“, созданное около 1309 года в нижней части базилики Святого Франциска в Ассизи, ценно тем, что дает нам возможность представить, каким великим мастером Джотто был уже в начале своей карьеры. Его умение показывать экспрессию чувств простым и благородным способом лучше всего проявилось в изображении страдающей Марии. Целостная композиция образа, точно прописанная одежда, переливы и изгибы ткани показывают фигуру в динамике, и это наделяет представленную сцену известным драматизмом, что является серьезной заявкой Джотто на отказ от статичности и равнодушия, характерных для работ мастеров византийской школы.

„Мадонна на троне“ (Маэста) предназначена для алтаря во флорентийском соборе Оньиссанти и представляет образ Девы Марии. И здесь Джотто намеренно отходит от канон, навязываемых византийской живописью. Сидящая на готическом троне Мария представлена так, что ее поза не-



Распятие

ок. 1290; 578x406 см
дерево, смешанная
техника
Собор Санта Мария
Новелла, Флоренция



Распятие с предстоящими (Страсти Христовы)

ок. 1309; 200x185 см
фреска
Базлика Святого Франциска, нижняя церковь; Ассизи



принужденна, а выражение лица — спокойно и естественно, слегка приоткрытые уста лишь подчеркивают реализм сцены. Глубокая вера Джотто выражается в том, что он стремится показать духовную красоту своих персонажей: художник наделяет Христа и святых заметной физической силой, однако главное для него — передать тот особенный внутренний свет, который исходит от них. Обращают на себя внимание и необычайно красивые ангелы, расположенные у подножия трона и выписанные художником с поразительной тщательностью.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

„Распятие“ из Флоренции и „Мадонна Оньисанти“ написаны на доске, покрытой тонким слоем клея, на который накладывается гипс в два слоя — вначале толстый, затем — тонкий. После высыхания гипс разглаживается шпателем. Первый эскиз делается углем или разбавленными чернилами, которые наносятся при помощи кисти. На следующем этапе делаются совсем небольшие по размеру и незначительные по глубине насечки по контуру рисунка, чтобы было легче отличать фрагменты, которые будут закрашены, от тех, которые предстоит позолотить. Как основу под позолоту обычно используют смешанную с яичными белками красную глину — полученная субстанция называется „больо“. После смешивания цветных пигментов краски накладываются легкими прикосновениями кисти. Чтобы придать изображению блеск и уберечь картину от внешних воздействий, ее поверхность вскрывают лаком.

Сцены жития св. Франциска (I), Ассизи — 1297—1300

Величание простого человека
(Сцены жития св. Франциска)

ок. 1300; 270x230 см

фреска

Базлика Св. Франциска, верхняя церковь,
Ассизи



▼ Сон о дворце
(Сцены жития св. Франциска)

ок. 1297—1299; 270x230 см

Базлика Св. Франциска, верхняя церковь; Ассизи



Деревенский дурачок весело скачет по узким улочкам города Ассизи. Горожане привыкли к нему и не обращают на его безобидные выходки ни малейшего внимания. Но однажды произошло событие, поразившее всех: повстречавшись на площади с неким Франциском — старшим сыном состоятельного сукошника Пьетро Бернардоне, юродивый вдруг бросает под ноги юноше свой ветхий плащ и торжественно предсказывает удивленному Франциску великое будущее. Свидетели этого события долгое время обсуждали это странное пророчество и, в конце концов, сошлись на том, что сын богатого мещанина, названный отцом Франциском из любви к Францини и всему французскому, молодой повеса, ведущий беззаботную жизнь, — никогда не сможет сделать ничего великого. А ведь юродивый оказался прав: пройдет время, и с именем Франциска Ассизского, провозгласившего культ бедности и аскетизма и основавшего монашеский Орден, будут связаны духовные устремления многих поколений европейцев.

Эпизод из жизни святого Франциска, получивший название „Величание простого человека“, запечатлен на последней из серии фресок, которые были созданы Джотто для оформления свода церкви в Ассизи. Скорее всего, решение расписать именно этот участок далось художнику непросто: сильно мешала выступающая объемная балка, которая могла бы зри-



тельно исказить изображение (эту балку можно заметить и сейчас на фоне изображенного Джотто неба).

После смерти своего основателя францисканский Орден получил признание во всей Европе. Естественно, что архитектурный размах и богатое оформление церкви Святого Франциска в Ассизи призваны были подчеркнуть неуклонно растущую мощь Ордена. Причем все основные работы по росписи церкви были уже выполнены ранее Чинибуэ. По этой причине ученые до сих пор не могут прийти к общему мнению, какие же сцены из Ветхого Завета и эпизоды из жития святого

Франциска вышли именно из-под кисти Джотто, а какие были написаны его учителем... На фреске „Сон Иннокентия III“ запечатлен эпизод, когда Папа увидел во сне бедного странника (святого Франциска), который принимает участие в восстановлении полуразрушенной Латеранской базилики. Интересно, что Джотто делит композиционное пространство на две равные части: деянием святого Франциска он как бы противопоставляет безмятежный сон Папы... В „Сне о дворце“ Джотто впервые изображает ткань, покрывающую фигуру святого Франциска, с учетом трехмерности пространства.

▲ Сон
Иннокентия III
(Сцены жития
св. Франциска)

ок. 1297—1299;
270х230 см
Базилика Св. Франциска,
верхняя церковь, Ассизи

Сцены жития св. Франциска (II), Ассизи — 1297—1300

Явление св. Франциску тронов небесных ▼
(Сцены жития св. Франциска)

1297—1300; 270х230 см

фреска

Базлика Св. Франциска, верхняя церковь; Ассизи





персонажей, призвана подчеркнуть драматизм представленной сцены: с одной стороны — приземленность и практицизм (отец), а с другой — возвышенность и духовность (сын)...

Вскоре у Франциска появляются последователи и ученики. Они также отрекутся от мирских благ, чтобы, по примеру своего духовного наставника, жить в нищете и истово вымаливать у Бога прощения за грехи всего человечества. В „Явлении святому Франциску огненной колесницы“ погруженные в сон братья видят Франциска, проезжающего сквозь дом на огненной колеснице. В „Явлении святому Франциску тронов небесных“ один из братьев видит во сне место, которое Франциску определено в раю. Мир снов и видений композиционно отделен от сцен из земной жизни при помощи четкой границы между изображением неба и земли.

“ Джотто — это великий живописец своего времени, который очень достоверно представлял фигуры, лица и жесты ”

Ц. Виллани, ок. 1340

◀ Отречение св. Франциска от земных благ (Сцены жития св. Франциска)

1297—1300; 270х230 см,
фреска
Базилика Святого Франциска,
верхняя церковь; Ассизи

▼ Явление св. Франциску огненной колесницы (Сцены жития св. Франциска)

ок. 1300; 270х230 см
фреска
Базилика Святого Франциска,
верхняя церковь; Ассизи

Богатый суконщик Бернардоне в ярости: его сын Франциск заявил, что не желает более жить в праздности и достатке, его истинное предназначение — духовное самосовершенствование при полном отказе от мирских удовольствий. „Лучше жить в нищете, чем уничтожать свою душу в погоне за богатством“, — считает Франциск. Отец и раньше замечал, что сын часто замыкается в себе и подолгу медитирует, однако не придавал этому значения, считая это блажью молодого бездельника. Однако когда Франциск продал отцовское сукно и вырученные деньги отдал на восстановление церкви Святого Дамиана, и признался в этом с абсолютно счастливым лицом и странным блеском в глазах, отец выволок его на улицу и при большом скоплении народа грозно кричал: „Безумец! Безумец! Он хочет жить на милостыню! В таком случае я требую при всем народе, чтобы он вернул мне то, что должен, и отрекся от всех прав наследования моего имущества!“ Охваченный гневом, старый суконщик даже пишет петицию епископу, в которой жалуется на сына и просит повлиять на него... 10 апреля 1206 года Франциск выходит на площадь и объявляет изумленным горожанам: „Я отправлюсь на встречу с Господом обнаженным“, — и бросает в толпу свои деньги и одежду. Присутствующий при этом епископ был тронут подобной решимостью и прикрыл Франциска своей накидкой.

В лицах и позах персонажей фрески Джотто запечатлел целую гамму чувств: религиозная одержимость Франциска, сочувствие епископа, гнев отца, удивление горожан. Композиция, построенная на сопоставлении двух противоположных по выражению своего отношения к происходящему групп





Сцены жития св. Франциска (III), Ассизи — 1297—1300

В процессе создания своих фресок Джотто использует технику, известную еще с незапамятных времен. Эта техника состоит в наложении красок на влажную штукатурку так, чтобы они впитывались в нее и высыхали вместе с ней. Во времена Чимабуэ штукатурку накладывали по всей площади стены, которая была доступна, поэтому некоторые ее участки успевали высохнуть еще до того, как художник приступал к работе, и это представляло собой определенного рода неудобство. Во времена Джотто штукатуркой покрывают лишь ту часть стены, которую художник рассчитывает расписать за один день, благодаря чему поверхность в течение всего времени работы остается влажной и краски свободно в нее впитываются. Подобная техника получила название „al fresco“ (по-мокрому). Когда поверхность расписываемой стены высыхает, художник может внести лишь незначительные коррективы, и сама фреска, с точки зрения яркости цветов, сохраняется намного дольше и лучше. Кроме этих, чисто технических нововведений, произведения Джотто отличаются от работ остальных мастеров оригинальностью в передаче объектов действительности. Он первым из живописцев придает особое значение „точке зрения“. В „Изгнании демонов из Арещо“ совмещены несколько точек зрения. Конечно, Джотто пока еще не видит всех тех возможностей, которые может дать использование этого приема, однако маленький желтый дом, расположенный слева от городских стен, представлен с полным соблюдением всех законов классической перспективы. И тут же, рядом Джотто изображает фигуры монахов, которые кажутся непропорционально большими на фоне этого домика. Наверняка художник заметил это несоответствие, однако здесь он решил, вопреки собственному видению, соблюсти известную средневековую традицию, подчеркивающую таким образом особую смысловую нагрузку, которую несут в себе эти персонажи. Изображаемый Джотто город создает впечатление нереальности из-за того, что необычайно плотно застроен: дома и башни будто склеены, они накладываются друг на друга, поскольку не разделены ни улицами, ни палисадниками. Конечно, в таком сказочном окружении чересчур массивные фигуры смотрятся вполне гармонично. В городе господствуют демоны, а пространство, определяемое двумя монахами-францисканцами, является поистине светлым и погружено в атмосферу святости. Белый собор, перед которым замер Франциск, является символом его неисчерпаемой веры. Святой молится, а второй монах, по его просьбе, кричит — так они исполняют Божию волю и изгоняют демонов из Арещо.

**“ Джотто видел
предметы каким-то
своим внутренним
глазом, причем
настолько отчетливо,
что очертания этих
предметов получались
у него весьма
выразительными ”**

Гете, 1826

◀ Изгнание демонов из Арещо
(Сцены из жизни св. Франциска)

1297—1300; 270х230 см

фреска

Базлика Св. Франциска, верхняя церковь;
Ассизи



“ Этот
необыкновенный
человек (Джотто)
с легкостью
разбрасывал цветные
брызги, благодаря
чему его
произведения
выглядят свежо
и по-новому ”

Ченнини, ок. 1390



◀ Св. Франциск, обретающий
стигматы

ок. 1295—1300; 313x163 см
дерево
Лувр, Париж

Св. Франциск, обретающий стигматы — ок. 1295—1300

Четыре сцены создают композицию, изначально предназначенную для алтаря базилики Св. Франциска в Пизе. Эпизод, представляющий Франциска, обретающего стигматы, был запечатлен на самом верху, под ним Джотто написал „Сон Иннокентия III“, „Утверждение францисканского закона“ и „Проповедь для птиц“.

В композиции картины „Сон Иннокентия III“ персонаж, который снится Папе, оказывается внутри спальни, в непосредственной близости от ложа спящего. Папа видит во сне „бедняка из Ассизи“, который является истинным реформатором церкви. Легенда гласит: когда в церкви Святого Дамiana, недалеко от Ассизи, Франциск внезапно услышал голос Христа, шепчущий, что „дом Божий превращается в руины...“, то воспринял эти слова дословно и отстроил разрушенную святыню. Однако позже святого озарило: сказанное Христом следует понимать в более широком смысле — в преобразованиях нуждается не какой-то конкретный собор, а вся церковь в целом...

Последний разговор Франциска с Папой представляет сцену „Утверждение францисканского закона“. Франциск и его „братья“ стоят перед Папой на коленях в комнате, изображенной довольно скудными средствами — этот прием позволял Джотто подчеркнуть убогость обстановки и скромность персо-

нажей. Поднимающиеся вверх линии свода имеют одну точку схода — так создается впечатление глубинной перспективы.

Одна из легенд о святом Франциске рассказывает о том, что „святой читал свои проповеди птицам...“. И снова запечатленная Джотто сцена поражает простотой и реалистичностью. Птицы, обычно изображаемые в полете, опустились на землю и, устроившись у ног святого, слушают его проповедь — чем не одно из чудес?.. Сцену, изображенную на фреске „Святой Франциск, обретающий стигматы“, прекрасно описал Джорджо Вазари: „Из глубины ослепительно сияющих небес к Франциску спустился серафим с шести огненных крыльях. Два крыла соединились на голове и простирались вниз, два других покрывали все тело, и еще два были раскрыты в полете. И в этой божественной птице молнией блистал Иисус. Франциск созерцал необыкновенное явление, и в его сердце поднимались вместе счастье от лицезрения Господа и скорбь от того, что он видел Его распятым. Тем временем чудесный жар съедал его душу и проникал в тело, отзываясь острой пульсирующей болью в ногах, руках, ребрах, и голос говорил ему: „Знаешь ли ты, что Я с тобой сделал? Я даровал тебе стигматы, зримые знаки Моих страстей, дабы ты был Моим хоругвеносцем“. С этими словами крылатый серафим исчез“.



◀ Проповедь для птиц
(Св. Франциск,
обретающий стигматы)
(фрагмент)

ок. 1295—1300; 313х163 см
дерево
Лувр, Париж

▲ Утверждение
францисканского закона
(Св. Франциск,
обретающий стигматы)
(фрагмент)

ок. 1295—1300; 313х163 см; дерево
Лувр, Париж

Сцены жития св. Иоакима — 1304—1306

В капелле Санта Мария дель Арена в Падуе Джотто создал свой главный фресковый цикл. Здесь художник по-новому трактовал традиционные христианские сюжеты и ввел новые. Он стал родоначальником типологии росписи церковных капелл, где повествовательные циклы, разбитые на отдельные композиции, располагались вдоль всех стен в два или три яруса. Капелла в Падуе была построена в самом начале XIV века на месте древнеримской арены (отсюда первое название капеллы — „дель Арена“) на средства местного богача Энрико Скровеньи (второе название — „Капелла делла Скровенья“), ко-

торый заказал Джотто выполнить росписи ее интерьеров. Работа продолжалась с 1304 по 1306 год.

Художник применяет принципиально новую интерпретацию христианской легенды, представляя ее как последовательный рассказ о жизни рода. Он начинается историей Иоакима и Анны — родителей девы Марии, затем следует рассказ о жизни Мадонны. После „Благовещения“ — повествование о Христе, от Рождества до смерти на Кресте. В сцене „Сон Иоакима“ мы видим грустного, глубоко сосредоточенного и погруженного в себя старца: его жена Анна бесплодна, а это считается проявлением

▼ Сон Иоакима
(Сцены жития
св. Иоакима)

1304—1306; 200х185 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя





▲ Благовещение
святой Анне
(Сцены жития
св. Иоакима)

1304—1306; 200х185 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя

Божьей кары. Но во сне к Иоакиму, окруженному беспокойно озирающимися пастухами, овцами и собакой, прилетает ангел — знак того, что его многолетние мольбы услышаны. В то же время в его доме молящейся Анне является ангел — уже наяву («Благовещение святой Анне»). Обстановка комнаты проста и скромна, на крыльце сидит пряха с веретеном — сцена казалась бы взятой из повседневности, если бы не ангел в окне: он является здесь знаком Божьего присутствия. Он принес Анне Благовест: она скоро станет матерью, ее дочь Мария будет зачата в тот момент, когда Анна встретит и поцелует своего старого мужа у Золотых ворот... Джотто представляет мебель, стоящую в комнате, в соответствии с принципами построения линейной перспективы. Дом, изображенный как бы наискосок, создает эффект пространственной глубины — так же, как на фресках из Ассизи. Еще более совершенна композиция фрески «Встреча у Золотых ворот». Пространство и глубина здесь определены воротами, а также группой женщин, сопровождающих Анну. Столь важный с точки зрения сюжета поцелуй выглядит более чем прозаично. Немецкий философ Гегель (1770—1831) считал, что Джотто «изображал лица и сцены, виденные им в действительности, и то, что он вводил в религиозную живопись светские элементы, делает его провозвестником Ренессанса».



Встреча
у Золотых ворот
(Сцены жития
св. Иоакима)

1304—1306; 200х185 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя

Сцены жития Божьей Матери, Падуя — 1304—1306



Фрески из Капеллы дела Скровенья обозначили окончательный отрыв Джотто от византийского искусства. М. Пальмиери, автор многочисленных трудов на эту тему, пишет около 1440 года: „С появлением Джотто живопись, которая существовала до него, умерла. Он освободил искусство от смехотворных форм и примитивных средств выражения и сделал все для того, чтобы оно вызывало

уважение и гордость“. Ченнино Ченнини в конце XIV века замечает: „Джотто перевел живопись с греческого на латинский“. Порывая с византийской („греческой“) традицией, Джотто опирался в своих творческих поисках не только на классицизм Древнего Рима, но и на западноевропейскую готику.

В „Рождестве Марии“ Джотто с особой тщательностью выписывает фигуры женщин, помогающих ребенку появиться на

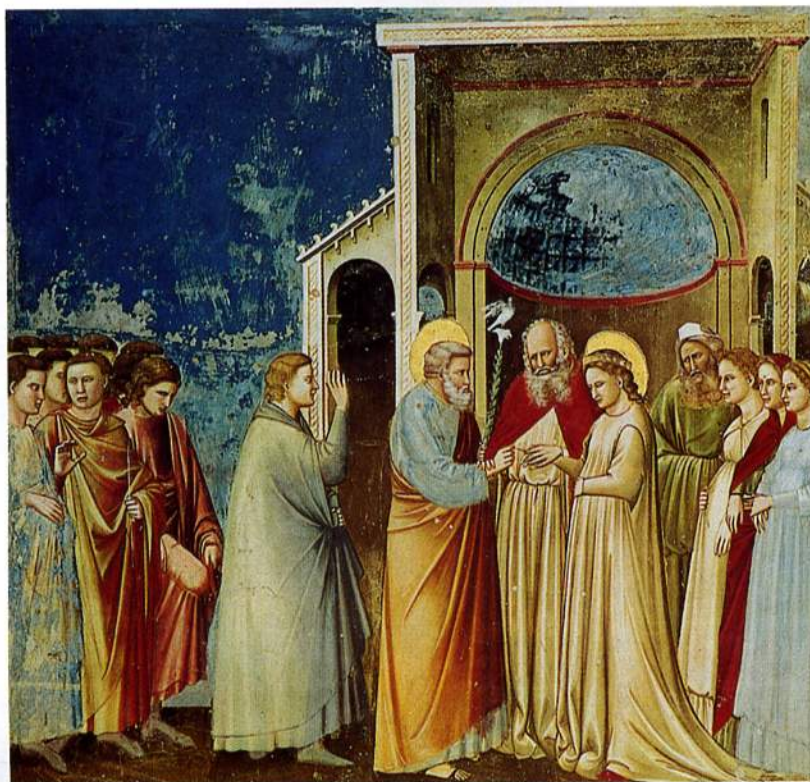
свет. На одной фреске художник представляет в комнате Анны две различных сцены, расположенные одна над другой. В нижней части мы видим женщин, которые омывают младенца водой из большого таза. В верхней части — Анна, протягивающая к ребенку руки. Выбрав для изображения именно этот простой и искренний жест, Джотто стремится показать чувства, объединяющие всех матерей мира — независимо от того, кто их ребенок: сын Божий или простой смертный... „Обручение Марии“ происходит в часовне, архитектурная конструкция которой представлена в разрезе. Ее глубина достигается использованием наклонных к горизонту линий. Священник соединяет руки Марии и Иосифа. В другой руке жених держит цветущую ветвь, которая символизирует его будущую роль мужа. По легенде, из всех ветвей, принесенных в храм претендентами на руку Марии, расцвела лишь одна, принадлежащая Иосифу... Колорит фресок становится все бо-

гаче — это в первую очередь отличает падуанские фрески Джотто от фресок, созданных им ранее в Ассизи. Однако те фрески оказались более долговечными: в Капелле дела Скровенья Джотто решился на эксперимент, который себя не оправдал — фрагменты неба уже через несколько лет были сильно повреждены, поскольку писались по сухой штукатурке ультрамаринном, полученным из порошкового лазурита.

На фреске „Свадебный кортеж Божьей Матери“ Джотто изображает процессию, направляющуюся в храм с тем, чтобы сопроводить Марию к алтарю. Сцена наполнена атмосферой торжественности. Скованность в движениях невесты выдает ее внутреннюю дрожь и волнение сердца. Спокойные и благородные лица персонажей очень красивы, а чинно шествующие фигуры полны благородства и достоинства. Над головой Марии блесит овальный нимб — овальный, а не круглый, ведь Джотто изобразил фигуру в профиль! Эту находку художник использовал практически во всех падуанских фресках, и она является доказательством того, что художник искал различные способы для трехмерного изображения действительности.

**“ Джотто указал
путь развития живописи —
вперед, в будущее ”**

Герель, 1829



◀ **Рождество
Марии (Сцены
жизни Божьей
Матери)**

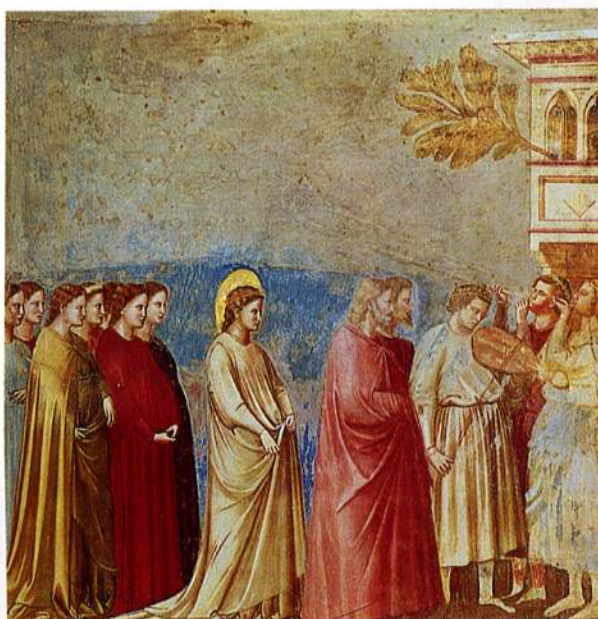
1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровенья,
Падуя

▲ **Обручение
Марии
(Сцены жизни
Божьей Матери)**

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровенья,
Падуя

▼ **Свадебный
кортеж (Сцены
жизни Божьей
Матери)**

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровенья,
Падуя





Сцены жития Христова (I), Падуя — 1304—1306

◀ Рождество (Сцены жития Христова) (фрагмент)

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровени, Падуя

В „Рождестве“ Джотто изображает сцену, наполненную нежностью и любовью. Мария бережно принимает ребенка из рук женщины, выражение лица которой — одухотворенное и торжественное — напоминает лица девушек из „Свадебного кортежа“. Жесты Марии уверенны и заботливы, однако в ее взгляде можно прочесть не только любовь и нежность — ее лицо отмечено печатью одной сй понятной грусти, оно, скорее, печально, нежели радостно: матери известно, что ожидает ее новорожденного Сына на этой земле — трагическая судьба и мученическая смерть. Композиция фрески „Бегство в Египет“ строго симметрична: впереди процессии двигаются Иосиф с девушкой-помощницей, у них в руках схожие по форме сосуды, над ними распростер свои крылья ангел. На осле восседает Мария, держащая на руках маленького Христа. Замыкают шествие оживленно беседующие юноша и две девушки. На дальнем плане — две горы: скалисто-треугольная символизирует мужское начало, гладкая и покатая — женское. Мальчик смотрит на мать, девушки обращаются к своим спутникам, Иосифу и юноше, чьи взгляды устремлены на Марию. Она — в центре внимания, и разговор идет о ней. Особенно показателен взгляд Иосифа, обеспокоенный и заботливый одновременно — художественным эхом внутренней связи супругов на картине является обращение

скалистой горы к покато́й, покрытой деревьями... Смотрит на Марию и ангел: он указывает сй путь — сй, и никому больше! Джотто стремится показать, что когда женщина молода, она обращает взоры на мужчин, но когда становится матерью — весь мир у ее ног. А Мария, тем временем, вся напряженно прямая, целеустремленная, она готова на все, чтобы защитить, уберечь своего ребенка от возможной опасности... Фреска представляет собой своеобразный гимн Матери.



▼ Бегство в Египет (Сцены жития Христова)

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровени, Падуя



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Работа над фреской начинается с нанесения на стену первого слоя штукатурки из грубозернистого песка и извести. На него с бумажного образца наносится контур. Первый рисунок делается углем. Затем контуры обводятся кистью, смоченной в минеральном красителе. День за днем поверхность покрывается тонким известковым раствором (intonaco), который должен сохранять влагу, необходимую для укрепления пигментов. Художник постепенно переходит от верхнего левого угла вниз и направо. Работа над „Рождеством“ была начата с изображения ангелов слева, затем Джотто написал ясли. Два дня он потратил на создание лика Божьей Матери, позже изобразил осла и вола, Иосифа, а в конце — пастухов. Работа над изображением всего перечисленного продолжалась в течение девяти дней. Время не пощадило написанного голубым лазуритом плаща Марии — верхний красочный слой оказался практически полностью стертым: под ним видна штукатурка и предварительный рисунок.

Рождество (Сцены жития Христова) ▲
1304—1306; 200x185 см, фреска
Капелла Скровени, Падуя

Сцены жития Христова (II), Падуя — 1304—1306



▲ Крещение
Иисуса (Сцены
жития Христова)
(фрагмент)

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровени,
Падуя

Воскрешение
Лазаря (Сцены
жития Христова)
(фрагмент)

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровени,
Падуя



В сценах, представляющих большое количество персонажей, проще всего заметить, с какой старательностью и тщательностью Джотто подходит к изображению их лиц. В этом проявляется его отход от традиций византийского искусства, следуя которым живописцы представляли персонажей похожими друг на друга не только чертами, но и выражением лиц. В „Крещении“ лицо Иисуса поражает своей красотой и спокойствием. Иоанн Креститель строг и преисполнен достоинства. Интересно, что вода, покрывая тело Иисуса по пояс, не достигает даже ног Крестителя. Это не ошибка художника, а следование средневековой традиции, согласно которой Христа нельзя было показывать полностью обнаженным.

В „Воскрешении Лазаря“ изображение множества персонажей не мешает Джотто подчеркнуть индивидуальность каждого из них. Эта сложная композиция поражает своей выразительностью в представлении чувств, охвативших свидетелей чудесного воскрешения. Горизонтальная композиция, имеющая много общего с традиционными средневековыми миниатюрами, внезапно пересекается вертикальной цезурой, отделяющей Христа от остальных людей, окруживших воскресшего Лазаря. Изображение скалы призвано стать дополнительным акцентом в разделении композиции на две части, одна из

которых (с Лазарем) символизирует земную жизнь, а вторая (с Христом) — Небесное Царство. Бледный Лазарь стоит неподвижно, закутанный в белый саван, и именно это жуткое одеяние наводит на мысль, что его душа пока еще на пути из мира мертвых в мир живых, а то, что представил нам Джотто, — всего лишь ее брэнная оболочка... Одна из наиболее выразительных фресок падуанского цикла — „Поцелуй Иуды“. Согласно евангельской легенде, Иуда, один из учеников Христа, согласился предать своего учителя за тридцать серебряников и его поцелуй должен указать стражникам на Иисуса. На первом плане, в центре, спокойно стоит Христос, его обнимает Иуда, широкие складки плаща почти скрывают фигуру учителя. Их лица максимально приближены друг к другу. Тонкое прекрасное лицо Христа с высоким лбом и ясным взглядом, и

рядом — безобразный профиль предателя со злобными глазами под низким лбом. Джотто произвел смелый переворот в толковании этой сцены — подобно тому, как много позже это сделает Леонардо в своей „Тайной вечере“. „Иконная схема“ уступает место напряженному драматизму во всей его глубоко волнующей человечности. Вот Иуда вытягивает губы, чтобы поцеловать Христа. В ответ на это Христос смотрит ему прямо в глаза пристальным и многозначительным взглядом. Этот проникновенный и невыразимый словами взгляд вскрывает глубочайшие недра человеческой души. При этом Христос сохраняет исключительное спокойствие, хотя он, видимо, знает о предательстве ученика. Это спокойствие в соединении с ясным сознанием своей судьбы придает ему характер возвышенного героизма, настоящего стоического мужества.

▼ Поцелуй Иуды
(Пленение Иисуса)

1304—1306; 200х185 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя



Сцены жития Христова (III), Падуя — 1304—1306



▼ **Оплакивание Христа**
(Сцены жития Христова)

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя



„Оплакивание Христа“ принадлежит к числу наиболее зрелых композиционных решений Джотто. Джотто воспринимает событие смерти эпически, с чувством неизбежности свершившегося. „Оплакивание Христа“ — это сцена прощания с умершим горюющих о нем людей. Вся сцена задумана как единое целое. Художник ясным взглядом охватывает действие

и строит драматическую сцену, сопоставляя различные оттенки душевных переживаний. Узлом композиции служит прощание Богоматери, припавшей к телу любимого Сына. Она крепко обняла его голову и смотрит ему в лицо, как бы надеясь прочесть в нем последние признаки жизни. Это — отчаяние, не находящее ни слов, ни слез, ни жестов. Внешнему спокойствию Матери, ее безмолвному горю противо-

поставлено отчаяние Марии Магдалины, женщины, сжимающей заломленные руки, и всплеснувшего руками Иоанна, горе которых находит облегчение в слезах и в патетическом жесте. Этой группе соответствуют парящие наверху ангелы, они плачут и горюют. Как же они не похожи на безмятежного ангелочка, изображенного на фреске „Noli me tangere“, расположенной в этой же капелле... В „Оплакивании“ ангелы включены в эмоциональный строй сцены, так как несутся стремительным вихрем, в котором мы угадываем безудержное горе и отчаяние людей в их гиперболизированном выражении. Справа, у самого края картины — там, где стоят старец с полотенцем и чернобородый мужчина, — волна скорби несколько затихает. В этих фигурах нет ни безутешного отчаяния Марии, ни шумного изъясления печали Иоанна. В них сосредото-

чена приглушенная сдержанная грусть.

Фреска „Страшный Суд“ не типична для творчества Джотто. Сама тема обязывала художника создать сложную, переполненную персонажами композицию, что противоречило аскетичному стилю Джотто. В аду хозяйничает Сатана, нога и плечо которого заметны в правой части представленного здесь фрагмента. Он хватает грешников и обрекает их на адские муки. Фреска лишена обычной для Джотто экспрессии — может быть, за счет того, что композиция не четка, а фигуры грешников и служителей Сатаны изображены довольно схематично... Как бы то ни было, но по силе эмоционального воздействия это произведение Джотто уступает описанию ада, которое предложил миру великий Данте...



▲ **Страшный суд**
(Сцены жития Христова)
(фрагмент)

1304—1306;
1000x840 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя



◀ **Noli me tangere**
(Сцены жития Христова)

1304—1306; 200x185 см
фреска
Капелла Скровеньи,
Падуя

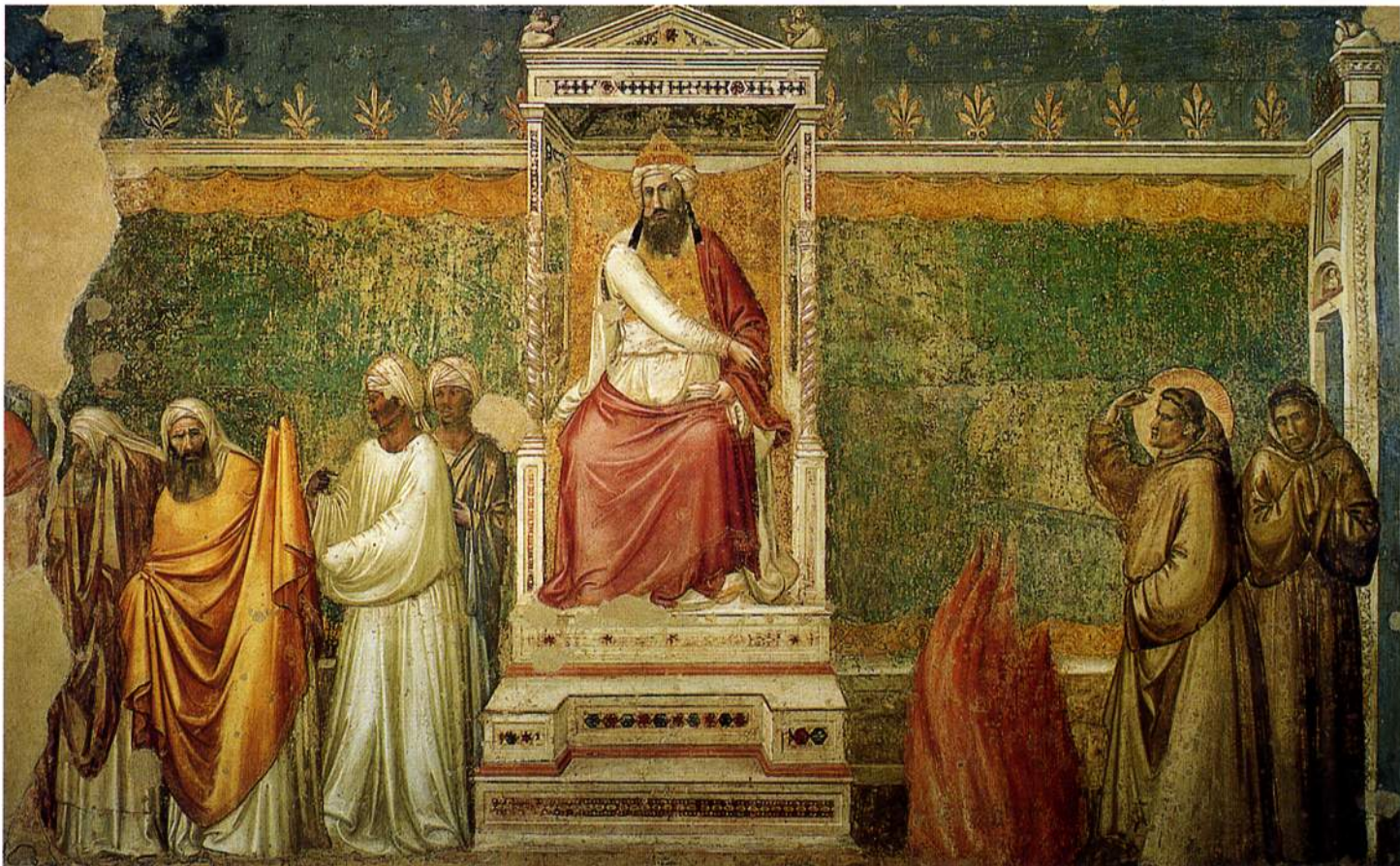
Сцены жития святого Франциска, Флоренция — 1325

„Сценами жития святого Франциска“ Джотто расписывает стены, а также арку над входом во флорентийском соборе Санта Кроче. По неизвестной причине покрытые в XVIII веке белой известью фрески были очищены и вновь открыты взору посетителей собора лишь в 1852 году. Несмотря на значительные повреждения, работа Джотто сохранила силу своей выразительности.

„Уверение в стигматах“ изображает скорбящих братьев, обступивших тело умершего Франциска. Их лица строги и печальны, однако не лишены индивидуальных черт. Скорее всего, работа над каждым из них, учитывая тщательность исполнения, заняла у мастера немало времени. Доподлинно известно, что лицо Иеронима, ученого лекаря, проверяющего стигматы, Джотто писал в течение трех световых дней. Цвета здесь нежные, спокойные, легко нюансированы, манера письма легкая, почти прозрачная. Горизонтальные линии композиции, определяемые положением гроба, пересекаются с вертикалями фигур монахов. Драматизм сцены достигает своего апогея, когда зритель внезапно обнаруживает единственную наклонную линию композиции — „брат“, расположившийся у изго-

ловья Франциска, поворачивает голову и устремляет взгляд наискосок и вверх: он увидел, как в виде светящегося шара душа святого отправляется на небеса... Потрясающей выразительностью при использовании простых приемов отличается фреска „Испытание огнем“, где святой Франциск демонстрирует силу своей веры египетскому султану Малиг Аль-Камилю и ступает босыми ногами в огонь. Персонажи фрески „Видение брата Августина и епископа“ епископ Ассизи и святой Августин — странник-калека с острова Гаргано — одинаково выразительны, но при этом наделены своими индивидуальными чертами.

В XVIII веке итальянский писатель Делла Валле, многие годы своей жизни посвятивший изучению творчества Джотто, так писал о его значении в истории искусства: „Из-под его кисти выходили настолько прекрасные и утонченные шедевры, что ни один из его учеников и последователей (до появления Мазаччо) не смог не только превзойти его, но даже и сравниться с ним. Благодаря Джотто композиция стала более совершенной, пространство — глубоким, рисунок — спокойным, а цвет — нежным. Античная помпезность и надуманность уступила место реалистическому восприятию действительности“.





▲ Уверение в стигматах (Сцены жития св. Франциска)

1325; 280x459 см
Капелла Барди, собор Санта Кроче, Флоренция

“ Чимабуэ был
Микеланджело той
эпохи, а Джотто был
ее Рафаэлем ”

Г. Делла Валле, 1785



◀ Испытание огнем перед султаном (Сцены жития св. Франциска)

1325; 280x459 см
Капелла Барди, собор Санта Кроче, Флоренция

▲ Видение брата Августина и епископа (Сцены жития св. Франциска)

1325; 280x459 см
Капелла Барди, собор Санта Кроче, Флоренция

Джотто — провозвестник классической перспективы

Флоренция процветает. Разбогатевшие граждане возводят фамильные храмы, оформлением которых занимаются художники. Именно увеличившийся объем работ, уважительное отношение к их работе и внутрицеховая конкуренция раскрепостили средневековых мастеров и заставили их пересмотреть каноны византийского и романского искусства, а также задаться вопросом: каким образом и в какой мере искусство должно отображать действительность?

Проблема воссоздания трехмерного пространства возникла, пожалуй, одновременно с самой живописью. Уже древние греки и римляне, работая над театральными декорациями, пытались найти решение этого „пластического ребуса“.

ПЕРСПЕКТИВА В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Для византийского искусства характерна динамичная развнутая перспектива, которая создается при помощи наклонных линий и сочетания многих точек зрения. Подобный вид перспективы доминирует в живописи позднего средневековья и в романском искусстве. Художники замечали, что изображенное при помощи этого приема пространство не соответствует действительности, оно — абсолютно нереально.

Здесь необходимо сделать важное отступление. Византийское искусство соответствовало потребностям неграмотных верующих — тех, которые не способны самостоятельно изучать Святое Писание. Поэтому искусство Византии представляло собой некую условную систему знаков и символов, размещенных в мистическом пространстве, полностью лишенном

реалий жизни. Идеализированные святые, лики которых похожи друг на друга, как две капли воды, отличаются неподвижностью и отстраненностью от земных забот. Мозаики, покрывающие своды и стены византийских храмов, изобилуют подобными статичными персонажами, среди которых иногда встречаются довольно суровые лица с нахмуренными бровями — это чуть ли не единственная вольность в изображении святых (хоть как-то отражающая их эмоции), которую могли позволить себе художники того времени. Такого типа живопись имеет характер назидательной строгости и абсолютно не соответствует самым элементарным, пусть даже формальным, требованиям реализма, к которым принадлежит, кроме прочих, и принцип перспективы. В конце XIII века Джотто — скорее интуитивно, нежели обдуманно — впервые намечает в своих произведениях элементы классической перспективы. В процессе работы над фреской „Изгнание демонов из Арещо“ Джотто впервые в истории живописной ком-



Симоне Мартини: Святой Франциск из Ассизи (фрагмент)

ок. 1320—1325;
Базлика Св. Франциска,
верхняя церковь, Ассизи

Симоне Мартини
(ок. 1280/85—1344)
из Сиены пользовался
открытиями Джотто
в фресках, посвященных
святому Франциску
из Ассизи

Собор Санта Мариа Новелла во Флоренции

Кафедральный собор Флоренции знаменит большим деревянным распятием работы великого Джотто. Фасад собора был оформлен в XV веке





“ Благодаря своему таланту и постоянным опытам он превзошел не только мастеров своего времени, но и всех иных, творивших до него ”

Леонардо да Винчи

«Пьетро Каваллини: Принесение во храм

ок. 1296
мозаика
Собор Санта Мариа
ин Трастевере, Рим

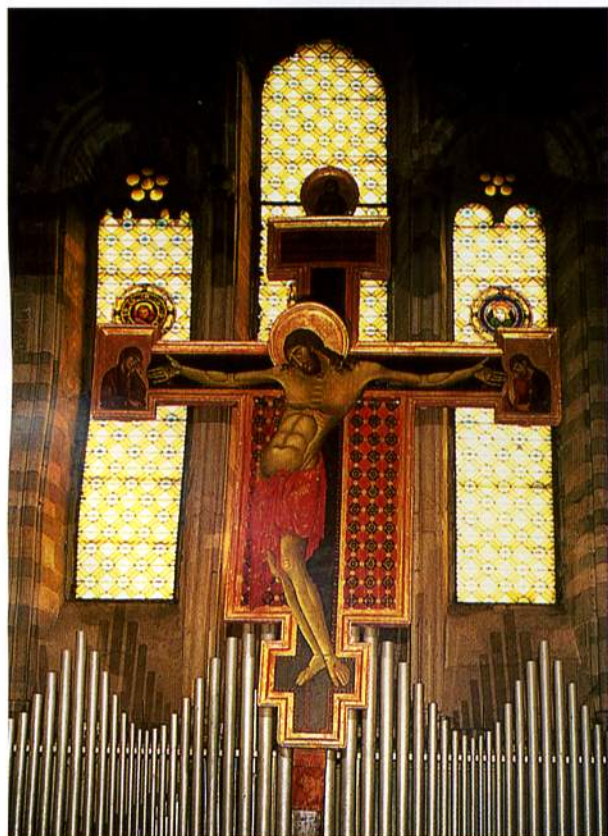
В своих поздних работах Каваллини соединяет элементы традиционного византийского искусства с новаторскими идеями Чимабуэ и Джотто

позиции выбирает единственную точку зрения (иногда называемую пунктом наблюдения или точкой созерцания) и этим совершает в искусстве настоящий переворот! Причем художник наверняка не отдаст себе отчет в том, какой эпохальный характер имеет его открытие и какое влияние оно будет иметь не только на со-

временных ему художников, но и на последующие поколения живописцев. А ведь и Каваллини (1250—1330), и позже Мазаччо (1401—1428) успешно использовали его опыт. Да и Чимабуэ — учитель Джотто — проводил эксперименты с объемным (читай — трехмерным) изображением фигур, однако не осмелился зайти так далеко, как его гениальный ученик.

ЧИМАБУЭ: НАЧАЛО РЕФОРМАЦИИ В ЖИВОПИСИ

Выдающийся представитель византийской школы Ченни ди Пепе, известный под именем Чимабуэ (ок. 1240 — ок. 1302), принадлежит к числу известнейших художников Сред-



▲ Чимабуэ: Распятие

ок. 1265; 341x964 см
дерево, масло
Собор Сан Доменико, Арrezzo

Скорее всего, именно творчество Пизано — итальянского художника начала XIII века — вдохновило Чимабуэ на создание этого произведения

Чимабуэ: Мадонна с ангелами (Маэста)

не датировано; 427x280 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Творчество Чимабуэ тяготеет к канонам византийской живописи



невскова — предшественников Джотто ди Бондоне. Это именно Чимабуэ впервые наделяет изображаемых им святых вполне человеческими чертами, делая их образы понятнее и ближе всем без исключения верующим. Это именно он изображает библейские сцены настолько искренне и выразительно, что они кажутся заново переосмысленными и потому вызывают изумление у его современников. Чимабуэ впервые пытается придать изображению объем. Запечатленные им складки на одежде некоторых святых выглядят так достоверно, что с трудом верится, будто они созданы около восьми столетий назад. Манера письма, выработанная учителем Джотто, была легкой и стремительной, что выгодно отличало его от современников. По мнению исследователей, на творческое становление Чимабуэ оказал большое влияние некто Пизано из Пизы. Нам не известны ни даты его рождения, ни смерти, известно лишь, что он творил в период с 1229 по 1254 год в Ассизи, где с его работами, скорее всего, и познакомился молодой художник... Первый настоящий шедевр Чимабуэ — „Мадонна с ангелами“. Интересно, что художник долгое время прятал эту работу от посторонних глаз и решился вынести ее на всеобщее обозрение лишь во время визита во Флоренцию короля Неаполя (между прочим, родного брата французского короля Людовика). Восхищение, которое вызвала работа Чимабуэ у зрителей, не поддается описанию: публичное ее представление превратилось в настоящий праздник. В память об этих событиях район Флоренции, где они происходили, до сих пор носит название „Квартал Радости“... Живописный талант Чимабуэ полностью раскрылся лишь в Ассизи, где художник работал над оформлением собора Святого Франциска. Фрески, которыми он расписал свод, представляют портреты евангелистов; сцены из жизни Марии, путешествие апостолов, Апокалипсис, а также Распятие Чимабуэ изобразил на стенах. Последние работы художника, без сомнения, кроют в себе черты стиля Джотто... Об учителе и его гениальном ученике упоминает Данте в „Божественной комедии“: „Кисть Чимабуэ славилась одна, а ныне Джотто чествует без лести, и живопись того затемнена...“ (Чистилище, Песнь XI).

ПОЭТ ИЗ ФЛОРЕНЦИИ

Никому не известно, встречались ли когда-нибудь Данте и Джотто. Об этом нет ни одного свидетельства современников, ни одного исторического документа. Но тот факт, что оба великих деятеля искусства знали о существовании друг друга, не подлежит сомнению. Данте не раз упоминает Джотто в своих поэмах — точно так же художник представляет поэта в своих работах. Данте Алигьери родился в 1265 году. Его появление на свет произошло перед появлением кометы. „Она блеснула ярким светом на Востоке, задержалась посредине неба, а ее блестящая коса светилась на западной стороне; ее было видно три месяца“, — пишет поэт. Еще ребенком Данте узнал, что такое любовь. Впервые он увидел прекрасную Беатриче на майском празднике. Бис — так звучит уменьшительно ее имя — было 8 лет, а Данте — 9. Это первое чувство сыграло решающую роль в будущей судьбе художника. К сожалению, Беатриче и Данте должны были вступить в брак с теми, кого еще в детстве им в качестве супругов выбрали роди-



тели. Но их любовь не остывает. Когда в 1290 году Беатриче преждевременно умирает, Данте решает написать для нее „то, чего еще никто не писал о женщине“. Эта искренняя песнь, посвященная Беатриче, станет шедевром мировой литературы, гимном любимой женщине, актуальным во все времена...

Буржуазное развитие Италии настоятельно выдвигало задачу объединения страны. На этой почве происходила ожесточенная борьба двух партий: гвельфов — поборников объединения под властью римского Папы и гибеллинов — сторонников германского императора. Данте, по традиции своей семьи, состоял в партии гвельфов. В 1300 году она раскололась на так называемых „черных“ и „белых“ (названия — по цвету гербов двух семейств). Кроме сложной борьбы социально-экономических интересов, толчком к расколу послужили интриги Папы Бонифация VIII: он задумал полностью подчинить себе Флоренцию, сделав своего родственника ее властителем. „Черные“ поддерживали Папу, „белые“ (в том числе и Данте), яростно восстали против его намерений. Данте присоединяется к горожанам, отстаивающим свободу „город-республики“. Однако силы не равны: „белые“ терпят поражение. В 1302 году Данте выдворяют из Флоренции. Поэт больше никогда не вернется в родной город и умрет на чужбине в 1321 году.

▲ Мастерская Джотто: Портрет Данте (фрагмент фрески „Рай“)

Дворец Барелло, Флоренция

Смерть помешала Джотто завершить портрет Данте на фреске...





▲ **Бернардо
Дадди:
Благовещение**

не датировано; 43x70 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Влияние Джотто и его
попечителей сказалось на
творчестве
флорентинского
художника Бернардо
Дадди (ок. 1280—
1348)

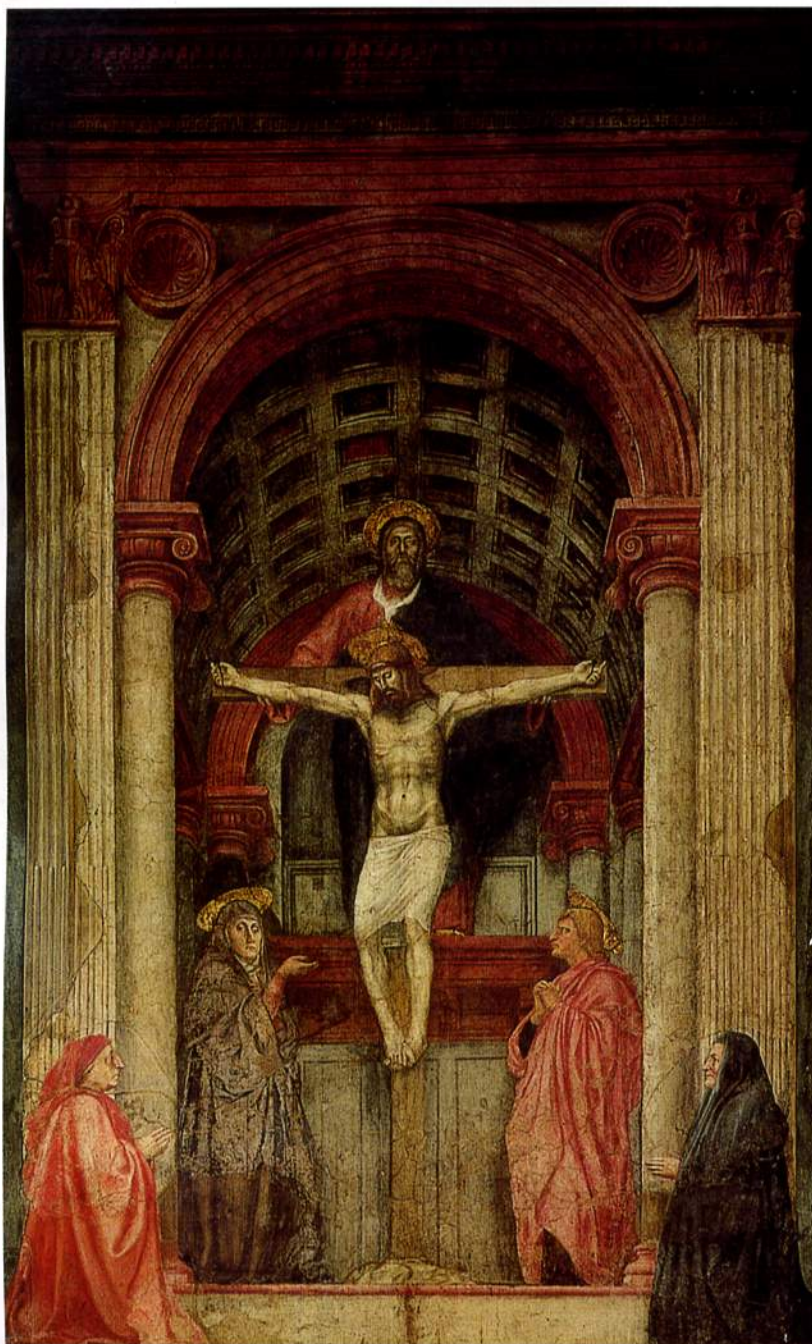
◀ **Иллюстрации
к первому
изданию „Ада“
Данте**

ок. 1313
Ватиканская
библиотека, Рим

В XXXI песне „Ада“
поэты Данте и
Вергилий попадают в
колодез гигантов

**Мазаччо: ▶
Троица**

ок. 1426—1428;
667x317 см
Собор Санта Мариа
Новелла, Флоренция



ГДЕ МОЖНО УВИДЕТЬ РАБОТЫ ДЖОТТО

ФРАНЦИЯ
ПАРИЖ • Лувр
СТРАСБУРГ • Музей изящных искусств

ГЕРМАНИЯ
БЕРЛИН • Государственный музей,
Национальная галерея
МЮНХЕН • Альте Пинакотек

США
БОСТОН • Музей Гарднер
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен
ВАШИНГТОН • Национальная галерея
искусств

ВЕНГРИЯ
БУДАПЕШТ • Музей изобразительных
искусств

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ
ЛОНДОН • Национальная галерея

ИТАЛИЯ
АССИЗИ • Базилика св. Франциска
БОЛОНЬЯ • Национальная Пинакотекка
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици, Собор
Санта Мариа Новелла, Собор Санта
Кроче, Собор Сан Феличе ди Пьяче,
Дворец Баргелло
ПАДУА • Капелла Скровеньи, Музей
Чивико
РИМИНИ • Тьемпо Малестяно
РИМ • Ватиканский музей, Латеранская
базилика Сан Джованни

ПИОНЕРЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

После смерти Джотто итальянское искусство окончательно порывает с византийской традицией. В живописи происходят поистине революционные преобразования. Около 1415 года архитектор Брунеллески (1377—1446) пробует на двух маленьких досках представить городские виды Флоренции в перспективе. К сожалению, эта работа не сохранилась до наших времен, однако остались свидетельства современников архитектора о том, какой эффект она произвела на художников его эпохи. Чуткий ко всему новому и прогрессивному, Мазаччо (1401—1428), прославившийся своими смелыми экспериментами в области живописи, пишет „Распятие“ для собора Санта Мариа Новелла, опираясь на опыт Брунеллески и используя принципы перспективы, намеченные еще Джотто в его падуанских фресках. Окончательно же определит правила линейной перспективы, основываясь на принципах оптики, другой великий итальянец — Леонардо да Винчи (1452—1519).

ДЖОТТО (1267—1337)

Джотто родился в тосканской провинции около 1267 года, в бедной крестьянской семье, а умер в 1337-м, во Флоренции, став богатым, признанным художником. Реформатор итальянской живописи, Джотто открыл новый этап в истории живописи всей Европы и явился предтечей искусства Возрождения. Его историческая миссия определяется преодо-

лением средневековых византийских традиций. Джотто создал облик мира, адекватный реальному по своим основным свойствам — материальности и пространственной протяженности. Используя ряд известных в его время приемов — угловые ракурсы, упрощенную, так называемую, античную, перспективу, он сообщил живописному пространству иллю-

зию глубины, ясность и четкость структуры. Одновременно он разработал приемы тональной светотеневой моделировки форм при помощи постепенного высветления основного, насыщенного красочного тона, что позволило придать формам почти скульптурную объемность и в то же время сохранить сияющую чистоту цвета, его декоративные функции.



◀ Мадонна (фрагмент
„Вознесения“)

ок. 1304—1306; 200х185 см; фреска
Капелла Скровени, Падуя