

Magistri artium

# Мастера иконописи и фрески



**Кристина Александровна Ляхова**  
**Мастера иконописи и фрески**  
**Серия «Magistri artium»**

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=6003466](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6003466)*

*Мастера иконописи и фрески: Вече; М.; 2002*

*ISBN 5-94538-262-0*

**Аннотация**

В новой книге из серии «Мастера» рассказывается о развитии иконописи и фрески в разные периоды истории искусства. Наиболее подробно освещается период итальянского Возрождения – время расцвета искусства фрески. Читатели книги познакомятся с такими европейскими мастерами, писавшими иконы и фрески, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Веронезе, Эль Греко, А. Дюрер. Особый раздел книги посвящен русским иконописцам и создателям росписей – Ф. Греку, А. Рублеву, Дионисию, С. Ушакову, М. Врубелю и многим другим.

# Содержание

Зарождение искусства фрески	4
Развитие иконописи и фрески в период готики	69
Пьетро Каваллини	69
Дуччо ди Буонинсеня	73
Симоне Мартини	81
Чимабуэ	87
Джотто	93
Конец ознакомительного фрагмента.	106

# **Кристина Ляхова Мастера иконописи и фрески**

## **Зарождение искусства фрески**

Разнообразные техники стенной живописи возникли в глубокой древности. Первые росписи люди исполняли на стенах пещер теми материалами, которые имелись у них под рукой: углем, известняком, ракушечником, другими мягкими минералами. Затем древние мастера стали изготавливать из минералов краски. Для этого их растирали и мешали с дополнительными компонентами, чтобы росписи держались дольше. Стены начали покрывать различными смесями — грунтами, на которые краски ложились лучше.

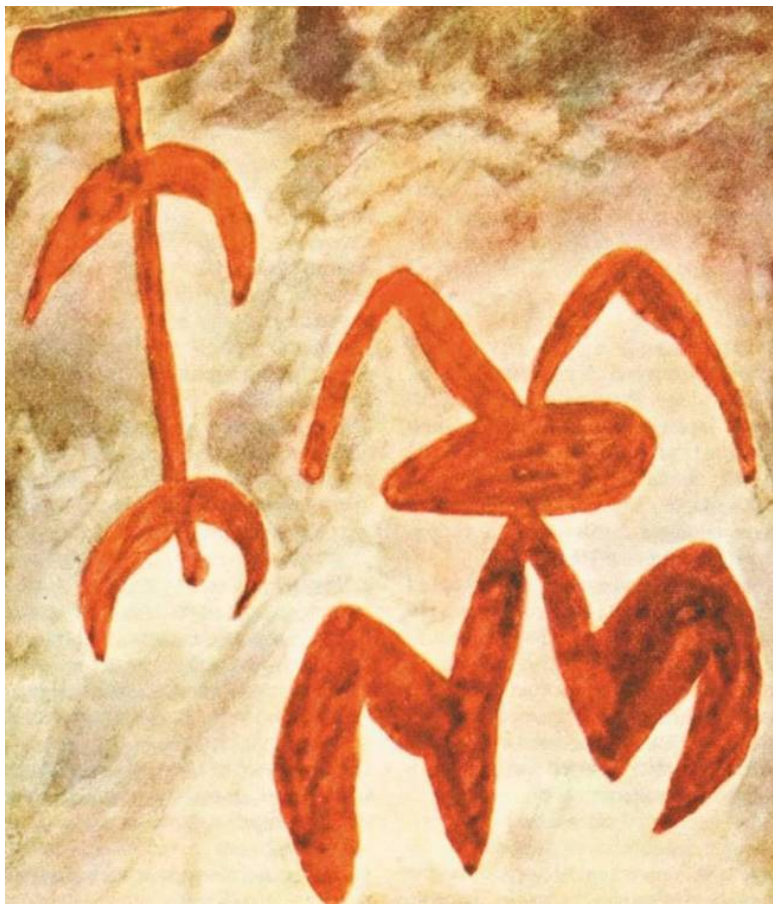
Правда, все эти росписи нельзя назвать фресками, так как для их создания применялась совершенно иная техника. Однако росписи как таковые постепенно становились более популярными. Основной темой таких наскальных изображений, как можно судить по сохранившимся образцам, являлась охота. Реже художники дополняли композиции схематическими изображениями человеческих фигур.

Египтяне украшали росписями стены заупокойных соору-

жений: мастаб и пирамид. Самые древние из известных на сегодняшний день египетских росписей исполнялись следующим образом. Стены выкладывались кирпичом, а затем покрывались обмазкой. По ней исполняли роспись. Изображения наносились по желтому охристому фону. Как правило, художники намечали контуры фигур, которые целиком покрывали краской, реже применяли контурную обводку. Благодаря такой технике фигуры людей или животных выглядели схематично.

Что касается сюжетов росписей, то они были разнообразными и нередко очень сложными. Самыми популярными сюжетами были ритуальные. На стенах гробниц фараонов часто изображали сцены сражений. При этом композиция состояла из нескольких эпизодов, нередко не связанных между собой.

Все изображенные сцены разворачиваются в условном пространстве, на нейтральном фоне. Иногда бывает так, что за изображением плывущего корабля сразу же помещается фигура человека, который, судя по позе и жестам, находится не в море, а на земле, несмотря на то что линия почвы даже не намечена. Вероятно, фигуры располагались хаотично, с их помощью заполнялось свободное пространство поля.



**Схематические изображения человеческих фигур.  
Наскальная живопись, неолит, Ла Пенья Эскритта у**

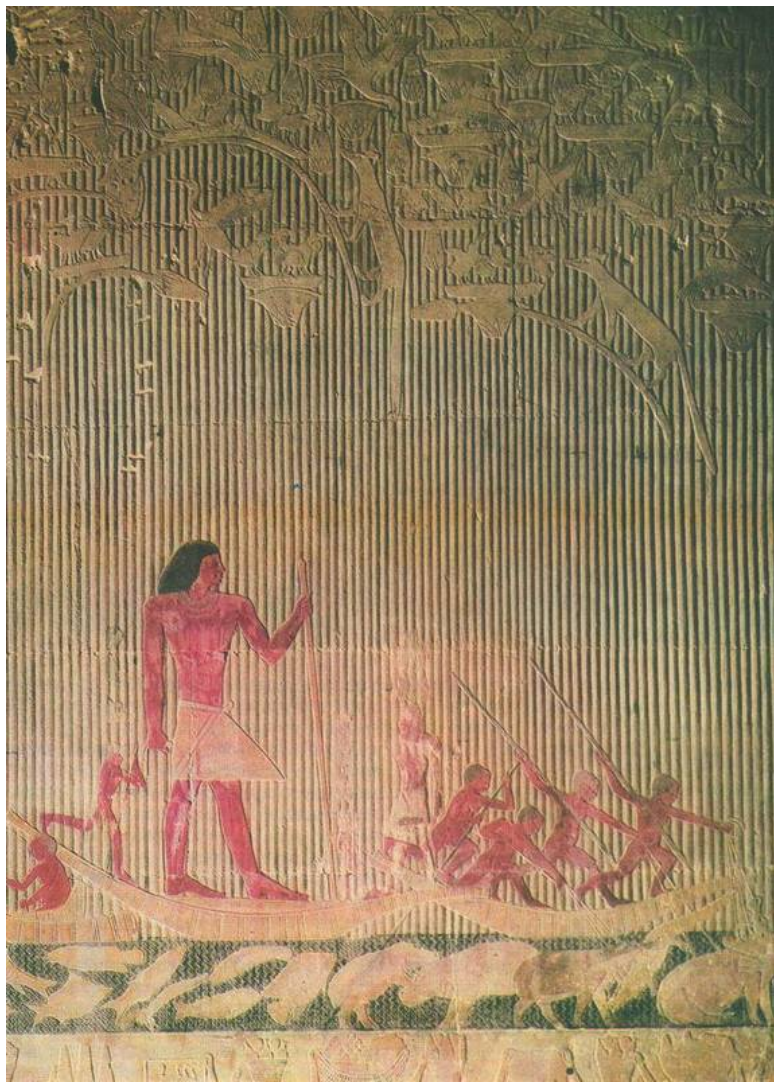
## **Фуэнкалиенте, Сьерра-Морена**

Все вышесказанное относится к росписям, исполненным в период Раннего царства, появившегося на территории Африки около 3000 года до н. э. и просуществовавшего примерно до 2800–2400 годов до н. э. Затем в развитии египетской цивилизации начался новый этап, который исследователи называют Древним царством. Он длился примерно до конца III тысячелетия до н. э.

В Древнем царстве роспись отошла на второй план. Стены стали украшать монументальными рельефными композициями, которые затем расписывали. Росписи сами по себе вновь стали популярными только в эпоху Среднего царства (конец III тысячелетия до н. э. – XVI век до н. э.).

Много росписей того периода было обнаружено в номах Среднего Египта, находившихся севернее Фив: Бени-Хасан, Меир, Берше и др. Потолки декорировались картинами, имитирующими небесный свод. Стены помещений украшались более сложными и многоярусными композициями. Они строились по регистрам, во внутренних частях которых художник располагал фигуры людей, птиц и животных.







## **«Охота на гиппопотама», середина III тысячелетия до н. э., Саккара**

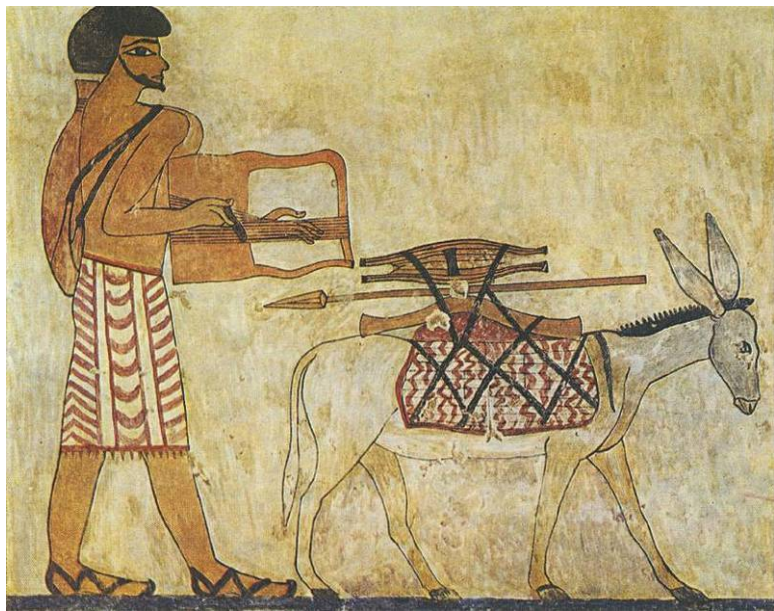
Тематика росписей осталась прежней: изображались ритуальные действия, сцены сражений и пленения врагов, захват военных трофеев.

Техника исполнения росписей была такова: первоначально мастер готовил эскиз, а затем при помощи сетки квадратов переносил его на поверхность стены. В отличие от периода Древнего царства, росписи уже не связывались с рельефом, а снова стали самостоятельными произведениями.

Мастера Среднего царства придавали большое значение сочетанию фона и колористической гаммы всей композиции. Контурные линии стали тоньше и менее заметны. Контурная обводка эпохи Раннего царства уже не применялась, ее заменила тонкая, мягкая прорисовка. Благодаря этому росписи стали менее рельефны, но более живописны. Художники начали очень активно применять белила, благодаря чему палитра заметно обогатилась. Например, в росписях стали появляться бледно-желтые, светло-зеленые и голубые оттенки.

Самые интересные образцы росписей находятся в некрополе Бени-Хасан, в скальной гробнице правителя Антилопьего нома Хнумхотепа II. Они интересны еще наличием текстов, в которых дается культовое описание картин, а

также родословная и биографии номархов. Наиболее популярными являются сцены охоты или ловли птиц. Они развешиваются поясами вдоль стен, при этом каждая из них представляет собой отдельную композицию. Животные и птицы исполнены с большим мастерством. Что касается фигур людей, то их продолжали изображать согласно традиционным канонам, в профиль. При раскраске фигур мастера также по-прежнему придерживались традиционной манеры.



**«Семит с ослом», около 1920–1900 годов до н. э.,**

## **гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан**

Период с XVI по XI век до н. э. называют эпохой Нового царства. Тогда развивались различные виды искусства: скульптура, рельефы и т. д. Большое значение придавалось росписям, которыми украшались стены заупокойных сооружений. Наиболее ярко и красочно расписывались стены молелен, посвященных богам и фараонам. В эпоху Нового царства была популярна монументальная живопись. Тогда же впервые появилось новое направление стенописи, которое следует отнести не к монументальной живописи, а к графике: стены украшались текстами и пояснительными иллюстрациями к ним. В качестве примера можно привести канонические тексты из знаменитой «Книги мертвых» и иллюстрирующие ее картины, обнаруженные в одной из гробниц.

Монументальные росписи гробниц эпохи Нового царства разнообразны по тематике. Нередко композиция включала три части. Первая была посвящена земному бытию, вторая – обряду оживления тела для перехода к вечной жизни, третья – жертвенному пиру.

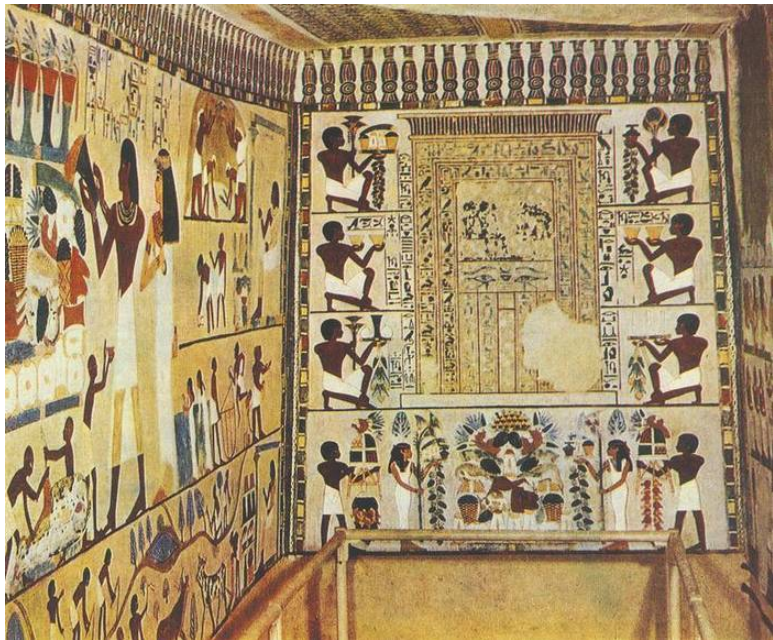
В первой части росписей, как правило, изображали различные эпизоды из жизни умершего. Эти картины воссоздавали привычную для него окружающую обстановку. Прочие росписи носили ритуальный характер.

Росписями украшались не только гробницы и заупокойные храмы, но и дворцы. Наиболее распространенными сю-

жетами были обыденные эпизоды из жизни: сцены охоты, портреты и др.



**«Сбор плодов фигового дерева», около 1920–1900 годов до н. э., гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан**



## Интерьер гробницы Нахта, XV век до н. э., Фивы

Что касается других стран Востока, то там росписи имели меньшее значение, чем в Египте. Фасады и интерьеры архитектурных сооружений украшались рельефами и изразцами. Росписями чаще украшалась керамика. Но иногда расписывались и стены дворцов, как правило, сценами охоты или просто изображениями животных.

Однако все вышеописанные росписи нельзя отнести к тех-

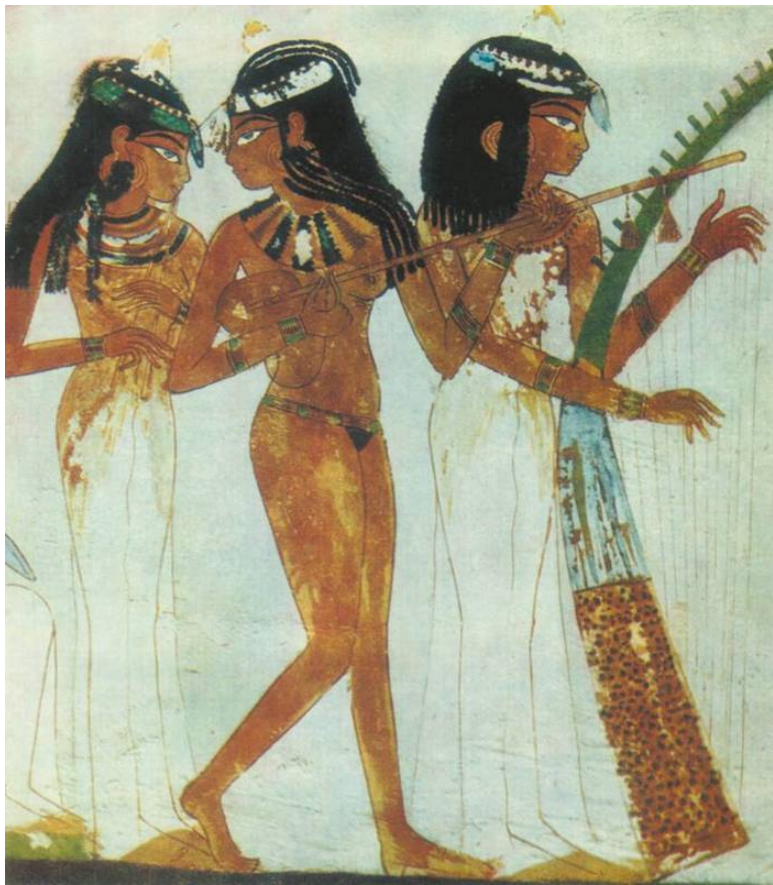
ние фрески. Египтяне и другие жители Древнего Востока, вероятно, не были знакомы с ней. Первые фрески появились позднее, в античный период.

Само слово «фреска» – итальянского происхождения и в переводе на русский язык означает «свежий». Фреской называют роспись по сырой штукатурке. Техника ее выполнения чрезвычайно сложна и состоит из нескольких этапов.



**Роспись гробницы Нахта. Фрагмент, XV век до н. э., Фивы**



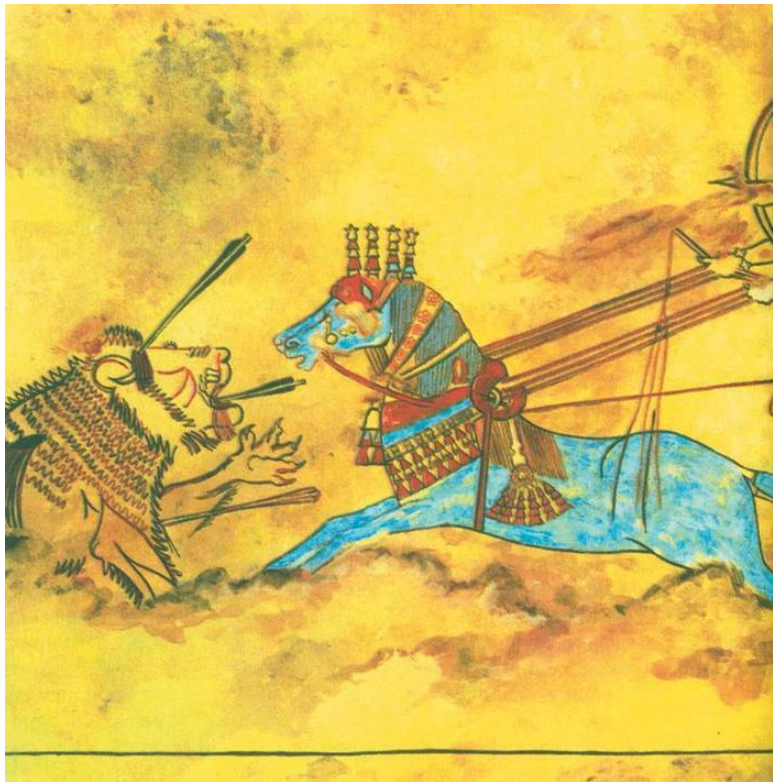


**«Музыкантши». Фрагмент росписи в гробнице Нахта, XV век до н. э., Фивы**



Предварительно мастер исполняет рисунок на бумаге. На стену накладывают гладкий слой штукатурки, на которую переводится рисунок. Для этого художник выполняет по всем линиям контура проколы. Затем он накладывает бумагу с рисунком на оштукатуренную стену, плотно прижимает к ней и вводит сквозь проколы угольную пыль. Таким образом весь рисунок переводится на стену.

Затем, не дожидаясь, пока штукатурка высохнет, мастер кистью наносит на него краску необходимого цвета. Причем краска не ложится тонкой пленкой по поверхности штукатурки, а впитывается в нее. Сложность заключается в том, что при росписи краска может заходить за пределы контура предварительного рисунка и сливаться с соседним тоном.



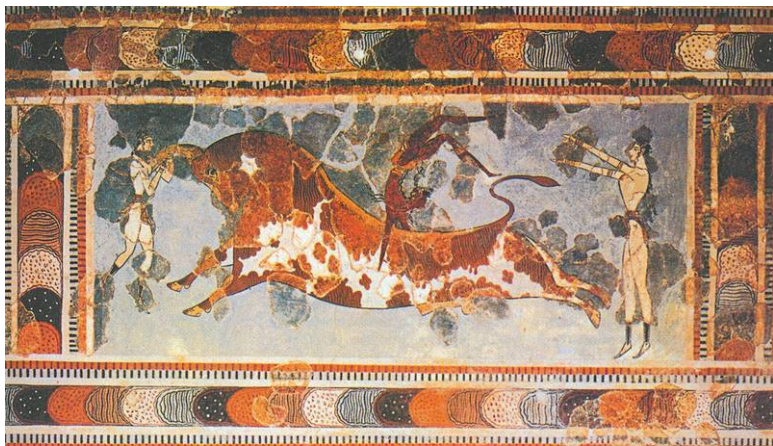
**«Охота на льва», VIII век до н. э., дворец наместника Шамшиоу, Тель-Борсип**



## Фреска со львами, VIII век до н. э., Эребуни

Для того чтобы избежать слияния красок, мастер должен был процарапать штукатурку по контуру рисунка тонким острием. Царапина не давала краске распространиться за

пределы контура. Мастер стремился быстро перевести рисунок, процарапать его и покрыть красками. Работа художника строго согласовывалась с работой штукатура. Следовало заштукатурить такую поверхность стены, которую мастер мог бы успеть покрыть росписью, пока слой не затвердел.



## «Игры с быком», XVI век до н. э., Кносский дворец, Крит

Однако нужно отметить, что такой трудоемкий способ применялся не всегда. Довольно часто, даже в древности, исполняли росписи по сухой штукатурке без процарапывания контуров рисунка. Такое изображение было легче и быстрее наносить, но и сохранялась она хуже. Довольно часто подоб-

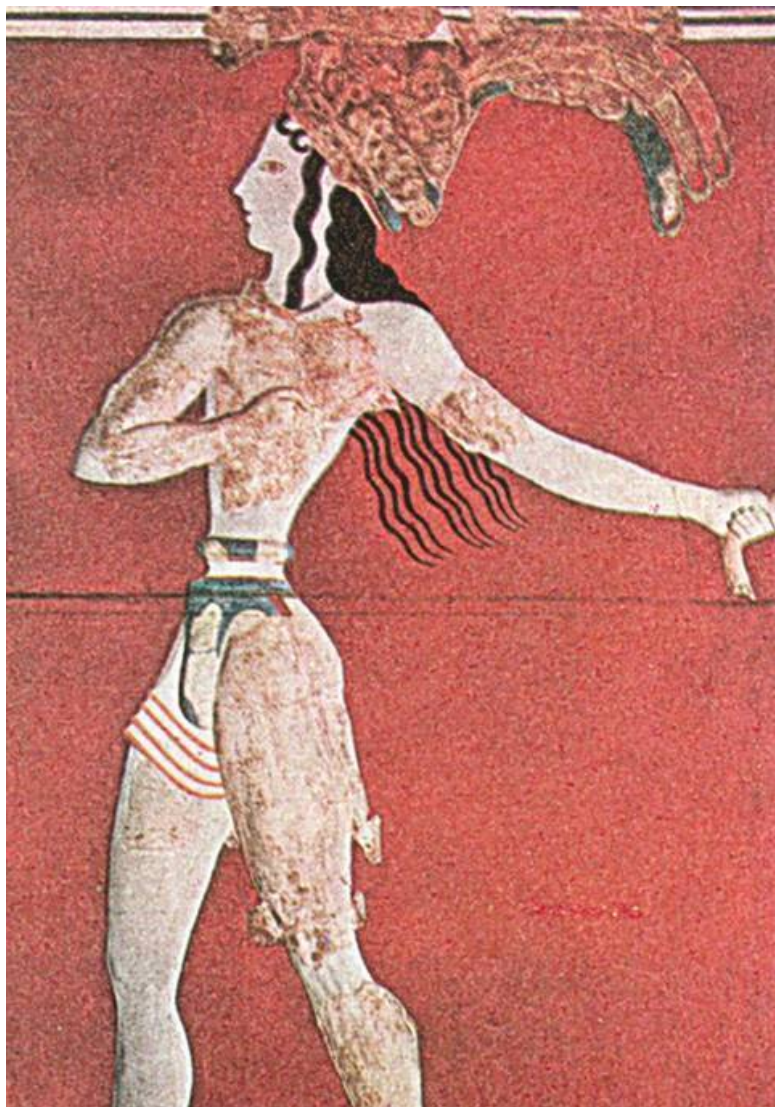
ную технику ошибочно называли фреской.

Первые фрески, вероятнее всего, появились во время расцвета крито-микенской культуры. Самым известным архитектурным сооружением того времени является Кносский дворец на острове Крит. Полагают, что именно об этом дворце шла речь в легендах о Лабиринте и жившем в нем чудовище Минотавре.

Дворец представляет собой группу построек, расположенных на разных уровнях и соединенных между собой разнообразными коридорами, лестницами, переходами и колодцами. Его площадь составляет 24 тыс. м<sup>2</sup>. Такое сложное сооружение действительно правильнее называть лабиринтом, а не дворцом.

Стены строения украшены фресками. К сожалению, до наших дней многие из фресок не сохранились: они погибли в пожаре, который случился во время землетрясения, потрясшего остров. Впоследствии часть росписей удалось восстановить, другие оказались безвозвратно утеряны, но и по сохранившимся фрагментам можно судить о красоте интерьера внутренних помещений Кносского дворца. Наиболее богатые росписи декорировали Тронный зал: культовое помещение, находящееся на втором этаже, в западном крыле. На алом фоне были изображены грифоны и побеги папируса. Стены прочих парадных комнат украшали сцены шествий горожан, несущих жертвенные дары.





## **«Царь-жрец», XVI век до н. э., Кносский дворец, Крит**

Античные живописцы выполняли монументальные росписи по сухой штукатурке, дереву, на мраморе. Самыми распространенными были два типа живописи – темпера и энкаустика, при которой применялись восковые краски. Что касается собственно техники фрески, то она не получила в то время широкого распространения.

Произведений древнегреческой живописи на сегодняшний день известно немного. Дело в том, что со временем краски под воздействием воды и солнечного света тускнеют и совсем исчезают с поверхности стены. До наших дней сохранились только фрагменты, долгое время пролежавшие в земле и обнаруженные при раскопках. При таком хранении цвет красок полностью сохранялся.

В лучшем состоянии находятся фрески римского периода, найденные в древнем городе Помпеях, да и то не на фасадах, а на внутренних стенах домов. Как известно, город Помпеи находился неподалеку от Неаполя, у подножия вулкана Везувий. В 79 году н. э. вулкан проснулся, начал извергать раскаленную лаву и пепел, который и засыпал весь город. Все жители Помпеев трагически погибли. В течение нескольких последующих веков город с площадями, улицами, домами, банями и театрами находился под землей.



В 1748 году в районе Везувия начались раскопки, в результате которых археологи обнаружили часть античного города и остатки городских стен. Затем были открыты театры, рынки, жилые дома и другие сооружения. Внутренние части стен зданий были украшены фресками, которые прекрасно сохранились.

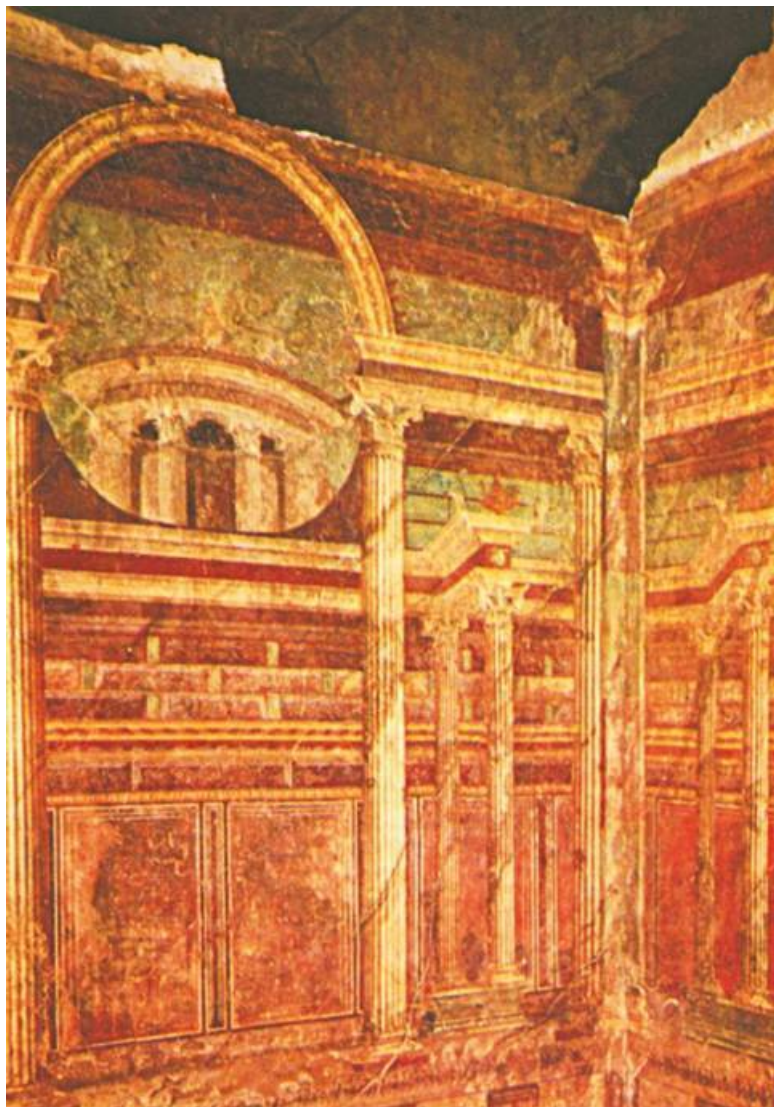
Помпейские фрески были внимательно изучены и условно разделены на четыре стилевых направления. Они различаются в зависимости от времени, когда были исполнены. По названию города все эти направления стали называть помпейским стилем.



## **«Дионис, обнаруживающий Ариадну». Фрагмент, II век до н. э., Помпеи**

В период со II по начало I века до н. э. развивался так называемый инкрустационный стиль, затем, примерно в 80-х годах до н. э., его сменил архитектурно-перспективный стиль, просуществовавший до 30-х годов до н. э. Затем появился орнаментальный стиль, остававшийся популярным до первой половины I века до н. э. Последний стиль называется фантазийным.

Инкрустационный стиль являлся имитацией стеной кладки из цветного мрамора. Карнизы, пилястры и отдельные каменные плиты изображались на оштукатуренной поверхности при помощи рельефов. Для росписей использовали краски чистых, глубоких оттенков, среди которых преобладали теплые темно-красные и желтые, а также белые и черные. Краски наносились на штукатурку. Штукатурили стены следующим образом: наносили несколько слоев, причем каждый последующий слой штукатурки был тоньше предыдущего, отчего стена получалась очень гладкой. Этот способ римляне, как полагают, позаимствовали у греков.



## **Архитектурный декор виллы мистерий, 60-е годы до н. э., Помпеи**

Росписи архитектурного стиля отличались бóльшим объемом. Основными элементами продолжали оставаться всевозможные архитектурные детали: пилястры, карнизы, колонны с капителями. В средних частях стен в перспективе и с применением светотени изображали ниши, беседки, портики, благодаря чему зрительно увеличивалось пространство помещения. Некоторые росписи этого периода были скопированы художниками с работ греческих мастеров, которые те исполняли за несколько столетий до римского периода. В центральных частях стен, как правило, были изображены многофигурные сцены. Основными мотивами картин являлись мифологические или жанрово-бытовые.

В качестве примера архитектурного стиля можно привести фрески виллы Мистерий в Помпеях. Стены одной из комнат полностью покрыты подобной фресковой росписью.

Росписи на других стенах повествуют о таинствах культа Диониса. Живописцы изобразили в натуральную величину 29 фигур. Они объединены в группы, как бы выступающие на алом фоне стены. Преобладающими тонами являются желтые, зеленые, сиреневые, пурпурные и черно-лиловые. Композиция построена не на соотношении объемов, а на сопоставлении выразительных силуэтов на плоскости, что яв-

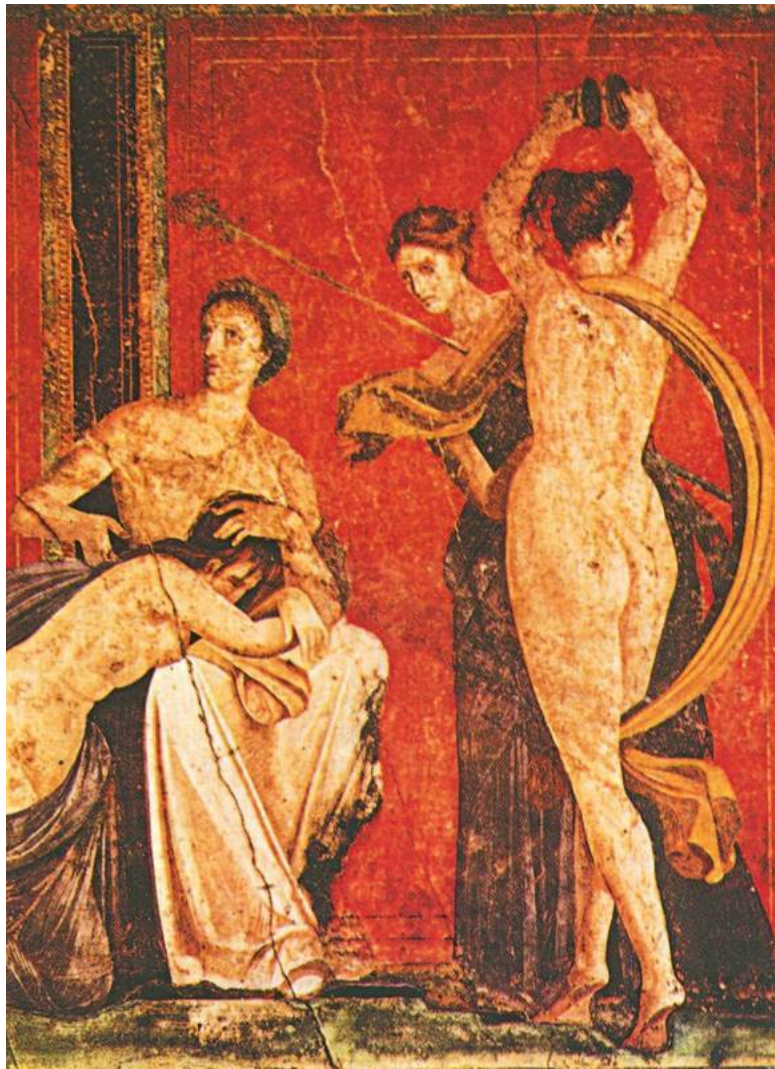


ляется типичным для росписей того времени.



# **Вилла мистерий. Фрагмент, 60-е годы до н. э., Помпеи**





## **«Вилла Мистерий». Фрагмент, 60-е годы до н. э., Помпеи**

Наиболее выразителен фрагмент с крылатой богиней, взмахнувшей хлыстом, который вот-вот опустится на спину девушки, склонившейся перед богиней. Затем взгляд зрителя выделяет из толпы фигуру вакханки в развевающемся золотистом покрывале, танцующую какой-то культовый танец.

Для архитектурного стиля типичными являются изображения садов, парков, городских ландшафтов. Все они, как правило, дополняются фигурами людей. Однако подобные мотивы не считались обязательными. На одной из стен показан простой, но мастерски написанный натюрморт. Наиболее выразительно изображена стеклянная ваза, наполовину заполненная водой.

Блики на стекле подчеркивают тонкие и гладкие стенки вазы. При взгляде на этот натюрморт становится ясно, что именно архитектурный стиль являлся периодом наивысшего расцвета мастерства римских живописцев.

Для третьего направления помпейского стиля характерно официально-парадное направление. На этом этапе стены украшались сложными и замысловатыми орнаментальными мотивами. Нередко изображались также тонкие колонны, по виду напоминающие металлические канделябры. Из-за таких росписей этот стиль получил второе название – канде-

лябрный.

Как правило, стены полностью покрывались орнаментами. Реже в центральной части стены в обрамлении сложных мотивов римские мастера изображали картины мифологического содержания. Таковы, например, фрески, украшающие дом Столетней годовщины (дом Юбилея) и дом Лукреция Фронтинна.

Кроме того, примерно в это время к территориям Римской империи был присоединен Египет. Многие начали увлекаться египетским искусством, что нашло отражение и в стиле фресок, типичных для того времени. Впоследствии к третьему помпейскому стилю неоднократно обращались художники, создававшие росписи в стиле ампир во время эпохи Наполеона.



**Вилла мистерий. Фрагмент, 60-е годы до н. э., Помпеи**



## «Морской порт», I век н. э., Стабии

Четвертый стиль назван фантазийным потому, что в росписях на фоне орнаментальных узоров все чаще стали появляться фантастические сцены. Самыми популярными пер-

сонажами были морские чудовища. Картины, украшающие центральные части стен, приобрели и пространственную перспективу. Тематика картин не изменилась: художники продолжали изображать персонажей античных мифов и легенд в движении, например в танце.

Таковы помпейские фрески. Прежде чем переходить к изучению росписей Средних веков, нельзя не упомянуть об аналогичных работах, обнаруженных на территории Азии. Считалось, что на Востоке преобладающим направлением изобразительного искусства являлись рельефы. Однако в XX столетии были получены новые данные, свидетельствующие о том, что архитектурные сооружения Азии также украшали фресками. Наилучшим примером тому являются индийские росписи.

Расцвет монументальной живописи Индии приходится на середину I тысячелетия н. э., точнее, на IV–VIII века. Среди сохранившихся до наших дней образцов живописи самыми известными являются стенописи, обнаруженные в Аджанте. Вероятно, большинство из них было исполнено в годы правления династии правителей Чалукья, с 550 по 642 год. Лучшие фрагменты, как полагают исследователи, были созданы в конце V – начале VI столетия, во время правления династии Вакатаков.

Долгое время живопись Аджанты находилась в очень плохом состоянии: на протяжении некоторого времени берега реки, протекавшей в том районе, обваливались, и вода за-

топляла пещеры, на стенах которых были исполнены росписи. Это привело к тому, что грунт вместе с росписями осыпался примерно на полтора метра вверх от пола. Оставшиеся фрагменты были испорчены летучими мышами, пчелами и голубями.

Меры по охране пещер начали принимать только в 20-х годах XX века. В 1843 году исследователь Д. Фергюссон выполнил описание пещер и представил его Королевскому азиатскому обществу.

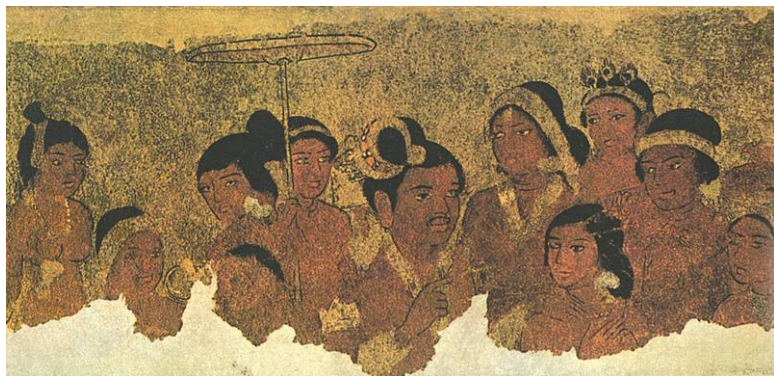
Аджанту считают уникальным памятником древнего индийского искусства. Количество росписей здесь уступает только помпейским фрескам. Росписи были покрыты надписями, но большинство из них до наших дней не сохранилось.

Что касается техники исполнения росписей, то их нельзя назвать фресками в полном смысле этого слова, хоть краски и наносились, по всей видимости, на сырой грунт. Вместо штукатурки индийские художники покрывали стены пещер слоем из смеси коровьего навоза, глины и хорошо измельченного трапового камня. Если роспись планировалось делать на потолке, в грунтовую смесь добавляли рисовую шелуху. Слой смеси получался не гладким, а шероховатым; его покрывали тонким (не более 18 мм) слоем белой штукатурки. Ее наносили на стены специальной щеткой, а иногда дополнительно полировали плоской железной лопаточкой.

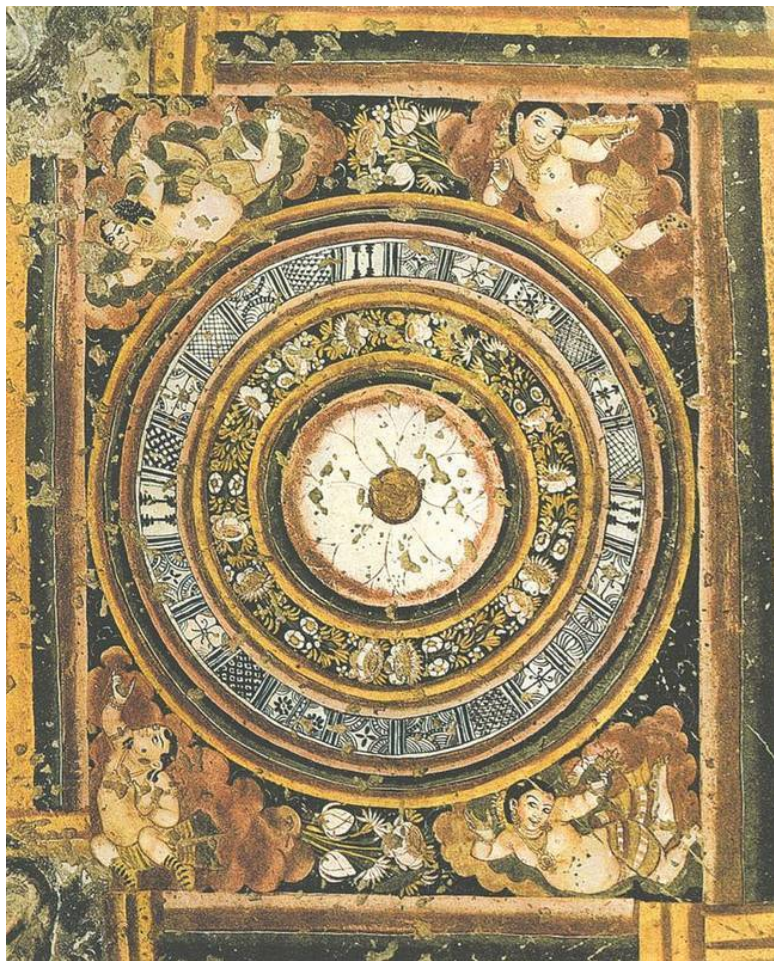
Яичные краски растирали, постепенно добавляя в них льняную или рисовую воду с клеем и патокой. Все компонен-



ты для создания красок были местного происхождения. Их выполняли из различных минералов. Исключение составляла только ляпис-лазурь, которую в окрестностях Аджанты найти не удавалось и приходилось привозить из других районов.

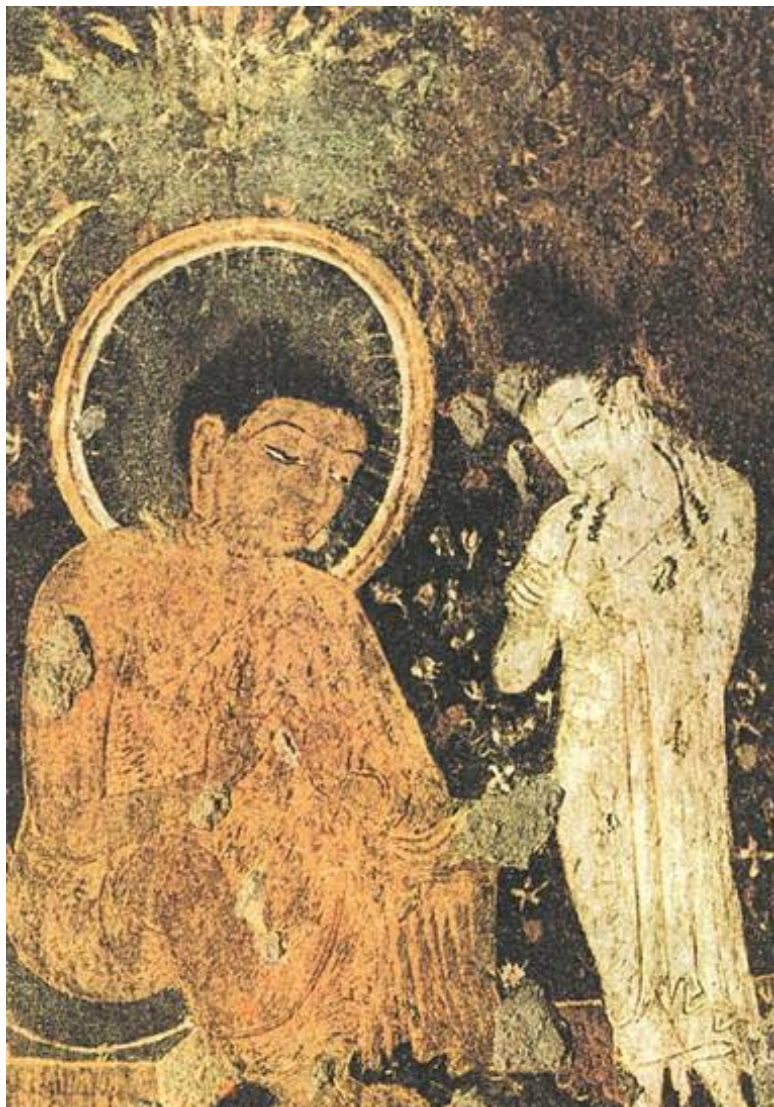


**«Повелитель нагов приходит к Древу познания бодхи», пещера № 10, Аджанта**



**Потолок вихары, около 450–500 годов, пещера № 11,**

# Аджанта



## **«Будда и одноглазый монах», пещера № 10, Аджанта**

Живопись исполняли следующим образом: на белой штукатурке намечали черной или коричневой краской контуры, которые заполняли краской, после чего стену заново полировали. Таким образом расписывали стены, потолки и даже колонны.

Краски всегда наносили на влажный грунт; если он высыхал, то его снова смачивали водой. В пещерах было темно, солнечный свет в них практически не проникал, что осложняло работу живописцев. Полагают, что они использовали для освещения металлические рефлекторы, которые отражали солнечный свет. Кроме того, сами краски, особенно краска белесовато-телесного оттенка, светились в темноте. Например, в пещере № 2 через некоторое время после выключения электрического освещения зрители начинают ясно различать изображенных на стене женщин, которые, кажется, движутся прямо на людей. Полагают, что подобного эффекта свечения художники достигали, добавляя в краску известь.

При создании росписей индийские мастера использовали всего несколько красок: белую, коричневую, красную, синюю, зеленую и желтую. Преобладающими являлись коричневая и желтая. Однако сочетания красок получались богатыми и праздничными.

Все росписи пещер Аджанты можно условно разделить на две большие группы: декоративно-орнаментальные и жанровые. Первые исполнялись на потолках, вторые украшали стены пещер. Большинство росписей посвящено религиозной тематике. Например, в некоторых пещерах имеются картины, повествующие о различных эпизодах из жизни Будды.

Композиции росписей очень сложны и многофигурны. При создании того или иного фрагмента художники учитывали особенности освещения и архитектурного окружения пещеры. Все картины декоративны по характеру письма и композиции и не нарушают впечатления плоскостности поверхности потолков и стен. Объем фигур только слегка намечен, перспективного сокращения и вовсе нет. Все персонажи росписей объединяет единый ритм красочной гаммы и композиции. Линия горизонта не обозначена.

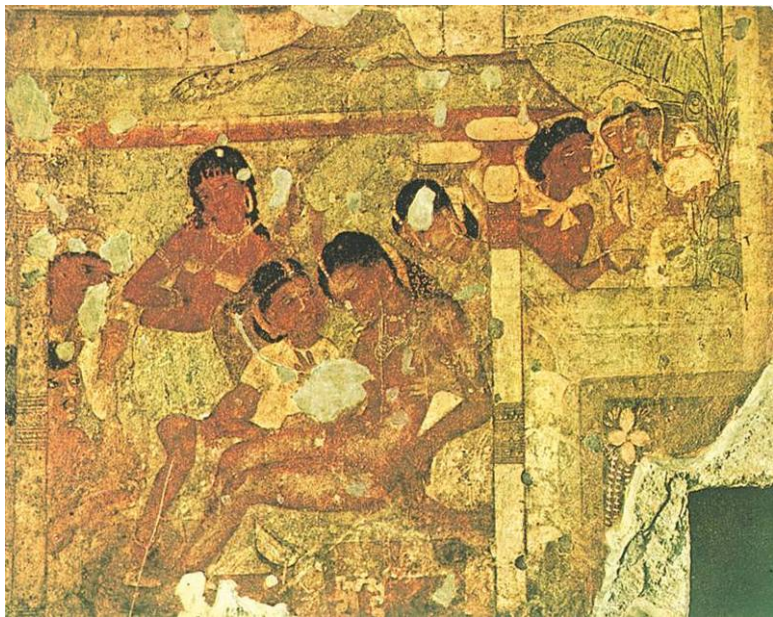
Фигуры ограничивают четкие, но гибкие контуры. С большим мастерством переданы позы, жесты и движения персонажей.

Изображение дополнено многочисленными деталями. При этом заметно постоянное стремление художников к декоративности, к попытке превратить изображение в сказку. Таков фрагмент «Раджа выезжает на проповедь отшельника», который можно увидеть в пещере № 1.

Впереди процессии движутся грациозные танцовщицы, изгибаясь под звуки музыки. За танцовщицами следуют воины с мечами. Далее изображен сам раджа: он восседает на



слоне, который медленно проходит через городские ворота. Справа от торжественной процессии и выше нее художники показали внутренний интерьер городских жилищ, в которых изобразили прочих жителей города, занятых своими повседневными делами.



**«Смерть Сундари, жены раджи Нанды», пещера № 16, Аджанта**

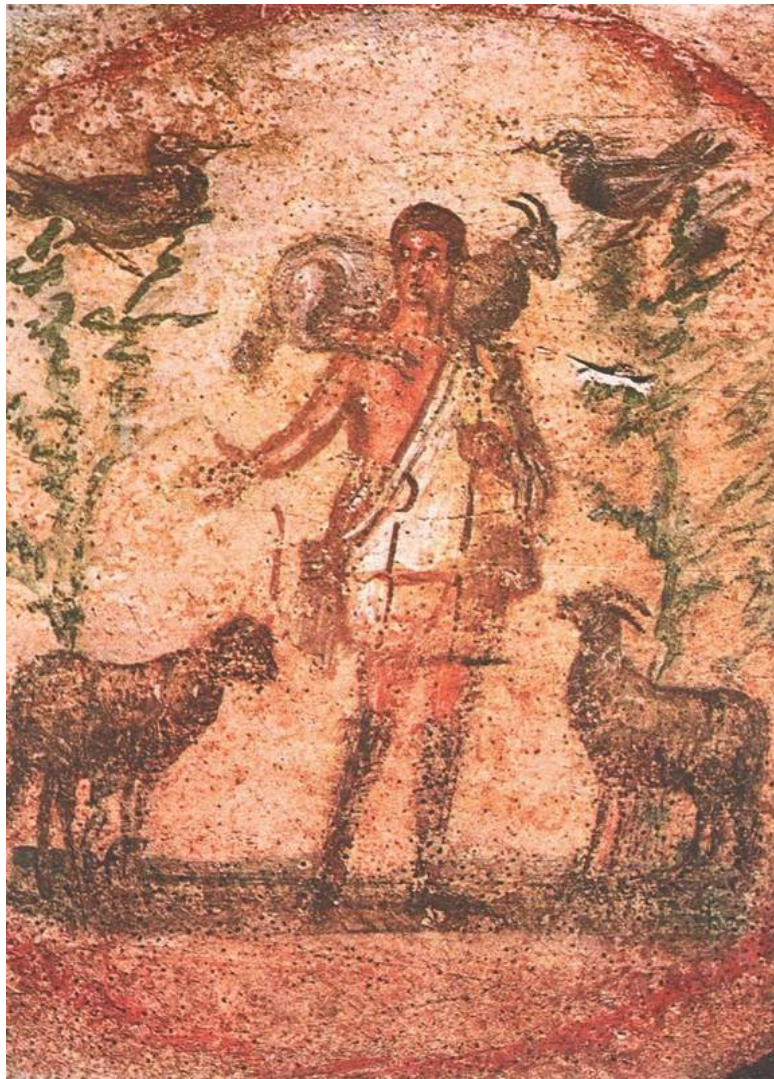


**«Раджа выезжает на проповедь отшельника», пещера № 1, Аджанга**



**«Махамайя, стоящая у колонны», пещера № 2, Аджанта**





## «Добрый пастырь», III век, катакомбы, Рим

Роспись пещеры № 2 повествует о придворной жизни другого, менее знатного и богатого раджи. В большом, просторном помещении собрались его придворные и полуобнаженные женщины. Одна из них находится в стороне от толпы придворных. Она грациозно опирается спиной на колонну, согнув в колене одну ногу и прислонив ее пяткой к поверхности колонны. Исследователи пещеры полагают, что эта дама – Махамайя, мать Будды. Фигура Махамайи написана согласно распространенным в то время каноническим приемам. Фигура девушки стройная и тонкая. Линия контура подчеркивает все изгибы верхней части тела, но сглаживает их в нижней. В частности, икры ног почти не выделены. Зато глаза миндалевидной формы преувеличены, их разрез удлиннен.

Эти и подобные им фрески украшали пещеры и архитектурные сооружения Индии. Возможно, в будущем на территории Азии будут обнаружены новые росписи. Что касается Европы, точнее, западной ее части, то здесь монументальная живопись продолжала развиваться на основе античных образцов. Художники создавали фрески на протяжении многих столетий, начиная с катакомбной живописи раннехристианской эпохи, но большинство из них до наших дней не сохранилось. Наиболее ранние образцы фресок, известные



на сегодняшний день, датируются IX веком. В восточной части в то время все сферы жизни, в том числе и культуру, контролировала Византия.

Византийская империя образовалась в V веке н. э. и существовала до XV века. Наивысший расцвет культуры приходится на 527–565 годы, т. е. годы царствования императора Юстиниана I.

Главной формой византийского изобразительного искусства являлась монументальная храмовая живопись, включающая мозаику и фреску. Тогда же стали появляться первые иконы. Мастера того времени изображали ангелов, херувимов, самого Бога. Они одевали этих персонажей христианской религии в роскошные одежды, придавали лицам правильные черты. Глаза изображаемых ими персонажей светились умом, одухотворенностью и как бы завораживали, гипнотизировали тех, кто смотрел на них. Но блюстителям христианской ортодоксии даже такие изображения божественных существ казались слишком материальными.

В поддержку этого мнения выступила партия иконоборцев, которые попытались вообще запретить художникам создавать изображения Бога, ангелов и святых в человеческом облике. В VIII столетии эта партия одержала верх: в Византии и ее провинциях официально были запрещены иконы и прочие изображения божественных существ.

Период иконоборчества продолжался более ста лет. На протяжении этого времени живопись развивалась по ново-

му направлению – светскому. Подобные произведения не сохранились, но некоторые из них были описаны в литературных источниках.

Художники изображали всевозможные орнаменты, пейзажи, птиц, животных. Некоторые росписи повествовали о различных светских увеселительных мероприятиях: театральных представлениях, бегах на ипподроме и т. д. Однако против них резко возражали сторонники иконопочитания. Они называли росписи на сюжеты из повседневной жизни «сатанинскими сценами».

В IX веке иконопочитание в Византии было восстановлено. Вскоре после этого были уничтожены все светские картины и закрашены все без исключения росписи. Снова начали создаваться монументальные композиции на религиозные сюжеты и иконы. Тогда же было окончательно определено, что можно, а что нельзя изображать на иконах и фресковых росписях. Были выработаны определенные схемы написания того или иного святого – каноны.

Канонам предписывалось, какие композиции и сюжеты из Священного Писания можно изображать, а какие – нет. Кроме того, он регламентировал пропорции фигур, общий тип и общее выражение лица, тип внешности различных святых и их позы.

Придерживаясь канонов, художники сознательно нарушали пропорции человеческого тела, известные еще античным мастерам. Фигуры святых изображались более тонкими, пле-

чи становились уже, пальцы рук и ног – длиннее. На большинстве икон все тело, за исключением рук, ног и лица, скрывалось складками просторного одеяния, как правило плаща и туники.

Цвет одеяния также был строго регламентирован. Например, платье Богоматери писали синей краской, а покрывало – вишневой, реже синей или лиловой. Рубашка Христа, наоборот, должна была быть вишневой, а плащ (гиматий) – синим.

Овал лица удлинляли, нос и рот писали маленькими, лоб – высоким. Глаза делали большими и придавали им миндалевидную форму. Взгляд святого должен был быть строгим и отрешенным, он как бы смотрел сквозь зрителя или мимо него.

Канон определял внешность каждого святого. Так, например, апостола Иоанна Златоуста следовало писать с русыми волосами и короткой бородой, а святого Василия – с длинной бородой, заостренной на конце, и темными волосами.

Художники не должны были показывать объем фигуры, так как изображаемые на иконах существа не имеют тел. Поэтому все фигуры святых, Богородицы и Христа на иконах являются двухмерными. Разумеется, плоские духовные фигуры не должны были находиться в окружении земного пейзажа или интерьера. Поэтому их писали на красочном фоне, пустое пространство которого дополнялось надписями. Фон мог быть золотым, что символизировало святость, бе-

лым (символ чистоты), зеленым (юность и бодрость), красным (символ императорского сана или крови и мученичества).

Линейная перспектива, известная еще в античности, не применялась. Вместо нее византийские мастера использовали обратную перспективу. На иконах показывались не предметы, а, так сказать, образы предметов во всей своей полноте, как их видит Создатель. Так, например, при изображении стола художник должен был нарисовать все четыре ножки, несмотря на то что две задние ножки могли быть и не видны.

Для создания иконы применялась специальная техника. На кипарисовую доску или холст наносили слой грунта из смеси гипса и мела (его называли левкас). Позднее слой грунта дополнительно стали покрывать слоем золота.

На левкасе намечались контуры рисунка. Затем художник наносил красочный слой (энкаустику или темперу), а поверх него – слой закрепителя: олифы или лака. Иногда икону дополняли окладом из золота, серебра с добавлением драгоценных камней и жемчуга. Реже оклад делали из дерева.

Византийские иконы, написанные по этим строгим канонам, уже ни у кого не вызывали упреков в идолопоклонстве и язычестве. Считалось, что эти каноны были взяты с первоисточников, или «первопроявленных», икон. Полагали, что они были написаны после духовного озарения, в результате которого художник видел явившегося ему святого.

Для людей, далеких от религии, существовало другое объ-

яснение: подобные иконы были исполнены самыми талантливыми средневековыми иконописцами. Они оказались настолько удачными, что впоследствии их сделали образцами для подражания. И действительно, икона «Христос-Пантократор» монастыря Святой Екатерины на Афоне была написана еще в VI столетии, то есть задолго до введения канона. И все же все последующие иконы Христа-Пантократора являются копиями этого произведения.

Византийские мастера не обязаны были строго придерживаться вышеперечисленных канонов. Каждый талантливый художник имел право на некоторые вариации и отступления от правила. Что касается канонов, то они в первую очередь были необходимы тем, кому не хватало таланта и мастерства. И все же для настоящих византийских живописцев каноны были не скучными правилами, которых необходимо было придерживаться, а начальной схемой, основой для создания настоящих шедевров.

Впоследствии эти каноны перешли в русскую, а также западноевропейскую иконопись. Правда, в Европе они применялись более свободно, довольно быстро изменялись.

В Италии в конце XIII – начале XV столетия художники создавали иконы по типу византийских, но с добавлением собственных живописных традиций. В качестве примера можно привести две композиции: фрагмент алтарного образа «Мадонна с младенцем на троне» под названием «Поклонение волхвов» (около 1275–1280, ГМИИ, Москва), испол-

ненную флорентийским мастером, и аналогичную композицию пизанского художника (около 1280, ГМИИ, Москва).

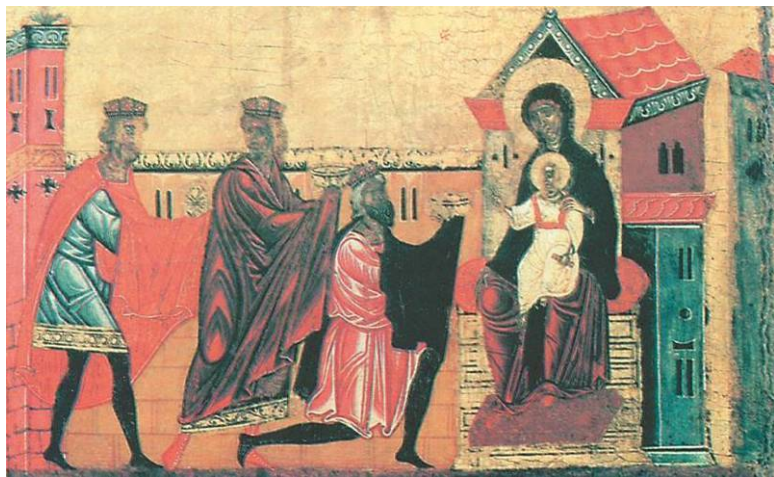
Фигуры изображены на фоне золотистого фона, который образует вокруг них некое подобие сияния. Силуэт Марии, сидящей на троне, ограничен четкими черными контурами плаща, закрывающего голову, плечи и часть фигуры. Платье Марии художники писали яркими и густыми красновато-кирпичными оттенками. Этот неизвестный итальянский художник, как и византийские, стремился свести до минимума любые житейские ассоциации, возникающие у зрителей при взгляде на тот или иной алтарный образ. Поэтому он придавал лицам своих персонажей выражение замкнутости и суровости, лишая их при этом индивидуальной неповторимости.

Среди многочисленных канонов изображения Богоматери самым популярным был канон Мадонны «Умиление». Именно к нему относятся две иконы неизвестных флорентийских мастеров с одинаковыми названиями «Мадонна с младенцем на троне» (около 1275–1280, ГМИИ, Москва).

Мадонна сидит на троне, склоняя голову к младенцу, которого она держит на коленях. Образ выражает идею Божественной любви. Над головой Марии, младенца, святых изображено золотое сияние – нимб, являющийся символом святости. Цветам одеяния Марии также придавалось символическое значение: красная туника и синий плащ указывают на чистоту и страдания Богородицы. Иисус одет в одежду



царей – пурпурный хитон.



**Флорентийский мастер. «Поклонение волхвов».**  
**Фрагмент образа «Мадонна с младенцем на троне»,**  
**около 1275–1280 годов, ГМИИ, Москва**



**Флорентийский мастер. «Мадонна с младенцем на троне», около 1275–1280 годов, ГМИИ, Москва**

Икона пизанского мастера «Мадонна с младенцем на троне» (около 1280, ГМИИ, Москва) относится к другому канону – Мадонны-путеводительницы. Богородица не прижимает ребенка к себе, а указывает на него рукой.

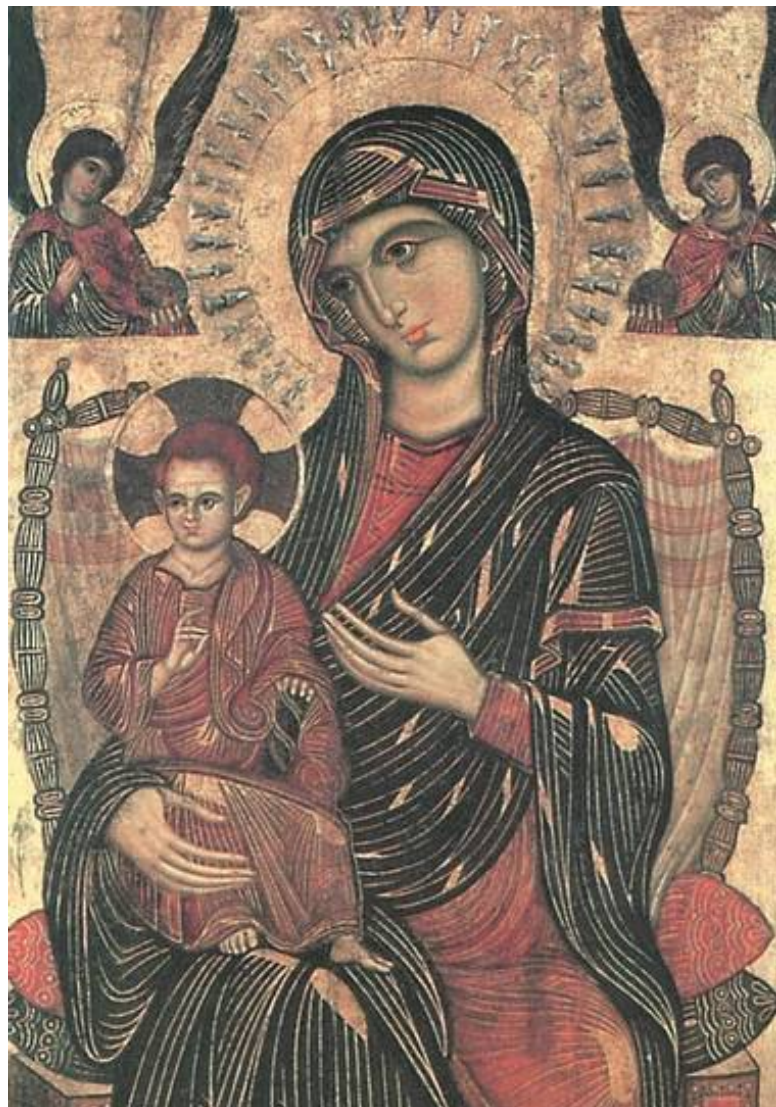
В период поздней готики в Италии стали создавать не иконы, а многостворчатые алтари-полиптихи. Обрамление таких икон соответствовало архитектурному стилю: иконы окружались деревянными рамками, которым придавалась форма стрельчатых арок. Одной из таких работ является полиптих мастера Ф. д'Антонио де Анкона. «Мадонна с младенцем, Христос и святые» (1393, ГМИИ, Москва).

Изображения святых можно было увидеть не только на иконах. Ими украшались даже сундуки и ларцы для реликвий.

Постепенно итальянские, а за ними и прочие европейские художники стали отходить от византийских канонов. По их работам можно проследить попытки изображения пространства, изучение законов перспективы. Изображения вновь стали приобретать телесность, персонажи икон и алтарных картин начали походить на обычных людей.

Новый интерес к фрескам в Европе появился с зарождением романского стиля. Росписями стали украшать не толь-

ко стены, но и своды церквей. Во Франции возникли живописные школы, мастера которых работали в определенной, легко узнаваемой манере. Таковы школы светлых фонов, синих фонов и темных фонов. Все чаще стали украшать фресками церкви Италии, причем в произведениях итальянских художников было заметно влияние не античного, а византийского искусства.





**Пизанский мастер. «Мадонна с младенцем на троне»», около 1280 года, ГМИИ, Москва**



**Ф. д'Антонио де Анкона. «Мадонна с младенцем, Христос и святые»», 1393 год, ГМИИ, Москва**

Затем на смену романскому стилю пришел готический, и фрески как украшения церквей снова отошли на второй план, уступив место витражам и скульптурам. Это объясня-



ется тем, что архитектурные сооружения этого периода практически не имели стен с гладкой поверхностью, подходящих для исполнения росписей. Зато в период готики фресковыми росписями с удовольствием украшали светские здания.

С началом эпохи Возрождения фреска как способ украшения церквей снова заняла первостепенное значение и достигла небывалого расцвета. В этой технике работали лучшие итальянские мастера: Пьеро делла Франческа, Боттичелли, Рафаэль и многие другие. Фрески писались на религиозные, мифологические и фантастические сюжеты.

В последующие столетия фресками и росписями во многих столицах и крупных городах Европы, в том числе и в России, продолжали украшать стены и потолки королевских дворцов, ратуш, театров, а затем и станции метрополитенов. Однако лучшими образцами являются фрески, исполненные в эпоху Возрождения.

В России иконопись и фресковая живопись также были популярны. В нашей стране был создан совершеннейший художественный язык иконы. Л. Успенский отмечал, что Византия дала миру богословие, выраженное словами, зато благодаря русским мастерам богословие нашло свое отражение в образе. Иконы русских художников были не менее аскетичны, чем византийские. Однако различие между ними все же существовало: в русских главным был не упор на трудности подвига, а выражение радости, которой достигал святой в результате этого подвига. Таким образом, русскую икону

можно считать наивысшим воплощением в искусстве Божественного смирения. Она полна теплоты, покоя, легка и радостна.



**П. Пецколи. «Расписной ларец-реликварий», Музей западноевропейского и восточного искусства, Киев**



## **М. ди Нардо. «Мадонна со святым Стефаном и Антонием Аббатом», ГМИИ, Москва**

Иконопись на Руси начала развиваться в X столетии, после принятия в 988 году христианства. К тому времени поклонение иконе уже являлось неотъемлемой частью богослужения и вероучения. Византийцами уже были выработаны каноны, по которым и начали работать первые русские иконописцы.

Самые ранние из имеющихся на сегодняшний день произведений были исполнены в Киеве византийскими мастерами, которые и стали первыми учителями русских художников. Ими в X веке были написаны лики, сохранившиеся на фрагментах, найденных в Киеве при раскопках руин Десятинной церкви.

Византийские художники брали себе в ученики русских и посвящали их в тайны иконописи. Первые иконы, выполненные на Руси, ничем не отличались от византийских. Впоследствии художники стали придавать лицам святых славянские черты. Постепенно изменились костюмы, на смену лепке фигур цветом пришла линейная проработка. Мастера перестали использовать полутона. Но все же иконы киевских живописцев оставались образцом для подражания вплоть до монголотатарского нашествия, т. е. до 1237 года.

В XII–XIII веках в живописи становятся все более замет-

ными местные особенности. Стали формироваться иконописные и живописные школы. Во второй половине XII столетия происходило формирование специфического новгородского стиля монументальной живописи. На основе киевских традиций развивалась владимиро-суздальская школа.

Татаромонгольское иго нанесло культуре Руси, в том числе и живописи, большой урон, который был заглажен только к началу XIV столетия. К тому времени проявились различия между северной, псковско-новгородской и московской школами мастеров. В XIII веке сложилась тверская школа иконописи.

В течение последующих двух столетий изменялись и стилистические особенности иконы. Изображение стало более декоративным, сюжет – занимательным. Художники начали уделять внимание деталям. Таким образом икона из лаконичного текста стала превращаться в многословный рассказ. Все чаще создавались житийные иконы. В начале XVI века сформировалась ярославская иконописная школа, а в конце столетия – строгановская.



**М. Лоренцо. «Коронование Марии», 1414 год, Уффици, Флоренция**

В XVII столетии в России происходил переход к новому европейскому бытию. Культура стран Западной Европы оказывала огромное влияние на все сферы жизни России, в том

числе на живопись. В иконопись стали вводиться такие приемы реалистической живописи, как светотеневая моделировка лика, прямая перспектива, элементы натурализма и т. д. В качестве примера можно привести икону Симона Ушакова «Спас Нерукотворный».

Изменился сам статус мастера. Если раньше его называли иконником или изографом, то теперь все чаще стало употребляться слово «живописец». Изменилось и отношение к работе мастеров. Если первые иконописцы считали творчество сродни молитве или проповеди, то мастера XVII века – Кирилл Уланов, Иосиф Владимиров, Федор Zubов, Карп Золотарев и другие иконники государственной Оружейной палаты – были приписаны к определенному ведомству и получали жалованье за свою работу.

Изменилась и связь слова и образа: если поначалу икона воспринималась как эквивалент слова, то в XVII веке – как его иллюстрация. При этом иконы все чаще стали дополняться пояснительными текстами, что прежде не было принято. Происходило постепенное превращение церковной иконы в светскую религиозную картину.

Следующий век принес в Россию классицистские традиции, что отразилось на живописи. Иконостасы стали походить на триумфальные арки. Произведения этого времени уже нельзя назвать иконами в полном смысле этого слова. Это уже не иконы, а картины. Религиозные композиции XVIII–XIX веков исполнялись в экзальтированно-сентимен-



тальной манере и дополнялись элементами натурализма. В качестве примера подобной живописи можно привести образы Исаакиевского собора в Петербурге и интерьер московской церкви «Всех Скорбящих Радость».

На рубеже XIX–XX веков художники снова обратились к иконам древности, стали изучать каноны, постарались возродить иконопись. Однако политические изменения в стране, произошедшие в начале XX века, остановили этот процесс. Вновь интерес к иконам и иконописанию стал появляться только в конце XX века. Нашлись мастера, которые постарались возродить иконописные традиции. Были организованы иконописные мастерские, появились новые художники-иконописцы. Среди них нельзя не выделить талантливого мастера архимандрита Зинова. Его произведения сегодня многие сравнивают с иконами Андрея Рублева.

# Развитие иконописи и фрески в период готики

## Пьетро Каваллини (около 1260 – около 1330)

*До наших дней сохранилось всего несколько произведений Каваллини, которые тем не менее дают прекрасное представление о его творчестве. Он был талантливым живописцем и сыграл важную роль в развитии итальянской живописи.*

Итальянский художник Пьетро Каваллини был одним из мастеров римской школы.

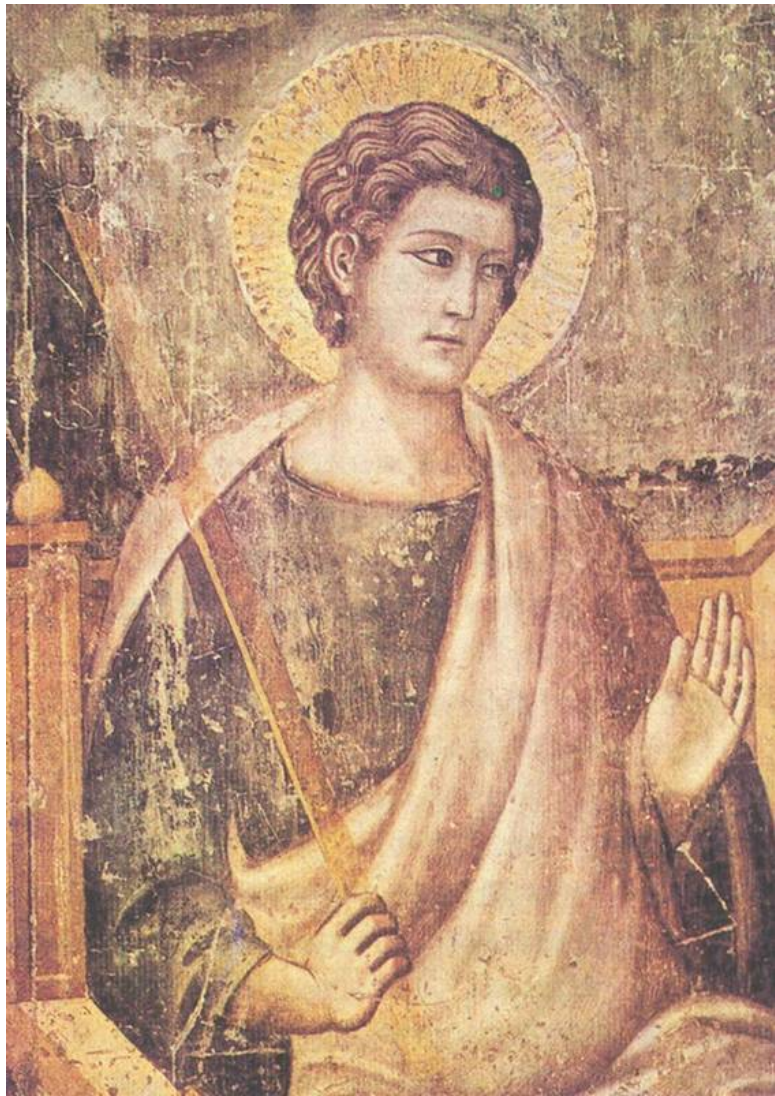
О месте его рождения, родителях и детских годах ничего не известно. Не представляется возможным узнать и точную дату его рождения.

Первое упоминание об этом мастере датируется 1279 годом. Незадолго до этого художник приехал в Рим, где жил и работал до начала XIV века. Вскоре он получил заказ на исполнение цикла фресок под названием «Сцены из Ветхого Завета и жизни апостола Павла» (около 1279 – около 1290, церковь Сан-Паоло Фуори ле Мура, Рим). К сожалению, до

наших дней росписи не сохранились. О них можно судить только по зарисовкам других художников, живших несколько столетий спустя. В настоящее время эти рисунки хранятся в библиотеке Ватикана.

Следующей крупной работой мастера стал мозаичный цикл, посвященный Богородице («Жизнь Марии», около 1291, церковь Санта-Мария ин Трастевере, Рим).

Лучшим произведением Каваллини называют фреску «Страшный суд» (около 1293, церковь Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим). К сожалению, до наших дней сохранился лишь фрагмент этой росписи. На нем изображены Иисус Христос и апостолы, сидящие рядом с ним. Художник исполнил эти фигуры, руководствуясь правилами позднеримской живописи, с тонкими переходами от света к тени. Композиция фрески отличается сдержанностью, отсутствием лишних деталей. Фигуры исполнены с большим мастерством, согласно правилам пропорций. Позы естественны, в жестах чувствуется плавность и легкость.



## **П. Каваллини. «Страшный суд». Фрагмент, около 1293 года, церковь Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим**

В начале XIV столетия Каваллини переехал в Неаполь, где жил и работал в течение почти трех десятилетий. Но ни одна из фресок не сохранилась до наших дней, сведений о его произведениях этого периода также не имеется.

Главная заслуга Каваллини в том, что он первым отказался от византийских живописных традиций. Вместо этого он обратился к раннехристианской культуре, через которую воспринимал и изучал некоторые античные традиции. Впоследствии эти традиции продолжали развивать римские и флорентийские живописцы. Их имена не сохранились, поэтому художников называют по фрескам, которыми они украшали стены базилики Сан-Франческо в Ассизи: Мастер истории Исаака, Мастер святого Франциска. Кроме того, творчество Каваллини оказало значительное влияние на формирование художественной манеры Джотто, реформатора итальянской живописи.

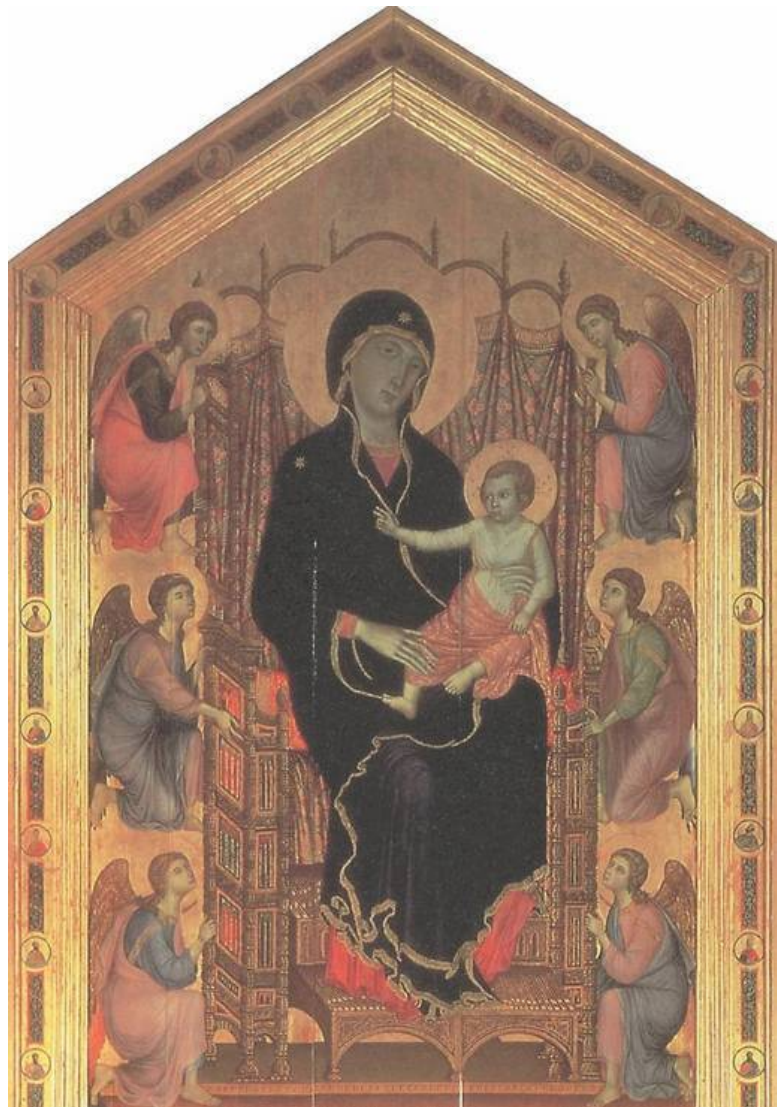
## Дуччо ди Буонинсенья (сведения с 1278 – 1319)

*Дуччо был одним из самых выдающихся живописцев своего времени. Популярность этого сиенца была так высока, что флорентийские религиозные братства, охотно заказывали ему произведения для украшения церквей.*

Дуччо ди Буонинсенья – один из гениальных итальянских художников, основатель сиенской школы живописи, впоследствии одной из ведущих в живописи Италии. О месте и годе рождения мастера ничего не известно. Подробностей его жизни также немного. О его творческом пути можно судить только по сохранившимся до наших дней произведениям.

Как и другой ведущий художник того времени, Чимабуэ, Дуччо продолжал придерживаться византийских традиций. Кроме того, он интересовался искусством готики, в частности французскими миниатюрами, что также нашло отражение в его живописи. Но господствующим мотивом произведений Дуччо оставалось изображение Италии, царившая здесь атмосфера.





## **Дуччо. «Мадонна Ручеллаи», 1285 год, Уффици, Флоренция**

Византийским иконам была присуща некоторая строгость, холодность. Дуччо наделял персонажей своих произведений более мягкой и одухотворенной красотой. Ему удалось гармонично сочетать плавные, спокойные линии, тонкость письма и богатую цветовую гамму. Преобладающими тонами его работ являлись теплые, яркие красные и густые синие оттенки, дополненные золотом. Нередко он также использовал бледно-розовые, сиреневые, фисташково-зеленые и серебристо-голубые тона, дающие благородные сочетания.

Большинство сохранившихся до наших дней произведений являются небольшими по размеру иконами. Но наиболее широко талант мастера проявился не в иконах, а в двух монументальных алтарных работах: «Мадонна Ручеллаи» и «Маэста».

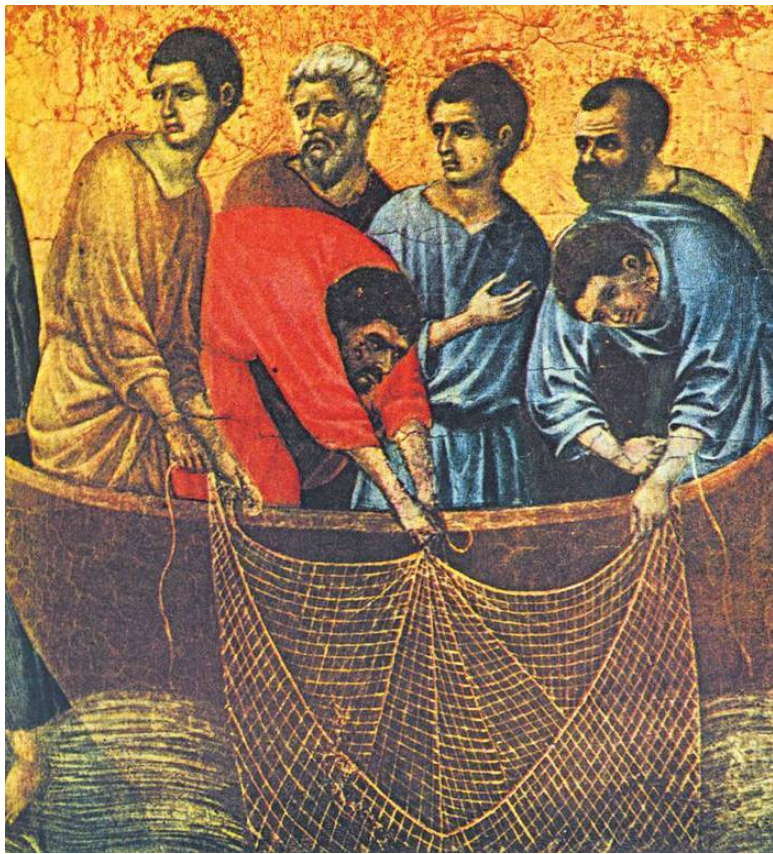
Композицию «Мадонна Ручеллаи» (Уффици, Флоренция) Дуччо исполнил в 1285 году. Он изобразил традиционный в то время сюжет: Мадонну, сидящую на троне и держащую на руках младенца. Трон поддерживают шесть ангелов (по трое с каждой стороны). Однако художнику впервые удалось придать образу Марии нежность и одухотворенность, чего не ощущалось в прочих работах подобного плана.

Особое внимание Дуччо, как и прочие художники тех лет,

уделял линии и цвету. Фигуру Богородицы он обрисовал плавными, как бы струящимися линиями. Это подчеркивает и золотая кайма, идущая по краю плаща Марии.

Изображая фигуры Мадонны и младенца, художник придерживался строгой, традиционной цветовой гаммы. Одежда женщины составляет красное платье с золотой каймой на вороте и рукавах, поверх которого накинута плащ. Цвет рубашки ребенка практически сливается с цветом его тела, его ножки наполовину прикрывает кирпично-красный плащ, на котором переливаются золотистые нити. Зато при исполнении одеяний ангелов художник проявил себя как талантливый колорист. Рубашки и плащи ангелов он исполнил густыми синими, сине-серыми, красными, красно-розовыми и другими оттенками.

В конце 1280-х годов Дуччо получил необычный заказ. Ему предложили исполнить витраж для одного из сиенских соборов. В последующие годы мастер написал картины «Мадонна на троне» (около 1288–1300, Художественный музей, Берн), «Мадонна с францисканцами» (около 1300, Национальная пинакотека, Сиена), а также «Мадонна с младенцем» (около 1300, собрание Стокле, Брюссель). Вскоре после завершения последней картины он начал работу над триптихом «Мадонна с младенцем и двое святых» (около 1300–1305, Национальная галерея, Лондон). В то же время он работал над картиной «Мадонна с младенцем» (Национальная галерея Умбрии, Перуджа).



**Дуччо. «Призвание апостолов Петра и Андрея».**  
**Фрагмент алтарного образа «Маэста»**



## **Дуччо. «Голова Марии». Фрагмент алтарного образа «Маэста»**

В начале XIV столетия Дуччо создал еще более грандиозное произведение: двухсторонний алтарь «Маэста», или «Величание Богородицы» (1309–1311, Музей Опера дель Дуомо, Сиена). Это произведение считается одним из самых выдающихся шедевров того времени. Художник закончил его 3 июня. В этот день, как повествуют документы, в городе были закрыты все лавки и мастерские. В городе раздался колокольный звон, после которого все сиенцы вышли из своих домов и направились к мастерской Дуччо. Там торжественная процессия приняла от мастера «Маэсту» и понесла ее в церковь. Впереди процессии несли саму икону, далее шли наиболее знатные горожане с зажженными свечами в руках, за ними – прочие жители города. Торжественную процессию замыкали женщины и дети. Икону принесли в церковь, после чего до конца дня в городе не прекращались праздничные гулянья.

«Маэста» состоит из большой центральной композиции, 53 небольших картин, знакомящих зрителя с эпизодами жизни Марии и Иисуса Христа, а также 16 композиций, на которых мастер дал изображения апостолов и пророков. Алтарь долгое время включал все картины. Только в XVIII столетии его разделили на составные части, при этом отделили



лицевую часть от оборотной, из-за чего было разрушено резное готическое обрамление этой композиции. Впоследствии были предложены различные варианты реконструкции, по которым можно восстановить алтарь.

«Маэста» выделяется из ряда подобных композиций тем, что в ней Дуччо применил новое, не использованное ранее решение. В центральной большой части алтаря он не просто изобразил Богородицу, а показал ее апофеоз. Богородица изображена в окружении прославляющих ее святых и ангелов. Преобладающими являются праздничные золотистые тона.

Сцены, рассказывающие о жизни Марии и Христа, гармонично сочетаются с данной композицией. Как правило, они разворачиваются на фоне скалистых пейзажей, архитектурных сооружений из светлого камня или другого материала, богато и разнообразно украшенных интерьеров. Изображаемые люди и предметы в перспективе уменьшаются.

Дуччо оказал огромное влияние на развитие живописных традиций Сиены. К его творчеству неоднократно обращались многие живописцы последующих лет, например братья Лоренцетти, Симоне Мартини и др.

## Симоне Мартини (около 1284–1344)

*Знаменитого итальянского мастера Симоне Мартини очень любил поэт Петрарка, посвящавший художнику свои сонеты и заказавший ему портрет Лауры, не дошедший до наших дней. Произведения Мартини отличаются необыкновенным изяществом и выразительностью, певучие линии и поэтические образы выделяют их среди работ других живописцев сиенской школы.*

Итальянский живописец, крупнейший представитель сиенской школы Симоне Мартини родился в Сиене. Работал мастер у себя на родине, а также в Неаполе, Пизе, Орвьето, Ассизи и Авиньоне. Многочисленные фрески и станковые работы принесли Мартини широкую известность в Италии. Его заказчиками были знатные итальянцы и известные деятели искусства. Художник писал картины для поэта Петрарки, сиенского правительства, короля Роберта Неаполитанского, который в 1317 году возвел Мартини в сан рыцаря. Большую роль в становлении Мартини сыграло искусство Дуччо, от которого художник и воспринял многие традиции сиенской живописи, в том числе спокойную повествовательность, легкую эмоциональность, тонкое чувство цвета и изящество линий. Все это сделало мастера одним из самых из-

вестных (наряду с Джотто) итальянских художников первой половины XIV столетия. В то же время его творения говорят о глубочайшем интересе Мартини к только что зарождавшимся в Италии новым, гуманистическим настроениям и его знакомстве с западноевропейской готикой, о чем свидетельствуют великолепные алтарные композиции сиенского живописца с их светоносными, сияющими красками, четкими, отточенными, динамичными линиями. Образы, созданные Мартини, поражают своей одухотворенностью и изысканностью.



**С. Мартини. «Благовещение», 1333 год, Уффици, Флоренция**

Особенно хорошо заметны эти тенденции во фресковой живописи Мартини. Написанные на религиозные сюжеты росписи проникнуты мирскими настроениями. В одной из

ранних работ, грандиозной монументальной росписи «Маэста» («Величание Богоматери», 1313, Палаццо Публико, Сиена), художник представляет триумф Марии в образе небесного видения, сверкающего золотистыми, нежно-голубыми и розовыми красками на синем фоне. Фреска совершенно не похожа на икону: широкая декоративная кайма по ее краям делает ее подобной красочному ковру. В лице Богоматери нет строгости, характерной для иконных ликов Мадонн, святые, окружающие ее, – это полные жизненных сил юноши и девушки. Возможно, в подобной трактовке образов немаловажную роль сыграло и то, что произведение предназначалось не для церкви, а для Большого зала сиенской ратуши (Палаццо Публико).

Светское начало возобладало над религиозным и в цикле фресковых росписей «История святого Мартина Турского» (1320-е, капелла Монтефьоре, базилика Сан-Франческо, Ассизи), где святой напоминает героя рыцарского романа. Мартини стал одним из первых итальянских художников, создавших монументальный портретный образ своего современника. В 1328 году он написал фреску «Кондотьер Гвидориччо да Фольяно» (Палаццо Публико, Сиена). Мастер изобразил полководца верхом на коне. За его спиной виден пустынный берег и замки, покоренные войском кондотьера. Портрет получился немногословным и величественным.





## **С. Мартини. «Маэста». Фрагмент, 1313 год, Палаццо Пубблико, Сиена**

В 1333 году Мартини выполнил свою знаменитую алтарную композицию «Благовещение» (Уффици, Флоренция). Он показал тот момент, когда архангел Гавриил, явившийся Марии, предсказывает ей, что вскоре она станет матерью младенца Христа. Слова приветствия, с которыми Гавриил обращается к своей собеседнице, начертаны на золотом фоне. Плащ развевается за его спиной, эта деталь говорит о том, что ангел всего лишь мгновение назад прилетел сюда. Мария выглядит испуганной, охваченной смятением. Подобрав рукой ворот плаща, она слегка отвернулась от вестника. Рядом с Марией стоят лилии в большой вазе, в ее руке – книга. Эти постоянные атрибуты Богоматери художник изображает настолько реалистично, что они ничуть не напоминают традиционные предметы-символы, показанные в религиозных композициях его современников.

Среди других алтарных работ Мартини – «Святой Людовик Тулузский» (1317, Национальные галереи Каподимонте, Неаполь), серия алтарных полиптихов «Мадонна со святыми» (около 1312, Музей Опера дель Дуомо, Орвьето; 1319, Музей Сан-Маттео, Пиза).

В конце 1339 – начале 1340 года Мартини приехал в Авиньон, где расписал фасад церкви Нотр-Дам де Дом.

# Чимабуэ

## (сведения с 1272 по 1302)

*Данте, создавая свою «Божественную комедию», упомянул в ней о Чимабуэ как о самом выдающемся живописце тех времен, превзойти которого удалось только его ученику, Джотто.*

Чимабуэ – итальянский живописец, мастер флорентийской школы. О его происхождении ничего не известно. Предполагают, что он родился около 1240 года. Первые сведения о нем относятся к 1272 году. С этого времени он жил и работал в различных городах Италии: во Флоренции, Ассизи, Пизе, Риме.

В XIII столетии итальянские живописцы опирались на греческую манеру, но при этом не переставали искать что-то новое. Наиболее ярким представителем среди них являлся Чимабуэ. Он брал за основу яркую, светлую, радостную живопись Византии, но при этом постоянно стремился к обновлению, изучал новаторские работы художника Каваллини и скульпторов Н. и Дж. Пизано.

Не все работы Чимабуэ сохранились до наших дней. Среди известных его композиций наибольшее впечатление производят алтарные образы колоссальных размеров, иногда до 4 м в высоту.

Один из образов, «Распятие» (около 1274), в настоящее время находится в музее Санта-Кроче во Флоренции. Он исполнен в традиционной манере, с элементами экспрессии. К сожалению, в 1966 году в городе произошло наводнение, в результате которого образ почти полностью был разрушен.

Намного лучше сохранилась другая работа Чимабуэ – алтарный образ «Мадонна с ангелами» (Лувр, Париж). Долгое время авторство художника вызывало сомнения. Исследователи высказывали предположения, что он был выполнен художниками его мастерской. В настоящее время установлено, что мастер работал над ней самостоятельно.

Композиция образа проста и торжественна. Мария сидит на троне и держит на руках Спасителя. Ее поза, поворот головы, выражение лица полны спокойствия и величия. Трон придерживают шесть ангелов. Они располагаются по вертикали друг над другом, обрамляя фигуру Марии. Прямая осанка Марии и линии трона еще более поддерживают вертикаль, тогда как легкий наклон головы Богородицы и склоняющиеся в ее сторону головы ангелов, а также контуры их крыльев делают ритмическую композицию образа менее строгой. Долгое время алтарный образ находился в Италии, в Пизе, в соборе Сан-Франческо. В Лувр он попал в начале XIX столетия.

Над алтарным образом «Мадонна Санта-Тринита» (Уффици, Флоренция) художник работал с 1279 по 1280 год. По окончании композицию поместили в большом алтаре церк-

ви Санта-Тринита во Флоренции, где она служила иконным образом и предназначалась для молитвы.



## **Чимабуэ. «Мадонна Санта-Тринита», 1279–1280 годы, Уффици, Флоренция**

Композиция этого произведения во многом напоминает «Мадонну с ангелами». Художник изобразил Марию с младенцем, сидящую на троне. Правда, трон поддерживают уже не шесть, а восемь ангелов. Заметно и различие в выражении лица Богородицы: на первом образе оно серьезно, сурово, на втором – спокойное, умиротворенное, в нем чувствуется внутренняя радость. Таковы и лица ангелов. Под аркой, на которую опирается трон Богородицы, художник поместил четырех бородатых старцев – пророков, которым открылось это Божественное видение.

Образ имеет четкие, простые контуры. Преобладающим цветом является золотой, что позволяет лучше разглядеть изображение при церковном сумрачном освещении. Манера изображения Богородицы, в частности ее одеяние, поза, выражение лица, указывает, что художник при создании этого образа опирался на византийские традиции. Однако в отличие от мастеров Византии он постарался расположить фигуры в трехмерном пространстве, предвосхищая принципы, которые с таким успехом и блеском будут впоследствии развиты художниками эпохи Возрождения.

В заключение необходимо упомянуть еще об одной работе Чимабуэ: росписях верхней церкви базилики Сан-Фран-

чески в Ассизи (около 1279–1280). Художник проиллюстрировал различные эпизоды из жизни Девы Марии, апостола Петра, а также изобразил сцены из последней книги Священного Писания – Апокалипсиса. В настоящее время росписи сильно разрушены, но все же можно понять, что художник применил в этой работе новые пространственные эффекты. Действие фрески разворачивается на подобии сценической площадки, окруженной архитектурными кулисами.



## Джотто (1266/1267–1337)

*Согласно имеющимся сведениям, Джотто, еще будучи мальчиком, однажды повстречался с Чимабуэ, который в то время уже был известным художником. Сам Джотто пас овец и в свободное время развлекался тем, что высекал на плоских камешках их изображения. Чимабуэ, повстречавшись с мальчиком и разговорившись с ним, обратил внимание на то, как Джотто быстро и ловко нацарапал на камне овечку. Мастер разглядел в нем талант и взялся учить его.*

Итальянский живописец, скульптур и архитектор Джотто являлся представителем флорентийской школы. Его полное имя – Джотто ди Бондоне. Он родился в Колле ди Веспиньяно, в бедной крестьянской семье. Страсть к рисованию у мальчика проявилась с раннего детства, художником же он, вероятнее всего, стал по чистой случайности. Неизвестно, является история встречи Чимабуэ и Джотто правдивой или нет. Но, как бы то ни было, Чимабуэ действительно являлся учителем мальчика.

На формирование живописной манеры Джотто также оказал влияние Каваллини. С его произведениями молодой художник познакомился около 1300 года, когда жил и работал

в Риме.

Нельзя не коснуться и окружающей обстановки, в которой формировалась личность начинающего мастера. Он жил в годы мощного прогресса во всех сферах общественной жизни и в первую очередь – в культуре. Происходило формирование новых нравственных ценностей, представлений о человеке. Джотто был знаком с поэтом Данте, тосканскими скульпторами Никколо и Джованни Пизано, Анольфо ди Камбио. Он впитал в себя все происходящие изменения и одним из первых выразил их в творчестве. Он «принес новое искусство», как утверждал известный флорентийский скульптор Лоренцо Гиберти. Тот же Гиберти писал о Джотто следующие строки: «Он отошел от грубости греков. Чрезвычайно возвысился он в Этрурии. Им были созданы выдающиеся произведения, в частности в городе Флоренции и во многих других местах... Видел Джотто в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство и вместе с тем утонченность... Он был весьма опытен во всех видах искусства, он был изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около 600 лет назад».



**Джотто. «Приход Иоакима к пастухам». Фрагмент, около 1305–1308 годов, капелла дель Арена, Падуя**

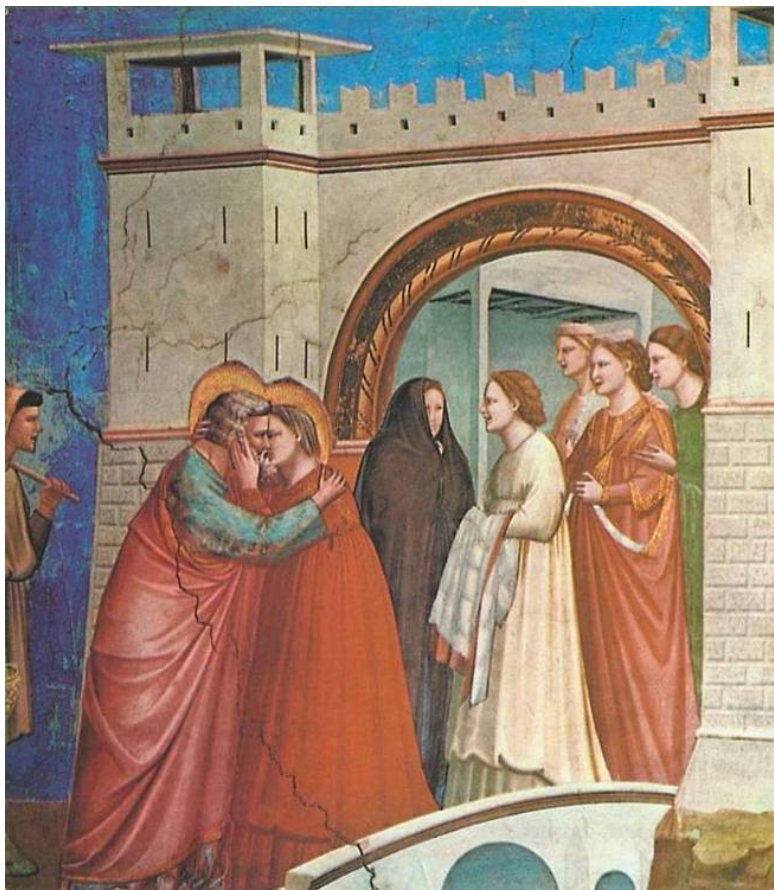
Иными словами, по прошествии нескольких веков становится ясно, что Джотто являлся реформатором в живописи. Он отказался от популярных в то время итало-византийских

традиций и наметил новые этические идеалы, а также изобразительные правила, которые в последующие годы развивались другими художниками.

Джотто не занимался изучением перспективы. Нередко здания и деревья, расположенные на заднем плане, по своим размерам не соответствуют людским фигурам на переднем. В самих фигурах тоже можно заметить множество недочетов, свидетельствующих о том, что Джотто не изучал анатомии. Ведь и анатомия как наука тогда еще только зарождалась. Кроме того, композиционному построению его произведений не хватает простора. Все эти технические приемы предстояло изучить и освоить мастерам эпохи Возрождения.

Однако именно Джотто, вероятно, первым из итальянских живописцев стал показывать объемы, изображать фигуру трехмерной. Он перестал вносить в свои произведения византийскую символику, многочисленные, порой очень сложные узоры, меньше внимания уделял деталям. Произведения Джотто просты, спокойны и величественны. Композиционное построение, как правило, цельное и ясное.

Не во всем Джотто был новатором. Нередко он использовал и приемы, распространенные в то время. Например, художник не стал отказываться от показа угловых ракурсов архитектурных сооружений, придерживался правил так называемой античной перспективы, без точки схода.



**Джотто. «Встреча Иоакима и Анны». Фрагмент, около 1305–1308 годов, капелла дель Арена, Падуя**

Обо всем этом можно судить по произведениям Джотто, точнее, по тем работам, авторство которых на сегодняшний день не вызывает сомнений. Что касается жизни Джотто, то сведений о ней имеется очень немного. Из его работ также сохранились далеко не все. Полагают, что именно Джотто трудился над мозаикой «Навичелла», которая украшает фасад римской раннехристианской базилики Святого Петра. Ему же приписывают авторство живописных циклов под названием «Знаменитые люди», которые были исполнены по заказу короля Неаполя Роберта и правителя Милана Аццоне Висконти.

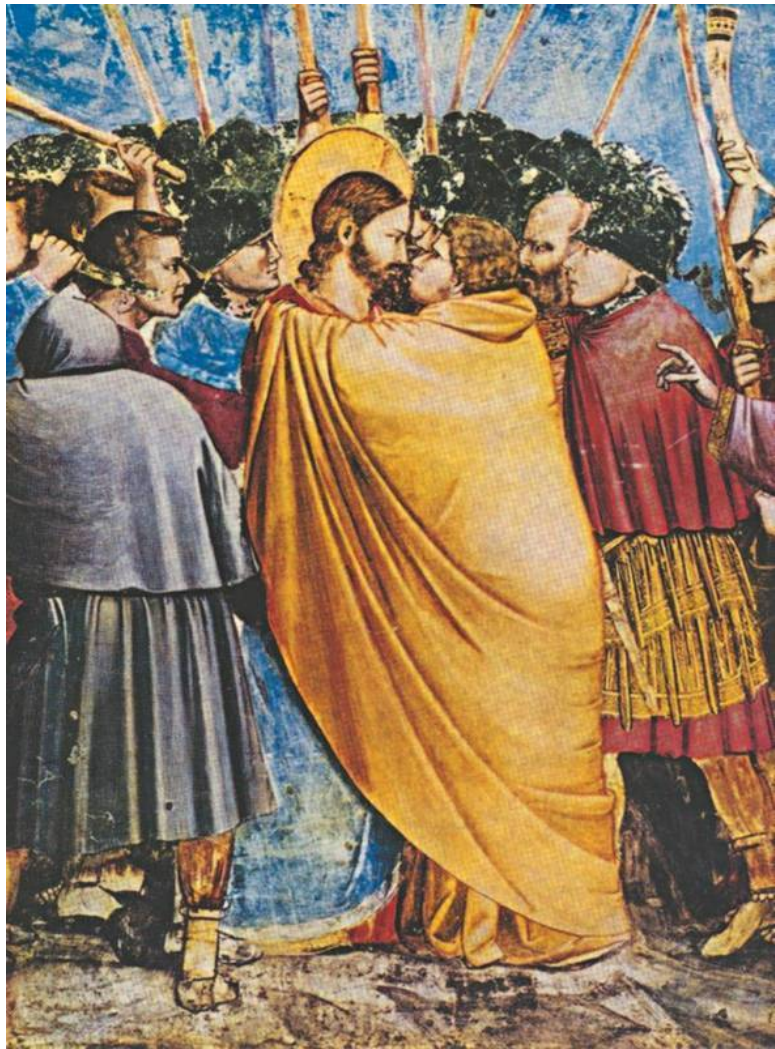
Кроме того, многие авторитетные исследователи приписывают Джотто авторство цикла фресок под общим названием «История святого Франциска» (около 1297–1299, базилика Сан-Франческо, верхняя церковь, Ассизи). Однако другая довольно многочисленная группа искусствоведов полагает, что эти фрески создал другой мастер, имя которого осталось неизвестным. Его условно называют Мастером святого Франциска.

Лучше всего до наших дней сохранились фрески капеллы дель Арена в Падуе, над которыми художник работал около 1305–1308 годов. Некоторые полагают, что и сама капелла была построена по проекту Джотто.

Роспись капеллы представляет собой обширный цикл фресок религиозного содержания. Мастер украсил не только стены капеллы, но и ее потолок. На нем он показал небесный

свод с золотыми звездами, дополненный медальонами с образами библейских пророков, Девы Марии и Иисуса Христа. На западной стене он изобразил свою интерпретацию одного из сюжетов Нового Завета – Страшный суд.





## **Джотто. «Поцелуй Иуды». Фрагмент, около 1305–1308 годов, капелла дель Арена, Падуя**

Боковые стены украшают 34 сцены, повествующие о жизни Девы Марии и ее родителей, Иоакима и Анны, а также об эпизодах из жизни Иисуса Христа. Они размещены в три ряда и связаны по тематике с главной композицией (сценой Страшного суда). Художник стремился выразить в этих образах свое отношение к религии, к смыслу жизни, стремление к нравственности и одновременно показал простых людей, их жизнь, испытания, которые им приходилось выдерживать. Замечательной находкой Джотто многие исследователи считают облик большинства его персонажей. Это крепкие, коренастые, мускулистые мужчины и женщины с широкими лицами, одетые в просторные платья и плащи, ниспадающие к ногам тяжелыми складками.

На одной из фресок Джотто изобразил эпизод из жизни Иоакима: приход к пастухам. Иоаким – уже глубокий старик с седыми волосами и бородой, одетый в просторный плащ, собирающийся в складки на спине и груди. Поняв, что у него никогда не будет детей, он покинул свой дом, жену Анну и отправился к пастухам, чтобы провести остаток жизни с ними. Пастухи – молодые мужчины в длинных, подпоясанных белых рубахах встречают Иоакима у входа в жилище, которое больше напоминает пещеру.

У ног пастухов художник показал непропорционально маленьких овечек и барашков и собаку, а на скалах – такие же маленькие деревца. Фон он покрыл яркой краской красивого синего оттенка, что, вероятно, символизирует небо.

Согласно тексту Священного Писания, Иоакиму не удалось провести с пастухами последние годы жизни. У него было видение, в котором он получил указание вернуться обратно, в свой дом, к своей жене. На следующей фреске запечатлен момент встречи Иоакима и Анны. Муж и жена повстречались у ворот. Джотто изобразил тот миг, когда супруги, обнявшись, целуются. На Иоакиме тот же просторный плащ с золотой каймой, Анна одета в длинное платье кирпично-красного оттенка с широкой юбкой.

Интересна фреска «Поцелуй Иуды». Джотто сделал Христа и Иуду центральными персонажами многофигурной композиции. Иуда обнял Иисуса руками и укрыл его своим оранжевым плащом. Приблизившись к лицу Христа, Иуда целует его в губы, тем самым давая стражникам знак, по которому они должны узнать и схватить Иисуса.



**Джотто. «Мадонна на троне» («Мадонна Онъисанти»), около 1310 года, Уффици, Флоренция**

Взглянув на обе фигуры – Иуды и Христа, зритель сразу понимает, какие чувства переполняют обоих. Иуда в смятении, в его движениях и выражении лица, несмотря на то что оно повернуто в профиль, чувствуется неуверенность и одновременно коварство. Иисус смотрит на предателя спокойно, но сурово. Стражники с оружием столпились со всех сторон: они нетерпеливо ожидают, когда Иуда отойдет в сторону и даст им схватить Иисуса.

На одной из фресок Джотто изобразил момент оплакивания Христа апостолами и женщинами. Иисуса уже сняли с креста. Его голова и плечи лежат на коленях Марии, которая оплакивает его смерть. Вокруг нее собрались мужчины и женщины, ученики и последователи Иисуса. С неба спустились ангелы, которые также сокрушаются о его гибели.

С 1305 по 1308 год Джотто работал в Падуе, затем вернулся во Флоренцию, где продолжил писать. Одним из самых выдающихся его произведений этих лет считается монументальный алтарный образ «Мадонна на троне» («Мадонна Онъисанти», около 1310, Уффици, Флоренция).

В последующие годы художник неоднократно возвращался к созданию фресок. Он исполнил росписи семейных капелл Барди и Перуцци в хоре церкви Санта-Кроче, которая

находится во Флоренции. Над этими росписями Джотто начал работать около 1320 года. Он окончил это произведение в 1325 году.

Росписи капеллы Перуцци посвящены в основном двум персонажам: Иоанну Крестителю и Иоанну Богослову. На стенах капеллы Барди Джотто изобразил эпизоды из жизни святого Франциска Ассизского. Художник украсил каждую капеллу шестью сценами, которые расположил на боковых стенах, по три друг под другом. Эти работы отличает от предыдущих то, что Джотто изобразил на заднем плане композиций более сложные архитектурные постройки, добавил детали.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.