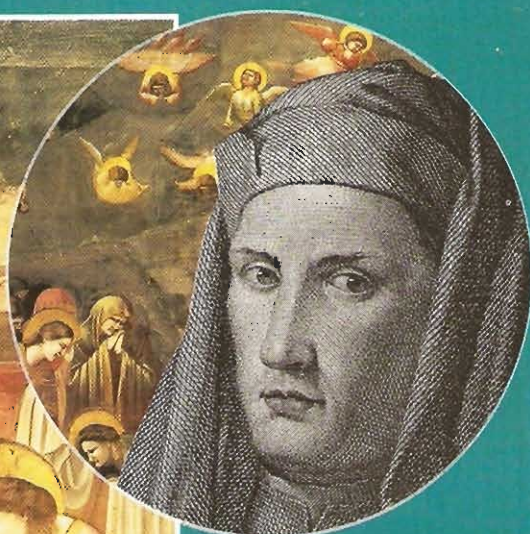
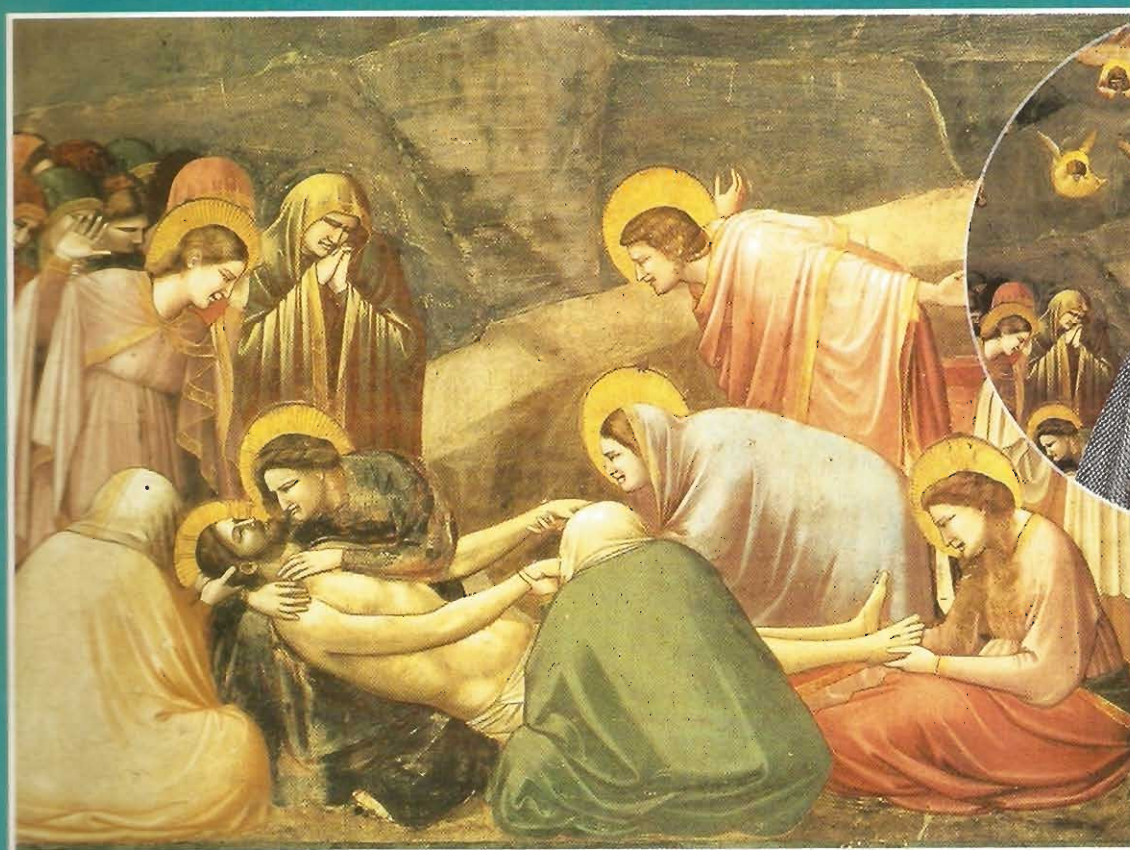


Художественная ГАЛЕРЕЯ

41

ДЖОТТО

Полное собрание работ всемирно известных художников



Джотто являл собой тип ренессансного человека

В «Евангелии от Джотто» действуют живые люди

Шедевр «Оплакивание Христа» (1303—06) — в деталях

GIOTTO

Художественная ГАЛЕРЕЯ ДЖОТТО

Содержание

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

ВСТРЕЧА У ЗОЛОТЫХ ВОРОТ (1303—06)

БЕГСТВО В ЕГИПЕТ (1303—06)

ПОЦЕЛУЙ ИУДЫ (1303—06)

МАДОННА ВО СЛАВЕ (ОК. 1310)

Шедевр 14

ОПЛАКИВАНИЕ ХРИСТА (1303—06)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

ПРОПОВЕДЬ ПТИЦАМ (1296—1304)

БРАК В КАНЕ (1304—05)

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ (1304—05)

ИСПЫТАНИЕ ОГНЕМ (1320—30)

Музеи мира 30

«Художественная
галерея» №41, 2005

Издатель и учредитель:

De Agostini UK Ltd.,
Griffin House,
161 Hammersmith Road,
London, W6 8SD, UK

Адрес редакция:

123298, г. Москва,
ул. Маршала Бирюзова,
д. 1, офис 15

Главный редактор:

А. Панфилов

Печать:

Юнивест-Маркетинг,
Киев, Украина

Тираж: 120 000 экз.

Распространение

в России:

ЗАО «Издательский дом
«БУРДА»

Сведения о подписке,
а также любую другую
интересующую Вас
информацию о серии
«Художественная галерея»
Вы можете получить по
телефону (0852) 45-07-77

Разрешение

на распространение:

№ 27/5-12-5711/21-2559л
от 14.04.2004

© 2005 De Agostini UK Ltd.

ISBN 0-7489-7465-2 (серия)
ISBN 0-7489-2352-7

Цена свободная

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: Капелла дель Арена, Падуа/Жирадон/Художественная библиотека Бриджмена, (врезка) Халтон 18-ти; 3: (центр) Лувр, Париж/АКГ, Лондон/Эрик Лессинг, (низ, прав) Скала; 4: Библиотека Маркиана, Венеция/Художественная библиотека Бриджмена; 5: (верх) Галерея Уффици, Флоренция/АКГ, Лондон, (низ) Галерея современного искусства, Флоренция/АКГ, Берлин/С. Доминик; 6/11: Капелла дель Арена, Падуа/Художественная библиотека Бриджмена; 12/13: Галерея Уффици, Флоренция/Картинная библиотека ДеА; 14: (центр, прав) Лувр, Париж/Художественная библиотека Бриджмена, (низ) Национальный музей Прадо, Мадрид/АКГ, Лондон; 15: (верх) Капелла дель Арена, Падуа/Художественная библиотека Бриджмена, (низ) Церковь Сан-Франческо, Ассизи/Картинная библиотека ДеА; 16/17 и 19: Капелла дель Арена, Падуа/Жирадон/Художественная библиотека Бриджмена; 20: (низ, лев) Церковь Санта-Мария Новелла, Флоренция/Картинная библиотека ДеА/Дж. Ниматалла, (низ, прав) Собор Малатестиано, Римини/Художественная библиотека Бриджмена; 21: (все) Церковь Сан-Франческо, Ассизи/Художественная библиотека Бриджмена; 22: (все) Капелла дель Арена, Падуа/Художественная библиотека Бриджмена; 23: Музей Хорне, Флоренция/Художественная библиотека Бриджмена; 24: (лев) Музей дель Опера делла Метрополитана, Сена/Скала, (прав) Художественная библиотека Бриджмена; 25: (центр) Капелла Барди, Церковь Санта-Кроче, Флоренция/Художественная библиотека Бриджмена, (верх, прав) Капелла Перуцци, Церковь Санта-Кроче, Флоренция/Художественная библиотека Бриджмена; 26: Церковь Сан-Франческо, Ассизи/Картинная библиотека ДеА; 27/28: Капелла дель Арена, Падуа/Картинная библиотека ДеА; 29: Капелла Барди, Церковь Санта-Кроче, Флоренция/Скала; 30: (верх) Капелла дель Арена, Падуа/Скала, (низ) Капелла дель Арена, Падуа/АКГ, Лондон/Камерасфотто; 31: (верх, лев) Капелла дель Арена, Падуа/АКГ, Лондон/Камерасфотто, (верх, прав) Капелла дель Арена, Падуа/Картинная библиотека ДеА, (низ лев, низ прав) Капелла дель Арена, Падуа/Художественная библиотека Бриджмена.

Первооткрыватель

Джотто, смело порвав со средневековыми художественными канонами, явился первооткрывателем «материков» западноевропейской живописи. Вместе с тем многое в его жизни до сих пор остается тайной.

Джотто ди Бондоне родился приблизительно в 1270 году. Считается, что это событие произошло в селении Колле ди Веспиньяно, расположенном в 15 милях к северо-востоку от Флоренции. Впрочем, все это (и дата, и место рождения) никак не документировано и является результатом довольно произвольных искусствоведческих «подсчетов» и «разысканий».

Первым биографом художника стал Джорджо Вазари (1511–1574), написавший легендарные «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», — нашлось место в этой книге и «жизнеописанию» Джотто. Но, имея в виду временную «отдаленность» момента появления этого текста от джоттовской эпохи, не приходится удивляться тому, что это добросовестное, говоря нынешним языком, исследование грешит неточностями.

Вазари утверждает, что Джотто родился в 1276 году. «Джоттоведение» между тем располагает одним важным источником, косвенно указывающим на иную временную «привязку» этого события. Это хроники (любопытный нюанс — они написаны в стихотворной форме), составленные около 1373 года Антонио Пуччи, правителем Флоренции и одновременно поэтом-любителем, который замечает в них, что художник умер в возрасте 70-ти лет. Зная при этом точную дату смерти Джотто (январь 1337 года), несложно установить, что живописец должен был родиться в 1266-м или 1267 году. Судя по всему, Пуччи был лично знаком с Джотто. С его свидетельством соглашается большинство современных исследователей. На всякий случай, мы лишь несколько округляем полученную цифру, дополнительно страхуясь и спасительным словом «около».

Надеяться на отыскание каких-то новых документальных источников, касающихся жизни Джотто, вряд ли стоит — все соответствующие архивы давно изучены. Но и те источники, что вошли в научный обиход, не слишком информативны. Большинство сохранившихся бумаг — это всего лишь копии договоров о купле-продаже имущества, так или иначе имеющие отношение к Джотто. Таким образом, историю детства и юности художника нам придется реконструировать исключительно на основе традиционных «сюжетов», записанных спустя много лет после его смерти. И, в конечном счете, вновь обращаться за фактами (которые во многом проверить невозможно) к тому же Вазари.

Вазари писал, что отцом художника был некий «Бондоне, хлебопашец и



Портрет Джотто, взятый с картины Паоло Уччелло «Пять мастеров флорентийской живописи» (ок. 1450).

Дом в Колле ди Веспиньяно, в котором, по некоторым данным, родился Джотто.





Рукописная копия «Божественной комедии» Данте (ок. 1320), в которой упоминается о громкой славе Джотто.

Простые подсчеты показывают, что в ученики к Чимабуэ Джотто попал примерно в 1280 году. Последующие двадцать лет его жизни вновь «ускользают». Первые более или менее достоверные сведения о нем относятся к 1301 году, когда, согласно сохранившемуся документу, художник приобрел в собственность земельный участок в центре Флоренции.

Наиболее распространенная версия: Джотто работал все эти «темные» годы вне Флоренции. Гиберти и Вазари уточняют географию его странствий, называя в качестве остановок Ассизи, Авиньон, Феррару, Неаполь, Рим, Падуя, Равенну, Верону и еще несколько городов. Так ли это? Ответить на вопрос трудно, так как ни одна из работ этого времени до нас не дошла.

Самыми ранними из произведений, приписываемых кисти Джотто, считаются фрески, выполненные им для капеллы дель Арена в Падуе. К слову, ни одна из этих фресок не подписана художником. Его авторство подтверждается двумя независимыми литературными источниками, датированными приблизительно 1313 годом. В одном источнике говорится, что возведение капеллы началось в 1303 году и что фрески были выполнены Джотто к моменту окончания строительства. Другой документ свидетельствует, что Джотто работал в капелле дель Арена приблизительно в 1303–06 годах.

Уже в 1307 году Джотто — во Флоренции. Его присутствие в городе можно считать доказанным и еще на протяжении 15-ти лет: с 1311-го по 1326 год. К этому времени относится несколько документов, рассказывающих нам о материальных приобретениях художника или вложении им денег в различные предприятия. Так, в 1318 году он подал судебные иски как минимум на шестерых человек, которым ссужал в долг деньги. Именно в этом году он отказался от услуг адвокатов, передав ведение финансовых дел своему сыну Франческо.

Тоже, кстати, факт говорящий. Право ведения финансовых дел тогда имели лица, которым исполнился 21 год. То есть сын у Джотто должен был родиться не позже 1297 года. Разворачивая логическую цепочку, приходим к выводу, что в первый раз женился художник где-то в середине 1290-х годов. Почему — в первый? Потому что известно, что всего у него было две жены (и восемь детей).

Джотто, по утверждению Джованни Боккаччо (1313–1375), был человеком хорошо воспитанным, умным и доброжелательным. Автор «Декамерона» упоминает также о том, что красотой он не отличался (скорее — уродливостью).

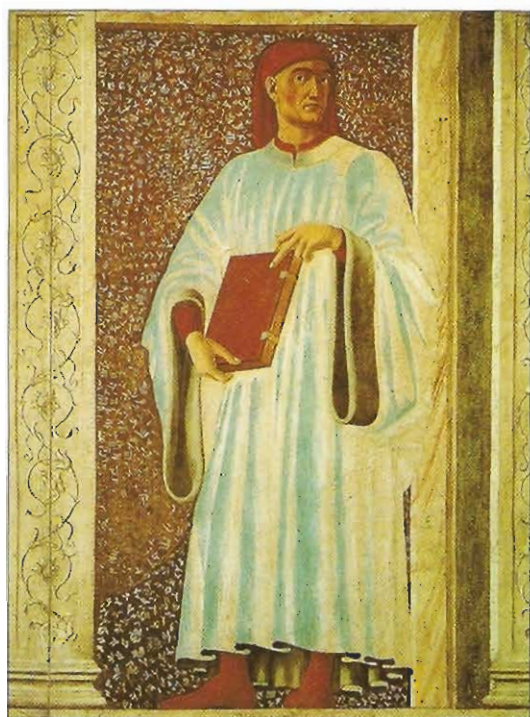
Согласно Вазари, помимо работы в различных городах Италии, Джотто выполнил ряд заказов Папы Римского Климента V в Авиньоне (Франция), куда тот в 1309 году перенес папскую резиденцию (впрочем, некоторые ученые говорят, что это был вовсе не Климент V, а Бонифаций VIII). Как бы то ни было, ни одна из «многих прекрасных картин и фресок», созданных, по утверждению Вазари, Джотто в Авиньоне (а также в «некоторых других местах Франции»), не сохранилась.

Подобная ситуация складывается и с произведениями художника, относящимися ко времени его службы

человек простой». Сам Джотто, росший смышленным мальчиком, по обстоятельствам жизни с десяти лет пас овец. Трогательная история о юном пастушке впервые встречается в рукописи скульптора Лоренцо Гиберти (1378–1455). По словам автора, однажды маленького Джотто, рисовавшего овцу на камне, заметил проходивший мимо художник Джованни Чимабуэ. Рассмотрев как следует рисунок, он тут же отправился вместе с мальчиком к его отцу, умоляя того отдать сына к нему в ученики.

К подобным рассказам следует относиться с очень большой осторожностью (они часто возникают в биографических «апокрифах», посвященных судьбам великих мастеров), хотя, вполне возможно, Гиберти поведал нам истинное происшествие. Во всяком случае, Джотто действительно был подмастерьем у знаменитого флорентийского художника Чимабуэ. Более того, многие современники называли Джотто его прямым преемником. Об этом, в частности, говорится в «Божественной комедии» (законченной около 1320 года), где Данте пишет о том, что «Чимабуэ считал себя богом в живописи, но теперь это место занял Джотто, и слава первого быстро угасла».

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ



«Портрет Боккаччо» работы Андреа дель Кастаньо (ок. 1450).

К 1334 году Джотто возвратился во Флоренцию. В апреле этого года городской Совет назначил его главным архитектором города и руководителем строительства собора Санта-Мария дель Фьоре. Насколько нам известно, до этого он никогда не занимался архитектурой, однако в те времена считалось, что хороший художник или скульптор вполне может справиться и с такого рода работой. В документе, проливающим свет на это назначение, имеется эмоциональный пассаж, выражающий радость по поводу возвращения Джотто во Флоренцию (еще один штрих, характеризующий его репутацию). Художник спроектировал кампанилу (колокольню) собора, но возвели ее уже после его смерти, последовавшей в самом начале 1337 года. Похоронили художника в его детище — Кафедральном соборе Санта-Мария дель Фьоре, — что означало по тем временам признание его величайших заслуг перед городом.

Картина «Чимабуэ и Джотто», написанная Луиджи Сабателли (1772–1850), иллюстрирует полулегендарную историю встречи двух великих художников.

(1328–1333) при дворе неаполитанского короля Роберта Анжуйского. Нюанс, проясняющий социальный статус Джотто: в Неаполе его встретили с почестями, отдавая комнаты рядом с покоями короля, положив солидное жалование и даровав право иметь собственных слуг.



Ок. 1270 Родился в Казале ди Веспиньяно, неподалеку от Флоренции.

Ок. 1280 По всей видимости, становится учеником Джованни Чимабуэ. По некоторым данным, окончив обучение, в течение 20-ти лет работает в различных городах Европы — Авиньоне, Ферраре, Неаполе, Падуе, Равенне, Риме, Вероне и некоторых других.

1297 Пишет фрески цикла «Жизнь святого Франциска» для церкви Сан-Франческо в Ассизи.

1301 Этим годом датируется самый ранний дошедший до нас документ, касающийся жизни Джотто и подтверждающий приобретение им земельного участка в центре Флоренции.

Ок. 1303 Начинает работу над фресками в капелле дель Арсна, в Падуе.

1307 Документально подтверждено, что в этом году Джотто был во Флоренции.

1311 Становится членом флорентийской гильдии художников.

Ок. 1312 Работает над распятием для церкви Санта-Мария Новелла (Флоренция).

1313 Джотто подает судебные иски как минимум на шестерых человек, задолжавших ему деньги.

1318 Сын художника, Франческо, становится его деловым агентом.

1328 В качестве придворного художника поступает на службу к неаполитанскому королю Роберту Анжуйскому.

1334 Назначается главным архитектором Флоренции, а также руководителем строительства собора Санта-Мария дель Фьоре и городских укреплений.

1335 Работает в Милане по приглашению местного правителя Аццоне Висконти.

1337 Умирает в январе этого года в возрасте приблизительно 70 лет.

Встреча у Золотых Ворот

(1303–06)

198 x 183 см

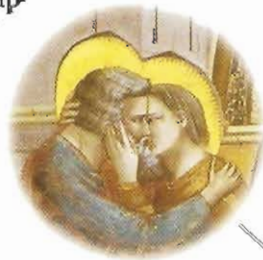
Капелла дель Арена, Падуя

Расположение фресок, написанных Джотто в капелле дель Арена, не противоречит средневековой традиции украшения храмов, но художник совершенно по-новому интерпретирует евангельскую историю, представляя ее в виде последовательного рассказа о жизни рода. Начинается этот рассказ с истории Иоакима и Анны, родителей Девы Марии. Иоаким и Анна были благочестивыми людьми, однако их брак долгое время оставался бездетным. Согласно канонам иудаизма, отсутствие детей являлось

признаком неодобрения брака со стороны Бога. В конце концов, Иоакиму пришлось покинуть Иерусалим. Когда Анна достигла зрелого возраста, явившийся ей ангел сообщил, что она забеременеет и родит ребенка, «имя которого прогремит по всей Вселенной». С той же новостью небесный посланник навещал и жившего в изгнании Иоакима. После этого Иоаким поспешил в Иерусалим. Момент его встречи со своей женой (эта встреча произошла у Золотых Ворот, ведущих в город) и запечатлел Джотто на своей фреске.

Радостная встреча

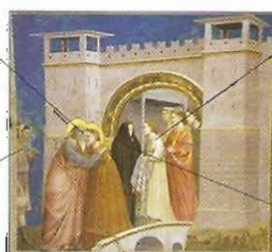
Анна нежно прикасается к щеке Иоакима. На фоне уменьшенных в масштабе архитектурных деталей фигуры выглядят укрупненными — этим приемом художник будет пользоваться и в дальнейшем, сделав его своеобразной «визитной карточкой» своего творчества.



За Анной следует молодая служанка — ее лицо сияет от радости. Позади служанки написаны три женщины, заинтересованно наблюдающие за тем, что происходит у ворот.



Слева мы видим фигуру пастуха, сопровождавшего Иоакима в Иерусалим. Он держит в руках корзинку с пожитками Иоакима.



Женщина в черном прикрывает свое лицо покрывалом. Происходящее, несомненно, занимает ее, но она словно стыдится собственного любопытства.





GIOTTO

Бегство в Египет

(1303–06)

198 x 183 см

Капелла дель Арена, Падуя

Эта сцена повествует нам о событии, относящемся к раннему детству Христа. Вскоре после рождения Иисуса ангел сообщил во сне его отцу, Иосифу, что семейство должно бежать в Египет. Ирод, царь иудейский, которому сказали, что в Вифлееме родился мальчик, призванный стать «царем иудейским», в страхе приказал истребить всех младенцев в возрасте до двух лет, родившихся в этом городе и его окрестностях. Этот евангельский сюжет (и собственно бегства в Египет, и самого избиения младенцев) был необыкновенно популярен

в европейской церковной живописи. У Джотто бегство менее всего похоже на бегство в прямом значении этого слова; перед нами – величественная процессия, чинно и неторопливо следующая через каменистую пустыню. Джотто умел писать животных так же искусно, как и людей, о чем свидетельствует изображенный на этой фреске ослик. Композиция картины имеет пирамидальную форму, основой которой является ослик, а вершиной – фигуры Богородицы и Младенца Иисуса, как бы «вписанные» в очертания каменистого холма.

Движение

Строгий взгляд Богородицы бросается в глаза: для Нее это путешествие – исполнение высокого долга. Иисус изображен с густыми волосами на голове – эта деталь указывает на то, что после предыдущей сцены, где Младенец был написан практически безволосым, прошло определенное время.



В верхнем правом углу, указывая путь Святому Семейству, летит ангел. Джотто показывает лишь верхнюю часть его тела, выступающую из облака (это – устойчивое правило для всех фресок капеллы дель Арена).



Три сына Иосифа от его первого брака помещены в левом углу картины. Фигура последнего из них срезана краем фрески. Тем самым в композицию внесен динамизм – зрителю кажется, что этот молодой человек как бы на его глазах «входит» в пространство картины.



Шествие возглавляет Иосиф. Ему сопутствует женщина в темных одеждах – вероятно, это Саломея, повивальная бабка, взявшаяся сопровождать Деву Марию (как и три сына Иосифа, Саломея не упоминается в Библии в связи с бегством в Египет).





GIOTTO

Поцелуй Иуды

(1303–06)

198 x 183 см

Капелла дель Арена, Падуя

В ряде сцен, запечатленных на фресках в капелле дель Арена, Джотто достигает драматического эффекта, близко сводя лица двух персонажей. В данном случае этот прием позволяет ему добиться потрясающего художественного эффекта. Иуда, целуя Христа, предает Его тем самым в руки тех, кто пришел арестовать Спасителя. Лицо Иисуса при этом остается удивительно спокойным: это единственная область покоя в самом центре эмоциональной бури. Лицо Иуды выглядит демоническим, что напоминает слова Евангелия о том, что предать Христа его побудил вселившийся в него дьявол.

Верхняя часть фрески, к сожалению, плохо сохранилась – многие детали вооружения стражников рассмотреть уже невозможно. Связано это с тем, что оружие Джотто писал в технике сухой фрески, не отличающейся прочностью. Джорджо Вазари в своей книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» называет сухую фреску «ужасным изобретением», свидетельствуя при этом, что многие художники пишут мелкие детали именно таким способом.

Точность характеристик

Святой Петр в ярости бросается на пришедших и отсекает мечом ухо одному из них. Эта деталь упоминается во всех четырех Евангелиях.



Справа изображен первосвященник, указывающий на Христа, но при этом «державший дистанцию» — он одновременно и страшится Христа, и брезгает приближаться к Иуде, продавшему Учителя за тридцать сребренников.



Великолепно написан плащ Иуды, подчеркивающий стремительное движение предателя. Смелые линии плаща резко контрастируют с изломанными складками на плаще первосвященника, выдающими его неуверенность и страх.



Между головами Иисуса и Иуды Джотто помещает глаза и носы двух явно смущенных римских воинов.



GIOTTO

Мадонна во славе (Мадонна Онъиссанти)

(ок. 1310)

325 x 204 см

Галерея Уффици, Флоренция

Это единственный сохранившийся алтарный образ, созданный Джотто. Картина получила свое название в честь церкви Онъиссанти (Всех Святых) во Флоренции. Первое упоминание об этой работе относится к 1418 году. В документе четко указано, что это работа Джотто. В церкви Онъиссанти картина оставалась до 1810 года, после чего ее перевезли в галерею Академии. Еще спустя век с небольшим, в 1919 году, она «переехала» в галерею Уффици, где хранится и сейчас, в зале, в частности, с не менее знаменитой «Мадонной Святой Троицы» (ок. 1280) Чимабуэ. Величественный образ Чимабуэ написан преимущественно в византийском стиле – с плоскими аскетическими фигурами святых, лишенными каких-либо эмоций и выглядящими почти безжизненно. Не то у Джотто. Его герои – объемны; кроме того, они полны жизни и даже «живости», что вовсе не умаляет их божественного величия. Сохраняя традиционную композицию, Джотто достигает большей убедительности пространственного построения. Мария облачена в простые одежды – они имеют мало общего с драгоценными одеждами святых, изображаемых на византийских иконах. Это делает ее образ более земным и «демократичным».

Слева и справа написаны фигуры ангелов в изумрудно-зеленых одеяниях, украшенных золотым шитьем.



Красота цвета

Дева Мария изображена в традиционной накидке синего цвета, который символизирует ее божественность. Синяя накидка контрастирует с нежно-розовым цветом одеяний Младенца Христа.



Основание трона покрыто геометрическим орнаментом (преимущественно – это красные и золотые фигуры).

Коленопреклоненные ангелы с радужными крыльями за спиной держат вазы с лилиями и розами, символизирующими красоту и непорочность.





Оплакивание Христа

(1303–06)

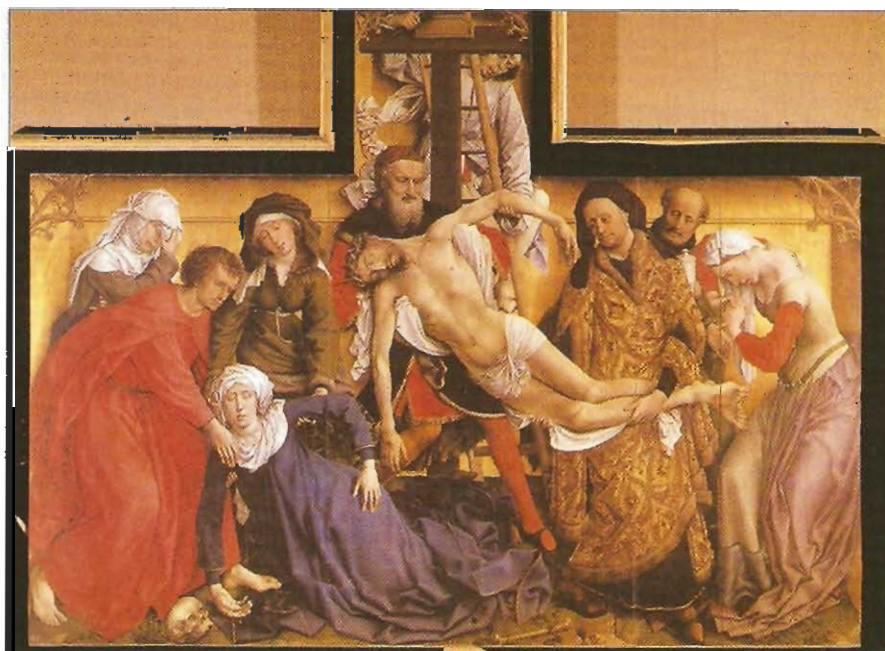
183 x 183 см

Капелла дель Арена, Падуя

Этот шедевр Джотто — жемчужина капеллы дель Арена. Центром композиции являются два сближенных лица: мертвого Христа и Его Матери. Именно сюда ведут глаз зрителя каменный склон и взгляды остальных участников сцены. Очень выразительна поза Богородицы, склонившейся над Христом и неотрывно вглядывающейся в безжизненное лицо Сына. Эмоциональное напряжение этого «живописного» рассказа беспрецедентно — аналогов ему в тогдашней живописи мы не найдем. Символическим тут выглядит «пейзаж». Каменный склон делит картину по диагонали, подчеркивая глубину роковой утраты.

Окружающие тело Христа фигуры своими позами и жестами выражают различные эмоции. Мы видим перед собой стоически переживающих горе Никодима и Иосифа Аримафейского, рыдающую Марию Магдалину, прильнувшую к ногам Христа, женщин, заламывающих в отчаянии руки, и оплакивающих смерть Спасителя ангелов.

«Снятие с креста» Рогир ван дер Вейдена (ок. 1399–1464) считается одной из лучших картин, написанных на этот сюжет.



После распятия

Оплакивание Христа — одна из центральных тем в западноевропейской религиозной живописи. Они вдохновляла художников на создание целой галереи эмоциональных образов.

Снятие с креста и оплакивание Христа писали многие художники. Первое имеет своим источником непосредственно текст Евангелия; эпизод оплакивания многократно описан в мистической литературе (начиная примерно с XIII века).

Участники и того, и другого событий, как правило, одни и те же. Это Богородица, Иоанн Богослов, Мария Магдалина, несколько праведниц, Иосиф Аримафейский и Никодим.

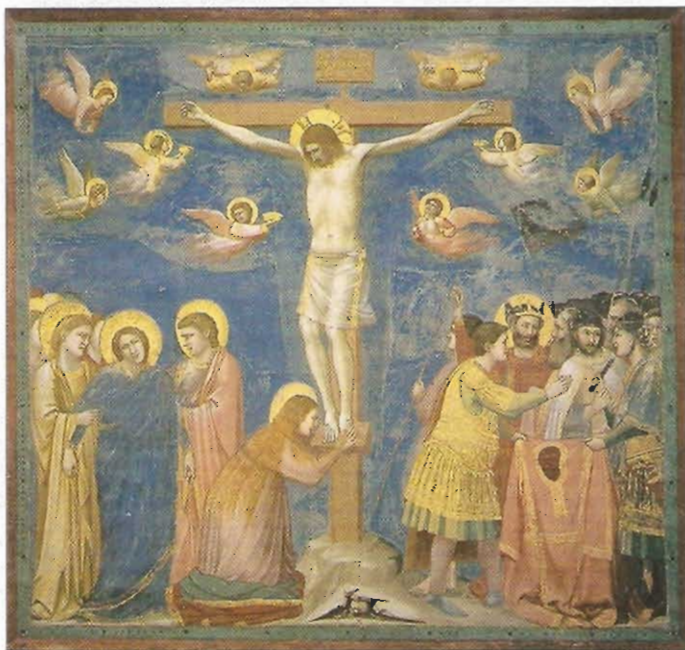
Картины, объединяемые под общим названием «пьета», базируются на том же сюжете, но в этом случае в композицию включаются только фигуры Христа и Богородицы (повторяются и позы: голова мертвого Сына обычно покоится на коленях Матери). Еще одно отличие: пьета — это исключительно религиозное, «молитвенное» произведение. Иногда художники, изображающие Младенца Христа с Богородицей, намеренно проводят параллели с сюжетами, исполненными в названном жанре, наполняя свои работы предчувствием грядущих страданий Иисуса и его смерти на кресте.



«Авиньонская пьета»

Э. Квартона (ок. 1410–1466).

Художник дополняет традиционный для этого жанра набор персонажей Марией Магдалиной, Иоанном Богословом и заказчиком картины.



Фреска «Распятие» (капелла дель Арена) Джотто пронизана трагическим пафосом, на усиление которого «работают» простота форм и тщательный подбор деталей.

Как и все работы в капелле дель Арена, эта фреска выполнена Джотто в технике «буон фреско», предполагающей нанесение краски на влажную штукатурку. При высыхании штукатурка и краска образуют единое целое, что позволяет надолго сохранить первоначальный колорит. Правда, отдельные цвета, особенно — синий, нанесены в технике «сухой фрески» (когда краска наносится на сухую штукатурку). Такая поверхность более подвержена разрушению, и фрагмент с платьем Богородицы — показательный тому пример.

Джотто — первый в истории западноевропейской живописи художник, порвавший с канонами средневекового искусства и внесший в свои произведения элементы реализма. В его библейских

«Избиение младенцев», фреска из церкви Сан-Франческо в Ассизи. Эта картина, автором которой называют одного из учеников Джотто, отличается характерным для манеры мастера эмоциональным пафосом.

сценах действуют живые люди, испытывающие живые человеческие эмоции. Впрочем, для современного изощренного глаза его живопись может показаться «примитивной». Она действительно далека от фотографического реализма. Но любое явление искусства адекватно понимается лишь в контексте исторического движения. И для своего времени Джотто был величайшим революционером. До него в живописи царствовала плоскость; у него пространство картины стало объемным. До него герои художников были эмблематичны; у него они приобрели индивидуальные черты. До него живопись была строго функциональна (и поэтому «ритуальна»); у него атмосфера наполнилась разнообразными эмоциями.

Джотто первым начал реалистически писать одежды, используя складки, как бы намечающие скрытую под тканью объемную форму. При этом какие-то отзвуки византийских канонов можно услышать и в его творчестве. Так, святые персонажи (как и полагается в иконописи) у него снабжены нимбами, свидетельствующими об их избранничестве.

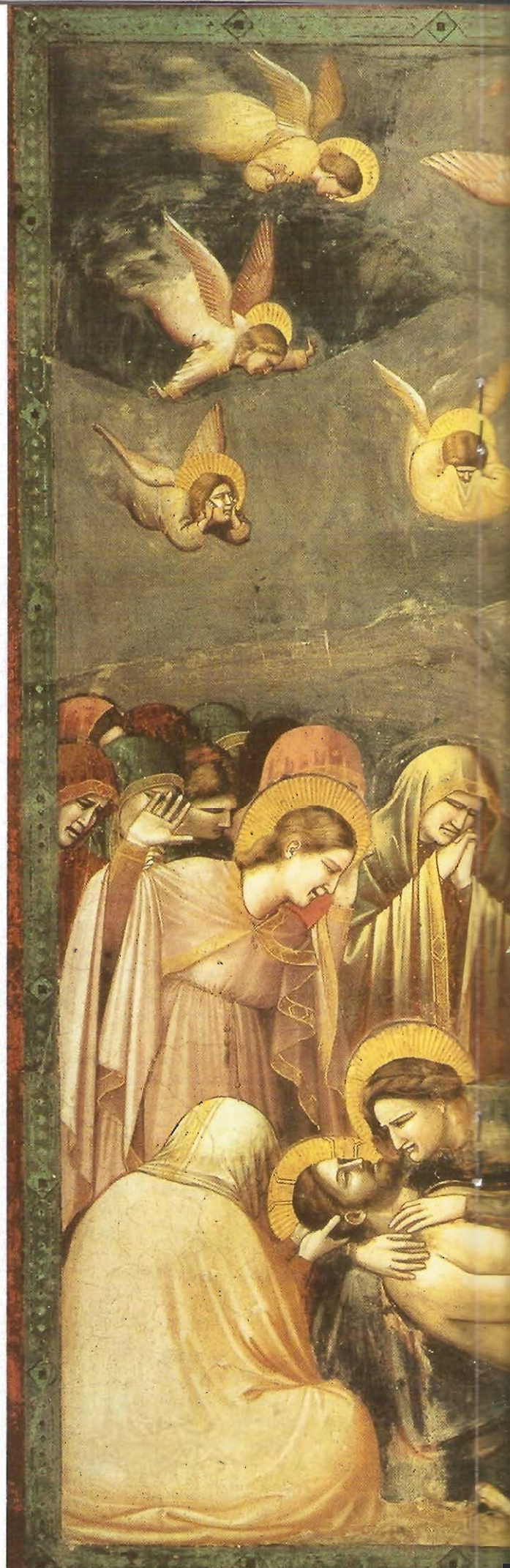
Реализм Джотто базируется на двух китах: это внутренняя мотивация поведения персонажа и внешние проявления охвативших человека чувств. Опуская второстепенные детали, он концентрирует внимание зрителя на значимых жестах и позах, очерчивая фигуры густым выразительным контуром. Колорит художника строг и приглушен. Краски он наносил широко и свободно, тем самым «обостряя» линейный ритм всей картины, делая ее более динамичной.



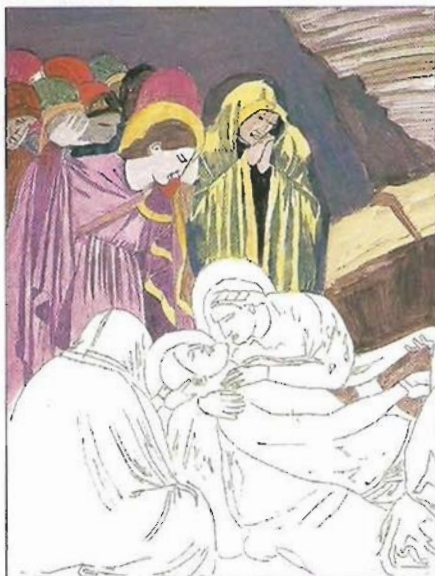
Этот шедевр Джотто в концентрированной форме демонстрирует новаторский характер его живописи. Разрыв с византийской традицией, господствовавшей в средневековом искусстве, здесь резко обозначен. Это касается абсолютно всего. Сакральный сюжет превращается в живое повествование. Именно у Джотто живопись перестает быть лишь вспомогательным комментарием к Священному Писанию, обретая самостоятельное значение. Художник уходит от стереотипов, отказывается от жесткой символической системы, его интересуют сложные пространственные и оптические эффекты. Его интересует мир в его многообразии. Его, наконец, интересует правда человеческого чувства и человеческой мысли. Его персонажи теряют прежний иконописный облик; они — коренасты, широколицы, наделены величавым обликом, облачены в одежды и плащи простого покроя из тяжелых, однотонных тканей, задрапированных в крупные складки. Боккаччо писал, что герои художника — совершенно живые люди, лишь не могут говорить. Важнейшую роль у Джотто начинает играть колорит. Он не только и не столько выражает теперь небесную символику, сколько помогает придать реальную убедительность, пластическую объемность фигурам и предметам, выделить главных героев, выявить идейный смысл композиции.

В своих композициях Джотто подвергает анализу душу человека, разбирает его чувства, показывает различные стороны его характера, его нравственное состояние. Религиозные сцены он изображает в земной обстановке; вместо золотого грунта византийцев у него являются пейзаж или здания. Некоторые из сцен Джотто заимствует из византийского искусства (ориентируясь преимущественно на миниатюры церковных книг), но перерабатывает их, оживляя новой жизнью.

Да, на сегодняшний вкус, художник действует временами очень неуверенно. Но путь намечен. И этот путь приведет к высшим взлетам Ренессанса. Кажется, Джотто и, скажем, Микеланджело даже и сравнивать нельзя, но того Микеланджело, которого мы знаем, никогда бы не было, не сделай Джотто эти неуверенные, на наш взгляд, шаги. Первые шаги к новому искусству. Сам Микеланджело это хорошо понимал, высоко ценя заслуги своего предшественника. Да и оценки других великих современников и близких потомков говорят о многом. Говорят о потрясении, испытанном ими от картин Джотто. Назовем Данте, Боккаччо. Назовем того же Вазари.

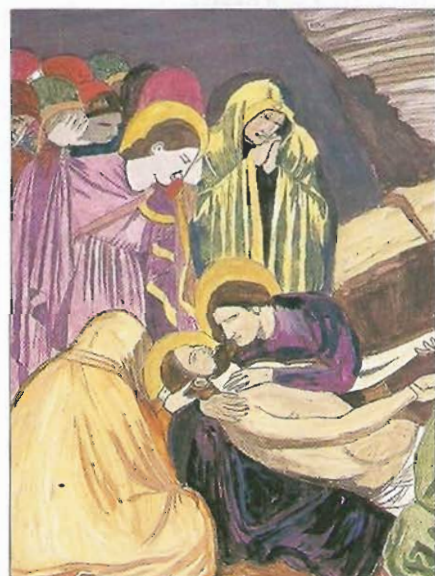






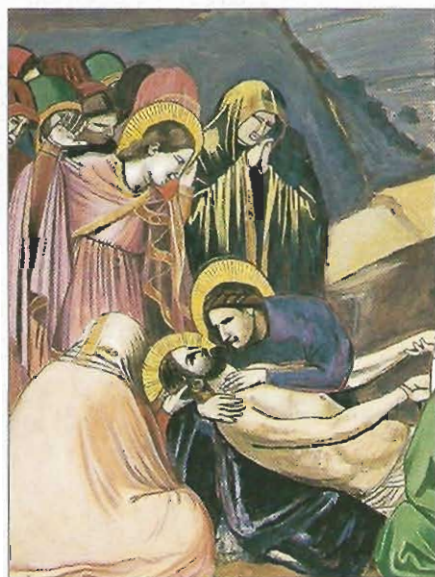
1. КОЛОРИТ

Наш художник выбрал для воспроизведения центральный (в смысловом отношении) фрагмент картины (Христос, Богородица и скорбящие женщины). Сделав предварительный рисунок, он занялся верхней частью фрагмента, накладывая густой фон, имитирующий непрозрачные краски Джотто. Коричневые тона написаны смесью сырой и жженой умбры, с добавлением на наиболее светлых участках титановых белых; красные тона – киноварью и винзорской красной краской, с добавлением на наиболее темных участках жженой сиены; желтые тона – желтым кадмием и лимонно-желтой краской; зеленые тона – синим индиго, лимонно-желтой краской и желтой охрой, с добавлением на самых светлых участках титановых белых; розовато-лиловые тона – киноварью, винзорской красной краской, белилами и синим индиго.



2. ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ НАД ОСНОВОЙ

Используя ту же палитру, наш художник завершил работу над основой. Разумеется, Джотто писал в менее комфортабельных условиях, он должен был успеть наложить краски до того, как высохнет штукатурка, и при этом «попасть в десятку» с первой попытки. Любая фреска несет отпечаток спонтанности. Наш художник в своей работе попытался «сымитировать» и это ощущение. На этой стадии особое внимание уделялось верному изображению лиц всех персонажей; малейшая неточность сделала бы труд бесполезным, потому что в дальнейшем исправить ее было бы невозможно.



3. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

Наш художник еще раз «прошелся» по всему фрагменту, усиливая и углубляя колорит (и неустанно восстанавливая при этом контуры). Довольно четкие линии (например, вокруг фигур) могли быть границами, отделяющими один «сработанный» участок фрески от другого. Изображая героев картины, наш художник старался следовать уверенной манере Джотто, нанося краски густым слоем, а затем добавляя световые блики. Максимальное приближение к подлиннику (в части предельного эмоционального напряжения, формирующего художественную атмосферу этой работы) позволило выразить весь драматизм разворачивающейся на наших глазах истории.

Глубина страдания

Христос и Богородица

Прием сближения двух лиц характерен для творчества Джотто. Такое решение резко углубляет драматизм изображенного. Художник создает ритмичный контур, состоящий из нимбов над головами Христа и Богородицы и рук Матери, обнимающих Сына. Богородица скорбно всматривается в лицо Сына, словно надеясь и вместе с тем отчаиваясь найти в нем признаки жизни. Многозначительная деталь: глаза Христа полуоткрыты, но взгляда как такового при этом нет; они — мертвы.



Ангелы

В синем небе парят ангелы, также оплакивающие смерть Спасителя. Они заламывают руки, разрывают на себе одежды и неутешно рыдают.



Жесты отчаяния

Присутствующие выражают свои страдания жестами, характерными для греческой трагедии с ее говорящими и легко угадаваемыми движениями. Когда античные актеры хотели выразить ужас или отчаяние, они вскидывали вверх руки или прижимали их к лицу точно так же, как это делают герои картины.



Иоанн Богослов

Руки любимого ученика Христа повторяют положение рук Иисуса, распятого на кресте. Одновременно вся поза отдает чем-то птичьим, напоминая нам об орле, символе этого апостола. Руки Иоанна как бы образуют накопечник стрелы («тело» стрелы — каменный склон), ведущей взгляд зрителя к Христу и Богородице.



Вид сзади

Эта фигура демонстрирует умение Джотто писать объемы. Линии одежды здесь упрощены, но вместе с тем реалистичны. Они соответствуют скрытому под одеждой человеческому «объему». Это соответствие подчеркнуто широкими участками света и тени на ткани.



Мария Магдалина

Мария Магдалина благоговейно и вместе с тем «безыскусно» приникла к ногам Спасителя. В ее жесте сквозит горе и нежность. Этот жест отсылает нас к другому евангельскому эпизоду, рассказывающему о том, как блудница Мария из Магдалы пришла омыть ноги Христа в знак своего отречения от грешной жизни.

Открытие натурализма

Натуралистическая манера Джотто была невиданной новостью в его время. Она оказала сильнейшее влияние на дальнейшее развитие итальянской живописи, придав ей выразительность, глубину и экспрессию

Дань уважения Джотто отдавали многие деятели эпохи Возрождения. Леонардо да Винчи, например, писал, что Джотто «превзошел не только всех мастеров своего времени, но и многих художников прежних столетий». Образно охарактеризовал достижения Джотто флорентийский художник Чеппино Чеппини, на рубеже XIV–XV веков отмстивший, что тот «перевел искусство живописи с греческого на латынь, сделав его современным».

Под «греческим» Чеппини подразумевает византийские формальные каноны, являвшиеся общепринятыми художественными аксиомами в средневековой Европе. Искусство Византийской империи, окончившей свое тысячелетнее существование в 1453 году, было глубоко религиозным по духу и жестко консервативным по форме. В византийской живописи существовал узко ограниченный

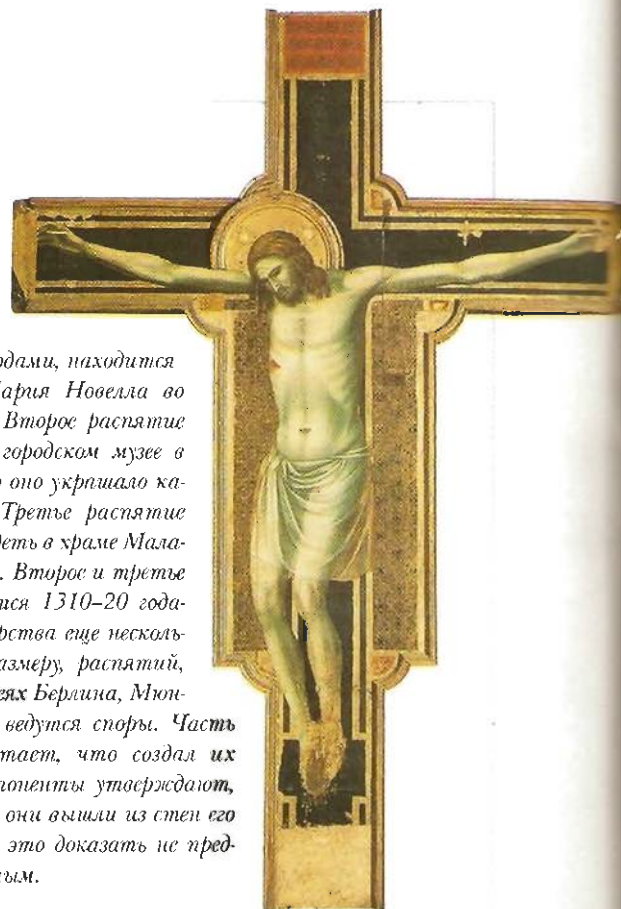
круг сюжетов, а само изображение отличалось концептуальной «двумерностью».

Строго говоря, Джотто был не первым итальянским художником, решившимся нарушить «греческие» предписания. Чуть раньше подобные попытки предпринимали Чимабуэ (1240–1302) и Пьетро Каваллини (между 1240 и 1250 — ок. 1330). Оба они стремились к объемности изображения и его большей выразительности. Однако Джотто пошел гораздо дальше. Человеческие фигуры на его картинах стали вполне земными, их позы и жесты превратились в зеркало эмоций, а пространство обрело перспективу. Таким образом, были заложены основы новейшей живописи, на протяжении последующих веков разрабатывавшей положения, которые всем своим творчеством сформулировал Джотто.

Распятия

Среди работ, приписываемых Джотто, числятся три больших распятия. Это вырезанные в форме креста деревянные панели с образом распятого Христа. Одно из этих распятий, датируемое приблизительно 1290–1300 годами, находится

в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (слева). Второе распятие хранится сейчас в городском музее в Падуе, а изначально оно украшало капеллу дель Арена. Третье распятие (справа) можно увидеть в храме Мала-тестинано в Риме. Второе и третье распятия датируются 1310–20 годами. По поводу авторства еще нескольких, меньших по размеру, распятий, выставленных в музеях Берлина, Мюнхена и Страсбурга, ведутся споры. Часть исследователей считает, что создал их Джотто, но их оппоненты утверждают, что в лучшем случае они вышли из стей его мастерской, хотя и это доказать не представляется возможным.



Францисканский цикл

Фрески, украшающие церковь Сан-Франческо в Ассизи, — еще одна острая проблема «джоттоведения». Строительство этой церкви началось в 1228 году, сразу после канонизации святого Франциска, умершего в 1226 году. Между 1260-м и 1320 годами в церкви появились фрески, созданные ведущими художниками того времени (в том числе Чимабуэ и Симоне Мартини). Впрочем, авторство ни одного из них документально не подтверждено. В некоторых источниках XIV–XV веков упоминается о том, что Джотто работал в Ассизи. Еще одно указание на этот факт мы находим в «Жизнеописаниях» Д. Вазари. Так, он пишет, что Джотто написал серию прославленных фресок в Верхней церкви Сан-Франческо (храм в Ассизи — двухэтажный). Здесь показаны две фрески из этой серии — «Стигматизация святого Франциска» (справа) и «Чудесное открытие источника» (внизу). Вазари также отмечает, что Джотто прибыл в Ассизи по приглаше-



нию Джованни да Мурровалле, пришедшего городом с 1296-го по 1304 год. Таким образом, устанавливается и датировка этих работ. Вплоть до конца XIX века эти сведения считались абсолютно достоверными. Потом возникли вопросы. В частности: все ли фрески написаны одной и той же рукой? Некоторые ученые утверждали, что серия фресок была лишь задумана Джотто, реализовали же его идею неизвестные нам мастера. Другие искусствоведы вообще отрицают причастность Джотто к созданию этих фресок, мотивируя свое мнение тем, что фрески в Ассизи стилистически сильно отличаются от фресок, написанных Джотто для капеллы дель Арена в Падуе, и находя ассизские работы легковесными и несовершенными. Споры длятся по сей день.

Другими словами, место, занимаемое Джотто в истории мировой живописи, давно определилось (оно обозначено званием «родоначальника»). И вместе с тем есть целый узел проблем, связанных с его творческой судьбой. Не сохранились многие работы художника — в том числе и «светские» картины, написанные в период его пребывания в Неаполе, при дворе Роберта Анжуйского. Об этих картинах мы знаем только от Вазари, упоминающего в своих «Жизнеописаниях» о том, что Джотто создал для короля Роберта «портреты многих известных людей того времени, включая свой автопортрет». Документально подтверждается авторство Джотто в отношении не дошедших до нас работ, но этого недостаточно для того, чтобы включить в их число спорные работы, сохранившиеся до наших дней. Ни одну из них невозможно со всей уверенностью атрибутировать. Споры по поводу этих картин не утихают.



Пороки и добродетели

Под главными фресками капеллы дель Арена в Падуе Джотто поместил серию образов, олицетворяющих человеческие пороки и добродетели. На южной стене капеллы он изобразил семь добродетелей: это (с востока на запад) Рассудительность, Сила, Умеренность, Справедливость, Вера, Милосердие (внизу, справа от центра) и Надежда (внизу, крайняя справа). Напротив них, на северной стене, запечатлены семь пороков: это (с запада на восток) Отчаяние, Зависть (внизу, крайняя слева), Неверие, Несправедливость, Гнев, Непостоянство (внизу, слева от центра) и Глупость. Все эти образы, написанные оттенками серого цвета, напоминают каменные изваяния. Подобная техника была впервые в истории живописи применена именно Джотто; впоследствии она получила название «гризайль». Каждое изображение сопровождается соответствующей латинской надписью, а сами изображения помещены внутри «пустых» рамок, благодаря которым фигуры кажутся изваянными из мрамора.



Несомненно джоттовскими на сегодня являются: 1) серия фресок в капелле дель Арена в Падуе; 2) фрески во флорентийской церкви Санта-Кроче (капеллы Барди и Перуцци); 3) большая панель «Мадонна во славе» (или по-другому — «Мадонна Оньиссанти»), хранящаяся ныне в галерее Уффици. Тут свои сложности. Фрески в церкви Санта-Кроче сильно повреждены, а величественная «Мадонна Оньиссанти» написана на «бродячий» сюжет, необычайно популярный среди художников-современников Джотто. Таким образом, основное представление об его творчестве дают лишь фрески в капелле дель Арена. На самом деле, не так уж мало — они выдают гениального автора, не страшась открывать новое. Но именно поэтому и хочется большего — ведь известно: Джотто был довольно плодовитым художником.

Фрески, о которых идет речь, повествуют о ряде событий, связанных с житием Богородицы, ее родителей святого Иоакима и святой Анны, а также ее сына, Иисуса Христа. Изображенные на фресках сцены различны по эмоциональной насыщенности и накалу страстей, однако каждая из них демонстрирует глубокое осмысление художником выбранного для той или иной работы сюжета. Любая фигура этого цикла обла-

дает не только объемной и индивидуальной физической формой, но и ярко выраженным нравственным обликом. Внешняя монументальность персонажей вводит в заблуждение зрителя, знакомого с этими картинами лишь по репродукциям. Войдя в капеллу дель Арена, испытываешь настоящий шок, обнаружив, что эти фигуры изображены всего лишь в половину человеческого роста.

Во времена Джотто фреска была новым жанром живописи, а сам художник стал одним из первых великих мастеров этого жанра. Это обстоятельство во многом определило роль Джотто как родоначальника новой итальянской живописи, поскольку на протяжении нескольких столетий именно фреска (за исключением Венеции с ее сырым климатом) считалась своеобразной «лакмусовой бумажкой», проявлявшей степень одаренности живописца. Фреска предполагает нанесение разведенных в воде красок на влажную штукатурку. При этом у художника должны быть твердой рука и острый глаз, так как у него нет возможности исправить допущенную ошибку. Не удивительно, что (принимая во внимание и огромные размеры фресок) создание фресок было принято считать «мужской» работой. Именно поэтому Микеланджело,

Станковая живопись

«Мадонна Онгисанти» (см. раздел «Знаменитые работы») — единственная станковая работа, которая считается несомненно выполненной самим Джотто. Однако существует еще несколько подобных произведений, приписываемых кисти Джотто (или, в крайнем случае, его учеников). Три из них снабжены его подписью. Они сильно проигрывают в сравнении с «Мадонной Онгисанти». Это позволяет предположить, что именем Джотто подписывались не только работы мастера, но и картины, созданные его учениками. Так, в документе, датированном 1343 годом (то есть вскоре после смерти художника), кисти Джотто приписывается «Алтарь Стефанески», заказанный кардиналом Джакомо Стефанески для собора св. Петра. Однако, скорее всего, и эта картина была написана учениками художника. В ряду окончательно не атрибутированных работ, в авторы которых зачисляется (более или менее аргументированно) Джотто, — образ святого Стефана (музей Хорн, Флоренция) (справа) и «Мадонна с Младенцем» (Национальная галерея, Вашингтон).

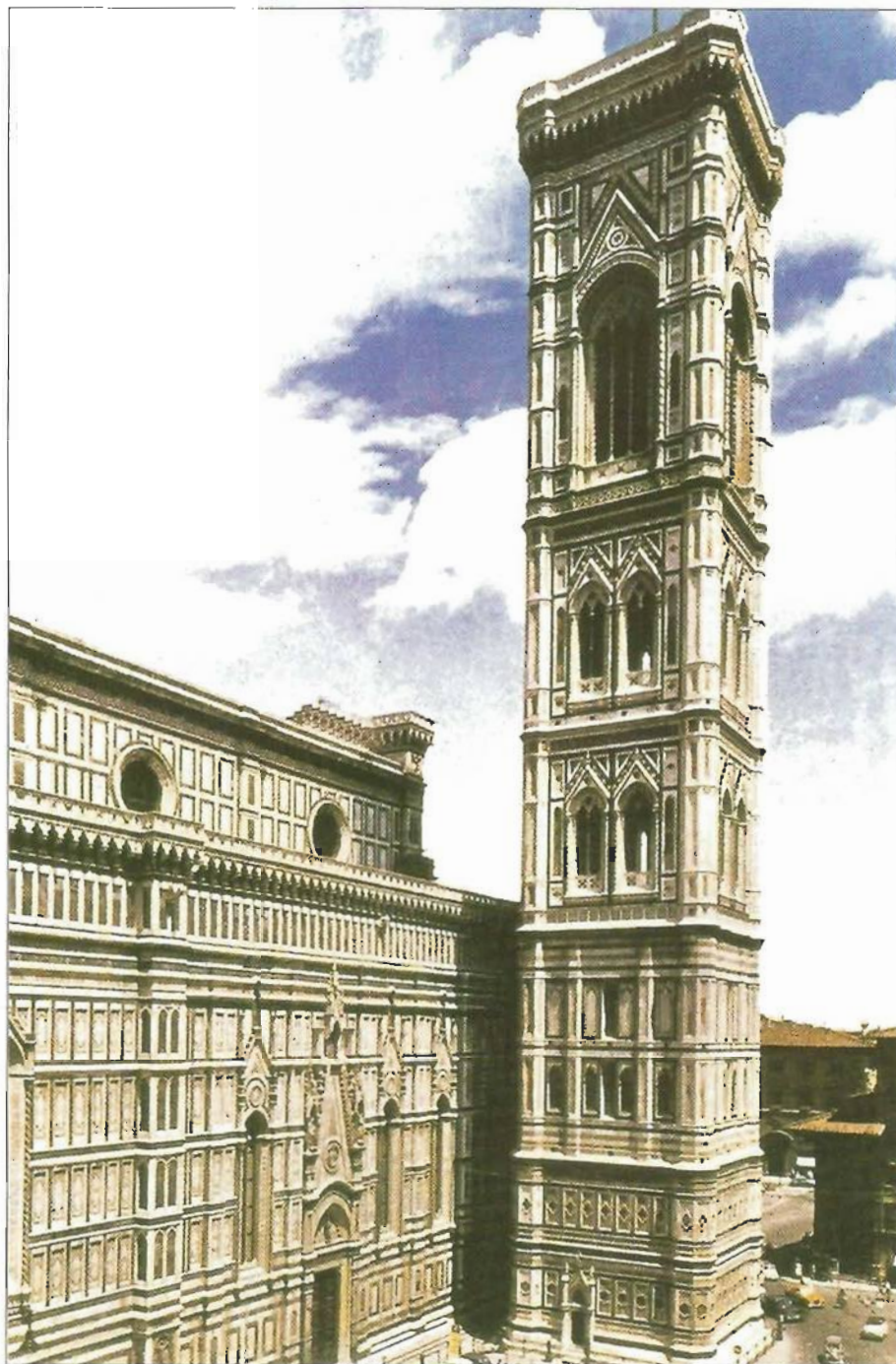
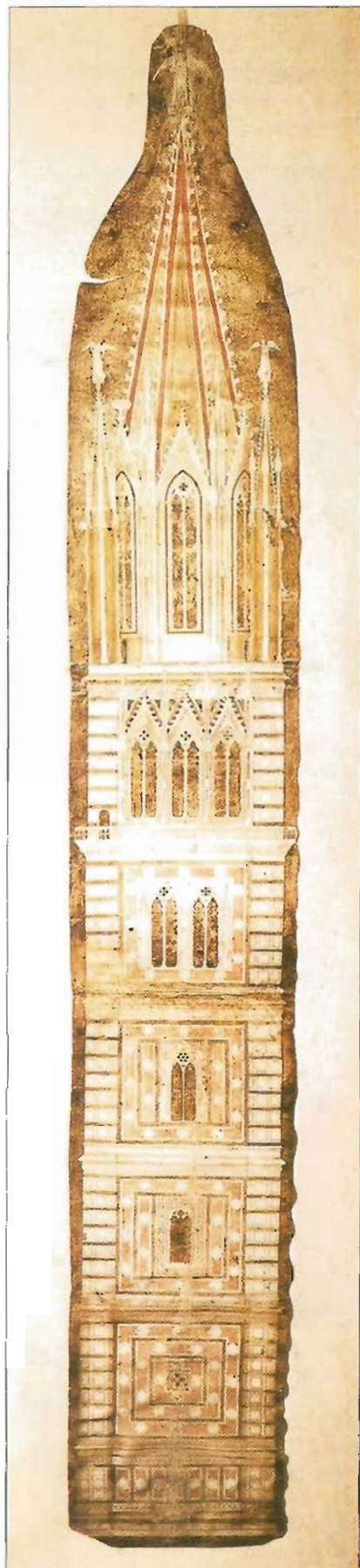


например, называл папательную живопись «занятием для женщин и слабаков».

Джотто не испытывал недостатка в средствах — вероятнее всего, он имел собственную мастерскую. Но ни об его учениках, ни об его помощниках никаких сведений нет. Полагают, что одним из таких учеников мог быть Таддео Гадди (умер в 1366 году). Согласно Ченнини, Гадди был приемным сыном Джотто и работал вместе с ним на протяжении 24-х лет. Манера Гадди действительно выказывает большое влияние Джотто, но не меньшее воздействие он произвел и на многих других художников.

К концу XIV века влияние Джотто пошло на убыль. Причиной тому — вошедший в моду готический

стиль. Однако в начале XV века у художника нашелся достойный последователь — в лице флорентийского мастера Мазаччо (1401–1428). Через несколько десятилетий еще один — великий Микеланджело — его рисунок, копирующий две фигуры Джотто с его фресок в флорентийской церкви Санта-Кроче.

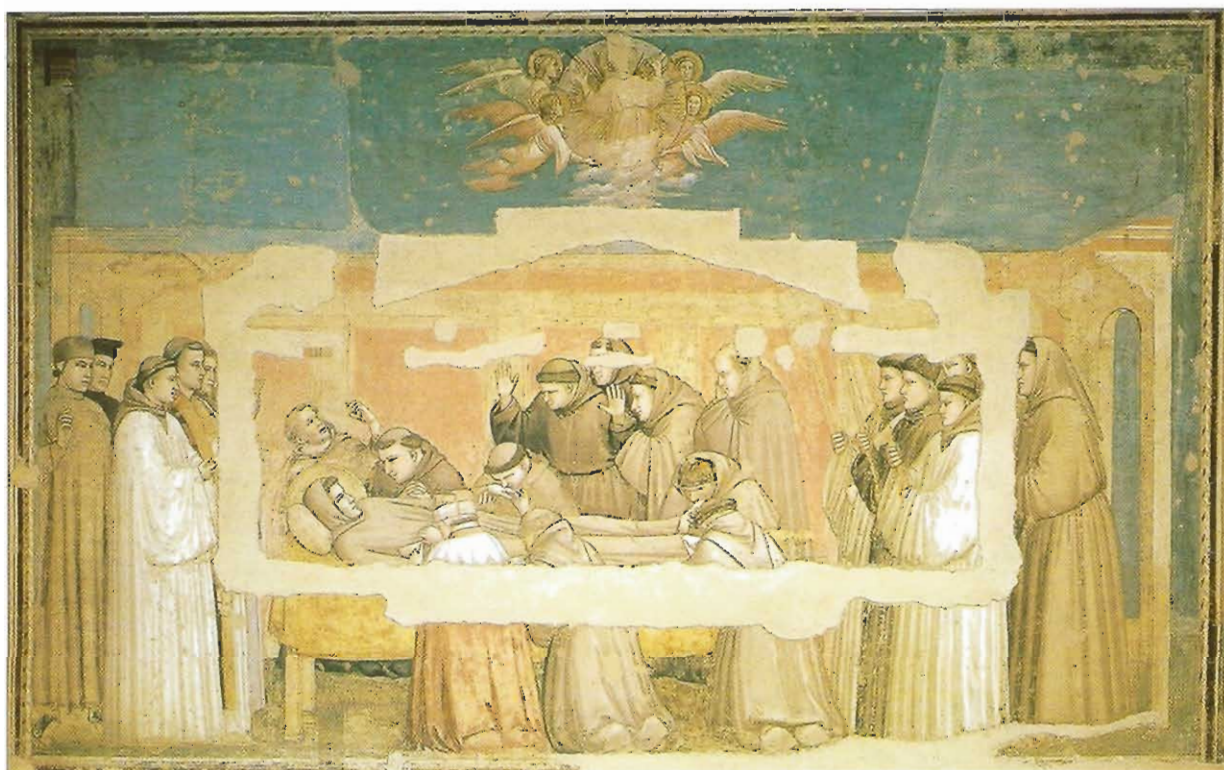


Архитектура

Вскоре после возвращения из Неаполя Джотто был назначен главным архитектором Флоренции. В документе, датированном 1334 годом, говорится, что для этой должности «в целом мире невозможно найти более квалифицированного мастера, способного своей мудростью и искусством послужить во славу своего города». Джотто спроектировал кампанилу (колокольню) Кафедрального собора Санта-Мария дель Фьоре. К моменту смерти художника успели построить только первый этаж звонницы. В дальнейшем первоначальный проект подвергся изменениям, а сама 90-метровая башня была закончена только в 1359 году. В Кафедральном соборе Сиены хранится приписываемый Джотто рисунок, на котором колокольня изображена такой, какой задумывал ее сам художник (слева). Современный вид колокольни (сверху) сильно отличается от проекта Джотто, но, несмотря на это, ее продолжают называть «Башней Джотто».

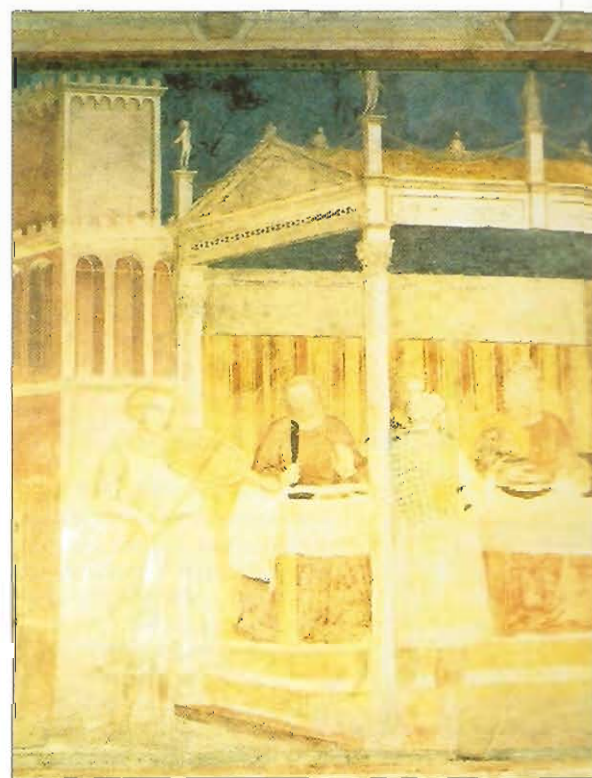
В то время, когда Вазари писал свои «Жизнеописания», Джотто почитали прежде всего как родоначальника итальянского Возрождения, не затрудняясь кропотливым разбором той или иной конкретной работы. Это не могло не сказаться и на общей оценке его места в современной живописи. На протяжении столетий за Джотто сохранялась лишь слава предтечи; сами же его работы оставались в забвении. вплоть до 1880 года на-

ходились в частном владении и не были доступны широкой публике знаменитые фрески Джотто в капелле дель Арена в Падуе. Владельцы не слишком заботились об их сохранности. Настоящий интерес к творчеству художника возник только в конце XIX века. На протяжении следующего века он неуклонно рос. Сегодня Джотто — один из самых почитаемых художников в истории мировой живописи. Впрочем, он того стоит.



Поздние фрески

Помимо серии фресок в капелле дель Арена, единственными дошедшими до нас фресками, которые с уверенностью приписываются Джотто, считаются работы, украшающие капеллы Барди и Перуцци во Флоренции (церковь Санта-Кроче). В капелле Барди сохранились семь фресок с изображением сцен из жизни святого Франциска. В часовне Перуцци уцелели шесть фресок: три — с изображением святого Иоанна Крестителя, и еще три — посвященные жизни Иоанна Богослова. В XVIII веке все они были закрашены белой краской. К стене с фреской, изображающей смерть святого Франциска (вверху), пристроили гробницу. В 1950-е годы эти работы Джотто подверглись тщательной реставрации. К сожалению, в ряде случаев разрушительное действие времени оказалось необратимым. Это особенно хорошо видно по фреске «Пир Ирода» (справа) в капелле Перуцци. Гораздо выразительнее выглядят фрески в капелле Барди (хотя и здесь кое в чем реставраторы были бессильны). Датируются все эти работы 1320-ми годами.



НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК И НОВОЕ ИСКУССТВО

С приходом Джотто «пейзаж» европейского искусства неузнаваемо изменился. Художник создал облик мира, адекватный реальному по своим основным свойствам – материальности и пространственной протяженности. Приняв на вооружение ряд известных тогда приемов – угловые ракурсы и упрощенную («античную») перспективу, – он сообщил пространству иллюзию 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.

Сцены евангельских легенд он изображает с небывалой жизненной убедительностью, превращая их в исполненный драматизма, увлекательный рассказ. Художественные постижения Джотто эхом звучат в его собственной жизни (или наоборот). Художник крепко стоял на ногах, не испытывал недостатка в средствах, любил хорошую шутку, являя собой новый тип человека, который мы теперь называем ренессансным. Для современников его произведения стали своеобразным «солнечным ударом». «Перед образами Джотто испытываешь восторг, доходящий до оцепенения», – писал Петрарка. Это солнце продолжает светить и сейчас.



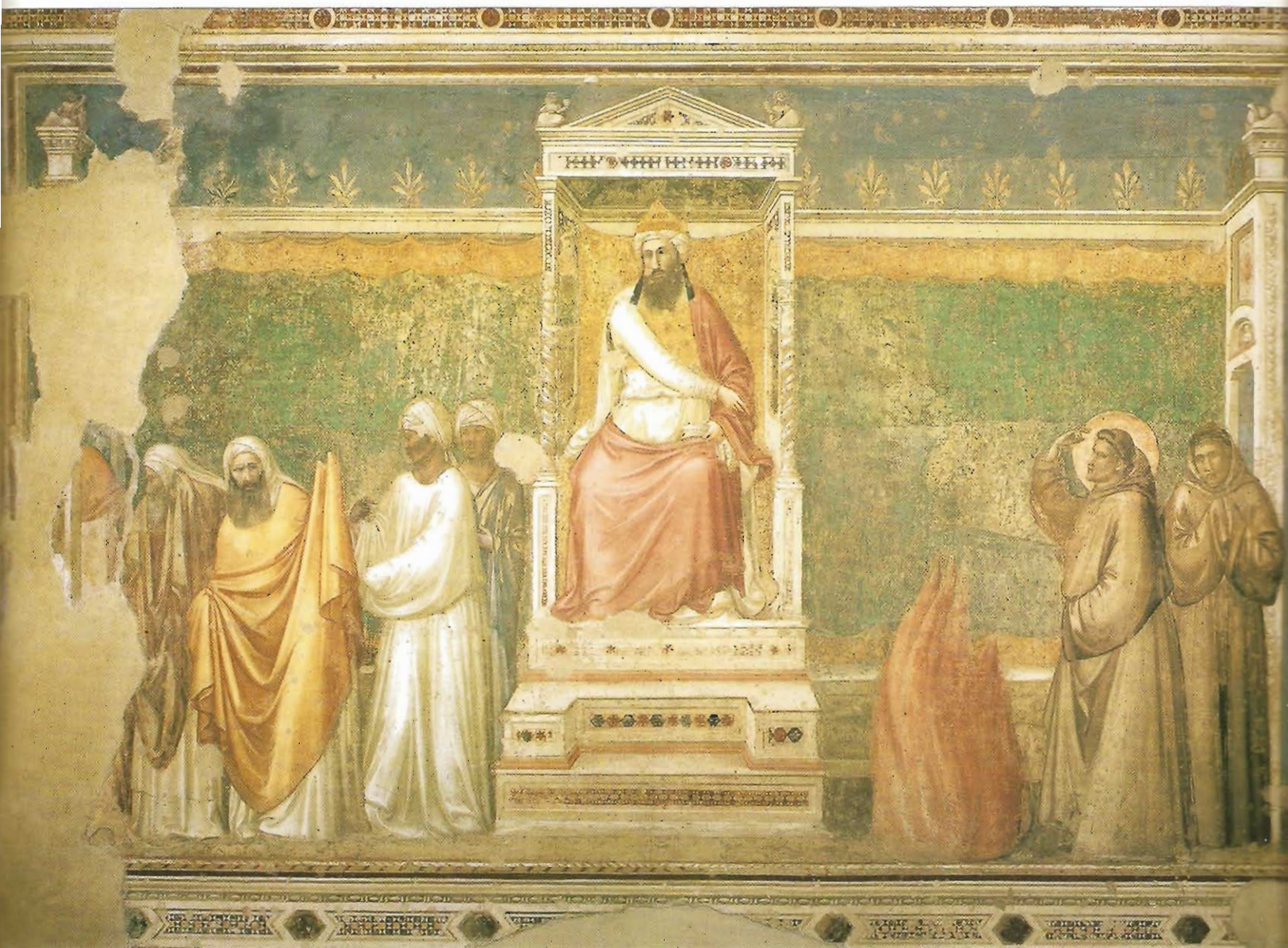
ПРОПОВЕДЬ ПТИЦАМ (1296–1304). Эта работа входит в «проблемный» ассизский цикл – «проблемный» в том смысле, что по поводу авторства Джотто до сих пор ведутся споры. Как бы то ни было, эти фрески выделяются на фоне тогдашнего искусства, отличаясь наглядностью, незамысловатой повествовательностью, наличием бытовых деталей, придающих жизненность и естественность изображаемым сценам. Персонажи сцен «вываливаются» из церковного канона: у них приземистые тела, круглые (а не удлиненные) лица, правильный разрез глаз. Сюжетом для этой картины послужил очень характерный эпизод из жизни святого Франциска Ассизского. Однажды, собираясь проповедовать в лесу, где во весь голос пели птицы, Франциск веселиво обратился к ним: «Сестрицы мои птицы, если вы сказали, что хотели, дайте сказать и мне».



БРАК В КАНАЕ (1304–05). Этот евангельский сюжет – популярнейший в иконописи и живописи. Он повествует о том, как Христос на брачном пире, когда обнаружился недостаток вина, превратил в вино воду. Но мистики в этой работе Джотто не так уж много (разве что нимбы над головами святых). В остальном – тяга к изображению «как бывает в жизни» очевидна. Сравните картину с любой традиционной иконой – и революционность манеры Джотто выявится без труда.



ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ (1304–05). Этот – тоже популярнейший евангельский сюжет – послужил темой для представленной фрески (капелла дель Арена в Падуе). Обращаясь к героям евангельских легенд, Джотто наделяет их чисто человеческими чертами. И внешне они не похожи на бестелесные образы средневекового искусства – каждый являет собой сугубо индивидуальный психологический тип. С удивительным мастерством создает художник на плоскости стены иллюзию реального пространства, спокойная и величественная композиция которого идеально согласуется по настроению с описываемыми событиями и составляет единый ансамбль с интерьером капеллы.



ИСПЫТАНИЕ ОГНЕМ (1320–30). Последними из уцелевших картин Джотто являются фрески в капеллах Барди и Перуцци во флорентийской церкви Санта-Кроче. Это – одна из них. Она входит в цикл, состоящий из семи фресок в капелле Барди и посвященный жизни святого Франциска Ассизского. В одной из легенд рассказывается о том, как во время своих странствий святой Франциск оказался у египетского султана, которого попытался обратить из ислама в христианство. Желая доказать силу своей веры и могущество истинного Бога, он сказал, что пройдет сквозь огонь, если имамы султана сделают то же самое вслед за ним. Имамы отказались повторить подвиг святого Франциска, а сам султан, хотя и был глубоко потрясен случившимся, так и не стал христианином.

Капелла дель Арена, Падуя

Лучшими работами Джотто были фрески, написанные им для различных церквей. Выделяется в этом ряду монументальная серия в капелле дель Арена, в Падуе.

Джотто бедно представлен в музеях мира. Лишь «Мадонна Ониссанти» экспонируется в галерее Уффици во Флоренции. Несколько других музеев (лондонская и Вашингтонская Национальные галереи, парижский Лувр) располагают панелями, которые приписываются Джотто или считаются вышедшими из его мастерской. Лучшие работы Джотто дошли до нас в виде фресок. Известны три храма, расписанные художником. Относительно авторства фресок в церкви Сан-Франческо в Ассизи у специалистов имеются разногласия, а фрески во флорентийской церкви Санта-Кроче сильно повреждены. Лучше всего сохранились фрески, созданные Джотто в капелле дель Арена в Падуе. Они и дают достаточно полное представление о творчестве великого художника.

Капелла получила свое название по месту расположения — там, где она сейчас стоит, некогда располагался античный амфитеатр. В 1300 году этот участок земли купил богатый житель Падуи Энрико Скровеньи и выстроил на нем роскошный дом с прилегающей к нему с южной стороны церковью.

Дом не дождался наших времен; церковь же сохранилась. Северная сторона капеллы (некогда примыкавшая к дому и потому лишенная окон) словно специально была создана для росписей. Да и вся капелла спроектирована с этим «умыслом» — интерьер ее прост, здесь нет ни карнизов, ни колонн, ни выступающих ребер.

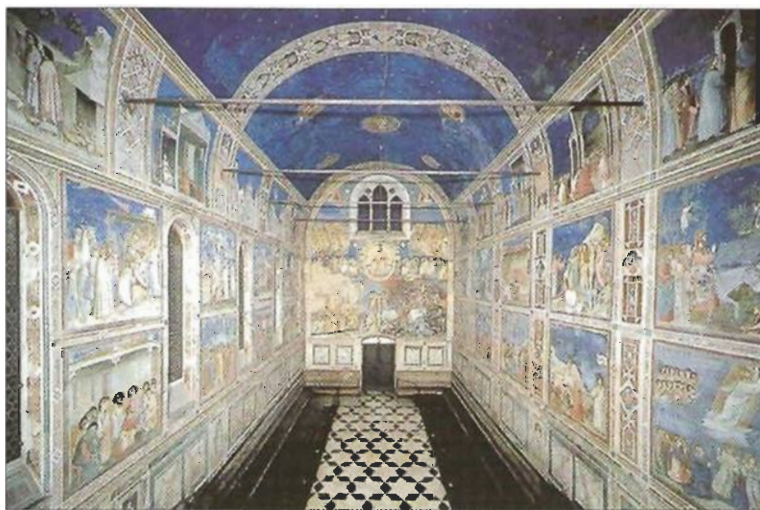


Фасад капеллы дель Арена в Падуе.

Снаружи церковь столь же проста. По сути, она представляет собой каменную коробку для хранения фресок. Автор проекта нам неизвестен, но высказывалось мнение, что к этому мог приложить руку сам Джотто. Неизвестна и точная дата постройки церкви. Приблизительно: начало строительства датируется 1303 годом. В 1305 году капеллу освятили.

Построенная церковь была посвящена Марии Милосердной (Санта-Мария делла Чарита). Энрико Скровеньи говорил, что возвел ее в честь Девы Марии и Падуи — в надежде спасти тем самым свою душу и души своих предков. На то были свои причины — отец Энрико, Реджинальдо, был настолько свирепым ростовщиком, что священники не позволили захоронить его тело в церковной ограде. Об этом человеке повествует в своей «Божественной комедии» Данте, показывая его душу пребывающей сначала в аду, а затем, стараниями Энрико, перемещенной в Чистилище.

Основная часть цикла, созданного Джотто, состоит из 34-х сцен, написанных в три яруса на северной и южной стене капеллы. В верхнем ряду изображены сцены из жизни Девы Марии и ее родителей, святых Иоакима и Анны. Средний ряд занимают фрески, посвященные жизни Христа. Третий ряд фресок рас-



Интерьер капеллы, с написанной в глубине, на западной стене, фреской Джотто «Страшный суд».



Фигура архангела Гавриила с фрески «Благовещение». Фигуру Девы Марии Джотто изобразил на другой стороне арки.

жизни Девы Марии и Иисуса (сюжетно они связаны с основной частью цикла, но отличаются меньшими размерами). Наконец, в самом низу стены, ближе к полу, изображены две композиции со сводчатыми потолками (смысл этих фресок не разгадан). Простой деревянный потолок капеллы выкрашен в символизирующий Небеса синий цвет. На этом фоне Джотто написал десять медальонов с изображением Девы Марии, Иисуса и ветхозаветных пророков.

сказывает о Страстях Господних и Его воскресении. Ниже этих основных сцен написано 14 аллегорических образов добродетелей и пороков. Любопытно — они расположены как бы «смотрящими» друг на друга. Над входной дверью, пробитой в западной стене, помещена большая сцена Страшного суда. У основания этой фрески Джотто изобразил Энрико Скровеньи, протягивающего уменьшенную в масштабе капеллу Деве Марии.

В восточной стене капеллы имеется арочное отверстие, ведущее в алтарь, стены которого тоже расписаны, но к этой росписи Джотто не имеет отношения. Над аркой с внешней стороны алтаря — еще одна фреска Джотто, на которой изображен Господь, посылающий архангела Гавриила к Деве Марии с сообщением о скором рождении Иисуса Христа. Немного ниже, на одной стороне арки, архангел Гавриил сообщает эту новость Марии, а на другой стороне — Мария внимает небесному посланнику. Еще ниже — две сцены, повествующие о

Капелла дель Арена много раз переходила из рук в руки. В 1820 году дом был окончательно разрушен. Сохранившуюся церковь в 1880 году приобрел в городскую собственность муниципалитет Падуи. Открытие капеллы для публичных посещений совпало с всплеском интереса к творчеству Джотто, которым был отмечен конец XIX века. Судьба хранила эти сокровища и в годы Второй мировой войны. На Падую не раз сыпались бомбы, но ни одна из них не попала в капеллу. Чувствуется в этом факте мистическое дыхание.

Капелла дель Арена много раз переходила из рук в руки. В 1820 году дом был окончательно разрушен. Сохранившуюся церковь в 1880 году приобрел в городскую собственность муниципалитет Падуи. Открытие капеллы для публичных посещений совпало с всплеском интереса к творчеству Джотто, которым был отмечен конец XIX века. Судьба хранила эти сокровища и в годы Второй мировой войны. На Падую не раз сыпались бомбы, но ни одна из них не попала в капеллу. Чувствуется в этом факте мистическое дыхание.



«Сретение Господне», сцена из второго яруса фресок на южной стене.



На фреске «Воскрешение Лазаря» имеются как — в смысле исполнения — сложные (меньшей площади), так и простые (большей площади) участки.

Считая дни

Едва заметные полоски, отделяющие один участок штукатурки от другого, позволяют определить количество дней, затраченных художником на работу над фреской. Фрески писали по влажной штукатурке, каждый раз нанося ее столько, чтобы художник мог расписать этот участок за один день (пока поверхность остается влажной). Если данный участок не отличался сложностью, то площадь дневной «выработки» была побольше; в противном случае — поменьше. При подсчете оказалось, что Джотто провел за работой в капелле дель Арена 852 дня. Даже если допустить, что ему помогали в работе подмастерья, срок создания фресок оказывается солидным — никак не менее двух лет.

Четкие контуры отмечают не только фигуру каждого из участвовавших к Деве Марии жетиков, но и границы участков, которые художник расписывал в течение одного дня.

