

Глава 2. Чимабуэ (около 1240 - после 1302)

Основные достижения итальянского художника Чимабуэ, младшего современника Бонавентуры Берлингьери, относятся к жанру религиозного портрета. Его главной заслугой явилась разработка «живописного» подхода к изображению религиозных сюжетов, при котором религиозные картины постепенно переставали быть иконами, перед которыми верующие могли молиться, а становились произведениями искусства.

2.1. Политическая жизнь

При жизни Чимабуэ внешние конфликты в католической Европе постепенно затихали. Из трех внешних наступательных войн, которые в это время вела католическая Европа, полной неудачей закончились крестовые походы и война с Византией, однако активно продолжалась война за Прибалтику.

Конец крестовых походов. Крестоносцы в Палестине были окончательно разгромлены⁽¹⁾. В 1291 году мамлюки захватили город Акра, последний оплот крестоносцев на Востоке. Один из богатейших городов того времени, «дверь в святые места», использовавшийся купцами как крупный склад товаров, подвергся страшной осаде. У мусульман было 92 осадные машины; они подрыли стены и вошли через пролом. Город был взят штурмом, сожжен и разрушен до основания [4, 5].

В этом же году рыцари ордена иоаннитов, переместились на Кипр. Этот рыцарский орден вел свою историю с начала XI века, когда в Иерусалиме был основан приют (госпиталь) Святого Иоанна для христиан пилигримов. Рыцари этого ордена взяли в руки оружие, чтобы защищать Иерусалим, а позднее Акру, Кипр и Родос [4].

Война с Византией. Византийская империя была восстановлена, а Латинская империя, созданная ранее на ее месте участниками Четвертого крестового похода, потерпела крах⁽²⁾.

Война за Прибалтику. В войне за Прибалтику были достигнуты определенные успехи. В 1283 году тевтонские рыцари завершили завоевание Пруссии. В результате была уничтожена значительная часть местного населения [4, 6].

Борьба гвельфов и гибеллинов. Борьба гвельфов и гибеллинов протекала особенно ожесточенно⁽³⁾. В 1277 году семейство Висконти, принадлежащее к партии гибеллинов, получило власть в Милане. Архиепископ Висконти (гибеллин) захватил Милан и изгнал семейство делла Торре (гвельфов), правившее до него [3, 4].

В 1282 году в результате восстания против французов, получившего название «Сицилийская вечеря», правителем Сицилии стал арагонский король Педро III. Ненависть к французскому владычеству Карла Анжуйского на острове Сицилия привела к крупному заговору, связанному с папой,

константинопольским двором и арагонским королевством. Душой этого заговора был один из представителей сицилийской знати Джованни да Прочида. Случайное событие - насилие, совершенное французским часовым над одной палермской девушкой, вдруг пробудило народную ярость в праздник Пасхи 1282 года, и все французы, которых только удалось разыскать на острове, пали жертвой этого восстания: около 12 тысяч человек погибли во время этой страшной «Сицилийской вечера» (на этот сюжет Д. Верди написал одноименную оперу). Правителем Сицилии был приглашен арагонский король Педро III. В 1284 году в результате войны за Сицилию анжуйцев с арагонцами и сицилийцами последним удалось отстоять свою независимость и от завоевательных попыток французов, и от угроз и карательных мероприятий римской курии. В 1295 году был заключен мир Неаполя с Арагоном [3, 4, 10].

В 1284 году Генуя одержала победу над Пизой в битве при Мелории. В 1299 году Генуя победила Венецию в морской битве неподалеку от острова Курцола в Адриатическом море.

Война Англии с Францией. Между Англией и Францией продолжал тлеть, то вспыхивая, то затухая, постоянный конфликт, осложняемый внутренними проблемами двух стран⁽⁴⁾. В 1282-1284 годах король Англии Эдуард I⁽⁵⁾ вторгся в Уэльс и завоевал его. В 1276 году произошло восстание кельтов в Уэльсе. Стремясь отсрочить будущие столкновения, в 1279 году короли Франции и Англии подписали в Амьене договор, который предусматривал более последовательное выполнение условий Парижского мира. После завоевания Уэльса король Англии Эдуард I дал своему сыну, рожденному на этой земле, титул принца Уэльского, который сохраняют до сих пор наследники английской короны [4, 11].

В 1294-1298 годах возобновилась война между Англией и Францией. В 1294 году, воспользовавшись жалобой норманских моряков на пиратские действия англо-гасконского флота, король Франции Филипп IV⁽⁶⁾ вызвал английского короля на суд Парижского парламента как вассала-ответчика. Суд принял решение о конфискации Гаскони у английского короля как у непокорного вассала. В ответ Эдуард I объявил всей Европе, что он жертва невыполнения Францией Парижского договора и пострадавшая сторона. Армия Филиппа IV быстро нанесла поражение английскому войску [4, 11].

В 1296 году английский король Эдуард I вторгся в Шотландию для подавления мятежа, разбил шотландцев и провозгласил себя королем Шотландии. После смерти в 1286 году шотландского короля Александра III, а в 1290 году его внучки королевы Маргариты, в Шотландии прекратилось правление династии шотландских королей. Решение вопроса о наследовании под угрозой английского вторжения было предоставлено шотландскими баронами, «охранителями трона», королю Англии Эдуарду I. В 1292 году английский король добился утверждения на шотландский трон своего ставленника Джона Балиола. Шотландские придворные круги обратились к французскому королю с просьбой о союзе. В 1295 году был подписан договор между Францией и Шотландией о совместной борьбе против

Англии. Попытки Эдуарда I диктовать шотландскому королю Балиолу свою волю привели к началу войны за независимость Шотландии. Балиол отрекся от трона, а Камень Скона, на котором короновались шотландские короли, был перевезен в Вестминстер [4, 11].

В 1297 году Уильям Уоллес⁽⁷⁾ возглавил восстание против английского правления в Шотландии. В этом же году французский король Филипп IV захватил графство Фландрию на территории современных Франции и Бельгии. Король Франции предал графа Фландрского Ги Дампьера суду Парижского парламента как непокорного вассала за переговоры с Англией о союзе против Франции. Суд принял решение о конфискации графства. В 1300 году Франция оккупировала Фландрию [4, 10].

События в Германии. В Германии продолжались внутренние конфликты⁽⁸⁾. В 1278 году после победы над королем Чехии Пржемыслом II Отакаром в битве на Моравском поле германский король Рудольф I⁽⁹⁾ завоевал власть в Австрии и провинциях Штирии, Каринтии и Крайне. Рудольф осадил Вену и она сдалась после долгой осады. Пржемысл запросил мира, обусловленного признанием Рудольфа в королевском достоинстве. Но вскоре Пржемысл возобновил войну. Рудольф выказал большую смелость: он с небольшим рыцарским войском и подоспевшим вспомогательным отрядом венгерских войск выступил против Пржемысла. И Рудольф, и Пржемысл лично принимали участие в битве и выказали много мужества. Пржемысл продолжал битву даже после того, как большая часть его войск обратилась в бегство; он пал среди общей свалки.

В 1291 году три «лесных кантона» Швейцарии восстали против правления Габсбургов и образовали «вечный оборонительный союз». Рудольф не успел ничего предпринять: кончина застала его на пути в Шпейер – место успокоения королей и императоров Франконского дома. Силы покинули его прежде, чем он достиг города и он умер в местечке Гермерсхайм [3, 4].

Торговля и промышленность. В 1277 году генуэзские купцы установили регулярное морское сообщение по Атлантике между Средиземным морем и Северной Европой. В 1280-е годы усиление могущества Монгольской империи способствовало налаживанию торговых связей между Европой и Дальним Востоком. В 1283 году в Фабриано в Италии была открыта фабрика по изготовлению бумаги. В 1291 году венецианские фабрики по производству стекла были перемещены на остров Мурано [4].

2.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

Философия. Современником Чимабуэ был каталанский философ, богослов и писатель Раймунд Луллий⁽¹⁰⁾, который в 1283 году написал философскую повесть «Бланкерна» [4].

Наука. Наука делала первые шаги по накоплению наблюдений над природой и жизнью народов за пределами Европы, а также по интерпретации

результатов этих наблюдений⁽¹¹⁾. В 1275 году немецкий книжник и ученый Теодорик из Фрайбурга⁽¹²⁾ объяснил явление радуги как отражение и преломление лучей света [4].

Поэзия трубадуров и миннезингеров. При жизни Чимабуэ еще широко была распространена поэзия трубадуров и миннезингеров. Немецкая поэтесса Мехтхильд из Магдебурга в одном из своих стихотворений писала:

Ты только ничто полюби,
Ты к нечто любовь обрubi,
Ты одиноким будь,
Ты знай: к никому твой путь.
Трудом ты должен жить,
Рабом вещей - не быть.
Ты пленным дай свободу,
Сам пей мучений воду.
Дай бедным кров и пищу,
А сам будь голым нищим.
Любви питай ты пламя
Лишь добрых дел дровами.
Тогда войдешь в обитель,
Где правда – вседержитель [14].

Поэт Окситании Пейре Карденаль писал в одном из своих стихов:

Всем суждено предстать на Страшный суд, -
И сирвентес тому хочу сложить,
Кем был я сотворен и пущен жить, -
Пускай мои стихи меня спасут
И от кромешного избавят ада!
Я господу скажу: «Ужели надо,
Перетерпев при жизни столько бед,
В мучениях держать за все ответ?»
Блаженных сонмы дерзостью сочтут
О воле всемогущего судить,
Но я, речей не обрывая нить,
Все выскажу, уста мне не замкнут!
Какая вседержителю отрада
Прочь от себя гнать собственное стадо?
Пускай и грешник по скончанье лет
Увидит божьей благодати свет.
Пусть от усопших рай не стерегут –
Ворота настезь надо бы открыть,
Пришельцев же улыбкою дарить.
Апостол Петр хоть свят, но слишком крут!
К чему красоты царственного града,
Коль кара ждет одних, других – награда?
Хоть царь царей и славою одет,
На ропот мой молчать ему не след.

Ад сатанинский несказанно лют,
Его давно бы надо упразднить,
И ты, владыка, властен так решить –
Освободи ж туда попавший люд!
Тогда чертей бессильная досада
Заставит нас смеяться до упада.
Пусть сатана не ведает побед
И дел его исчезнет самый след.
Вот я стою, земной окончив труд.
На господу привык я уповать:
Пускай земные муки мне дадут
Хоть адских мук за гробом не узнать!
А коль не так, зачем же вся надсада
Работнику земного вертограда?
Нет, поверни мне вспять течение лет,
Чтоб вовсе не рождался я на свет.
В ад низвергать – ни смысла в том, ни лада,
То грех, господь, то дьявола привада.
На грозный приговор скажу в ответ:
Знать, и в суде господнем правды нет!
Ты, приснодева, нам во всем ограда,
И сына умолить ты будешь рада:
Да обретают рай и внук и дед, -
Сам Иоанн да будет им сосед! [14].
Немецкий поэт Тангейзер в одном из своих сочинений писал:
Ловко в мае пелось,
Пел я, как хотелось,
Слышно далеко.
Юные просили
Песен в дни весны.
Под ветвистой кроной
Я свои канцоны
Складывал легко.
Да, меня любили
И со мною были
Веселы, вольны.
Как жилось отрадно,
Как певалось ладно!
Ах, но минул сон:
И поет нескладно
Тот, кто был изрядно
Прежде одарен,
Но свой дар промотал
Вскорости нещадно.
Теперь я тяжело, трудно

Слагаю эту песню.
Душа ее пуста [14].

Немецкий поэт Александр Дикий (2-я половина XIII века), странствующий певец, происходил, как считается, из бюргеров. Большая Гейдельбергская и Иенская рукописи дают ему прозвище Дикий. Прозвищу соответствует портрет в Большой Гейдельбергской рукописи: всадник на лихо скачущем коне. Но более вероятно, что прозвище связано с образом жизни миннезингера, так и не осевшего ни в одной земле, не принявшего ничьего подданства. Написал шпрухи (короткие басни, поговорки, загадки, заключающие в назидательной форме жизненную мудрость) и небольшое количество песен. Был хорошо знаком с римской и латинской литературой. Александр в одном из своих стихотворений писал:

Было времечко когда-то!
Мы, беспечные ребята,
На лугах паслись тогда,
В те далекие года.
На зеленом склоне балки
Рвали мокрые фиалки...
Ныне ходят там стада.
Помню я, как на просторе
Мы сходились в детском споре,
Кто из нас прекрасней всех.
Там звенел задорный смех,
Наше детство в пляске мчалось,
Луговым венком венчалось...
Скрылось времечко утех.
Там, где елки, посмотри-ка,
Поспевала земляника.
Через камни, по кустам
Мы шныряли тут и там.
Из ветвей, как дело к ночи,
Нам лесной колдун гуркочет:
«Эй, ребята, по домам!»
Всей землей вчера владели,
Землянику сладку ели,
Много знали мы затей,
То – все игры для детей.
Наши пастыри тревожно
Звали: «Дети, осторожно!
Здесь так много страшных змей».
Шел один парнишка лугом,
Вдруг он крикнул нам с испугом:
«Эй, ребята, тут, где я,
Ядовитая змея!
Ей ужален был наш крестный.

Яд смертелен вредоносный
Дьяволова острия!
Прочь из леса выходите!
Если ж вы не поспешите,
Попадете все впросак:
Хворь вас на землю повалит,
В сердце, в грудь змея ужалит, -
Верьте мне, уж это так!» [14].

Немецкий поэт, бюргер из города Вюрцбурга Конрад Вюрцбургский, странствующий певец, поселился в Базеле, где в 1287 году умер вместе с семьей от эпидемии. Автор большого количества стихотворений – лирических, аллегорических и эпических (в частности на сюжеты античного цикла о Троянской войне). В одном из своих стихотворений Конрад писал:

Ах, кратким суждено скончаться рано!..
Страшащихся обмана,
В чьем сердце честь живет,
Господь не оставляет:
Поспешно избавляет
От тягот злых мирских забот.
Они живут на свете мало,
Чтоб радости познала
Их чистая душа скорее там,
Средь ангелов, в заоблачном просторе,
В стройном хоре...
А черным душам заперт путь в небесный храм.
Господь злодея тем накажет,
Что долго мыкаться обяжет
На горестной земле –
В грязи, в грехах, в разврате,
Лишенным благодати,
И, наконец, низринув в ад,
Пребыть в кромешной мгле [14].

Немецкий поэт Штейнмар, миннезингер из знатного рода, один из двух братьев, упоминающихся в документах между 1251 и 1288 годами. Считается, что это - Бертольд, сопровождавший в 1276 году своего сеньора Вальтера фон Клингена в Вену к Рудольфу Габсбургу. В одном из своих стихотворений Штейнмар писал:

Осень, слушать начинай-ка.
Ты, хозяйка, начиняй-ка
Жирной рыбой тесто,
Вин заморских не жалея,
Ставь свинину, кур, гусей, -
Для всего есть место,
Блюда громозди на стол да корми на славу нас:
Осушу до дна бокал, ни кусочка не оставлю от жаркого и колбас.

Стой, хозяйка, на одном:

Ну-ка! Горестное сердце утешается вином [14].

Французский поэт Гираут Рикьер (годы деятельности - 1254-1292) родом из старинного города Нарбонны, выходец из народа или из мелкого бюргерства. Единственный трубадур, который сам датировал свои произведения в рукописи. В течение нескольких лет воспевал окружение виконта Амальрика Нарбоннского, в дальнейшем посетил двор знаменитого Альфонса X Кастильского и, наконец, после 1279 года нашел приют при дворе Генриха II Родезского. Его не без основания называли «последним трубадуром». В одном из своих стихотворений Гираут писал:

Пора мне с песнями кончать!

Без радости и песни нет.

А радоваться мне не след, -

Чего от жизни ожидать?

В былом не помню светлых дней,

Но нынче дни еще темней.

Ничто надеждой не манит,

Лишь плакать хочется навзрыд.

Нет, песня мне и не сулит,

Что обрету отраду в ней.

Хотя по благости своей

Господь уменье мне дарит

Все в звуках мерных воссоздать:

Веселья хмель, тоски печаль,

Скорбь неудач, восторг побед, -

Но поздно я рожден на свет!

На песни – чуть ли не запрет,

Презренью стали подвергать

Высокий дар стихи слагать.

Мил при дворах фиглярский бред,

Нестройный крик и гнусный вид,

А трубадур везде забыт.

Что в век разнузданных вралей

Его удела тяжелей!

Лжехристиане все наглей, -

Ужель злодейством мир не сыт?

На них одних вина лежит,

Что в правом гневе на людей

Господь послал нам столько бед

И счастьем ратному вослед

Нам час пришел – за ратью рать –

Святую землю покидать.

Вдвойне нам надо трепетать:

И мавра грозного побед,

И ада – по скончанье лет

Там нашим душам пребывать.
На свете нет греха лютей,
Чем распри меж земных властей,
И дух вражды столь ядовит,
Что вскоре всех нас изъязвит.
Великий боже, царь царей!
Свои творенья пожалей
И ниспошли безумцам стыд –
Их от греха да отвратит.
О богоматерь! Поскорей
Сердца надеждой отогрей,
Что сын твой с высоты воззрит –
И мир любовью озарит [14].

Французский поэт Бертран Карбонель (годы деятельности - 1270-1300) был близок к бюргерству. В одном из своих стихотворений Бертран писал:

Господь велел, чтоб Ева и Адам
Не устыдились сопрягать тела
И чтоб любовь такая перешла
Ко всем от них рожденным племенам.
Адам – наш корень. Дерево цветет,
Коли от корня жизнь к нему течет,
И днесь, тела влюбленных сочетая,
Творится воля господя святая! [14].

Поэзия нового сладостного стиля. Началось формирование поэзии «нового сладостного стиля». Его основоположник, итальянский поэт Гвидо Гвиницелли, в одном из своих сонетов писал:

От боли и тоски я изнемог.
Не ведаю, презрев земли законы,
Куда меня влечет враждебный рок,
Какие мне еще сулит препоны.
Я на чужбине всюду, как листок,
Что оторвался от любимой кроны,
Да и в ветвях уже не бродит сок,
И высох корень, жаждой истомленный.
Я груз неправедных обид влачу,
Не излечу веселием кручины,
Моей судьбины не осилить мне.
Осиротевшим голубем взлечу,
Один умчу в далекие долины
Искать кончины в чуждой стороне [15].

Итальянский поэт Гвидо Кавальканти (ок. 1255-1300), друг молодого Данте, один из самых вольнолюбивых умов Флоренции, продолжал и развивал основы поэзии Гвидо Гвиницелли. В одном из своих сонетов Кавальканти писал:

Красавиц обольстительные взоры,

Нарядных всадников блестящий строй,
Беседы о любви и птичьи хоры,
Корабль, бегущий по волне морской,
Прозрачность пред зарей, что вспыхнет скоро,
Снег, падающий тихо над землей,
Журчание ручья, лугов узоры,
Каменьев блеск в оправе золотой –
Что это все пред дивной красотой
И благородством госпожи моей?
Презренный тлен, не стоящий и взгляда!
Как перед небом меркнет все земное,
Так все, что видишь, меркнет перед ней.
Добру соединится с ней – отрада [15].

Архитектура и скульптура. В 1260 году итальянский скульптор Никколо Пизано создал один из своих шедевров - кафедру баптистерия в Пизе [4].

Современником Чимабуэ был итальянский архитектор и скульптор Арнольфо ди Камбио, который родился около 1240 года и умер в 1301 или 1302 году (по другим сведениям около 1310 года). Он учился в мастерской Никколы Пизано. Ему приписывается мраморная гробница кардинала Джулиано де Брей ([илл. 2.1](#)) в церкви Сан Доменико в Орвието, созданная около 1282 года, а также бронзовая статуя благословляющего апостола Петра в соборе св. Петра в Ватикане ([илл. 2.2](#)). Вместе с Джованни Пизано Арнольфо ди Камбио в 1281 году создал в Перудже скульптуры фонтана на piazzetta Grande, включающие фигуры христианских добродетелей, святых, аллегорий, а также сюжеты басен Эзопа. Хотя созданный в 1285 году табернакль (декоративно оформленная ниша со статуей святого) в церкви Санта-Паоло фуоре ле Мура, а также табернакль в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере в Риме ([илл. 2.3](#)), исполненный в 1293 году, подписаны именем Арнольфо ди Камбио, считается, что они являются работами его мастерской. К архитектуре Арнольфо ди Камбио обратился значительно позднее. Из его архитектурных работ сохранились созданное в 1298-1314 годах палаццо Веккьо, а в конце XIII - начале XIV века - церковь Санта-Кроче во Флоренции. Арнольфо ди Камбио явился также автором первоначального проекта собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции ([илл. 2.4-2.5](#)), по которому этот собор начал строиться в 1296 году. В музее Флорентинского собора сохранился его рисунок фасада этого собора и несколько скульптур ([илл. 2.6-2.7](#)) [16, 17].

Другим современником Чимабуэ был итальянский скульптор и архитектор Джованни Пизано, сын и ученик Никколы Пизано. Джованни родился между 1245 и 1248 годом и умер после 1314 года. Кроме Пизы он выполнял работы в Сиене, Пистойе и Ареццо. Сначала он работал вместе с отцом (об этих его работах сказано в предыдущей главе). Считается, что в 1270-1276 годах Джованни Пизано жил и работал во Франции. Его главные работы - статуи для фасада Сиенского собора ([илл. 2.8-2.10](#)), созданные в



Илл. 2.1. Арнольфо ди Камбио. Надгробие кардинала де Брей.



Илл. 2.2. Арнольфо ди Камбио. Статуя св. Петра.



Илл. 2.3. Арнольфо ди Камбио. Табернакль.



Илл. 2.4. Арнольфо ди Камбио. Кафедральный собор Флоренции (Санта Мария дель Фьоре). Неф.



Илл. 2.5. Арнольфо ди Камбио. Кафедральный собор Флоренции (Санта Мария дель Фьоре).



Илл. 2.6. Арнольфо ди Камбио. Статуя Бонифация VIII.



Илл. 2.7. Арнольфо ди Камбио и ученики. Мадонна с Младенцем между св. Репаратой и св. Зиновием.



Илл. 2.8. Джованни Пизано. Платон.



Илл. 2.9. Джованни Пизано. Сивилла.



Илл. 2.10. Джованни Пизано. Мириам.

1284-1299 годах, рельефы ([илл. 2.11-2.12](#)) кафедры в церкви Сант Андреа в Пистойе ([илл. 2.13](#)), исполненной в 1301 году. В Пистойе Джованни выполнил и мраморную кропильню для святой воды в церкви Сан-Джованни Эвангелиста с тремя несущими ее фигурами – Умеренности, Благоразумия и Справедливости. В Пизанском соборе им была исполнена кафедра в 1302-1310 годах ([илл. 2.14](#)). Одной из последних его работ является алтарь церкви св. Доната в Ареццо, исполненный в 1310 году. Джованни Пизано имел громадную скульптурную школу-мастерскую, которая снабжала своими произведениями всю Италию XIV века [16, 17].

Миниатюра. Знаменитый парижский миниатюрист Мастер Оноре упоминается в 1288-1296 годах. Его имя установлено по различным письменным источникам: декрету 1288 года, хранящемуся в библиотеке Тура, регистру податей 1292 года и королевским счетам 1296 года. Известно, что Мастер Оноре жил в Париже на улице Бутебри и что он имел помощников и работал для короля Филиппа Красивого. Ему приписывают первый лист «Требника Филиппа Красивого», хранящийся в Национальной библиотеке в Париже, и миниатюры ([илл. 2.15-2.16](#)), хранящиеся в музее Фицуильям в Кембридже и Британском музее. Он оказал большое влияние на развитие парижской школы живописи начала XIV века [18].

Живопись. Старшими современниками Чимабуэ были итальянские художники Коппо ди Марковальдо и Маргаритоне д'Ареццо, а также итальянский художник, известный в истории живописи под именем Мастер св. Франциска.

2.4. Мастер св. Франциска

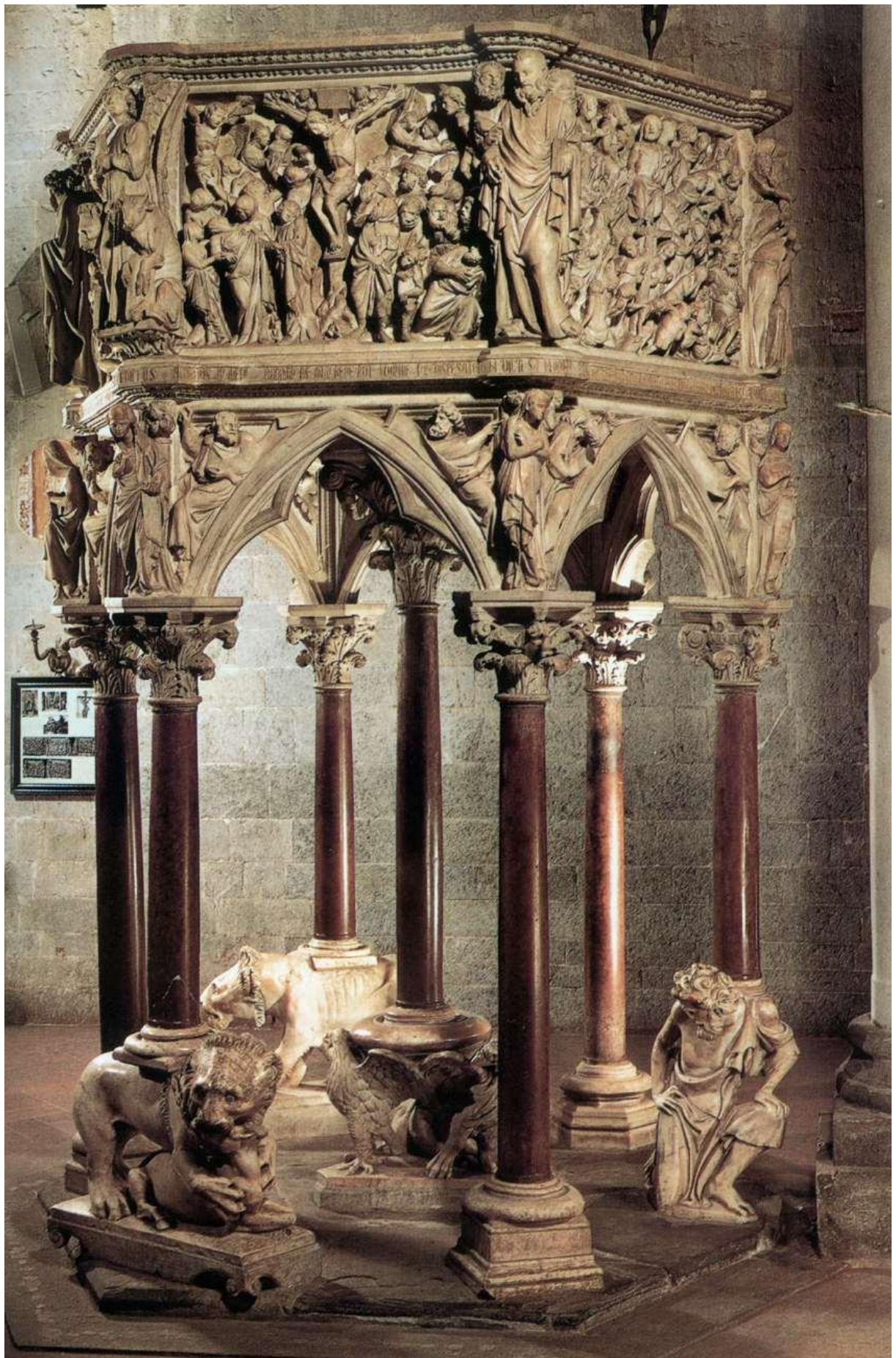
Итальянский художник, известный в истории живописи как Мастер св. Франциска, работал в Умбрии во второй половине XIII века. Его главные произведения находятся в Перудже и Ассизи; один из этих городов считается местом его рождения. Единственным датированным произведением художника является большой расписной крест из Национальной галереи в Перудже, исполненный в 1272 году. Другие произведения Мастера св. Франциска датируются 1270-ми годами: картина «Св. Франциск» в церкви Санта-Мария дельи Анджели в Ассизи, давшая свое имя мастеру; расписной крест из Национальной галереи в Перудже, над которым он работал вместе с помощником; алтарь, от которого сохранились лишь отдельные створки – «Св. Антоний» и «Снятие с креста», хранящиеся там же, а также «Пророк Исайя» из сокровищницы церкви Сан-Франческо в Ассизи; еще один алтарь, также сохранившийся лишь фрагментарно, – «Св. Матфей» и «Иоанн Евангелист» из Национальной галереи в Вашингтоне, «Св. Петр» из собрания Стокле в Брюсселе, а также «Св. Симон» и «Св. Варфоломей» из собрания Лемана в музее Метрополитен в Нью-Йорке. За несколько лет до этого были созданы фрески со сценами «Страстей» и «Сценами из жизни св. Франциска», украшающие неф нижней церкви базилики в Ассизи ([илл. 2.17-2.18](#)). Творчество художника дополняют «Распятия», ныне хранящиеся в



Илл. 2.11. Джованни Пизано. Избиение младенцев.



Илл. 2.12. Джованни Пизано. Бегство в Египет.



Илл. 2.13. Джованни Пизано. Кафедра церкви Сант Андреа в Пистойе.



Илл. 2.14. Джованни Пизано. Кафедра в Пизанском соборе.



Deus in adiutorium meum intende.

Domine ad adiuuandum me festina.

Gloria patri et filio: et spiritui sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper: et in

secula seculorum amen. *Alleluia. In vitator.*

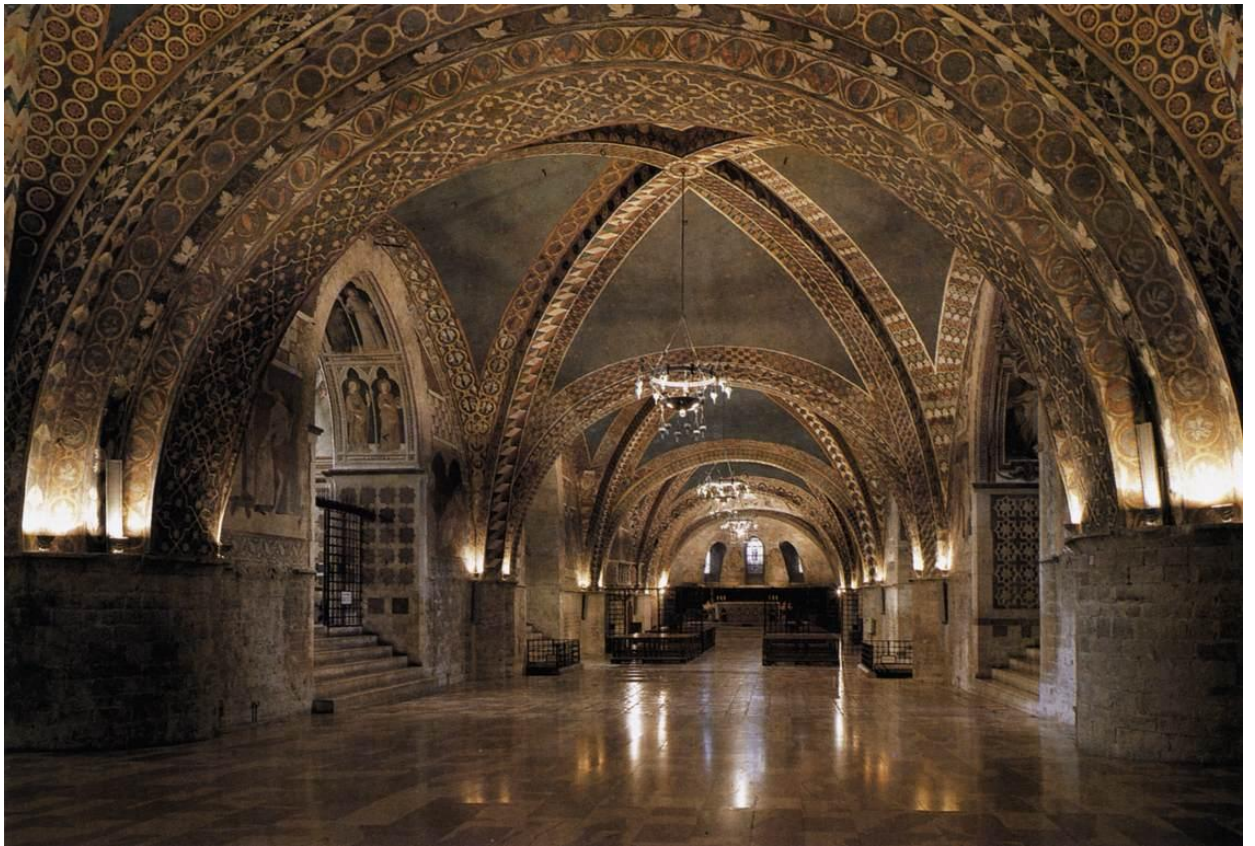
Hue maria gratia plena dominus tecum. *Ps*

Sinite exultemus dño iubile
mus deo salutari nro. precu

Илл. 2.15. Мастер Оноре. Книга часов.



Илл. 2.16. Мастер Оноре. Миниатюры.



Илл. 2.17. Неф нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 2.18. Неф нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.

собрании Актона во Флоренции, в Лувре в Париже ([илл. 2.19](#)) и Национальной галерее в Лондоне. Считается что художник был знаком с произведениями поздневизантийского искусства, имевшимися в Умбрии, а также Джунты Пизано, работавшего в Ассизи в 1236 году и в Болонье в 1250 году. Мастер св. Франциска оказал влияние на творчество художников, работавших в районе Ассизи и Перуджи. Продолжателями его стиля в Умбрии считаются художники, известные в истории живописи под именами Мастера Санта-Кьяры и Мастера Креста из Гуальдо, которых многие специалисты считают одним и тем же лицом [18].

Остановимся более подробно на фресках Мастера св. Франциска из цикла «Сцены из жизни св. Франциска» в базилике Сан Франческо в Ассизи. Некоторые специалисты приписывают эти фрески Джотто.

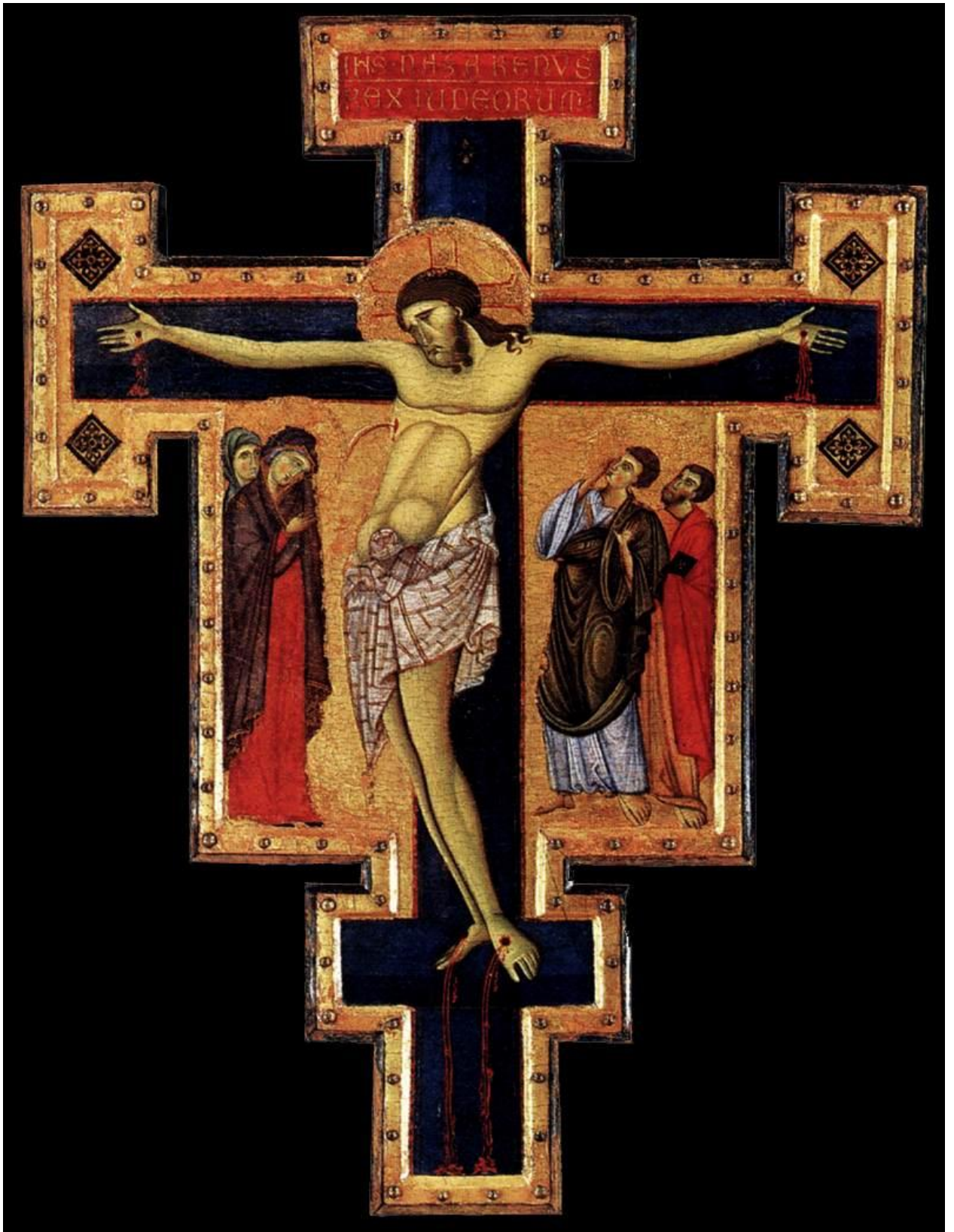
2.4.1. «Св. Франциск и нищий»

Литературная основа. Молодым человеком Франциск, согласно более позднему биографу, св. Бонавентуре, «возвысился над суетностью» и «отверг наслаждения», был смиренного нрава и щедро подавал милостыню [19]. На фреске «Св. Франциск и нищий» ([илл. 2.20](#)) изображена история о том, как однажды он отдал свой плащ бедному солдату, повстречавшемуся ему на дороге. На переднем плане в одну линию слева направо размещены лошадь, щиплющая траву, и Франциск, отдающий плащ нищему. Фоном служит гористый пейзаж с расположенными на вершинах гражданскими и церковными архитектурными сооружениями.

Действующие лица. В отличие от изображений, рассмотренных в предыдущей главе, здесь Франциск предстает перед нами юношей. Нет и намек на какое-либо портретное сходство с этими изображениями. Стройный, безбородый, со светло-коричневыми, не очень длинными волосами и не слишком красивый, он одет в светские одежды - длинную голубую тунику, подпоясанную в талии и спадающую оттуда складками. На ногах у него надеты сапоги из тонкой темно-коричневой кожи. Его святость подчеркнута желтым лучистым нимбом вокруг головы, повязанной белым платком.

Нищий изображен довольно старым, безбородым мужчиной, невысокого роста и слегка сгорбленным. На нем темно-красная туника из плотной ткани, подпоясанная в талии темным ремнем, на голове у него, как и у Франциска, белый платок, на который надета серая войлочная шапка, похожая на бескозырку (возможно, она свидетельствует о его военном прошлом), на ногах – такие же, как у Франциска, сапоги.

Взаимодействие персонажей. Художник изобразил взаимодействие двух действующих лиц без каких-либо других свидетелей. Оба расположены на переднем плане – Франциск, стоящий в пол-оборота к зрителю, протягивает нищему свой светло-красный бархатный плащ, а нищий, стоящий в профиль к зрителю, принимает его у Франциска. Франциск выше нищего, к тому же последний слегка наклонился вперед. Оба пристально



Илл. 2.19. Мастер св. Франциска. Распятие.



Илл. 2.20. Мастер св. Франциска. Св. Франциск и нищий.

смотрят друг на друга, их жесты направлены навстречу друг другу, но их лица не особенно выразительны, а позы статичны. Светлая фигура Франциска, в верхней части почти сливающаяся со светло-коричневым фоном, контрастирует с темной фигурой нищего, а между ними помещен плащ, более темный, чем туника Франциска, но более светлый, чем одеяние нищего. Пара находится в правой половине фрески, на фоне менее высокой из двух гор. И нищий, и плащ резко выделяются на светло-коричневом фоне горы. Такая асимметрия композиции может быть вызвана желанием художника, предоставить на фреске больше места пейзажу. Ступни и подол Франциска изображены в ракурсе сверху (как на картине Бонавентуры Берлингьери, [илл. 1.19](#)), но ступни и подол нищего – в ракурсе сбоку.

Лошадь. Лошадь серо-коричневого цвета с короткой гривой, изображенная в профиль, до некоторой степени уравнивает асимметрию композиции. Ее поза оказалась для художника довольно трудной, поэтому лошадь нарисована не очень умело. Она щиплет траву, которой нет на фреске (изображена только неопределенного цвета почва), на ней темно-красное седло и желтая уздечка. Лошадь, Франциск и нищий образуют одну линию на переднем плане, причем лошадь занимает левую половину всего переднего плана (она является единственным свидетелем передачи плаща нищему, но не обращает на это событие никакого внимания). По отношению к людям лошадь кажется чуть мелковатой.

Архитектурные сооружения. Архитектурные сооружения нарисованы на заднем плане, как бы с большого расстояния, поэтому они значительно меньше персонажей на переднем плане, что может быть связано с попыткой изображения элементов перспективы. Все строения совершенно безлюдны. Слева, на вершине горы, расположен город, обнесенный стеной с зубцами прямоугольной формы, с красивыми воротами, состоящими из двух четырехгранных колонн, на которые опирается полукруглая, массивная арка; ее фасад украшен орнаментом. За пределами стены находится несколько небольших домов с двухскатными черепичными крышами, а внутри нее – высокие дворцы и башни, со скошенными назад плоскими односкатными, а также двухскатными и куполообразными крышами. У всех жилых строений имеются прямоугольные или полукруглые окна. На вершине другой горы, ближе к переднему плану расположена церковь более крупного размера, с высоким полукруглым порталом и четырехгранной колокольней, увенчанной черепичной крышей в форме четырехгранной пирамиды. Никакого креста на церкви нет. Все строения покрыты белой штукатуркой.

Пейзаж. Пейзаж состоит из двух неправдоподобно крутых скалистых гор светло-коричневого цвета, лишенных травы, но поросших редкими неестественно маленькими деревьями и кустами. Деревья нарисованы очень схематично и по размеру значительно меньше людей. Цветовая палитра фрески весьма разнообразна: преобладают светло-коричневые, темно-красные и лиловые тона. Передача глубины пространства с помощью перспективы (за редкими, отмечавшимися исключениями) отсутствует –

деревья и строения, независимо от их расстояния до переднего плана, имеют примерно один и тот же размер.

Освещение. На этой и остальных фресках этого цикла небосвод заменен темно-синим, неровным фоном, напоминающим ночное небо, но без облаков и небесных светил, хотя само место действия имеет яркое дневное освещение. Это может передавать идею святости происходящего: на пейзаж, архитектурные сооружения, людей и ткани падает яркое освещение, с помощью которого изображаются затененные и освещенные поверхности, а также объемность тел; однако фигуры, животные и строения не отбрасывают теней и не всегда ясно, где находится источник освещения. Довольно реалистично изображены складки и фактура тканей (особенно плаща).

Тема благотворительности, сострадания и бескорыстия трактуется художником несколько прямолинейно и не слишком убедительно.

2.4.2. «Чудо с источником»

Литературная основа. На фреске «Чудо с источником» ([илл. 2.21](#)) изображена история о том, как Франциск, подобно Моисею, добыл воду из скалы, поскольку крестьянин, у которого он одолжил осла, чтобы подняться на гору, страдал от жажды [19]. На переднем плане слева разговаривают два монаха-францисканца, один из которых держит за веревку осла. Справа крестьянин пьет воду из источника, лежа на скале. Чуть сзади молится св. Франциск. Фоном служит скалистый пейзаж.

Действующие лица. Здесь, как и на картине Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)), Франциск предстает пожилым человеком, с коричневой бородой и усами, тонзурой и благородными чертами лица, однако никакого портретного сходства ни с одним из его изображений, рассмотренных ранее, нет. Франциск нарисован монахом с использованием уже сложившихся элементов его образа – коричневой рясы, длинной до пола, с капюшоном, пояса в виде белой веревки с тремя узлами, коротко стриженных волос и тонзуры. Его святость подчеркнута желтым лучистым нимбом вокруг головы.

Монахи рядом с Франциском, молодые, стройные, довольно высокие, безбородые, одеты, как и святой. Тот монах, у которого из-под рясы видны ноги, обут в открытые сандалии.

Крестьянин, молодой крепкий, с довольно красивым лицом и светло-коричневыми волосами, одет в серый, не очень длинный балахон, подпоясанный в талии веревкой, коричневую фетровую шляпу с довольно узкими полями, которые сзади загнуты вверх, и невысокие синеватые с коричневой оторочкой сапоги из тонкой кожи.

Взаимодействие персонажей. Художник изобразил взаимодействие двух героев (Франциска и крестьянина) и группы свидетелей (двух монахов). Франциск, стоя на коленях на плоской скале в профиль к зрителю, молится, подняв глаза, лицо и руки к небу. Крестьянин, лежа также в профиль на другой скале, расположенной чуть ниже, пьет воду из возникшего источника,



Илл. 2.21. Мастер св. Франциска. Чудо с источником.

как будто не веря, что из него бьет настоящая вода. Монахи, стоя в пол-оборота друг к другу, беседуют между собой. На их лицах не заметно никаких признаков удивления чудом. Можно подумать, что они даже не заметили его и ведут разговор о своих делах. Позы всех персонажей довольно естественны.

Композиция. Фигуры действующих лиц (Франциска, крестьянина и монахов) образуют треугольник. В симметричную композицию художник внес элементы асимметрии. Коленопреклоненный Франциск (укороченная фигура) расположен в центре, в промежутке между двумя высокими скалами и выше других персонажей. Стоящие монахи (вертикальные фигуры) расположены у подножия левой скалы; их головы находятся на уровне талии Франциска. Лежащий крестьянин (горизонтальная фигура) находится ниже подножия правой скалы на уровне ног монахов и ниже Франциска, а его серое одеяние мягко контрастирует с коричневыми рясами Франциска и монахов. Такая асимметрия композиции подчеркивает сверхъестественную силу молитвы Франциска, в которую не поверил крестьянин (и решил проверить, свершилось ли чудо), но на которую даже не обратили внимания монахи.

Осел. Осел, изображенный в профиль, как и лошадь на предыдущей фреске, но более реалистично, не принимает никакого участия в событии. Он почти такого же коричневого цвета, как и рясы монахов, на фоне которых он стоит и к группе которых он примыкает (изображена только передняя часть его туловища, а задняя скрыта за краем фрески), на нем светло коричневое седло с белым краем, коричневой лукой и светлой подпругой. Белая уздечка привязана к длинной веревке, за которую его держит монах. По сравнению с монахами осел чуть крупноват.

Пейзаж. Пейзаж состоит из двух скал, спускающихся уступами, лишенных травы (также как и на предыдущей фреске) и кое-где поросших такими же маленькими деревьями, причем деревья, расположенные рядом с людьми, едва могут достать им до колена. Это не смущает художника и, видимо, его зрителей. Из скалы справа бьет источник (из которого пьет крестьянин), вода которого светло голубого цвета нарисована очень схематично. На фреске преобладают темные желтые, коричневые и зеленые тона.

Для изображения чуда художник использовал довольно яркое освещение скал, людей и животных при совершенно темном фоне (напоминающем ночное небо).

2.4.3. «Отречение от благ»

Литературная основа. Согласно св. Бонавентуре, между Франциском и его отцом произошел разрыв из-за того, что Франциск продал часть товаров отца, зажиточного торговца сукном и одеждой. Вырученные средства он с радостью предложил на восстановление обветшалой церкви св. Дамиана в Ассизи, но священник этой церкви, опасаясь гнева его отца, отверг эти

деньги [19]. На фреске «Отречение от благ» ([илл. 2.22](#)) изображена история о том, как Франциск предстал перед епископом, скинул с себя дорогие одежды, обнаружив при этом власяницу (на фреске художник изобразил его обнаженным), и епископ укрыл его своей мантией (символическое отвержение Франциском его земного наследия). На переднем плане справа стоит полуобнаженный Франциск, за ним епископ, укрывающий Франциска куском материи, и два служителя церкви. Слева к ним подходит отец святого с одеждами в руках, за которым стоит густая толпа горожан. Фоном для этих групп служат два светских строения.

Действующие лица. Как и на фреске «Св. Франциск и нищий» ([илл. 2.20](#)), Франциск предстает здесь юношей. Без головного убора, босой, с непропорционально большими ступнями и длинными пальцами ног, он полуобнажен, оттенены его ребра и слабо развитая мускулатура. Его святость подчеркнута лучистым нимбом. Епископ прикрывает обнаженное тело Франциска синей тряпкой, не достающей от его пояса до пола (из-под нее видны голые голени святого).

Епископ, высокий и плотный, безбородый пожилой мужчина с выразительными крупными чертами лица, одет в розовую мантию, длиной до пола, и пушистый голубой плащ (ворсистость ткани плаща передана очень реально). На нем епископская розовая митра с двумя широкими золотыми полосами, одна из которых идет по нижнему краю, а другая от нижнего края через верх. Оба стоящих за ним служителя церкви довольно похожи друг на друга крупными чертами лиц, высокие и более молодые, чем епископ, с коричневыми волосами и тонзурами, без головных уборов. Их яркие, красные мантии из тонкой ткани, контрастируют с цветом плаща епископа.

Отец святого, плотный, безбородый пожилой человек с седыми волосами и суровым лицом, одет в светло-коричневую длинную тунику. Он несет, перекинув через руку, целую кипу одежды розового цвета из тонкой ткани и фиолетового цвета из грубой ткани.

Горожане в толпе значительно моложе его, высокие, все безбородые, с крупными суровыми лицами. На них богатые длинные одежды, преимущественно красного цвета, и светло серые сапоги из тонкой кожи. На головах отца Франциска и горожан надеты богатые разноцветные шапки с меховой оторочкой. По уже встречавшейся моде, у каждого такая шапка надета на белый платок, повязанный на голову.

В нижней левой части фрески изображены две девочки в длинных розовом и сером платьях с широкими юбками, ниспадающими складками. Они довольно милостивы, с длинными каштановыми волосами, без головных уборов, ростом по пояс стоящему рядом горожанину.

Взаимодействие персонажей. Художник изобразил взаимодействие двух героев (Франциска и его отца) и двух групп свидетелей (со стороны Франциска – епископа и двух служителей церкви, а со стороны отца – толпы горожан). Франциск, стоя в профиль к зрителю, поднял взор и руки к небу и молится Богу; в ответ Бог благословляет его рукой с неба (в верхней левой части фрески). Его отец идет навстречу ему с решительным лицом, откинув



Илл. 2.22. Мастер св. Франциска. Отречение от благ.

назад правую руку и неся в левой руке кипу одежды. Епископ, стоя сзади Франциска, прикрывает его обнаженное тело. За ним в почтительных позах стоят служители церкви. Епископ, повернув к ним голову, что-то им говорит, а они его внимательно и подчеркнуто вежливо слушают. Густая толпа горожан позади отца находится в смятении – большинство взоров устремлено на Франциска, но некоторые отвернулись от него. На их суровых лицах чувствуется некоторый страх и нерешительность. Рядом с толпой на переднем плане стоят две девочки; они не обращают внимания на происходящее, беседуя друг с другом. Руку Бога не видит никто, кроме Франциска.

Композиция. Франциск и его группа свидетелей находятся справа, а отец и его группа свидетелей – слева, причем каждая – на фоне своего здания. Асимметрия композиции бросается в глаза – многочисленная толпа доминирует над малочисленной группой Франциска, а он силой молитвы удерживает их от расправы над ним - толпа уже остановилась и отпрянула в благоговейном страхе, и лишь отец продолжает идти вперед по инерции, не в силах совладать со своим гневом.

Городской пейзаж. Фоном, в котором преобладают красные, розовые и синие тона, является городской пейзаж, изображенный с близкого расстояния и состоящий из двух зданий на заднем плане, между которыми и за которыми имеется только пустое пространство и возле которых стоят все персонажи. Здания совершенно безлюдны (как и в сцене св. Франциска и нищего). Архитектурный стиль этих зданий, скорее всего, выдуман художником. Здание, возле которого стоит толпа, представляет собой четырехгранную кирпичную башню со скошенной назад односкатной крышей и двумя рядами маленьких квадратных и полукруглых окон. Спереди к нему пристроена идущая вдоль стены крытая сверху белая лестница, ведущая неизвестно откуда (ее начало загораживает толпа) к входной двери, расположенной не ниже второго этажа. Верхняя часть лестницы поддерживается двумя колоннами. Франциск, епископ и служители церкви изображены на фоне здания розового цвета, украшенного по фасаду двумя кругами и ромбом между ними. У него не видно ни окон, ни дверей, а ширина боковой стены такова, что человек в нем не способен поместиться. Верх этого здания украшен довольно высокой четырехгранной башенкой с орнаментом в ее нижней части и со скошенной назад односкатной крышей и беседкой с двухскатной крышей. Башенка и крыша беседки поддерживаются колоннами. В основании беседки имеются два полукруглых окна. Высота обоих домов такова, что человек может лишь с трудом встать в них во весь рост. Невозможно себе представить, что так могли жить люди даже в те времена.

Тема конфликта между бескорыстием и стяжательством представлена на фреске весьма выразительно - полуобнаженный Франциск, будущий глава ордена нищенствующих монахов, противопоставлен своему отцу, несущему кипу одежды, которому нажитое богатство дороже родного сына; и священники, окружившие Франциска, и возбужденная толпа горожан, следующая за его отцом, вынуждены решать один из самых трудных для

человечества вопросов – кому они поклоняются, Богу вместе с Франциском, или Золотому Тельцу вместе с его отцом.

2.4.4. «Сон Иннокентия III»

Литературная основа. Согласно св. Бонавентуре, Франциск своими собственными руками начал восстанавливать церковь св. Дамиана, а после того – капеллу св. Марии Ангельской, близ Ассизи, которая позже стала церковью, от которой пошли другие церкви ордена; Франциск совершил паломничество в Рим, чтобы испросить папского благословения ордену и санкции проповедовать; это было пожаловано Франциску после того, как папе привиделся сон о том, как Латеранская церковь (церковь св. Иоанна в Латеране, резиденция папы в тот период, когда он пребывал в сане епископа Рима) чуть было не рухнула и была спасена лишь Франциском, который поддержал ее [19]. На фреске «Сон Иннокентия III» ([илл. 2.23](#)) изображен спальня папы с отдернутым пологом, чтобы зритель мог видеть, что происходит внутри, - на постели спит папа, а на полу у постели сидят два охранника, один из которых дремлет. Слева св. Франциск поддерживает наклонившуюся Латеранскую церковь, которая падает на покой папы.

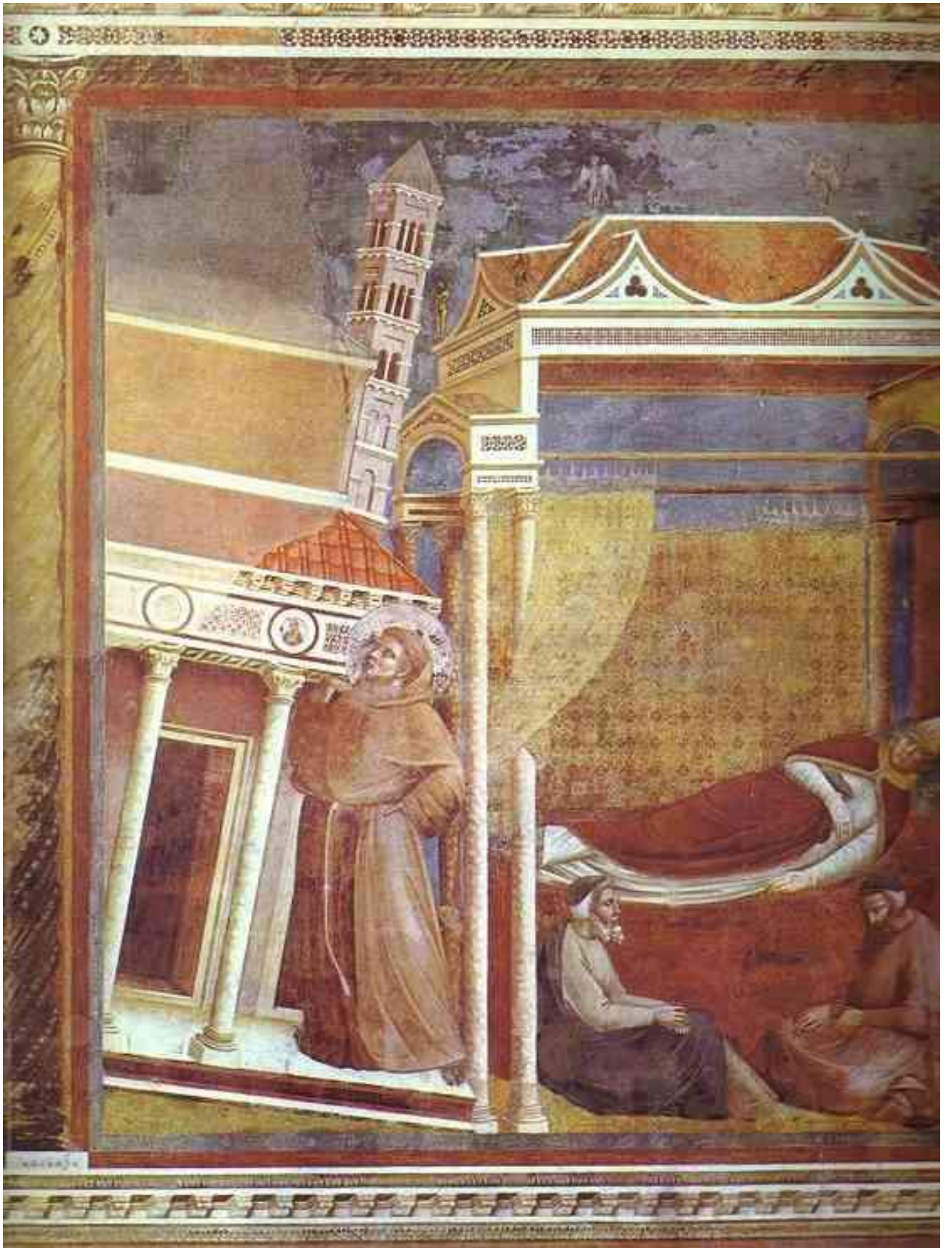
Действующие лица. Как и на фресках «Св. Франциск и нищий» ([илл. 2.20](#)) и «Отречение от благ» ([илл. 2.22](#)), Франциск предстает здесь молодым. Он изображен босым монахом с использованием уже сложившихся элементов иконографии его образа. Его святость подчеркнута лучистым нимбом вокруг головы.

Маленькие сероватые фигурки двух ангелов, летящих в верхней части фрески лицом к зрителю, явно уступают по детализации и тщательности исполнения ангелам на картине Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)).

Иннокентий III (около 1161 - 1216) - папа римский с 8 января 1198 по 16 июля 1216 года. В правой части фрески зритель видит его, довольно плотного, безбородого, с суровыми чертами лица, спящим. На нем розовая папская тиара с золоченым узором по нижнему краю и длинное белое тонкое облачение, поверх которого надет темно-малиновый плащ с золотой каймой из плотной ткани, служащий одновременно и одеялом.

Его пожилые слуги, один из которых с седой, а другой с темно-коричневой бородой, одеты в длинные туники и плащи из тонкой ткани. У одного из них и туника, и плащ коричневого цвета, а у другого они разных цветов (фиолетовый плащ и белая туника). На головах повязаны белые платки (как и на некоторых предыдущих фресках), поверх которых надеты темно-коричневые плоские шапочки из плотной ткани.

Взаимодействие персонажей. В основе взаимодействия персонажей лежит та же схема, что и на фреске «Чудо с источником» ([илл. 2.21](#)), но в более экзотическом варианте. Здесь героями являются папа и Франциск, а группа свидетелей папы – два его охранника. Однако папа и его группа свидетелей находятся в реальном мире, а Франциск – в мире сна папы. Папа спит на высокой постели в одежде, в которой обычно люди (а тем более



Илл. 2.23. Мастер св. Франциска. Сон Иннокентия III.

папы) не спят. Но художник не мог изобразить папу в нижнем белье, поскольку, кроме всего прочего, не всякий зритель смог бы догадаться, что это – папа. Он лежит на левом боку, его голова покоится на высокой подушке у правого края фрески, глаза закрыты, левая рука расположена вдоль тела, а правая согнута в локте и лежит на животе. Охранники сидят на полу у постели, положив руки на колени. Франциск, стоя спиной к папе и подняв лицо и глаза к небу, плечом и правой рукой поддерживает накренившуюся церковь, а левой рукой уперся в бедро. Однако он сам стоит на полу притвора, который также наклонился вместе с церковью и, если она упадет, то только вместе с Франциском.

Композиция. Композиция этой фрески особенно сложна – папа и его группа находятся с правой стороны, в широкой, прямо стоящей спальне, на которую слева падает высокая (от нижнего до верхнего края фрески), наклонившаяся Латеранская церковь, находящаяся в сне папы и поддерживаемая в этом сне. Папа видит во сне, что Франциск не дает церкви упасть на папскую спальню.

Архитектурные сооружения. Спальня представляет собой высокое строение, шириной в длину кровати, на которой спит папа. Боковые стены спальни представляют собой арки с пологими двухскатными крышами, каждая из которых поддерживается четырьмя колоннами. Крыша всей спальни имеет совершенно немислимую форму, украшенную трилистниками. Тем не менее, это строение имеет вид «более приспособленного для жизни», чем здания на фреске «Отречение от благ» ([илл. 2.22](#)).

Латеранская церковь предстает более изящной, чем церковь на фреске «Св. Франциск и нищий» ([илл. 2.20](#)), хотя и того же типа. Она крыта черепицей, а перед входом в нее имеется портик, поддерживаемый двумя колоннами на высоких базах (все колонны имеют коринфский ордер, высокие, тонкие и белого цвета). Над крышей расположена четырехгранная колокольня, повернутая по отношению к церкви примерно на 45 градусов. Сама колокольня имеет пять ярусов, причем три верхних украшены тонкими колоннами, крыша имеет форму четырехгранной пирамиды и не украшена крестом. Церковь изображена схематично и недостаточных размеров по сравнению со стоящим рядом Франциском. Этот диссонанс усиливается и контрастом между прямо стоящей широкой спальней и падающей на нее устремленной ввысь церковью.

Интерьер. Здесь же сделана попытка изображения интерьера спальни папы. Для того чтобы зритель смог увидеть этот интерьер, художнику пришлось заменить стены спальни арками – условность, которую, видимо, понимали и принимали зрители того времени. Таким образом, спальня превратилась в своего рода беседку, задняя стена которой занавешена коричневым с цветочным узором пологом, висящим на серебряных кольцах, скользящих по круглому брусу между арками. Спереди также есть такой же брус, но полог, висящий на нем, отдернут влево и откинут за колонну. Внутри беседки нет ничего, кроме высокой кровати, покрытой темно-

коричневым покрывалом, с серой подушкой. Трудно поверить, что папы того времени спали в таких условиях.

Сон. При изображении сновидений художник помещает на одну фреску и реальный мир со спящим папой, и сам сон, который тот видит и который падением Латеранской церкви угрожает реальному миру. Этот прием является той условностью, которая уже была понятна зрителям того времени, а затем была использована и художниками последующих поколений.

Оценка творчества. По сравнению с религиозными историями византийских мастеров, фрески Мастера св. Франциска выполнены более примитивно, с меньшей проработанностью деталей. Византийский уровень мастерства еще не был достигнут. Однако Мастер св. Франциска проиллюстрировал несколько сюжетов, основанных на историях о католическом святом, и создал образы почти современных ему персонажей: св. Франциска в разные периоды его жизни и в разных ситуациях, служителей церкви, монахов, горожан, детей, крестьянина и нищего. Одежды церковных иерархов, богатых горожан, простого крестьянина и нищего также появляются на его фресках. Художник достиг несомненных успехов в изображении тканей и их складок. Здесь же мы видим архитектурные сооружения, как с близкого, так и с далекого расстояния. Кроме того, на этих фресках мы встречаемся с интерьером и кроватью как образцом мебели. Довольно сложный пейзаж с элементами растительности (написанный не всегда умело) является несомненным достижением художника. Изображение лошади и, особенно, осла являются одними из первых достижений анимализма. Художник с успехом использовал несколько различных схем взаимодействия персонажей. Однако ощущение движения фигур в его произведениях практически отсутствует. Наконец, художник сделал первую попытку изображения сновидений. Усложнив свое творчество по сравнению с Бонавентурой Берлингьери и его современниками в направлении разнообразия сюжетов, Мастер св. Франциска остался лишь довольно удачным их иллюстратором.

Вместе с тем, также как достоверная работа Бонавентуры Берлингьери была взята нами за начальную точку отсчета в жанре католического религиозного портрета, фрески Мастера св. Франциска мы возьмем за начальную точку отсчета в жанре историй о католических святых.

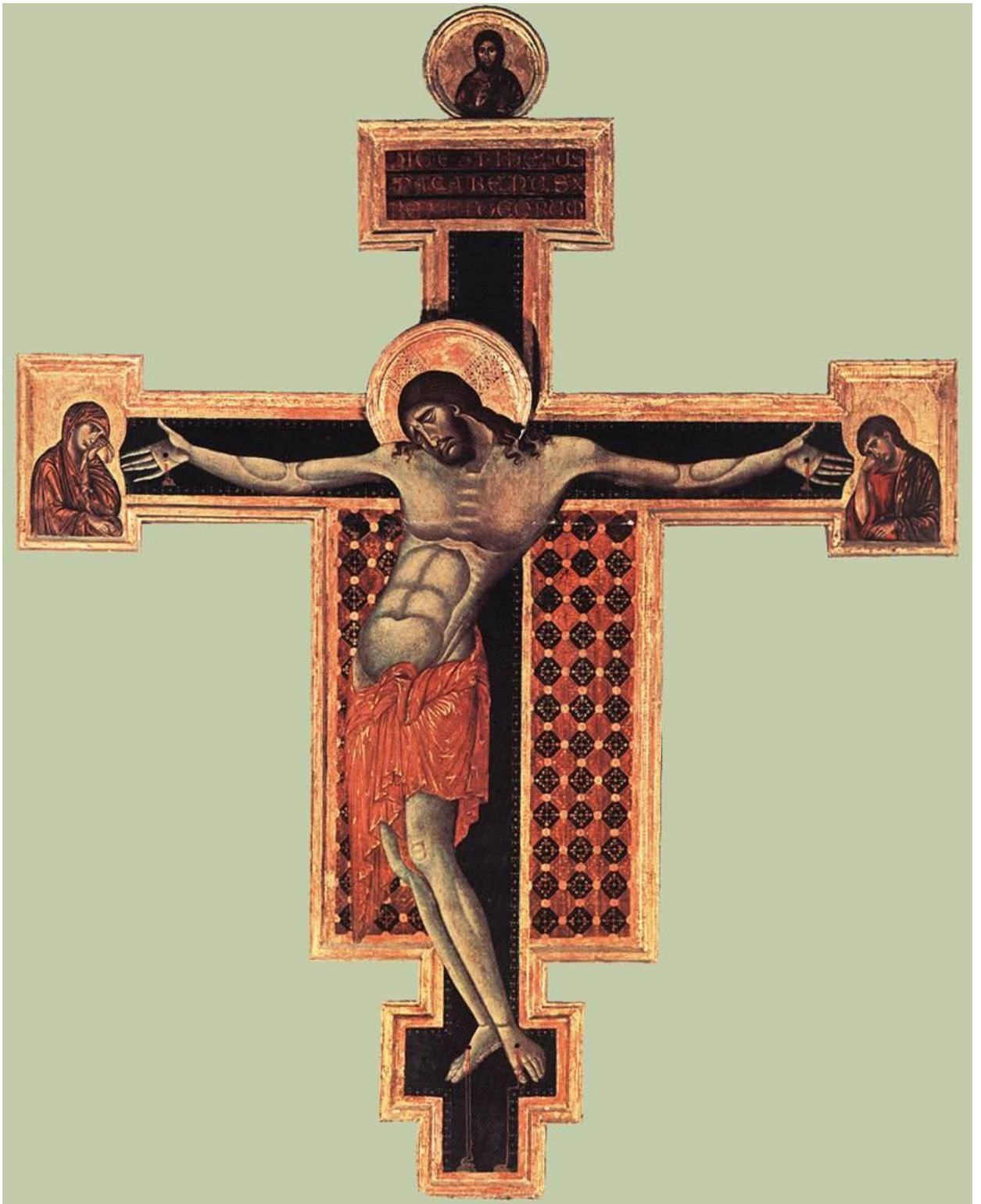
2.5. Биографические сведения о Чимабуэ

Итальянский художник Джованни Ченни ди Пеппи по прозвищу Чимабуэ родился около 1240 года во Флоренции в весьма благородной семье и был отдан учиться в церковь Санта-Мария Новелла, где он мог наблюдать работу византийских мастеров, расписывавших тогда эту церковь. В начале XX века некоторые исследователи поставили под сомнение самый факт существования Чимабуэ. Вместе с тем, согласно документам имя Ченни (Бенчи-Венни, Венвенутто) ди Пеппи, прозванного Чимабуэ, упоминается в Риме в 1272 году и в Пизе в 1301 году, где он работал над мозаикой в апсиде

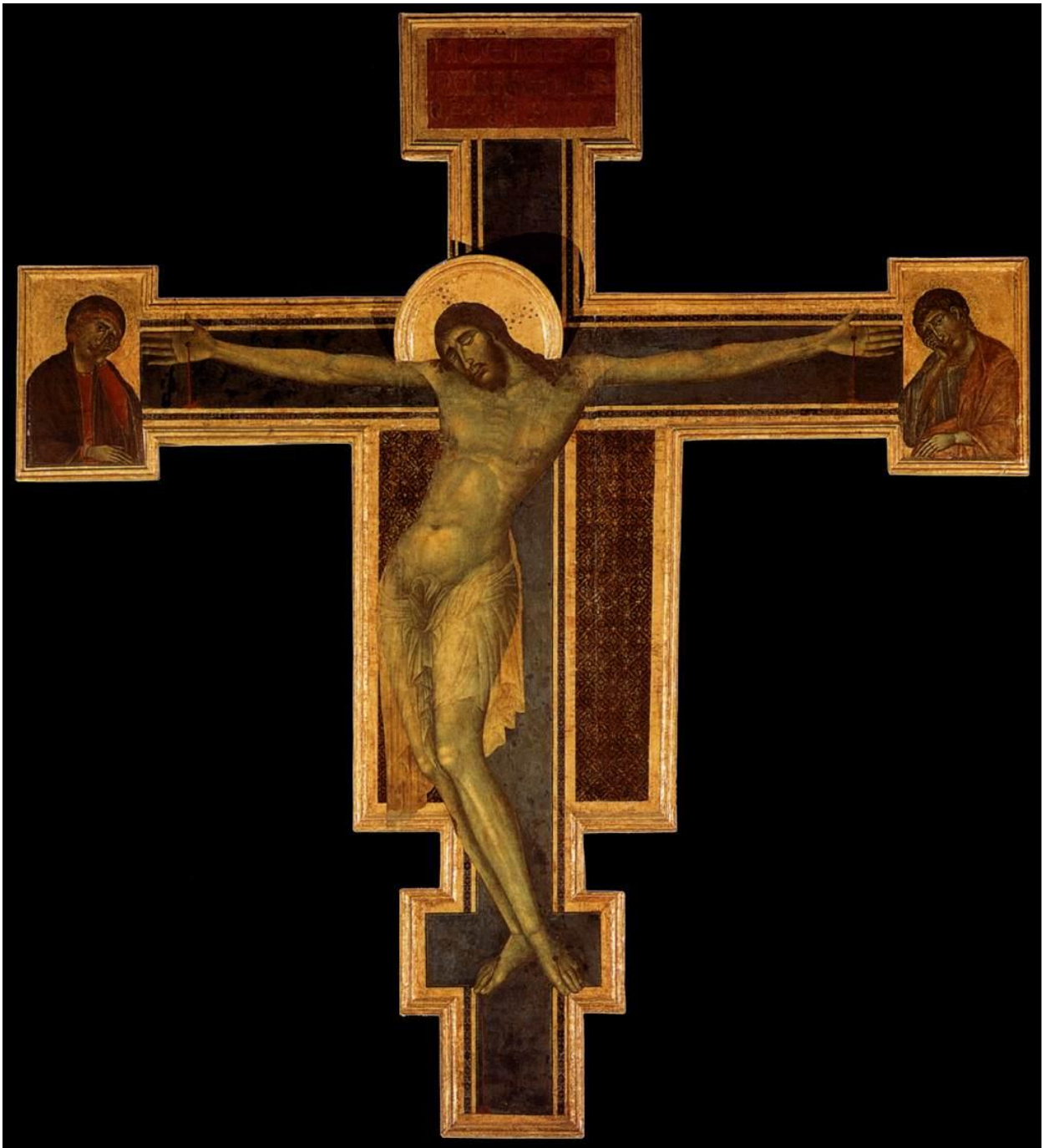
собора (сохранилась исполненная им фигура Иоанна Крестителя; по ней современные исследователи смогли восстановить его творческую биографию). Один документ 1302 года свидетельствует о его принадлежности к Компанья деи Пьювоти в Пизе.

Среди стилистически однородных приписываемых ему произведений самым ранним является «Распятие» в церкви Сан-Доменико в Ареццо ([илл. 2.24](#)), которое было ему приписано П. Тоэска. Считается, что оно было исполнено еще до посещения художником Рима в 1272 году. Другим его ранним произведением является запрестольный образ «Св. Цецилия», исполненный для церкви Санта-Чечилия во Флоренции. К этому времени Чимабуэ уже был знаком с произведениями своего соотечественника Коппо ди Марковальдо и Джунты Пизано, наиболее влиятельного пизанского живописца того времени. Позже Чимабуэ исполнил «Распятие» (частично утраченное во время наводнения 1967 года) из церкви Санта-Кроче во Флоренции ([илл. 2.25](#)).

До того, как исполнить большую «Маэсту» из церкви Сан-Франческо в Пизе, хранящуюся ныне в Лувре в Париже ([илл. 2.27](#)), Чимабуэ мог видеть произведения Никколо Пизано в Риме и, особенно, в Пизе, а также Мастера из Сан-Мартино. Его фрески трансепта (поперечного нефа, пересекающего продольный объем крестообразного храма) верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи сегодня сохранились очень плохо и утратили свою прежнюю яркость. На своде изображены «Четыре Евангелиста», а на стенах – «Сцены из жизни Марии», «Деяния апостолов», «Апокалипсис», «Ангелы» и «Голгофа». Хотя датировка этих фресок специалистам представляется спорной, новейшие исследования предлагают дату около 1278-1279 года. Эта гипотеза подтверждается тем фактом, что папа Николай III Орсини был римским сенатором с сентября 1278 года по август 1280 года; изображая на своде Евангелиста Марка, Чимабуэ словно напоминал об этом событии, поместив здесь вид Рима с Капитолием и четыремя гербами семьи Орсини. Считается, что после фресок в Ассизи и панно с изображением св. Франциска из музея церкви Санта-Мария дельи Анджели близ Ассизи, Чимабуэ был признан современниками самым крупным флорентийским живописцем; его влияние на развитие тосканской живописи было определяющим. Его произведения изучали сиенский живописец Дуччо, а также Монфредино да Пистойя и Корсо ди Буоно, глава флорентийского братства живописцев в 1295 году. Другими произведениями, приписываемыми Чимабуэ, являются «Маэста» ([илл. 2.28](#)) из церкви Санта-Тринита, которая ныне хранится в галерее Уфици во Флоренции, фрески в нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, включая «Маэсту со св. Франциском» ([илл. 2.29](#)), «Мадонна на троне с двумя Ангелами» из церкви Санта-Мария деи Серви в Болонье ([илл. 2.31](#)) и «Мадонна на троне со св. Франциском и Домиником» из Палаццо Питти во Флоренции ([илл. 2.32](#)), которая является даром Контини Бонакossi. К этому времени и Чимабуэ познакомился с работами молодого Дуччо, а потом и Джотто. Согласно флорентийской традиции, изложенной Гиберти, а также в «Книге Антонио Билли», Чимабуэ мог быть учителем Джотто. После



Илл. 2.24. Чимабуэ. Распятие.



Илл. 2.25. Чимабуэ. Распятие.

смерти Чимабуэ (после 1302 года) Джотто остался жить в его доме во Флоренции. Чимабуэ воспевали поэт Гвидо Гвиницелли, миниатюрист Одеризи да Губбио, а также Данте, как самого великого художника, предшественника Джотто.

Вазари утверждал, что именно Чимабуэ первым из живописцев начал писать образы с реальных натурщиков. Он же заметил, что художник изображал большие для того времени, привыкшего к иконописной живописи, фигуры и может считаться провозвестником монументальной живописи.

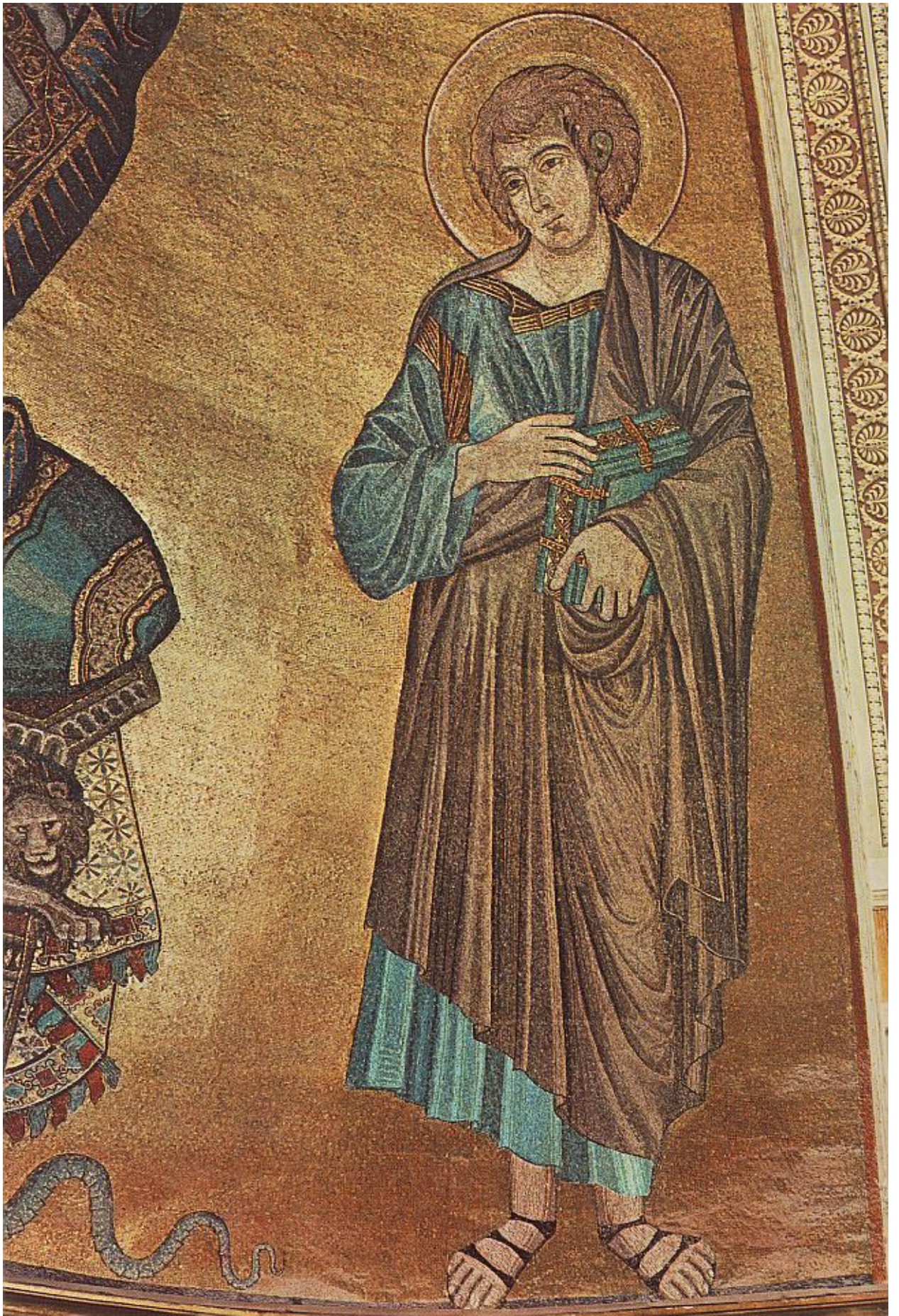
Современники признавали Чимабуэ и как талантливого архитектора. К сожалению, пожар уничтожил его лучшее создание – церковь дель Кармине в Падуе. Наконец, Чимабуэ, бывший подлинным мастером своей эпохи, часто принимал участие в создании знаменитых мозаичных циклов в баптистерии во Флоренции ([илл. 2.26](#)). Стилистический анализ этих мозаик труден из-за специфики самой техники, а также потому, что они плохо сохранились. Однако считается, что участие Чимабуэ было довольно активным; он начинал вместе с Коппо ди Марковальдо (или другим художником его поколения) и, работая впоследствии с другими художниками, близкими ему, довел работу до того времени, когда появилось два мастера, разной культуры – первым, возможно, был Гаддо Гадди, а вторым – предджоттовский «Последний Мастер Баптистерия» [17, 18].

2.6. «Мадонна с Младенцем»

Анализируемые произведения. В этом параграфе обсуждаются три произведения художника, созданные на этот сюжет.

Картина «Мадонна с Младенцем на троне в окружении ангелов» («Маэста») ([илл. 2.27](#)) размером 427×280 см являлась алтарным образом из церкви Сан-Франческо в Пизе, имеет форму пятиугольника («домика») и датируется временем между 1270-1280 годами, хотя долгое время ее датировали около 1302 года. Она была приобретена в числе других произведений директором Музея Наполеона, как тогда назывался Лувр, бароном Виван-Деноном, и поступила в Лувр в 1814 году. После падения Наполеона комиссия, призванная вернуть тосканские картины в Италию, ее не востребовала [23-25].

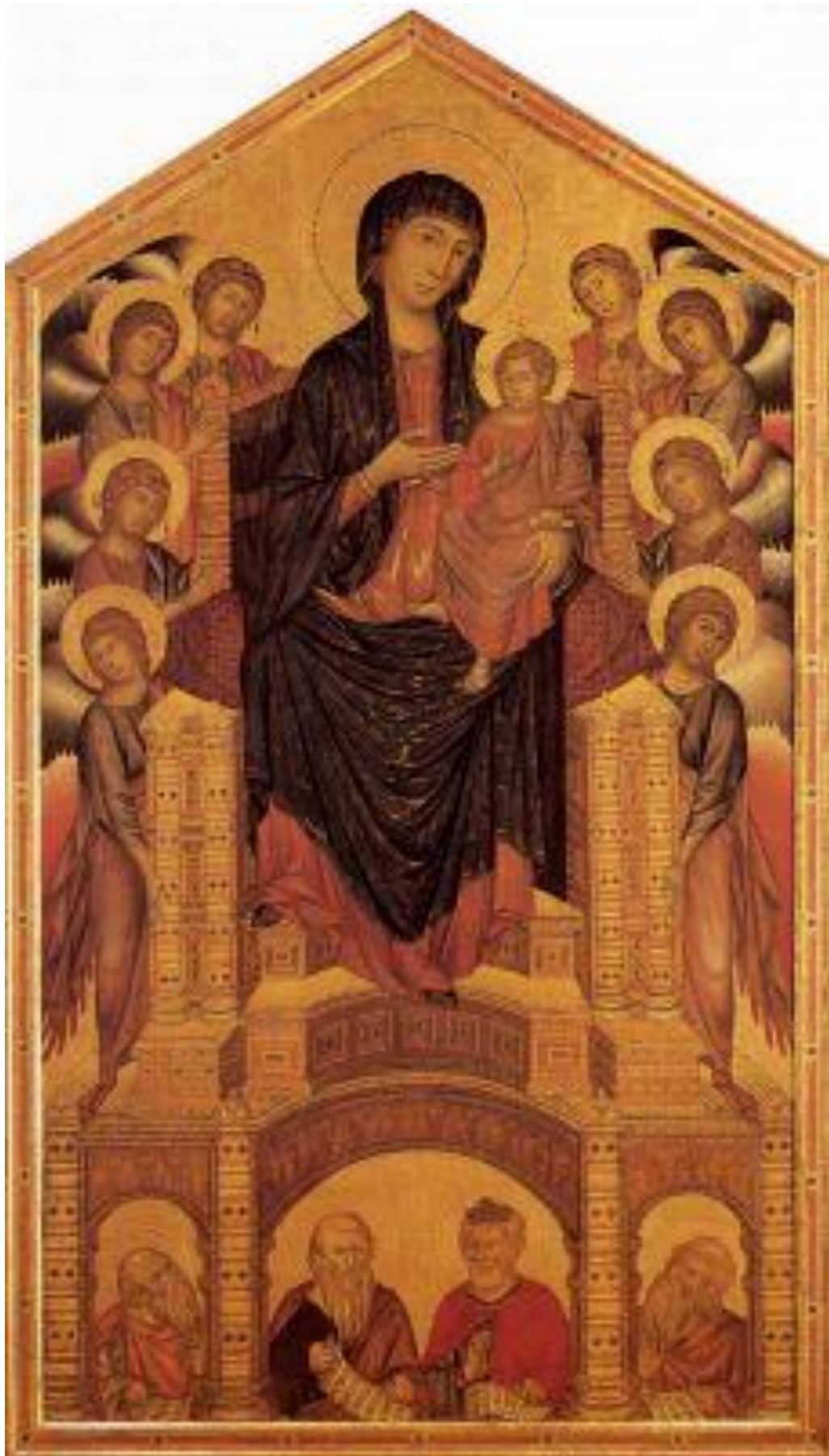
Картина «Мадонна с Младенцем на троне с восьмью ангелами и четырьмя пророками» ([илл. 2.28](#)) размером 385×223 см, также имеющая форму пятиугольника («домика»), датируется 1280-1285 годами. Она была заказана художнику монахами флорентийской церкви Санта-Тринита, где он расписал часть главного алтаря, а ныне хранится в галерее Уффици во Флоренции. Согласно свидетельству современников, эта картина восхитила не только живописцев молодого поколения, но и всех горожан Флоренции, а ее перенос из мастерской в церковь Санта-Тринита сопровождался массовыми народными гуляньями [26-28].



Илл. 2.26. Чимабуэ. Иоанн Евангелист.



Илл. 2.27. Чимабуэ. Маэста.



Илл. 2.28. Чимабуэ. Мадонна с Младенцем на троне с восьмью ангелами и четырьмя пророками.

Фреска «Мадонна с Младенцем, ангелами и св. Франциском» ([илл. 2.29](#)) размером 320×340 см находится в нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи и была исполнена в 1278-1280 годах [16].

Литературная основа. Во всех этих произведениях художник разрабатывает сюжет «Мадонна с Младенцем» на троне и с фигурами ангелов по обеим сторонам (уже встречавшийся в произведениях Коппо ди Марковальдо), известный в христианском религиозном искусстве Востока и Запада с древних времен. Кроме того, на [илл. 2.28](#) внизу находятся изображения четырех ветхозаветных пророков – Иеремии, Авраама, Давида и Исаяи, а на [илл. 2.29](#), к главным персонажам, добавлен св. Франциск, уже встречавшийся нам на картинах Бонавентуры Берлингьери и Маргаретоне д'Ареццо, а также на фресках Мастера св. Франциска. В XII и особенно в XIII веке почитание Девы Марии распространилось столь широко, что эта эпоха стала называться эпохой культа Девы Марии. Главным среди средневековых теологов, кто вдохновлял это движение, был Бернад Клервоский (1090-1153). Он интерпретировал Песнь Песней как детальную аллгорию, в которой невеста отождествлялась с Девой Марией. Эта концепция была уже известна средневековью, но св. Бернад ее значительно развил, и она стала источником богатой символики, связанной с образом Девы Марии [19].

Действующие лица. Дева Мария предстает молодой, стройной и довольно высокой (особенно на [илл. 2.27](#)). Изображения ее лица на [илл. 2.27](#) и [2.28](#) отличаются от византийских образцов и не похожи друг на друга, хотя и имеют некоторые общие черты – жесткую линию носа, широкую переносицу, примерно одинаковый овал лица, рот, смещенный несколько влево относительно носа. Однако определенный схематизм, сходный с византийскими изображениями Богоматери, еще имеет место. На [илл. 2.29](#) лицо Мадонны поразительно красиво и печально, а взгляд задумчив и устремлен в пространство. Здесь уже художник создал прототип итальянской Мадонны, который далее будет развиваться его последователями. Голова Девы Марии во всех произведениях покрыта накидкой и окружена широким золотым нимбом. На [илл. 2.28](#) и [2.29](#) она несколько великовата по отношению к туловищу. На всех изображениях Мадонны (и ангелов) неудачно нарисованы кисти рук, чрезмерно длинные пальцы которых, как и на византийских образцах, словно заостренели. Дева Мария одета в длинное красное платье и чуть более короткую темную накидку из легкой тонкой ткани. Из-под подола платья едва виднеются ее темные туфли с острыми носами. Накидка закрывает большую часть ее фигуры. На [илл. 2.29](#) она значительно светлее, чем на [илл. 2.27](#) и [2.28](#). Образ Мадонны на [илл. 2.27](#) отдаленно напоминает ее образ в сцене «Распятия» (где она находится слева от креста) у Берлингьери Берлингьери ([илл. 1.11](#)), Джунты Пизано ([илл. 1.12](#) и [1.13](#)), Коппо ди Марковальдо ([илл. 1.15](#)) и у самого Чимабуэ ([илл. 2.24](#), [2.25](#)). У Мастера св. Франциска ([илл. 2.19](#)) она нарисована более детально и менее похожа как на ее образ в сцене «Распятия» в упомянутых произведениях, так и на ее образ в сцене «Мадонна с Младенцем» на



Илл. 2.29. Чимабуэ. Мадонна с Младенцем, ангелами и св. Франциском.

приведенных иллюстрациях. Есть несомненное сходство между лицом Мадонны у Коппо ди Марковальдо на [илл. 1.14](#) и ее лицом у Чимабуэ на [илл. 2.27](#). Менее похожа на них Мадонна на [илл. 2.28](#). На [илл. 1.16](#) и [2.29](#) внешность Мадонны совсем другая. Характер одежды Мадонны во всех рассмотренных произведениях Чимабуэ почти одинаков, близок к характеру ее одежды в сценах «Распятия», но несколько иной в сценах «Мадонны с Младенцем» у Коппо ди Марковальдо.

Младенец несколько великоват, а на [илл. 2.28](#) у Него слишком маленькая головка. Его лицо на [илл. 2.27](#) и [2.28](#) слишком серьезно для ребенка, не особенно выразительно, с небольшими глазками, но на [илл. 2.29](#), наоборот, очень естественное, с большими, выразительными глазами и нежными чертами лица. Кудрявые волосы изображены довольно естественно. На [илл. 2.27](#) Его непокрытая головка окружена широким золотым нимбом, на [илл. 2.28](#) на золотом нимбе красными точками изображен крест, а на [илл. 2.29](#) на нимбе нарисован сложный орнамент. Младенец одет в рубашечку с длинными рукавами, а его ноги без обуви завернуты в покрывало. Цвет его одежды совпадает с цветом одежды ангелов. На [илл. 2.27](#) и [2.28](#) в правой руке Он держит свернутый в трубочку свиток. Можно отметить, что Младенец у Коппо ди Марковальдо ([илл. 1.14](#), [1.16](#)) более выразителен, что на [илл. 2.27](#) и [2.28](#) у Чимабуэ.

Образы ангелов у Чимабуэ значительно сложнее, чем на картине Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)). Трудно сказать, это лица очень молодых юношей или девушек-подростков, причем на [илл. 2.29](#) – скорее очень красивых, и даже кокетливых девушек. Их непокрытые головы окружены золотыми нимбами. У всех очень молодые, стройные и гибкие фигуры. На [илл. 2.27](#) и [2.28](#) (но не на [илл. 2.29](#)) они заметно меньше Девы Марии – художник через размер фигур старался передать меньшую их значимость. Крылья у ангелов очень большие, хотя и сложенные, их строение многослойно, детально выписаны ряды перьев, коричневые с белым, розовым, синим и серым на картинах, белые с коричневым, тяжелые и пушистые, с менее отчетливыми рядами перьев на фреске. Ангелы одеты в длинные туники, обуты в изящные темные сандалии, а вокруг их туловищ обернуты плащи из тонкой легкой ткани. На [илл. 2.27](#) и [2.28](#) цвета этих одежд – сочетание голубого и розового, очень мягких оттенков. На [илл. 2.29](#) одежды ангелов – белые и голубые.

Пророки изображены на [илл. 2.28](#) в нижней части картины по пояс. Авраам (второй слева), первый из великих патриархов Ветхого Завета, был призван Богом, и со своей женой Саррой и племянником Лотом покинул Ур Халдейский, чтобы отправиться в Ханаан [19]. На картине, старый, с узким лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, переходящим в лысину, обрамленную седыми волосами, и длинной седой бородой, состоящей из нескольких прядей, он одет в темную тунику и красный плащ. Давид (правее Авраама), мальчик-пастух, ставший царем Израиля, был главарем шайки, воином, государственным деятелем, объединил Израиль в единое царство, покорил Иерусалим, сделав его столицей, был музыкантом и

считается автором псалмов. В христианском богословии он рассматривается как прообраз Христа и Его прямой предок [19]. На картине, более худой, чем Авраам, но столь же старый, с низким лбом, седой шевелюрой и более короткой бородой, он одет в красный плащ. Исая (крайний справа), один из четырех «великих пророков», обязан своим местом в христианской теологии двум знаменитым пророчествам: «Се, Дева во чреве примет, и родит Сына» и «И произойдет отрасль от корня Иессеева» [19]. На картине, с широким лицом, высоким лбом, косматыми седыми волосами и широкой и длинной седой бородой, он закутан в красный плащ. Иеремия (крайний слева), также один из четырех «великих пророков», учил, что духовное спасение евреев может прийти только через перенесенные ими угнетение и страдания, что привело к гонениям на него и насильственному его изгнанию в Египет, где он, согласно преданиям, был до смерти забит камнями. В приписываемой ему «Книге плача» имеются два знаменитых пророчества: «Дыхание жизни нашей, помазанник Господень пойман в ямы» и «Да не будет этого с вами, проходящие путем» [19]. На картине, старый, внешне похожий на Авраама, он облачен в красный плащ. Каждый из пророков отмечен золотым нимбом и держит в руках свиток со священным текстом. У всех пророков, кроме Давида, головы непокрыты, а на голове Давида нарисована стилизованная корона, указывающая на его царское достоинство.

Св. Франциск на [илл. 2.29](#) (крайний справа) изображен лицом к зрителю, многие элементы его образа такие же, как и на картине Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)). К ним добавился разрез на его рясе слева, через который показана рана на груди. Имеются и другие отличия: ряса более светлая и бедная, веревка, наоборот, более темная, в цвет рясы, капюшон не накинут на голову, окруженную золотым нимбом, седины нет ни в коричневых волосах, ни в бороде. Его лицо имеет грустно-задумчивое выражение, а фигура худа и довольно высока. Он примерно того же возраста, что и на картине Маргаретоне д'Ареццо ([илл. 1.18](#)), т.е. старше, чем на фресках Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#), [2.22](#) и [2.23](#)), но моложе, чем на картине Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)) и фреске Мастера св. Франциска ([илл. 2.21](#)).

Взаимодействие персонажей. Во всех произведениях использована одна и та же схема взаимодействия персонажей, с которой мы уже встречались на фресках Мастера св. Франциска, - два главных героя (Дева Мария и Младенец) и группа свидетелей. Если на [илл. 2.27](#) группа свидетелей однородна (шесть ангелов), то на [илл. 2.29](#) она состоит из четырех ангелов и св. Франциска, а на [илл. 2.28](#) - из восьми ангелов и четырех пророков. На [илл. 2.27](#) и [2.28](#) Дева Мария и Младенец изображены в центре, а по бокам симметрично расположены ангелы. На [илл. 2.29](#) трон с Девой Марией и Младенцем, окруженный ангелами с двух сторон, расположен в левой части, а справа от него находится фигура св. Франциска, из-за чего вся композиция лишена симметрии. На [илл. 2.28](#), как и на византийских мозаиках на тот же сюжет, трон расположен анфас, однако его боковые стенки нарисованы в подобии перспективы (сходящимися вглубь

картины). Сама же Дева Мария изображена в сложной позе: верхняя часть ее туловища повернута слегка влево, голова – еще более влево и несколько вниз, нижняя часть туловища и ноги – вправо, причем левая нога покоится на верхней ступеньке трона, а правая – на нижней. На [илл. 2.27](#) и [2.29](#) трон и сидящая на нем Дева Мария повернуты слегка влево, ее правая нога покоится на нижней ступеньке трона, а левая – на верхней. Таким образом, и картины, и фреска уже не являются иконами, перед которыми можно молиться: образ Девы Марии не обращен к зрителю, как на большинстве византийских мозаик, художник нарисовал его в определенном ракурсе и позе. На смену функциональному подходу к религиозному портрету пришел живописный подход (хотя еще и очень робко). Только на [илл. 2.27](#) Младенец смотрит на зрителя; на [илл. 2.28](#) он смотрит слегка вправо, а на [илл. 2.29](#) – вправо и слегка вверх. На [илл. 2.29](#), как и в жизни, Младенцу нет дела до зрителя. Поза Младенца более свободная, чем на византийских образцах. Он нарисован вполоборота вправо, сидящим на левом колене Девы Марии. На [илл. 2.27](#) и [2.29](#) Дева Мария слегка обнимает Младенца двумя руками, а Он тянет руку вправо, сложив пальцы, как для благословения. На [илл. 2.28](#) Дева Мария указывает на Младенца правой рукой, обращая на Него внимание зрителя и обнимая Его только левой рукой, а Младенец благословляет зрителя правой рукой. Во всех трех произведениях точка, из которой художник смотрит на изображение, находится на уровне лица Младенца. Поэтому художник смотрит на Деву Марию снизу, а на нижнюю часть трона – сверху. Однако точка, из которой изображены остальные персонажи – ангелы, пророки и св. Франциск, находится на их уровне. Сложные ракурсы для сложных композиций только начинали осваиваться. В изображении ангелов, окружающих трон с двух сторон, нет полной симметрии, хотя заметно стремление к ней.

В отличие от византийских мозаик, выражение лица Мадонны на [илл. 2.27](#) скорее отсутствующее, мало выразительное из-за нешироко открытых глаз; но на [илл. 2.28](#) глаза открыты шире, нижние веки подчеркнуты тенью, а взгляд искоса и сверху вниз устремлен на зрителя, что, вместе с широкими, густыми, изогнутыми бровями, создает впечатление тихой, безмятежной улыбки в глазах и легкого удивления своей славой. На [илл. 2.29](#) Мадонна грустна и задумчива. Ангелы образуют изящный орнамент вокруг трона. Их красивые позы, золотые нимбы и яркие крылья выражают идею прославления Девы Марии. Они очень серьезны на [илл. 2.27](#), немного улыбаются на [илл. 2.28](#), причем явно позируют на обеих картинах, на [илл. 2.29](#) они очень красивы, у каждого ангела – свое, индивидуальное, но очень спокойное выражение лица. Все ангелы смотрят на зрителя, а на [илл. 2.29](#) (что поразительно) даже разглядывают его – каждый ангел (кроме верхнего левого, который задумался) так наклонил голову, чтобы лучше видеть стоящего перед фреской зрителя. Здесь впервые мы встречаемся с изображением взаимодействия персонажей со зрителем.

Выражение лица св. Франциска на фреске ([илл. 2.29](#)) спокойное и несколько вопрошающее. Мадонна погрузилась в свои невеселые мысли,

Младенец заинтересовался чем-то слева и тянет туда ручку, ангелы кокетливо разглядывают зрителей, а св. Франциск, как монах, нищенствующий в гуще народа и видящий в проповеди и помощи мирянам свое призвание, готов выслушать зрителя и дать ему благочестивый совет.

Пророки ([илл. 2.28](#)) находятся в арках в нижней части трона. Те из них, что находятся по краям, несколько комично смотрят вверх, пытаясь увидеть Деву Марию и Спасителя (что невозможно из их положения).

Трон. Трон символизирует Католическую Церковь. Он деревянный, с резными столбами, ступенями и подножием сложной конструкции, больше похож на архитектурное сооружение, чем на предмет мебели. Взойти и сесть на такой трон довольно трудно. Если на [илл. 2.27](#) трон коричневый, то на [илл. 2.28](#) и [2.29](#) – светло желтый. На [илл. 2.28](#) трон очень высокий из-за ножек с арками между ними, в проемах которых и изображены пророки. В результате Дева Мария сидит очень высоко, что, несомненно, подчеркивает ее высокое положение Царицы Небесной.

Ткани. Особенно замечательны на этих произведениях изображения легких тканей – накидка Мадонны и ее платье, одежды Младенца, ангелов и пророков, ткань на задней спинке трона. В этом отношении шедевром является покрывало Мадонны на [илл. 2.28](#) из матовой шелковой ткани с бесчисленными складками, на которых видна игра света.

Цветовая гамма. Цветовая гамма картин – темные накидки, светло красные с кирпичным оттенком одежды, пестрые крылья ангелов, золотые нимбы, коричневый или желтый трон, ровный золотой фон – очень нарядна и торжественна. Фигура Мадонны выделяется темным силуэтом на ярком фоне всего остального. Если на [илл. 2.27](#) краски несколько тускловаты, то на [илл. 2.28](#) – ярко контрастируют между собой; здесь темная фигура Мадонны значительно больше и выше ангелов, она доминирует над ними. На [илл. 2.29](#) все наоборот – светлые одежды Мадонны, Младенца и ангелов, их белые крылья, золотые нимбы, светло желтый трон – и все это на ровном темно синем фоне. Сидящая Мадонна с Младенцем и ангелами выступает вперед светлым пятном на темном фоне, а темная фигура св. Франциска, наоборот, кажется немного сзади, в глубине сцены.

Все три произведения передают, как минимум, два смысла: буквальный - святое собеседование и мистический - Царица Небесная поддерживается католической церковью, прославляется ангелами, указывает на Младенца, Который есть причина всего, ветхозаветные пророки у подножия церкви силятся увидеть из своего прошлого это величие в далеком от них будущем, а св. Франциск, народный святой и заступник, принимает молитвы верующих, чтобы передать их тем, от кого зависят судьбы мира.

Религиозная живопись, представлявшая в своих произведениях не только деятелей церкви и мирян, но и сверхъестественные существа (Бога, ангелов, дьявола и др.), вынуждена была представлять и отношения между ними, а также наделять их человеческими качествами, являющимися причинами этих отношений. При этом художники руководствовались указанием Книги Бытия о том, что Бог создал человека по образу и подобию

Своему. Из этого утверждения Священного Писания следует не только то, что человек во многих отношениях похож на Бога, но и то, что Бог во многих отношениях похож на человека. Если в религиозных историях, как правило, отношения между персонажами и их человеческие качества определены сюжетом и литературной программой, то в групповых религиозных портретах художники вынуждены были сами продумывать эти отношения, из которых уже вытекали (явно или неявно) человеческие качества персонажей. Образцами для отношений между персонажами в религиозных портретах служили отношения, принятые в обществе между людьми. Затем уже отношения между персонажами религиозных портретов и вытекающие из них человеческие качества этих персонажей становились положительными или отрицательными примерами для многих верующих. В этом отношении такие произведения становились средствами религиозной агитации. Цель такой агитации, естественно, определял заказчик.

В рассмотренных выше произведениях художник представляет тему радости священных персонажей – ангелов и Царицы Небесной по поводу появления на свет Спасителя Мира. Если у ангелов выражение радости носит несколько официальный характер, то Дева Мария не может наглядеться на своего Сына, не обращая внимания на окружающее ее величие.

Сравнение с другими произведениями. Теперь попробуем проследить эволюцию сюжета «Мадонна с Младенцем» на начальном этапе развития итальянской авторской живописи. Примером скульптурного произведения на этот сюжет может служить «Мадонна с Младенцем» Арнольфо ди Камбио ([илл. 2.7](#)).

В качестве отправной точки этого развития в живописи можно взять картину «Мадонна с Младенцем» Бонавентуры Берлингьери ([илл. 2.30](#), левая половина) размером 103×122 см из галереи Уффици во Флоренции, созданную в 1260-1270 годах. В глаза бросаются византийские штампы, примитивность рисунка и безвкусица цветовой гаммы. Дева Мария стоит (а не сидит на троне), держа Младенца на руках. Тема радости почти полностью отсутствует. В окружении Мадонны и Младенца нет ангелов (кроме архангела Михаила, внизу в центре), а фигуры святых больше похожи на клейма.

Затем следует «Мадонна дель Бордоне» Коппо ди Марковальдо ([илл. 1.14](#)), демонстрирующая несопоставимо более высокий уровень мастерства. Цветовая гамма картины приятна, но небогата – оттенки желтого и коричневого цвета с черными штрихами. Дева Мария сидит на троне, держа Младенца на руке, опирающейся на колено, а небольшие ангелы, склонив головы, выражают Святому Семейству свое почтение (или просто приветствуют его).

Затем мы видим «Мадонну» Коппо ди Марковальдо ([илл. 1.16](#)), поражающую богатой цветовой гаммой. Дева Мария сидит на троне практически лицом к зрителю, Младенец устроился у нее на колене, она лишь поддерживает Его рукой. Два ангела, сопоставимые по размеру с Мадонной стоят за ее трон и заглядываются на зрителя.

Естественным развитием этого ряда является «Мадонна на троне с двумя ангелами» Чимабуэ ([илл. 2.31](#)) размером 218×118 см из церкви Санта-Мария деи Серви в Болонье. Хотя здесь Мадонна не столь великолепна, как у Коппо ди Марковальдо, но Младенец поактивней, а ангелы ведут себя более скромно. Несомненным достижением является передача мягкости складок тонкой ткани (а не жесткая их штриховка) и более монументальная фигура Мадонны. Конструкция трона (особенно подставки для ног) усложняется.

Затем следует «Мадонна на троне со св. Франциском и Домиником» Чимабуэ ([илл. 2.32](#)) размером 133×81 см из галереи Уффици во Флоренции. Лицо Мадонны несколько тоньше, чем на предыдущей картине, а Младенец более спокоен. На колене Мадонны появляется блик света. К двум ангелам добавляются св. Франциск и Доминик, смиренные фигуры которых эффектно обрамляют более роскошный трон.

Далее следуют три рассмотренные в этом параграфе картины ([илл. 2.27-2.29](#)). В них тема радости Девы Марии и ее окружения достигает своего апогея, прежде всего, за счет увеличения численности ее свиты, усложнения конструкции трона, разнообразия цветовой гаммы и других средств.

Живопись этого периода значительно прибавила в мастерстве – она уже не уступала в этом скульптуре, что видно на примере работ Чимабуэ. Мастер св. Франциска работал в жанре сцен из жизни католических святых, а Чимабуэ развивал жанр религиозного портрета. Заметно возросла сложность композиций на фресках и картинах. Европейские мастера уже на равных соперничали с византийскими. Мастер св. Франциска достиг заметных успехов в использовании сельского и городского пейзажей в качестве фонов, изображении толпы людей и таких «трудных» с точки зрения живописи животных, как осел и лошадь. Были сделаны первые удачные опыты в изображении идей и символов. Художники перестали относиться к своим произведениям лишь как предметам культа: живописный подход к религиозным сюжетам стал проявляться в поиске более сложных ракурсов и поз, передаче психологического и эмоционального состояния действующих лиц, их взаимодействия со зрителем. Началось развитие сюжета «Мадонна с Младенцем» в манере, которая уже отличалась от византийских образцов. Образ св. Франциска и образы ангелов также получили дальнейшее развитие.

В заключение приведем мнение итальянского ученого Стефано Дзуффи о значении Чимабуэ в истории европейской живописи: «Историческая традиция, берущая начало на заре треченто (XIII века) в «Божественной комедии» Данте, подхваченная Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях» 1550 года и закрепленная в веках авторами сочинений об искусстве, делает из Чимабуэ родоначальника итальянских живописцев. К нему, согласно литературе, восходит флорентийская школа, в начале треченто наделившая собственным «языком» всю Италию. Эта интерпретация лишь отчасти соответствует реальному историческому развитию итальянской живописи, поскольку предполагает ведущее, по отношению к другим регионам, положение тосканского искусства, что не всегда оправдано и оставляет в



Илл. 2.30. Бонавентура Берлингъери. Мадонна с Младенцем и Распятие.



Илл. 2.31. Чимабуэ. Мадонна на троне с двумя ангелами.



Илл. 2.32. Чимабуэ. Мадонна на троне со св. Франциском и Домиником.

тени видные фигуры художников XIII века. Тем не менее, в основе такой подход к проблеме происхождения великой итальянской живописи остается действительным и по сей день. Радикальный перелом в фигуративной культуре стал возможен благодаря переходу от византийской ориентации к искусству, внимательному к действительности и учитывающему уроки классики, далекой, но еще сохранившей силу воздействия» [29].

Комментарии.

- (1) Напомним, что уже при жизни Чимабуэ в 1268 мусульмане захватили государство крестоносцев Антиохию в Сирии. В 1270 в Тунисе во время Восьмого крестового похода умер король Франции Людовик IX. В 1271 султан Сирии и Египта Бейбарс захватил христианскую крепость Крак де Шевалье в Сирии [4].
- (2) Напомним, что в 1261 году никейский император Михаил VIII Палеолог с помощью генуэзцев захватил Константинополь. В 1264 году Венеция разбила генуэзские войска в битве у Трапани на Сицилии и восстановила свои торговые права в Константинополе [4].
- (3) Напомним, что в 1260 город Сиена победил правящую гвельфскую фракцию во Флоренции в битве при Монтаперти. В 1266 французы вторглись в Южную Италию; Карл Анжуйский, брат французского короля Людовика IX, стал королем Сицилии. [4].
- (4) Напомним, что в 1265 в битве при Ившеме английский принц Эдуард победил восставших баронов [4].
- (5) Эдуард I (1239-1307), английский король с 1272, представитель династии Плантагенетов. Во время правления Эдуарда был завоеван и вошел в состав Англии Уэльс, велись войны с Шотландией. Эдуард проводил реформы английской законодательной системы, при нем окончательно сложилась практика созыва парламента [4].
- (6) Филипп IV Красивый (1268-1314), французский король с 1285, представитель династии Капетингов. Расширил королевские владения. Воевал с английским королем за Гасконь. Захватил Фландрию на два года, потеряв ее после восстания фландрских городов. Впервые создал Генеральные штаты. Изгнал из королевства евреев, конфисковав их имущество. Подчинил своей власти папу Римского. Ликвидировал орден тамплиеров и добился упразднения его папой [4].
- (7) Уильям Уоллес (ок. 1270-1305), шотландский вождь патриотического движения. Возглавил сопротивление английскому королю Эдуарду I. Одержал победу над английской армией при Стирлинге в 1297 и на несколько месяцев стал фактическим правителем страны. В 1298 в битве при Фолкерке столкнулся с превосходящей по силе армией Эдуарда и был разбит, после чего скрывался, но был схвачен и казнен [4].
- (8) Напомним, что в 1260 в результате победы чешского короля Пржемысла II Отакара над венграми австрийские земли были присоединены к Чешскому королевству [4].

- (9) Рудольф I (1218-1291), германский король с 1273, основатель династии Габсбургов. С началом правления Рудольфа в Германии закончился период междуцарствия. Рудольф отвоевал Австрию, Штирию (австрийскую провинцию с административным центром в Граце), Каринтию (провинцию на юге Австрии и в Восточных Альпах с административным центром в Клагенfurте) и Крайну (югославскую провинцию в верховьях реки Сава) у Пржемысла II Отакара Чешского. Затем передал Австрию и Штирию своим сыновьям [4].
- (10) Раймунд Луллий (ок. 1235-1315), поэт, философ и миссионер. Луллий родился в городе Пальме, на острове Майорка; молодость провёл при Арагонском дворе в качестве королевского стольника. Рано женатый, он вёл рассеянную жизнь и имел много любовных приключений. На тридцать втором году жизни, сочиняя эротическую песню, он имел видение распятого Христа, повторившееся ещё четыре раза. Он оставил двор и семью и поселился на пустынной горе Мирамар. Во время его уединённых размышлений на Мирамаре ему представилась необходимость нового способа борьбы с неверными в виде трёх конкретных идей, которые он приписал особому откровению свыше: об особом методе или искусстве, посредством которого можно с разумной необходимостью вывести из общих понятий всякие истины, и прежде всего - истины христианского вероучения; об основании миссионерских коллегий, где, кроме других предметов, изучались бы основательно восточные языки, особенно арабский; о преобразовании монашеско-рыцарских орденов в один великий миссионерский орден. Вся дальнейшая жизнь Луллия была всецело посвящена осуществлению этих трёх идей. Он создал логическую машину в виде бумажных кругов, построенных по троичной логике. Этот логический механизм, изображаемый в сочинениях Луллия соответствующими фигурами, состоял из нескольких подвижных концентрических кругов, разделённых поперечными линиями на отделения, в которых в известном порядке обозначались общие понятия или основные категории всего существующего; вследствие концентричности кругов, подразделения каждого из них занимали определённое положение относительно тех или других подразделений прочих кругов, а вращая их так или иначе, можно было получать множество новых, более или менее сложных комбинаций, в которых Луллий видел новые реальные истины. Эти круги в совокупности своей охватывали всю область возможного знания: один из них заключал основные атрибуты божества, другой — логические категории, третий - метафизические и т. д., до права и медицины включительно. Господствующим мотивом его философской деятельности было убеждение, что истина — одна: истинное для веры не может быть противно или чуждо разуму, и, следовательно, всякое заблуждение может быть опровергнуто разумными аргументами. Его заботы об основании коллегий восточных языков и миссионерского ордена остались безуспешными. Он тщетно обращался к начальству

доминиканцев и францисканцев, к университетам и государям, к папской курии при различных папах, наконец, к Вьеннскому собору всей Западной Церкви. Не имея успеха в своих попытках широкой организации миссионерского дела, Луллий несколько раз брался за единоличное его осуществление, отправляясь проповедовать христианство мусульманам Северной Африки. Каждый раз после успешных прений о вере с мусульманским духовенством Луллий обращал на себя внимание властей и народа; его подвергали насилиям, сажали в тюрьму, изгоняли из страны. В Тунисе он, за открытую проповедь Евангелия на городской площади, был побит камнями. Тело его забрал генуэзский купец Стефан Колумб (предок Христофора), который перевёз его на своём корабле в Пальму (по некоторым рассказам он был ещё жив и умер в дороге). Торжественно похороненный на своей родине, он стал там местным святым и чудотворцем. Подлинные его сочинения, написанные на каталанском, арабском и латинском языках, были распространены в многочисленных рукописях [13].

- (11) Напомним, что в 1264 французский ученый-энциклопедист Винсент из Бове опубликовал труд «Великое зеркало», представляющий собой систематизацию знаний по различным вопросам. В 1266 английский ученый и математик Роджер Бэкон создал «Большой труд», в котором выступал за проведение научных экспериментов. В 1271 венецианский купец и путешественник Марко Поло отправился в Китай [4].
- (12) Теодорик из Фрайбурга (ок. 1250-1310), немецкий ученый и священник. Объяснил явление радуги как отражение и преломление лучей от капель дождя.