

Искусство Северной Италии

ПРОТОРЕНЕССАНС



Искусство Возрождения возникло на основе гуманизма (от латинского *humanus* — «человечный») — течения общественной мысли, которое зародилось в XIV в. в Италии, а затем на протяжении второй половины XV и в XVI вв. распространилось в других европейских странах. Гуманизм провозгласил высшей ценностью человека и его благо. Последователи этого течения считали, что каждый человек имеет право свободно развиваться как личность, реализуя свои способности. Идеи гуманизма наиболее полно и ярко воплотились в искусстве, главной темой которого стал прекрасный, гармонически развитый человек, обладающий неограниченными духовными и творческими возможностями. Гуманистов вдохновляла античность, служившая для них источником знаний и образцом художественного творчества. Великое прошлое Италии, постоянно напоминавшее о себе, воспринималось в то время как высшее совершенство, в то время как искусство Средних веков казалось неумелым и варварским. Термин «возрождение», возникший в XVI в., означал рождение нового искусства, возрождающего классическую античную культуру. Тем не менее искусство Ренессанса многим обязано художественной традиции Средних веков. Старое и новое находились в нерасторжимой связи и противоборстве. При всем противоречивом многообразии своих истоков искусство Возрождения отмечено глубокой и принципиальной новизной. Оно заложило основы европейской культуры Нового времени. Все основные виды искусства — живопись и графика, скульптура, архитектура — чрезвычайно изменились.

Периодизация искусства Возрождения в Италии:

- проторенессанс (Треченто). 2 пол. 13 – 14 в.
 - раннее Возрождение (Кватроченто). 15 век.
 - высокое Возрождение. Кон. 15 – 1 треть 16 вв.
 - позднее Возрождение. С 30 – 40-х гг. и весь 16 в.
- Весь 16 век еще называют «Чинквеченто».

Основные черты искусства Возрождения

- обращение к античности;
- гуманизм: в центре внимания знания о человеке и обществе;
- отказ от аскетизма, прославление земной жизни.

Обращение к реальности сказалось на:

- распространении новых сюжетов;
- развитии портрета, пейзажа;
- новая, иногда почти жанровая интерпретация религиозных сюжетов;
- радикальное обновление художественных средств;
 - отказ от деформации и дематериализации фигур;
- отказ от условности жестов и мимики;
- интерес к передаче места действия;
- создание иллюзии трехмерного пространства;
- правильное строение и постановка фигуры.

Проторенессанс - (от греч. protos — первый и франц. Renaissance — Возрождение), этап в истории итальянской культуры конца 13 века и начала 14 столетия, подготовивший почву для искусства Возрождения. Сложившемуся главным образом в Тоскане проторенессансу были свойственны пробуждающийся интерес к античному наследию , стремление к уравновешенности и спокойствию архитектурной, к убедительности пространственных построений, эмоциональной выразительности образов, материальной осязаемости форм.

Архитектура Проторенессанса не обладала большой степенью стилового единства. С середины XIII в. в культовом зодчестве начинают укореняться формы готики, в гражданском – продолжают сохраняться и развиваться элементы романской архитектуры, но в эти формы вливается в значительной мере новое содержание, порожденное именно проторенессансным этапом развития художественной культуры.

Итальянская архитектура в течение длительного времени следовала средневековым традициям, что выражалось, главным образом, в использовании большого количества мотивов готики. Вместе с тем сама итальянская готика сильно отличалась от готической архитектуры северной Европы: она тяготела к спокойным крупным формам, ровному свету, горизонтальным членениям, широким поверхностям стен.





В конце 13 в. началось возведение главного храмового сооружения Флоренции— собора Санта Мариа дель Фьоре. Первый проект его был создан крупнейшим итальянским зодчим этого времени Арнольфо ди Камбио (ок. 1240—ок. 1310); в 13 в. работу продолжали Джотто (начавший строить колокольню), Андреа Пизано и Франческо Таленти. Сооружение, призванное возвеличить мощь и славу Флоренции и соперничавшее своими колоссальными масштабами с величайшими готическими храмами заальпийской Европы, отличается, однако, от последних трезвой простотой своего интерьера, пространственная необъятность которого усиливается благодаря небольшому числу опорных столбов и широчайшим пролетам арок. В наружной отделке собора применена восходящая к инкрустационному стилю облицовка разноцветными мраморами.

Строительство величественного сооружения длилось почти шесть столетий. Хотя освящен собор был еще с недостроенным фасадом в 1469 году. **Санта-Мария-дель-Фьоре**, что в переводе означает «цветок святой Марии», является главным собором Флоренции и одним из крупнейших храмов Италии с самым большим в мире кирпичным куполом. Грандиозный готический комплекс включает собор, баптистерий и колокольню





Санта-Мария-дель-Фьоре знаменит, прежде всего, своими огромными размерами и оригинальным фасадом с множеством статуй.

Готический собор имеет форму латинского креста, три нефа, два боковых трансепта и полукруглую апсиду. Его размеры составляют 153 м в длину и 90 м в ширину в трансепте. Высота арки в проходах поднимается на 23 м, а всего сооружения от тротуара до фонаря на куполе - 90 м. На момент строительства флорентийский Дуомо вместимостью до 30 000 человек был самым большим в Европе.

В 1334—59 гг. по проекту Джотто была возведена колокольня собора, так называемая кампанила — стройная башня с поэтажными горизонтальными членениями. В плане колокольня представляет собой квадрат со стороной свыше 14 м. Первый этаж башни украшен шестигранными и ромбовидными медальонами работы Андреа Пизано, Лукка делла Роббиа и других мастеров. В медальонах нижнего ряда представлены сюжеты «Жизнь человека в созидании и искусстве», в верхнем ряду — Планеты, Добродетели, Свободные искусства и Таинства. Второй этаж башни оформлен нишами со скульптурой и глухими нишами. Копии статуй (оригиналы хранятся в музее собора) представляют Пророков, Сивилл и св. Иоанна Крестителя. Верхние этажи башни декорированы изящными готическими окнами, стрельчатая арочная форма которых еще долго сохранялась в итальянской архитектуре.





Церковь Санта-Кроче,

одна из самых больших во Флоренции, была начата Арнольфо ди Камбио в 1294 г. Работы продолжались до второй половины XIV в., однако освящена была церковь лишь в 1443 г. Базилика трехнефная. Центральный неф отделен от боковых стройными восьмигранными пилонами, от которых устремляются вверх, словно струи фонтана, остроконечные арки с двойным обрамлением. Красота церкви несколько пострадала от перестройки, предпринятой в XVI в. Вместо сложных готических сводов храм имеет деревянное потолочное перекрытие. В полу — старинные надгробные плиты по всему пространству нефов. В трансептах находится несколько капелл.

Чрезвычайно важен вклад зодчих Проторенессанса в гражданскую архитектуру. В этот период сохраняются традиционные еще со времен средневековья типы светских построек – ратуши и другие сооружения для муниципальных служб, лоджии, приюты, госпитали, жилые дома представителей знати. Та высокая степень самосознания, которая отличала граждан городских коммун Италии, исключительно ярко отразилась в крупных масштабах и монументальном языке архитектуры зданий городского самоуправления



**Флорентийский
Палаццо делла
Синьория (впоследствии
Палаццо Веккьо),
построенный в 1298-1314 гг.
по проекту Арнольфо ди
Камбио.** Его колоссальный,
облицованный огромными
каменными квадратами (крупные
блоки камня правильной
геометрической формы) и
увенчанный зубцами, массив
объединен в неразрывное
целое с высящейся над ним
стройной высокой башней. Как
никакая другая постройка, это
сооружение выражает мощь
Флорентийской республики,
символом которой она была
многие годы.



В более свободном по композиции и изысканном по формам здании городского управления Сиены – **Палаццо Пубблико (1298-1309, башня – 1338-1349 гг.)** меньше суровой монументальности и заметнее готические элементы.

В зодчестве XIII века, особенно культовом, связь с готикой становится все более сильной; в светской архитектуре, однако, сохраняются и развиваются некоторые тенденции проторенессансного этапа.

Скульптура Проторенессанса

Итальянская скульптура Проторенессанса тесно связана с именами **Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джованни Пизано**. Хотя пути их художественного развития были не совсем сходны между собой, и творчество младшего Пизано характеризовалось чертами, отличными от стиля его отца Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио, – все они внесли в скульптуру так много нового, что можно говорить не только о низвержении старых канонов, но и о рождении новой эпохи в итальянской пластике.

У истоков итальянского Проторенессанса стоит работавший во второй половине XIII века в Пизе мастер **Николо Пизано** (ок. 1220 – 1278/84).

Основал школу скульптуры, просуществовавшую до сер. XIV в. и распространившую свое влияние по всей Италии.

Самое раннее из известных нам произведений Николо, исполненное им уже в Пизе, где он основал свою школу, относится к 1260 г. и свидетельствует о знакомстве мастера с образцами позднеимперского античного рельефа. **Кафедра пизанского баптистерия** (1260) – памятник огромного значения в развитии итальянской скульптуры.

Баптистерий – (греч. baptisterion – купель) крещальня, помещение для крещения; в странах Западной Европы – часто отдельно стоящее сооружение, круглое или восьмигранное в плане, завершенное куполом. Церковные кафедры, с которых выступали странствующие монахи-проповедники, были распространены в XIII в. и служили основным местом для применения рельефных композиций. Возвышаясь на семи колонках, кафедра Николо Пизано представляла собой целое архитектурное сооружение и была обозрима со всех сторон, благодаря чему скульптурные изображения, украшавшие ее базу и высокую шестиугольную балюстраду, могли без труда рассматриваться молящимися



Принесение во храм. Рельеф кафедры баптистерия в Пизе . 1260



Поклонение волхвов. Рельеф кафедры баптистерия в Пизе . 1260



Кафедра собора в Сиене . 1265—68
Пизано Никколо , Пизано Джованни



В 1265—69 гг. Никколо Пизано создал восьмигранную кафедру для собора в Сиене — аналогичную пизанской, но большего размера и более сложную по технике исполнения и композиции. Рельеф здесь глубже, контрасты света и тени резче, фигуры располагаются теснее, сцены в большей степени насыщены движением . В плане кафедра представляет собой восьмигранник, семь граней которого украшены рельефами из жизни Христа. Великолепно передано движение в сцене Путешествия волхвов. Вместо изящных классических колонок, обрамляющих стенки пизанской кафедры, Никколо оформил ребра фигурами библейских персонажей. Тем самым границы между сценами как бы стираются, один сюжет плавно перетекает в другой, и вся их последовательность воспринимается как один большой горизонтальный свиток.

Поклонение волхвов. Рельеф кафедры собора в Сиене . 1265—68

Пизано Никколо , Пизано Джованни



Апокалиптический Христос.

Рельеф кафедры собора в Сиене . 1265—68

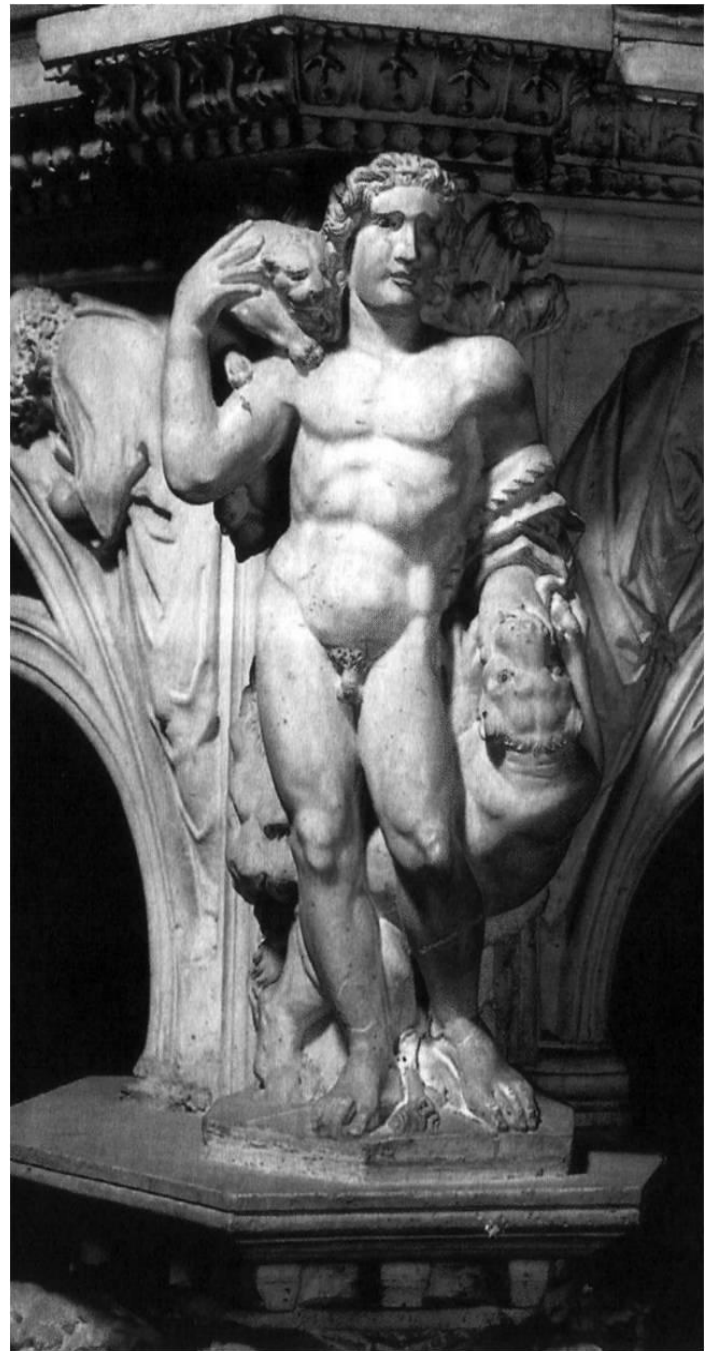


Мадонна с Младенцем.

Рельеф кафедры собора в Сиене . 1265—68



В мощном искусстве Никколо Пизано античность впервые заговорила с такой жизненностью и силой, что именно кафедра пизанского баптистерия позволяет говорить о зарождении новой художественной эпохи. Переосмыслив традиционные религиозные образы, мастер освободил их от спиритуализма средневековых представлений и в центр внимания поставил человека, полного достоинства и силы. Именно эти черты творчества Никколо сделали его идейным предшественником Джотто и других передовых мастеров Проторенессанса.



Фонте Маджоре в Перудже . 1278



Маджоре, одна из главных достопримечательностей Перуджи, — последняя работа Никколо Пизано, в которой участвовал также его сын Джованни. Фонтан выполнен из мрамора и бронзы. В плане он представляет собой многогранник, в котором архитектурные элементы доминируют над скульптурой. Сооружение включает в себя три уровня. Первый уровень представляет собой резервуар для воды, ограниченный двадцатью пятью гранями, каждая из которых украшена рельефами. Внешние и внутренние колонны поддерживают чашу меньшего размера, имеющую форму двенадцатиугольника, грани и ребра которого декорированы двадцатью четырьмя скульптурами. Третий уровень представляет собой простую бронзовую чашу. Венчают сооружение три бронзовых кариатиды с вазами на





Арно́льфо ди Ка́мбио ок.1245 — 1302
(скульптура Луиджи Памполоне).



Одна из центральных фигур римского и флорентийского искусства XIII в., Арнольфо ди Камбио, был подлинным создателем проторенессансного искусства и во многом идейным предшественником великого Джотто. Более известный как архитектор, Арнольфо ди Камбио был также и скульптором – учеником Никколо Пизано.

Уже первые работы, выполненные Арнольфо в Риме, — колоссальная **статуя Карла Анжуйского (кон. 1270-х)** и рельеф с погребальным шествием юношей с надгробия кардинала Аннибальди (ок. 1476, Рим, Музеи Ватикана) — сочетают глубокое проникновение в строй античного искусства и духовную наполненность. Богатство пластического языка, выдающееся изучение художником античных образцов, естественная и свободная пластика движений и поз, богатство лепки форм, игра складок делают пластический язык Арнольфо необычайно богатым для его эпохи и естественно сочетаются с присущим его дарованию гармоническим началом.





С именем Арнольфо ди Камбио связано и создание ставшего классическим для итальянской скульптуры конца XIII—XVI вв. типа надгробного монумента.

Надгробие кардинала Гийома де Брей (1282, Орвието, церковь Сан Доменико) стало образцом для многих поколений итальянских скульпторов и в то же время не имеет равных по сложности и величественности в искусстве конца XIII в.

Арнольфо заключил этот пристенный монумент в сложное архитектурное обрамление: его образуют две огромные витые колонны, на которые опирается трехлопастная арка, вписанная в треугольный готический фронтон.





Новой характерной чертой гробницы является помещение саркофага со статуей умершего около стены под балдахином, занавес которого закрывают две аллегорические фигурки. Поражает реализм, с которым трактовано лицо умершего кардинала, изваянное Арнольфо ди Камбио с посмертной маски.

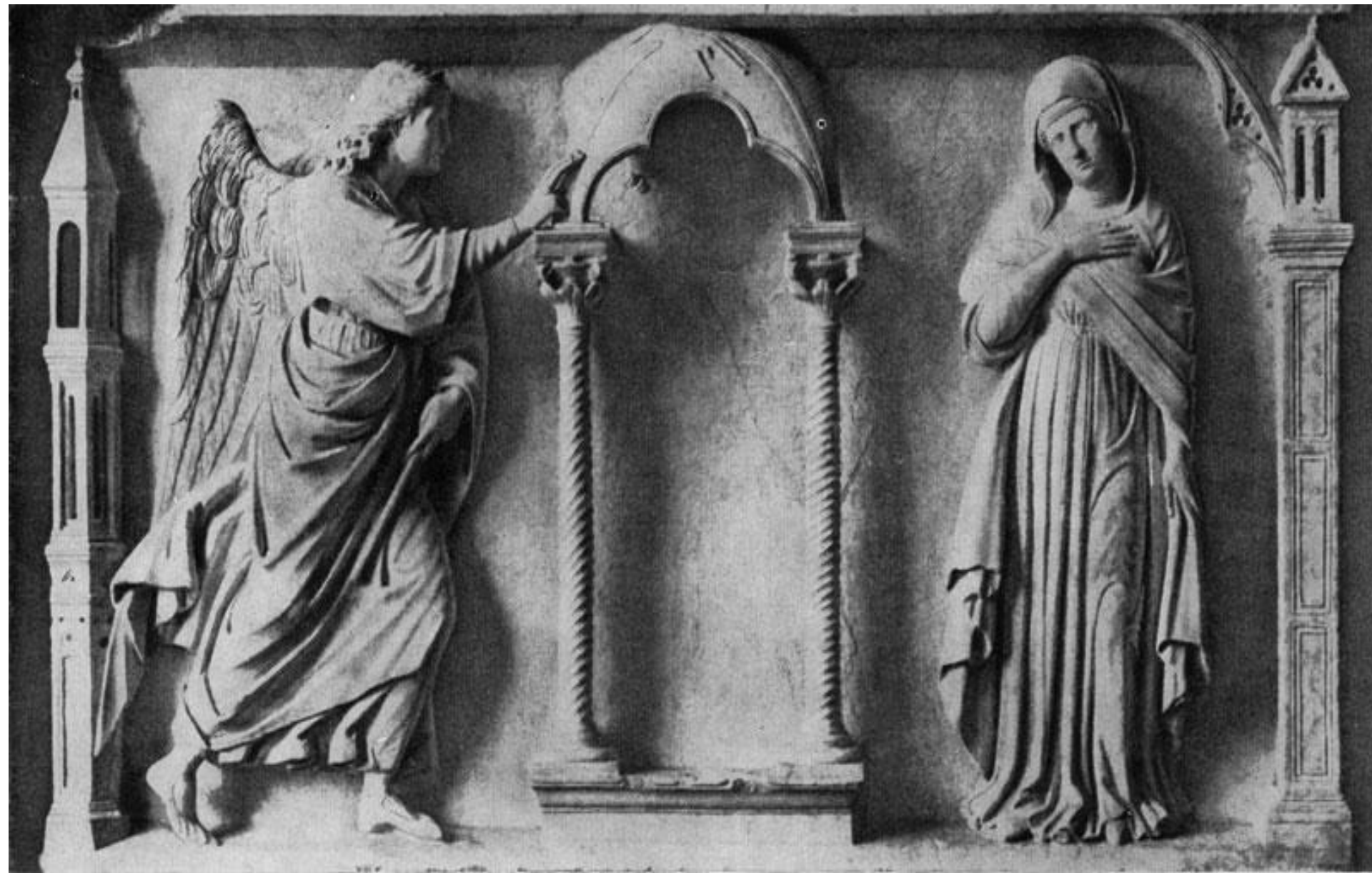


Флорентийский период (1296 – 1302) был самым плодотворным в его творческой деятельности. Он был назначен руководителем работ по строительству собора во Флоренции. При жизни Арнольфо ди Камбио были воздвигнуты его стены и создан цикл скульптур, украсивших фасад нового собора (ныне хранящихся в музее собора Опера дель Дуомо). Некоторые из этих скульптур относятся к самым значительным работам Арнольфо ди Камбио. Особенно замечательна статуя св. Репараты (Флоренция, музей собора Опера дель Дуомо). Покровительница Флоренции предстает в образе величественной статной женщины. Энергия и богатство лепки форм, их пластическая наполненность, богатство рисунка крупных складок одежды вызывают в памяти античные скульптуры и в то же время своей динамикой и энергией подчеркивают духовную озаренность величественной героини Арнольфо. Такое же богатство пластического языка, гармоническое начало и духовная озаренность присущи статуе Мадонна на троне (Флоренция, музей собора Опера дель Дуомо), которая вместе со статуями св. Репараты и св. Зиновия украшала главный портал собора. В своей последней работе — цикле статуй для собора во Флоренции — Арнольфо ди Камбио предстает как мастер, опередивший свое время и в большей мере, чем его современники, предвосхитивший искусство Раннего Возрождения.



Во Флоренции Арнольфо выполнил (по-видимому, для церкви Санта Кроче) рельеф «Благовещение» и предназначенную для правого портала Флорентийского собора замечательную скульптурную группу «Оплакивание Иоанном Марии»





«Благовещение» Ок. 1290-1295 гг.



Рождество в Италии наполнено магией и ожиданием чудес. Главным украшением итальянского Рождества являются с любовью сделанные сцены рождения Иисуса Христа. На итальянском языке они называются *presepe* (от латинского *praesepium* — огороженный загон). Скульптурное *presepe* было создано знаменитым итальянским скульптором Арнольфо ди Камбио в 1280 году. С легкой руки ди Камбио создание *presepe* постепенно превратилось в особый жанр прикладного искусства.



Арнольфо ди Камбио сыграл, возможно, определяющую роль в истории итальянской скульптуры. Ему принадлежит заслуга распространения по всей Италии классической тематики пизанской пластической школы, своим творчеством он пробудил подспудные стремления к возрождению античности и предвосхитил гуманистическую эпоху Возрождения.

Джованни Пизано (ок. 1245 – ок. 1320), работал во многих городах. По-видимому, около 1270-1277 гг. он посетил Францию, где изучал готическую архитектуру и скульптуру. Сохраняя живой интерес к человеку и его внутреннему миру, крепко связанный с тенденциями проторенессансной культуры, пройдя к тому же школу своего отца, Джованни Пизано стал, тем не менее, страстным приверженцем готического искусства, восприняв не столько его внешние формы, сколько внутреннюю спиритуализацию образа. Это проявилось и в сильном движении его фигур, и в угловатости скульптурных контуров, и в нервной **аффектированности** ((от лат. *affectus* – душевное волнение, страсть) эмоциональное состояние, для которого характерно бурное и относительно кратковременное протекание (ярость, гнев, ужас и т.п.)) лиц, и, главное, в выражении субъективного индивидуального чувства, которым проникнуты его мадонны и святые.



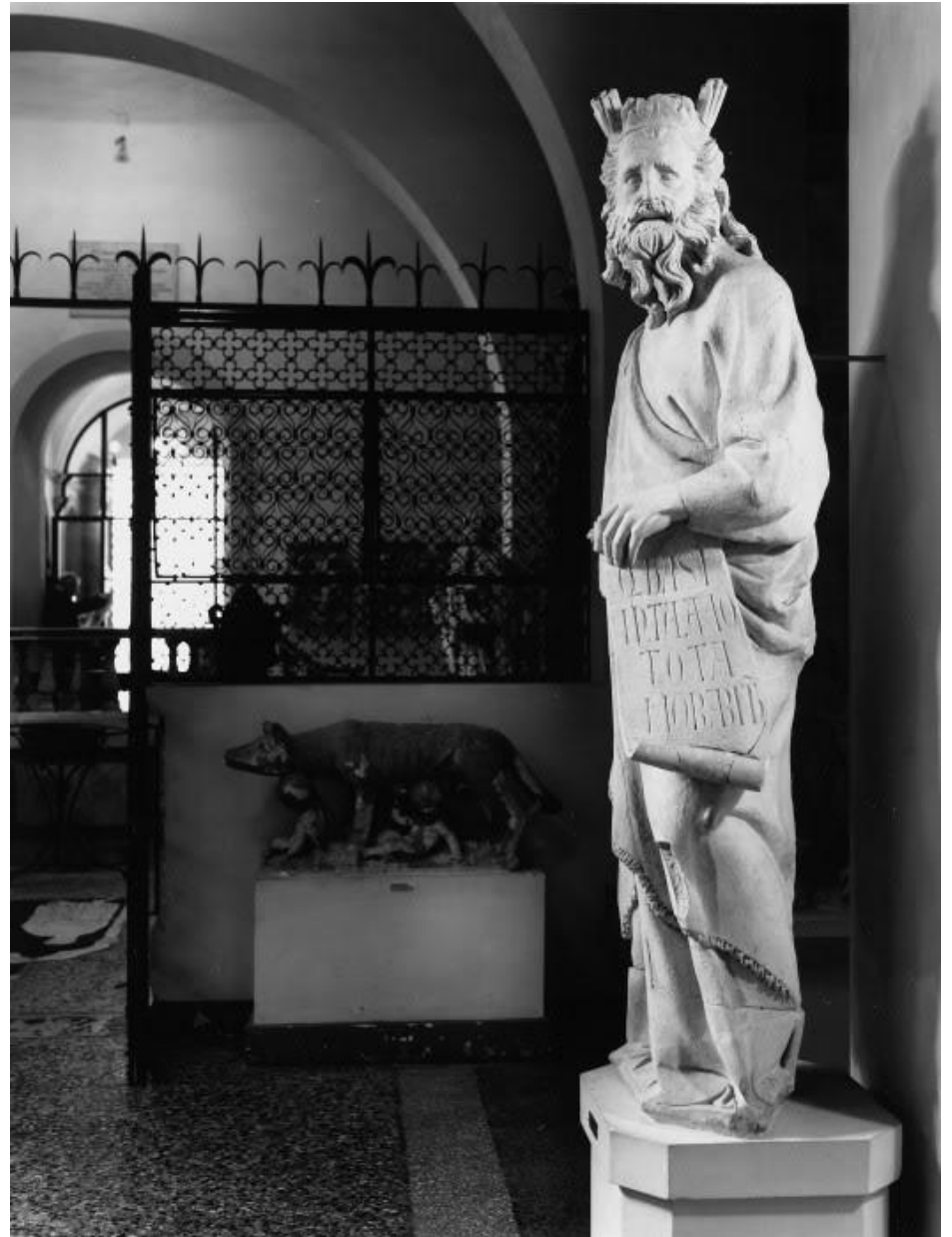
В 1285 г. Джованни переехал на жительство в Сиену, где с 1287 по 1296 гг. исполнял должность главного архитектора кафедрального собора. Полные динамики и острого драматизма фигуры скульптурной композиции фасада собора («**Мириам**») свидетельствуют о значительном влиянии на искусство Джованни Пизано французской готической пластики (предполагается, что между 1268 и 1278 гг. скульптор посетил Францию). Из всех готических итальянских фасадов сиенский собор имеет самое роскошное скульптурное убранство («**Платон**», «**Исайя**»). В дальнейшем именно он послужил образцом при декорации готических храмов Центральной Италии.

«Мириам» 1285—97

«Платон» Около 1280 г.



«Моисей» 1285—97 гг.





Одно из величайших достижений творчества Джованни Пизано — **кафедра для церкви Сант-Андреа в Пистойе (1297—1301)**. В этом творении мастера влияние французской готической пластики проявилось особенно сильно. Сант-Андреа — небольшая церквушка в романском стиле; возможно, поэтому скульптор остановил свой выбор на форме шестигранника — такую же форму сорок лет назад выбрал его отец для кафедры пизанского баптистерия. Тематика украшающих кафедру рельефов также сходна с пизанскими. Однако стиль Джованни отличается большей свободой и непринужденностью, большей динамикой; его образы проникнуты страстной эмоциональной напряженностью и духовной силой. Лица персонажей выразительны, позы и жесты полны драматизма.



«Рождество» Рельеф кафедры церкви Сант Андреа в Пистойе 1301





Особенной экспрессией отличаются сцены «Распятие» и **«Избиение младенцев»**. В последней эмоциональность и драматизм достигают своего апогея. Люди, животные, драпировки, элементы пейзажа — все смешалось в каких-то причудливых, необычных конфигурациях. Такого откровенного «буйства» движений и чувств уже нет в последующих работах мастера.

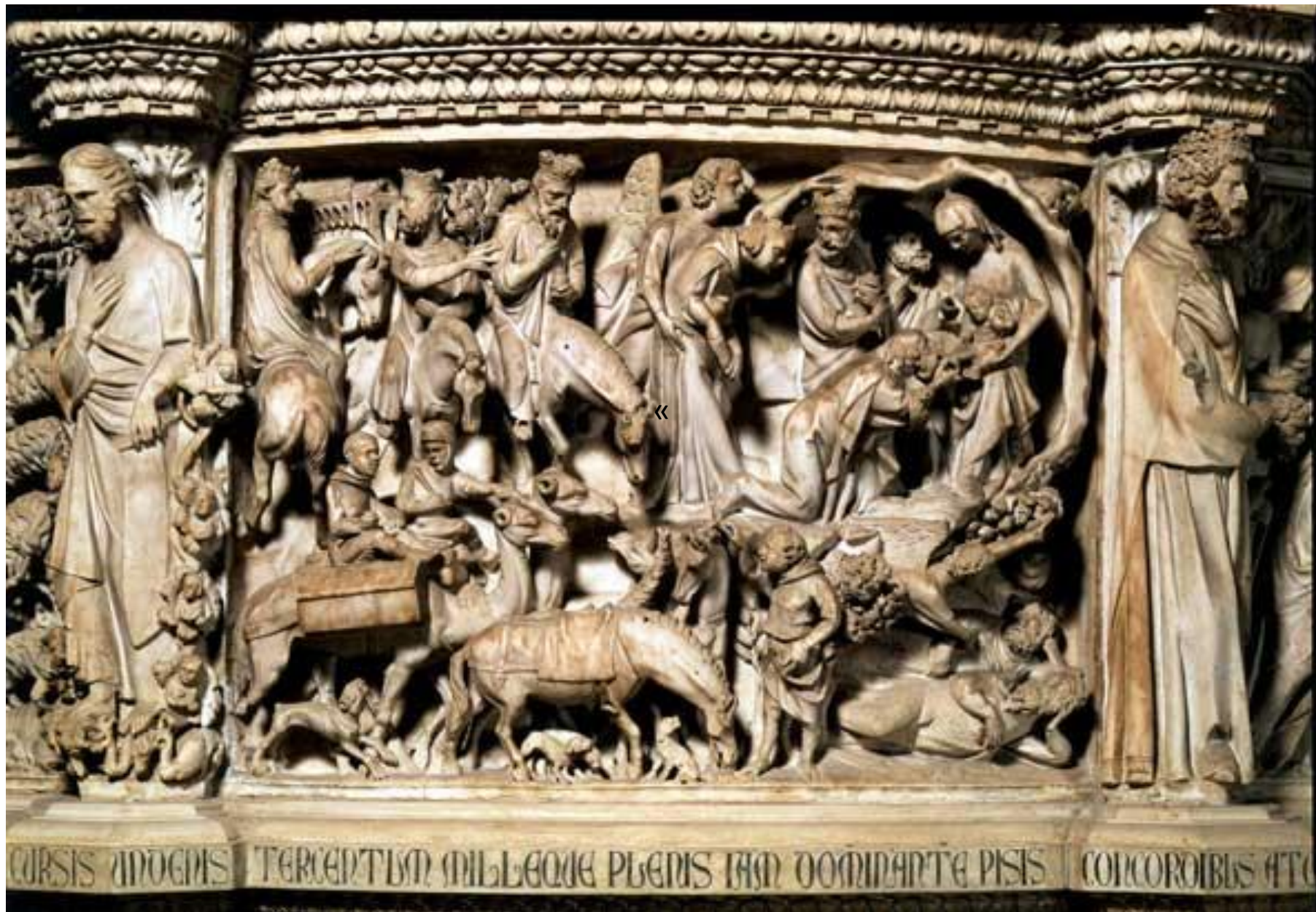






Знаменитая кафедра в соборе в Пизе созданная Джованни Пизано в начале 14 века. Это многоугольное в плане сооружение содержит на каждой стороне рельефную композицию, рассказывающую об эпизоде из жизни Христа. В драматической экспрессии рельефов Джованни Пизано запечатлен религиозный порыв эпохи церковного обновления. Эти монументальные полотна в камне представляют собой уникальный для итальянского искусства синтез античных гуманистических форм и мощной эмоциональной, поистине готической выразительности. Джованни не только создал яркий, энергичный образ Страстей Христовых, он также обогатил архитектурно-скульптурные формы кафедры. К важным нововведениям относятся скругление поверхностей рельефов, использование кариатид, символизирующих добродетели, вместо колонн и консолей вместо арок для поддержания верхнего яруса кафедры.

«Поклонение Волхвов»





AD DEUS OIBIS

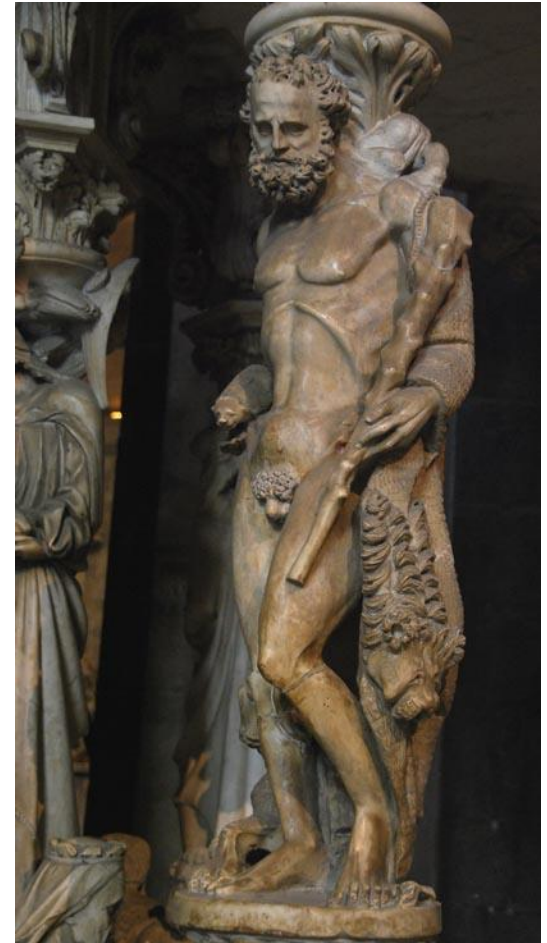
EXCIDI TE TUO OMO MONTIS PELTRI FREDERICO BIC ASSI

STERT E DICTO

IRREB



Сцены отделены друг от друга изображенными почти в круглом рельефе фигурами святых и помещенных над капителями сивилл, переданными в сложных контрапостных поворотах. **Контрапостные** – (от итал. *contrapposto* – противоположность) в изобразительном искусстве – прием изображения фигуры, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой части (например, верхняя часть корпуса показана в повороте, нижняя – фронтально). Это динамизирует ритм фигуры, позволяет передать ее движение или напряжение, не нарушая общего равновесия форм, усиливает трехмерность изображения. Из них одна особенно обращает на себя внимание полусогнутой фигурой, словно придавленной какой-то реальной тяжестью, и напряженным, тревожным, чисто «человеческим» выражением лица.





Мадонна с младенцем.

Баптистерий в Пизе. 1284.

Пизано является автором многочисленных статуй Мадонн, пророков и святых. Несмотря на то, что эта полуфигурная статуя трактована еще довольно плоско и складки одежды расположены в схематичной готической манере, в ней очень тонко передана внутренняя психологическая связь матери с младенцем, сидящим на ее руке. Это выражено не только в их взглядах, обращенных друг к другу, но и в линии плавно изгибающегося по направлению к младенцу шарфа Богоматери, который служит композиционным звеном между ними, и в ритмическом повторе мягко изогнутой руки мадонны, которой она касается ног ребенка.



Его скульптурам присущи резкие повороты, угловатые очертания. Вслед за французскими мастерами он обратился к образу Мадонны с Младенцем на руках, наиболее известный из них находится в алтаре капеллы Скровеньи (капеллы дель Арена) в Падуе (ок. 1305). Мадонна изображена уже в типичном готическом изгибе, который подчеркивает вертикальные складки ее одежды; фигура ребенка слишком мала по сравнению с ее фигурой, но сохранено то же чувство внутренней связи матери с ребенком, что и раньше.

Драматическое и субъективное искусство Джованни Пизано завершило собой развитие проторенессансной скульптуры, но его роль в этом процессе носила двойственный характер. Усилив, с одной стороны, спиритуалистическое начало, акцентируя внимание на остро выраженном индивидуальном чувстве и эмоциональности, Джованни Пизано, казалось бы, раздвинул границы искусства Проторенессанса, обогатив его новыми образами и возможностями, научив итальянцев новым пространственным исканиям. Но готические черты во многих отношениях препятствовали укоренению в итальянской скульптуре реалистических принципов, задержав в какой-то мере ее дальнейшее прогрессивное развитие почти вплоть до начала XV века.

Если для XIII в. ведущим видом изобразительного искусства в Италии была скульптура, то в XIV столетии она уступила свое место живописи во главе с Джотто, одним из крупнейших реформаторов в истории европейского искусства. В искусстве Джотто был заключен мир новых открытий, новых потому, что им впервые и в полной мере утверждалась ценность реальной человеческой жизни, которая отразилась в живых и наглядно трактованных человеческих образах, противостоящих по своему характеру религиозно-абстрактным символическим образам средневековья.

Действенная и живая сила джоттовского искусства сохранилась и до наших дней. Рожденное в трудной и сложной борьбе с феодальным мировоззрением и принципами средневековой художественной культуры, оно заключало в себе ряд новых и смелых реформ, несмотря на то, что Джотто не выходил из круга традиционных, освященных веками религиозно-библейских тем. Реформатор итальянской живописи, Джотто открыл новый этап в истории живописи всей Европы и явился предтечей искусства Возрождения. Его историческое место определяется преодолением средневековых итаलो-византийских традиций. По существу, именно этим художником были заложены основы для последующего развития реалистического искусства. Огромное значение Джотто осознавалось не только его современниками, но и великими итальянскими мастерами XV и XVI столетий.

Джотто ди

Бондоне (1266 или
1267–1337)

Итальянский живописец,
основоположник
проторенессанса. Родом из Колле
да Веспиньяно в Тоскане. Учился
в мастерской Чимабуэ (между
1280 и 1290), работал главным
образом во Флоренции (где с 1334
руководил строительством собора
Санта-Мария дель Фьоре и
городских укреплений) и Парме.

*С именем Джотто связан
новый этап в развитии
итальянского и европейского
искусства, разрыв итальянской
живописи со средневековыми
художественными канонами и
традициями так называемого
итало-византийского*





К выдающимся произведениям проторенессансной живописи относятся росписи Капеллы дель Арена (Скровеньи) в Падуе (1304-06) Основная часть цикла, созданного Джотто, состоит из 34-х сцен, написанных в три яруса на северной и южной стене капеллы. В верхнем ряду изображены сцены из жизни Девы Марии и ее родителей, святых Иоакима и Анны. Средний ряд занимают фрески, посвященные жизни Христа. Третий ряд фресок рассказывает о Страстях Господних и Его воскресении. Росписи отличаются драматизмом, жизненной убедительностью образов, смелым построением пространства и лепкой пластического объёма, простотой и выразительностью жестов и ракурсов, соблюдением в каждой композиции цикла единства времени и места, светлым, праздничным колоритом.



Встреча у Золотых Ворот (1303-06)

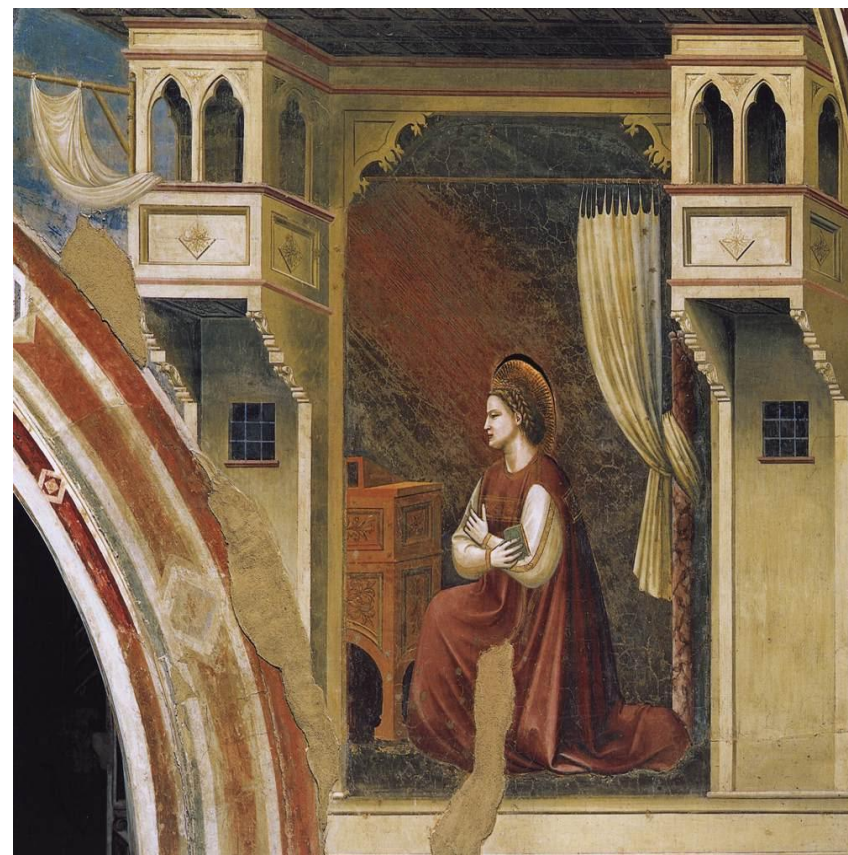


Расположение фресок, написанных Джотто в капелле дель Арена, не противоречит средневековой традиции украшения храмов, но художник совершенно по-новому интерпретирует евангельскую историю, представляя ее в виде последовательного рассказа о жизни рода. Начинается этот рассказ с истории Иоакима и Анны, родителей Девы Марии.

Из сцен, посвященных жизни Марии, особенно интересно «Отправление Марии в дом Иосифа». Медленно и торжественно, подобно шествиям на фризах Парфенона, движется свадебная процессия с музыкантами в дом, который дан условно в виде балкона с пальмовой ветвью. Изображая процессию параллельно плоскости стены, Джотто с огромной уверенностью и мастерством ставит свои фигуры твердо на почву и дает им пространственный объем. Мария выделена среди других не только своей белой одеждой с длинным шлейфом, но и двумя пространственными паузами, отделяющими ее от остальной толпы, чем подчеркивается ее главное значение и смысл.



Над аркой с внешней стороны алтаря - фреска Джотто, на которой изображен Господь, посылающий архангела Гавриила к Деве Марии с сообщением о скором рождении Иисуса Христа. Немного ниже, на одной стороне арки, архангел Гавриил сообщает эту новость Марии, а на другой стороне - Мария внимает небесному посланнику.



Джотто был решительным реформатором живописи. Художник первым начал ориентироваться на изображение реальности, передавая на двухмерной живописной поверхности глубину пространства, пластику фигур и человеческие переживания.



Сцены из жизни Христа. «Избиения младенцев» «Бегство в Египет»



Ирод, царь иудейский, которому сказали, что в Вифлееме родился мальчик, призванный стать "царем иудейским", в страхе приказал истребить всех младенцев в возрасте до двух лет, родившихся в этом городе и его окрестностях.

Вскоре после рождения Иисуса ангел сообщил во сне его отцу, Иосифу, что семейство должно бежать в Египет. У Джотто бегство менее всего похоже на бегство в прямом значении этого слова; перед нами - величественная процессия, чинно и неторопливо следующая через каменистую пустыню.

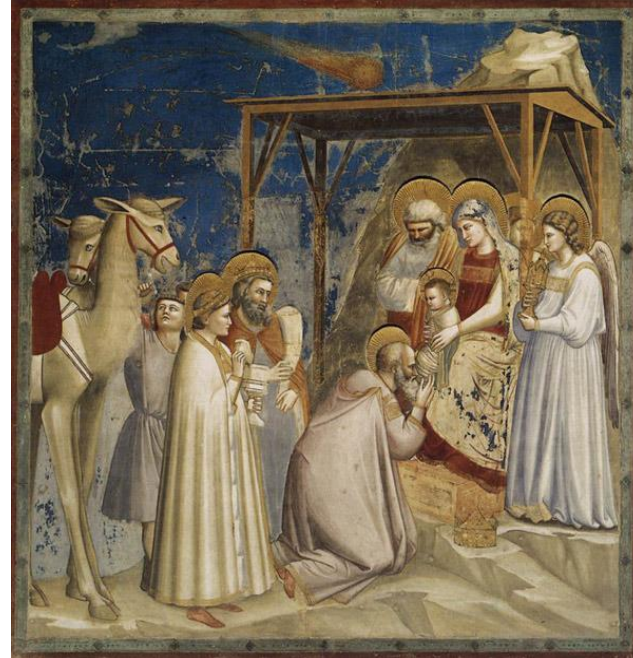




Сцены из жизни Христа. **Бегство в Египет**

Эта сцена повествует нам о событии, относящемся к раннему детству Христа. Вскоре после рождения Иисуса ангел сообщил во сне его отцу, Иосифу, что семейство должно бежать в Египет. У Джотто бегство менее всего похоже на бегство в прямом значении этого слова; перед нами - величественная процессия, чинно и неторопливо следующая через каменистую пустыню.

Основная роль в творчестве Джотто принадлежит человеку. Создавая еще типический, а не индивидуальный его образ, он насыщает его высоким моральным содержанием.



Сцены из жизни Христа. «Тайная вечеря»



Введением ряда жанровых моментов Джотто усиливает реализм религиозных сцен, которые трактуются в повествовательном плане. В этом отношении чрезвычайно интересна «Тайная вечеря» – открытый со всех сторон интерьер с задней стенкой, перспектива которого дана посредством сокращающегося навеса. За большим столом размещены Христос и двенадцать апостолов. Художник помещает Христа не в центр, согласно традициям, а отодвигает в сторону, подчеркивая его отличие от учеников только золотым нимбом, в отличие от темных. В целях усиления пространственной убедительности Джотто изображает нимбы у апостолов, обращенных спиной к зрителю, не на затылках, а перед их лицами

Сцены из жизни Христа. Поцелуй Иуды



Одна из центральных фресок падуанского цикла – «Поцелуй Иуды». Драматический смысл происходящего сконцентрирован в их приближенных друг к другу лицах: прекрасного в своем благородстве и ясности, почти античного профиля Христа и отталкивающего полуобезьяньего профиля Иуды. Волнистые падающие на плечи волосы Спасителя обрамляют его высокий и чистый лоб; строгий и спокойный взгляд обращен на предателя. Безупречные формы носа, рта, подбородка и мощной шеи оттенены темной бородой. Как яркий психологический контраст, ему противопоставлен низкий, с резко выступающими надбровными дугами лоб Иуды, его лицо с узкими, словно бегающими глазами и как бы срезанным подбородком. Выделяя эти два центральных персонажа – Христа и Иуду – на передний план, переноса весь акцент на их душевное состояние, Джотто достигает в этой сцене максимальной выразительности и драматической насыщенности действия. По своей образной глубине «Поцелуй Иуды» едва ли не лучшая фреска из всего цикла.

Сцены из жизни Христа. Оплакивание Христа



Драматическим пафосом проникнута фреска «Оплакивание Христа». Композиционным центром ее является тело Христа, покоящееся на коленях Марии, к которому обращены взоры всех его близких. С удивительной силой чувства их лица и жесты выражают глубокую скорбь. Лишенные описательных подробностей, их фигуры даны в широкой обобщенно-монументальной манере.

Работа Джотто «Оплакивание» представляется одним из самых замечательных произведений в истории европейского искусства.



С именем Джотто связан переворот в развитии итальянской живописи. Смело порвав со средневековыми художественными канонами, Джотто внёс в религиозные сюжеты земное начало. Сцены евангельских легенд он изображал с жизненной убедительностью, превращая их в исполненное драматизма увлекательное повествование.



Страшный суд



На внутренней части входной стены против алтарной арки дано традиционное изображение Страшного суда. Здесь Джотто больше, чем в какой-либо из своих фресок, был связан иконографическими традициями. Дав в центре, в овальном большом медальоне, изображение Христа, он окружил его с обеих сторон сонмами святых. По бокам от него восседают отцы Церкви. В нижней части, разделенные большим крестом, расположены многочисленные группы праведников и грешников. Лучшая часть фрески – левая, с изображением праведников. В большой толпе, расположенной параллельными рядами, выделяются отдельные лица, трактованные Джотто с подкупающей правдивостью. Они полны искренности и чувства такого напряженного ожидания, как будто должно случиться важное и наглядное, реально осязаемое событие. Мало индивидуализированные, повторяющие друг друга, они, тем не менее, чрезвычайно характерны и конкретны. На переднем плане изображена целая сцена. Коленопреклоненный Энрико Скровеньи – заказчик фресок – преподносит модель капеллы трем фигурам добродетелей, похожим скорее на античные статуи, нежели на средневековые аллегорические образы



Большой интерес представляют также аллегорические фигуры, написанные Джотто на цоколе капеллы. Преодолевая средневековый аллегоризм, он претворяет пороки и добродетели в живые человеческие характеры, причем они в какой-то мере перекликаются с некоторыми персонажами джоттовских фресок.

Аллегория Надежды изображена легкой взлетающей ввысь фигурой, олицетворяющей светлое человеческое чувство. Это еще не та ясная персонификация отвлеченных понятий, которая встречается у художников зрелого Ренессанса, но это новое гуманистическое начало, проникающее в средневековый символический образ, которое красной нитью проходит через все творчество Джотто.



Противоположное Надежде Отчаяние оценивается художником как отрицательное качество, так как изображена повесившаяся на веревке женщина, к которой слетает маленькая фигурка дьявола. Гнев раздражает на себе одежды.





**Мадонна во славе (Мадонна
Онъиссанти)**

ок. 1310

Это единственный
сохранившийся алтарный образ,
созданный Джотто.

Его герои - объемны; кроме
того, они полны жизни и даже
"живости", что вовсе не умаляет
их божественного величия.

Сохраняя традиционную
композицию, Джотто достигает
большей убедительности
пространственного построения.

Мария облачена в простые
одежды - они имеют мало
общего с драгоценными
одеждами святых,
изображаемых на византийских
иконах. Это делает ее образ
более земным и
"демократичным".

Решающим моментом в его творчестве было новое, объективное отношение к действительности, не подчиненное религиозно-абстрактным представлениям. Искусство Джотто отличалось огромной изобразительной силой и драматической выразительностью своих образов. Воздействие его на зрителя было тем сильнее, чем естественнее и реалистичнее были художественные приемы Джотто, поставившего перед собой задачу изображения реального трехмерного пространства, построенного на перспективно-линейном основании. Не обладая знанием научной перспективы, примитивными, казалось бы, средствами Джотто достиг небывалого для искусства своего времени эффекта, одним из первых введя в живопись изображение интерьера. Одновременно с этим, вторым завоеванием Джотто было создание пластической, округлой человеческой фигуры, причем каждая из изображенных им фигур обладала и чисто материальной весомостью и, в силу этого, глубокой жизненной, реалистической убедительностью. Введение в живопись того времени пластического объема, начало чему положил Каваллини, также было важным фактором, открывавшим новые пути для художников. Основная роль в творчестве Джотто принадлежит человеку. Создавая еще типический, а не индивидуальный его образ, он насыщает его высоким моральным содержанием. Все эти черты нашли яркое выражение в творениях Джотто.

Творения Джотто знаменуют собой начало решительного перелома от художественных систем средневековья к творческому восприятию человека нового времени. Происходит отход художника от авторитета культовой догматики, от преобладания отвлеченной духовности в содержании образов к принципиально новым творческим установкам. В их основу положено признание реальности мира и возможности передачи высоких этических идей, исходя из реальных человеческих чувств и действий. Поскольку джоттовское искусство означает рубеж между двумя типами художественного мировоззрения, реформы Джотто представляют собой один из решающих пунктов в мировой истории искусств. В отличие от византийских, романских и готических мастеров цвет у Джотто подчиняется светотеневой лепке. Он теряет свое символическое и орнаментальное значение, чтобы способствовать выявлению объемов, прояснять композицию. Иными словами, он служит стремлению утвердить реальность образа. Колорит фресок лаконичен; господствуют голубой фон неба и коричневато-серые оттенки земли, скал, зданий, яркие силуэты одежд. Возможно, в цветовом строе живописи Джотто проявляется желание противодействовать изысканному колориту византийских живописцев и их итальянских последователей.

Проторенессанс кровно связан со средневековьем, с романскими, готическими и византийскими традициями (в средневековой Италии византийские влияния были очень сильны наряду с готикой). Даже величайшие новаторы этого времени не были абсолютными новаторами: нелегко проследить в их творчестве четкую границу, отделяющую «старое» от «нового». Симптомы Проторенессанса в изобразительном искусстве не всегда означали ломку готических традиций. Иногда эти традиции просто проникаются более жизнерадостным и светским началом при сохранении старой иконографии, старой трактовки форм.

Составные элементы проторенессанского мировоззрения многообразны: его питала и францисканская ересь, и противоположная ей атеистическая, «эпикурейская», и римская античность, и французская готика, и провансальская поэзия. И, как общий итог, зрела идея возрождения – не просто возрождения античной культуры, а возрождения и просветления человека.