

## Глава 42. Доменико Венециано. (около 1405 – 1461)

Итальянский художник Доменико Венециано, младший современник Микелино да Безоццо, Стефано да Верона, Робера Кампена, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини и Мазаччо, работал в жанрах религиозного портрета и евангельских историй, развивая достижения Анджелико. Он познакомил флорентийцев с техникой масляной живописи. Мастер цвета, рисунка и пейзажа он использовал эти средства для придания своим произведениям особой красоты.

### 42.1. Биографические сведения о Доменико Венециано

Итальянский художник Доменико ди Бартоломео по прозвищу Доменико Венециано родился около 1405 года, как предполагают, в Венеции. Считается, что он учился и работал сначала в Венеции. Существует предание, что во Флоренцию он уехал после творческого спора с Якопо Беллини. Первое упоминание о Доменико относится к 1438 году, когда, работая над росписями в зале палаццо Бальони в Перудже, которые не сохранились. Тогда он написал Медичи, прося позволения работать во Флоренции. До этого времени о нем ничего не известно и проблема его образования и раннего творчества остается открытой. Письмо Доменико к Медичи написано в почтительном и, одновременно, фамильярном тоне, как будто он уже был хорошо знаком со своим корреспондентом. Кроме того, это письмо показывает хорошую осведомленность художника о состоянии флорентийского искусства того времени; он знал, например, что Филиппо Липпи работал в те годы над алтарем Барбадори, ныне находящимся в Лувре в Париже, и что Анджелико был занят многочисленными заказами. Он надеялся, что Козимо Медичи поручит ему исполнение какого-нибудь алтаря. Предполагают, что Доменико познакомился с Медичи в Венеции, где Козимо находился в ссылке в 1433-1434 годах, а сведения о флорентийской художественной жизни могли проникнуть в Умбрию после того, как в 1437 году в церкви Сан-Доменико в Перудже была помещена алтарная картина Анджелико. Однако, существует и предположение, что художник познакомился с Медичи в самой Флоренции и имел прямой контакт с флорентийской художественной средой, благодаря своему пребыванию в этом городе прежде. Эта гипотеза не противоречит и более поздним произведениям, приписываемым Доменико, например, тондо «Поклонение волхвов» (илл. 42.6), созданном около 1435 года и хранящемся ныне в музее Берлин-Далема.

В Венеции Доменико изучал фрески Пизанелло, которые тот написал в 1419 году во Дворце дождей. Р. Лонги считает, что еще более внимательно Доменико изучал произведения Анджелико. К. Барди выдвинул еще одну гипотезу о раннем творчестве Доменико, согласно которой до 1438 года

художник был в Риме, где работал вместе с Мазолино над фресками в церкви Сан-Клементе. Наконец, М. Сальми рассматривает творчество Доменико в обратном порядке, считая берлинское тондо ([илл. 42.6](#)) поздним произведением, созданным после «Табернакля Карнесекки» ([илл. 42.4](#)) из Национальной галереи в Лондоне и «Мадонны» из музея Бухареста. Таковы различные точки зрения на проблему раннего творчества Доменико Венециано и его картины «Поклонение волхвов» ([илл. 42.6](#)).

Во Флоренции молодой художник достиг больших высот в области перспективы. Это видно из того, что он давал советы даже такому признанному мастеру, как архитектор Брунеллески. Современники находили его цветовую гамму таинственной и возвышенной. По преданию, Доменико Венециано первым познакомил флорентийских мастеров с техникой масляной живописи, которую венецианские художники переняли у нидерландских мастеров. Во Флоренции художник пользовался всеобщей любовью, не столько за свое творчество, сколько за добрый, отзывчивый характер. Современники отмечали, что он очень дружелюбен, любит хорошие застолья, на которых замечательно поет, аккомпанируя себе на лютне.

Сохранившихся произведений, приписанных Доменико Венециано, очень мало. Два цикла датированных фресок в Перудже и в церкви Сант-Эджидио во Флоренции, которые были начаты год спустя после письма Доменико из Перуджи, не сохранились. От флорентийского периода творчества художника до наших дней дошли только: упомянутый «Табернакль Карнесекки» ([илл. 42.4](#)); «Мадонны с Младенцем» из Сеттиньяно, ныне хранящиеся в фонде Беренсона ([илл. 42.3](#)) и Национальной галереи в Вашингтоне ([илл. 42.2](#)); подписной алтарь св. Лючии, центральной панелью которого является «Мадонна с Младенцем и святыми» ([илл. 42.1](#)) из галереи Уффици во Флоренции. Части пределлы этого алтаря ныне хранятся: «Стигматизация св. Франциска» и «Иоанн Креститель в пустыне» - в Национальной галереи в Вашингтоне; «Благовещение» ([илл. 42.5](#)) и «Чудо св. Зиновия» - в Музее Фицуильям в Кембридже; «Мученичество св. Лючии» - в музее Берлин-Далем. Одна из последних работ Доменико, фреска «Св. Франциск и Иоанн Креститель», исполнена в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

Доменико Венециано не снискал большой славы во Флоренции, где блистали Филиппо Липпи и Андреа дель Кастаньо. Таким образом, влияние художника на культуру своего времени менее всего ощущалось во Флоренции, хотя оно еще чувствуется в первых фресках Андреа дель Кастаньо в церкви Сант-Аполлона. Более заметно это влияние проявилось в творчестве малых мастеров, таких, как, например, Джованни ди Франческо и Бальдовинетти, а также неизвестных художников, расписывавших свадебные сундуки. Они вдохновлялись «украшенным повествовательным стилем» Доменико, стилем, известным нам только по берлинскому тондо; но этот стиль был характерен и для росписей в церкви Сант-Эджидио, описанных Вазари, или для несохранившихся свадебных сундуков, которые художник

исполнял для свадеб Паренти-Строцци. Вместе с тем, его работы в Перудже оказали большое влияние на таких мастеров, как Боккати, Бонфильи и молодого Перуджино. Во всяком случае, его прямым и самым выдающимся учеником был Пьеро делла Франческа, будущий учитель Леонардо да Винчи.

Доменико Венециано умер в бедности в 1461<sup>(1)</sup> году во Флоренции. Его кончина окутана тайной. Согласно преданию, художника убили в темном переулке, когда он возвращался с дружеской пирушки. И хотя он не был убит ревниво относившимся к его таланту Андреа дель Кастаньо, как это утверждает Вазари, так как Андреа умер от чумы за четыре года до смерти Доменико, это предание, первый в истории искусства прототип легенды о Моцарте и Сальери, в какой-то мере свидетельствует о той известности и симпатии, которой пользовался художник даже в среде, чуждой его поэтическому миру [17, 18].

#### 42.2. «Мадонна с Младенцем и святыми»

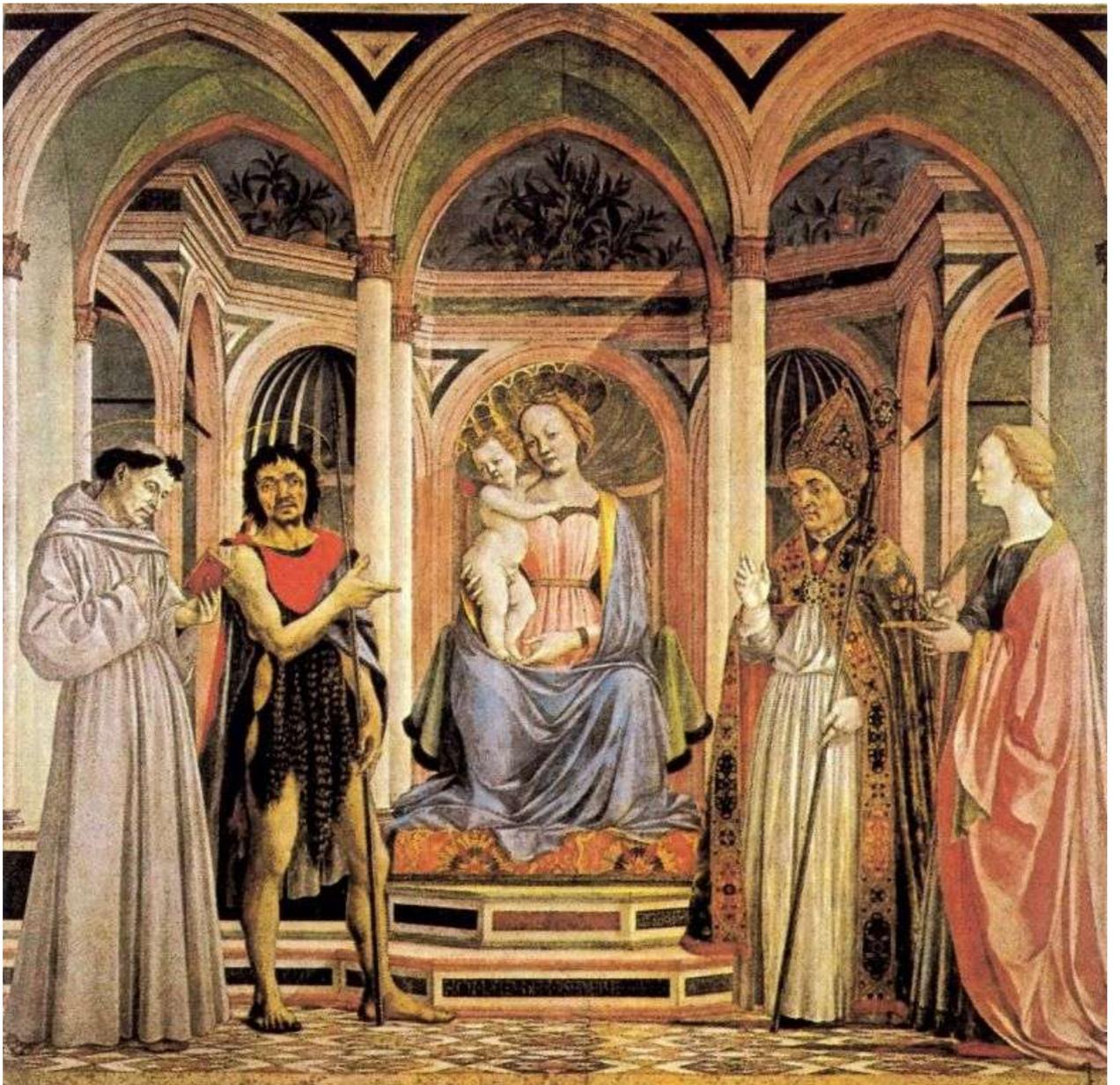
Картина «Мадонна с Младенцем и святыми» ([илл. 42.1](#)) размером 209×216 см, созданная в 1445 году, являлась центральной частью Алтаря св. Лючии, исполненного для церкви Санта-Лючия деи Маньоли во Флоренции, а ныне хранящаяся в галерее Уффици во Флоренции. Перед тронем Мадонны слева направо стоят св. Франциск, Иоанн Креститель, Зиновий и Лючия [47].

**Действующие лица.** Дева Мария, не особенно худая, но с тонкой талией, широким, приятным лицом, темными глазами, поднятыми вверх бровями, высоким лбом, недлинными, светлыми волосами, чуть вздернутым носом, полными губами и массивным подбородком, одета в розовое платье с золотым верхом и обшлагами длинных рукавов, поверх которого на ней наброшен голубой плащ. Ее золотой нимб нарисован в той же манере, как и у Мазаччо. Правой рукой она поддерживает Младенца за ягодицы.

Младенец, с толстым животом, ягодицами и ножками, красивым личиком, большими глазками, высоким лбом, светлыми кудрявыми волосиками, полностью обнажен.

Иоанн Креститель, невысокий и крепкий, с лицом простолюдина, темными, асимметричными глазами, широкими черными бровями, низким лбом, спутанными черными волосами, окруженными прозрачным нимбом, обозначенным лишь золотым краем, с широким носом, маленькими усиками и короткой черной бородкой, одет в короткую, почти черную шкуру, края которой связаны по бокам, и поверх нее в небольшую красную мантию с голубой подкладкой. Его руки и ноги обнажены, а голова непокрыта. В левой руке он держит высокий и тонкий крест (свой атрибут).

Св. Лючия, дева-мученица из Сиракуз в Италии, умерла около 304 года, в эпоху гонений на христиан при Диоклетиане. Хотя она является исторической фигурой, основу ее образа в искусстве составляет легенда, согласно которой чудесное исцеление ее матери у гроба св. Агаты подвигнуло Лючию в знак благодарности раздать все свое достояние бедным. Это вызвало такое негодование ее жениха, что он донес на нее как на



Илл. 42.1. Доменико Венециано. Мадонна с Младенцем и святыми.

христианку судье Пасхазии. Отказавшаяся отречься от своей веры Лючия была подвергнута множеству мучений и убита ударом меча в горло. В средние века ее культ распространился за пределы Сицилии, и ее почитали по всей Италии [19]. На картине Лючия представлена крупной девушкой с длинной шеей, приятным лицом, маленькими глазами, высоким лбом, вздернутым носом и светлыми, аккуратно причесанными волосами. Она одета в длинное темно-зеленое платье и свободный красный плащ. В правой руке она держит традиционно нарисованную пальмовую ветвь мученицы.

Св. Зиновий, дворянин, который, будучи еще молодым человеком, обратился в христианство и стал епископом Флоренции, умер около 417 года [19]. На картине Зиновий предстает невысоким человеком преклонного возраста, с широким бритым лицом, большими черными глазами, густыми черными бровями, крупным носом и массивным подбородком. Он одет в тонкое белое облачение и золотую с черными украшениями епископскую мантию, скрепленную на груди овальной пряжкой с драгоценными камнями. На руках у него длинные белые перчатки, а на голове – епископская митра. В левой руке он держит епископский посох.

Св. Франциск, высокий, худой и стройный, с обширной тонзурой, обрамленной черными волосами, мелкими чертами лица, широким ртом и острым подбородком, одет в длинную серую рясу с капюшоном. В левой руке он держит небольшую раскрытую книгу в красном переплете.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей напоминает композиции произведений Анджелико на подобные сюжеты, где каждый участник сцены предоставлен сам себе. Дева Мария сидит на троне лицом к зрителю, повернув голову чуть вправо. Младенец стоит у нее на правом колене, обняв ее за шею левой рукой, правой держась за ворот ее платья, и, повернув головку вправо насколько возможно, смотрит на Иоанна Крестителя. И у матери, и у Сына задумчивое выражение лиц. Святые расположились на переднем плане по двое с каждой стороны трона. Франциск углубился в чтение. Иоанн Креститель, глядя на зрителя, указывает правой рукой на Младенца. Зиновий, глядя чуть вниз, благословляет кого-то правой рукой. Лючия, стоя в профиль, внимательно смотрит на Иоанна Крестителя.

**Интерьер.** Интерьер, в котором происходит эта сцена, напоминает интерьеры Анджелико и Якопо Беллини. Трон Мадонны стоит в центральной нише, верх которой, как во многих произведениях Анджелико, нарисован в виде раковины. Боковые ниши по обе стороны от нее похожи на ниши у Якопо Беллини (илл. 40.20). Тонкие белые колонны коринфского стиля по обе стороны трона соединены арками. В проемах этих арок видна листва и плоды фруктовых деревьев на фоне темного ночного неба. Ступени трона и пол перед ними нарисованы под впечатлением стиля Анджелико.

**Цветовая гамма и композиция.** Впечатление от ярких одежд персонажей приглушается фоном, в котором преобладают коричневые и черные тона. Черный цвет присутствует на всех фигурах святых, но не касается Мадонны и Младенца (они безгрешны). В остальном художник избегает повторения цветов. Как уже отмечалось, композиция картины

напоминает композиции аналогичных произведений Анджелико. В глаза бросается некоторая формальность всей сцены.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 41.2.2. Доменико Венециано создал еще несколько его вариантов.

Вариант на картине из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 42.2](#)) размером 83×57 см, созданный после 1447 года, где присутствуют лишь Мадонна и Младенец, отличается тонким лицом Мадонны и лукавым – Младенца, прозрачными красками, и великолепным растительным фоном. Рука Девы Марии слишком велика (Доменико еще не был знаком с достижениями Рогира ван дер Вейдена).

Вариант на картине из коллекции Беренсона во Флоренции ([илл. 42.3](#)) размером 86×61 см, созданный в 1435-1437 годах, с теми же персонажами, отдаленно напоминающий произведение Мастера св. Вероники ([илл. 22.38](#)), характеризуется более богатой цветовой гаммой.

На фреске, переведенной на холст, из Национальной галереи Лондона ([илл. 42.4](#)) размером 241×120 см, созданной около 1435 года, присутствуют Бог-Отец и Святой Дух. Лицо Мадонны и Младенца попорчено, а руки Мадонны ужасны (напоминают когти птицы). Великолепны темно-синий тон фрески и мистические лучи, исходящие от Бога-Отца и Святого Духа. Также обращают на себя внимание лаконизм и значительность композиции. Эта картина известна как «Табернакль Карнесекки».

### 42.3. Евангельские истории

В этом разделе представлены два традиционных сюжета, относящиеся к периодам до рождения Иисуса и Его младенчества.

#### 42.3.1. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 42.5](#)) размером 27×34 см являлась частью пределлы алтаря св. Люции ([илл. 42.1](#)) и ныне хранится в музее Фицуильям в Кембридже [18]. По духу она восходит к знаменитой картине Симоне Мартини ([илл. 6.30](#)) и напоминает фреску Анджелико ([илл. 35.83](#)) на тот же сюжет.

**Действующие лица.** Дева Мария, невысокая и очень скромная, не особенно красивая, но милостивая, с высоким лбом, крупным носом, светлыми, аккуратно причесанными волосами, над которыми витает золотой нимб в форме диска, одета в длинное красное платье со свободной юбкой и синий плащ.

Архангел Гавриил, несколько более миниатюрный, чем Дева Мария, с исключительно красивым лицом, крупными глазами, греческим профилем, светлыми волосами, завитыми в сложную прическу, большими темно-коричневыми крыльями прекрасной формы с длинными маховыми перьями



Илл. 42.2. Доменико Венециано. Мадонна с Младенцем.



Илл. 42.3. Доменико Венециано. Мадонна с Младенцем.



Илл. 42.4. Доменико Венециано. Мадонна с Младенцем (Табернакль Карнесекки).



Илл. 42.5. Доменико Венециано. Благовещение.

на концах, одет в темно-синюю тунику, розовый плащ, обернутый вокруг туловища, и коричневые обтягивающие сапоги. В левой руке он держит ветвь с цветущими белыми лилиями.

**Взаимодействие персонажей.** Архангел только что прилетел и встал на одно колено в левой части картины на почтительном расстоянии от Мадонны. Дева Мария смиренно склонила голову перед ним, приветствуя его. Гавриил объясняет ей свое поручение, указывая правой рукой вверх на Бога. Дева Мария согласна на все, опустив голову и скрестив руки на груди.

**Внутренний дворик.** Сцена, на которой происходит действие, представляет собой внутренний дворик с двумя портиками, пристроенными к стене, отделяющей этот дворик от замкнутого сада. Крыши портиков поддерживаются тонкими белыми колоннами коринфского ордера. Две такие же колонны обрамляют проход с полукруглым верхом, ведущий из дворика в сад. По обе стороны от этого прохода расположены квадратные черные окна. Дева Мария стоит в правом портике, а архангел – перед левым. В стене за спиной Девы Марии имеется дверь и квадратное окно, ведущие во внутренние покои. Вдоль стены и в каждом из портиков помещена длинная и низкая деревянная скамья (с нее встала Дева Мария, причем конец ее плаща остался лежать на скамье). Каменный пол внутри дворика украшен розовыми квадратами. Через проход в сад ведет светло-желтая дорожка, которая упирается в прямоугольную деревянную запертую калитку в кирпичной стене сада. Калитка обрамлена орнаментом в виде изящной арки. Внутри сада виднеются клумбы с цветущими кустами роз и вьющиеся растения на кирпичной стене.

**Цветовая гамма и композиция.** Светло-серый, загадочный фон картины дополняется мягкими тонами пола, колонн и светлой кирпичной стены сада. Диссонансом на этом фоне выделяются черные окна, части антаблемента, темные крылья ангела и темные фигуры персонажей. Архитектурное обрамление сцены почти симметрично; лишь правый портик, где стоит Дева Мария, шире левого. Асимметрично лишь расположение персонажей – архангел находится ближе к центру, а Дева Мария – ближе к краю. Художник стремился подчеркнуть красоту этой сцены, а не ее психологическую напряженность.

#### 42.3.2. «Поклонение волхвов»

Тондо «Поклонение волхвов» ([илл. 42.6](#)) диаметром 84 см, созданное в 1439-1441 годах по заказу Пьетро Медичи, ныне хранится в Картинной галерее Берлина. Художник писал его одновременно с работой над фресками в церкви Сан-Эджидио во Флоренции, впоследствии разрушившимися [35].

**Действующие лица.** Дева Мария (справа на переднем плане), худая и стройная, с красивым лицом серого цвета и светло-коричневыми аккуратно уложенными волосами, прядь которых спускается из прически ей на спину, одета в традиционное красное платье и синий плащ. Обеими руками она держит Младенца.



Илл. 42.6. Доменико Венециано. Поклонение волхвов.

Младенец, совершенно голенький и тоже серого цвета, с приятным личиком, нарисован весьма реалистично (за исключением цвета Его кожи).

Иосиф (за Мадонной), очень худой, с семитского типа благородным лицом, выразительными темными глазами, густыми черными бровями, высоким лбом, большой лысиной, обрамленной седыми волосами, крупным носом и длинной седеющей бородой, одет в ярко-желтый плащ. В левой руке он держит золотой сосуд с дарами от старшего волхва. Все члены Святого Семейства отмечены нимбами в форме золотых дисков.

Старший волхв (левее Мадонны), крупный старик с большой головой, лицом семитского типа, высоким лбом, орлиным носом, большой лысиной, седыми волосами и бородой, одет в длинную светло-розовую тунику из шелка, перетянутую в талии красивым поясом. Правой рукой он держит правую ножку Младенца. Средний волхв (позади старшего), высокий и худой, с очень красивым лицом, большими выразительными глазами, длинными вьющимися черными волосами, одет в современный художнику флорентийский костюм в мелкую складку желтого цвета с темным узором. Его голову украшает ажурная золотая корона, а в руках он держит золотой сосуд с дарами. Младший волхв (левее среднего), совсем молодой, высокий, с тонкими ногами, приятным не слишком выразительным лицом, одет в короткий (до колен) костюм такого же покроя, как и средний волхв, но чисто желтый с белой полосой внизу. У него длинные и очень широкие рукава, из-под которых видны узкие черные рукава нижнего одеяния. Его ноги обтянуты черными чулками. На голове у него золотая корона, а в правой руке – золотой сосуд с дарами.

Свиту волхвов (на среднем плане) составляют молодые люди во флорентийских одеждах, современных художнику, разнообразных по фасону и расцветке, а некоторые – в восточные одежды. Многие из них имеют портретное сходство с приближенными семьи Медичи (второй персонаж справа является портретом Пьетро Медичи, заказчика картины). Менее богато одеты погонщики верблюдов и конюхи.

**Взаимодействие персонажей.** Святое Семейство расположилось в правой части тондо у навеса. Дева Мария сидит, склонившись над Младенцем. Иосиф стоит рядом с ней. Младенец, сидя на коленях у матери, благословляет правой рукой старшего волхва. Тот распростерся перед Ним на земле и пытается поцеловать Его правую ножку. Два других волхва стоят позади старшего по обе стороны от него и смотрят на его поклонение. Большую часть среднего плана заполонила свита волхвов. Юноша, ближайший к Иосифу, держит в руках корону старшего волхва. Те люди, что стоят в задних рядах, пытаются увидеть обряд поклонения. Но большая часть свиты им не интересуется и с нетерпением ожидает его окончания, ведя свои разговоры. Некоторые участники нарисованы стоящими спиной к зрителю. Погонщики верблюдов занимаются верблюдами, а конюхи – лошадьми.

**Животные.** На картине присутствует множество животных и птиц. Под навесом рядом с Девой Марией расположились рождественские коричневый вол и серый ослик с белой мордой и черными ушами. За ними под навес

загнаны рыжие верблюды. В левой части картины помещены кони разных мастей, один из них (белый) – задом к зрителю. Здесь, несомненно, влияние фрески Пизанелло ([илл. 34.54](#)). Все эти животные нарисованы очень реалистично. Менее реалистично нарисовано стадо белых овец, пасущихся на заднем плане в центре. В небе порхают птицы, символизирующие мир. Художник попытался нарисовать их в реальном полете, но у него это получилось не слишком удачно. Наконец, на крыше навеса сидит великолепно нарисованный павлин, как и в варианте этого сюжета у Анджелико ([илл. 38.66](#)), причем у Доменико Венециано он получился даже более удачным.

**Строения.** Навес имеет простенькую и геометрически правильную форму. Он хотя и высок, но узок, а обилие животных, помещенных под ним не кажется правдоподобным. На заднем плане возвышается замок с серыми каменными зубчатыми стенами, несколькими башнями и донжоном.

**Пейзаж.** Замечателен пейзаж в этой сцене. На переднем плане перед участниками действия расположен ровный луг, заросший травой и цветами. Этот луг продолжается и позади свиты волхвов, подходя по пологому склону холма к замку. На этом склоне пасется стадо овец, извивается дорога, ведущая к замку. Сразу за спинами персонажей растет болотный кипарис, вершина которого срезана верхним краем тондо. За замком слева вдаль уходит долина между более высокими холмами, поросшими лесом. Справа видны светло-коричневые обрывистые каменные скалы. Над пейзажем простирается светлое небо с легкими облаками, в котором порхают птицы. По красоте этот пейзаж сопоставим с пейзажами нидерландских мастеров, но по характеру он южный, итальянский.

**Цветовая гамма и композиция.** По колориту тондо выглядит темноватым, как в пасмурный день или в сумерки. Солнечного света совсем не видно (в отличие от тондо Анджелико). Контраст создает светлое небо и белое пятно крупа коня. Композиция этого тондо противоположна композиции тондо Анджелико. Если Анджелико использовал круглую форму картины, чтобы представить различные высоты сцены с близкого расстояния, то Доменико предпочел линейную композицию, не воспользовавшись возможностями такой формы. Все персонажи и навес расположены на одной линии на переднем плане. Далее простирается пастбище, завершаемое линией стен замка. За ним видна линия холмов и скал. Еще выше композицию замыкает небо. Лишь кипарис, смещенный вправо от центра, да порхающие птицы разрезают композицию и вносят в нее асимметрию. Общая трактовка этой сцены следует идеям Джентиле да Фабриано ([илл. 28.31](#)), представившего ее как увеселительную прогулку знати, совершающей во время нее формальный обряд поклонения бедному семейству. Меньшая пышность процессии компенсируется здесь красотой пейзажа. Для мистики и религиозного чувства места почти не остается.

\*\*\*

Доменико Венециано работал в жанрах религиозного портрета и евангельских историй. В этих жанрах он развивал достижения Анджелико.

Познакомив флорентийскую публику с техникой масляной живописи, он способствовал техническому прогрессу итальянского искусства. Благодаря использованию новой технологии, он стал первым итальянским художником, которому удалось достичь тончайших колористических эффектов в своих произведениях. Его рисунок во многих случаях отличался удивительной красотой. Его пейзажи по мастерству исполнения приближались к пейзажам нидерландских мастеров. Вклад этого художника в дальнейший расцвет итальянской живописи весьма важен.

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «И вот все эти картины отмечены печатью исключительного дарования и непревзойденной в эту эпоху тонкостью красочного понимания... И в отношении света, светотени, эти картины несравненно совершеннее всего, что делалось в то время: в них исчезли резкие наивные приемы Липпи и Беато Анджелико» [32].

### Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Доменико Венециано. В 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. В 1448 королем Дании стал Кристиан I. В 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. В 1429 французские войска под предводительством Жанны д'Арк освободили Орлеан и сопроводили Карла VII к месту его коронации в Реймс. В 1431 Жанна д'Арк была сожжена англичанами на рыночной площади Руана. В 1436 король Франции Карл VII вступил в Париж. В 1449 французы вторглись в Нормандию. В 1453 они победили англичан в битве при Бордо. Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. В 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. В 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. В 1456 они захватили Афины, а в 1459 – Сербию. В 1434 объединенное войско императора Сигизмунда I и умеренных гуситов (чашников) одержало победу над радикальными гуситами (таборитами) в битве у Липан. В 1438 императором Священной Римской империи и королем Венгрии и Чехии стал Альбрехт Габсбург под именем Альбрехта II, а в 1452 императором стал германский король Фридрих III из династии Габсбургов. В 1425 города Флоренция и Венеция заключили союз против Милана. В 1427 венецианцы завоевали город Бергамо в Северной Италии и тем самым завершили образование своих материковых владений. В 1429 Флоренция напала на соседний город Лукку. В 1434 банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. В 1449 Милан победил Венецию и завоевал

Ломбардию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца. В 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии. В 1425 попытка португальцев отвоевать Канарские острова у Кастилии закончилась неудачей. В 1430 они открыли Азорские острова, а в 1434 обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 их попытка захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей. В 1445 в Португалии впервые стали продаваться с молотка африканские рабы. В этом же году португальские мореплаватели достигли Зеленого мыса на западном берегу Африки. В 1448 они построили форт на острове Аргим у побережья Мавритании, а в 1455 открыли острова Зеленого Мыса. В 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. В 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. Около 1445 немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов. В 1449-1452 для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1456 французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов. В ней мотивы смерти сочетались с дерзким прославлением земных радостей, ироническим отрицанием аскетизма и ханжества. В 1444 итальянский архитектор Микелоццо Микелоцци спроектировал Палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции. В 1425 итальянский скульптор Лоренцо Гиберти начал работать над бронзовыми рельефами восточных дверей баптистерия во Флоренции. В 1430 итальянский скульптор Донателло отлил во Флоренции бронзовую статую «Давид». Около 1440 итальянский художник Пизанелло превратил изготовление бронзовых портретных медалей в особый вид искусства. В 1447 году итальянский скульптор Бернардо Росселино создал гробницу гуманиста Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции. В 1426 итальянский живописец Мазаччо создал полиптих для церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе. В 1434 нидерландский живописец Ян ван Эйк написал портрет четы Арнольфини. В 1435 итальянский ученый и архитектор Леон Баттиста Альберти в своем трактате «О живописи» изложил математические законы перспективы в живописи. В 1436 итальянский живописец Паоло Уччелло создал фреску – конный портрет кондотьера Джованни Акуто в соборе Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. Около 1446 нидерландский живописец Рогир ван дер Вейден написал полиптих «Страшный Суд» [4].