

Глава 6. Симоне Мартини (ок. 1284 – 1344)

Ученик Дуччо и современник Пьетро Каваллини и Джотто, итальянский художник Симоне Мартини ввел в живопись передачу субъективного видения художника, как антитезу объективному видению. Он также явился родоначальником светского направления, а именно, жанра конного портрета. Наконец, именно он, переехав в Авиньон к папскому двору, принес высшие достижения итальянского искусства во Францию.

6.1. Политическая жизнь

Крестовые походы закончились, продолжались только их последствия⁽¹⁾. Так же сошло на нет и участие Византии в европейских делах; продолжались лишь схватки с соперниками за торговые интересы⁽²⁾. Война Тевтонского ордена в Прибалтике с Литвой, Польшей и Русью, а также с бунтующим населением завоеванных территорий то разгоралась, то затухала. Заметное влияние на ее ход оказывала смена династий в северных странах⁽³⁾. После того, как французскому королю удалось провести на папский престол своего ставленника, папы попали под власть французских королей⁽⁴⁾. Начала формироваться Швейцарская конфедерация⁽⁵⁾.

Малая Реконкиста. В Испании после окончания Большой Реконкисты началась Малая. В 1340 году король Кастилии Альфонс XI отразил нападение мавров в битве при Рио-Саладо [4].

Столетняя война. События в Англии и отношения между Англией и Францией развивались стремительно⁽⁶⁾. Осенью 1339 года произошло первое внушительное вторжение английской армии во главе с самим Эдуардом III в Северную Францию через Нидерланды. В этой экспедиции приняли участие союзники английского короля из Нидерландов. Продвигаясь по Пикардии, английский король «предал огню тысячу деревень и произвел большие опустошения». Однако известие о приближении французской армии под руководством Филиппа VI заставило Эдуарда остановиться. То же сделали и французы. Армии, насчитывающие по 40 тысяч человек, замерли по приказу государей, не торопившихся вступить в бой и затеявших обмен обличительными письмами, угрозами вызова на поединок и т.п. Филипп VI, под предлогом подготовки крестового похода сосредоточил у берегов Франции большой флот, насчитывающий 200 французских, кастильских и генуэзских кораблей. Английский флот был несколько меньше. 24 июня 1340 года произошла битва при Слейсе у берегов Фландрии. Сражение происходило в очень узком проливе. Это вынудило корабли находиться близко друг к другу и позволило английским лучникам вести прицельный обстрел. Стоявшие во главе французского флота «сухопутные» полководцы Киере и Бегюше были схвачены и убиты в начале сражения, что внесло растерянность в ряды французов. Разгром французского флота был полным – уцелела лишь небольшая часть кораблей [4, 11].

Торговля и промышленность. Для развития торговли создавались специфические институты, укреплялись политические системы торговых государств, велись войны⁽⁷⁾. В 1338 году Венецианская республика захватила Тревизскую марку (пограничный укрепленный административный округ во главе с маркграфом) в Италии. В 1339 году в Генуе был введен институт пожизненного дожа – главы республики [4].

Первые географические открытия. В 1340 году португальские моряки открыли Канарские острова. Но Португалия не смогла воспользоваться этим: в 1344 году Канарские острова были пожалованы папой Кастилии.

6.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

Философия. Завершался блестящий период расцвета средневековой философии⁽⁸⁾. В 1343 году английский философ и ученый Уильям Оккам⁽⁹⁾ опубликовал труд, в котором сформулировал принцип экономии в логике, получивший название «брита Оккама»: «Не следует умножать сущности без необходимости. Не должно предполагать существования большего числа вещей, чем это абсолютно необходимо» [4]. Являясь создателем направления в философии, получившего название номинализм⁽¹⁰⁾, он считал, что номинализм отвергает точку зрения, по которой в вещах наличествуют универсалии (сущности) и делает акцент на эмпирическом мире случайных существ; что имя, используемое для обозначения слова, не затрагивает сущности вещи, но является только условным знаком, употребляемым для указания на вещь; что логика стремится к упорядочению и прояснению человеческого мышления; что интуитивное познание представляет собой чувственное и рассудочное постижение вещи, тогда как абстрактное, основанное на интуитивном, познание подводит множество сходных вещей под общие термины (имена); что в науке необходимо придерживаться принципа экономии мышления («брита Оккама»), призывающего к наименьшему числу допущений при построении объяснения; что Бог познается верой в Его откровение, а не разумом, исследующим Его творение; что творение и спасение суть проявления божественной воли, призывающей каждого к сотрудничеству завета; что притязания папства на светскую власть должны быть отвергнуты; что закон Евангелия – это закон свободы [12].

Наука и техника. Наряду с историей и картографией, начала развиваться и техника⁽¹¹⁾. В 1340-е годы в Нидерландах для осушения земель стали использовать водяные помпы [4].

Литература. В области литературы было положено начало политической драме, а также создавались великие поэмы⁽¹²⁾. В 1342 году итальянский поэт Франческо Петрарка⁽¹³⁾ написал поэму «Африка» о Второй Пунической войне, где воспевал деяния древнеримского полководца Сципиона Африканского, утверждал культ античности и идею свободы Италии [4].

Поэзия нового сладостного стиля. Это направление в итальянской лирической поэзии приближалось к своим вершинам. Один из его представителей, Гвидо Кавальканти писал в своем сонете:

Ты не видала, госпожа моя,
Того, кто сердце мне сжимал рукою,
Когда, боясь, что мук своих не скрою,
Тебе отвечивал чуть слышно я.
То бог любви, далекие края
Покинувший, встал грозно предо мною
Сирийским лучником, готовым к бою,
В колчане стрелы острые тая.
Он из твоих очей извлек стенанья
И с яростью такой метнул в меня,
Что я бежал, утративши сознание.
И я вступил в круг тех, чья злая доля –
В слезах тонуть, не видя света дня,
И умереть от несказанной боли [15].

Великий Данте Алигьери в одном из своих сонетов писал о боге любви:

Позавчера я на коне скакал,
Задумавшись, исполненный тревоги.
И мне Амор явился средь дороги,
В одеждах легких странника предстал.
Как будто бы господство утерьял,
Смиренномудрый, грустный и убогий,
Склонив главу, покинул он чертоги,
И, мнилось мне, людей он избегал.
По имени окликнул он меня,
И мне сказал: «Тот край я посетил,
Где повелел, чтоб сердце пребывало.
Ты обретешь иное покрывало».
И столь с моей своею он сущность слил,
Что вдруг исчез – но как? – в сиянье дня. [15].

Франческо Петрарка в сонете на жизнь мадонны Лауры писал:

В собранье песен, верных юной страсти,
Щемящий отзвук вздохов не угас
С тех пор, как я ошибся в первый раз,
Не ведая своей грядущей части.
У тщетных грез и тщетных мук во власти,
Неровно песнь моя звучит подчас,
За что прошу не о прощенье вас,
Влюбленные, а только об участье.
Ведь то, что надо мной смеялся всяк,
Не значило, что судьи слишком строги:
Я вижу нынче сам, что был смешон.
И за былую жажду тщетных благ

Казню теперь себя, поняв в итоге,
Что радости мирские – краткий сон. [15].

Архитектура. В 1334 году итальянский живописец Джотто ди Бондоне выполнил проект кампанилы собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции [4].

Скульптура. В 1336 году итальянский скульптор и архитектор Андреа Пизано отлил из бронзы рельефы южных дверей баптистерия во Флоренции [4].

Живопись. В 1305 году итальянский живописец Джотто ди Бондоне расписал Капеллу дель Арена в Падуе [4]. Современниками Симоне Мартини были итальянские художники Уголино ди Нерио и Гаддо Гадди, а также флорентийский художник Мазо ди Банко и художник из Римини Пьетро да Римини.

6.3. Мазо ди Банко

Итальянский художник Мазо ди Банко жил в первой половине XIV века во Флоренции. Его личность представляет собой одну из самых сложных проблем изучения флорентийской живописи XIV века. Исследования подобного рода затрагивают и других мастеров. Среди учеников Джотто Гиберти называет Стефано, Таддео Гадди и Мазо, которого он особенно восхваляет и которому приписывает, в частности, фрески в капелле Барди ди Вернио в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Вместе с тем, во многих документах фигурирует имя Мазо ди Банко, который был, вероятно, тем самым Мазо, что и у Гиберти, поскольку в этих документах также упоминаются фрески в церкви Санта-Кроче (во время работы над ними в 1341 году художник вошел в конфликт с заказчиком). Вазари, напротив, приписывает эти произведения Джоттино. Имя «Джоттино» можно связать с Джотто ди Маэстро Стефано, который, однако, принадлежал уже к следующему поколению художников и поэтому не может быть отождествлен с Мазо. Кроме того, проблема усложняется еще и тем, что в связи с произведениями, приписываемыми Мазо или Джоттино, в некоторых документах упоминается без каких-либо уточнений имя некоего Стефано.

В 1929 году произведения этих трех мастеров были разделены благодаря Оффнеру. Личность Мазо была прояснена, был составлен каталог его произведений; соответственно были определены и работы Джоттино. В 1951 году Лонги заложил основу идентификации Стефано.

Для определения творческого наследия Мазо исследователи прибегли к методу стилистических аналогий, исходя из фресок в капелле Барди ди Вернио ([илл. 6.3](#)) в церкви Санта-Кроче во Флоренции («Сцены из жизни св. Сильвестра»), «Воскрешение одного из членов семьи Барди»), и таким образом был собран целый круг памятников – фреска «Коронование Марии» в люнете (арочном проеме в своде или стене, ограниченном снизу горизонталью) церкви Санта-Кроче (музей собора); полиптих («Мадонна» (Берлин-Далем, музей, две другие части, хранившиеся в Берлине, были

уничтожены в 1945 году); «Св. Антоний Падуанский» (Нью-Йорк, музей Метрополитен); полиптих «Мадонна с четырьмя святыми» (Флоренция, церковь Санто-Спирито); небольшой триптих (Нью-Йорк, Бруклинский музей); «Мадонна» ([илл. 6.13](#)) (Берлин-Далем, музей); «Коронование Марии» (Будапешт, Музей изобразительных искусств); «Успение Марии» (Шантйи, музей Конде). Три последних картины, возможно, составляли раньше ансамбль табернакля (ниши для даров в алтаре) капеллы Чинтола в соборе в Прато. Кроме того, Мазо приписывают фрагменты фресок с головами святых и ангелов в оконных амбразурах капеллы Кастель Нуово в Неаполе (1329-1332) и фрагменты фресок в церкви Сан-Франческо в Пистойе. Некоторые исследователи приписывают ему картину «Оплакивание» ([илл. 6.1](#)), хотя другие, вслед за Вазари, считают ее автором Джоттино.

Мазо был учеником Джотто, работавшим еще в первой половине XIV века. Ему принадлежит ведущая роль в формировании таких мастеров, как Джоттино, Джованни да Милано, Пуччо ди Симоне, Джуство ди Менабуои и Нардо ди Чоне [18].

6.3.1. «Оплакивание»

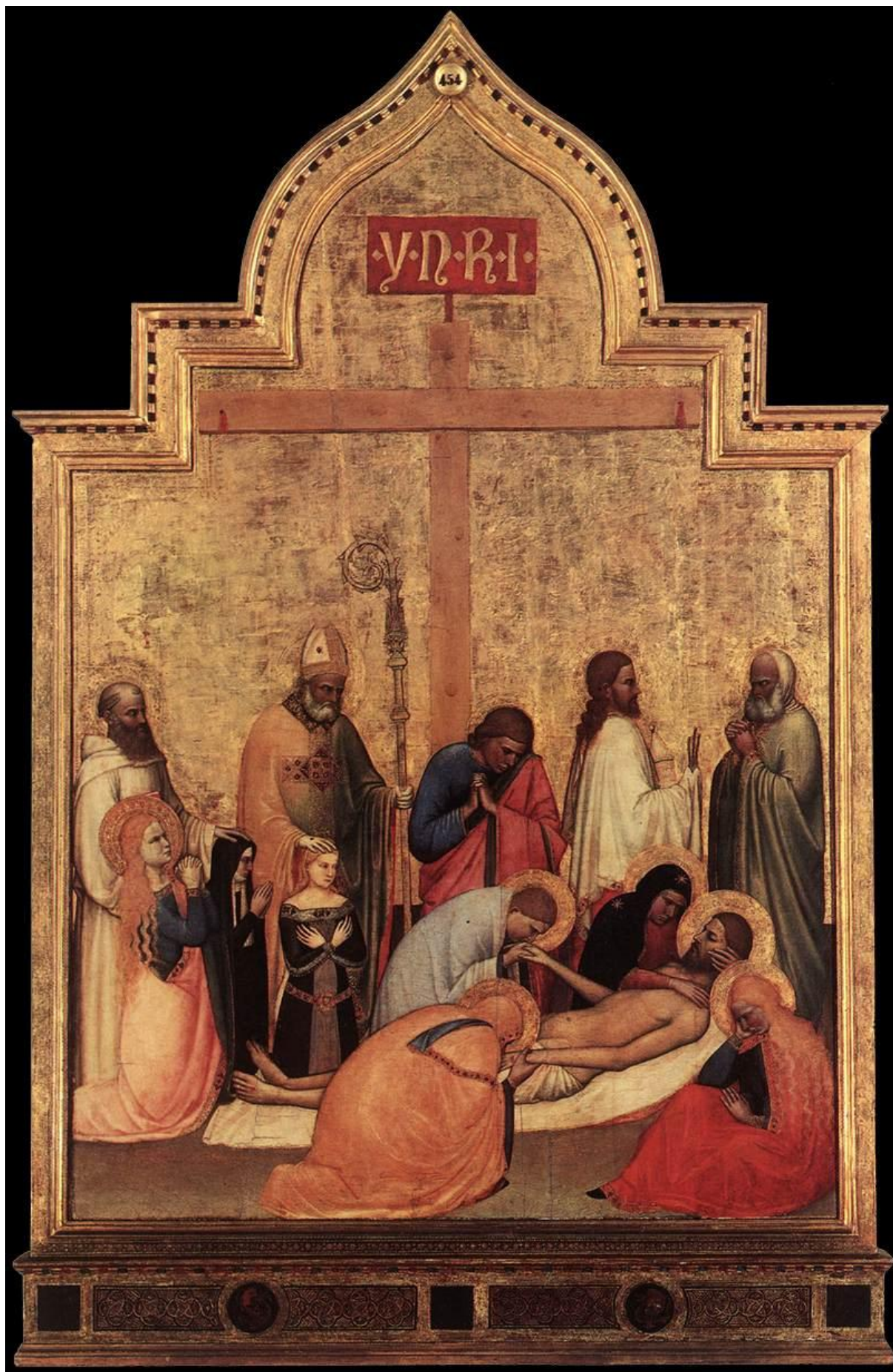
Картина «Оплакивание» ([илл. 6.1](#)) размером 195×134 см исполнена около 1365 года для церкви Сан-Ремиджио во Флоренции, откуда в 1842 году она была перевезена в галерею Уффици [16, 28].

Сравнение с фреской Джотто. В ней Мазо использовал композицию, инверсную по сравнению с фреской Джотто ([илл. 5.96](#)). Иисус лежит головой направо (а не налево, как у Джотто), Мария Магдалина сидит у Его головы (а не в ногах), Иосиф Аримафейский, Никодим и апостол Иоанн стоят позади Девы Марии (не позади Марии Магдалины), у левого края картины находятся св. Ремиджио и Бенедикт, а перед ними – две коленопреклоненные женщины в современных художнику одеждах, предположительно, донаторы.

Действующие лица. Прекрасное мертвое лицо Иисуса спокойно, у Него чуть длинноватый нос, на невысоком лбу нарисованы кровавые следы от тернового венка, Его темно-коричневые, волосы, окруженные темно-золотым нимбом, украшенным орнаментом, хорошо уложены, борода и усы нарисованы очень тщательно, цвет лица и обнаженного тела светло-желтый (а не серый), мускулатура и другие анатомические детали практически отсутствуют.

Дева Мария выглядит очень молодой, но ее красоту портит заплаканное лицо, большой нос, пухлые губы и набухшие веки. Мягкие тени на ее лице великолепно передают его объем и нежную форму. Она одета в простое темно-красное платье и темно-синюю накидку с вышитыми золотом краями и редкими золотыми звездами, закрывающую ей голову (с таким же нимбом, но чуть попроще).

Мария Магдалина, не слишком красивая, заплаканная, также с большим носом, узкими глазами, несколько скошенным подбородком, с роскошными длинными светло-желтыми распущенными волнистыми волосами (первая



Илл. 6.1. Мазо ди Банко. Оплакивание.

яркая блондинка), окруженными более темным нимбом с орнаментом, одета в расшитое золотом сине-зеленое платье и красный плащ.

Апостол Иоанн, молодой, невысокого роста, с красивым юношеским лицом, невысоким лбом, коричневыми волнистыми волосами, окруженными узким золотым нимбом с орнаментом, прямым носом, пухлыми губами и массивным подбородком, одет в синюю тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта.

Иосиф Аримафейский, старый, плотный и высокий, с сердитым лицом, глубоко посаженными крупными темными глазами со сверкающими белками, очень высоким лбом, переходящим в лысину, небольшим острым носом и густой, окладистой, но не длинной седой бородой, закутан в зеленый плащ. Его голову закрывает белая косынка.

Никодим, средних лет, чуть ниже Иосифа Аримафейского и более худой, с красивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, длинными коричневыми волнистыми волосами, спускающимися ему на спину и окруженными широким золотым нимбом, острым носом и короткой коричневой бородой, одет в белый плащ. Его голова непокрыта. В правой руке он держит три больших черных гвоздя, вынутых из ран Иисуса, а в левой – круглый золотой сосуд для благовоний с конусообразной крышкой.

Три св. жены, одна из которых нарисована спиной к зрителю, как и на фреске Джотто, молодые, с довольно красивыми лицами, одеты весьма разнообразно. Та, что нарисована спиной к зрителю, закутана в розовый плащ. Рядом с ней, с коричневыми волосами - в голубой, а у левого края картины, с длинными волнистыми желтыми волосами – в синее платье и светло-розовый с золотой каймой плащ.

Св. Бенедикт (у левого края картины), средних лет, невысокого роста и довольно худой, с красивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, обширной тонзурой, окруженной коротко стриженными коричневыми волосами и широким золотым нимбом, небольшим прямым носом и длинной коричневой бородой, одет в белую рясу с капюшоном своего ордена. Здесь он более молодой, чем у Джотто ([илл. 5.20](#)), изменен также цвет его рясы с черного на белый.

Св. Ремиджио (Ремигий), католический святой, апостол франков, епископ Реймский, небесный покровитель Франции и французского города Реймса, родился около 438 года и умер около 533 года. Поминается главным образом за то, что склонил Хлодвига I, короля франков, к принятию христианства [19]. На картине, старый, высокий и плотный, с фанатичным лицом, крупными черными пронзительными глазами, высоким лбом, мясистым носом и короткой седой бородой, он облачен в золотую епископскую мантию с крестом на груди и епископскую митру.левой рукой он опирается на очень высокий и большой епископский посох.

Две женщины-донатора, видимо, мать и дочь, обе с красивыми лицами, отдаленно похожи друг на друга. Та, что слева, облачена в черную накидку с капюшоном, наброшенным на голову, и большой белый головной платок под

ним. Та, что справа, заметно моложе, блондинка, одета в декольтированное черное платье с золотой отделкой.

Взаимодействие персонажей. Иисус лежит на белых одеждах так, что верхняя половина Его тела приподнята. Его голову держит левой рукой склонившаяся над Ним Дева Мария (и здесь кисти женских рук нарисованы довольно неумело), из-за чего Его голова расположена выше, чем на фреске Джотто ([илл. 5.96](#)). Правую руку Мадонна положила на Его грудь и левое плечо. Если у Джотто Дева Мария трагична, то у Мазо – печальна и более женственна. В правом нижнем углу картины на земле сидит Мария Магдалина, подперев голову правой рукой, локоть которой упирается в согнутое правое колено. С отсутствующим видом она смотрит в землю. Апостол Иоанн по другую сторону от тела Иисуса наклонился к Нему, трагически сцепил пальцы рук. Его скорбь более убедительна, чем на фреске Джотто. Иосиф Аримафейский и Никодим стоят лицом друг к другу. Никодим показывает Иосифу гвозди, а тот в скорби сцепил пальцы рук. Две св. жены по разные стороны от тела Иисуса, стоя на коленях, целуют раны на Его руках. Третья св. жена стоит на коленях поодаль в трагической позе. Св. Бенедикт и Ремиджио стоят во весь рост с грустными лицами, не забывая при этом подталкивать коленопреклоненных донаторов поближе к телу Иисуса. Даже в такой скорбный момент они заняты своими протезе.

Цветовая гамма и композиция. Яркие одежды присутствующих резко выделяются на золотом фоне картины, на которой кроме креста отсутствует како-либо пейзаж или интерьер. Лица Марии Магдалины, Иисуса, Мадонны, апостола Иоанна и св. Ремиджио расположены на одной линии, являющейся диагональю. Фигуры Марии Магдалины, Девы Марии и двух св. жен образуют полукруг вокруг фигуры Иисуса. Остальные персонажи образуют горизонтальную линию за этой группой. Трактовка темы печали у Мазо более камерная, но и более убедительная.

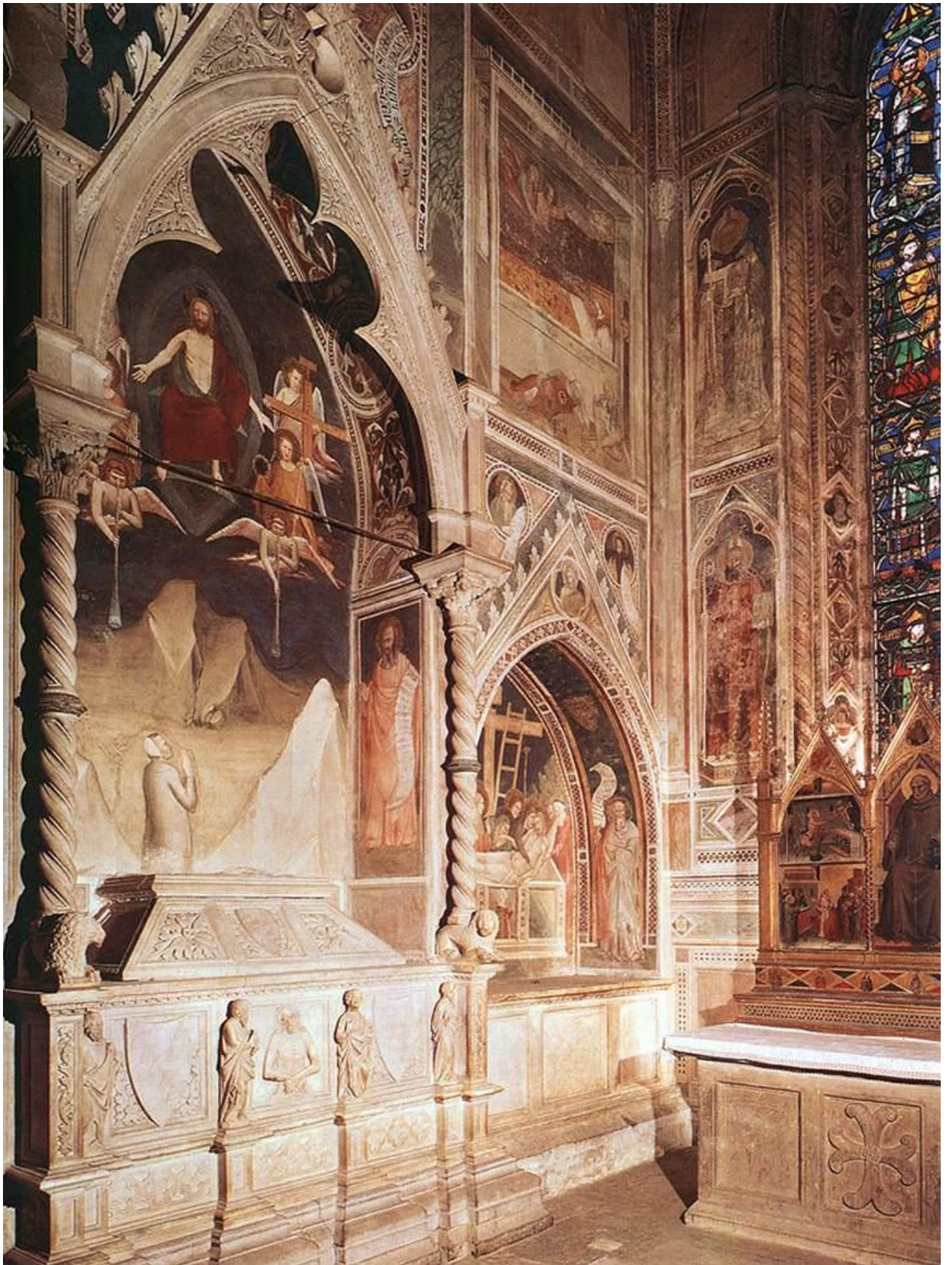
6.3.2. «Чудо св. Сильвестра с драконом»

Фреска «Чудо св. Сильвестра с драконом» ([илл. 6.2](#)) шириной 534 см, созданная около 1341 года, находится в капелле Барди ди Вернио ([илл. 6.3](#)) в церкви Санта-Кроче во Флоренции ([илл. 5.36](#)).

Литературная программа. Сильвестр был папой римским с 314 по 335 год в эпоху правления Константина Великого, римского императора, положившего конец преследованию христиан и признавшего их веру. Согласно распространенной легенде императора крестил Сильвестр, хотя с исторической точки зрения более вероятным представляется, что обряд этот был совершен на смертном одре императора Евсевием Никомидийским. Сильвестр победил дракона, который символизирует язычество и Сатану [19]. На фреске в левой ее половине Сильвестр (нарисованный дважды) склонился над побежденным драконом и налагает на него цепи, в центре он повернулся к мертвым магам и воскресил их (нарисованных и мертвыми, и живыми), а в правой половине император Константин Великий со свитой



Илл. 6.2. Мазо ди Банко. Чудо св. Сильвестра с драконом.



Илл. 6.3. Гробница и фрески в капелле Барди ди Вернио в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

выражают свое удивление совершенным чудом. Фоном служат руины Римского форума.

Действующие лица. Сильвестр (нарисованный дважды), высокий и плотный, с волевым, красивым лицом, длинной седеющей бородой и волосами, облачен в папские одежды (белое, длинное нижнее облачение с очень широкими рукавами и розовое верхнее с такими же широкими рукавами, причем края верхнего облачения украшены широкой золотой лентой с черным орнаментом), на голове у него белая высокая митра яйцевидной формы с черной лентой в виде короны с золотым орнаментом по нижнему краю.

Два монаха (также нарисованные дважды), сопровождающие Сильвестра, средних лет, небольшого роста, с плотными фигурами, решительными лицами, стриженными под скобку волосами цвета темной соломы, тонзурами, одеты в белые рясы с широкими рукавами из плотной, грубой материи и темно-серыми капюшонами, отброшенными за спину. Одни из них держит в правой руке высокую витую светло-желтую свечу.

Два пожилых мага изображены, как и Сильвестр, а также монахи, дважды. Тот, что ближе к зрителю, с лицом, похожим на Кайафу у Дуччо ([илл. 4.24](#)), с темными седеющими волосами и очень длинной бородой, одет в темно-серое одеяние до пят и светло-коричневый балахон с чуть более узкими рукавами, чем у одежд Сильвестра и монахов, края которого также украшены золотой лентой с черным орнаментом. На голове у него повязан белый платок с длинными концами, а ноги обуты в черные туфли. Второй из магов, более полный, лысый, с коротко стриженной бородой, одет в темное (почти черное), длинное одеяние, а вокруг шеи у него повязан такой же белый платок.

Весьма красочны император Константин и его свита (у правого края фрески). Константин Великий, римский император, сын св. Елены, родился около 280 года и умер в 337 году. Он получил верховную власть в 312 году после победы над императором Максенцием в битве у Мульвийского моста на реке Тибр. Это событие традиционно считается поворотным пунктом в утверждении христианства в Римской империи. На фреске он стоит впереди свиты. С выразительным безбородым лицом, он одет в белое с красными крестами и кругами, длинное нижнее облачение и в сине-зеленое с золотыми украшениями верхнее. На голове у него надета корона с конусообразным верхом, заканчивающимся небольшим шаром, а в левой руке он держит символ императорской власти - довольно большую круглую черную державу. В его свите мы видим двух вельмож средних лет, один из которых с тонким лицом, облысевшей непокрытой головой, длинной, вьющейся, раздвоенной черной бородой, одет в длинное красное одеяние с белыми краями и подкладкой и очень широкими рукавами (много шире, чем у Сильвестра и монахов), а другой – более прост, с черными волосами и бородой, одет в серо-зеленый кафтан, подпоясанный темно-коричневым кожаным поясом, и белый с серым плащ (у обоих широкие белые воротники), а также молодой безбородый военный со светлыми волосами, в короткой светло-желтой

кирасе с темно-коричневыми украшениями, из-под которой виден кожаный серый камзол, низ которого украшен зубцами, в темно-коричневых штанах с золотой бахромой и металлических коричневых поножах с наколенниками, с длинным мечом (с крестообразной рукояткой) в такого же цвета ножнах. Эти великолепные образцы одежды более соответствуют XIV, чем IV веку.

Дракон также является одним из действующих лиц. Он серо зеленого цвета, с большой крокодильей головой, раскосыми глазами, над которыми нависают выпуклые надбровные дуги, большими стоячими ушами, длинной и толстой шеей, на которой линиями обозначена чешуя, и огромными крыльями, как у летучей мыши.

Взаимодействие персонажей. Чудо, как и у Дуччо, развивается во времени, но (как и у Джотто) происходит в одном и том же месте. Два его момента представлены с повторением действующих лиц. Эта схема получила у Мазо дальнейшее усложнение: второй момент, в свою очередь, разделен на два, представленных также с повторением действующих лиц. В левой части фрески в яме стоит Сильвестр и, с очень деловым видом, держит дракона обеими руками за морду, накладывая на него цепи. Дракон, лежащий перед ним, слабо сопротивляется, пытаясь освободить морду из его рук. Позади Сильвестра в той же яме стоят два монаха (его свидетели), причем тот, что ближе к Сильвестру, закрыл лицо и нос левой рукой (из-за зловонного дыхания дракона). Это первый момент. В центре фрески Сильвестр стоит на краю той же ямы спиной к предыдущему эпизоду и правой рукой благословляет воскресших магов. Позади него в яме стоят те же два монаха, внимательно глядя на чудо воскресения. Воскресшие маги также изображены дважды: ближе к зрителю они лежат мертвые на земле с очень естественно запрокинутыми головами, тот, который ближе к зрителю, вытянул руки вдоль тела, а второй положил правую руку на живот; сразу за мертвыми они уже живые стоят на коленях перед Сильвестром, глядя на него снизу вверх. В правой части фрески стоит Константин со своей свитой (свидетели воскресших магов). И у монахов, и у Константина со свитой на лицах полное недоумение от произошедшего. Это чудо оказалось публичным.

Руины. Действие происходит среди руин Римского форума, размеры которых вполне соответствуют размерам человеческих фигур. Высота зданий усиливается еще и тем, что их верх доходит почти до верхнего края фрески. Глубина пространства передана несколькими рядами уходящих вдаль зданий, видом на сцену «сверху» и достаточно убедительной перспективой. Первый ряд находится у переднего края фрески, ближе к зрителю, чем действующие лица, а следующие – за ними. Из-за этого городской пейзаж становится сценой, где происходит действие, а не фоном для него (как у всех предшественников Мазо). Руины нарисованы довольно реалистично. У передней серой стены разрушена белая арка; от правой ее части осталась лишь одиноко стоящая светло-серая колонна. Многочисленные обломки этой арки лежат вокруг ямы, в которой находятся дракон, Сильвестр и монахи. Позади ямы находится полуразрушенная серая стена. За ней расположен темно-розовый дом без разрушений; в нем не видно ни окон, ни дверей; лишь

выше плоской крыши с трех сторон поднимаются невысокие стены с пустыми проемами с полукруглым верхом в передней стене. В правой части фрески находится такое же полуразрушенное здание, но белого цвета. Позади этих зданий проходит темно-серая зубчатая стена, которая на правой краю заканчивается круглой башней с зубчатым верхом и узкими бойницами. Впечатление запущенности руин усиливается трещинами в полуразрушенных стенах и тем, что эти стены и куча строительного мусора заросли редкими растениями, весьма условно нарисованными. Впечатление «чуждести» усиливается контрастом между абсолютно черным фоном вместо неба (ощущение ночи) и ярким освещением места действия, причем, чем дальше от него находятся здания, тем они темнее.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма фрески построена на контрастах между черным фоном и светлыми зданиями, светлыми одеждами Сильвестра и монахов и темными одеждами воскресших магов и свиты Константина. В композиции доминируют величественные античные здания и два чуда (победа над драконом и воскресение). Их участники, растянутые в линию, заканчивающуюся внушительной фигурой стоящего в центре фрески Сильвестра, противопоставлены компактной и более темной свите Константина.

Оценка творчества. Мазо работал в жанрах евангельских историй и сцен из жизни католических святых, где он создал образ св. Сильвестра. Его несомненным достижением является использование мягких теней для передачи объемов, нежных форм человеческих лиц (особенно женских) и выражения печали. Он впервые убедительно передал глубину пространства, его городской пейзаж с античными руинами наиболее реалистичен. Он впервые нарисовал дракона, играющего важную роль не только в восточной, но и в христианской мифологии. Во многом новы и образцы современной ему одежды. Наконец, контраст между чернотой ночи и мягким, теплым освещением является впечатляющим достижением мистической живописи.

6.4. Пьетро да Римини

Итальянский художник Пьетро да Римини работал в первой половине XIV века в Римини. Благодаря «Распятию» из церкви Кьеза деи Морти в Урбании, на котором стоит подпись художника, специалисты смогли реконструировать его творчество, как представителя второго поколения художников школы Римини. Это «Распятие» написано около 1320 года. Другими его произведениями являются фрески в капелле Санта-Кьяра в Равенне, созданные около 1330 года, - «Благовещение», «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Распятие», «Крещение Христа», «Моление о чаше», «Святые» и «Евангелисты». Кроме того, ему приписываются несколько панно: «Снятие с креста» из Лувра в Париже ([илл. 6.4](#)), диптих «Успение Марии» и «Распятие» из Кунстхалле в Гамбурге, «Введение во храм» и «Положение во гроб» из музея Берлин-Далем [18].

6.4.1. «Снятие с креста»

Картина «Снятие с креста» (илл. 6.4) размером 44×31 см. создана в 1325-1330 годах и хранится в Лувре в Париже [18].

Литературная программа. Упоминание о снятии тела Иисуса с креста имеется во всех четырех Евангелиях, например, у Марка: «Уже был вечер. А так как это была пятница, то есть канун субботы, то Иосиф из Аримафеи, влиятельный член Совета (он тоже ждал Царства Божьего), смело явился к Пилату и попросил тело Иисуса. Пилат был удивлен, что Он уже умер, и, позвав центуриона, спросил, давно ли умер Иисус. Узнав от центуриона, что это так, он позволил Иосифу забрать мертвое тело». Суд над Христом и Его казнь были совершены по римскому обычаю, согласно которому тело распятого должно было оставаться на кресте до тех пор, пока оно не сделается добычей птиц. По иному поступали с телами умерших иудеи. По иудейскому обычаю приговоренных к распятию до заката снимали и хоронили. Христос, благодаря ходатайству Иосифа Аримафейского, был похоронен по иудейскому обычаю [31]. На картине к кресту приставлена лестница, на которой стоит Иосиф Аримафейский и держит тело Иисуса. Гвозди из Его рук уже вынуты. Внизу Никодим клещами вынимает гвозди из Его ног (Евангелия не упоминают о Никодиме, но Иоанн свидетельствует, что он присутствовал при погребении Иисуса). Дева Мария принимает тело Иисуса от Иосифа (в Евангелиях о ее присутствии при снятии тела с креста ничего не говорится). Апостол Иоанн с другой стороны также пытается поддержать тело. Три св. жены стоят по разные стороны креста.

Действующие лица. Иисус (совершенно непохожий на Его образы у Дуччо, Джотто и Мазо), с очень тонкими чертами лица, длинными, волнистыми, прекрасно расчесанными светло-каштановыми волосами, нарисован (как и у предшественников на кресте и при Оплакивании) обнаженным, в одной полупрозрачной белой набедренной повязке. Он очень худой (особенно Его ноги), а Его руки чрезмерно длинны (примерно вдвое длиннее рук Иосифа, который Его держит), на кистях видны красные следы от гвоздей в виде точек. Отсутствует всякая мускулатура и пупок, но весьма естественно нарисованы плечевой сустав, локоть и колени. Поза Иисуса очень неестественна, даже если учесть, что это поза мертвого тела, которое держат навесу, и ноги которого фиксированы: Его ноги и нижняя часть туловища повернуты вправо, а грудь и руки – влево; от талии до груди тенями обозначены ребра как у скелета.

Дева Мария, с молодым, но трагическим лицом, глубоко посаженными узкими глазами (из-за этого ее лицо напоминает маску и совершенно не похоже на ее образ у предшественников), очень худая, одета в алое длинное платье и сиреневую накидку.

Апостол Иоанн, напротив, похож на его образ у Дуччо и Джотто. У него женоподобное лицо, большой нос, светло-коричневые хорошо уложенные волосы (не такие длинные, как у Иисуса), он довольно высок, одет в



Илл. 6.4. Пьетро да Римини. Снятие с креста.

сиреневую тунику (цвета накидки Мадонны) и розовый шелковый плащ с великолепно нарисованными складками.

Мария Магдалина, не слишком красивая, с большим носом, светло-желтыми распущенными волосами, одета в ярко красное платье. Рядом с ней еще одна св. жена, похожая на нее, одета в накидку цвета платья Марии Магдалины. Св. жена с другой стороны креста, наиболее молодая и красивая, одета в розовую шелковую накидку. У обеих головы закрыты накидками.

Иосиф Аримафейский (непохожий на его образ у Джотто), коренастый, очень крепкий, но пожилой, с густыми седеющими, вьющимися волосами и бородой, короткими, но сильными руками, босой, одет в сиреневую тунику с засученными на две трети рукавами и плащ, обернутый вокруг тела (такой же розовый, как и у Иоанна).

Никодим (еще менее похожий на его образ у Джотто), более молод, с темными, густыми, тоже вьющимися волосами, широкими плечами и очень крепкой фигурой, одет в зеленую подпоясанную тунику. В правой руке он держит молоток (большой, с приспособлением для вынимания гвоздей и желтой деревянной ручкой), в левой – черные клещи очень необычной конструкции, которыми он вынимает черный же гвоздь из ноги Иисуса. Головы всех мужских персонажей непокрыты. У всех персонажей головы окружены золотыми нимбами с узором из точек по краям.

Взаимодействие персонажей. В новой схеме взаимодействия участвуют четыре героя и группа свидетелей. Иосиф стоит одной ногой на ступеньке лестницы (другая нога не видна, но положение его тела таково, что встать ей на ступеньку он не может), наклонился вперед и, обняв двумя руками тело Иисуса, держит Его навесу, глядя Ему в спину. Тело Иисуса неестественно вывернуто – Его ноги прибиты к кресту в центре, а голова прислонилась к лицу Мадонны и находится почти у левого края картины; Его левая рука безжизненно повисла, а правая обнимает Деву Марию. Та, подняв лицо к просветленному лицу Иисуса, неестественно растопырила короткие руки, пытаясь удержать Его тело (чего сделать она, конечно, не сможет). Для устойчивости она поставила правую ногу на основание, на котором стоит крест (левая нога стоит где-то ниже). Ее поза выражает отчаяние. Никодим сидит на корточках у подножия креста и вынимает гвоздь из ноги Иисуса. Позы всех героев довольно неуклюжи. Свидетели, Иоанн и св. жены, стоят вокруг и смотрят, как каждый из героев делает свое дело. Они расположены один под другим (при этом неизвестно, на чем они стоят) и тянут руки к телу Иисуса, но не дотрагиваются до Него. Удивительно, но лица всех персонажей, кроме Девы Марии, не выражают ничего – Иосиф и Никодим сосредоточены на своих занятиях, а свидетели неизвестно чему улыбаются. Лишь у Девы Марии лицо выражает отчаяние.

Крест и лестница. Крест, хотя по конструкции такой же, как у Дуччо и Джотто, нарисован очень тщательно: видны все прожилки и фактура на его основании и перекладине из светлого струганного дерева, шляпки четырех гвоздей, которыми прибита перекладина к основанию, потеки крови на местах, где были прибиты руки и ноги, и на основании креста. Столь же

тщательно нарисована и высокая деревянная лестница, прислоненная к кресту. Вся сцена расположена на золотом фоне.

Цветовая гамма и композиция. На картине прослеживается парность цветов: красное платье Девы Марии и красные накидки Марии Магдалины и св. жены с противоположной стороны креста; сиреневая накидка Мадонны и сиреневые туники Иосифа и Иоанна; розовая накидка у еще одной св. жены и розовые плащи Иосифа и Иоанна; лишь зеленая туника Никодима не имеет пары. В композиции присутствует асимметрия – четыре персонажа находятся справа от креста и тянутся к телу Иисуса, но оно отклонилось в другую сторону к Деве Марии. Действующие лица образуют круг, который пересекает тело Иисуса. На картине преобладают деловитость, умиление и в меньшей степени скорбь.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. История этого сюжета в европейской авторской живописи, по-видимому, начинается с картины Бонавентуры Берлингьери ([илл. 2.30](#), правая половина), где в нижней части справа от креста мы видим Иосифа Аримафейского, стоящего на лестнице и снимающего с креста тело Иисуса. Слева стоят Дева Мария и св. жена, справа – апостол Иоанн, а внизу Никодим вынимает клещами гвозди из ног Иисуса.

На фреске Мастера св. Франциска ([илл. 6.5](#)), исполненной в 1260-1280 годах в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, рисунок более архаичен и примитивен, чем у Пьетро да Римини, но ощущение трагизма передано потрясающе. В дополнение к упомянутым персонажам здесь еще присутствует ангел.

Свой вариант этого сюжета создал и Дуччо ([илл. 6.6](#)) размером 50.5×53.5 см, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. Здесь больше св. жен, выражающих свою скорбь, а Иоанн принимает более деятельное участие в снятии тела. Крест явно мал для довольно высокого Иисуса и не столь тщательно нарисован. Мастерство исполнения у Дуччо несомненно выше, чем у Пьетро да Римини, но эмоционально оба произведения примерно одинаковы.

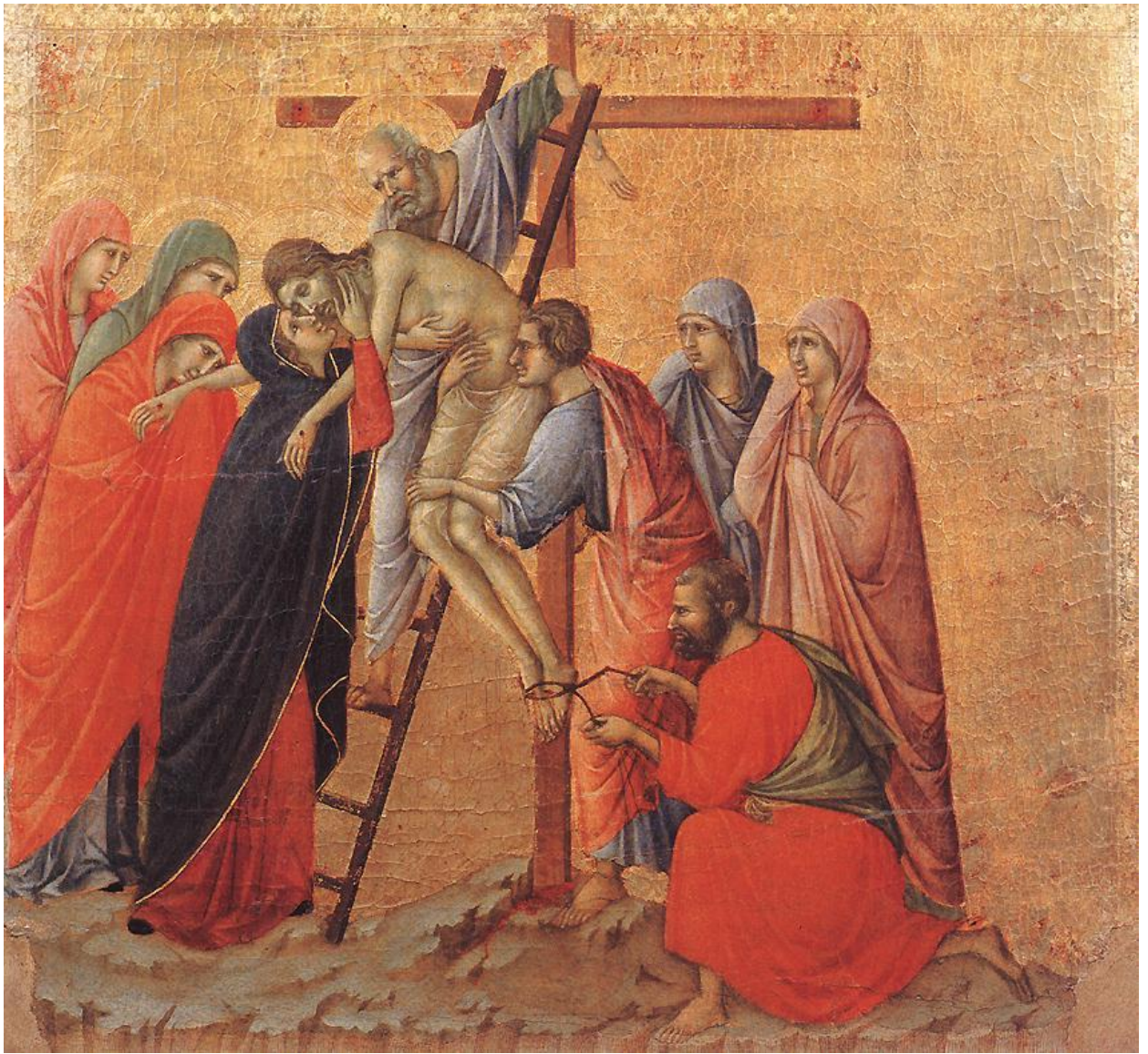
Оценка творчества. Пьетро да Римини работал в жанре евангельских историй. Будучи провинциальным художником, он не находился под влиянием штампов, которые создавали его более знаменитые современники, и поэтому смог предложить иные решения для образов традиционных персонажей и новую схему взаимодействия четырех героев и свидетелей. Знание ремесел позволило ему изобразить новые связанные с ними инструменты и детали (например, фактуру струганного рубанком дерева).

6.5. Биографические сведения о Симоне Мартини

Итальянский художник Симоне Мартини родился около 1284 года в Сиене и умер в 1344 году в Авиньоне, во Франции. Он был учеником Дуччо, рядом с которым постигал основы живописи, когда учитель работал,



Илл. 6.5. Мастер св. Франциска. Снятие с креста.



Илл. 6.6. Дуччо. Снятие с креста.

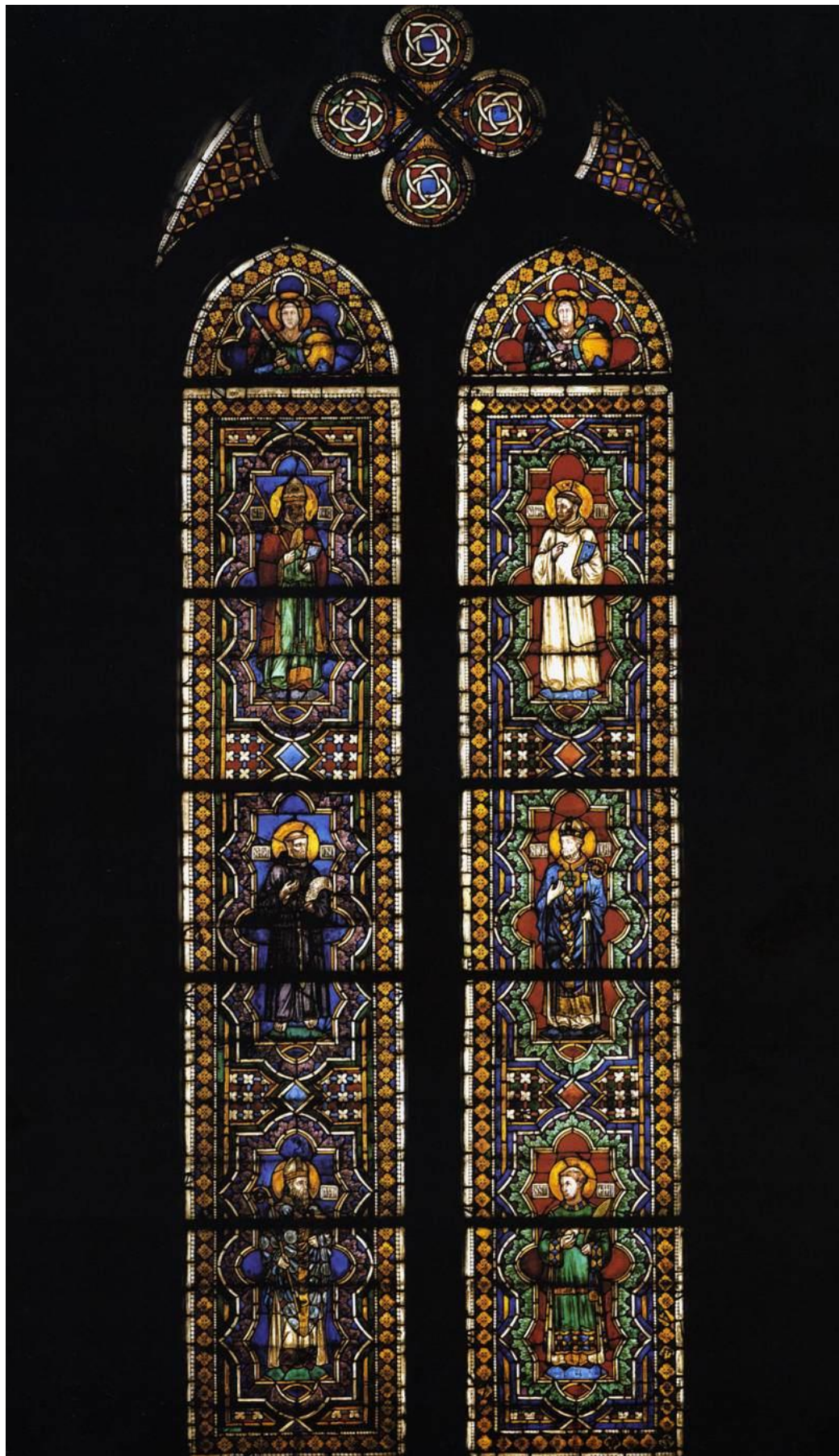
например, над «Маэстой» ([илл. 4.3](#)) из Сиенского собора. Его самым ранним подписным произведением является фреска «Маэста» ([илл. 6.11](#)), созданная в 1315 году и хранящаяся в Сиене, в Палаццо Публико. Уже тогда ему были известны некоторые образцы французской живописи.

Обстоятельства, при которых Мартини познакомился с искусством северного Возрождения, остаются для исследователей неясными, хотя предполагают, что он был знаком с миниатюрами, ювелирными изделиями и изделиями из слоновой кости, созданными мастерами Иль-де-Франс, в ту эпоху очень знаменитыми и широко распространенными в крупных итальянских городах. В 1315 году им был создан алтарь с «Маэстой». К этому времени художник познакомился и с творчеством Джотто. Некоторое время он поддерживал контакты с Неаполитанским двором, где 23 июля 1317 года вместе с титулом рыцаря Роберт Неаполитанский пожаловал ему крупное состояние. Отношения Мартини с двором Роберта Неаполитанского, вероятно, восходят к более раннему времени, несмотря на то, что дата 1317 год считается наиболее приемлемой для большой алтарной картины «Св. Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского» ([илл. 6.27](#)) из музея Каподимонте в Неаполе, поскольку канонизация Людовика Тулузского, который был братом короля, произошла именно в 1317 году.

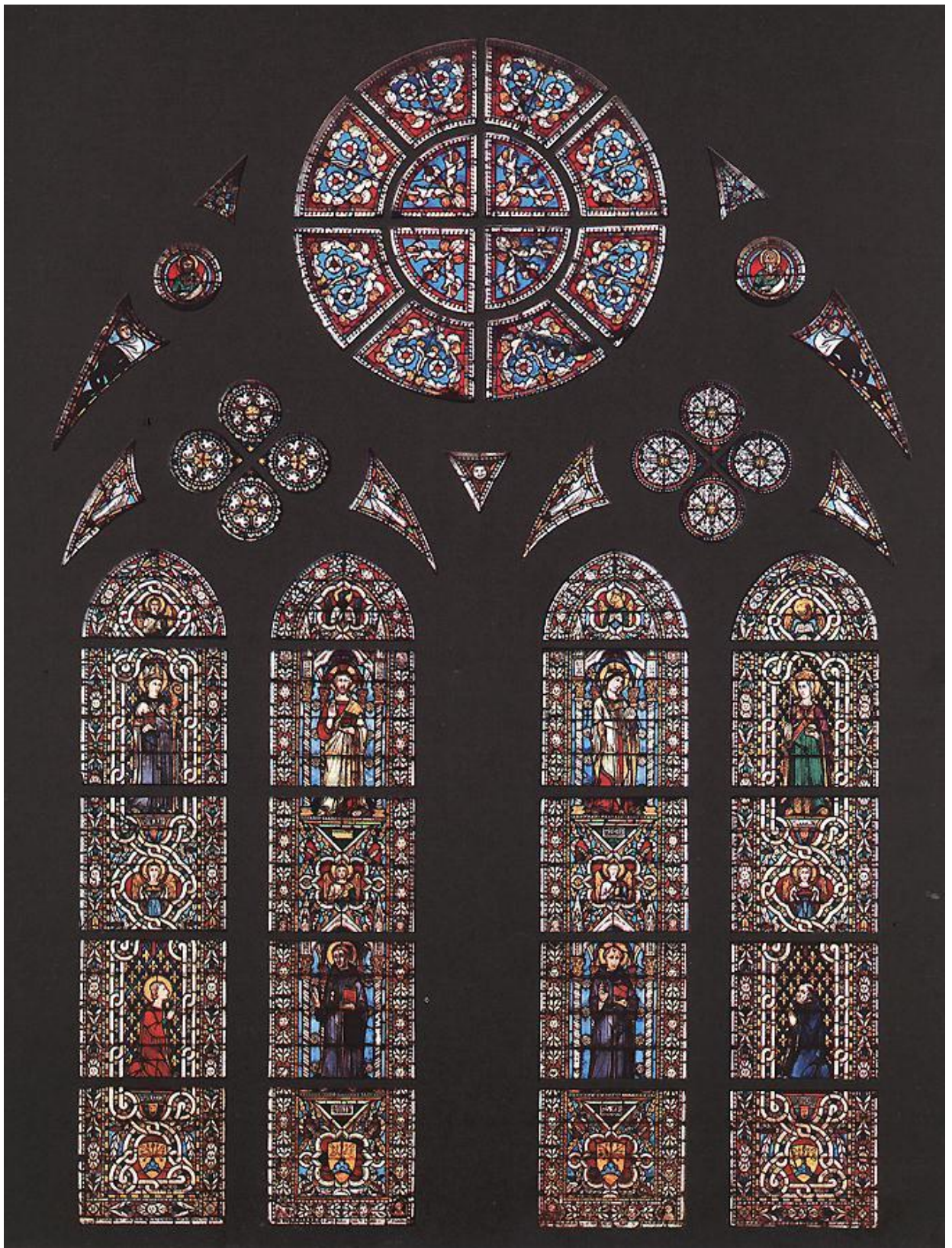
Цикл фресок «История св. Мартина» в капелле Сан-Мартино ([илл. 6.41](#)) Нижней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи, а также рисунки витражей для этой капеллы ([илл. 6.7-6.9](#)) были заказаны кардиналом Джентиле да Монтефьоре, умершем в Тоскане в 1312 году. Отношения этого прелата с анжуйским домом объясняют тот факт, что Мартини был избран в качестве иллюстратора легенды о бывшем епископе Турском, христианском проповеднике Галлии, и среди всех святых выделил Людовика Тулузского. Некоторые исследователи датируют эти фрески более поздним временем – 1320-1330 годами, однако большинство склоняется к дате 1317 года, как в 1885 году и предполагал Кавальказелле. Фрески распределены так искусно, что все они могут быть видны из центра капеллы.

Полиптих «Мадонна с Младенцем» в окружении «Святых» и «Пророков» из церкви Санта-Катерина в Пизе ([илл. 6.22](#)), исполненный в 1319 году и хранящийся в Национальном музее в Пизе, и два полиптиха из музея собора в Орвьето ([илл. 6.21](#)), созданные в 1320 году имеют точные датировки. Часть одного из полиптихов из Орвьето «Святая мученица» находится в Оттаве в Национальной галерее. Считается, что в 1326 году художник создал «Св. Ладислава» из церкви Санта-Мария делла Консолационе в Альтомонте.

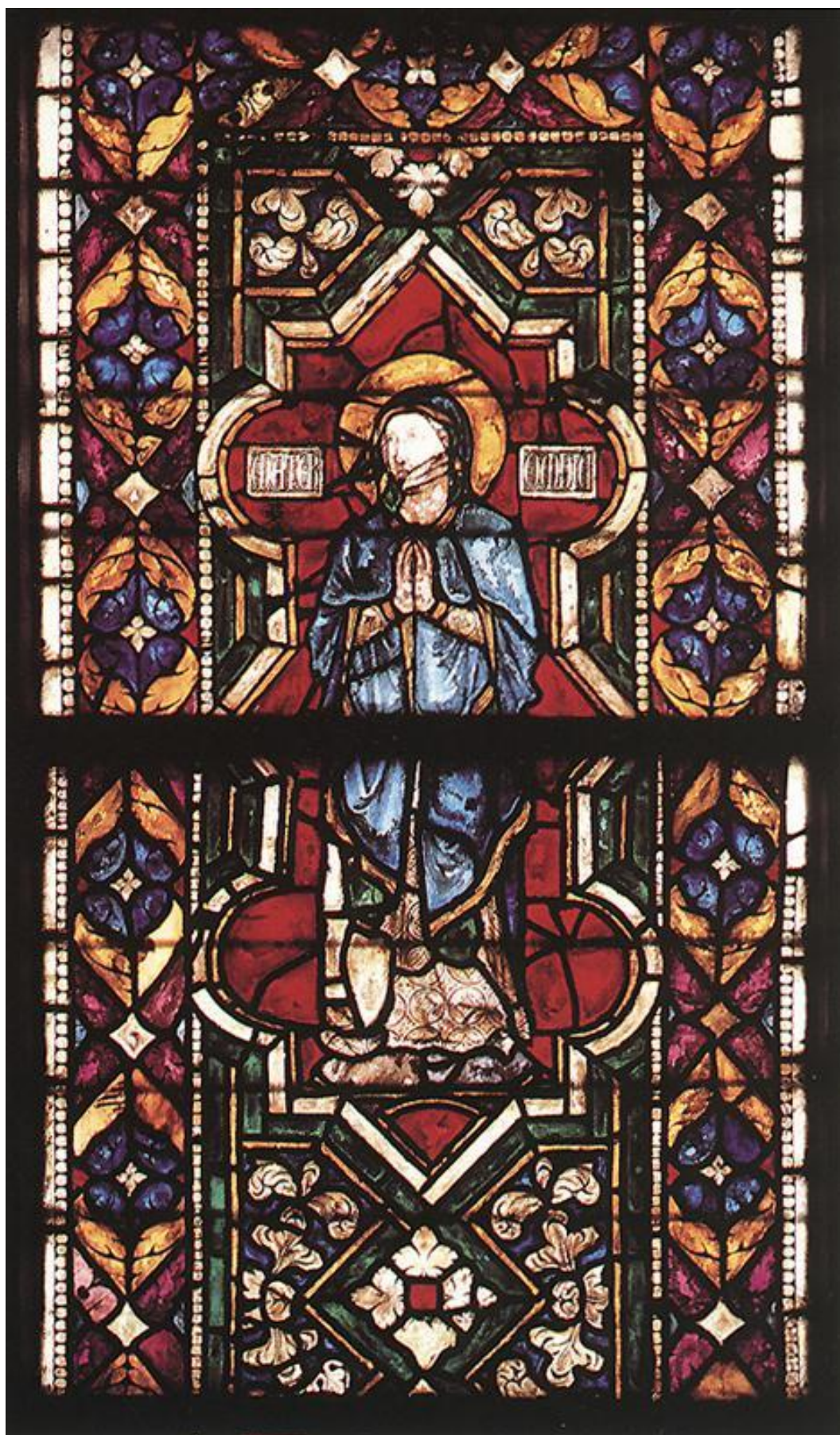
Следующее произведение Мартини датируется 1328 годом: большая фреска с изображением сиенского кондотьера Гвидориччо да Фольяно ([илл. 6.46](#)) украшает стену зала Маппамондо сиенского Палаццо Публико. Тем же 1328 годом датируется полиптих «Блаженный Августин» с четырьмя сценами из его жизни из церкви Сант-Агостино в Сиене. В это же время он познакомился с искусством братьев Лоренцетти. В 1333 году вместе со своим родственником Липпо Мемми художник исполнил главный алтарь



Илл. 6.7. Симоне Мартини. Витраж капеллы Сан-Мартино Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 6.8. Симоне Мартини. Витраж капеллы св. Людовика Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 6.9. Симоне Мартини. Витраж капеллы св. Людовика Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.

«Благовещение» ([илл. 6.31](#)) для капеллы Сант-Ансано Сиенского собора, ныне хранящийся в галерее Уффици во Флоренции. Мемми обычно приписываются изображения двух святых на боковых створках, а Мартини – «Благовещение» ([илл. 6.30](#)).

В 1340 году вместе со своим братом Донато художник приехал в Прованс к папскому двору в Авиньоне. Тем самым он принес высшие достижения итальянской живописи во Францию. На протяжении последующих четырех лет он создал серию картин. Это и полиптих, исполненный, как считается, для Наполеоне Орсини (который умер в Авиньоне в 1342 году) и найденный в 1826 в Дижоне, который включает сцены «Несение Креста» ([илл. 6.40](#)) из Лувра в Париже, «Распятие», «Снятие с Креста», «Благовещение» ([илл. 6.37-6.38](#)) (Антверпен, Королевский музей изящных искусств), «Положение во гроб» (Берлин-Далем, музей). Створки диптиха «Возвращение Христа из храма» ([илл. 6.39](#)), созданного в 1342 году и хранящегося в Художественной галерее Уокер в Ливерпуле, завершают творчество мастера. Большинство фресок Мартини на портале церкви Нотр-Дам-де-Дом - «Христос благословляющий», «Кардинал Стефанески, поклоняющийся Мадонне» не сохранилось, но от них остались «синопии» ([илл. 6.24](#)) (после Второй мировой войны техника «стакко» и «страппо» позволила отделить слои фресок и явить миру «синопии» – подготовительные рисунки на грунте, поверх которых кладется окончательный красочный слой; эти рисунки исполнялись синопией – красным цветом, близким сангине, полученным из разновидности оксида железа и происходившим из города Синопа на Черном море). Фреска «Битва св. Георгия с драконом» утрачена полностью. В Авиньоне художник сблизился с Петраркой, который упоминает его в своих сонетах. Мартини также создал миниатюры для рукописи Вергилия ([илл. 6.10](#)), принадлежащей Петрарке («Аллегория Вергилия с Энеем», «Буколики», «Георгики»), хранящиеся в Милане в пинакотеке Амброзиана, и портрет Лауры (утраченный).

Мартини приписываются также следующие произведения: «Мадонна» из Лучиньяно ([илл. 6.14](#)) из Национальной пинакотеки в Сиене; полиптих ([илл. 6.20](#)) из музея Гарднера в Бостоне; «Распятие» (Сан-Кашьяно ин Валь ди Пеза, церковь Мизерикордия); полиптих «Мадонна» ([илл. 6.15](#)) из музея Вальраф-Рихарц в Кельне, три «Святых» (Кембридж, музей Фицуильям) и «Святая» (частное собрание); «Иоанн Евангелист» (Бирмингем, Барберовский институт); «Мадонна Благовещения» ([илл. 6.32](#)) из Эрмитажа в Санкт-Петербурге и «Ангел Благовещения» ([илл. 6.36](#)) из Национальной галереи в Вашингтоне.

У Мартини было много помощников, помимо Липпо Мемми и брата Донато, самостоятельные работы которого неизвестны. Он оказал непосредственное влияние на многочисленных учеников (Мастера Мадонны из Палаццо ди Венеция, Мастера Мадонны Штраус, Чеккарелли) и почитателей (Мастера Истории св. Георгия, Барну). Его творчество изучали и художники, работавшие после 1350 года (Липпо Ванни, Андреа Ванни,



Илл. 6.10. Симоне Мартини. Аллегорический образ Вергилия. Миниатюра.

Тельяччи), его «Благовещение» служило образцом для подражания для множества художников. Его произведениями восхищались вплоть до середины XV века и в Пизе, и в Лукке, и в Неаполе, и в Провансе (Мастер створок из Экса, Джованетти) [16, 17, 18, 31].

6.6. Религиозные портреты

В жанре религиозного портрета Симоне Мартини отдал должное теме Мадонны с Младенцем, а также создал образы св. Клары и Людовика Тулузского.

6.6.1. «Маэста»

Фреска «Маэста» ([илл. 6.11](#)) размером 763×970 см, была создана в 1315 году в Палаццо Публико в Сиене ([илл. 6.12](#)), через несколько лет после «Маэсты» Дуччо ([илл. 4.3](#)), к которой восходит общая концепция фрески. Образы Мадонны и Младенца совершенно не похожи на работы предшественников, в то время как трон напоминает готические троны Джотто [16].

Действующие лица. У красивой Мадонны с мало выразительным, узким лицом нос нарисован несколько в ином ракурсе, чем лицо, из-за чего он кажется повернутым вправо по отношению к плоскости лица. Узкие, немного раскосые глаза изображены наиболее естественно, красива тонкая длинная шея. Это первая Мадонна, у которой из под белого платка, покрывающего голову и обернутого вокруг шеи, видны светло-коричневые вьющиеся волосы, а на голове на платок надета корона с зубцами, заканчивающимися кругами, окруженная широким и тяжелым нимбом, украшенным цветочным орнаментом. На ней однотонные синие платье и плащ, украшенные геометрическим орнаментом; плащ застегнут на груди роскошной пряжкой с огромным круглым драгоценным камнем.

Младенец наиболее удачен среди всех, уже рассмотренных выше и заметно взрослее. У Него в меру пухлое, приятное лицо с прекрасными, вьющимися, светлыми волосами. Его нимб, более узкий, чем у матери, кроме такого же цветочного орнамента украшен тремя темными ромбами, образующими крест. На Нем красиво вышитая туника почти того же цвета, что и платье с плащом Мадонны.

Окружение Мадонны по величелипию и многочисленности персонажей не уступает «Маэсте» Дуччо. Здесь мы видим и ангелов с большими крыльями как у ласточек, и святых обоого пола, одетых весьма разнообразно. В руках они держат свои атрибуты

Взаимодействие персонажей. Мадонна сидит на троне в центре сцены, а Младенец стоит (а не сидит) у нее на левом колене лицом к зрителю. Она задумалась, глядя вправо и несколько вниз (но больше похоже, что модель художника скучала во время позирования). Взгляд Младенца скошен влево. На Его лице удивительно точно схваченное выражение смеси детского



Илл. 6.11. Симоне Мартини. Маэста.



Илл. 6.12. Зал Маппамондо в Палаццо Публико в Сиене.

интереса и опасения. Правой рукой Он благословляет зрителя правой рукой (пальцы сложены очень естественно), а левую опустил вдоль тела и несколько отвел в сторону, держа свиток. Мадонна обнимает Его левой рукой (ее кисть столь же неестественна, как и у предшественников). Ангелы и покровители Сиены стоят на коленях перед тронном. Остальные святые стоят в полный рост, разделенные на две группы по разные стороны от трона.

Интерьер. Действие происходит на просторной сцене, причем задний план за тронном и спинами святых закрыт синим пологом. Пол перед тронном с золотым готическим верхом украшен геометрическим узором. Над тронном на тонких и высоких подпорках, за которые держатся святые, укреплен роскошный балдахин из красного бархата и синими полосами вверху и внизу. Вся сцена производит впечатление полного великолепия.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма фрески очень яркая и разнообразная, а композиция вполне симметрична. Контраст между задумавшейся Мадонной и очень выразительным Младенцем бросается в глаза. Однако атмосфера всеобщего поклонения смягчает это впечатление.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 5.4.2.

Камерный его вариант создал Мазо ди Банко на картине ([илл. 6.13](#)) из Государственных музеев Берлина, созданной около 1335 года и исполненной в черно-коричневых и золотистых тонах.

Симоне Мартини создал еще несколько вариантов этого сюжета. На картине из Национальной пинакотеки в Сиене ([илл. 6.14](#)) размером 88×57 см, исполненной в 1308-1310 годах, столь же камерной, как и картина Мазо, обращает на себя внимание тонкое лицо Мадонны, а также использование черной штриховки на ее одежде (в стиле Коппо ди Марковальдо, заимствованное Симоне Мартини у своего учителя Дуччо).

Центральная часть разобранного «Кембриджского алтаря» ([илл. 6.15](#)) размером 79×56 см, созданного в 1320-1325 годах, хранится в музее Валльраф-Рихартца в Кельне. На картине Мадонна написана в византийском стиле и напоминает некоторых Мадонн Дуччо, а Младенец очень хорош в своей шелковой красной рубашечке. В левой руке Он держит яркого щегла. Птица в языческой античности означала душу человека, которая с его смертью отлетает. Это значение сохранилось и в христианской символике. Красивое оперение щегла сделало его любимой домашней птицей детей. Существует легенда о том, что щегол приобрел свое красное пятнышко в тот момент, когда слетел к Христу и сел Ему на голову во время шествия на Голгофу. Когда он извлек терновую колючку из брови Христа, на него капнула капля крови Спасителя [19].

Менее похожа на византийские прототипы Мадонна с узкими раскосыми глазами на картине ([илл. 6.16](#)), созданной в 1320-1325 годах и хранящейся в Национальной пинакотеке в Сиене, куда она поступила из Кастильоне д'Орсия. Младенец держит в левой руке ласточку.

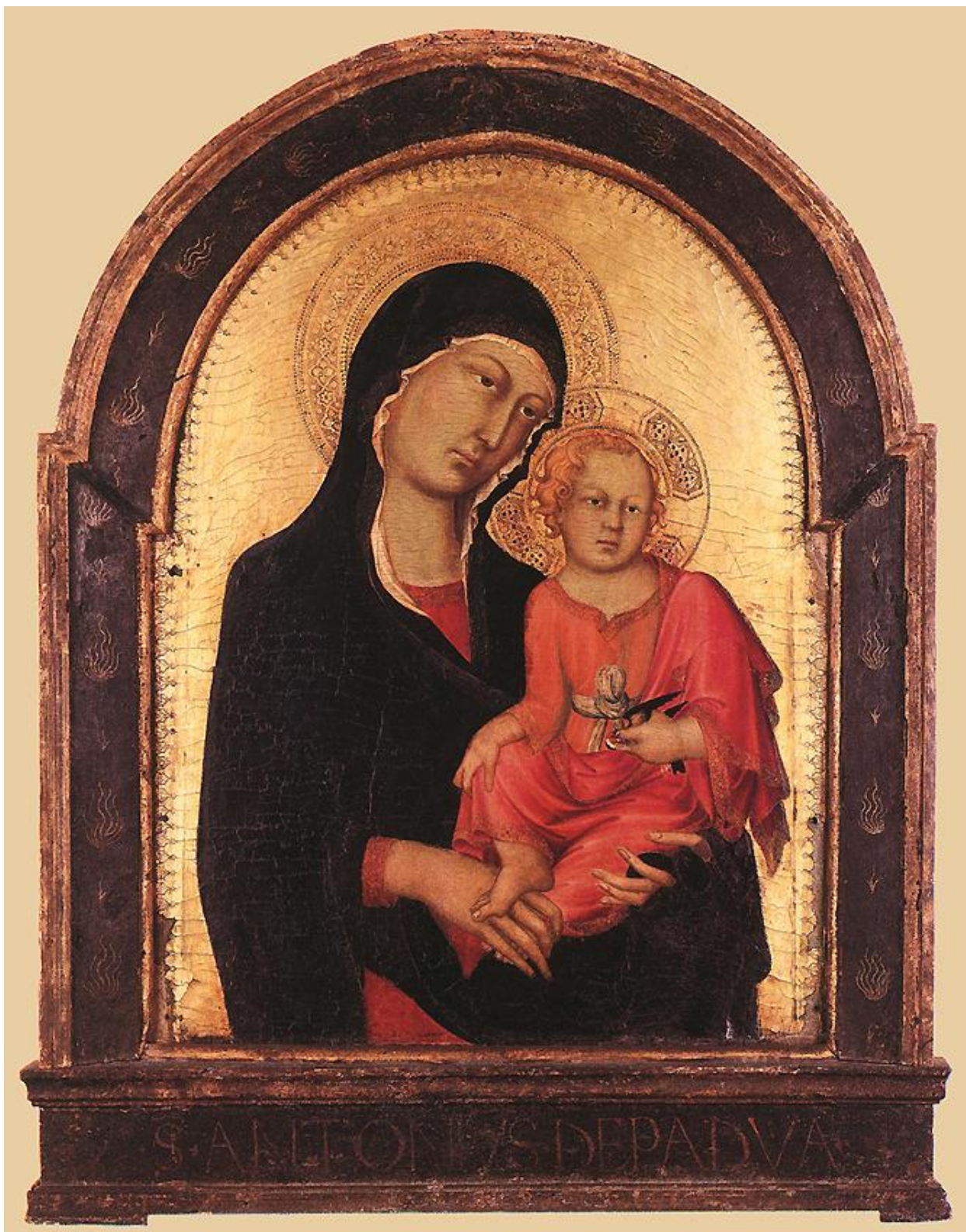
Совершенно необычна по иконографии другая картина из Национальной пинакотеки в Сиене ([илл. 6.17](#)) размером 88×51 см, созданная в 1321 году для



Илл. 6.13. Мазо ди Банко. Мадонна с Младенцем.



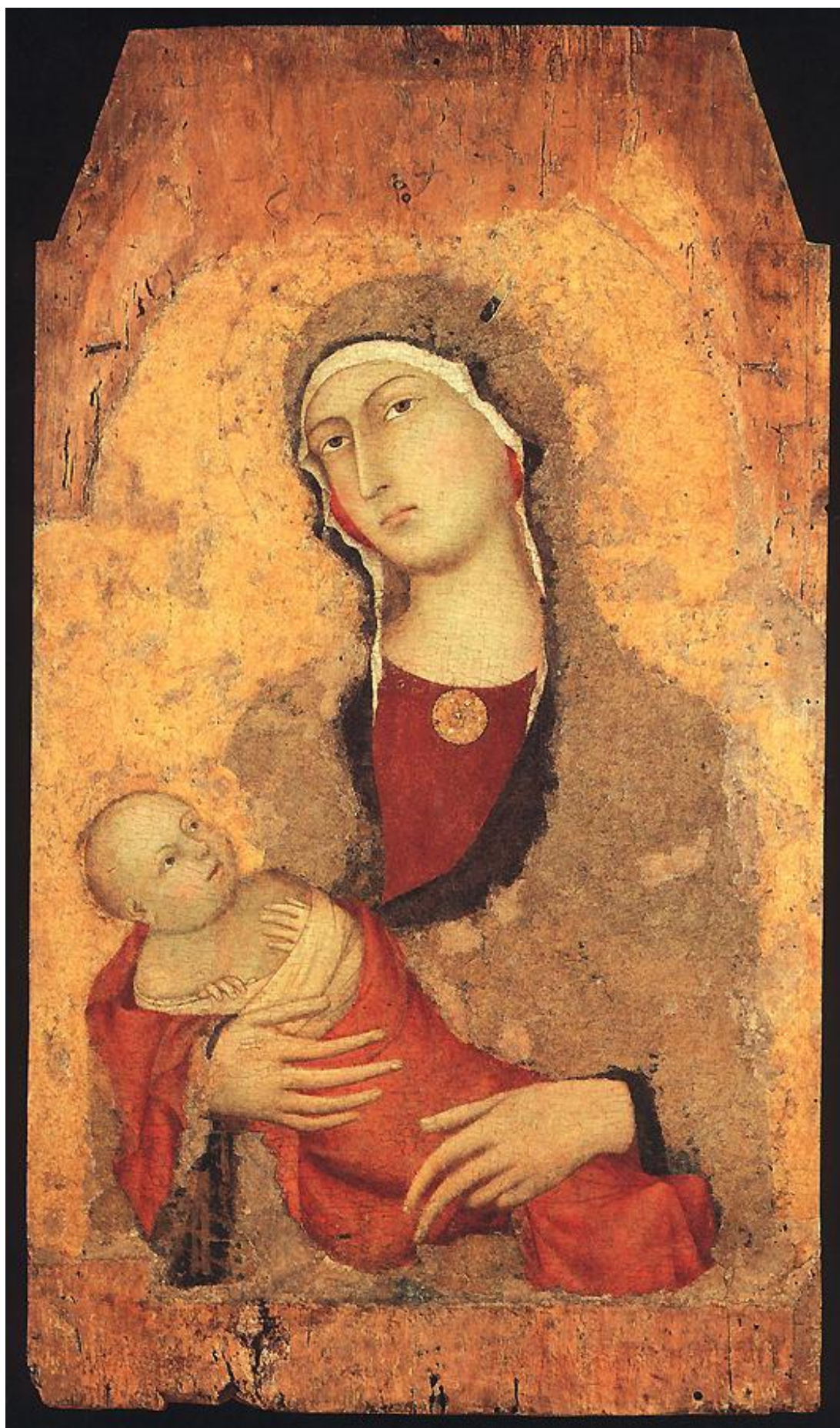
Илл. 6.14. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 6.15. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 6.16. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 6.17. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем.

Лусиньяно д'Арбиа. Мадонна мечтательно смотрит вправо и вверх (а не влево и вниз, как на всех ранее встречавшихся вариантах этого сюжета). Младенец заметно младше, чем во всех других вариантах, завернут в пеленки и красное одеяло, но Его шея, плечи и кисти рук открыты.

Картина из музея Кафедрального собора в Орвьето ([илл. 6.18](#)) размером 165×57 см, созданная в 1320 году, имеет традиционную иконографию и выполнена в довольно архаичной манере. Два ангела выше Мадонны напоминают ангелов Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)). Ангелы, окружающие Иисуса в навершии картины, производят куда большее впечатление.

Столь же, как и предыдущая, архаична Мадонна, держащая букетик белых цветов, на центральной части ([илл. 6.19](#)) размером 137×102 см «Бостонского полиптиха» ([илл. 6.20](#)) размером 235×405 см, исполненного в 1321-1325 годах для церкви Санта-Мария деи Серви в Орвьето и хранящегося в музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне. Слева от центральной части находятся панели с изображением апостола Павла и св. Люции, а справа – св. Екатерины Александрийской и Иоанна Крестителя.

В более светлых тонах исполнена центральная часть «Полиптиха Орвьето» ([илл. 6.21](#)), имеющего размеры 113×257 см, исполненного около 1321 года и хранящегося в музее кафедрального собора в Орвьето. Полиптих был заказан епископом Трасмундо Моналдески, бывшим до этого приором доминиканского монастыря, для церкви Сан-Доменико в Орвьето. За заказ было заплачено сто золотых флоринов, а портрет заказчика был помещен рядом с Марией Магдалиной на створке слева от центральной панели. Слева от центральной части находятся панели с изображением апостола Петра и Марии Магдалины, а справа – апостола Павла и св. Доминика. Первоначально полиптих состоял из семи панелей (фигуры Петра, Марии и Павла повернуты в сторону центральной панели, а Доминика – в противоположную от нее сторону).

Еще более архаичной выглядит центральная часть «Полиптиха св. Екатерины» ([илл. 6.22](#)), имеющего размеры 195×340 см, исполненного в 1319 году по заказу монастыря св. Екатерины в Пизе и хранящегося ныне в Национальном музее Сан-Маттео в Пизе. Полиптих подписан Симоне Мартини. На его семи досках, каждая из которых состоит из трех частей (навершия, малой панели, разделенной на две части, и большой панели), а также пределлы, разделенной на две части, помещены сорок три поясных изображения апостолов, мучеников, епископов и пророков. Навершие центральной панели несет изображение благословляющего Спасителя, на других навершиях слева от Него мы видим Давида, играющего на арфе, справа – Моисея со скрижалями Завета, а также пророков Иеремию, Исаяю, Даниила и Иезекииля. На следующем уровне под навершиями на центральной панели находятся изображения архангелов Гавриила и Михаила. Слева от нее помещены апостолы, объединенные в пары, слева направо – Фаддей, Симон, Филипп и Иаков Меньшой, Андрей и Петр, а справа от



Илл. 6.18. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем, ангелами и Спасителем.



Илл. 6.19. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 6.20. Симоне Мартини. Бостонский полиптих.



Илл. 6.21. Симоне Мартини. Полиптих Орвьето.



Илл. 6.22. Симоне Мартини. Полиптих св. Екатерины.

центральной панели – Павел, Иаков Старшой, Матфей мытарь, Варфоломей, Фома и Матфей Евангелист. На больших панелях изображены слева направо Мария Магдалина, св. Доминик, Иоанн Евангелист, Мадонна с Младенцем, Иоанн Креститель, св. Петр Мученик и Екатерина Александрийская. На пределле центральной панели мы видим Мужа Скорбей в окружении Девы Марии и св. Марка. Кроме того, на пределле полиптиха помещены слева направо св. Стефан и Аполлония, Иероним и Лючия, Григорий и Лука, Фома Аквинский и Августин, Агнесса и Амвросий, Урсула и Лаврентий.

Необычный вариант этого сюжета художник исполнил в 1318 году на фреске (илл. 6.23) размером 110×200 см в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Мадонна с Младенцем помещены между св. Стефаном и Ладиславом, венгерскими королями. Довольно взрослый и симпатичный Младенец тянется к Ладиславу. Мадонна же совершенно непохожа на византийские типы, представленные на приведенных выше картинах.

Наконец, одной из последних работ мастера является плохо сохранившаяся фреска (илл. 6.24) в соборе Нотр-Дам в Авиьоне во Франции, исполненная в 1341 году.

Завершая этот обзор произведений Симоне Мартини на сюжет «Мадонна с Младенцем», отметим, что в большинстве этих работ, в отличие от «Маэсты» (и не считая полиптихов), мы видим камерную трактовку этой вечной темы. При этом во многих случаях художник использовал византийские образцы иконографии сюжета и образа Мадонны, почерпнутые им у своего учителя Дуччо. Тем значительнее являются те его работы, в которых он отклонялся от этих образцов.

6.6.2. «Св. Маргарита»

Фреска «Св. Маргарита» (илл. 6.25) размером 67×55 см является центральной частью фрески «Св. Елизавета, Маргарита и Генрих Венгерский» (илл. 6.26) размером 120×228 см, исполненной в 1318 году в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи [16].

Маргарита Антиохийская, легендарная дева-мученица, ранее была одной из наиболее популярных христианских святых. Однако из-за того, что до сих пор не были найдены доказательства того, что ее история подлинная, а не полностью вымышленная, она в 1969 году была исключена из церковного календаря. Ее житие рассказывает, как префект антиохийский пожелал жениться на ней, но она отказала ему, сказав, что является Христовой невестой. Ее подвергли жестокому мучению и заточили в подземную темницу. Здесь Сатана явился ей в виде дракона и пожрал ее. Но крест в ее руках заставил монстра разверзнуться, и Маргарита вышла наружу невредимой. В конце концов она была обезглавлена после молитвы о том, чтобы беременные женщины, которые воззвали к ней, смогли безопасно родить своих чад, подобно тому, как сама она невредимой вышла из чрева дракона. Популярность Маргариты – следствие ее покровительства роженицам [19].



Илл. 6.23. Симоне Мартини. Мадонна с Младенцем между св. Стефаном и Ладиславом.



Илл. 6.24. Симоне Мартини. Мадонна с ангелами.



Илл. 6.25. Симоне Мартини. Св. Маргарита.



Илл. 6.26. Симоне Мартини. Св. Елизавета, Маргарита и Генрих Венгерский.

На фреске святая, нежная и юная, с белым без румянца несколько узким фанатичным (но не слишком) лицом, раскосыми зелеными глазами, тонким носом и маленьким ртом, одета в желто-зеленую рясу и белую накидку из очень тонкой ткани, покрывающую голову и обернутую вокруг открытой нежной шеи. Широкий золотой нимб вокруг ее головы украшен сложным орнаментом. В руках она держит небольшой золотой крестик (свой атрибут). Она расположена лицом к зрителю, но ее взгляд направлен вправо и несколько вниз (не на зрителя), а выражение лица немного грустное и задумчивое, но, несомненно, волевое. Белое лицо и одежды на грязновато-зеленом фоне подчеркивают тонкость ее портрета.

6.6.3. «Св. Людовик Тулузский»

Картина «Св. Людовик Тулузский» ([илл. 6.27](#)) размером 200 × 138 см., имеющая форму неправильного шестиугольника (усеченного сверху домика) и созданная в 1317 году, хранится в музее Каподимонте в Неаполе [35].

Историческая основа. Святой Людовик Тулузский (1274-1297), второй ребенок Карла II, короля Неаполя, и правнучатый племянник Людовика IX Святого, короля Франции, очень молодым вступил в орден францисканцев. Он отрекся от трона в пользу своего брата Роберта, а в 1297 году, всего лишь через год после избрания епископом Тулузы, умер в возрасте 23 лет. Его канонизация состоялась 7 апреля 1317 года. В этом же году его брат Роберт д'Анджо заказал портрет Людовика Симоне Мартини. Примерно к этому периоду относится также и исполнение фрески с изображением святого на подпружных арках капеллы Святого Мартина в нижнем Ассизском соборе. Эту работу также выполнил Симоне Мартини. На картине Людовик представлен в тот момент, когда он отрекается от трона, отдавая корону короля Неаполя своему брату Роберту; божественный дух нисходит на святого в виде двух маленьких ангелов. Великолепию верхней части композиции противопоставлены сцены в основании алтаря, напоминающие о духе покорности и бедности францисканцев. На ступеньке можно прочесть оригинальную подпись автора: SYMON DE SENIS ME PINXIT. На карнизе изображена лилия – геральдический символ семьи Анжу. Картина была выставлена в церкви Святой Клары, воздвигнутой в 1319 году как королевская часовня семьи Анжу, потом она была перенесена: сначала в церковь Сан-Лоренцо Маджоре, а затем в 1927 году во дворец Каподимонте [19, 35]. На картине Людовик сидит на троне, глядя на зрителя, а Роберт стоит сбоку перед ним на коленях. Наверху два парящих ангела увенчивают Людовика короной.

Действующие лица. Фигура Людовика значительно крупнее его брата и, тем более, ангелов. Людовик, худой молодой человек, с безбородым, фанатичным, узким лицом, темными глазами, длинным носом и маленьким ртом (как у св. Маргариты на предыдущей фреске), одет в коричневую монашескую рясу францисканца из грубой ткани (фактура которой изображена великолепно), подпоясанную грубой витой веревкой с узлами.



Илл. 6.27. Симоне Мартини. Св. Людовик Тулузский.

Поверх рясы на нем одета богатая, бордовая риза епископа, украшенная драгоценными камнями и вышитая золотыми нитями. Края ризы обшиты широкой золотой лентой со сложным орнаментом. На груди полы ризы скреплены большой круглой брошью с золотыми краями, внутренняя часть которой похожа на выпуклое круглое зеркало (однако трудно понять, что в нем отражается). В правой руке он держит длинный, золотой, украшенный крупными рубинами епископский посох (столь же роскошный, как посох у св. Ремигия на картине Мазо ди Банко [илл. 6.1](#)), ручка которого представляет собой великолепное ювелирное изделие. На руке, которой он держит посох (столь же неестественной как изображения кистей рук у предшественников Симоне Мартини), надета белая кожаная перчатка, украшенная драгоценными камнями. В левой руке Людовик держит золотую королевскую корону с зубцами в форме трилистника (менее высокую, чем корона, которую держит ангел перед Мадонной у Джотто на [илл. 5.19](#)). На голове у него золотая епископская митра, украшенная жемчугом и драгоценными камнями (более великолепная, чем на картинах Мастера св. Франциска, Дуччо и Джотто). Позади шапки расположен широкий, золотой, украшенный сложным орнаментом нимб.

Небольшие фигуры ангелов явно имеют лица юных девушек, но довольно условно нарисованы и уступают по красоте и выразительности лицам ангелов у Чимабуэ, Пьетро Каваллини, Дуччо и Джотто. Они небольшого роста, с тонкими руками и тщательно нарисованными крыльями птиц с темно-серым верхом и светло-зеленым низом. Они одеты в длинные узкие светло-коричневые туники, а вокруг их плеч вьются белые ленты (похожие на бандероли, но на них ничего не написано). Их непокрытые головы с длинными волосами, уложенными в прическу, также окружены роскошными нимбами, а их ноги обуты в коричневые туфли с острыми носками. Руками они поддерживают большую (явно великоватую для Людовика) золотую корону, значительно более роскошную, чем та, которую держит сам Людовик.

Роберт, молодой, с безбородым, неискренним и довольно неприятным лицом (хотя художник и подчеркивает фамильное сходство), с длинным носом, маленькими глазами, довольно короткими, светло-коричневыми волосами, концы которых завиты, непропорционально большими кистями рук, одет в темно-зеленое одеяние, с золотыми обшлагами, из-под которых виднеются темно-коричневые рукава нижней одежды, и нашитыми украшениями, широким золотым поясом и бармами.

Взаимодействие персонажей. Людовик в центре картины сидит на кресле лицом к зрителю и пристально смотрит на него. В его позе и жесте отставленной руки с несколько криво расположенной над головой Роберта короной чувствуется пренебрежение к брату, домогающемуся этой короны. Роберт смиренно стоит на коленях в правой части картины, сложив перед собой ладони. Он, как будто, не до конца уверен, что возжеленная корона все-таки достанется ему (хотя лицо его не поднято, его подозрительный взгляд исподлобья устремлен вверх на Людовика). Ангелы же, парящие по

обе стороны от головы Людовика, готовят ему куда более роскошную корону. При внимательном взгляде на эту картину создается впечатление, что художник знал некую тайную версию напряженных отношений между братьями и неестественно ранней смерти Людовика, и постарался представить ее в виде подтекста, закамуфлировав под внешней роскошью. Возможно, и Роберт хотел искупить свой старый грех и постарался одарить художника рыцарским званием (ремесленнику!) и крупным вознаграждением. Если эти предположения верны, то художник дары принял, но мнение свое не изменил.

Цветовая гамма и композиция. Действующие лица нарисованы на золотом фоне, сгущающемся вверху, края которого украшены широким геометрическим орнаментом. Кресло, на котором сидит Людовик, стоит на довольно высокой коричневой с украшениями подставке и не имеет спинки. Видно лишь сиденье, покрытое коричневой тканью, и ножки в виде желтых львиных лап. Чрезмерно крупная фигура Людовика выглядит еще больше от того, что голова достает почти до самого верха картины. Из-за этого парящие ангелы прижаты к верхнему скосу картины (им не хватает пространства). Подтекст картины усилен асимметрией композиции – большим посохом с одной стороны (духовным призванием святого) и братом (уменьшенного размера) и короной над ним с другой (суетной жадой власти будущего короля).

Сравнение с другими портретами Людовика Тулузского. Симоне Мартини исполнил еще два портрета Людовика Тулузского в капелле св. Мартина Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. На фреске ([илл. 6.28](#)) размером 120×152 см, созданной в 1318 году, он помещен вместе с Франциском Ассизским, основателем монашеского ордена, к которому принадлежал Людовик. Можно отметить, что Людовик одет значительно богаче, чем Франциск, проповедовавший бедность для членов своего ордена. Напротив, на фреске ([илл. 6.29](#)) размером 215×185 см, исполненной в 1317 году, Людовик Тулузский представлен простым монахом своего ордена рядом со своим предком Людовиком IX. На всех трех портретах можно отметить сходство его изображений.

6.7. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются некоторые произведения на сюжеты евангельских историй. Два из них уже встречались у Дуччо («Благовещение») и Джотто («Несение креста»). Сюжет «Св. Семейство» встретился здесь впервые, однако он близок сюжету «Двенадцатилетний Иисус в храме» (он относится к следующему за этим эпизоду Евангелий), исполненному Дуччо и Джотто.



Илл. 6.28. Симоне Мартини. Св. Франциск и Людовик Тулузский.



Илл. 6.29. Симоне Мартини. Св. Людовик Французский и Людовик Тулузский.

6.7.1. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 6.30](#)) размером 184×210 см является частью алтаря ([илл. 6.31](#)) размером 265×305 см, созданного вместе с Липпо Мемми между 1329 и 1333 годами для капеллы Сант-Ансано в Сиенском соборе незадолго до отъезда Симоне Мартини во Францию (и всего лишь через три десятилетия после фресок Джотто в капелле Скровеньи в Падуе). На боковых створках алтаря, принадлежащих кисти Липпо Мемми, шурина и ученика Симоне Мартини, изображены св. Ансан и Юлия. Картина датирована и подписана автором в 1333 году. В 1799 году алтарь оказался в коллекции флорентийского герцога. Рама, добавленная в XX веке, ошибочно располагает боковые фигуры на одном уровне с архангелом и Марией. В настоящее время картина хранится в галерее Уффици во Флоренции [26, 28, 34].

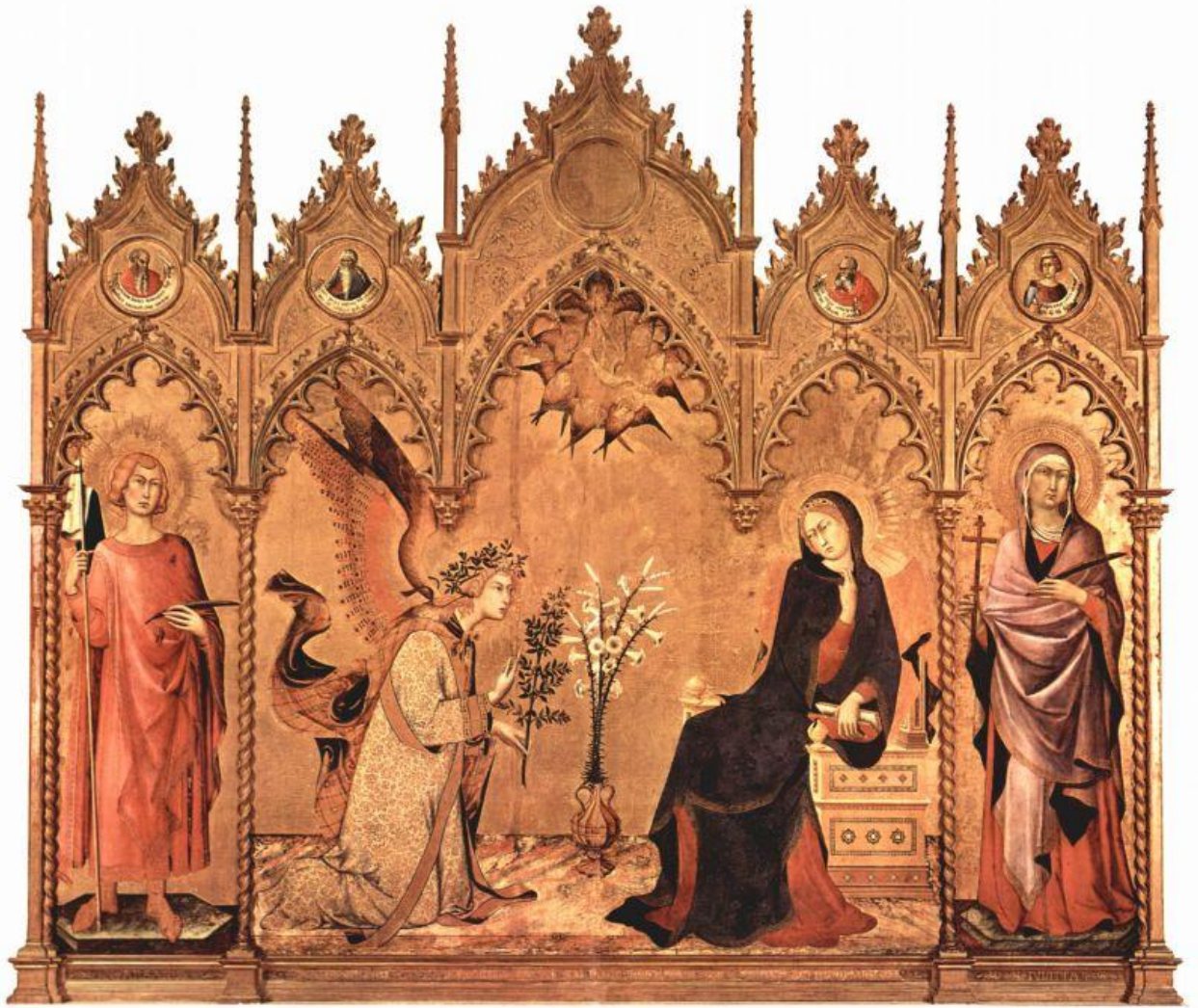
Трудно писать об этой картине из-за ее необычайного очарования. Именно здесь Симоне Мартини ввел в живопись концепцию «субъективного» изображения, как антитезу «объективному» (реалистическому) изображению. Если сравнивать произведения на один и тот же сюжет у Пьетро Каваллини и Джотто или у Дуччо и Джотто, то можно говорить о различиях в деталях, в сложности, или в мастерстве исполнения. В этой же картине Симоне Мартини показал, что такие различия не являются существенными. Главным является индивидуальное видение художника и передача этого видения в произведении. Художественный гений должен сделать доступным зрителю не только то, что видят все, но, главным образом, то, как видит лишь он один. Борьба между объективным и субъективным взглядом на мир и определила основную линию в истории живописи (да и всего искусства).

Сравнение с картиной Дуччо. Если провести внешнее сравнение картин Дуччо ([илл. 4.18](#)) и Симоне Мартини на рассматриваемый сюжет, то можно сказать, что у последнего ангел стоит на коленях (а не идет быстрой походкой, как у Дуччо), Дева Мария сидит (а не стоит), голубь спускается в окружении серафимов (а не один), тесный интерьер заменен золотым фоном, создающим ощущение простора. Но это все неважно! Главное – как это все нарисовано!

Действующие лица. Дева Мария, удивительно стройная, гибкая и элегантная, с красивым овальным лицом византийских Мадонн, но необычно нежным, с узкими, слегка раскосыми полузакрытыми черными глазами, (как обычно) длинноватым тонким носом, маленьким ртом с тонкими губами, концы которых опущены вниз, с ямочкой на подбородке, короткой шеей, несколько крупноватыми руками, кисти которых, как и раньше, довольно неестественны, одета в обычный наряд – длинное темно-красное платье с широким подолом, длинными рукавами и золотой вышивкой, и длинную и просторную, почти черную накидку, края которой также вышиты золотом. Края накидки и подол платья красивыми складками лежат на полу. Из-под накидки, закрывающей голову, видна светло-коричневая косынка с черными



Илл. 6.30. Симоне Мартини. Благовещение.



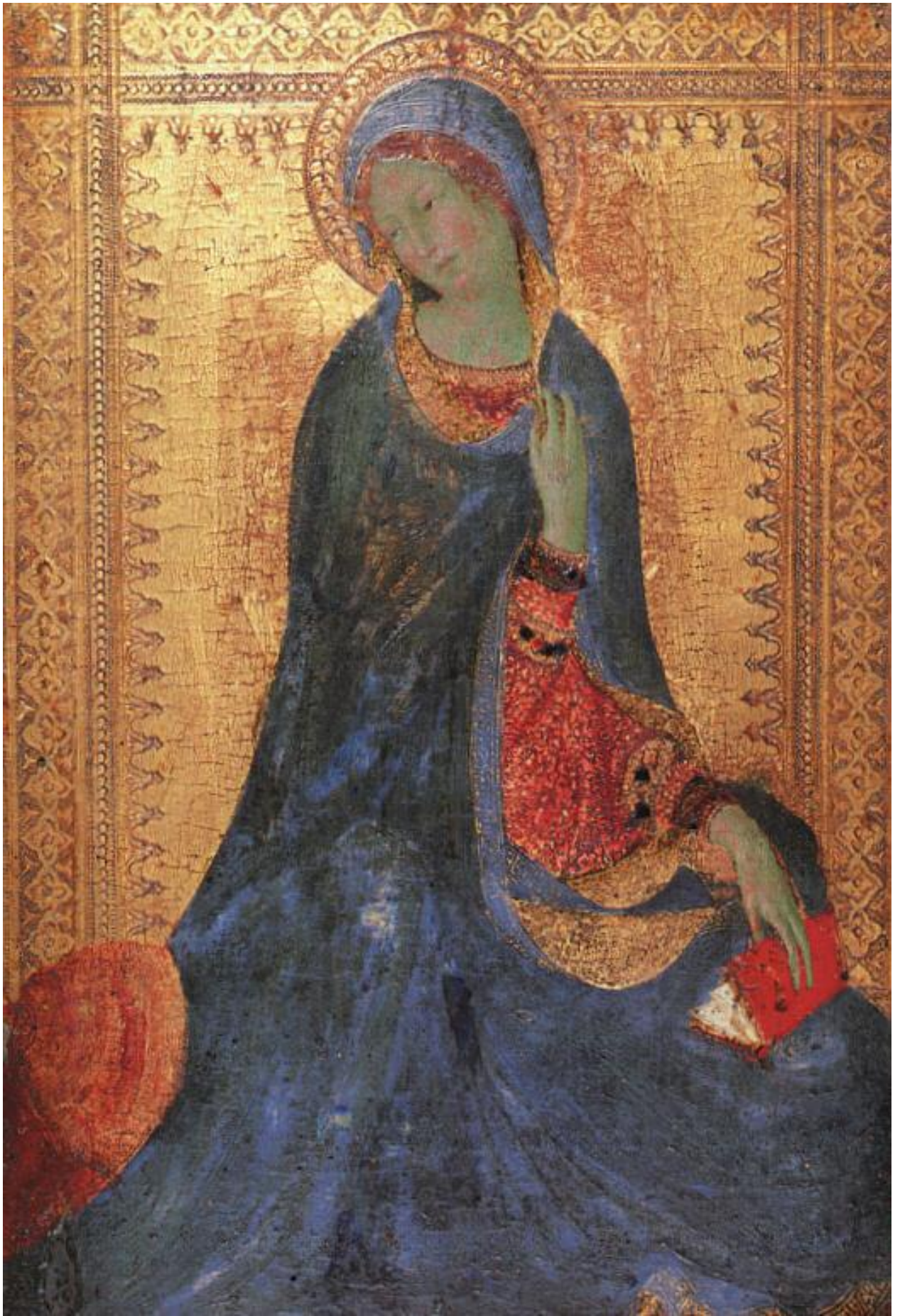
Илл. 6.31. Симоне Мартини и Липпо Мемми. Алтарь Сант-Ансано.

пятнами, а еще ниже – чуть более темные, чем косынка, вьющиеся, хорошо расчесанные волосы. В левой руке Мадонна держит полузакрытую книгу в красном (цвета ее платья) переплете, которую она заложила большим пальцем. Ее голова окружена светло золотым нимбом с орнаментом, от которого (и это впервые) во все стороны идет сияние.

Понимая, что созданный им образ Мадонны является одним из его высших достижений, художник сделал еще один замечательный вариант этой сцены. «Мадонна Благовещения» из этого варианта ([илл. 6.32](#)) размером 30.5×21.5 см, созданная между 1340 и 1344 годами, хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда она поступила в 1911 году из коллекции графа Г.С. Строганова в Риме. Здесь Дева Мария более высокая, столь же стройная, но не такая гибкая и элегантная. В ее лице нет ничего от икон – оно более естественно и красиво, глаза открыты шире, их раскосость совершенно отсутствует, нос более естественный, волосы темнее и лежат более реально. Существенно отличается и выражение лица – если [на илл. 6.30](#) она (как и на византийских иконах) выражает лишь крайнюю задумчивость, то на [илл. 6.32](#) – это прекрасная улыбка девушки, испытывающей прилив внутренней радости. В одежде также есть некоторые отличия. Однотонное платье заменено красно-коричневым со сложным рельефным рисунком, черный цвет накидки – темным-синим (как у Мадонны Руччелай Дуччо на [илл. 4.2](#)), видна ее золотая подкладка, просвечивающая через тонкую ткань, косынки на голове нет, а вокруг более узкого и менее замысловатого нимба нет никакого сияния. Переплет книги более яркий, а сама книга не заложена пальцем (но полуоткрыта). На этих двух картинах Симоне Мартини средствами живописи передал дух отношения к прекрасной даме, характерный для лучших представителей своего времени (Данте к Беатриче, Петрарки к Лауре).

Вернемся опять к картине из Уффици ([илл. 6.30](#)). На ней архангел Гавриил также не похож на его образ у Дуччо (и у Джотто). Очень худой и высокий, с не слишком красивым лицом, черными глазами, низким лбом, характерным для манеры художника длинным носом и маленьким ртом, скошенным подбородком, длинной шеей, он одет в светло-желтую просторную тунику, вокруг которой обернуты довольно узкие чуть более темные бармы, и темный плащ с клетчатой желтой подкладкой (видна, в основном подкладка). У его больших поднятых крыльев, темных вверху и золотых внизу, маховые перья украшены поперечными темными полосками. Светло-коричневые волосы тщательно завиты, из них на шею спускается длинная прядь. На голову надет венок из ветвей с темными ажурными листьями (но без цветов). Такую же ветвь, но значительно большего размера он держит в левой руке. Вокруг нимба полыхает яркое (почти огненное) сияние.

Темно-желтые маленькие серафимы, окружающие голубя, нарисованы довольно обобщенно. Видны лишь их красные крылья ласточек (узкие с острыми концами), одни сложены, другие раскрыты, да золотые нимбы вокруг их маленьких голов.



Илл. 6.32. Симоне Мартини. Мадонна Благовещения.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие двух персонажей у Дуччо ([илл. 4.18](#)) и у Симоне Мартини ([илл. 6.30](#)) также значительно отличается. Архангел Гавриил только что прилетел. Его крылья еще подняты вверх, а плащ развевается на ветру. Он сразу приземлился на колени и впал в смущение (как это отличается от самоуверенного архангела у Дуччо на [илл. 4.18](#)). В еще большее смущение впала Дева Мария (но не в страх, как у Дуччо). Молодому человеку и юной девушке неудобно разговаривать о таких вещах, как зачатие и рождение ребенка. Но архангелу некуда деваться, у него поручение от Бога. Он подобострастно вытянул вперед длинную шею и, от смущения не глядя в лицо Мадонне, передает ей, что ему поручено (текст его реплики «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою» написан как теснение на золотом фоне и идет от рта архангела ко уху Мадонны, левый конец надписи несколько ниже правого). Для убедительности архангел поднял согнутую правую руку вверх, но его поза и выражение лица подчеркивают, что он лишь исполнитель столь деликатного поручения. Смущение Мадонны передано еще более выразительно. Сидя в кресле, она пытается отстраниться от архангела, как будто он хочет дотронуться до нее (хотя между ними довольно большое расстояние), левой рукой делает характерный жест, закрывая накидкой ворот платья, а правой положила книгу на подлокотник. Она застенчиво склонила голову вправо, а на ее грустном и задумчивом лице смешалось желание подумать над сделанным предложением и понимание того, что ее участь предрешена. Серафимы, как венки, окружают довольно крупного золотого голубя, который, подняв длинные крылья, устремился к голове Девы Марии.

В варианте из Эрмитажа ([илл. 6.32](#)) Дева Мария прямо сидит на низкой кушетке почти спиной к Архангелу. Она не отстранилась от него, а лишь повернула голову в его сторону, ее лицо озарено внутренней радостью. Она поддерживает края накидки, но лишь для того, чтобы та не упала с ее плеч, и положила книгу на колено. Ее поза с низкой посадкой, сильно согнутыми в коленях ногами под разметавшейся по полу накидкой, высокой и стройной верхней частью туловища и приятным поворотом головы с очаровательной улыбкой, очень выразительна.

Интерьер. На картине из Уффици ([илл. 6.30](#)) действие происходит на коричневом полу, за которым находится золотой фон. Из предметов быта на картине можно видеть лишь кресло, на котором сидит Дева Мария, и вазу с цветами, стоящую вдали на полу между ней и архангелом. Деревянное коричневое кресло со спинкой, с шарами на прямоугольных подлокотниках, украшено геометрическими орнаментами. Золотая металлическая ваза имеет форму, ранее не встречавшуюся. Это граненая сфера, вверху плавно переходящая в узкое горлышко, к которому приделаны две изогнутые ручки; внизу же имеется широкое и также ребристое основание. Цветы в букете – это гибрид лилий и роз. Сами цветки, белые с сиреневыми венчиками, раскрытые и бутоны, больше напоминают цветки вьюнков. Стебли же цветов, довольно толстые, черные и покрытые шипами, больше подходят для роз. Здесь Симоне Мартини не воспользовался достижениями Джотто.

В варианте из Эрмитажа ([илл. 6.32](#)) имеются другие детали. Это низкая, мягкая, темно коричневая плюшевая кушетка, на которой сидит Мадонна, и сложный рельефный золотой узор, обрамляющий более светлый золотой фон картины.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины из Уффици ([илл. 6.30](#)) изобилует золотом, на котором выделяется темный и изящно изогнутый силуэт Мадонны. Стрельчатое готическое обрамление картины еще более усиливает впечатление узорчатости. Композиция картины подчеркнута асимметрична – светлый ангел, чуть наклоненный вперед и темная Мадонна, отстраняющаяся от него (довольно стремительное движение слева направо) контрастируют с расположенными по центру серафимами (они как будто не двигаются) и букетом цветов.

К сожалению, подобный анализ разрушает очарование картины. Поэтичность и глубокая гамма переживаний всего двух ее персонажей делают ее первым произведением лирического направления в живописи (дополняющего уже сложившиеся повествовательное и мистическое направления).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжая обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 4.3.1, отметим миниатюру Жана Пюселя ([илл. 5.10](#)), в которой архангел Гавриил передает Деве Марии поручение от Бога с помощью бандероли.

Джотто предварил собственно сцену «Благовещения» фреской ([илл. 6.33](#)) размером 230×690 см в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) в Падуе, которая иллюстрирует историю о том, как Бог-Отец послал архангела Гавриила к Деве Марии. На ней Бог нарисован не в технике фрески (краской по мокрой штукатурке), а темперой на деревянной двери. Из-за этого Он выглядит помещенным в темный прямоугольник. Светлые ангелы приятно контрастируют с синим фоном.

Ниже помещена собственно сцена «Благовещения», причем таким образом, что фрески архангел Гавриил ([илл. 6.34](#)) и Дева Мария ([илл. 6.35](#)) размером 150×195 см каждая разделены окном капеллы Скровеньи (эта фреска находится напротив фрески «Страшный Суд» ([илл. 5.110](#)), в композицию которой также встроено окно капеллы). Несомненно эта работа более элегантна, чем вариант Дуччо ([илл. 4.18](#)), и в чем-то драматична напряженностью обоих персонажей, но прелести Симоне Мартини ни у того, ни у другого варианта нет.

Симоне Мартини также создал два подобных варианта этого сюжета, поместив архангела Гавриила и Деву Марию на разные створки диптиха. «Мадонна Благовещения» из Эрмитажа в Санкт-Петербурге ([илл. 6.32](#)) имеет парный образ «Ангела Благовещения» ([илл. 6.36](#)) размером 31×22 см, хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Здесь ангел более суров, чем на [илл. 6.30](#), с великолепными крыльями и в переливающемся золотом плаще.

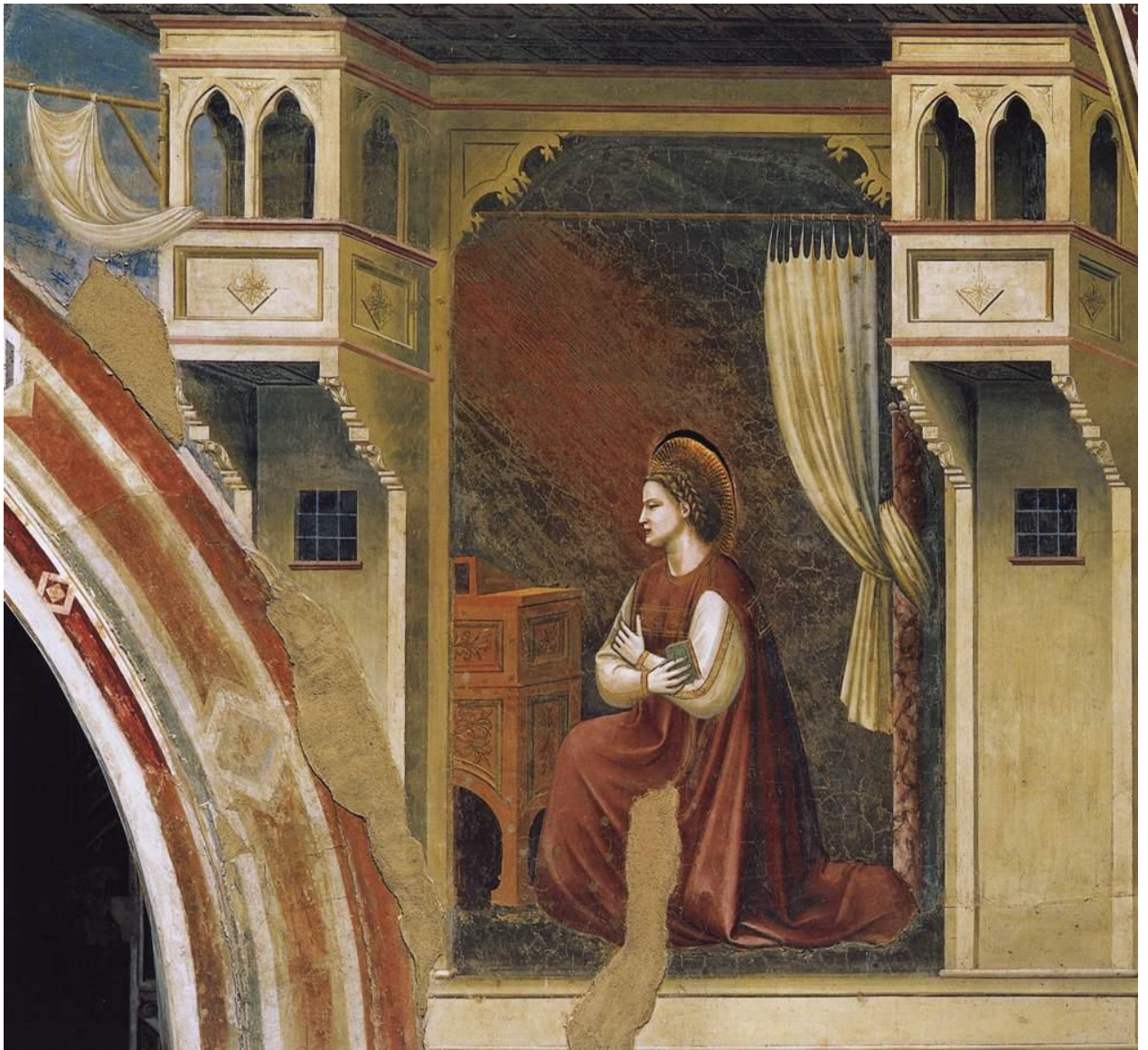
Сцена «Благовещения» занимает также две створки «Алтаря Орсини», исполненного в 1340-1342 годах по заказу кардинала Наполеона Орсини,



Илл. 6.33. Джотто. Бог посылает архангела Гавриила к Деве Марии.



Илл. 6.34. Джотто. Ангел Благовещения.



Илл. 6.35. Джотто. Мадонна Благовещения.



Илл. 6.36. Симоне Мартини. Ангел Благовещения.

который умер в 1342 году в Авиньоне. Обе створки размером 23.5×14.5 см каждая хранятся в Королевском музее изящных искусств в Антверпене. Ангел ([илл. 6.37](#)) получился необычайно красивым и поэтичным, а для Мадонны ([илл. 6.38](#)) были выбраны не совсем удачные ракурс и поза.

6.7.2. «Святое Семейство»

Картина «Святое Семейство» ([илл. 6.39](#)) размером 49.5×35 см, созданная в 1342 году, хранится в галерее Уолкера в Ливерпуле [31].

Литературная программа. Здесь запечатлен эпизод, когда Мария и Иосиф упрекают отставшего от них двенадцатилетнего Иисуса. Этот сюжет встречается здесь впервые (следует непосредственно за сценой «Двенадцатилетний Иисус в храме», литературная программа которого приведена в разделе 5.5.2.6) и представляет рассказ Евангелия по Луке: «Родители, увидев Его, были поражены. Мать сказала Ему: - Сынок, почему Ты так с нами поступил? Видишь, как твой отец и я исстрадались, пока Тебя искали. – Зачем вы Меня искали? – ответил Он. – Разве вы не знали, что Я должен быть в доме Моего Отца? Но они не поняли того, что Он им сказал. Иисус пошел с ними; Он вернулся в Назарет и во всем их слушался. А мать Его хранила все эти слова в памяти. Иисус рос, и вместе с годами возрастали Его мудрость и любовь, которую Он снискал у Бога и людей». Мотив увещевания Иисуса настолько доминирует на картине, что о храме и учителях закона художник вовсе не вспоминает. В этой сцене происходит прощание с Иосифом: Иисус в Своем ответе признает Своим отцом Отца Небесного, и об Иосифе Евангелие больше не упоминает – должно быть, он вскоре умер. Апокрифическая «История Иосифа плотника» утверждает, что Иисусу было девятнадцать лет, когда Иосиф умер. При распятии Христа Иосифа не было [31]. На картине Иосиф и Дева Мария упрекают Иисуса, а Он всем видом демонстрирует сознание Своего Божественного величия.

Действующие лица. Иисус, высокий стройный мальчик ростом по плечо Иосифу, с нежным тщательно нарисованным красивым лицом (шедевр по сравнению с фреской Джотто [илл. 5.59](#)), голубыми глазами, светлыми вьющимися волосами (а не коричневыми как у Джотто), окруженными золотым нимбом с четырьмя украшениями, образующими крест, одет в длинную до земли синюю, вышитую золотом тунику и широкий, но короткий красный плащ с золотой бахромой по краям, обернутый вокруг тела. Его голова непокрыта, а ноги босы. В руках Он держит закрытую книгу в красном переплете.

Дева Мария, очень молодая, с нежным, но строгим лицом, голубыми, как и у Иисуса глазами, стройная, одета в вышитое золотом красное платье с длинными рукавами и темно-синюю накидку с вышитым золотом краями (того же цвета, как и на Мадонне Руччелай Дуччо [илл. 4.2](#), но не столь блестящую), закрывающую ей голову (из-под накидки не видно волос), окруженную более узким, чем у Иисуса, красиво украшенным нимбом. В правой руке она держит раскрытую книгу с неразборчивым текстом,



Илл. 6.37. Симоне Мартини. Ангел Благовещения.



Илл. 6.38. Симоне Мартини. Мадонна Благовещения.



Илл. 6.39. Симоне Мартини. Святое Семейство.

лежащую у нее на коленях.

Иосиф, высокий и худой, с добрым, но укоряющим лицом, глубоко посаженными большими глазами, голубой сединой вьющихся густых волос и довольно короткой бороды, одет в красную длинную и узкую тунику и широкий, не длинный алый шелковый плащ, края которого украшены золотом. Его голова непокрыта, у него такой же, как и у Мадонны нимб, а на ногах светло коричневые туфли с острыми носками.

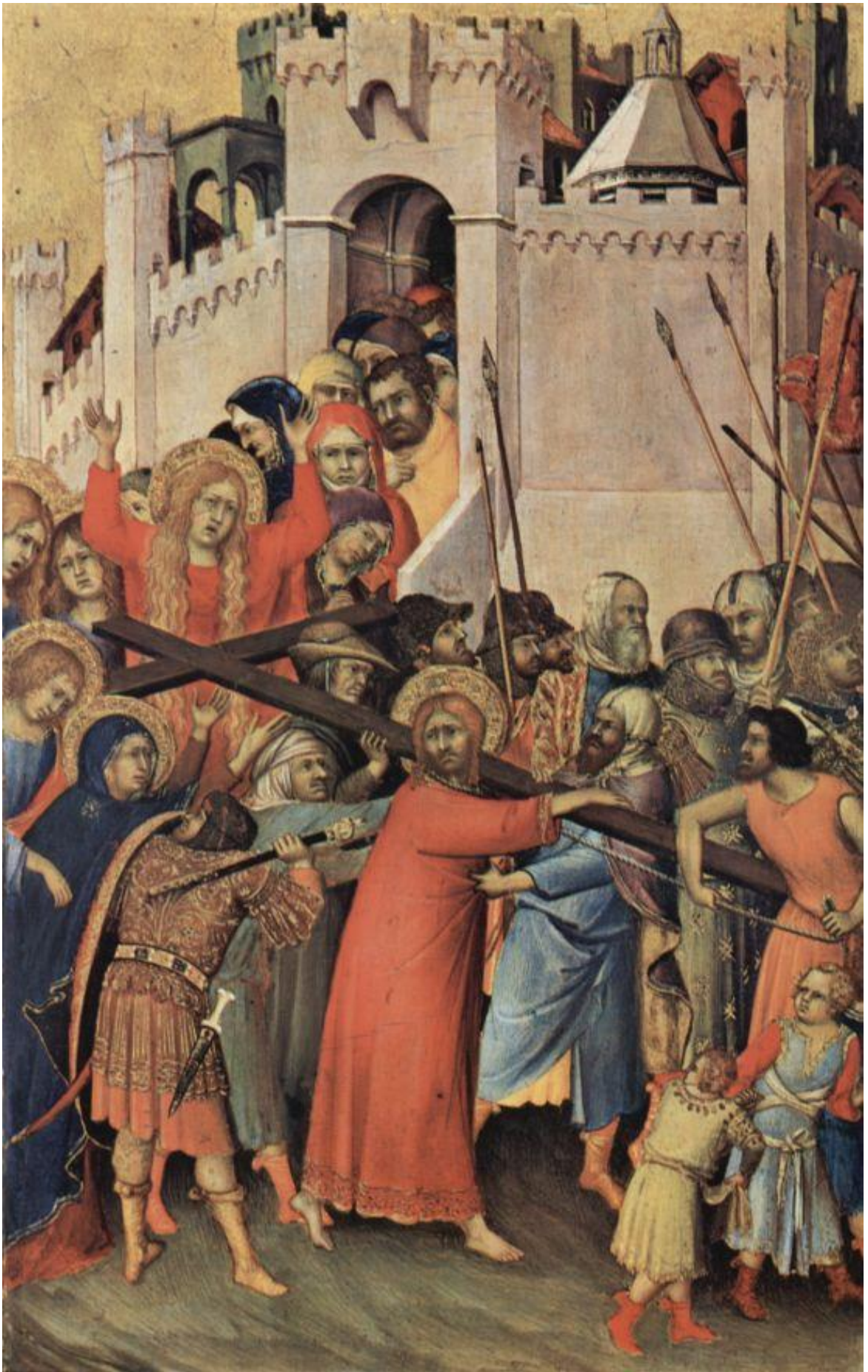
Взаимодействие персонажей. Взаимодействие трех героев без свидетелей очень напряженно. Иисус стоит рядом с Иосифом и перед Девой Марией в довольно независимой позе, сложив руки на груди, Его лицо спокойно, но несколько вызывающе. На нем выражение твердости и удивления тем, что Его так мало понимают, и чувство полнейшего достоинства, и вместе с тем смирение. Он чуть наклонил вперед голову, пристально смотрит на мать и прижимает к груди книгу. Дева Мария сидит на низком сидении и, с видом терпеливым и добрым, читает нотацию Иисусу, протянув к Нему руку и держа раскрытую книгу (как будто там написаны правила поведения). Наиболее выразительна поза Иосифа – он, стоя как и Иисус перед Девой Марией, повернул и наклонил к Иисусу голову, протянул в сторону Мадонны согнутую руку с раскрытой ладонью и уговаривает Иисуса не огорчать мать.

Цветовая гамма и композиция. В композиции Иисус и Иосиф, стоящие рядом, противопоставлены Деве Марии (они в красном со светло-синим, а она в темно-синем с красным). Золотой фон оживляется зеленой площадкой, имитирующей траву, на которой расположились герои. Тема фрески – конфликт родителей и детей. Родители уверены, что они лучше всех знают, как должны вести себя дети, а дети должны следовать их указаниям и правилам. Но знают ли они все?

6.7.3. «Несение креста»

Картина «Несение креста» ([илл. 6.40](#)) размером 28×16 см является частью «Алтаря Орсини», созданного в 1340-1342 годах во время пребывания художника в Авиньоне. Она поступила в Лувр в 1834 году и относится к последним приобретениям директора Лувра того времени, барона Виван-Денона [24, 25].

Сравнение с фреской Джотто. По сравнению с фреской Джотто ([илл. 5.85](#)) Симоне Мартини (как и Дуччо на [илл. 5.86](#)) ввел в действие Марию Магдалину и Симона Кириинеянина, а также плачущих женщин, что соответствует Евангелию по Луке: «Когда Иисуса вели на казнь, нести за Ним крест заставили некоего Симона из Кирены – он в это время возвращался с поля. За Иисусом шла большая толпа народа, и среди них женщины, которые били себя в грудь, оплакивая Его. Иисус, повернувшись к ним, сказал: - Не плачьте обо Мне, иерусалимлянки! О себе плачьте и о детях своих! Вот наступают дни, когда будут говорить: «Счастливы бесплодные, нерожавшие и не кормившие грудью!» Тогда будут говорить горам:



Илл. 6.40. Симоне Мартини. Несение креста.

«Обрушьте на нас!» - и холмам: «Скройте нас!». Если с деревом, полным соков, так поступают, что же будет с сухим?». Однако, в отличие от указанных произведений Дуччо (где крест несет Симон Кириянин) и Джотто (где крест несет Иисус), у Симоне Мартини крест несут оба. Трагизм сцены подчеркнут теснотой шествия, спускающегося по уходящей вниз от городских ворот дороге, разнообразием его участников и обилием страшных его подробностей, контрастирующих с великолепием архитектурного пейзажа.

Действующие лица. Лицо Иисуса (прототипом выступает образ Иисуса из произведений Дуччо) потемнело и осунулось от страданий и выражает крайнюю усталость и муку (в отличие от фрески Джотто, где лицо Иисуса достаточно спокойно). Особенно выразительны Его черные глаза и перекошенный рот. У Него более светлые волосы, чем на фреске Джотто ([илл. 5.85](#)). Он одет в розовую тунику до щиколоток (а не до земли) и без плаща (в отличие от фрески Джотто). Обшлага и подол туники вышиты золотом. Из-под подола туники видны Его босые ноги (левая нога кажется правее правой). Крест темно-коричневого (почти черного) цвета, сбитый из двух досок (поперечная перекладина прибита не у самого верха, в отличие от фрески Джотто, и с задней стороны основания), лежит плашмя (а не поднят вверх) на левом плече Иисуса и Он (как и у Джотто) поддерживает его правой рукой. Нимб вокруг Его головы расположен позади (а не впереди) креста. На шею Иисуса накинута петля из довольно толстой витой веревки (чего нет у Джотто).

Дева Мария несколько утратила свое благородство и трагизм (подчеркнутые Джотто). Горе состарило ее. Она выглядит старше св. жен, но еще довольно красива, одета в темно-красное длинное платье с длинными рукавами, а ее голова покрыта темно-синей накидкой до земли с вышитыми золотом звездами и золотым краем.

Мария Магдалина, высокая, полная блондинка с распущенными волосами, непокрытой головой, крупным, узким, довольно красивым лицом, большими глазами и ртом, одета в широкое красное платье с длинными рукавами без всяких украшений.

Три св. жены, все молодые и красивые, с распущенными коричневыми волосами и непокрытыми головами, загорожены толпой. Видны лишь их лица и часть одежды (платья разных цветов). По сравнению со св. женами у Дуччо, Джотто и Пьетро да Римини в других сценах, Симоне Мартини сделал существенный шаг вперед в индивидуализации женских лиц, однако уступал Мазо ди Банко в мягкости использования теней для передачи объемов лиц.

Симон Кириянин также загорожен толпой; видна лишь его голова и рука, которой он поддерживает крест, лежащий у него на правом плече. Это пожилой, седеющий мужчина с безбородым, спокойным лицом шотландского фермера, отмеченным глубокими морщинами. На нем темно-зеленое одеяние и шляпа того же фасона, что и у крестьянина на фреске

Мастера св. Франциска ([илл. 2.21](#)), только светлее и украшена тесьмой и пером (напоминает шляпы альпийских стрелков).

Палач, со зверским лицом, горбатым носом, черными, как смоль, волосами до плеч и чуть более светлой, козлиной бородой, короткой шеей, высокий и худой, одет в розовую тунику без рукавов. Ниже пояса туника спускается складками. В обеих руках он держит веревку, за которую тянет Иисуса вперед.

Два помощника палача – тоже характерные типы. Они оба пожилые, с суровыми, безжалостными лицами, но тот, что слева, безбородый, а справа – с темно-серой бородой. Они одеты в туники чуть ниже колена – один в зеленую, а другой в голубую, из-под которой виден ярко желтый подол нижней одежды, а сверху накинута фиолетовый плащ с золотым шитьем и светло-коричневой подкладкой, оба в светло-коричневых кожаных сапогах, почти достающих до края туники, а их головы повязаны белыми платками, напоминающими чалму.

Воины не столько разнообразны типами лиц (они в большинстве своем нейтральны), сколько одеждой. Их начальник одет в короткую тунику до колен, всю расшитую золотыми узорами; лишь ее розовый подол не имеет вышивки. Из-под него видны коричневые чулки, на ногах такие же сапоги, как у помощников палача, а на голове – черная шапка (или шлем). В правой руке он держит довольно длинный жезл с черной ручкой и золотыми узорчатыми концами, а в левой – большой (закрывающий его тело от носа до колен), овальный, выпуклый, золоченый щит. На правом боку, на широком золотом поясе у него висит кинжал с белой рукояткой в золоченых ножнах, а на левом – кривая сабля в темно-коричневых ножнах. Большинство его солдат в почти черных шлемах, но есть и шлемы с полусферическим верхом, а у некоторых головы закрыты кольчугами. В руках солдаты держат длинные пики с ромбовидными концами и развевающееся красное знамя с золотыми украшениями (будучи возведенным в рыцарское звание, художник, видимо, лучше, чем Дуччо и Джотто, знал вооружение своего времени, которое он, как и его предшественники, перенес в эпоху Христа).

Весьма выразителен также старый иудей, который выше всех и выделяется из толпы. Он, довольно полный, с высоким лбом, длинной седой бородой, добреньким лицом, одет в темно-голубую тунику и оранжевый плащ, а его голова повязана большим белым платком, концы которого обмотаны вокруг шеи. Этот образ, возможно, навеян произведениями Дуччо.

Иудей средних лет, с широким лицом, выразительными, черными глазами, черными короткими волосами и бородой, одетый в ярко-желтый плащ, также выделяется из толпы.

Иудейские женщины, многие из которых похожи на ведьм, а некоторые с фанатично-суровыми лицами, в разноцветных одеждах, с головами, покрытыми накидками и платками, выглядят пострашнее мужчин.

Двое маленьких детей находятся на переднем плане. Тот, что поменьше, мальчик, нарисован в очень неестественной позе (идет вперед, а смотрит назад на Иисуса). У него светлые курчавые волосы, испуганное лицо, он одет

в короткую, подпоясанную, желтую тунику, вышитую черными узорами по вороту и рукавам, и светло-красные сапожки. Та, что постарше, девочка, с еще более светлыми волосами, круглым, угрюмым лицом, одета в лиловое платье с красными рукавами, несколько раз перепоясанное желтым поясом, и красные сапожки. Не видно ничего общего с детьми в произведениях Мастера св. Франциска ([илл. 2.22](#)) и Джотто ([илл. 5.66 и 5.94](#)), ни в облике, ни в одежде.

Взаимодействие персонажей. На картине толпа выходит из узких ворот города, расположенных довольно высоко, спускается по чуть более широкому мостику в направлении левой стороны картины, а затем заворачивает на дорогу и идет по ней в направлении правой ее стороны. В результате возникает невообразимая толчея (что отличается от фрески Джотто на [илл. 5.85](#), где вся толпа степенно идет по ровной дороге в одном направлении), в которой и сторонники Иисуса, и злобные Его преследователи тесно прижаты друг к другу и каждый, вольно или невольно, теснит остальных. В толпе имеется несколько центров взаимодействия персонажей. Иисус изображен в центре картины идущим довольно быстрым шагом. Его наклон вперед почти незаметен по сравнению с наклоном Его фигуры на фреске Джотто. Однако и здесь не ощущается напряжения от тяжести креста (который, тем не менее, выглядит заметно более тяжелым, чем у Джотто). Поворот Его головы довольно неопределенен – то ли Он, как и у Джотто, смотрит на зрителя, то ли обращается к дочерям иерусалимским (которые довольно далеко у Него за спиной). Его взгляд скошен назад и чуть вверх. Вокруг Него суетится палач с двумя помощниками. Им кажется, что Он идет недостаточно быстро, и они стараются ускорить Его шаг: палач тащит Его за веревку, петля которой накинута Ему на шею, помощник справа от Него тащит Его вперед, схватив за тунику двумя руками, а помощник слева толкает Его в спину. Делают они это с нескрываемым удовольствием – чувствуется, что они любят свою работу. Симон Кириинеянин идет сразу за Иисусом. Мария Магдалина стоит в левой части картины, в центре толпы, подняв обе руки с растопыренными пальцами, наклонив голову несколько влево, закатив глаза и открыв рот. Ее горе передано слишком утрированно. Ей и всем толпящимся рядом крест мешает двигаться вперед, а она сама мешает идущим рядом с ней – одной из св. жен и женщине со злым лицом, и они отклонили головы в стороны, чтобы она не задела их лица своими локтями. Начальник отряда, стоя спиной к зрителю, заслонился щитом и замахнулся жезлом на находящуюся перед ним Деву Марию (этот момент у Симоне Мартини акцентирован ярче, чем у Джотто), которая почти на голову выше него. Она, не обращая на него никакого внимания, с беспомощным выражением лица в отчаянии подняла руку вверх, словно хочет его ударить. За Девой Марией едва виден из-за левого края картины апостол Иоанн, отмеченный нимбом, в синей тунике и красном плаще, обернутом вокруг туловища. Остальные толпящиеся персонажи выступают в роли свидетелей. За палачами находится отряд воинов; между ними затесался старый иудей. Сразу за крестом стоит Мария Магдалина, окруженная св. женами. За ними

на мостике толпятся жители Иерусалима, в том числе иудей средних лет, окруженный женщинами. А на переднем плане справа, рядом с палачом идет парочка детей (видимо их приучают с детства к таким развлечениям).

Город. Город и его ворота, конечно очень малы по сравнению с толпой, что еще больше усиливает впечатление крайней тесноты. Они нарисованы в духе архитектуры Дуччо: розовые стены, украшенные орнаментом, прямоугольные в поперечнике высокие башни с тупыми зубцами (такие встречались только у Джотто), спускающийся из ворот мостик с перилами. За стенами видны и строения внутри города – церковь с башенкой, завершающей крышу в виде усеченной многогранной пирамиды, высокие серые и красные дворцы и портики. Это одно из самых впечатляющих изображений средневекового города-крепости. Попытки передать глубину пространства через перспективу здесь несомненны. Небо заменено желтым фоном, что создает впечатление заката.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины подчеркнут контраст между многоцветьем пестрой толпы внизу и светлым, величественным городом вверху: громада города как будто выдавливает из себя толпу, которая тут же поворачивает вдоль его стены. В изображении жестокости художник, несомненно, является последователем Дуччо: усиливая элементы натуральности, он остается обличителем.

6.8. Истории о св. Мартине

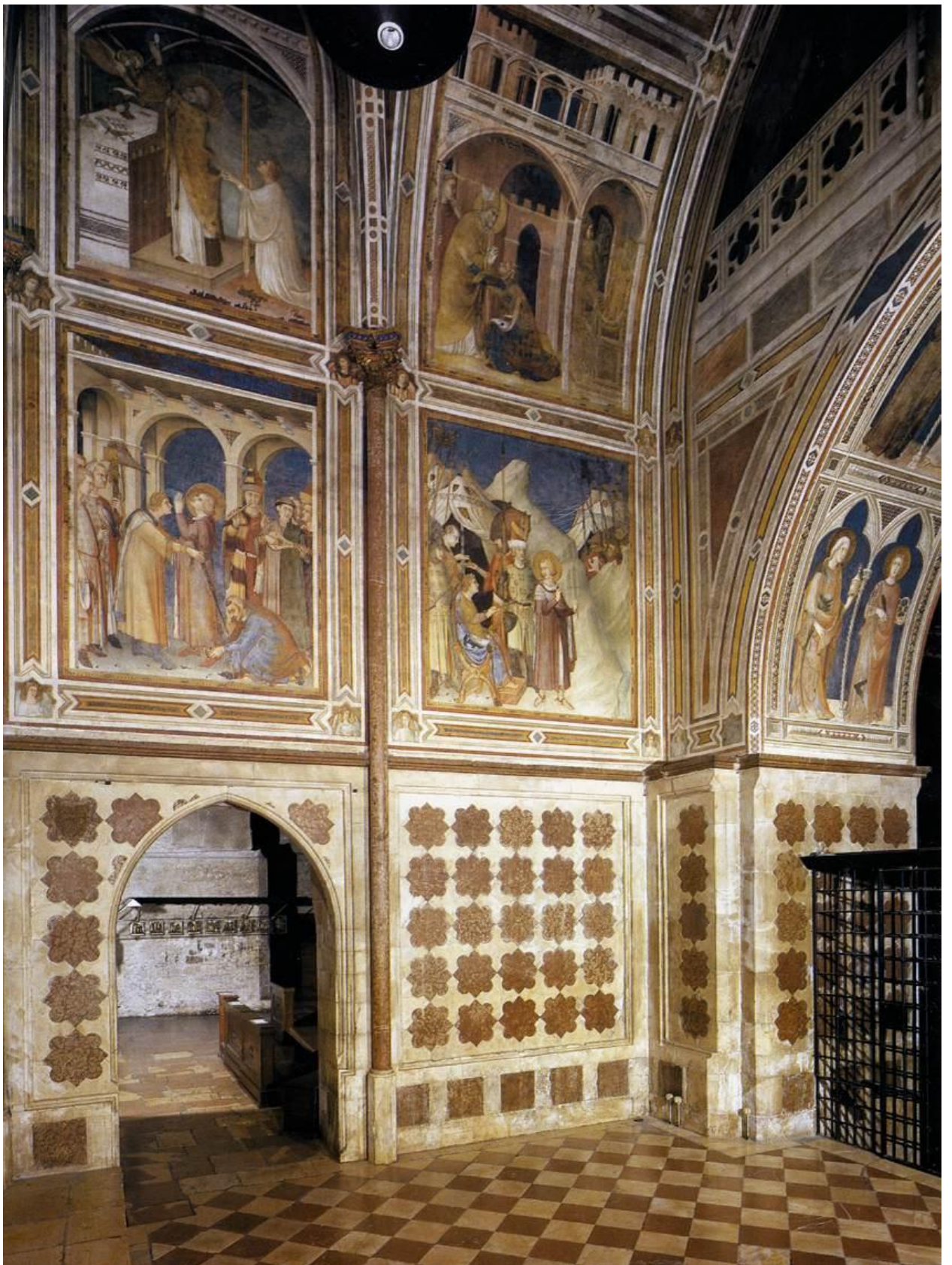
Цикл фресок с историями о св. Мартине исполнен в 1320 году и находится в капелле Сан-Мартино ([илл. 6.41](#)), в Нижней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 5.27](#)). Мартин Турский (ок. 315 – 397), христианский святой, родился в Паннонии (в настоящее время Венгрия); стал епископом Тура около 370 года. Он был проповедником, основателем первых монастырей во Франции и разрушителем языческих капищ. Его влияние испытала вся Западная Европа, и много церквей было посвящено ему во Франции и Англии. Его день празднуется 11 ноября. Повествовательные циклы историй о нем особенно часто создавались во французских соборах XIII-XIV веков [19].

6.8.1. «Посвящение св. Мартина в рыцари»

Фреска «Посвящение св. Мартина в рыцари» ([илл. 6.42](#)) имеет размеры 265 × 200 см [19].

Литературная программа. Св. Мартин получил это звание от императора Констанция, сына Константина Великого [19]. На фреске Мартин благодарит Бога, император вручает ему меч, адъютант прилаживает ему шпоры, два других держат атрибуты его нового звания, музыканты играют на музыкальных инструментах, а хористы поют молитву.

Действующие лица. Мартин, молодой, высокий (выше императора) и худой, с нежным (почти детским) безбородым лицом, голубоглазый, со



Илл. 6.41. Капелла св. Мартина в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 6.42. Симоне Мартини. Посвящение св. Мартина в рыцари.

светлыми завитыми волосами, окруженными темно-золотым нимбом с орнаментом, лбом с залысинами, одет в коричневый кафтан с широкими, короткими рукавами (из-под которых видны такого же цвета узкие длинные рукава) и капюшоном (под кафтаном видно белое длинное нижнее одеяние), а также в более темные, чем кафтан, сапоги с золотыми шпорами. На голове у него лежит диадема - нитка голубых драгоценных камней, а на левом боку на перевязи через плечо висит длинный прямой меч с большой рукоятью в черных ножнах с золотыми украшениями.

Император, средних лет, довольно сутулый, с женоподобным безбородым лицом, голубыми глазами, рыжими, вьющимися волосами, толстой шеей, одет в золотую тунуку с короткими, широкими рукавами, обшлага которых украшены черной лентой с золотыми письменами, (как и у Мартина из-под широких рукавов виднеются более длинные узкие рукава, украшенные также, как и широкие рукава тунуки), в темно серые сапоги (без шпор), поверх тунуки на нем надет закинутый за плечи, короткий, черный плащ с белой атласной подкладкой. Его голова украшена лавровым венком почти такого же цвета, как и волосы. Правой рукой он держится за рукоять меча Мартина.

Три адъютанта, молодые и безбородые, совершенно непохожи друг на друга. Тот, что прилаживает Мартину шпоры, с тонким лицом, раскосыми черными глазами, длинным носом, коричневыми завитыми волосами, одет в синий кафтан того же фасона, как и у Мартина, и белый платок, повязанный на голове (из-под которого видны волосы). Высокий адъютант, самый старший из троих, с близко посаженными маленькими глазами, высоким лбом с залысинами, одет в клетчатую (зеленую с коричневым) подпоясанную тонкой веревкой тунуку и коричневый плащ, на голове у него, как и у первого адъютанта, повязан белый платок, из-под которого видны светло-коричневые волосы, а его черные сапоги имеют острые носки. Он держит вооружение Мартина – темный арбалет с узким луком и длинным широким ложе (рукоятью), на который сверху повешен металлический, чуть более светлый шлем с решетчатыми прорезями для глаз, сильно выступающим вперед и расширяющимся книзу забралом, а также длинной веревкой, приделанной к шлему за оба конца, чтобы вешать его. Третий адъютант, самый молодой и красивый, с вьющимися светлыми волосами, одет так же, как и предыдущий. На голове у него такая же, как и у Мартина, диадема, а на ногах – коричневые в черную сеточку сапоги с острыми носками. На его согнутой в локте левой руке, одетой в белую перчатку, сидит очень реалистично нарисованный сокол, довольно крупный, с зеленовато-синими длинными крыльями, коротким хвостом и светлой в коричневую крапинку грудью. На голове у сокола надета темно коричневая кожаная шапочка, закрывающая ему глаза, к обеим ногам привязана тонкая белая веревка, смотанные в кольцо, концы которой адъютант держит в той же руке. В опущенной же правой руке он держит коричневый с белой подкладкой мешок, из которого он вынул сокола.

Безбородые лица двух музыкантов, средних лет и довольно худых, похожи друг на друга. По ним сразу понятно, что это люди низкого звания. Тот, что ближе к зрителю, ниже ростом (но выше Мартина), с завитыми коричневыми волосами, одет в длинный из плотной материи балахон с высоким стоячим воротником, причем левая часть балахона серо-зеленая, а правая серая в клеточку (рукава балахона имеют тот же фасон, что и у других персонажей). На голове у него серый в клеточку колпак с небольшими полями (у полей черный низ), высокий верх которого свисает набок на левую сторону. Под колпаком повязан белый платок. Музыкант играет на небольшой лютне со светло-желтой верхней декой (с различными украшениями) и коротким коричневым грифом (руки играющего музыканта нарисованы довольно реалистично). Тот музыкант, который расположен чуть дальше от зрителя, на пол головы выше предыдущего, с прямыми, висящими коричневыми волосами, не достающими до шеи. Он одет в тунику из тонкой материи. Рукава туники чрезмерно широки, хотя их фасон тот же, что и у других персонажей. Туника так же, как и балахон предыдущего музыканта, разделена на две половины – левую коричневую и правую желтую с широкими черными горизонтальными полосами и другими узорами. Туника подпоясана белым кожаным ремнем средней ширины, черная пряжка и дырочки на котором нарисованы очень тщательно. С левой стороны с ремня свисает плетеное светло-серое украшение, заканчивающееся длинной кистью, с правой – коричневая продольная флейта. На голове у него надет колпак с закругленным верхом такой же расцветки, как и туника, и с загнутыми вверх короткими серо-зелеными полями. Музыкант одновременно играет на двух длинных желтых деревянных продольных флейтах, разведя их концы в разные стороны (его руки также нарисованы довольно реалистично).

У трех хористов видны лишь их головы. Они также молоды, все безбородые, у одного рыжие усы и непокрытая голова, у другого на голове белый платок, а у третьего – высокий коричневый колпак с желтыми, загнутыми вверх короткими полями.

Взаимодействие персонажей. Главными героями фрески являются Мартин и император. Остальные персонажи могут быть разделены на несколько групп, каждая из которых, принимает участие в общей церемонии в качестве свидетелей, занимаясь своим делом. В центре фрески в профиль стоит Мартин и, подняв вверх лицо, склонив голову чуть влево и сложив руки перед собой, возносит хвалу Богу. Перед ним стоит император, наклонившись несколько вперед, вытянув вперед шею и пристально глядя на Мартина. Он только что надел на Мартина перевязь с мечом и крайне удивлен тем, что Мартин благодарит за это Бога, а не его. Стоящий на одном колене позади Мартина и ближе него к зрителю адъютант, наклонившись вперед, застегивает ремешок шпоры на левой ноге Мартина и целиком поглощен этим занятием. Видно, что он спешит. Стоящие позади императора два других адъютанта (за ними едва виднеется еще один) с интересом наблюдают за происходящим и ждут своей очереди вступить в церемонию. Позади Мартина, за адъютантом, надевающим шпоры, стоят музыканты,

играющие на инструментах, а за ними слева тесной группой – хористы, поющие религиозные песнопения, подняв глаза к небу. Здесь мы впервые встречаемся с изображением исполнения музыки в живописи (если не считать солдата, трубящего в рог, у Джотто на [илл. 5.79](#)).

Интерьер. Фоном этой сцены служит интерьер, в котором (как у Дуччо и Джотто) отсутствует передняя стена, из-за чего видна не только внутренняя сторона здания, но и часть его внешней стороны. Интерьер состоит из белых мраморных колонн, квадратных в сечении, поддерживающих арки из такого же мрамора. На эти арки опирается темно-зеленый потолок, украшенный рельефом из ромбов с большой диагональю. Потолок поддерживают фигурные кронштейны из светло-зеленого мрамора, отходящие от арок. Соединение арок украшено геометрическим орнаментом из красных, синих и белых плиток. Над крышей здания (снаружи) видны светлые мраморные перила с прямоугольными зубцами. Синий фон вместо неба создает ощущение ночи и того, что за арками находится выход из здания (правда за арками фон светлее, чем над крышей).

Цветовая гамма и композиция. Композиция фрески асимметрична – справа от Мартина находится больше участников и они расположены более тесной группой; это впечатление усиливается и цветовой асимметрией – более многочисленная группа, включая Мартина, одета в темные одежды, которые противопоставлены светлым одеждам малочисленной и редкой группы слева. Над всем доминируют светлые арки интерьера. Этой фреской художник поставил риторический вопрос: от кого исходят блага в этой жизни – от власть имущих, или от Бога?

6.8.2. «Отречение св. Мартина от оружия»

Фреска «Отречение св. Мартина от оружия» ([илл. 6.43](#)) имеет размеры 265×230 см [19].

Литературная программа. На фреске изображена история, в которой Мартин, попросивший о своем увольнении из армии, как это принято среди многих христианских пацифистов, был обвинен в трусости, поскольку битва была неизбежна. Но в начавшемся бою он смело выступил вперед, неся один лишь крест, и пораженные враги взмолились тогда о мире [19]. На фреске изображены два военных лагеря – императора и его врагов. Их разделяют высокие скалы, между которыми идет узкая тропинка. Мартин с крестом собирается идти по ней на врагов и обращается к сидящему в кресле императору. Вокруг стоят воины и священник.

Действующие лица. Мартин, более красивый и темноволосый, чем на предыдущей фреске, с непокрытой головой с нимбом, еще одет в военное одеяние – поверх коричневой туники длиной выше щиколоток у него на плечах стальные латы и темный плащ, перевязь для меча (но самого меча нет), на сапогах шпоры. Он держит в левой руке среднего размера тонкий золотой крест.



Илл. 6.43. Симоне Мартини. Отречение св. Мартина от оружия.

Император, как и на предыдущей фреске в желтой тунике и лавровом венке, но в синем плаще, держит в правой руке небольшой золотой жезл, в левой – круглую золотую державу. Сходство его с изображением на предыдущей фреске весьма значительное.

Воины, среди которых хорошо видны три, весьма разнообразны. Тот, что стоит сразу за Мартином, средних лет, с вытянутым безбородым лицом, довольно высокий, одет в доспехи. На голове у него надета высокая желтая шапка, украшенная идущими по спирали широкими красными полосами, с загнутыми вверх белыми полями (по форме такая же, как и у музыканта на предыдущей фреске, играющего на флейтах). На талии поверх кирасы затянут темно-коричневый кожаный ремень со светлой металлической пряжкой, на котором висит меч с большой светлой крестообразной рукоятью. В правой руке он держит поднятое острием вверх длинное копьё. Стоящий за ним воин (видимо начальник), красивый, с недлинной темной бородой, одет в темно-красный плащ, края которого украшены золотой лентой, и высокий золоченый шлем с поднятым забралом. Наконец, стоящий за императором воин, с напряженным безбородым лицом, в доспехах и высоком шлеме, держит в руках меч Мартина.

Более высокий, чем этот воин, священник, с полным безбородым лицом, короткими, коричневыми волосами, большими залысинами у лба, одет в красное облачение. Его голова непокрыта, а в руках он держит светлые четки.

Враги видны издали и нарисованы довольно обобщенно. У них грубые, заросшие густыми бородами лица, шлемы с плюмажами, круглые темно-красные щиты с изображением стоящего геральдического льва; над ними возвышается лес темных длинных пик.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие Мартина и императора происходит в присутствии двух групп свидетелей – людей императора и врагов. Мартин стоит чуть правее центра фрески. Его ноги расположены так, как если бы он стоял лицом к зрителю, поднятые руки (правая, как для благословения) и плечи обращены право, а лицо – влево. Столь динамичная поза создает полное впечатление, что он немедленно пойдет навстречу врагам. Император сидит в левой части фрески и пристально (как и на предыдущей фреске) смотрит на Мартина. Именно к императору и обращается Мартин. В свою очередь, и император обращается к Мартину, сделав жест в его сторону правой рукой с жезлом. Стоящий за Мартином воин, видимо, играет роль охранника, а тот, что прямо за ним, передал меч святого солдату, находящемуся за императором. Стоящий за ним священник перебирает четки. Враги, расположенные за скалами вдалеке, готовы вступить в бой.

Военные лагеря. На этой фреске мы впервые встречаемся с изображением военных лагерей. Два лагеря практически ничем не отличаются друг от друга – оба они состоят из матерчатых белых палаток. Сразу за группой императора расположена его палатка, у которой откинута в стороны обе половины входного полога и виден темный проем между ними.

Внутри, посреди палатки стоит круглый синий столб. Он выходит наружу вверху и заканчивается круглым шишаком. Ниже этого шишака расположен круглый обод, украшенный красными бусинами. Материя палатки идет от шишака конусом к этому ободу и, далее, более отвесно спускается к земле. Ткань палатки украшена геральдическими гербами. Так же устроены и другие палатки в обоих лагерях. Из предметов быта обращает на себя внимание коричневое походное складное кресло с высокой подставкой для ног и без спинки, на котором сидит император.

Пейзаж. Пейзаж, на фоне которого разворачивается действие, не менее уныл, чем на картинах Дуччо. Это две голые светло коричневые скалы (та, которая за палаткой императора, выше, а ее вершина загнута вправо), между которыми в расщелине поднимается узкая голубая тропинка, по которой Мартин и собирает отправиться к врагам. Враги, хотя и готовы вступить в бой, но непонятно, как они смогут это сделать: для этого им надо подняться в расщелину с обратной стороны и пройти по этой узкой тропинке. Небо заменяет синий фон. За палаткой императора видны головы двух коричневых лошадей, но они слишком загорожены высокой шапкой солдата, чтобы судить о мастерстве их изображения.

Цветовая гамма и композиция. Красочная группа на переднем плане вокруг Мартина и императора противопоставлена не менее красочной, но еле видной из-за скал, группе врагов на заднем плане. Тема, которую художник затронул в этой фреске, актуальна до сих пор - решение конфликтов мирным путем иногда более эффективно, чем военные столкновения.

6.8.3. «Милосердие св. Мартина»

Фреска «Милосердие св. Мартина» ([илл. 6.44](#)) имеет размеры 265×230 см [19].

Литературная программа. Фреска иллюстрирует историю о том, как после вступления в римскую армию Мартин нес свою службу в Галлии. Однажды он повстречал нищего, дрожавшего от зимней стужи. Мартин отрезал половину своего военного плаща и отдал ее бедняку [19]. На фреске Мартин, сидящий на коне, отрезает мечом половину своего плаща и отдает ее нищему, стоящему у ворот города.

Действующие лица. Мартин, закованный в светлые доспехи, но без шлема, держит правой рукой конец плаща, а левой – обнаженный меч с большой, светлой, крестообразной рукоятью. Вокруг его шеи обернут светлый шарф, короткий конец которого висит за спиной.

Нищий, очень худой и довольно высокий, с маленьким лицом, стриженными коричневыми волосами и бородой, одет в короткое до колен светлое рубище, свисающее с его плеч, из-под которого видны его голые худые без мускулатуры руки и босые ноги. Правой рукой он держит другой конец плаща Мартина.

Взаимодействие персонажей. Как и в аналогичной сцене у Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)), взаимодействие этих героев происходит без



Илл. 6.44. Симоне Мартини. Милосердие св. Мартина.

свидетелей. Мартин, сидя на коне, повернулся к нищему, который находится сзади него, и наклонил в его сторону туловище. Нищий стоит, несколько расставив ноги и положив свободную руку на противоположное плечо (так он греет себе шею). Они растянули светлый плащ Мартина, и святой режет его мечом.

Конь. У белого коня Мартина очень реалистично нарисованы копыта и задние ноги. На передних же ногах не видно суставов, причем выставленная вперед нога изогнута дугой (а не согнута в суставе). Чрезмерно длинной является задняя часть туловища, шея, наоборот, слишком коротка, а морда больше похожа на морду борзой собаки. Наконец развевающаяся грива имеет желтый цвет, а хвост – серый. На коне надета позолоченная сбруя. В общем можно сказать, что несмотря на удачу в некоторых деталях, изображение коня у Симоне Мартини уступает не только изображению лошади у Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)), но и лошадей у Джотто.

Город. Позади нищего расположены высокие ворота города. Он, видимо, просил здесь милостыню – он стоит не в воротах, а несколько сбоку. Темно-розовые стены с кубическими зубцами непропорционально малы по сравнению с фигурой Мартина, сидящего на коне. Над воротами и на углах стен возвышаются узкие башни. За стенами также видны узкие башни и шпили внутренних строений. Архитектурный стиль во многом схож с изображенным на картине «Несение креста» ([илл. 6.40](#)). Город и место действия расположены на ровной каменной площадке, края которой на заднем плане круто обрываются вниз, из-за чего создается впечатление, что город расположен на вершине высокой горы. Небо заменено темно-синим фоном, создающим впечатление ночи.

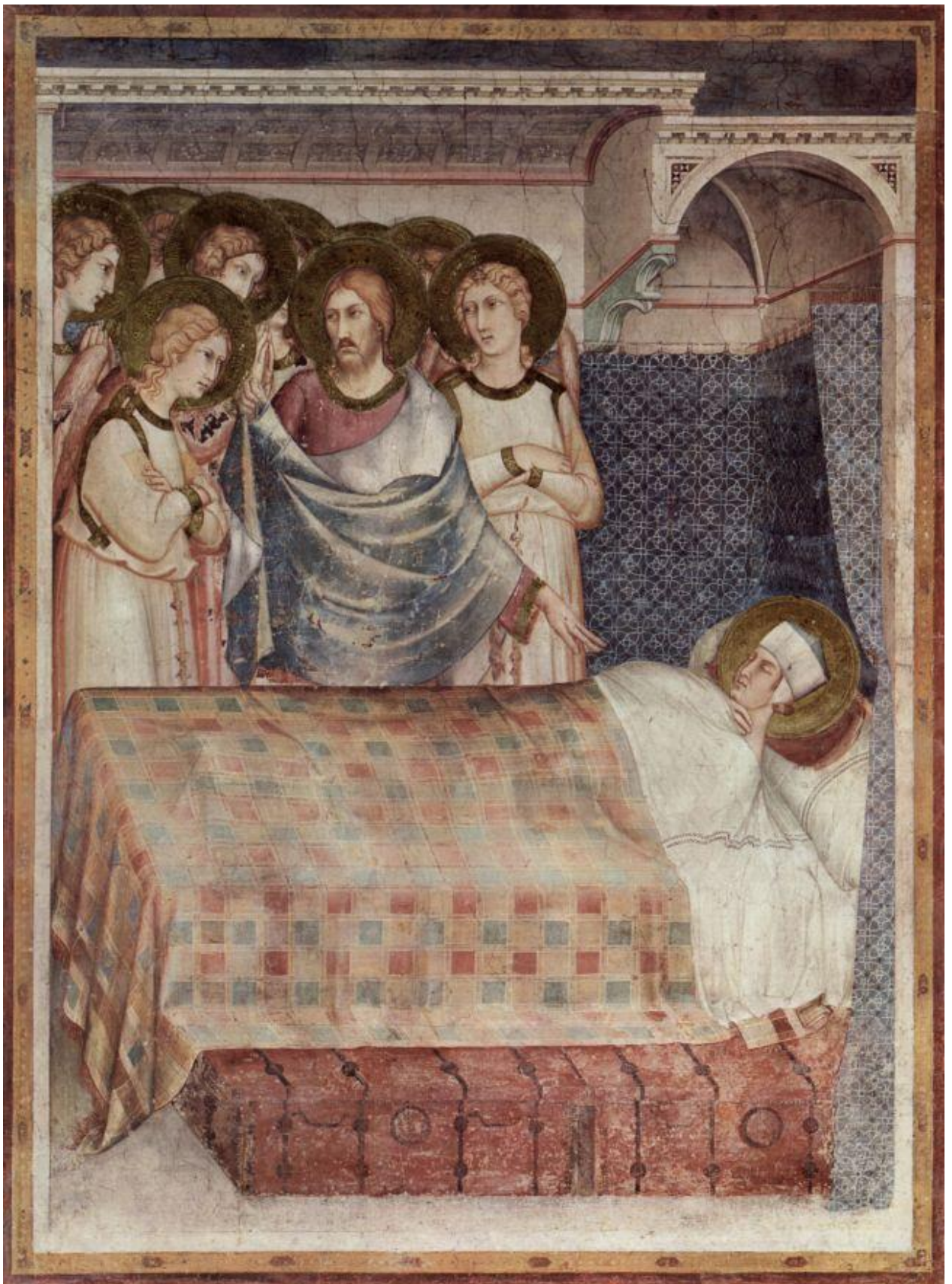
Цветовая гамма и композиция. Темный фон выделяет светлую фигуру святого, но более темная масса города, на фоне которого находится мало заметный нищий, подавляет ее. При сравнении этой фрески с аналогичной фреской Мастера св. Франциска ([илл. 2.20](#)) видно, что тема благотворительности, сострадания и бескорыстия здесь значительно снижена: Мартин сидит на коне перед нищим (а Франциск сошел с лошади) и отдает ему лишь половину плаща (а Франциск отдал весь).

6.8.4. «Сон св. Мартина»

Фреска «Сон св. Мартина» ([илл. 6.45](#)) имеет размеры 265×200 см [19].

Литературная программа. Фреска иллюстрирует историю о том, как в ту же ночь, когда Мартин отдал нищему половину своего плаща, ему приснилось, что Христос пришел к нему обернувшимся в тот кусок, который Мартин отдал [19]. На фреске Мартин спит на кровати. Рядом с ней стоит в окружении ангелов Иисус, обернув вокруг тела кусок материи.

Действующие лица. Иисус, худой, с узким строгим лицом, длинным носом, низким лбом, довольно большими глазами, длинными коричневыми волосами и короткой бородой, одет в красную тунику и белый плащ, поверх которого обернут в большой темно-синий (а не светлый, как на предыдущей



Илл. 6.45. Симоне Мартини. Сон св. Мартина.

фреске) кусок материи. Он не похож ни на один из образов Иисуса, рассмотренных ранее.

Ангелы, высокие, с женскими, большей частью не слишком красивыми, но приветливыми лицами, одеты в белые подпоясанные туники, украшенные золотом. Их одежда и прически восходят к образцам Пьетро Каваллини.

Мартин укрыт одеялом, а на голове у него белая шапочка. Лица Мартина на всех фресках очень похожи.

Взаимодействие персонажей. Схема взаимодействия Иисуса и Мартина в присутствии группы ангелов та же, что и во всех уже встречавшихся снах. В реальном мире Мартин со спокойным лицом, лежа на спине и высвободив кисть левой руки из-под одеяла, спит на кровати. В мире сна Иисус стоит за его кроватью и, повернувшись к ангелу справа, с грустным выражением лица (которое усиливается опущенными уголками рта) показывает ему левой рукой на Мартина. Все ангелы, стоящие вокруг Него тесной группой, почтительно склонили к Нему головы.

Интерьер. Действие происходит в тесном и низком интерьере. Над Иисусом и ангелами расположен далеко выступающий из желтой мраморной задней стены карниз, не достигающий до правой стены. Чуть ниже и правее этого карниза расположен небольшой навес над изголовьем кровати из того же материала, имеющий форму арки. Под ним на прищепках висит темно зеленая клетчатая занавеска длиной до пола, достигающая сзади до уровня ближайшего ангела, а спереди отдернутая до уровня головы Мартина. Широкая и высокая кровать (больше похожая на тахту) имеет спереди высокий коричневый плюшевый валик для ног длиной во всю кровать. Мартин укрыт клетчатым одеялом, низ которого спускается до пола, а верх закрыт выступающей из-под него спереди белой простыней (во всю ширину одеяла). Боковой край одеяла лежит на валике для ног. Голова Мартина покоится на коричневой подушке, которая, в свою очередь, положена на белый валик.

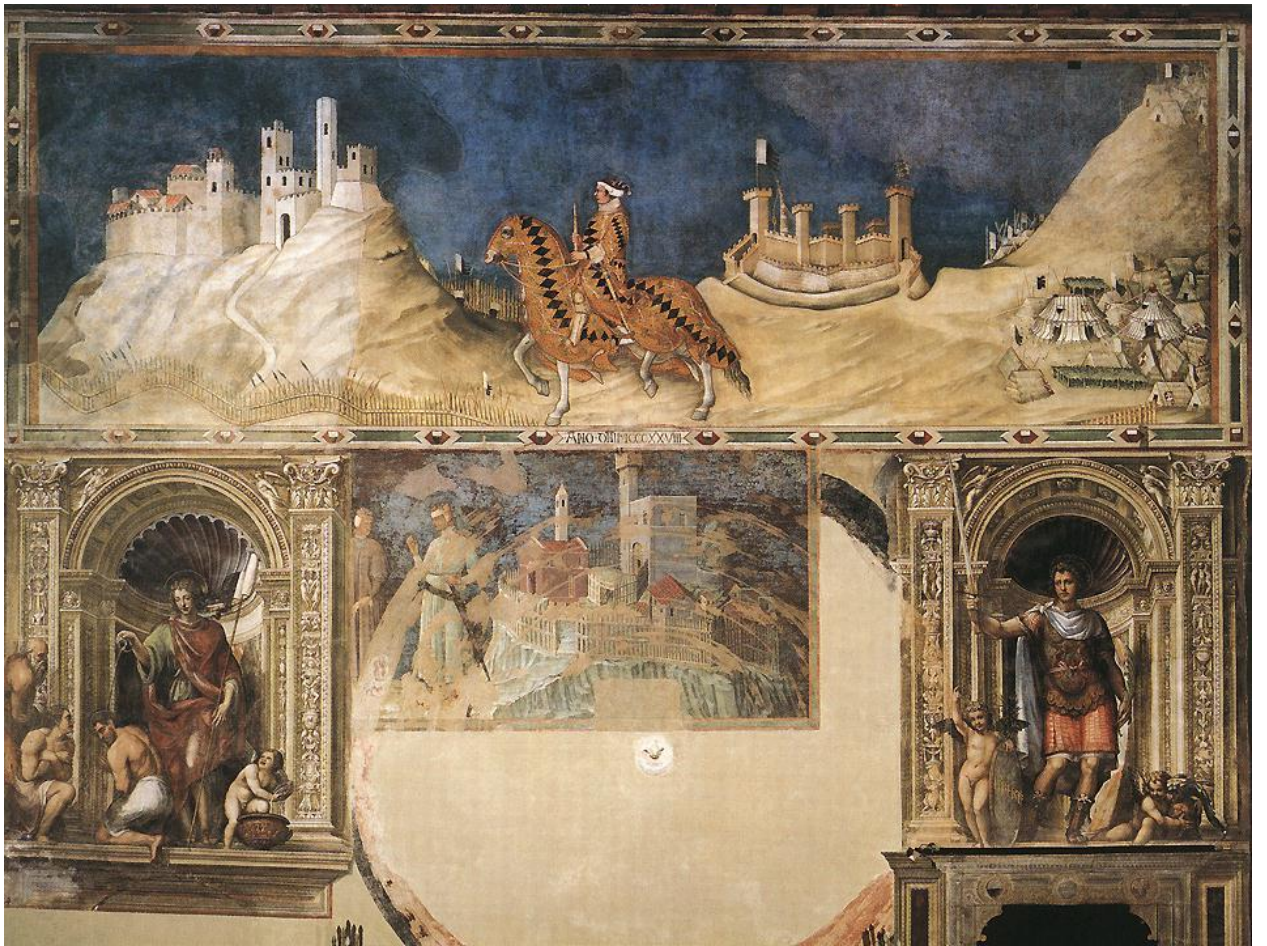
Цветовая гамма и композиция. Фреска разделена на четыре разноцветные части, образующие ее диагонали. В левом верхнем углу расположена светлая многочисленная группа ангелов, на фоне которой выделяется более темная фигура Иисуса. Правее и ниже этой группы расположена одинокая белая голова Мартина на фоне белых простыней. Правее группы ангелов и над головой Мартина находится темная занавеска. Ниже группы ангелов и левее головы Мартина находится клетчатое одеяло. Внизу черту подводит коричневый валик для ног. Тема фрески – увидеть Иисуса во сне уже есть награда, которая даруется не всяким.

6.9. «Гвидориччо да Фольяно»

Фреска «Гвидориччо да Фольяно» ([илл. 6.46](#)) размером 340×968 см исполнена в 1328-1330 годах в Палаццо Публико ([илл. 6.47](#)) в Сиене напротив фрески «Маэста» ([илл. 6.11](#)) [16].



Илл. 6.46. Симоне Мартини. Гвидориччо да Фольяно.



Илл. 6.47. Стена зала Мапмамондо в Палаццо Пубблико в Сиене.

Историческая основа. Фреска является конным портретом сиенского кондотьера (предводителя наемного военного отряда, находившегося на службе у государя), известного завоеванием крепостей Сассофорте и Монтемасси в 1328 году. Она является первым произведением светской авторской живописи и начинает жанр конного портрета. На фреске кондотьер едет на коне (видимо, идея того, что должно быть нарисовано на первом в истории европейской авторской живописи портрете, пришла из монументальной скульптуры - конных статуй полководцев) на фоне крепостей и военных лагерей.

Кондотьер. Гвидориччо, невысокий и довольно плотный, с полным лицом, длинным носом, недовольным выражением лица, черноволосый и черноглазый, одет в латы, поверх которых на нем желтый кафтан, украшенный черными ромбами, идущими линиями, и орнаментом из веток с голубыми звездчатыми цветами. У кафтана широкие серые обшлага и такая же подкладка. На голове у кондотьера черная шапочка с завернутой вверх белой подкладкой и собранным в складки украшением из той же материи. Широкий стоячий белый воротник, опирающийся на кирасу, доходит до подбородка и щек. В руках (без перчаток) он держит белый жезл с золотым наконечником (в правой) и поводья коня (в левой). Ноги закованы в поножи из светлой стали с золотыми шпорами. На левом боку висит недлинный тонкий меч в золотых ножнах. Кондотьер прямо сидит на коне, чуть отклонившись назад.

Конь. Великолепен белый конь, правда, слишком крупный для такого всадника. Художник надел на коня рыцарскую попону из того же материала, что и кафтан кондотьера. Благодаря этому, многие трудные для изображения детали коня оказались скрыты под этой попоной. Видны лишь ноги (мы уже видели, что художник умел их рисовать), причем здесь и с суставами передних ног все в порядке. Кроме того, виден глаз в прорези попоны, конец морды, с реалистичными ноздрями и великолепными круглыми удилами, а также длинный волнистый серый хвост. Попона завязана на шее спереди красными тесемочками, а ее края вокруг ног, брюха и хвоста развеваются на ветру. Двойные поводья из толстой, витой белой веревки ослаблены всадником.

Пейзаж. На этой фреске художник нарисовал самый грандиозный из своих немногочисленных пейзажей. Это совершенно голая, серая скалистая местность, по краям которой находятся две горы. На горе в левой части расположена белая крепость с зубчатыми стенами и высокими башнями (куда более реалистичная, чем в сцене искушения Христа у Дуччо на [илл. 4.20](#)), а также двускатными крышами домов, возвышающихся над стенами. Позади кондотьера, в расщелине между гор расположена другая крепость, окруженная двойным рвом, внутренний край которого укреплен частоколом. Архитектурный стиль второй крепости несколько отличается от первой: это скорее военный замок, в то время как первая – укрепленный город. На крайних башнях второй крепости, на высоких флагштоках развеваются флаги с раздвоенными концами, а из-за ее стен виднеется метательное орудие.

Особым образом укреплен подвесной мост для въезда в крепость в духе фортификации того времени. Два военных лагеря расположены у подножия горы в правой части фрески, а третий – на ее вершине. Здесь и палатки, и метательные орудия, и флаги. Все это белого или серого цвета, лишь у флагов развеваются черные концы, да фон темно-синего цвета заменяет небо и создает ощущение ночи и лунного пейзажа. Наконец, все место действия, включая кондотьера, обе крепости и три лагеря окружены частоколом с заостренными концами, к которому прислонены щиты, пики и флаги. Высота это частокола чуть больше копыта коня кондотьера, причем это копыто находится в непосредственной близости от частокола. Наиболее впечатляющим во всем этом является безлюдность этой сцены (на ней нет никого, кроме кондотьера).

На длинной фреске изображено, как мимо освещенных холодным светом безлюдных крепостей, военных лагерей и частоколов на огромном белом коне, покрытом попоной, медленным шагом едет самодовольный всадник. Он воспринимается как аллегория войны, а пейзаж – как аллегория производимых ей опустошений.

Симоне Мартини работал в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и историй о католических святых. Он также является родоначальником светской авторской живописи, а именно жанра конного портрета. В жанре религиозного портрета им созданы торжественная «Маэста», тонкий портрет св. Маргариты и роскошный, с глубоким подтекстом портрет св. Людовика Тулузского. В жанре евангельских историй для его живописи характерны поэтичность, психологизм и драматизм. Огромный шаг сделан в трактовке сюжетов «Благовещение» (по сравнению с Дуччо и Джотто) и «Несение креста» (по сравнению с ними же). Художник является также основоположником субъективного направления в живописи. В жанре историй о католических святых он ввел в оборот живописи истории о св. Мартине. Наконец, первый конный портрет кондотьера написан им как аллегория войны. Достижением художника является более реалистичное, чем у предшественников, изображение средневековых городов, крепостей и военных лагерей. Как анималист он впервые и очень удачно нарисовал охотничьего сокола. Его произведения характеризует значительное число тщательно нарисованных новых бытовых деталей и предметов, особенно связанных с рыцарской жизнью. Впервые художник изобразил исполнение музыки.

В заключение приведем высказывания некоторых историков живописи о творчестве Симоне Мартини.

Джорджо Вазари писал о нем: «Итак, Симоне был превосходным сиенским живописцем, единственным для своих времен и весьма ценным при папском дворе» [16].

А.Н. Бенуа писал о творчестве Симоне Мартини: «Отдавая должное той смелости, с которой Мартини ставит себе совершенно новые для времени

задачи, и той относительной удаче, с которой он их решает, можно пройти молчанием неизбежные недочеты» [32].

Комментарии

- (1) Напомним, что в 1307 по приказу короля Франции Филиппа IV Красивого был разгромлен орден тамплиеров. А в 1309 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. В 1332 после смерти короля Кристофера II в Дании начался период междуцарствия [4].
- (4) Напомним, что в 1309 французский король Филипп IV Красивый обратился к папе Клименту V с просьбой перенести свою резиденцию в Авиньон (Южная Франция); началось Авиньонское пленение пап [4].
- (5) Напомним, что в 1315 в битве при Моргартене три «лесных кантона» победили австрийскую армию. А в 1332 к Швейцарской конфедерации присоединился Люцерн [4].
- (6) Напомним, что в 1305 англичане казнили шотландского повстанца Уильяма Уоллеса. Но в 1314 в битве у мыса Баннокберн шотландцы под предводительством Роберта Брюса победили англичан, которыми командовал Эдуард II; Шотландия стала независимым государством. В 1328 после смерти французского короля Карла IV завершилась династия Капетингов; началось правление династии Валуа при Филиппе VI. В 1337 король Англии Эдуард III выдвинул претензии на французский трон; началась Столетняя война [4].
- (7) Напомним, что в 1309 в Брюгге (современная Бельгия) была основана биржа. В 1310 город-государство Венеция учредила у себя чрезвычайный судебный орган – Совет десяти. В 1314 первые корабли венецианских купцов посетили Северную Европу [4].
- (8) Напомним, что в 1324 итальянский политический мыслитель Марсилий Падуанский написал трактат «Защитник мира», в котором одним из первых в Средние века выдвинул идею возникновения государства в результате общественного договора [4].
- (9) Член францисканского ордена, Уильям Оккам родился около 1285, вероятно в деревеньке Оккам в графстве Суррей, близ Лондона. Учился и преподавал в Оксфорде с 1309 по 1323. В теологии остался «начинающим». Вероятно, занять официальную кафедру теологии ему помешал ректор университета, усмотревший в философии Оккама опасные тенденции. Ректор ходатайствовал перед папой Иоанном XXII о проверке сочинений оксфордского профессора, и Оккам был вызван в Авиньон. Дожидаясь в течение трех лет назначения богословской комиссии для рассмотрения «Комментария к Сентенциям», Оккам

ввязался в спор с папой, повлиявший на всю его оставшуюся жизнь. Он доказывал, что Иисус и св. Франциск Ассизский своей жизнью учили, что духовное совершенство может быть достигнуто только в результате полного отречения от земных благ. Этот взгляд был осужден Иоанном XXII. Оккам был убежден, что, вынеся этот приговор, папа выказал себя еретиком. Спасаясь от неминуемого ареста и возможной казни, Оккам искал защиты у германского императора Людвига Баварского. Отлученный от церкви, Оккам навсегда поселился в Мюнхене, где провел последние девятнадцать лет своей жизни. Он умер около 1347 в Мюнхене, вероятно, от «черной смерти», или чумы. Его главные труды по логике, физике и теологии, написанные до 1324 – «Сумма всей логики», «Толкование на Введение Порфирия в Категории Аристотеля», «Толкование на Книгу Предикатов», «Компендий логики», «Толкование на Восемь книг Физики Аристотеля», «Комментарий к Сентенциям Петра Ломбардского», «Семь бесед обо всем», «О таинстве алтаря», «О предопределении», «О предвидении Божиим» и «О возможных будущих событиях». После 1324 им были написаны труды – «Девяностоднев», «Свод прегрешений папы Иоанна XXII», «Восемь вопросов о власти и достоинстве папы» и «Диалоги между наставником и учениками об императорской и папской власти» [12].

- (10) Уильям Оккам утверждал, что универсалии – всего лишь знаки, или имена, используемые умом для упорядочения и представления нескольких объектов. Отсюда – название «номинализм» от латинского *nomen* со значением «имя» [12].
- (11) Напомним, что в 1309 французский хронист Жан Жуанвиль написал «Историю Людовика Святого» (французского короля Людовика IX). В 1311 Пьетро Весакопте составил самую первую из известных нам мореходных карт Средиземного моря [4].
- (12) Напомним, что около 1305 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].
- (13) Франческо Петрарка (1304-1374), итальянский поэт и гуманист. Родился в Ареццо в Тоскане, куда в связи с политическими преследованиями бежал из Флоренции его отец, нотариус по профессии, друг и единомышленник Данте. В 1311 семья переехала в Пизу, затем в Авиньон. Изучал право, принял духовный сан, но всю жизнь оставался светским аббатом, не исполнявшим обязанности священника. В 1327 в авиньонской церкви Петрарка встретил молодую женщину, которую в течение многих лет воспевал в стихах под именем Лауры. Лаура вдохновила его на создание беспрецедентной в истории мировой поэзии любовной лирики «Канцоньере». Петрарка обновил содержание поэзии,

привнес в нее новое гуманистическое мироощущение, понимание неотъемлемой ценности жизни человека, трактовку любви как реального земного чувства. Был одним из первых европейских гуманистов, идеализировавших античность. Ученый-гуманист и поэт, философ-моралист, дипломат и путешественник, он пользовался огромным авторитетом у современников, перед ним заискивали правители итальянских городов и княжеств. В 1339-1342 написал латинскую поэму «Африка». За эту поэму и свои латинские стихотворения в 1341 был увенчан лаврами в римском Капитолии. Его перу принадлежат пастушеские эклоги аллегорического содержания «Буколики» (1346-1357), автобиографическая проза «Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру» (1342-1343), «Письмо к потомкам» (1374). Оказал большое влияние на развитие европейской поэзии [4, 15, 39].