



ДЖОТТО

Авторы: О. А. Назарова

ДЖОТТО (Giotto; собственно Джотто ди Бондоне, Giotto di Bondone) (между 1266 и 1276, Веспиньяно, близ Флоренции – 8.1.1337, Флоренция), итал. живописец, архитектор, мозаичист. Документально зафиксирована творч. деятельность Д. в Ассизи (до 1309), Падуе (1303–06), Флоренции (1311–15, 1320, 1325, 1334–37), Риме (до 1312, 1320), при дворе анжуйских герцогов в Неаполе (1328–33) и герцогов Висконти в Милане (1334–37); выдвигались также предположения о пребывании Д. в Римини и при папском дворе в Авиньоне. Наиболее полный список произведений Д. (ок. 40) привёл Л. [Гиберти](#) в своих «Комментариях» (сер. 15 в.); совр. наука смогла добавить к нему лишь неск. работ. До нашего времени в разном состоянии дошла примерно половина наследия Д., бóльшая часть которого находится во Флоренции.

По традиции, восходящей к Дж. [Вазари](#), Д. считается учеником [Чимабуэ](#). В то же время Д. пользовался необычайно широким диапазоном худож. источников (среди них – визант. иск-во, франц. готика, рим. античность, раннехристианские мозаики, проторенессансная скульптура Н. и Дж. [Пизано](#), а также рим. школа живописи во главе с П. [Каваллини](#)), он синтезировал практически все составляющие худож. традиции зап. Средневековья и вывел европ. иск-во на новый уровень развития. Ранний период творчества Д. связан с росписями Верхней церкви Св. Франциска в Ассизи, где сформировался его стиль. Неоднократно делались попытки идентифицировать Д. с анонимными мастерами (условно называемыми «Мастером Исаака», сер. 1290-х гг., и «Мастером легенды св. Франциска», кон. 1290-х гг.), участвовавшими в росписях этой церкви, но решению вопроса препятствует отсутствие однозначных документальных свидетельств.

В этих росписях намечен путь преодоления условности византизирующего стиля итал. живописи 13 в., в который были привнесены элементы непосредственного

зрительного восприятия. Наибольшее сходство с бесспорными работами Д. демонстрируют 28 сцен из жизни св. Франциска, изображённые в нижней части стен нефа. Сцены «Чудо с источником» и «Проповедь птицам» с их лирич. эмоциональным строем, в котором значит. роль играет пейзаж, формулируют новые для итал. живописи задачи; в этом цикле также получает дальнейшее развитие тип живописно-декоративной системы, основанной на тесной связи фигуративных сцен и архитектуры, начало которой положил Чимабуэ в росписи хора и трансепта Верхней ц. (ок. 1280). Все составляющие этой декорации (орнаментальные бордюры, иллюзорная архитектура, характер чередования сцен, их ритмич. строй и т. д.) подчинены созданию единой пространственной среды, объединяющей реальную архитектуру интерьера с иллюзорным пространством живописи. Это качество сближает росписи в Ассизи с падуанскими фресками Д., однако два цикла отличаются характером рисунка – жёсткого и контурного, восходящего к визант. традиции в Ассизи, сменяющегося в падуанских фресках более мягкой моделировкой. Б. ч. росписи выполнялась в технике фрески, которая была усовершенствована работавшими в Ассизи мастерами: введён т. н. метод одного дня, когда штукатуркой покрывалась не вся стена, а только тот участок, который можно было расписать за один день. Благодаря этому роспись выполнялась гл. обр. по влажной штукатурке, делались незначительные поправки по сухому, что обеспечивало живописи лучшую сохранность, а также открывало новые колористич. возможности – работу с цветовыми нюансами, которые в дальнейшем были развиты в творчестве мастера.

Ярче всего возможности Д. реализовались в росписях Капеллы дель-Арена (или Капеллы дельи-Скровеньи) в Падуе (1303–06), где система живописной организации archit. пространства достигает полной завершённости. Нижний (цокольный) ярус росписей является живописной имитацией мраморной облицовки, часть которой составляют выполненные в технике гризайля и уподобленные скульптуре изображения в нишах пороков и добродетелей. Части стены над цоколем и коробовый свод разделены по горизонтали и вертикали орнаментальными бордюрами, в отд. местах создающими иллюзию archit. членений, которые направляют глаз зрителя к центру стены и диктуют нужную точку восприятия. Эти членения служат обрамлением для 34 сцен из жизни Христа и Марии, располагающихся в трёх



Джотто. Росписи Капеллы дель-Арена (Капеллы дельи-Скровеньи) в Падуе. 1303–06.



Джотто. «Оплакивание Христа». Фрагмент фрески Капеллы дель-Арена (Капеллы дельи-Скровеньи) в Падуе. 1303–06.

регистрах на каждой из стен. На зап. стене представлена сцена Страшного суда, в которой строгая традиц. иерархичность сочетается с живой повествовательностью (см. иллюстрации при ст. [Введение Пресвятой Богородицы во храм](#)).

На вост. стене – иллюзорная глубина двух небольших капелл, показанных в перспективном сокращении, и башен, служащих декорацией для сцены Благовещения, уравнивает реальную глубину алтарной апсиды. Глубокий синий цвет, который наиболее интенсивен на своде, а затем как фон появляется во всех сценах, связывает все элементы декорации в единую систему. Хорошо читаемый ритм объединяет сцены всех регистров. В каждой из них Д. варьирует один и тот же тип построения: его фигуры словно придвинуты к переднему краю композиции и возвышаются на фоне ландшафта или архит. сооружений. Пространственная среда в композициях Д. создаётся с использованием отд. элементов перспективных построений (ортогонали, ракурсы и др.), которые предвосхищают интерес художников Возрождения к единой и

последовательной перспективной системе. Д. существенно обновляет и изобразит. язык, который становится более непосредственным и реалистичным; его фигуры приобретают почти скульптурный объём, а сцены – повествоват. драматизм, лишённый условности визант. искусства.

В период между работой в Падуе и отъездом в Неаполь (1328) Д. и его мастерская расписали 4 капеллы во флорентийской ц. Санта-Кроче. Скрытые побелкой в 18 в.,

они были расчищены частично в 19 в.



Джотто. «Распятие». До 1301.
Церковь Санта-Мария-Новелла
(Флоренция).

(капеллы Барди и Перуцци), но затем сильно пострадали от разливов р. Арно; их верхний красочный слой погиб, и оценить можно только более свободные и глубокие (по сравнению с падуанскими росписями) пространственные построения. Др. монументальные работы Д. – созданная в Риме мозаика «Навичелла» на сюжет «Хождение по водам» на фасаде собора Св. Петра, а также светские росписи в Неаполе (цикл «Выдающихся людей древности» в Кастьель-Нуово), Милане («Земная слава»), Падуе (зодиакальный цикл в Палаццо делла-Раджоне) – не дошли до нас (либо сохранились фрагментарно) и известны в копиях.

Д. внёс изменения и в традицию создания алтарных образов, перенеся в них некоторые особенности своих фресковых работ.

«Распятия» Д. из ц. Санта-Мария-Новелла во Флоренции (до 1301), ц. Сан-Франческо в Римини и из Капеллы дель-Арена (Гор. музей, Падуя) восходят к традиции Чимабуэ, но достигают эмоциональной напряжённости за счёт контраста условного фона и натуралистически объёмного тела Христа.

Стилистически к фрескам в Ассизи примыкают «Маэста» из ц. Сан-Джорджо-сулла-Коста во Флоренции (кон. 1290-х – нач. 1300-х гг.) и «Стигматизация св. Франциска» (ок. 1300, Лувр, Париж); алтарный образ «Маэста» («Мадонна с Младенцем во славе», или «Мадонна Онъисанти», ок. 1310, галерея



Джотто. «Маэста» («Мадонна с Младенцем во славе», или «Мадонна Онъисанти»). Ок. 1310.
Галерея Уффици (Флоренция).

Уффици, Флоренция) за счёт близких падуанским фрескам архит. тектоники композиции и скульптурности фигур приобретает подлинную монументальность и величие. С Д. и его мастерской связывают ряд полиптихов, которые относятся преим. к зрелому и позднему периодам: «Полиптих Стефанески» для собора Св. Петра (Пинакотека, Ватикан), «Полиптих Барончелли» (ц. Санта-Кроче, Флоренция) и др.; их отличает стремление объединить все части в единую пространственную композицию, которое послужило отправной точкой для дальнейшей эволюции от алтарного образа к картине.

В 1334 Д. был назначен руководителем строит. работ во Флоренции; тогда же была заложена кампанила (колокольня) собора Санта-Мария-дель-Фьоре по его проекту; Д. считают и автором рисунков-образцов для рельефов цоколя колокольни. Будучи известным мастером, работавшим над многочисл. заказами, Д. возглавлял большую мастерскую; в разное время с ним сотрудничало большое количество художников. Неоднородность качества произв. мастерской Д. порождает споры об авторстве; все работавшие с Д. восприняли его влияние, которое передавали своим ученикам. К «джоттескам» относятся как анонимные авторы многочисл. фресковых циклов (напр., в капеллах Святых Николая и Магдалины в Нижней церкви Св. Франциска в Ассизи) и алтарей, так и известные художники (Т. Гадди, Б. Дадди, Мазо ди Банко и др.).

В восприятии современников-гуманистов Д. занимал исключит. положение. Он был героем нескольких новелл (Саккетти и др.); его превозносили Дж. [Боккаччо](#), Ф. [Петрарка](#) и Дж. [Виллани](#); [Данте](#) сравнивал своё место в литературе с тем, которое занял Д. в живописи. Влияние Д. стало определяющим для формирования иск-ва итал. [Проторенессанса](#), а также послужило отправной точкой для развития живописи флорентийского Раннего Возрождения; отголоски его живописной реформы заметны и в иск-ве заальпийской Европы 14 в.

Литература

Лит.: Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1940; Gnudi G. Giotto. Mil., 1959; Battisti E. Giotto. Gen., 1960; Gioseffi D. Giotto architetto. Mil., 1963; L'opera completa di Giotto. Mil., 1966; Giotto e il suo tempo. Firenze, 1967; Данилова И. Е. Джотто. М., 1970; Лазарев В. Н. Образ человека у Джотто // Лазарев В. Н. Старые

итальянские мастера. М., 1972; Смирнова И. А. Монументальная живопись
итальянского Возрождения. М., 1987; Bonsanti G. Giotto. Padova, 1988; Беллози Л.
Джотто. М., 1996; Previtali G. Giotto e la sua bottega. Mil., 2000; Salvini R., Benedictis C.
de. Giotto, bibliographia. Roma, 1938–1973. Vol. 1–2.