

### **Часть 3. Начало авторской живописи в Венеции, Болонье и Милане**

В первой половине XIV века Европа завершила почти все внешние войны. Лишь в Прибалтике продолжалось усмирение местного населения, да в Испании иногда возникали стычки с еще оставшимися здесь арабами. Национальным государям необходимо было консолидировать рыцарство для проведения своей военной политики. Однако рыцарство не хотело утрачивать свою вольность, добытую в крестовых походах, и стремилось вступать в рыцарские ордена, которые располагали огромными богатствами и представляли серьезную силу, угрожавшую власти монархов. Король Франции решил эту проблему одним ударом – обманом он разгромил Орден тамплиеров, уничтожил цвет европейского рыцарства, завладел его богатствами и преподал урок всем остальным. Желających продолжать борьбу за вольность рыцарства больше не нашлось. После этого в Европе начались межгосударственные войны, из которых главной была Столетняя война между Францией и Англией.

Развитие мореплавания привело к первым географическим открытиям и колониальным захватам. Частью европейских внутренних войн были войны за торговые интересы – против конкурентов, за новые рынки, морские пути и т.п.

Церковь была ввергнута в новый кризис – под давлением французских королей папа вынужден был перенести свою резиденцию в Авиньон. Началось Авиньонское пленение пап, причем папская власть вынуждена была поддерживать политику Франции, что лишь снижало ее авторитет.

Крупнейшим философом и логиком этого времени был Уильям Оккам, которому из-за преследований церкви также пришлось вступить в конфликт с папами и писать против них яростные памфлеты. Дальнейшее развитие получили история (в основном хроники) и картография, обслуживавшая мореплавание.

Данте создал бессмертную Божественную комедию, а Петрарка поэму Африка. В лирической поэзии доминировали эти же два поэта и их итальянские соратники, но поэзия трубадуров и миннезингеров не умерла еще окончательно.

Свой вклад в развитие архитектуры внесли живописец Джотто и скульптор Андреа Пизано. Последний отлил из бронзы южные двери Флорентийского баптистерия.

Однако взрыв, не меньший, чем в литературе, наблюдался в итальянской живописи. Воспитанные Чимабуэ, Дуччо и Джотто явились основоположниками авторской живописи в Сиене и Флоренции, соответственно. Уроки византийской живописи все более тускнели, а открытий на пути, указанному Чимабуэ, делалось все больше и больше. И Дуччо, и Джотто оказали на своих современников не меньшее влияние, чем на них самих оказал Чимабуэ. Оба воспитали целую плеяду оригинальных мастеров. В этом отношении особенно велика роль Дуччо – его учениками были Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти; последний передал эту

творческую искру своему брату Амброджо. Меньше с учениками повезло Джотто. Его главным последователем в этот период (но менее оригинальным, чем ученики Дуччо) был лишь Мазо ди Банко. Авторская живопись стала возникать и в провинциальных центрах (самый яркий пример – Пьетро да Римини). Трудом этих художников невероятное развитие получили жанры, возникшие в предшествующий период, – религиозный портрет, евангельские истории и истории о католических святых. Эти же мастера стали родоначальниками и новых жанров – светского портрета (Симоне Мартини) и светской философской живописи (Джотто и Амброджо Лоренцетти). Симоне Мартини обозначил и дальнейшее направление европейской живописи – поиски индивидуального стиля.

Столь блестящий период в истории живописи закончился внезапно. Дуччо и Джотто умерли до его окончания. Симоне Мартини уехал во Францию и умер там. Затем в Европе началась первая эпидемия чумы, которая унесла жизни братьев Лоренцетти. Возможно умерли и некоторые из еще не проявившихся гениев. После бурного взлета наступил упадок. Но семена, посеянные к этому времени, дали пусть не столь блестящие, но крепкие всходы. Традиции Джотто и его современников продолжали жить во Флоренции, прежде всего в работах последнего ученика Джотто Таддео Гадди, и оказывать влияние не только на итальянскую, но и на европейскую живопись. Во многих городах Италии возникли местные школы живописи. Началась авторская живопись за пределами Италии (в Испании), а также формирование нового живописного стиля в Чехии. Жизнь и живопись продолжались!

## Глава 9. Паоло Венециано (до 1300-1358/1362)

Итальянский художник Паоло Венециано, младший современник Пьетро Каваллини, Джотто, Симоне Мартини и братьев Лоренцетти, явился основоположником венецианской живописи. Он следовал урокам византийских мастеров, добавляя к ним некоторые идеи Джотто и собственные мистические откровения.

### 9.1. Политическая жизнь

При жизни Паоло Венециано Византия продолжала мелкие схватки со средиземноморскими государствами за свои торговые интересы<sup>(1)</sup>. В Испании после окончания Большой Реконкисты продолжилась Малая<sup>(2)</sup>. Укреплялась Швейцарская конфедерация<sup>(3)</sup>.

**События в Прибалтике.** Продолжалось завоевание Прибалтики тевтонскими рыцарями<sup>(4)</sup>. Стремясь к господству в западной части Балтийского моря, датский король Вальдемар IV Аттердаг<sup>(5)</sup> начал войну с Ганзейским союзом и в 1350 году возвратил Дании Ютландию, находившуюся до этого под немецким контролем [4, 7].

**Столетняя война.** Англия успешно для себя завершила первый этап Столетней войны с Францией<sup>(6)</sup>. В 1356 году англичане под предводительством принца Уэльского Эдуарда (Черного Принца) победили французов в битве при Пуатье и захватили в плен французского короля. Сразу после победы при Креси английский король Эдуард III направил свою армию к Кале – важнейшему порту на северном побережье Франции. Город был осажден с суши и моря, местность вокруг него была полностью опустошена. Одновременно английские войска продолжали военные действия в Аквитании и в Бретани. В середине 1347 года был захвачен и пленен Карл Блуасский, французский ставленник в Бретани. Жители Кале и его небольшой гарнизон оказывали англичанам героическое сопротивление в течение целого года. Английской армии пришлось зимовать в походных условиях, что вызвало болезни и смертность в ее рядах. В июле 1347 года король Франции Филипп VI прибыл в район Кале с большой армией. Однако он не решился вступить в бой с измученной английской армией, а предложил мирные переговоры, от которых Эдуард III отказался. Тогда французская армия на глазах у потрясенных жителей Кале развернулась и ушла. Англичане устремились вслед ее арьергарду и даже отбили французский обоз. Кале, оставшись без помощи, был вынужден сдаться. Английский король потребовал публичной казни шести самых уважаемых и знатных граждан и эти шесть человек добровольно согласились принять смерть ради спасения города (эта история представлена Огюстом Роденом в его знаменитой скульптуре «Граждане города Кале»). Жена Эдуарда III, королева Филиппа, на коленях вымолила для них пощаду. Всем жителям было приказано налегке покинуть город, который после этого был заселен

англичанами. Однако самой Англии с севера уже неоднократно угрожали шотландцы. Учитывая это, Эдуард III принял в 1347 году предложенное папой перемирие, которое длилось до 1355 года. В 1354 году английский король предложил продлить перемирие при условии передачи ему на условиях суверенитета французского юго-запада. В этом случае он отказывался от претензий на французский престол. Сменивший в 1350 году Филиппа VI на французском престоле Иоанн II Добрый не согласился с условиями англичан. У английского короля появился союзник при французском дворе, король Наварры Карл Злой, который грозил перейти на сторону англичан и нанести удар французам в спину. В 1355 году Эдуард III во главе двухтысячной армии высадился в Кале, его старший сын Эдуард по прозвищу Черный Принц возглавил войска в Аквитании, а Карл Злой начал готовить обстановку для высадки в Нормандии английских войск под руководством Джона Ланкастерского, брата Эдуарда. Обосновавшись в Бордо Черный Принц совершал военные набеги на Луару, сжигая города и крепости. Генеральные Штаты Франции выделили средства на подготовку армии, а французский король неожиданно приказал арестовать и заключить в тюрьму Карла Наваррского. В конце лета 1356 года большая французская армия во главе с королем двинулась из Парижа, форсировала Луару и настигла у Тура обремененное добычей войско Черного Принца. Численность французской армии была, по крайней мере, вдвое больше. Французы в районе Пуатье отсекли англичанам дорогу на юг. 19 сентября 1356 года произошла знаменитая битва при Пуатье. На поле боя пришло ополчение французских горожан, но Иоанн II приказал отослать его назад. Англичанам дали возможность укрепиться на возвышенности и выстроить частокол с единственным узким проходом. Французский король, подражая английскому, приказал своим рыцарям сражаться в пешем строю. Рыцари в тяжелых доспехах атаковали англичан, укрепившихся на возвышенности, с трудом передвигаясь по мокрой земле под градом стрел. Французские атаки захлебывались одна за другой. Тогда английское войско во главе с Черным Принцем перешло в контратаку. Ряды французской армии дрогнули, началось отступление и бегство. Отдельные отряды, в том числе и брата короля, герцога Орлеанского, покидали поле боя без ведома короля. Потери французов составили 5-6 тысяч человек, приблизительно половина из них были рыцари. Сам Иоанн II продолжал сражаться до последней минуты и позволил захватить себя в плен. После того как он, согласно рыцарскому кодексу чести, объявил, что сдается, его едва не раздавили английские солдаты, думавшие в ту минуту об огромном выкупе за него [11]. В 1358 году в Париже произошло восстание под руководством Этьена Марселя, а французские крестьяне начали одну из крупнейших крестьянских войн – Жакерию, что значительно ослабило Францию [4, 11].

**Торговля и промышленность.** Для развития торговли реформировались политические системы государств, велись войны, начались географические открытия и колониальные захваты<sup>(7)</sup>. В 1351 году в Италии вспыхнула война между Флоренцией и Миланом. В 1354 году генуэзцы

уничтожили венецианский флот в морской битве при Сапиенце. А в 1356 году был формально учрежден Ганзейский союз (коммерческое объединение около 160 немецких, голландских и фламандских городов) [4, 7].

**Эпидемия чумы.** В 1347 году Европу постигла ужасная беда - «черная смерть» пронеслась по югу России и достигла Италии, Франции и части Англии. Эта первая вспышка чумы уничтожила около 25% населения Европы. В 1348 году генуэзцы занесли «черную смерть» в Константинополь, Мессину, Бордо, Париж, Англию, Венгрию, Шотландию, Ирландию, Норвегию, Швецию, Данию и Пруссию [4, 7].

## 9.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

**Философия.** Философия делала первые шаги в направлении формирования нового идеологического базиса, не связанного с религиозной схоластикой<sup>(8)</sup>.

**Наука и техника.** Смерть в 1348 году от чумы итальянского историка и государственного деятеля Джованни Виллани<sup>(9)</sup> остановила его работу над «Хроникой»<sup>(10)</sup>, посвященной, прежде всего, истории Флоренции. Она была продолжена его братом Маттео, а затем племянником – Филиппо. В 1357 году скончался итальянский юрист, глава школы постглоссаторов Бартоло да Сассоферрато<sup>(11)</sup>. Первые шаги в своем развитии делала и техника<sup>(12)</sup>.

**Литература.** Итальянская литература создавала бессмертные шедевры<sup>(13)</sup>. В 1353 году итальянский писатель Джованни Боккаччо<sup>(14)</sup> завершил книгу реалистических новелл «Декамерон» [4].

**Поэзия миннезингеров.** Поэзия миннезингеров еще не умерла окончательно. Немецкий поэт из бюргерской среды Генрих фон Мюгельн, сведения о котором сохранились лишь в его собственных сочинениях, поселился около 1346 года в Праге и состоял при императоре Карле IV. Затем он жил при дворе герцога Рудольфа VI Австрийского, для которого написал «Венгерскую хронику». Ее язык – смесь восточно-баварского со следами средневерхне-немецкого – представляет образец канцелярского стиля того времени. Тот же текст Мюгельн написал и латинскими стихами. Его творчество включает и аллегорические стихотворения, и переводы с латыни. Басни и песни отличаются обилием житейских подробностей [14]. Мюгельн писал стихи о любовных переживаниях знатной дамы:

Говорила дама: «Ясный сокол  
На охоту дальнюю сорвался.  
Высоко он залетел, высоко,  
Да боюсь, чтоб в сети не попался.  
Я уж его холила-растила,  
Да не ладно путы отпустила,  
Потому раскаянье ревниво  
Обжигает сердце, как крапива.  
Знаю, знаю, утром или к ночи  
Возвратится он без промедленья,

Только потеряет колокольчик  
Или обломает оперенье.  
Только вьюга по полю завьюжит,  
Только сердце о другом затужит, -  
Прилетит он вновь к своей пшенице,  
Если на чужую не польстится.  
Ах, когда б он кречетом назвался,  
А не ясным соколом проворным,  
Он всегда при мне бы оставался  
И сидел на жердочке покорно.  
Много ль толку от речной плотвицы,  
Если она удочки боится?  
И от птицы в небе проку мало,  
Как бы та высоко не летала» [14].

**Поэзия нового сладостного стиля.** В лирической поэзии уже набрал силу новый сладостный стиль. Его крупнейший представитель, Данте, писал стихи о муках любви:

С другими дамами вы надо мной  
Смеетесь, но неведома вам сила,  
Что скорбный облик мой преобразила:  
Я поражен был вашею красой.  
О, если б знали, мукою какой  
Томлюсь, меня бы жалость посетила.  
Амор, склонясь над вами, как светило,  
Все ослепляет; властною рукой  
Смущенных духов моего сознанья  
Огнем сжигает он иль гонит прочь;  
И вас один тогда я созерцаю.  
И необычный облик принимаю,  
Но слышу я – кто может мне помочь? -  
Изгнанников измученных рыданья [15].

Столь же знаменитый Петрарка писал в годовщину смерти Иисуса Христа (6 апреля) стихи, посвященные своей первой встрече с Лаурой, которая произошла в этот день, в страстную пятницу, в 1327 году:

Был день, в который, по Творце вселенной  
Скорбя, померкло Солнце... Луч огня  
Из ваших глаз врасплох настиг меня:  
О госпожа, я стал их узник пленный!  
Гадал ли я, чтоб в оный день священный  
Была потребна крепкая броня  
От нежных стрел? Что скорбь страстного дня  
С тех пор в душе пребудет неизменной?  
Был рад стрелок! Открыл чрез ясный взгляд  
Я к сердцу дверь – беспечен, безоружен...  
Ах! Ныне слезы лью из этих врат.

Но честь ли богу – влить мне в жилы яд,  
Когда, казалось, панцирь был ненужен? –  
Вам – под фатой таить железо лат? [15].  
Наконец Боккаччо писал о падении нравов в Италии:  
Италия, в былом всех стран царица,  
Где доблести твои и гений твой?  
Кастальский хор умолк – теперь любой  
Над честью муз божественных глумится.  
В цене упали лавры – кто стремится  
Стяжать их в дни, когда, гордясь собой,  
Зло шествует с поднятой головой  
И каждый жаждет лишь обогатиться.  
Коль в прозе и стихах высокий слог  
Давно утрачен лучшими из нас,  
Ждать от тебя нельзя чудес искусства.  
Скорби же вслед за мной о том, что рок  
Так благосклонен сделался сейчас  
К тем, чей язык убог и низки чувства. [15].

**Архитектура и скульптура.** Основные достижения в архитектуре и скульптуре были связаны не только с Италией. В 1334 году итальянский живописец Джотто ди Бондоне выполнил проект кампанилы собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. В 1336 году итальянский скульптор и архитектор Андреа Пизано отлил из бронзы рельефы южных дверей баптистерия во Флоренции [4].

Южно-немецкий архитектор и скульптор Генрих I Парлер родился между 1300 и 1310 годами. Дата его смерти неизвестна, а биографические сведения о нем почти отсутствуют. Он первым в Южной Германии построил так называемую зальную церковь Хайлигенкройцкирхе ([илл. 9.1](#)) в городе Швебиш-Гмюнде (строительство началось в 1351 году). Зальная церковь отличалась планом, удобным для собрания городской общины (отсюда и название «зала»), а также неконтрастным освещением интерьера, пригодным не только для богослужения, но и для иных, светских дел церковной общины. Такие церкви были чрезвычайно популярны в вольных торговых городах Северной Германии, Польши и Чехии, но в Южной Германии Генрих I Парлер стал первопроходцем [17].

**Живопись.** Живопись этого периода переживала определенный подъем. В 1339 году итальянский живописец Амброджо Лоренцетти создал фрески с изображением аллегорий «Доброго» и «Дурного» правления в Палаццо Публико в Сиене [4].

Итальянский художник Андреа Тафи жил во Флоренции после 1320 года. Единственной его достоверной работой является мозаика «Христос» ([илл. 9.2](#)) во флорентийском баптистерии. Его сын Антонио, о котором никаких сведений не сохранилось, согласно единственному документу от 1348 года был живописцем [16].



Илл. 9.1. Генрих I Парлер. Хайлигенкройцкирхе в Швебиш-Гмюнде.





Илл. 9.2. Андреа Тафи. Христос.

Итальянский художник Якопо Ландини (да Казентино) родился во Флоренции в 1297 году и умер в Пратовеккио в 1358 или же в 1368 году. Он, вместе с Бернардо Дадди, явился основателем сообщества живописцев св. Луки. Из его работ сохранились «Мадонна ди Меркато» (делла Тромба), сильно переписанные фрески в Орсанмикеле, а также остатки фресок табернакля на углу Виа Мальконтенти и Виа Казани во Флоренции. Другими работами, которые приписываются ему, являются: «Мадонна с Младенцем» (илл. 9.3) размером 88×34 см из частной коллекции; «Мадонна на троне с ангелами и святыми» (илл. 9.4) размером 39× 42 см из галереи Уффици во Флоренции, исполненная в 1320-1330 годах, единственная подписная работа художника, являющаяся переносным алтарем, где на центральной панели изображены Мадонна с Младенцем на троне, четыре ангела и святые, на правой панели – «Распятие», а на левой – «Стигматизация св. Франциска» и святые; «Распятие» (илл. 9.5), исполненное в 1340-1345 годах и хранящееся в Мемориальном музее искусств Аллена в Оберлине, штат Охайо, где у подножия креста стоят Дева Мария, Мария Магдалина (на коленях, обняв подножие креста), апостол Иоанн и Иосиф Аримафейский [16].

Итальянский художник Бернардо Дадди родился около 1300 года во Флоренции и умер в 1348 году там же. Включенный в 1327 году в список цеха «врачей и аптекарей», он с 1339 года был советником цеха св. Луки. В 1328-1348 годах он исполнил множество подписных и датированных произведений. Он умер до 18 августа 1348 года. В молодости он был близок с художником, вошедшим в историю живописи под именем Мастера Сан-Мартино алла Пальма. Триптих «Мадонна с Младенцем и св. Матфеем и Николаем» (илл. 9.10) размером 144×194 см из галереи Уффици во Флоренции и фрески, изображающие «Мученичество св. Стефана и Лаврентия» (илл. 9.19) из капеллы Пульчи-Бернарди в церкви Санта-Кроче во Флоренции, исполненные в 1324 году, были созданы до того, как художник познакомился с творчеством Джотто и его последователей. Он был близок с Якопо Ландини да Казентино и художником, вошедшим в историю живописи под именем Мастер капеллы св. Николая в Ассизи, но держался в стороне от Мазо ди Банко, Пьетро и Амброджо Лоренцетти. По возвращении художника из Неаполя в 1333 году он смог познакомиться с работами поздней мастерской Джотто. Тогда же, в 1333 году, им был создан небольшой триптих (илл. 9.11) из Биггало во Флоренции, включающий композиции «Мадонна с Младенцем на троне в окружении донаторов, ангелов и святых» размером 89×97 см, «Рождество» и «Распятие». В этот период он также познакомился с художником, вошедшим в историю живописи под именем Мастера Полиптиха Стефанески. В 1334 году он написал «Мадонну с Младенцем на троне с ангелами и святыми» (илл. 9.9) размером 56×26 см, хранящуюся в галерее Уффици во Флоренции. В 1335 году он исполнил картину «Мадонна с Младенцем» (илл. 9.6), хранящуюся ныне в пинакотеке Ватикана. Около 1335 года им была создана картина «Благовещение» (илл. 9.16) размером 43×70 см, хранящаяся в Лувре в



Илл. 9.3. Якопо Ландини (да Казентино). Мадонна с Младенцем.



Илл. 9.4. Якопо Ландини (да Казентино). Мадонна на троне с ангелами и святыми.



Илл. 9.5. Якопо Ландини (да Казентино). Распятие.



Илл. 9.6. Бернардо Дадди. Мадонна с Младенцем.

Париже. Его зрелой работой является полиптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении ангелов и святых» ([илл. 9.13](#)), исполненный до 1338 года, с пределлой, изображающей семь сцен из жизни Марии, в том числе «Обручение Марии» ([илл. 9.15](#)) размером 26×31 см, написанный для церкви Сан-Панкратио, а ныне хранящийся в галерее Уффици во Флоренции. Около 1340 года художник исполнил «Распятие» ([илл. 9.17](#)) размером 74×33 см, хранящееся в коллекции Витторио Чини в Венеции. Поздние работы художника: полиптих «Мадонна с Младенцем на троне, св. Петр, Иоанн Евангелист, Иоанн Креститель и св. Матфей», созданный в 1344 году для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции; «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 9.8](#)), созданная в 1347 году для церкви Орсанмикеле во Флоренции; «Мадонна с Младенцем» ([илл. 9.7](#)) размером 84×55 см, хранящаяся в музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде и являющаяся частью большого ансамбля, созданного в 1340-1345 годах, другие элементы которого утеряны; «Триптих» ([илл. 9.12](#)) размером 59×53 см из музея Линденау в Альтенбурге, созданный в 1335-1340 годах, в верхней части боковых створок которого представлена сцена «Благовещения», в нижней части левой створки – «Рождество», в ее средней части – «Моление о чаше», а на правой створке – «Распятие»; «Распятие» ([илл. 9.18](#)) размером 58×28 см из того же музея, исполненное в 1345-1348 годах, где, заметно влияние Дуччо; «Св. Екатерина Александрийская с донатором и благословляющим Христом» ([илл. 9.14](#)) 207×85 см, исполненная около 1340 года и хранящаяся в музее Собора во Флоренции. Художник также создал три варианта сюжета «Коронование Девы Марии»: около 1340 года картину ([илл. 9.20](#)) размером 117×65 см из Национальной галереи в Лондоне, куда она поступила в 2004 году из частной коллекции (ранее она приписывалась Якопо ди Чоне и его брату, Андреа Орканья); в это же время картину ([илл. 9.21](#)) размером 53×30 см из музея Линденау в Альтенбурге; в 1338-1340 годах «Триптих» ([илл. 9.22](#)), центральная панель которого имеет размеры 42×22 см, а боковые панели - 38×15 см каждая, из Государственных музеев Берлина (на левой створке представлено «Рождество», а на правой – «Распятие»). На протяжении этого второго периода творчества Дадди появились два молодых художника – Пуччо ди Симоне (Мастер Алтаря из Фабриано) и Аллегретто Нуци, которые развивали некоторые художественные принципы Дадди во второй половине XIV века [18].

Итальянский художник Франческо Траини, согласно документам, работал в Пизе с 1321 года, где в 1344-1345 годах создал «Полиптих» из церкви Сан-Доминико, на котором изображены «Св. Доминик» и сцены из его жизни, ныне хранящийся в Национальном музее в Пизе. Среди немногих произведений художника можно назвать «Мадонну с Младенцем» из бывшего собрания Шифф в Пизе, «Архангела Михаила» из Национального музея в Пизе, «Св. Павла» из Музея изящных искусств в Нанси, «Св. Георгия», местонахождение которого неизвестно и «Мадонну с Младенцем и св. Анной» из музея в Принстоне. Долгое время считалось также, что Траини

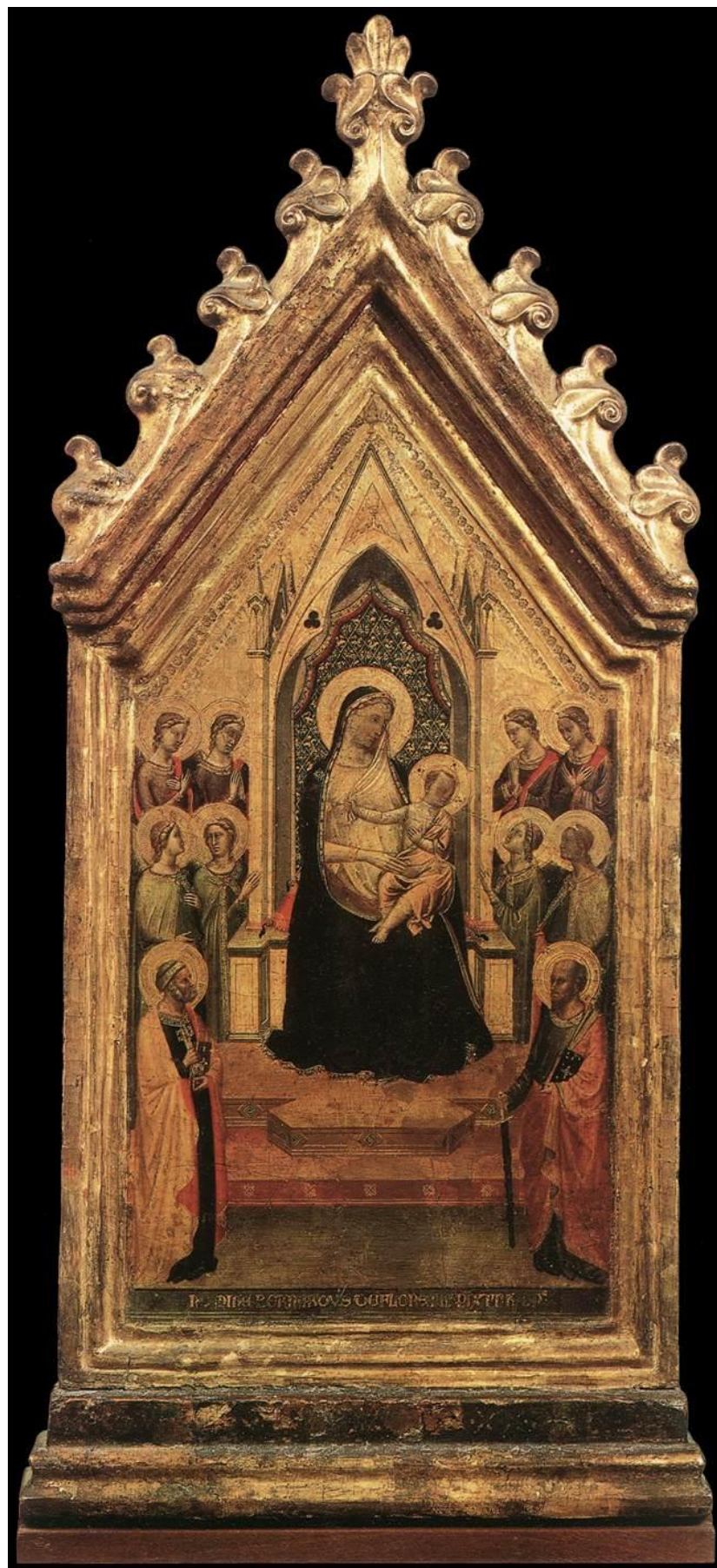


Илл. 9.7. Бернардо Дадди. Мадонна с Младенцем.





Илл. 9.8. Бернардо Дадди. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 9.9. Бернардо Дадди. Мадонна с Младенцем на троне с ангелами и святыми.



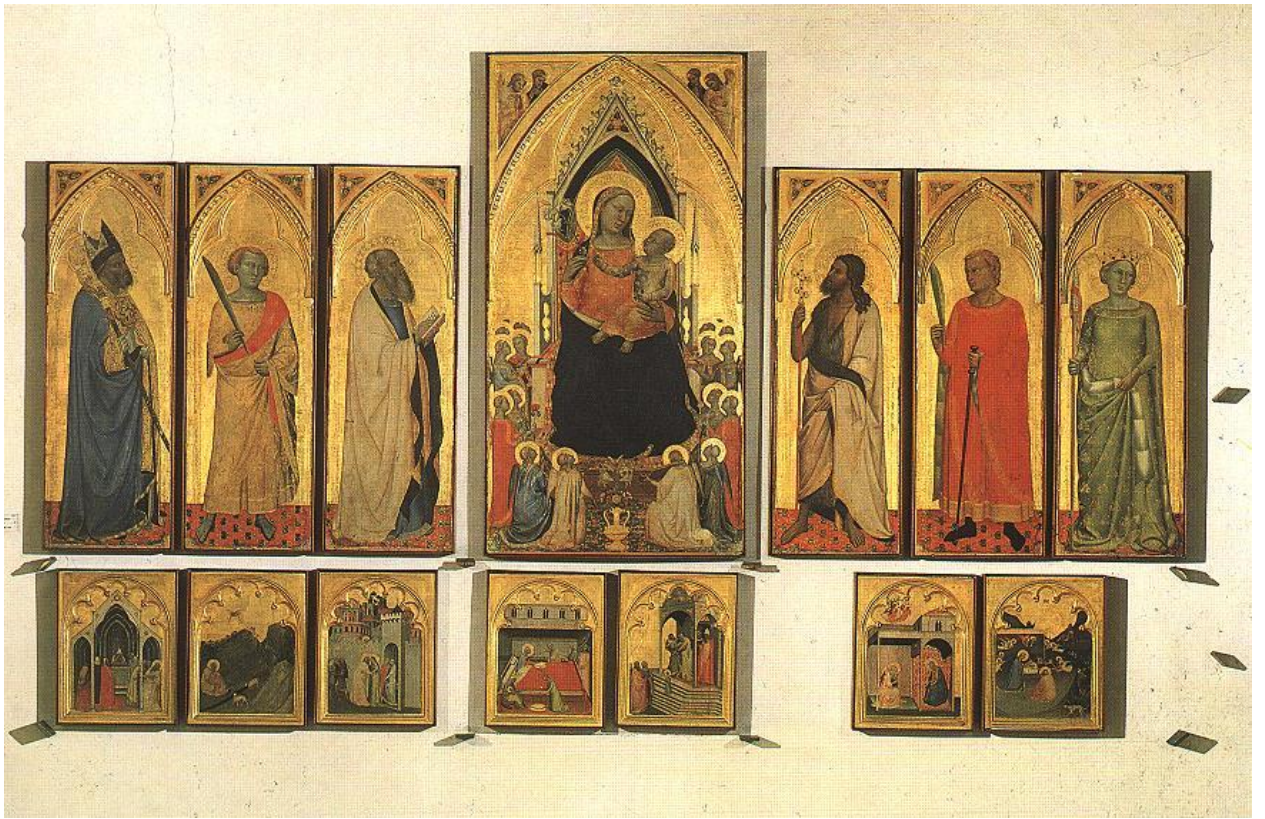
Илл. 9.10. Бернардо Дадди. Мадонна с Младенцем, св. Матфеем и Николаем.



Илл. 9.11. Бернардо Дадди. Триптих.



Илл. 9.12. Бернардо Дадди. Триптих.



Илл. 9.13. Бернардо Дадди. Полиптих Сан-Панкратио.



Илл. 9.14. Бернардо Дадди. Св. Екатерина Александрийская с донатором и благословляющим Христом.



Илл. 9.15. Бернардо Дадди. Обручение Девы Марии.

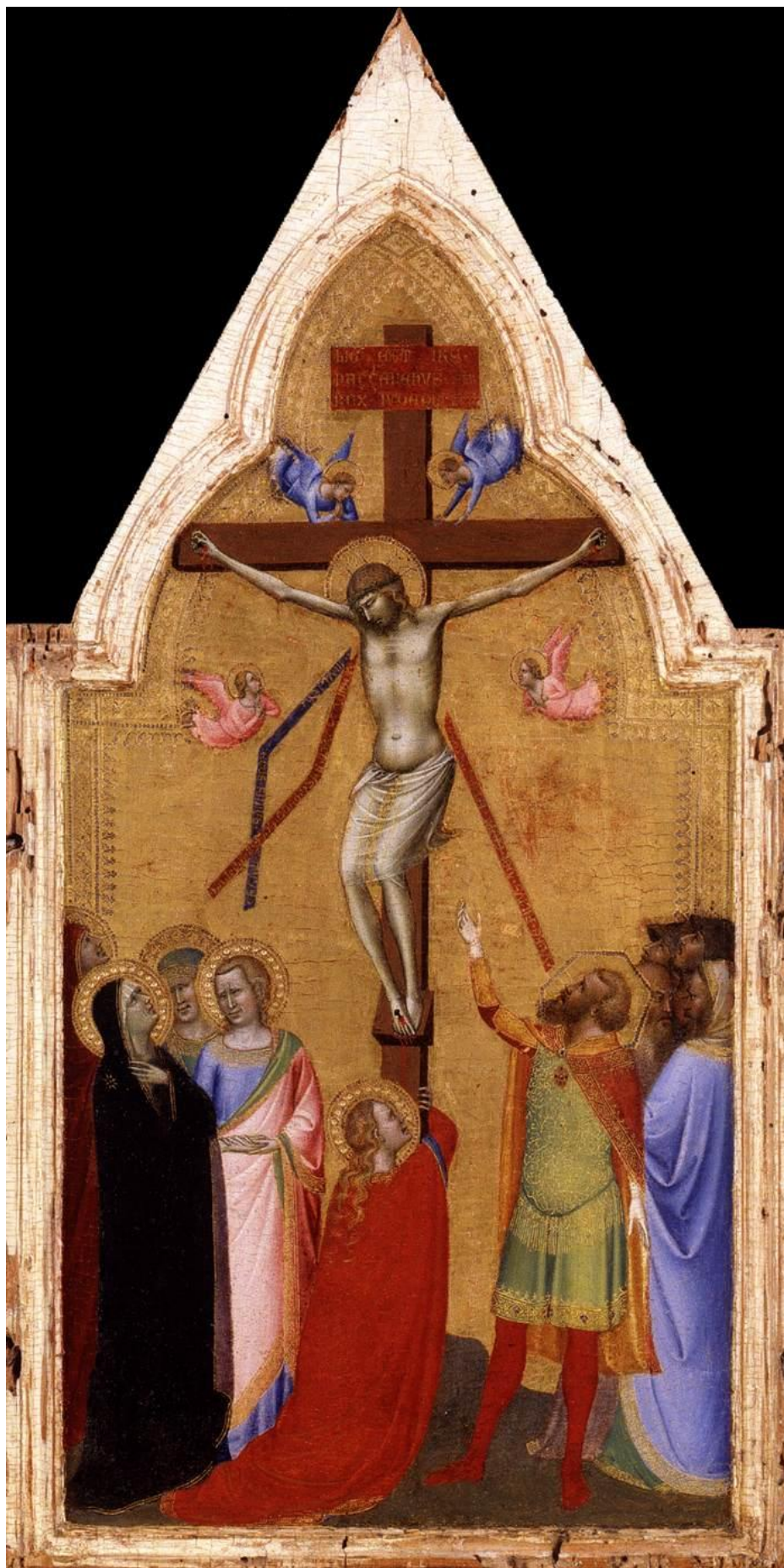




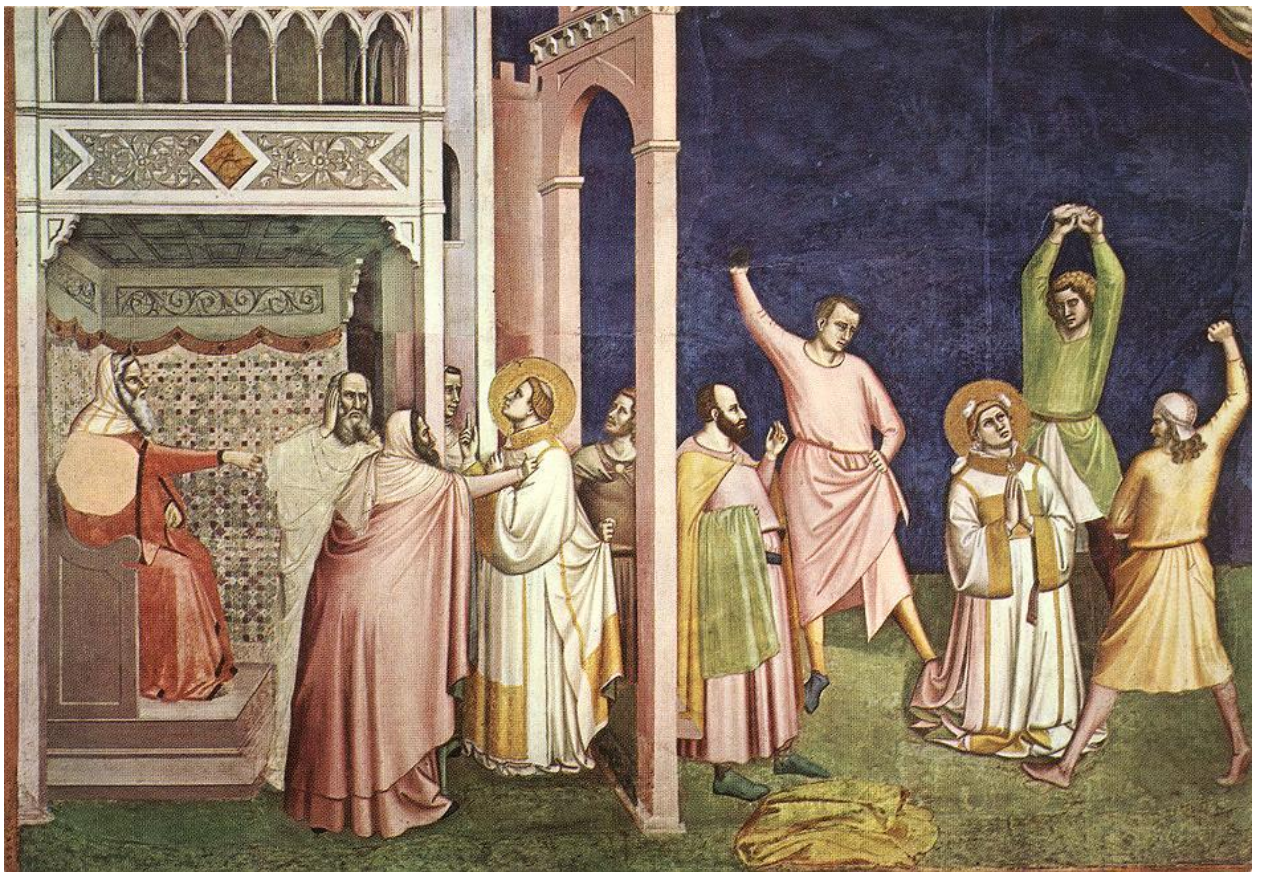
Илл. 9.16. Бернардо Дадди. Благовещение.



Илл. 9.17. Бернардо Дадди. Распятие.



Илл. 9.18. Бернардо Дадди. Распятие.



Илл. 9.19. Бернардо Дадди. Мученичество св. Стефана.



Илл. 9.20. Бернардо Дадди. Коронование Девы Марии.



Илл. 9.21. Бернардо Дадди. Коронование Девы Марии.



Илл. 9.22. Бернардо Дадди. Триптих.

был автором знаменитых фресок в Кампосанто в Пизе, изображающих «Триумф смерти» ([илл. 9.24](#)) и «Триумф св. Фомы Аквинского» ([илл. 9.23](#)) в церкви Санта-Катерина в Пизе (некоторые исследователи приписывают последнюю фреску Липпо Мемми). Однако Р. Лонги в своей диссертации доказал, что фрески Кампосанто являются в действительности творением эмилианского художника, а «Триумф св. Фомы» - сиенского мастера. Траини был знаком с творчеством Симоне Мартини и раннего Липпо Мемми - в 1319 году Симоне Мартини исполнил в Пизе «Полиптих» для церкви Санта-Катерина, ныне хранящийся в Национальном музее в Пизе, а в старых пизанских хрониках упомянуто о существовании полиптиха работы Липпо Мемми, подписанного и датированного 1325 годом. В конце жизни Траини познакомился с творчеством Маттео Джованетти и неизвестного художника из Витербо. Траини был единственным крупным пизанским живописцем XIV века; он сыграл важную роль в формировании местных художников, среди которых наиболее значительными были Франческо Нери да Вольтерра, Мастер Распятия из Кампосанто, Джованни ди Никола и Чекко ди Пьетро [18].

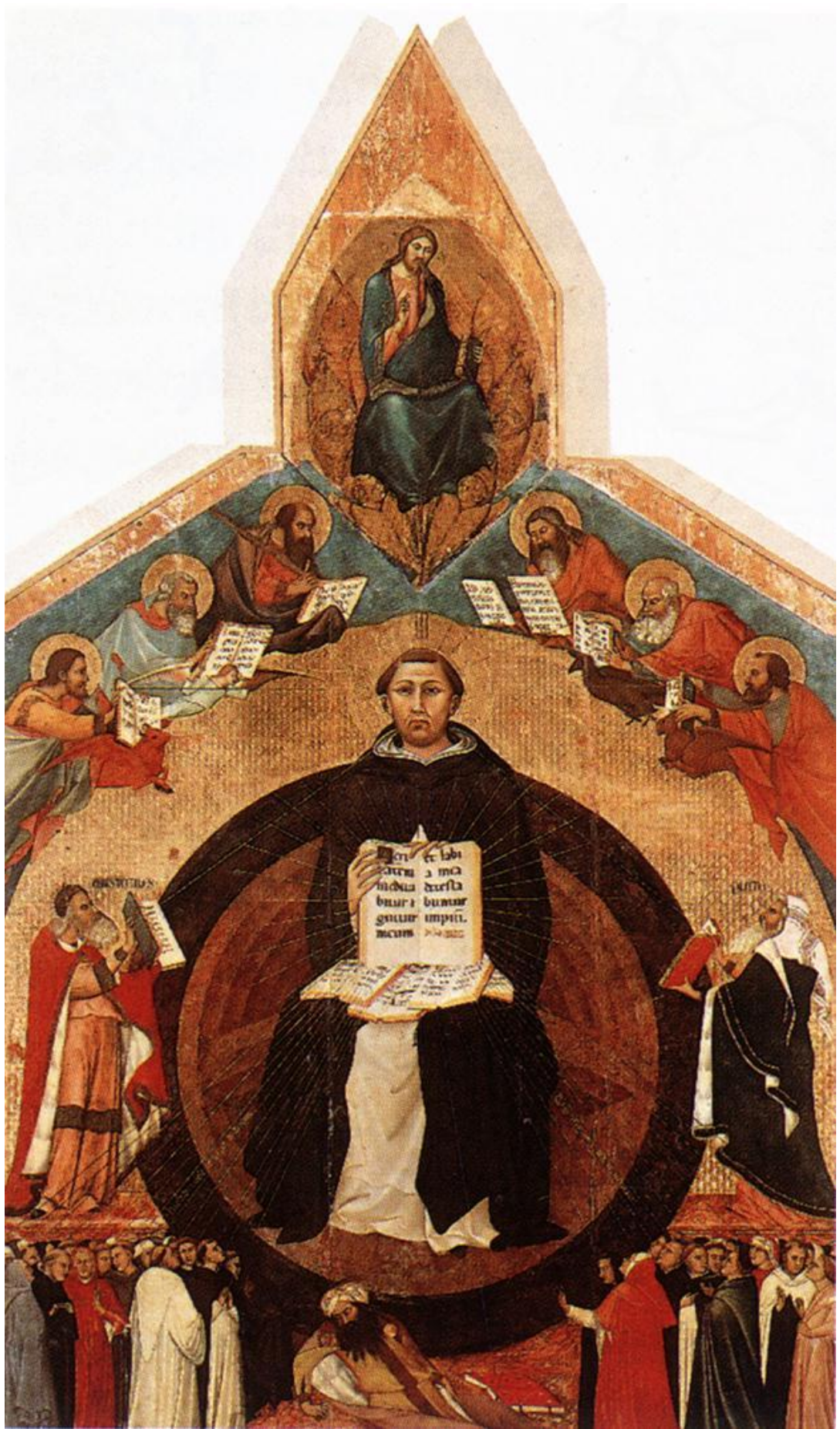
В это же время начинается пролог истории испанской авторской живописи. Испанский художник из Арагона Феррер Басса работал в 1324-1348 годах. Его главная работа, фрески в капелле Сан-Мигель монастыря Ордена св. Клары в Педральбесе близ Барселоны, основанного в 1326 году, - единственное произведение, которое с уверенностью ему приписано. Эти фрески, находящиеся в небольшой капелле, прилегающей к монастырской галерее, и заказанные аббатисой этого францисканского монастыря Сапортельей, были исполнены в 1346 году. Они состояли из приблизительно двадцати сцен; пятнадцать из них представляли собой большие композиции и были разделены на два регистра: первый посвящен Страстям Христовым - «Бичевание Христа», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Три св. жены у гроба Господня» ([илл. 9.25](#)), а второй – Богоматери - «Благовещение», «Рождество Христово», «Прославление Богоматери», «Коронование Марии». Фигуры святых (Иоанна Крестителя, св. Иакова, св. Евлалии, св. Екатерины) довершают ансамбль, и поныне предстающий во всей своей новизне и свежести красок. Художник был знаком с искусством Джотто и мастеров сиенской школы (Дуччо, Симоне Мартини и братьев Лоренцетти), хотя его учителя до сих пор неизвестны. Феррер Басса считается главным представителем каталонской живописи XIV века [18].

Современниками Паоло Венециано были также итальянский художник Липпо Мемми и чешский художник, вошедший в историю живописи под именем Мастера Вышебродского алтаря.

### 9.3. Липпо Мемми

Итальянский художник Липпо Мемми работал в 1317-1350 годах. Он был сыном художника Меммо ди Филиппуччо и учился у своего отца в Сан-





Илл. 9.23. Франческо Траини. Триумф св. Фомы Аквинского.



Илл. 9.24. Франческо Траини. Триумф смерти.



Илл. 9.25. Феррер Басса. Три св. жены у гроба Господня.

Джеминиано, вместе с которым в 1317 году работал над фреской «Маэста» в Палаццо Публико в Сан-Джеминиано. В 1324 году он женился на сестре Симоне Мартини, ставшего его учителем. Его ранними фресками, исполненными в Сан-Джеминиано, являются «Мадонна на троне со св. Михаилом» в церкви Сан-Агостино, «Св. Екатерина Александрийская» в соборе, а станковой работой – «Мадонна Раккомандати» в соборе в Орвьето, подписанная Липпус де Сенис – художник, которого единодушно отождествляют с Липпо Мемми. Вместе с Симоне Мартини он исполнил в 1333 году знаменитое «Благовещение» ([илл. 6.31](#)) из галереи Уффици во Флоренции. Ему принадлежит множество картин, атрибутированных по аналогии с некоторыми подписными работами – «Мадонны с Младенцем» из музея Берлин-Далем и церкви деи Серви в Сиене, фрагмент фрески «Маэста» из клуатра церкви Сан-Доменико в Сиене и др. [18]. Более подробно мы обсудим его религиозные портреты св. Ансана и Юлии, написанные на створках «Благовещения» Симоне Мартини ([илл. 6.31](#)).

**Св. Ансан.** Ансан, умерший в 303 году, христианский святой мученик, сиенский вельможа, стал христианином в двенадцатилетнем возрасте и проповедовал христианскую веру, будучи еще совсем молодым. Он был выдан своим отцом императору Диоклетиану, который, согласно преданию, прежде, чем его казнить, погрузил его в кипящее масло. Он умер в возрасте двадцати лет и является святым покровителем Сиены [19]. Его портрет расположен на левой створке. Он предстает худым юношей среднего роста (ниже расположенной на правой створке Джулиты), с узким, мало выразительным, но тщательно выписанным лицом, светло-коричневыми волнистыми волосами, окруженными золотым нимбом, украшенным орнаментом, с длинной шеей, одетым в темно-розовую тунику с вышитым золотом подолом, спускающимся чуть ниже колен, и такого же цвета плащ, а также коричневые мягкие сапоги. В правой руке он держит хоругвь Воскресения на тонком круглом древке, а в левой (пальцы нарисованы ужасно неестественно) – темно зеленую пальмовую ветвь (больше похожую на перо птицы), символы мученичества. Его ноги развернуты чуть направо, а туловище и голова – влево, из-за чего его поза кажется несколько странной. Яркость красок (особенно одежды) диссонирует с цветовой гаммой центральной картины, а все изображение святого кажется несколько плоским и статичным.

**Св. Юлия.** Юлия Меридская, христианская мученица, погибшая вместе со св. Евлампией за исповедание христианства в 304 году в Мериде в Испании во время преследований христиан при правлении императора Диоклетиана и его соправителя Максимиана [13]. На правой створке картины она, высокая, стройная, довольно красивая, но несколько фанатичная, с землистого цвета лицом, одета в длинное коричневое платье и темно-серую с черной подкладкой накидку с золотой каймой, закрывающую ей голову, окруженную таким же, как и у Ансана, нимбом. Складки накидки нарисованы очень эффектно. Ее голова под накидкой повязана белым платком, концы которого обернуты вокруг шеи. В правой руке она держит

среднего размера коричневый крест, центральная планка которого пересечена вверху и посередине небольшими поперечными планочками. В левой руке она держит пальмовую ветвь чуть большего, чем у Ансана, размера. Ее поза также не совсем естественна – туловище развернуто слегка вправо, а голова – влево. Оба святых стоят на темно зеленых пьедесталах, позади них находится золотой фон.

В жанре религиозного портрета Липпо Мемми создал портреты св. Ансана и Юлии Меридской. Для этих портретов характерны отсутствие эмоций, богатая цветовая палитра и тщательная проработка деталей.

#### 9.4. Мастер Вышебродского алтаря

Благодаря королю Чехии (и германскому императору Богемии) Карлу IV Прага стала одним из самых блестящих и процветающих центров искусства. Чешская живопись середины XIV века выдвинула целую группу художников, имен которых мы зачастую не знаем, но которые, судя по их дошедшим до нас произведениям, явно отличаются друг от друга своими стилистическими особенностями [40].

Чешский художник, известный в истории живописи как Мастер Вышебродского алтаря, работал около 1350 года и был уроженцем Праги. Он исполнил 9 алтарных створок, представляющих сцены «Детства Христа» и «Страстей Христовых». Это произведение, созданное до 1350 года и хранящееся ныне в Национальной галерее в Праге, происходит из монастыря Вышеброд (по-немецки – Хохенфурт) на юге Чехии и, как считается, было заказано Петром I из Роземберка, умершим в 1347 году. Художник знал произведения северных мастеров, миниатюры «Кодекса королевы Элиски Рейки», созданные в 1315-1323 годах, и «Молитвенника Витека», а также работы Джотто, Дуччо и алтарь из Клостернейбурга, созданный в 1331 году.

Самому Мастеру Вышебродского алтаря принадлежат композиции «Благовещение», «Рождество» (илл. 9.26) и, как считается, «Поклонение волхвов», «Моление о чаше» (илл. 9.28), «Воскресение» и некоторые другие. Над отдельными сценами работали его помощники, и среди них – автор «Сошествия Св. Духа».

Вокруг Вышебродского алтаря группируется целый ряд произведений: «Вышеградская Мадонна», созданная после 1350 года, которая, в свою очередь, оказала влияние на «Збраславскую Мадонну» и «Страговскую Мадонну» из Национальной галереи в Праге, исполненные после 1350 года; «Мадонна из Кладско», написанная для епископа Арноста из Пардубице и хранящаяся в музее Берлин-Далем; «Распятие Кауфман», хранящееся там же; «Мадонна Вевержи» из Национальной галереи в Праге, исполненная после 1350 года. Более поздние работы также написаны в традиции Мастера Вышебродского алтаря: «Диптих из Карлсруэ» из Кунстхалле в Карлсруэ, созданный до 1350 года, «Римская Мадонна» из Национальной галереи в Праге, исполненная около 1360 года, «Мадонна со св. Екатериной и Маргаритой» из музея в Хлубоке-над-Влтавой, созданная около 1360 года,

«Моление о чаше» в Кодексе «Flores decretalium Magistri Johannis de Deo» из монастыря Вилеринг в Нижней Австрии. Творчество Мастера Вышебродского алтаря имеет основополагающее значение в истории живописи. По формам оно схоже с произведениями основоположника чешской скульптуры Мастера Михельской Мадонны [18].

#### 9.4.1. «Рождество»

Картина «Рождество» ([илл. 9.26](#)) размером 99×93 см создана около 1350 года и хранится в Национальной галерее в Праге [40].

**Сравнение с произведениями Пьетро Каваллини, Дуччо и Джотто.** Хотя неизвестно, был ли художник знаком с произведениями на этот сюжет Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)), Дуччо ([илл. 5.42](#)) и Джотто ([илл. 5.41, 5.44](#)), сравнение с ними представляет несомненный интерес. На картине присутствуют обязательные персонажи – Дева Мария, Младенец и Иосиф, всего лишь один ангел и один пастух, повитуха Зеломия (как и на фреске Джотто, в то время как на картине Дуччо – две повитухи), а также донатор (чего нет у итальянских мастеров).

**Действующие лица.** Дева Мария, крупная и с очень длинными ногами, с красивым, розовым лицом славяно-немецкого типа, большими голубыми глазами, прямым носом, нежными губами, желтыми волнистыми волосами, одета в золотое, украшенное сложными узорами, парчовое платье с длинными узкими рукавами. На ее голову наброшен не завязанный белый платок, концы которого лежат у нее на плечах. Вокруг ее головы нет нимба! Ее ноги и плечи укрыты розовым (а не синим) плащом, края которого вышиты золотом. Художник очень реалистично показал объем ее ног под плащом, то, как плащ подоткнут под них и эффектно облегает ее ступни. По размеру относительно других персонажей на той же картине она крупнее Мадонн Пьетро Каваллини и Дуччо, а по позе ближе Мадонне Джотто.

Младенцу и по размеру, и по внешнему виду нельзя дать меньше двух лет. Он тоже довольно красив, с таким же розовым, как у Мадонны, лицом большого мальчика, с такими же голубыми глазами и желтыми кудрявыми волосами, окруженными золотым нимбом. В отличие от итальянских мастеров, он не завернут по горло в пеленку, а обнажен до пояса; белая пеленка с обшитым краем наброшена лишь на его ноги, а его босые ступни торчат из-под нее. Розовое тело Младенца нарисовано очень реалистично (особенно грудная клетка).

Ангел совершенно не похож на ангелов итальянских мастеров. Это мальчик, чуть взрослее Младенца, с озорным круглым лицом, очень большими голубыми глазами, прямым носом, желтыми вьющимися волосами, окруженными темно-желтым нимбом, светло-коричневыми и очень неуклюже расположенными крыльями орла с темными концами условно нарисованных перьев, одетый в розовую (преобладающий на картине цвет одежд) длинную тунику.

Иосиф, небольшого роста, с темным, загорелым, тонким, морщинистым



Илл. 9.26. Мастер Вышебродского алтаря. Рождество.

лицом (очень тщательно нарисованным), черными глазами, седыми вьющимися волосами (без нимба), бородой, вьющейся отдельными прядями, и длинными усами, одет в темно-розовую тунику и несколько более светлый плащ с темно-фиолетовой подкладкой. В отличие от его образа у итальянских мастеров, он не производит впечатления очень старого человека. Темно-фиолетовая шапка с небольшими полями на его голове напоминает колпак. В руках он держит довольно большой, темно-коричневый, глиняный кувшин (правой рукой за ручку, а левой – за низ).

Повитуха Зеломия, значительно старше Мадонны (а не молодая девушка, как у Джотто), но моложе Иосифа, с веселым, довольно некрасивым, загорелым, морщинистым лицом, чуть более светлым, чем у Иосифа, большими зелеными глазами, длинным носом и выступающим подбородком, сильными загорелыми руками и короткими босыми ногами, одета в длинное светло-коричневое платье с рукавами по локоть. На голове у нее повязан белый платок, край которого обшит белой волнистой тесьмой, причем платок закрывает волосы и шею.

Пастух, довольно старый, седой (а не молодой, как у итальянских мастеров), с еще более загорелым, чем у Иосифа веселым лицом, черными глазами, стриженной бородой, худой фигурой, одет в темно-желтую тунику выше колен, но с длинными рукавами и еще более короткий синий плащ, закрывающий плечи и туловище выше пояса. Из-под туники видны темно-розовые обтягивающие штаны до щиколоток и почти черные босые (а не одетые в сапоги) ступни. На голове у него коричневая шляпа, желтые короткие поля которой загнуты вверх. В левой руке он держит толстую коричневую суковатую палку.

Донатор (возможно Петр I из Роземберка), примерно одного возраста с повитухой, также с очень загорелым, темнее, чем у Иосифа, приятным лицом, черными глазами (у всех персонажей очень тщательно и правдоподобно нарисованы белки глаз, что впервые обращает на себя внимание), длинными волнистыми темно-каштановыми волосами, недлинной бородой и усами, одет в парчовое одеяние с длинными рукавами (из такого же материала как и платье Девы Марии) и роскошный шелковый темно-синий блестящий плащ с подкладкой и огромным воротником из белого меха горноста. Складки плаща и воротник нарисованы великолепно. За спиной у него на массивной черной железной цепи висит парчовая епископская шапка, отороченная белым мехом, причем висит так, как будто она не имеет никакого веса (совершенно не натягивая цепь). В руках донатор держит модель одноэтажной церкви Вышебродского монастыря, повернув ее главным входом к себе. Видны три входа (с трех сторон), причем фронтон каждого входа обрамлен двускатной крышей. Стены церкви имеют темно-коричневый цвет, а крыша – красный. Над центральным входом виден небольшой шпиль, увенчанный массивным золотым крестом. В центре над крышей поднимается трехэтажная готическая колокольня, увенчанная высоким шпилем и еще более массивным золотым крестом. Архитектура церкви характерна для провинциальной немецкой готики.



**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей включает несколько центров действия. Дева Мария и Младенец лежат на кровати (что несколько напоминает сцену рождения Марии у Пьетро Лоренцетти на [илл. 7.1](#)). Она обнимает Его, держит в своей руке Его руку и, склонив над Ним лицо, прижимается щекой к Его щеке. Он же запрокинул голову и поднял лицо вверх, принимая ее ласку. Такие нежные отношения между матерью и Сыном встречаются здесь впервые. На переднем плане перед кроватью Иосиф, сидящий на коленях слева от таза, и повитуха, сидящая по-турецки справа, наливают воду в таз (что почти повторяет соответствующий элемент из упомянутой сцены Пьетро Лоренцетти с той лишь разницей, что Иосиф там заменен второй повитухой): Иосиф, наклонив кувшин, льет воду, а повитуха правой рукой проверяет, не горячая ли она. Они не обращают на Деву Марию и Младенца никакого внимания. Ангел в правом верхнем углу картины спускает стоящему под ним пастуху белую бандероль (как у Пьетро Каваллини на [илл. 3.10](#)), на которой по латыни черными готическими буквами написана благая весть. Пастух стоит на одной левой ноге, согнув правую, поставив ее на носок и опираясь на палку. Он не обращает на ангела и его бандероль никакого внимания, но, глядя на мать с Сыном, коснулся правой рукой поля своей шляпы, как будто приветствуя случайных знакомых. На донатора вообще никто не обращает внимания. Он этим очень обескуражен – его лицо выражает полную растерянность. Он стоит на коленях за спиной у повитухи и держит макет своей церкви, не зная, кому его преподнести (мотив, навеянный Джотто на [илл. 5.14](#) и [5.110](#), но больше похожий на пародию на него). Все персонажи чему-то улыбаются, но это скорее воспоминание о чем-то смешном, чем мистическая радость по поводу великого события.

**Животные.** Картину дополняют традиционные для этой сцены животные – вол, осел, овцы, баран и козел, нарисованные не хуже итальянских мастеров (особенно плох баран, пасть которого больше напоминает волчью). Все они расположены на заднем плане и (в отличие от итальянских прототипов) не принимают участия в человеческих действиях. Вол и осел едят сено, несколько белых овец лежат недалеко от них, остальные белые и серые овцы, баран и козел пасутся за спиной пастуха (некоторые в довольно естественных позах).

**Постройки.** Главным строением на картине является навес, конструкция которого, по-видимому, заимствована у Джотто. Его двускатная крыша чуть повыше, кронштейнов, поддерживающих ее, несколько меньше, фронтоны справа не являются сплошными (но слева – сплошной, как у Джотто), крыша покрыта соломой (у Джотто не видно, чем она покрыта из-за ракурса изображения), причем солома нарисована так, как будто скат крыши полукруглый (хотя он нарисован прямым), а левый фронтон нарисован просто неправильно. Другим сооружением на заднем плане являются плетеные из коричневых ивовых прутьев ясли (нарисованные с большим знанием дела), из которых и едят сено вол и осел.

**Предметы быта.** Под навесом стоит огромная кровать (по размеру Девы Марии, но ее ноги немного выступают за конец кровати). Кровать покрыта белым покрывалом, края которого расшиты золотом. У кровати только одна спинка в головах (закрытая покрывалом). К ней привалена подушка из золотой парчи (как платье Девы Марии, но несколько темнее) с богатыми золотыми кистями по углам. На подушке и лежит голова Младенца. Из предметов быта следует еще отметить большую и довольно высокую желтую деревянную бадью, в которую Иосиф наливает воду. Широкие доски, из которых сделаны ее боковые стенки, скреплены двумя тоже желтыми ободьями. Бадья имеет две деревянные ручки, которые почему-то расположены не напротив друг друга. Удивительно мастерски нарисована вода, льющаяся из кувшина в таз, и игра света на ней. Кроме того, рядом с донатором находятся серая бандероль, на которой ничего не написано, и серый геральдический щит, площадь которого ограничена сверху прямой, а снизу – двумя дугами, пересечение которых образует острый конец. Щит испещрен частыми белыми полосками, идущими под углом в 45 градусов к линии верха, а в центре у него нарисован большой цветок с зелеными лепестками и желтым центром – герб донатора.

**Пейзаж.** Вся сцена нарисована на фоне пейзажа, состоящего из причудливых желто-коричневых скал со стилизованными изрезанными краями (отдаленно напоминающих скалы в пейзажных фонах Дуччо), которые ступенями спускаются почти от самого верха картины, где под ангелом стоят козел и овца, и до площадки, где сидят Иосиф и повитуха. Иногда эти ступени невысоки, но иногда весьма значительны. На этих скалах и стоят навес и кровать Девы Марии. На скалах растут многочисленные пучки травы, среди которых мелькают невзрачные белые стилизованные цветочки. Некоторые места скал и площадка на переднем плане густо заросли темно-зеленой травой, на фоне которой эти цветы и более светлые листики выделяются довольно заметно. На левом краю картины расположены два дерева, имеющие форму шаров (обрезанных краем картины), листья и цветы на которых нарисованы очень тщательно. Сочетание стилизованной изрезанности скал, пучков травы и часто расположенных цветов делает из пейзажа декоративное панно – прием, который будет широко использоваться в живописи начала двадцатого века. Необычен подход к изображению неба. Большая его часть заменена золотым фоном (как у Пьетро Каваллини), но в правом верхнем углу этот фон заменен пятном синего неба со стилизованными белыми кудрявыми облаками. Из этого синего неба вылезает (или вылетает – трудно сказать) ангел и опирается руками на неровный золотой край (разделяющий синее и золотой небо).

**Размеры фигур и предметов.** От Пьетро Каваллини позаимствовано и использование размеров фигур для указания на важность персонажей. Наибольшие (явно утрированные) размеры имеет Дева Мария. Меньше нее Иосиф и повитуха, находящиеся ближе к зрителю. Еще меньше них донатор, затем ангел и, наконец, пастух. Вместе с тем, несомненно попытки

построения элементарной перспективы – размеры удаляющихся скал уменьшаются, животные, находящиеся на заднем плане, имеют самые малые размеры. Однако имеются и некоторые несоразмерности (например, белая овца кажется стоящей на голове у пастуха).

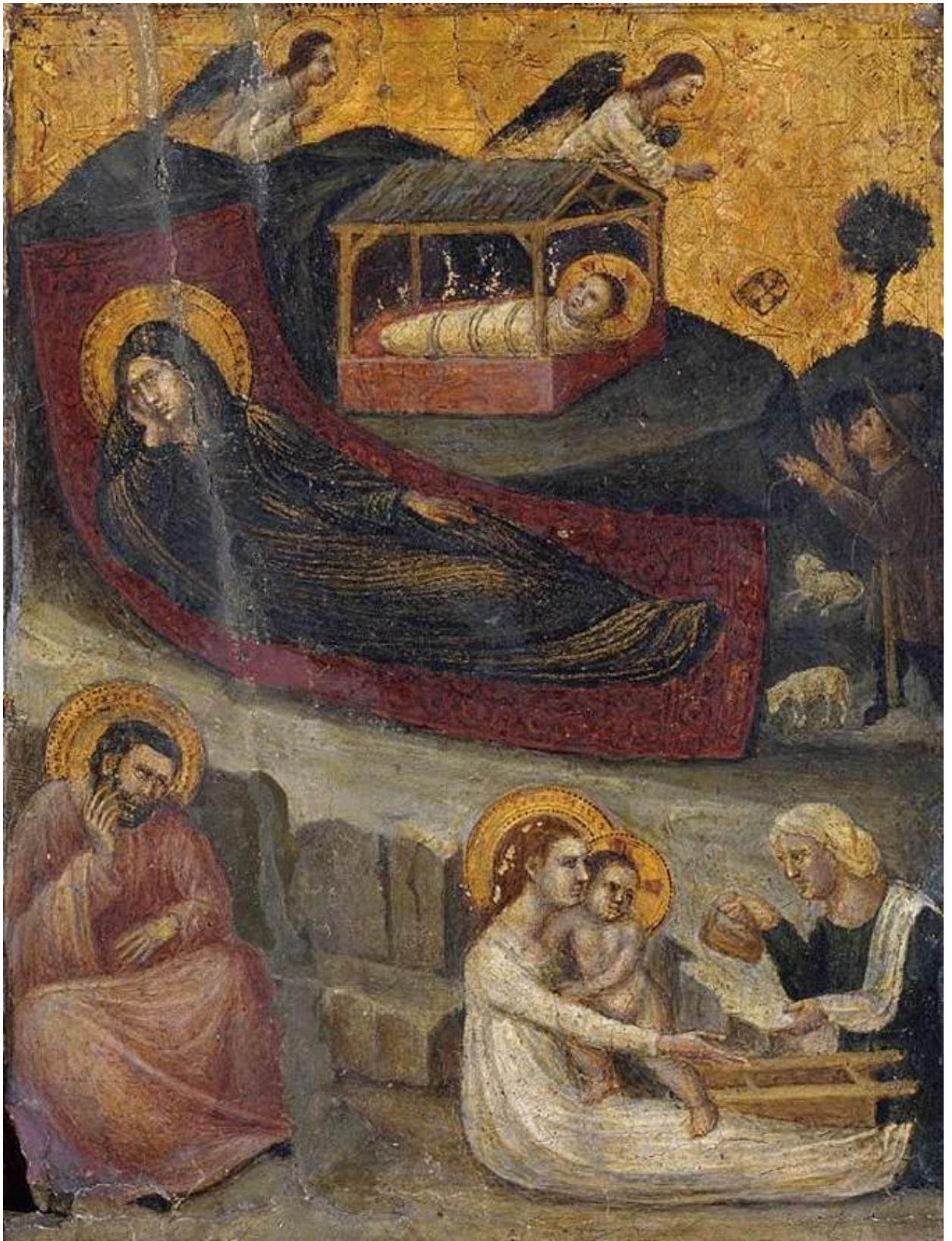
**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме светло-розовые Мадонна и Младенец на белом покрывале кровати выделяются на более темном фоне всего остального – различных оттенков коричневого, зеленого, а также синих пятен (плаща донатора и шапки Иосифа). В асимметричной композиции Мадонна, Младенец, Иосиф и повитуха, занимающие три четверти левой части картины, противопоставляются донатору, пастуху, стаду и ангелу, расположенным справа один под другим. Трактовка сюжета четырьмя мастерами весьма различна: Пьетро Каваллини подчеркнул общее оцепенение героев и активность ангелов по привлечению внимания к произошедшему событию; Дуччо отметил печаль Девы Марии и удивление ангелов и пастухов чудом, которому они стали свидетелями; Джотто выразил всеобщее ликование по поводу произошедшего события; Мастер Вышебродского алтаря подчеркнул нежное отношение Девы Марии к новорожденному, семейный характер торжества, вежливое приветствие пастуха и неуместность пришедшего с официальными поздравлениями и дарами донатора, до которого никому нет дела.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжая обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 5.5.2.1, отметим его вариант, созданный Пьетро да Римини ([илл. 9.27](#)). Здесь действие развивается во времени, поэтому Младенец нарисован дважды: сначала внизу голеньким, перед тем, как Его должны обмыть, а затем вверху запеленатым. Сам Младенец довольно велик и внизу уже стоит на ногах. Позы Мадонны и Иосифа напоминают мозаику Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)). Две повитухи наливают воду в переносное деревянное корыто, слишком маленькое, чтобы мыть в нем Младенца. Запеленатый Младенец лежит внутри маленького навесика, больше похожего на собачью будку, причем Его голова висит в воздухе (под нее ничего не подложено). Вол и осел отсутствуют, есть лишь стадо из двух маленьких белых овец. Два немного смешных ангела пытаются привлечь внимание к происходящему довольно комичного пастуха. Пастух очень маленького роста, в широкополой шляпе, с большими руками, развел их так, как будто не слышит, что ему говорят ангелы. Темный пейзаж с дорогой между Марией и Иосифом создает вечернее настроение.

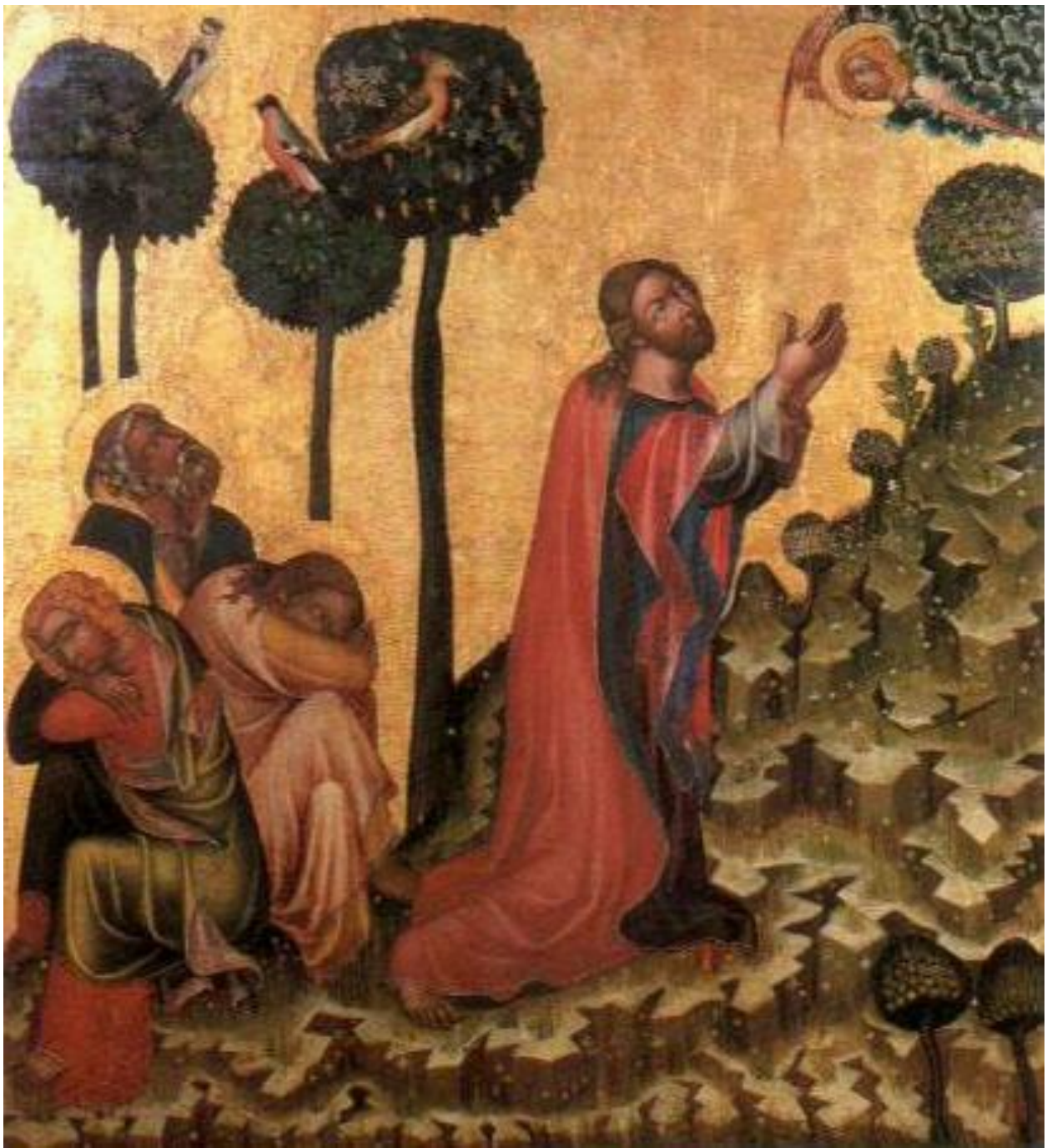
Бернардо Дадди изобразил эту сцену на левых створках трех триптихов ([илл. 9.11](#), [9.12](#) и [9.22](#)) примерно по одной и той же схеме, отдаленно напоминающей композицию Джотто ([илл. 5.44](#)).

#### 9.4.2. «Моление о чаше»

Картина «Моление о чаше» ([илл. 9.28](#)) размером 85×95 см написана до 1350 года и хранится в Национальной галерее в Праге [37].



Илл. 9.27. Пьетро да Римини. Рождество.



Илл. 9.28. Мастер Вышебродского алтаря. Моление о чаше.

**Литературная программа.** Художник следует Евангелию по Матфею: «Тем временем пришел Иисус с ними в усадьбу, которая называлась Гефсимания. Он говорит ученикам: - Посидите здесь, а Я отожду помолюсь. - Он взял с собой Петра и двух сыновей Заведея. Его охватили ужас и тоска. И говорит им: - Душа Моя томится смертельно, побудьте здесь, бодрствуйте со Мною! - Отойдя немного, Он простерся на земле и стал молиться: - Если только можно, избавь Меня от этой чаши! Но пусть не так будет, как хочу Я, а как Ты. - Он подошел к ученикам и застал их спящими. – Вот как, - говорит Он Петру, - вы даже часа одного не смогли бодрствовать со Мною? Не спите, молитесь, чтобы устоять в испытании. Дух отважен, но бессильна плоть! - И снова, во второй раз Он отошел и стал молиться: - Отец, если нельзя Меня избавить от этой чаши и должен Я выпить ее, пусть Твоя воля исполнится! - Вернувшись, он снова застал их спящими: у них слипались глаза. Покинув их, Он снова отошел и молился в третий раз – теми же словами. Потом Он возвращается к ученикам и говорит им: - А вы все спите, отдыхаете?.. Настал час: вот, Сына человеческого отдадут в руки грешников. Вставайте, идем! Смотрите, предатель уже близко». Гефсимания (селение, согласно Марку, или сад, согласно Иоанну) означает пресс для выжимания масличных плодов. В масличных рощах обычно устанавливались прессы для выжимания масла из оливок. Евангелие рассказывает о духовной борьбе между двумя сторонами природы Христа – человеческой, которая страшится неминуемых мучений, и божественной, которая придает Ему силы [31]. На картине Иисус, стоя на коленях (согласно Луке), молится Богу. Трое Его учеников – Петр, Иаков и Иоанн сидя спят у Него за спиной. Ангел с неба пытается укрепить Иисуса. Фоном служит пейзаж со скалистой горой и высокими деревьями перед ней.

**Действующие лица.** Иисус, лишь отдаленно напоминающий итальянские прототипы, высокий, с короткими руками, несколько заспанным лицом, заросшим довольно короткой окладистой бородой, темно-коричневыми длинными волосами, уложенными в красивую прическу, как у некоторых итальянских ангелов, низким лбом, мощной шеей, одет в розовую шелковую тунику с длинными широкими рукавами и длинный красный плащ с темно-синей подкладкой и широкими проемами для рук. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Ангел очень похож на ангела на картине [илл. 9.26](#). Видна лишь его голова и крылья, столь же неудачно нарисованные, которые здесь больше напоминают крылья ласточки.

Петр (задний из трех апостолов), также лишь отдаленно напоминает Петра у Дуччо и Джотто. У него очень большая голова (больше, чем у Иисуса и других апостолов), темное загорелое лицо, большая лысина, обрамленная седыми курчавыми волосами, такая же курчавая седая борода. Виден ворот его темно-сиреневой туники и темно-синий плащ (цвета подкладки плаща Иисуса) с белой атласной подкладкой.

Иаков (справа), с довольно грубым, темным лицом, длинными темно-коричневыми волосами, пряди которых разметались у него по плечам, одет в

розовую тунику с длинными рукавами и светло-розовый плащ из тонкой материи.

Иоанн (спереди и слева) напоминает его образ у итальянских мастеров. Его крупные черты лица менее женоподобны, чем у итальянцев, а светлые волосы очень кудрявы. На нем красная туника и зеленоватый блестящий шелковый плащ, его ноги босы. Очень эффектно нарисованы складки одежды у всех персонажей и игра света на блестящих тканях. Светло-желтые нимбы имеют все действующие лица.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие двух героев (Иисуса и ангела) подчиняется схеме с одной группой свидетелей. Иисус стоит на коленях почти в центре картины на склоне горы и, сложив руки перед собой, с молитвенным выражением лица взывает к Богу. Верхняя часть Его фигуры от колен до головы явно велика. В правом верхнем углу из кусочка неба (как на картине [илл. 9.26](#)) выглядывает ангел, обратив к Иисусу свое мальчишеское, пухлое лицо с довольно индифферентным выражением (как будто недоумевая, что Ему надо). Иисус, видимо, надеялся увидеть Бога-Отца; Он повернул лицо несколько вправо, словно пытаясь разглядеть, нет ли Его за ангелом. Но за ангелом никого нет, кроме неба в стилизованных барашках облаков. За спиной Иисуса у левого края картины тесной группой, опираясь друг на друга, спят три апостола (свидетели). Их глубокий сон нарисован необычайно выразительно. Иоанн, сидя на камне, положил скрещенные руки на поднятое вверх колено, а на них – голову. Иаков положил правую ногу на левую, а голову на колено, обхватив ее руками. Петр запрокинул назад голову и, видимо, храпит. Несмотря на столь глубокий сон, эти апостолы смогли донести до евангелистов эту сцену и слова Иисуса.

**Пейзаж.** Пейзаж, на фоне которого происходит действие, состоит из Масличной горы справа и высоких деревьев позади спящих апостолов. Гора нарисована так же, как и скалы на предыдущей картине, с такими же пучками травы и цветами. От подножия до вершины на ней растут редкие деревья и растения. Деревья имеют шарообразные кроны, напоминающие кактусы, на них видны стилизованные изображения листьев и цветов. Большинство деревьев меньше ладони Иисуса, но некоторые (особенно дерево на вершине) больше них в несколько раз. Напротив, листья растений, похожие на листья одуванчика, больше находящихся рядом деревьев. Высокие деревья за апостолами (сад) имеют черные голые стволы и шарообразные кроны с зубчатыми краями. В кронах также можно различить стилизованные изображения листьев, цветов и плодов. Чем дальше расположено дерево, тем меньше его размер (наивная перспектива). На кронах деревьев сидят три огромные птицы разных (северных) видов, нарисованные весьма реалистично и с хорошим знанием их расцветки. Как и на картине [илл. 9.26](#), небо, за исключением правого верхнего угла, заменено золотым фоном.

**Цветовая гамма и композиция.** Ярко-красный плащ Иисуса притягивает к Нему внимание на желто-коричневом фоне с темно-зелеными

пятнами деревьев и блеклыми одеждами апостолов. В асимметричной композиции левая часть занята группой спящих апостолов и деревьев, высящихся над ними. В правой же части расположены лишь фигуры Иисуса и ангела на свободном золотом фоне; склон горы имеет наибольшую массу и создает впечатление устремленности Иисуса вверх. В картине художник затронул тему человеческой глухоты к душевным страданиям других, даже самых близких людей.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** История этого сюжета в европейской авторской живописи начинается, по-видимому, с картины Дуччо ([илл. 9.29](#)) размером 51×76 см, созданной в 1308-1311 годах, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» и хранящейся в Музее собора в Сиене. На ней кроме трех апостолов, которых взял с собой Иисус, присутствуют и остальные апостолы отдельной группой. Действие развивается во времени, поэтому Иисус изображен дважды: справа Он молится на склоне горы (как и у Мастера Вышебродского алтаря) а, чуть левее, обращается к трем апостолам. Эти три апостола у Дуччо не спят, а активно общаются с Иисусом. Спят же остальные апостолы (но их позы не столь выразительны, как у чешского мастера). Пространство картины у Дуччо шире, а пейзаж – более впечатляющий (обращает на себя внимание широкая полоса травы, выделяющаяся на фоне голой, скалистой, но не столь изрезанной поверхности). Оба произведения имеют похожий колорит.

Более скромный вариант этого сюжета исполнил Бернардо Дадди на левой створке (выше сцены «Рождества») триптиха ([илл. 9.12](#)), где присутствуют лишь Иисус и ангел.

**Оценка творчества.** Мастер Вышебродского алтаря работал в жанре евангельских историй. Он заимствовал некоторые идеи у своих итальянских предшественников Пьетро Каваллини, Дуччо, Джотто и Пьетро Лоренцетти. Мало вероятно, что он видел работы этих мастеров; скорее он слышал о них от купцов, дипломатов или деятелей церкви, бывавших в Италии. Если итальянская живопись занималась постепенной трансформацией византийского стиля в южно-европейский, то чешский мастер создал свою неповторимую манеру одновременно реалистического и стилизованного изображения людей, бытовых и природных подробностей, независимую и от византийских, и от итальянских мастеров. Ее элементами были тщательное изображение человеческих лиц и, особенно, глаз, совершенно иной тип ангелов (не юношей или девушек, а озорных подростков), отсутствие сильных эмоций, камерное выражение чувств (нежности, веселья, печали), внимание к «северным» бытовым подробностям, нервный пейзаж, напоминающий декоративное панно, стилизованное изображение неба как жилища ангелов. Эта манера легла в основу формирующегося чешского стиля, оказавшего заметное влияние и на сформировавшийся несколько позже немецкий стиль.





Илл. 9.29. Дуччо. Борение в Гефсиманском саду.

## 9.5. Биографические сведения о Паоло Венециано

Итальянский художник Паоло Венециано родился в Венеции до 1300 года и умер там же между 1358 и 1362 годами. Игравший одну из ведущих ролей в искусстве первой половины XIV века в Венеции и стоявший у истоков венецианской живописи, он был личностью оригинальной, сложной и во многих отношениях противоречивой. В первой половине века в Венецию вместе с высокой культурой византийских императоров Палеологов проникла «греческая манера» живописи. Первые шаги художника были связаны со знакомством с художественным новаторством Джотто, школой Римини и романским искусством. К его раннему творчеству относятся резной алтарь церкви Сан-Дonato в Мурано, исполненный в 1310 году, и алтарный образ «История блаженного Льва Бембо», созданный в 1321 году и хранящийся ныне в церкви Сан-Бьяджо в Диньяно. Затем следуют «Коронование Марии» из Национальной галереи в Вашингтоне, исполненное в 1324 году, створки «Триптиха св. Клары» с изображением святых из пинакотеки в Триесте, написанные в 1328-1330 годах, «Мадонна с донаторами» из галереи Академии в Венеции, а также «Алтарь св. Лючии», хранящийся в епископстве Вельи.

Его первая подписная работа, датируемая 1333 годом, - «Успение Марии» ([илл. 9.30](#)), являющаяся центральной частью полиптиха, который прежде находился в церкви Сан-Винченцо в Венеции и фрагмент которого хранится сейчас в Городском музее Виченцы. Серия маленьких портативных полиптихов была изготовлена, как считается, мастерской Паоло. Они хранятся: в Национальной галерее в Парме; в Художественном музее в Вустере; в Национальной галерее в Вашингтоне; в Пти Пале в Авиньоне. Более значительный полиптих из Тбилисского музея относится, как считается, к 1340-м годам. Еще одной важной работой художника является «Богоматерь с Младенцем» из частного собрания, исполненная в 1340 году. К этому времени Паоло стал одним из ведущих венецианских мастеров. О его признании свидетельствуют и официальные заказы дожа Андреа Дандоло на работы в Палаццо Дукале и базилике Сан-Марко.

В дальнейшем Паоло часто работал со своими сыновьями. Подобное семейное сотрудничество было вообще свойственно венецианскому искусству. Первой такой работой, датированной 22 апреля 1345 года и подписанной Паоло и его сыновьями Лукой и Джованни, стал алтарь «Пала фериале», который в будние дни заменял алтарь «Пала д'Оро» собора Сан-Марко, предназначавшийся для торжественных случаев. Предполагается, что «Сцены из жизни св. Марка» с обильным использованием архитектурных элементов были исполнены одним из сыновей Паоло. Специалисты считают, что два панно, иллюстрирующие эпизоды из жизни св. Николая, хранящиеся в Палаццо Питти во Флоренции и являющиеся даром Контини-Бонакосси, являются фрагментом алтаря, исполненного Паоло в 1346 году для Палаццо Дукале и погибшего во время пожара 1483 года. В 1347 году были созданы «Мадонна» из церкви в Карпинетте и трехъярусный полиптих из церкви Сан-

Джакомо в Болонье, включающий композицию «Битва св. Георгия с драконом». Близким по манере является полиптих Кьоджа, датируемый 1348 годом, из оратория в Сан-Мартино; при восстановлении полиптиха туда были помещены панно, происходящие из разных ансамблей. В середине века мастер совершил путешествие в Константинополь. Подтверждением этой гипотезы служат написанные в византийской манере большой «Полиптих св. Франциска и св. Клары» из галереи Академии в Венеции и полиптих из коллегии Пирано «Мадонна с Младенцем и восемью святыми», созданный в 1354 году, который прежде приписывался Мастеру из Пирано.

Конец жизни Паоло характеризуется ростом числа заказов. В это время были созданы полиптих из монастыря Сант-Эуфимия в Арбе, полиптих из Лувра, полиптих из пинакотеки в Сан-Северино, недавно приписанный Паоло. Творчество художника завершает «Коронование Марии» из собрания Фрик в Нью-Йорке, датируемое 1358 годом и подписанное Паоло и его сыном Джованни. Соединив в своем оригинальном видении Восток и Запад, творчество Паоло Венециано определяет первый этап в развитии великой венецианской живописи [18].

#### 9.6. «Успение Марии»

Картина «Успение Марии» ([илл. 9.30](#)), размером 112 × 77 см, созданная в 1333 году, является центральной частью полиптиха и хранится в Городском музее Виченцы [18].

**Литературная основа.** Художник, в основном, следует «Золотой легенде», появившейся в XIII веке, в то время, когда особенно расцвел культ Девы Марии. Эта книга дает пространный рассказ о ее смерти, основанный на апокрифических текстах. В старости Деву Марию, страстно желавшую вновь соединиться со своим Сыном, посетил ангел, предсказавший ей смерть через три дня. Он одарил ее ветвью «райской пальмы», которую должны были нести перед ее одром. Богоматерь вознесла молитву, чтобы перед смертью ей было дано увидеть апостолов и родню свою. Ангел побудил апостолов, рассеявшихся к тому времени по всему миру, на облаке перенестись к дверям дома Девы Марии. «И около третьего часа ночи пришел Иисус Христос с нежной мелодией и песней, с сонмом ангелов» и с патриархами, мучениками, исповедниками и девами. «И так поутру душа покинула тело и вознеслась на руках ее сына» [19]. На картине Дева Мария, еще живая, лежит на кровати. Ее окружают апостолы, праведники и ангелы. Над ней в мандорле стоит Иисус и держит в руках ее душу. Вверху Иисус возносит душу Девы Марии на небо.

**Действующие лица.** Иисус, самое византийское из всех уже встречавшихся Его изображений, ближе всего к Иисусу Дуччо, в золотых однотонных одеждах, держит двумя руками душу Девы Марии, как держат младенцев в вертикальном положении (на обоих изображениях).



Илл. 9.30. Паоло Венециано. Успение Марии.

Дева Мария, крупнее, чем Иисус и апостолы, с лицом византийской великомученицы, одета в черное платье и черную тонкую накидку с золотой вышивкой по краю.

Душа Девы Марии – это плотно завернутый с головой в белые пеленки младенец, довольно крупного размера (особенно внутри мандорлы).

Иоанн (слева спереди), с седыми волосами и бородой, высокий и худой, с мужественным (совершенно не женоподобным) лицом (непохожий на его традиционный образ в молодости у Дуччо, Джотто, Пьетро да Римини, Пьетро Лоренцетти и Мастера Вышебродского алтаря), одет в серую тунику и розовый плащ. В левой руке он держит пальмовую ветвь, данную ему Девой Марией.

Петр (слева от Иисуса), с большой головой, очень высоким лбом и лысиной, крупным, загорелым, суровым лицом, одет в красные одежды. Его образ достаточно традиционен.

Остальные апостолы, все пожилые или старые, весьма разнообразны, но их типы восходят к византийским образцам.

Ангелы, стоящие в задних рядах, напротив, все молодые юноши, с мужественными лицами и великолепными коричневыми крыльями. Особенно хороши распростертые крылья ангелов, стоящих в самом последнем ряду, с темными и красными маховыми перьями.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие главных героев (Иисуса и Девы Марии) происходит в присутствии свидетелей (апостолов, праведников и ангелов). Дева Мария лежит на кровати, а Иисус в мандорле с острым верхом с ее душой и стоит за кроватью, но не на земле, а значительно выше. Внутри черной мандорлы с голубыми краями от Него исходит желтое сияние. В головах кровати находится апостол Иоанн, а в ногах – апостол Андрей. Петр за кроватью стоит, видимо, на коленях. Позади кровати восходящими рядами стоят другие апостолы, праведники и ангелы, причем у ангелов в задних рядах крылья распростерты во всю ширину. Все присутствующие склонили головы.

**Предметы быта.** Все персонажи расположены на темно-золотом фоне. Единственными предметами быта являются кровать, покрытая коричневой накидкой, украшенной крестами, и две высокие свечи, стоящие в еще более высоких и тонких, золотых, резных подсвечниках перед кроватью. Свет этих свечей символизирует христианскую веру. Под головой у Девы Марии лежит красная подушка, из-за чего ее голова поднята очень высоко.

**Царство Небесное.** Наверху золотой фон кончается неровной линией и выше него расположено черное небо, в котором мелькают чуть более светлые силуэты летающих ангелов (в этом можно увидеть некую параллель с представлениями Мастера Вышебродского алтаря о небе, как жилище ангелов). На этом черном фоне Иисус (как и в некоторых произведениях Джотто) возносит душу Девы Марии в Рай. И здесь от Иисуса распространяется сияние. Рай нарисован в виде прозрачной хрустальной сферы в верхней части неба, с удивительно тонко переданной игрой света на выпуклой хрустальной поверхности. От нее вниз распространяется

голубоватое сияние. Внутри сферы на черном фоне (это сквозь сферу видно небо) различимы мелкие силуэтные фигуры ангелов и праведников. Такие представления о Рае ранее не встречались.

**Цветовая гамма и композиция.** Картина выполнена в византийской манере, золотой и темно-коричневой цветовой гамме, которую образуют золотой фон, нимбы, коричневые волосы и крылья персонажей, а также покрывало кровати. Темная фигура Девы Марии и мандорла Иисуса притягивают внимание зрителя. Пространство картины уступами суживается кверху. Ее композиция строго симметрична. В ней художник затрагивает тему воздаяния почестей после смерти (но, к сожалению, не при жизни). И даже Иисус поступает так по отношению к своей матери.

**Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты.** История этого сюжета в европейской авторской живописи начинается, по-видимому, с цикла картин Дуччо в передней части пределлы «Маэсты», созданном в 1308-1311 годах, в котором проиллюстрированы различные эпизоды этой истории. Все эти картины хранятся в Музее собора в Сиене. На картине ([илл. 9.31](#)) размером 41.5×54 см ангел объявляет Деве Марии о ее предстоящей смерти и вручает ей ветвь райской пальмы. На картине ([илл. 9.32](#)) размером 41.5×54 см с Девой Марией прощается апостол Иоанн, а остальные апостолы уже собрались перед домом. На картине ([илл. 9.33](#)) размером 41.5×54 см с Девой Марией прощаются остальные апостолы (всего тринадцать), в том числе и апостол Павел, который стоит во весь рост за ее кроватью. На картине ([илл. 9.34](#)) размером 40×45.5 см изображена смерть Девы Марии. Здесь Дева Мария в накидке красивого синего цвета (как и на других картинах этого цикла) лежит головой в противоположную сторону (по сравнению с картиной Паоло Венециано на [илл. 9.30](#)), апостолы Иоанн и Петр стоят на коленях у ее ног, остальные апостолы (никто не постарел, некоторые в белых одеждах), Иисус (не в мандорле), ангелы и святые стоят плотными рядами за ее смертным одром. Душа Девы Марии, маленькая девочка, не запелената, а одета в белую рубашечку. Тема вознесения души Девы Марии Иисусом на небо полностью отсутствует. Цветовая гамма картины более разнообразна. Художник изобразил не столько скорбь присутствующих по поводу кончины Девы Марии (что несомненно удалось Паоло Венециано), сколько демонстрацию сплоченности сподвижников Иисуса, собравшихся вместе по этому поводу. На картине ([илл. 9.35](#)) размером 58×52.5 см апостолы несут гроб с телом Девы Марии. Процессию возглавляет Иоанн, несущий ветвь райской пальмы. На заднем плане видны городская стена Сиены и купол собора. На картине ([илл. 9.36](#)) размером 41×54.5 см апостолы кладут тело Девы Марии в гроб, установленный среди гористого пейзажа.

Свой вариант этого сюжета создал и Джотто на картине ([илл. 9.37](#)) размером 75×179 см, исполненной в 1315-1320 годах и хранящейся в картинной галерее Берлина. У него Дева Мария несколько не постарела. Она миниатюрна, по сравнению с остальными персонажами, и очень похудевшая. Число присутствующих не меньше, чем в предыдущих произведениях, и они



Илл. 9.31. Дуччо. Объявление о смерти Девы Марии.



Илл. 9.32. Дуччо. Прощание св. Иоанна.





Илл. 9.33. Дуччо. Прощание апостолов.



Илл. 9.34. Дуччо. Смерть Девы Марии.



Илл. 9.35. Дуччо. Похороны Девы Марии.



Илл. 9.36. Дуччо. Положение тела Девы Марии во гроб.



Илл. 9.37. Джотто. Успение Богородицы.



Илл. 9.38. Мазо ди Банко. Мария бросает свой пояс апостолу Фоме.

ничуть не постарели. Душа Девы Марии завернута в пеленки, но (в отличие от Паоло Венециано) не с головой. На фреске все присутствующие выражают скорбь у тела Девы Марии; лишь Иисус занят ее душой.

Мазо ди Банко написал в 1337-1339 годах картину ([илл. 9.38](#)) на близкую тему. Она хранится в Государственных музеях Берлина. Ее сюжет взят из апокрифических «Успений Девы Марии», точная дата создания которых неизвестна. Апостол Фома отсутствовал в момент смерти и погребения Девы Марии (в отличие от версии «Золотой легенды», где у смертного одра Мадонны присутствовали все апостолы), после чего ее тело было взято на небо. Фома воззвал к Богоматери с просьбой получить какое-то свидетельство того, что она действительно унесена на небо. Тогда Дева Мария в доказательство сбросила ему свой пояс. Этот сюжет был популярен в Италии благодаря тому, что в соборе Прато, рядом с Флоренцией, хранилась святая реликвия – тот самый пояс Богоматери [19]. На картине ангелы возносят Деву Марию в черной мандорле на небо, а с земли к ней взывает апостол Фома.

\*\*\*

Паоло Венециано работал в жанре евангельских историй. И здесь мы встречаемся с заимствованием некоторых идей, особенно у Джотто. Вместе с тем художник был ближе к византийским истокам, чем его великие предшественники и старшие современники из Флоренции и Сиены. Новым в его живописи было изображение души в виде завернутого в пеленки младенца, апостолов в старости, черного неба, Рая в виде хрустальной сферы выше неба, а также свечей в подсвечниках. Его деятельность положила начало венецианской живописи.

### Комментарии

- (1) Напомним, что в 1329 византийцы захватили у генуэзцев остров Хиос [4].
- (2) Напомним, что в 1340 король Кастилии Альфонс XI отразил нападение мавров в битве при Рио-Саладо [4].
- (3) Напомним, что в 1332 к Швейцарской конфедерации присоединился Люцерн [4].
- (4) Напомним, что в 1332 после смерти короля Кристофера II в Дании начался период междуцарствия, который закончился в 1340 с приходом к власти Вальдемара IV Аттердага. В 1346 он продал Ливонскому ордену Эстляндию (современная Эстония). В результате тевтонские рыцари получили над ней полный контроль [4].
- (5) Вальдемар IV Аттердаг (1320-1375), датский король с 1340. Восстановил датское королевство, действуя одновременно силой и убеждением. Продал Эстонию Ливонскому ордену. Стремясь к господству в западной части Балтийского моря, воевал с Ганзейским союзом и Швецией, в 1361 захватил остров Готланд. Война 1367-1370 закончилась невыгодным для Дании Штральзундским миром [4].

- (6) Напомним, что 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. Уже в 1340 англичане и фламандцы победили французов в морском сражении близ порта Слейс (территория современной Бельгии). В 1341 во французском герцогстве Бретань началась война английских ставленников - Монфоров с французскими ставленниками - Блуа, закончившаяся победой первых. В 1346 англичане победили французов в битве при Креси – первой сухопутной битве Столетней войны [4].
- (7) Напомним, что в 1338 Венецианская республика захватила Тревизскую марку в Италии. В 1339 в Генуе был введен институт пожизненного дожа – главы республики. В 1340 португальские моряки открыли Канарские острова. Но в 1344 Канарские острова были пожалованы папой Кастилии [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. В 1343 английский философ и ученый Уильям Оккам опубликовал труд, в котором сформулировал принцип логики, получивший название «бритва Оккама» [4].
- (9) Джованни Виллани (не позднее 1274, по другим данным 1280 - 1348), флорентийский хронист, историк и государственный деятель, итальянский банкир, должностное лицо, дипломат и летописец. Автор Новой Хроники - одного из наиболее значительных произведений флорентийской культуры XIV века. События жизни Виллани известны большей частью благодаря его же рассказам о себе самом, что нетипично для средневекового историка. Джованни происходил из семьи флорентийских торговцев. Он был сыном Виллано ди Стольдо ди Беллинкайона, члена одного из Старших цехов Флоренции - Цеха по отделке тканей. Виллано ди Стольдо в 1300 входил в городское правительство. В 1300, объявленном папой Бонифацием VIII юбилейным, Джованни посетил Рим и стал свидетелем пышных празднеств. По словам самого Виллани, именно в это время он решил прославить свой родной город подобно римским историкам древности, создав Хронику с описанием год за годом всех исторических событий. В первое десятилетие XIV века Виллани, выполняя поручения банка Перуцци, акционером которого он был с 1300 по 1308, путешествовал по Италии, Швейцарии, Франции и Фландрии. В 1306—1307 во Фландрии в качестве представителя компании Перуцци получал в Брюгге от потерпевшего поражение графа Фландрского контрибуцию для французского короля. Участвовал в мирных переговорах между Пизой и Луккой. Виллани возвратился во Флоренцию в 1307, где женился на мадонне Собилии. В этом браке у Виллани было трое детей - дочь и два сына. После 1310 редко покидал пределы родного города. Принимал



активное участие в политической и экономической жизни Флоренции. В 1316 Виллани являлся одним из контролёров монетного двора. С 15 декабря 1315 по 15 февраля 1316 - входил в состав приората Флоренции. В 1317 - член налоговой комиссии. Вторично был избран в приорат в 1321-1322. В 1324 - один из ответственных за восстановление городских стен. Между 1323 и 1327 Виллани женился второй раз на Моне деи Пацци. В 1325-1326 Джованни Виллани стал членом так называемой комиссии двенадцати, распределявшей денежные поступления во время войны Флоренции с луккским тираном Каструччо Кастракани. С 15 августа по 15 октября 1328 Джованни Виллани снова исполнял обязанности приора. В 1329 Виллани направлен с дипломатической миссией к папскому легату в Болонье кардиналу Бертрану де Пужи. В 1330-1331 Виллани наблюдал за ходом работ по созданию Андреа Пизано бронзовых дверей для флорентийского баптистерия Сан-Джованни. Также в его ведении находились работы по перестройке церкви Святой Репараты, а немного позднее — возведение колокольни Бадиа. В 1331 Виллани как казначей коммуны отвечал за возведение третьего кольца городских стен. По выходе в отставку он был обвинён в растрате, но сумел оправдаться. В 1332 Виллани участвовал в основании нового города Фиренцуолы (имя выбрано по предложению Джованни). Последние годы Виллани более не занимался политикой, так как находился в оппозиции к новым правителям Флоренции: сначала к двенадцати пополанам, потом к герцогу Афинскому Вальтеру IV де Бриенну, и, наконец, к младшим цехам. Умер Джованни Виллани внезапно во время эпидемии чумы в середине 1348: в рукописи Хроники он после слов «Чума продлилась до...» так и не проставил дату. Похоронен Джованни Виллани в монастыре святой Аннунциаты [13].

<sup>(10)</sup> Работа Виллани над Хроникой распадается на два этапа. В первом отражено оптимистическое видение, обусловленное экономическими успехами и культурным расцветом Флоренции первых десятилетий XIV века. Позднее, Виллани вставляет предсказание падения родного города, подобного падению Древнего Рима. В главе 136 книги IX историк помещает первую из ныне известных биографий Данте Алигьери. А в главе 44 книги XII Виллани, несмотря на различие в политических взглядах, называет Данте одним из выдающихся сынов Флоренции, граждане которой отплатили ему неблагодарностью. Внимание к экономическим аспектам, статистической информации, политический и психологический анализ событий, делают Джованни Виллани качественно новым летописцем средневековой Европы. Он первым использовал статистические данные в хрониках. Хронику Виллани продолжили его брат Маттео Виллани (до 1363, 11 книг), а затем племянник Филиппо Виллани (до 1364, 42 главы) [13].

<sup>(11)</sup> Бартоло да Сассоферрато (1314-1357), итальянский юрист, глава школы постглоссаторов - средневековых итальянских юристов, занимавшихся толкованием норм и отрывков из кодификации Юстиниана, имевшихся в

работах глоссаторов, т.е. еще более ранних (XI-XIII века) итальянских юристов, комментировавших и толковавших римское право путем составления заметок (глосс) на полях текстов римских кодексов и законов. Школа глоссаторов была основана итальянским юристом Ирнерием в Болонье. Бартоло родился в 1313 или 1314 в местечке Венатура, неподалеку от Сассоферрато в Анконской марке. На юриста обучался в городах Перудже и Болонье. К середине 30-х годов XIV в. получил степень доктора права и изучил юридическую практику в городах Пизе и Болонье. Трения с болонцами в связи с судебными решениями Бартоло заставили его переехать в Пизу и заняться изучением и преподаванием права. Авторитет его вырос и слава Бартоло привлекала множество слушателей. В 1351 его приглашают в Перуджу. В средневековье труды Бартоло, особенно «Комментарии к Кодификации Юстиниана», пользовались известностью по всей Европе, главным образом в Испании и Португалии. В Португалии даже был произведен перевод его «Комментариев» на португальский язык. В своих многочисленных трудах Бартоло коснулся практически всех сторон жизни общества, подлежащих правовому регулированию. В 1356 Бартоло был направлен к императору Карлу IV ходатайствовать о привилегиях для Перуджи. По возвращении в Перуджу, Бартоло умер, незадолго до смерти написав трактат «О знаках и гербах». Трактат был обнародован его зятем и в XIV—XV вв. пользовался огромной популярностью [13].

- (12) В 1340-х годах в Нидерландах для осушения земель впервые были использованы водяные помпы [4].
- (13) Напомним, что 1325 год считается началом эпохи Возрождения в итальянской культуре, которое отмечено появлением интереса к памятникам античности и развитием гуманистического мировоззрения. Итальянская литература продолжила создание произведений, которые вошли в культурную сокровищницу человечества. Вслед за Данте, создавшим бессмертную Божественную комедию, в 1342 итальянский поэт Франческо Петрарка написал поэму «Африка» о Второй Пунической войне [4].
- (14) Джованни Боккаччо (1313-1375), младший современник Петрарки, итальянский писатель-новеллист, поэт, ученый-гуманист, одна из крупнейших фигур Раннего Возрождения. Внебрачный сын флорентийского купца и француженки, родился в Париже, затем был увезен во Флоренцию. Молодые годы провел в Неаполе, где вместо торговли и юриспруденции (для чего был послан туда отцом) изучал античных писателей и древние языки. Знакомство с неаполитанскими гуманистами открыло ему доступ ко двору короля Роберта Анжуйского, покровителя ученых, поэтов, живописцев. Здесь Боккаччо встретил и полюбил побочную дочь короля Роберта Марию д'Аквино, которую он изобразил под именем Фьяметты («Огонек»). Первые произведения Боккаччо («Филоколо», «Филострато», «Тезеида») написаны в духе

рыцарских романов с использованием античных сюжетов. Боккаччо пробовал свои силы в жанре идиллии («Амето»), а вернувшись во Флоренцию, написал поэму в октавах «Фьезоланские нимфы», в которой показал любовь пастуха Африко и нимфы Мензолы как простое земное чувство на фоне гармонической природы. Прозаический роман «Элегия мадонны Фьяметты» (1348) был навеян любовью к Марии д'Аквино, воспоминание о которой Боккаччо сохранил на долгие годы. Боккаччо известен как автор самой значительной его книги новелл «Декамерон» («Десятидневник»), созданной в 1350-1353 годах и прославившей его имя, в которой представлен новый тип героя – «естественный человек», гармоничный и прекрасный от природы. Он разработал жанр средневекового рассказа, сделав его выразителем нового ренессансного содержания. Боккаччо наглядно показал панораму итальянских нравов эпохи Возрождения и отразил концепцию социальной этики нового общества [4, 15, 39].