

## Часть 2. Джотто и его современники

Католическая Европа вышла из темного средневековья в состоянии хаоса и внешних войн. Единственной сдерживающей силой была папская власть, опирающаяся на религиозность народа и светских властей. Однако во второй половине XIII века ситуация начала меняться. За эти полстолетия все внешние войны практически завершились. На западе, в Испании, рыцарству и военному люду удалось остановить многовековую интервенцию арабов и отвоевать основную часть Перинейского полуострова. Завершилась большая Реконкиста. На востоке неожиданный набег монголов окончился ничем, не столько благодаря доблести польского и венгерского рыцарства, сколько благодаря внутренним проблемам самих монголов. На юге бесславно завершилась многовековая эпопея Крестовых походов. Все завоевания на Ближнем Востоке были утрачены. На юго-востоке созданная в результате разгрома и разграбления Византии на ее территории Латинская империя рухнула под натиском восставших византийцев. На северо-востоке Русь с помощью монголов остановила натиск балтийских рыцарей и они увязли в пограничных конфликтах и мелких стычках с Польшей, Литвой и постоянно восстающим местным населением Прибалтики.

Европейские государи перестали думать об участии в военных авантюрах на краю света, и вынуждены были вернуться к повседневным делам управления своими государствами. Но ничем, кроме войны, они заниматься не умели. Поэтому наилучшим способом управления большинство из них считало ведение войн с соседями. Начались войны Франции с Англией, Фландрией и Италией, Чехии с Венгрией и Германией, Англии с Уэльсом и Шотландией, и т.п. Естественно, что от этих войн в первую очередь страдало крестьянство. Но для ведения войн монархам были нужны деньги и войска. Рыцарство, которое смогло защитить католическую Европу от внешних врагов, проявило полную неспособность вести длительные войны за пределами Европы. Оно так же, как и их государи, осталось не у дел, но не спешило вставать под их знамена. Часть рыцарей воевала со своими монархами (особенно в Англии и Германии); другая, как и их сюзерены, вернулась к повседневным делам в своих замках – турнирам и стычкам с соседями. Наконец, значительная часть рыцарства была организована в рыцарские ордена - межнациональные военно-религиозные организации, созданные для завоеваний за пределами Европы. Ордена (кроме прибалтийских) также остались не у дел. Они были очень богаты, хорошо организованы и представляли большую головную боль для светских правителей.

Другой крепнувшей силой являлись ремесленники (к ним относились и художники) и торговцы. Ремесленники для монополизации своего бизнеса организовывались в цеха и расширяли производство, вплоть до создания настоящих фабрик (например, по производству бумаги или стекла). Торговцы развивали самую передовую технологию того времени – мореплавание. Ремесленники производили все более совершенные товары и

во все большем количестве, а торговцы осваивали все новые рынки для их сбыта. Ремесло и торговля концентрировались в городах, которые были своего рода государствами в государствах – они платили налоги монархам, пользовались большими льготами и не допускали государственных чиновников к управлению городами. Особого развития достигли портовые города, а среди них – города севера Германии и итальянские торговые города-республики – Венеция, Генуя и др. Одни города пользовались защитой своих государей (например, в Германии, Англии, Франции), другие воевали за себя сами (например, Швейцария), третьи (прежде всего в Италии) для своей защиты нанимали отряды рыцарей – кондотьеров, которые воевали за тех, кто больше заплатит. Особой заботой портовых городов было развитие флота – не только торгового, но и военного, для защиты своих торговых путей и захвата новых. Было налажено регулярное мореплавание по Атлантике между Средиземным морем и Северной Европой. Постоянно велись торговые войны – Венеции с Генуей, Генуи с Пизой, и т.п. Стремление к накоплению богатств и передаче их по наследству породило первые ростки капиталистического духа во всех состоятельных слоях общества, причем предпринимательский дух проявлялся в разбое и грабеже, стремлении к увеличению земельных владений, издоемстве государственных чиновников, спекуляции, торговле и расширению ремесленного производства, а мещанский дух проявлялся в укреплении мещанских добродетелей, хозяйственности, деловой морали и совершенствовании отчетности.

Единственной наднациональной организацией в Европе была церковь, священники которой знали в лицо каждого члена своего прихода, монахи находились в гуще народа и контролировали его настроения, а религиозные рыцарские ордена составляли боевое крыло церкви. Церковь располагала несметными богатствами. Упоенные такой властью папы пытались утвердить обязательность своих решений для светских государей. Именно в это время между церковной и светской властью возник естественный конфликт, который расколол общество на сторонников пап и светских владык. Начались войны между гвельфами и гибеллинами, в которые вмешивались все, кто хотел извлечь из них для себя пользу. Силы оказались неравны, светская власть побеждала, и авторитет папской власти начал стремительно падать. В это же время окончательно оформился раскол католической церкви с православной (византийской).

Если папы были не в состоянии контролировать всю политическую жизнь, то духовная, интеллектуальная и художественная жизнь целиком находилась под контролем церкви. Теоретическое обоснование получили два западных подхода к религии – слепая вера, не задающая никаких вопросов разуму (в трудах св. Бонавентуры), и исследование творения Божия для того, чтобы разумом постичь сущность Бога (в трудах св. Фомы Аквинского). В трудах Данте начались размышления о смысле поэзии.

Были сделаны первые попытки систематизации накопленных к этому времени знаний, написания мемуаров и хроник, обсуждалась необходимость

проведения научных экспериментов (в трудах Роджера Бэкона) и делались первые шаги в рациональном объяснении явлений природы (например, Теодорик из Фрейбурга объяснил явление радуги).

В литературе создавались огромные поэмы, полные сказок о рыцарских похождениях и мистических грез. Начала формироваться политическая драматургия, использующая античные образцы. Данте создал грандиозную «Божественную комедию», потрясшую современников не только совершенством стиха, но и грандиозностью целостной картины Мира, представленной в ней. В ней черпали вдохновение мыслители и художники многих поколений. В поэзии малых форм доминировали трубадуры, миннезингеры и бродячие монахи. Но в Италии Гвидо Гвиницелли создал первые произведения поэзии нового сладостного стиля, возникла такая стихотворная форма, как сонет.

Архитектура продолжала переживать невероятный подъем. По всей Европе закладывались грандиозные романские и готические храмы. Строительство некоторых из них уже шло не одно столетие, другие будут строиться еще очень долго, но закладка все новых храмов не прекращалась. Столь же невероятный подъем переживала и скульптура – фасады и порталы всех храмов украшались каменными скульптурами. Имена большинства архитекторов, строителей и скульпторов, создавших эти шедевры, до нас не дошли. Только в Италии возникла авторская скульптура – ее основателями считаются Никколо Пизано и его сын Джованни Пизано.

В этот период для европейских художников возникла уникальная ситуация. Разграбление Византийской империи в предшествующий период привело к тому, что на рынки Европы было выброшено огромное количество византийских произведений искусства высочайшего, по европейским меркам, качества. Эти ценности были быстро проданы за бесценок и осели в сокровищницах светских и церковных иерархов, а также богатых буржуа. В обществе сформировался вкус к произведениям высокой художественной ценности. Раскол католической и православной церковью привел к оттоку из Европы византийских мастеров. Те же из них, кто отправлялись на заработки в католическую Европу, сталкивались с проблемой заказов – католическая церковь считала, что иконы, созданные православными художниками, не являются идеологически выдержанными. Кроме того, православные художники не брались за изображение католических святых (например, Франциска Ассизского), которых они не признавали. Возник спрос на работы местных мастеров и, одновременно, дух соревнования с православными мастерами. Этот спрос стимулировался бурным строительством соборов, стены и интерьеры которых предоставляли огромные площади для фресок и мозаик, а алтари требовали все новых и новых икон. Заказчики ожидали от живописи такого же уровня художественного мастерства, какого уже достигла скульптура.

Во всей Европе этот вызов приняла лишь итальянская живопись. Художники, учившиеся у византийских мастеров и на их произведениях, используя полученные навыки, взялись за разработку католической тематики

– прежде всего, портретов Франциска Ассизского и историй о нем. Они также вплетали в литературную основу евангельских историй местные предания и легенды. Типичными представителями этого направления были Бонаventura Берлингьери, Мастер св. Франциска и Пьетро Каваллини, творчество которых было рассмотрено в первой части.

Чимабуэ, превосходивший их всех мастерством, пошел еще дальше. Он первым под видом церковных икон начал создавать произведения в жанре религиозного портрета, в которых персонажи стали жить своей жизнью, а не просто позировали перед зрителем; зрители стали с увлечением наблюдать за этой жизнью. Функциональный подход к созданию икон и следование установленным канонам были заменены им живописным подходом к созданию религиозных портретов. За это Чимабуэ по праву может считаться основоположником европейской живописной традиции. Таким образом, Чимабуэ указал направление, в котором дальше двигалась европейская живопись – от иконописи к искусству, хотя сам он сделал лишь первые робкие шаги в этом направлении. Занятая своими проблемами, церковь не заметила этого отклонения от проторенного пути. Когда же дело зашло слишком далеко, было уже поздно что-нибудь менять, и все новые достижения были обращены во славу церкви. Такой вошла Европа в XIV век.

Однако роль Чимабуэ в развитии европейской живописи не ограничивается лишь ролью основоположника. Светом своей, несомненно, уникальной личности он озарил двух великих живописцев следующего периода - Дуччо и Джотто. Они, восприняв от него этот творческий импульс, не только сами возвысили искусство живописи до небывалых доселе высот, но и передали этот импульс своим ученикам и следующим поколениям художников.

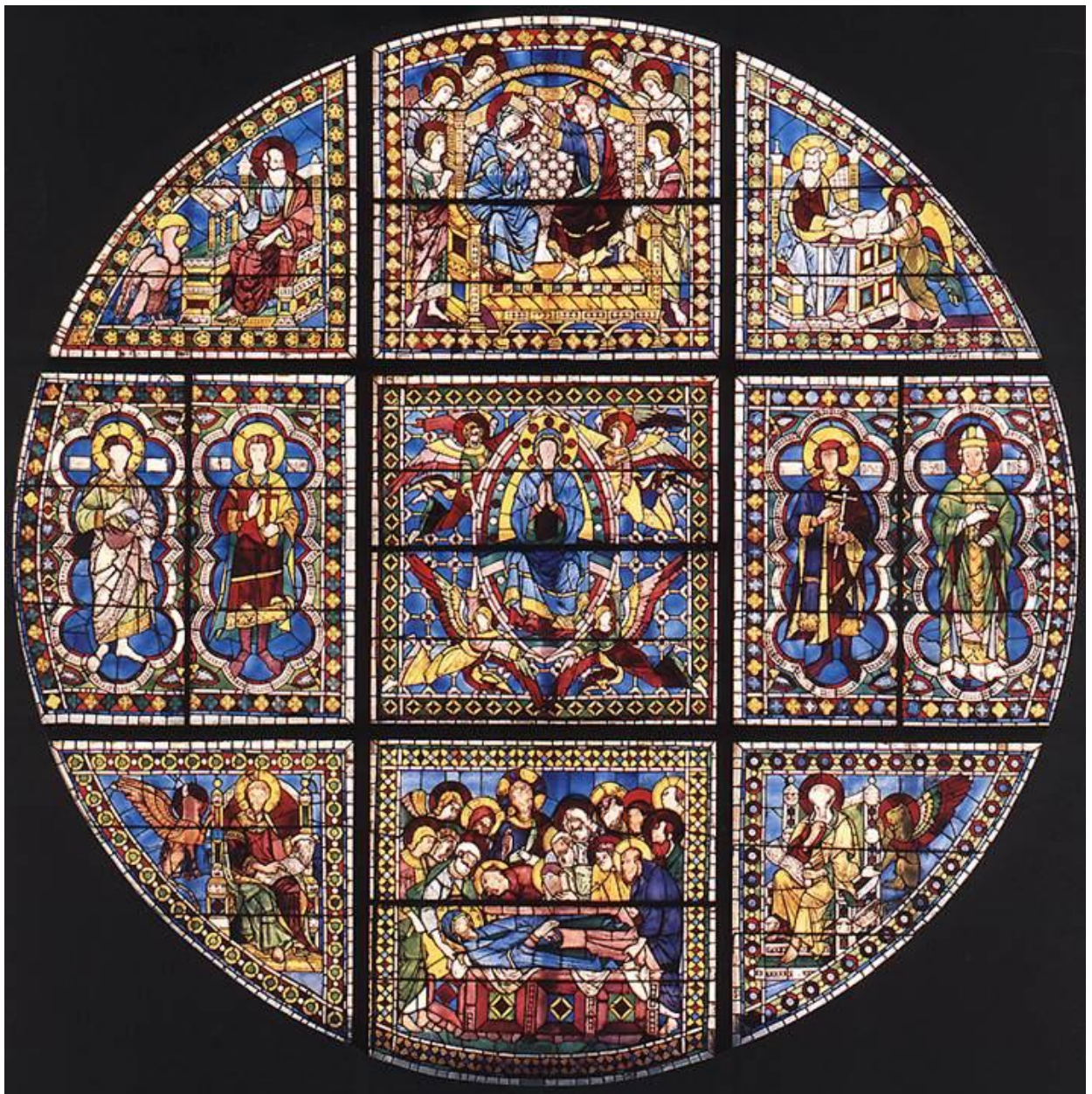
## Глава 4. Дуччо ди Буонинсенья (около 1260 – 1318-1319)

Итальянский художник Дуччо, современник Чимабуэ и Пьетро Каваллини, внес в живопись элементы лиризма и монументальности. Кроме того, он взялся за иллюстрирование ряда евангельских историй и добился в своих картинах психологической напряженности, а также разнообразил их многими деталями быта. В духе схоластической философии и используя различные условности, он даже пытался изображать в своих картинах такие абстрактные идеи, как время. Все это было совершенно ново для живописи того времени.

### 4.1. Биографические сведения о Дуччо

Итальянский художник Дуччо ди Буонинсенья родился около 1260 года в Сиене и умер в 1318-1319 годах<sup>(1)</sup> там же. Первый документ, в котором упоминается имя Дуччо, датирован 1278 годом; в нем сообщается об украшении 12 шкафов. В следующем году он получил плату за работу над «Биккерной». Однако эти документы ничего не говорят об образовании художника, доказавшего вскоре свое мастерство, получив заказ на «Маэсту» («Мадонну Ручеллаи», [илл.4.2](#), ныне хранящуюся в галерее Уффици во Флоренции) для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Предполагается, что в период своего становления Дуччо был знаком с византийскими канонами, искусством Коппо ди Марковальдо, который работал в Сиене в 1261 году, и творчеством Чимабуэ. Считается, что под руководством Чимабуэ Дуччо работал над сценами из Ветхого завета в верхней церкви в Ассизи, которые были исполнены до 1285 года, когда была создана «Мадонна Ручеллаи» ([илл. 4.2](#)). Ей предшествовала «Мадонна с Младенцем» из музея собора в Сиене ([илл. 4.10](#)). К этому времени Дуччо познакомился с передовыми французскими течениями в живописи, а также с искусством Джотто.

Вскоре после этого Дуччо создал несколько значительных произведений – небольшую «Маэсту» ([илл. 4.17](#)), хранящуюся в Художественном музее Берна, миниатюрную «Мадонну францисканцев» ([илл. 4.15](#)), хранящуюся в Национальной пинакотеке в Сиене, и рисунок для витража в хоре сиенского собора ([илл. 4.1](#)), документально датированный 1288 годом. Однако относительно ряда других произведений, приписываемых художнику, мнения исследователей расходятся. Это – «Мадонна на троне», хранящаяся в галерее Сабауда в Турине ([илл. 4.16](#)), небольшой триптих «Мадонна с Младенцем на троне» и частично утраченные «Сцены из жизни Христа и св. Франциска», хранящиеся в Художественном музее Фогг в Кембридже, штат Массачусетс, «Распятие», хранящееся в замке Браччано, «Мадонна с Младенцем» ([илл. 4.6](#)), хранящаяся в Буонконvento в Сиене, «Мадонна с Младенцем» ([илл. 4.7](#)), хранящаяся в Национальной пинакотеке в Сиене. Вместе с тем, ученые пришли к единодушному мнению о некоторых



Илл. 4.1. Дуччо. Витраж.

произведениях, которые предопределили расцвет творчества Дуччо, связанный с большой «Маэстой» (илл. 4.3), написанной для главного алтаря собора в Сиене. За несколько лет до нее художник исполнил такие композиции, как «Мадонна с Младенцем», хранящаяся в собрании Стокле в Брюсселе, триптих «Мадонна с двумя святыми» (илл. 4.12), хранящаяся в Национальной галерее в Лондоне, и «Мадонна с Младенцем» (илл. 4.11), хранящаяся в Национальной галерее в Перудже. Большую роль в создании полиптиха (илл. 4.14), хранящегося в Национальной пинакотеке в Сиене, а также триптиха с изображением «Распятия» на центральном панно, хранящегося в Музее изящных искусств в Бостоне и Бэкингемском дворце в Лондоне, специалисты приписывают помощникам Дуччо.

Известно, что в 1302 году Дуччо исполнил «Маэсту» для капеллы Палаццо Публико в Сиене, которая не сохранилась. «Маэста» из сиенского собора, хранящаяся в музее собора в Сиене (илл. 4.3), на исполнение которой 9 октября 1308 года был заключен контракт, напротив, сохранилась почти нетронутой в своем первоначальном виде. 9 июня 1311 года «Маэста» была торжественно перенесена в собор из мастерской художника. Первоначально она была двусторонней и состояла из пределлы (нижней части алтарного образа, которая служила также ее основанием) и завершения. В 1506 году ее сняли с главного алтаря церкви, а позже две ее стороны были разделены; в результате несколько панно пределлы и завершения находятся сегодня в разных частных собраниях и музеях: в Национальной галерее в Лондоне, в собрании Фрика в Нью-Йорке, в Национальной галерее в Вашингтоне, в музее Форт-Ворт в Техасе и в собрании Тиссен-Борнемиса в Лугано.

Единственное произведение, сохранившееся от позднего творчества Дуччо, - это полиптих «Мадонна со святыми» (илл. 4.14), хранящийся в Национальной пинакотеке в Сиене. С 1290 года Дуччо, которого по праву можно назвать подлинным основателем сиенской школы, оказал глубокое влияние на многих художников, которые учились в его мастерской, иногда помогая ему в работах. Среди наиболее близких и наиболее одаренных его учеников можно назвать Мастера из Бадии а Изола, деятельность которого проходила в начале 1300-х годов, Мастера из Читта ди Кастелло, а потом Уголино и Сенья, а также автора «Маэсты» из Масса Мариттима. Многим обязаны Дуччо такие мастера, как Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти [18].

#### 4.2. Религиозные портреты

В жанре религиозного портрета особенно значителен вклад Дуччо в развитие темы Мадонны с Младенцем. Новыми персонажами портретной живописи являются св. Николай и св. Григорий. Однако нет полной уверенности в том, что их более скромные портреты принадлежат его кисти.

#### 4.2.1. Мадонна с Младенцем

**Анализируемые произведения.** В настоящем разделе обсуждаются два произведения Дуччо на сюжет «Мадонна с Младенцем на троне».

Картина «Мадонна Ручеллаи» (Мадонна с Младенцем на троне с шестью ангелами) ([илл. 4.2](#)), создана в 1285 году по заказу членов флорентийского товарищества Лаудези для капеллы Ручеллаи церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции [34]. После 1591 года ее несколько раз перемещали на другие места внутри церкви, а с 1937 года она хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она во многом похожа на картину Чимабуэ «Мадонна с Младенцем на троне с восьмью ангелами и четырьмя пророками» ([илл. 2.28](#)). Главное отличие в трактовке темы у Дуччо состоит в том, что ангелы не образуют две плотные группы, стоящие по бокам трона; только нижняя пара ангелов опирается на подставку трона; остальные две пары ангелов, поддерживая трон, как бы парят в воздухе, роль которого играет золотой фон. Сама же Мадонна и трон, на котором она сидит, выглядят значительно скромнее.

Грандиозный алтарь «Маэста» ([илл. 4.3](#)) создан Дуччо с помощниками в 1308-1311 годах, центральная часть и некоторые другие части алтаря хранятся в Музее собора в Сиене. Латинская надпись на основании трона содержит имя художника. Для сиенцев Дева Мария была не только Богородицей и Царицей Небесной, но и святой покровительницей их города, незадолго до того провозгласившего Сиенскую республику. Алтарь был торжественно установлен в кафедральном соборе Сиены в 1311 году; документы свидетельствуют, что он был пронесен по городу в сопровождении высших городских властей, духовенства и множества людей, несших зажженные свечи, под звон всех колоколов города, звуки труб и волынок. В 1506 году картина была удалена из алтаря собора, а впоследствии сам алтарь был расчленен на множество частей, а оригинальная рама была утеряна. Большие панели лицевой и оборотной сторон, а также ряд меньших деталей алтаря до сих пор находятся в музее сиенского собора. Но большинство сюжетов из пределлы оказались разбросанными по публичным и частным коллекциям в Европе и Америке. Многие из панелей были варварски распилены с целью придать им прямоугольную форму. Две главные панели так и не найдены до сих пор, их сюжеты остаются предметом дискуссий искусствоведов, как, впрочем, и общий сюжетный план всего ансамбля. Были предприняты попытки реконструировать композицию всего алтаря ([илл. 4.4-4.5](#)), заключающего в себе 41 сюжет [31]. Центральная картина алтаря во многом похожа на композицию Чимабуэ. Лишь трон является еще более монументальным. Однако по обеим сторонам кроме ангелов, поддерживающих трон, расположены три ряда святых и ангелов, а над ними ряд ветхозаветных пророков. Сложность композиции, обилие персонажей, яркость и разнообразие красок создают величественный образ прославления Девы Марии сонмом святых и ангелов. Эта картина представляет собой огромный шаг в направлении от камерной (в картинах





Илл. 4.2. Дуччо. Мадонна Ручеллаи.



Илл. 4.3. Дуччо. Маэста.



Илл. 4.4. Дуччо. Алтарь «Маэста» (реконструкция, передняя сторона).



Илл. 4.5. Дуччо. Алтарь «Маэста» (реконструкция, задняя сторона).

Чимабуэ и «Мадонне Ручеллаи») к монументальной (в «Маэсте») трактовке сюжета возвеличивания Девы Марии.

**Действующие лица.** Лицо Девы Марии на [илл. 4.2](#) восходит к картине Чимабуэ [илл. 2.28](#), а на [илл. 4.3](#) - ближе всего к картине Чимабуэ [илл. 2.27](#); оно было почти буквально повторено Уголино ди Нерио ([илл. 3.6](#)). Способ изображения лица Девы Марии у Дуччо напоминает манеру Чимабуэ - жесткая линия носа, широкая переносица, такой же овал, несколько смещенный рот относительно носа. Однако у Дуччо в еще большей степени ее лицо, наклоненное несколько вперед (особенно на [илл. 4.3](#)), асимметрично – левая от зрителя половина лица неестественно меньше правой, левый глаз сдвинут к носу, опущен несколько вниз и меньше правого. Видимо художник пытался усилить изображение наклона и поворота головы Мадонны, но пока это получилось слишком неестественно. Ее лицо на обеих картинах (хотя они и не похожи друг на друга) написано нежными розовыми и светло-желтыми красками. Кисти рук Мадонны еще менее естественны, чем в произведениях Чимабуэ. Фигура же Мадонны, как и у Чимабуэ, задрапирована одеждами, которые восходят к образцам Чимабуэ и Пьетро Каваллини. Это – красное платье и темная, сине-зеленая из блестящей материи накидка с золотым краем. Платья почти не видно – оно закрыто накидкой. Голова, окруженная широким золотым нимбом, также покрыта накидкой. Складки тканей на одежде выписаны особенно тщательно. Они более округлые, плавные и естественные, чем у Чимабуэ (не ломанные). Достижением Дуччо является изображение блестящих шелковых тканей. Если у Чимабуэ шелковая ткань изображена матовой (например на [илл. 2.28](#)), то у Дуччо платье Девы Марии на [илл.4.2](#) просто сверкает, отражая свет.

Розовое лицо Младенца на [илл.4.2](#) довольно выразительно, но слишком спокойно, хотя и не такое взрослое, как на картинах Чимабуэ и мозаиках Пьетро Каваллини. Рыжие, более короткие волосы не так кудрявы. На [илл.4.3](#) Его волосы светлее и более кудрявы, непокрытая голова окружена широким золотым нимбом, а на [илл.4.2](#) - золотым нимбом с крестом, каждый конец которого изображен пятью красными точками. На [илл.4.3](#) Младенец крупнее, чем на предыдущей картине. Пропорции Его фигуры достаточно естественны. В отличие от Его изображения на картинах Чимабуэ, Он одет в белую, с тонким поясом рубашечку, поверх которой нижняя часть туловища и босые ноги обмотаны светлым или кирпичного цвета тонким покрывалом. По сравнению работами Чимабуэ и Пьетро Каваллини образ Младенца у Дуччо кажется чуть более реалистичным. Заметно сходство образа Младенца у Дуччо на [илл. 4.3](#) и Уголино ди Нерио ([илл. 3.6](#)).

Лица ангелов на [илл.4.2](#) более мужественные, чем на картинах Чимабуэ (но не настолько, как на мозаике Пьетро Каваллини, [илл. 3.10](#)), хотя возможно более юные. Фигуры ангелов значительно меньше Девы Марии. Сложенные коричневые однотонные крылья с тщательно выписанными перьями почти одинаковы у всех ангелов, но более скромные, чем у ангелов

Чимабуэ и Пьетро Каваллини. На [илл.4.3](#) ангелы находятся в заднем ряду персонажей, славящих Деву Марию, поэтому, в основном, видны их красивые желтоватые лица и кудрявые светло-коричневые волосы. Они одеты, как и на картинах Чимабуэ и Пьетро Каваллини, в тонкие туники и плащи разнообразных, но прозрачных цветов. Их головы также ничем не покрыты, а ноги, в отличие от ангелов Чимабуэ, босы.

Изображения святых на [илл.4.3](#) отличаются большим разнообразием. Многие из них держат тонкие и длинные белые или темные скипетры (символы власти), либо кресты (символы христианской религии). В переднем ряду коленапреклоненными стоят четыре покровителя Сиены, св. Ансан, Савиний, Кресченций и Виктор, идентифицируемые по соответствующим надписям.

**Взаимодействие персонажей.** Как и Чимабуэ, Дуччо использовал в сценах Мадонны с Младенцем схему взаимодействия двух главных героев и одной группы свидетелей. Мадонна и Младенец расположены в центре. Каждый из них занят собой, все их взаимодействие ограничивается тем, что Младенец сидит на коленях у Мадонны, она же поддерживает его одной рукой за талию, а другой – за ноги. На [илл.4.2](#) изображены активные движения Младенца головой, правой рукой и ногами, Его внимание привлекло что-то, находящееся слева от зрителя. Напротив, на [илл.4.3](#) Его поза очень скована, лицо насторожено, Он боится зрителей и прижимает к груди правую руку, как будто кто-то незнакомый попросил Его дать ее ему. Поза же Девы Марии очень гармонирует с ее выражением лица – она склонила голову вперед, подняла одно колено, на котором сидит Младенец, и опустила другое, на которое Он поставил ноги, ее лицо задумчиво и грустно, глаза устремлены в пространство. Темная фигура Мадонны контрастирует со светлой фигурой Младенца. Ангелы и святые играют роль свидетелей. На [илл.4.2](#) шесть ангелов, по три с каждой стороны, в легких разноцветных одеждах поддерживают трон, две верхние пары чудесным образом парят в воздухе (поскольку крылья у них сложены), стоя на одном колене, что создает атмосферу некоего чуда, а их взгляды пристально устремлены на Младенца (верхняя пара, которая выше Младенца, смотрит сверху вниз, а две нижние – снизу вверх). На [илл.4.3](#) ангелы и святые в светлых или ярких одеждах стоят либо во весь рост, либо на одном колене. Большинство из них пристально смотрят на Младенца, но некоторые смотрят и на зрителей. Все пророки в верхнем ряду стоят лицом к зрителю и изображены как отдельные портреты, каждый в своей рамке. Они отделены от группы свидетелей и их взаимодействие с другими персонажами картины никак не показано. На обеих картинах Мадонна значительно больше персонажей в группе свидетелей.

**Трон.** Трон Девы Марии на [илл.4.2](#) значительно скромнее, чем на картинах Чимабуэ. Он ниже и уже, темно-коричневого цвета, его спинка не видна из-за чуть более светлой занавески с цветочным узором, за которой эта спинка находится. Вместо нее над головой Мадонны виднеется коричневая металлическая решетка с полукруглыми завершениями и острыми

наконечниками между ними. Именно на ней и держится занавеска. Внизу имеется маленькая подставка для ног. Все соответствует камерному замыслу картины.

Наоборот светло-желтый трон на [илл.4.3](#) имеет большие, чем на картинах Чимабуэ, размеры и ширину. Эти размеры соответствуют величине фигуры Мадонны. Трон украшен великолепным орнаментом. Почти белая шестигранная подставка для ног усиливает впечатление грандиозности.

**Цветовая гамма и композиция.** На [илл.4.2](#) покрывало Мадонны, глубокого синего цвета с золотым краем, контрастирует с прозрачными цветами одеяний ангелов и Младенца – белого, розового, голубого, зеленого. Трон и драпировка довольно темного коричневого цвета гармонируют с темной фигурой Мадонны, но контрастируют со светлыми одеждами Младенца и ангелов, а также со светло-золотым фоном. По сравнению с Чимабуэ, здесь сделан значительный шаг в направлении использования богатства оттенков для усиления впечатления. Дуччо продолжает традицию внесения асимметрии в, на первый взгляд, симметричную композицию. Главные герои у него расположены ближе к земле, чем у Чимабуэ (особенно, когда речь идет о [илл. 2.28](#)). Фигура Мадонны более темная и это направляет на нее все внимание. Она расположена под большим углом к зрителю, чем у Чимабуэ. На [илл.4.3](#) грандиозное прославление Мадонны усилено богатством красок – темная фигура Мадонны на светлом троне, одежды окружающих ее ангелов и святых сочетают белый, желтый, красный, зеленый и синий цвета, и все это на светло-желтом фоне.

**Выражение религиозных идей.** Художественный прием на [илл.4.2](#), когда ангелы, поддерживающие трон, парят в воздухе, представляет идею чуда: трон с Девой Марией и Младенцем в любой момент может быть вознесен ими на небо. Обилие персонажей на [илл.4.3](#) передает идею величия Мадонны с Младенцем. Здесь мы видим дальнейшее развитие темы радости священных персонажей – ангелов и Царицы Небесной по поводу появления на свет Спасителя Мира.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжая обсуждение истории развития сюжета Мадонна с Младенцем, начатое в параграфе 2.6, отметим картины Дуччо на этот сюжет, где отсутствует трон. На картине ([илл. 4.6](#)) размером 67×48 см из Музео д'Арте Сакра делла Вал д'Арбия в Буонконвенто, созданной в 1295-1305 годах, очень византийская Мадонна и очаровательный Младенец со свитком в левой руке словно возникают из тумана. На картине «Мадонна с Младенцем» (№ 593) ([илл. 4.7](#)) размером 63×49.5 см из Национальной пинакотекки в Сиене, созданной в 1280-е годы в византийском стиле и в манере Коппо ди Марковальдо, у Девы Марии удивительно ясный взгляд, а Младенец не особенно удачен, несмотря на Его свободную позу. На картине ([илл. 4.8](#)) размером 68×47 см из церкви деи Санти Лоренцо е Ипполито в Кастельфиорентино Мадонна похожа на луврскую Мадонну Чимабуэ ([илл. 2.27](#)), но жест правой руки Младенца, протянутой к левому глазу Девы Марии, производит не слишком приятное впечатление (и сам Младенец не выглядит особенно удачным). Картина



Илл. 4.6. Дуччо Мадонна с Младенцем.





Илл. 4.7. Дуччо. Мадонна с Младенцем.



Илл. 4.8. Дуччо. Мадонна с Младенцем.

[\(илл. 4.9\)](#) размером 80×60 см, является частью «Полиптиха № 47» (остальная часть полиптиха исполнена неизвестным помощником Дуччо), созданного после 1311 года для Госпиталя Санта-Мария делла Скала и хранящегося ныне в Национальной пинакотеке в Сиене. В ней, несмотря на темные лики скромных Мадонны и Младенца, также заметно влияние Коппо ди Марковальдо. Задумчивая и словно смотрящая в будущее «Мадонна ди Креволе» [\(илл. 4.10\)](#) размером 89×60 см из музея собора в Сиене, созданная в 1283-1284 годах, обращает на себя внимание глубоким темно-вишневым цветом бархатной ткани накидки, а два небольших ангела образуют своего рода кулисы для нее. Насыщенная по цвету, мудрая, с проникновенным взглядом красивых глаз «Мадонна с ангелами» [\(илл. 4.11\)](#) размером 97×63 см из Национальной галереи Умбрии в Перудже создана в 1300-1305 годах. Она до 1863 года находилась в монастыре Сан-Доменико в Перудже и была приписана Дуччо лишь в 1911 году. На ней ангелы наблюдают сверху за Мадонной и Младенцем. Грустная, но прекрасная Дева Мария на центральной части «Лондонского триптиха» [\(илл. 4.12\)](#) размером 61.5×78 см из Национальной галереи Лондона, созданного в 1300-1305 годах, со столь же насыщенной темной цветовой гаммой, смотрит на маленького Младенца, небольшие ангелы летают над ней, а библейские пророки – Даниил, Моисей, Исайя, Давид (в центре с короной), Авраам, Иаков и Иеремия, смотрят на нее сверху. Наконец, более традиционной является «Мадонна с Младенцем» [\(илл. 4.13\)](#) размером 77.5×62 см на центральной части полиптиха [\(илл. 4.14\)](#), который имеет размеры 128×234 см, хранится в Национальной пинакотеке в Сиене и создан в 1300-1305 годах. И здесь в раскраске одежды Девы Марии мы видим следы влияния Коппо ди Марковальдо.

Столь же интересны картины Дуччо, где Мадонна с Младенцем, как Царица Небесная, восседает на троне. Прежде всего, следует отметить небольшую и плохо сохранившуюся но очень эмоциональную «Мадонну францисканцев» [\(илл. 4.15\)](#) размером 23.5×16 см из Национальной пинакотеки в Сиене, созданную около 1300 года, где маленькие францисканские монахи молятся у подножия грандиозного трона Девы Марии, а ангелы поражают своей величественностью. «Мадонна Гуалино» [\(илл. 4.16\)](#) размером 157×86 см из Галереи Сабауда в Турине, созданная после 1285 года, отличается некоторой схематичностью построения и бедностью цветовой гаммы. Наконец, маленькая, но величественная «Маэста» [\(илл. 4.17\)](#) размером 31.5×22.5 см из Музея искусств в Берне, созданная в 1288-1300 годах, замечательна своей строгой геометрической композицией и сложной конструкцией трона.

В заключение этого обзора отметим, что во многих вариантах этого сюжета, особенно исполненных в ранний период творчества, Дуччо был более архаичен (ближе к византийским канонам и иконописи), чем Чимабуэ, под руководством которого некоторые из этих вариантов были созданы. Однако в своих высших достижениях Дуччо пошел заметно дальше Чимабуэ, особенно в плане монументальной трактовки сюжета.



Илл. 4.9. Дуччо Мадонна с Младенцем.



Илл. 4.10. Дуччо. Мадонна ди Креволе.



Илл. 4.11. Дуччо. Мадонна с ангелами.



Илл. 4.12. Дуччо. Лондонский триптих. Мадонна с Младенцем (центральная часть), св. Домиником (левая створка) и св. Агнессой (правая створка).



Илл. 4.13. Дуччо. Мадонна с Младенцем.





Илл. 4.14. Дуччо. Полиптих № 28.



Илл. 4.15. Дуччо. Мадонна францисканцев.



Илл. 4.16. Дуччо. Мадонна Гуалино.



Илл. 4.17. Дуччо. Маэста.

#### 4.2.2. Св. Николай

На левой боковой створке алтаря «Распятие со Святыми Николаем и Григорием» ([илл. 4.26](#) слева) изображен св. Николай [35]. Николай Мирликийский – один из наиболее популярных христианских святых. Несмотря на это, католическая Церковь, учитывая неясность его происхождения, официально исключила его в 1969 году из церковного календаря, хотя при этом позволяет, чтобы в отдельных местах ему продолжали поклоняться. Достоверно известно, что он был епископом Миры в Малой Азии в IV веке. Рассказывали, что его останки были взяты в город Бари в Италии в XI веке [19]. На картине он изображен стройным, пожилым, с темным лицом, седой бородой и усами, стоящим в красных епископских одеждах и епископской золотой шапке, с книгой в роскошном зеленом переплете с золотыми узорами, но закрытой (такое изображение книги уже встречалось у Бонавентуры Берлингери на [илл. 1.19](#)) в левой руке и благословляющим зрителя правой рукой. Края мантии подняты руками. Из-под нее видно длинное темно-зеленое облачение, расшитое золотыми узорами, а из-под него – тонкое белое облачение.

#### 4.2.3. Св. Григорий

На правой боковой створке алтаря «Распятие со Святыми Николаем и Григорием» ([илл. 4.26](#) справа) изображен св. Григорий [35]. Григорий Великий (ок. 540-604) – христианский святой и один из четырех латинских (западных) отцов Церкви. В качестве папы он установил форму римской литургии и ее музыки (григорианский хорал). Он ввел правило безбрачия для духовенства и содействовал распространению христианства в Англии [19]. На картине он также изображен стройным и пожилым, с темным лицом, короткой седой бородой и усами, стоящим в светло-коричневых папских одеждах и золотой папской шапке с такой же, как и на предыдущем портрете книгой в левой руке и благословляющим зрителя правой рукой. Размеры обоих святых (изображенных на створках) значительно больше, чем размеры фигур на центральной картине.

### 4.3. Евангельские истории

Сюжеты картин, рассмотренных в этом параграфе, не обсуждались в предыдущих главах. Они относятся к периодам до рождения Иисуса, Его общественного служения, Его Страстей и после Его смерти.

#### 4.3.1. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 4.18](#)) размером 43×44 см создана в 1308-1311 годах, является частью передней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.4](#)) и хранится в Лондонской национальной галерее [33].



Илл. 4.18. Дуччо. Благовещение.

**Литературная программа.** Литературная программа ее основана на Евангелии по Луке: «На шестой месяц Бог послал ангела Гавриила в галилейский город под названием Назарет к девушке, обрученной с человеком по имени Иосиф, потомком Давида. Девушку звали Мариам. Придя к ней, он сказал: - Привет тебе, избранница Божья! С тобой Господь! Она в растерянности гадала, что значат эти слова, с которыми он к ней обратился. Ангел сказал ей: - Не бойся, Мариам! Ты обрела милость Бога. Ты забеременеешь и родишь сына и дашь Ему имя Иисус. Он будет велик, Его будут звать Сыном Всевышнего, Ему даст Господь Бог трон праотца Его Давида, Он будет вечно царствовать над потомками Иакова, и царству Его не будет конца. Но Мариам спросила ангела: - Разве такое может быть? Я еще не замужем! Ангел ответил: - Дух Святой сойдет на тебя, и Сила Всевышнего осенит тебя, поэтому ребенок, которого ты родишь, будет свят – Он будет зваться Сыном Бога. Вспомни Елизавету, свою родственницу: она, хоть и стара, ждет ребенка и уже на шестом месяце, а ее называли бесплодной. Для Бога нет ничего невозможного. – Я во власти Господа, - ответила Мариам. – Пусть все будет так, как ты сказал». На картине ангел Гавриил идет к Деве Марии; их разделяет ваза с букетом лилий (символ ее девственной чистоты). Фоном служат покои с готическими арками и колоннами. Дева Мария опустила раскрытую книгу, которую она читала. Отец Западной Церкви, св. Амвросий Медиоланский (IV век) пишет о прилежании Девы Марии в чтении Божественного Писания. Считается, что перед появлением ангела она читала книгу пророка Исайи, а именно содержащееся в ней пророчество: «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил (что означает Бог с нами)».

**Действующие лица.** Дева Мария, высокая (того же роста, что и архангел Гавриил), стройная, одета так же, как и на предыдущих картинах (лишь ее накидка имеет темно-синий цвет). Ее милое бледное лицо, непохожее на ранее рассмотренные изображения и написанное светло-коричневыми красками, нельзя назвать красивым, хотя его черты довольно правильны. Голова, покрытая белым платком с длинными концами, окружена широким золотым нимбом.

Архангел Гавриил, юноша среднего роста, с правильными чертами еще более бледного лица, коричневыми волосами и длинной стройной шеей, одет, как и ангелы на картинах Чимабуэ и Пьетро Каваллини, в голубую тунику и розовый плащ из легких тканей. Его голова также ничем не покрыта, а ноги, в отличие от ангелов Чимабуэ, босы. У него темно-коричневый крылья с выписанными перьями, причем низ крыльев изображен ярко-зеленым. В левой руке он держит тонкий белый и довольно длинный скипетр со стилизованной геральдической лилией на верхнем конце.

**Взаимодействие персонажей.** Со схемой взаимодействия двух героев без свидетелей мы уже встречались на одной из фресок Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)). Архангел стремительной походкой идет к Деве Марии, протянув к ней правую руку, благословляя ее вытянутыми вперед двумя пальцами и держа в левой руке жезл. Его лицо маловыразительно.

Дева Мария, стоя в пол оборота к архангелу, испугана его появлением. Она чуть отклонилась назад, а голову, наоборот, наклонила вперед, правой рукой поддерживает развязавшиеся концы платка, а в опущенной левой руке держит раскрытую книгу. На белых страницах, которые видит зритель, написаны четыре строки крупными черными буквами (зритель видит этот текст перевернутым). Художник передал ее смущение позой и выражением лица. Контраст между героями состоит в стремительном движении архангела и застывшей позе Девы Марии. По сравнению с упомянутой фреской Мастера св. Франциска Дуччо сделал огромный шаг в развитии этой схемы за счет динамики фигур, выразительности поз, эмоциональности лиц и богатства красок.

**Интерьер.** Если Мастер св. Франциска сделал лишь робкую попытку изобразить простенький интерьер спальни папы ([илл. 2.23](#)), то Дуччо на этой картине изобразил довольно сложный интерьер. Он также руководствовался современными ему образцами интерьеров и собственной фантазией. Стены в комнате украшены маленькими, упирающимися в горизонтальный карниз, расположенный на две трети высоты от пола, плоскими полуколоннами с арками между ними. Дверь имеет полукруглый (арочный) верх и украшена клеточным орнаментом. Архангел Гавриил входит к Деве Марии через светло-коричневый портик, пристроенный к стене такого же цвета, арка которого слева опирается на полуколонну, соединенную с одной из полуколонн, украшающих стену, а справа две перпендикулярные арки опираются на тонкую четырехгранную колонну, которая загораживает часть крыльев архангела. Дева Мария также стоит в портике, но серого цвета, пристроенном к стене, две арки которого опираются на четырехгранную более широкую колонну, украшенную барельефом из листьев. Широкая арка этого портика опирается на часть передней серой стены с прямоугольным выступом. Место соединения арки со стеной украшено таким же барельефом. Оба портика изображены так, как будто художник смотрел на них из разных ракурсов. Портик, внутри которого стоит Дева Мария, образует своеобразную раму, которая привлекает к ней внимание и создает вокруг нее значительное пространство, что подчеркивает асимметрию композиции. Позади нее находится темно-коричневая полуоткрытая дверь с полукруглым верхом. Проем двери изображен совершенно черным, поэтому не видно, куда эта дверь ведет (возможно, в комнату, где читала Дева Мария и откуда она вышла навстречу архангелу). Под самым потолком между архангелом и Девой Марией изображена нижняя часть круглого окна, через которое проникает Святой Дух, хотя само окно совершенно черное. Вдоль стены на полу лежит толстая доска с белым верхом и светло-коричневым боковым краем, играющая роль полки, на которой стоит глиняный темно-коричневый кувшин с цветами. Этот предмет встречается здесь впервые. Кувшин состоит из трех частей – небольшого основания, нижний край которого изображен совершенно прямым, низкой, но широкой основной части овальной формы и низкого, но широкого горла, изображенного овалом. С двух сторон край горла соединен с основной частью круглыми витыми ручками. Противоречие



между прямым основанием и овальным горлом кувшина бросается в глаза. Букет состоит из пяти белых лилий. Прямые стебли лилий расходятся веером и опираются на заднюю стенку горла. Сами цветы изображены очень условно.

**Голубь.** Животные на картинах Дуччо отсутствуют. Исключение составляет еле заметный белый голубь в этой сцене, который символизирует Святой Дух. Этот голубь изображен как вырезанный из картона белый плоский силуэт в круге. Его даже трудно сопоставлять с куда более реалистичным изображением голубей у Пьетро Каваллини.

**Свет.** Как и его предшественники, Дуччо уделяет внимание изображению света. Лучи света, падающие на Деву Марию, по которым на нее спускается Святой Дух, изображены столь же схематично, белыми, прерывающимися прямыми линиями, как и лучи звезды на мозаике Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)).

**Цветовая гамма и композиция.** Темная одежда Девы Марии контрастирует со светлой одеждой архангела. Густой оранжевый цвет стен контрастирует с фигурами архангела и Мадонны. Колонны и арка светлого цвета заключают ее фигуру в своеобразную раму. Стопа правой ноги и кисть правой руки архангела находятся на диагонали картины. На ней преобладают светлые цвета, на фоне которых темные краски (одежда Мадонны, крылья архангела, полуоткрытая дверь рядом с фигурой Марии) притягивают внимание к изображенным с их помощью фигурам.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** История этого сюжета в европейской авторской живописи начинается, по-видимому, с мозаики Пьетро Каваллини ([илл. 4.19](#)), где, в отличие от Дуччо, действие происходит вне дома, Дева Мария, похожая на других Мадонн Каваллини, сидит на троне, на фоне роскошного архитектурного сооружения, движения архангела Гавриила еще более стремительны, голубя посылает Бог-отец (не особенно удачно исполненный) в мандорле, в которой, кроме того, слева от Него изображен глаз в треугольнике – ранний символ Бога-Отца и Святой Троицы; также присутствуют элементы пейзажа с разнообразными растениями и цветами, а букет лилий исполнен более реалистично.

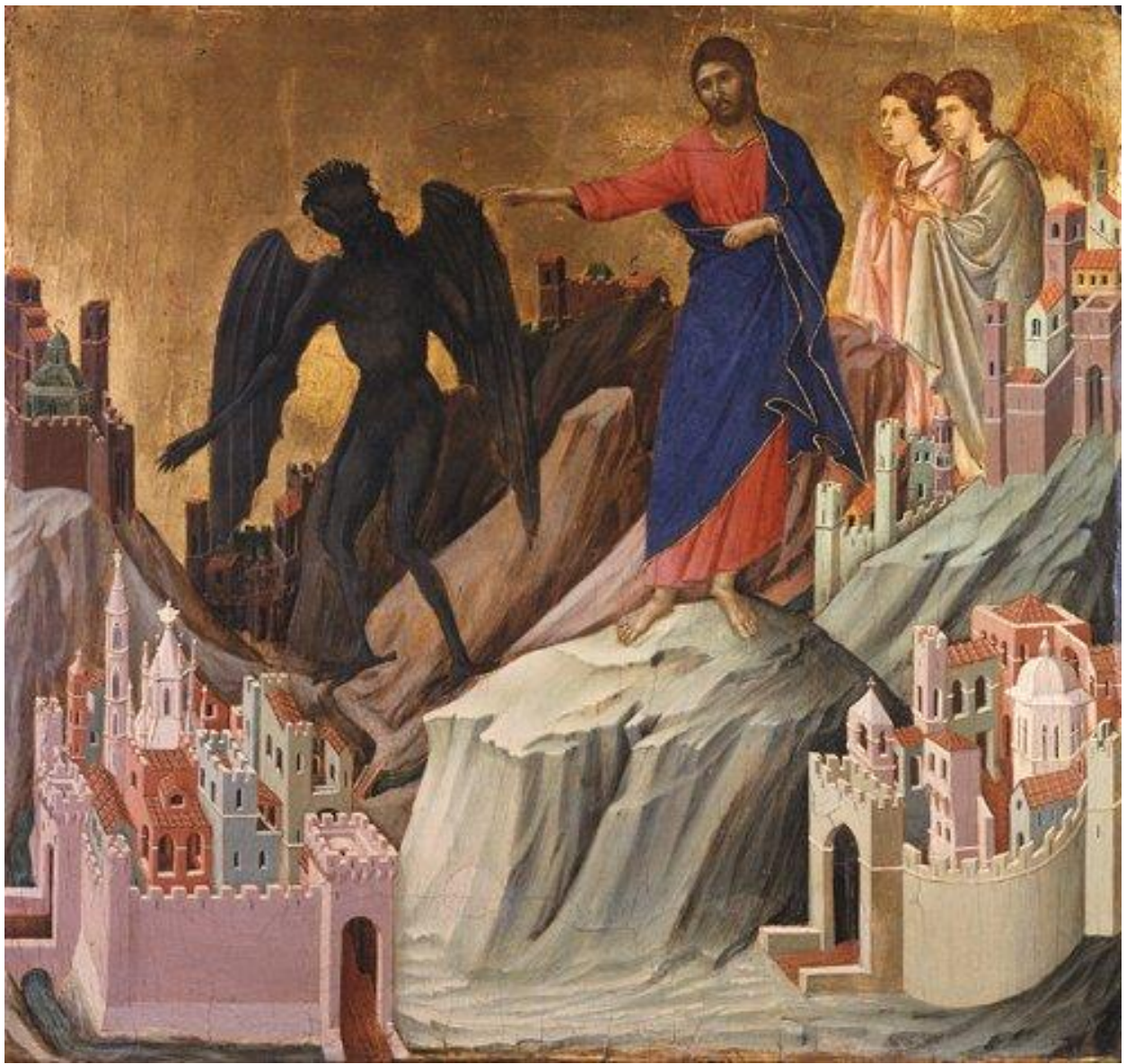
#### 4.3.2. «Искушение Христа в пустыне»

Картина «Искушение (третье) Христа в пустыне» ([илл. 4.20](#)) размером 43×46 см создана в 1308-1311 годах, является частью задней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранится в собрании Фрика в Нью-Йорке [31].

**Литературная программа.** Литературная программа ее основана на тексте Евангелия по Матфею: «Потом Дух повел Иисуса в пустыню, чтобы там испытал Его дьявол. Проведя сорок дней и ночей без пищи, Иисус почувствовал сильный голод. ... Снова берет Его дьявол – на очень высокую гору, - показывает Ему все царства мира со всем их богатством и говорит Ему: - Я все это отдам Тебе, если Ты, пав ниц, поклонись мне. - Прочь, Сатана! – ответил Иисус. – Сказано: «Господу, Богу твоему, поклоняйся,



Илл. 4.19. Пьетро Каваллини. Благовещение. Мозаика.



Илл. 4.20. Дуччо. Искушение Христа в пустыне.

Его одного почитай». Тогда дьявол покинул Его. Тут пришли к Иисусу ангелы и принесли Ему пищу». На картине Иисус стоит на плоской горе со слегка выступающей вершиной, вокруг которой размещены красивые архитектурные сооружения («все царства мира»), и ведет напряженный диалог с дьяволом, а сзади к нему подходят два ангела.

**Действующие лица.** Образ взрослого Иисуса мы обсуждаем здесь впервые. Молодой, стройный, высокий (чуть выше других персонажей), Он одет в длинную тунику из легкой красной ткани и плащ из плотной материи синего цвета с золотой каймой, который обернут вокруг тела и левого плеча (как на мозаиках Пьетро Каваллини). Его ноги босы. У Него правильные, приятные черты лица, довольно длинные светло-коричневые волосы, борода и усы. Его святость подчеркнута золотым нимбом с красивым орнаментом вокруг непокрытой головы. Если сравнить образ Иисуса у Дуччо с византийскими образцами, например, мозаикой в южной галерее собора св. Софии в Константинополе (вторая четверть XII века) [8, стр.608], или мозаикой в конце абсиды в кафедральном соборе в Монреале (ок. 1180-1194) [8, стр. 616], то у Дуччо Иисус моложе, на нимбе у него нет характерного изображения креста, сам образ более мягкий и человечный. Видимо, внимание художника было больше сосредоточено на иллюстрировании евангельских историй, чем на прославлении Христа. Однако сходство Его изображения на разных картинах восходит к византийскому прототипу. В навершии центральной части полиптиха работы Дуччо ([илл. 4.14](#)) лицо Иисуса более строгое, «официальное» и менее человечное (мы пока исключаем из рассмотрения образ Иисуса в сценах Страстей, в том числе и Распятия).

Красивые юные лица двух ангелов написаны нежными светло-розовыми красками, коричневые крылья едва видны на темно-золотом фоне картины, перья на них практически не заметны, а ноги ангелов закрыты скалой и архитектурными сооружениями. Они одеты так же, как и ангелы на других картинах Дуччо, в серый и розовый плащи. Их изображения более лиричны и менее торжественны, чем в сценах прославления Девы Марии и Младенца.

Дьявол изображен черной краской и как карикатура на ангела – с огромными перепончатыми крыльями летучей мыши (а не птицы), с взъерошенными довольно короткими волосами, бородой и усами, зверским выражением лица, с очень длинными руками и обнаженным телом, поросшим шерстью, и с ногами хищной птицы (довольно толстыми бедрами и тонкими икрами). Вся фигура его, в противоположность фигуре Христа, отвратительна, зловеща и лжива.

**Взаимодействие персонажей.** Как и в некоторых картинах на сюжет Мадонны с Младенцем Дуччо использовал здесь схему взаимодействия двух главных героев и одной группы свидетелей (вслед за Мастером св. Франциска и Чимабуэ). Художник ярко изобразил скрытый конфликт во взаимодействии главных действующих лиц. Дьявол угрожает Иисусу не насилием, а обманом. Он, стоя на скале, у подножия которой расположен красивый дворец, показывает вниз на него правой рукой, а

голову повернул к Иисусу, Который выше его ростом и стоит у него за спиной, но на другой скале и боком к нему. Иисус, несколько отпрянув от дьявола, слегка поворачивает безмятежное лицо в его сторону и протягивает руку в направлении дьявола. Дьявол же, согнув левую руку в локте и подняв ее вверх, как бы защищается от Иисуса. Впечатление, что между ними идет напряженный диалог, передано художником очень точно. Ощущение конфликта усиливается приземистой, неприятной фигурой дьявола, его полусогнутыми в коленях ногами и неожиданным испугом, величественно спокойной позой Иисуса, а также контрастом красок: черной фигурой дьявола и яркой одеждой Иисуса. Свидетели - два ангела на стороне Иисуса; они стоят на заднем плане по другую сторону от Него, чем дьявол, непропорционально огромные по сравнению с окружающими их дворцами (хотя и меньше, чем Иисус), что усиливает впечатление их значительности. Ангелы, согнув руки в локтях перед собой и закрыв их светлыми плащами, не принимают участия в диалоге, а спокойно и терпеливо ждут с кроткими лицами, когда он закончится. Группа из Иисуса и ангелов расположена несколько выше, чем дьявол, что также усиливает впечатление конфликта и победы в нем Иисуса. Эта группа противопоставляется приземистому, длиннорукому дьяволу с растопыренными крыльями.

**Архитектурные сооружения.** В изображении дворцов Дуччо брал за образцы архитектуру своего времени и значительно приукрашивал ее собственной фантазией. Здесь они нарисованы как бы с большого расстояния и призваны символизировать все царства мира со всем их богатством. Как и у Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)) по своим размерам они значительно меньше персонажей (даже те, что на переднем плане; однако здания на заднем плане у Дуччо все же меньше зданий на переднем, и чем дальше, тем меньше – некоторый намек на перспективу). Все строения совершенно безлюдны. Но в отличие от Мастера св. Франциска, у Дуччо стиль архитектуры ближе к готическому - здесь мы видим прямые и полукруглые зубчатые городские стены, дворцы и соборы, арки, башни, купола и шпили, полукруглые и стрельчатые окна. Комплексы этих строений расположены не только на горах, но и в низинах, вокруг стоящих на возвышении персонажей, с правой и левой стороны картины и на ее заднем плане. Строения, изображенные с большого расстояния, у Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)) более реалистичны, у Дуччо же они более нарядные, сказочные и игрушечные, написанные светлыми разноцветными красками (особенно на переднем плане).

**Пейзаж.** В изображении пейзажа Дуччо значительно уступает Мастеру св. Франциска ([илл. 2.20-2.21](#)). Голые скалы изображены светлыми оттенками серо-зеленого и оранжевого цветов, а изящные дворцы имеют светлые оттенки розового, желтого, оранжевого и коричневого. Лишь на заднем плане за спиной дьявола черными и темно-коричневыми красками изображена скала, на которой стоят довольно мрачные дворцы и башни такого же темного цвета (возможно, царство дьявола). Безрадостные элементы пейзажа могут лишь подчеркивать бесплодие евангельских мест,

где происходит действие, и усиливают суровость и печаль настроения. Как и у предшественников, на всех картинах Дуччо отсутствуют тени отбрасываемые людьми, строениями, предметами и скалами.

**Цветовая гамма.** Почти черная фигура дьявола резко контрастирует с неровным золотым фоном, напоминающим закатное небо. Наоборот, красная туника, руки, лицо и светло-коричневые волосы Иисуса мягко выделяются на этом фоне, а фигуры ангелов светлого желто-зеленого цвета почти сливаются с ним. Внимание к фигуре Иисуса притягивает лишь его синий плащ с золотой каймой. Благородные цвета, которыми изображены Иисус и ангелы, усиливают конфликт с фигурой дьявола, написанной неприятной черной краской. Светлые цвета разнообразных оттенков заполняют нижнюю часть и обе стороны картины, а в центре, где краски сгущаются, выделяется яркая фигура Иисуса и черная фигура дьявола со своим царством.

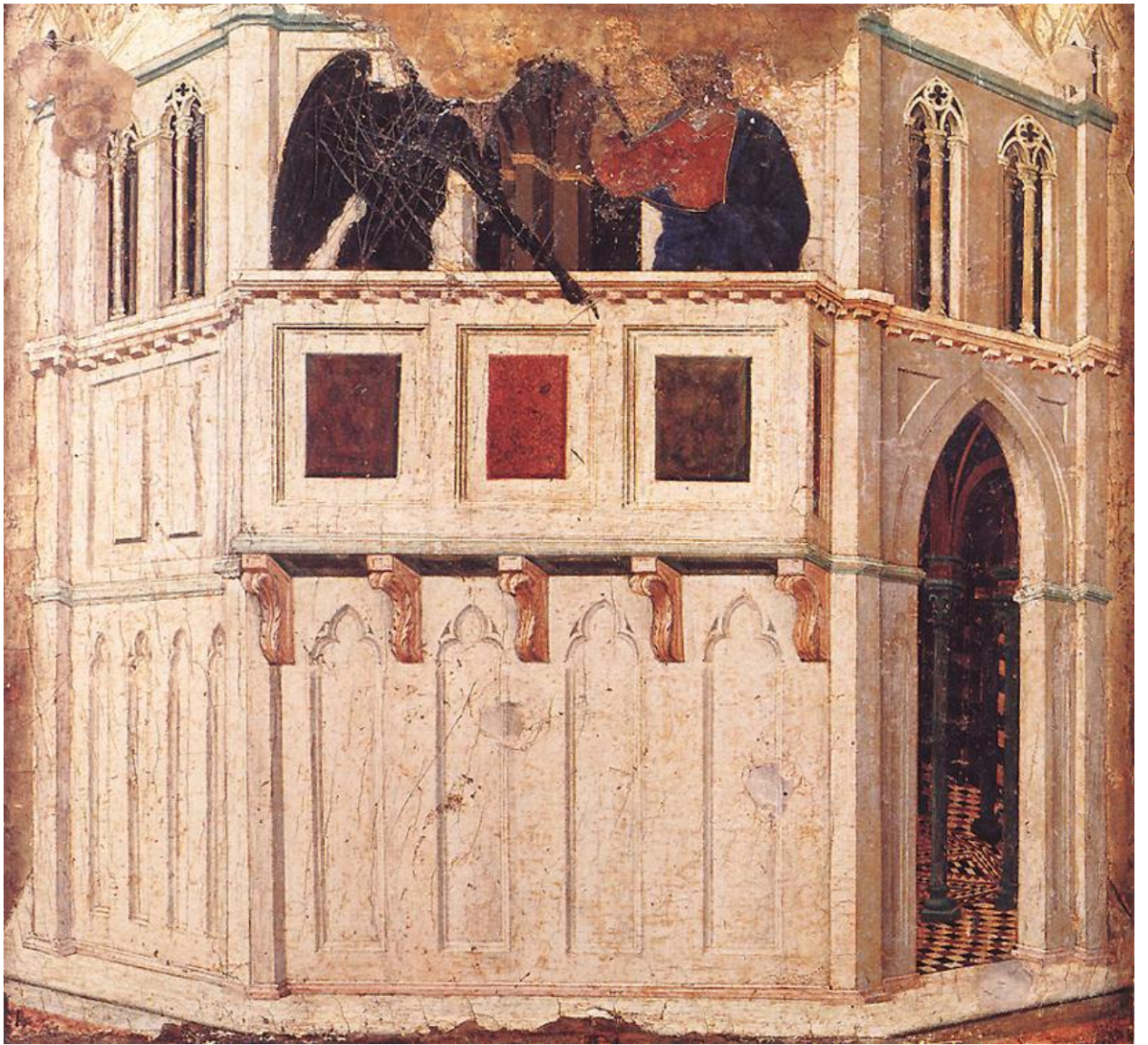
Тема картины – конфликт между Богом и Дьяволом, который постоянно присутствует в душе человека и далеко не всегда заканчивается отступлением Дьявола.

**Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты.** Дуччо в картине ([илл. 4.21](#)) размером 48×50 см, созданной в 1308-1311 годах, являющейся частью задней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене, иллюстрирует рассказ Евангелия по Матфею о втором искушении Христа: «Тогда дьявол приводит Его в Святой Город, ставит Его на крыле Храма и говорит: - Если Ты Сын Бога, бросься вниз. Ведь Писание говорит: Бог «ангелам Своим повелит оберегать Тебя – они на руки подхватят Тебя, чтобы нога Твоя не споткнулась о камень». – Там сказано также: «Не испытывай Господа, Бога твоего», - ответил Иисус». К сожалению, лица дьявола, фигура которого нарисована черным силуэтом, и Иисуса почти не сохранились на этой картине, однако монументально представлена архитектура башни. Отметим, что здесь впервые через открытую дверь башни (справа) видна ее внутренность – пол с шахматным узором.

#### 4.3.3. «Христос и самарянка»

Картина «Христос и самарянка» ([илл. 4.22](#)) размером 43.5×46 см создана в 1309-1311 годах, является частью задней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранится в собрании барона Тиссен-Борнемиса в Лугано [31].

**Литературная программа.** Литературная программа ее основана на тексте Евангелия по Иоанну: «И вот Иисус приходит в самарянский город под названием Сихар – он расположен рядом с полем, которое дал Иаков своему сыну Иосифу. Там был Иаковлев источник. Иисус, утомленный дорогой, присел отдохнуть у источника. Было около полудня. Пришла самарянка набрать воды. – Дай Мне напиться, - говорит ей Иисус. (Его ученики ушли в город купить еды.) – Как? Ты, еврей, просишь у меня, самарянки, напиться? – говорит Ему в ответ женщина. (Дело в том, что



Илл. 4.21. Дуччо. Искушение на башне.



Илл. 4.22. Дуччо. Христос и самарянка.



евреи не пользуются общей посудой с самарянами). Иисус ответил: - Если бы ты знала, чем одаряет Бог и кто Тот, кто говорит тебе: «Дай Мне напиться», - ты бы сама попросила Его и Он тебе дал бы живой воды. - Господин мой, - говорит Ему женщина, - у Тебя нет ведра, а колодец глубокий. Откуда Тебе взять проточную воду? Этот колодец дал нам наш отец Иаков, из него пил он сам, и его сыновья, и скот. Разве Ты больше, чем Иаков? - Иисус ответил: - Тот, кто пьет эту воду, снова захочет пить. Но кто пьет воду, которую Я ему дам, вовеки не будет знать жажды. Вода, которую Я ему дам, станет в нем тем источником, что впадает в вечную жизнь. - Господин мой, говорит Ему женщина, - дай мне такой воды, тогда я больше не буду знать жажды, и мне не надо будет ходить сюда за водой! - Ступай, позови своего мужа и возвращайся сюда, - сказал Иисус. - У меня нет мужа, - ответила женщина. - Ты правильно сказала, что у тебя нет мужа, - говорит ей Иисус. - Ты пять раз была замужем, а тот человек, с которым ты теперь живешь, тебе не муж. Ты сказала правду. - Господин мой, - говорит Ему женщина, - я вижу, Ты - пророк. Наши предки поклонялись Богу на этой горе, а вы говорите, что поклоняться надо только в Иерусалиме. - Иисус говорит ей: - Верь Мне, женщина: час наступает, когда будете поклоняться Отцу не на этой горе и не в Иерусалиме. Вы не знаете, чему поклоняетесь, а мы знаем, чему поклоняемся, ведь спасение - от евреев. Но час наступает - он уже наступил! - когда тем, кто Отцу поклоняется, сам Дух Истины станет наставником и наставит их, как истинно чтить Отца. Ведь Богу желанны такие! Бог - это Дух, и Ему надлежит поклоняться, как тому наставляет Дух Истины. - Я знаю, что должен прийти Мессия (то есть «Помазанник»), - сказала женщина. - Когда Он придет, Он нам все объяснит. - Это Я, тот, кто с тобой говорит, - отвечает Иисус. В это время вернулись Его ученики. Они были удивлены, что Он разговаривает с женщиной, но все же никто не спросил Его, что Ему надо или почему Он с нею разговаривает. Женщина оставила кувшин для воды, пошла в город и сказала людям: - Ступайте, посмотрите на человека, который рассказал мне обо всем, что я сделала. Может, Он и есть Мессия? - И они пошли из города и направились к Нему. Тем временем ученики спросили Иисуса: - Равви, поешь! - У Меня есть пища, вы о ней не знаете, - ответил Он. Ученики стали говорить между собой: «Может быть, кто-нибудь принес Ему поесть?» Иисус говорит им: - Моя пища - исполнить волю Того, кто послал Меня, и завершить Его дело. Разве не говорите вы: «Еще четыре месяца - и наступит жатва»? Но вот, говорю Я вам, поднимите глаза, посмотрите на нивы, как они побелели, созрев для жатвы! Жнец получает и плату свою, и урожай собирает для вечной жизни, так что радуются одинаково и тот, кто сеял, и тот, кто жнет. Теперь подтвердилась пословица: «Сеет один - жнет другой». Это Я посылаю вас жать ниву, к которой вы не приложили трудов, - там трудились другие, а вы разделяете с ними плоды их трудов. - Много самарян из этого города поверило в Него благодаря рассказу женщины, сказавшей: «Он рассказал мне обо всем, что я сделала». И когда самаряне пришли к Нему, они стали просить Его остаться у них. И Он остался там два дня. Когда Он говорил с ними, поверило в Него гораздо

больше людей. Они сказали женщине: «Теперь мы верим уже не потому, что ты нам рассказала. Мы слышали Его сами и знаем, что Он действительно Спаситель мира». На картине Иисус сидит у колодца близ скалы на левой стороне картины и ведет диалог со стоящей в центре самарянкой. Из ворот города на правой стороне картины по мосту выходят четыре ученика – Иоанн, Андрей, Симон (Петр) и Иаков.

**Действующие лица.** Иисус, чуть менее красив, чем на [илл. 4.20](#); на Нем та же одежда.

Самарянка, очень худая и стройная, с довольно простым лицом, одета в длинное светло-желтое, подпоясанное в талии платье. На голове у нее развязанный белый платок, концы которого свободно падают на плечи. Поверх платка на голове у нее - свернутый из белой материи валик, на котором на боку лежит крупный (значительно больше ее головы) ярко-коричневый глиняный кувшин для воды. В руке же она держит круглый красный с зеленой внутренностью металлический котелок, к черной ручке которого привязана длинная, свернутая кольцами, толстая, белая веревка.

Четыре апостола, стройные, без головных уборов, одеты как и все иудеи на картинах Дуччо, включая Иисуса (образцы этой одежды восходят к Пьетро Каваллини). Среди них апостол Иоанн, молодой, светловолосый, безбородый, с не очень выразительным лицом, одет в розовый плащ и голубую тунику, сделанную из тонкой материи. В отличие от апостолов в произведениях Пьетро Каваллини ([илл. 3.13-3.15](#)), у Дуччо Иоанна нельзя назвать особенно красивым. Апостол Петр - седой старик с окладистой, но коротко подстриженной бородой и усами, одет в зеленый плащ и тунику из легкой материи.

**Взаимодействие персонажей.** Схема взаимодействия персонажей аналогична использованной на предыдущей картине. Между главными героями (Иисусом и самарянкой) нет конфликта, но взаимодействие их несколько странно. Иисус сидит на краю колодца, поэтому он находится несколько выше самарянки. Она стоит боком к нему, глядя перед собой (и тем самым в сторону от Него). Иисус же, наклонившись немного вперед, смотрит на нее, и они обмениваются жестами полусогнутых рук в сторону друг друга. Видно, что Он говорит, обращаясь к ней, но она не поворачивает головы в Его сторону – возможно так художник хотел показать, что слова Иисуса произвели на нее такое глубокое впечатление, что она задумалась над ними. Яркая одежда и свободная поза Иисуса контрастирует со светлой, стройной и неподвижной самарянкой, которая является центром всей композиции. Свидетели же, четыре апостола, стоят в стороне позади самарянки, некоторые согнув руки перед собой, завернув их в плащи, и с легким удивлением наблюдают их разговор, слегка наклонив вперед головы. Их одежда бледнее, чем у Иисуса, но достаточно красочна, чтобы они уравновесили композицию.

**Архитектурные сооружения.** Из архитектурных сооружений на картине нарисованы полукруглые ворота города с белой зубчатой башней над ними и внешняя часть также белой городской стены с кубическими зубцами и

тонкой угловой зубчатой башней. Стена и башни украшены зубчатым орнаментом. Из-за стены видна большая зеленая башня с белой широкой надстройкой на гнутых желтых стропилах, крытая красной черепицей и с фигурными окнами. Размер ворот чуть больше роста выходящих из них апостолов, а высота стен позволяет любому апостолу без труда перелезть через них. Как и на предыдущей картине, видимая часть города совершенно безлюдна. Поскольку апостолы стоят в воротах города, стены и башни создают значительную массу вокруг них. Слева находится великолепный каменный колодец, имеющий форму шестигранника, стенки которого облицованы зеленым мрамором, к которому пристроена также зеленая каменная скамья (на ней и сидит Иисус). К колодцу ведут две шестигранные, если смотреть сверху, светло-желтые каменные ступени. Таков же и верх колодца. В изображении пространства, видимо, имеется ошибка: за колодцем нарисован только фон (никакого горизонта), как будто вся сцена происходит на вершине отвесной горы. Ворота города выходят на мостик с белыми каменными перилами, на котором стоят апостолы. Он перекинут через небольшой ров. Камни этого мостика изображены зеленым цветом. Вода во рве (или канаве) едва намечена. Самарянка стоит между большой массой городских ворот, в которых находятся апостолы, и малой массой колодца, у которого сидит Иисус. Обе массы давят на нее, и она застыла в раздумье: должна ли она смириться с неприятием апостолов или выбрать мудрость Иисуса? Но выбор сделан – она повернулась спиной к апостолам и указывает рукой на Иисуса.

Тема картины – осуждение религиозного снобизма: ученики, едва ступившие на путь к Богу, считают, что их Учителю не годится общаться с людьми, которые, по их мнению, не принадлежат к их кругу, Иисус же дает им наглядный урок.

#### 4.3.4. «Исцеление слепого»

Картина «Исцеление слепого» ([илл. 4.23](#)) размером 43×45 см создана в 1308-1311 годах, является частью задней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранится в Лондонской национальной галерее [33].

**Литературная программа.** Литературная программа ее основана на тексте Евангелия по Иоанну: «Иисус, проходя, увидел человека, который был слепым от рождения. – Равви, почему он родился слепым? – спросили Его ученики. – Кто согрешил: он сам или его родители? – Не согрешил ни он, ни родители, - ответил Иисус. – Слепота его для того, чтобы проявилась на нем Божья сила. Пока длится день, надлежит исполнять нам дела Того, кто послал Меня. Скоро ночь, когда никто не сможет трудиться. Пока Я в мире, Я – свет миру. - Сказав это, Иисус плюнул на землю, смешал слюну с землей, помазал ему глаза и сказал: - Ступай в Силоамский пруд (это слово значит «посланный») и умойся. - Тот пошел, умылся и вернулся зрячим». На картине Иисус во главе своих двенадцати учеников мажет глаза слепому, опирающемуся на палку. Справа тот же, но прозревший слепой, стоя перед



Илл. 4.23. Дуччо. Исцеление слепого.

Силоамским прудом, отбрасывает палку и выражает свою благодарность в молитве Богу. Фоном служит городской пейзаж.

**Действующие лица.** Иисус, особенно лицом, очень похож на Его образ на [илл. 4.22](#). Из трех Его изображений на илл. [4.20](#), [4.22](#) и [4.23](#), где Он предстает в период Его общественного служения, наиболее одухотворен Его образ на илл. [4.20](#). На илл. [4.22](#) и [4.23](#) Он скорее серьезен и сосредоточен на сиюминутных проблемах.

Апостолы (все двенадцать), довольно стройные, без головных уборов и босые. Иоанн, одетый в плащ розового цвета и голубую тунику из тонкой материи, и еще один из апостолов не имеют бороды и усов; Петр в голубой легкой тунике и блестящем ярко-зеленом, шелковом плаще, а также еще двое других апостолов седые, причем их бороды значительно длиннее, чем у Петра; у остальных апостолов, одетых в красные туники и красные или темно-коричневые плащи из легкой материи, темно-коричневые волосы, подстриженные бороды и усы. Плащи некоторых апостолов просто сверкают, отражая свет.

Слепой, как уже говорилось, присутствует на картине дважды – до и после исцеления. Молодой, черноволосый и безбородый, небольшого роста и очень худой, с непокрытой головой, в мягких красных сапогах высотой до середины икры, таких, что даже виден рельеф пальцев ног, он одет в короткий коричневый плащ из грубой материи и, как и пастухи у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)), в еще более короткую красную тунику, подпоясанную тонким поясом. Сходство между обоими изображениями бросается в глаза. На тонкой веревке слева у него висит светло-коричневая кубышка в виде маленького бочонка. В момент, когда Иисус исцеляет его, он опирается на длинную (почти до шеи) тонкую суковатую палку, раздвоенную на верхнем конце. Желтым цветом довольно реалистично передано, что кора с этой палки ободрана. На втором изображении слепого (на той же картине) палка прислонена к краю купальни.

**Взаимодействие персонажей.** И здесь использована та же схема взаимодействия двух героев и одной группы свидетелей, что и на предыдущей картине. Ее главные герои – Иисус и слепой. Иисус с видом внимательного врача наклонился к слепому, который значительно ниже его ростом, и, протянув к нему руку, указательным пальцем дотронулся до правого глаза слепого. Другой рукой Он делает жест, который словно предупреждает слепого, что ему не будет больно (хотя слепой этого жеста видеть не может). Слепой с напряженным выражением лица стоит в неустойчивой позе, чуть наклонившись вперед к Иисусу, опираясь на палку, сдвинув ноги и согнув их слегка в коленях. Свободную же руку он, согнув в локте, поднял вверх, словно защищаясь от возможной боли. Здесь взаимодействие главных героев передано великолепно: Иисус очень осторожен в своих действиях, а слепой направил взгляд белых пустых глаз чуть в сторону от Иисуса (он не видит Его). Не менее очевиден и контраст между красочно одетым, высоким Иисусом с благородным лицом и бедно одетым, маленьким, испуганным и невзрачным слепым. Свидетели (группа

апостолов) идут за Иисусом. Он уже остановился перед слепым, а они, подойдя к нему почти вплотную, еще продолжают движение вперед (инверсия с фреской Мастера св. Франциска [илл. 2.22](#), где толпа уже остановилась, а отец св. Франциска еще продолжает движение). Все апостолы, кроме одного, внимательно наблюдают за действиями Иисуса. Один же удивленно смотрит прямо на зрителя, словно вопрошая, что думает зритель о том, что он видит на картине? Руками апостолы поддерживают свои плащи и делают характерный жест, выставив одну руку вперед, чтобы не наткнуться на впереди идущего. Красочная группа апостолов хорошо гармонирует с Иисусом и вместе с Ним контрастирует со слепым. Из этой схемы выпадает второе изображение слепого. Хотя оно нарисовано рядом с первым изображением, оно не участвует в сцене исцеления. Участники сцены исцеления не видят этого второго изображения. Оно, по замыслу художника, находится в другом месте, у Силоамского пруда, который, тем не менее, изображен тут же. Зритель понимает эту условность (она чем-то напоминает условность в сцене сна папы у Мастера св. Франциска, где также изображены два мира – мир реальный и мир сна). В своем втором изображении прозревший слепой, стоя перед прудом, отбрасывает на его край теперь уже ненужную палку. Его поза устойчива, ноги довольно широко расставлены, лицо повернуто к небесам и выражает благодарность Богу, а свободная рука вознесена вверх – прозревший славит Бога и едва верит своему счастью.

**Городской пейзаж.** Фоном этой сцены является городской пейзаж, изображенный с близкого расстояния. Так же как и на фреске Мастера св. Франциска ([илл. 2.22](#)), на сцене кроме главных героев и свидетелей нет никого. У Дуччо окна имеют полукруглый верх, на некоторых в центре поставлена колонна, другие закрыты деревянными ставнями с решетчатым орнаментом, белые, розовые или голубые дома украшены башнями с прямоугольными зубцами, между которыми поставлены полукруглые арки, или сами имеют форму таких башен. Все заднее пространство заполнено домами, видны открытые двери с решетчатым орнаментом и красные черепичные крыши. На одном из домов на высоте второго этажа изображена внешняя выступающая пристройка с внутренней лестницей и маленькими оконцами. В целом дома Дуччо более приспособлены для жизни, чем экзотические дома Мастера св. Франциска. Лишь на этой картине сделана попытка, изобразить направление освещения – освещенные части людей и зданий находятся с одной стороны. Вся группа персонажей – Иисус, апостолы и слепой, расположены на фоне одного дома с широким фасадом. Второе же изображение слепого помещено на фоне другого, более узкого дома. Здесь же изображен край Силоамского пруда в виде прямоугольного мраморного бассейна с высокой оранжевой задней стенкой, на которой виден зубчатый орнамент, и низкой боковой. Вода в купальне едва намечена.

**Изображение чуда.** На этой картине Дуччо должен был изобразить чудо. Он достигает впечатления чуда с помощью трех художественных приемов: изображения в качестве обстановки чуда пустого города без

жителей (чудо не видит никто, кроме его участников – Иисуса, апостолов и самого слепого); двойного изображения слепого (чудо совершилось не в момент прикосновения Иисуса к глазам слепого, а через некоторое время, у Силоамского пруда в соответствии с предсказанием Иисуса – чудо развивалось во времени); изображения экстатической молитвы слепого у Силоамского пруда (слепой потрясен свершившимся фактом и верит, что причиной чуда был Бог, а не повстречавшийся ему Иисус). Двойное изображение слепого для представления идеи развития ситуации во времени – это новая условность, с которой мы впервые встретились у Дуччо.

#### 4.3.5. «Христос перед Анной. Отречение Петра»

Картина «Христос перед Анной. Отречение Петра» ([илл. 4.24](#)) размером 99×53.5 см создана в 1308-1311 годах, является частью задней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранится в Музее собора в Сиене [31]. В ней объединены два эпизода Страстей Христа, указанные в названии.

**Литературная программа.** Литературная программа первого из них основана на тексте Евангелия по Иоанну: «Тогда римский отряд с командиром и еврейская стража схватили Иисуса и связали. Его привели сначала к Анне, потому что он был тестем Кайафы, Первосвященника того года. Это тот самый Кайафа, который посоветовал евреям, что будет лучше, если погибнет вместо народа один человек. ... Первосвященники допрашивали Иисуса о Его учениках и об учении. – Я говорил открыто, перед всеми, - ответил Иисус. – Я всегда учил в синагоге, куда приходили все евреи. Я ничему не учил тайно. Так зачем вы Меня спрашиваете? Спросите слушателей, о чем Я им говорил. Они знают, что Я говорил. При этих Его словах один из стоявших рядом стражников ударил Иисуса по лицу и сказал: - Как Ты разговариваешь с Первосвященником?! – Если Я сказал что-то не так, укажи, в чем Я не прав, - ответил Иисус. – А если говорю правду, почему ты Меня бьешь? Тогда Анна отослал Его, все еще связанного, к Первосвященнику Кайафе». Литературная программа второго эпизода также основана на тексте Евангелия по Иоанну: «Следом за Иисусом шел Симон Петр и другой ученик. Тот ученик был знаком с Первосвященником и поэтому вошел вместе с Иисусом во двор Первосвященника, а Петр остался стоять снаружи у ворот. Потом тот другой ученик, знакомый с Первосвященником, вышел, поговорил с привратницей и ввел Петра внутрь. И тут служанка-привратница говорит Петру: - А ты случайно не ученик того человека? – Нет, - ответил Петр. Было холодно. Слуги и служанки разожгли жаровню и стали греться. Петр тоже стоял рядом с ними и грелся». На верхней половине картины изображен допрос Христа у Анны – слева в кресле Первосвященника сидит Анна, у него за спиной стоит Кайафа, перед ними стоит Иисус со связанными спереди руками, окруженный стражей; один из стражников поднял руку, чтобы ударить Иисуса. Действие происходит в комнате на втором этаже дома, причем, как это уже встречалось у Мастера св. Франциска, передняя стена комнаты отсутствует,



Илл. 4.24. Дуччо. Христос перед Анной. Отречение Петра.



чтобы зритель мог видеть происходящее внутри. На нижней половине картины во дворе перед домом Первосвященника вокруг костра сидят его слуги и среди них Петр. Служанка обращается к нему, указывая на него рукой, а Петр, подняв правую руку, отрекается от Иисуса. Оба действия происходят одновременно, и эти два пространства соединены лестницей, ведущей из двора на второй этаж к комнате.

**Действующие лица.** Иисус, очень похожий на Его изображение на [илл. 4.20](#), но более грустный, стоит со связанными тонкой золотистой веревкой (символом предательства) руками, концы которой свисают вниз.

Апостол Петр в темно-зеленой тунике и плаще из плотной ткани похож на свои изображения в группе апостолов на предыдущих картинах ([илл. 4.22-4.23](#)); вокруг его головы изображен золотой нимб, чтобы выделить его в компании слуг первосвященника.

Анна, довольно толстый старик, с седыми волосами, длинной седой бородой и усами, одет в ярко-красный плащ и темно-зеленую тунику из плотной ткани. У него очень сердитое лицо, его седые брови нахмурены. У стоящего за ним Кайафы, более молодого, худого, с длинной черной бородой, расчесанной на обе стороны, виден только красный плащ. У него пронзительный взгляд, и неприятное лицо. На головах у обоих надеты белые платки с длинными концами, а на ногах – темные сапоги. Остальные иудеи одеты в плащи и туники разных расцветок.

Римские воины находятся в задних рядах толпы, поэтому видны лишь лица некоторых из них и их позолоченные шлемы. Они вооружены пиками с тонкими древками и светлыми металлическими наконечниками, имеющими форму ромба, а также алебардами. Стражники, молодые, стройные, с непокрытыми головами, густыми коричневыми волосами, бородами и усами, без доспехов, одеты в короткие красные туники и плащи, застегнутые на плече фибулой (пряжкой для скрепления одежды, состоящей из иглы и скобы, соединенных с помощью шарнира), и обуты в такие же темные сапоги. Видимо Дуччо был знаком со статуями древних римлян и использовал этот элемент для придания своим картинам исторического правдоподобия. Один из стражников держит круглый потемневший бронзовый щит небольшого размера.

Служанка, довольно стройная, изображена со спины, поэтому лица ее не видно. Поверх длинного зеленого платья она одета в более короткое красное одеяние, высоко подпоясанное широкой желтой лентой. На голове у нее надет белый платок, концы которого наполовину обмотаны вокруг шеи и лежат на спине. В левой руке она держит небольшой темный металлический, продолговатый котелок на круглой ручке, напоминающий котелок самарянки ([илл. 4.22](#)), но меньшего размера.

**Взаимодействие персонажей.** В сцене допроса Иисуса использован несколько более усложненный вариант конфликтного взаимодействия в рамках той же схемы, что и на предыдущих картинах. Анна, сидя в коричневом деревянном кресле первосвященника, с фигурными боковыми стенками, украшенными резьбой, высокой спинкой и подставкой для ног,

сердито обращается к Иисусу и делает жест в его сторону правой рукой, положив левую на колено. Иисус же стоит в пол оборота к Анне и, склонив голову несколько набок, задумчиво смотрит перед собой и несколько вниз, т.е. мимо Анны. Таким расположением главных героев художник, возможно, подчеркивает некоторую непочтительность Иисуса по отношению к Анне, который значительно старше Его. Группа свидетелей довольно многопланова. Кайафа стоит за креслом Анны и пристально смотрит на Иисуса (ему предстоит допрашивать Иисуса позже, и он внимательно изучает свою будущую жертву). Три стражника, один слева и два справа от Иисуса, стоят рядом с Ним и внимательно смотрят на Него. Стражник слева неуклюже поднял руку для удара, а ближайший к Иисусу стражник справа, согнув руку в локте, поднял ее, возможно пытаясь удержать своего товарища от этого удара. Позади них два иудея, возможно, подзуживают этих стражников к более решительным действиям. А в задних рядах римские воины в шлемах наблюдают за происходящим. Центром композиции являются Иисус и стражник, заносающий руку для удара (они одного роста и выше других персонажей), а Анна с Кайафой с одной стороны и два стражника с другой уравнивают композицию. Темно-синий плащ Иисуса среди красных плащей других персонажей сразу привлекает к нему внимание. Фигура Иисуса находится в центре, однако вся группа, включая окружающих его стражников и солдат, подавляет сидящего в кресле Анну и стоящего сзади Кайафу.

А в нижней части той же картины, в сцене отречения Петра, мы видим столь же напряженное взаимодействие между другой парой главных героев – служанкой и Петром. Служанка, стоя спиной к зрителям (смелый для столь раннего периода развития живописи художественный прием) и слегка наклонившись вперед, обращается к Петру, указывая на него правой рукой, а левую, в которой она держит котелок, слегка отстранив от туловища, чтобы не намочить одежду. Петр, сидя у костра, в испуге отпрянул от нее и поднял правую руку, согнутую в локте, отрицая то, что говорит служанка. Вместе с Петром у костра на коричневых деревянных скамейках полукругом сидят свидетели – степенные, пожилые иудеи, слуги первосвященника. Некоторые из иудеев не обращают внимания на происходящее: разговаривают между собой, или, задумавшись, смотрят в сторону. Другие же, наоборот, внимательно смотрят на Петра. И здесь зеленые плащ и туника, а также нимб Петра выделяют его фигуру среди красных одежд иудеев. Положение Петра несколько смещено влево от центра, поэтому во всей композиции есть некоторая асимметрия: группа иудеев вместе с Петром противопоставляется служанке.

**Двор.** В костре видны дрова и языки пламени красного цвета, не слишком реалистично нарисованные (это первое изображение огня на рассмотренных картинах). На дворе стоят две скамейки - одна низкая и длинная (доска на четырех коротких ножках), а другая круглая и на расходящихся ножках повыше. Низкая скамейка изображена достаточно реалистично, а высокая изображена так, как будто художник смотрел на нее

сверху, в то время как вся сцена изображена из ракурса несколько снизу. В результате эта скамейка кажется падающей вперед, а иудей, сидящий на ней, должен обязательно упасть на зрителей.

**Дом.** Фоном в сцене отречения Петра служит нижняя часть дома Анны со стороны двора. На второй этаж вдоль коричневой стены ведет внешняя лестница того же цвета с перилами с внешней стороны, заканчивающаяся на маленьком балкончике с резным готическим окном, откуда небольшая внутренняя лестница ведет в комнату Анны. В стене, вдоль которой идет лестница, нарисованы два полукруглых окна разного размера и формы. Через большой дверной проем с полукруглым верхом, находящийся у нижнего конца лестницы, виден портик с колоннами, разделенными небольшими арками. Иудеи вместе с Петром расположились вдоль стены и закрывают нижнюю часть лестницы. Видимо Дуччо нравилось рисовать архитектурные сооружения, он делал это очень тщательно, с большой выдумкой и обилием трогательных деталей.

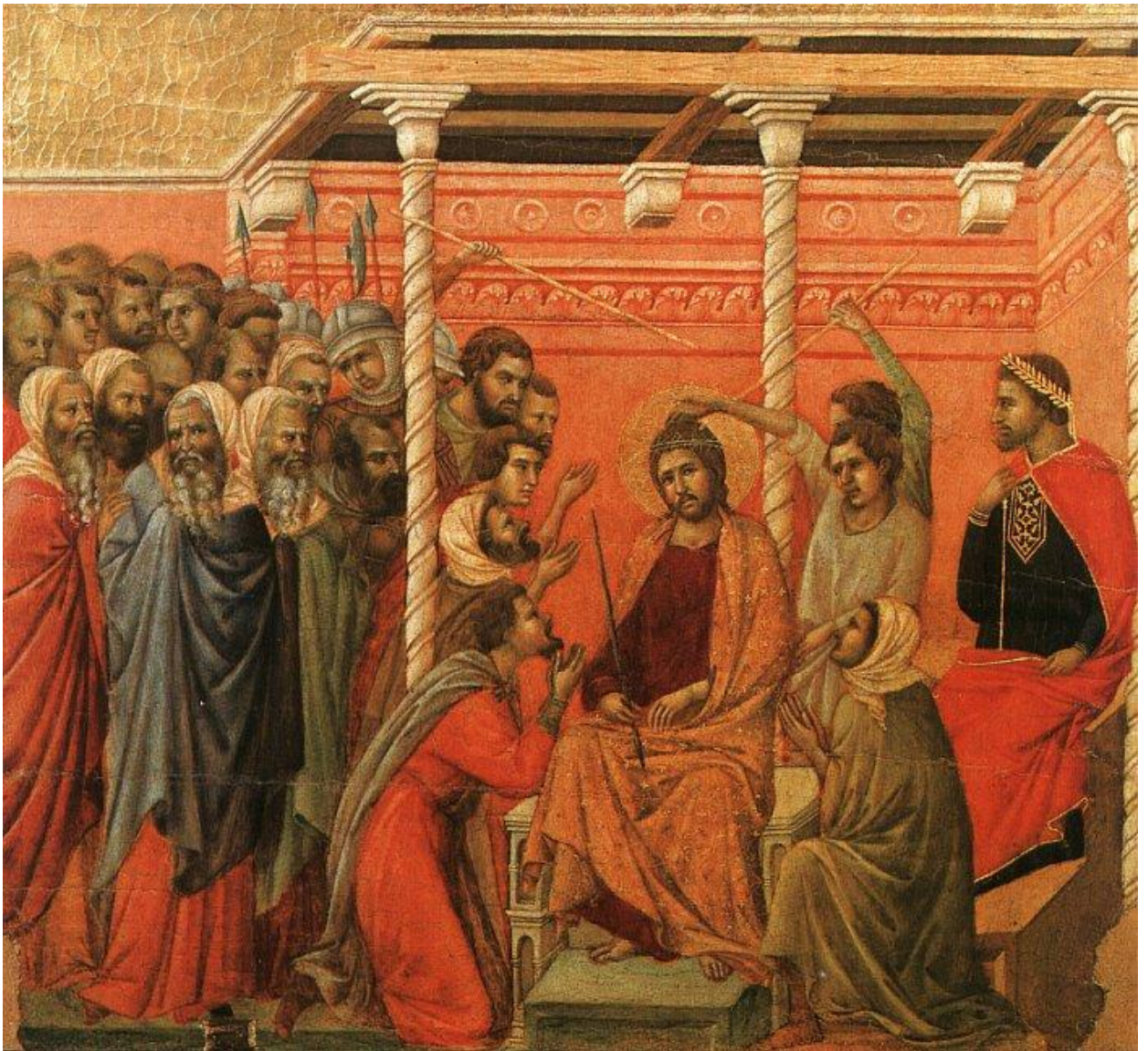
**Интерьер.** Комната Анны, довольно тесная для такой толпы, имеет лишь одно черное окно с полукруглым верхом за спиной Кайафы и с противоположной стороны полуоткрытую с полукруглым (арочным) верхом дверь, украшенную клеточным орнаментом, с черным дверным проемом. В стенах комнаты выступают высокие плоские полуколонны с арками между ними. Граница между желтым полом и коричневой задней стеной изображена так, что на полу стоят ноги только персонажей из первого ряда. Поскольку нижняя часть задней стены видна, а ног персонажей из задних рядов толпы не видно, внимательный зритель может подумать, что они (а там стоят римские воины в полном вооружении) парят в воздухе. Очевидно, что художник и здесь ошибся. Несмотря на такие ошибки, Дуччо проявил при изображении интерьера немалое мастерство и фантазию. Довольно удачно передано ночное освещение: мрачный коричневый оттенок имеют и стены, и люди, а в окнах и арках, выходящих на улицу, изображена крошечная тьма. Однако источник освещения, как и на других картинах, находится неизвестно где.

**Изображение идей.** Соединение двух сюжетов – допроса Иисуса Анной и отречения Петра в одной картине выражает идею одновременности разных событий, а также связи между двумя темами – человеческой жестокости и страха. Жестокость еще далека от своих крайних форм. Она проявляется лишь в связанных руках Иисуса, занесенной над Ним руке стражника и в общей напряженной атмосфере. Но страх уже привел Петра к предательству.

#### 4.3.6. «Увенчание терновым венцом»

Картина «Увенчание терновым венцом» ([илл. 4.25](#)) размером 50×53.5 см создана в 1308-1311 годах, является частью задней пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранится в Музее собора в Сиене [31].

**Литературная программа.** Литературная программа ее основана на тексте Евангелия по Матфею: «Потом римские воины увели Иисуса во



Илл. 4.25. Дуччо. Увенчание терновым венцом.

дворец наместника. Вокруг Него собрался весь отряд. Они сняли с Иисуса одежду и надели на Него красный плащ, сплели венок из колючек и возложили Ему на голову, вложили в правую руку палку и, встав перед Ним на колени, насмешливо приветствовали Его: «Да здравствует еврейский царь!» А потом они плевали в Него и били по голове палкой». На картине несколько справа от центра на троне сидит Иисус. По обеим сторонам от него в гротескных позах стоят воины, двое издали бьют его палками по голове. Справа сидит Пилат, а слева стоят римские воины и толпа иудеев. Все это происходит в интерьере дворца Пилата.

**Действующие лица.** Иисус, очень похожий на Свое изображение на предыдущей картине, но с отрешенным лицом, одет в темно-красную тунику и светло-красный, золотистый плащ (багряницу) из тонкой материи. На Его голове надет тонкий терновый венок, скрученный в две линии и с довольно большими шипами. В правой руке Он держит длинный темно-коричневый тростниковый скипетр.

Понтий Пилат, худой, с темно-коричневыми волосами и стриженной бородой, в лавровом венке (символе власти), нарисованном весьма примитивно, одет в красный плащ и темно-синюю тунику, ворот и обшлага которой расшиты золотым узором.

Иудеев можно условно разделить на три типа – старых, в белых платках на головах, с длинными седыми, иногда вьющимися бородами; среднего возраста, с длинными или стриженными черными бородами; молодых, как правило, безбородых. Их лица довольно разнообразны и выразительны. В них чувствуется определенная степенность, даже в минуту крайнего эмоционального напряжения.

Два стражника заносят над Иисусом для удара тонкие светло-желтые палки, несколько более длинные, чем скипетр, который держит Иисус. Поскольку зрителю ясно, что при ударе такими палками трудно причинить боль, художник видимо имел в виду, что удары этих палок наносились для унижения Иисуса.

Молодые римские воины отмечены стальными шлемами в форме полусферы с небольшим гребнем, стальными копьями и алебардами.

**Взаимодействие персонажей.** Разновидностью схемы взаимодействия двух героев со свидетелями, использованной в этой картине, является замена одного из главных действующих лиц группой. Главными героями здесь являются Иисус и издевающиеся над Ним стражники. Иисус сидит на широкой белой скамье без спинки (спиной Он опирается на колонну), но с подставкой для ног (ее ножки устроены весьма сложным образом) в пол оборота к зрителю, сложив руки на коленях, склонив голову несколько набок, и пребывает в полной прострации, никак не реагируя на происходящее. Его лицо безмятежно, а взгляд устремлен вдаль. Справа от Него один стражник в светло-зеленом плаще стоит на одном колене, подобострастно обращаясь к Нему и сложив руки в молитвенном жесте, а другой, в белой тунике, жеманно отклонился назад, сложив руки на животе, как будто он боится Иисуса, но при этом издевательски смотрит на Него.

Слева в поклоне застыли три стражника, протягивая к Иисусу руки. Гротескность поз и выражений лиц этих стражников резко контрастирует с отрешенностью позы и выражением лица Иисуса. Еще два стражника по разные стороны Иисуса подняли руки с палками, причем правый стражник правой рукой надевает на голову Иисуса терновый венец. Свидетелями являются Пилат, стражники, наблюдающие за издевательствами, воины в шлемах, и толпа иудеев. Пилат сидит в профиль к зрителю, приложив одну руку к груди, а вторую положив на бедро, и внимательно наблюдает за происходящим. В его позе отсутствует всякое движение, что подчеркивает его напряжение. Несколько стражников стоят, вытянувшись вперед, с левой стороны почти вплотную к издевающимся над Иисусом и пристально наблюдают за тем, как Он будет реагировать на происходящее. Воины в шлемах стоят в задних рядах. Один из них отвернулся от видимо неприятной ему сцены. Толпа иудеев тоже неоднородна. На первом плане стоит старый иудей в синем шелковом плаще, также отвернувшись от происходящего и приложив к груди руки, спрятанные под плащом. Его испуганное лицо и выразительные глаза говорят о том, что ему неприятно происходящее. Два других старых иудея в красном и зеленом плащах и иудеи среднего возраста стоят лицом к Иисусу и стараются получше разглядеть происходящие бесчинства, суровым выражением лиц одобряя происходящее. Молодых иудеев, стоящих сзади, происходящее забавляет, и они обмениваются впечатлениями (с изображением толпы мы уже встречались у Мастера св. Франциска на [илл. 2.22](#); по сравнению с его фреской, толпа у Дуччо более разнообразна и персонажами, и позами, и жестами, и выражениями лиц).

**Композиция.** Головы стражников по обе стороны Иисуса расположены по двум вертикальным, прямым линиям, одна под другой. Иисус находится между этими линиями, сдвинутый вправо. Сама эта группа также сдвинута вправо. Слева от нее находится основная толпа иудеев и воинов, а справа – только Пилат. В результате вся композиция асимметрична, что может подчеркивать дисгармонию происходящего. Среди неярких одежд персонажей взгляд притягивают более светлый плащ испуганного иудея слева и синяя туника Пилата справа – они словно противопоставляются друг другу.

**Интерьер.** Интерьер, где происходит действие, разделен на три части двумя витыми, очень тонкими, круглыми, белыми колоннами, подпирающими потолок и хорошо гармонирующими с розовыми стенами комнаты. Стены в комнате украшены карнизами с орнаментом из листьев и кругов. Левая треть заполнена толпой иудеев и воинов. Левый край центральной части заполнен стражниками, издевающимися над Иисусом и наблюдающими за этим. Справа в центральной части сидит Иисус, прислонившись к колонне. Левый край правой части также заполнен издевающимися стражниками. Справа от них сидит Пилат. Левая половина всей картины заполнена людской толпой, а в правой находится лишь

небольшая группа, в которой по краям расположены Пилат и Иисус (спиной к Пилату).

В этой картине подчеркнут моральный аспект темы человеческой жестокости: стражники стараются подвергнуть Иисуса скорее моральным, чем физическим страданиям и получают от этого удовольствие. Художник не приемлет этого: картина носит явно обличительный характер.

#### 4.3.7. «Распятие»

Маленький портативный алтарь «Распятие со Святыми Николаем и Григорием» ([илл. 4.26](#)) размером 60×79.2 см был создан в 1311-1318 годах и хранится в Музее изящных искусств в Бостоне. Первое упоминание о триптихе относится к XVIII веку, когда он находился в собрании Уильяма Янга Оттли и считался работой Симоне Мартини. После смены нескольких владельцев триптих появился в Нью-Йорке, где в 1945 году его приобрел Бостонский музей. Там общепризнанная атрибуция Симоне Мартини была отвергнута: ему могли принадлежать только фигуры святых [35].

**Литературная программа.** Литературная программа сцены на центральной части триптиха основана на тексте Евангелия по Марку: «Его приводят на место, которое зовется Голгофа, что в переводе значит «Череп». ... Его прибывают к кресту и делят между собой одежду, бросая жребий, кому что взять. Было девять часов утра, когда Его распяли. Над головой у Него была надпись с указанием вины: ЕВРЕЙСКИЙ ЦАРЬ ... Прохожие бранили Его, презрительно качая головой, и говорили: - Эй Ты! Ну что, разрушил Храм и в три дня его построил?! Спаси самого себя – сойди с креста! Так издевались над Ним и первосвященники с учителями Закона. – Других спасал, - говорили они, - а себя спасти не может. Мессия, Царь Израиля! Пусть сойдет с креста у нас на глазах – тогда Ему поверим! ... Иисус, вскрикнув громким голосом, испустил дух. ... Центурион, стоявший перед крестом, видел, как Иисус испустил дух, и сказал: - Поистине этот человек был сыном Бога! ... Было там и несколько женщин, которые смотрели издали, среди них Мария Магдалина, Мария, мать Иакова младшего и Иосии, и Саломея (они обычно сопровождали Его и заботились о Нем, когда Он был в Галилее). Было много и других женщин, которые пришли с Ним в Иерусалим». На центральной части алтаря изображено «Распятие». Иисус уже мертв. Вокруг креста летают ангелы. Слева от креста – скорбящая группа женщин, справа – беснующаяся толпа, впереди которой стоит уверовавший центурион. Крест находится на невысоком каменистом холме, в расщелине которого виден череп. Сама центральная часть картины имеет форму пятиугольника (домика), причем «Распятие» заключено в полукруглую рамку. Над ней изображен Спаситель с двумя ангелами по бокам; их фигуры видны зрителю и когда створки алтаря закрыты. На боковых створках изображены Святые Николай и Григорий (см. разделы 4.2.2 и 4.2.3).



Илл. 4.26. Дуччо. Распятие со Святыми Николаем и Григорием.



**Действующие лица.** Обнаженное тело Иисуса - очень стройное и худое, землистого цвета, Его длинные тонкие руки и ноги прибиты к кресту гвоздями, из раны с правой стороны несколькими струйками бьет кровь. Кровь также стекает двумя струями из раны на ступнях, куда вбит гвоздь, и образует две небольших красных лужицы у подножия креста. Реалистично изображены слабая грудная клетка, тонкая талия и худой живот. Однако, в отличие от Мастера св. Франциска ([илл. 2.22](#)), на картине Дуччо нет даже намека на рисунок мускулатуры, отсутствует рельеф ребер. Иисус одет в тонкую белую набедренную повязку, спускающуюся до колен.

Иисус же над сценой «Распятия» (между двумя ангелами), изображенный по пояс, напоминает византийские образцы. Его голова окружена широким золотым нимбом, Он облачен в синюю тунику и красный плащ, а вся Его фигура заключена в синюю мандорлу.

Дева Мария (в центре левой группы) введена в этот сюжет в соответствие с Евангелием по Иоанну: «Рядом с крестом Иисуса стояла Его мать, сестра матери, Мария, жена Клопаса, и Мария Магдалина». Она не выглядит постаревшей по сравнению с ее образом на других картинах, черты ее лица прекрасны, но само лицо имеет землистый оттенок, хотя фигура по-прежнему стройна. Ее голова покрыта накидкой.

Шесть маленьких ангелов с золотыми крыльями почти цвета фона летают вокруг креста. У ангелов же в верхней части алтаря по обеим сторонам Спасителя темно-розовые лица и кудрявые темно-коричневые волосы. Они значительно крупнее ангелов, летающих вокруг креста, и изображены по пояс. Их коричневые крылья более узкие и острые, чем на всех других изображениях. На них тщательно выписаны ряды перьев. Головы ангелов окружены золотыми нимбами.

Женщины, окружающие Деву Марию (слева от креста), нарисованы стройными, но возраст из различен, от сравнительно молодых до пожилых. Их плащи и платья имеют неброские темные цвета, а их головы закрыты платками. Обувь видна лишь у одной из женщин. Это – очень изящные сандалии, состоящие из подошвы и двух ремешков у щиколотки и на подъеме.

Апостол Иоанн находится на правом краю этой группы. У него скорбное лицо, он одет в синюю тунику и красный плащ, а обут в открытые сандалии с тонкими ремешками.

Уверовавший центурион, стоящий на левом краю беснующейся толпы (справа от креста), - юноша с круглым лицом, темными волосами без бороды и усов, ростом несколько меньше женщин, стоящих слева от креста, в темных сапогах, с круглым потемневшим бронзовым щитом небольшого размера в руках.

**Взаимодействие персонажей.** В этой картине использована ранее не встречавшаяся схема взаимодействия персонажей. В ней один главный герой, мертвый Иисус на кресте, и три группы свидетелей: группа из шести ангелов, летающих вокруг креста, группа женщин слева от креста и группа мужчин справа от креста. Мертвое тело Иисуса развернуто в сторону женщин и висит

на руках, прибитых к поперечной перекладине креста, голова склонилась на правое плечо, подчеркнуты Его длинные темные волосы на плечах, ноги чуть согнуты в коленях, а скрещенные ступни прибиты к специальной планке в нижней части креста. Маленькие ангелы летают вокруг головы Иисуса в драматических позах и выражают свое бессилие как-либо помочь Ему. В центре группы женщин находится Дева Мария в темном плаще, которая откинулась назад и падает в обморок на руки стоящих вокруг нее женщин и апостола Иоанна, подняв вверх свое прекрасное лицо и глядя на Иисуса. Две женщины в более светлых плащах и апостол Иоанн склонились над ней со скорбными лицами и обнимают ее за талию, а третья женщина, поддерживая ее сзади, пристально смотрит на Иисуса. Группа женщин изображена таким образом, что стоящие сзади женщины выше тех, что впереди. Возможно, художник подразумевал, что они стоят на пригорке. Две пожилые женщины в заднем ряду также смотрят на Иисуса, а находящаяся справа от них повернулась к этим двум, как будто что-то говорит им. Позы женщин и выражения их лиц выражают глубокую скорбь. Напротив, группа мужчин справа от креста более многочисленна, на ее левом краю в смиренной позе, опустив голову и взгляд, стоит уверовавший центурион, а за ним бородатый мужчина, который смотрит прямо на зрителя, как будто ему интересно его мнение. Остальные члены этой группы (кроме одного) смотрят на Иисуса. Этот один отвернулся и закрыл рот рукой, как будто ему стыдно за происходящее. Справа один из иудеев сидит (возможно, он калека) и, приложив руку рупором ко рту, что-то кричит. Два резких жеста вытянутых рук, один в сторону Иисуса, другой в противоположную сторону, а также динамичные позы мужчин создают полное впечатление беснования толпы. Глядя на них, как будто слышишь выкрики, запечатленные в Евангелии. Женщины скорбят, мужчины беснуются, маленькие ангелы в развевающихся одеждах беспомощно летают вокруг головы Иисуса, который уже мертв.

**Голгофа.** Главный символ христианства – крест, на котором распят Иисус, - темно-коричневый и высокий (верхней частью он достает до полукруглой рамки, над которой изображены Спаситель и два ангела). В верхней части креста имеется небольшая золотая табличка с надписью. Широкая перекладина, к которой прибиты руки Иисуса, расположена почти у самого верха креста. Внизу имеется темно-коричневая планка, к которой прибиты ноги. Череп и кости серого цвета у подножия креста в расщелине холма изображены довольно примитивно.

**Композиция.** В композиции самой сцены царит асимметрия: тело Иисуса повернуто в сторону женщин, но они отшатнулись от Него в ужасе; группа мужчин, наоборот надвигается на Него и гневно тянется к Нему руками; расположение летающих ангелов подчеркнуто асимметрично; все бьет зрителя диссонансами по нервам. А в верхней части рамки – Спаситель с двумя ангелами по сторонам, на боковых дверцах - святые, в величавом спокойствии готовые принять в лоно церкви любого, кого потрясла эта сцена. Симметрия обрамления контрастирует с асимметрией основной сцены: тело Иисуса сдвинуто несколько влево относительно креста, по обеим его

сторонам расположены две группы: левая – женская, правая - мужская, левая – скорбящая, правая - беснующаяся, левая – малочисленная, правая - многочисленная, левая - в ужасе отшатнувшаяся от креста, правая - готовая растерзать мертвое тело. Контраст заострен до предела. Использование асимметричной композиции для усиления конфликта становится у Дуччо особым художественным приемом.

На этой картине Дуччо объединил физический и моральный аспекты темы человеческой жестокости. Результат физической жестокости – мертвый Иисус, подвергнутый перед смертью страшным мучениям. Но людям этого мало. Они готовы издеваться и над мертвым телом и получать от этого удовольствие. А мать Иисуса и любящие Его женщины вынуждены, содрогаясь, смотреть на все это. Обличая жестокость, художник старается усилить этот диссонанс.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Скульптурным вариантом этого сюжета является работа Никколо Пизано ([илл. 1.6](#)).

Наиболее примитивной живописной формой «Распятия» являются расписные кресты, появившиеся в Италии в первой половине XII века. Портативные кресты небольшого размера предназначались в основном для капелл или для монастырских келий. Большие распятия алтарей или подвесные распятия, напротив, заказывались крупными францисканскими, доминиканскими и августинскими церквями.

В авторской живописи первым расписным крестом является работа Берлингьеро Берлингьери ([илл. 1.11](#)), где рядом с распятым на кресте Иисусом. (на уровне Его бедер) стоят (весьма условно) Дева Мария и апостол Иоанн. Иисус еще жив, Его глаза широко открыты, а лицо не выражает никаких эмоций. Анатомические подробности обнаженных частей тела (ребра, живот, мускулатура) переданы очень условно и несколько утрированно. Набедренная повязка имеет почти черный цвет. Это произведение служит больше ритуальным, чем художественным целям. В верхней части креста нарисованы Дева Мария между двумя ангелами, а на концах перекладины – четыре апокалиптических зверя (символы четырех евангелистов).

Далее следуют кресты работы Джунты Пизано ([илл. 1.12-1.13](#)). Здесь нет никаких свидетелей, Иисус уже мертв, Его лицо выражает страдание, а тело изогнуто судорогой и безжизненно повисло на кресте (что передано достаточно условно). Анатомические детали обнаженных частей тела (особенно живот) нарисованы еще менее естественно. Набедренная повязка имеет белый либо темный цвет, но нет и намека на тонкость и прозрачность ткани. На концах перекладины креста нарисованы поясные портреты Девы Марии и апостола Иоанна.

На кресте работы Коппо ди Марковальдо ([илл. 1.15](#)) тело и лицо Иисуса изображены в стиле крестов Джунты Пизано, но более тщательно нарисована Его набедренная повязка. На левом конце перекладины креста представлены стоящие в скорбных позах Дева Мария и апостол Иоанн лицом друг к другу,

а на правом конце перекладины – св. жены. В верхней части креста и по обеим сторонам туловища Иисуса ниже перекладины нарисованы сцены Страстей Господних.

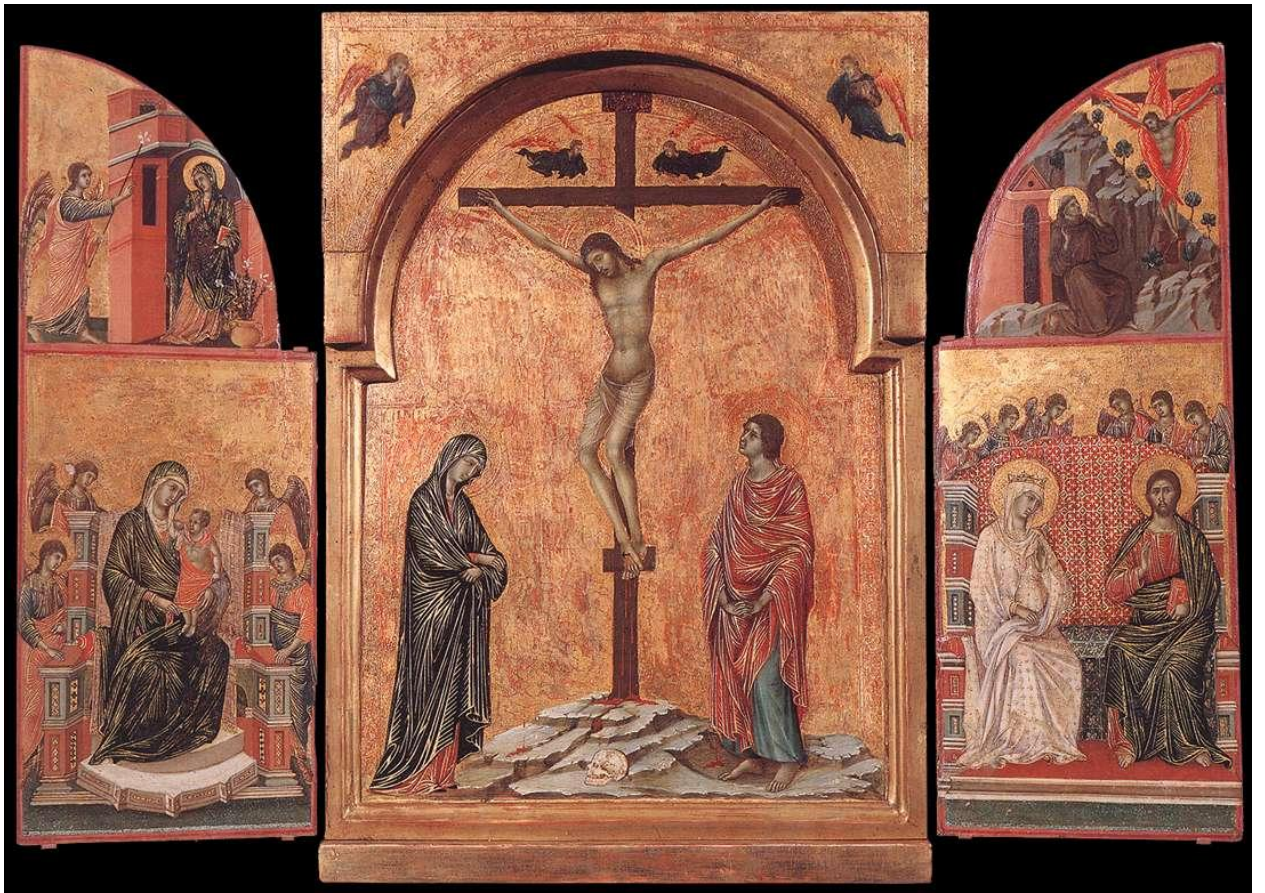
Крест работы Мастера св. Франциска ([илл. 2.19](#)) характерен еще более утрированно-драматической и изогнутой фигурой Иисуса и двумя парами фигур по обе стороны от нее – слева женских, а справа мужских. У женщин взгляд опущен к земле, а у мужчин поднят к Иисусу.

Завершают этот ряд кресты работы Чимабуэ ([илл. 2.24-2.25](#)). Здесь снова Иисус один, Его фигура ближе к работе Джунты Пизано, но мастерство исполнения значительно выше. Особенно это видно по тому, как нарисовано тело Иисуса, прежде всего живот и руки, а также набедренная повязка из белой тонкой полупрозрачной ткани. Однако некоторые условности предшественников сохранены, хотя и в более мягкой форме.

Дальнейшим развитием иконографической схемы расписных крестов являются картины, в которых у креста присутствуют лишь Дева Мария (слева) и апостол Иоанн (справа). Примером может служить центральная часть «Триптиха» работы Дуччо ([илл. 4.27](#)) размером 44.9×31.4 см (боковые створки имеют размеры 44.8×16.9 см), созданного в 1305-1308 годах и хранящегося в Королевской коллекции в Виндзоре. Фигура Иисуса почти полностью повторяет Его образ на триптихе ([илл. 4.26](#)), изображения Голгофы на этих обоих произведениях также почти совпадают, над крестом летают два ангела, а еще два ангела находятся в верхней части, не закрываемой створками. По манере исполнения, хотя и характерной для Дуччо, эти работы отдаленно напоминают стиль Коппо ди Марковальдо. На боковых створках представлены сцены «Благовещение» (слева вверху, близкое по иконографии к картине Дуччо [илл. 4.18](#)), «Мадонна с Младенцем на троне» (слева внизу, отличающаяся от других интерпретаций этого сюжета), «Стигматизация св. Франциска» (справа вверху) и «Коронавание Марии» (справа внизу).

Уголино ди Нерио также придерживался этой иконографии в работах [илл. 3.8-3.9](#), хотя стиль этих произведений ближе к зрелому Дуччо. Лица стоящих у креста Девы Марии и апостола Иоанна повернуты в одну и ту же сторону (вправо), противоположную той, в которую повернута голова Иисуса. Заметим, что на [илл. 3.9](#) вокруг креста летает шесть ангелов, как и на триптихе Дуччо ([илл. 4.26](#)).

Определенным шагом в развитии иконографии сюжета является работа Бонавентуры Берлингьери ([илл. 2.15](#), правая половина). Это более сложная по композиции картина, где летают два ангела, Иисус окружен скорбящими близкими людьми, хотя и столь же условно, как у Берлингьери Берлингьери ([илл. 1.11](#)), намечена тема обморока Девы Марии и поддерживающих ее св. жен. Фигура Иисуса ближе к работам Джунты Пизано ([илл. 1.12-1.13](#)), но набедренная повязка имеет черный цвет, как и у Берлингьери Берлингьери ([илл. 1.11](#)). Крест имеет Y-образную форму: его поперечная планка состоит из двух половин, которые (как руки) поднимаются вверх под острым углом к



Илл. 4.27. Дуччо. Триптих.

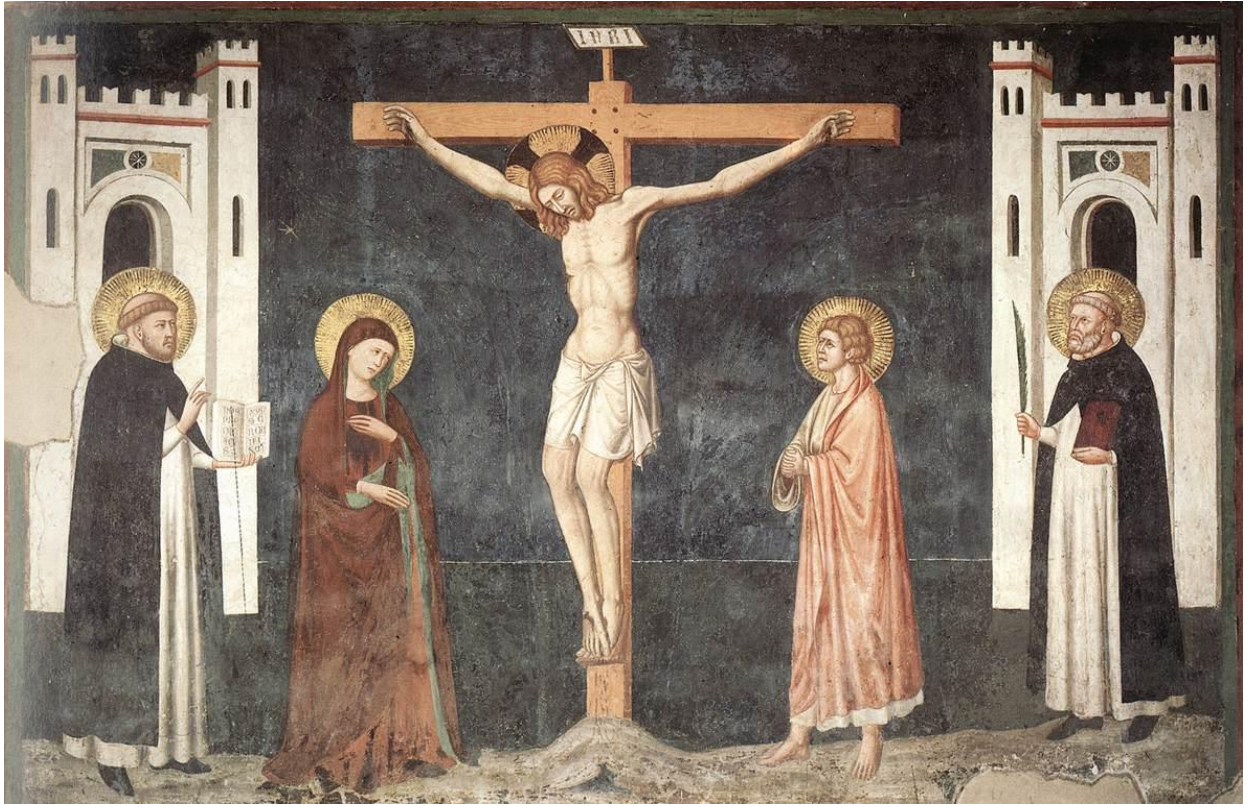
основанию. Исполнение по уровню мастерства является слишком эскизным по сравнению с названными выше работами.

Свой вклад в трактовку этого сюжета внес и Пьетро Каваллини фреской «Распятие» ([илл. 4.28](#)), исполненной около 1308 года в церкви Сан-Доменико Маджоре в Неаполе. Здесь все красиво: лицо и фигура Иисуса, церемонные позы Девы Марии и апостола Иоанна, почтительные позы святых, белые архитектурные сооружения, размещенные у них за спинами. По своей форме крест, состоящий из двух струганных досок, ближе к Т-образному, в отличие от латинских крестов у Дуччо и Уголино ди Нерио. Однако в этой фреске не найти прелести работ этих мастеров – все более формально.

Лишь часть фрески Мастера св. Франциска ([илл. 4.29](#)), созданной в 1260-1280 годах, сохранилась в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. На ней мы видим Деву Марию, апостола Иоанна и св. жен с удивительно печальными крупными глазами.

Кульминацией этого ряда является грандиозная (хотя и плохо сохранившаяся) фреска Чимабуэ «Голгофа» ([илл. 4.30](#)) размером 350×690 см, созданная в 1280-1283 годах в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Здесь и превосходящая всех своим размером монументальная фигура Христа, и многочисленные ангелы, летающие в драматических позах вокруг креста, и трагическая группа сподвижников Иисуса, жестами выражающих свое горе, и беснующаяся толпа Его противников, жестами выражающих свое озлобление, и Дева Мария, воздевшая руки к Иисусу, и Мария Магдалина, припавшая к подножию креста (новые линии в иконографии). Удивительна скупая цветовая гамма фрески, построенная на контрасте желтого и черного цветов.

Сам Дуччо не ограничился рассмотренными выше вариантами этой темы. Он создал еще два «Распятия» - одно ([илл. 4.31](#)) размером 100×76 см на задней стороне пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)), хранящееся в музее собора в Сиене, и другое ([илл. 4.32](#)) размером 60×38 см, созданное в 1310-е годы и хранящееся в Городской галерее искусств в Манчестере. В них он ввел в действие двух разбойников, распятых вместе с Иисусом в соответствии с указаниями всех четырех Евангелий, например, Евангелия по Марку: «Вместе с Ним распяли двух преступников, одного справа, а другого слева от Него». В остальном они имеют много общего с «Распятием» [илл. 4.26](#), но есть и различия. В первом из вариантов ангелы расположены выше креста Иисуса, а их сиреневые одежды образуют своеобразный нежный венок вокруг Его головы. Во втором, очень темном, в соответствии с Евангелием по Луке: «Был полдень, когда по всей земле настала тьма до трех часов дня, потому что затмилось солнце», разбойники распяты иначе, чем Иисус – они привязаны к крестам веревками особым образом. Сами кресты очень высоки, что усиливает драматизм всей сцены. Заканчивая этот короткий обзор произведений Дуччо, его предшественников и современников на тему «Распятия», можно сказать, что Дуччо в трактовке этого сюжета, развивая монументальные идеи Чимабуэ, не только превзошел

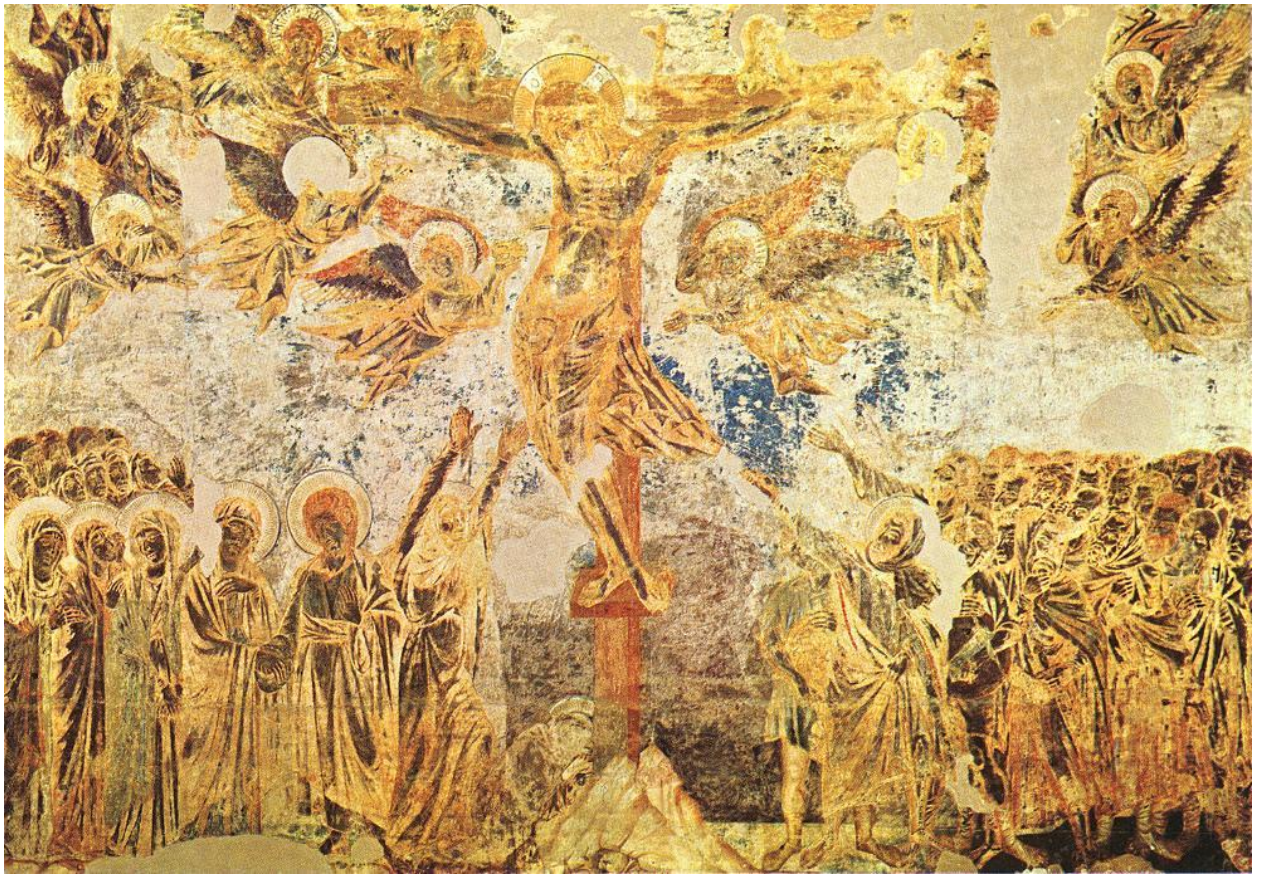


Илл. 4.28. Пьетро Каваллини. Распятие.

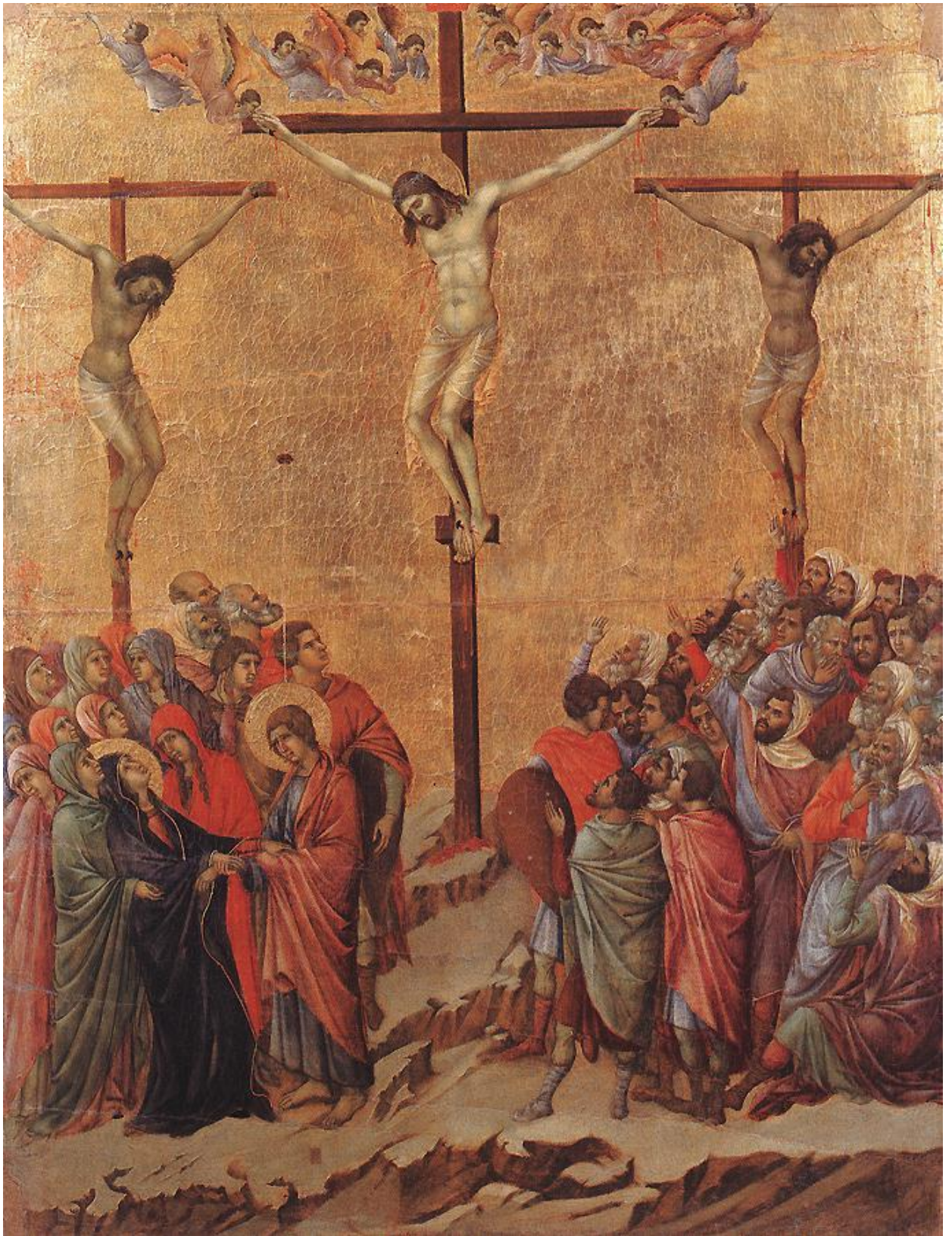


Илл. 4.29. Мастер св. Франциска. Христос на кресте.





Илл. 4.30. Чимабуэ. Голгофа.



Илл. 4.31. Дуччо. Распятие.



Илл. 4.32. Дуччо. Распятие.

своего наставника по степени драматизма, но и внес в этот сюжет характерную для него лирическую ноту.

#### 4.3.8. «Св. Жены-мироносицы у гроба»

Картина «Св. Жены-мироносицы у гроба» ([илл. 4.33](#)) размером 51×53.5 см создана в 1308-1311 годах на задней стороне пределлы алтаря Сиенского собора ([илл. 4.5](#)) и хранится в Музее собора в Сиене [31].

**Литературная программа.** Литературная программа ее основана на тексте Евангелия по Марку: «Когда минула суббота, Мария Магдалина, Мария, мать Иакова, и Саломея купили душистых мазей, чтобы пойти умастить Его. В первый день недели, рано утром, с восходом солнца, пришли они к гробнице. – Кто нам отвалит камень у входа в гробницу? – говорили они друг другу. (Он был очень большой.) Смотрят – камень отвален. Войдя в гробницу, они увидели, что справа сидит юноша, одетый в белую одежду, и перепугались. – Не пугайтесь! – сказал он им. – Вы ищете Иисуса Назарянина, распятого. Он встал из гроба, Его здесь нет. Вот место, где Он лежал. А вы ступайте, скажите Его ученикам и Петру, что Он будет ждать вас в Галилее. Там вы Его увидите, как Он сам вам сказал. Выйдя из гробницы, они побежали прочь, обезумев от страха. И ничего никому не сказали: они боялись». На картине слева у гроба стоят три жены-мироносицы с сосудами для притираний, из них первая в красной накидке – Мария Магдалина. Крышка гроба сдвинута и на ней сидит архангел Гавриил в белых одеждах и со скипетром. Пелены, в которые было завернуто тело Иисуса, также виднеются из гроба. Фоном служит суровый горный пейзаж (а не гробница, как в Евангелии).

**Действующие лица.** Архангел Гавриил, совершенно непохожий ни лицом, ни расцветкой одежды на свое изображение на [илл. 4.18](#), молодой, высокий, худой и стройный, с большими, узкими, коричневыми с зеленым низом крыльями, узким, не особенно красивым лицом, крупными глазами, низким лбом, длинными, темными, чуть волнистыми волосами, большим носом и пухлыми губами, одет в белую тунику и плащ, обернутый вокруг туловища. В левой руке он держит свой геральдический жезл с цветами белых лилий.

Мария Магдалина и две другие жены-мироносицы похожи друг на друга чертами лиц. Молодые, высокие и стройные, но не слишком красивые, они одеты в длинные платья и накидки поверх них, закрывающие им волосы. Мария Магдалина и еще одна жена-мироносица держат золотые сосуды для притираний с конусообразными крышками, верхушки которых заканчиваются небольшими шариками.

**Схема взаимодействия персонажей.** В картине использована разновидность схемы взаимодействия двух героев с отсутствием свидетелей, состоящая в замене одного из героев группой трех жен-мироносиц. Архангел Гавриил сидит на крышке гроба, повернув туловище вправо и подобрав одну ногу, причем так, что обе его ноги не достают до земли. Он повернул чуть



Илл. 4.33. Дуччо. Св. Жены-мироносицы у гроба.

улыбающееся лицо влево к женам-мироносицам, правой рукой указывает на пустой гроб, из которого виднеются белые погребальные пелены, в которые было завернуто тело Иисуса, а левой поддерживает плащ. Его крылья слегка раскинуты так, что их концы находятся по разные стороны крышки гроба. Жены мироносицы стоят боком к нему, две впереди, а одна сзади и между ними. Они отпрянули от него и со страхом повернули к нему головы с очень несчастным выражением на лицах. Каждая из тех двух, что стоят впереди, держит на уровне груди сосуд с притираниями в левой, согнутой в локте руке, спрятанной под плащом. Стоящая справа Мария Магдалина, опустила правую руку, каждая из двух других жен подняла правую руку на уровне сосуда ладонью вперед – они как будто защищаются от страшного видения. Подчеркнут контраст между спокойной и уверенной позой архангела и испуганными позами жен-мироносиц.

**Гроб.** У большого и длинного светло-оранжевого каменного гроба передняя стенка украшена вдавленными двойными квадратами. На гробе под острым углом лежит каменная крышка того же цвета (на которой сидит архангел Гавриил). Если гроб изображен в прямом ракурсе, то крышка – в ракурсе почти сверху. В результате создается впечатление, что крышка падает с гроба под тяжестью архангела, и он должен обязательно свалиться с нее. Это еще один случай неумения изобразить сложный объект из одного ракурса. Не считая этого курьеза, гроб служит величественным пьедесталом для сидящего архангела и отделяет его фигуру от жен-мироносиц. Почти такой же гроб нарисован на картине Уголино ди Нерио [илл. 3.5](#), причем художник сделал весьма неумелую попытку изобразить его в перспективе.

**Пейзаж.** Сзади расположены довольно условно нарисованные две горы с потрескавшейся поверхностью и без каких-либо признаков растительности. Белая левая грань каждой горы словно освещена луной. На фоне более высокой и массивной горы с белыми и зелено-коричневыми гранями находится архангел, что придает больше значимости его белой фигуре. Жены-мироносицы в ярких плащах и платьях (подол платья Марии Магдалины просто сверкает, отражая свет) стоят на фоне более низкой и плоской горы того же цвета. Мрачность сцены усиливает коричневый фон вместо неба.

**Композиция.** Композиция картины подчеркнута асимметрична – группа жен-мироносиц в ярких одеждах сдвинута к самому левому краю, а легкий, но величественный архангел в белых одеждах, с золотым нимбом и расставленными крыльями находится хотя и справа, но значительно ближе к центру и чуть выше жен. Две трети ширины картины справа занимает длинный гроб, в центре которого сидит архангел на фоне высокой горы. Вокруг него свободное пространство. Слева тесной группой стоят три жены-мироносицы на фоне низкой горы.

В этой картине Дуччо затрагивает тему человеческого страха (перед сверхъестественным существом и чудодейственным исчезновением Иисуса).

\*\*\*

Дуччо работал в жанрах религиозного портрета и евангельских историй. В религиозных портретах Мадонны с Младенцем он усилил элементы сверхъестественности, лиричности и грандиозности. В евангельских историях его несомненным достижением является разнообразие сюжетов. В этих произведениях он создал многие образы, которые встретились здесь впервые, но которые затем развивали другие европейские художники: Иисуса, Петра и других апостолов, святых Николая и Григория, слепого, Анну, Кайафу, римских воинов, стражников, иудеев, Марию Магдалину и других жен-мироносиц, женщин, окружавших богоматерь у креста, самарянку и служанку, архангела Гавриила и дьявола. Мы впервые встречаемся с характерной особенностью западноевропейского искусства – изображением одних и тех же персонажей, непохожих в разных произведениях одного и того же мастера.

В его произведениях мы впервые встретились с изображением римской военной одежды, шлемов, лаврового (и тернового) венков, а также многих предметов, которые носили с собой или использовали эти персонажи: кресты, скипетры, палки, пики, алебарды, щиты, сосуды для притираний, глиняные кувшины и котелки для воды, кубышка слепого. Особым достижением Дуччо является передача блеска шелковых тканей. На картинах Дуччо появляются и малые архитектурные сооружения: мост, колодец, купальня, каменный гроб и главный символ христианства - крест. Еще одним его достижением является изображение довольно сложных интерьеров, а также некоторых образцов мебели и предметов быта. Элементы скалистого, угрюмого пейзажа, лишённого растительности, введенные Дуччо, найдут свое развитие в творчестве и последующих художников (например, Андреа Мантеньи). Колорит некоторых его картин можно интерпретировать как попытку изображения закатного и ночного освещения. Из явлений природы новым явилось изображение огня (костра). Благодаря такому обилию деталей Дуччо достигал значительного правдоподобия своих историй и уходил от условностей и канона византийской живописи. Еще одним громадным достижением Дуччо явилась передача разнообразных форм взаимодействия между персонажами в различных ситуациях средствами движения, поз, жестов и выражений лиц. В этом отношении Дуччо можно считать основоположником психологической живописи. Важным художественным приемом стал взгляд одного из персонажей на зрителя, как приглашение его к участию в изображаемых событиях. Наконец, Дуччо сделал первые попытки представить в своих картинах время средствами живописи (одновременности ситуаций и развития их во времени), используя для этого (и для других целей) ряд условностей. В целом можно сказать, что хотя картины Дуччо полны религиозного духа, он обращал не меньшее внимание на психологическую и бытовую сторону сюжетов. Сделав дальнейший шаг в усложнении своего творчества по сравнению с предшественниками, он оказался в большей степени наблюдательным рассказчиком, чем вдохновенным мистиком.

В заключение приведем высказывания некоторых историков живописи о творчестве Дуччо.

Джорджо Вазари писал о нем: «Достаточно и того, что в наследство он оставил изобретенное им искусство живописи в мраморе светотенью, ибо и за такое благодеяние в искусстве он заслуживает одобрения и похвалы бесконечной и его безусловно можно причислить к тем благодетелям, кои вносят в занятие наше еще больше радости и красоты: ведь открывший тайну редкостного изобретения всегда оставляет о себе память наряду с изобретателями других удивительных вещей» [16].

А.Н. Бенуа писал о творчестве Дуччо: «Дуччио и архаичнее Джотто в некоторых отношениях, и в то же время, он более «передовит», более зрел... Искусство Дуччио – радость для глаз, ласка. Его легко принять за завершение длинного пути развития, за последнее слово. Это искусство имеет в себе что-то общее с мелодичными фиоритурами церковной литургии. И, однако, если его изучить ближе, то это искусство содержит массу нового, массу изобретений... Некоторые композиции повторяют даже буквально древние иконописные формулы. Однако стоит начать разбирать подробнее составные части этого сложного образа, как открывается, что, рядом с древней Византией, здесь живет уже новое, полное свежего чувства искусство. Из «архаика» Дуччио превращается в новатора, которому не хочется давать эпитет «смелого» потому только, что все у него именно лишено всякой бравадности, чего-либо насильственного. Чары Дуччио вкрадчивы» [32].

#### Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Дуччо. В 1288 мамлюки захватили в Палестине город Акру – последний оплот крестоносцев на Востоке. В 1291 рыцари ордена иоаннитов переместились на Кипр. В 1307 по приказу короля Франции Филиппа IV Красивого был разгромлен орден тамплиеров. В 1309 рыцари ордена иоаннитов заняли остров Родос. В 1283 тевтонские рыцари завершили завоевание Пруссии, а в 1309 сделали своей столицей Мариенбург. В 1282 в результате восстания против французов, получившего название Сицилийская вечерня, правителем Сицилии стал арагонский король Педро III. В 1284 Генуя одержала победу над Пизой в битве при Мелории. В 1309 французский король Филипп IV Красивый обратился к папе Клименту V с просьбой перенести свою резиденцию в Авиньон (Южная Франция). Началось Авиньонское пленение пап. В 1282-1284 король Англии Эдуард I вторгся в Уэльс и завоевал его. В 1294-1298 возобновилась война Англии и Франции. В 1296 английский король Эдуард I вторгся в Шотландию для подавления мятежа, разбил шотландцев и провозгласил себя королем Шотландии. В 1297 Уильям Уоллес возглавил восстание против английского правления в Шотландии. В этом же году французский король Филипп IV захватил графство Фландрию, союзника английского короля. В 1300 Фландрия



была оккупирована Францией. Но в 1302 граждане Фландрии разбили французов в «битве шпор» при Куртрэ. В 1305 англичане казнили шотландского повстанца Уильяма Уоллеса. В 1314 в битве у мыса Баннокберн шотландцы под предводительством Роберта Брюса победили англичан, которыми командовал Эдуард II. Шотландия стала независимым государством. В 1291 три лесных кантона Швейцарии восстали против правления Габсбургов и образовали «вечный оборонительный союз». В 1315 в битве при Моргартене эти три «лесных кантона» победили австрийскую армию. В 1280-е годы усиление могущества Монгольской империи способствовало налаживанию торговых связей между Европой и Дальним Востоком. В 1283 в итальянском городе Фабриано открылась фабрика по изготовлению бумаги. В 1291 венецианские фабрики по производству стекла были перемещены на остров Мурано. В 1299 Генуя победила Венецию в морской битве неподалеку от острова Курцола в Адриатическом море. В 1309 в Брюгге (современная Бельгия) была основана первая биржа. В 1310 город-государство Венеция учредила у себя чрезвычайный судебный орган – Совет десяти. В 1314 первые корабли венецианских купцов посетили Северную Европу. В 1283 каталанский философ, богослов и писатель Раймунд Луллий написал философскую повесть «Блакерна», а в 1309 французский хронист Жан Жуанвиль - «Историю Людовика Святого». В 1311 Пьетро Весаконте составил самую первую из известных нам мореходных карт Средиземного моря. Около 1307 итальянский поэт Данте Алигьери начал работу над поэмой «Комедия», названной потомками «Божественной». В 1315 итальянский поэт и драматург Альбертино Муссато создал политическую драму «Эццелино». Около 1285 итальянский живописец Чимабуэ создал большой алтарный образ «Мадонна с Младенцем» [4].