

В XIII-XIV веках Италия переживала процесс масштабных социально-экономических и политических преобразований. Обособлялась и укреплялась власть отдельных земель: Венецианская республика проходила период невероятного расцвета, обретали силу и могущество Пиза и Генуя, вместе с регионами богатели и их влиятельные граждане. Не было благоприятней времени и места для зарождения человека нового типа с иным пониманием своего места в мире. Те политические свободы, которых добился условный средний класс, культивировали формирование обновленных стандартов общественного поведения – в почете теперь оказывается энергичность, небывалая любознательность, выходящая за рамки схоластических штудий[1]. Возрождение в Италии началось раньше, чем в других странах, возможно благодаря близости к наследию античности. В какой-то момент средневековый человек начинает видеть историю как ретроспективу, начинает осознавать ее развернутость во времени, происходит переоценка достояний древности, а в месте с вниманием к величию прошлого, усиливается внимание к настоящему.

Отход от канона в изобразительном искусстве был намечен именно в XIV веке. С этих шагов в сторону свободы трактовки и разнообразия изобразительных приемов и начинается принципиально новый период искусства. Живопись XIII-XIV вв. в связи с отсутствием территориального единства развивалась по принципу территориальных школ. Главными из которых в этот период стали школы богатых тосканских городов – Флоренции и Сиены. Крупными мастерами второй половины дученто были консерватор Чимабуэ и Пьетро Каваллини[2]. Но следуя за Джорджо Вазари отметим, что «мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентийскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе[3]». Джотто ди Бондоне, по приданию выходец из семьи хлебопашца, удачно замеченный однажды Чимабуэ, удостоивается похвалы от Вазари за невиданную прежде «живую манеру» письма, основывающуюся прежде всего на методе зарисовки и наблюдения. И хотя без сомнения все работы мастера были крайне реалистичными, напрямую подражательными и полными той жизни, которую искал в них Вазари, мы обнаружить не можем. Если верить «Жизнеописанию» Чимабуэ познакомился с Джотто, когда тот был еще ребенком. И подобно тому, как ребенок непосредственный по своей природе, с годами усваивает положенные в обществе нормы поведения, так и талант юного художника, отличался особой восприимчивостью к натуре, впечатления от которой он мог выражать только в рамках византийской традиции.



Страшный суд (деталь), Пьетро Каваллини (1295-1300)

Та наблюдательность, которая приписывается Вазарием Джотто была освоена сначала на севере (Страсбург, Наумбург) в скульптуре. Именно скульпторам удалось первым решить задачу подобия, отрешившись от проблем создания пространственной глубины. А вот перенести этот опыт в живопись получилось итальянцам. Гомбрих связывает это с «эллинистическим наследием», которое сохранилось в византийской живописи и переходила из века в век [4]. «В отвлеченных, статичных канонах были законсервированы античные приемы светотеневой моделировки и ракурсных сокращений». Потому также принято искать истинного учителя Джотто не в скованном традициями Чимабуэ, а в Каваллини. Именно им были проторены первые дорожки, которые Джотто превратит в пути. Так Каваллини в первую очередь был римским мастером и явно работал с античными образцами. Во фресках в церкви Санта Чечилия ин Трастевере в Риме, он решает проблему формообразования весьма смело: сильная светотеневая моделировка, превращающая фреску в «рельеф». Он дает особенную живость лицам, но оставляет тела статичными, его образы выделяются из общего числа, но остаются отстранёнными и холодными. Джотто воспринял у него светотеневую моделировку, особое понимание пространства, а римская традиция, тяготевшая в многофигурным композициям (прежде всего развивавшаяся в скульптуре, вспомним хотя бы рельефы Джованни Пизано), помогла ему в преодолении многих условностей византийской традиции.

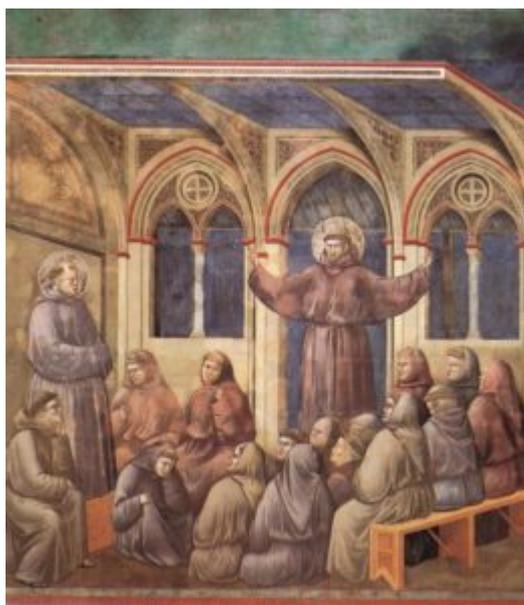
Стоит отметить, что Джотто никогда не подражал натуре, он занимался абсолютно противоположным –

творил иллюзии. То, что позабыли за тысячу лет, вместе с увяданием Римской империи, художнику удалось вернуть. Сочетая опыт религиозного мистического мышления с наблюдательностью, Джотто вероятно опирался на метод взаимодействия странствующих проповедников, которые своими словами заставляли слушающих пережить рассказываемое как явь. Отсюда вероятно проистекает поразительная событийная детализация в фресках посвященных житию Франциска Ассизского или страстей Христа. В этом желании перенести мистический чувственный опыт в сферу изобразительного искусства и определил переход от канона к живописи нового типа.

В цикле фресок посвященных житию Франциска Ассизского Джотто



Франциск Ассизский отказывается от имущества. Фреска в церкви Сан-Франческо в Ассизи



Явление Святого Франциска во время проповеди Антония Падуанского в Арле

разрабатывает особенную манеру выраженную в сочетании условного и реалистичного[5]. Восхищенный гуманизм художника проявляется в невероятной живом изображении святого и наблюдателей его чудес и проповедей. Он уделяет особое внимание мимике, и чем многофигурней композиция тем детальней проработка, тем больше внимания художник уделяет режиссуре взаимодействия фигур. **«Явление в Арле»** — образец пристальной внимательности к каждому персонажу,

столько оттенков
задумчивости и
погруженности
сложно представить
даже в жизни. В
лоснящихся
оливковых лицах
монахов парой
незатейливых мазков,
намечающих глаза
(несколько прямых и
бездонные черные
круги-зрачки),
прослеживается
невероятная
индивидуальность. Но
при этом фон крайне
условен, синева
обозначает
пространство вне
монастыря, а
пространство залы
дано как бы в
разрезе, из-за чего
создается
впечатление
просмотра
площадной
постановки. Без
застенчивости
Джотто выписывает
обращенные к
зрителю спины и не
скрадывает под
складками
вырисовывающиеся
рельефы ягодиц
монахов.

Подобную проработанную индивидуальность можно увидеть в цикле фресок в капелле Скровеньи в Падуе. «**Поцелуй Иуды**» — поразительное по мощи эмоционального воздействия произведение. Накал, который создается мастером, рождается на контрасте: время будто на миг приостанавливает свое стремительное движение и дает нам разглядеть в деталях момент вероломного предательства Иуды. Его лицо напряжено, Иисус же невероятно спокоен, несмотря на развернувшееся вокруг столкновение. Бесконечно можно вглядываться в лица и одежды участников, но примечательно то, что для художника вновь совершенно не важен фон, условный синий, без видимого горизонта или намека на его существование, все что выходит за рамки человеческой природы ему не интересно. Лепестки огня можно в равной степени принять и за развивающуюся шерсть,



Поцелуй Иуды



Тайная вечеря

копья и дубинки будто сошли с миниатюр летописной хроники, светотень на «инвентаре» формируется просто — несколькими мазками краски более светлого оттенка.

Завораживающий эффект от живописи Джотто заключается в сочетании узнаваемых сюжетов и непривычной живости в их изображении. Зритель (особенно современник художника) быстро идентифицировал иконографию, но затем его поразила та невиданная осязаемость сакрального, которую прежде никто не осмеливался привнести в сферу религиозного. Оттого **Тайная Вечеря** в капелле Скровеньи больше напоминает дружескую встречу в готической беседке ведь пять из двенадцати апостолов даны спиной, как некогда монахи из церкви Сан-Франческо в Ассизи. Один из апостолов, находящийся в левом углу без стеснения рушит четвертую стену и глядит прямо на прихожан, остальные же настолько увлечены беседой, что даже не замечают изливающегося божественного света (кроме одного справа).



*Мадонна Онъисанти.
Около 1310 г. Уффици,
Флоренция*

С именем Джотто также связаны и одни из первых (но не дошедших до нас) светских портретов, а также образцы великолепной алтарной живописи — «Мадонна Онъисанти» (1306-1310, галерея Уффици, Флоренция), «Погребение

Девы Марии» (1315-1320, государственный музей Берлина, Берлин), «Стигматизация святого Франциска» (1295-1300, Лувр, Париж).

Не всем художникам удалось порвать с традицией, но влияние Джотто распространялось и постепенно преобразовало итальянскую живопись. В «**Благовещении**» Симоне Мартини и Липпо Мемми фигура Мадонны хотя и кажется чрезмерно одухотворенной и бестелесной, но в драматичном развороте тела, в экспрессивном жесте и буйстве драпировок ее одежд и одеянии архангела Гавриила, уже нет той отстраненности, какая была присуща мастерам начала века. Мастера стремятся добавить жизнеподобия и потому вводят роскошный мраморный, вполне реальный пол и правильно смоделированную вазу.



*Стигматизация
св. Франциска.
1295-1300гг. Лувр,
Париж*



*Симоне Мартини и Липпо Мемми.
Благовещение. 1333. Уффици.
Флоренция*

После смерти Джотто в 1337 году его влияние постепенно ослабевает, и кажется находит отклик только у сиенских мастеров, в особенности у Симоне Мартини^[6]. Усиливаются реакционные тенденции готического искусства, кажется канон вновь начинает преобладать и отвоевывать свое, но в конце триченто мы можем упомянуть двух живописцев - Авацо и Альтикьеро, венецианцы, работавшие по всей Италии, особенно в Падуе, где вероятно и могли воспринять наследие Джотто (фрески Капеллы дель Арена), что явно отражается в цикле фресок в капелле Сан Джорже в Падуе, в которых художники продемонстрировали мастерство наблюдения и собрали галерею ярких образов городских жителей своей

эпохи[7].

В XV веке Италию будет ждать новый виток экономического процветания, а вместе с ним и подъем национальных школ. Будет осознана ценность «здесь и сейчас», все свои ресурсы будут устремляться на обеспечения приятного времяпрепровождения и благоденствия без ожидания вступления «в мир иной». Обусловленное именно внутренними потребностями общества и покровительством богатейших людей Италии реалистическое искусство получит свое развитие именно с наступлением нового века.

[1] Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования / Я. Буркхардт - Москва: Юристъ, 1996. - С.9-12.

[2] Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих - Москва: Издательство АСТ, 1998. - С.130-136.

[3] Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе/Д. Вазари - Москва: АЛЬФА КНИГА, 2017. - С.107-108.

[4] Там же. (Гомбрих Э. История искусства).

[5] Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих - Москва: Издательство АСТ, 1998. - С.130-136.

[6] Белоусова Н.А. Искусство Проторенессанса / Н.А. Белоусова / Всеобщая история искусства. В 6 томах. Т.3. под общей редакцией Б.В. Веймара и Ю.Д. Колпинского - Москва: Искусство, 1962. - С. 50-68.

[7] Там же.