



ЖИВОПИСЬ
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК 75
ББК 85.14
В19

Исключительное право публикации альбома «Живопись эпохи Возрождения» принадлежит ЗАО «ОЛМА Медиа Групп». Выпуск произведения без разрешения издателя считается противоправным и преследуется по закону.

Авторы разделов:
Яйленко Е. В. «Итальянское Возрождение»,
Василенко Н. В. «Северное Возрождение».

На переплете использованы репродукции картин
Леонардо да Винчи «Мадонна с младенцем», Лиа ван Эйка «Портрет четы Арнольфини»,
Тициана «Конный портрет Карла V», Альбрехта Дюрера «Автопортрет».

Василенко Н. В., Яйленко Е. В.

В19 Живопись эпохи Возрождения / Н. В. Василенко, Е. В. Яйленко. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. — 448 с.: ил. — (Шедевры живописи).

ISBN 978-5-373-05230-6

Изобразительное искусство эпохи Ренессанса представляет собой одно из ярчайших явлений в истории мировой культуры. В этот период жили и творили великие художники и скульпторы, создавшие непревзойденные шедевры. В альбоме представлены лучшие произведения мастеров итальянского и Северного Возрождения. Для широкого круга читателей.

УДК 75
ББК 85.14

ISBN 978-5-373-05230-6

© ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», оформление, издание, 2013



Содержание

ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 8

Е. В. Яйленко

У истоков Возрождения	17
Раннее Возрождение	65
Высокое Возрождение	153
Позднее Возрождение	239

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 257

Н. В. Василенко

Истоки	267
Нидерланды	279
Германия	367
Франция	425

Указатель имен художников и произведений	446
---	-----



ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



Итальянское изобразительное искусство эпохи Возрождения представляет собой одно из ярчайших явлений в истории мировой культуры. В этот период жили и творили великие художники и скульпторы, создавшие непревзойденные произведения искусства. Никогда больше, ни до, ни после Возрождения, не случалось такого, чтобы на протяжении сравнительно короткого в масштабах всеобщей истории отрезка времени — около 150 лет — жило и работало так много необычайно одаренных, гениальных людей. Если бы было возможно вывести точную математическую формулу, которая бы выразила соотношение между количеством гениев и всех остальных людей, живущих в один и тот же исторический период, для Италии эпохи Возрождения такой показатель оказался бы максимальным. Уже одно это притягивает к ней наше заинтересованное внимание, и нам хочется лучше узнать и ту эпоху, и ее удивительное искусство.

ВОЗРОЖДЕНИЕ, или РЕНЕССАНС (отит. «Rinascimento» — «снова или заново рожденный») — эпоха в истории европейской культуры XIII–XVI веков, в основу которой легла идеологическая система, получившая название «гуманизм» (от лат. «humanus» — «человечный»). Гуманистические принципы утверждали достоинство и красоту человека, формируя образ совершенной, свободной, творческой, богоравной человеческой личности, что повлекло за собой полный пересмотр всех основ искусства.

Уже сам термин «Возрождение» содержит в себе указание на одну из важнейших особенностей итальянской культуры и искусства этого времени. Речь идет, разумеется, о «возрождении античности», — понятии тем более актуальном, что земля Италии хранила — и хранит — множество напоминаний о славном прошлом. Повсюду можно было видеть руины огромных зданий, возведенных в пору расцвета Римской империи: в окружении средневековой городской застройки возвышались стены полуразрушенных дворцов и грандиозных амфитеатров, распятия и церковные алтари античных храмов украшали интерьеры, приспособленные под христианское богослужение. Воображение людей того времени постоянно устремлялось к замечательным памятникам прошлого. Но если у поэтов и ученых эти впечатления органично соединялись с образами, почерпнутыми из книг древних авторов, вместе с ними складываясь в волнующие воображение картины жизни



Никколо Пизано. Проповедническая кафедра. Окончена в 1260. Баптистерий, Пиза



Никколо Пизано. Поклонение волхвов. Рельеф проповеднической кафедры. Окончена в 1260. Баптистерий, Пиза

навсегда ушедшей эпохи, то художники и скульпторы преследовали иные цели. В их сознании произведения античного искусства представляли, прежде всего, как образцы непревзойденного художественного совершенства, тайна которого была скрыта в изумительных по красоте формам классических статуй и рельефов.

Разумеется, сам по себе интерес к античности и ее искусству не представлял чего-то нового и необычного. Отдельные вспышки такого интереса отличают художественную культуру всего западного Средневековья — достаточно напомнить об искусстве знаменитого «Каролингского Возрождения» (IX век). Однако нигде увлечение классическим наследием не проявилось с такой настойчивостью и так ярко, как в Италии. Одним из примеров такого «возрождения до Возрождения» может служить творчество скульптора Никколо Пизано, работавшего в Тоскане в последней трети XIII века. Рельефы созданной им проповеднической кафедры, которая и по сей день находится в интерьере здания баптистерия в Пизе, обладают отчетливо выраженным сходством с памятниками древнеримской скульптуры. Несомненно, Пизано отталкивался от увиденных им античных образцов, предметность от которых заявляет о себе в ясном и упорядоченном пространственном построении рельефов и в характере пластической моделировки лиц и складок одежд.

И ранний «классицизм» Никколо Пизано, и некоторые другие родственные ему явления можно рассматривать как несомненное предвосхищение тех художественных процессов, которые изменят облик итальянского искусства уже в следующем столетии. Однако по-настоящему движение Возрождения набрало силу лишь тогда, когда идея «подражания древним» вышла за рамки узкого круга профессионалов и получила повсеместное распространение в качестве общепризнанной и не подлежащей сомнению художественной доктрины.

Главное достоинство античных мраморов состоит в том, что в них нашла свое наиболее полное и законченное выражение идея «подражания природе», еще в древности провозглашенная в качестве основополагающей эстетической установки для всякой творческой деятельности. Она проявила себя в той поразительной, доходящей до полного иллюзионизма правдивости, с которой в камне или бронзе воссозданы физические особенности оригинала. В том иллюзионизме, который позволяет угадывать в холодных мраморных формах статуи телесные, полные дыхания жизни формы античной модели — воина или атлета, императора или императрицы.

«Великое совершенство» античных статуй вызывало не только восхищение, но и стремление к подражанию им в создании столь же совершенных произведений, соревнованию, к соперничеству с древними. Иными словами, следование древним образцам понималось не просто как заимствование готовых форм, но как умение работать по тем же самым правилам и с соблюдением всех основополагающих закономерностей того художественного канона, что был принят в классическую эпоху.

Однако именно здесь и таилась главная трудность. Ведь для того, чтобы хотя бы приблизиться к уровню античных оригиналов, необходимо было отказаться от уже ставших привычными норм и стереотипных технических приемов, внушенных и тысячелетней традицией средневекового искусства, и индивидуальным творческим опытом. Более того — необходимо было радикальное изменение всего художественного мировоззрения, определявшегося тогда совсем иными, чем в античности, эстетическими требованиями. Так мы подходим вплотную к пониманию самой сути произошедших в эпоху Возрождения глобальных перемен. Но нигде эти перемены не сказались с такой очевидностью, как в области изобразительного искусства.

На протяжении длительного времени положение в живописи определялось интенсивным византийским влиянием, широко проникавшим на итальянскую почву на протяжении всего XIII столетия. Сложившийся здесь местный вариант традиции византийского искусства уже в эпоху Возрождения получил наименование «византийской манеры».

Характерным примером «византийской манеры» может служить огромный алтарный образ «Мадонна с Младенцем на троне». Но на примере этой иконы можно также увидеть, как сквозь нивелирующую стилистику иконописи то там, то здесь пробиваются ростки нового художественного мировоззрения: типично византийские элементы художественного языка, такие как плоскостность форм и золотой фон, сочетаются здесь с робкими попытками передать пластические объемы тела (особенно в нижней части фигуры Богоматери). Изображение Богоматери с Младенцем в центральном поле иконы по краям окружено поясом из небольших прямоугольных композиций — клейм, содержащих в себе сцены земной жизни Марии. Благодаря обилию повествовательных подробностей и насыщенности сюжетным действием они образуют выразительный контраст иконически-неподвижному изображению в середине иконы.

Смысл дальнейшего развития итальянской живописи на протяжении конца XIII — первой половины XIV века состоит в постепенном изживании византийских элементов, в отказе от иконных принципов изображения и в выработке



Флорентийский мастер. Мадонна с Младенцем на троне. 1270-е. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

нового художественного языка, ведущего к появлению совершенно новой живописной формы — картины. Важным звеном этого процесса служило творчество выдающегося художника Пьетро Каваллини, работавшего в Риме в последней четверти XIII века. Здесь ему приходилось выполнять работы по обновлению позднеантичных стенных росписей, мозаичных и фресковых циклов IV–V веков, украшавших интерьеры римских базилик. Эта задача потребовала от художника усвоения тех элементарных технических навыков

в области построения живописного пространства и пластической моделировки изображенных фигур, которыми в совершенстве владели многие позднеантичные мастера.

Понятно, что и собственное творчество Каваллини складывается под ощутимым влиянием впечатлений, полученных от изучения образцов монументальной живописи IV–V веков. Около 1291 года художник приступает к оформлению римской церкви Санта-Мария ин Трастевере, где создает цикл мозаичных композиций на тему жизни Марии. В этих сценах отчетливо заметен отход от живописных принципов византийского искусства: появляется ощущение глубины живописного пространства, фигуры становятся трехмерными, их позы и жесты уточняются, а композиционное построение упорядочивается.

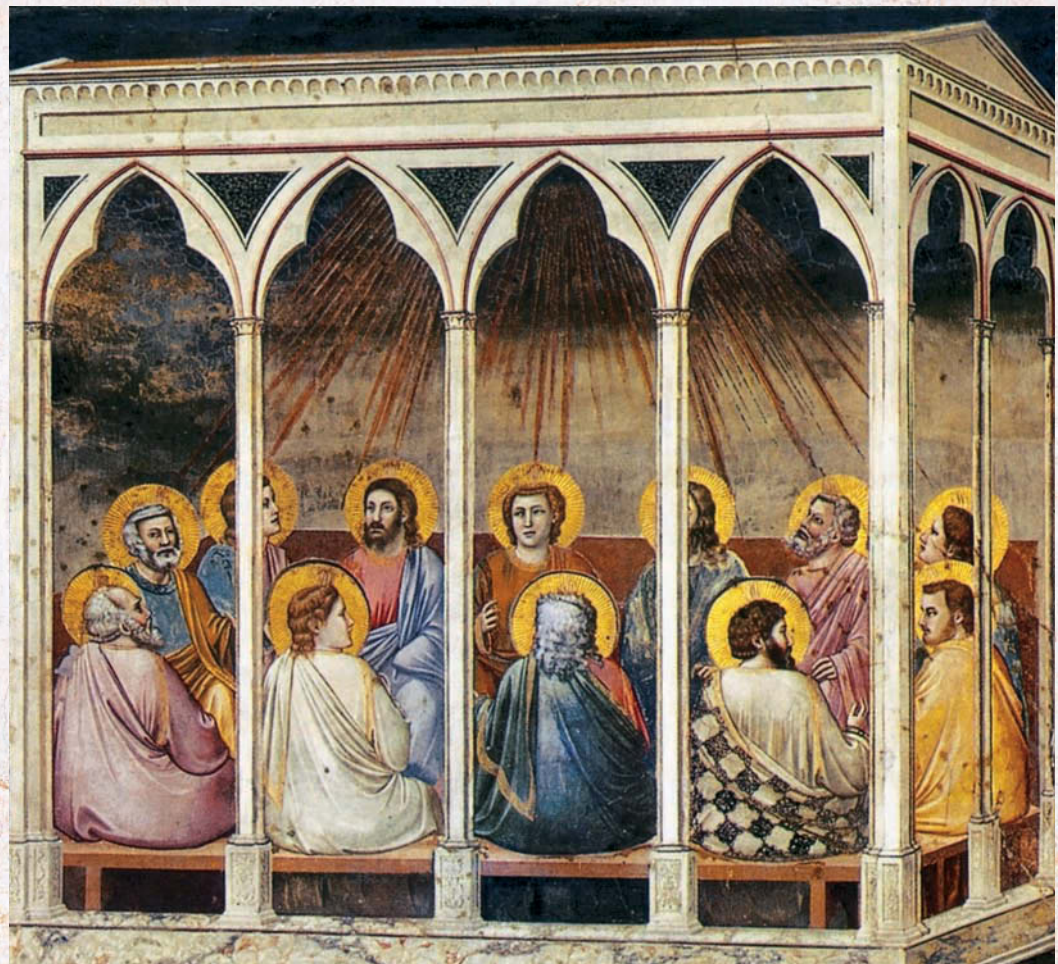
Новшества Каваллини впоследствии послужили основой для живописной реформы Джотто. Начиная с Джотто, итальянские художники находили для себя возможным изображать ветхозаветные и евангельские сцены в виде вполне достоверных, чисто «земных» событий. Наивной, но в общем точной оценкой произведений Джотто могло бы послужить высказывание о том, что в них все происходит буквально «как в жизни», «как на самом деле». Этот эффект был достигнут за счет ослабления религиозно-догматического элемента (всегда ощутимого в византийском искусстве), но главным образом — благодаря применению новых художественных приемов построения пространства.

Поскольку изобразительная система Джотто принципиально ориентирована на воссоздание зримого облика реального мира, главное свойство которого заключается как раз в пространственной протяженности, то упомянутым приемам отводится в ней главное место. В своих композициях Джотто охотно прибегает к передаче перспективных сокращений, показывая уходящие в глубину стены домов или церковных зданий, любит изображать человеческие фигуры в сложных ракурсах.

Пространство у Джотто — это реальная среда, где протекает действие библейских сюжетов, где отдыхают, спорят или неторопливо прогуливаются люди. Джотто и его последователи осуществляли свои пространственные построения, двигаясь чисто эмпирическим путем, действуя методом проб и ошибок, проще говоря — выполняя их, что называется, «на глазок». Отсюда частые неточности ракурса в композициях Джотто и его учеников, и отсюда же — известная монотонность их однообразных перспективных конструкций. На смену этой ремесленной, еще средневековой по самой своей сути, практике, осуществлявшейся с большим или меньшим успехом в зависимости от индивидуальных навыков каждого живописца, должно было прийти нечто иное, что позволило бы при-



Пьетро Каваллини.
 Принесение во Храм.
 Около 1291.
 Церковь Санта-Мария
 ин Трастевере, Рим



Джотто.
 Сошествие Святого духа
 на апостолов.
 1303–1313. Капелла
 дель Арена, Падуя



Рафаэль. Святое семейство (Мадонна с безбородым Иосифом). 1506. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

дать творческому процессу большую системность и унифицированность. Это произошло в начале XV века, когда были открыты законы линейной перспективы, и именно с этого времени можно вести непосредственный отсчет истории искусства Возрождения. Открытие линейной перспективы в 1410-х годах обозначает демаркационную линию, межевой знак, резко отделяющий друг от друга два исторических периода — Позднее Средневековье и Раннее Возрождение.

Действие перспективы основывается на свойстве человеческого глаза, точнее — на его способности узнавать глубину в изображении сходящихся линий. В системе классической линейной перспективы все линии, параллельные друг другу (и одновременно перпендикулярные картинной плоскости), должны сходиться в одной точке, лежащей на горизонте. Благодаря открытию перспективы отныне стало возможным добиваться неведомой прежде иллюзии глубины трехмерного пространства на плоскости картины или фрески, а художники получили универсальную и емкую формулу пространственного построения.

Если искусство Раннего Возрождения отмечено деятельной работой творческой мысли, занятой постоянным поиском всего нового, овеяно духом непрекращающегося творческого эксперимента, то следующий за ним исторический период, Высокое Возрождение, предстает нашему взору в образе идеально законченного, раз и навсегда определенного целого, в котором воплотились все достижения предшествующего этапа. В творчестве Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне и Тициана соединились все наивысшие достижения искусства Раннего Возрождения. Поистине классической ясностью и торжественной величием отмечены все выдающиеся произведения, принадлежащие этому периоду — от «Тайной вечери» до росписей ватиканских станций Рафаэля, от его «Сикстинской мадонны» до построек Браманте. Показательно, что в эту пору ренессансное искусство как будто возвращается в свою первоначальную среду, к той точке, откуда ведет свое начало новое художественное мировоззрение, — в Рим, так как большинство произведений Высокого Возрождения либо находятся здесь, либо — как та же «Сикстинская мадонна» — были созданы в этом городе. Но даже в эту пору наивысшего подъема искусства Возрождения в героических, эмоционально-взволнованных образах Микеланджело уже звучит нарастающее предчувствие иной эпохи, которой будет суждено решительно отринуть классические традиции.

Показательно, что первые симптомы кризиса со всей отчетливостью проявляются именно в области построения живописного пространства. Уже в конце 1510-х



Дonato Браманте (архитектор). Часовня-ротонда Темпетто. 1502–1503. Монастырь Сан-Пьетро-ин-Монторно, Рим

годов флорентийские художники Якопо Понтормо и Россо Фьорентино выполняют несколько картин, в художественном строе которых обозначен резкий отход от господствовавших в те годы эстетических критериев. Пространственные планы в этих необычных картинах то наползают друг на друга, так что картинная композиция получает сходство с барельефом, то, напротив, непомерно растягиваются в глубину, уводя взгляд зрителя в бесконечную даль. Масштабные соотношения между человеческими фигурами выглядят совершенно произвольными, что усиливает ощущение нарочитой неясности, намеренной усложненности и запутанности, которые оставляют эти странные произведения. Но в первой трети XVI века под воздействием различных причин такое оптимистическое представление о мире уступает место новому мировоззрению, понимающему окружающий человека мир, да и самого человека, уже совершенно по-другому. Эта перемена не замедлила выразиться и в искусстве, о чем свидетельствует широкое распространение в нем образов и



Микеланджело. Ливийская Сивилла. Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы.
1508–1512. Ватикан, Рим

Франческо Пармиджанино.

Мадонна с длинной шеей. 1534–1540.

Галерея Уффици, Флоренция

форм нового, антиклассического по своему духу, направления — маньеризма.

Несмотря на то, что художники-маньеристы стремились максимально использовать творческий опыт своих предшественников, прежде всего — Рафаэля и Микеланджело, заимствуя из их картин готовые формулы решения самых разных живописных проблем, на деле они уходили все дальше от достижений искусства Высокого Возрождения. Однако было бы несправедливым отмечать в художественной культуре середины и второй половины XVI столетия лишь те симптомы, которые свидетельствуют об упадке искусства. Так, необычайно высокой оценки заслуживает деятельность Джорджо Вазари. Посредственный художник, он, однако, снискал себе славу первого выдающегося историка искусства, выпустив в 1550 году первое издание своего замечательного труда — «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (второе, дополненное издание вышло в свет в 1568 году). Благодаря Вазари в нашем распоряжении оказывается огромный массив фактических сведений, обладающих огромной ценностью в глазах современных историков искусства: можно совершенно определенно сказать, что без его труда научное изучение всего искусства Возрождения было бы просто невозможно.



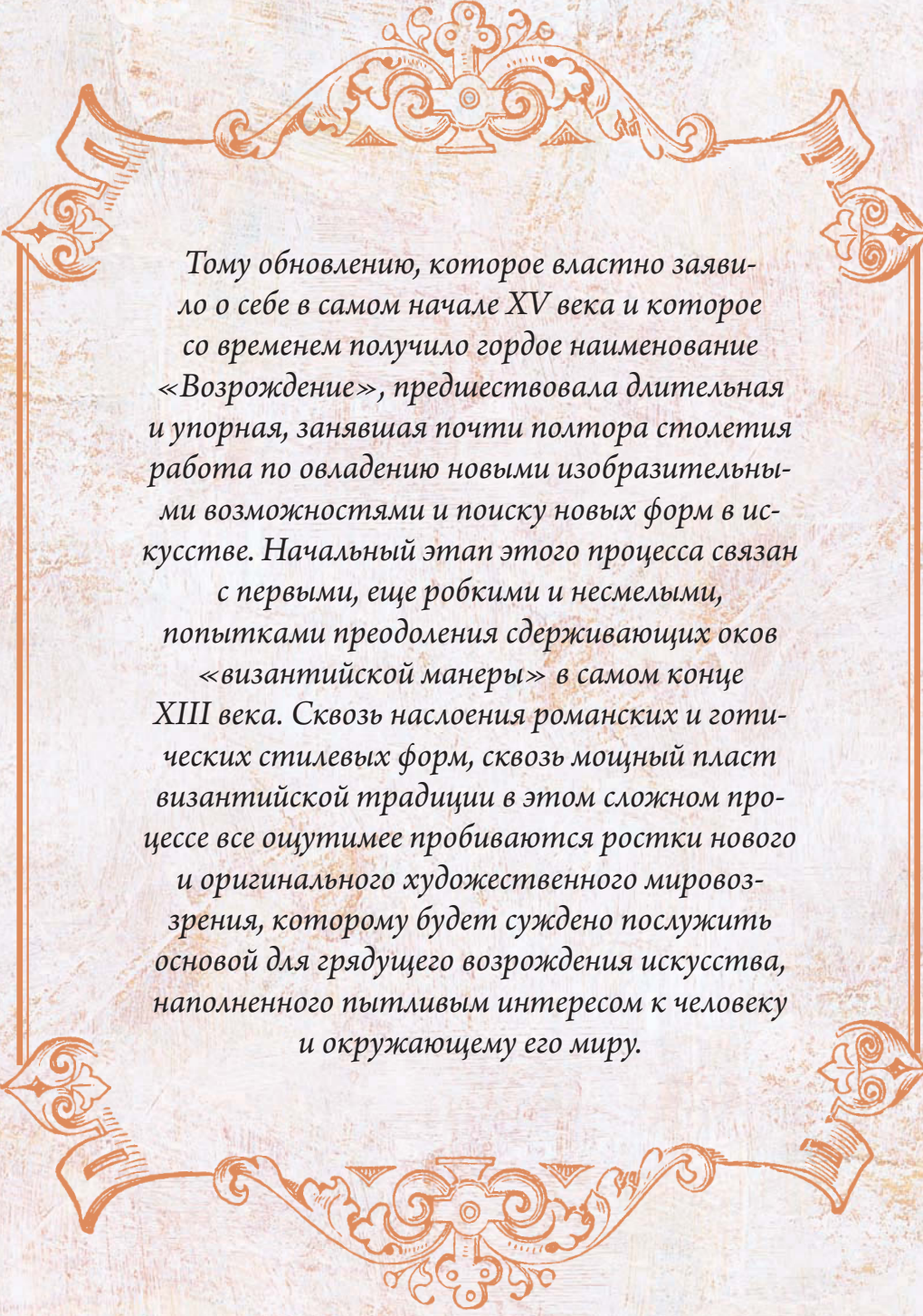




У ИСТОКОВ ВОЗРОЖДЕНИЯ 1280–1410

ПЬЕТРО КАВАЛЛИНИ	19
РЕФОРМА ДЖОТТ	22
КАПЕЛЛА ДЕЛЬ АРЕНА	25
БИБЛИЯ ДЛЯ НЕГРАМОТНЫХ	28
ПРИЗНАНИЕ	42
ИСКУССТВО СИЕНЫ	46
СИМОНЕ МАРТИНИ	50
ОБРАЗ ГОРОДА	57
ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ	61





Тому обновлению, которое властно заявило о себе в самом начале XV века и которое со временем получило гордое наименование «Возрождение», предшествовала длительная и упорная, занявшая почти полтора столетия работа по овладению новыми изобразительными возможностями и поиску новых форм в искусстве. Начальный этап этого процесса связан с первыми, еще робкими и несмелыми, попытками преодоления сдерживающих оков «византийской манеры» в самом конце XIII века. Сквозь наслоения романских и готических стиливых форм, сквозь мощный пласт византийской традиции в этом сложном процессе все ощутимее пробиваются ростки нового и оригинального художественного мировоззрения, которому будет суждено послужить основой для грядущего возрождения искусства, наполненного пытливым интересом к человеку и окружающему его миру.



ПЬЕТРО КАВАЛЛИНИ

Важнейшей особенностью итальянской школы живописи, отличающей ее от всех остальных европейских школ, явилось интенсивное развитие в ней стенной живописи, главным образом, фрески. На протяжении XIV–XV веков итальянскими художниками было создано огромное число мозаичных и фресковых ансамблей. Конечно, во многом здесь сказалась зависимость местной школы от византийского искусства, в котором иконографическая схема монументальной декорации храма была разработана вплоть до мельчайших подробностей. В художественном строе этих ансамблей удержались элементы античного иллюзионизма, проявившегося в убедительных пространственных построениях, в мастерских компоновках фигурных групп и в трактовке отдельных деталей. По-видимому, первым мастером, который обратился к этому источнику, был художник Пьетро Каваллини, работавший в Риме в последней трети XIII века и выполнивший в римских церквах несколько живописных циклов.



ПЬЕТРО КАВАЛИНИ.

РОЖДЕНИЕ МАРИИ.

Около 1291. Церковь Санта-Мария ин Трастевере, Рим

Рассказа об этом событии нет в тексте канонических Евангелий, он появляется лишь в апокрифической литературе, а затем в популярных сочинениях наподобие знаменитой «Золотой легенды», составленной уже в XIII веке. Отдель-

ные подробности этой сцены свидетельствуют о внимательном изучении образцов позднеантичной живописи: таково изображение водной струи, льющейся из чаши в руках одной из служанок. Художественный язык иконописи не допускал появления таких мотивов, поражающих своей жизненной непосредственностью, однако мы не раз встретим нечто подобное в произведениях античных мастеров.



«Украшая потолки и стены храма различными изображениями и красками, ты тем самым являешь глазам верующего небесный рай, усеянный бесчисленными цветами... Поначалу человеческий глаз не знает, на чем остановиться: когда он глядит на потолок, расписанный цветами, то они представляются ему подобными восхитительному саду; когда он ослеплен потоками света, проникающими сквозь окна, то восхищается безмерной красотой цветных стекол и совершенством их изготовления. Если благочестивая душа созерцает сцены страстей Господних, представленных с помощью рисунка, то ее охватывает чувство сострадания».

Монах Теофил. «Трактат об искусстве»

ПЬЕТРО КАВАЛЛИНИ. РОЖДЕНИЕ ХРИСТА.

Около 1291. Церковь Санта-Мария ин Трастевере, Рим

О внимательном изучении античного искусства свидетельствует и эта композиция, пространственное решение и изобразительная стилистика которой более напоминают о позднеантичных, нежели византийских образцах. Ее художественный организм выстраивается в соответствии с принципами жизненной естественности: иллюзорное пространство в сцене Рождества кажется трехмерным, а фигуры обретают объемность. В изображении играющего на флейте пастуха и его стада оживают интонации античной буколической поэзии, посвященной сельским будням.



РЕФОРМА ДЖОТТО

Об огромной роли, которую было суждено сыграть Джотто ди Бондоне, можно судить уже хотя бы по относительно большому числу дошедших до нас сведений о его жизни и выполненных им работах. Художник родился в промежутке между 1267 и 1275 годами. О его ранних годах не сохранилось никаких достоверных сведений, хотя впоследствии молва изукрасила их множеством легендарных подробностей, которые, в свою очередь, бережно сохранил Вазари. По-видимому, в 1300 году Джотто находился в Риме, где выполнил настенную роспись лоджии Латеранского дворца папы и мозаику с изображением Христа, идущего по волнам (Навичелла) в атриуме римского собора Святого Петра. В 1301 году художник был упомянут уже во Флоренции, и это первое известное нам достоверное упоминание его имени, символическим образом совпавшее с началом нового столетия, которое, бесспорно, можно было бы назвать «столетием Джотто».



Джорджо Вазари
(1511–1574) — итальянский живописец, архитектор и писатель. Автор знаменитого собрания «Жизнеописания прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов», основоположник современного искусствознания.

ЧИМАБУЭ.
МАДОННА
С МЛАДЕНЦЕМ
НА ТРОНЕ
С ВОСЕМЬЮ
АНГЕЛАМИ
И ЧЕТЫРЬМЯ
ПРОРОКАМИ.
*Около 1280. Лувр,
Париж*

Хотя Вазари, желая подчеркнуть изумительную одаренность Джотто, заявляет, что тот «не учился ни у кого, кроме как у природы», восходящая еще к эпохе Возрождения традиция называет этого мастера учеником флорентийского художника Чимабуэ (настоящее имя Ченни ди Пепо; около 1240 – около 1302). Под руководством этого мастера были выполнены монументальные росписи храмов в Риме (собор Святого Петра) и в Ассизи, где принадлежащие ему фрески украшают трансепт и хор огромной базилики Сан-Франческо.


**ДЖОТТО.
МАДОННА
НА ТРОНЕ.
1306–1310. Галерея
Уффици, Флоренция**

Сопоставление произведения Чимабуэ с этим алтарным образом Джотто, от которого его отделяют примерно три десятка лет, позволяет оценить степень новаторства более молодого художника. Иконографическая схема, выработанная византийским искусством, словно без остатка растворяется в этом поражающим своей жизненностью изображении Богоматери, восседающей на троне с младенцем на руках.





КАПЕЛЛА ДЕЛЬ АРЕНА



В ряду живописных циклов той эпохи центральное место принадлежит выполненной Джотто росписи Капеллы дель Арена в городе Падуя. Свое наименование она получила от находящихся поблизости развалин римского амфитеатра («арены»). Выстроенная по частному заказу богатого падуанского ростовщика Энрико Скровеньи (отсюда ее второе название — «Капелла дельи Скровеньи») в самом начале 1300-х годов, она была предназначена, тем не менее, для массовых богослужений. Вскоре после возведения капеллы Джотто и его соотарищи приступили к выполнению в ней фресковой росписи. Датировка этого памятника остается спорной, колеблясь в пределах целого десятилетия — с 1303 по 1313 годы.



ВНУТРЕННИЙ ВИД КАПЕЛЛЫ ДЕЛЬ АРЕНА.
Начало XIV века. Падуя

Роспись свода имитирует звездное небо, на фоне которого выделяются медальоны с изображением Христа, Марии и евангелистов. Западную (входную) стену капеллы по традиции

занимает изображение Страшного суда. Боковые стены и поверхность триумфальной арки покрывают фресковые росписи, умещенные в три горизонтальных ряда, которые тянутся один поверх другого. Самый верхний ряд содержит сцены из жизни Иоакима и Анны и детства Марии, средний повествует о детстве и чудесах Христа, нижний посвящен Страстям.




«Джотто видел в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство... Он явился изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около шестисот лет назад».

Лоренцо Гиберти

ДЖОТТО.
ВОЗВРАЩЕНИЕ ИОАКИМА К ПАСТУХАМ.
1303–1313. Капелла дель Арена, Падуя

Первые сцены росписи возвращают нас к легендарным событиям, предшествовавшим появлению на свет Богоматери. По преданию, будущий отец Марии, Иоаким, был изгнан из храма за бездетность и разлучен с любимой женой Анной, после чего, горя, отправился к пастухам.



БИБЛИЯ ДЛЯ НЕГРАМОТНЫХ

Уже на раннем этапе развития средневековой культуры в ней сложился оригинальный взгляд на произведения искусства как на некое подобие «Библии для мирян». Иконы и стенные росписи должны были в наглядной форме доносить до верующих содержание основных христианских догматов и подробно знакомить их с историей земного существования и обстоятельствами кончины Христа, Богоматери и святых. Фресковый цикл Джотто в известной степени примыкает к этой традиции наглядного воспроизведения основ христианского вероучения. Но ему чужды проповеднические интонации, равно как и склонность к церковной догматике и отвлеченным умозрительным построениям. Художник не поучает, а скорее, рассказывает. всю совокупность сюжетных сцен в Капелле дель Арена можно метафорически уподобить системе житийных клейм византийской иконы. Но если в отношении иконографии фресковый ансамбль капеллы действительно представляет собой итальянскую версию традиционного типа византийской церковной росписи, то в отношении содержания и стиля, здесь заметен решительный отход от византийского прототипа. Сюжетной основой росписей Джотто послужила «Золотая легенда», сочинение Якопо да Вораджине (середина XIII века). Однако в задачу Джотто не входило создать иллюстрацию к этому произведению. Его главной целью был показ евангельских эпизодов именно как событий, то есть того, что было на самом деле, — а следовательно, разворачивающихся в реальном мире, в сопровождении житейского антуража. С этой целью Джотто ввел в свои композиции элементы пространственных построений и объемной формы, с появлением которых ощущение жизненной достоверности сцен резко возросло. Тем самым он навсегда порвал с условностью художественного языка иконописи, выработанного византийским искусством.