



ДЖОТТО

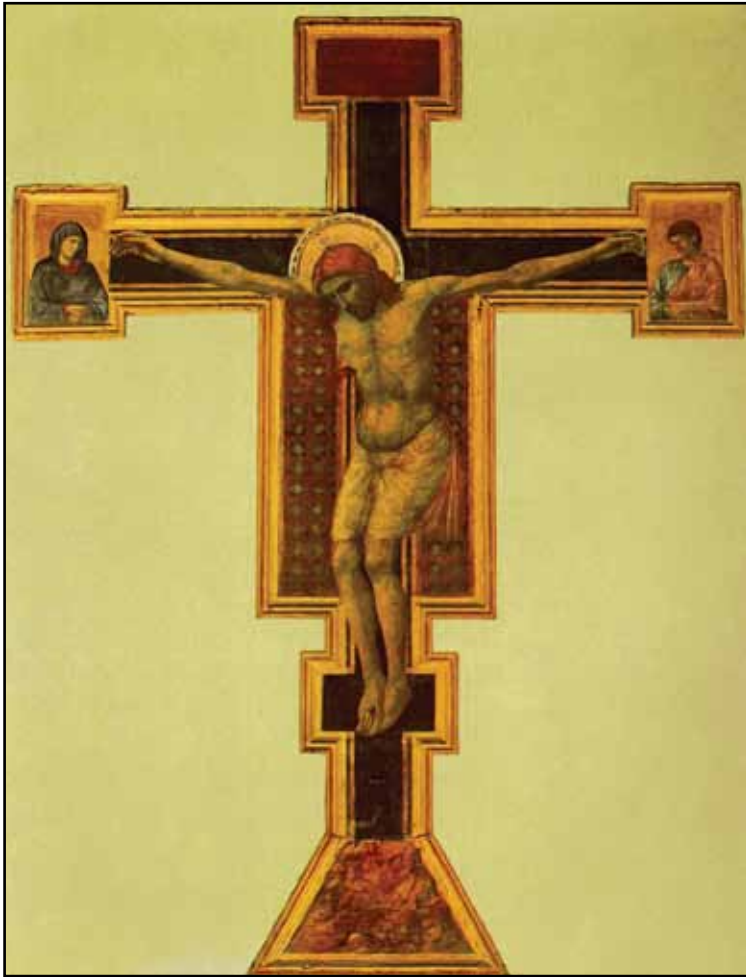
ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 74

*Джотто
ди Бондоне*

Москва
Директ-Медиа
2011



Распятие. 1290–1300

В истории изобразительного искусства Западной Европы имя Джотто стало символом обновленной живописи. Этот художник первым отказался от большинства принципов византийской иконографической традиции (которая в то время господствовала в Центральной Италии), наделяя свои сюжеты элементами реалистичности и материальности. Именно у него живописные произведения перестали являться вспомогательным материалом к пониманию Священного Писания, каждое из них оказалось полноценным рассказом о библейском событии, в котором действуют живые люди с настоящими эмоциями.

Яркая личность средневекового художника и архитектора, а также его склонность к новаторству предопределили грядущие достижения Ренессанса и оказали огромное влияние на последующие поколения великих мастеров кисти.

Происхождение и обучение гения

Великий итальянский художник Джотто ди Бондоне родился в 1276 в деревне Солле ди Веспиньяно, которая располагалась в двадцати двух с половиной километрах от Флоренции. Его отец занимался земледелием и скотоводством, будущий живописец с детства помогал родителю. Однажды мальчик, как обычно, пас овец и предавался своему любимому занятию —

зарисовывал на скалах животных. За этим времяпрепровождением его застал проезжавший мимо флорентийский художник по имени Чимабуэ. Он был настолько удивлен способностями юного пастуха, что решил поговорить с его отцом. Вскоре Чимабуэ взял Джотто в ученики и увез с собой во Флоренцию. Эта версия о детстве мастера — самая распространенная, она известна из «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» автора XVI века Джорджо Вазари. Однако у современных исследователей творчества ди Бондоне есть основания сомневаться в его «крестьянском» происхождении. Существует не лишнее предположение, что на самом деле Джотто (возможно, его полное имя было Амборджелло или Анджелотто) родился в 1266 или 1267 в самой Флоренции в квартале Сан-Панкрацио и происходил из состоятельной семьи местного кузнеца. Отец отдал сына на воспитание в одно из самых солидных заведений города — школу доминиканского монастыря Мария Новелла, где мальчик и получил первоначальные навыки в живописи.

Скорее всего, Джотто на самом деле помогал родителю, но не пас овец, а работал в кузнице. Тяжелый труд мало интересовал его, и юный ди Бондоне постоянно убегал в мастерские знакомых флорентийских художников. Некоторые искусствоведы полагают, что живописец Ченни ди Пеппо, известный в городе под именем Чимабуэ, был знаком с отцом Джотто и, наблюдая у подростка интерес к рисованию, действительно уговорил кузнеца отдать сына ему в ученики.

Неизвестно, как долго обучался будущий художник в мастерской Чимабуэ и что он перенял от своего наставника, но в сохранившихся работах Ченни ди Пеппо помимо следования принципам византийской иконографии можно увидеть робкие попытки показать внутреннюю жизнь человека и стремление создать впечатление реальности изображаемого.

Существует легенда, что однажды Чимабуэ, вернувшись в мастерскую, на носу одного из персонажей своего неоконченного произведения увидел муху и хотел ее согнать. Только муха оказалась нарисованной — это была шутка юного Джотто. Подмастерье мог писать предметы настолько реалистично, что даже его учитель верил в их существование.

Чимабуэ получал заказы не только во Флоренции, но и в других городах Италии. Вместе с ним путешествовал и Джотто.

Начало самостоятельной работы и новаторство Джотто

Первые самостоятельные творения молодого художника уже во многом отличались от работ Ченни ди Пеппо и превосходили их по мастерству изображения тела и колориту.



Мадонна с Младенцем и двумя ангелами. 1295–1300



Но, конечно, большинство ранних художественных заказов Джотто все-таки получал по протекции учителя. Например, фрески верхней церкви Святого Франциска в Ассизи, которые ди Бондоне создавал уже вместе со своими помощниками, ему поручили написать лишь после того, как в этой знаменитой базилике, хранящей останки святого Франциска Ассизского, над украшением стен уже потрудились другие мастера, в том числе и Чимабуэ.

Исаак отвергает Исава. Около 1292–1294

Для этого храма Джотто написал целый цикл произведений: двадцать пять фресок, воспроизводящих сцены из Нового Завета и эпизоды из жизни святого Франциска. Росписи расположены в нижнем ярусе боковых стен продольного нефа базилики на высоте двух метров от пола. Основные цвета – голубой, белый и золотисто-охристый. Так, например, в работе



Видение престола. 1296–1298

«Видение престола» (1296–1298, верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи) — фреске из цикла о жизни святого Франциска Ассизского — все пространство занимает голубой плоский фон, изображающий небо.

В правом нижнем углу геометрически строго показан бледно-желтый алтарь, перед которым в молитве преклонили колени два монаха. Над ними парит ангел, а чуть выше расположены троны. Центральный стоит на специальном постаменте и окружен огромными свечами. В житии святого Франциска есть рас-



сказ о том, как однажды один из братьев-монахов молился с ним в церкви и стал свидетелем необычного видения: в небесах парили несколько красивейших тронов, но один из них превосходил все остальные по украшению и роскоши. Монах спросил самого себя: для кого может быть приготовлен сей прекрасный трон? И тогда голос с небес сказал ему, что изначально место предназначалось ангелу, но теперь сохранено для смиренного Франциска.

В этом, казалось бы, незамысловатом сюжете автор неожиданно пренебрег канонами церковной живописи и изобразил монахов достаточно реалистично. Их коричневые рясы имеют складки, лица выражают экстатичное благоговение. Фигуры людей пропорцио-

Франциск дарит свой плащ бедному рыцарю. 1296–1298

нальны, и, несмотря на то, что над головой Франциска, персонажи показаны вполне правдиво. Естественность всей сцене также придают привычные бытовые детали, например масляный светильник, специально подвешенный над алтарем на веревке, чтобы можно было опускать его для доливки масла. Надо сказать, что реалистичность изображения и подчеркивающие ее бытовые детали впервые в истории итальянской живописи проявились именно в этих фресках Джотто. (Ранее упоминалось, что Чимабуэ делал попытки писать правдиво, но это было слишком незаметно.) К тому же по своему яркому и жизнерадостному

колориту эти фрески резко отличаются от сурового, темного и мрачного средневекового искусства.

Признание художника в Риме

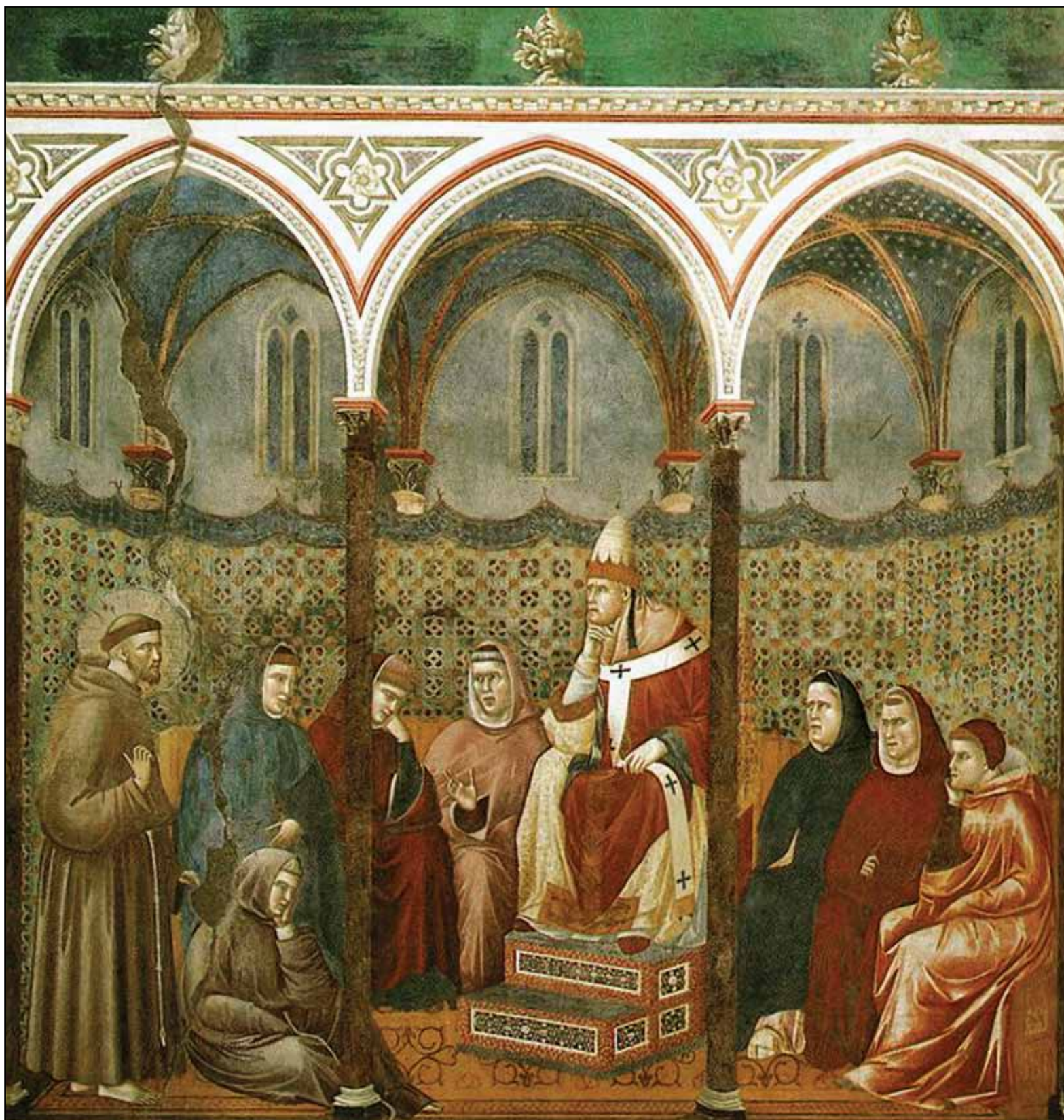
Как повествует о Францисканских фресках в своей книге Вазари, «все эти произведения в целом принесли Джотто славу величайшую за прекрасные фигуры и за стройность, <...> чем он обладал от

природы и что сильно приумножил при помощи науки и сумел ясно вот всем показать»¹.

Из этой записи следует, что ди Бондоне, покинув мастерскую учителя, продолжал постигать законы живописи и рисунка.

Интересно, что художник был не только великолепным мастером своего дела, но и умным, ироничным человеком. Вазари, например, рассказывает о нем такую историю: «Папа Бенедикт XI <...> послал

Франциск проповедует перед папой Гонорием III. 1296–1298





Чудо святого Франциска с источником. 1296–1298



Видение огненной колесницы. 1296–1298

из Тревизы в Тоскану одного из своих придворных поглядеть, что за человек Джотто и каковы его работы. Придворный этот, приехавший, дабы повидать Джотто, <...> беседовал со многими мастерами и в

Сиене. <...> Получив от них рисунки, он прибыл во Флоренцию и, явившись однажды утром в мастерскую, где работал Джотто <...>, попросил его нарисовать что-нибудь, дабы послать это его святейшеству. Джотто, который был человеком весьма воспитанным, взял лист и на нем, обмакнув кисть в красную

краску, прижав локоть к боку, как бы образуя циркуль, и сделав оборот рукой, начертил круг столь правильный и ровный, что смотреть было диво. Сделав это, он сказал придворному усмехаясь: «Вот и рисунок». <...> Тот же, опешив, возразил: «А получу я другой рисунок, кроме этого?» «Слишком много и этого, — ответил Джотто. — Отошлите его вместе с остальными и увидите, оценят ли его». Посланец, увидев, что другого получить не сможет, ушел от него весьма недовольным, подозревая, что над ним подшутили. Все же, отсылая папе остальные рисунки с именами тех, кто их выполнил, он послал и рисунок Джотто, рассказав, каким образом тот начертил свой круг, не двигая локтем и без циркуля. Благодаря этой истории папа и многие понимающие придворные узнали, насколько Джотто своим превосходством обогнал всех остальных живописцев своего времени...»

После Ассизи ди Бондоне по приглашению Бенедикта XI снова отправился в Рим. Еще во время первого посещения Вечного города (вместе с Чимабуэ) молодого мастера восхитила увиденная там позднеантичная живопись, а теперь он познакомился и с произведениями Пьетро Каваллини. Объемная пластичность фигур в работах последнего и необычные композиционные построения сильно повлияли на дальнейшее становление творческого метода Джотто.

И хотя художник в Риме был чужаком, да к тому же единственным мастером, кто столь пренебрежительно отнесся к представителю понтифика, Вазари сообщает: «Папа <...>, оказав ему большие почести и признав его достоинства, поручил ему написать в абсиде Сан-Пьетро пять историй из жизни Христа, а в сакристии главный образ, что и было выполнено им с такой тщательностью, что никогда больше не выходило из рук его более чистой работы темперой. За это папа, оставшись доволен его услугами, приказал вознаградить его шестьюстами золотыми дукатами, а сверх того оказал ему столько милостей, что об этом говорили по всей Италии...»

Гражданин Флоренции

В 1300 Джотто вернулся в родной город. Сохранившиеся документы свидетельствуют о том, что художник купил большой участок в центре Флоренции и начал строить собственный особняк. Также есть данные, что на тот момент ди Бондоне уже был женат на молодой женщине по имени Чиута ди Лапо дель Пелаи и имел четырех- или пятилетнего первенца.

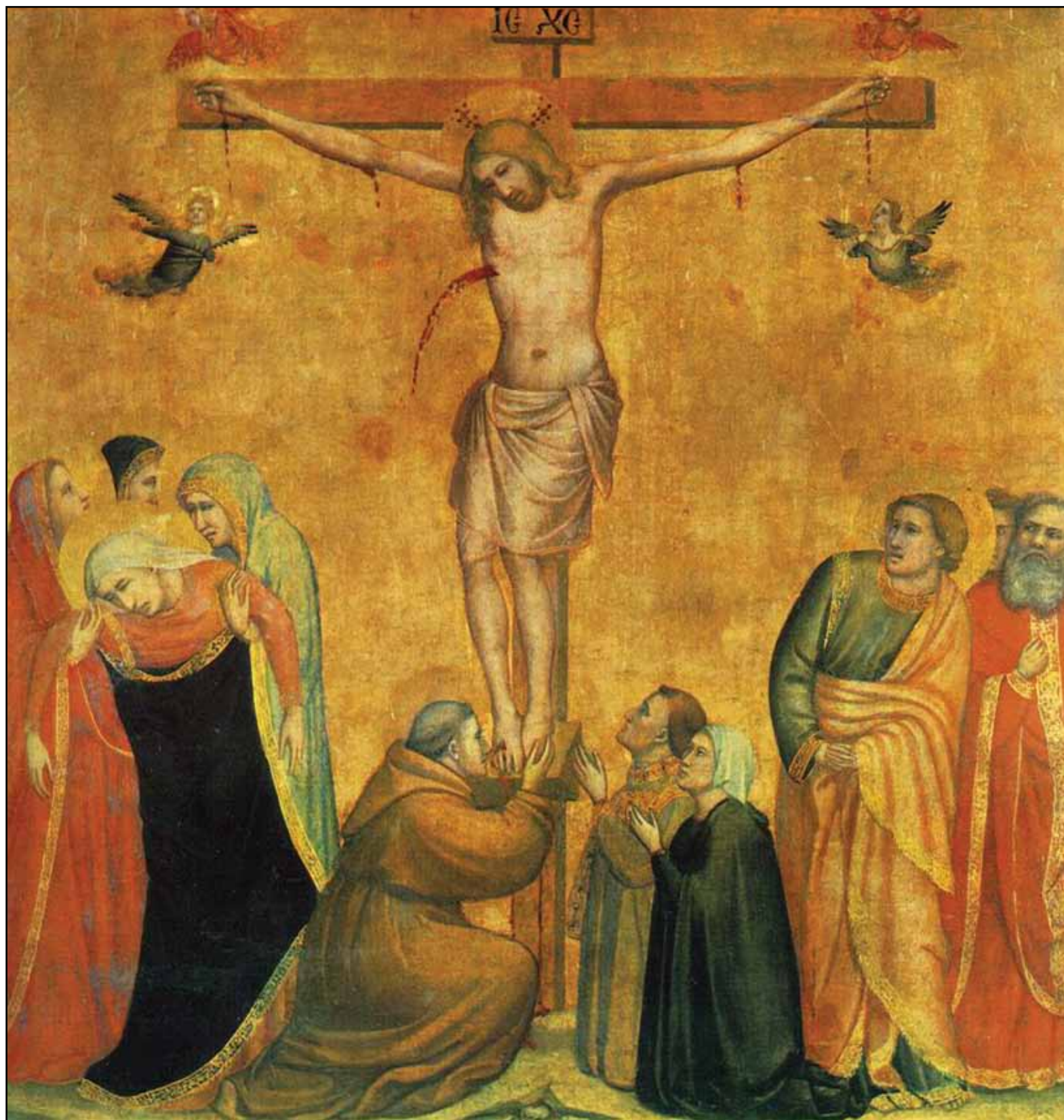
Очевидно, по приезде мастер тут же получил большой живописный заказ и, возможно, не один. Во всяком случае Вазари в своей книге сообщает следующее: «...Он возвратился во Флоренцию, где с необыкновенной тщательностью написал на доске для отправления в Пизу святого Франциска на страшной



Стигматизация святого Франциска. Около 1300

скале Верниа. Не говоря о пейзаже со многими деревьями и скалами, что было по тем временам новостью, в живой позе святого Франциска, принимающего стоя на коленях стигматы, видны и пылкое стремление принять их, и бесконечная любовь к Иисусу Христу, дарующему их ему, <...> и все это столь живо и выразительно, что лучшего и вообразить невозможно. Внизу на той же доске находятся три прекраснейших истории из жития того же святого...»

Описание Вазари соответствует произведению ди Бондоне «Стигматизация святого Франциска» (около 1300, Лувр, Париж), на котором имеется подпись автора. В главной сцене представлен святой Франциск



Распятие с Марией и Иоанном. Около 1300

с поднятыми руками и стоящий на одном колене перед шестикрылым серафимом. От ладоней и стоп ангела к рукам и ногам героя тянутся золотые нити – символ нанесения стигматов божественными силами во имя веры в Иисуса Христа. На фоне бледно-желтой скалы спокойное лицо святого кажется смутным и суровым, а складки его темного монашеского одеяния смотрятся особенно объемными и тяжелыми. Даже сама скала выписана объемно: Джотто добился такого эффекта

посредством погружения ее боковых частей в тень. За спиной святого тоже обозначено теневое пространство, которое подчеркивает правую стопу Франциска.

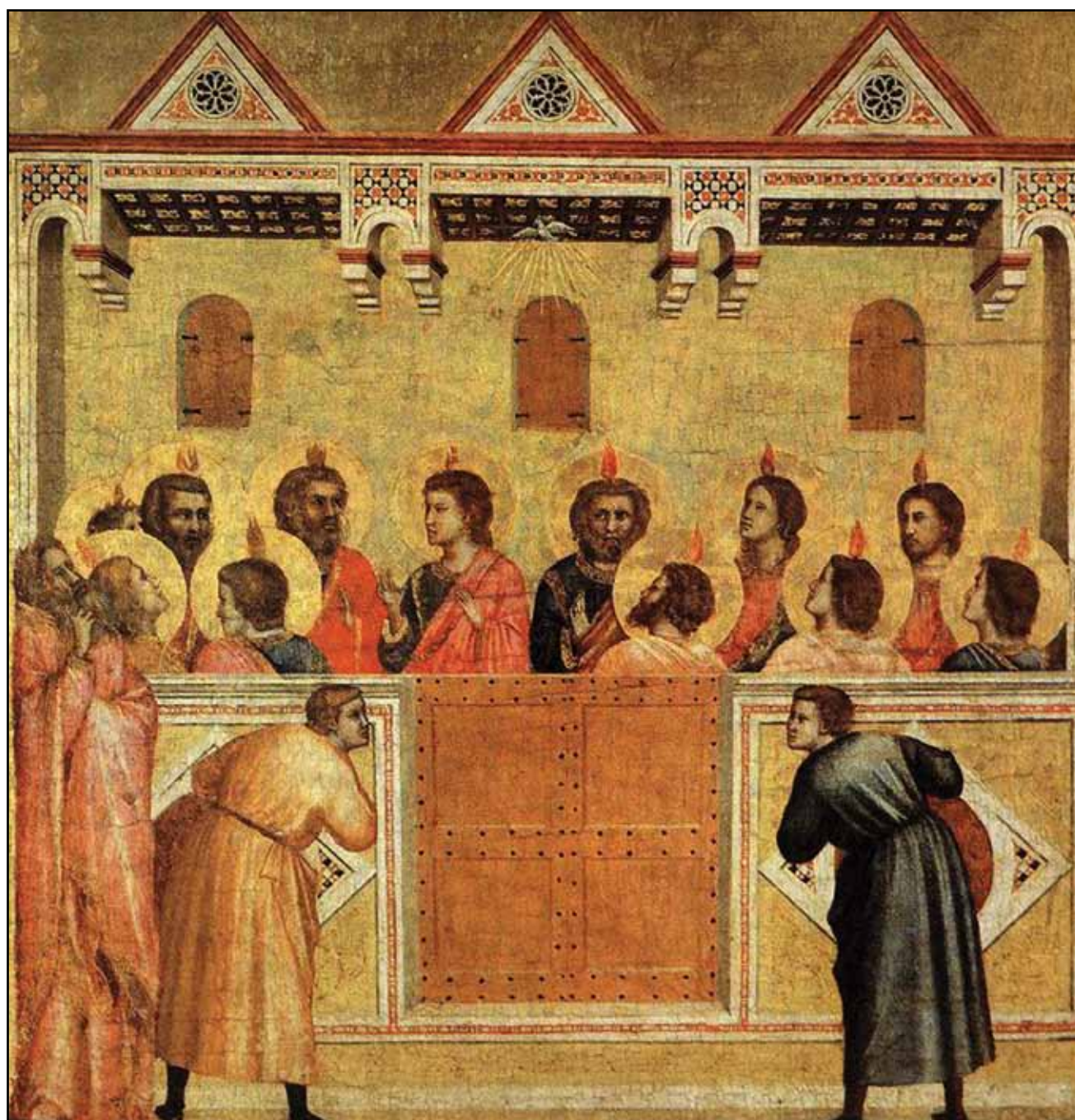
У этой работы, имеющей готический острый верх, есть предела², состоящая из трех небольших эпизодов: «Сон Иннокентия III», «Утверждение устава францисканского ордена» и «Проповедь птицам».

Единство замысла, реалистичность отображенных религиозных событий и художественная утонченность отличают «Стигматизацию святого Франциска» от большинства сохранившихся икон того периода.



Вверху: Полиптих из церкви Бадия. Около 1300

Внизу: Сошествие Святого Духа на апостолов. Около 1300



Интерьер капеллы Скровеньи в Падуе







Страшный суд. 1303–1306

Знаменитые фрески Падуи

О жизни Джотто в начале 1300-х Вазари повествует: «Однако во Флоренции ему не пришлось долго задержаться, ибо он был приглашен на работу к синьорам дела Скала в Падую, где и расписал в Санто, церкви, построенной в те времена, прекраснейшую капеллу». Больше об этой работе жизнеописатель ничего не сообщает, а между тем искусствоведы всех стран считают фрески капеллы Падуи самыми важными и совершенными произведениями мастера.

Известно, что еще в 1300 богатый торговец Энрико Скровеньи в Падуе на фундаменте древнего римского амфитеатра начал возводить часовню, впоследствии ее довольно часто стали называть капелла дель Арена. Она была торжественно открыта и освящена для верующих 25 марта 1303.

Джотто, к тому времени уже ставший известным в Италии живописцем, был приглашен Скровеньи еще до окончания строительства. Продумывая программу росписей, художник предложил заказчику удлинить капеллу. На фронтальной западной стене этой «удлиненной части» он поместил финальную сцену своего живописного рассказа «Страшный суд» (1303–1306, капелла Скровеньи, Падуя). Начнем рассказ с нее, так как она первая – находится прямо над входом, и именно ради нее мастер изменил архитектурный облик часовни.

Согласно иконографической традиции композиция состоит из нескольких уровней. В нижнем правом углу изображен объятый алым пламенем ад, в котором находятся чудовища и сам Сатана. Там же – повесившийся Иуда. Слева от креста, между святым Иоанном и святой Екатериной, Джотто написал самого заказчика – Энрико Скровеньи, протягивающего модель капеллы дель Арена Деве Марии. В левом

Страшный суд. Фрагмент



Страшный суд. Фрагмент

ряду и чуть выше представлены праведники, образы многих из них в настоящий момент еле различимы. Есть предположения искусствоведов, что в этой группе Джотто изобразил и самого себя.

Центром композиции является Иисус Христос в мандорле³ – Судия.левой рукой Он словно отталкивает грешников в ад, а к праведникам протягивает правую. На одном уровне с Господом представлены двенадцать апостолов, восседающих на креслах. Джотто постарался придать этому ярусу глубину, поэтому основания, на которых стоят кресла, своеобразно изогнуты. Над апостолами размещаются святые, сопровождаемые ангелами. Еще выше, на фоне синего безоблачного неба (его на две части разделяет окно базилики), с обеих сторон изображены ангелы в доспехах. Стоя на облаках, они свивают небеса в свиток, открывая зрителям украшенные драгоценностями стены Небесного Иерусалима.

Композиция фрески симметрична и продуманна. Несмотря на то что «Страшный суд» фактически состоит из нескольких сцен, мастер стремился избежать дробности живописного повествования. Взгляды праведников, святых и апостолов устремлены ко Христу, из нижней правой части мандорлы в ад низвергаются реки пламени, и таким образом весь сюжет оказывается централизован. Для живописи того времени создание единого зрительного сюжетного пространства в подобной объемной и многофигурной композиции явилось новаторством.

Своеобразным прологом ко всей евангельской истории, написанной на стенах базилики, Джотто сделал сюжет «Благовещение», который расположил в алтарной части храма, на восточной стене в верхней части люнета – напротив «Страшного суда». И хотя, разместив фреску таким образом, автор нарушил собственную логику повествования (это станет ясно из дальнейшего рассказа о росписях капеллы), он подчеркнул главное – часовня посвящена Деве Марии Милосердия.



Иоаким удаляется в пустыню. 1304–1306

Помимо «Благовещения» алтарную часть, которую еще называют «Триумфальной Аркой», украшают фрески «Благовещение: Ангел», «Благовещение: Мария», «Предательство Иуды», «Посещение Марии Елизаветой» и другие мало сохранившиеся сюжеты, расположенные друг напротив друга на столбах арки.

Начинается же наглядный рассказ о евангельских событиях и предшествующих им с левой стороны капеллы. Фрески на обеих стенах расположены в три яруса, на левой нижний и второй пояс сюжетов друг от друга отделяют высокие и узкие окна. Росписи верхнего левого яруса, который находится рядом с пресбитерием, как и все фрески правой стены, где нет окон, фланкируются декоративными орнаментальными полосами. Этот

верхний пояс левой стороны изображает сцены из жития Иоакима и его жены Анны — отца и матери Богородицы. Всего сюжетов насчитывается шесть: «Изгнание Иоакима из храма», «Иоаким удаляется в пустыню» («Иоаким среди пастухов»), «Явление ангела святой Анне», «Жертвоприношение Иоакима», «Сон Иоакима», «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот» (все 1304–1306, капелла Скровеньи, Падуа).

Большая часть фресок написана на голубом фоне. Вот и для многофигурной композиции «Иоаким удаляется в пустыню» фоном служит этот цвет. Произведение проникнуто удивительным лирическим настроением. Задумчивый Иоаким стоит перед пастухами, склонив голову. Его невидящий взор

Жертвоприношение Иоакима. 1304–1306





Встреча Иоакима и Анны у Золотых Ворот. Фрагмент. 1304–1306



Сон Иоакима. 1304–1306

и сочувственные, несколько недоуменные взгляды пастухов говорят о скрытой душевной драме главного персонажа: престарелые Иоаким и Анна были бездетны, что считалось позором в то время.



Крещение Христа. 1304–1306



Рождество Марии. 1304–1306

В этом сюжете с условным скалистым пейзажем – византийская традиция – отчетливо передана сдержанность чувств всех его героев – весьма нехарактерная для иконописи того времени особенность. Ее в разной степени можно отметить практически во всех фресках данной капеллы.

Верхний пояс правой стены повествует о жизни Девы Марии. Здесь также шесть изображений: «Рождество Марии», «Введение Марии во храм», «Женихи передают первосвященнику свои жезлы», «Моле-

Рождество Христово. 1304–1306



Введение Марии во храм. 1304–1306

ние женихов о процветании жезлов», «Обручение Марии с Иосифом», «Свадебное шествие Марии» (все 1304–1306, капелла Скровеньи, Падуя).

Первая фреска отмечена небольшим количеством персонажей, а вот во «Введении Марии во храм» их немало. Фигура юной светлой Марии со скрещенными на груди руками контрастно выделяется на фоне темно-красных одеяний Ее матери Анны и священника. Из Священного Предания известно, что трехлетнюю Марию родители поставили на первую

Поклонение волхвов. 1304–1306





Бегство в Египет. 1304–1306

ступеньку лестницы, ведущей в храм, и Она легко взбежала вверх, преодолев все пятнадцать ступенек. По их количеству древние иудеи пели псалмы, восходя наверх. Согласно иконографической традиции в сюжете «Введение Марии во храм» Богородицу обычно изображают наверху, что символизирует Ее недетскую рассудительность и понимание возложенной на Нее божественной миссии.

В этой фреске особенно интересны две объемные мужские фигуры, расположенные на переднем плане с правой стороны. Джотто показал их отвлеченными

от происходящего и оживленно беседующими, что подтверждают мимика и жесты героев, и благодаря этому таинственная библейская сцена кажется обычной и естественной.

Второй пояс фресок левой стены повествует о младенчестве Иисуса Христа. Этот цикл начинается рассказом о «Рождестве Христовом», далее – «Поклонение волхвов», «Принесение Иисуса во храм», «Бегство в Египет», «Избиение младенцев» (все – 1304–1306, капелла Скровеньи, Падуа).

«Бегство в Египет» представляет особый интерес. Мастер изобразил чинную процессию, следующую мимо скалистых гор. Первым в охристом



ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ. 1304–1306

плаще с кувшином в руках идет Иосиф. Видно, что он разговаривает с мальчиком, ведущим под уздцы ослика, на котором едет Мария с Младенцем. Драматизм происходящих событий передан автором именно через изображение Ее фигуры. Спина Марии напряжена, встревоженный взгляд устремлен вперед. Позади Божией Матери идут беззаботно переговаривающиеся между собой две девушки и юноша. Богоматерь с Младенцем Христом расположены в центре композиции и пространственно отделены ото всех остальных героев. Фигуры участников сцены

художник пишет объемно, используя светотеневую моделировку. Особое внимание Джотто уделил изображению Марии – Она выглядит монументально. Именно в создании объемов, в монументальности образов и заключается новаторство живописи Джотто. Кроме того, до него еще никто не использовал светотень. Практически все фигуры фресок капеллы Скровеньи написаны таким образом. Но все же нужно отметить, что во многом эта композиция (да и остальные работы Джотто) несет на себе отпечаток средневекового искусства: плоский фон-небо, условные горы-скалы, ангел, парящий в небе, тонкие «нервные» складки одеяний, разномасштабность фигур.

Если предыдущая сцена была практически статичной, кроме шагающего ослика (который, нужно заметить, написан довольно плоскостно), то фреска «Избиение младенцев» благодаря мастерскому изображению фигур наполнена движением и трагизмом. Интересно, что на заднем плане представлены два здания с готическими окнами, в то время как по иконографической традиции обычно изображали только иудейский храм. Возможно, островерхая восьмиугольная купель выражает идею, что безвинно убиенные младенцы крещены не водой, а собственной кровью.

Второй пояс фресок на правой стороне от алтаря капеллы живописует деятельность Христа. Он включает шесть сцен: «Иисус среди учителей», «Крещение Христа», «Брак в Кане Галилейской», «Воскрешение Лазаря», «Въезд в Иерусалим», «Изгнание торгующих

из храма» (все – 1304–1306, капелла Скровеньи дель Арена, Падуа).

Во фреске «Брак в Кане Галилейской», которая решена как обычная сцена народного праздника со всеми привычными атрибутами, можно отметить попытку Джотто не только придать объемность фигурам и бытовым предметам, например водоносам, но и показать некоторую глубину пространства самой комнаты, где происходит торжество.

Наполненная драматичными событиями фреска «Воскрешение Лазаря» продолжает рассказ о чудесах Христа. Роспись поражает отчетливой передачей чувств, которые испытывают герои. Замотанный в бинты воскресший Лазарь и благословляющий его

Брак в Кане Галилейской. 1304–1306





Воскрешение Лазаря. 1304–1306

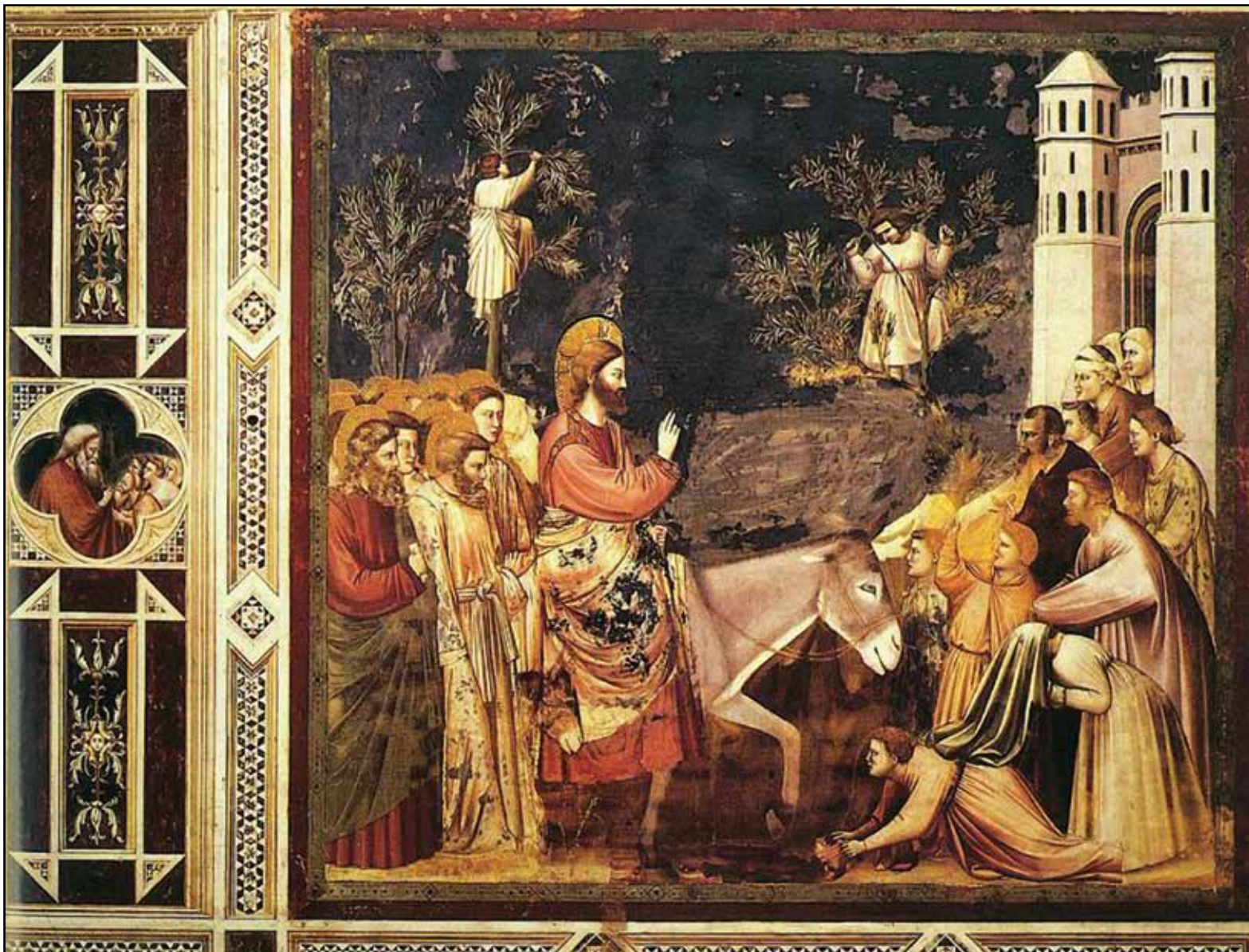
Иисус находятся друг напротив друга и как бы обрамляют центр композиции, куда автор поместил наиболее убедительных по эмоциональному воплощению персонажей. На лицах мужчин видны страх, потрясение и преклонение перед невиданным чудом, сотворенным Христом.

Следующая в этом поясе фреска – «Въезд в Иерусалим» – сохранилась очень плохо и во многом является собой «новодел».

Нижний ярус на левой стене описывает следующие сюжеты: «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Поцелуй Иуды», «Иисус перед Каиафой», «Бичевание Христа» («Осмеяние Христа») (все – 1304–1306, капелла Скровеньи дель Арена, Падуя)

Пожалуй, самой впечатляющей среди всех фресок капеллы является «Поцелуй Иуды». Здесь мастер достиг небывалой художественной проникновенности. Поединок добра со злом решен динамично и психологично. На фоне воинственно настроенных людей, взметнувших факелы, низколобый Иуда обнимает Христа и тянет к нему свои губы. Их головы находятся

Въезд в Иерусалим. 1304–1306





Поцелуй Иуды. 1304–1306

очень близко друг к другу, лица представлены в профиль. Иуда показан недалеким и коварным, в то время как Иисус исполнен спокойствия, величия и скрытой горечи осознания происходящего злодеяния. В этом понимании кроется мысленная победа не только над предательством, но и над силами зла вообще. Ранее никто и никогда в живописи не создавал столь потрясающего произведения, в котором были бы так ярко отражены человеческие эмоции, возникшие при поединке взглядов. Удивительно Джотто решил и светотеневую моделировку завернутой в плащ фигуры Иуды: та часть его одежда, которая «заботливо» накинута на Иисуса, оказывается намеренно затемненной.

Поцелуй Иуды. Фрагмент



Заканчивается линия «Бичеванием Христа». Спаситель представлен в золотой одежде, окруженный бьющими Его и смеющимися над Ним людьми. Его спокойный и царственный вид контрастирует с карикатурными изображениями хулителей и гонителей, среди которых особое внимание привлекает объемная фигура чернокожего человека: благодаря своим жестам он связывает две части композиции в единое целое. В этой фреске мастер пытался преодолеть привычную плоскостность фона, создавая пространство места действия при помощи светотеневой моделировки и перспективы.

Третья линия сюжетов на правой стороне капеллы завершает изображение земной жизни Господа. Здесь представлены «Шествие на Голгофу»,

Бичевание Христа. 1304–1306



Изгнание торгующих из храма. Фрагмент. 1304–1306



«Распятие», «Оплакивание Христа», «Не прикасайся ко мне», «Вознесение», «Сошествие Святого Духа».

Сцена «Распятия» очень выразительна, в ней Джотто демонстрирует свой талант реалистично писать обнаженное человеческое тело. В композиции нет мистики или религиозного экстаза, но ясно видно горе на лицах Богоматери, Марии Магдалины и апостолов. Нужно отметить, что их чувства благодаря мастерству живописца переданы благородными, сдержанными и искренними.

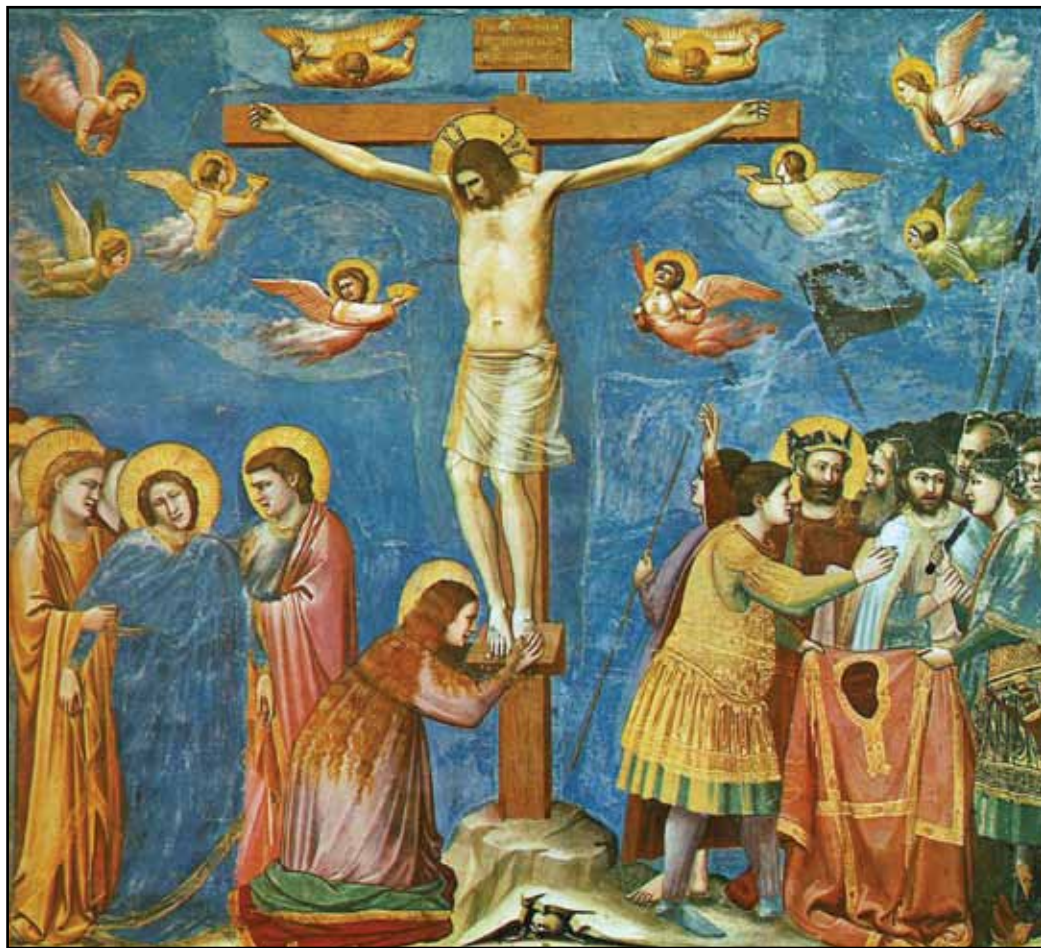
Таким образом, последовательно изображая евангельские события, при этом используя в произведениях знакомые зрителям бытовые предметы, реалистично написанные элементы одежды и понятный

эмоциональный язык, а также чередуя драматичные и лиричные моменты, на стенах капеллы Скровеньи художник создал потрясающую по выразительной силе «Библию для неграмотных». Праздничный колорит фресок, в котором преобладают ярко-голубые и золотистые цвета, а также внутреннее художественное единство всего живописного повествования в часовне делают эти росписи уникальными в истории средневекового монументально-декоративного искусства.

Под фресками нижних поясов в цоколе зала изображены четырнадцать аллегорических образов, олицетворяющих человеческие добродетели и пороки.

Шествие на Голгофу. 1304–1306





Распятие. 1304–1306

Все аллегории имеют объяснительные надписи на латинском языке. На левой стене представлен «греховный» ряд, а на правой — соответствующие образы добродетели. Так, например, Правосудию, которое в образе величавой женщины в короне с достоинством и уверенностью восседает на престоле, соответствует расположенная напротив Несправедливость. Правосудие держит в руках две чаши весов, в одной из них показана фигурка воина, символизирующая войну, а в другой — крылатая женщина, олицетворяющая мир.

Несправедливость представлена фигурой мужчины, изображенного в профиль. В одной руке у него меч, а в другой — копьё. Несправедливость сидит в грозной позе на троне, за которым видны зубы кре-

пости, а вокруг расположены скалы. В ногах у него изображен дикий лес, служащий фоном для разбоя и грабежей.

Все аллегории похожи на мраморные изваяния, вставленные в ниши. Выписанные монохромно, они гармонично и просто сочетаются с цокольным мраморным поясом. В таком же стиле созданы рамы и другие художественные элементы. Эта техника фресок, впоследствии получившая название «гризайль», впервые была использована именно Джотто и именно в этой базилике.

Вторая церемония освящения капеллы состоялась 25 марта 1305, когда еще шли последние работы над фресками. Слава о ее удивительных росписях немедленно распространилась во всех ближайших городах и деревнях и привлекла в часовню большое количество верующих и паломников.

Оплакивание Христа. 1304–1306





Аллегория Справедливости (Правосудие). 1304–1306

Оплакивание Христа. Фрагмент



Аллегория Несправедливости (Беззаконие). 1304–1306

Моисей на горе Синай. 1304–1306



Деятельность Джотто во Флоренции

Вазари повествует, что после работы в Падуе мастер «отправился в Верону, где выполнил несколько живописных работ для мессера Кане в его дворце и в особенности портрет названного синьора, а для братьев-францисканцев – образ». «Закончив эти работы, он на пути в Тоскану должен был остановиться в Ферраре и написать по заказу тамошних синьоров Эсте во дворце и в Сант-Агостино кое-что, находящееся там и ныне...» – продолжает Вазари. После этой довольно продолжительной поездки художник возвратился домой к жене и детям.

Во Флоренции Джотто еще одну дошедшую до сегодняшнего дня станковую работу – «Мадонна Оньисанти» (около 1306–1310, галерея Уффици, Флоренция). Очевидно, она была предназначена для францисканской церкви Всех Святых (Оньисанти), построенной во Флоренции в XIII веке. Данный алтарный образ представляет Марию, Которая, держа на коленях Младенца Христа, восседает на троне. В работе имеются готические элементы: острый угол спинки трона и витиеватый крест, выполненный в виде готической розы. Также и треугольный верх самой иконы создавался для того, чтобы весь образ сочетался с архитектурой готического храма и гармонично включался в его интерьер. Изображая массивные ступеньки трона на первом плане и отдаляя стоявших за ним святых, художник добивается зрительного впечатления «присутствия» Богоматери в храме.

В 1310–1320-х живописец, по всей видимости, очень редко покидал родной город, но вел активную художественную и финансовую деятельность. Сохранился, например, подписанный Джотто договор на сдачу в аренду его ткацкого станка. Кстати, заверен этот документ нотариусом по имени Лапо ди Джанни, его имя упоминается среди друзей знаменитого поэта Данте Алигьери. Есть сведения, что ди Бондоне тоже был знаком с автором «Божественной комедии». В «Чистилище» можно найти такие строки:

«...Чимабуэ в художестве один
Был царь, но появился Джотто, – новый
В той области возникнул властелин...»

Скорее всего, художник был знаком также и с Франческо Петраркой, который до 1326 учился в Болонском университете и часто приезжал во Флоренцию.

Известно, что с 1320 Джотто являлся членом артели врачей и аптекарей, куда входили тогда и художники.

Росписи в базилике Санта-Кроче

В родной Флоренции живописец не только создавал иконы, но также украшал строящиеся храмы.

В частности, в базилике Санта-Кроче имеется настенная живопись кисти Джотто. Расписывать эту церковь мастер со своими учениками начал около 1320, но, к сожалению, до настоящего времени фрески сохранились только в семейных капеллах банкиров Барди и Перуцци (находятся внутри Санта-Кроче). Так вышло, скорее всего, потому, что художник, стараясь работать быстрее, использовал в основном технику альсекко (живопись нанесена на сухую штукатурку и затем увлажнена). Такой способ не позволил произведениям долго сохраняться, многие фрагменты и даже целые фрески, увы, ныне утрачены. Однако имеющиеся росписи – свидетельство творческой зрелости и небывалого мастерства знаменитого средневекового художника.

В капелле Перуцци уцелели шесть фресок: «Благовесть ангела Захарии», «Рождение и наречение Иоанна Крестителя», «Пир Ирода», «Иоанн Богослов на острове Патмос», «Воскрешение Друзианы Иоанном Богословом» и «Вознесение евангелиста Иоанна».

В последнем сюжете справа и слева изображены две группы людей, которые с благоговением взирают на чудо. Святой Иоанн, покидая гробницу, поднимается к небесам, ему с облака протягивает руку Христос. Мужчины и женщины, оказавшиеся свидетелями вознесения, крайне изумлены, о чем свидетельствуют их жесты. Один мужчина даже склонился над опустевшей могилой и с явным удивлением размышляет о невероятном событии, произошедшем на его глазах. Мощный архитектурный мотив, являющийся фоном сцены, усиливает впечатление правдивости и монументальности изображаемого события.

В капелле Барди сохранилось семь живописных сцен из жизни святого Франциска, среди них «Отказ от имущества», «Утверждение устава францисканского ордена», «Испытание огнем перед султаном», «Явление в зале капитула в Арле», «Стигматизация святого Франциска», «Явление брату Августину и епископу Ассизскому» и «Кончина святого Франциска».

Последняя расположена в нижней части стены и представляет собой статичную многофигурную композицию. Возле смертного одра, на котором покоится выходящий молодым безбородый Франциск, стоит монастырская братия. Пока одни держат у его ног и, возможно, у изголовья (живопись утрачена) погребальные свечи, другие целуют ему руки. Судя по восторженным лицам и жестам монахов, на ладонях святого проявились стигматы. Интересен образ одного из монахов, который задумчиво рассматривает собственную ладонь.

Все фрески Санта-Кроче отличаются торжественностью и сдержанностью цветовой гаммы. Благодаря тому что в их композициях присутствуют архитектурные или гористые фоны, они органично гармонируют с интерьером базилики и ее инкрустационным готическим стилем.

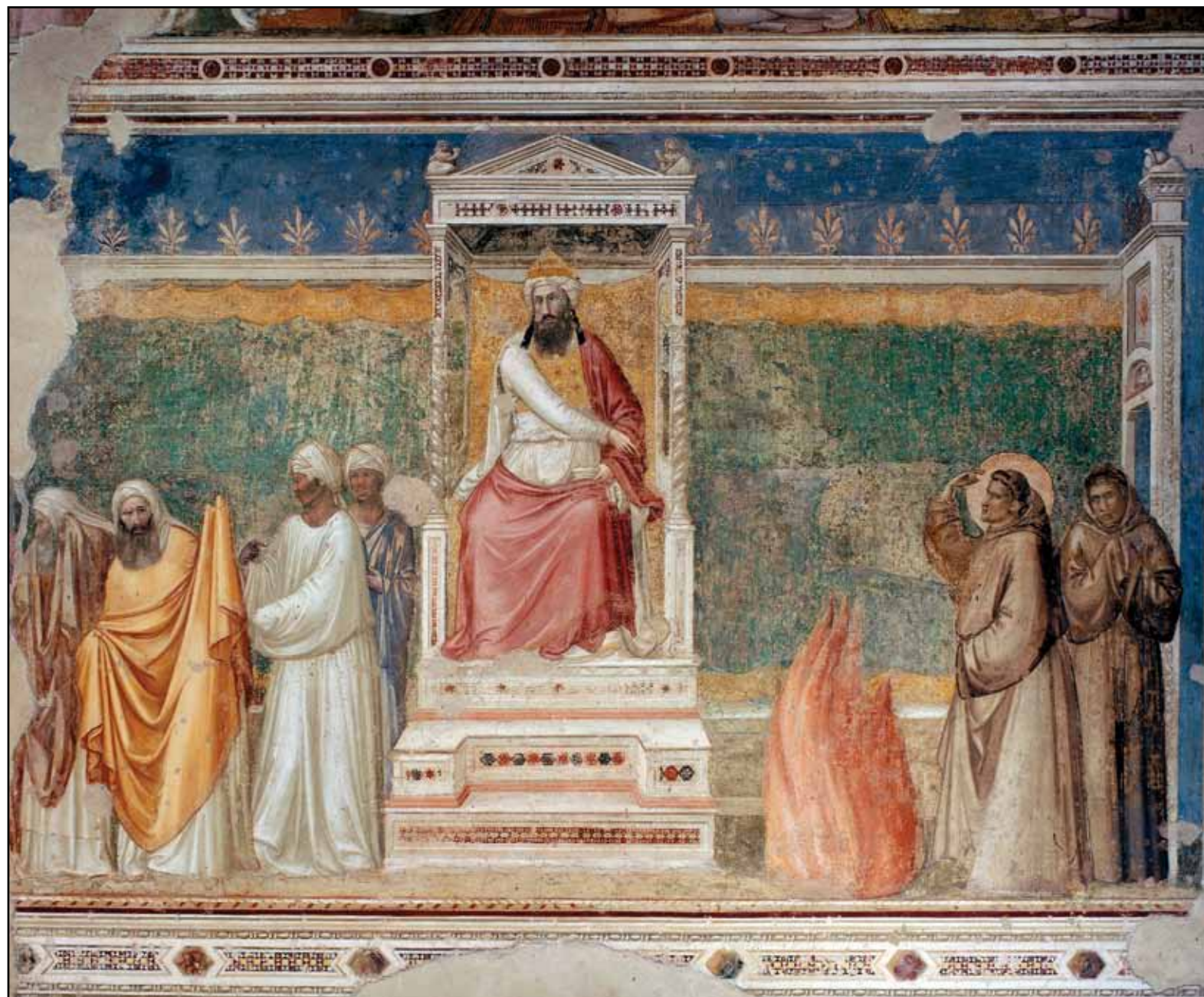


Мадонна Онъисанти. Около 1306–1310

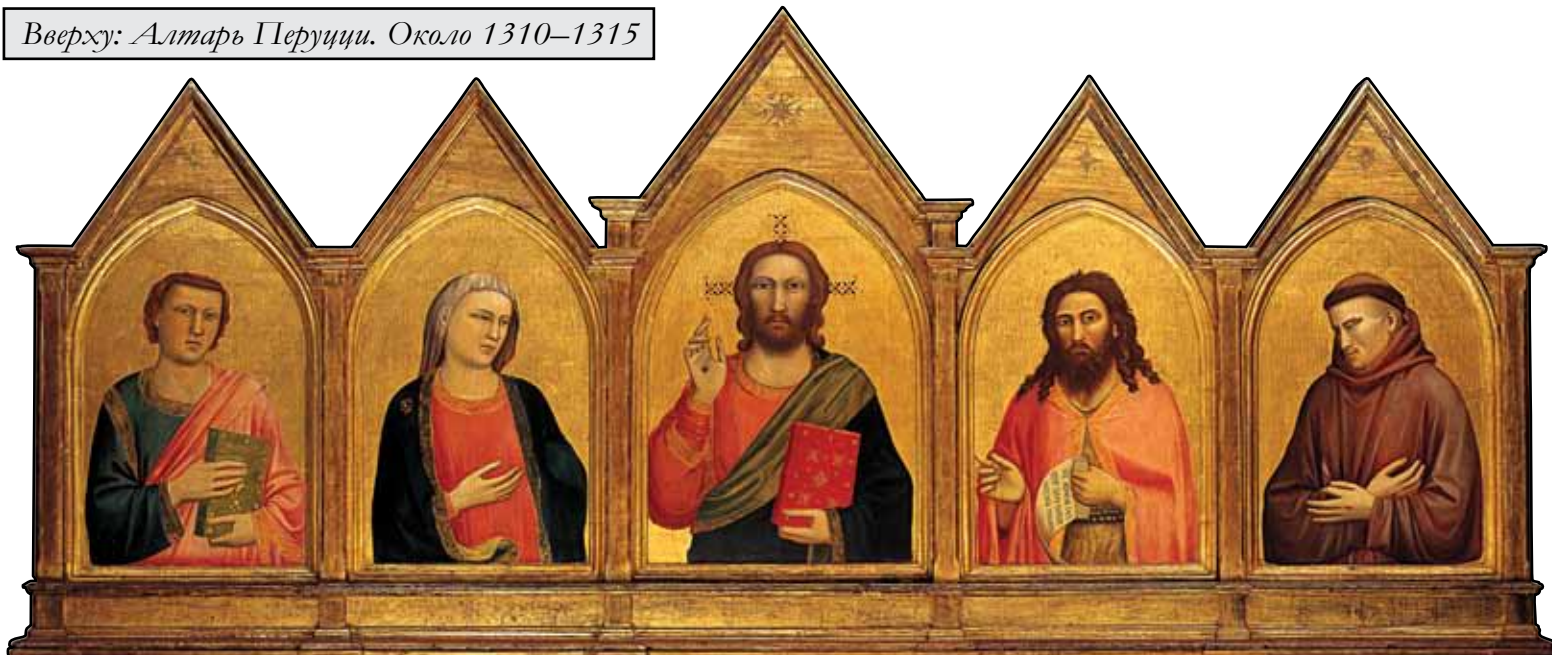


Вверху: Успение Марии. Около 1310

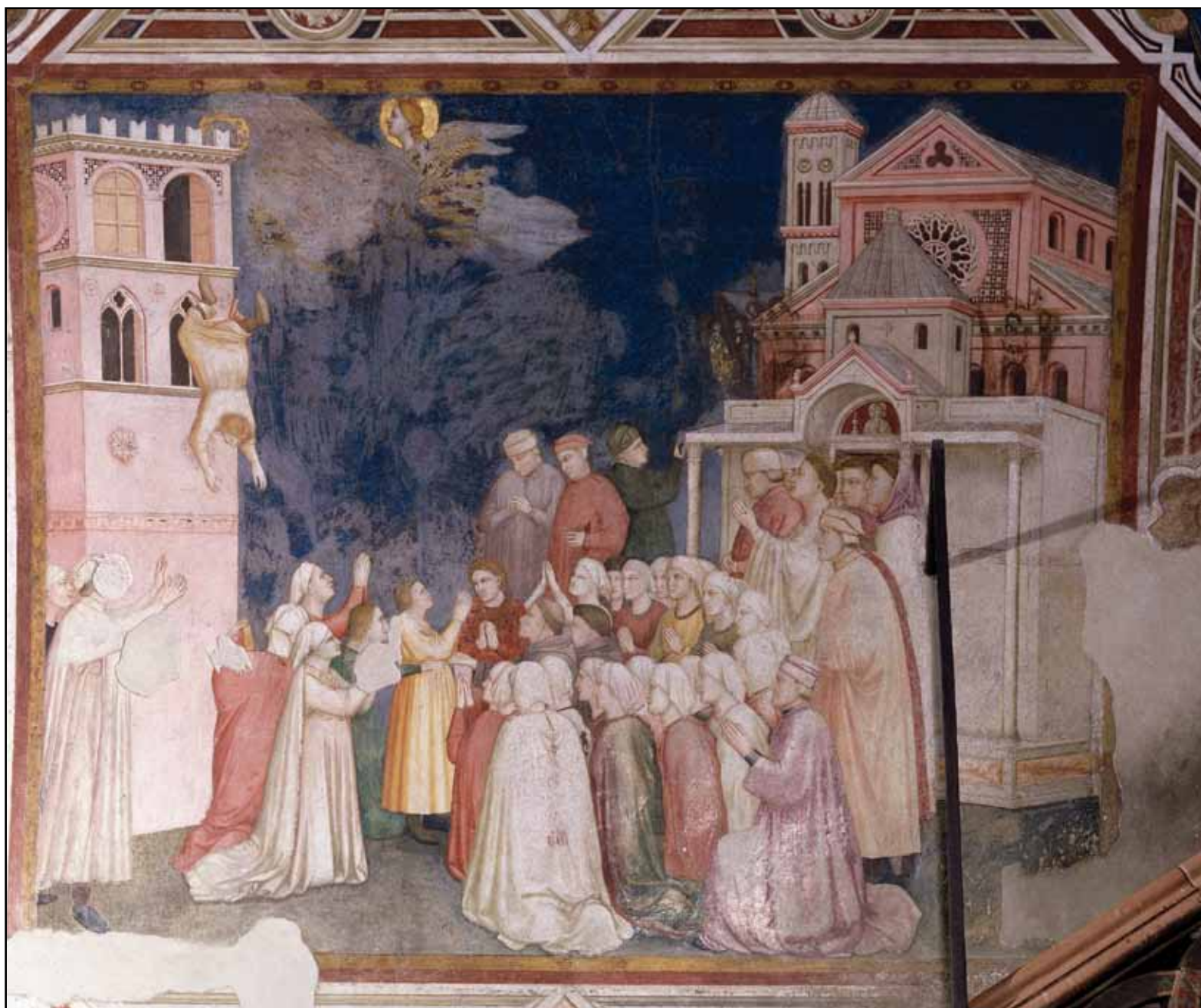
Внизу: Испытание огнем перед султаном. Около 1320

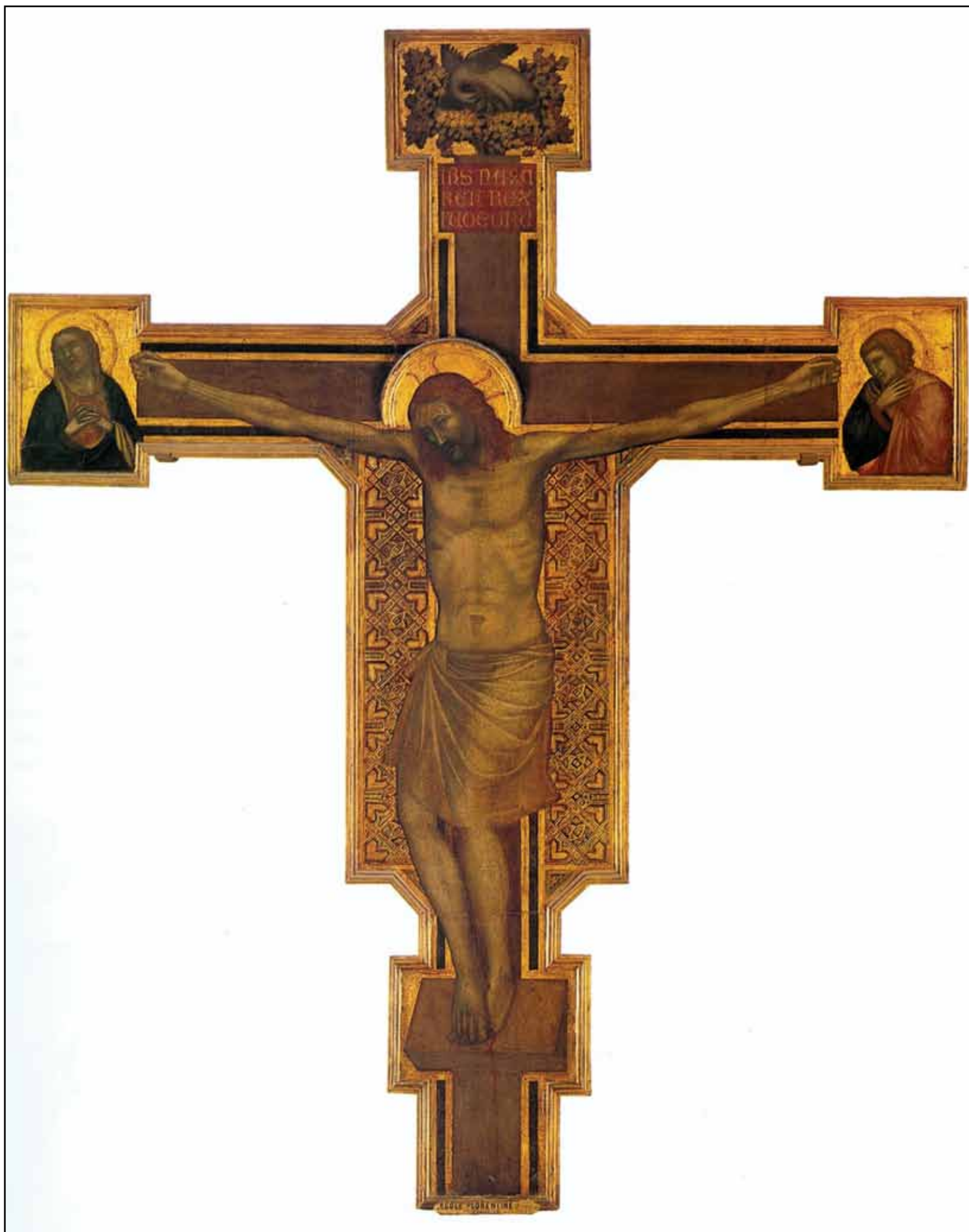


Вверху: Алтарь Перуцци. Около 1310–1315

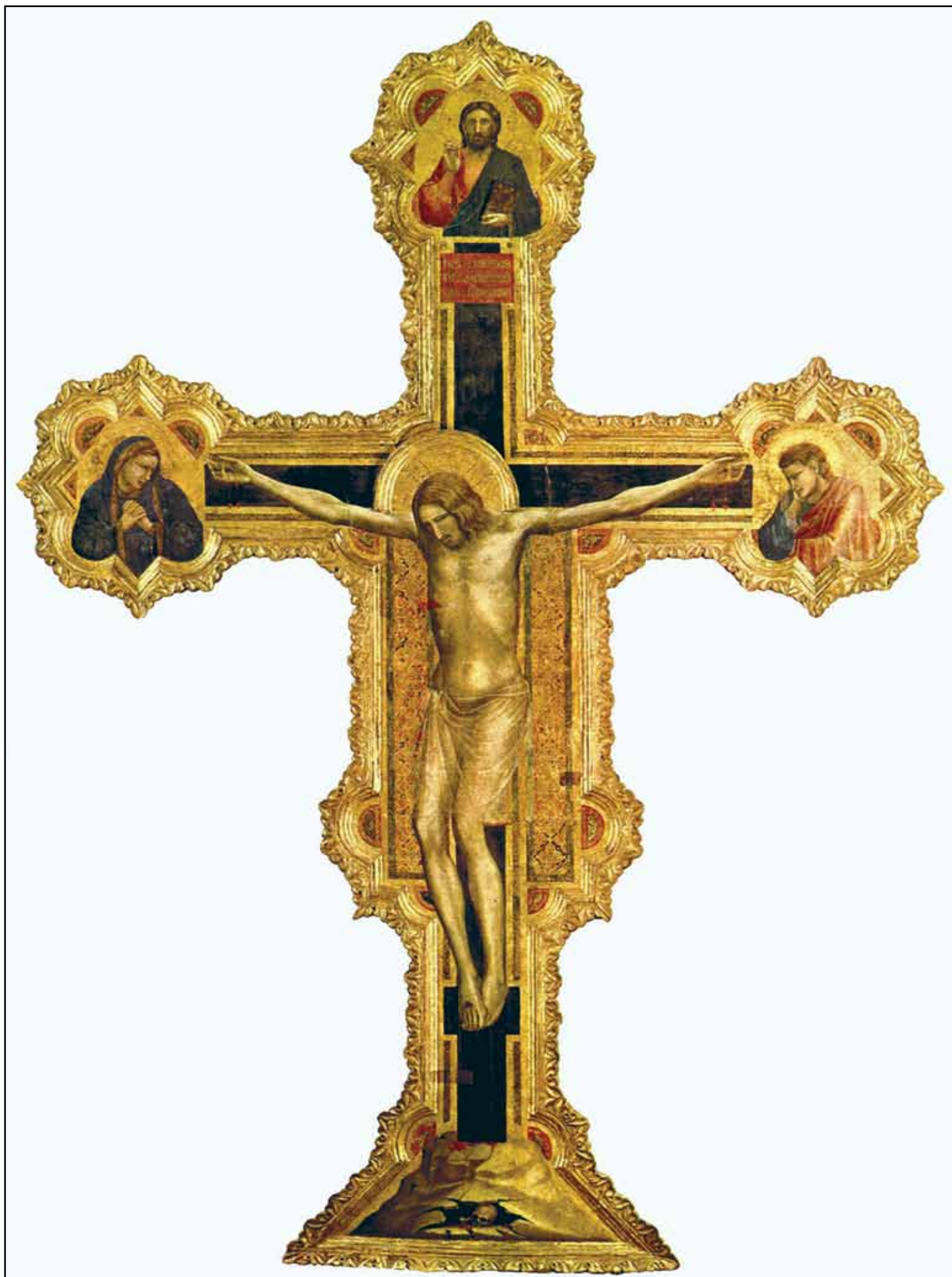


Внизу: Святой Франциск воскрешает мальчика, выпавшего из окна. Около 1320





Распичной крест. Около 1315



Расписной крест. 1310–1317



Святой Стефан. 1320–1325



Вверху: Кончина святого Франциска. 1325

Внизу: Вознесение евангелиста Иоанна. Около 1320





Святой Франциск Ассизский является братьям в Арле. Около 1328



Триптих Стефанески. Лицевая сторона. Около 1330



Поздние работы мастера

Последний период творчества Джотто таит в себе много неясностей и загадок. Вазари перечисляет города (Неаполь, Пиза, Рим), куда ездил мастер для выполнения различных, в том числе и архитектурных, работ. Но в большей степени деятельность художника все-таки проходила во Флоренции, где он руководил крупной мастерской. Под его крылом трудились многочисленные ученики и уже сложившиеся живописцы. Среди его заказчиков были не только флорентийские банкиры, но и другие состоятельные итальянцы, главным образом духовенство.

Кардинал Якопо Каэтани дельи Стефанески, который состоял при папе Бонифации VIII, в первой половине XIV века являлся известнейшим меценатом папского двора и делал заказы на создание самых значительных произведений искусства того времени. Для главного алтаря базилики Святого Петра в Риме он заказал ди Бондоне выполнить живописный полиптих «Триптих Стефанески» (около 1330, Пинакотекка, Ватикан). Этот факт известен из сохранившегося завещания кардинала Стефанески, в котором автором данной работы он называет Джотто. Произведение представляет собой большой хорошо сохранившийся двусторонний полиптих с пределлой, две ее панели с оборотной стороны ныне утеряны. Очевидно, оно должно было находиться посередине клироса: тогда его можно было бы рассматривать с двух сторон.

Лицевая сторона триптиха Стефанески была обращена к верующим. В центральной его части мастер изобразил восседающего на троне Христа. Его правая рука поднята в благословляющем жесте, в левой Он держит закрытую книгу Откровения. Вокруг трона Спасителя в коленопреклоненных позах предстали многочисленные ангелы. На переднем плане Джотто представил самого кардинала Стефанески с непокрытой лысеющей головой и длинной бородой. У его ног лежит красная кардинальская шапочка.

На левой части лицевой стороны триптиха изображена сцена распятия апостола Петра. Как известно из его жития, святой заявил своим мучителям, что не достоин умереть так же, как его Учитель, и упросил солдат распять его вверх ногами. Собравшиеся женщины и дети с удивлением взирают на небеса, где над крестом предстали ангелы.

На правой створке этой же стороны написана сцена обезглавливания апостола Павла. На дальнем плане, на пригорке, изображена женщина, которая протягивает руки к небу, пытаясь поймать летящий платок, очевидно брошенный святым. К этому белому куску материи стремительно летят ангелы, на которых глядит отрубленная голова убиенного.

В лицевой пределле в центре изображена Мадонна с Младенцем Христом в окружении двух ангелов и двух апостолов. На боковых створках представлены остальные десять апостолов. В этом фризовом исполнении чувствуется влияние византийской иконописной традиции.

Оборотная сторона триптиха Стефанески, очевидно, была обращена к священнослужителям. Ее центральную панель занимает восседающий на троне святой Петр, одной рукой благословляющий верующих, а другой сжимающий ключи



Триптих Стефанески. Обратная сторона. Около 1330





от рая. Его трон окружают два архангела, святой Сильвестр и святой Георгий. Справа перед апостолом преклонил колени папа Целестин V в темном плаще. Он протягивает Петру Библию в драгоценном окладе. Слева от трона в серебристой мантии на коленях стоит кардинал Стефанески и преподносит в дар ученику Христову данный триптих Джотто.

На боковых панелях в готических арках представлены апостолы Иаков, Павел, Андрей и Иоанн Богослов. Две створки пределлы на оборотной стороне, как отмечалось выше, утеряны, в плохом состоянии сохранилась лишь одна часть со святым Стефаном и двумя другими святыми.

Этот полиптих — уникальное произведение средневекового искусства, в котором сочетаются реалистическая выразительность фигур, готическое изящество и византийские традиции иконописи.

Архитектурная деятельность и последние живописные работы

Весной 1334 Джотто ди Бондоне был назначен главным архитектором Флоренции. В документах, фиксирующих это событие, отмечаются его знания и ученость, а также заявлен установленный доход городского архитектора — сто золотых в год. Получив должность, художник тут же взялся за строительство самой высокой башни в городе — храмовой колокольни, которая и была возведена по его чертежам.

Вазари по этому поводу написал следующее: «В 1334 году июля 9-го дня приступили к строительству кампаны Санта-Мария дель Фьоре, основанием которой служила площадка из пьестрафорте на том месте, где на глубину в двадцать локтей вычерпали воду и гравий; над этой площадкой, уложив порядочную забутовку высотой в двенадцать локтей от первоначального основания, вывели еще восемь локтей ручной кладки. И когда было положено начало работ, прибыл епископ города, который в присутствии всего духовенства и всех должностных лиц и заложил торжественно первый камень. Затем, в то время как работу эту продолжали по названной модели, сделанной в принятой в то время немецкой манере, Джотто нарисовал все истории, предназначавшиеся для украшений, и разметил с большой тщательностью белой, черной и красной краской на модели все те места, где должны были проходить камни и фриз. <...> Джотто сделал не только модель этой колокольни, но также и часть скульптурных рельефных мраморных историй, где изображены олицетворения всех искусств...»

Судя по той тщательности, с которой мастер строил колокольню, и другим обязательным многочисленным работам главного архитектора Флоренции, у него не должно было оставаться времени на выполнение собственных заказов. Но между тем известно, что как раз тогда он создал несколько живописных образов, предназначенных для частных пределов различных храмов.

Так, для фамильной капеллы Барончелли — флорентийских банкиров — художник написал «Полиптих Барончелли» (1334, церковь Санта-Кроче, Флоренция). Он состоит из пяти панелей, в центральной его части представлен сюжет

Полиптих Барончелли. 1334



«Коронование Марии». У подножия трона, на котором восседают Богоматерь и Спаситель, стоят на коленях четыре ангела. На боковых панелях изображены ангельский оркестр и возвышающиеся над ними

угодники Божии. В этой своего рода упорядоченной перспективе представленных в профиль ликов святых, обрамленных золотыми нимбами, в украшении полиптиха золотыми херувимами и растительными



орнаментами с символами виноделия особенно сильно ощущается влияние византийского искусства.

«...Затем он снова отправился в Падую, где выполнил много вещей и расписал много капелл. <...>

Он выполнил и в Милане кое-какие работы, рассеянные по всему городу и почитаемые и поныне прекраснейшими...» — так свидетельствует Вазари.

Исходя из документов, в Милан художник был



Кампанила Санта-Мария дель Фьоре. 1334–1359

направлен флорентийским правительством по приглашению властителя города – герцога Акцоне Висконти. Тот в намерении прославить свой род задумал украсить здание городской ратуши. Джотто создал для него несколько фресок, большая часть из которых до настоящего времени не сохранилась. Известно только, что это были портреты известных правителей античного мира. Помимо живописи и архитектуры мастер занимался возведением фортификационных сооружений и даже с использованием подземных переходов.

«...Наконец, не прошло и много времени, как, по возвращении из Милана, создав в жизни столь много прекрасных творений и быв не менее добрым христианином, чем превосходным живописцем, он отдал душу Богу в 1336 году, к большой горести всех своих сограждан и даже и всех тех, кто не знал его, а только о нем слышал, и был погребен, как того заслуживали его доблести, с почестями, ибо в жизни любили его все, в особенности люди превосходные во всех профессиях...» – заканчивает свое по-

вестование о Джотто Джорджо Вазари.

Знаменитый живописец был похоронен во Флоренции в храме Санта-Мария дель Фьоре, практически возле самого входа – с левой стороны была установлена белая мраморная могильная плита.

В XV веке флорентийский меценат и ценитель искусств герцог Лоренцо Медичи Великолепный распорядился на этом месте установить памятник гениальному художнику. Фигуру Джотто в полный рост изваял из мрамора скульптор Бенедетто да Майано, а поэт Анджеоло Полициано посвятил живописцу надгробную эпитафию, которую начертали на пьестале памятника:

«Я – это тот, кем засохшая краска
на досках вновь засияла.
Тонкой и легкой рукой возводил
я круги.
Если и есть недостаток в искусстве
моем, то он есть и в природе,
Те, кто ни разу не пачкались краской,
не могут об этом держать и пари.
Вас удивляет известная стройная,
звонкая башенка?
Ее вознесение к звездам –
дело рук моих.
Имя, записанное здесь, на костях,
для вас не важное?
Но оно будет вечно известным за все,
что я создал по воле Христа и живых».

Вклад Джотто в развитие искусства огромен. Новаторские для того времени художественные приемы использовали многие ученики и неизвестные последователи великого мастера, работавшие в Италии в первой половине XIV века. Ближайшие соратники ди Бондоне Таддео Гадди и Мазо ди Банко еще долго в своем творчестве воплощали принципы учителя, но постепенно флорентийская школа все-таки утратила лаконизм, ясность и естественность образов.

К последней трети XIV века во всем западноевропейском искусстве распространился готический стиль. В итальянской живописи произошел заметный спад на многие десятилетия, и открытая великим художником взаимосвязь реалистично изображенного человека, условного плоского фона и бытовых деталей была постепенно утрачена.

Однако творчество Джотто ди Бондоне явилось основой для развития искусства эпохи Возрождения. Работами живописца вдохновлялись новые гении XV–XVI веков – Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти и многие другие.



Дж. Дюпре. Джотто. 1850

Примечания:

- 1 Все цитаты Джорджо Вазари приведены по его книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих». — М., 2001. Т.1. С. 228–250.
- 2 Пределла — нижняя часть, подножие алтарного образа-полиптиха; обычно так называется длинная узкая картина (не выше 25–30 см), расположенная под главным, центральным образом полиптиха.
- 3 Мандорла — в христианской иконографии миндалевидное сияние, среди которого изображали Христа и Богоматерь, когда хотели представить Их во славе.

Список иллюстраций:

- стр. 3 — **Распятие**. 1290–1300. Дерево, темпера. Санта Мария Новелла, Флоренция
- стр. 4 — **Мадонна с Младенцем и двумя ангелами**. 1295–1300. Дерево, темпера. Церковь Сан-Джорджо алла Коста, Флоренция
- стр. 5 — **Исаак отвергает Исава**. Около 1292–1294. Фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи
- стр. 6 — **Видение престола**. 1296–1298. Фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи
- стр. 7 — **Франциск дарит свой плащ бедному рыцарю**. 1296–1298. Фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи
- стр. 8 — **Франциск проповедует перед папой Гонорием III**. 1296–1298. Фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи
- стр. 9 — **Чудо святого Франциска с источником**. 1296–1298. Фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи
- стр. 10 — **Видение огненной колесницы**. 1296–1298. Фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи
- стр. 11 — **Стигматизация святого Франциска**. Около 1300. Дерево, темпера. Лувр, Париж
- стр. 12 — **Распятие с Марией и Иоанном**. Около 1300. Дерево, темпера. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 13 — **Полиптих из церкви Бадия**. Около 1300. Дерево, темпера. Галерея Уффици, Флоренция
- Сошествие Святого Духа на апостолов**. Около 1300. Дерево, темпера. Национальная галерея, Лондон
- стр. 14–15 — **Интерьер капеллы Скровеньи в Падуе**
- стр. 16 — **Страшный суд**. 1303–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 17 — **Страшный суд**. Фрагмент
- Страшный суд**. Фрагмент
- стр. 18 — **Иоаким удаляется в пустыню**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Жертвоприношение Иоакима**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 19 — **Встреча Иоакима и Анны у Золотых Ворот**. Фрагмент. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Сон Иоакима**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Крещение Христа**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 20 — **Рождество Марии**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Введение Марии во храм**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Рождество Христово**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Поклонение волхвов**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 21 — **Бегство в Египет**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 22 — **Избиение младенцев**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 23 — **Брак в Кане Галилейской**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 24 — **Воскрешение Лазаря**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Въезд в Иерусалим**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 25 — **Поцелуй Иуды**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Поцелуй Иуды**. Фрагмент
- стр. 26 — **Изгнание торгующих из храма**. Фрагмент. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Бичевание Христа**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 27 — **Шествие на Голгофу**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 28 — **Распятие**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Оплакивание Христа**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 29 — **Аллегория Справедливости (Правосудие)**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Аллегория Несправедливости (Беззаконие)**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Оплакивание Христа**. Фрагмент. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- Моисей на горе Синай**. 1304–1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя
- стр. 31 — **Мадонна Оньисанти**. Около 1306–1310. Дерево, темпера. Галерея Уффици, Флоренция
- стр. 32 — **Успение Марии**. Около 1310. Дерево, темпера. Государственные музеи, Берлин
- Испытание огнем перед султаном**. Около 1320. Фреска. Базилика Санта-Кроче, капелла Барди, Флоренция
- стр. 33 — **Алтарь Перуцци**. Около 1310–1315. Музей искусства Университета Северной Каролины, Рэли
- Святой Франциск воскрешает мальчика, выпавшего из окна**. Около 1320
- стр. 34 — **Расписной крест**. Около 1315. Дерево, темпера. Лувр, Париж
- стр. 35 — **Расписной крест**. 1310–1317. Дерево, темпера. Городской музей, Падуя
- стр. 36 — **Святой Стефан**. 1320–1325. Дерево, темпера. Музей Орне, Флоренция
- стр. 37 — **Кончина святого Франциска**. 1325. Фреска. Базилика Санта-Кроче, капелла Барди, Флоренция
- Вознесение евангелиста Иоанна**. Около 1320. Фреска. Базилика Санта-Кроче, капелла Перуцци, Флоренция
- стр. 38–39 — **Святой Франциск Ассизский является братьям в Арле**. Около 1328. Фреска. Базилика Санта-Кроче, капелла Барди, Флоренция
- стр. 40–41 — **Триптих Стефанески. Липцевая сторона**. Около 1330. Дерево, темпера. Пинакотекка, Ватикан
- стр. 42–43 — **Триптих Стефанески. Обратная сторона**. Около 1330. Дерево, темпера. Пинакотекка, Ватикан
- стр. 44–45 — **Полиптих Барончелли**. 1334. Дерево, темпера. Церковь Санта-Кроче, Флоренция
- стр. 46 — **Кампаниаа Санта-Мария дель Фьоре**. 1334–1359. Флоренция
- стр. 47 — **Дюпре Дж. Джотто**. 1850. Фасад галереи Уффици, Флоренция

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагьян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *С. Королева*
Корректор: *А. Плещачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 74 «Джотто ди Бондоне»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Джотто ди Бондоне. «Поцелуй Иуды»**

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 22. 02. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№