

## Глава 5. Джотто ди Бондоне (1266/1267 – 1337)

Крупнейший итальянский художник начального периода развития европейской живописи Джотто, современник Чимабуэ, Пьетро Каваллини и Дуччо, сделал живопись доминирующей среди всех областей изобразительного искусства. Его творчество характеризует возросшее мастерство, разнообразие и сложность сюжетов, обилие персонажей, деталей быта и явлений природы, развитие схем взаимодействия героев и второстепенных персонажей, изображение мистических событий. Как его современники, так и следующие поколения признавали его несомненное лидерство.

### 5.1. Политическая жизнь

**Конец крестовых походов.** Джотто застал лишь самый конец крестовых походов, бегство их участников из Палестины и расправу над ними на родине<sup>(1)</sup>.

**Война с Византией.** Роль Византии в европейской политике постепенно снижалась, однако эта некогда самая могущественная христианская империя продолжала борьбу за свои торговые интересы в Средиземном море с итальянскими морскими республиками<sup>(2)</sup>.

**События в Прибалтике.** В Прибалтике продолжалась упорная война Тевтонского ордена с местным населением и соседними государствами, особенно с Литвой и Польшей, осложняемая династическими проблемами Северных стран<sup>(3)</sup>. В 1332 году после смерти короля Кристофера II в Дании начался период междуцарствия [4].

**Авиньонское пленение пап.** Власть пап была сильно ограничена французскими королями<sup>(4)</sup>.

**Пролог Столетней войны.** Отношения между Англией и Францией, несмотря на внутренние трудности этих стран, продолжали ухудшаться<sup>(5)</sup>. В 1337 году король Англии Эдуард III<sup>(6)</sup> выдвинул претензии на французский трон; началась Столетняя война. Возобновление династических притязаний было лишь вопросом времени, которое требовалось Эдуарду III для того, чтобы укрепить свое положение в Англии и в Европе. В 1332 году английские войска вторглись в Шотландию, чтобы предотвратить возможный удар с севера. Чтобы оказать давление на Нидерланды, в 1336 году Англией был наложен запрет на продажу английской шерсти торговым партнерам во Фландрии. Это заставило горожан вопреки воле графа Фландрского открыто признать себя союзниками Англии. Поддержку феодальных правителей Нидерландов английскому королю пришлось покупать подарками и пожалованиями. В августе 1337 года Англией был заключен официальный союз с германским императором Людвигом Баварским, причем в документе открыто говорилось о взаимной помощи против Франции. В серии обращений к своим подданным, папе и даже подданным Филиппа VI английский король довольно ловко представил Англию пострадавшей стороной и жертвой происков «Филиппа

Валуа, управляющего сейчас вместо короля». Подготовив таким образом общественное мнение, Эдуард III выдвинул притязания на французский трон и объявил войну Франции [4, 11].

**Возникновение Швейцарской конфедерации.** От Германии откололась Швейцария<sup>(7)</sup>, а в 1332 году к Швейцарской конфедерации присоединился Люцерн [4].

**Торговля и промышленность.** Развитие экономики продолжалось, причем для ее защиты использовались и юридические, и военные средства<sup>(8)</sup>.

## 5.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

**Философия.** В политической философии начал обсуждаться вопрос о причинах возникновения государства<sup>(9)</sup>.

**Наука.** В науке главные достижения относились к истории и картографии<sup>(10)</sup>.

**Литература.** Основные достижения в области литературы были связаны с жанрами поэмы и политической драмы<sup>(11)</sup>.

**Поэзия трубадуров и миннезингеров.** При жизни Джотто поэзия трубадуров и миннезингеров приближалась к своему естественному концу. Немецкий поэт Конрад Вюрцбургский в одном из своих стихотворений писал:

На земле другого нет тайника такого,  
Где любовь с повадкой хитрой вас настичь готова,-  
Кроме сердца дорогого, вечно близкого, родного,  
Сердца женщины одной.

Ах, как счастлив тот, кого знак любви отметит  
И украдкой отличит одного на свете.

Благородный этот знак на виду не светит,  
Ускользает стороной

И несет добычу к ней,  
К милой женщине моей.

Там она в норе своей  
Прячет друга поскорей.

Никуда из тайника не уйти ему, не скрыться,  
Там любовь ее таится,

Для любимого она там на ласки не скупится;  
И велит за поцелуй поцелуем расплатиться.

Там закон любви земной [14].

Немецкий поэт Генрих Фрауенлоб в одном из своих стихотворений писал:

Благословен души моей хозяин

И счастья милый гость, что вновь и вновь,

В любое время

Отрадные готовит перемены,

Блаженство мне высокое даря:

О, женщина, которая не зря

На дух мой тягостное возложила бремя,

В глубины радости влекущую любовь,  
И ей противиться мне не хватает силы,  
И сам я счастлив в плен ее попасть.  
Она меня без боя победила,  
И я вкусил ее победы сласть.  
О, чистая, о, нежная,  
О, сладостная власть!  
Какое чудо, что она  
Во мне победу одержала надо мною.  
Любовь виною  
В том, что мысль одна  
И разум мой, и дух затмила,  
И хоть усилия она к тому не приложила,  
Но узнаю я всякий раз  
По выраженью милых глаз  
Мой смертный час и к жизни возвращенье.  
И с ней одною  
Надеждой страстною я связан и тоскою,  
И ей одною желание мое и утешенье  
Исчерпано до дна [14].

**Поэзия нового сладостного стиля.** Итальянские поэты нового сладостного стиля создавали лирические стихи совсем иного рода. Гвидо Кавальканти в одном из сонетов, посвященных Данте, писал:

О если б я любви достоин был, -  
Во мне лишь память о любви всевластна, -  
И дама не была б столь безучастна,  
Такой корабль мне стал бы, Данте, мил.  
А ты, из тех, которых посвятил  
Амор, смотри – жду милость ежечасно,  
Но дама в сердце целится бесстрастно,  
Как ловкий лучник: жду, чтоб он сразил  
Меня. Амор натягивает лук  
И, торжествуя, радостью сияет:  
Он сладостную мне готовит мечь.  
Но слушай удивительную весть –  
Стрелой пронзенный дух ему прощает  
Упадок сил и силу новых мук [15].

Чекко Анджольери в одном из своих сонетов воспевал триаду: женщину, игру, таверну:

Три радости на свете мне даны,  
И я люблю их преданно и верно;  
Для счастья мне все три они нужны,  
Зовут их – женщина, игра, таверна.  
Но ведь на них не напасть казны,  
А кошелек мой пуст невероятно,

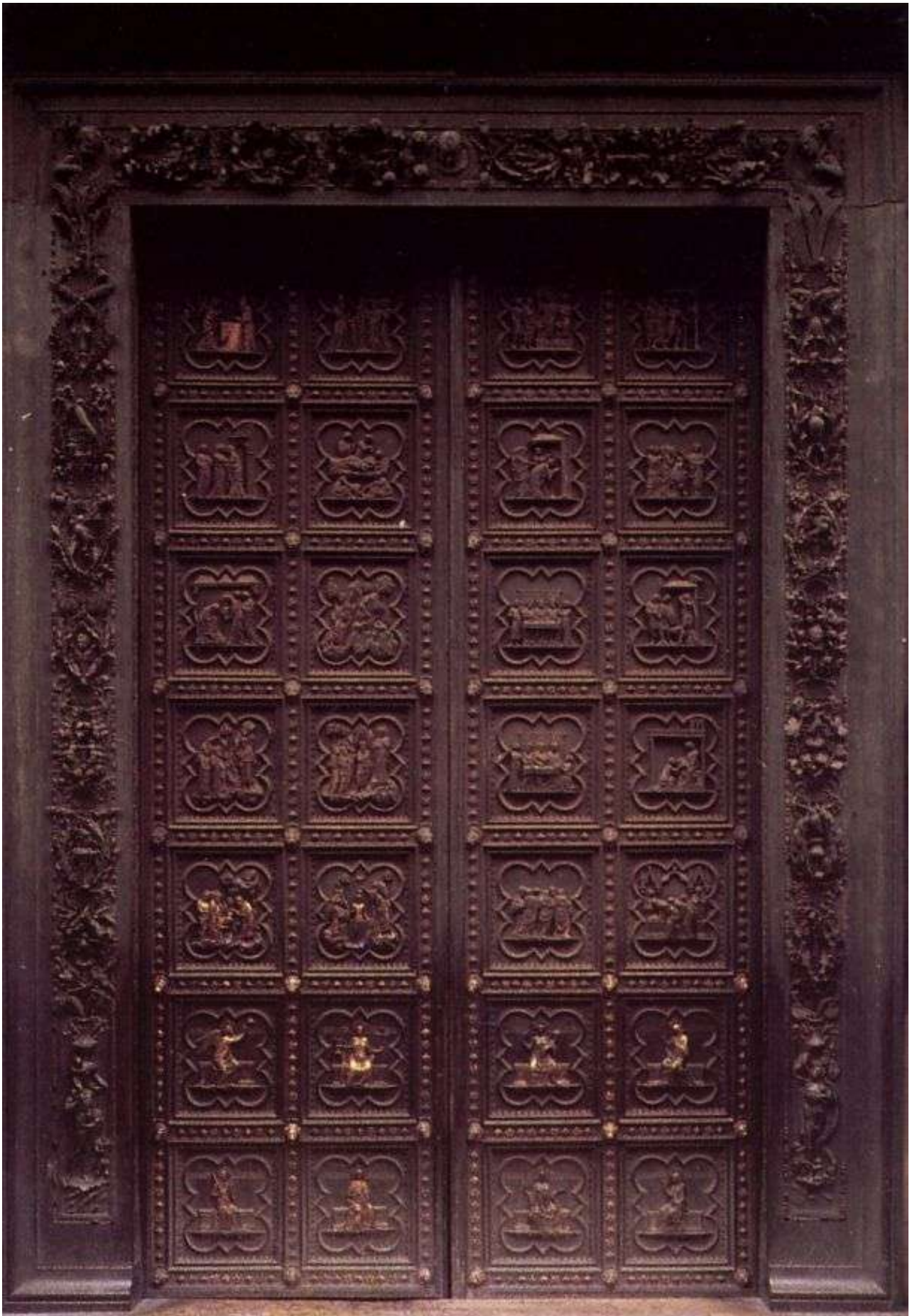
И этих благ, которым нет цены,  
Я жажду столь же тщетно, сколь безмерно.  
Проклятье! Кем я ввергнут в бездну эту?  
Отцом, по чьей вине живу так скудно,  
Что даже и в Сорбонну съездил зря.  
Эх, выщарапать у него монету  
На паперти в день Пасхи так же трудно,  
Как перепелку у нетопыря [15].

Великий Данте Алигьери в одном из своих сонетов писал о своей безвременно умершей возлюбленной:

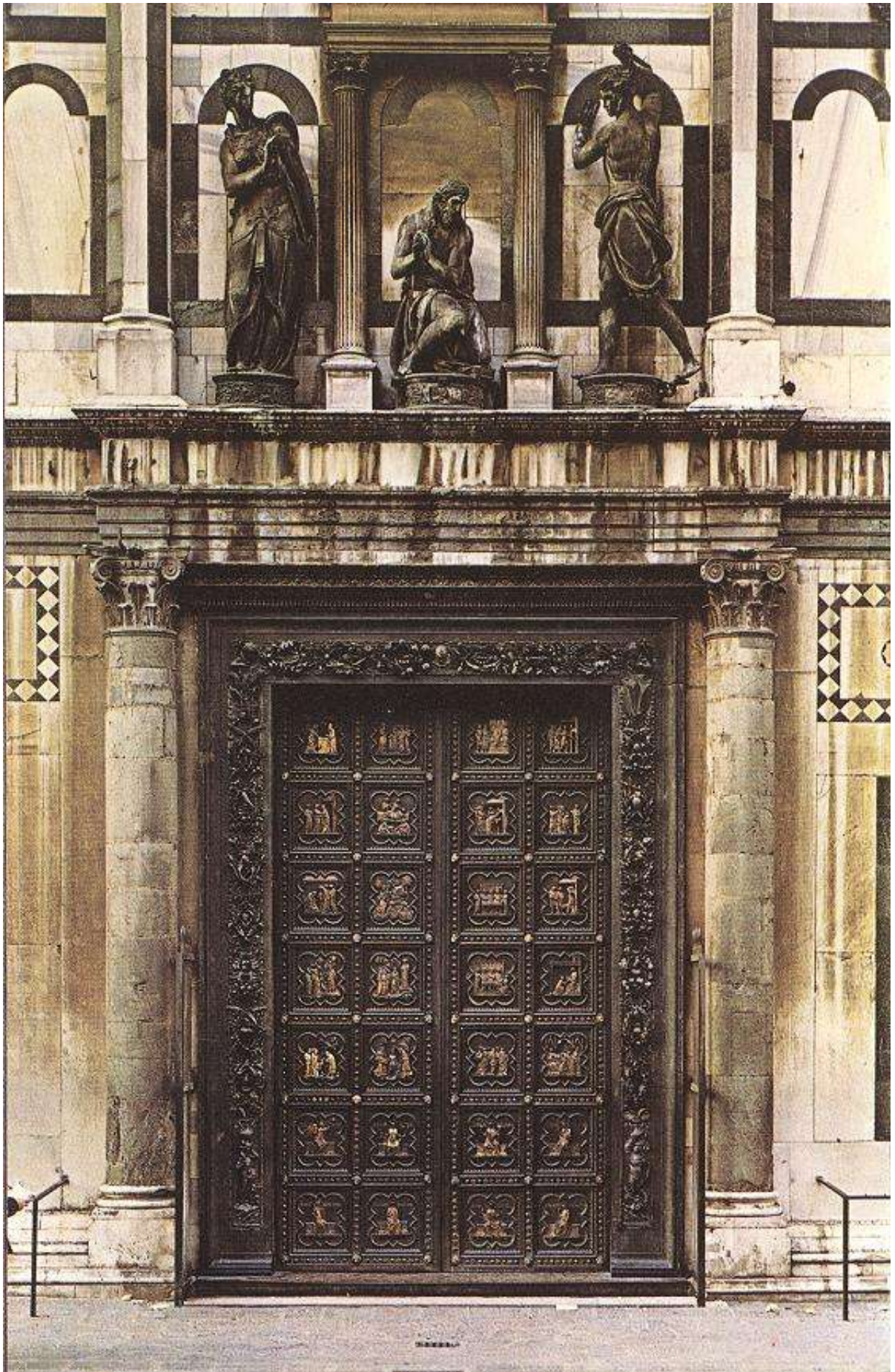
Амор рыдает и рыдать должны  
Влюбленные. Причину слез узнают:  
Здесь дамы к милосердию взывают,  
И скорбью очи их поражены.  
Краса и молодость погребены  
Презренной смертью. Все, что восхваляют  
На этом свете, пелены скрывают;  
И сердца тайники обнажены.  
Любви владыка даме честь воздал,  
И было истинно его явленье,  
Амор, склонясь над дамой, плакал сам,  
Но взор свой обращая к небесам,  
Благой души узрел он вознесенье;  
И лик усопшей радостью сиял [15].

**Архитектура и скульптура.** Итальянский скульптор и архитектор Андреа Пизано, сын нотариуса из Пизы сера Уголино ди Нино, родился около 1290 года в Пондетера Пизанской области (поэтому известен также под именем Андреа ди Пондетера). Он был учеником Джованни Пизано и принял имя своего учителя. Кроме Пизы он работал и в Орвието. С 1330 года Андреа поселился во Флоренции. В этом же году ему были заказаны двери баптистерия (крещальни) во Флоренции (первое документальное известие о нем). В 1336 году он отлил из позолоченной бронзы рельефы южных дверей ([илл. 5.1-5.3](#)). Двери были закончены в 1338 году, а ныне хранятся в Музее собора во Флоренции. В 1337-1343 годах им были изваяны мраморные статуи Флорентийского собора Сан-Джованни, ныне хранящиеся в Музее собора во Флоренции ([илл. 5.4-5.6](#)). После смерти Джотто он в 1337-1343 годах работал над кампанилой (колокольной) Флорентийского собора, которую после него достраивали Франческо Таленти, Лукка делла Роббиа и Альберто Арнольди ([илл. 5.7](#)). В 1347 году он начал сооружать собор в Орвието ([илл. 5.8](#)), а в 1348 или 1349 году он умер. Его сыновьями были Нино и Томмазо, тоже скульпторы. На его искусстве воспитывались Гиберти и Донателло [16, 17].

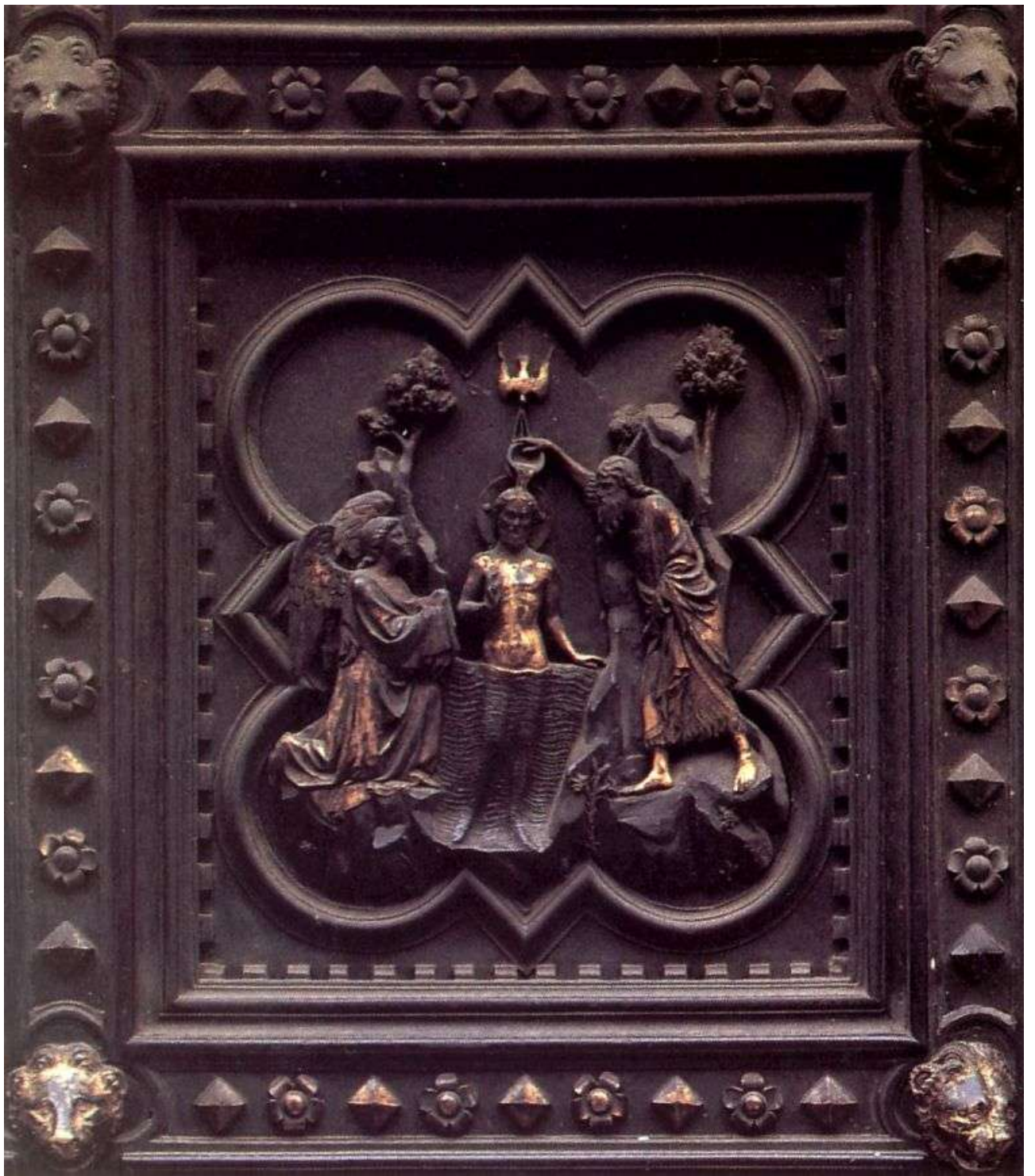
**Миниатюра.** Французский миниатюрист Жан Пюсель работал в Париже около 1320-1333/1334 годов. Его искусство отвечало всем запросам парижского общества. Он впервые ввел в свои произведения третье измерение и архитектуру. С его именем связывают три произведения, два из которых



Илл. 5.1. Андреа Пизано. Баптистерий. Южные двери. Флоренция.



Илл. 5.2. Андреа Пизано. Баптистерий. Южные двери. Флоренция.



Илл. 5.3. Андреа Пизано. Баптистерий. Деталь южных дверей: Крещение Христа. Флоренция.



Илл. 5.4. Андреа Пизано. Св. Репарата.

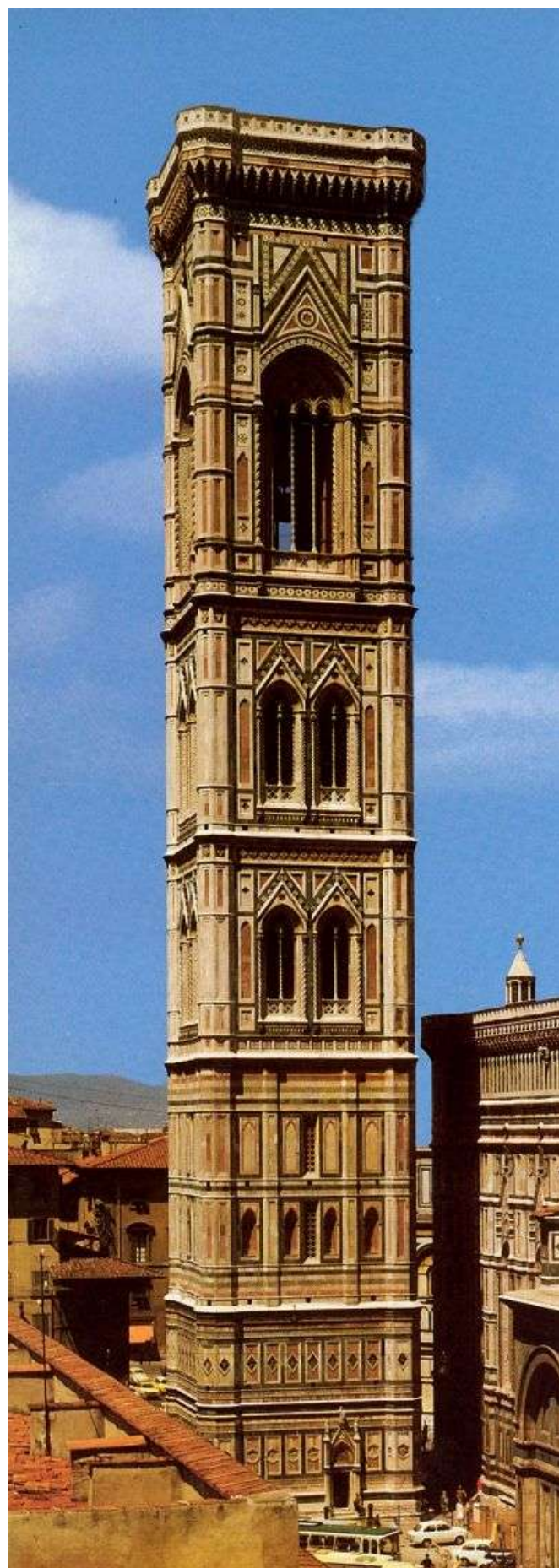




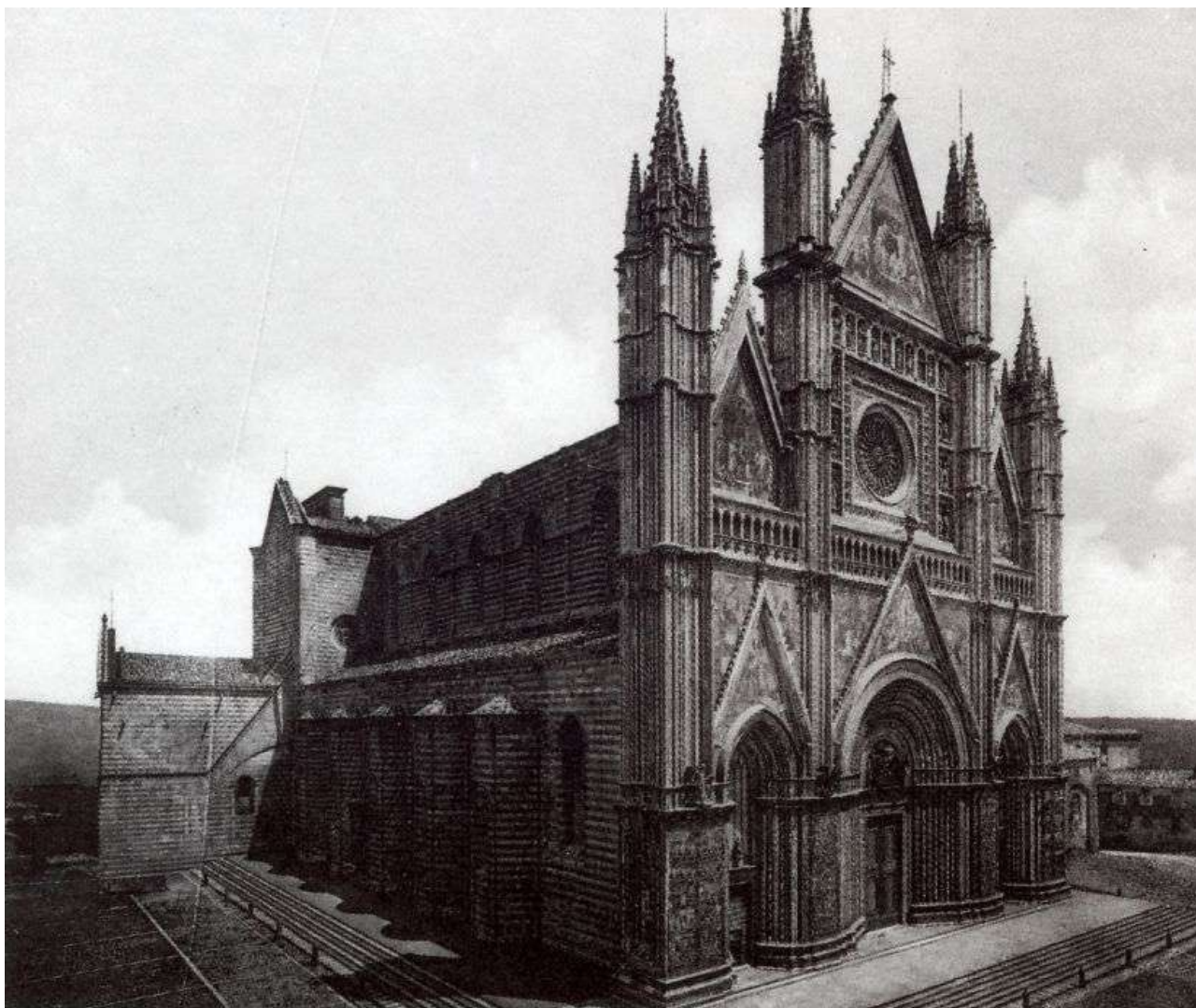
Илл. 5.5. Андреа Пизано. Аллегория Живописи.



Илл. 5.6. Андреа Пизано. Аллегория Скульптуры.



Илл. 5.7. Колокольня Джотто.

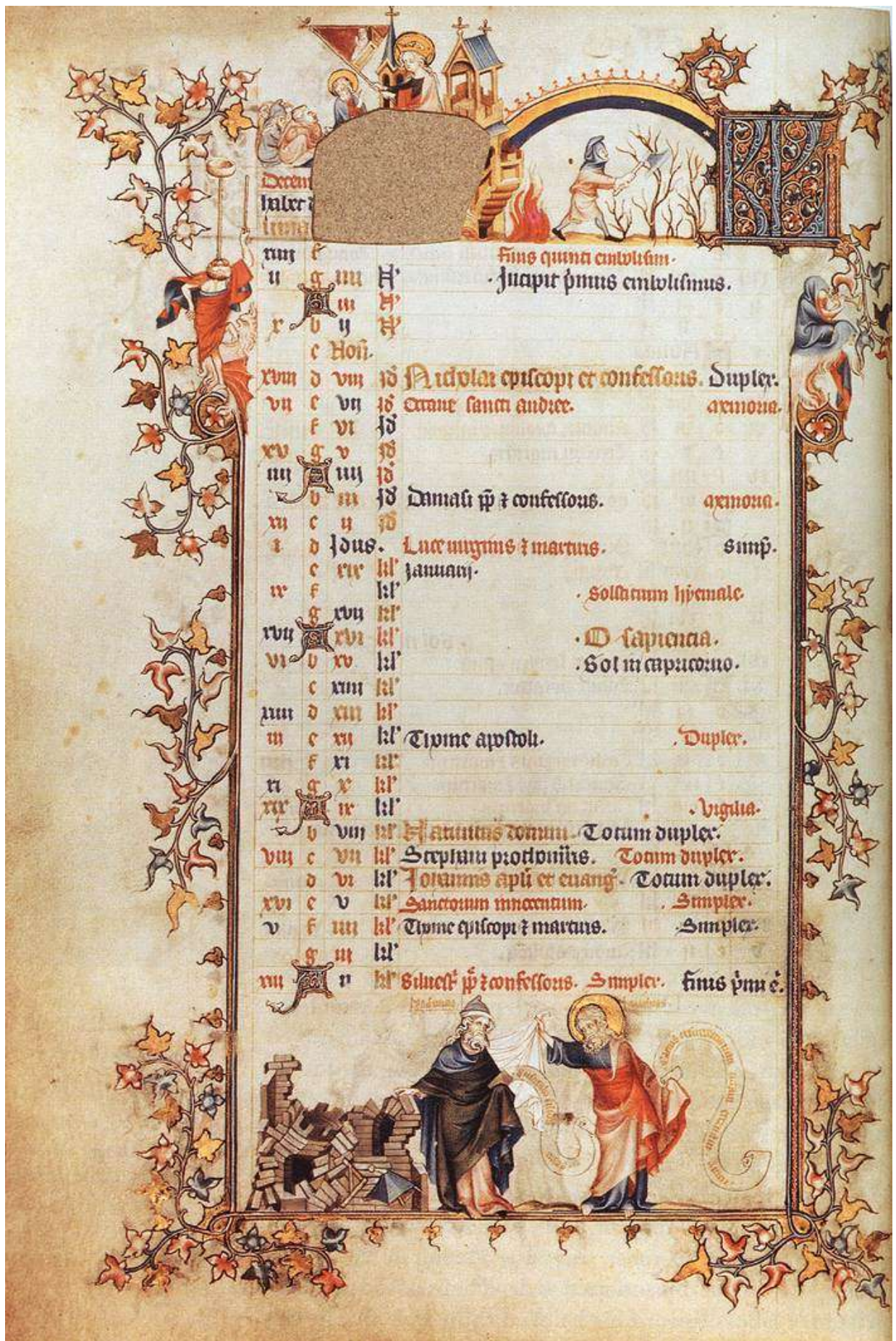


Илл. 5.8. Кафедральный собор в Орвьето.

исполнены им в сотрудничестве с другими мастерами («Бельвильский breviарий (латинский требник католической церкви)» [илл. 5.9](#) и «Библия Робера де Билленга», ныне хранящиеся в Национальной библиотеке в Париже), а третья полностью создано им самим. Это – «Маленький сборник проповедей, раскрашенных Пюселем» ([илл. 5.10](#)), заказанный в 1325-1328 годах королем Карлом IV для своей жены, королевы Жанны д'Эвре. В настоящее время его отождествляют с Часословом (богослужебной книгой, содержащей молитвы и песнопения суточного круга богослужения), хранящимся в Нью-Йорке. Современные исследователи, основываясь на стилистическом анализе, приписывают мастерской художника и другие произведения. Речь идет в основном о книгах, заказанных очень знатными персонами: «Часослов Жанны Савойской», «Часослов Жанны II Наваррской», «Часослов Иоланды Фландрской» и ряд других. Искусство Пюсселя стилистически близко полупрозрачным эмалям, украшающим так называемую «Мадонну Жанны д'Эвре», созданную в 1339 году и хранящуюся ныне в Париже, в Лувре. Пюсель был знаком с рукописями Фландрии и Северной Франции XIII века и был последователем Мастера Оноре. По своей технике Пюсель превзошел своих предшественников: он использовал черные контуры, пунктирные линии, красные контуры с тенями сангиной (разновидностью окиси железа, называемой гематит, в виде порошка, палочки или пластинки) и блестящими красками. Он открыл технику гризайли (монокромной живописи в серых тонах, имитирующей скульптурный рельеф). Неизвестно, был ли художник знаком с искусством Джотто, однако есть предположение, что он совершил путешествие в Италию, где видел «Маэсту» Дуччо ([илл. 4.3](#)). В первой половине XIV века Пюсель возглавлял парижскую школу и открыл новые пути развития искусства миниатюры [18].

**Живопись.** В 1285 году итальянский живописец, основоположник сиенской школы живописи, Дуччо создал образ «Мадонна Ручеллаи» ([илл. 4.2](#)). Кроме того, Джотто был современником Уголино ди Нерио.

Итальянский мозаичист и художник Гаддо Гадди Ди Цаноби (конец XIII в. – I-я половина XIV в.), глава семьи флорентийских живописцев, в 1327 году, сразу после Джотто, был принят в цех «врачей», куда прежде художники, возможно, не допускались. Согласно документам, он был жив еще и в 1333 году, а период его творческой деятельности относят к 1312-1333 годам. Произведения, которые приписывает ему Вазари, очень разнообразны, но лишь некоторые из них считаются бесспорно принадлежащими Гаддо Гадди – это мозаика для Флорентийского собора («Коронование Марии»), и баптистерия («Избиение младенцев», «Тайная вечеря», «Взятие под стражу», «Заключение св. Иоанна», «Исцеление паралитика», «Танец Саломеи»), а также картина «Мадонна с Младенцем на троне и два святых» ([илл. 5.11](#)) из церкви Сан-Ремиджио во Флоренции, исполненная в 1320-е годы и ранее считавшаяся работой Чимабуэ или молодого Дуччо. В его творчестве известный историк живописи Р. Лонги видел «дух гигантский и беспокойный, почти каролингское барокко» [17, 18].



Илл. 5.9. Жан Пюсель. Бельвильский breviарий. Декабрь.



Илл. 5.10. Жан Пюсель. Благовещение.



Илл. 5.11. Гаддо Гадди. Мадонна с Младенцем на троне и двое святых.



### 5.3. Биографические сведения о Джотто

Считается, что Джотто родился до 1267 года в местечке Колле-ди-Веспиньяно, около Виккьо ди Муджелло, в крестьянской семье. Согласно Вазари, когда Джотто пас овец и рисовал их на скале, его встретил Чимабуэ. Предполагают, что вся семья, как часто бывало в те годы, обосновалась в городе, отдав сына в обучение к местному художнику. Однако, как считают специалисты, стиль Джотто не соотносится с фактом, что таким художником был Чимабуэ. Около 1280 года Джотто посетил Рим, а затем Ассизи, город, который стал местом его самых значительных достижений.

Мнения исследователей о раннем творчестве Джотто разделились. Сообщения Риккобальдо, Феррарезе, Гиберти и Вазари о его авторстве фресок в верхней церкви базилики св. Франциска в Ассизи, долгое время оспаривавшиеся, пока не получили новых сторонников. Апеллируя к традиции (которая восходит к Гиберти), они приписывают Джотто «Мадонну с Младенцем» в церкви Сан-Джорджо алла Коста во Флоренции ([илл. 5.24](#)), чью стилистическую близость с фресками в Ассизи не отрицает никто. На картине в Лувре ([илл. 5.114](#)) имеется подпись «Произведение местного флорентийца»; изображенные здесь четыре сцены – «Стигматизация св. Франциска», «Сон Иннокентия III» и другие, с незначительными изменениями воспроизведены и в Ассизи. Не исключено, что исследователи дадут новое истолкование проблемы авторства ассизского цикла – что Джотто мог подписать работу другого художника. Большое «Распятие» из церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 5.88](#)) исполнено около 1290 года, причем авторство Джотто установлено по документу 1312 года. Хотя к 1295 году новый стиль Джотто еще не стал господствующим направлением (например, Корсо ди Буоно, возглавлявший цех художников, работал в манере Чимабуэ), но уже начал оказывать влияние на флорентийскую живопись, в частности на творчество таких художников, как Мастер Варлунго, Мастер Сан Гаджо и Последний Мастер Баптистения.

Предполагают, что около 1287 года Джотто женился на Чуте (Ричевуте) ди Лапо дель Пела. У них было четыре сына (из которых Франческо, записанный в цех в 1341 году, стал художником, хотя и не очень известным) и четыре дочери, старшая из которых, Катерина, вышла замуж за художника Рико ди Лапо и стала матерью знаменитого Стефано, отца Джотто Младшего, прозванного Джоттино.

Одновременно с написанием фресок на библейские и евангельские сюжеты и сцены из жизни св. Франциска в Ассизи, в верхней церкви базилики св. Франциска, в чем принимали участие и помощники Джотто, художник также работал в Риме, однако его достоверных произведений, к сожалению, не сохранилось. Тем не менее специалисты отмечают его влияние на римскую живопись, в частности на творчество таких художников, как Мастер Весковио, Магистр Конксолус и Пьетро Каваллини. Под руководством Джотто в 1300 году был создан цикл фресок в церкви Сан-Джованни ин Латерано.

К этому времени Джотто было более 30 лет. Зрелый мастер, он имел многочисленные мастерские и достиг определенного финансового процветания – его собственность во Флоренции упоминается в документах 1301 и 1304 годов.

Данте в «Божественной комедии» писал о нем:

Кисть Чимабуэ славилась одна,  
А ныне Джотто чествуют без лести,  
И живопись того затемнена».

В превосходной степени говорил о нем и Боккаччо: «Джотто, благодаря несравненному своему дару все, что только природа, содетельница и мать всего сущего, ни производит на свет, под вечно вращающимся небосводом, изображал карандашом, пером или даже кистью до того похоже, что казалось, будто это не изображение, а сам предмет, по каковой причине многое из того, что было им написано, вводило в заблуждение людей: обман зрения был так силен, что они принимали изображенное им за сущее. Он возродил искусство, которое на протяжении столетий затаптывали по своему неразумению те, кто старались не столько угодить вкусу знатоков, сколько увеселить взор невежд, и за это по праву может быть назван красою и гордостью Флоренции».

Эти суждения подтверждаются тем, что Джотто стал первым тосканским художником, работавшим в северной Италии, в Римини и Падуе. Из работ Джотто в Римини фрагментарно сохранилось лишь «Распятие» ([илл. 5.89](#)), исполненное до 1309 года и хранящееся в Римини, в церкви Сан-Франческо. Однако от его падуанских произведений до наших дней дошел цикл фресок в капелле Энрико Скровеньи с изображением сцен из жизни Марии и Христа, «Аллегорий пороков и добродетелей» и «Страшного суда». Эти фрески единодушно рассматриваются как главное произведение Джотто, и именно здесь роль его помощников сведена к минимуму. Согласно некоторым документам, а также по результатам стилистического анализа, этот цикл датируется 1303-1305 годами.

С 1311 года многочисленные документы (от 1314, 1318, 1320, 1325 и 1327 годов) подтверждают работу Джотто во Флоренции, где он активно занимался своими имущественными делами. Так, около 1314 года он возбудил не менее шести процессов против должников. В 1327 году он записался в цех «врачей и аптекарей», в который с этого времени начали принимать и художников. В следующем году Джотто работал в Неаполе у короля Роберто Анжуйского.

Исследователи не располагают достаточными сведениями, позволяющими точно установить хронологию многочисленных произведений, вышедших из мастерской Джотто между 1305 (капелла Скровеньи) и 1328 (пребывание в Неаполе) годами. Однако в соответствии с эволюцией стиля художника и его отличий от современной ему живописи исследователями предложена следующая хронология:

- 1303-1305: «Распятие» ([илл. 5.89](#)) (Римини, церковь Сан-Франческо), «Мадонна с ангелами и святыми» ([илл. 5.19](#)) (Флоренция, Уффици; первоначально – церковь Онъиссанти);

- 1308-1310: «Сцены из жизни св. Лазаря и Марии Магдалины» (фрески в капелле Магдалины нижней церкви базилики св. Франциска в Ассизи);
- 1309-1310: полиптих «Мадонна с Младенцем, св. Эудженио, Миниато, Дзаноби и Крешентиусом», на обороте – «Благовещение со св. Репаратой, Марией Магдалиной, Иоанном Крестителем и св. Николаем» (Флоренция, церковь Санта-Мария дель Фьоре, происходит из старого собора Сан-Репарата);
- около 1310: «Успение Богоматери» (Берлин-Далем, музей; происходит из церкви Онъиссанти);
- 1310-1313: сцены из детства Христа и четыре добродетели св. Франциска (своды нижней церкви базилики св. Франциска в Ассизи); сцены из жизни Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста (Флоренция, капелла Перуцци церкви Санта-Кроче), которые изучал молодой Микеланджело;
- 1315-1320: полиптих «Христос с Марией, Иоанном Евангелистом, Иоанном Крестителем и св. Франциском» (Роли, Музей Северной Каролины; первоначально – возможно, алтарь капеллы Перуцци); полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» ([илл. 5.21](#)) (Вашингтон, Национальная галерея и другие) и 8 панно со сценами из жизни Христа, которые были, вероятно, частями того же ансамбля (Бостон, музей Гарднер; Нью-Йорк, музей Метрополитен; Лондон, Национальная галерея; Сеттиньяно, Флоренция, фонд Беренсона; Мюнхен, Старая пинакотека);
- 1320-1325: «Христос на троне», «Мученичество св. Петра», «Отсечение головы св. Павла», на обороте – «Св. Петр со св. Иаковом, Павлом, Андреем и Иоанном Евангелистом» ([илл. 5.15 - 5.16](#)) (Полиптих Стефанески», Ватикан, прежде – алтарь собора св. Петра); фрески со сценами из жизни св. Франциска (Флоренция, церковь Санта-Кроче, капелла Барди);
- около 1328: полиптих «Мадонна с Младенцем на троне, со св. Петром и Павлом и архангелами Гавриилом и Михаилом» ([илл. 5.23](#)) (Болонья, Национальная пинакотека, прежде – алтарь церкви Санта-Мария дель Анжели, подписанный «Работа местного флорентийского мастера»).

Исследователи долгое время считали, что все эти произведения, в какой-то мере отражающие эволюцию самого Джотто, нельзя рассматривать как абсолютно однородные; они, наоборот, доказывают, что мастер часто использовал помощников, которым он предоставлял, в зависимости от обстоятельств, большую или меньшую независимость.

Среди достоверных учеников Джотто разные исследователи называют «Maestro oblungo» (А. Вентури), «Мастера полиптиха Стефанески» (Р. Оффнер, М. Мисс), «Мастера полиптиха Сан-Репарата» (Р. Лонги) и других. Джотто приписывают и другие произведения: большое «Распятие» из церкви Онъиссанти, диптих «Распятие и Мадонна с Младенцем на троне, со святыми и

добродетелями» (Страсбург, Музей изящных искусств, Нью-Йорк, собрание Вильденштейна), «Распятие» (Берлин-Далем, музей) и фрески «Чудо св. Франциска (в правом нефе нижней церкви базилики св. Франциска в Ассизи).

В 1328-1333 годах Джотто и его многочисленные ученики работали при неаполитанском дворе. Практически ни одно из произведений, выполненных им в этот период, не сохранилось. Сегодня можно видеть лишь фрагмент большой фрески «Оплакивание Христа» (Неаполь, церковь Санта-Кьяра) и другие фрагменты в зале капитула монастыря Санта-Кьяра, в капелле Санта-Барбара в Кастель Нуово (головы святых и знаменитых людей в простенках между окнами). Стиль этих фресок позволил исследователям считать их работой учеников и помощников Джотто, среди которых был и знаменитый флорентийский художник Мазо ди Банко. Однако участие другого мастера, Таддео Гадди, которого традиционно считают прямым наследником искусства Джотто, считается менее достоверным.

По возвращении во Флоренцию Джотто стал главным мастером церкви Сан-Репарата, а 12 апреля 1334 года был назначен сюринтендантом стен и фортификаций. Среди работ этого периода, вышедших из его мастерской, был и большой пятичастный полиптих «Коронование Марии» (Флоренция, церковь Санта-Кроче, капелла Барончелли), подписанный на пределле: «Произведение местного мастера», - в котором участвовал, как считается, молодой Таддео Гадди. Будучи главным мастером Флорентийского собора, Джотто руководил первыми работами по строительству знаменитой кампаниллы ([илл. 5.12](#)), начатой 18 июня 1334 года, которая позже будет носить его имя ([илл. 5.7](#)). Между 1334 годом и датой его смерти во Флоренции 8 января 1337 года Джотто посетил Милан, где работал по заказу Аццоне Висконти. Рисунки, связанные с этой работой, не сохранились.

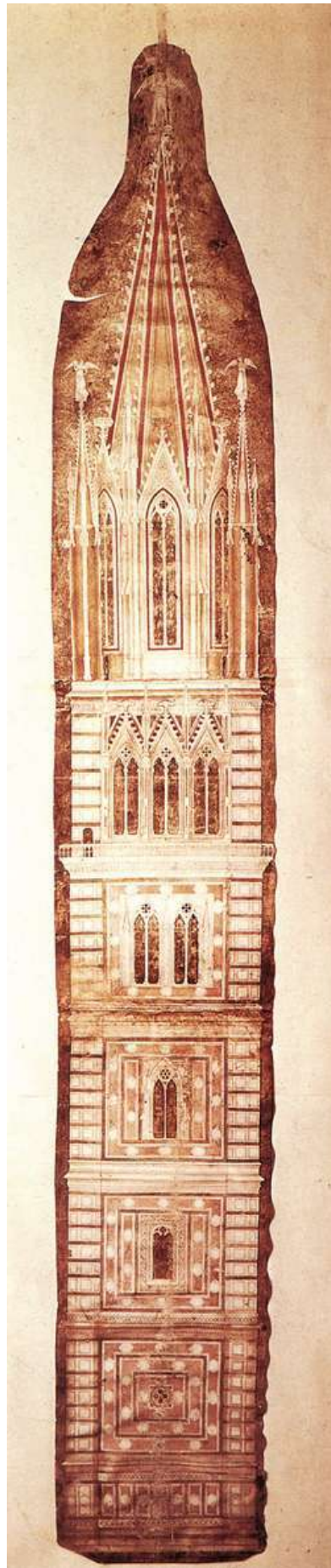
Последней работой его мастерской, законченной уже после смерти Джотто, были фрески с изображением сцен из жизни Марии Магдалины, «Рая» со знаменитым портретом Данте и «Ада» (Флоренция, Национальный музей, Барджелло). К сожалению, они довольно плохо сохранились.

Примером искусства Джотто как мозаичиста может служить «Ангел» ([илл. 5.13](#)) – медальон мозаики из часовни папы Иоанна VII в старом здании базилики св. Петра в Ватикане. В XVII веке эта мозаика была отреставрирована.

После смерти Джотто итальянское искусство находилось в положении, далеком от того, в каком начиналось творчество художника. Согласно знаменитому суждению Ченнини Джотто заставил пройти «искусство живописи от греческого до латинского» и привел его к «современному» [9].

#### 5.4. Религиозные портреты

В жанре религиозного портрета Джотто заложил основы католического изображения портретов Иисуса, апостолов Петра и Иоанна Богослова, а также св. Бенедикта. Кроме того, он продолжил развитие темы «Мадонна с Младенцем», а также создал свой вариант изображения св. Николая.



Илл. 5.12. Чертеж колокольни Джотто.



Илл. 5.13. Джотто. Тондо с ангелом.

#### 5.4.1. «Христос на троне»

Картина «Христос на троне с ангелами и молящимся кардиналом Стефанески» ([илл. 5.14](#)) размером 178 × 89 см является центральной частью «Триптиха Стефанески» ([илл. 5.15-5.16](#)) и имеет форму пятиугольника (домика). Триптих состоит из трех остроконечных створок и основания. Первоначально он находился в главном алтаре собора Святого Петра в Риме. Триптих был заказан Джотто кардиналом Джакопо Каэтани Стефанески, дьяконом церкви Святого Георгия на Велабро в Риме. Заказ был сделан после канонизации папы Целестина в 1313 году. В XVI веке из-за перестройки собора триптих был перенесен в зал Капитула (совета при папе, участвующего в управлении католической церковью) Святого Петра и оставался там до 1931 года. В настоящее время он находится в музеях Ватикана [36]. На центральной части изображен Иисус, сидящий лицом к зрителю на роскошном троне. Правой рукой Он благословляет зрителя, а в левой держит книгу. С каждой стороны от него стоят по семь ангелов. Перед ними с правой от Него стороны на коленях стоят еще один ангел и молящийся кардинал Стефанески, а с левой – два коленопреклоненных ангела.

**Действующие лица.** Здесь мы впервые встречаемся с портретным изображением Иисуса. У Него более плотная фигура, чем на картинах Дуччо с изображением евангельских сюжетов, более густые волосы и борода, более суровое лицо, хотя тип лица тот же, восходящий к византийским образцам. Он одет в темно-синюю тунику с черной вставкой, украшенной золотой вышивкой, и в блестящий синий плащ с золотой бахромой и светлой подкладкой. Вокруг Его непокрытой головы расположен темно-золотой нимб с красноватым орнаментом; на ногах нет обуви. На Его левом колене стоит большая книга, повернутая роскошным переплетом к зрителю: края переплета темно-синие, середина – золотая, а в центре расположен еще более темный синий ромб, касающийся синих краев. Книгу Он придерживает левой рукой.

Лица большинства ангелов, стоящих у трона, более мужественны, чем у Чимабуэ и Дуччо, но не слишком красивы. Их фигуры не столь стройны, а крыльям придано очень большое сходство с крыльями птиц, причем перья выписаны очень тщательно. Одеты они в светлые разноцветные длинные туники с золотыми вышивками, их непокрытые головы с красивыми прическами окружены золотыми нимбами.

Якопо Каэтани дельи Стефанески — римский кардинал, который в первой половине XIV века был ведущим меценатом папского двора. В Риме при папе Бонифации VIII, а затем в Авиньоне, куда переехала папская курия, Стефанески делал заказы на создание самых значительных произведений искусства того времени. На картине кардинал Стефанески (слева на переднем плане) стоит на коленях перед троном Христа. Здесь Джотто написал портрет своего современника. Кардинал худ, у него большая лысина, невысокий лоб с залысинами, каштановые волосы, прямой острый нос и подбородок, довольно длинная шея. Лицо его не особенно приятно. Кардинал одет в ярко-синюю блестящую сутану и малиновый плащ.

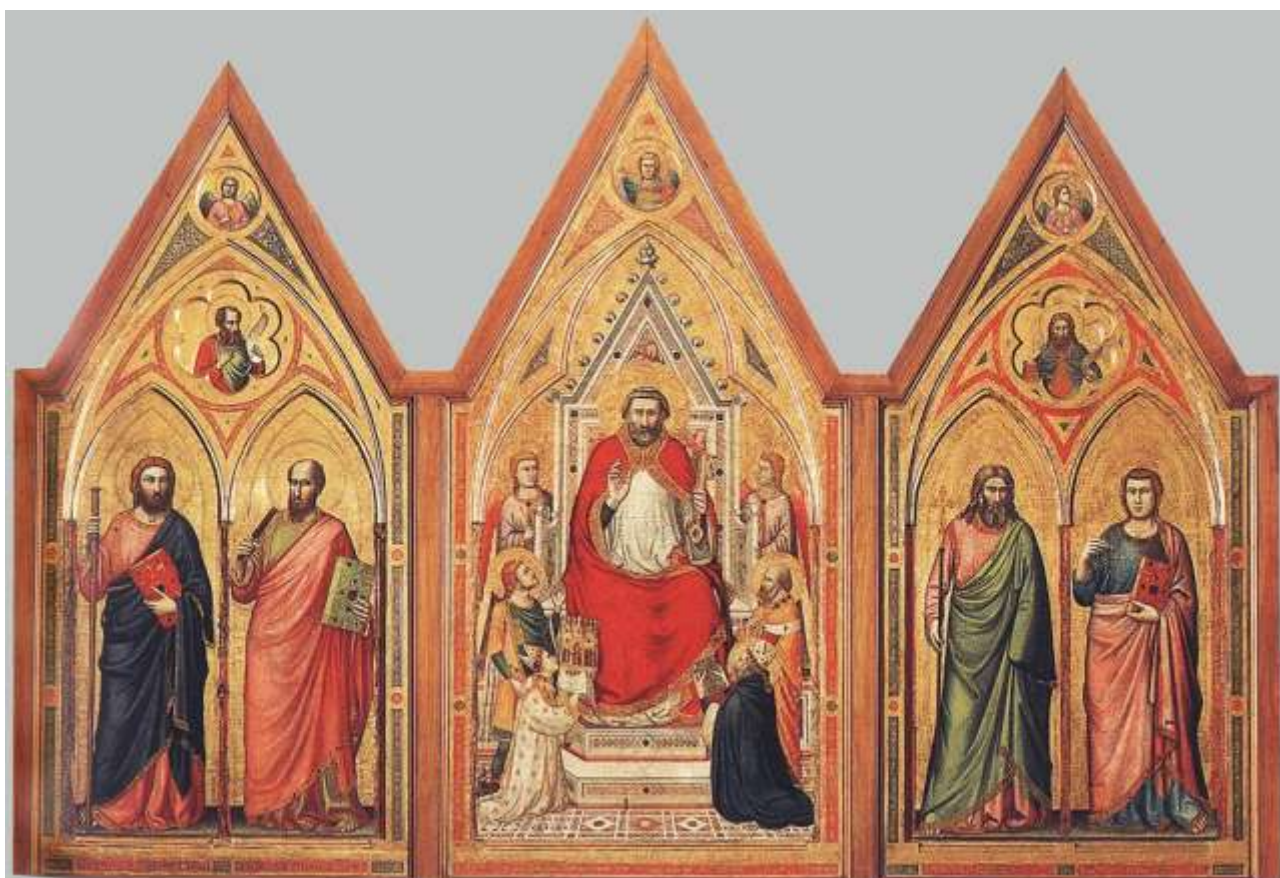


Илл. 5.14. Джотто. Христос на троне.





Илл. 5.15. Джотто. Триптих Стефанески (передняя сторона).



Илл. 5.16. Джотто. Триптих Стефанески (задняя сторона).

**Взаимодействие персонажей.** В картине использована схема взаимодействия персонажей с одним главным героем и двумя группами свидетелей (близкая к использованной в «Распятии» Дуччо, [илл. 4.26](#)). В центре на троне сидит Иисус. Он смотрит прямо на зрителей и благословляет их правой рукой. Скованность Его позы - явное отступление назад от достижений Чимабуэ и Дуччо. Его темная фигура значительно больше всех остальных персонажей. Некоторые свидетели - ангелы, стоящие у трона, смотрят друг на друга (а не на Иисуса) и чуть вверх. Каждый следующий ряд ангелов расположен несколько выше предыдущего (как будто они помещены на ступеньках лестницы). Ангелы в переднем ряду стоят на одном колене. Светлые одежды ангелов (розовые, зеленые и голубые) подчеркивают монументальность темной фигуры Иисуса. На переднем плане на коленях стоит молящийся кардинал (размером такой же, как и ангелы), изображенный в профиль, со сложенными перед собой руками. Его взгляд устремлен на стоящего напротив ангела (но не на Иисуса). Темная фигура кардинала вносит в композицию заметную асимметрию, но перекликается с еще более темной фигурой Иисуса.

**Трон.** Трон Иисуса совершенно не похож на трон Девы Марии на картинах Чимабуэ и Дуччо. Он представляет собой грандиозное сооружение из белого мрамора с золотыми украшениями. Его основание состоит из двух массивных ступеней. Боковые стенки заканчиваются высокими тонкими частично витыми колоннам, на которых держится готическое завершение. Перед тронном виден коричневый паркетный пол с темным узором. Все это размещено на золотом фоне с готической резьбой и вставными портретами. Эта картина ближе к византийской иконописи (зритель может молиться перед образом Христа, который смотрит на него и благословляет его), чем религиозные портреты Чимабуэ и Дуччо, но и их достижения нашли здесь отражение.

**Донатор.** Тема божественного поклонения получает здесь новый аспект – ангелы славят Иисуса, а Он больше похож на восточного деспота православных икон или статую Юпитера древних римлян, чем на скромного учителя группы апостолов у Дуччо. Здесь же мы впервые встречаемся с темой донаторов. Донатор – это человек, приносящий в дар церкви, монастырю или больнице картину, исполненную по обету, на которой изображен он сам, возможно в окружении семьи или в сопровождении своего святого покровителя. Изображение донаторов можно рассматривать как пролог к портретной живописи. Кардинал Стефанески не был причислен к лику святых и легенды о его святости не известны. Тем не менее он заплатил деньги Джотто в том числе и за то, чтобы тот изобразил его в обществе Христа. Удивительно, но католическая церковь спокойно смотрела на такие вольности. С этого времени появление донаторов на картинах великих художников станет обычным делом. Так в религиозную живопись вошла реклама собственной значимости.

Как это не странно, предшественники Джотто не часто рисовали портретные изображения Иисуса. Упомянем лишь «Христа Вседержителя» Чимабуэ ([илл. 5.17](#)) с фрески «Апокалипсис» в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненной в 1280-1283 годах, и «Христа» Пьетро Каваллини ([илл.](#)

[5.18](#)) с фрески «Страшный Суд» в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере в Риме, исполненной в 1290-е годы. По сравнению с портретом Джотто у Чимабуэ Иисус более человечен, не столь грозен, а Его фигура, облаченная в светлые одежды, заключена в синюю мандорлу. У Пьетро Каваллини же прекрасный лик Иисуса напряжен и сосредоточен.

#### 5.4.2. «Мадонна с Младенцем»

**Анализируемые произведения.** В настоящем разделе обсуждаются три произведения Джотто на этот сюжет.

Картина «Мадонна на троне» («Мадонна с Младенцем на троне с ангелами и святыми») ([илл. 5.19](#)) выполнена для главного алтаря церкви Всех Святых флорентийского монастыря Онъисанти около 1310 года, а в настоящее время находится в галерее Уффици. Она имеет форму пятиугольника (домика) размером 325×204 см. Авторство картины установлено по рукописному документу начала XV века. Картина реставрирована в 1991 году [28]. По сравнению с картинами на этот сюжет Чимабуэ и «Мадонной Ручеллаи» Дуччо ([илл. 4.2](#)), в окружение Мадонны кроме ангелов введены святые, однако их меньше, чем в «Маэсте» Дуччо ([илл. 4.3](#)). Размеры Мадонны и Младенца значительно больше размеров их окружения, а трон, на котором она сидит, по своему великолепию превосходит все троны, изображенные предшественниками Джотто. Тема поклонения усилена и тем, что у подножия трона два ангела стоят на коленях, держа вазы с цветами, чуть в глубине сцены стоят еще два ангела, причем левый из них держит золотую корону, а правый – золотой сосуд с благовониями, а все фигуры, окружающие Мадонну, смотрят на Младенца снизу вверх.

«Полиптих Бадиа» ([илл.5.20](#)) размером 91×334 см, состоящий из пяти пятиконечных створок (формы домика), создан в 1301-1302 годах как навершие алтаря для флорентийского аббатства Бадиа и подписан автором. В настоящее время он также находится в галерее Уффици [26, 34]. Поясное изображение Мадонны с Младенцем (без всякого окружения и трона) помещено на центральной створке.

В пределле «Триптиха Стефанески» ([илл. 5.15](#)) изображена «Мадонна с Младенцем на троне», окруженная двенадцатью апостолами и двумя ангелами. Пределла состоит из трех компонент, каждая размером 45 × 83 см [36].

**Действующие лица.** На картине ([илл. 5.19](#)) художник изменил позу Мадонны по сравнению с византийским штампом, которым пользовались его предшественники: поворот и наклон ее головы у него почти незаметны. В результате Мадонна смотрит на зрителя почти прямо, а не искоса, как у Чимабуэ и Дуччо. Менее выражена деформация правой стороны ее лица, столь заметная особенно у Дуччо. Бросается в глаза лишь то, что ее левый глаз (и бровь) заметно меньше правого. Линия лба и носа ближе к античным статуям, чем к византийским образцам Чимабуэ и Дуччо. Ее лицо шире, а подбородок



Илл. 5.17. Чимабуэ. Христос Вседержитель.



Илл. 5.18. Пьетро Каваллини. Христос.



Илл. 5.19. Джотто. Мадонна на троне.



Илл. 5.20. Джотто. Полиптих Бадиа.



массивнее, глаза черные и довольно узкие. Это лицо не очень красивой, но волевой женщины, готовой к будущим страданиям. Кисти рук в се еще неестественны, но не столь уродливы, как у Чимабуэ и Дуччо. Фигура Мадонны, плотная, исполненная спокойствия и силы, совершенно непохожа на хрупкие фигуры Мадонн Чимабуэ и Дуччо. Она одета в светло розовое, почти белое (а не красное) платье из тонкой материи, ворот и обшлага которого украшены золотой вышивкой, и темную сине-зеленую (того же цвета, что и на картине «Мадонна Ручеллаи» Дуччо, [илл. 4.2](#)) накидку из плотного бархата (а не шелка), край которой вышит золотом. Обилие складок у Чимабуэ и Дуччо заменены здесь лишь небольшим числом очень реалистичных крупных складок и бликов плотной ткани накидки, подчеркивающих объем колен Девы Марии. Минимум отвлекающих деталей лишь усиливает впечатление внутренней силы. Возможно, этот образ пришел из детских воспоминаний художника об итальянских крестьянках. Эта Мадонна готова к любым испытаниям и преодолет их все. Голова Мадонны, как и на картинах предшественников, покрыта накидкой и окружены широким золотым нимбом. Другие портретные изображения Мадонны на [илл. 5.20](#) и [илл. 5.15](#) не похожи друг на друга и на ее изображение на предыдущей картине, менее выразительны, но, в общем, обладают теми же чертами. Здесь она в темно коричневом платье и черной накидке, причем на Полиптихе Бадиа - с непокрытой головой.

На картине [илл. 5.19](#) имеется некоторый диссонанс между небольшой фигурой Младенца (хотя и вполне пропорциональной) и его слишком взрослым, застывшим, не очень приятным широким лицом, окруженным широким золотым нимбом. У него темные, довольно короткие, густые и очень кудрявые волосы. Он одет в чуть более розовую чем платье Мадонны тунику, Его ноги босы. В других сценах Мадонны с Младенцем он более выразителен и похож на маленького ребенка. Здесь Его розовая туника значительно темнее. Его разные изображения совершенно непохожи друг на друга.

Лица ангелов, находящихся у трона Мадонны с Младенцем, более мужественны, чем у Чимабуэ и Дуччо. Это – определенно юноши, однако их нельзя назвать красивыми. Темно коричневые волосы уложены в традиционную прическу и окружены золотыми нимбами. Их фигуры стройны, но на картине [илл. 5.19](#), как у Чимабуэ и Дуччо, значительно меньше фигуры Девы Марии, хотя достаточно массивны. Их крылья, как по форме, так и по цвету ближе всего к крыльям ангелов Чимабуэ. Одежды ангелов существенно отличаются от одежд в произведениях Чимабуэ и Дуччо – здесь ангелы либо в одних шелковых туниках серого цвета, либо в темно зеленых туниках и чуть более светлых плащах с золотой каймой, вышитой орнаментом, причем плащи наброшены на оба плеча и застегнуты на пряжку, а не обернуты вокруг тела (как на картинах Чимабуэ и Дуччо). Вазы с букетами, которые держат ангелы, стоящие на коленях, светло коричневого цвета и непрозрачные, представляют собой сферы с высокими узкими горлышками и подставками. Горлышко отделяется от сферы выпуклым ободком. В отличие от вазы Дуччо [илл. 4.18](#), края горлышка и подставки имеют правильную форму овала, но объем вазы не подчеркнут тенями. Каждый букет состоит из белых лилий

(символа чистоты Девы Марии), красных и белых роз (Деву Марию называли «розой без шипов», т.е. безгрешной; красная роза символизирует мученичество, белая - непорочность). Букеты и цветы (в отличие от Дуччо) изображены очень реалистично. Золотая корона с ажурным верхом, которую держит ангел, стоящий в первом ряду справа от Девы Марии, является эмблемой верховной власти, а также мученичества. Золотой сосуд с благовониями, который держит ангел напротив предыдущего, больше, чем у Дуччо ([илл. 4.33](#)), выше и украшен более изящным орнаментом. На [илл. 5.15](#) ангелы такого же размера, как и Мадонна, они одеты в красные туники и плащи, из-под подола которых чуть виднеются острые носки туфель, а их коричневые крылья имеют темные острые концы. Каждый из этих ангелов держит в правой руке черное кадило (сосуд для курения фимиама) на тонких цепях, расходящихся от руки конусом.

Святые уже входили в грандиозную свиту Мадонны и Младенца на картине Дуччо «Маэста» ([илл. 4.3](#)). Джотто изобразил святых в составе более скромной свиты. Они стоят позади ангелов, поэтому видны только их лица – это и библейские персонажи с величественными лицами, заросшими бородой и усами, с длинными, но не седыми (преимущественно коричневыми) волосами, и представители монашества католического времени с широкими тонзурами (но не менее бородатые), и красивые женщины с головами, покрытыми светлыми накидками. Их группа производит значительно меньшее впечатление, чем на картине Дуччо.

В нижней части Триптиха Стефанески ([илл. 5.15](#)) апостолы, все примерно одинакового роста, стройные, с непокрытыми головами, окруженными золотыми нимбами, стоят отдельно друг от друга, образуя свиту Девы Марии и Младенца; их позы величественны – возможно, образцами служили статуи римских сенаторов. Все, кроме трех, имеют бороды. У пяти апостолов волосы рыжего цвета, у трех – черного, остальные седые. Они одеты в разноцветные туники и плащи, двое держат скипетры, украшенные крестами, некоторые – книги в роскошных разноцветных переплетах или свитки.

**Взаимодействие персонажей.** На центральной части [илл. 5.20](#) присутствуют лишь два главных героя без свидетелей. Мадонна искоса смотрит на зрителей, а Младенец отвлекает ее от этого занятия. Она держит Его на левой руке, а правой поддерживает за Его левую руку. Правой же рукой Младенец держится за верх ее платья около шеи. Его вид скорее шаловливый, Он слегка приник к ней, но все ее внимание поглощено зрителями, она как будто разговаривает с ними. Темная фигура Мадонны на золотом фоне контрастирует со светлой фигурой Младенца. На [илл. 5.15](#) свидетелями являются ангелы и апостолы. Мадонна и Младенец расположены в самом центре симметричной композиции. Дева Мария с задумчивым видом сидит на троне лицом к зрителю, чуть наклонив голову вправо. Младенец в профиль к зрителю повернут к ней спиной, Его прямое тело наклонено влево, Он смотрит влево и вниз, опирается на оба ее колена, а она держит Его обеими руками (такая поза Младенца ранее не встречалась). И здесь Младенец словно отвлекает Мадонну от ее не очень радостных мыслей. Ангелы очень формально стоят в пол оборота к трону, никак не выражая своего почтения. Апостолы же

демонстрируют себя, не обращая на трон никакого внимания. Некоторые из них вообще смотрят в противоположную сторону (что также является новым). Одинаковый размер фигур Мадонны и свиты не подчеркивает ее значимость, и она несколько теряется во множестве фигур на темно золотом фоне. Хотя ее черное одеяние и привлекает к ней внимание, но слева от нее у двух апостолов тоже черные плащи, что отвлекает внимание от нее. На картине же [илл. 5.19](#) взаимодействие главных героев и свидетелей более традиционно. Здесь Мадонна, задумавшись, сидит в центре лицом к зрителю, чуть повернутая влево, в очень спокойной и естественной позе. Младенец сидит у нее на левом колене, повернувшись вправо, и благословляет зрителей правой рукой. Его поза статична и неестественна, а взрослое лицо несколько напряжено. Мать и Сын не мешают друг другу, каждый занят своим делом. Все взоры свидетелей (ангелов и святых) устремлены на Младенца. При этом ангелы, как стоящие на коленях, так и стоящие во весь рост, откровенно позируют художнику. Размеры главных героев, их центральное положение, гармония одеяния Младенца с платьем Мадонны и их контраст с ее темной накидкой притягивают внимание к ним, отвлекая его от свидетелей. Темно синяя накидка из тяжелой ткани контрастирует с более светлыми одеждами ангелов из легкой ткани. Фактура тканей накидки, платья и плащей передана очень тонко.

**Трон.** Трон Девы Марии на картине [илл. 5.19](#) очень похож на трон Иисуса на Триптихе Стефанески ([илл. 5.14](#)). Он сделан из цветного мрамора и украшен геометрическими орнаментами. Готическое завершение трона не столь великолепно, как у трона Иисуса. Трон размещен на полу из цветного мрамора. Из основания трона выступает подставка для ног. Ракурс ее изображения (сверху вниз) отличается от ракурса всей картины (прямо перед собой). Цвет пола (желтый) и трона (светло коричневый с зелеными узорами и белыми боковыми стенками и завершением) хорошо гармонирует с золотым фоном картины и контрастирует с одеждами персонажей. Напротив на [илл. 5.15](#) трон Девы Марии не похож ни на один из изображенных Джотто и его предшественниками. Он представляет собой сидение из белого мрамора с темными узорами и лежащей на нем красной подушкой, широкую коричневую подушку для ног и полукруглую зеленую спинку. Это самый скромный трон из всех уже встречавшихся. Возможно, троны Иисуса и Девы Марии на предыдущей картине были придуманы Джотто, а трон на пределле Триптиха Стефанески представляет образец мебели современной ему эпохи.

Тема божественного поклонения усилена художником тем, что передняя пара ангелов на первой из рассмотренных картин стоит перед троном Мадонны на двух коленях.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 4.2.1.

Мадонна Гаддо Гадди ди Цаноби ([илл. 5.11](#)), близкая византийскому стилю, мало похожа на Мадонны Джотто. Ее отличают темные краски и плоскостной характер рисунка. Она удивительным образом сочетает архаичность и силу изображения.

Джотто также исполнил еще несколько вариантов этого сюжета. В его «Мадонне с Младенцем» из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 5.21](#)) размером 85.5×62 см, являющейся центральной частью полиптиха, созданного в 1320-1330 годах и разделенного на части, которые хранятся теперь в разных музеях, можно отметить ее красивое лицо с длинными узкими черными глазами, глубокий фиолетовый цвет ее одежд, украшенных золотыми звездами, цветок в ее левой руке и обнаженного Младенца, лишь ноги которого завернуты в желтую пеленку. Детское тело нарисовано довольно убедительно, но Его руки чрезмерно мощны. На место византийской грусти мадонн Дуччо у Джотто пришла тихая семейная радость, восходящая к мадоннам Чимабуэ.

Картина из частной коллекции ([илл. 5.22](#)), исполненная в 1297 году для капеллы церкви Санта-Мария sopra Минерва в Риме, характерна узкими лицами Мадонны и Младенца, их великолепными нимбами, пристальным взглядом Девы Марии, устремленным на зрителя, глубоким черным цветом ее накидки и сосредоточенным выражением лица Младенца.

Центральная картина полиптиха из пинакотеки в Болонье ([илл. 5.23](#)) размером 91×340 см, созданного в 1330-1335 годах для церкви Санта-Мария дельи Анджели с частичным участием мастерской художника, также представляет сюжет «Мадонна на троне». Мадонну окружают слева направо апостол Петр, архангелы Гавриил и Михаил и апостол Павел. Трон здесь немного скромнее, чем на [илл. 5.19](#). Красивый синий цвет накидки Девы Марии, контрастирующий с золотым фоном, привлекает к ней внимание зрителя.

Наконец, на картине из церкви Сан-Джорджо алла Коста во Флоренции ([илл. 5.24](#)) размером 180×90 см, исполненной в 1295-1300 годах, за спиной Мадонны помещены два ангела. И Мадонна, и Младенец пристально смотрят на зрителя. Картина была обрезана с обеих сторон и снизу во время перестройки церкви в конце XVII века.

Обзор этих произведений показывает, что если в трактовке образа Мадонны Дуччо существенно опирался на византийскую традицию, а в своих высших достижениях - на достижения Чимабуэ, то Джотто был более оригинален и не использовал византийские образцы и достижениями Чимабуэ и Дуччо. Вместе с тем, стремление к монументальности в иконографии этого сюжета, особенно характерное для Дуччо, присуще и Джотто.

#### 5.4.3. Апостол Петр

На створке «Полиптиха Бадиа» ([илл. 5.20](#)), справа от центральной, помещен поясной портрет св. Петра, «первоверховного» апостола, брата Андрея, рыбака из Галилеи. Он и его брат были призваны стать «ловцами человеков» [19]. Хотя трактовки образа Петра у Дуччо и у Джотто близки, здесь Петр несколько моложе, чем у Дуччо, его волосы, окруженные широким золотым нимбом, и борода не такие седые и хорошо ухожены, лицо совершенно спокойно, но не столь полно, - он напоминает римского патриция. Он изображен лицом к зрителю в черном епископском одеянии, современном



Илл. 5.21. Джотто. Мадонна с Младенцем.



Илл. 5.22. Джотто. Мадонна с Младенцем.



Илл. 5.23. Джотто. Полиптих.



Илл. 5.24. Джотто. Мадонна с Младенцем.



художнику (как первый епископ Рима), и в красной мантии с белыми бармами, украшенными черным и белым (внутри черного круга) крестом. Здесь мы впервые встречаемся с перенесением евангельского персонажа в современное художнику время. В правой руке он держит большой золотой ключ (от неба, переданный ему Иисусом), а в левой – красную книгу, украшенную черным орнаментом. Его фигура четко выделяется на золотом фоне.

Другие варианты портрета Петра представлены на правой створке полиптиха Уголино ди Нерио ([илл. 3.3](#)), створке, справа от центральной, полиптиха Дуччо ([илл. 4.14](#)), центральной части оборотной стороны «Триптиха Стефанески» Джотто ([илл. 5.16](#)), сидящим на троне, и крайней левой створке полиптиха Джотто ([илл. 5.23](#)).

Джотто в 1290-е годы создал еще один вариант образа апостола Петра ([илл. 5.25](#)) в Верхней церкви Сан-Франческо ([илл. 5.26](#)) в Ассизи ([илл. 5.27](#)), основанной в 1228 году. В нем Петр заметно моложе, в обычной иудейской одежде и без каких-либо символических атрибутов.

#### 5.4.4. Апостол Иоанн Богослов

На створке «Полиптиха Бадиа» ([илл. 5.20](#)), слева от центральной, помещено поясное изображение св. Иоанна Богослова, апостола Иоанна, сына Заведая и брата Иакова, предполагаемого автора четвертого Евангелия и по традиции считающегося автором Апокалипсиса. Он одним из первых был призван следовать за Христом [19]. Апостол у Джотто больше похож на его образ у Дуччо, чем у Пьетро Каваллини – он скорее невыразителен и женоподобен, чем красив. У него светлые желто-коричневые длинные и волнистые волосы, окруженные золотым нимбом, толстый нос и пухлое лицо без бороды и усов. Его фигура изображена лицом к зрителю с головой, чуть наклоненной влево. Он одет в зеленую тунику и красный плащ, в правой руке держит белое перо, а в левой – черную книгу. Золотой фон контрастирует с его одеянием.

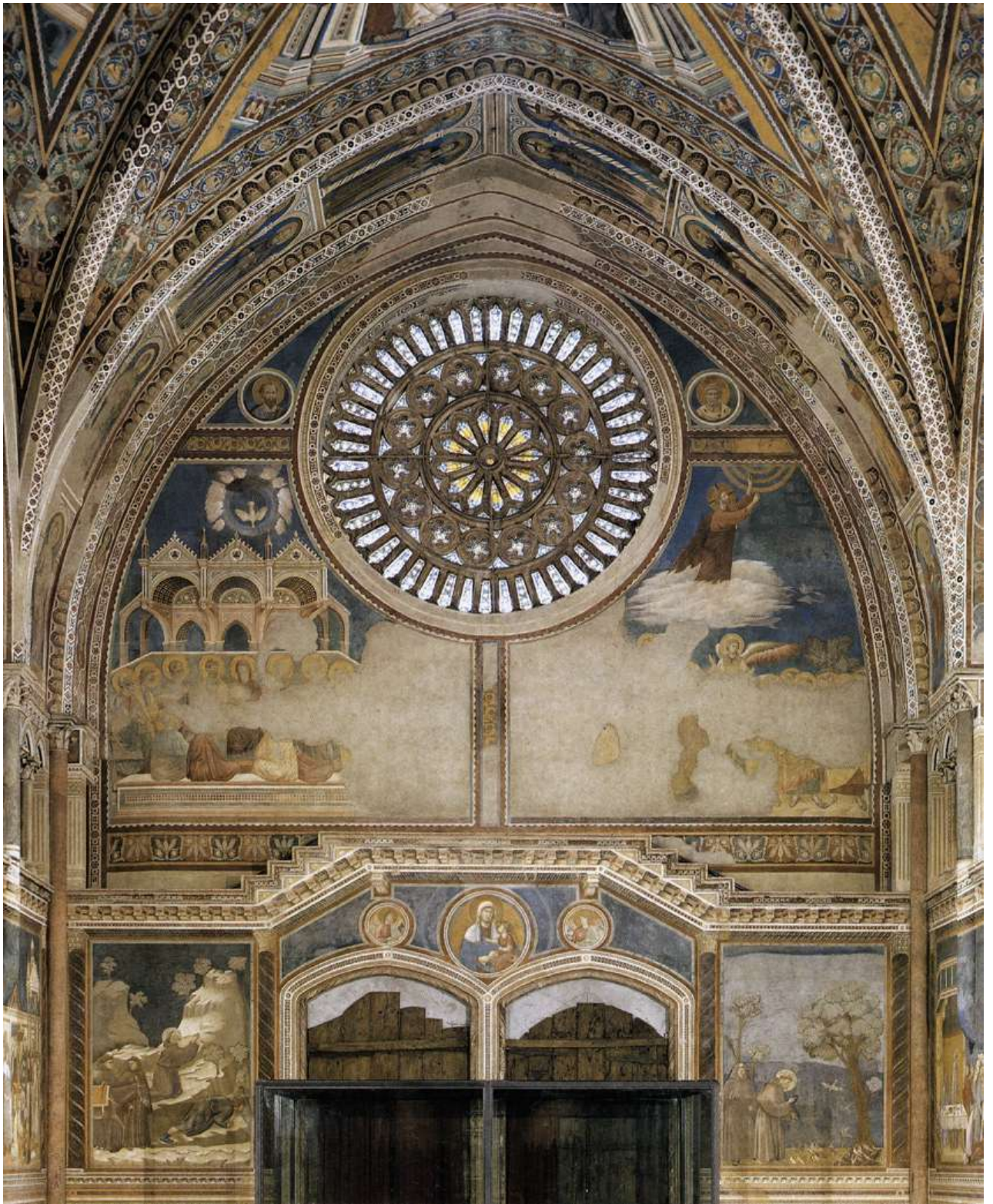
Еще один вариант портрета апостола ([илл. 5.28](#)) размером 81×55 см Джотто создал в 1320-1325 годах. Он хранится в Музее Жакмар-Андре в Шале и является створкой полиптиха, центральная часть которого представлена на [илл. 5.21](#). Здесь Иоанн представлен в пожилом возрасте, с суровым лицом, держащим в руках бандероль и перо.

#### 5.4.5. Св. Николай

На крайней левой створке Полиптиха Бадиа ([илл. 5.20](#)) помещен поясной портрет св. Николая. Как и у Дуччо ([илл. 4.26](#)), он примерно того же возраста, более плотный, его благородное, более узкое и светлое, но менее выразительное лицо обрамляет седая борода. Его фигура повернута несколько влево, а взгляд устремлен чуть вниз. Он одет в золотую (а не красную, как у Дуччо) епископскую мантию, края которой обшиты широкой темно-золотой



Илл. 5.25. Джотто. Св. Петр.



Илл. 5.26. Внутренняя стена фасада верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 5.27. Церковь Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 5.28. Джотто. Иоанн Евангелист.

лентой с черным орнаментом, образующей на груди крест, и высокую епископскую шапку (как на картинах Мастера св. Франциска и Дуччо). Его голова не имеет нимба. В правой руке он держит золотой пасторский посох, узорный верх которого закручен спиралью, а в левой – такую же книгу, как и св. Петр. Его золотое одеяние почти сливается с золотым фоном.

#### 5.4.6. Св. Бенедикт

На крайней правой створке Полиптиха Бадиа ([илл. 5.20](#)) помещен поясной портрет св. Бенедикта (ок. 480-547), христианского святого, основателя старейшего на Западе монашеского ордена, названного его именем [19]. Святой, пожилой, с узким лицом, довольно высоким лбом с залысинами, бородой с проседью и такими же волосами, окруженными золотым нимбом, довольно худой, повернут слегка вправо. Его взгляд также устремлен несколько вниз. Он одет в черную монашескую рясу с капюшоном, накинутым на голову, без нимба. Его руки не совсем естественно сложены на животе. Это самая темная из всех фигур полиптиха, резко выделяющаяся на золотом фоне.

### 5.5. Евангельские истории

Джотто изобразил основные сюжеты евангельских историй в трех циклах фресок - в капелле Скровеньи<sup>(12)</sup> близ Падуи, в церкви Санта Кроче (в капелле Перуцци) во Флоренции, и в церкви Сан-Франческо Ассизи. Из-за большого их числа они сгруппированы в соответствии с традиционной периодизацией. Большая часть этих сюжетов встретилась в этой главе впервые. Те сюжеты, которые уже встречались в предыдущих главах, соответствуют этой периодизации следующим образом: «Благовещение» относится к периоду до рождения Иисуса; «Рождение Христа» и «Представление Господа в храме» – к детству Иисуса; «Искушения», «Беседа с самарянкой» и «Исцеление слепого» – к общественному служению Иисуса; «Допрос у Анны», «Отречение Петра», «Увенчание терновым венцом» и «Распятие» – к Страстям Христа; «Жены-мироносицы у гроба Господня» – к периоду после Распятия.

#### 5.5.1. До рождения Иисуса

В этом разделе собраны фрески на сюжеты, относящиеся к истории Иоакима и Анны, родителей Девы Марии, и Захарии и Елизаветы, родителей Иоанна Крестителя. Все эти сюжеты встретились в этой главе впервые.

##### 5.5.1.1. «Возвращение Иоакима к пастухам»

Фреска «Возвращение Иоакима к пастухам» ([илл. 5.29](#)) размером 200×185 см, исполнена в 1304-1306 годах в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) [37].

**Литературная программа.** История родителей Девы Марии рассказана в «Золотой легенде» (XIII в.), которая заимствовала ее из апокрифической



Илл. 5.29. Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам.



Илл. 5.30. Внутренний вид капеллы Скровеньи.



новозаветной литературы. Иоаким, человек богатый, и Анна, его жена, после двадцати лет совместной жизни оставались бездетны. Когда Иоаким пришел как-то в праздничный день в Иерусалимский храм, чтобы принести жертву, первосвященник отказался принять ее, потому что Иоаким был бездетным. «И столь горько стало Иоакиму, и не пошел он к жене своей». Вместо этого он отправился в пустыню и остался там со своими пастухами [19]. На фреске грустный Иоаким, опустив голову, подходит к двум пастухам. К нему подбегает собака, а из загона выходят овцы. Действие происходит в скалистой местности, поросшей редкими деревьями.

**Действующие лица.** Иоаким, высокий стройный старик, с благородными чертами лица, непокрытой головой, довольно короткими седыми курчавыми волосами, бородой и усами, золотым нимбом вокруг головы, одет в белую тунику и розовый довольно плотный плащ с золотой каймой.

Пастухи, высокие и стройные, крепкие, молодые, с безбородыми, не очень милыми лицами, темно-коричневыми довольно длинными волосами, без шапок, одеты в короткие розовые туники (длиннее, чем у пастухов Пьетро Каваллини на [илл. 3.10](#)) из более простой материи и обуты в короткие светлые сапоги (как и у Пьетро Каваллини). На одном из них плащ того же цвета, что и туника. Тот, который стоит ближе к зрителям, держит в левой руке темно-коричневую глиняную курительную трубку. Второй держит в правой руке длинную палку, почти такую же, как и слепой у Дуччо ([илл. 4.23](#)), но без развилки на конце. Пастухи у Джотто более реалистичны, чем у Пьетро Каваллини.

**Взаимодействие персонажей.** В картине использована та же схема взаимодействия героев, что и в сцене с женами-мироносицами у Дуччо (два героя с отсутствием свидетелей, где один из героев заменен группой, [илл. 4.33](#)). Иоаким слева медленно идет к пастухам, а они стоят перед ним. Поза и лицо Иоакима выражают печаль и смущение: он наклонил голову вперед, его лицо задумчиво, руки поддерживают полы плаща на животе. В позах пастухов тоже чувствуется некоторая растерянность – видимо он нечасто навещал их. Тот из них, что ближе к зрителям, смотрит на Иоакима, как бы желая узнать, что ему нужно. Другой же повернул голову к зрителям, словно ожидая, что они ему посоветуют.

**Животные.** Белая собака с очень короткой гладкой шерстью находится между ними и смотрит на Иоакима, задрал к нему голову и пытается подняться на задние лапы. По сравнению с собакой у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)) она нарисована крайне неумело. То же можно сказать и о светло-коричневых овцах: их довольно много, но их размеры непропорционально меньше размеров людей (даже чуть меньше собаки) и нарисованы еще хуже, чем у Пьетро Каваллини (как бывший пастух, Джотто мог бы сделать это лучше городского жителя Пьетро Каваллини).

**Овечий загон.** За спиной у пастухов находится овечий загон, из которого выходят овцы. Высотой он чуть выше человеческого роста (но очень высокий, по сравнению с овцами). Его крыша в виде четырехугольной пирамиды и боковые стены сделаны из светло-желтой соломы, уложенной аккуратными

рядами (каждый следующий ряд положен на предыдущий, но выше). Внутри боковые стены, видимо, сделаны из прутьев темно коричневого цвета, заплетенных между вертикальными деревянными столбами и поперечными перекладинами того же цвета. По площади загон явно недостаточен для такого количества овец.

**Пейзаж.** Пейзаж представляет собой плоскую серую скалу с высоким отвесным утесом на правом конце и ровную того же цвета площадку перед ней, на которой стоят действующие лица. К правому концу этой скалы прислонена задняя стена овечьего загона. На скале растут редкие непропорционально маленькие деревья (чуть больше, чем у Мастера св. Франциска на илл. 2.20, 2.21 и Пьетро Каваллини на [илл. 3.10](#)). Попытка нарисовать ветви и густую листву привели к тому, что крона кажется состоящей из нескольких шаров, на каждом из которых видны крупные светло зеленые листья, разделенные темно зелеными тенями. Небо заменено синим фоном (слишком темным для дневного освещения).

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме фрески контрастируют светло-серый цвет скал (на фоне которых не выделяются светлые одежды персонажей) и загона (с темно коричневой внутренностью) и синий фон на месте неба (на котором не слишком выделяются зеленые деревья). В композиции асимметрию создают спускающийся левый край скалы и возвышающийся утес на ее правом краю, а также загон и стадо овец, усиливающие группу пастухов в правой половине фрески, в противовес Иоакиму и собаке в ее левой половине.

Тема фрески – неловкость ситуации: богатый Иоаким пришел со своими выдуманнными проблемами к бедным людям явно не его круга; и он, и они не знают, что им делать вместе!

**Начало истории об Иоакиме.** Начало истории об Иоакиме иллюстрируется фреской Джотто ([илл. 5.31](#)) размером 200×185 см из той же капеллы. Иоаким, держащий овцу под мышкой, отмечен золотым нимбом. Рядом с ним стоит первосвященник, изгоняющий его из храма. Читатель может сравнить архитектуру храма на этой фреске и на мозаике Пьетро Каваллини ([илл. 3.12](#)).

#### 5.5.1.2. «Сон Иоакима»

Фреска «Сон Иоакима» ([илл. 5.32](#)) размером 200×185 см также находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) [16].

**Литературная программа.** Ее сюжет является продолжением сюжета фрески ([илл. 5.29](#)). Когда Иоаким был у пастухов, ему явился ангел. Он предсказал ему, что Анна забеременеет и что родившаяся девочка будет матерью Иисуса. Иоакиму надлежало отправиться к Золотым Воротам, где он в качестве знамения должен будет встретить свою жену [19]. На фреске архангел Гавриил, идентифицируемый по его жезлу, увенчанному геральдической лилией, является Иоакиму во сне. Иоаким спит, сидя на земле у входа в овчий загон, справа от него стоят два пастуха, между ними пасутся овцы и лежит



Илл. 5.31. Джотто. Изгнание Иоакима из храма.



Илл. 5.32. Джотто. Сон Иоакима.

охраняющая их собака. С неба спускается архангел Гавриил. Фоном служит местность, похожая на изображенную на фреске ([илл. 5.29](#)).

**Действующие лица.** Иоаким, по сравнению с предыдущей фреской, заметно крупнее, а его нимб имеет желтый цвет.

Напротив сходство между пастухами на двух фресках не слишком значительно. У того, который держит палку на обеих фресках, (здесь он ближе к зрителю) на голове светлая, в цвет туники шляпа с опущенными полями и толстой веревкой, завязанной на два узла, чтобы вешать шляпу за спину (как у пастуха Пьетро Каваллини на [илл. 3.10](#)). Второй пастух одет в темно-коричневый (а не розовый) плащ с капюшоном, накинутым на голову.

Архангел Гавриил, юноша с нежными, но решительными чертами лица, коричневыми тщательно уложенными волосами, окруженными золотым нимбом (таким же светлым, как у Иоакима), с неправдоподобно короткой нижней частью туловища и размытыми изображениями ног (очень быстро летит) по сравнению с головой и руками (поза в полете оказалась слишком трудной), одет в розовую тунику (светлее одежд Иоакима и пастухов) из очень тонкой материи с золотой вышивкой. Его коричневые крылья птицы с выписанными перьями, подняты. Жезл с геральдической лилией, который он держит в левой руке, имеет темно малиновый цвет. Никакого сходства с архангелом Гавриилом у Джотто ([илл. 4.18](#)) и с парадными изображениями ангелов на религиозных портретах, рассмотренных в предыдущем параграфе, нет. У Джотто архангел менее значителен, чем у Джотто.

**Взаимодействие персонажей.** На картине использована та же схема взаимодействия двух героев и свидетелей, что и на фреске Мастера св. Франциска ([илл. 2.23](#)). Взаимодействие происходит в двух мирах – реальном и мире сна Иоакима. Оба героя находятся в мире сна, но свидетелей там нет. Иоаким спит, сидя на земле в правой стороне фрески и положив голову на правую руку, лежащую на поднятом правом колене (достаточно сложная поза). Летящий к нему сверху вниз (вверх ногами и вниз головой) архангел находится в левом верхнем углу. Он расположен в профиль к зрителю, смотрит на Иоакима и протягивает к нему правую руку, положив жезл себе на левое плечо. В реальном же мире, кроме спящего Иоакима, на левом краю фрески находятся два стоящих пастуха. Тот, который с палкой, опирается на нее всем телом. Оба пристально смотрят на вершину утеса, на которой нет ничего интересного. Архангел находится над ними, но они его не видят (он в мире сна).

**Животные.** Лежащая собака, несколько темнее изображенной на предыдущей фреске, более похожа на сторожевую (но все же уступает по реалистичности собаке у Пьетро Каваллини на [илл. 3.10](#)). Овец на фреске всего две – одна лежит, другая объедает небольшое растение. Здесь же имеются пасущийся козел (очень плохо нарисованный) и лежащая коза (чуть получше). По-прежнему уровень изображения животных даже у Пьетро Каваллини выше, чем у Джотто. Все животные расположены между пастухами и Иоакимом (ближе к пастухам).

**Овечий загон.** Овечий загон, около которого спит Иоаким, повернувшись к нему спиной, почти такой же, но его внутренность – просто темно-коричневый (почти черный) проем.

**Пейзаж.** Пейзаж одновременно и напоминает предыдущий, и отличается от него. Плоская скала значительно уже, между ней и высоким утесом находится долина с почти отвесными склонами. На склонах долины растут редкие растения пустыни, напоминающие кактусы. В этой долине и рядом с ней и пасется стадо. Деревьев, которые раньше росли на плоской скале, здесь отсутствуют. Лишь на высоком утесе, там, где оно было и на предыдущей фреске, растет дерево, но с узкой и довольно высокой (а не широкой и низкой) кроной. Либо художнику было неинтересно рисовать один и тот же пейзаж дважды, либо он считал, что расположенные рядом фрески будут выглядеть слишком однообразно.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма почти совпадает с предыдущей. Композиция же построена по принципу двух вертикальных линий по краям: справа это спящий Иоаким, над ним загон, а над ним – утес; слева это стоящие пастухи и стадо, а над ними архангел.

#### 5.5.1.3. «Благовещение св. Анне»

Фреска «Благовещение св. Анне» ([илл. 5.33](#)) размером 200×185 см также находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) [16].

**Литературная программа.** Ее сюжет является продолжением сюжетов предыдущих фресок. С аналогичным предыдущему известием ангел затем явился и к жене Иоакима Анне [19]. На фреске Анна стоит на коленях в молитвенной позе в комнате своего дома (у которого отсутствует передняя стена, чтобы был виден интерьер), ангел протиснулся по пояс с улицы в комнату через окно почти у самого потолка, лицом к которому стоит Анна, и сообщает ей благую весть. За стеной комнаты, на открытой веранде под балконом сидит служанка и занимается прядением.

**Действующие лица.** Анна, не очень пожилая женщина (особенно в сравнении с Иоакимом), с не слишком красивым, чуть полноватым лицом, правильными чертами, головой, покрытой тонкой, белой, почти прозрачной накидкой и окруженной золотым нимбом, без намека на полноту в ее крупной фигуре, одета в длинное, широкое, светло коричневое платье из плотной блестящей материи, ворот и рукава которого украшены желтыми кружевами.

Ангел виден только по пояс. Он очень некрасив в этом ракурсе, его волосы и крылья светлее, чем у архангела на предыдущей фреске, он одет в нежно-голубую тунику и красный плащ.

Служанка, некрасивая девушка, значительно меньше Анны, одета в длинное светло желтое платье с темным узким поясом и широкой юбкой; на голове у нее такого же цвета накидка, а в обеих руках она держит по веретену с белыми нитками.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей подчиняется новой схеме – два героя (ангел и Анна) и индифферентный персонаж



Илл. 5.33. Джотто. Благовещение св. Анне.

(служанка). Анна в центре фрески с восторженно благодарным выражением лица стоит в профиль на коленях в молитвенной позе, сложив руки перед собой, и смотрит на ангела, высунувшегося из окна на правой стене комнаты. Ангел смотрит сверху на пол (а не на Анну, которая находится дальше от этой стены). Правую руку он протягивает к Анне. Однако эта рука нарисована столь неудачно, что ее положение больше подошло бы левой руке. Поза ангела оказалась слишком трудной для художника. Служанка не принимает никакого участия в действиях героев; она даже не видит их, поскольку находится вне комнаты, за стеной. Она занимается своим, не относящимся к сюжету фрески, делом – прядением. Здесь мы впервые встречаемся с индифферентным персонажем; введение таких персонажей в действие повышает реалистичность изображенного – в мире, кроме главных героев и свидетелей, существуют и другие люди.

**Дом.** Фоном для этой сцены служит дом (без передней стены), сочетающий черты античной архитектуры и иудейской тематики (что встречается впервые). Он достаточно высокий, чтобы Анна и служанка могли встать в нем во весь рост, но слишком тесный для проживания. Светлая черепичная крыша дома украшена четырьмя фронтонами (с каждой стороны). Левая боковая стена дома и находящийся над ней фронтон покрашены в зеленый цвет. Этот фронтон не имеет никаких украшений. Передний фронтон и грани боковых стен покрашены в серый цвет. Эти грани стен украшены листовным орнаментом, а фронтон – рельефом, состоящим из поясного портрета Бога-отца в мандорле (миндалевидного обрамления, заключающего в себе фигуру) в виде раковины и двух ангелов, поддерживающих мандорлу. Фриз дома украшен цветочным орнаментом. К левой стене дома пристроена открытая веранда (на которой сидит служанка), состоящая из двух тонких белых колонн; крышей веранды служит балкон с белой балюстрадой. Потолок веранды украшен клеточным орнаментом и покрашен в зеленый цвет. С веранды в комнату ведет зеленая дверь с полукруглым верхом (как на картинах Дуччо) и с переплетом в виде креста. На балкон снизу ведет лестница, расположенная позади служанки, с перилами и подпорками коричневого цвета. По форме (но не по размеру) этот дом изображен достаточно реалистично. Вокруг дома нет никакого пейзажа (только синий фон).

**Интерьер.** Стены и потолок комнаты, где находятся главные герои, имеют тот же цвет и устройство, как наружные стены дома и потолок веранды. Окно с полукруглым верхом на правой стене, через которое в комнату заглядывает ангел, больше похоже на тюремное – оно довольно маленькое и расположено очень высоко над полом. Под ним на стене висят различные принадлежности для ткачества, нарисованные со знанием дела. К задней стене прибита зеленая полочка, на которой лежат такие же принадлежности. Под потолком расположен золоченый металлический карниз, на котором на кольцах висит светло желтая занавеска (она повешена по сторонам прямого угла и не совсем ясно, на чем держится ее левая половина). На полу размещены некоторые образцы мебели: коричневый сундук у правой стены, деревянная светло коричневая скамейка рядом с Анной и позади нее деревянная кровать, на



которой сложена полосатая постель (занавеска предназначена для того, чтобы закрывать эту кровать). Комната производит впечатление нежилой: ее пол заставлен мебелью так, что Анна еле поместилась, чтобы встать на колени, стены почти голые, а освещение идет непонятно откуда (ангел закрыл собой единственной маленькое окно, но в комнате все равно светло).

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме фрески преобладают зеленые цвета стен, коричневые цвета мебели и платья Анны, серые цвета переднего фронтона, кремовые цвета занавески и платья служанки. Все это обрамляет синий фон. Фреска имеет диагональную композицию: справа высоко находится небольшой ангел, ниже в центре - довольно высокая фигура Анны (но стоящая на коленях), а еще ниже и слева – небольшая сидящая фигура служанки. Эта диагональ подчеркнута высоким домом справа и более низким балконом слева.

Фреска затрагивает тему смирения пожилой женщины перед своей судьбой и ее искреннее упование на помощь Бога.

#### 5.5.1.4. «Встреча Иоакима и Анны»

Фреска «Встреча Иоакима и Анны» ([илл. 5.34](#)) также находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)). Она имеет размер 200×185 см [18].

**Литературная программа.** Сюжет является продолжением сюжетов предыдущих фресок. Супруги встретились в указанном месте, радостно обнялись, и с того момента Анна носила в себе ребенка. Что Анна зачала, подобно самой Деве Марии, «без пятна» позора, - провозглашалось Церковью в доктрине непорочного зачатия. До появления этой темы в искусстве объятие Иоакима и Анны использовалось вместо того, чтобы символически изображать ее зачатие. Согласно францисканцам, именно их поцелуй вызвал зачатие Анны, и таким образом это был первый спасительный акт Бога. Золотые ворота сравнивались с «вратами затворенными», которые были символом девственности Марии [19]. На фреске супружеская пара изображена стоящей за городскими воротами и обнимающейся. Арка ворот украшена золотом. За Анной стоят сопровождающие ее женщины и служанки, за Иоакимом – пастух.

**Действующие лица.** У Иоакима, по сравнению с предыдущими фресками, черты лица чуть более суровы, на золотом нимбе вокруг головы выписаны лучи, его туника имеет темно серый цвет, а плащ более темный (почти красный).

У Анны также лучистый нимб, ростом она чуть ниже Иоакима, одета в коричневое платье с золотой вышивкой (как и на плаще Иоакима).

Пастух в коричневой тунике с капюшоном из блестящей материи, накинутым на голову, держит в левой руке палку, положив ее на плечо, а в правой – плетеную из соломы довольно большую корзину.

Замечательны молодые женщины, стоящие за Анной. Ближняя к ней (персонифицированное Горе), темноволосая и в черном плаще, закрывающем голову, рядом с ней (персонифицированная Радость) – светловолосая, с косами, уложенными вокруг непокрытой головы, в белом платье с высоко



Илл. 5.34. Джотто. Встреча Иоакима и Анны.

расположенным тонким поясом, двумя юбками (одна видна из-под другой), с коричневым покрывалом с белой подкладкой и серым узором, которое висит у нее на руках. За ними стоят еще три женщины в разноцветных платьях и плащах (красном, как у Анны, зеленом и розовом с голубым). У двоих на головах небольшие серые шапочки.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие двух героев соответствует схеме с двумя группами свидетелей (уже встречавшейся у Мастера св. Франциска и Пьетро Каваллини). Иоаким (слева) и Анна (справа) в левой стороне фрески приникли друг к другу, обнимаются и целуются. Иоаким обнял ее за плечи, а она с большой нежностью держит его голову обеими руками. Левее Иоакима стоит пастух (его свидетель) и пристально смотрит на них. В центре стоят две женщины - Горе (слева) и Радость (справа). Горе отвернулось от героев и с головой укуталось в плащ так, что видна только половина ее почти плачущего лица. Радость же с нескрываемым восхищением смотрит на них, как будто она была не уверена в их примирении. Почти такое же выражение (но, несколько смущенное от столь бурных проявлений чувств) и на лицах трех женщин, стоящих справа от центральной группы и пристально смотрящих на героев (женщины – свидетели Анны). Та, что в красном платье, руками поддерживает свой плащ; та, что в зеленом, положила левую руку ей на плечо, правой показывает ей на героев и склонила к ней голову так, как будто что-то говорит ей на ухо.

**Архитектурные сооружения.** Действие происходит на фоне городских ворот с полукруглым верхом, по обеим сторонам которых находятся крепостные башни; над ними расположена зубчатая стена, а внутри – серый портик. Арка ворот украшена золотым и синим орнаментом. Серые башни, вверху гладкие, а внизу украшенные имитацией кирпичной кладки, имеют наверху смотровые площадки с плоскими крышами, ниже - щелевидные бойницы. Прямоугольные в основании башни этой крепости совсем не похожи на крепостные башни у Дуччо ([илл. 4.22](#)). Пропорции строений, как всегда, удручают: ворота соответствуют размеру вышедших из них женщин, но все остальное выглядит игрушечным. Почти вся группа (кроме пастуха) стоит на мраморном мостике, выходящем из ворот (он крупнее, чем у Дуччо на [илл. 4.22](#)). Его перила украшены золотым кантом. Сам мостик имеет две арки (под которыми, видимо, должен быть ров, но его не видно). Вокруг крепости нет никакого пейзажа, если не считать коричневого скалистого основания правой башни. Темно синий фон создает впечатление ночного неба.

**Цветовая гамма и композиция.** Композиция фрески диагональна: в центре находятся черное Горе и светлая Радость; ниже и левее них – красные фигуры Иоакима и Анны, золотые нимбы которых гармонируют с золотом ворот; выше и правее - женщины (бросается в глаза красный цвет платья одной из них, такой же, как у Анны); с платьем Радости гармонирует светлый мостик; фон картины очень мрачен и тревожен – серые крепостные стены и темно синий фон, на котором почти не выделяется темная фигура пастуха. Тема фрески поразительна – Горе и Радость, стоящие рядом лицом друг к другу, как символ человеческой жизни.

#### 5.5.1.5. «Благовестие Захарии»

Фреска «Благовестие Захарии» ([илл. 5.35](#)) размером 280×450 см, имеющая форму полукруга, создана в 1320 году в церкви Санта Кроче ([илл. 5.36](#)), в капелле Перуцци ([илл. 5.37](#)) во Флоренции [31].

**Литературная программа.** Только в Евангелии от Луки называются имена родителей Иоанна Предтечи и Крестителя Христа и рассказывается история его рождения: «Во времена Ирода, царя Иудеи, был священник по имени Захария (он входил в «смену» Авия). У него была жена, тоже из рода Аарона, ее звали Елизавета. Оба они были праведниками в глазах Божиих, строго соблюдая все заповеди и повеления Господни. Но у них не было детей: Елизавета была бесплодной и оба были в преклонных годах. И вот однажды, когда Захария совершал богослужение (подошла очередь служить священникам его смены), ему выпало по жребию, как принято было среди священников, воскурить благовония на жертвеннике. Он вошел в Храм Господень, а весь народ в то время, как воскурялись благовония, стоял снаружи и молился. И вдруг явился ему ангел Божий – он стоял по правую руку от жертвенника, на котором воскурялись благовония. Увидев его, Захария растерялся, и его охватил страх. Но ангел сказал ему: - Не бойся, Захария: твоя молитва услышана. Жена твоя Елизавета родит тебе сына, и ты назовешь его Иоанном. Он даст тебе великую радость, и многие будут радоваться его рождению. Ибо он будет велик в глазах Господа, не будет пить ни вина, ни пива и Дух Святой будет пребывать с ним с самого его рождения. Многих из народа Израиля вернет он Господу, их Богу. Он будет идти впереди Господа, духом и силой подобный Илье, он обратит сердца отцов и детей друг к другу, он вернет непокорных на путь праведности, он приготовит народ к приходу Господа. – А как я узнаю, что это правда? – спросил Захария ангела. – Ведь я старик, и жена моя уже немолода. – Я Гавриил, я стою перед Богом, - ответил ему ангел. – Он послал меня говорить с тобою и возвестить тебе эту радостную весть. То, что я тебе сказал, исполнится в свое время. Но так как ты не поверил моим словам, ты лишишься речи и будешь молчать до тех пор, пока все это не исполнится. Тем временем народ ждал Захарию и недоумевал, почему он задерживается в Храме. Захария вышел, но говорить не мог. Они поняли, что в Храме ему было видение. Он подавал им знаки руками, оставаясь немым и глухим». На фреске Захария стоит перед жертвенником, держа кадило. По другую сторону жертвенника стоит архангел Гавриил. По разные стороны храма стоят священники и народ. Справа от храма на заднем плане возвышается строение с балконом.

**Действующие лица.** Захария, высокий и стройный старик с величественной осанкой, длинными седыми волосами и бородой, светлым нимбом вокруг головы, одет в красный плащ священника. Фреска плохо сохранилась, поэтому трудно что-либо сказать о его лице. В левой руке он держит кадило (как у ангелов на пределле «Триптиха Стефанески», [илл. 5.15](#)).

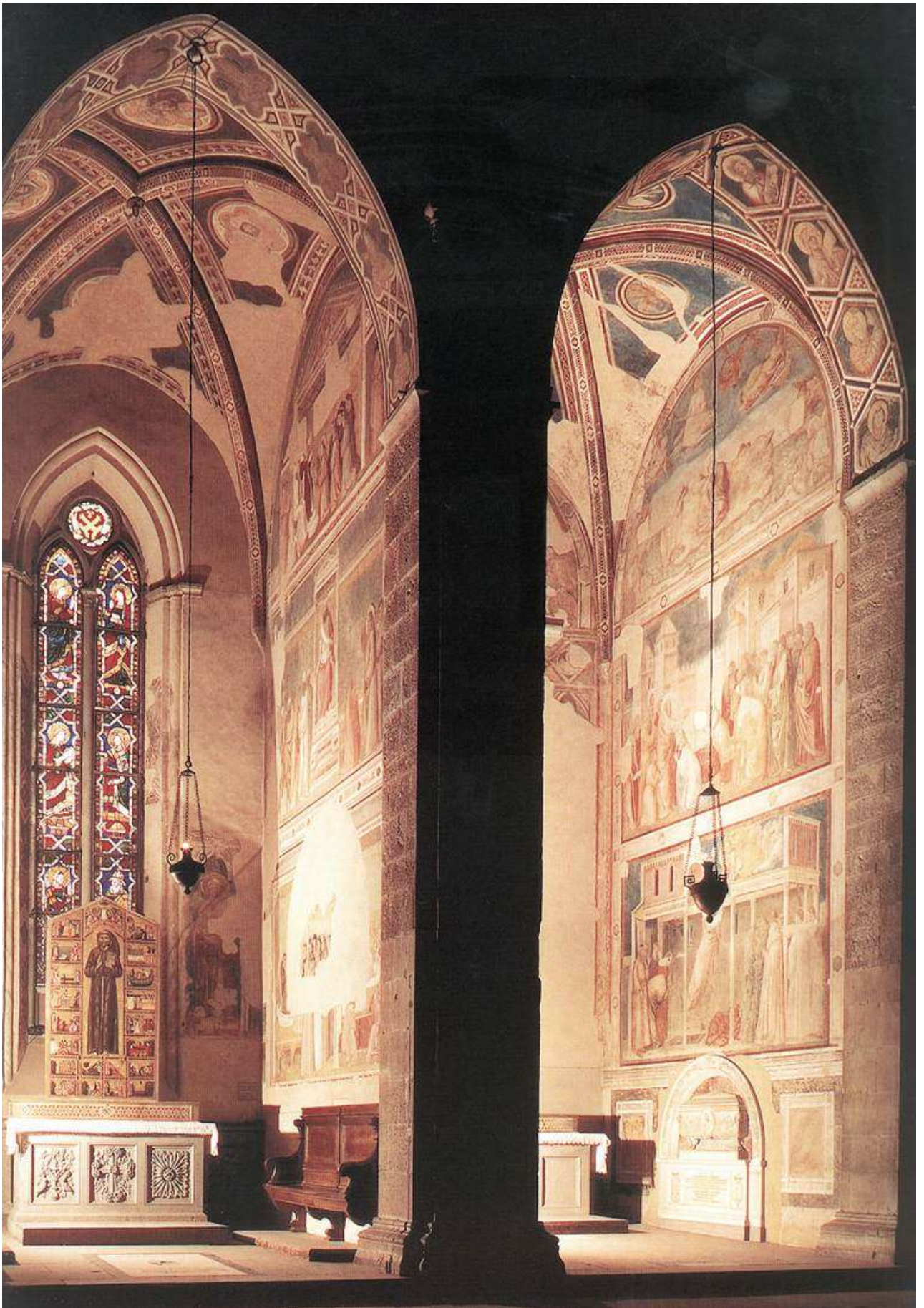
У архангела Гавриила, по сравнению предыдущими фресками, более массивная и высокая фигура, золотые (а не коричневые) волосы, завитые и



Илл. 5.35. Джотто. Благовестие Захарии.



Илл. 5.36. Интерьер церкви Санта-Кроче во Флоренции.



Илл. 5.37. Капеллы Перуцци и Барди в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

тщательно уложенные, лицо значительно взрослее, крылья имеют зеленоватый оттенок, более темный к концам. Он одет в желтую тунику и красный плащ, обернутый через плечо (как у ангелов Пьетро Каваллини и Дуччо).

Иудейские священники, высокие старцы с длинными седыми волосами, одни бородатые, другие безбородые, одеты в свободные длинные плащи желтого и светло зеленого цвета. В руках они держат ритуальные предметы.

Народ представляют две женщины среднего возраста, светловолосые, довольно милостивые, с очень стройными и изящными фигурами. Одна из них одета в длинное широкое темно красное платье и зеленую накидку, а другая – в желтую накидку (закрывающую платье). Накидки покрывают их головы.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие двух героев соответствует схеме с двумя группами свидетелей (как и на предыдущей фреске). Захария стоит по левую сторону от жертвенника, положив на него правую руку, левой размахивая кадиллом и несколько отпрянув назад (в страхе), а архангел стоит по правую сторону. Они пристально смотрят друг на друга. В позе архангела чувствуется движение (и небольшой наклон) вперед (он еще не закончил идти, хотя находится уже почти вплотную к жертвеннику). Правой рукой он благословляет Захарию, а левой, завернутой в плащ, упирается в жертвенник. Свидетели делятся на две группы - священников и народ. Священники находятся слева от главных героев, а народ – справа. Священники пристально смотрят на Храм, ожидая выхода из него Захарии. Народ же занят своими разговорами и не обращает внимания на происходящее.

**Архитектурные сооружения.** Храм, как и у Пьетро Каваллини ([илл. 3.12](#)), представляет собой беседку, стоящую на невысокой подставке, с четырьмя высокими, тонкими, белыми колоннами коринфского ордера, которые поддерживают роскошную белую крышу в итальянском готическом стиле, с четырьмя фронтонами. Передний фронтон украшен розеткой в круге и решетчатым орнаментом. Колонны как бы пронзают крышу и продолжаются выше ее, заканчиваясь высокими конусами (наподобие турецких минаретов). Беседка открыта со всех сторон, но предполагается, что никто из свидетелей не видит, что происходит внутри нее. Внутри беседки стоит довольно высокий светло желтый жертвенник, имеющий форму прямоугольного параллелепипеда. На нем, ближе к архангелу, стоит желтый ларец со святыми дарами, имеющий форму домика с двускатной крышей. Боковые стенки ларца украшены рельефами прямоугольников. Справа от Храма стоит двухэтажный желтый дом (на фоне которого стоят женщины) с односкатной плоской крышей и с портиком из двух тонких колонн, крышей которого является балкон второго этажа со сплошными мраморными перилами. Колонны также имеют коринфский ордер и соединены с домом арками. На обоих этажах дома видно множество узких окон с полукруглым верхом (как у Дуччо). Все это размещено на темно синем фоне, создающем впечатление позднего вечера.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма фрески тщательно уравновешена: красные плащи у обоих главных героев, желтый и зеленый плащи и у священников, и у женщин, желтый цвет и Храма, и дома. Композиция линейна – все персонажи расположены по одной линии.



Напряжение передано асимметрией – Захария отпрянул, архангел надвигается на него, дом находится с правой стороны, где народ, а с левой, где священники, ничего нет.

#### 5.5.1.6. «Посещение Девой Марией Елизаветы»

Фреска «Посещение Девой Марией Елизаветы» ([илл. 5.38](#)) размером 150×140 см находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) [31].

**Литературная программа.** Праздник Посещения Пресвятой Девой Марией Елизаветы впервые стал отмечаться монахами-францисканцами по настоянию св. Бонавентуры в 1263 году. Значение встречи Девы Марии с Елизаветой состоит в том, что в этот момент Елизавете впервые открылась тайна Воплощения Господа [31]. Об этой встрече повествует только Евангелие по Луке. В конце сцены Благовещения ангел говорит Деве Марии: «Вспомни Елизавету, свою родственницу: она, хоть и стара, ждет ребенка и уже на шестом месяце, а ее называли бесплодной. Для Бога нет ничего невозможного. ... Вскоре после этого Мариам поспешно отправилась в город, расположенный в горной Иудее. Она пришла в дом Захарии и поздоровалась с Елизаветой. Когда Елизавета услышала слова приветия, с которыми к ней обратилась Мариам, ребенок зашевелился в ней и Елизавета исполнилась Духом Святым. Она воскликнула громким голосом: - Благословеннейшая из женщин! Господь благословит твое дитя! Кто я такая, что ко мне пришла мать моего Господа? В тот миг, когда твой голос коснулся моего слуха, ребенок во мне запрыгал от радости. Счастлива та, которая поверила, что исполнится сказанное ей Господом». На фреске встреча происходит на открытом воздухе перед домом Захарии, мужа Елизаветы. Мария и Елизавета обнимаются, причем Елизавета слегка наклонилась к Марии. Позади Марии стоят ее спутницы Мария Клопас и Мария Саломея, а позади Елизаветы у входа в дом – ее служанка.

**Действующие лица.** Особой нежностью и красотой отличается лицо Девы Марии (в этом отношении Джотто несомненно превзошел Дуччо, если вспомнить изображение Девы Марии в сцене «Благовещения» на [илл. 4.18](#)). Ее голова не покрыта накидкой и видны светлые волосы, заплетенные в роскошные косы, уложенные вокруг головы, окруженной золотым нимбом. Из пяти женщин на этой фреске Мадонна не самая высокая, а ее беременность, явно не показанная, отмечена лишь просторным и длинным красным одеянием с золотой вышивкой. Женские руки у Джотто, как и у его предшественников, далеко не всегда выглядели естественными.

Елизавета, пожилая, высокая и стройная, со следами былой красоты и страдания на лице, с седеющими волосами, уложенными в незамысловатую прическу, также окруженную золотым нимбом, одета в широкое и длинное желтое платье и такой же плащ.

Мария Клопас, высокая чуть полноватая, красивая девушка, с нежно розовым лицом, небольшими голубыми глазами, носом чуть с горбинкой и светло каштановыми вьющимися аккуратно причесанными волосами, одета в длинное зеленое платье с двойной юбкой и высоко завязанным поясом. На



Илл. 5.38. Джотто. Посещение Девой Марией Елизаветы.

правом плече у нее висит длинное белое полотенце, которое она поддерживает правой рукой. Складки одежды этих трех женщин нарисованы удивительно красиво.

Повитуха Мария Саломея, еще более красивая и нежная, чем Мария Клопас, с голубыми глазами, одета в голубое платье.

Служанка Елизаветы, совсем некрасивая, среднего возраста, с плетеной зеленой сеткой на волосах, одета в синее с белым платье с двойной юбкой и высоко завязанным поясом.

**Взаимодействие персонажей.** Как и на предыдущих фресках, взаимодействие двух главных героев подчиняется схеме с двумя группами свидетелей. Чуть влево от центра фрески обнимаются Дева Мария и Елизавета. Елизавета заметно наклонилась к Мадонне, поэтому смотрит на нее снизу вверх. Мадонна же стоит совершенно прямо. Улыбающаяся Елизавета участливо расспрашивает Мадонну, та же совершенно бесстрашна и как бы останавливает порыв Елизаветы. Столь же бесстрашны и сопровождающие Мадонну девушки (ее свидетели). Мария Клопас смотрит на главных героев, а Мария Саломея – на зрителей (словно пытаюсь понять, что зрители думают обо всем этом?). Больше эмоций проявляет служанка Елизаветы (ее свидетельница), которая откровенно радуется происходящему, опустив обе руки.

**Дом.** От дома Захарии, перед которым происходит эта сцена, видна лишь полуоткрытая входная коричневая деревянная дверь с полукруглым верхом, портик над ней и украшенный цветочным орнаментом фриз. Гладкие стены дома и фриз покрашены в розовый цвет. Портик состоит из двух высоких тонких мраморных колонн коринфского ордера. Пейзаж вокруг дома отсутствует, если не считать гладкой каменной площадки перед домом, на которой происходит действие и правый край которой круто обрывается вниз.

**Цветовая гамма и композиция.** Темно-синий фон вместо неба контрастирует с ярким освещением всего остального. Более яркая одежда главных героев (красная и желтая) выделяет их на фоне более мягких цветов – зеленого, голубого и розового. Дева Мария и ее спутницы заметно выше Елизаветы и ее служанки. Кроме того, асимметрию композиции усиливает то, что группа из четырех женщин слева создает большую массу, чем дом и служанка справа.

Художник коснулся темы человеческого поклонения: Елизавета оказалась первой из многих, кто будет демонстрировать преклонение перед Девой Марией (потом ей будут демонстрировать свое поклонение и ангелы, и святые). Здесь видно, что уже с самого начала Мадонне это было не слишком приятно (потом она, видимо, смирилась с этим).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Джотто в 1310-е годы создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.39](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 5.27](#)). В нем к свите Девы Марии добавлены две очень характерные пожилые женщины. Действие происходит на фоне пейзажа с растущими на голых скалах игрушечными деревьями, а дом Захарии виден почти весь. В отличие от предыдущей фрески подчеркнута радость Девы



Илл. 5.39. Джотто. Посещение Девой Марией Елизаветы.

Марии от встречи с Елизаветой. Отметим некоторые трогательные детали – плющ, вьющийся по стене дома, и вазу с цветами, стоящую на балконе.

#### 5.5.1.7. «Рождение Иоанна Крестителя»

Фреска «Рождение Иоанна Крестителя» ([илл. 5.40](#)) размером 280×450 см, созданная в 1320 году, находится в церкви Санта Кроче ([илл. 5.36](#)), в капелле Перуцци ([илл. 5.37](#)) во Флоренции [31].

**Литературная программа.** Эта история рассказана в Евангелии от Луки: «Елизавете пришло время родить, и она родила сына. Соседи и родственники, услышав о том, какую великую милость явил к ней Господь, поздравляли ее. На восьмой день они пришли сделать обрезание ребенку и хотели назвать его Захарией, по отцу. Но мать возразила: - Нет, он будет зваться Иоанном. – Но в твоём роду нет никого с таким именем! – сказали они и стали знаками спрашивать отца ребенка, как тот хочет его назвать. Захария, попросив дощечку, написал: «Его имя – Иоанн». Все изумились. И в тот же миг к нему вернулась речь, он заговорил и стал прославлять Бога». На фреске справа изображена спальня Елизаветы (без передней стены), на постели лежит Елизавета, за постелью стоят служанка и повитуха, а с другой стороны к ней подходит еще одна женщина (соседка или родственница). Слева находится комната (также без передней стены), где на скамейке сидит Захария и пишет на дощечке имя новорожденного, перед ним стоят соседи и родственники, одна из старых женщин держит на руках новорожденного Иоанна (что значит «Господь милостив»). Эта фреска сохранилась так же плохо, как и «Благовестие Захарии» ([илл. 5.35](#)).

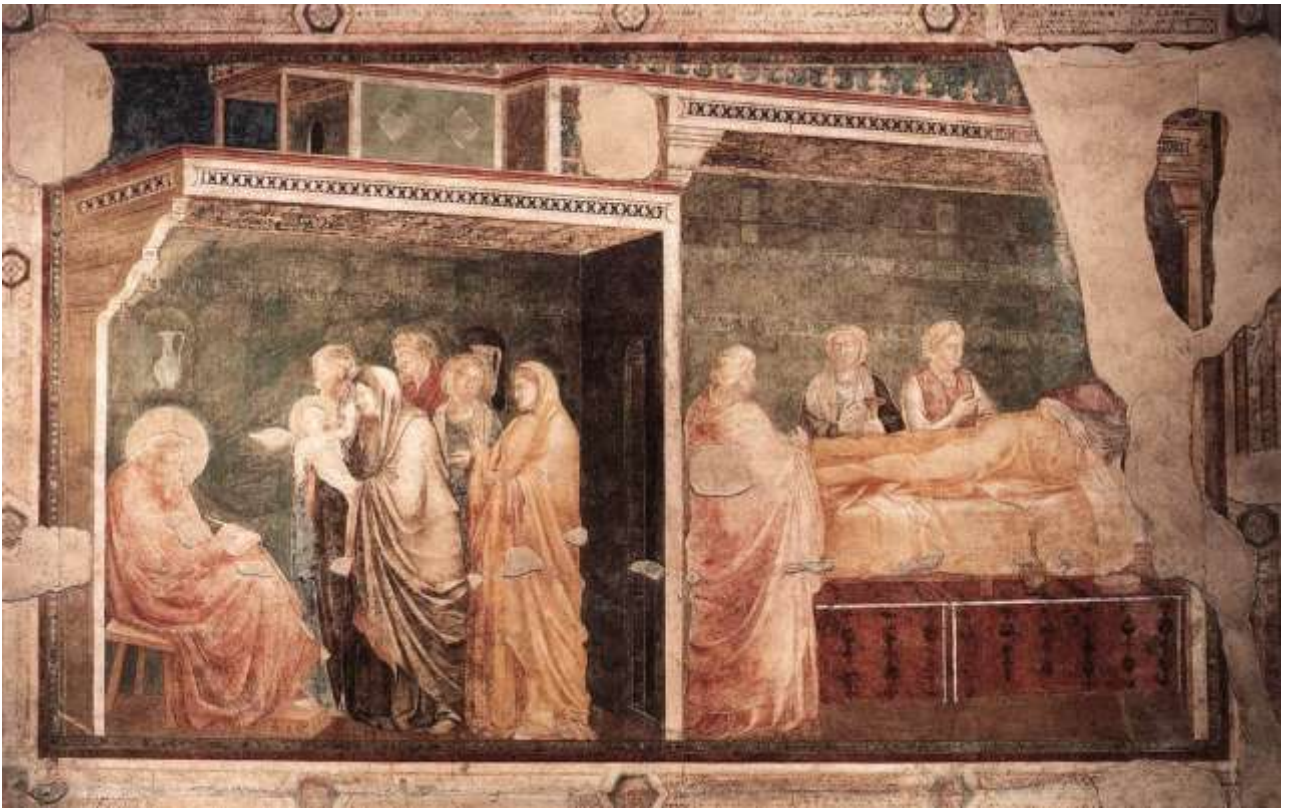
**Действующие лица.** Захария почти ничем не отличается от своего предыдущего изображения; лишь краски на его плаще более выцвели. В руке он держит белое перо и дощечку.

Изображение Елизаветы совсем плохо сохранилось. Так же плохо сохранилось и изображение новорожденного Иоанна Крестителя. Его голова окружена белым нимбом.

Чуть лучше сохранились изображения женщин, окружающих Елизавету. Повитуха и соседка довольно молоды, а служанка старше них. Все они одеты в разноцветные длинные платья, а вокруг их голов повязаны белые платки.

В группе соседей и родственников около Захарии в переднем ряду стоят три женщины, две молодые и одна старая (она держит на руках младенца Иоанна). Они одеты в светлые желтые и зеленые накидки, покрывающие их головы, и такого же цвета платья. Сзади стоят двое мужчин (один из них в ярко красном одеянии) и старая женщина в черной накидке.

**Взаимодействие персонажей.** Здесь введена новая схема взаимодействия трех героев и двух групп свидетелей. Елизавета лежит на кровати в своей комнате и ждет решения Захарии. Захария сидит на табурете в своей комнате и пишет имя новорожденного сына. Третий герой, младенец Иоанн, которого держат на руках перед Захарией, повернул голову к отцу и раскинул руки. Свидетели Елизаветы хлопочут вокруг нее. Свидетели Захарии забрали у



Илл. 5.40. Джотто. Рождение Иоанна Крестителя.

Елизаветы новорожденного сына, принесли его Захарии и ждут, когда он напишет его имя. Многочисленность этой группы подчеркивает живой интерес, который вызывает у присутствующих будущее имя новорожденного.

**Интерьеры.** Действие происходит в интерьерах двух смежных комнат. Комната Елизаветы (справа) довольно высокая, с гладкими стенами и потолком светло зеленого цвета. Из мебели в комнате на полу стоит одна лакированная кровать (такая же, как и в сцене благовещения св. Анне, [илл. 5.33](#)) коричневого цвета, на ней - розовая постель, на которой лежит укрытая такими же простынями Елизавета. Перед постелью на лежанке стоят стакан, ваза с цветами (очень плохо сохранилась) и тарелка. Комната Захарии значительно ниже и теснее. Стены и потолок такие же, как и в предыдущей комнате. Обе комнаты соединены открытой дверью с полукруглым верхом. Захария сидит на светло коричневом табурете с квадратным сиденьем и четырьмя прямыми расходящимися ножками. Над ним (видимо на полке) стоит белый изящный кувшин с высоким горлышком и изогнутой ручкой.

**Дом.** Над комнатой Захарии видна небольшая часть его дома (поскольку передних стен у комнат нет, зритель видит и то, что находится в комнатах, и то, что находится вне их). Если предположить, что это тот же дом, у которого Дева Мария посещала Елизавету, то здесь он светло зеленый (а не розовый), портик находится так высоко, что по отношению к площадке, где происходила та встреча, комнаты должны быть в подвале. Фриз дома украшен сиреневым крестообразным орнаментом (чего нет на предыдущей фреске).

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма фрески – зеленая. Выделяется лишь коричневая кровать Елизаветы. В композиции фрески заметна асимметрия – просторная комната лежащей Елизаветы с малым числом персонажей в ней противопоставлена тесной комнате Захарии, битком набитой посетителями.

### 5.5.2. Детство Иисуса

В этом разделе собраны фрески на сюжеты, относящиеся к периоду от рождения Иисуса до начала Его общественного служения. Два из этих сюжетов, Рождение Христа и Представление Господа в храме, уже встречались у Пьетро Каваллини; остальные встретились в этой главе впервые. Все фрески находятся в капелле Скровеньи в Падуе ([илл. 5.30](#)).

#### 5.5.2.1. «Рождение Христа»

Фреска «Рождение Христа» ([илл. 5.41](#)) размером 200×185 см в определенной степени похожа на одноименную мозаику Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)).

**Сравнение с мозаикой Пьетро Каваллини.** В этой фреске Джотто исключил некоторые детали сложной литературной программы Пьетро Каваллини (гостиницу, поток благовонного масла, Вифлеемскую звезду,



Илл. 5.41. Джотто. Рождение Христа.



собаку), изменил другие (пещера заменена деревянным навесом, мальчик-пастух заменен взрослым) и добавил новые персонажи: повитуху Зеломию (в Протоевангелии Иакова повивальная бабка, которую нашел Иосиф, засвидетельствовала рождение Спасителя: «Родилось спасение Израилю») и еще двух ангелов. Однако главным отличием фрески Джотто от мозаики Пьетро Каваллини является усиление темы поклонения Младенцу, которая выросла из мистицизма Бернарда Клервосского (1090-1153), основателя ордена бернардинцев, одним из важных положений учения которого была любовь к Младенцу Христу [31]. Если у Пьетро Каваллини взоры лишь двух ангелов, вола и осла обращены к Младенцу, третий ангел пытается привлечь к Нему внимание взрослого пастуха, а остальные персонажи и животные не обращают на Него никакого внимания, то у Джотто Дева Мария и повитуха кладут Младенца в ясли, вол и осел внимательно наблюдают за этим, центральный из пяти ангелов на крыше навеса, молитвенно сложив руки, смотрит на Младенца, окружающие его три ангела возносят хвалу Небу, ангел справа обращается к двум пастухам, которые внимательно его слушают, овцы легли перед Младенцем, обратив к Нему головы, и лишь Иосиф сидит к Нему спиной в позе индийского йога, да козел, одна овца и ягненок легли к Нему задом.

**Действующие лица.** Дева Мария, с более мелкими чертами лица и не столь нежная, как в сцене посещения Елизаветы ([илл. 5.38](#)), с вьющимися еще более светлыми (почти серыми) волосами и совсем другой прической, окруженной золотым лучистым нимбом, одета так же, как и в упомянутой сцене, но укрыта синей накидкой. По сравнению с Мадонной у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)) она выглядит заметно более оживленной.

Младенец, нормального для новорожденного размера по сравнению с окружающими взрослыми, с непропорционально большой головой, окруженной золотым нимбом с красным крестом, с короткими светло-рыжими волосами, вполне осмысленным выражением лица, туго по горло завернут в белые пеленки. По сравнению с Младенцем у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)) Он также выглядит более естественным.

Пять ангелов похожи друг на друга. У них женские лица, рыжие, красиво причесанные волосы, окруженные золотыми лучистыми нимбами, поднятые вверх, желтые короткие крылья с оттененными красным маховыми перьями. Они одеты в розовые, желтые и белые туники.

Иосиф, более седой, чем у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)), с волнистыми волосами, окруженными золотым лучистым нимбом, рыжими прожилками в бороде, несколько более широким лицом, более низким лбом, с удивительно тонким, восточным, отрешенным лицом, одет в белую тунику и розовый плащ, обернутый вокруг тела.

Повитуха Зеломия, молодая красивая девушка, одета в розовое платье, а на голове у нее такого же цвета платок.

Два среднего роста стройных пастуха нарисованы спиной к зрителю. У обоих рыжие, не очень длинные волосы, а у правого нежное, почти детское безбородое лицо. Правый одет в короткую зеленоватую тунику, подпоясанную тонкой веревкой, а левый – в такой же длины светло-серый плащ. На ногах у

них светло-зеленые мягкие сапоги чуть выше щиколотки, перевязанные такого же цвета тонкими веревками.

**Взаимодействие персонажей.** Главные герои, Младенец и Мадонна, взаимодействуют в окружении четырех групп свидетелей. Дева Мария лежит на постели, чуть приподнявшись на локте, и двумя руками держит Младенца, которого ей подает повитуха, наклонившись из-за левого края фрески. Обе они нежно склонились над Ним и кладут Его в ясли. Иосиф, как и у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)), выключен из действия. Он сидит на земле лицом к зрителю и спиной ко всем остальным, его поза с правой рукой на поднятом колене и наклоненным влево корпусом, а также выражение лица больше подходят для медитации. Ангелы летают в воздухе над крышей навеса, под которым лежит Мадонна, и выражают радость по поводу рождения Иисуса. Пастухи задрали головы и смотрят на одного из ангелов.

**Животные.** Серый ослик с черной гривой и полосой на спине изображен очень реалистично. Если у Мастера св. Франциска ([илл. 2.21](#)) осел больше походит на крепкого мула, а у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)) напоминает шарж, то у Джотто - это именно такой ослик, на которых ездят крестьяне на Востоке. Столь же реалистично изображен и светло-коричневый вол с белыми изогнутыми рогами. Они стоят в профиль у левого края фрески почти вплотную к Младенцу и внимательно смотрят на Него снизу вверх. Размеры баранов, овец, ягнят и козла близки к естественным, и изображение их более правдоподобно, чем в историях с Иоакимом ([илл. 5.29](#), [5.32](#)). Наиболее реалистичен коричневый козел. Бараны и одна овца лежат на земле, повернувшись головой к Младенцу, но смотрят в разные стороны (а не на Него). Козел же, одна овца и ягненок вообще повернулись в другую сторону. Как и Пьетро Каваллини, Джотто включил это стадо в сцену лишь для идентификации пастухов.

**Навес.** Деревянный коричневый навес, под которым лежит Мадонна, представляет собой почти плоскую двускатную крышу на четырех тонких столбах, от каждого из которых к крыше идет по два деревянных кронштейна. Под навесом положен желтый матрац, на нем – красное одеяло, на котором и лежит Мадонна. Перед постелью стоят деревянные такого же цвета, как и навес, ясли (куда кладут Младенца), настолько высокие, что осел и вол не смогли бы оттуда есть.

**Пейзаж.** Пейзаж представляет собой серую голую скалу, перед которой находится небольшая площадка, где стоят пастухи, лежит стадо, сидит Иосиф, стоят ясли, осел и вол. В скале имеется выемка, образующая неровную плоскую поверхность, на которой и стоит навес. Постель Мадонны положена прямо на эту скальную поверхность. Далее скала возвышается над навесом и на фоне ее летают ангелы. Небо заменяет темно синий фон, почти такой же, как и накидка Мадонны.

**Цветовая гамма и композиция.** Серый фон фрески, на котором не выделяются ни пастухи, ни животные, напротив, оттеняет золотые нимбы, розовый плащ Иосифа и одежды ангелов. Композиция фрески имеет форму креста – в центре синяя накидка Девы Марии, внизу светлый Иосиф, вверху

светлые ангелы, справа серые пастухи, а слева – серый осел, светлое лицо Мадонны, Младенец и повитуха. Во всем царит радость, но расположение цветковых масс уже указывает на крест.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 3.5.1.

Вариант этого сюжета создал Дуччо на картине ([илл. 5.42](#)) размером 43.5×44.5, являющейся частью передней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.4](#)), куда она вставлена в форме триптиха ([илл. 5.43](#)). Этот триптих с оригинальной рамой ныне хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Здесь действие развивается во времени, поэтому Младенец нарисован дважды: сначала голенького Его моют две повитухи в глиняном тазу, а затем запеленатый Он лежит в яслях рядом с Девой Марией под навесом, встроенном в пещеру. Ангелы, по трое с каждой стороны, заглядывают сверху под навес, несколько иной конструкции, чем у Джотто. Над ними ангелы-юноши, по четыре с каждой стороны, славят Бога. Иосиф, слева, нарисован особенно толстым. Овцы и собака рядом с двумя пастухами нарисованы весьма стилизовано, как и вол с ослом. Над навесом горит Вифлеемская звезда. Центр композиции образует фигура Мадонны, чья накидка красивого ярко-синего цвета на фоне ярко-красной постели сразу притягивает к себе внимание. Все остальные персонажи размещены в тесном пространстве и составляют ее симметричное обрамление.

Джотто создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.44](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 5.27](#)). В нем он достиг одной из вершин мистической живописи. От Дуччо он позаимствовал двух повитух на переднем плане, между которыми стоит большой медный таз на подставке, и два изображения Младенца (развитие действия во времени). Но Младенец в обоих случаях уже запеленат (т.е. повитухи уже помыли Его). Второго Младенца Дева Мария держит на руках и с нежностью смотрит на Него. Над горой выше навеса горит Вифлеемская звезда (как у Дуччо, но несколько выше расположенная), а с неба (но не от звезды) на Младенца падает сноп золотых лучей (это впервые). Поразительна роль ангелов в этой сцене. Их верхний ряд, разделенный горой на две половины, с сияющими золотыми нимбами на фоне темно синего ночного неба парит над навесом и славит Бога. Второй ряд парит, также разделенный на две половины, под навесом и не может наглядеться на Младенца. Наиболее многочисленное стадо также устремилось к Младенцу. Здесь присутствует тема Благовестия пастухам. Ощущение святости передано исключительно.

#### 5.5.2.2. «Представление Господа в храме»

Фреска «Представление Господа в храме» ([илл. 5.45](#)) размером 200×185 см в определенной степени похожа на мозаику Пьетро Каваллини «Принесение во храм» ([илл. 3.12](#)) [31].

**Сравнение с мозаикой Пьетро Каваллини.** В этой фреске Джотто исключил все архитектурные сооружения, кроме храма, и добавил новые



Илл. 5.42. Дуччо. Рождение Христа.



Илл. 5.43. Дуччо. Вашингтонский триптих.



Илл. 5.44. Джотто. Рождение Христа.



Илл. 5.45. Джотто. Представление Господа в храме.

персонажи: служанку, стоящую за Иосифом, и ангела, летящего над пророчицей Анной.

**Действующие лица.** Дева Мария, ростом чуть ниже Иосифа и Симеона, в том же красном платье, но в белом плаще, закрывающем голову, здесь несколько проще, чем на предыдущих фресках.

Младенец, недавно родившийся, но уже пухлый и нежный, с очень приятными чертами лица и светлыми короткими волосиками, окруженными золотым нимбом с крестом, одет в розовую рубашечку, подпоясанную красной тесьмой, и длинные белые штанишки, босой (со свободными руками и ногами).

Ангел с красивым, мужественным лицом, небольшими коричневыми с красноватым оттенком раскинутыми крыльями, одет в розовые одежды из тонкой ткани. В левой руке он держит длинный и тонкий, изящный белый жезл.

Немного полноватый и сосредоточенный, Иосиф очень суров. В руках он держит традиционную пару белых голубей, причем голуби сидят на его левой руке, а правой он придерживает их сверху, чтобы они не улетели (что более реалистично, чем у Пьетро Каваллини на [илл. 3.12](#)).

Симеон, менее высокий, чем у Пьетро Каваллини, но не согбенный и более массивный старец с длинными волнистыми (но не курчавыми) и пушистыми седыми волосами, бородой и усами, с менее выразительными глазами и более суровым, но красивым лицом, одет в длинную широкую темно-золотистую тунику и плащ, совершенно белый на спине, но ярко желтый спереди. В руках Симеон держит Младенца.

Пророчица Анна, менее стройная и высокая, но более молодая, чем у Пьетро Каваллини, с красивым, вдохновенным и фанатичным лицом, одета в длинное желтое платье и плащ, закрывающий голову. В левой руке она держит широкую и длинную белую развернутую бандероль с черными письменами.

Служанка, чуть выше Мадонны, не слишком красивая, с непокрытыми светло-коричневыми волосами, заплетенными в косы вокруг головы, одета в длинное красное платье и обернутый вокруг тела розовый плащ.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие героев подчиняется той же схеме, что и у Пьетро Каваллини ([илл. 3.12](#)). Младенец раскинул руки и пытается отстраниться от Симеона. Симеон чуть наклонился вперед и внимательно смотрит на Него. В левой части фрески Мадонна протянула вперед руки, словно боится, что Симеон Его уронит. Стоящие сзади нее Иосиф и служанка пассивно смотрят на них. Справа, позади Симеона пророчествует Анна, подняв правую руку в направлении Младенца. Горизонтально летящий над Анной ангел благословляет Младенца и Симеона.

**Голуби.** Голуби изображены чуть более реалистично, чем у Пьетро Каваллини, но еще достаточно примитивно.

**Храм.** Стоящий в центре Храм несколько проще и уже, чем в сцене Благовестия Захарии ([илл. 5.35](#)) и размещен на некотором расстоянии от края фрески (а не у самого края, как у Пьетро Каваллини на [илл. 3.12](#)). У него тонкая серая каменная подставка (на ней перед жертвенником стоит Симеон). Сама эта подставка лежит на темно коричневой поверхности, на которой стоят все



остальные персонажи (кроме Младенца и ангела). У белого Храма с витыми колоннами, соединенными золочеными арками, крыша имеет форму прямоугольной пирамиды. Жертвенник внутри Храма покрыт золотой плотной тканью с крестообразным и цветочным узором. Ни пейзажа, ни других строений на фреске нет. Небо, как и везде, заменено синим фоном.

**Цветовая гамма и композиция.** Вся фреска выполнена в светлых тонах. Композиция ее линейна и довольно симметрична: левая группа из трех человек уравнивается более массивными фигурами Симеона и Анны; лишь ангел нарушает симметрию.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 3.5.2.

Вариант этого сюжета создал Дуччо на картине [\(илл. 5.46\)](#) размером 42.5×43 см, являющейся частью передней пределлы «Маэсты» [\(илл. 4.4\)](#) и хранящейся ныне в музее Собора в Сиене. Здесь нет ангела и служанки. Однако место действия нарисовано как интерьер реального архитектурного сооружения - храма, перед жертвенником которого оно происходит. Верхняя часть туловища Младенца и здесь обнажена (похоже, что Дуччо нравилось рисовать детское тело). Позы персонажей более динамичны – Младенец вырывается из рук Симеона и тянется к матери, а Симеон, стараясь Его удержать и резко наклонившись вперед, едва Его не роняет. Торжественность момента нарушена.

Джотто также создал еще два варианта этого сюжета. В первом из них из Музея Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне [\(илл. 5.47\)](#) размером 44×43 см, созданном в 1320-1325 годах, присутствуют те же пять персонажей, что и на картине Дуччо [\(илл. 5.46\)](#). Храм, как и на ранее рассмотренной фреске Джотто [\(илл. 5.45\)](#), представлен стилизованным жертвенником. На этот жертвенник локтями опирается Симеон (Джотто исправил недочет Дуччо), чтобы удержать вырывающегося Младенца и не уронить Его. Это самый скромный вариант. Второй вариант [\(илл. 5.48\)](#) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи [\(илл. 5.27\)](#) является самым роскошным. Действие происходит в интерьере готической церкви. Под окном в центре помещены портреты ветхозаветных пророков. Лишь жертвенник говорит о том, что это не христианская церковь. За Девой Марией и Иосифом, а также за Симеоном и Анной стоит по большой свите. Одна из женщин рядом с Симеоном стоит на коленях и тянется руками к Младенцу. Статичность фигур скрадывается великолепием обстановки.

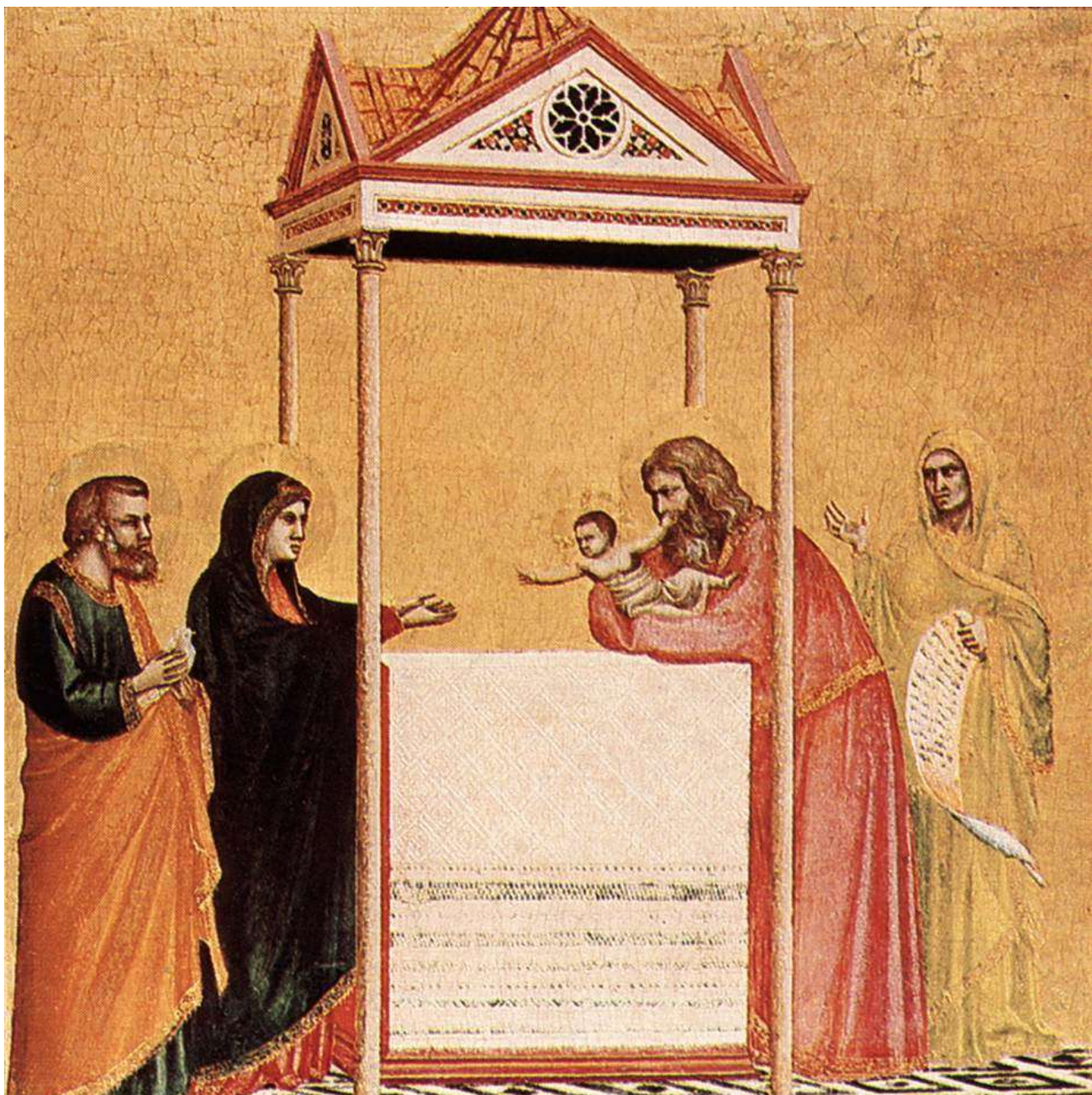
### 5.5.2.3. «Поклонение волхвов»

Фреска «Поклонение волхвов» [\(илл. 5.49\)](#) имеет размеры 200×185 см.

**Литературная программа.** Она представляет историю, которая рассказана в Евангелии по Матфею: «Иисус родился в иудейском городе Вифлееме, при царе Ироде. И вот в Иерусалим явились звездочеты, пришедшие с востока. «Где новорожденный царь евреев? – спрашивали они. – Мы видели, как взошла Его звезда, и пришли воздать Ему почести». – Царь Ирод, услышав об этом, пришел в смятение, а с ним и весь Иерусалим. Собрав всех первосвященников



Илл. 5.46. Дуччо. Представление Господа в храме.



Илл. 5.47. Джотто. Представление Господа в храме.



Илл. 5.48. Джотто. Представление Господа в храме.



Илл. 5.49. Джотто. Поклонение волхвов.

и учителей Закона, он спросил у них, где надлежит родиться Мессии. «В иудейском городе Вифлееме, - ответили они. – Ибо так написано пророком: “И ты, Вифлеем, земля Иуды, не самый малый среди главных городов Иуды, ибо из тебя произойдет вождь, пастырь народа Моего Израиля”». Тогда Ирод, тайно призвав к себе звездочетов, выпытал у них точное время появления звезды и направил их в Вифлеем, сказав им: «Ступайте и все в точности разузнайте о ребенке. А когда найдете Его, дайте мне знать, я тоже приду воздать Ему почести». Выслушав царя, они отправились в путь. И вдруг звезда, восход которой они видели, стала двигаться перед ними, пока не остановилась над тем местом, где был ребенок. Как они радовались, увидев звезду, как ликовали! Войдя в дом, они увидели ребенка и Марию, Его мать, и, встав на колени, склонились перед Ним ниц, а потом, достав сокровища, преподнесли Ему в дар золото, ладан и смирну. Получив во сне повеление не возвращаться к Ироду, они отправились в свои края другой дорогой». Волхвы были священниками Митры – культа, широко распространившегося в Римской империи в эпоху раннего христианства. Иустин Мученик, Епифаний, Тертуллиан и другие древние авторы считали, что волхвы пришли из Аравии; Иоанн Златоуст и Василий Великий – из Персии, а Августин – из Халдеи. В памятниках византийского искусства волхвы предстают прибывшими из одной страны. Число даров побудило древних авторов считать, что такое же число было и дарителей, то есть три волхва. На Востоке так считал уже Ориген (III век), на Западе – папа Лев I Великий (V век). К IX веку утвердились принятые с тех пор имена волхвов – Мельхиор (старший), Бальтазар (средний), Каспар (младший). Символика даров волхвов была разработана Бедой Достопочтенным (ок. 673-735). Согласно ему ладан – признание божественности Христа, золото – знак уважения к Царству Христову, смирна (миро), употреблявшаяся при бальзамировании, - пророчество смерти Христа. Иными словами, ладан – дар Богу, золото – Царю, смирна – Человеку. Эта символика была принята и подтверждена в «Золотой легенде». Что касается звезды, увиденной волхвами, то Игнатий Богоносец, Ориген и Евсевий полагали, что это была особенная, специально созданная для этого случая звезда. Иоанн Златоуст считал ее разумной силой, явившейся в образе звезды [31]. На фреске Мария и Иосиф сидят под тем же навесом, что и в сцене рождения Христа. Мария держит на коленях Младенца. Справа от них стоит ангел с дарами в руках. Перед Младенцем на коленях стоит старший волхв, за ним – два других. Позади волхвов стоят два верблюда, которых держит слуга. Фоном служит примерно тот же пейзаж, что и в сцене рождения Христа. Над крышей навеса видна комета с длинным хвостом.

**Действующие лица.** Дева Мария мало отличается во внешности и одежде от ее изображения на фреске ([илл. 5.41](#)); лишь ее голова покрыта накидкой. То же можно сказать и о Младенце; лишь волосы на Его голове гуще и темнее.

Великолепен ангел, стоящий рядом с Девой Марией, Иосифом и Младенцем, с очень красивым женским лицом, волнистыми, золотистыми, хорошо уложенными волосами, величественной фигурой, размерами не отличающейся от других персонажей на фреске, едва видимыми серыми

крыльями, одетый в длинную белую тунику с широкими рукавами, расшитую золотым узором. В руках он держит золотую дароносицу старшего волхва.

Иосиф выглядит здесь куда более пожилым, чем на предыдущих фресках.

Старший из трех волхвов довольно худ и лыс, у него высокий лоб, длинная седая борода, выразительное лицо. Средний – довольно высок, с уже седеющими длинными волосами и бородой, лицом восточного типа. Младший – очень красивый безбородый юноша, со светло желтыми волосами. Головы всех персонажей (кроме слуги) окружены золотыми (не лучистыми, как на предыдущей фреске) нимбами. На головах у среднего и младшего волхвов надеты золотые короны. Старший и младший волхвы одеты в длинные белые плащи, а средний – в серую тунику и розовый плащ. Средний волхв держит в руках большой белый рог с ладаном, а младший – белый сосуд со смирной.

Слуга волхвов, красивый юноша среднего роста, одет в короткую серую тунику, подпоясанную веревкой, серую же шапку, а на ногах у него – короткие темные сапоги.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие главных героев (Младенца и группы из трех волхвов) подчиняется уже встречавшейся схеме с двумя группами свидетелей. Младенца, завернутого в пеленки, вертикально держит Дева Мария. Перед ним коленях стоит старший волхв, склонив голову и сложив впереди руки, согнутые в локтях. Он, сняв с головы корону и положив ее у ног ангела и Девы Марии, уже преподнес Младенцу свой подарок (золотую дароносицу), который теперь держит стоящий слева от Мадонны ангел. Два других волхва стоят за старшим и, глядя на него, ожидают своей очереди. Свидетели Младенца, Дева Мария и справа от нее Иосиф, сидят под навесом. Третий Его свидетель, ангел, стоит рядом с навесом. Все они расположены несколько выше группы волхвов и также смотрят на старшего волхва. Зритель смотрит на все это (включая навес) под углом в 45 градусов. В результате старший волхв расположен почти спиной к зрителю, а ангел и младший волхв – в профиль. Свидетель волхвов, слуга, занят верблюдами; он смотрит вверх на морду одного из них и поправляет ему уздечку.

**Верблюды.** У двух очень высоких, светло серых верблюдов (с изображением этих животных мы встречаемся здесь впервые) – очень длинные ноги, лошадиные морды и копыта. Их горбов не видно (возможно это – дромадеры). На них надеты ярко красные седла с белыми подпругами и красная сбруя. Они стоят в левой части фрески за волхвами и слугой, тот, что ближе к зрителю наблюдает за происходящим, а другой отвернулся.

**Пейзаж и навес.** Навес и пейзаж почти не отличаются от фрески ([илл. 5.41](#)) - лишь зритель находится чуть дальше и под углом, а скала с навесом сдвинута несколько вправо. Под ногами у Мадонны и Иосифа постелен тот матрац, на котором в предыдущей сцене лежала Дева Мария. Небо также заменено темно синим фоном. Если Пьетро Каваллини на своей мозаике ([илл. 3.10](#)) изобразил абстрактную Вифлеемскую звезду, от которой идут абстрактные же лучи, то Джотто изобразил ее в виде реального небесного тела – кометы Галлея, которая при его жизни была видна в Европе. Комета имеет большое красное ядро и длинный сужающийся красно желтый хвост.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма фрески похожа на фреску ([илл. 5.41](#)), композиция же противопоставляет две группы персонажей – тех, что под навесом и рядом с ним справа и группу волхвов, включающую слугу и верблюдов. Через головы верблюдов и волхвов проходит диагональ фрески. Скрытый конфликт состоит в том, что вся сцена напоминает официальный парадный прием делегации, но в совсем непарадной обстановке.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Скульптурную композицию на тот же сюжет исполнил Никколо Пизано ([илл. 1.5](#)).

Вариант этого сюжета создал Дуччо на картине ([илл. 5.50](#)) размером 42.5×43.5 см, являющейся частью передней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.4](#)) и хранящийся в Музее собора в Сиене. Здесь нет Иосифа и ангела, но у волхвов больше слуг, которые, кроме двух верблюдов (у которых видны лишь морды, еще менее правдоподобные, чем у Джотто), держат двух коней (довольно неплохо нарисованных). Вифлеемская звезда также отсутствует. Дева Мария сидит на мраморном троне. Верхняя часть туловища Младенца обнажена. На головах волхвов (за исключением самого старшего) надеты золотые короны. Контраст между пышностью делегации и убогостью обстановки подчеркнут даже резче, чем у Джотто.

Сам Джотто создал еще два варианта этого сюжета. В первом из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 5.51](#)) размером 41.5×43.8 см, созданном в 1320-1325 годах, художник соединил сюжеты Рождества и Поклонения. Здесь мы видим и лежащую на постели Деву Марию, и ангелов, летающих над навесом, и Вифлеемскую звезду (как у Дуччо, а не комету Галлея), и пастухов с их стадом, и ясли, из которых старший волхв вынимает запеленатого Младенца, и вола с ослом. У волхвов нет никакой свиты и верблюдов. Иосиф делает такой жест, как будто боится, что волхв уронит Младенца. Это самый скромный вариант этого сюжета. Второй вариант ([илл. 5.52](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 5.27](#)), исполненный в 1310-е годы, является самым роскошным. Перед навесом возник великолепный белый дворец, у входа в который на троне сидит Дева Мария, держащая на руках довольно большого Младенца в свободной одежде. По обе стороны от нее стоят по ангелу. Иосифа на фреске нет. Младенец наклонился и гладит по седым волосам старшего волхва, преподносящего ему дары. За стоящими поодаль двумя другими волхвами находятся два охранника (один из которых с саблей) и двое слуг, держащих трех верблюдов, расположенных под навесом (тем самым навесом, который присутствует и в сцене Рождества и в других вариантах этого сюжета). Здесь волхвы – это волшебники, которые для своей официальной церемонии чудесным образом сотворили дворец в месте, где родился Христос, а навес, под которым Он родился, использовали как загон для скота.

#### 5.5.2.4. «Бегство в Египет»

Фреска «Бегство в Египет» ([илл. 5.53](#)) имеет размеры 200×185 см.

**Литературная программа.** Она представляет историю, которая рассказана в Евангелии по Матфею: «...ангел Господень является во сне Иосифу и





Илл. 5.50. Дуччо. Поклонение волхвов.



Илл. 5.51. Джотто. Поклонение волхвов.



Илл. 5.52. Джотто. Поклонение волхвов.



Илл. 5.53. Джотто. Бегство в Египет.

говорит: «Встань, возьми ребенка с матерью и беги в Египет. Оставайся там до тех пор, пока не скажу тебе. Ирод намеревается разыскать ребенка и убить». Тот встал, взял ребенка с матерью и ночью отправился в Египет. Там он оставался до смерти Ирода. Это произошло потому, что должно было исполниться сказанное Господом через пророка: «Из Египта призвал Я Сына Моего»». На фреске Дева Мария едет на осле, держа на руках Младенца, а впереди идет Иосиф. Вся процессия движется слева направо. Их сопровождают три юноши и одна девушка – один идет впереди рядом с Иосифом и ведет осла, два других и девушка идут за ослом. Один из них – Иаков Меньший, старший сын Иосифа, названный впоследствии «братом Господним». Протоевангелие Иакова упоминает о том, что в Вифлееме на перепись Иосиф отправился со своими детьми от первого брака, поскольку у него было намерение: «сыновей своих запишу». Согласно Евангелию от Псевдо-Матфея Святое Семейство сопровождало трое сыновей Иосифа и повитуха Саломея [31]. В небе над Иосифом летит ангел. Фоном служит гористый пейзаж с редкими деревьями.

**Действующие лица.** Дева Мария значительно крупнее других персонажей (однако осел, на котором она едет, велик даже для нее). Она очень похожа на свое изображение на фреске ([илл. 5.45](#)) и так же одета. Фактура ее одежды (шелковой ткани очень широкого красного платья и накидки) передана убедительно.

Младенец похож на свое изображение на фреске ([илл. 5.45](#)), хотя и выглядит взрослее. На Его нимбе изображен крест. Если в сюжетах «Мадонна с Младенцем» Джотто уступает своим предшественникам в изображении Младенца, то в евангельских историях он достигает большой убедительности.

Ангел, несомненно, юноша, с раскинутыми тонкими серыми крыльями, одет в серую тунику с серебряной вышивкой.

Иосиф, со следами страдания на лице, здесь особенно убедителен. На нем длинная серая туника и все тот же розовый плащ, наброшенный на плечи. На ногах у него (и у идущего рядом сына) коричневые сапоги из тонкой кожи. В правой руке, спрятанной под плащом, он держит довольно большой, круглый, серый, глиняный кувшин, а в левой – короткую белую палку, положенную на плечо.

Три сына Иосифа, стройные молодые безбородые юноши невысокого роста с непокрытыми светло каштановыми вьющимися волосами и приятной внешностью, одеты в разноцветные туники: черную, красную и зеленую. У того, кто идет впереди и держит осла за уздечку, на правом боку висит круглый, оранжевый, глиняный горшок. У него же на голове надет зеленый венок. Идущая сзади повитуха Саломея, миловидная девушка в коричневом платье, едва видна из-за края фрески.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие двух героев (Девы Марии и Младенца) происходит с участием трех групп свидетелей (такая схема уже встречалась у Пьетро Каваллини на [илл. 3.10](#)). Мадонна, очень прямо сидя на осле, смотрит вперед, обнимая Младенца правой рукой за ногу, а левой – за плечо. Младенец, привязанный с помощью специальной перевязи типа длинного полотенца, прикрепленного к накидке матери узлом, сидя к ней

лицом (и спиной к направлению движения) и слегка прислонившись к ее груди, повернул голову несколько влево, смотрит чуть вниз, а правой рукой держит ее за край накидки. На них смотрит лишь ангел, который летит горизонтально над Иосифом. Иосиф обернулся чуть назад, чтобы посмотреть, не отстал ли осел, либо разговаривая с идущим рядом сыном. Тот смотрит на него снизу вверх (будучи ниже ростом). Если положение ног сына естественно для ходьбы, то положение ног Иосифа совершенно неестественно. Третья группа свидетелей состоит из трех человек. Молодые люди разговаривают между собой, причем тот, который дальше от зрителя, повернулся к другому, а девушка, идущая сзади них, пытается не отстать и принять участие в их разговоре. Движение всей процессии передано очень убедительно.

**Осел.** Осел, изображенный в профиль, и напоминающий такое же животное в сцене Рождения Иисуса ([илл. 5.41](#)), как уже говорилось, значительно крупнее, чем в действительности. На нем светло зеленая сбруя, но не видно никакого седла, поэтому не ясно, как на нем сидит Мадонна. Можно лишь предположить, что его не видно из-за ее широкого платья (впереди Мадонны под платьем и накидкой проступают либо контуры передней луки, либо выюка.

**Пейзаж.** Пейзаж, расположенный позади всех участников процессии, состоит из двух светло серых неимоверно крутых скал, наклоненных, почему-то, назад (по отношению к направлению движения процессии), хотя процессия движется по ровной дороге. На скалах, растут редкие деревья непропорционально маленького размера. Некоторые деревья укоренились на совершенно отвесных вертикальных склонах. Кроны деревьев весьма разнообразны; видимо художник хотел изобразить разные породы. Небо, как обычно, заменено фоном.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма фрески весьма разнообразна: пестро одетые люди хорошо выделяются на фоне серого осла и серых скал. Возвышающаяся над всеми Мадонна гармонирует с высокой скалой, на фоне которой она находится. Массы двух скал сдвинуты влево (основные тяготы пути уже позади), а ангел справа, там, где кончаются скалы, указывает, что впереди их ждет благополучный конец путешествия. Тема фрески – беженцы, спасающиеся от угрозы насилия, к сожалению, актуальна и до сего времени. Видимо Бог не имел другого способа защитить своего сына от Ирода, как отправить Его с родителями в изгнание.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Скульптурный вариант этого сюжета исполнен Джованни Пизано ([илл. 2.12](#)).

Дуччо создал вариант этого сюжета ([илл. 5.54](#)) размером 42.5×44 см, являющейся частью передней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.4](#)) и хранящийся в Музее собора в Сиене. Здесь действие развивается во времени, поэтому Иосиф нарисован дважды. В левой части фрески он, сидя, спит, а прилетевший ангел пытается передать ему бандероль с посланием от Бога. Справа он же следует за ослом, а впереди осла идет лишь один сын Иосифа. Если у Джотто семья основательно подготовилась к дальнему путешествию, захватив с собой много припасов, то здесь Иосиф больше похож на беженца – он несет лишь



Илл. 5.54. Дуччо. Бегство в Египет.

маленький узелок на палке. У остальных же участников путешествия с собой нет ничего. Младенец обнажен до пояса, завернуты лишь Его ноги. Все взрослые участвуют в общем разговоре, что передано очень убедительно. Пейзаж, на фоне которого идет процессия, еще более искусственен, чем у Джотто, но среди деревьев мы видим и стилизованные пальмы.

Джотто в 1310-е годы создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.55](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. В нем присутствует всего лишь один сын Иосифа, но процессию сопровождают два ангела. Запеленатого Младенца поддерживает белая перевязь, перекинута через шею Девы Марии. Иосиф несет на палке большой белый тюк. Такой же тюк на ремне несет сын Иосифа, идущий за ослом. Немолодая служанка несет тюк на голове и опирается на длинную палку. На скалах кроме деревьев растут редкие растения, в том числе пальмы, а на вершинах гор виднеются красивые розовые замки.

#### 5.5.2.5. «Избиение младенцев»

Фреска «Избиение младенцев» ([илл. 5.56](#)) имеет размеры 200×185 см.

**Литературная программа.** Она представляет историю, которая рассказана в Евангелии по Матфею: «Когда Ирод увидел, что звездочеты его провели, он пришел в ярость. Он послал солдат и повелел убить в Вифлееме и его окрестностях всех детей в возрасте до двух лет, то есть рожденных в то время, о котором он узнал от звездочетов. И так исполнилось сказанное через пророка Иеремию: “Слышен в Раме вопль, рыдания и стоны. Это Рахиль оплакивает своих детей и не хочет утешиться, ибо их больше нет”». На фреске перед дворцом Ирода воины, вооруженные мечами, вырывают младенцев из рук сопротивляющихся и горько плачущих матерей, стоящих тесной группой слева. За ними находится высокое здание, возможно храм. Перед воинами, расположенными в центре, земля устлана телами убитых младенцев. Ирод наблюдает происходящее с балкона своего дворца. Слева находится убегающая женщина, укрывающая младенца в складках своего платья. Это – Елизавета, мать Иоанна Крестителя. Эта деталь опирается на рассказ Протоевангелия: «А Елизавета, услышав, что ищут Иоанна, сына ее, взяла его и пошла на гору. И искала места, где спрятать его, но не нашла. И воскликнула громким голосом, говоря: Гора Бога,пусти мать с сыном. И гора раскрылась и впустила их. И свет светил им, и Ангел Господень был вместе с ними, охраняя их» [31].

**Действующие лица.** Елизавета (самое молодое из всех ее уже встречавшихся изображений) с волевым, довольно красивым лицом, темно каштановыми волосами, заплетенными в косы, одета в длинное белое платье с синей вышивкой на рукавах и розовый плащ из тонкой материи (под которым она и прячет сына), застегнутый на плече.

Матери, похожие одна на другую, молодые, с несчастными лицами, некоторые с распущенными волосами, другие с головами, покрытыми накидками, одеты в разноцветные длинные платья.

Младенцы довольно крупные по сравнению с их матерями, пухлые, с короткими волосами и испуганными лицами, полностью обнажены. Гладкая





Илл. 5.55. Джотто. Бегство в Египет.



Илл. 5.56. Джотто. Избиение младенцев.

детская кожа нарисована весьма убедительно, но их лица искажены страхом.

Ирод, высокий пожилой человек с красивым лицом, седеющими волосами и не очень длинной бородой, высоким лбом, одет в белую тунику из тонкой материи с вышитыми золотом рукавами и красный плащ. На голове у него темно-коричневая с золотом корона.

Воины Ирода - весьма разнообразные типы. Они и черноволосые, и рыжие и темно каштановые, все, кроме одного, бородатые, с весьма зверскими лицами, ростом ниже находящихся рядом женщин. Одеты они в сравнительно короткие разноцветные туники (красные, белые, сиреневые, желтые), подпоясанные тонкими веревками. У одного из них на голове капюшон, у другого, стоящего спиной к зрителю, на ногах короткие кожаные сапоги, перевязанные веревками, третий в правой руке держит длинный тонкий золоченый меч (больше похожий на шпагу).

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей представляет собой противостояние двух групп (женщин и воинов) с одним вдохновителем (Иродом) и множеством жертв (младенцев). Женщины стоят плотной группой в правой части фрески. Они кричат, отбиваются от воинов Ирода и прижимают к себе еще неотобранных младенцев. Их лица выражают крайнее страдание. Отдельно от этой группы стоит лишь Елизавета, прячущая под плащом Иоанна Крестителя, и, левее ее, еще одна женщина. Группа воинов рассредоточена и нападает на женщин с разных сторон. Особенно неприятны позы двух воинов в центре: один схватил младенца за ногу и пытается проткнуть его мечом, другой уже вырвал еще одного младенца у матери. Ирод стоит на балконе своего дворца и рукой показывает воинам, где еще есть младенцы, которых надо убить. Выражение его лица очень спокойно. Младенцы, которых еще не забрали, прижимаются к матерям, отбиваются ногами от хватающих их воинов и кричат. На переднем плане в центре лежит гора уже убитых младенцев.

**Архитектурные сооружения.** Позади группы женщин расположена белая шестиугольная в основании церковь, весьма напоминающая средневековые. Ее белая крыша – шестигранная пирамида, стоящая на барабане. В вершине каждого угла церкви имеется небольшой контрфорс с аркбутаном. Ее более узкий верхний этаж, отделенный от более широкого нижнего желтыми скатами крыши, украшен двойными окнами с полукруглым верхом у каждой половины. Пока эта церковь – самое реалистичное из всех упоминавшихся в этой и предыдущих главах строений. От дворца Ирода виден только четырехугольный балкон. Снизу до половины высоты у него сплошные перила, украшенные серыми мраморными прямоугольниками с темными краями. Выше балкон продолжается четырьмя тонкими колоннами коринфского ордера, которые поддерживают арки красной крыши с тремя двухскатными фронтонами. С балкона во дворец ведет темно коричневая дверь с полукруглым верхом. Небо, как и ранее, заменено синим фоном.

**Цветовая гамма и композиция.** На фреске преобладают светлые тона. Лишь толпа женщин значительно темнее всего окружающего. Композиция фрески асимметрична – толпа женщин на фоне церкви массивнее, чем воины, Ирод и его балкон. Но церковь не может защитить несчастных, и воины

неумолимо делают свое черное дело. Здесь мы впервые сталкиваемся с изображением массовых репрессий, причем, чтобы устранить опасность, уничтожаются все, кого только можно заподозрить. Как и Дуччо, Джотто объединяет физический и моральный аспекты человеческой жестокости: младенцы страдают физически, а их матери – морально. Однако как обличитель, Джотто уступает Дуччо по силе воздействия, если вспомнить Распятия последнего ([илл. 4.26, 4.31 и 4.32](#)).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Скульптурный вариант этого сюжета исполнил Джованни Пизано ([илл. 2.11](#)).

Дуччо также создал свой вариант этого сюжета ([илл. 5.57](#)) размером 42.5×43.5 см, являющейся частью передней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.4](#)) и хранящийся в Музее собора в Сиене. В нем Ирод с двумя учителями закона сидит в античном портике и руководит избиением младенцев. Слева от них стоят два охранника, не принимающих участия в избиении. Один из воинов вырывает младенца у матери, схватив его за ногу, а два других закалывают младенцев окровавленными мечами. Елизаветы на фреске нет, а горе матерей и фигуры мертвых и живых младенцев переданы очень правдоподобно.

Джотто в 1310-е годы создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.58](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, во многом похожий на предыдущий. В нем также, как и у Дуччо, нет Елизаветы, вместе с Иродом на балконе стоит небольшая свита, а церковь напротив дворца Ирода заменена довольно косо нарисованным белым домом со сложной архитектурой. В результате между ним и дворцом появилось широкое свободное пространство. К пешим воинам, убивающим младенцев, добавлены конные воины и пешая охрана с пиками на заднем плане за спинами толпы. Горе женщин передано здесь наиболее выразительно. Это наиболее драматичный из всех рассмотренных вариантов.

#### 5.5.2.6. «Двенадцатилетний Иисус в храме»

Фреска «Двенадцатилетний Иисус в храме» ([илл. 5.59](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** Она представляет историю, которая рассказана в Евангелии по Луке: «Каждый год родители Иисуса отправлялись в Иерусалим на праздник Пасхи. Когда ему исполнилось двенадцать лет, они пошли на праздник, как обычно. После праздника они отправились домой, а мальчик Иисус остался в Иерусалиме. Родители об этом не знали, полагая, что Он в толпе путников; они прошли день пути, а потом стали искать Его среди родственников и знакомых. Не найдя Его, они вернулись в Иерусалим и стали искать Его там. Лишь через три дня они нашли Его в Храме. Он сидел среди учителей, слушая их и задавая вопросы. Все, кто слышал Его, поражались Его уму и ответам». На фреске оживленно жестикулирующий Иисус сидит в центре полукруга, который образуют степенно сидящие учителя. Слева только что появились Мария и Иосиф. Действие происходит в интерьере храма Соломона в Иерусалиме.



Илл. 5.57. Дуччо. Избиение младенцев.



Илл. 5.58. Джотто. Избиение младенцев.



Илл. 5.59. Джотто. Двенадцатилетний Иисус в храме.

**Действующие лица.** В возрасте двенадцати лет Иисус, еще подросток, с полным, круглым, не слишком красивым лицом, с длинными темными волосами, широким носом и небольшими глазами, одет в ярко красную тунику, а его золотой нимб не имеет изображения креста.

Дева Мария, все еще молодая и красивая, одета в голубую накидку.

Иосиф, чуть выше Мадонны, очень худой, с коричневыми с проседью волосами (наименее седой из всех его уже встречавшихся изображений), одет в тунику того же цвета, что и накидка Мадонны, и коричневый плащ, перекинутый через плечо. Он как-то особенно скован. И у него, и у Мадонны головы окружены золотыми нимбами.

Иудейские учителя Закона, высоколобые, строгие, величественные, длинноволосые и бородатые иудеи, с прямыми носами, густыми бровями и выразительными черными глазами. У более молодых черные как смоль волосы, у более пожилых – седые. Одеты они в длинные плащи разного цвета (белого, лилового, светло зеленого, красного и коричневого). У большинства из них головы покрыты платками.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие главных героев (Иисуса и группы учителей Закона) в присутствии одной группы свидетелей (Девы Марии и Иосифа) подчиняется схеме, уже встречавшейся выше в этой главе. Иисус сидит в центре (хотя относительно центра фрески Он чуть смещен вправо), смотрит прямо на зрителя (как будто обращаясь к нему) и жестикулирует руками. Сидящие полукругом вокруг него учителя Закона степенно Его слушают, сложив руки на коленях (лишь тот, кто сидит рядом с Иисусом справа от Него, протянул к Нему правую руку). Левая часть этого полукруга шире, чем правая. Большинство внимательно смотрит на Него, двое крайних справа от Иисуса глядят друг на друга, обмениваясь впечатлениями. Слева, за полукругом учителей стоят только что пришедшие Дева Мария и Иосиф. Они протянули руки к Иисусу, а Мария наклонила к Нему голову.

**Интерьер.** Действие происходит в интерьере Иерусалимского храма. Здесь мы впервые встречаемся с изображением интерьера реального храма, а не его символического изображения в виде беседки (как в уже рассмотренных произведениях Пьетро Каваллини на [илл. 3.12](#) и Джотто на [илл. 5.31](#), [5.35](#), [5.45](#), [5.47](#)) или готической церкви ([илл. 5.48](#)). Храм довольно тесноват – все персонажи фрески едва поместились в нем. Позади Иисуса видна внутренность абсиды с полукруглым верхом. По обе стороны от нее расположены внутренности более узких и низких абсид. В расходящихся от них стенах имеются по две арки (в одну из левых арок и вошли Мадонна и Иосиф), которые разделены тонкими желтыми колоннами (такой же цвет имеют края абсид и арок). Стены покрашены в вишневый цвет, а верх абсид – в темно зеленый. С потолка спускается еще более темный вишневый балдахин с зеленой бахромой. Иисус и учителя Закона сидят на полукруглом диване, стоящем перед абсидами, спинка которого обита темно вишневым бархатом.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме фрески преобладает темный (вишневый и зеленый) цвет. На этом фоне сверкает нимб Иисуса. Лишь по краям размещены светлые туники учителей. Асимметрию композиции



создают более широкий слева полукруг учителей, отсутствие персонажей, парных фигур родителей Иисуса на правом краю фрески, а также некоторая асимметрия в интерьере храма (правая стена уже, чем левая). Тема фрески – мечта многих талантливых молодых людей, чтобы их способности были замечены еще в юности. Как правило, эта мечта редко сбывается.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал вариант этого сюжета ([илл. 5.60](#)) размером 42.5×43 см, являющийся частью передней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.4](#)) и хранящийся в Музее собора в Сиене. Здесь очарователен Мальчик-Иисус. На фреске больше свободного пространства, а архитектура храма совершенно иная. Под потолком выше колонн в нишах расположены небольшие скульптуры. Дева Мария и Иосиф обращаются не к Иисусу (как у Джотто), а к Богу, славя Его. Учителя закона менее суровы и более обескуражены.

Джотто в 1310-е годы создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.61](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. В нем действие происходит в готической церкви (как на [илл. 5.48](#)). Сцена действия еще более расширяется, но само действие очень статично и церемонно. Мария и Иосиф не обращаются к Иисусу, а застыли в изумлении. Учителя закона недоуменно и с оттенком недоброжелательности смотрят на Мальчика, а сам Иисус изображен не вполне удачно.

Начальную сцену этой истории Джотто изобразил на фреске ([илл. 5.62](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. На ней особенно замечательны храм и грандиозные здания Иерусалима.

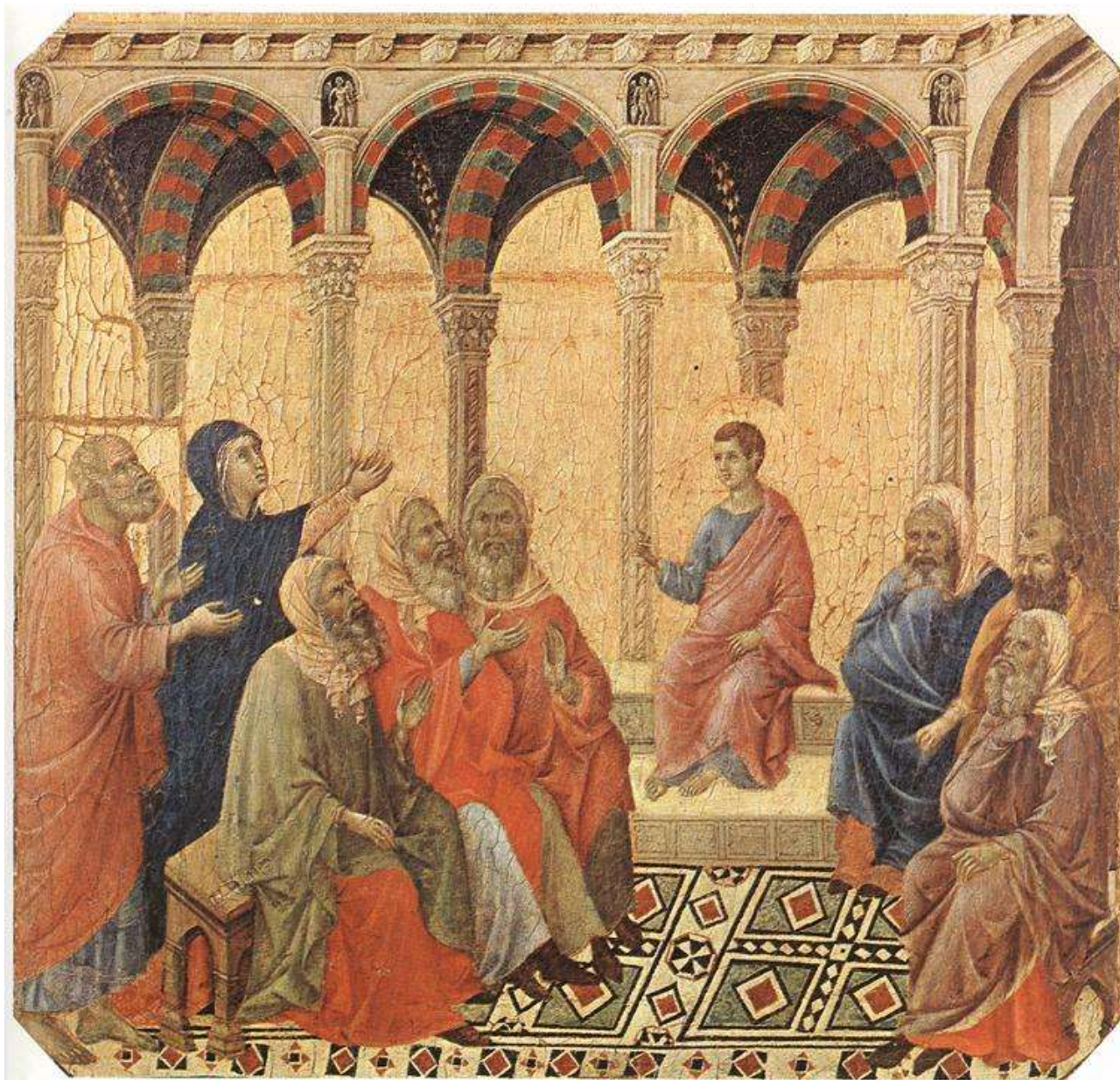
### 5.5.3. Общественное служение Иисуса

В этом разделе собраны фрески на сюжеты, относящиеся к периоду от крещения Иисуса до начала Его Страстей. Все сюжеты встретились здесь впервые. Все фрески находятся в капелле Скровеньи в Падуе ([илл. 5.30](#)).

#### 5.5.3.1. «Крещение Христа»

Фреска «Крещение Христа» ([илл. 5.63](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** Она представляет историю, которая ближе всего к тексту Евангелия по Луке: «После того как омылся весь народ, Иисус тоже принял омовение. И когда Он молился, раскрылось небо, и на Него сошел Дух Святой – в телесном виде, в образе голубя, - и с неба раздался голос: “Ты – Мой возлюбленный Сын, в Тебе Моя отрада”». На фреске Иисус стоит обнаженным посреди реки Иордан по пояс в воде и молится. Справа на берегу стоит Иоанн Креститель, возлагая правую руку на Его голову. За Иоанном стоят его ученики. На противоположном берегу стоят четыре ангела, их руки покрыты крещальными покрывалами для отирания новокрещенного. Над головой Иисуса в лучистом сиянии неба Бог-Отец простирает к нему правую руку. В лучах света, исходящих от Бога-Отца, на голову Иисуса спускается белый голубь. На обоих берегах Иордана видны крутые скалы.



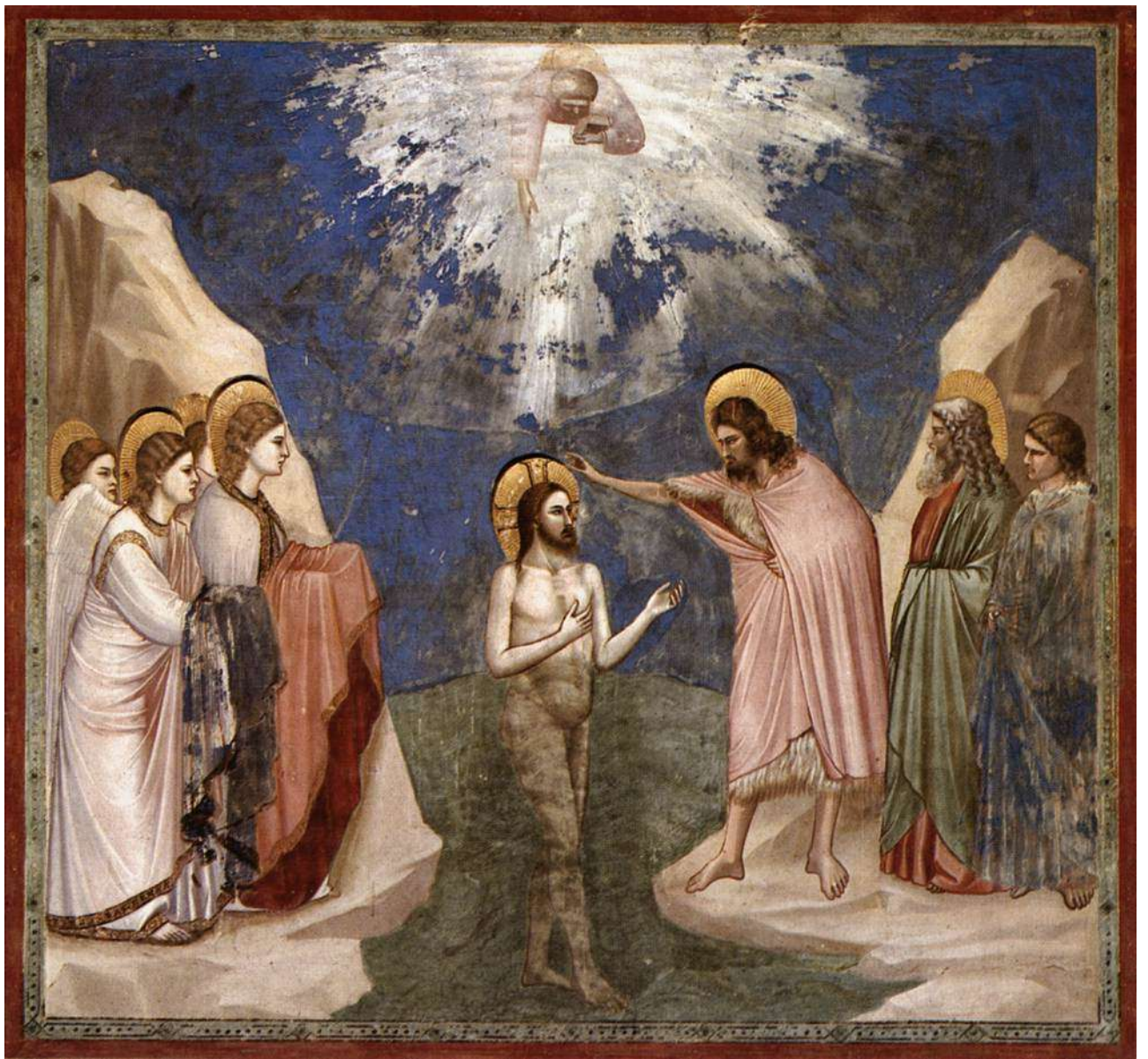
Илл. 5.60. Дуччо. Двенадцатилетний Иисус в храме.



Илл. 5.61. Джотто. Двенадцатилетний Иисус в храме.



5.62. Джотто. Возвращение Христа в Иерусалим.



Илл. 5.63. Джотто. Крещение Христа.

**Действующие лица.** Бог-Отец настолько наклонился вниз с Небес, что Его лица и традиционной бороды почти не видно. Видны лишь Его густые седые волосы. Также ничего нельзя сказать и о Его фигуре: Он парит над Землей, поэтому видны только Его плечи и руки, написанные розовыми красками. Его размеры заметно меньше других персонажей (Он очень высоко в небе). В левой руке Он держит толстую книгу в зеленом переплете.

Иисус молод и строен, у Него уже коричневая борода и длинные волосы такого же цвета, черты Его лица довольно красивы, но не столь приятны и благородны, как на картинах Дуччо – довольно длинный нос, небольшие рот и глаза. Изображение креста на Его нимбе (отсутствующее на предыдущей фреске) здесь появляется вновь и присутствует в большинстве дальнейших историй. Джотто сделал рискованную попытку нарисовать полностью обнаженного Иисуса (нижняя часть тела просвечивает через воду, но изображение не отличается чрезмерной скромностью). Как и у Дуччо, Иисус довольно худ, но в отличие от него Джотто анатомически верно изобразил ключицы, грудную клетку и живот. Рельеф ребер отсутствует (худоба не является чрезмерной, а поза не требует напряжения ребер). По сравнению с тонкими руками без мускулов бедра и ноги выглядят толстоватыми.

Ангелы, с нежными лицами, коричневыми, вьющимися волосами, чуть полноватыми фигурами и почти белыми крыльями (перья на которых никак не обозначены), одеты в длинные, белые, украшенные золотой вышивкой туники и плащи, обернутые вокруг тела. На вытянутых руках два передних ангела держат крещальные покрывала, одно розовое с вишневой оборотной стороной, а второе почти прозрачное с синими узорами.

Иоанн Креститель, молодой, с суровым и как будто выточенным из камня лицом, коричневыми, длинными волосами, но не столь длинной бородой, ростом несколько ниже Иисуса, со стройной фигурой, одет в белую овечью шкуру, а сверху – в короткий бледно-розовый плащ. Его ноги босы. Он выглядит не столь несчастным, как у Уголино ди Нерио ([илл. 3.3](#)).

Два ученика Иоанна Крестителя (чуть полноватый старик с длинными седыми вьющимися волосами и бородой, и юноша, чуть пониже первого, безбородый, с каштановыми вьющимися волосами) одеты в зеленые плащи (у старшего из-под плаща видна красная туника). Ноги молодого ученика босы.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие главных героев (Иисуса и Иоанна) соответствует уже встречавшейся схеме с тремя группами свидетелей. Иисус стоит в полупрофиль в центре фрески в середине реки Иордан, погруженный по пояс в ее воды. Он повернулся к Иоанну, делает по дну шаг ему навстречу и протянул к нему согнутые в локтях руки. В месте, где стоит Иисус, Иордан настолько узок, что Иоанн, стоя на выступе правого берега, почти достает до Его головы своей протянутой к Нему правой рукой. Иоанн слегка наклонился вперед и поддерживает плащ левой рукой. Бог-Отец (свидетель крещения) расположен у самого верха фрески над Иисусом. Глядя сверху, Он благословляет Иисуса правой рукой, а согнутой левой прижимает к туловищу книгу. Ангелы, стоящие на левом берегу, (свидетели Иисуса) чуть наклонились вперед и держат наготове крещальные полотенца. Ученики

Иоанна (его свидетели), стоя за ним и поддерживая руками свои плащи, внимательно наблюдают за происходящим. Сверху, от Бога-Отца к Иисусу спускается плохо сохранившийся белый голубь.

**Пейзаж.** Фоном служит пейзаж с рекой посередине и двумя крутыми голыми скалами на обоих ее берегах. Несколько странным является то, что поверхность реки ограничена дугой, выпуклой вверх (а не прямой линией). Вода нарисована зеленым цветом и наиболее реалистично из всех встречавшихся у предшественников Джотто изображений жидкостей. Более того, сделана довольно удачная попытка изобразить прозрачность воды. Река слишком узка, а ее берега чрезмерно извилисты. Небо, как и ранее, заменено синим фоном, однако вокруг Бога-Отца нарисовано большое белое сияние – еще один мистический феномен (после сияния, отбрасываемого Младенцем на плащ Симеона, у Пьетро Каваллини [\(илл. 3.12\)](#)).

**Цветовая гамма и композиция.** В светлой цветовой гамме фрески зеленая вода гармонирует с зелеными плащами учеников Иоанна и цветом одного из крещальных полотенец, белое тело Иисуса – с белыми одеждами ангелов, а розовый плащ Иоанна – с цветом другого крещального полотенца. Асимметрия композиции достигается противопоставлением компактной светлой группы ангелов на фоне большей из скал более растянутой и темной группе Иоанна и его учеников на фоне меньшей скалы. Акт очищения и нового рождения Иисуса происходит лишь в присутствии узкой группы доверенных лиц.

Эту фреску можно сравнить со скульптурной композицией Андреа Пизано [\(илл. 5.3\)](#) на тот же сюжет.

### 5.5.3.2. «Брак в Кане»

Фреска «Брак в Кане» [\(илл. 5.64\)](#) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** Она представляет историю, которая рассказана только в Евангелии по Иоанну: «На третий день в Кане, что в Галилее, была свадьба. Там была мать Иисуса. Был приглашен на свадьбу и Иисус с учениками. Когда кончилось вино, мать Иисуса говорит Ему: - У них нет вина. – Что Мне до этого, женщина? – отвечает ей Иисус. Еще не пришло Мое время. – Делайте, что Он скажет, - говорит она слугам. Там было шесть каменных чанов – они стояли для обряда очищения, принятого у евреев, - каждый вместимостью от восьмидесяти до ста двадцати литров. – Наполните чаны водой, - говорит слугам Иисус. Слуги наполнили их до краев. – А теперь зачерпните и несите распорядителю пира, - говорит Иисус. Когда распорядитель попробовал воду, которая превратилась в вино, - а он не знал, откуда оно взялось, знали только слуги, черпавшие воду, - он зовет к себе жениха и говорит ему: - Все люди сначала подают хорошее вино, а уже потом, когда гости напьются, похуже. А ты берег хорошее вино до сих пор». То, что совершил Иисус в Кане Галилейской, положило начало Его чудесным знамениям. Этим Он явил Свою славу, и ученики поверили в Него». Чудо превращения воды в вино содержит в себе элементы Евхаристии. Воду,



Илл. 5.64. Джотто. Брак в Кане.



которой были наполнены эти чаны, использовали не как питьевую, а для омовения рук и мытья посуды до и после еды. На многолюдной свадьбе, празднование которой на Востоке продолжалось несколько дней, сосуды необходимо было неоднократно наполнять. Именно эту воду Христос и превратил в вино. Но от распорядителя пира необходимо было скрыть, что в вино превращена вода «для технических целей», которую, по воззрениям иудеев, никак нельзя было пить. Поэтому Христос послал посредников – слугителей – отнести получившееся вино на пробу распорядителю пира. В его обязанности входило пробовать публично вино, прежде чем предлагать его гостям. Совершившееся чудо включает в себе мистический смысл. Шесть каменных чанов – это шесть веков мира. Вода в них, в которой было сокрыто невидимое человеку вино, – это Моисеев закон, за буквой которого скрыт Христос. Писание, понимаемое только буквально, – это всего лишь безвкусная вода, но, будучи одухотворенным, становится истинным вином. Христос был скрыт от мира, как вино в воде, в течение шести веков (века Адама, Ноя, Авраама, Давида, Иехонии и Иоанна Крестителя). Он явил Себя в седьмом веке, и Его царствие будет длиться до дня Страшного Суда, то есть до начала восьмого века, у которого уже не будет конца [31]. На фреске во внутреннем дворе дома стоит стол в форме буквы «Г». В левой части фрески на конце стола, ближайшем к зрителю, сидит Иисус, а в правой части на противоположном от него конце – Дева Мария. Слева от нее сидят жених в короне (в соответствии с древнегреческим брачным обрядом) с невестой. Справа от Иисуса сидит молодой человек (возможно апостол Иоанн, но без нимба) и один из учеников Иисуса (с нимбом) – Филипп или Нафанаил, которые незадолго до того были призваны Христом. Уточнение Иоанна «на третий день» может означать – на третий день после их призвания. Перед Иисусом стоит служанка, которой Он дает указания. Слева рядом стоит еще одна служанка, режущая хлеб на столе. В правой части фрески на низком столике стоят шесть больших каменных кувшинов, в которые еще одна служанка наливает воду из кувшина поменьше. Между столиком с кувшинами и столом, за которым сидят гости, стоит распорядитель пира и пробует вино из большого стеклянного фужера, а справа к нему обращается слуга. Фоном служит внутренняя стена дома, выходящая во двор, верх которой завершается длинным резным балконом.

**Действующие лица.** Иисус, как и у Дуччо, чуть более бородатый, чем на предыдущей фреске, одет в подпоясанную красную тунику с золотыми украшениями и синий плащ (но без золотой каймы), обернутый вокруг ног и нижней части туловища.

Мадонна старше и полнее, чем в предшествующих сценах, и не столь красивая, одета в платье того же цвета, что и туника Иисуса, закрытое почти все (как и голова) темно синей накидкой с белым узором.

Старый апостол, с длинными седыми волнистыми волосами, бородой и усами, благородным и спокойным лицом, одет в тунику того же цвета и зеленый плащ, обернутый вокруг тела. Только у него, Мадонны и Иисуса головы окружены нимбами (у Иисуса с крестом).

Молодой человек рядом с Иисусом по типу напоминает апостола Иоанна. У него безбородое женоподобное лицо светло-коричневые (как и у Иисуса), вьющиеся, не особенно длинные волосы. Он одет в зеленую тунику и красный (того же цвета, что и туника Иисуса) плащ.

Жених, довольно плотный и крупный, молодой и безбородый, с маловыразительным лицом и рыжими волнистыми волосами, одет в длинную расшитую узорами тунику из ярко красной, блестящей ткани. Корона на его голове сбоку выглядит как черная слегка изогнутая пластинка.

Невеста, крупная, русая, не очень красивая девушка, с нежным лицом, светлыми, почти желтыми волосами, заплетенными в косы, обернутые вокруг головы, одета в темно-синее платье.

Распорядитель пира, низенький, толстый, средних лет, с большим животом, выбритым, упитанным, добродушным лицом и чрезмерно длинными руками, одет в ярко-красную тунику, подпоясанную ниже выступающего живота. В правой руке он держит наклоненным большой стеклянный фужер с золотой каймой вверху, наполненный до половины темно-красным вином (первое изображение стеклянного прозрачного сосуда с содержимым).

Стоящий рядом с ним слуга, молодой, безбородый, с короткими темными волосами, не слишком приятным полным лицом, высоким черепом и пухлыми губами, одет в зеленую тунику.

Три служанки, все со светлыми волосами, заплетенными в косы, обернутые вокруг головы (видимо Джотто нравилась такая прическа или она была распространена в то время), не очень высокие и в меру полные, одеты в разноцветные (розовое, зеленое и кремовое) подпоясанные платья, доходящие до щиколоток. У той, что в розовом платье, ноги обуты в коричневые тапочки без задников. Та из них, что стоит справа, держит руками за ручку и за дно желтый глиняный кувшин (очень реалистично нарисованный), из которого она наливает воду в большие кувшины.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей протекает во времени (как и у Дуччо), причем (в отличие от него) все действие происходит в одном и том же месте, никакие действующие лица не присутствуют дважды, а взаимодействие разных действующих лиц относится к разным моментам: Иисус дает указание служанке в розовом платье (самый ранний момент), другая служанка в кремовом платье наливает воду в кувшины (следующий момент), распорядитель пира пробует вино из фужера, который ему передал слуга (последний момент). Иисус сидит за столом на левом краю фрески (у края стола) и, протянув правую руку вперед и несколько подняв ее, обращается к служанке. Та стоит перед Ним, сложив руки перед собой на животе, и слушает Его. Ее положение несколько странно – она стоит ближе к зрителю, чем край стола, Иисус же сидит дальше от зрителя (за столом); поэтому создается впечатление, что она смотрит мимо Него, хотя оба они нарисованы в профиль. Поза служанки у правого края фрески (наливающей воду), спиной к зрителю и в пол оборота к нему, со слегка наклоненной вперед головой очень естественна. Слуга, чуть левее ее, теребит за рукав распорядителя пира, который стоит еще левее в непринужденной позе, уперев левую руку в пояс, и подносит фужер к

губам. Оба нарисованы в профиль. Правее служанки в розовом платье стоит спиной к зрителю еще одно действующее лицо – служанка в зеленом платье, которая режет ножом светлый и длинный хлеб на столе. Видимо она делает это между первым и последним моментами. Остальные персонажи сидят за столом (видимо в течение всего периода времени) и являются лишь свидетелями происходящего. Молодой человек рядом с Иисусом сложил руки на столе и смотрит перед собой в пространство. Сидящий рядом с ним старый апостол повернул к нему голову, что-то говорит и жестикулирует правой рукой. Невеста сидит уже за той частью стола, которая расположена параллельно краю фрески. Она повернулась к жениху и склонила голову несколько вниз. Жених в самом центре фрески смотрит прямо на зрителя, подняв правую руку в жесте, напоминающем благословение, и положив левую на стол. Дева Мария смотрит на распорядителя пира, ожидая, каков будет результат пробы вина, и также жестом правой руки благословляет вино в фужере.

**Интерьер.** Вся эта сцена происходит во внутреннем дворике, уютное пространство которого ограничено тремя глухими (без окон) стенами деревянного одноэтажного дома. Лишь в правой стене имеется (открытая) дверь с полукруглым верхом во внутренние покои (но за дверью виден лишь черный проем). Верхняя часть стен - гладкая, желтого цвета с геометрическим орнаментом посередине, нижняя, более темная, покрыта вертикальными полосами. Хотя средняя стена расположена параллельно краю фрески, боковые стены расходятся от нее под тупыми углами (это может быть неудачной попыткой изображения перспективы). По верху стен идет деревянный балкон, перила которого украшены орнаментом, состоящим из вырезанных косых крестов. Углы этих перил наверху украшены вырезанными из дерева стилизованными цветами. В центре фрески на перилах балкона стоит почти черный металлический высокий кувшин с двумя ручками по бокам и узким горлышком.

Во дворике находится большое количество разнообразных бытовых предметов. Это, прежде всего, стол (имеющий форму буквы «Г»), застеленный белой скатертью, причем край этой скатерти спускается с торца стола (но не с его боков, из-за чего видны ноги жениха под столом). Перед каждым гостем, сидящим за ним, стоит темный бокал. Другой посуды на столе почти нет, а из еды имеются лишь выпечные изделия (нельзя сказать, что на этой свадьбе было изобилие еды). Справа перед столом стоит низенький деревянный столик желтого цвета с тремя парами ножек. На нем и стоят шесть каменных чанов – больших светло-желтых кувшинов со сравнительно широкими гладкими горлами и одной ручкой (у каждого). По центру каждого кувшина идет широкая полоса, выше и ниже которой поверхность имеет ребристый характер.

**Цветовая гамма и композиция.** На фреске преобладают желтые, оранжевые и красные тона. Композиция явно асимметрична – справа от жениха группа гостей (включая Иисуса и апостолов) и служанок является более многочисленной и тесной, чем группа слева от него. Дополнительную разреженность пространству с этой стороны придает и открытая дверь. Чудо, которое совершил Иисус, оказалось лишь «пробой сил», его никто не заметил –

слуги делали то, что им велели, не вдаваясь в смысл происходящего, а распорядитель пира и жених с невестой думали, что все произошло случайно. Лишь те, кто был посвящен в тайну, понимали, что происходит.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Вариант этого сюжета создал и Дуччо на картине [\(илл. 5.65\)](#) размером 43.5×46.5 см, являющейся частью передней пределлы «Маэсты» [\(илл. 4.4\)](#) и хранящейся в Музее собора в Сиене. Однако этот вариант кажется менее выразительным, чем у Джотто, и, что удивительно, в нем нет невесты. Однако убранство стола здесь более реалистично, а движения слуг очень выразительны.

### 5.5.3.3. «Очищение храма»

Фреска «Очищение храма» («Изгнание торгующих из храма») [\(илл. 5.66\)](#) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлена история, в которой художник следует рассказу Евангелия по Иоанну: «Приближалась еврейская Пасха, и Иисус отправился в Иерусалим. Во дворе Храма Он обнаружил людей, которые продавали быков, овец и голубей, другие же сидели и меняли деньги. Иисус, сделав из веревок бич, выгнал их всех из Храма вместе с овцами и быками и перевернул столы менял, рассыпав их деньги. Он сказал продавцам голубей: - Уберите их отсюда! Не превращайте Дом Моего Отца в рынок! Его ученики вспомнили, что в Писании сказано: “Любовь к Дому Твоему будет жечь Меня, как пламя”». Особая значимость этого сюжета состоит в том, что Иисус здесь впервые всенародно провозгласил себя Сыном Божиим, назвав Бога своим Отцом. Продавать жертвенных животных нужно было главным образом для иностранцев, которые приходили в Иерусалим издалека и не могли принести их с собою. Еще Моисей предвидел такую необходимость. И менялы были необходимы, поскольку ни в сокровищницу, ни в уплату подати, собиравшейся на храм, не принимались иностранные монеты; у прибывавших в Иерусалим иностранцев иудейских денег было мало, поскольку они не были в хождении в других местах [31]. На фреске в центре стоит Иисус, замахивающийся бичом из веревок на двух торговцев, защищающихся от Него. В разные стороны разбегаются жертвенные животные, лежат перевернутые столы. Справа от Иисуса стоит группа Его учеников, слева, за торговцами – три книжника. Последняя деталь основывается на Евангелии по Марку: «Когда это услышали первосвященники и учителя Закона, они стали искать способа расправиться с Ним. Ведь они Его боялись, потому что весь народ с восторгом слушал Его учение». Фоном является вход в храм Соломона.

**Действующие лица.** Иисус выглядит еще старше, чем на предыдущей фреске, фигура стала массивнее, волосы и борода начали виться и стали гуще, лицо выглядит более благородным. Он одет в такую же красную тунику, но светлый плащ какого-то грязно-серого цвета с подтеками синевы (можно было бы считать, что его цвет испорчен временем, но складки и тени на нем сохранились великолепно). В левой руке Он держит бич – средней толщины серую веревку, скрученную из пеньки.



Илл. 5.65. Дуччо. Брак в Кане.



Илл. 5.66. Джотто. Очищение храма.

Пять апостолов, два бородатых и пожилых (седых), один средних лет (с рыжей бородой и волосами), и два молодых и безбородых (один с очень темным лицом, похожим на негритянское), одеты в белые туники и разноцветные плащи (желтый, коричневый, зеленый), обернутые вокруг тела. Их лица весьма выразительны.

Два мальчика, продающие голубей, с довольно неприятными лицами, непропорционально маленькие по сравнению со стоящими рядом апостолами, одеты в белую и красную туники. Один из них держит в руках голубя.

Два торговца, стройные молодые люди, один безбородый, другой с густыми черными волосами и бородой, с лицами скорее испуганными, чем неприятными, оба ростом ниже Иисуса и апостолов, одеты в длинные коричневые туники разных оттенков и плащи. Тот, который в коричневом плаще того же цвета, что и его туника, держит в левой руке пустую клетку для птиц, имеющую форму вытянутого параллелепипеда. Каркас ее сделан из тонких деревянных планок темного цвета. Такая же планка опоясывает клетку посередине боковых стенок. На боковых стенках тонкие прутья клетки расположены вертикально (со времен Джотто конструкция клеток для птиц не изменилась до наших дней).

Напротив, книжники, высокие стройные величественные старцы с длинными седыми волосами и бородами, высокими лбами, выразительными глубоко посаженными глазами и орлиными носами, очень сердитыми лицами, одеты в ярко красные плащи с золотой вышивкой. Они напоминают учителей закона, слушавших двенадцатилетнего Иисуса ([илл. 5.59](#)), но те выглядели не столь сурово.

**Взаимодействие персонажей.** Конфликтное взаимодействие Иисуса с торговцами и мальчиками подчинено уже встречавшейся схеме с двумя группами свидетелей. Иисус, стоя в центре фрески лицом к торговцам, находящимся справа от Него, правой рукой из-под плаща делает жест в их направлении, а левой неуклюже замахивается на них бичом. Жест замахивания, по-видимому, был труден для изображения – у Джотто он еще менее естественен, чем у Дуччо ([илл. 4.24](#)), из-за чего рука кажется значительно короче, чем должна быть. Корпус Иисуса наклонен несколько вперед, в направлении торговцев, а взгляд устремлен на них. Торговцы отшатнулись от Него, тот, что ближе к Нему, защищается от удара поднятой правой рукой (в левой он держит клетку), а второй поднял обе руки, словно показывая Иисусу, что в них ничего нет. Торговцы стоят лицом к зрителю, повернувшись к Иисусу. Мальчики находятся за спиной Иисуса около апостолов (в левой части фрески). Тот, что поменьше, прижался к апостолу с темным лицом, схватил его за полу плаща и спрятал лицо. Тот, что постарше, стоит лицом к зрителю и спиной к апостолам с перепуганным лицом, не выпуская из рук своего голубя. Апостолы (свидетели Иисуса) стоят тесной группой и, жестикулируя руками, обсуждают происходящее. Апостол с темным лицом наклонился к мальчику и успокаивает его. В правой же части фрески, книжники, стоя лицом друг к другу (почти касаясь друг друга лицами) и в профиль к зрителю, шепотом обсуждают происходящее и злоумышляют на Иисуса.

**Животные.** Впечатление полной сумятицы создают разбегающиеся животные. Это и непропорционально маленькие рыжие коровы (на левой части фрески поместились только их зады, причем очень верно передан характерный изгиб хвоста перепуганного животного), а также белая и коричневая овцы (на правой части фрески, несущиеся вскачь). На руках у мальчика смиренно сидит белый голубь, больше похожий на дрозда.

**Храм.** Действие происходит у входа в двухэтажный (видна только часть второго этажа с полукруглыми двустворчатыми окнами и орнаментом, идущим вдоль крыши) белый храм. Здесь художник опять рисует храм в виде здания, а не его стилизацию в виде беседки. Вход представляет собой белый портик с четырьмя колоннами спереди, соединенными между собой и со зданием храма арками. Верх крайних колонн украшен небольшими статуями львов, а верх средних – статуями лошадей (статуи появляются здесь впервые, тем более львы; украшение храма статуями противоречит иудейской религии, запрещающей «сотворять себе кумиров»). Несколько комичные статуи львов весьма похожи на собак, но их кудрявые гривы не оставляют никаких сомнений относительно их вида. Значительно реалистичнее и динамичнее нарисованы статуи бегущих рысью лошадей. Над тремя передними арками расположены двускатные фронтоны, украшенные рельефами цветка. К каждой белой колонне (прямоугольной в сечении) с двух сторон пристроены по две тонкие круглые колонны коринфского ордера из темного пестрого мрамора, на которых и держатся основания арок. Три такие же колонны имеются и внутри портика – они поддерживают потолок портика, который спускается к ним как в готических церквях. Напротив каждого арочного прохода в стене храма (уже коричневого цвета) имеется высокая дверь с полукруглым верхом. К боковой правой стене храма на узорных кронштейнах пристроен балкон, снизу имеющий форму арки (как этот балкон устроен внутри не видно за его белыми украшенными орнаментами перилами). Видимо современная Джотто готическая архитектура (особенно ее итальянский вариант) ограничивала фантазию художника.

Впечатление сумятицы дополняется перевернутыми деревянными желтыми столами, лежащими у входа в храм (большой) и перед Иисусом (маленький), а также еще одной пустой клеткой большего размера, стоящей перед торговцами.

**Цветовая гамма и композиция.** Темный вход в храм, темные фигуры и суэта действующих лиц и животных, а также валяющаяся в беспорядке мебель резко контрастируют со спокойным величием белого храма. Композиция фрески явно асимметрична – тесная группа апостолов поддерживает Иисуса, от которого отшатнулась разреженная группа торговцев. Лишь у самого края фрески шепчутся книжники. Тема, которую затрагивает фреска – изгнание Христом страсти к наживе из души человека. Христос проиграл в этой борьбе. Если мусульмане вели войны за веру, а просвещенные христиане считали это дикостью и невежеством, то сами эти христиане постоянно вели войны только ради наживы и считали такое поведение в высшей степени рациональным и оправданным («соответствующим заповедям Христа»).



#### 5.5.3.4. «Воскрешение Лазаря»

Фреска «Воскрешение Лазаря» ([илл. 5.67](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлена история, которая рассказана в Евангелии по Иоанну: «Заболел один человек, его звали Лазарь. Он был из Вифании, из деревни, где жила Мария со своей сестрой Марфой. ... Это ее брат Лазарь заболел. Сестры послали известить Иисуса: «Господь, тот, кого Ты любишь, болен». Узнав об этом, Иисус сказал: - Эта болезнь не к смерти, она ради славы Бога и для того, чтобы Божий Сын через нее явил Свою славу. Иисус любил Марфу, ее сестру и Лазаря. И все же, получив известие о болезни Лазаря, Он еще на целых два дня задержался в том месте. ... Придя туда, Иисус узнал, что Лазарь вот уже четыре дня, как в гробу. ... Марфа, как только услышала, что Иисус идет к ним, тут же пошла Ему навстречу. А Мариам сидела дома. – Господь, если бы Ты был здесь, не умер бы мой брат! – сказала Марфа Иисусу. ... Сказав это, Марфа пошла и украдкой позвала свою сестру Мариам: - Учитель здесь, Он зовет тебя. Та, услышав, быстро встала и пошла к Нему. ... Мариам, придя туда, где был Иисус, и увидев Его, упала к Его ногам и сказала: - Господь, если бы Ты был здесь, не умер бы мой брат! ... В еще большем волнении Иисус подошел к склепу. Это была пещера, к ее входу был привален камень. – Уберите камень! – говорит Иисус. – Господь, уже, наверно, пошел запах, - говорит Ему Марфа, сестра умершего. – Уже четвертый день. Иисус говорит ей: - Разве я не сказал тебе: «Если будешь верить, увидишь славу Бога»? Камень убрали. Иисус поднял ввысь глаза и сказал: - Отец, благодарю Тебя, что Ты Меня услышал. Я знаю: Ты слышишь Меня всегда, но Я так сказал для людей, что стоят здесь, пусть поверят они, что Я послан Тобою! И, сказав это, воскликнул громким голосом: - Лазарь, выходи! И тот вышел – ноги и руки у него были связаны погребальными пеленами, лицо закутано повязкой. – Развяжите его, пусть идет! – сказал им Иисус. Многие евреи из тех, что пришли к Мариам и видели, что Он сделал, поверили в Него. Но нашлись и такие, что пошли к фарисеям и рассказали им о том, что сделал Иисус». Эта история важна потому, что Иисус явил здесь свое величайшее чудо – воскрешение из мертвых. Еще в период раннего христианства Воскрешение Лазаря считалось прообразом Воскрешения Христа и воскресения всех умерших в день Страшного Суда [31]. На фреске в левой части находится Иисус, за ним Его ученики. Перед Иисусом распростерлись Мария и Марфа, молящие Его о воскрешении их брата. В правой части фрески стоит Лазарь, завернутый в погребальные пелены. С двух сторон его поддерживают те же Мария и Марфа, причем у Марфы платком закрыта нижняя часть лица, чтобы показать, что от Лазаря уже пошел запах. Их окружили родственники и знакомые, которые пришли вместе с сестрами оплакать Лазаря. Эта группа иудеев расположена на фоне скалы, поросшей редкими деревьями, в которой за людскими фигурами виднеется вход в пещеру, где находился гроб. В правом нижнем углу двое юношей кладут на землю крышку гроба.

**Действующие лица.** В этой сцене (в конце Своего общественного служения) лицо Иисуса становится пронзительно красивым, одухотворенным и



Илл. 5.67. Джотто. Воскрешение Лазаря.

сосредоточенным, Его волосы и борода потемнели. Он одет все так же, лишь плащ здесь еще более темный, а Его ноги босы.

В группе апостолов видны лица Иоанна и старого бородатого, но лысого апостола. Лицо Иоанна менее женоподобно. Оба они облачены в белые одежды, расшитые золотом, а ноги Иоанна также босы.

Лазарь, очень худой, ростом чуть ниже стоящих рядом Марии и Марфы, с безбородым женственным бледным лицом, тонким носом, прямой линией рта и острым подбородком, с головой, окруженной золотым лучистым нимбом, завернут в белые погребальные пелены. От них свободно лишь его лицо.

Мария Магдалина, отмеченная нимбом, очень высокая, крупная, с мужеподобным, довольно грубым лицом, крупным вздернутым носом, одета в длинное синее платье и светло желтую накидку, покрывающую голову. Марфа значительно ниже ее, с тонкой фигурой, довольно красивым, нежным лицом, крупными черными глазами, греческим профилем, одета так же, как и ее сестра, лишь накидка ее белого цвета. Обе они совершенно непохожи друг на друга.

Родственники и знакомые, молодые и средних лет мужчины и женщины, с каштановыми волосами, стоят тесной группой. Впереди находится молодой человек в зеленом одеянии (тунике и плаще). Еще два юноши небольшого роста, в коротких туниках (зеленой и коричневой), обутые в невысокие кожаные коричневые сапоги, держат большую и тонкую крышку гроба из зеленого с темными разводами мрамора. На заднем плане справа видна фигура старика в синем одеянии.

**Взаимодействие персонажей.** Как и у Дуччо, чудо протекает во времени, но, как и чудо в Кане, – в одном и том же месте. Чтобы выразить эту идею, Джотто (аналогично тому, как это делал Дуччо) дважды изобразил сестер – в начальный момент они упали к ногам Иисуса, в конечный – стоят около воскресшего Лазаря. Иисус находится в левой части фрески и, не обращая внимания на лежащих перед ним на земле сестер, благословляет Лазаря, стоящего в правой части фрески. Сестры наполовину лежат, наполовину стоят на коленях перед Иисусом рядом друг с другом с вытянутыми вперед руками, пытаясь поднять головы и посмотреть на Него. Кроме того, они же стоят по обе стороны от Лазаря. Мария, повернувшись телом к Лазарю, а головой к находящимся справа от нее родственникам и знакомым (ее свидетелям), с недоуменным видом показывает на него рукой. Марфа, с лицом, закрытым платком до глаз, смотрит на Иисуса, поддерживая руками свою накидку. Апостолы (свидетели Иисуса) стоят почти вплотную к Нему и пристально смотрят на Лазаря, причем Иоанн, как и Иисус, поднял руку для благословения. Родственники и знакомые резко наклонились вперед, неожиданно увидев живого Лазаря, и отчаянно жестикулируют. Позади Марфы старик поднял руку, закрывая плащом себе лицо. Справа на переднем плане два молодых человека кладут на землю крышку гроба (один уже почти положил, а другой еще держит ее высоко).

**Пейзаж.** Фоном этой сцены служит пейзаж со скалой справа безо всякой травы, но поросшей на вершине несколькими деревьями и кустами. На

переднем плане имеется довольно ровная каменная с уступами площадка, на которой и разместились все персонажи, причем все, кроме Иисуса и апостолов, находятся на фоне скалы. Вход в пещеру, где стоял гроб, заслонен Лазарем и сестрами; видна лишь верхняя каменная притолока входа и темный проем. Лиственные деревья нарисованы примерно так же, как и на предыдущих пейзажах.

**Цветовая гамма и композиция.** Темно синий фон вместо неба подчеркивает мистическую освещенность места действия. Композиция фрески резко асимметрична: обилие действующих лиц и массивная скала позади них противопоставляются Иисусу и стоящей за Ним небольшой группе апостолов. Все внимание присутствующих направлено на воскресшего Лазаря, а не на Того, Кто совершил чудо. Лишь темно синий плащ выделяет Иисуса и притягивает к Нему внимание зрителя.

**Изображение чуда.** Особенностью этой фрески, по сравнению с другими произведениями Джотто и его предшественников, является публичность чуда. У Мастера св. Франциска ([илл. 2.21](#)) в чудо не поверил крестьянин, остальные же восприняли его как должное. У Дуччо ([илл. 4.23](#)) чуда не видел никто, кроме апостолов. У Джотто ([илл. 5.64](#)) чуда в Кане не заметил никто, кроме посвященных. И лишь это последнее чудо Иисуса стало достоянием многих и потрясло присутствующих простых людей - родственников и знакомых Лазаря.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал вариант этого сюжета на картине ([илл. 5.68](#)) размером 43.5×46 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее искусств Кимбелла в Форт Ворт. В нем (в отличие от фрески Джотто) нет развития чуда во времени. На колени перед Иисусом упала лишь Мария Магдалина. Ее сестра Марфа стоит рядом с Ним и спорит. Забинтованный Лазарь выходит из гробницы с удивленным видом. Чудо свершается при большом стечении народа (свидетелей даже больше, чем на фреске Джотто).

Джотто в 1320-е годы создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.69](#)) в капелле Магдалины Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Он напоминает фреску ([илл. 5.67](#)), но здесь больше свободного пространства и, соответственно, меньше свидетелей чуда. Вместе с тем, удивление чудом и со стороны апостолов, и сестер, и свидетелей передано очень выразительно. Заметим, что один из юношей, отодвигающих крышку гробницы, является негром.

#### 5.5.4. Страсти Христа

В этом разделе собраны фрески на сюжеты, относящиеся к периоду от торжественного входа Иисуса в Иерусалим до Его распятия. Все сюжеты, кроме Распятия, встретились здесь впервые. Сюжеты допроса Иисуса и издевательства над Ним близки аналогичным сюжетам, изображенным Дуччо, но относятся к другим моментам Евангелий. Все фрески находятся в капелле Скровеньи в Падуе ([илл. 5.30](#)).



Илл. 5.68. Дуччо. Воскрешение Лазаря.



Илл. 5.69. Джотто. Воскрешение Лазаря.

#### 5.5.4.1. «Вход в Иерусалим»

Фреска «Вход в Иерусалим» ([илл. 5.70](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Марку: «Когда они подходили к Иерусалиму – они были уже недалеко от Вифагии и Вифании, у Масличной горы, - Иисус послал двух учеников, сказав им: - Ступайте вон в ту деревню напротив. Недалеко от входа в деревню найдете молодого осла на привязи, на нем еще никто не ездил. Отвяжите его и ведите сюда. А если кто вас спросит: «Что вы делаете?» - отвечайте: «Он нужен Господу, Он скоро его вернет». Они пошли, нашли осленка, привязанного к воротам в переулке, и стали его отвязывать. Стоявшие там люди говорили им: «Что вы делаете? Зачем отвязываете осленка?» Но они ответили так, как им велел Иисус, и их отпустили. Они привели осла к Иисусу, положили на осла свою одежду, и Иисус сел на него. Многие стелили свою одежду на дороге, а другие – ветви, срезанные с деревьев в поле. И шедшие впереди, и шедшие сзади кричали: «Осанна! Да будет благословен Идущий во имя Господа! Да будет благословенно грядущее царство нашего отца Давида! Осанна в небесах!». Торжественный вход Иисуса Христа в Иерусалим, последнее Его посещение этого города, знаменует начало величайшего события – недели Страстей Господних. Праздник Входа Господня в Иерусалим (Пальмовое или Вербное воскресенье) был установлен в Иерусалиме в IV веке, о чем известно из «Паломничества» Сильвии Аквитанской, западной паломницы, совершившей в IV веке путешествие к Святым Местам и описавшей свои впечатления. На Западе последнее воскресенье перед Пасхой считалось днем скорбным, как стоящим в начале страданий Господних. Западная Церковь стала отмечать его как праздник с VI века [31]. На фреске в центре Иисус едет верхом на осле, сзади идут Его ученики. Из ворот города (Иерусалима, политической столицы еврейства, где совершались величайшие службы в Храме Соломона, Вечного Града – Небесного Иерусалима христианского мира) выходит толпа иудеев. Впереди нее перед ослом стоящий на коленях молодой иудей стелит на землю свою одежду (обычай устилать путь помазанного царя одеждой восходит к ветхозаветным временам). Несколько стоящих за ним иудеев снимают с себя верхние одежды. На деревьях перед городом сидят дети в белых одеждах и ломают ветви. Хотя у Иисуса в этой сцене облик царственный, вся сцена представляет собой мирное шествие: Христос едет не на боевом коне, а на животном, никогда не употреблявшемся на войне и служившем на Востоке символом мира.

**Действующие лица.** Иисус, необычно строгий, суровый и бледный, одет как и на предыдущих фресках.

Апостолы, молодые и пожилые, безбородые и бородатые, одеты в разноцветные туники и плащи (белые, красные, зеленые), обернутые вокруг туловища.

Иудеи, мужчины, в туниках и плащах, женщины, в длинных платьях и накидках, либо платках разнообразных цветов, молодые и пожилые, большинство рыжеволосые, представляют значительное разнообразие типов.



Илл. 5.70. Джотто. Вход в Иерусалим.



Мальчики слишком крупны по сравнению с деревьями, на которых они сидят. Они милостивы, с довольно длинными каштановыми волосами, тщательно причесанными, и одеты в длинные белые подпоясанные туники.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие Иисуса с группой жителей Иерусалима происходит в присутствии свидетелей - апостолов и детей. Иисус, очень прямо сидящий на осле в профиль к зрителю, несколько сдвинут влево от центра фрески. Он едет в направлении города и благословляет иудеев правой рукой. Иудеи, находящиеся в правой части фрески перед ослом, процессией выходят из города. Передний молодой иудей в светло-серой тунике, почти лежа на земле, расстилает свой коричневый плащ под ноги ослу. За ним женщина в светло-сером платье, наклонившись вперед, сбрасывает с себя вперед зеленую накидку (которая тем самым закрыла ей всю голову). Остальные иудеи, стоя друг за другом, рассматривают Иисуса. Апостолы (свидетели Иисуса) очень медленно идут за Ним тесной группой. Два мальчика (свидетели иудеев) сидят на деревьях. Тот, что справа (над апостолами), наблюдает всю сцену сверху, а тот, что слева (над толпой), - глядя вверх, ломает ветку дерева.

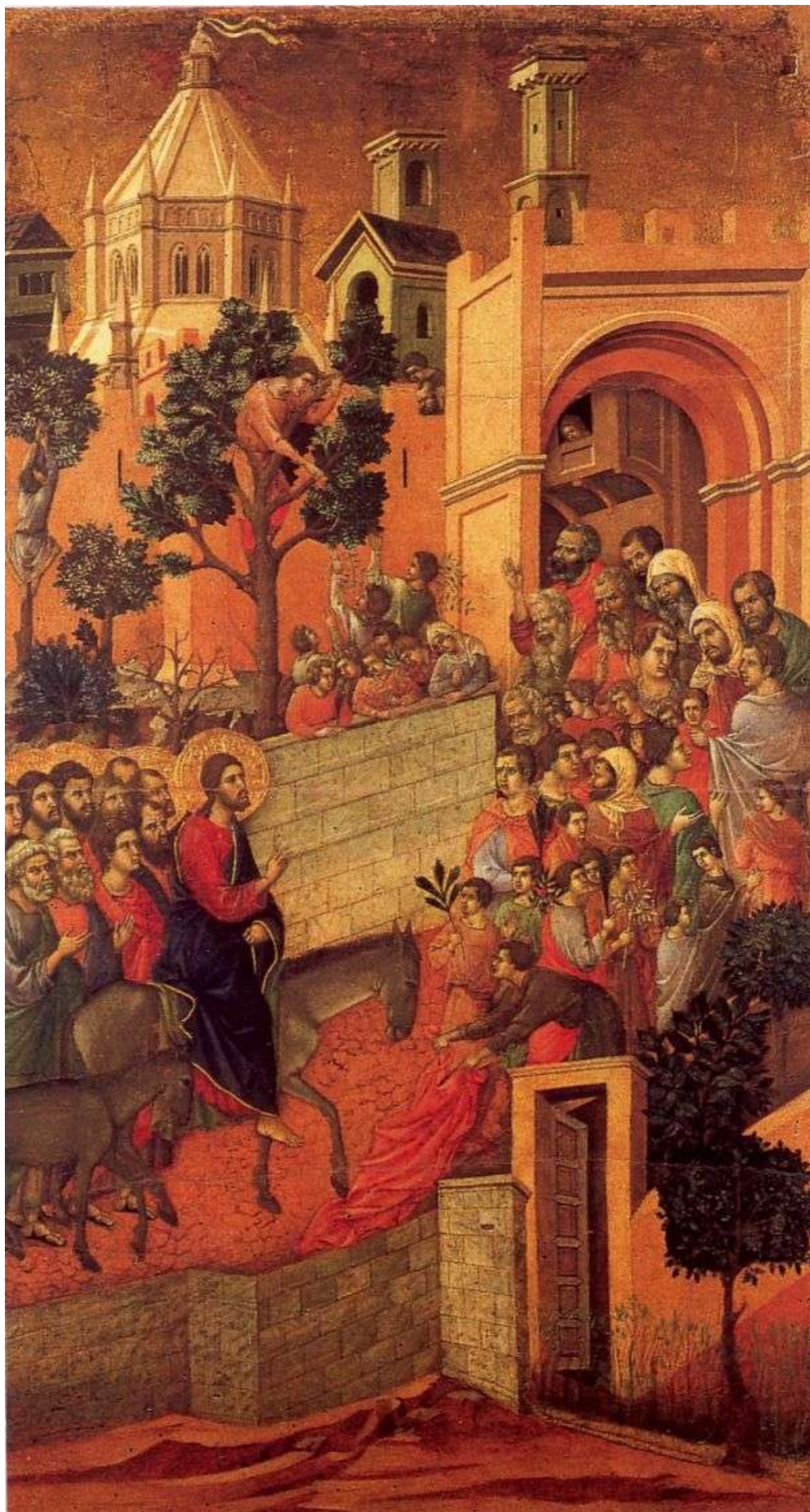
**Иерусалим.** Ворота Иерусалима, с двумя круглыми белыми башнями и белой же стеной с зубцами между ними (в которой и находятся отделанные золотом ворота) совершенно не похожи на золотые ворота с серыми прямоугольными башнями в сцене встречи Иоакима и Анны ([илл. 5.34](#)) - они больше похожи на городские ворота у Дуччо ([илл. 4.22](#)). Верх башен опоясан тремя рядами узких бойниц, а их белые крыши имеют форму конусов. Верхний ряд бойниц отделен от нижних рядов горизонтальной линией с орнаментом, которая продолжается и на стене.

**Осел.** Осел, на котором едет Иисус, серый с белой полосой на горле, очень похож на осла в сцене бегства в Египет. Его размер взрослого осла, а не осленка пропорционален размеру фигуры Иисуса.

**Пейзаж.** Площадка перед городом, где расположились все действующие лица, заканчивается позади толпы серым (без травы) земляным валом, где растут три довольно высоких дерева, на двух из которых сидят мальчики.

**Цветовая гамма и композиция.** Группа Иисуса и толпа иудеев, примерно одинаковых цветов, разделены передней частью осла; над каждой группой на деревьях расположились по мальчику; но резкую асимметрию фреске придает Иерусалим – его белые крепостные башни, гармонирующие с нарядными, праздничными, белыми одеждами мальчиков, возвышаются до верхнего края фрески. Тема, которой здесь коснулся художник, - публичность никогда не доводит до добра; самое страшное, чего должны бояться все, – людское поклонение.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал вариант этого сюжета на картине ([илл. 5.71](#)) размером 100×57 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» и хранящейся в Музее собора в Сиене. Этот вариант является даже более впечатляющим, чем фреска Джотто. Здесь удивительным образом сочетаются теснота пространства, людская давка и всеобщий ажиотаж. К ним добавляются великолепная архитектура и самые



Илл. 5.71. Дуччо. Вход в Иерусалим.

реалистичные деревья, из встретившихся до сих пор. Красный колорит картины напоминает о будущей крови. Необычен и ракурс изображения сцены (сверху).

#### 5.5.4.2. «Предательство Иуды»

Фреска «Предательство Иуды» ([илл. 5.72](#)) имеет размеры 150×140 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Луке: «И вот Сатана вошел в Иуду по прозвищу Искарот, одного из Двенадцати. Тот пришел к первосвященникам и начальникам храмовой стражи и сговорился с ними, как выдать им Иисуса. Они обрадовались и обещали ему денег. Иуда согласился и стал искать удобного случая предать Его без ведома народа». На фреске Иуда, держащий кошель с деньгами, разговаривает с первосвященником, и они бьют по рукам. Вокруг головы Иуды едва виден черный нимб, а сзади стоит Сатана и держит его за плечо. Справа от них на фоне портика стоят еще два пожилых иудея и разговаривают друг с другом.

**Действующие лица.** Сатана в чем-то похож на Сатану у Дуччо ([илл. 4.20](#)): он нарисован лишь как темный силуэт, невозможно установить, обнажено ли его тело, или скрыто под обтягивающей одеждой, у него отталкивающее лицо, длинные и тонкие ноги птицы. Но у Джотто он очень худой и гротескный, его длинная борода торчит вперед, на голове нечто вроде шапки довольно длинных, но стриженных волос, руки очень тонкие и короткие.

Иуда, с молодым, но неприятным безбородым лицом, с длинным носом и острым подбородком, светло желтыми довольно длинными волосами, за которыми еле виден темный нимб, невысокого роста (выше Сатаны, но ниже первосвященника), стройный, одет в белый с желтым оттенком широкий плащ и такого же цвета длинную тунику. В левой руке он держит белый, матерчатый среднего размера мешок с деньгами.

Первосвященник, высокий плотный седой старик с длинной бородой, высоким лбом, длинным несколько свисающим носом и серьезным выражением лица, одет в широкий красный плащ с золотой каймой и такого же цвета длинную тунику. Два других старых иудея, один с седыми волосами и бородой, другой с пепельными, ростом чуть ниже первосвященника, одеты в подпоясанные туники и плащи (зеленый и серый).

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие Иуды и первосвященника подчиняется уже встречавшейся схеме с двумя группами свидетелей (Сатаны – свидетеля Иуды, и двух иудеев – свидетелей первосвященника). Первосвященник в центре фрески величественно стоит перед Иудой в профиль к зрителю, левой рукой держит правую руку Иуды, а правой рукой хлопает по ней сверху. Левее Иуда (также в профиль) с некоторым подобострастием стоит перед ним, протянув к нему правую руку. За его спиной Сатана (также в профиль), привстав на цыпочки, слегка наклонился к уху Иуды (нашептывая ему свои советы), а правой рукой дружески взял его за плечо, как бы слегка подталкивая его к первосвященнику. Справа от первосвященника лицом друг к другу стоят два иудея. Тот, что справа, пристально глядя на Иуду, сообщает своему собеседнику о цели разговора первосвященника. Тот удивлен, что Иуда



Илл. 5.72. Джотто. Предательство Иуды.

согласился, делая характерный жест большим пальцем правой руки, указывающим на него.

**Архитектурные сооружения.** Белый портик с балконом над ним состоит из двух тонких круглых колонн коринфского ордера, соединенных между собой и с основным зданием (которое находится за пределами фрески) невысокими арками. Перила балкона украшены красными карнизами. Светло синий фон вместо неба создает впечатление сумерек.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма фрески весьма любопытна. Красная фигура первосвященника притягивает внимание зрителя. Светло-желтая одежда Иуды гармонирует со светлым портиком на другой стороне фрески и контрастирует с темной фигурой Сатаны, стоящего рядом (Иуда стремился в белый портик храма, но прикосновение Сатаны очерняет его). В асимметричной композиции большая численность группы первосвященника и портик, который возвышается за ними, довлеют над малочисленной группой из Иуды и Сатаны (который вряд ли поможет Иуде в трудную минуту). Джотто объединяет здесь темы жажды наживы (которую Иисус не смог победить даже в одном из своих учеников) и предательства: если Петра к предательству привел страх (и он был прощен), то Иуду к тому же привела жажда наживы (и прощения ему не было). Может быть, Сатана и есть жажда наживы (заметим, что и в сцене Искушения Христа Сатана пытался подкупить Иисуса)?

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Свой вариант этого сюжета создал и Дуччо на картине [\(илл. 5.73\)](#) размером 50×53 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» [\(илл. 4.5\)](#) и хранящейся в Музее собора в Сиене. На нем он (в отличие от Джотто) не стал переключать грех Иуды на Дьявола. Иуда без всякой посторонней помощи берет свои тридцать серебряников на виду у куда большего числа свидетелей.

#### 5.5.4.3. «Тайная вечеря»

Фреска «Тайная Вечеря» [\(илл. 5.74\)](#) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Матфею: «Когда наступил вечер, Он сел за стол вместе с Двенадцатью. Когда они ели, Иисус сказал: - Я точно знаю: один из вас предаст Меня. - Они сильно опечалились и стали один за другим спрашивать: - Но ведь не я же, Господь? - Но Он сказал им: - Меня предаст человек, опустивший руку в одно блюдо со Мной! Сын человеческий должен пройти Свой путь, как о том говорится в Писании. Но горе тому человеку, который предаст Сына человеческого. Лучше бы ему не родиться вовсе! - Тогда Иуда, предатель, спросил у Него: - но ведь не я же, Равви! - Это ты говоришь! - отвечает ему Иисус». На фреске за длинным столом на длинных скамьях сидят Иисус и Его двенадцать учеников. Иисус в левой части стола и семь апостолов сидят лицом к зрителю, а остальные – спиной к нему. По левую руку от Него находится Иоанн, который припал к Нему на грудь, по правую – Петр. Далее сидит Иуда, опустивший руку в блюдо вместе с Иисусом. Если у Иисуса нимб золотой с изображением креста, то у



Илл. 5.73. Дуччо. Предательство Иуды.



Илл. 5.74. Джотто. Тайная Вечеря.

всех апостолов нимбы темно-малиновые с четкими краями, а у Иуды края нимба размыты. Действие происходит под навесом, пристроенным к дому.

**Действующие лица.** Иисус снова поразительно красив и спокоен, на Его длинных темно коричневых волосах блики напоминают проседь, на Нем нет плаща, а коричневая туника заметно светлее, чем нимбы апостолов.

Петр еще более сед и полон, чем у Дуччо, и выглядит несколько старше, Иоанн женственен, но с крупными чертами лица. Одежды апостолов разных расцветок, у большинства кроме туник плащи (белые, желтые, голубые, зеленые, коричневые, малиновые, у одного даже клетчатый).

Иуда, худой безбородый юноша, с длинными каштановыми волосами, одет во все тот же светло желтый плащ. Вокруг его головы еще есть нимб (малиновый, как и у других апостолов), но края его размыты – он уже задумал предательство, в то время как остальные апостолы тверды в своей вере, края их нимбов совершенно четкие.

**Взаимодействие персонажей.** Скрытый конфликт взаимодействия Иисуса и Иуды подчиняется схеме с одной, но не однородной группой свидетелей (апостолов). Иисус находится в левой части фрески (левее Него сидят только Петр и Иуда). Иисус не смотрит на Иуду; Его взгляд устремлен вдоль стола на сидящих за ним апостолов. Он и Иуда опустили правые руки в блюдо. Иуда тоже не смотрит на Иисуса; его взгляд устремлен на Иоанна, голова которого лежит на груди Иисуса. Остальные апостолы переглядываются друг с другом; никто из них не смотрит на Иисуса.

**Интерьер.** Стол, за которым сидят все действующие лица, покрыт белой скатертью. На нем еще меньше еды, чем на столе в сцене брака в Кане ([илл. 5.64](#)). Ближний к зрителю ряд из пяти апостолов сидит на желтой деревянной скамье. Задний ряд сидит видимо на длинном диване (которого не видно) с красной спинкой. За этим диваном расположена белая стена одноэтажного дома с двумя прямоугольными окнами с красными занавесками. Довольно реалистично изображены голубые блики оконных стекол. За Иисусом и Петром, которые сидят за торцом стола также расположена белая стена с двумя окнами, идущая перпендикулярно к первой. Сверху находится красивый навес, свободный угол которого поддерживается тонкой белой колонной с двумя ажурными белыми кронштейнами. Над широким белым карнизом навеса, с таким же ажурным украшением в середине, как и кронштейны, расположена невысокая двускатная красная черепичная крыша, на которой сидит очень реалистичный белый голубь. Голубой фон вместо неба создает ощущение легких сумерек.

**Цветовая гамма и композиция.** Плотная группа, сидящая у торца стола (Иуда, Петр, Иисус и Иоанн), противопоставляется двум разреженным, но разноцветным и длинным рядам остальных апостолов на фоне белых стен дома. Психологическое напряжение создается замешательством апостолов, выраженном в их недоуменном переглядывании, и цветом нимбов: лишь один Иисус с золотым нимбом вне подозрений; каждый из остальных апостолов с темно малиновыми нимбами на светлом фоне фрески чувствуют подозрение со стороны других; Иуда помечен размытым нимбом.



**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал вариант этого сюжета на картине ([илл. 5.75](#)) размером 50×53 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В нем все апостолы, сидящие на ближней к зрителю стороне стола, включая Иуду, нарисованы без нимбов (возможно Дуччо не знал, как рисовать нимб у человека, расположенного в профиль к зрителю). Однако все апостолы на противоположной от зрителя стороне имеют нимбы (но золотые, а не темно малиновые, как у Джотто). Ни Иисус, ни Иуда не опустили руки в блюдо. Но рука Иисуса, лежащая на столе, указывает на Иуду. Действие происходит в интерьере комнаты (а не под навесом). На столе больше яств, а некоторые апостолы едят и пьют (чего нет на фреске Джотто). На карнизе под потолком висит полотенце для следующей сцены. Если Джотто уделил больше внимания мистическому смыслу сцены, то Дуччо – ее бытовым подробностям.

Джотто создал в 1320-1325 годах еще один вариант этого сюжета ([илл. 5.76](#)) размером 42.5×43 см, хранящийся в Старой пинакотеке в Мюнхене. Он по концепции ближе варианту Дуччо. В нем Иуда единственный, кто нарисован без нимба.

#### 5.5.4.4. «Христос, умывающий ноги ученикам»

Фреска «Христос, умывающий ноги ученикам» ([илл. 5.77](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлена история, рассказанная в Евангелии по Иоанну: «И во время ужина Иисус, зная, что Отец все отдал в Его руки и что Он от Бога пришел и возвращается к Богу, встал из-за стола, снял верхнее платье и, взяв полотенце, повязался им. Потом Он налил воды в умывальный таз и начал мыть ноги ученикам и вытирать полотенцем, которым повязался. Он подходит к Симону Петру. – Господь! Ты хочешь вымыть мне ноги?! – говорит тот. – Ты еще не понимаешь, что Я делаю, - ответил Иисус. – Поймешь позже. – Мыть ноги мне?! Ни за что! – говорит Петр. – Если не вымою, тогда ты больше не Мой! – ответил Иисус. – Господь! – воскликнул Петр. – Тогда не только ноги, но и руки и голову! – Тому, кто весь омыт, нужно вымыть только ноги, ведь он чист, - ответил Иисус. – Чисты и вы, но не все. Иисус знал, кто предаст Его, поэтому и сказал: «Не все вы чисты». А когда Он вымыл им ноги, оделся и снова возлег, Он сказал: - Понимаете вы, что Я сделал для вас? Вы зовете меня Учителем и Господом, и правильно – Я таков. И если Я, Господь и Учитель, вымыл вам ноги, то и вы должны мыть ноги друг другу. Я подал вам пример, чтобы и вы поступали так же, как поступаю Я. Говорю вам истинную правду: слуга не больше своего господина, и посланец не больше того, кто послал. И теперь, раз вы знаете это, счастливы будете, если станете поступать точно так же». Умывание ног при посещении дома – обычная традиция на Востоке. В жарких странах ходят босыми, надевая лишь сандалии, предохраняющие подошвы от случайных укусов. Ноги пришедшим в дом путникам умывали слуги. Символический смысл умывания Иисусом ног



Илл. 5.75. Дуччо. Тайная Вечеря.



Илл. 5.76. Джотто. Тайная Вечеря.



Илл. 5.77. Джотто. Христос, умывающий ноги ученикам.

ученикам – акт духовного очищения. Этот обряд утвердился уже в ранней христианской монашеской жизни, о чем свидетельствуют правила св. Бенедикта Нурсийского (480-547) для монастырской жизни на Западе. Св. Амвросий проводил параллель между протестом Петра по поводу умывания его ног Христом и подобным протестом Иоанна Крестителя крестить пришедшего к нему Христа. В широком смысле умывание ног ученикам трактовалось как их крещение перед последней трапезой с Учителем. Западная Церковь подчеркивала в этом обряде момент поучения Христа [31]. На фреске в правой половине Иисус, подпоясанный полотенцем, стоит на коленях перед Петром и моет ему ноги. Петр сидит на скамейке и правой рукой показывает на свою голову. За Иисусом стоит Иоанн и держит кувшин. Слева самый старший из апостолов, сидя на скамейке, завязывает свои сандалии. На фреске лишь одиннадцать апостолов (Иуда уже не с ними) и, как и на предыдущей фреске, их нимбы имеют темно-малиновый цвет. Действие происходит под тем же навесом, что и на предыдущей фреске, но стола под ним уже нет.

**Действующие лица.** Умывая ноги ученикам, Иисус прост и добр, без той пронзительной красоты на предыдущей фреске. Его коричневая туника подпоясана большим светло-желтым плащом (возможно Иисус подпоясался им подкладкой наружу), а на шее висит желтое полотенце.

Петр, столь же седой, как и на предыдущей фреске, одет в длинную голубую тунику и желтый (того же цвета, что и полотенце Иисуса) плащ из блестящей ткани. Он снял серые сандалии, а его правая нога обнажена до колена.

Апостолы, кроме отсутствующего Иуды, соответствуют их изображениям на предыдущей фреске.

**Взаимодействие персонажей.** Здесь главными героями являются Иисус и Петр. Иисус, сидя на полу на корточках перед Петром и глядя на него, левой рукой держит Петра за правую (голую) ногу, а правую руку поднял для благословения. Петр, сидя в желтом деревянном кресле и слегка наклонившись вперед, левой рукой поднимает плащ и подол туники, обнажая ногу, а правой указывает на свою голову. Между ними стоит темно-коричневый небольшого диаметра умывальный таз с массивным основанием. Апостолы сидят на двух длинных скамьях, стоящих под прямым углом друг к другу вдоль стен дома. Лишь Иоанн и еще один молодой апостол стоят. Иоанн держит в правой руке вместительный кувшин в виде усеченного конуса с довольно узким горлом. Старый апостол за спиной Иисуса надевает сандалии на ноги.

**Интерьер.** Интерьер сцены сохранен почти полностью – даже белый голубь по-прежнему сидит на крыше (нет только стола). Лишь положение художника, смотрящего на эту сцену, сдвинуто несколько влево по сравнению с предыдущей фреской.

**Композиция.** Композиция этой фрески с Иисусом в центре, окруженном с трех сторон апостолами, довольно симметрична. Тема же, которую здесь затронул художник, – подобные уроки любви к ближнему при дальнейшем подражании им ведут лишь к возникновению обрядов и лицемерию (один раз в год и папа моет ноги своим кардиналам; любит ли он их?).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал вариант этого сюжета на картине (илл. 5.78) размером 50×53 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» (илл. 4.5) и хранящейся в Музее собора в Сиене. У него Иисус находится не в центре (как у Джотто), а на левом краю, перед ним Петр, а за ним все остальные апостолы. Действие происходит в том же интерьере, что и в сцене Тайной вечери (как и у Джотто). У всех апостолов головы окружены золотыми нимбами (Иуды уже нет среди них). Обращает на себя внимание фасон черных сандалий, которые носят апостолы.

#### 5.5.4.5. «Поцелуй Иуды»

Фреска «Поцелуй Иуды» (илл. 5.79) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Марку: «Он еще не договорил, как появился Иуда, один из Двенадцати, и с ним толпа с мечами и кольями, которую послали первосвященники, учителя Закона и старейшины. Предатель заранее условился с ними о знаке, он сказал: «Кого я поцелую, тот и есть Иисус, берите Его и уводите под надежной охраной». Иуда направляется прямо к Иисусу. – Равви! – говорит он и целует Иисуса. Иисуса тут же схватили и взяли под стражу. Один из учеников, стоявших рядом, выхватил меч, ударил слугу Первосвященника и отсек ему ухо. Тогда заговорил Иисус: - Разве Я разбойник, что вы пришли за Мной с мечами и кольями? Каждый день Я был у вас в Храме и учил, и вы Меня не трогали. Но пусть исполнятся Писания! - Тогда все покинули Его и убежали. Какой-то юноша шел за ними в одном покрывале, накинутом на голое тело. Они схватили его, но он, оставив у них в руках покрывало, убежал голый». На фреске в центре Иуда обнимает и целует Иисуса. Вокруг стоит толпа с кольями и факелами. Кто-то трубит в рог, кто-то замахивается на Иисуса палкой. Петр коротким мечом, больше похожим на нож, отсекает ухо слуге Первосвященника Малху (их имена названы в Евангелии по Иоанну). Неизвестный, стоящий слева спиной к зрителю, стаскивает плащ с другого ученика Иисуса (считается, что это – Марк, автор Евангелия). Темно-синий фон создает ощущение ночи, но никакого другого фона (например, пейзажа) на фреске нет.

**Действующие лица.** Иисус красив, сосредоточен и напряжен. Его желтый лучистый нимб не имеет креста. Он выше всех остальных персонажей.

У Петра, хотя и похожего на свои изображения на предыдущих фресках, светло-желтые без седины волосы, борода и усы, сердито-напряженное лицо, ростом он чуть ниже Иисуса, в его плотной фигуре чувствуется физическая сила. Он одет в зеленоватый плащ и светло-голубую тунику. В правой руке он держит небольшой нож с белой ручкой и серым обоюдоострым лезвием, которым отсекает ухо слуге первосвященника. Лицо еще одного апостола в желтом плаще едва видно из-за края фрески. У обоих лучистые нимбы ярко желтого цвета.



Илл. 5.78. Дуччо. Христос, умывающий ноги ученикам.



Илл. 5.79. Джотто. Поцелуй Иуды.



Иуда здесь особенно отвратителен; он ниже Иисуса, у него густые вьющиеся коричневые с зеленым оттенком волосы, нет никаких следов нимба, низкий лоб, выступающие вперед нос и рот, глубоко посаженные маленькие глаза. Его лицо составляет резкий контраст с лицом Иисуса. Джотто заложил традицию западного искусства изображать Иуду отталкивающе уродливым. Одет Иуда в длинную желтую тунику и широкий плащ того же цвета.

Руководитель толпы стражников, средних лет иудей, с темными волосами, бородой и усами, довольно высоким лбом с залысинами и решительным лицом, одет в длинные розовые одежды, украшенные золотыми лентами. Стражники из его команды довольно разнообразны. Ближе к Иисусу находятся молодые безбородые люди, в задних рядах – более пожилые бородатые. У всех неприятные, но очень разные лица. Ростом все они ниже Иисуса. Их одежда также весьма разнообразна. Здесь и красные короткие туники, отделанные золотыми украшениями, и зеленые плащи, и голубые короткие одежды с капюшонами (как у воинов Ирода). У некоторых на головах черные шлемы, другие же вообще без головных уборов. Ноги обтянуты желтыми штанами, заправленными в невысокие кожаные сапоги. В руках часть стражников держит длинные желтые колья, часть – длинные же горящие факелы, некоторые – более короткие белые палки. Один из стражников трубит в большой белый рог, украшенный на конце двумя фиолетовыми полосами и орнаментом между ними.

**Взаимодействие персонажей.** Конфликтное взаимодействие персонажей содержит несколько центров действия и группу свидетелей. В центре фрески Иуда, едва дотягиваясь до Иисуса и слегка наклонившись к Нему, обнял Его двумя руками и пытается поцеловать, в то время как Иисус, стоя совершенно прямо, испытующе смотрит на него. Оба стоят в профиль к зрителю. Сзади один из стражников замахнулся на Иисуса суковатой палкой. В левой части фрески Петр, еле дотянувшись до слуги, уже отрезал ему ухо. Никакой крови при этом нет, ухо начало падать вниз, но слуга даже не обратил на это никакого внимания, настолько он увлечен созерцанием поцелуя. Оба также стоят в профиль к зрителю. Стражник в капюшоне, стоя спиной к зрителю, левой рукой тащит к себе розовый плащ из блестящей ткани с человека, которого не видно из-за края фрески. Тот, видимо, плащ не отдает, поскольку стражник слегка уперся ногами в землю и тащит плащ с видимым усилием, не делая при этом никаких попыток схватить самого этого человека. Наконец, предводитель отряда, стоящий в профиль в правой части фрески, правой рукой указывает на Иисуса, а левой поддерживает свой плащ. Толпа стражников расположилась двумя плотными группами: одна позади Иисуса, другая – позади своего предводителя. Изображение толпы существенно отличается от манеры Мастера св. Франциска, Дуччо и самого Джотто на предыдущих фресках: если там в толпе был виден каждый человек, то здесь видны только стоящие в переднем ряду. Все они пристально смотрят на Иисуса. Задние же ряды нарисованы очень обобщенно: в каждой группе видна лишь сплошная масса черных шлемов и волос, что производит сильное впечатление.

**Пейзаж.** Как уже говорилось, на фреске нет никакого пейзажа. Мы видим лишь желтую скалистую почву под ногами действующих лиц да темно синий фон вместо неба, создающий ощущение ночи. На этом фоне ярко горят факелы; изображение красно оранжевых языков пламени лишь немногим более естественно, чем у Дуччо ([илл. 4.24](#)).

**Цветовая гамма и композиция.** Центром композиции является желтый плащ Иуды, выделяющийся на фоне более темных одежд других персонажей, и Иисус, возвышающийся над ним и пристально глядящий в глаза Иуде. Разнообразие поз и положений действующих лиц создает большое напряжение, а две безликие толпы – ощущение слепой угрозы. Тематика фрески очень многопланова – лицемерная демонстрация любви во время предательства, приход большой толпы вооруженных людей для ареста одного безоружного невинного, неудачная попытка силой воспрепятствовать несправедливости.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал вариант этого сюжета на картине ([илл. 5.80](#)) размером 51×76 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В нем, кроме тех же персонажей, что и на фреске Джотто, присутствуют семь апостолов, в страхе убегающих прочь. У всех у них золотые нимбы, Петр же, вступившийся за Иисуса, – без нимба. Вооружение воинов, особенно шлемы, весьма различны у Джотто и Дуччо. Любопытна обувь персонажей – Иисус босой, апостолы в открытых черных сандалиях (включая Иуду), а остальные – в черных сапогах. Кроме того, Дуччо поместил эту сцену в пейзаж (в отличие от Джотто). В результате у него больше пространства, а у Джотто – тесноты.

#### 5.5.4.6. «Христос перед Каиафой»

Фреска «Христос перед Каиафой» ([илл. 5.81](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Матфею: «Толпа, взявшая Иисуса, привела Его к Первосвященнику Каиафе, где уже собрались учителя Закона и старейшины. ... Первосвященники и весь Совет добивались против Иисуса ложных показаний. Но хотя многие выступали как лжесвидетели, им это не удалось. Наконец выступили свидетелями двое. Они сказали: - Этот человек говорил: «Я могу разрушить Храм Божий и в три дня заново выстроить». - Первосвященник встал и спросил Иисуса: - Молчишь? Тебе нечего возразить на обвинения, которые они против Тебя выдвигают? - Но Иисус молчал. Тогда Первосвященник сказал Ему: - Именем Бога живого заклинаю Тебя, скажи нам, Ты – Мессия, Сын Бога? – Это ты сказал, - говорит ему Иисус. – И больше того, Я говорю вам: Отныне увидите Сына человеческого сидящим по правую руку Всемогущего и идущим по облакам небесным. - Тогда Первосвященник разодрал на себе одежды и сказал: - Кошунство! Зачем нам нужны еще свидетели? Вы сами только что слышали кошунство! Каким будет ваше решение? – Виновен и должен умереть, - ответили они». Допрос у Каиафы последовал после допроса у Анны,



Илл. 5.80. Дуччо. Взятие под стражу.



Илл. 5.81. Джотто. Христос перед Каиафой.

изображенного Дуччо ([илл. 4.24](#)). Целью суда Каиафы и Синедриона было отыскать законное основание для осуждения Христа на смерть. Здесь наилучшим для них было бы свидетельство Иуды Искарота, но он, раскаявшийся в своем предательстве, исчез и его не могли найти. Лжесвидетели утверждали, что Иисус заявлял, что может разрушить храм и в три дня его создать. Христос сказал об этом примерно за три года до учиненного над Ним суда. Однако Он вложил в эти слова иносказательный смысл: Он имел в виду не здание храма, а Свое тело. Об этом Его заявлении вспомнили незадолго до Его Распятия (разрушения) и Воскресения (созидания на третий день). Вместе с тем ясное свидетельство Иисуса о Его Божественной природе и было принято первосвященником как достаточное доказательство Его богохульствования [31]. На фреске справа на некотором возвышении сидят рядом первосвященник Каиафа и его тесть Анна. Каиафа раздирает на груди свою одежду, а Анна беседует со стоящим рядом воином. Перед ними стоит Иисус со связанными крест-на-крест руками (аллюзия на крест Распятия), окруженный другими воинами. Иисус молча отвернулся от первосвященника; Он оказывается единственным, кто смотрит с фрески на зрителя, как бы побеждая время и обращаясь к нам – все остальные пребывают в конкретном времени и в конкретном месте. Взгляд же Христа на зрителя совершенно изолирует Его от остальных участников этой сцены. Воин, стоящий справа от Него, поднял на Него руку (здесь Джотто совместил два допроса Христа – у Анны и у Каиафы, и бьющий Иисуса солдат – это персонаж из сцены допроса у Анны). На левом краю фрески стоит Никодим, член Синедриона (он как-то приходил к Иисусу ночью и беседовал с Ним), и внимательно смотрит на Каиафу. За Никодимом и солдатами стоят другие члены Синедриона. Фоном служит интерьер комнаты с окнами, закрытыми ставнями.

**Действующие лица.** Здесь красота и благородство внешности Иисуса пропадают, Его лицо, довольно широкое, больше похоже на лицо простолюдина, а Его внимание чем-то занято. Он одет как и на предыдущих фресках, босой, желтая веревка связывает Его руки.

Никодим, высокий, плотный, значительный старик, с высоким лбом, широким лицом с крупными чертами, довольно короткими черными с сединой волосами, длинной бородой, разделенной на две половины, одет в длинный зеленый плащ с золотыми украшениями.

Анна, тесть первосвященника Каиафы, несколько моложе, чем у Дуччо ([илл. 4.24](#)) и не столь отталкивающий, хотя и весьма суровый, без седины в длинных темно коричневых волосах, обширной бороде и усах, не столь полный (возможно, из-за более просторной одежды), одет в длинную темно красную (но более светлую, чем у Дуччо) тунику, без плаща.

Каиафа, не черноволосый (как у Дуччо), а уже поседевший, со значительно более короткой бородой, не столь отталкивающим, но все же довольно неприятным лицом, более плотного телосложения и ниже ростом, одет в длинную зеленую тунику и также без плаща. Он разодрал на груди свою тунику: видна его старческая голая грудь с реалистично изображенной грудиной.

Римские воины, крепкие молодые, с суровыми лицами, рыжими не очень длинными волосами, преимущественно безбородые или с короткой рыжей бородой, одеты как и на предыдущей фреске.

Иудеи среднего возраста, с лицами, исполненными любопытства, рыжими волосами и довольно длинными бородами, стоят за воинами так, что одежды их не видно.

**Взаимодействие персонажей.** Конфликтное взаимодействие Иисуса с Анной и Каиафой происходит в присутствии Никодима (свидетеля Иисуса), а также римских солдат и членов Синедриона (свидетелей Анны и Каиафы). Иисус, несколько левее центра фрески, как и у Дуччо ([илл. 4.24](#)), стоит в пол оборота к допрашивающим и смотрит совсем в другую сторону (на зрителя, словно ожидая от него помощи). Он как будто надеется, что свершится чудо и весь этот кошмар кончится. Анна и Каиафа, сидя рядом на скамейке в правой части фрески, отчаянно жестикулируют, стараясь привлечь к себе внимание, если не Иисуса, то хотя бы присутствующих. Каиафа, возбужденно глядя на Иисуса снизу вверх, разорвал на груди тунику. Анна более спокоен. Правой рукой он обращается к римскому воину, призывая его в свидетели богохульства, а левую положил на колено. Два воина, стоящие между ним и Иисусом, вовлечены в разговор с ним. Остальные двое стоят позади Иисуса, глядя друг на друга. Тот, что справа от Него, поднял руку для удара, но столь неуклюже отвел ее в сторону, что скорее ударит по лбу стоящего рядом Никодима. Последний, значительно старше всех на фреске, пристально смотрит на допрашивающих с бесстрастным лицом. В задних рядах стоят более молодые члены Синедриона, наблюдая за происходящим.

**Интерьер.** Действие происходит в интерьере довольно тесной и невысокой комнаты. Ее потолок и боковые стены нарисованы в сходящейся вдаль перспективе (не очень уместной в столь маленькой комнате). Стены комнаты от пола до окон отделаны коричневыми деревянными панелями, а выше – белой штукатуркой. Окна с полукруглым верхом закрыты деревянными, более темными чем панели, ставнями. Потолок также отделан деревянными панелями, украшенными частыми балками, идущими параллельно к противоположной от зрителя стене. У правой стены расположено деревянное возвышение, к которому ведут две широкие деревянные ступени. На этом возвышении и сидят Анна с Каиафой. Над ними расположена деревянная полка с красивыми резными кронштейнами (в которую они обязательно уперлись бы головами, если бы попытались встать).

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма фрески не столь темная и красная, как у Дуччо ([илл. 4.24](#)): хотя окна закрыты ставнями, но вся комната освещена тусклым светом, в котором все цвета одежды и интерьера выглядят довольно блеклыми. Композиция обратна композиции картины Дуччо с изображением сцены допроса у Анны: Анна и Каиафа находятся справа (а не слева), Иисус на довольно значительном расстоянии от них (а не рядом), однако, как и у Дуччо, более многочисленная и плотная группа, окружающая Иисуса, подавляет малочисленную группу допрашивающих. Напряжение создает контраст между отрешенным и печальным Иисусом и суесящимися

вокруг Него остальными персонажами (лишь Никодим замер в оцепенении – не выдаст ли его Иисус как сообщника?).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Вариант этого сюжета создал и Дуччо на картине ([илл. 5.82](#)) размером 45.5×53.5 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В нем нет Анны, а в комнате больше народа (особенно старых иудеев). Отсутствует также попытка стражника ударить Иисуса (она есть в сцене допроса у Анны, где и должна быть в соответствии с Евангелиями). В комнате присутствует апостол Петр (слева с нимбом), а не Никодим (как у Джотто). Иудеи с подозрением обращаются к нему. Прекрасно передана растерянность Петра.

#### 5.5.4.7. «Поругание Христа»

Фреска «Поругание Христа» ([илл. 5.83](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Матфею: «Потом они стали плевать Ему в лицо, бить по щекам и, избивая, говорили: - Эй, Мессия, угадай, кто Тебя ударил!». Поругание Христа происходило до Насмехания над Христом (Увенчания терновым венцом), изображенного Дуччо ([илл. 4.25](#)). Поругание учинили иудеи в присутствии Каиафы, а осмеяние – римляне в присутствии Пилата [31]. На фреске Иисус, опустив голову и сложив руки на коленях, сидит в кресле с левой стороны. На Нем богатые царские одежды, в руках Он держит тонкую палку в качестве скипетра. Вокруг Него издевающиеся иудеи: одни дергают его за бороду, другие замахнулись для удара рукой или палкой, третьи приняли издевательские позы. В центре фрески стоит негр (?!), замахнувшийся на Иисуса палкой. В правой части группа иудеев ведет оживленный диалог с Каиафой. Действие происходит в интерьере комнаты (но не той, где происходил допрос у Каиафы) с темными решетчатыми окнами.

**Действующие лица.** Иисус угнетен, чувствуется, что Ему очень трудно сохранять спокойствие, силы оставили Его. На Нем золотая царская мантия, украшенная орнаментом и драгоценными камнями, на голове терновый венец (чуть светлее коричневых волос), в правой руке – тонкая (как и на картине Дуччо [илл. 4.25](#)), но более короткая желтая палка.

На Каиафе широкий светло-серый (а не красный, как у Дуччо) плащ с капюшоном, закрывающим голову, из-под которого виден подол его зеленой туники.

Иудеи средних лет в красных коротких туниках нарисованы нейтрально, без гротеска. Молодые же, безбородые, рыжие иудеи наименее значительны, но их лица весьма разнообразны и не слишком приятны. Их волосы довольно коротко подстрижены и у одного из них завиты внизу. Они одеты в красные и желтые подпоясанные короткие туники (без плащей), в руках у одного короткая (а не длинная, как на картине Дуччо) палка. У другого лоб ниже волос повязан белым платком. Среди них выделяется негр со сверкающими белками глаз на черном лице, черными курчавыми короткими волосами, с



Илл. 5.82. Дуччо. Христос перед Каиафой.





Илл. 5.83. Джотто. Поругание Христа.

длинной тонкой палкой в правой руке (возможно отзвук рассказов участников крестовых походов о жителях Ближнего Востока).

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие Иисуса и издевающихся над Ним молодых иудеев (включая негра) происходит в присутствии группы свидетелей – Каиафы и иудеев среднего возраста. Иисус сидит в кресле (от кресла видна только деревянная подставка) в левой части фрески. Его голова поникла и склонилась чуть набок, глаза закрыты, руки сложены на коленях, палка в Его руках наклонилась влево. Семь молодых иудеев вокруг Него находятся в состоянии ажиотажа: тот, что в светло-голубой тунике стоит перед Ним на одном колене и протягивает к Нему руку; двое других в красных туниках дергают Его за бороду; тот, что сзади Него, замахнулся, чтобы ударить Его рукой (более естественно, чем на предыдущей фреске); наконец, двое последних смотрят, как Он на это реагирует (а Он никак не реагирует), один наклонившись к Нему, смотрит, как это выглядит вблизи, а другой отклонившись от Него, - на расстоянии. Их лица полны упоением от получаемого удовольствия. Негр, стоя чуть издалека от этой компании, замахивается длинной палкой на Иисуса (тоже довольно естественно; видимо, здесь Джотто уже освоил этот жест). В правой части фрески Каиафа и еще один бородатый иудей обсуждают происходящее с более молодым безбородым иудеем средних лет, в красной тунике и белой тубетейке. Оба, глядя друг на друга, показывают руками на молодежь. В дверь заглянула служанка в белом платке на голове, и стоящий позади всех иудей (тоже средних лет и бородатый) разговаривает с ней (нейтральные персонажи).

**Интерьер.** Действие происходит в интерьере еще более тесной комнаты, чем на предыдущей фреске. Как и та, она изображена в сходящейся перспективе. Ее желтые стены на уровне человеческого роста пересекает более темная и широкая полоса с орнаментом. На задней стене, чуть выше этой полосы расположены два небольших прямоугольных окна (вытянутых в высоту), переплетенных решеткой (такие окна, видимо, были во времена Джотто). За окнами видна лишь крошечная тьма. В правой стене находится прямоугольная открытая дверь (куда и заглянула служанка), за которой тоже ничего нет, кроме тьмы. В углах комнаты стоят тонкие колонны коринфского ордера, поддерживающие потолок. Колонны упираются в широкий карниз с золотым орнаментом, причем карниз передней (отсутствующей) стены также нарисован (хотя его не должно быть видно). Сине-зеленый потолок комнаты почти не виден. Коричневый пол комнаты (как и предыдущей) очень похож на паркет.

**Цветовая гамма и композиция.** На фреске преобладают светлые и теплые тона (белые, желтые, оранжевые и красные), на фоне которых резко выделяются черные проемы окон (похожих на тюремные) и двери. Композиция сдвинута влево: группа молодых иудеев вокруг Иисуса многочисленнее, чем группа иудеев среднего возраста вокруг Каиафы; динамичность поз молодежи противопоставляется степенности пожилых. Что же касается тематики фрески, то Джотто, по сравнению с аналогичной картиной Дуччо, несколько снизил ее обличающий эффект, сведя тему человеческой жестокости к жестокости

молодежи. Известно, что в молодости многие люди совершают такие поступки (особенно в подходящей компании), которые они потом не совершают в более зрелом возрасте. В результате получилось, что глупые молодые люди, похваливаясь друг перед другом, проявляют свойственную молодости жестокость по отношению к незащитной жертве, а старшие смотрят на это сквозь пальцы (повзрослеют – переберутся) и даже предлагают Каиафе остановить их.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал свой вариант этого сюжета на картине (илл. 5.84) размером 45.5×53.5 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» (илл. 4.5) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В нем Иисус предстает с повязкой на глазах. Действие (в отличие от фрески Джотто) происходит в той же комнате, где велся допрос у Каиафы, который еще сидит в кресле, однако здесь его одежды не разорваны на груди (а должны были бы такими остаться). Состав участников примерно тот же, что и на предыдущей картине (илл. 5.82). Новым лицом является лишь служанка, которая обращается к апостолу Петру. Таким образом, Дуччо в этих двух произведениях ввел развитие дополнительного сюжета предательства Петра, начало которого мы видим в сцене допроса у Анны (илл. 4.24). Над Петром на карнизе у потолка сидит поющий петух! Отметим, что в сцене допроса у Каиафы (илл. 5.82) в той же комнате не было ни карниза, ни петуха.

#### 5.5.4.8. «Шествие на Голгофу»

Фреска «Шествие на Голгофу» (илл. 5.85) имеет размеры 200×185 см [31].

**Литературная программа.** На ней представлен рассказ Евангелия по Иоанну: «Иисуса взяли под стражу. Он должен был нести на себе крест до места, которое называлось «Череп», а по-еврейски «Голгофа». При римском правлении осужденный на казнь сам нес свой крест, но не весь, а только его поперечину, тогда как вертикальный столб заранее устанавливался на месте казни [31]. На фреске Иисус, находящийся справа, одет в Свои обычные одежды, что соответствует Евангелию по Матфею: «Вдоволь наглумившись, они сняли с Него плащ, надели на Него Его одежду и повели на казнь». Он держит огромный крест Т-образной формы. Хотя Иисус чуть наклонился вперед, но создается впечатление, что относительно своих размеров крест очень легкий. И здесь Иисус – единственный, кто смотрит с фрески на зрителя. Впереди Иисуса и особенно сзади Него идет множество солдат и иудеев, что соответствует Евангелию по Луке: «За Иисусом шла большая толпа народа». В конце толпы стоит Дева Мария, что основывается на Евангелии Никодима, согласно которому Иоанн известил Деву Марию о распятии Иисуса Христа на Голгофе, и Мария явилась туда. Вся процессия выходит из ворот города (Иерусалима).

**Действующие лица.** Иисус выглядит почти так же, как и на допросе у Каиафы. Лишь Его лучистый золотой нимб не имеет креста. На левом плече у Него лежит светло-коричневый (а не темно-коричневый, как у Дуччов сценах Распятия) крест, низ которого Он держит двумя руками и который нижним концом достает почти до земли, а по высоте он примерно в полтора раза выше



Илл. 5.84. Дуччо. Поругание Христа.



Илл. 5.85. Джотто. Шествие на Голгофу.

Иисуса. Основанием креста является толстый прямоугольный в поперечнике брус, а перекладина сделана из широкой доски, прибитой почти к самому верху бруса, причем криво (не под прямым углом). Левый край перекладины почти достает до голов идущих за Иисусом воинов. В отличие от креста Дуччо в сценах Распятия, на нем нет никаких табличек, подставки для ног и т.п.

Дева Мария, постаревшая от горя, с лицом обезображенным страданием, огрубевшими чертами, высокого роста (почти как Иисус и выше всех остальных персонажей), одета в коричневую накидку из блестящей ткани.

Иудеи всех возрастов, от молодых безбородых до старых и седых, образуют толпу народа.

Стражники, молодые, в белых круглых шлемах и без них, одеты в короткие желтые туники. Те, что в задних рядах, несут очень длинные пики, поднятые вверх.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей происходит по схеме с одним героем (Иисусом), Его свидетельницей (Девой Марией) и толпой стражников и иудеев (еще одной группой свидетелей), уже встречавшейся у Дуччо. Иисус находится ближе к правому краю фрески. Его поза довольно неестественна – он чуть наклонился и делает тяжелый шаг вперед; при этом не видно никакого напряжения от тяжести креста, что создает впечатление, что крест картонный. И здесь, как и на допросе, Иисус страдальчески смотрит на зрителя, словно ища у него сочувствия. При этом Он повернул голову чуть назад (словно оглянулся), и этот взгляд похож на последнее прощание со зрителем. Дева Мария стоит у левого края фрески. Солдат поднял руку и не пускает ее подойти ближе к Сыну. Она, повернувшись телом так, словно собирается уходить, оглянулась и пристально посмотрела на Иисуса с выражением полного отчаяния на лице. Перед Иисусом идут два молодых иудея (один из них уже почти скрылся за краем фрески). Тот, что хорошо виден, оглянулся на Иисуса, но его ноги расположены совершенно неестественно, так, как будто идут в разные стороны, под углом одна к другой. Основная толпа стражников и иудеев процессией медленно идет за Иисусом. Идущий непосредственно за Ним стражник толкает Его рукой в спину, чтобы Он шел быстрее. Большинство идущих пристально смотрят на Иисуса, некоторые переговариваются между собой. Задние ряды толпы нарисованы столь же обобщенно, как и в сцене поцелуя Иуды ([илл. 5.79](#)).

**Город и пейзаж.** Вся процессия выходит из ворот Иерусалима. Городские ворота нарисованы почти так же, как и в сцене входа в Иерусалим ([илл. 5.70](#)). Видна лишь одна башня, более низкая, чем на упомянутой фреске. Под ногами у идущих находится желтая каменистая почва; вокруг нет никакого пейзажа. Небо заменяет мутно-синий фон, создающий впечатление густого тумана.

**Цветовая гамма и композиция.** Фреска имеет довольно светлую цветовую гамму (белый, желтый, синий цвета), на фоне которой притягивает к себе внимание темная фигура Иисуса (Его красная туника и синий плащ). Композиция фрески резко асимметрична: значительная масса толпы (на фоне города) в левой части фрески толкает Иисуса одного на страшную участь, а палачи уже ждут Его в правой части фрески. Направление движения процессии

то же, что и в сцене входа в Иерусалим: Иисус торжественно вошел в него с одной стороны и вышел с другой, неся Свой крест. Тема фрески – еще одна грань человеческой жестокости (превращение шествия на казнь невинного в праздничное развлечение для толпы).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Самый ранний вариант этого сюжета в европейской авторской живописи, возможно, принадлежит Бонавентуре Берлингьери. На его картине «Распятие» ([илл. 2.30](#), правая половина) в нижней ее части слева от креста мы видим Иисуса, несущего небольшой крест (явно меньше того, на котором Его могли бы распять) в сопровождении двух стражников, Девы Марии и двух св. жен.

Свой вариант этого сюжета создал и Дуччо на картине ([илл. 5.86](#)) размером 51×53.5 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. Здесь крест несет не Иисус, а Симон Киринеянин в соответствии с Евангелием по Матфею: «Когда они выходили, им встретился человек из Кирены по имени Симон. Его заставили нести крест Иисуса». На картине мы не видим Иерусалима и вообще никакого пейзажа или строений. Художник уделил внимание таким подробностям, как корзинка с инструментами и гвоздями в руках у палача, идущего за Иисусом.

#### 5.5.4.9. «Распятие Христа»

Фреска «Распятие Христа» ([илл. 5.87](#)) имеет размеры 200×185 см [31].

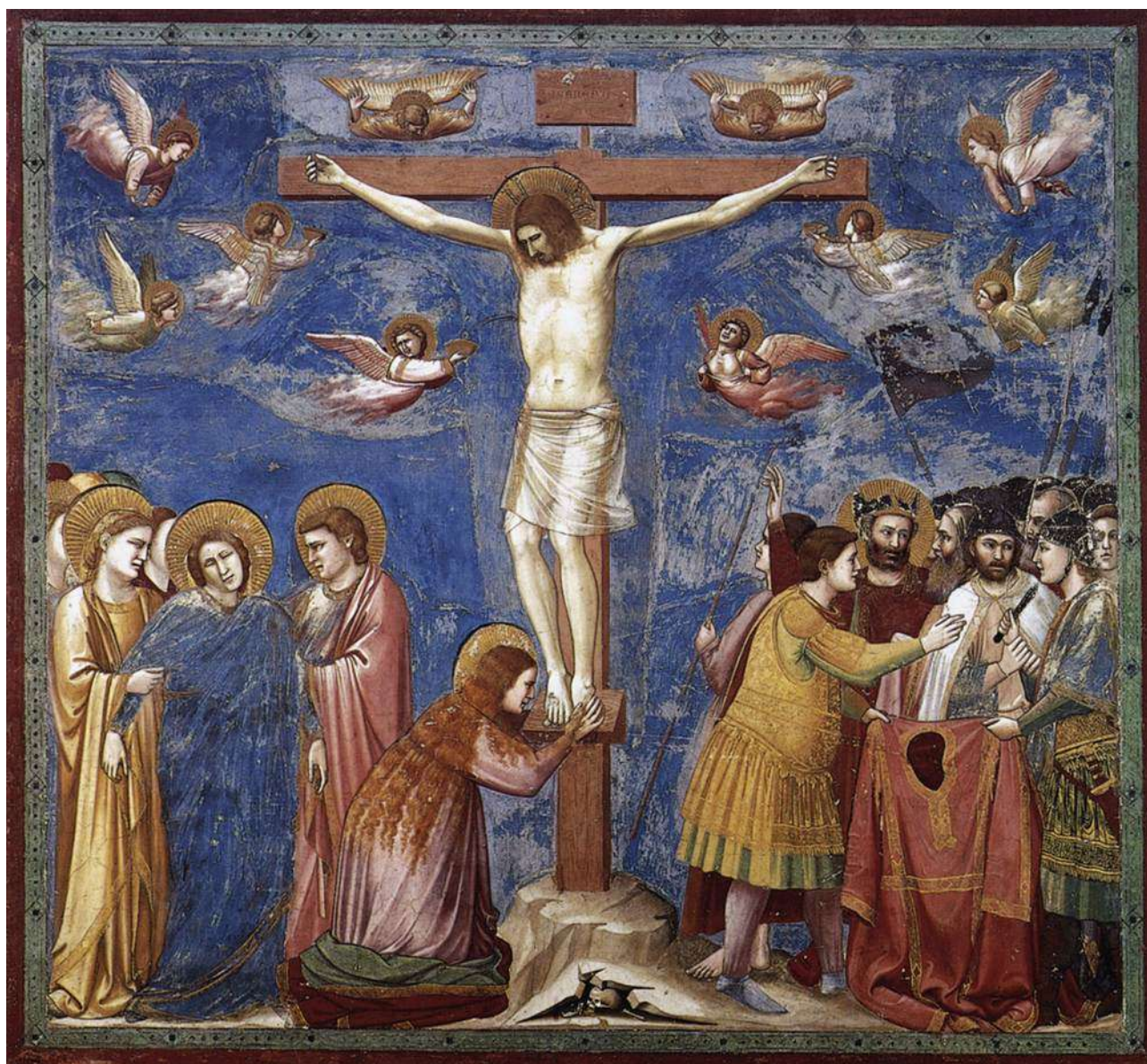
**Сравнение с картиной Дуччо.** Фреска в определенной степени похожа на одноименную картину Дуччо ([илл. 4.26](#)). Джотто сократил число персонажей в обеих группах у креста, увеличил число ангелов, летающих в небе, выделил Марию Магдалину, которая стоит на коленях, припав к ногам Христа, ввел Иосифа Аримафейского и Никодима, а также римского воина с копьем на заднем плане, убрал уверовавшего центуриона, а на передний поместил римских воинов, делящих одежды Христа. Эта тема взята из Евангелия по Иоанну: «После того, как воины распяли Иисуса, они взяли Его плащ и разделили на четыре части – по числу воинов. Они взяли и хитон, он был без швов, цельнотканый. – Не будем его рвать, - сказали они друг другу. – Лучше бросим жребий, кому достанется. Ибо должны были исполниться слова Писания: «Разделили между собой одежды Мои, об одеянии Моем бросали жребий». Именно так и поступили воины». В целом трактовка сюжета у Джотто менее драматична и благородна, чем у Дуччо.

**Действующие лица.** Распятый Иисус особенно некрасив, Его рыжие, совершенно прямые волосы, без намека на курчавость прилипли к голове, нос еще более удлинился, цвет лица землистый, обнаженное тело кажется плохо сложенным. На нимбе опять появился крест. Это полная противоположность образу распятого Иисуса у Дуччо ([илл. 4.26](#)), пропорциональному, гармоничному и трагически красивому. Как и Дуччо, Джотто изобразил распятого Иисуса обнаженным. Но если у Дуччо тело Христа исполнено трагической красоты, то у Джотто оно на редкость некрасиво: ширина талии почти такая же, как и ширина плеч, грудная клетка чрезмерно длинная, живот



Илл. 5.86. Дуччо. Шествие на Голгофу.





Илл. 5.87. Джотто. Распятие Христа.

втянут, вершина линии ребер находится слишком высоко, а шея почти отсутствует. Все это в сочетании с некрасивым лицом, обвисшими, рыжими волосами, длинными тощими руками и слегка кривоватыми ногами создает скорее отталкивающее впечатление. Цвет тела желтоватый, соответствующий колориту всей фрески. Хотя, как и у Дуччо, руки и ноги Иисуса прибиты к кресту гвоздями, но (в отличие от него) никакой крови на фреске нет. Рельеф ребер выражен очень слабо (чуть сильнее, чем у Дуччо), но слабая мускулатура плеч, рук и ног написана даже более реалистично, чем у Мастера св. Франциска ([илл. 2.22](#)). Как и у Дуччо, на Иисусе тонкая белая полупрозрачная набедренная повязка, спускающаяся до колен.

Дева Мария, как и у Дуччо, нарисована падающей в обморок. Но в отличие от него, здесь она некрасива, ее лицо ничего не выражает (она без сознания). Она одета в темно синюю накидку с золотой бахромой, но голова ее непокрыта.

Десять ангелов, летающих вокруг креста, крупнее, чем летающие ангелы у Дуччо. Они в белых и желтых одеждах с золотыми украшениями, у них белые крылья с тщательно выписанными перьями.

Апостол Иоанн чуть выше Девы Марии, довольно плотен и, как и на предыдущих фресках, женоподобен. Длинный, широкий плащ и туника на нем темно-розовые.

Мария Магдалина очень молода; ее можно назвать красивой. У нее длинные распущенные вьющиеся ярко-рыжие волосы, спадающие ниже талии. На ней длинное платье того же цвета, что и плащ Иоанна.

Две женщины выглядят значительно моложе присутствующей здесь же Девы Марии. У них красивые лица и светлые, заплетенные в косы, обернутые вокруг головы, волосы.

Иосиф Аримафейский, среднего роста пожилой мужчина, со сравнительно короткими черными с проседью волосами, рыжей бородой и усами, крупными чертами лица, одет в красную тунику. Кроме него, золотые нимбы имеют Дева Мария и женщины рядом с ней, апостол Иоанн и Мария Магдалина. Стоящий рядом с Иосифом Никодим выглядит несколько моложе, чем в сцене допроса.

Римские воины в первом ряду (довольно толстые), молодые люди в разнообразных одеждах, держат в руках красную с золотыми узорами тунику Иисуса, которую они делят между собой. Не участвующий в этом дележе воин держит длинное тонкое копьё. Толпа, стоящая сзади, нарисована обобщенно (что уже встречалось на предыдущих фресках). Из нее поднимается черный флаг на длинном тонком древке, развевающийся на ветру.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей подчиняется той же схеме, что и на картине Дуччо ([илл. 4.26](#)). Иисус уже умер, хотя Его голова опущена недостаточно низко для этого. Большинство свидетелей на Его стороне. Ангелы летают, как и у Дуччо, в драматических позах, воздевая вверх руки и поднимая к небу лица. Слева (как и у Дуччо) Дева Мария падает в обморок на руки апостола Иоанна, стоящего слева от нее, и женщин справа от нее. Ее закрытые глаза, ничего не выражающее лицо и поза, теряющая устойчивость, переданы очень правдоподобно. Иоанн и женщины участливо смотрят на нее. Слева от креста лежит коричневая бархатная подушка а на ней -

зеленая накидка. На них (чтобы не испортить красивое платье) на коленях стоит Мария Магдалина. Она наклонилась огорченным лицом к ногам Иисуса и правой рукой держит Его за пальцы правой ноги. Справа от креста римские воины, растянув тунику Иисуса, оживленно жестикулируют, обмениваясь взглядами. Им совершенно наплевать на происходящее и все их мысли заняты тем, кому достанется туника Иисуса. Позади них беседуют Иосиф Аримафейский и Никодим (деловито обсуждая детали предстоящих похорон).

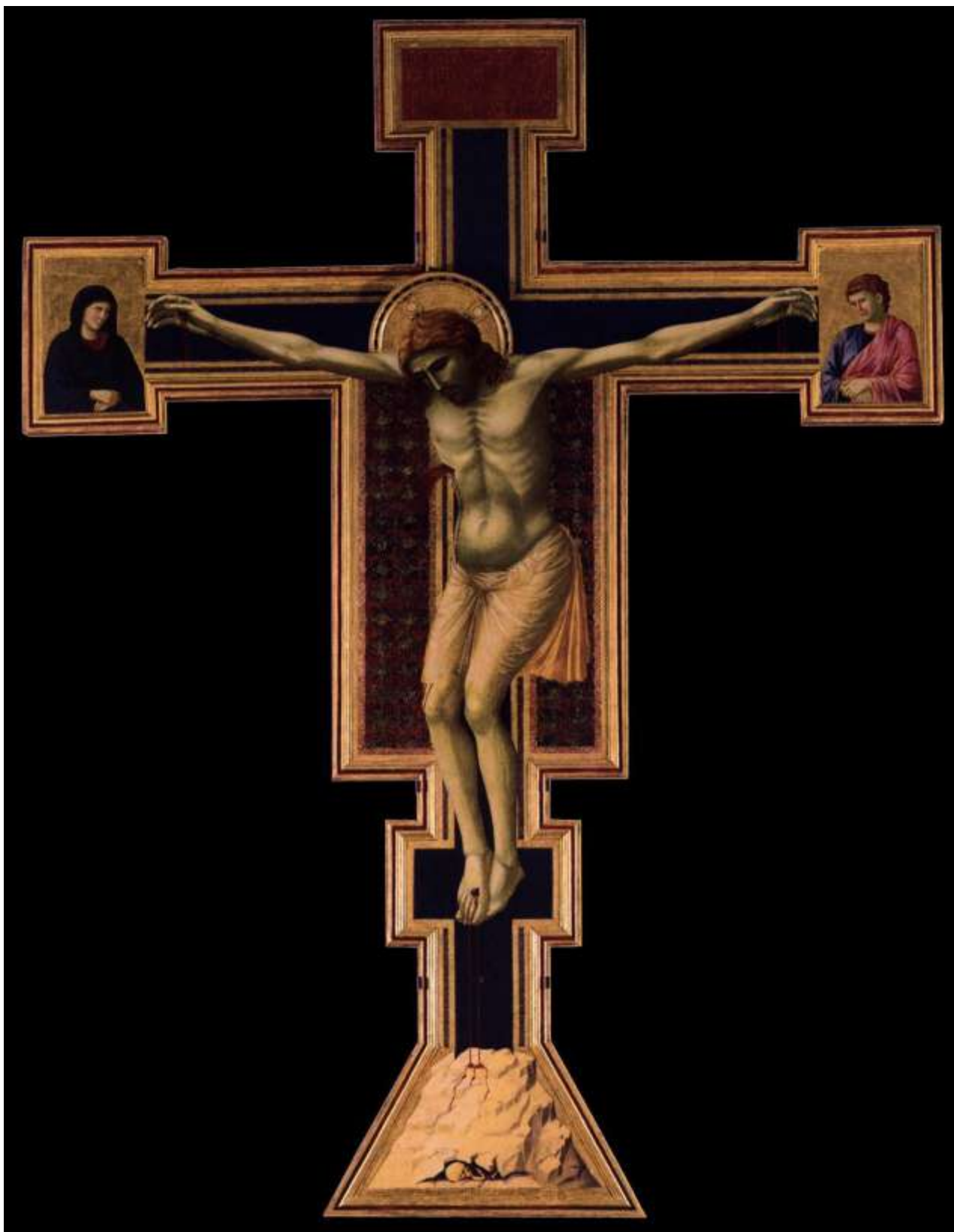
**Голгофа.** Крест поставлен на небольшом каменном желтом холмике (скорее кочке). По сравнению с крестом из сцены шествия на Голгофу, на нем сверху появилась табличка (на которой ничего не написано) и скошенная подставка, к которой прибиты ноги Иисуса. Под холмиком в небольшой расщелине лежат маленький череп и несколько костей.

**Цветовая гамма и композиция.** Цвет накидки Девы Марии гармонирует с цветом фона (вместо неба), цвет тела Иисуса – с цветом одежд ангелов, одежды остальных персонажей – красного и оранжевого цвета. Толпа справа от креста более многочисленна, чем группа вокруг Девы Марии, к которой и повернуто тело Иисуса. Дополнительную асимметрию в композицию вносит стоящая на коленях Мария Магдалина. Джотто словно спорит с Дуччо: если картина Дуччо провозглашает, что даже в смерти Иисус прекрасен, то фреска Джотто утверждает, что смерть никого не красит, даже Иисус некрасив в смерти.

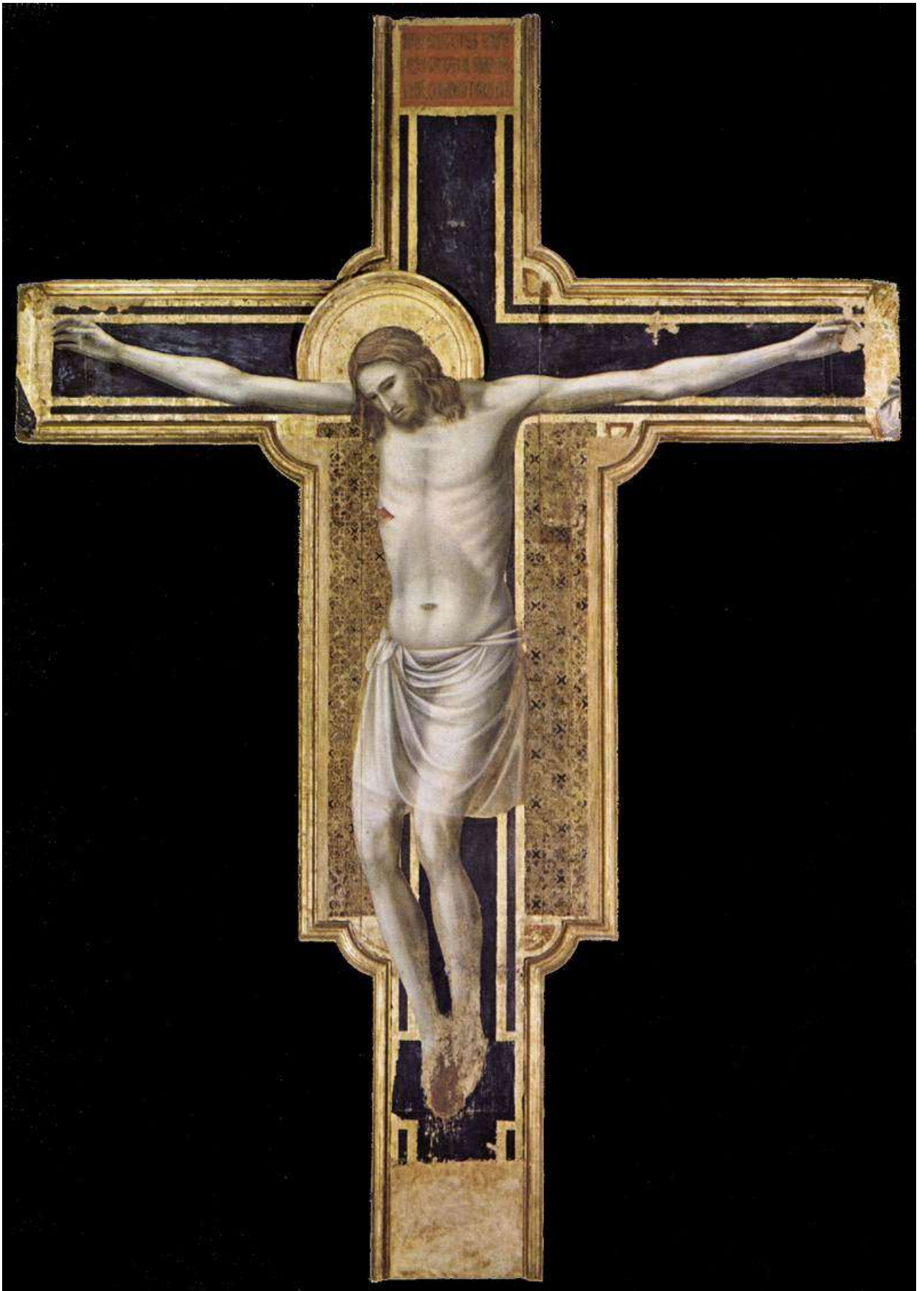
**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 4.3.7.

Джотто, как и его некоторые предшественники, отдал дань моде на расписные кресты. Им были исполнены: в 1290-1300 годах - «Распятие» ([илл. 5.88](#)) размером 578×406 см для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции с Девой Марией и апостолом Иоанном на концах перекладины и черепом у основания, напоминающее крест работы Джунты Пизано ([илл. 1.13](#)), но исполненное значительно более мастерски; в 1310-1317 годах - «Распятие» ([илл. 5.89](#)) размером 430×303 см для Темпио Малатестиано в Римини, более простое, чем предыдущее; в 1317 году – роскошное «Распятие» ([илл. 5.90](#)) размером 223×164 см для капеллы Скровеньи в Падуе ([илл. 5.30](#)), хранящееся в Городском музее Падуи, со скробными Девой Марией и апостолом Иоанном на концах перекладины и благословляющим Христом в верхней части креста; в 1330-е годы – «Распятие» ([илл. 5.91](#)) размером 343×432 см для церкви Сан-Феличе во Флоренции (не все исследователи признают авторство Джотто, некоторые считают, что это работа его последователя) с Девой Марией и апостолом Иоанном на концах перекладины и пеликаном, вскармливающим птенцов своей кровью (символом жертвы Христа) в верхней части креста.

Кроме того, Джотто создал еще несколько вариантов этого сюжета. Картина «Распятие между Марией и Иоанном» ([илл. 5.92](#)) размером 45×43 см из Старой пинакотеки в Мюнхене, исполнена в 1320-1325 годах вместе с помощниками для церкви Санта-Кроче во Флоренции. Здесь Иисус более красив, чем на фреске ([илл. 5.87](#)), но отсутствует всякий драматизм в Его фигуре. Из ран между ребер и на руках бьют фонтаны крови, но не достигают



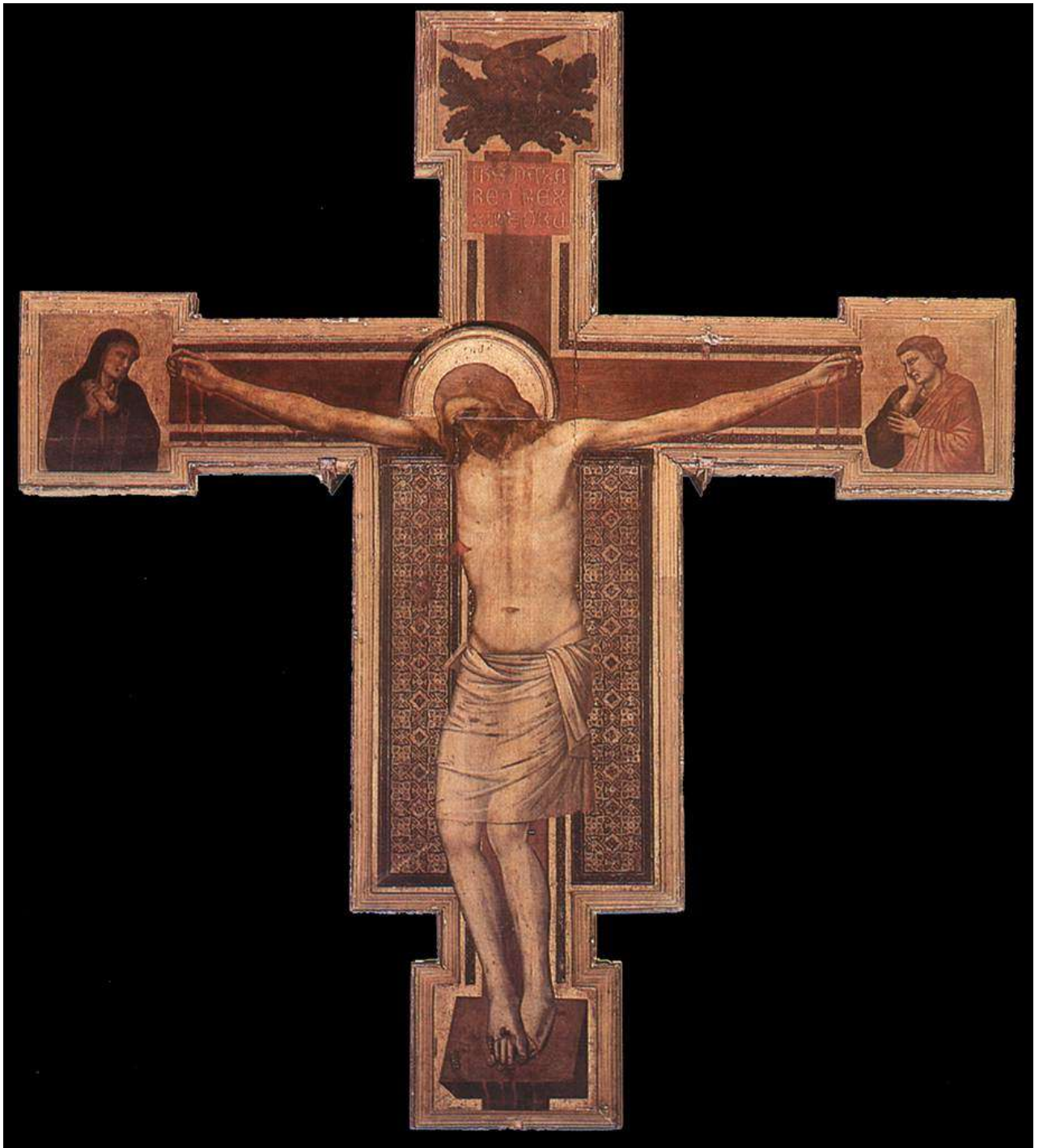
Илл. 5.88. Джотто. Распятие.



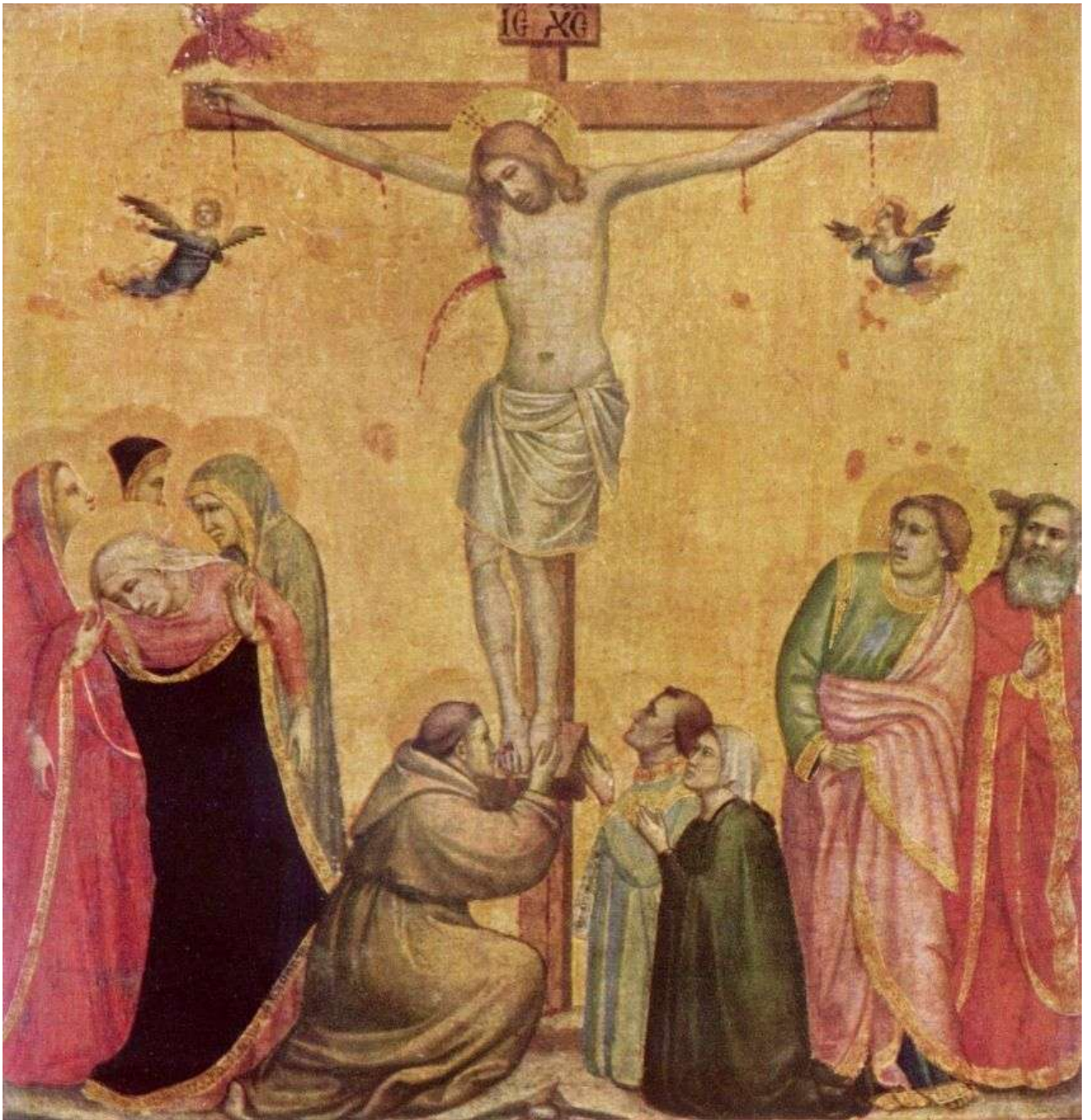
Илл. 5.89. Джотто. Распятие.



Илл. 5.90. Джотто. Распятие.



Илл. 5.91. Джотто. Распятие.



Илл. 5.92. Джотто. Распятие между Марией и Иоанном.



земли. У подножия креста на коленях стоят св. Франциск и донаторы, а крест окружают только близкие Иисуса. Картина «Распятие» ([илл. 5.93](#)) размером 39×26 см из Городского музея в Страсбурге исполнена в 1330-е годы и является створкой утраченного диптиха. Многие эксперты не признают авторства Джотто за этой картиной. Фигуры Иисуса на ней и на [илл. 5.92](#) похожи между собой, но у подножия креста на [илл. 5.93](#) мы видим вооруженных всадников и толпу иудеев справа, а крест обнимает Мария Магдалина. Картина из Государственных музеев Берлина ([илл. 5.94](#)) размером 58×33 см также исполнена в 1330-е годы. И для этой картины авторство Джотто ставится под сомнение. Многие специалисты считают, что эта и предыдущая картина имеют одного и того же автора. Можно отметить общее в фигуре Христа на этих картинах, но обстановка вокруг креста по драматизму ближе Распятиям Дуччо. Фреска «Распятие» ([илл. 5.95](#)), исполненная в 1310-е годы в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 5.27](#)), ближе всего к фреске ([илл. 5.87](#)), но отличается большим драматизмом и мистикой, которая подчеркнута контрастом между темно-синим фоном и золотыми нимбами святых. Обморок Девы Марии здесь наиболее глубок. Число католических святых здесь даже больше, чем на картине ([илл. 5.92](#)). Группа противников Иисуса отодвинута от креста на значительное расстояние. Если Чимабуэ и Дуччо делали акцент в этом сюжете на трагизме человеческих страстей, то Джотто стремился создать мистическое настроение в этом сюжете.

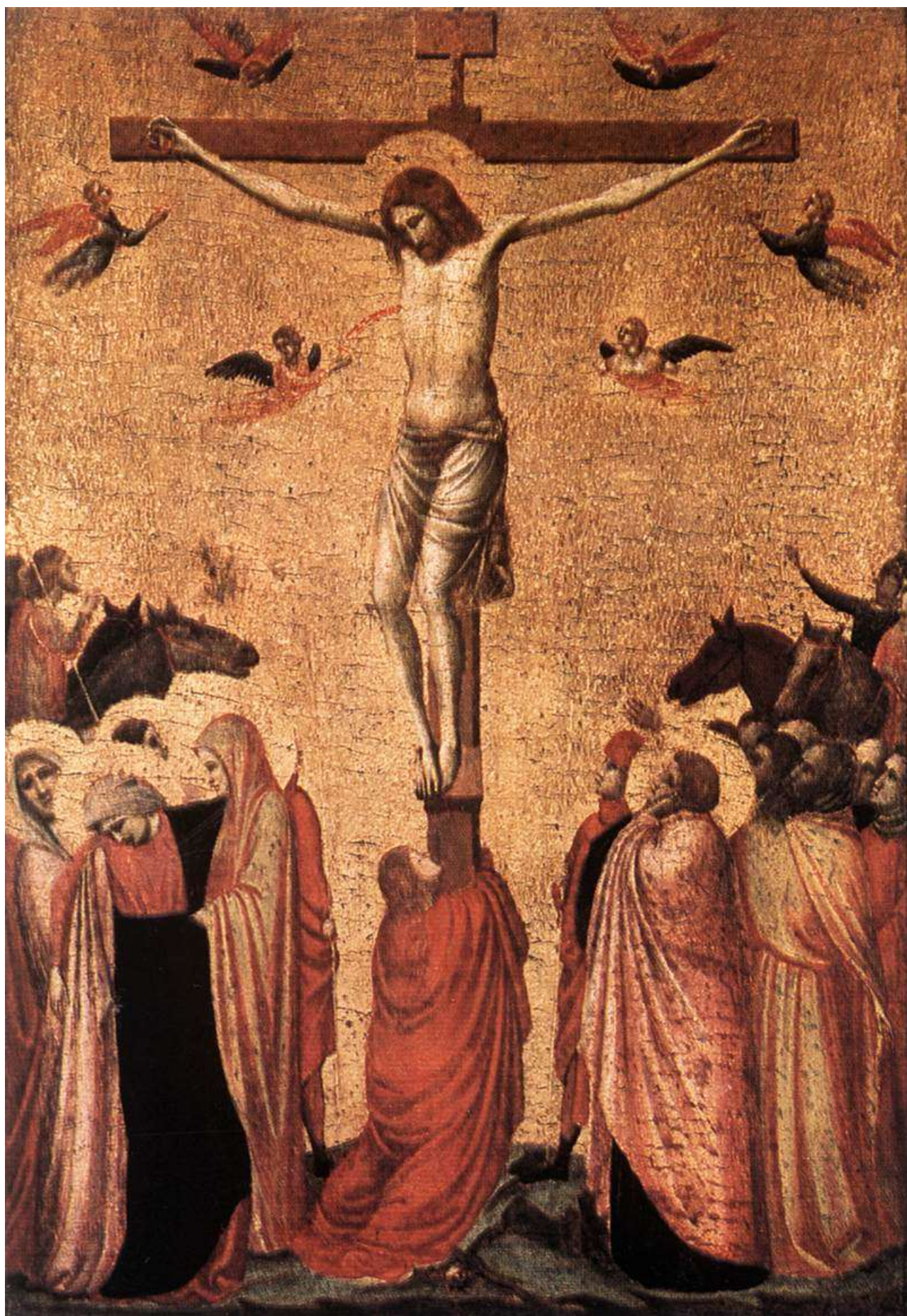
#### 5.5.5. После распятия Христа

В этом разделе собраны фрески и картины на сюжеты, относящиеся к периоду после распятия Иисуса и включающие Оплакивание, Воскресение и Вознесение Христа, Сошествие Святого Духа на апостолов, кончину апостолов Петра и Павла, а также Страшный Суд. Все сюжеты встретились здесь впервые. Сюжет встречи Марии Магдалины с воскресшим Иисусом имеет нечто общее с сюжетом «Жены мироносицы у гроба Господня», изображенным Дуччо, но относится к другому моменту Евангелий. Фрески находятся в капелле Скровеньи в Падуе, а картины, изображающие казнь апостолов Петра и Павла, представляют створки Триптиха Стефанески.

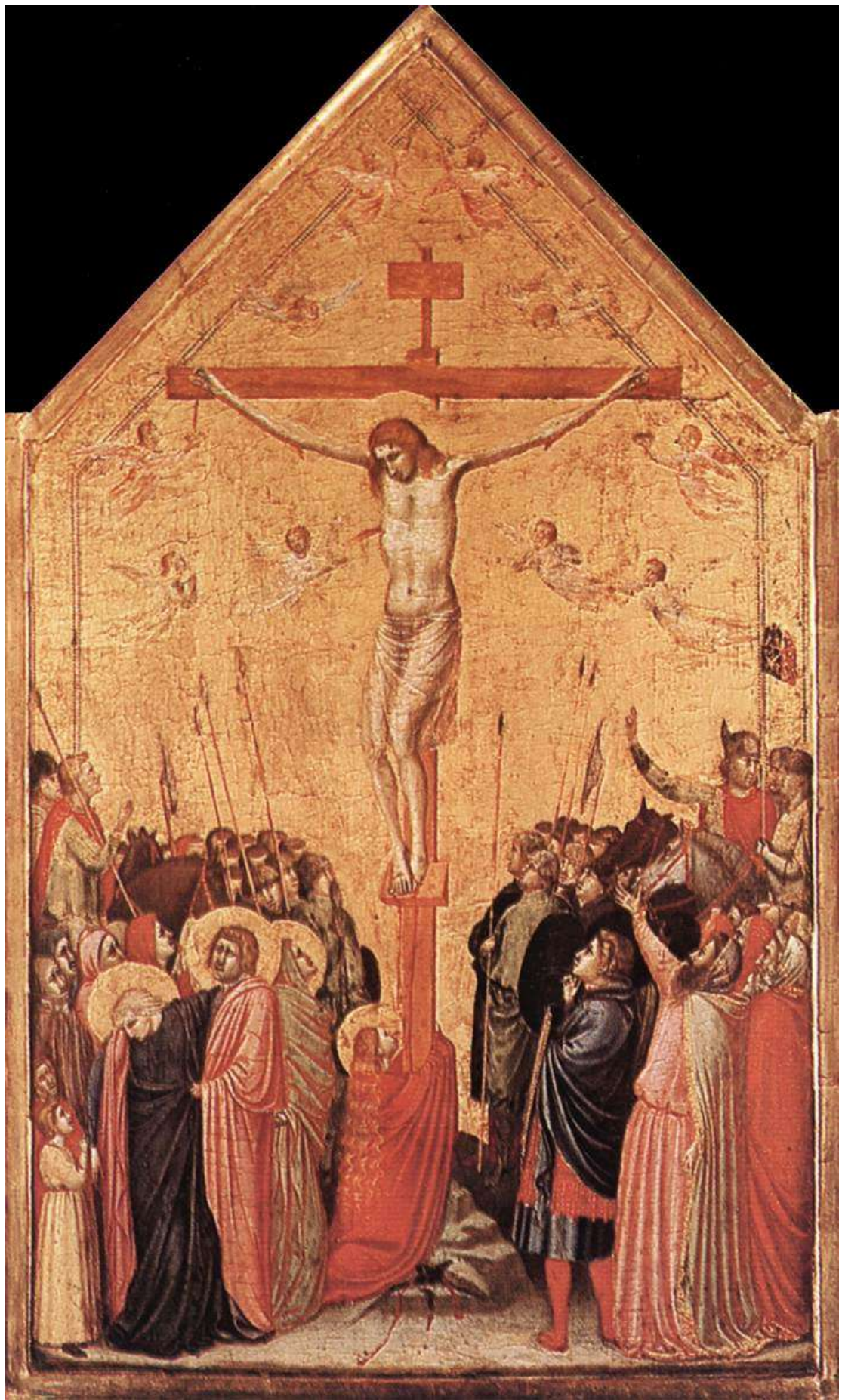
##### 5.5.5.1. «Оплакивание Христа»

Фреска «Оплакивание Христа» ([илл. 5.96](#)) размером 200×185 см находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) [31].

**Литературная программа.** Джотто в основном следует Евангелию по Иоанну: «После этого Иосиф из Аримафеи – он был учеником Иисуса, правда тайным, из страха перед еврейскими властями – попросил у Пилата разрешения забрать тело Иисуса. Пилат разрешил. И тот пришел и забрал Его тело. Пришел и Никодим – тот, который некогда приходил к Нему ночью, - и принес около ста фунтов благовонных масел, смесь смирны с алоэ. Они взяли тело Иисуса и завернули его в пропитанный благовонным маслом саван, как это было принято



Илл. 5.93. Джотто. Распятие.



Илл. 5.94. Джотто. Распятие.



Илл. 5.95. Джотто. Распятие.



Илл. 5.96. Джотто. Оплакивание Христа.

у евреев при погребении. В том месте, где был казнен Иисус, был сад, а в саду – новая гробница, в которой еще никого не хоронили. А так как это был день перед субботой и гробница была рядом, то в ней Иисуса и похоронили». На фреске тело Иисуса лежит на подстеленных под Него одеждах, и Дева Мария обнимает Его. Вокруг сидят и стоят в скорбных позах св. жены. В центре позади них апостол Иоанн наклонился к телу, раскинув руки. Справа стоят Никодим и Иосиф Аримафейский. В небе в драматических позах летают ангелы. Фоном для всего этого служит пологая голая гора, поднимающаяся слева направо, со стоящим близко к вершине одиноким деревом без листьев.

**Действующие лица.** Внутренняя красота возвращена лицу Иисуса, но не Его мертвому, обнаженному до пояса, очень бледному телу, на котором лежат зеленые тени. Верхняя часть Его туловища слишком удлинена, длинные тонкие руки держит навесу одна из св. жен, ноги же наоборот слишком коротки, живот слегка вздут, мускулатура полностью отсутствует, рельеф ребер еле виден.

Дева Мария, мало похожая на свое изображение на предыдущей фреске, выглядит красивой, но постаревшей и тоже очень бледной, с хорошо причесанными коричневыми волосами.

Ангелы и числом и видом совпадают с их изображениями на фреске [илл. 5.87](#).

Апостол Иоанн, как всегда женоподобный и с невыразительным лицом, одет в свободный чуть розоватый плащ (закрывающий тунику).

Мария Магдалина довольно худа и менее красива, чем на фреске [илл. 5.87](#). Ее коричневые волосы спадают по плечам из хорошо сделанной прически. Она одета в белое платье с длинными рукавами, а ее ноги закрыты розовой накидкой.

Иосиф Аримафейский, высокий, худой и черноволосый, с непокрытой головой, отмеченной золотым лучистым нимбом, одет в синюю тунику, достающую ему до щиколоток, зеленый плащ и белые кожаные, очень просторные сапоги.

Никодим только здесь отмечен золотым нимбом (возможно, этим Джотто хотел подчеркнуть, что до этого момента у него не было никаких заслуг перед Иисусом). Он выше Иосифа, в его волосах и разделенной надвое бороде явственно видна проседь, он одет в желтую тунику, на плечах у него лежат переброшенные через шею широкие белые пелены, в которые будут заворачивать тело Иисуса и концы которых он держит в руках.

Св. жены, из которых две нарисованы спиной к зрителю, а две в профиль (остальные стоят тесной группой), и молодые, и пожилые, большинство в накидках белого или зеленого цвета, но некоторые с непокрытыми головами и в красивых белых платьях.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие мертвого Иисуса и оплакивающих Его происходит без свидетелей. Тело Иисуса с чуть приподнятой верхней половиной лежит на земле на подстеленных под Него одеждах. Под Его голову что-то подложено (но закрыто темно синей накидкой), кроме того, Дева Мария обняла и приподняла Его голову правой рукой, а левую положила Ему на грудь. Она склонилась над Ним, сидя на

земле, и с трагическим выражением пристально смотрит на Него (лицо Иисуса обращено вверх, а лицо Девы Марии находится на уровне Его шеи). На переднем плане спиной к зрителю на земле сидят две женщины в накидках, закрывающих их головы, наклонившись вперед к Иисусу. Та, что слева, рукой также поддерживает Его голову. В ногах у Иисуса на земле сидит Мария Магдалина, вытянув вперед ноги со слегка согнутыми коленями, и руками держит ступни Иисуса, немного подняв Его ноги над землей. Позади Иисуса, перед Марией Магдалиной над телом склонилась еще одна женщина, держащая в своих руках руки Иисуса. За ней, наклонившись вперед и разведя руки в стороны, в картинной позе стоит апостол Иоанн. Позади Марии Магдалины и апостола Иоанна стоят Иосиф Аримафейский и Никодим, слегка склонив друг к другу головы. Позади Девы Марии, в скорбных позах, сложив руки у щеки или вытирая слезы, стоит большая группа женщин. Наверху летают те же десять ангелов в столь же драматических позах. Потрясающий эффект создает то, что все персонажи, где бы они не находились, смотрят на лицо Иисуса (кроме одного ангела, который смотрит вверх).

**Пейзаж.** Вся эта сцена происходит на фоне унылого пейзажа: непосредственно позади всех персонажей слева направо под небольшим углом поднимается покатая, невысокая, белая с зеленоватым оттенком гора, имеющая форму неровной стены. Гора уходит за край фрески, а на ней у правого края стоит засохшее дерево, размер которого вполне соответствует человеческим фигурам (это впервые). Большинство его ветвей протянулось в сторону Иисуса – оно словно скорбит с людьми о случившемся (это первый случай, когда природа сопереживает происходящему). Площадка же перед горой, на которой расположились все действующие лица, имеет зеленый цвет, очень напоминающий траву. Небо, как обычно, заменено светло-синим фоном, создающим впечатление сумерек.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме фрески все краски повторяются – белые одежды женщин и Иоанна, синяя туника Иосифа, накидка, на которой лежит Иисус, и фон вместо неба, и т.д. Асимметричная композиция также старательно уравновешена – редкая группа у ног Иисуса дополнена массой горы и не контрастирует с тесной группой вокруг Девы Марии, ангелы также распределены равномерно, а их сдвиг влево уравновешивается засохшим деревом. Тема фрески – глубокая скорбь, представлена безутешной у женщин, картинной у Иоанна и степенной у Иосифа и Никодима.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** На фреске Мастера св. Франциска ([илл. 5.97](#)) из Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненной в 1260-1280 годах, присутствуют только мертвый Иисус, лежащий на белой простыне, на ровной поверхности, падающая в обморок Дева Мария, окружающие ее скорбящие св. жены, Мария Магдалина, сидящая у тела Иисуса и повернувшаяся к Нему, а также ангел на заднем плане в белых одеждах с темными лицом и крыльями. Хотя фигуры на фреске нарисованы ближе к византийской манере, ее драматический характер, общее настроение безысходности и мрачный колорит впечатляют.



Илл. 5.97. Мастер св. Франциска. Плач над мертвым Христом.



#### 5.5.5.2. «Не удерживай Меня»

Фреска «Не удерживай Меня» («Явление Христа Марии Магдалине») ([илл.5.98](#)) размером 200×185 см также находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) [31].

**Литературная программа.** Джотто в основном следует Евангелию по Иоанну: «А Мария стояла снаружи и плакала. И, плача, наклонилась, заглянула в гробницу и видит: на том месте, где лежало тело Иисуса, сидят два ангела в белых одеждах – один в изголовье, а другой в ногах. – Женщина, почему ты плачешь? – спрашивают они. – Унесли моего Господа, а я не знаю куда, - отвечает она. И с этими словами она обернулась и видит: перед ней стоит Иисус. Но она не поняла, что это Иисус. – Женщина, почему ты плачешь? – говорит ей Иисус. Кого ищешь? - Она, решив, что это садовник, говорит Ему: - Господин мой, если это ты унес Его, скажи мне, где ты Его положил, я заберу Его. – Мария! – говорит Иисус. Она повернулась. – Раввуни! – воскликнула она по-еврейски. (Это значит «Учитель!») – Не удерживай меня! – говорит ей Иисус. Я еще не возвратился к Отцу. Ступай к Моим братьям и скажи им: «Я возвращаюсь к Моему и к вашему Отцу, к Моему и к вашему Богу». - Мария Магдалина приходит к ученикам и говорит им: - Я видела Господа! - И она передала им то, что сказал ей Иисус». На фреске слева на каменном гробе сидят два ангела. У подножия гроба, лежа и сидя, спят стражники, что соответствует Евангелию по Матфею: «На следующий день – это была суббота – пришли к Пилату первосвященники и фарисеи. – Господин наш, мы вспомнили, что этот обманщик при жизни говорил: «Через три дня Я встану из гроба», - сказали они. – Дай приказ охранять гробницу до послезавтрашнего дня, а то Его ученики придут и выкрадут тело, а потом будут говорить народу: «Он встал из гроба». И эта последняя ложь будет еще хуже первой. – Вот вам стража, - ответил Пилат. – Ступайте и охраняйте гробницу, как сами знаете. - Они пошли и стали охранять гробницу, опечатав камень и приставив стражу». В центре на коленях перед Иисусом и протянув к Нему руки стоит Мария Магдалина с головой, покрытой накидкой. Иисус в белых одеждах жестом руки отстраняется от нее. Фоном служит пологая голая гора, поднимающаяся справа налево, со стоящими на ней двумя обрубками стволов деревьев без веток. На земле же, по которой идет Иисус, напротив, произрастают буйные растения.

**Действующие лица.** Иисус, просветленный, с красивым и спокойным лицом, светлой и вьющейся бородой и волосами, окруженными золотым лучистым нимбом с крестом, одет в белую тунику с золотыми украшениями и в белый обернутый вокруг тела плащ с золотой каймой. Он босой, а на Его правой ступне видна рана от гвоздя. В левой руке Он держит на длинном черном древке белое знамя с золотым крестом – символ Воскресения.

Ангелы, не столь впечатляющие, как архангел Гавриил в аналогичной сцене у Дуччо ([илл. 4.33](#)), с женскими лицами, распущенными белыми крыльями с золотыми концами перьев, в просторных белых одеждах, как у Иисуса, держат в руках черные тонкие и длинные скипетры.



Илл. 5.98. Джотто. Не удерживай Меня.

Мария Магдалина, с большими черными глазами и крупным носом, чем-то напоминающая индийскую девушку, одета в розовое длинное платье с длинными рукавами, обшлага которых украшены красной вышивкой, и красную накидку, закрывающую ее от головы до ног. Край накидки вышит так же, как и обшлага платья, а подкладка у нее синяя. Различные изображения Марии Магдалины у Джотто мало похожи друг на друга, но у него ее образ более индивидуализирован, чем у Дуччо.

Стражники, молодые, безбородые, одеты как и на предыдущих фресках.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие Иисуса и Марии Магдалины происходит в присутствии двух групп свидетелей (ангелов и стражников). Иисус в правой части фрески уходит от Марии медленным шагом, обернувшись к ней и отстраняясь от нее правой рукой, чтобы она не дотронулась до Него. Мария Магдалина в профиль к зрителю стоит перед Ним на коленях, протянув вперед обе руки, и пристально смотрит на Иисуса. Жест остановленного порыва передан очень точно. Выражение ее лица серьезно, но она пребывает в сомнении, не узнавая Иисуса. Ее фигура, закрытая накидкой и притягивающая к себе внимание, выразительно освобождена от излишних деталей и печальна; она совершенно не похожа на ту шикарно одетую красотку, исполняющую ритуал поклонения, но больше заботящуюся о сохранности своего платья у подножия креста. Ангел в центре фрески, несколько развалившись на высоком гробу и не доставая ногами до земли, смотрит на зрителя, интересуясь его реакцией. Другой ангел в левой части фрески, почти в той же позе, смотрит на Иисуса, показывая на него Марии левой рукой (хотя она не видит его жеста). У подножия гроба некоторые из стражников лежат на земле, другие сидят запрокинув головы или положив их на руки, все спят мертвецким сном (их позы передают это очень точно).

**Пейзаж.** Открытый мраморный гроб, стоящий в левой части фрески, похож на гроб у Дуччо ([илл. 4.33](#)), но значительно выше него: ангелы, сидящие на его краю, достают ногами лишь до середины его высоты. У него гладкие (ничем не украшенные, в отличие от гроба у Дуччо) стенки. Позади него через всю фреску, поднимаясь уступами справа налево, идет светло желтая голая скала, заканчивающаяся пологой вершиной. На последнем уступе перед вершиной стоят два чуть более темных ствола деревьев, обломанных на высоте, где должны начинаться ветки. Грязно синий фон заменяет небо. Флаг, который держит Иисус, довольно формально развеивается на ветру, но никаких других признаков дуновения ветра на одежде персонажей нет. Между Марией Магдалиной и Иисусом на небольшом клочке земли растет несколько пышных, травянистых, очень реалистично нарисованных растений (на расстоянии друг от друга). Иисус также идет по траве.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме фрески художник использовал три парных цвета – белый с золотым (одежды Иисуса и ангелов), синий (фон и одежды стражников) и желтый с красноватыми оттенками (одежда Марии, гроб и скала). Ангел в центре и Мария образуют основание светлого креста, а ангел слева и Иисус – его перекладину. Диссонанс вносят темные стражники, создающие асимметрию. Кроме того, если Мария, ангелы и

стражники связаны в одно целое гробом и скалой, то Иисус расположен совершенно отдельно от них.

**Изображение чуда.** Чудо воскресшего Христа художник попытался передать пышными растениями, которые среди этой бесплодной местности растут только там, где ступает Иисус. Но, не надеясь, что зритель уделит этому должное внимание, он наделяет Иисуса и формальным атрибутом Воскресения - белым знаменем с крестом.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Свой вариант этого сюжета создал и Дуччо на картине [\(илл. 5.99\)](#) размером 51×57 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» [\(илл. 4.5\)](#) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В нем нет ни ангелов, ни стражников, только Иисус и Мария. Знамя Иисуса не белое, а красное (цвета крови), а его древко имеет форму креста (вообще красный цвет доминирует в этом произведении). Скалистый пейзаж оживлен двумя деревьями, а на земле, где идет Иисус, можно видеть различные растения (менее выделенные, чем у Джотто).

Джотто в 1320-е годы создал в капелле Магдалины Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи еще один вариант этого сюжета [\(илл. 5.100\)](#). В нем нет спящих стражников, а к двум ангелам, сидящим на гробе Иисуса, добавлены еще два, летящие над Ним. У Иисуса нет знамени Воскресения, но от Его фигуры исходит золотое сияние. Мария Магдалина порывисто тянется к Нему (а не просто стоит на коленях перед Ним). Особенно замечателен обширный скалистый пейзаж с расщелиной в середине, на фоне которого происходит действие. Вся тропа, по которой прошел Иисус, от гроба до места, где Он сейчас стоит, а также гора над гробом поросли различными растениями. Все остальное пространство скал совершенно голое. И деревья на скалах тоже засохли от горя.

#### 5.5.5.3. «Вознесение Христа»

Фреска «Вознесение Христа» [\(илл. 5.101\)](#) размером 200×185 см также находится в капелле Скровеньи [\(илл. 5.30\)](#) [31].

**Литературная программа.** Джотто в основном следует рассказу Деяний Святых Апостолов: «Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их. И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде и сказали: мужи Галилейские! Что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо. Тогда они возвратились в Иерусалим с горы, называемой Елеон, которая находится близ Иерусалима, в расстоянии субботнего пути». В IV веке возник праздник Вознесения Христова, который отмечался на сороковой день после Пасхи. На горе Елеон уже в IV веке была поставлена часовня. В XII веке крестоносцы воздвигли восьмиугольное здание с колоннами и открытым посередине куполом, которое в 1187 году было превращено в мечеть [31]. На фреске в центре на фоне неба огромная фигура Христа в белых одеждах, нарисованная в профиль, в огненной колеснице подобно пророку Илии возносится на небо. Его



Илл. 5.99. Дуччо. Явление Христа Марии Магдалине.



Илл. 5.100. Джотто. Не удерживай Меня.



Илл. 5.101. Джотто. Вознесение Христа.

руки воздеты, что соответствует Евангелию по Луке: «Подняв руки, Он благословил их. И, благословляя, стал удаляться от них и возноситься на небо. Они упали перед Ним ниц». Его стопы окутало облако и отделило их от земли. На небе Его приветствует хор из двадцати четырех ангелов, которые тянутся к Нему руками. Внизу на земле, на вершине горы Елеон, на коленях стоят одиннадцать апостолов и Дева Мария. Она расположена впереди левой группы апостолов, ее фигура в сравнении с ними более массивна и несколько отделена от них. Дева Мария олицетворяет Церковь. Между двумя группами апостолов в воздухе под облаком парят два ангела в белых одеждах.

**Действующие лица.** Иисус в белых одеждах (но без украшений) особенно прекрасен, Его тонкое лицо излучает внутренний восторг и радость от предстоящей встречи с Отцом. Размер Его фигуры значительно превосходит размеры всех остальных персонажей. Его голову окружает золотой нимб с крестом, а все тело – огромная, тоже золотая, но чуть более прозрачная мандорла овальной формы, являющаяся персонификацией огненной колесницы.

Дева Мария, вновь молодая, с прекрасным и исполненным внутренней радости лицом, одета в ярко-синий плащ, а ее голова покрыта белой накидкой с синей полосой. Хотя Джотто, видимо, стремился к сходству ее изображений на разных фресках цикла, у него это не везде получилось (особенно заметна разница в сценах радости и горя).

У пары ангелов, парящих в воздухе между двумя группами апостолов и не совсем симметрично расположенных, лица почти женские, фигуры не слишком стройные, крылья, светло-желтые сверху, заканчиваются зелеными крупными перьями. Они одеты в просторные и длинные, подпоясанные желтые туники с длинными рукавами. У ангела справа туника вышита зелеными узором на воротнике, груди, плечах и обшлагах рукавов. Размеры их фигур несколько больше, чем у воинства небесного, но чуть меньше фигур апостолов.

Воинство Небесное состоит из мужчин и женщин, старых и молодых, в светлых одеждах, с темно-малиновыми (почти черными) нимбами, расположенных двумя тесными группами, каждая из которых состоит из двух рядов – верхнего и нижнего.

Апостолы, очень выразительные, в разноцветных ярких одеждах, стоят на коленях.

**Взаимодействие персонажей.** Главный герой, Иисус, в присутствии многих свидетелей медленно (это чувствуется прямо физически) возносится на Небо. Его фигура и нимб вокруг нее расположены под углом к земле, часть плаща развивается за спиной (более естественно, чем флаг на предыдущей фреске), лицо и обе руки подняты вверх (их концы уходят за край фрески). Он уже поднялся довольно высоко, под Ним расположились два ангела, которые тоже парят над землей. Ангелы прильнули друг к другу под острым углом, почти касаясь руками, но отклонив головы друг от друга. У этой пары каждая из рук, которыми они почти касаются друг друга, лежит на поясе, а руки (находящиеся по краям) полусогнуты (локтем вниз) с поднятыми вверх указательными пальцами. Крылья у ангелов сложены, поэтому они парят, как и



Иисус, под действием своей невесомости. По обе стороны от Иисуса в небе расположены две группы Воинства Небесного. Взоры нижних рядов ангелов устремлены на Иисуса, их руки протянуты к Нему, их крылья также сложены и они парят в невесомости. Верхние ряды святых переговариваются друг с другом, но их руки также протянуты к Иисусу. На земле, слева от ангелов, на коленях стоит Дева Мария, сложив перед собой руки и глядя чуть вверх (но мимо Иисуса и ангелов). По обе стороны от нее и ангелов апостолы, стоя одни на двух коленях, другие, как апостол Иоанн, на одном, также смотрят чуть вверх (в пространство). Одни сложили перед собой руки, другие опустили их вдоль тела. На лицах у всех - выражение благоговения и глубокого потрясения увиденным.

**Пейзаж.** Под ногами у Девы Марии и апостолов – каменистая, голая вершина горы Елеон. Дальше – лишь сине-зеленый фон вместо неба, отчего создается впечатление, что гора очень высокая (с ее вершины не видно ничего, кроме неба). Впервые мы встречаемся с изображением облаков – на облаке стоит Иисус (в облако погружены Его ноги), на облаках расположена каждая группа Воинства Небесного (их ноги также растворяются в облаках). Облака нарисованы достаточно естественно.

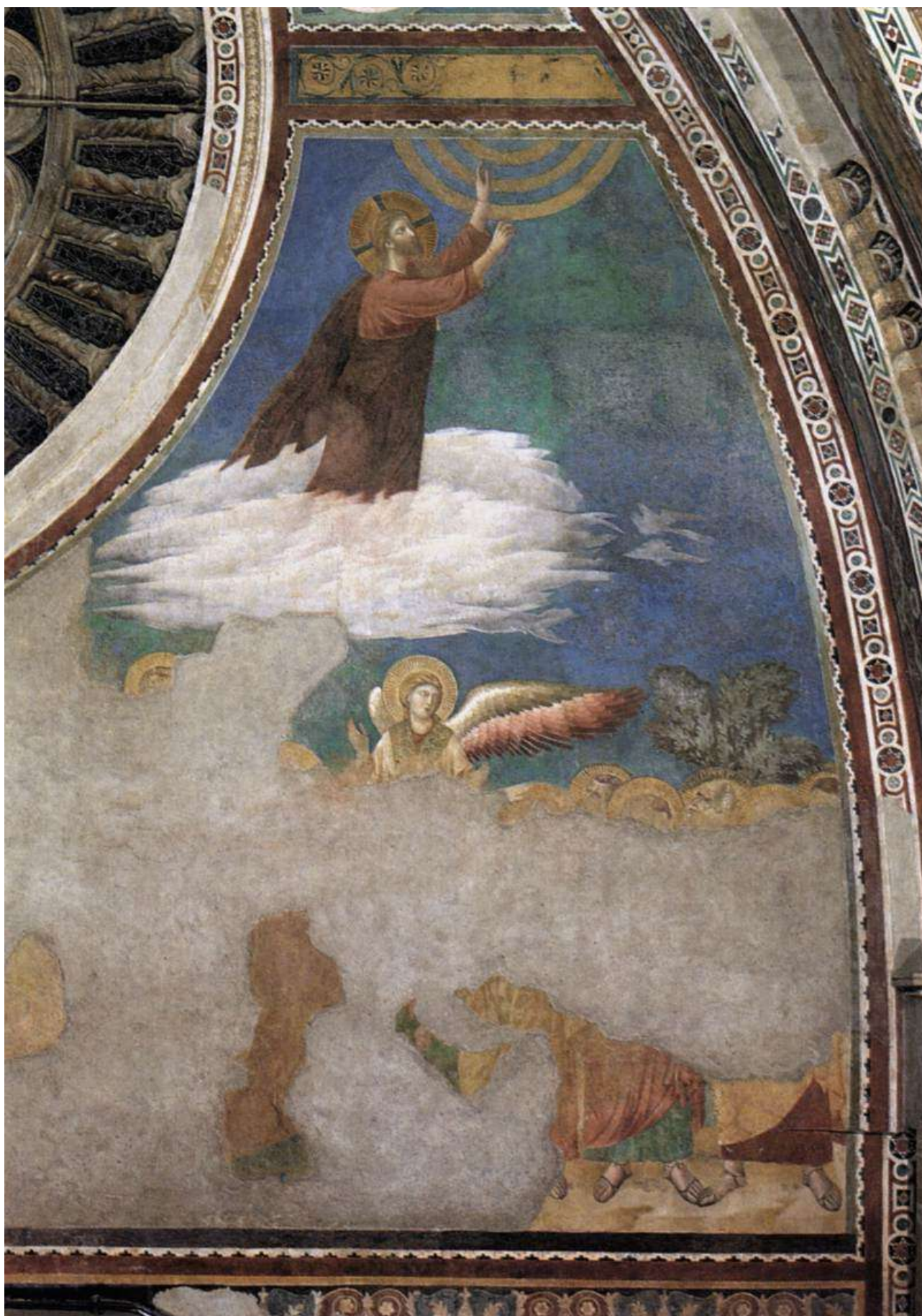
**Цветовая гамма и композиция.** Композиция фрески симметрична (хотя и с некоторыми погрешностями), а цветовая гамма переходит от темных одежд стоящих на земле к светлым одеждам парящих в воздухе; фигура же Иисуса совершенно белая (не считая волос), что подчеркивается мандорлой вокруг тела. Иисус и ангелы под Ним образуют основание креста, а две группы Воинства Небесного – его перекладину. Трудно представить более правдоподобное изображение столь грандиозного мистического события.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Джотто около 1300 года создал еще один, более камерный вариант этого сюжета ([илл. 5.102](#)) в Верхней церкви Сан-Франческо ([илл. 5.26](#)) в Ассизи ([илл. 5.27](#)). На этой фреске нет Воинства Небесного, а персонажи, стоящие на земле, почти не сохранились. Рядом с облаком, на котором поднимается Иисус, парит и Святой Дух в виде белого голубя, под которым тоже плывет небольшое облачко. Наверху видны небесные сферы, которых уже достиг Иисус. Над головами стоящих на земле апостолов простираются кроны деревьев.

#### 5.5.5.4. «Сошествие Святого Духа на апостолов»

Фреска «Сошествие Святого Духа на апостолов» ([илл. 5.103](#)) размером 200×185 см также находится в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)), в нижнем регистре [31].

**Литературная программа.** Эта история рассказана в Деяниях Святых Апостолов: «При наступлении дня Пятидесятницы все они были единодушно вместе. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им



Илл. 5.102. Джотто. Вознесение Христа.



Илл. 5.103. Джотто. Сошествие Святого Духа на апостолов.

провещевать». Праздник Пятидесятницы – второй из трех великих праздников древнееврейского народа. Он установлен в память дарования народу Закона при горе Синай. Поскольку именно в этот день собравшиеся в доме апостолы были исполнены Святого Духа, этот праздник перешел в Христианскую Церковь, сохранив то же название. Сошествие Святого Духа знаменует рождение Церкви и учреждение таинства Священства [31]. На фреске двенадцать апостолов (к этому времени Матфей уже был избран по жребию в качестве двенадцатого апостола, вместо Иуды, причем основанием для избрания замены Иуде было его предательство, а не смерть) сидят на длинных скамьях, образующих прямоугольник, лицом внутрь него. Скамьи расположены под белым навесом. Сверху, из-под крыши навеса из темноты на них бьют красные лучи, причем тьма под крышей резко сменяется затем светло зеленым фоном. Художник постарался передать удивление и вдохновение апостолов.

**Взаимодействие персонажей.** Апостолы еще не поняли, что происходит и переглядываются друг с другом. Четверо из них сидят спиной к зрителю. Некоторые смотрят вверх. По выражению их лиц видно, что они прислушиваются к раздавшемуся шуму.

**Интерьер.** Прямоугольный белый навес, под которым сидят апостолы, имеет довольно плоскую двускатную крышу, карниз которой украшен орнаментом, составленным из полукругов. Кроме более толстых стоек по углам, стены имеют и более тонкие колонны, которые образуют четыре проема в передней стене и два – в боковой. Верх каждого проема напоминает верх готических стрельчатых окон (каждая колонна вверху заканчивается двумя лепестками, каждый из которых соединяется под углом с лепестком соседней колонны). Стекол в проемах нет, поэтому, видимо, навес представляет собой открытую беседку. Задний ряд апостолов сидит на диване (видна его красная спинка), а передний и боковые – на деревянных скамьях (как в сцене Тайной вечери). Никакого стола между сидящими апостолами нет. Задней стены навеса не видно – вместо ожидаемых там таких же проемов мы видим лишь светло зеленый фон. Из-под крыши расходятся темно малиновые лучи и достигают апостолов. Никакого пейзажа и других строений на фреске нет.

**Изображение чуда.** Мистика события передана неожиданными цветовыми контрастами: сияние не светлое, а темное на светлом фоне; его лучи бьют широким потоком; с ним контрастирует белый навес; разноцветные одежды апостолов напоминают о суетности мира, а торжественные выражения их лиц – о значительности момента.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо также создал свой вариант этого сюжета на картине ([илл. 5.104](#)) размером 37.5×42.5 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В нем присутствует Дева Мария, сидящая в центре, причем складки ее одежды прорисованы черной штриховкой, как в работах Коппо ди Марковальдо. Все персонажи сидят лицом к зрителю, а Дева Мария согнула руки в локтях, обратив ладони вперед. Действие происходит не под навесом, а в интерьере комнаты. Сверху на присутствующих спускаются



Илл. 5.104. Дуччо. Сошествие Святого Духа на апостолов.

весьма схематично нарисованные красные лучи в виде нитей. У каждого из присутствующих над головой они зажигают маленький огонек. Таким символическим изображением ограничивается мистика Дуччо.

Картина Джотто из Национальной галереи в Лондоне ([илл. 5.105](#)) размером 46×44 см, созданная в 1320-1325 годах, является еще одним вариантом этого сюжета. Он представляет собой нечто среднее между только что рассмотренной картиной Дуччо и фреской Джотто ([илл. 5.103](#)). Апостолы (без Девы Марии) сидят лицом друг к другу под навесом, хотя и иной конструкции, чем на фреске Джотто, закрытым неким барьером. Перед этим барьером стоит несколько свидетелей. Святой Дух спускается на апостолов в виде белого голубя, который испускает короткие лучи. Как и у Дуччо, над головами апостолов зажглись красные огоньки, но большего размера. Мистика в стиле Дуччо оказывается менее впечатляющей, чем мистика на фреске ([илл. 5.103](#)).

Другая интерпретация этого сюжета дана Джотто на фреске ([илл. 5.106](#)) размером 500×400 см в Верхней церкви Сан-Франческо ([илл. 5.26](#)) в Ассизи ([илл. 5.27](#)), исполненной в 1290-х годах. Апостолы и Дева Мария сидят лицом друг к другу в отгороженном низкой стеной пространстве, за которым возвышается великолепно украшенное готическое архитектурное сооружение. Сверху, из круга, образованного белыми облаками, отвесно вниз на них спускается Святой Дух в виде очень большого белого голубя. Нижняя часть фрески довольно плохо сохранилась.

#### 5.5.5.5. «Мученичество св. Петра»

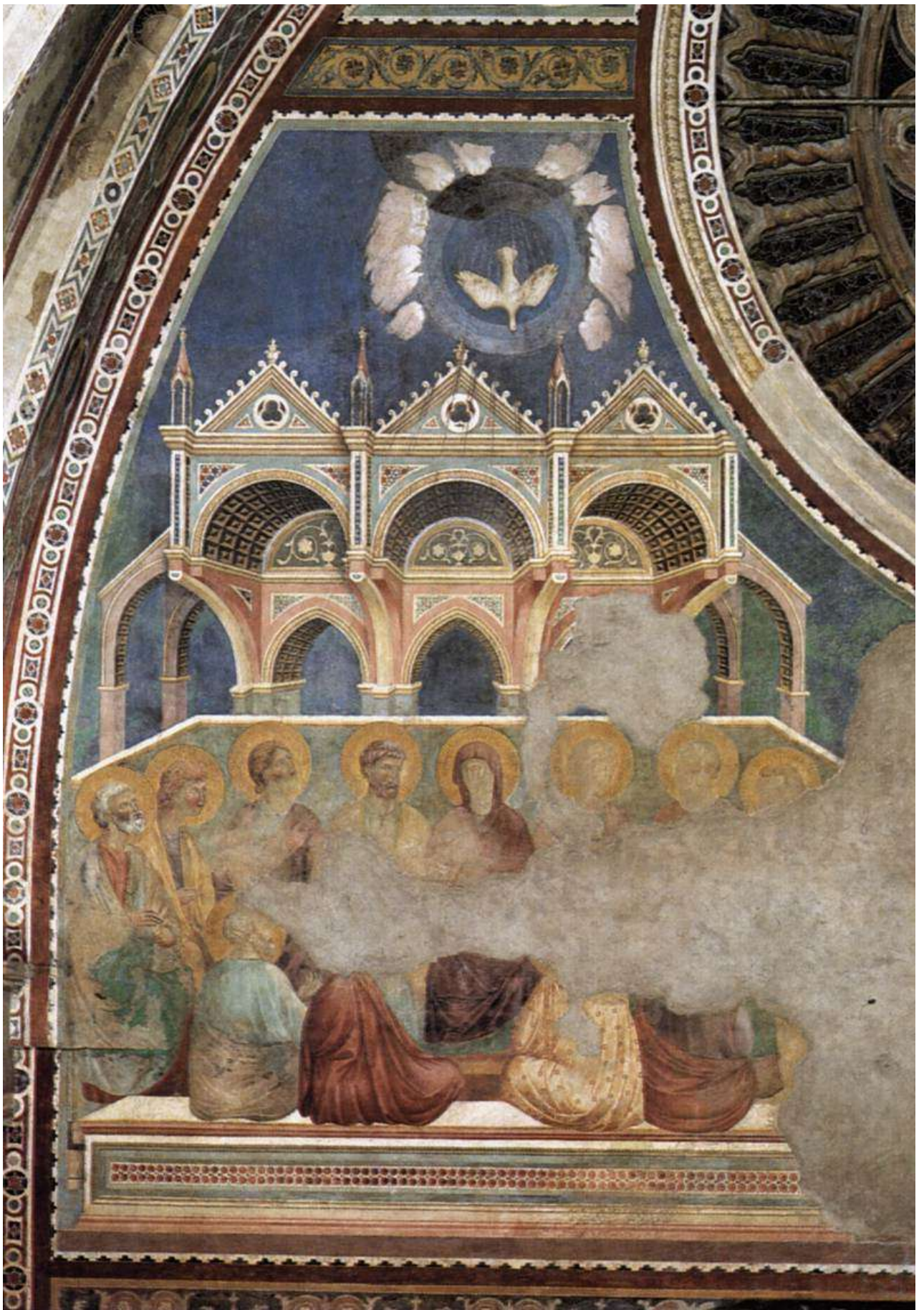
На левой створке «Триптиха Стефанески» ([илл. 5.15](#)) изображено «Мученичество св. Петра» ([илл. 5.107](#)) размером 168 × 83 см [36].

**Литературная программа.** В соответствии с римскими легендами считается, что апостол Петр по его собственному желанию был распят в Риме вниз головой на арене цирка между двух мет – столбов, отмечающих старт и финиш на ристалищах, врытых в землю на обоих концах дистанции [19]. На картине в центре стоит крест, на котором Петр распят вниз головой. У креста с каждой стороны стоит по четыре женщины (в левой группе одна из них – маленькая девочка) – аллюзия на аналогичную группу при распятии Христа. Позади каждой из групп женщин расположены римские воины, причем в задних рядах находится по два всадника. За ними видны две меты. Над крестом летают два ангела, вверху (на [илл. 5.107](#) их не видно) шесть ангелов, по три с каждой стороны, возносят на небо изображение души Петра с молитвенно сложенными руками, заключенное в овальную мандорлу.

**Действующие лица.** Петр на кресте очень худой и старый, с короткими ногами по отношению к туловищу, крайне напряженным лицом землистого цвета и шапкой ярко рыжих волос и такой же бородой. Его обнаженное тело, еще более тощее, чем тело Иисуса в сцене Распятия, серого цвета, со слабой мускулатурой выписано, как и у распятого Иисуса, довольно реалистично. На нем лишь такая же белая и полупрозрачная набедренная повязка, как и на

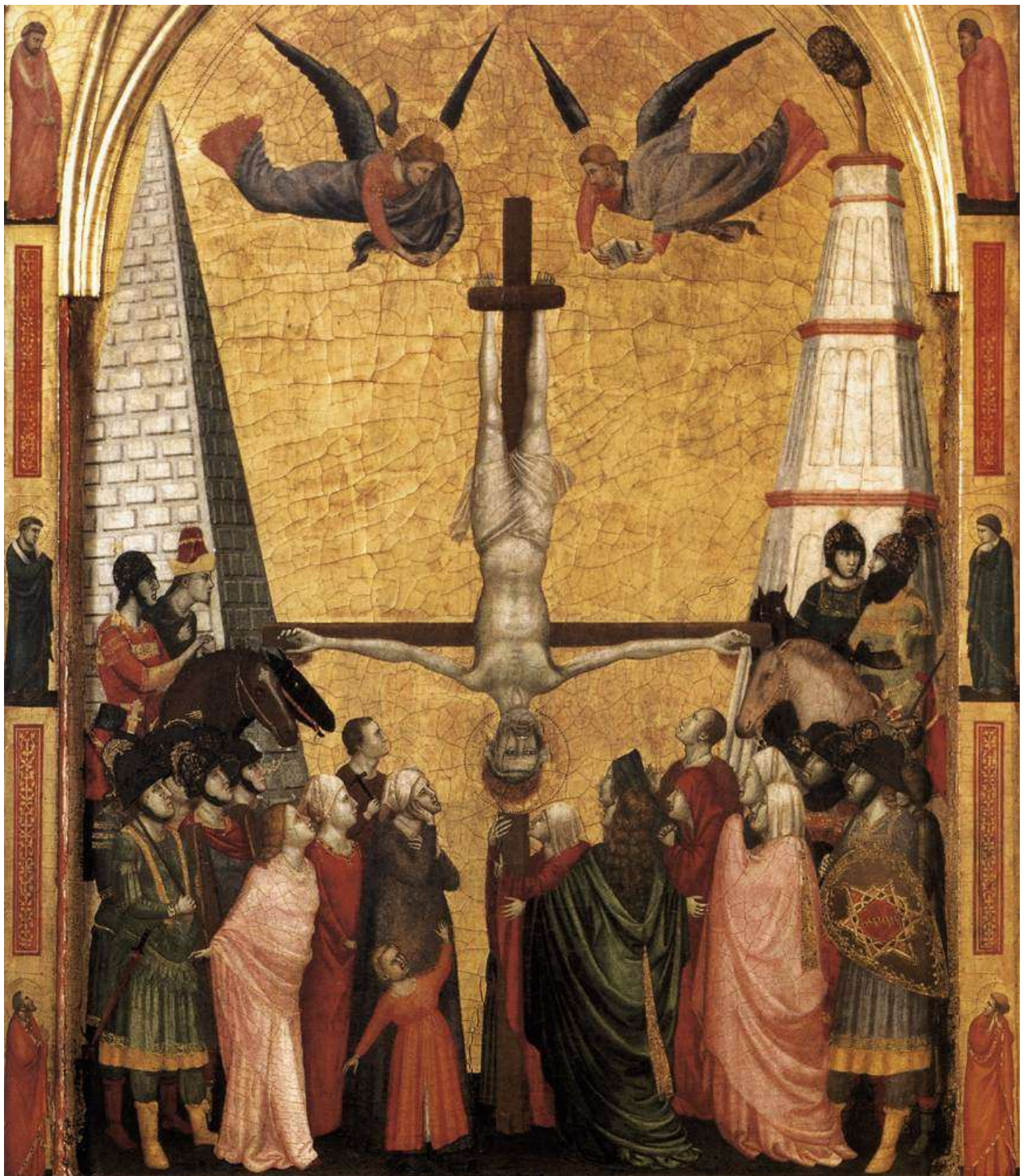


Илл. 5.105. Джотто. Сошествие Святого Духа на апостолов.



Илл. 5.106. Джотто. Сошествие Святого Духа на апостолов.





Илл. 5.107. Джотто. Мученичество св. Петра.

распятом Иисусе. Никакой крови на картине нет. На портрете, возносимом на небо, ([илл. 5.15](#)) он же с умиротворенным лицом и седой (здесь он изображен с крыльями в виде ангела). Эти изображения Петра в момент его смерти значительно отличаются от других его изображений, между которыми имеется несомненное сходство (так же, как и с изображениями Петра у Дуччо).

Ангелы у креста, несомненно, мужчины, размером чуть меньше Петра, с рыжими волосами, длинными и узкими темно зелеными крыльями с острыми концами, одеты в красные туники и зеленые плащи, туго обернутые вокруг тела. Ангел справа держит в руках небольшую раскрытую белую книгу. Ангелы же, возносящие мандорлу с портретом, значительно меньшего размера, с более короткими и широкими крыльями, одеты в розовые туники из тонкой ткани и без плащей.

Женщины, молодые и пожилые, высокие, стройные, со скорбными лицами, принадлежат к разным сословиям. Здесь и явно богатая римлянка с распущенными роскошными темно-каштановыми волосами, одетая в просторный темно-зеленый плащ из блестящей шелковой ткани, и молодая женщина в розовой шелковой накидке попроще, и пожилые женщины в бедных скромных платьях и белых платках, повязанных на голову. Небольшая девочка, не достающая даже до пояса рядом стоящей матери, со светлыми, не слишком длинными волосами и невыразительным лицом, одета в красное длинное платье (у Мастера св. Франциска на [илл. 2.22](#) мы уже встречались с изображением девочек, но здесь она примитивнее). Среди стоящих у креста есть и мужчины средних лет.

Фигуры римских воинов более стилизованы, чем на фресках, не столь внушительны, с тонкими ногами, черными волосами и бородами. На них короткие, зеленые с красным низом, военного образца туники, зеленые узкие штаны, заправленные в красные сапоги высотой до середины голени, на головах у них черные шлемы. В левой руке каждый держит круглый коричневый щит, украшенный большой красной шестиконечной звездой с желтым орнаментом по краям. Среди них мы видим и конных воинов.

**Взаимодействие персонажей.** В центре картины расположен крест, на котором головой вниз висит ее герой – апостол Петр. Его глаза открыты, и он смотрит прямо на зрителя. У него скорее сердитое, чем страдающее лицо. Ступни его ног прибиты к небольшой перекладине вверху (на них и держится вес всего тела). Руки прибиты к длинной перекладине и расположены почти параллельно ей (на них тело не опирается). Стоящие у креста свидетели расположены двумя симметричными группами. Одна из пожилых женщин обняла и целует крест. Остальные смотрят либо на лицо Петра, либо чуть выше, на его тело. Выражение всех лиц очень скорбное, руки либо сложены перед собой, либо вдоль тела, либо разведены в стороны (как у апостола Иоанна на [илл. 5.96](#)). Девочка подняла левую руку к матери (но та сложила свои руки перед собой), голову вверх, а правую руку отвела в сторону для поддержания равновесия. В задних рядах мужчины задрали головы вверх (похоже из любопытства – они никогда не видели, чтобы распинали вниз головой). Солдаты пропустили всех желающих к кресту и стоят позади них

двумя шеренгами. В самых задних рядах разместились конные воины. Два ангела в горизонтальном положении летают у верхнего конца креста. Их одежды из тонкой материи развиваются на ветру. Тот, что слева, скорбно сложил руки перед собой, а тот, что справа, показывает Петру книгу, которую пытается раскрыть перед ним. Ангелы вверху медленно возносят мандорлу с портретом Петра вверх (это медленное движение вверх удивительно удается художнику).

**Лошади.** Лошади получились у Джотто даже хуже, чем у Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)), и чем на картинах на [илл. 5.93](#) и [5.94](#). Видны только их морды, три темно коричневые и одна серая. У них стриженные гривы и светлые уздечки.

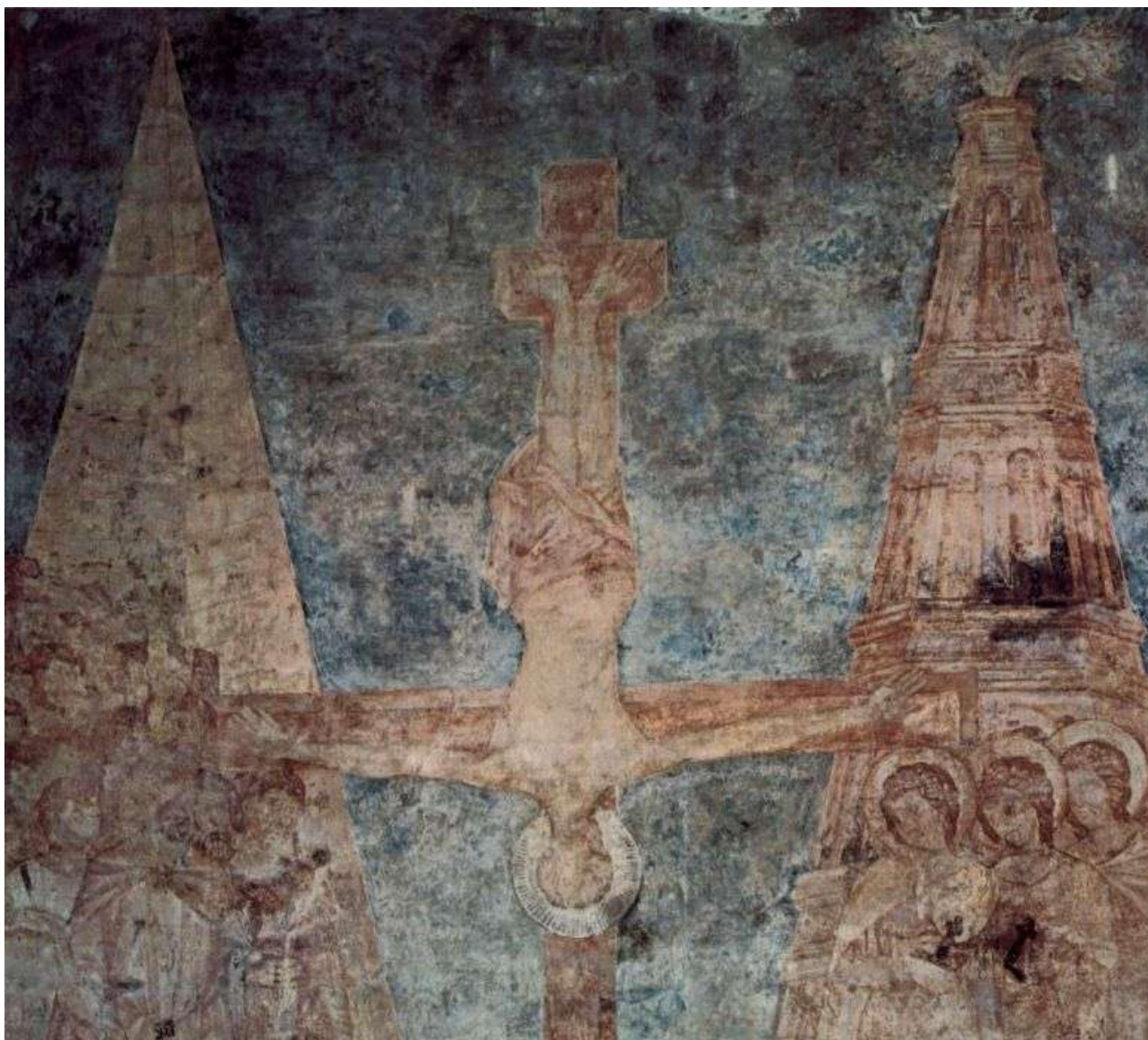
**Крест и меты.** Темно-коричневый крест специально сконструирован так, чтобы на нем можно было распять человека вверх ногами. Если его перевернуть, то он окажется очень низким, а конец центрального бруса (над длинной перекладиной) очень высоким. Никаких надписей на кресте нет. Две светло-серые меты, стоящие по краям картины позади каждой из групп у креста, имеют разную конструкцию. Левая мета имеет форму высокой четырехугольной пирамиды с узким основанием, боковые грани которой украшены рельефом кирпичной кладки. Правая мета имеет форму (такой же высоты и со столь же узким основанием) усеченной шестиугольной пирамиды, разделенной на несколько секций горизонтальными красными ободьями. Верх (с узором) также покрыт красной крышей, на которой растет небольшой деревце. Никакого пейзажа на картине нет, а небо заменено золотым фоном, который наверху приобретает красноватый оттенок.

**Цветовая гамма и композиция.** Композиция картины симметрична; лишь женщина, обнимающая крест, и разная конструкция мет вносят некоторую асимметрию. Если сравнить между собой Распятие Дуччо и Распятия (Иисуса и Петра) Джотто, то во всех них присутствует скорбь; но у Дуччо противники Иисуса беснуются, не имея возможности совершить собственную расправу над своей жертвой, в Распятии Христа у Джотто римские воины думают лишь о наживе, а в Распятии Павла они деловито исполняют свой воинский долг, охраняя проявление изуверской жестокости над немощным телом, но сильным духом стариком.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** История этого сюжета в европейской авторской живописи, по-видимому, начинается с довольно плохо сохранившейся фрески Чимабуэ ([илл. 5.108](#)) из Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненной в 1280-1283 годах совместно с мастерской. В ней уже есть некоторые элементы иконографии картины Джотто (сам Петр, распятый вниз головой, две меты, сподвижники Петра). Однако Джотто добавил и много новых деталей.

#### 5.5.5.6. «Казнь св. Павла»

На правой створке Триптиха Стефанески ([илл. 5.15](#)), того же размера, что и левая, изображена «Казнь Святого Павла» ([илл. 5.109](#)) [36].



Илл. 5.108. Чимабуэ. Распятие св. Петра.



Илл. 5.109. Джотто. Казнь св. Павла.

**Литературная программа.** Традиция фиксирует, что апостолы Петр и Павел были замучены в Риме в один и тот же день. Павлу, который был римским гражданином, была уготована более почетная и быстрая казнь, чем Петру, - усекновение головы мечом. По пути на казнь Павел повстречал христианку по имени Плаутилла, которая дала ему свою вуаль, чтобы завязать его глаза. После своей смерти он явился ей в видении и вернул вуаль, покрытую кровью [19]. На картине слева от центра Павел стоит на коленях с уже отрубленной головой. Голова лежит на земле и источает три струи крови – символы Веры, Надежды и Любви (место, традиционно считающееся местом казни Павла, известно как «Три фонтана»). На коленях перед обезглавленным телом стоит Плаутилла, держа в руках свою вуаль. Рядом склонились еще две скорбящие фигуры мужчины и женщины. Справа палач вкладывает меч в ножны. Слева от тела стоят пешие римские воины с пиками, а справа – на конях со знаменами и щитами. Фоном служит долина между двумя холмами, поросшая редкими деревьями. На левом холме стоит Плаутилла, к которой по воздуху летит ее вуаль. На правом холме виднеется круглая кирпичная церковь. Над долиной к Плаутилле летят два ангела, заламывая руки. Наверху шесть ангелов поддерживают изображение души Павла, заключенное в мандорлу. Правой рукой Павел указывает на вуаль, посланную Плаутилле.

**Действующие лица.** Апостол Павел изображен дважды: с отрубленной головой (голова и туловище отдельно друг от друга) и в черной мандорле, возносимой на Небо ангелами. Оба изображения похожи: узкое лицо с высоким лбом, длинной узкой бородой и усами, худая фигура, размер которой (как и изображения Петра на противоположной створке) больше других персонажей, находящихся рядом. Его тело обернуто светло-розовым плащом из тонкой материи, больше похожим на саван, из-под которого видна обнаженная шея в месте, где была отрублена голова, которая лежит рядом. Во времена Джотто публичные казни через отсечение головы были довольно широко распространены. Трудно представить, что художник не видел хотя бы одной из них. Однако он изобразил эти анатомические подробности скорее как посетитель мясной лавки, чем как свидетель казни живых людей: никакой крови не течет из свежей раны, отрубленная голова лежит так, чтобы ее было легче нарисовать, а не так, как она могла упасть на самом деле. Ниже того места, где лежит эта голова, неизвестно откуда текут три коричневых потока крови, о чем можно догадаться, лишь зная литературную основу картины. Впрочем, и у Мастера св. Франциска ([илл. 2.21](#)), и у Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)) также были большие проблемы с изображением жидкости, текущей потоком. В мандорле, как и Петр, Павел нарисован с крыльями в виде ангела.

Ангелы значительно меньше по размеру, чем в сцене мученичества Петра, но нарисованы в той же манере.

Плаутилла, худая, стройная, невысокая, со скорбным, красивым лицом и непропорционально короткими руками, одета в темно-коричневый длинный узкий плащ и белую косынку на голове.

Скорбящие у тела Павла рыжий мужчина и женщина, одеты в темно-зеленые плащи (у женщины на голове косынка, как у Плаутиллы).

Палач, с отталкивающим лицом, одет в красные тунику и плащ длиной до середины голени, черный шлем на голове и черные узкие сапоги на ногах. В правой руке он держит длинный узкий черный меч, который закладывает в украшенные золотым узором ножны (более короткие, чем меч), которые он придерживает другой рукой. Так же одет еще один воин, но в более коротких тунике и плаще, узких красных штанах, заправленных в светло коричневые сапоги. Остальные воины, держащие короткие черные пики, одеты так же, как и воины в сцене мученичества Петра. Передний всадник (видимо предводитель отряда) держит красный щит с золотым узором, имеющий форму щитов русских богатырей (полукруглый верх и низ в виде острого угла), и поникший красный флаг на очень длинном древке.

**Взаимодействие персонажей.** Поскольку история казни связана с чудом, протекавшим во времени, то здесь художник изображает два момента этой истории, происходившие в разных местах, героями которой были Павел и Плаутилла. В более ранний момент чуть слева от центра картины Павел с отрубленной головой стоит на коленях, наклонившись (или падая) вперед. Его голова лежит левее и ближе к зрителю в профиль (так упасть она не могла). Плаутилла, слегка наклонив голову вниз к телу Павла, стоит на коленях слева от него, сложив руки перед собой. За Павлом находятся мужчина и женщина с опущенными к нему головами; женщина заломила обе руки и прижала их к левой щеке, а мужчина бессильно опустил сцепленные руки. Левее них расположился отряд солдат, смотрящих вниз на тело. Правее Павла помещен палач, завершивший свое дело. Еще правее него находится конный отряд. Передняя лошадь нарисована целиком, но столь же неудачно, как и на предыдущей картине. В более поздний момент Плаутилла оказывается на вершине левого холма и, подняв руки, ловит свою вуаль; Павел протягивает к ней руку из мандорлы; из-за этого жеста кажется, что движение вверх несущих мандорлу ангелов приостановилось. Под мандорлой два ангела в горизонтальном положении медленно спускаются вниз, глядя на Плаутиллу и заламывая руки.

**Пейзаж и церковь.** Пейзаж, составляющий фон этой сцены, относится ко второму моменту. Это – долина между двумя серыми, пологими, но скалистыми холмами (правый выше левого), поросшая редкими деревьями (размером ниже Плаутиллы) с густыми кронами и кривыми стволами. Красная кирпичная церковь, расположенная на вершине правого холма, имеет форму двух цилиндров (верхний значительно уже нижнего), серая крыша без креста имеет форму конуса. Карниз под крышами верхнего и нижнего цилиндров украшен красивым орнаментом. Хорошо виден обрамленный вход и узкие окна. Небо, как и на предыдущей картине, заменено золотым фоном.

**Цветовая гамма и композиция.** Композиция картины резко асимметрична – правая часть перевешивает левую за счет более массивного конного отряда, более высокого холма, на фоне которого он находится, и церкви на его вершине. Плаутилла стоит на противоположной стороне, на вершине холма, на фоне которого находится пеший отряд (перекличка между Плаутиллою и церковью); со стороны церкви к ней летят, спускаясь два ангела.

Жертва, скорбящие по ней и палач находятся на фоне долины. Создается впечатление, что если Дуччо содрогался душой, изображая жестокость, то Джотто лишь старался правдоподобно нарисовать все подробности этой жестокости и довольно неуверительно - скорбь присутствующих.

#### 5.5.5.7. «Страшный суд»

Фреска «Страшный суд» ([илл. 5.110](#)) размером 1000×840 см, исполненная в 1306 году, занимает всю западную стену интерьера капеллы Скровеньи ([илл. 5.30](#)).

**Литературная программа.** Ее главной литературной программой служат слова Христа в Евангелии по Матфею: «Тогда появится на небе знак Сына человеческого, и зарыдают в отчаянии все народы земли, увидев, что Сын человеческий идет по облакам небесным с великой силою и славою. Он пошлет Своих ангелов с могучей трубой с четырех концов света – от края небес и до края небес – собрать Своих избранных. ... Когда придет Сын человеческий как Царь и с Ним все Его ангелы, Он сядет тогда на царский престол, и приведут к Нему все народы. Он разделит их на две части, как пастух отделяет овец от коз. Он поставит овец по правую руку от Себя, а коз по левую. И скажет тогда Царь стоящим по правую руку: «Идите сюда, благословенные Моим Отцом! Владейте царством, которое было предназначено вам со дня сотворения мира. Ибо Я был голоден – и вы накормили Меня, жаждал – и вы напоили Меня, был чужестранцем – и вы Меня приютили, был наг – и вы одели Меня, был болен – и вы ходили за Мной, был в тюрьме – и вы навели Меня». Тогда праведники ответят: «Господь, когда мы видели Тебя голодным и накормили, жаждущим – и напоили? Когда видели Тебя чужестранцем и приютили, нагим – и одели? Когда видели Тебя больным и ухаживали за Тобой и когда навели Тебя в тюрьме?» И скажет им Царь в ответ: «Говорю вам, все, что вы сделали для одного из самых малых и неприметных братьев Моих, вы сделали для Меня». А потом Он скажет тем, кто по левую руку: «Прочь от Меня, проклятые! Ступайте в вечный огонь, предназначенный дьяволу и его ангелам! Ибо я был голоден – и вы не накормили Меня, жаждал – и вы не напоили Меня, был чужестранцем – и вы не приютили Меня, нагим – и вы не одели Меня, больным был и в тюрьме – и вы не позаботились обо Мне». Тогда скажут они: «Господь, когда мы видели Тебя голодным, жаждущим, чужестранцем, нагим, больным, в тюрьме – и не помогли Тебе?» И тогда он ответит им: «Говорю вам, то, чего вы не сделали для одного из самых малых и неприметных, и для Меня не сделали». И пойдут они на вечную муку, а праведные – в вечную жизнь». Она дополняется Откровением Иоанна Богослова: «Неправедный пусть еще делает неправду; нечистый пусть еще сквернится; праведный да творит правду еще, и святой да освящается еще. Се, грядущее скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его. Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний. Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на древо жизни и войти в город воротами. А вне – псы и чародеи, и любодее, и убийцы, и идолослужители, и всякий любящий и делающий





Илл. 5.110. Джотто. Страшный суд.

неправду». Бог через Иисуса Христа будет судить иудеев и язычников, живых и мертвых, то есть тех, кто в момент Страшного Суда должен будет воскреснуть из мертвых, и тех, кто в этот момент будет в живых; последние изменятся [31]. Эта грандиозная фреска была создана в 1306 году, а Данте начал работать над своей Божественной комедией в 1307 году. Трудно сказать, повлияла ли фреска Джотто на замысел Данте или оба гения обсуждали концепцию загробного мира ранее, однако взаимовлияние обоих произведений весьма вероятно. На фреске, верхняя часть которой занята трехстворчатым окном капеллы с полукруглым верхом, в центре, сразу под окном заключенный в овальную мандорлу в довольно свободной позе на облаках сидит Иисус, показывая свои стигмы на руках и ногах и всем телом испуская неземной свет. Его фигура значительно крупнее всех остальных. По обе стороны Христа по шесть ангелов с каждой стороны выглядывают из-за мандорлы и трубят в трубы. На уровне нижней половины мандорлы в роскошных креслах сидят двенадцать апостолов, по шесть с каждой стороны. Выше апостолов двумя группами с каждой стороны расположено все Воинство Небесное со щитами, пиками и белыми флагами с крестами. Над каждой группой на облаках стоит по ангелу, держащему конец развернутой бандероли (на которой ничего не написано). За ангелами виднеется вход в небесные чертоги. Группы Воинства Небесного, ангелы, держащие концы бандероли, и створки входа в небесные чертоги разделены все тем же окном. В центре нижней части фрески стоит крест, на котором был распят Иисус, который поддерживают два парящих ангела. У подножия креста в левой половине фрески стоят три Марии (мироносицы), которым Энрико Скровеньи, стоя на одном колене, подносит макет своей капеллы. Справа от него на коленях стоит помогающий ему священник, поддерживая тот же макет. За Энрико Скровеньи перед шеренгой ангелов следует процессия мужчин и женщин в праздничных одеждах, многие из которых с венками на головах. Выше них стоят святые, окруженные ангелами. Это – Рай. Фигуры воинства небесного, апостолов, ангелов и святых примерно одного размера, но крупнее фигур в процессии, Энрико Скровеньи и священник. Перед процессией в плоской скале имеется крупное углубление, из которого восстают из мертвых души умерших. Справа от креста изображен Ад. Маленькие черти гонят в него столь же мелкие фигурки грешников. В центре нижней части Ада сидит Сатана (того же размера, что и апостолы). Он поедает одного грешника и держит в руках еще двоих. Рядом с ним сюрреалистические животные, драконы и змеи ищут своих жертв. Ниже них расположены котлы, где варятся другие грешники. На разных этажах Ада делают свою работу маленькие черти. Из-под мандорлы, окружающей Христа, течет огромный поток темно красной крови, растекающийся почти по всему Аду, преодолевая который, грешники стараются добраться до Христа, но черти стаскивают их обратно. Эта фреска – самое монументальное и сложное по композиции произведение из всех, которые рассматривались до сих пор.

**Действующие лица.** Иисус, не столь грозный, как на триптихе Стефанески (5.14), с более светлыми волосами, окруженный золотым нимбом с тремя красными кругами в виде креста, и более короткой бородой, одет в

красную тунику и зеленый плащ, обернутый вокруг нижней части туловища. Его ноги босы, а верхняя часть туловища испускает зеленое сияние, которое постепенно становится совсем светлым и ограничено мандорлой.

Апостолы, более внушительные, чем на триптихе Стефанески, и в более ярких одеждах, размещены в порядке, отличном от их расположения на предделе триптиха Стефанески (у трона Мадонны на [илл. 5.15](#)).

Ангелы, держащие бандероль, значительно меньше остальных ангелов на фреске. Очень стройные, с коричневыми крыльями, они одеты в короткие темно-зеленые туники. Огромная темно-зеленая бандероль, значительно больше этих ангелов, имеет четкий верхний край и размытый нижний, переходящий в синий фон. Обратная сторона бандероли (ее края завиваются как свиток) имеет темно-красный цвет. У остальных ангелов белые крылья, они одеты в белые и светло голубые одежды. Верхняя и нижняя пары ангелов вокруг мандорлы трубят в длинные, тонкие, золотые трубы. Мандорла, которую они держат, имеет широкий край, окрашенный в цветовой спектр (красный внешний край, затем желтый, зеленый, белый, и, наконец, голубой внутренний). Нижняя часть мандорлы занята облаками, на которых сидит Иисус.

Воинство Небесное с каждой стороны от окна разделено на пять секторов (крайние сектора уходят за край фрески и окна). Это ангелы, расположенные стройными рядами (семь или восемь рядов в секторе). Во всех рядах, кроме первого и второго, видны только лица и нимбы, во втором – разноцветные одежды и овальные щиты в руках, в первом - некоторые ангелы в доспехах и шлемах, одни с мечами у пояса или в руках, другие с короткими пиками, третьи – с белыми флагами с красными крестами (символами победы над смертью, знаменами Воскресения).

Обширная группа святых и праведников довольно плохо сохранилась и несколько теряется в грандиозной композиции всей фрески. Это мужчины разных возрастов, по преимуществу величественные старцы, все довольно стройные и высокие, одеты в длинные красные и желтые плащи.

Энрико Скровеньи, довольно молодой и женоподобный, с длинными, тонкими и изящными руками, одет в просторное серое (с фиолетовым отливом) одеяние, на голове у него белая повязка. Священник, рыжий, довольно молодой, с маленькой непокрытой головой, одет в столь же просторное белое (с голубым отливом) одеяние. Они держат за низ макет капеллы – довольно длинный, розовый двухэтажный домик с двускатной крышей, узкими окнами с белыми наличниками; у противоположного от Скровеньи конца расположен вход, отмеченный двумя двускатными фронтонами.

Процессия идущих на суд мужчин и женщин одета очень нарядно и разнообразно, преимущественно в белые одежды, но среди них есть и темно-красные, и желтые; на некоторых военные доспехи, некоторые в монашеских сутанах. Как это ни странно, никто из них не испытывает страха перед предстоящим судом, скорее это праздничная процессия.

Мужчины и женщины, воскресающие из мертвых, весьма разнообразны, в современных художнику одеждах, но видны лишь их лица и головные уборы.

Сатана является полной противоположностью уже встречавшимся его изображениям (и у Дуччо на [илл. 4.20](#), и у Джотто на [илл. 5.72](#)): здесь он властитель Ада, невероятно толстый, без крыльев, с рогами на голове, с ужасным лицом, чрезмерно длинными руками, мощными человеческими ногами. Его туловище синевато-серого цвета полностью обнажено: довольно реалистичны его широкая грудь, толстый живот, сравнительно тонкие руки и ноги; на теле нет никаких признаков шерсти (в отличие от Сатаны у Дуччо). Из рта у него торчат ноги грешника, а в руках он держит еще двух.

Новыми сверхъестественными персонажами являются черти. Они небольшого размера (такого же, как и грешники), синевато-серого цвета (такого же, как и Сатана), у большинства из них звериные головы и длинные хвосты.

Грешники, мелкие обнаженные мужчины и женщины, очень высокие и худые (скорее тощие), предстают настолько условными, что, возможно, является художественным приемом, показывающим их ничтожность.

**Взаимодействие персонажей.** Главным героем этой фрески, находящимся в ее центре сразу под окном, является Иисус. Он сидит, повернувшись чуть вправо и лицом, и туловищем, раскинув руки в стороны и держа ладони и стопы ног так, чтобы были видны Его стигмы. Его взгляд, устремленный вправо и чуть вниз, не грозен, а скорее сосредоточен. Апостолы сидят в креслах вокруг Него, несколько сонные и скучающие, не зная, чем им заняться. Ангелы рядом с Иисусом (кроме тех, что трубят в трубы) заняты поддержанием тяжелой мандорлы в ее парящем положении (здесь не создается впечатление, что они возносят ее вверх). Передние ряды Воинства Небесного устремлены к Иисусу; задние ряды переглядываются между собой. Ангелы, держащие бандероль, смотрят в противоположные стороны. В левой части фрески, ниже апостолов, перед строем ангелов стоят праведники в Раю, устремив взгляды на Иисуса. Ниже них ангелы образуют еще один строй, перед которым идут на Суд души, преодолевая небольшой подъем. Еще ближе к зрителю расположен провал в скале, где воскресшие души умерших выбираются из своих могил. В центре фрески под мандорлой стоит крест, который поддерживают два ангела, парящие в воздухе и рассматривающие зрителя. Их крылья почти сложены. Слева, у подножия креста стоят три Марии, которые милостиво принимают макет капеллы, склонив головы. Энрико Скровеньи и священник, передающие им макет, стоят на одном колене лицом друг к другу, причем священник в очень неуклюжей позе. Справа от креста начинается Ад. От его подножия (прямо за спиной священника) черти гонят вверх еще одетых грешников. В остальной части Ада все грешники обнажены. Часть из них отправляется в котлы, кипящие на переднем плане, часть находится под ногами Сатаны, но большинство пытается спрятаться в тех или иных закоулках, либо через поток крови пробраться ближе к Иисусу, откуда их сгоняют вниз черти. Жуткую картину Ада дополняют придуманные художником ужасные, огромные по сравнению с грешниками и охотящиеся на них, животные, похожие на серых змей, зеленых пресмыкающихся и белых земноводных.

**Пейзаж.** На фреске присутствуют элементы пейзажа потустороннего мира. На переднем плане внизу слева от креста находится почти белая

скалистая площадка, полого поднимающаяся вверх к кресту, с обрывистыми краями, в центре которой расположено среднего размера углубление (кладбище). На ровном краю этой площадки разместились Энрико Скровеньи и священник. За ними и спинами принимающих дар трех Марий стоит почти белый крест (большой по сравнению с держащими его ангелами, но маленький по сравнению с Иисусом) с более темной перекладиной. На его основном бруске приделана пологая подставка для ног, а кверху на тонком стержне – прямоугольная табличка без надписей. Площадка продолжается дальше за крест, где начинается Ад. По ней черти гонят туда грешников. В Аду все залито потоком крови (это самый реалистичный поток жидкости из уже встречавшихся). Правдоподобно передано его стремительное течение, особенно в районе мандорлы, и невозможность грешникам ему противостоять. На противоположной стороне для душ, идущих на Суд и для праведников в Раю не нарисовано никакого основания – они словно находятся в воздухе, роль которого играет синий фон. По обе стороны мандорлы расположен подиум с полукруглым вырезом, на котором в креслах с красивыми резными спинками сидят апостолы. Воинство Небесное парит в воздухе. Плотные облака, на которых сидит Иисус, нарисованы внутри мандорлы. На более редких облаках стоят ангелы, держащие бандероль. За каждым из них видны окованные золотом открытые двери с красной окантовкой – вход в небесные чертоги. Всю фреску обрамляет зеленый орнамент на красном фоне.

**Цветовая гамма.** Цветовая палитра фрески чрезвычайно разнообразна: довольно мрачный верх с бандеролью и держащими ее ангелами, сверкающее многими золотыми нимбами, красными и белыми одеждами Воинство Небесное на голубом фоне, яркая мандорла, одежды Иисуса и апостолов в центре, столь же яркая левая половина нижней части с Раем, и темно багровый Ад с белыми телами грешников, образующими жуткий орнамент, и серыми телами Сатаны и чертей, вплетающихся в него.

**Аллегория суда.** В этой фреске можно видеть аллегория современного справедливого суда, с судьей – Иисусом, присяжными заседателями – апостолами, судебными клерками – ангелами, охраной – Воинством Небесным, подсудимыми – воскресшими душами, уже отбывшими предварительное заключение в могилах, судебными исполнителями – чертями под командованием Сатаны и каторгой - Адом. Бандероль олицетворяет вывеску на дверях суда, а держащие ее ангелы – охрану при входе. При этом сцена на переднем плане с участием Энрико Скровеньи и священника может восприниматься как подношение трем Мариям, которое те охотно принимают. Тема донаторов получает здесь свое развитие – Энрико Скровеньи, который во время создания фрески был жив, даже не будучи человеком духовного звания, по-видимому, считает, что оплата работы над фресками на религиозные темы обеспечивает ему отпущение всех грехов и пропуск в Рай (раз три Марии приняли от него этот подарок). Другая тема, которой коснулся здесь художник – божественная наказуемость (параллель с человеческой жестокостью). Судебное наказание может преследовать разные цели – изолировать преступника, чтобы он не мог совершать новые преступления, перевоспитать

его (мало реалистичная цель) и наказать его за совершенные преступления. Ужасы Ада исключают первые две цели – преступники уже умерли (нет необходимости их изолировать и невозможно их перевоспитать). Зачем Богу наказывать мертвых, даже виновных? У Джотто оказалось еще меньше фантазии, чем у Данте, в изображении жизни в Раю. Но у обоих гениев ее оказалось достаточно для представления жестокостей Ада. Вообще создается впечатление, что Джотто нравилось производить впечатление на зрителей, рисуя различные проявления жестокости.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Скульптурный вариант этого сюжета создал Никколо Пизано ([илл. 1.7](#)).

Одним из наиболее ранних вариантов этого сюжета является фреска Пьетро Каваллини ([илл. 5.111-5.113](#)) в церкви Санта-Чечилия в Риме, исполненная в 1290-е годы, от которой сохранилась лишь часть размером 300×1400 см. Эта работа считается первым примером настоящей фрески (живописи полностью по сырой штукатурке), а сохранившийся фрагмент был выполнен мастером за 65 дней (что исследователи установили «по швам дневной работы»). Позднее, когда в церкви обосновался бенедиктинский монастырь, стена была перерезана балконом для певчих, а фреска забелена. Она была раскрыта только в начале XX века. Иконография этой работы близка византийскому канону.

## 5.6. Истории о св. Франциске

Вслед за Мастером св. Франциска Джотто нарисовал несколько историй об этом святом, в том числе относящихся к концу жизни святого, его смерти и явлениям после смерти. Все эти сюжеты встречаются здесь впервые.

### 5.6.1. «Св. Франциск, получающий стигмы»

Картина «Св. Франциск, получающий стигмы» ([илл. 5.114](#)) написана в 1300 году для церкви Сан-Франческо в Пизе, а в настоящее время хранится в Лувре в Париже, куда она попала в 1814 году вместе с картинами Чимабуэ, Фра Анджелико и другими, собранными в Тоскане бароном Виван-Деноном. Центральный образ на картине приписывается самому Джотто. Маленькие житийные сцены (клейма) – «Сон папы Иннокентия III», «Папа получает устав ордена св. Франциска» и «Св. Франциск, проповедующий птицам» написаны другой рукой, скорее всего кем-то из помощников мастера, и повторяют (с искажениями) фрески из церкви Сан-Франческо в Ассизи. Картина имеет форму пятиугольника (домика) размером 314 × 162 см [23, 25].

**Литературная программа.** Удалившись на гору Альверна в 1224 году, Франциск однажды, пребывая в молитве, узрел видение, которое, согласно Фоме Челанскому, представляло собой человека, подобного серафиму о шести крылах, руки его были распростерты, а ноги стояли, «образовав форму креста». Пока Франциск созерцал видение, он обнаружил на своем теле знаки ран Христа (стигмы). Эти знаки оставались на теле Франциска до самой его смерти,



Илл. 5.111. Пьетро Каваллини. Страшный Суд. Центральная часть.



Илл. 5.112. Пьетро Каваллини. Страшный Суд. Левая часть.





Илл. 5.113. Пьетро Каваллини. Страшный Суд. Правая часть.



Илл. 5.114. Джотто. Св. Франциск, получающий стигмы.

наступившей через два года. После этого св. Франциск Ассизский считался не только преемником Христа, но и его живым воплощением, принявшим на себя раны Спасителя – стигматы [19]. На картине слева Франциск стоит на одном колене, подняв вверх руки. Справа над ним парит серафим несколько меньшего размера с ликом Христа. Его стигмы (на руках, ногах и груди) переходят на соответствующие места Франциска. Переход показан лучами, исходящими из стигм Христа и заканчивающимися в стигмах Франциска. Фоном является крутая скалистая гора, поросшая редкими деревьями. Слева выше Франциска и справа ниже него расположены две часовни, размером значительно меньше человеческой фигуры.

**Действующие лица.** Франциск изображен за два года до своей смерти. В его темно рыжих волосах, бороде и усах нет никакого намека на седину (в отличие от некоторых его образов, созданных предшественниками Джотто), тонзура занимает почти все темя и окружена широким золотым нимбом с черными точками по краям, напряженное лицо, с морщинистым лбом, прямым носом и маленькими черными глазами не слишком приятно. Он одет в традиционную, светло коричневую сутану, капюшон которой закинут за спину, а его ноги босы. Больше всего он похож на Франциска в сцене чуда с источником Мастера св. Франциска ([илл. 2.21](#)).

Иисус в виде серафима серьезен и сосредоточен. Сходство с Его предыдущими изображениями очень значительное. Он меньше Франциска, Его тело обнажено до пояса, реалистично нарисована слабая мускулатура и грудь. От пояса начинаются три пары темно коричневых крыльев: верхняя пара сложена и поднята вверх, средняя пара расправлена параллельна раскинутым в стороны рукам так, что видны отдельные перья, а сложенная нижняя пара расположена спереди и прикрывает обнаженные ноги почти до ступней. Сзади развевается на ветру кусок светло коричневой одежды.

**Взаимодействие персонажей.** Франциск стоит на одном колене так, что видны обе его обнаженные стопы. Он поднял вверх согнутые руки, при этом видны обе его ладони. Взгляд его устремлен в сторону от Иисуса и несколько ниже Него. Он как будто что-то чувствует, но не видит Иисуса и пытается понять, что происходит. Иисус, раскинув руки и средние крылья так, что Его тело образует крест, парит в воздухе выше Франциска, Его фигура наклонена к земле под углом в 45 градусов. Он пристально и испытующе смотрит на Франциска. Переход стигм на Франциска обозначен лучами: от каждого стигмата Иисуса идет целый пучок (чаще три линии), но до стигмата Франциска доходит только одна из линий. От стигмата на правом ребре Иисуса также идет пучок, который заканчивается на разрезе рясы Франциска, однако тела и самого стигмата под разрезом не видно.

**Часовни.** По обеим сторонам картины расположены две белые часовни небольших размеров. У них двускатные светло коричневые крыши и по одному узкому окну с полукруглым верхом сбоку. У правой часовни полуоткрыта деревянная дверь внутрь и в темном проеме видны предметы культа. Над входом расположена полукруглая фреска с изображением Мадонны с Младенцем (это первое появление картины в картине). Фронтон и карниз

украшены орнаментом из полукругов (как карниз у навеса в сцене сошествия Святого Духа на апостолов на [илл. 5.103](#)). Часовня стоит на фигурном фундаменте оранжевого цвета. Вторая часовня (слева) не имеет таких украшений. К ее узкому входу, в темном проеме которого также виднеются предметы культа, ведет несколько ступенек.

**Пейзаж.** За Франциском расположена высокая (если он встанет, то высотой с него) и очень крутая гора с раздвоенной пологой вершиной. На уступе этой горы и стоит левая беседка, а на площадке с обрывистыми краями – Франциск и правая беседка. На горе растут шесть маленьких деревьев с непропорционально большими, тщательно нарисованными листьями (три из них – дубы).

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма картины характерна для иконы – на золотом фоне выделяются коричневые стволы деревьев, ряса Франциска и крылья Иисуса, а также темно зеленые листья деревьев; тщательно нарисованные тени, и складки одежды – это полутона золотого и коричневого. Композиция имеет форму косоугольного креста: на темной диагонали расположены Иисус и Франциск, а на светлой – деревья на вершине горы и правая часовня. Зримый процесс передачи стигм при всей своей наивности должен был впечатлять верующих (рациональное, почти научное объяснение чуда).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Дуччо исполнил вариант этого сюжета в верхней части правой створки триптиха ([илл. 4.27](#)). В отличие от картины Джотто, у него одна красная часовня, а красный серафим с ликом Иисуса пригвожден к кресту. Композиция также имеет форму косоугольного креста, в котором особенно контрастно выделена темная диагональ, идущая по склону скалы и усеянная маленькими деревьями.

Джотто в 1325 году создал еще один вариант этого сюжета, на фреске ([илл. 5.115](#)) размером 390×370 см в капелле Барди ([илл. 5.37](#)) церкви Санта-Кроче ([илл. 5.36](#)) во Флоренции. В нем Франциск также стоит на одном колене, но спиной к Иисусу (лишь повернувшись к Нему телом и лицом). Это не мешает ему получать свои стигмы. Как и у Дуччо, Иисус пригвожден к темному кресту. Серафим нарисован несколько хуже – художнику трудно было справиться с Его шестью крыльями. Из строений сохранена лишь правая часовня (но без фрески над ее входом; она заменена розеткой и полурозеткой на фасаде), а левая заменена входом в пещеру в горе. Крыша часовни нарисована не совсем правильно. Гора не столь высока, на ней растет всего лишь одно дерево, а у самой ее вершины сидит хищная птица.

### 5.6.2. «Смерть св. Франциска»

Фреска «Смерть св. Франциска» ([илл. 5.116](#)) размером 280×450 см находится в капелле Барди ([илл. 5.37](#)) церкви Санта Кроче ([илл. 5.36](#)) во Флоренции и создана в около 1325 года [37].

**Литературная программа.** В момент смерти Франциска один вельможа – Иероним, - сомневающийся в подлинности стигм, коснулся раны на груди



Илл. 5.115. Джотто. Св. Франциск, получающий стигмы.



Илл. 5.116. Джотто. Смерть св. Франциска.

святого и, подобно апостолу Фоме, уверовал [19]. На фреске в центре Франциск лежит на смертном одре. Вокруг стоят монахи, священники и вельможи, некоторые из них на коленях, многие жестами выражают свою скорбь. Иероним стоит в головах, воздев к небу левую руку. Фоном служит интерьер кельи Франциска, но сама фреска сильно попорчена. Наверху четыре ангела, опираясь на облака, возносят душу св. Франциска, заключенную в мандорлу.

**Действующие лица.** Франциск выглядит довольно молодым, с приятным лицом вообще без бороды и усов (седина в его черных волосах не видно нигде, как и на предыдущей картине, хотя оба изображения совершенно непохожи друг на друга). Видимо, Джотто не разделял представления своих предшественников о том, что Франциск в зрелом возрасте выглядел старым человеком. На нем светло серая сутана, капюшон которой надет на голову, окруженную золотым нимбом, его ноги босы. В мандорле он значительно меньше, лицо очень сильно попорчено, хорошо видна лишь подпоясанная серая сутана.

Небольшие фигуры ангелов в белых одеждах и с белыми крыльями, у которых тщательно нарисованы перья, напоминают юношей.

Иероним, худой, пожилой, с тонким красивым лицом, пушистыми поседевшими волосами, бакенбардами и усами, одет в серые одежды.

Монахов (францисканцев) уже изображал Мастер св. Франциска ([илл. 2.21](#)). Здесь большинство из них довольно упитаны и несколько гротескны: безбородые, с большими тонзурами, черными или рыжими волосами и довольно грубыми лицами. На всех надеты серые рясы с капюшонами разного оттенка, от почти белых, до почти черных, некоторые в руках держат длинные свечи.

Здесь же мы видим и священников, которые уже встречались на фресках Мастера св. Франциска ([илл. 2.22](#)). Они очень стройные, благообразные, одеты в белые, серые и золотые длинные одеяния, некоторые в шапочках, и составляют довольно резкий контраст с гротескными образами большинства монахов.

**Взаимодействие персонажей.** Главный герой фрески, св. Франциск лежит в центре уже мертвый. Слева от него стоит группа священников с совершенно спокойными лицами. Над головой Франциска Иероним возвел глаза вверх и поднял левую руку. Рядом с ним толстый монах склонился над телом, сжал руки перед собой и пристально смотрит на Франциска, как будто не верит, что тот уже мертв. Пятеро монахов стоят у одра на коленях, двое из них целуют руки Франциска, а двое – ноги. Еще четверо монахов, стоя у одра, различными жестами очень правдоподобно выражают свою скорбь. Справа от одра находится группа монахов со свечами в руках и ничего не выражающими лицами. В верхней части фрески, в центре, в мандорле св. Франциск стоит, обратив лицо вверх и подняв руки. Ангелы уносят мандорлу вверх и вправо: те из них, что слева, видны полностью и, держа мандорлу, летят вправо, а у тех, что справа, тела скрыты за мандорлой, а видны только лица и по одному крылу.

**Интерьер.** Действие происходит в келье, красноватый интерьер которой плохо сохранился. Справа находится узкая открытая дверь с полукруглым

верхом, в проеме которой виден синий фон (использованный и вместо неба). Облака под мандорлой нарисованы примерно так же, как и в сценах Вознесения ([илл. 5.101](#)) и Страшного Суда ([илл. 5.110](#)). Мертвый Франциск лежит на желтой тахте, под головой у него белая подушка, которая ни на что не опирается.

**Композиция.** В симметричную композицию фрески художник внес элементы асимметрии. Благообразные священники слева от одра противопоставлены несколько карикатурным монахам со свечами справа (и те, и другие стоят). У самого одра монахи приникли к телу; слева над ними чуть возвышается Иероним. За одром в правой его части монахи создают впечатление переполоха по поводу внезапно случившегося события. Подчеркнут контраст между спокойными группами по краям и выражающей свою скорбь группой в центре. Нижняя часть фрески могла бы производить впечатление бытовой сцены смерти человека в окружении близких, но мандорла, влекомая ангелами, в верхней части фрески, придает ей мистический характер.

### 5.6.3. Явления св. Франциска

**Анализируемые произведения.** Фреска «Явление св. Франциска св. Антонию Падуанскому» ([илл. 5.117](#)), размером 280×450 см также находится в капелле Барди и создана в 1325 году [18].

Фреска «Явление св. Франциска монахам в Арле» ([илл. 5.118](#)) размером 270×230 см создана в 1297-1300 годах в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи на тот же сюжет [38].

**Литературная программа.** Антоний Падуанский (1195-1231), христианский святой и доктор Церкви, родился в Лиссабоне, вступил во Францисканский орден и стал учеником и другом Франциска. Он обладал огромной библейской ученостью и проповедническими способностями; много путешествовал на благо ордена. Антоний был святым покровителем Падуи – города, в котором он умер. Во время собрания францисканского ордена в Арле и молитвы св. Антония неожиданно среди монахов появился св. Франциск, умерший к тому времени, и благословил их, укрепив их в вере [19]. На фреске ([илл. 5.117](#)) в центре в воздухе парит Франциск с поднятыми руками, показывая свои стигмы. Слева от него стоит Антоний и смотрит на Франциска. Вокруг на длинных скамьях сидят монахи. Часть из них смотрит на Франциска и Антония, другие же заняты своими делами. Фоном служит келья, в которой стоит Антоний и сидят некоторые монахи, и портик перед ней, в котором парит Франциск и сидит большая часть монахов. На фреске ([илл. 5.118](#)), в отличие от предыдущей, монахи сидят более тесной группой, причем большинство из них смотрят на Антония и никто не видит Франциска, наконец, фоном служит высокая келья, более соответствующая итальянскому церковному архитектурному стилю.

**Действующие лица.** Франциск на этих фресках кажется наиболее молодым и стройным, без бороды и усов, одетым в традиционную серую





Илл. 5.117. Джотто. Явление св. Франциска св. Антонию Падуанскому.



Илл. 5.118. Джотто. Явление св. Франциска монахам в Арле.

сутану, подпоясанную веревкой с узлами. В разных сценах он выглядит по-разному и, тем более, не похож на изображения, рассмотренные в предыдущих главах.

Антоний Падуанский, довольно полный средних лет монах, с обширной тонзурой, хорошо подстриженными темными волосами, залысинами над не слишком высоким лбом, гладко выбритым лицом с невыразительными чертами, крупной головой, окруженной золотым нимбом, одет в такую же сутану.

Монахи, более благообразные, чем на фреске [\(илл. 5.116\)](#), разного возраста, одеты в такие же сутаны. У многих на головах высокие капюшоны. На фреске [\(илл. 5.118\)](#) большинство из них настолько молоды, что больше похожи на женщин.

**Взаимодействие персонажей.** Франциск парит над полом, в центре на фреске [\(илл. 5.117\)](#) и несколько справа от центра на фреске [\(илл. 5.118\)](#), из-за чего он кажется выше стоящего на полу Антония. Он чуть повернулся влево, где находится Антоний, и раскинул руки в стороны с поднятыми вверх ладонями (из-за чего руки кажутся полукруглыми). Его взгляд устремлен в пространство. Антоний стоит в левой части помещения, сложив руки на животе, и пристально смотрит на Франциска. На его лице отсутствуют какие-либо эмоции. Монахи заняты собой, но некоторые смотрят на Антония, как будто в его поведении есть что-то необычное. Основные различия между фресками заключаются в расположении монахов и в интерьере.

**Интерьер.** На фреске [\(илл. 5.117\)](#) большинство монахов сидят внутри портика на длинных скамьях лицом друг к другу. Лишь в центральной части портика, где парит Франциск, имеется разрыв в их рядах. Другая часть монахов сидит в келье, где стоит Антоний, но видны лишь макушки их голов. Боковые стены портика нарисованы в сходящейся перспективе, а розовая черепичная крыша – в расходящейся. Крышу поддерживают четыре тонкие белые колонны, образующие пять проемов. Вход в портик возможен только через крайние проемы (но они загорожены скамейками, на которых сидят монахи). Колонны опираются на низкую стену из светлого волнистого мрамора (такой же высоты, как и скамейки), разделенную на три секции. Слева в боковой белой стене портика имеется полуоткрытая дверь, над черным проемом которой размещены лепные украшения. В задней стене портика также имеется три проема с полукруглым верхом: центральный является входом в келью (в нем и парит Франциск), а крайние – широкими окнами без стекол (в левом стоит Антоний). Из-за краев этих окон и видны макушки монахов, сидящих в келье.

На фреске [\(илл. 5.118\)](#) монахи сидят тесной группой на скамьях, расположенных под углом к переднему краю. Действие происходит в келье, потолок которой поддерживается полукруглыми перекрытиями. Вход также находится позади Франциска, а по обе стороны от него расположены окна. В темно синих проемах ничего не видно. Каждое окно разделено маленькой белой колонной на две половины (как у Дуччо) со стрельчатым верхом. Над каждой колонной нарисован крест в круге. Келья производит мрачноватое

впечатление, но пространство вокруг входа и окон освещено ярким светом, идущим непонятно откуда.

Здесь впервые мы видим явление мертвого живым. Только св. Антоний смог увидеть это явление, но наиболее чуткие монахи уловили нечто необычное, происшедшее с Антонием. Другие же не почувствовали ничего.

\*\*\*

Джотто работал во всех жанрах, которые сложились в европейской авторской живописи к этому времени: религиозного портрета, евангельских историй и историй о св. Франциске. В жанре религиозного портрета им создан выдающийся портрет Иисуса на троне, портреты апостолов Петра и Иоанна Богослова, а также св. Бенедикта. Его несомненным достижением является образ «крестьянской» Мадонны. В жанре евангельских историй он охватил сюжеты от историй о родителях Девы Марии до кончины апостолов Петра и Павла. Из сюжетов, которые уже встречались у его предшественников, огромный шаг вперед сделан в трактовке Рождества Христова (по сравнению с Пьетро Каваллини). Несомненным шедевром и по сложности, и по мастерству, и по силе воздействия являются фреска «Страшный Суд», а также мистические сцены «Вознесение» и «Сошествие Святого Духа на апостолов». В евангельских историях впервые встретились такие персонажи, как Иоаким и его жена Анна, Захария и его жена Елизавета, волхвы, сыновья Иосифа, Лазарь и его сестры Мария и Марфа, Иосиф Аримафейский и Никодим, апостол Павел, Ирод и Иуда, конные воины, а также современники (исторические личности) кардинал Стефанески и Энрико Скровеньи (здесь же появилась и тема донаторов – самореклама праведности денежных мешков). Благодаря тому, что Иисус и Дева Мария присутствуют во многих историях, значительно отстоящих по времени, прослеживается возрастная эволюция их образов. Изображения ангелов можно условно разделить на «парадные» и «обыденные», причем парадные изображения присутствуют не только на портретах в свите Иисуса и Мадонны, но и в сценах «Поклонения волхвов», «Вознесения» и «Страшного Суда». Обыденные же изображения ангелов появляются у Джотто значительно чаще, чем у его предшественников. Новыми сверхестественными персонажами являются черти в Аду. В жанре историй о св. Франциске особый интерес представляют сюжеты, относящиеся к концу жизни святого, его смерти и явлениям после смерти. Здесь впервые встретились такие персонажи, как св. Антоний Падуанский и вельможа Иероним. Разнообразие персонажей ведет и к разнообразию их одежд, причем зачастую одни и те же персонажи в разных сценах имеют разные одежды (хотя бы по расцветке). Определенный прогресс наблюдается и в изображении обнаженного мужского тела. Некоторые персонажи или их души заключены в мандорлы.

Некоторые принципиальные моменты Джотто внес и в схемы взаимодействия персонажей. Новыми являются схемы с тремя героями и двумя группами свидетелей, одной группой героев без свидетелей, с противостоянием двух групп с подстрекателем и жертвами, а также схема с несколькими центрами действия. Используя схему развития чуда во времени, введенную Дуччо, Джотто предложил несколько ее вариантов, когда действие происходит

в одном и том же месте, но одни и те же персонажи участвуют в разных действиях в разные моменты времени, либо в разных действиях в разные моменты времени участвуют разные персонажи. Кроме того, Джотто впервые ввел в индифферентные (не принимающие непосредственного участия в действии) персонажи, а также использовал в числе действующих лиц персонификации человеческих состояний (Радость и Горе под видом служанок). Новым является также изображение персонажей спиной к зрителю. Движения действующих лиц переданы более реалистично, а медленное движение возносящихся на небо персонажей просто великолепно.

В изображении архитектурных сооружений Джотто был реалистичнее своих предшественников и ближе к своей современности, но и он совершал грубые ошибки, связанные с ракурсами, пропорциями и перспективой. Впервые встречаются крепостные башни, прямоугольные в основании, сельский дом, сочетающий черты античной и религиозной архитектуры, навесы, овечий загон. Джотто первым начал рисовать скульптуры и даже фрески внутри картин. Столь же разнообразны и интерьеры, в которых протекает действие. Наконец, в его произведениях мы встречаем новый тип роскошного готического трона, большое разнообразие предметов быта (накрытого стола, различной мебели, посуды, в том числе прозрачной стеклянной) и ремесла (например, ткацкого).

Как пейзажист Джотто несомненно превосходил своих предшественников, но общая склонность к скалистому нереальному пейзажу объединяет его с Мастером св. Франциска, Пьетро Каваллини и Дуччо. Он сделал первые робкие шаги в том, чтобы сделать пейзаж сопереживающим участником действия. Он нарисовал реку и изобразил прозрачность воды. Кроме того, он дал первые изображения Рая и (особенно впечатляющее) Ада. Им впервые нарисованы очень реалистичные травянистые растения, цветы (лилии и розы), а также такие небесные явления, как комета и облака. Как анималист он впервые изобразил верблюдов, коров, львов (в виде скульптур), фантастических животных Ада. Его ослы и вол нарисованы значительно лучше, чем у Пьетро Каваллини.

В целом можно сказать, что для Джотто характерно возросшее мастерство в передаче света, объемов тел, фактуры тканей и поверхностей, разнообразных сюжетов, персонажей, их движений, предметов и явлений. Он поднял живопись на новый уровень – робкая ученица византийских мастеров, европейская живопись в его творчестве намного опередила своих учителей.

Кроме того, в этой главе мы сделали попытку показать «творческое соревнование» Джотто с его современником Дуччо и некоторыми из его предшественников, представив их работы, выполненные на одни и те же сюжеты. Из нее видно, что Джотто часто, но не всегда выходил «победителем» в этом «соревновании».

В заключение приведем высказывания некоторых историков живописи о творчестве Джотто.

Джорджо Вазари писал о нем: «Мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентинскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто

извлекая хорошее из лучших и красивейших ее сторон, всегда стремятся воспроизвести ее и ей подражать, ибо с тех пор, как приемы хорошей живописи и всего смежного с ней были столько лет погребены под развалинами войны, он один, хоть и был рожден среди художников неумелых, милостью Божьей воскресил ее, сбившуюся с правильного пути, и придал ей такую форму, что ее уже можно было назвать хорошей. И поистине чудом величайшим было то, что век тот, и грубый, и неумелый, возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро, что рисунок, о котором люди того времени имели немного или вовсе никакого понятия, благодаря ему полностью вернулся к жизни» [16].

А.Н. Бенуа писал о творчестве Джотто: «В пейзаже, так же, как и во всех других сферах «новой» живописи, его следует признать настоящим родоначальником всего дальнейшего, всего живого. Значение Джотто в пейзаже может быть резюмировано следующими словами: он понял значение связи между фигурами и фоном, он понял органическую целостность вещей, наконец, он сделал первые шаги в смысле передачи пространства... Быть может, самое замечательное в фонах Джотто, - это та роль, которую они играют в настроении, - момент, совершенно неизвестный во всем предыдущем искусстве и едва ли даже знакомый классической древности. И в этом Джотто является опять-таки подлинным отцом «современной» живописи... Изучал ли Джотто природу так же, как он изучал перспективу, решить на основании одних его пейзажей трудно. Слишком еще много в них схематичного, обобщенного, приблизительного... Но пытливые внимание к «внечеловеческому» миру все же сказалось у Джотто как в видоизменении общих композиций, так и более определенным образом в изображении животных. Менее других удавались бывшему пастуху овцы и козы; зато лошадей и ослов Джотто изображает с таким совершенством, какого не достигали и последующие итальянские мастера вплоть до Джентиле да Фабриано» [32].

Наконец, приведем высказывание Стефано Дзуффи: «Деятельность Джотто знаменует решающий перелом в истории живописи, который освободил ее от норм и условностей, продиктованных – тогда уже тысячелетней – византийской традицией, и направил к правдоподобию изображению событий и персонажей... Будучи современником и согражданином Данте, Джотто привносит в искусство глубокие чувства отдельных людей, возвращая индивидууму его идентичность и роль в истории. Каждая фигура занимает пространство и наделена объемом; вот почему Джотто стал считаться предшественником перспективы в живописи Ренессанса» [29].

## Комментарии

- (1) Напомним, что в 1291 мамлюки захватили город Акру в Палестине, который был последним оплотом крестоносцев на Востоке. В этом же году рыцари ордена иоаннитов переместились на Кипр. В 1307 по приказу короля Франции Филиппа IV Красивого орден тамплиеров был

- разгромлен. А в 1309 году рыцари ордена иоаннитов заняли остров Родос [4].
- (2) Напомним, что в 1329 византийцы захватили у генуэзцев остров Хиос [4].
  - (3) Напомним, что в 1309 рыцари Тевтонского ордена сделали своей столицей Мариенбург. В 1319 Швеция и Норвегия были объединены под скипетром Магнуса Эриксона [4].
  - (4) Напомним, что в 1309 Филипп IV Красивый обратился к папе Клименту V с просьбой перенести свою резиденцию в Авиньон; началось Авиньонское пленение пап [4].
  - (5) Напомним, что в 1294 Парижский мир был нарушен, и между Францией и Англией возобновилась война, которая продолжалась до 1298. Несмотря на это, в 1296 английский король Эдуард I вторгся в Шотландию для подавления мятежа, разбил шотландцев и провозгласил себя королем Шотландии. Однако уже в 1297 восстание против английского правления в Шотландии возглавил Уильям Уоллес, а французский король Филипп IV захватил графство Фландрию, союзника Англии, полностью оккупировав его в 1300. Но в 1302 граждане Фландрии разбили французов в «битве шпор» при Куртрэ. Англичане также решили свои внутренние проблемы: в 1305 они казнили шотландского повстанца Уильяма Уоллеса. Однако в 1314 в битве у мыса Баннокберн шотландцы под предводительством Роберта Брюса победили англичан, которыми командовал Эдуард II; Шотландия вновь стала независимым государством. В 1328 после смерти французского короля Карла IV завершилась династия Капетингов; началось правление династии Валуа при Филиппе VI [4].
  - (6) Эдуард III (1312-1377), английский король с 1327, представитель династии Плантагенетов. Находясь в родственных отношениях с французским королем Филиппом IV Красивым, воспользовался прекращением во Франции династии Капетингов и предъявил претензии на французский престол. В 1337 Франции была объявлена война, продолжавшаяся до 1453 (Столетняя война). Эдуард ограничил влияние Рима на английскую церковь. Им были изданы первые Статуты о рабочих (законы о привлечении к работе за плату) [4].
  - (7) Напомним, что в 1291 три «лесных кантона» восстали против правления Габсбургов и образовали «вечный оборонительный союз». В 1315 в битве при Моргартене эти три «лесных кантона» победили австрийскую армию, пришедшую на усмирение восставших [4].
  - (8) 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 была основана первая биржа. В 1310 город-государство Венеция учредил у себя чрезвычайный судебный орган – Совет десяти. А в 1314 первые корабли венецианских купцов посетили Северную Европу [4].
  - (9) Напомним, что в 1324 итальянский политический мыслитель Марсилиус Падуанский написал трактат «Защитник мира», в котором одним из

первых в Средние века выдвинул идею возникновения государства в результате общественного договора [4].

- (10) Напомним, что в 1309 французский хронист Жан Жуанвиль написал «Историю Людовика Святого». В 1311 итальянец Пьетро Весакоме составил самую первую из известных нам мореходных карт Средиземного моря [4].
- (11) Напомним, что в 1307 итальянский поэт Данте Алигьери начал писать поэму «Комедия», названную потомками «Божественная». В 1315 итальянский поэт и драматург Альбертино Муссато написал политическую драму «Эццелино». 1325 год считается началом эпохи Возрождения: с этого времени в итальянской культуре отмечается появление интереса к памятникам античности и развитие гуманистического мировоззрения [4].
- (12) В 1300 Энрико Скровеньи приобрел в собственность территорию дель Арена, построив здесь дворец и рядом с ним капеллу. Семейство Скровеньи было известным в свое время; отца Энрико – Реджинальдо – Данте заставил кипеть в седьмом котле своего «Ада»; сам Энрико был личностью выдающейся и собирал вокруг себя подобных себе. Капелла по своим размерам невелика; она была предназначена только для семейства Скровеньи. Свод капеллы написан тем же ярко-голубым цветом, какой является фоном всех фресок. Небо украшено звездами и погрудными портретами Христа (в центре) и четырех евангелистов, а также Девы Марии и четырех пророков – все они в круглом обрамлении каждый. Капелла посвящена Мадонне Милосердия. Пространство стен разделено таким образом, что Жизнь Марии и Жизнь Христа рассказывается в тридцати восьми сценах, расположенных на трех уровнях на каждой из боковых стен [31].