ФГБОУ ВО «Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств»

На правах рукописи

ПАРФЕНОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА

ТВОРЧЕСТВО ФЛОРЕНТИЙСКОГО ХУДОЖНИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV ВЕКА БЕРНАРДО ДАДДИ: ПРОБЛЕМЫ ОТРАЖЕНИЯ ЭПОХИ И ПОИСКИ СТИЛЯ

Специальность 5.10.3

Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

научный руководитель:

Ширшова Любовь Васильевна

доктор искусствоведения,
доцент,
академик, советник
Российской академии художеств,
заслуженный деятель искусств РФ

Москва 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……. 4

Глава 1. Формирование личности художника Бернардо Дадди и его современников в условиях экономических, философских, культурных, религиозных изменений в жизни Флоренции в конце XIII – начале XIV вв..23

1.1. Экономические и философско-эстетические основы формирования художественного мира Флоренции в конце XIII – начале XIV вв. и их влияние на мировоззрение художников Проторенессанса (на примере анализа работ Джотто и Бернардо Дадди) ……..……... 24

1.2. Религиозно-философский дискурс в творчестве флорентийских художников первой половины XIV вв. (на примере исследования работ Джотто, Таддео Гадди и Бернардо Дадди) …… 49

1.3. Изменение статуса флорентийского живописца в первой половине XIV в. Членство в Гильдии врачей и аптекарей Бернардо Дадди и его роль в других художественных объединениях ……. 62

Глава 2. Становление Бернардо Дадди как художника Проторенессанса …76

2.1. Особенности творчества Бернардо Дадди в 1310–1330-е гг. ……..…..... 76

2.2. Новые черты в произведениях Бернардо Дадди: триптих 1328 г. «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» и росписи капеллы Пульчи-Берарди базилики Санта Кроче. Подпись как свидетельство развития индивидуализации художника ..…… 86

2.3. 1330-е гг. Формирование стиля художника. Бернардо Дадди – мастер искусства малых форм ……...102

Глава 3. Особенности творчества Бернардо Дадди и деятельности его мастерской в 1340-е гг. …… 129

3.1. Позднее творчество Бернардо Дадди ……... 129

3.2. Бернардо Дадди – автор монументальных произведений по заказу Синьории, главных общественных и религиозных организаций Флоренции ……. 152

3.3. Особенности творческого метода при создании монументальных алтарей в период позднего дученто и раннего треченто (Дуччо ди Буонинсенья (Сиена), Чимабуэ, Джотто, Таддео Гадди, Бернардо Дадди) ……... 173
3. 4. Сотрудничество Бернардо Дадди с флорентийскими художниками. Его ученики, последователи, единомышленники в контексте общего развития художественных мастерских во Флоренции первой половины XIV в. …… 182
Заключение ……. 229
Примечания …… 234
Библиография ……. 264
Приложение

ВВЕДЕНИЕ

Фундаментом искусства Возрождения в Италии стали художественные ориентиры, основанные на гуманистической философии и направленные на переосмысление устремлений человека и решения новых мировоззренческих задач. Мировосприятие эпохи, постепенно преодолевавшее средневековую систему религиозных воззрений на мир и человека, зародилось во Флоренции. И именно насыщенная разнообразной деятельностью культура Флоренции этого времени, характеризующаяся проявлением небывалого творческого импульса, стала исторически уникальной. Ведь за несколько десятилетий фактически был пройден большой путь от кардинального переосмысления традиций средневековой культуры до начала крупнейших реформ в истории западноевропейского искусства. Этот путь неизменно вызывает интерес специалистов самых разных областей знаний и, в первую очередь, искусствоведов, художников, культурологов, архитекторов, историков, богословов.

Традиционно искусство живописи этого периода связывается с творческой деятельностью Джотто ди Бондоне, сумевшего придать жизненную убедительность религиозным сюжетам и тем самым наиболее полно выразившего в искусстве черты времени, повлиявшего на становление флорентийского Возрождения. Не забыты были художники, составлявшие его окружение, как Таддео Гадди, Мазо ди Банко, или сформировавшиеся под влиянием последователей Джотто, как Андреа Орканья. Однако долгое время в искусствоведческой науке не уделялось должного внимания изучению творчества других живописцев этой эпохи, в частности, Бернардо Дадди – флорентийского мастера живописи первой половины XIV в., которому посвящено настоящее исследование.

Джотто также оказал влияние на формирование взглядов Дадди, хотя последнего нельзя в полной мере отнести к прямым последователям великого художника. Дадди относится к живописцам, которые в своей художественной практике не столько придерживались или отрицали идеалы Средневековья, сколько преобразовывали их, насыщая особым содержанием. Свои устремления в живописи он соединил с достижениями искусства Джотто и современными художественными направлениями, установившимися во Флоренции: сиенской живописью и готической традицией. Многогранное творчество Дадди как мастера живописи получило воплощение в монументальной и особенно в станковой живописи. Он оставил богатое живописное наследие и стал приверженцем течения в искусстве Флоренции первой половины XIV в., которое отличалось лиричностью, декоративностью, тонкостью в исполнении и практически миниатюристской детализацией. При этом в его творчестве объединены и традиция, и значительная часть нововведений Джотто.

Можно отметить, что приверженцами этой линии во второй четверти и второй половине XIV в., опять же с определенными изменениями более консервативного характера, были Нардо ди Чьоне, Пуччо ди Симоне, Андреа Бонаиути. Однако творчество Бернардо Дадди практически не исследовалось ранее всецело и комплексно. Тем не менее, его искусство как одного из известных мастеров живописи Флоренции XIV столетия, имеет важное значение для построения объективной картины художественной жизни Италии в преддверии Возрождения.

По мере обогащения исходными данными накапливался материал, позволивший сделать выводы о том, что творчество мастера является важным звеном в художественном процессе изучаемого времени, поэтому в исследовании Бернардо Дадди предстает и как историческая фигура. Живописец – многогранная творческая личность со своей гражданской позицией. Он принимал активное участие в общественной жизни города, внес значительный вклад в развитие культуры Флоренции. Как мастер

живописи он добился успеха и признания, у него была большая мастерская, ученики. Дадди стал одним из основателей первого известного автономного художественного сообщества во Флоренции. Творчество мастера было тесно связано с городской культурой и со многими современными ему значительными событиями. Принципиальной особенностью диссертационной работы является то, что изучение основ искусства живописца, выявление его творческого своеобразия, установление значимости вклада Бернардо Дадди в культуру исследуемого времени, ведется в связи с исторической эпохой, условиями художественной жизни Флоренции первой половины XIV в.

В самом начале исследования важно определить правомочность употребления термина «проторенессанс» в настоящей работе, поскольку период конца XIII – первой половины XIV вв. в Италии относится к переходным и поэтому трудноопределимым историческим явлениям в отличии от широко изучаемых основных классических периодов и событий.

Термин «проторенессанс» ввел Я. Буркхардт, заложивший одну из основных концепций в определении эпохи Возрождения. В некоторых научных школах, а также в современной зарубежной истории искусства Проторенессанс не выделяется в качестве самостоятельного периода и рассматривается как феномен итальянской готики. В отечественном искусствознании концепция Проторенессанса, не являющегося органичной частью Возрождения и понимаемого как период в истории итальянской культуры, предшествующий Раннему Возрождению и приходящийся на вторую половину XIII – первую половину XIV столетия[1], в котором начинается постепенное освобождение общества от средневековых традиций, намечается новый вектор развития европейской цивилизации и усиливается вера в человека и его возможности[2], была развита В.Н. Лазаревым. Он разграничивал искусство готической эпохи в Италии в целом и Проторенессанс, стремясь, тем самым, выделить своеобразие этого периода. Представители русской философской школы, А.Ф. Лосев («Эстетика

Возрождения», 1978), Д.С. Лихачев, затрагивая вопросы искусствознания, оперировали термином «проторенессанс». Так, академик Д.С. Лихачев, проводя параллели между русской и итальянской культурами, разрабатывал понятия «предвозрождения» и «проторенессанса»[3]. В исследованиях советско-российских историков искусства 1970–2000 гг. Проторенессанс также занимает самостоятельное место, в частности, в трудах В.П. Головина, В.Н. Гращенкова, Т.К. Кустодиевой, В.Э. Марковой, М.Я. Либмана.

Представляется, что в российской науке традиция употребления понятия «проторенессанс» существует, однако по-прежнему сам термин, за которым следует дискуссия о периодизации ренессансного искусства, не является бесспорным.[4]

Актуальность темы исследования. Рассматривая в зарубежной и отечественной науке культуру Возрождения, по-разному оценивая переходные периоды исторических трансформаций, тем не менее традиционно изучались ведущие художники эпохи – Джотто ди Бондоне, Арнольфо ди Камбио, Таддео Гадди, Андреа Орканья. Гораздо реже поднимались вопросы, связанные с фигурами, не определявшими новые магистральные течения, но игравшими определенную роль в художественной жизни эпохи. В частности, применительно к периоду Проторенессанса и составления объективной картины искусства Флоренции конца XIII – первой половины XIV вв. не менее важным представляется исследовать творчество мастеров, не являвшихся прямыми последователями Джотто, искусство которых подчас представляет собой причудливое сочетание и византийской, и готической, и сиенской традиций, и некоторых нововведений Джотто. В данном исследовании впервые осуществлена реконструкция творческой биографии Бернардо Дадди, оставившего важный след в художественной культуре Проторенессанса.

В настоящее время степень изученности периода Проторенессанса остается недостаточной, и вопросы «переходности», как общего, так и «личностного» характера, по-прежнему актуальны. Так Бернардо Дадди

долгое время оставался художником, творчество которого не становилось предметом специального комплексного исследования и почти не рассматривалось в контексте важнейших процессов, происходивших во Флоренции. В ряде публикаций констатировались лишь факты его сложного творческого пути – от прямого последователя Джотто в начале своей деятельности до мастера, развивающего традиции сиенской художественной школы и готические тенденции в более позднем периоде.

В частности, на устойчивость этой и не только этой позиции по отношению к эволюции творчества Бернардо Дадди большую роль сыграло мнение искусствоведа Роберто Лонги. В диссертационном исследовании выявлено, что перемены в творчестве живописца были обусловлены как внутренними импульсами, так и в немалой степени внешними условиями, ведущими к изменениям в его индивидуальной творческой манере. В исследовании анализируются произведения, отражающие поиски мастера в различных стилевых направлениях, выявляются связи с эпохой, с тенденциями в искусстве рассматриваемого времени, раскрывающие сложную картину художественной практики живописца. Установление внешних влияний, обнаружение причинно-следственных отношений и явлений в искусстве мастера также представляет интерес с точки зрения познания искусства Проторенессанса и итальянского Возрождения.

Таким образом, работа представляет собой первое комплексное исследование на русском языке, включающее разностороннее изучение творчества художника Проторенессанса Бернардо Дадди, которое, в свою очередь, может быть использовано для обобщающего исследования по истории искусства Италии XIV столетия.

Степень разработанности темы исследования. Изучаемая тема носит междисциплинарный характер и включает в себя комплекс различных научно-исследовательских направлений. Изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство Проторенессанса и итальянского Возрождения привлекали и привлекают внимание многих

исследователей, и коллективными усилиями ученых – искусствоведов, историков, философов, филологов, теологов – продолжают вводиться в научный оборот исторические материалы, документы, произведения искусства, относящиеся к отмеченным периодам.

Во второй половине XIX–XX вв. обозначилось стремление ряда специалистов по всему миру найти новый ракурс видения отдельных явлений искусства Проторенессанса и Возрождения, восстановить имена и выявить значение наследия мастеров, известных и много сделавших в обозначенные эпохи, однако позднее почти не изучавшихся. Благодаря этому некоторые сведения из биографии Бернардо Дадди и его творческого наследия стали встречаться как в общих трудах по истории искусства итальянского Возрождения, так и в немногочисленных статьях, посвященных его отдельным работам.

Первым попыткам реконструкции жизни Бернардо Дадди и выявления его художественного наследия мы обязаны Луиджи Пассерини и Гаэтано Миланези, которые в XIX в. опубликовали некоторые документы из архивов Флоренции, тем самым, сделали известными обстоятельства жизни и деятельности многих итальянских художников. В 1878 г. Миланези, на основе установленных в тот период произведений Дадди, впервые описал основные стилистические особенности его живописи.

В XX в. европейские, в основном итальянские, а также американские исследователи продолжили проявлять интерес к творчеству художника. Однако в публикациях этого времени рассматриваются лишь некоторые, часто, самые известные живописные станковые работы мастера, например, триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» и росписи капеллы Пульчи-Берарди базилики Санта Кроче, «Мадонна Оньисанти».

Новый этап в изучении и осмыслении творчества Бернардо Дадди наступил благодаря работе американского искусствоведа Ричарда Оффнера, расширившего каталог произведений мастера. Для нас важны исследования

творчества флорентийских художников XIV в., проводимые под руководством Оффнера, которые стали вводиться в научный контекст, начиная с 1930 г. в серии «A Critical and Historical Corpus of the Florentine Painting». В 1989 г. был выпущен том (III), посвященный творчеству Бернардо Дадди, а в 2001 г. – том (V), «Бернардо Дадди и его ближайшее окружение». В первом труде дается анализ важнейших, известных в то время, работ художника, а во втором, в основном, представлен анализ творчества его учеников, в частности, мастера Сан Мартино алла Пальма и Помощника Дадди. Однако в целом оба труда, которые имеют большое значение, представляют собой скорее каталог предполагаемых произведений художника, нежели полный анализ его творчества. Работы Р. Оффнера, проведенные в соавторстве и при деятельном участии К. Штайнвег, М. Бошковича представляют собой единственные объективные исследования творчества художника.

Важные сведения об индивидуальном методе работы и стиле художника представляют материалы, в которых авторы исследуют какое-либо одно произведение Дадди, чаще рассматривая его вне контекста всего творчества художника и эпохи. Так, например, можно привести известную статью 1993 г. Анны Падоа Риццо «Полиптих Ручеллаи» и «Полиптих сан Панкрацио», а также коллективную статью, опубликованную в 2007 г. в «National Gallery Technical Bulletin» (Vol. 28) и являющуюся исследованием произведения Бернардо Дадди «Коронование Девы Марии и музицирующие ангелы», которое было проведено Национальной лондонской галереей. Актуальны для понимания творчества Дадди издания, касающиеся его коллег-современников: статья 1973 г. Джона Уайта «Measurement, Design and Carpentry in Duccio`s Maesta», Джоэла Бринка 1977 г. «Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue, and Giotto» и другие.

Тем не менее значительная часть зарубежных исследований представляет собой пересказ биографических сведений о Дадди, которые сопровождаются укоренившимися и спорными мнениями многолетней

давности о художнике и его месте в искусстве флорентийского треченто. До настоящего времени нет ни одного фундаментального обобщающего труда о творчестве Бернардо Дадди. Кроме того, недостаточно изучены теоретические проблемы искусства мастера, а некоторые аспекты творчества не рассматривались вообще, в частности, эволюция его живописи и этапы творческого формирования Дадди как художника.

В целом круг научной литературы, необходимой для настоящего исследования, следует разделить на несколько групп. В первую очередь это вышеобозначенные материалы, основанные на уже состоявшихся исследованиях и дающие определенные сведения непосредственно о самом художнике и его творческой деятельности – биографические данные Бернардо Дадди, характеристики его стиля, техники, последние атрибуции, касающиеся его произведений и пр.

В сферу исследования были включены такие источники как художественно-документальные сочинения XIV–XVI вв., позволяющие составить представление о философии, культуре, мировоззрении людей рассматриваемой эпохи или содержащие данные о жизни Бернардо Дадди и его творчестве: «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари, новеллы Франко Саккетти, «Декамерон» Джованни Боккаччо, «Божественная Комедия» Данте Алигьери, «Новая хроника, или История Флоренции» Джованни Виллани, «Хроника событий, случившихся в его время» Дино Компаньи, «Книга о добрых нравах» Паоло да Чертальдо, «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, «Путеводитель души к Богу» Бонавентуры.

Поскольку вопросы исследования связаны с разными областями культурной, духовной, экономической, политической жизни Флоренции конца XIII – первой половины XIV вв., то весьма актуальны для нас публикации XIX–XXI вв., посвященные вопросам истории, культуры и истории искусства европейского и итальянского, в частности, позднего Средневековья и Возрождения. Помимо классических работ Я. Буркхардта

«Культура Возрождения в Италии», Б. Бернсона «Живописцы итальянского Возрождения» и «Очерки по изучению сиенской живописи», Р. Лонги «От Чимабуэ до Моранди», Й. Хейзинги «Осень Средневековья: Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах», М. Мисса «Живопись во Флоренции и Сиене после Черной смерти», а также П. Антонетти «Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте». Нужно также упомянуть труды, посвященные в большей степени вопросам теории искусства: Х. Бельтинга «Образ и культ. История образа до эпохи искусства», В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», М. Дворжака «Истории искусства как истории духа», Э. Панофского «Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика», «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада». Необходимо отметить, что к XXI в. сформирован значительный корпус трудов, в которых рассматриваются исторические, культурные проблемы становления итальянского Возрождения, освящаются основополагающие теоретические вопросы культуры и искусства этого периода.

Что касается отечественного искусствознания, то на зарождение интереса к итальянскому искусству XIII–XV вв. в нашей стране в значительной степени повлияло формирование коллекций живописи итальянских мастеров XIII–XV вв., связанное с именами графа А.С. Строганова, князя Н.Б. Юсупова, князей Голицыных, братьев Мордвиновых, графов И.И. Шувалова, Н.П. Шереметева. К наследию итальянских мастеров Средних веков и кватроченто обращались русские художники: К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, А.А. Иванов.

В начале XX в. полноценному формированию знаний об итальянском искусстве XIII–XV вв. в России помешали революционные события, однако значительным вкладом в изучение искусства Возрождения стала выставка «Итальянские примитивы XIV–XV вв.», которая состоялась в Эрмитаже в 1922 г. Интересно отметить, что в 1940 г. главный хранитель Эрмитажа и

научный сотрудник отдела западноевропейской живописи М.И. Щербачева в неопубликованном докладе по экспозиции западноевропейского искусства, подготовленном накануне Великой Отечественной войны, отмечала пополнение итальянского собрания в части примитивов XIII–XIV вв., которые ранее практически отсутствовали[5].

В послевоенные годы образовалась целая плеяда искусствоведов и известных ученых, исследовавших различные аспекты искусства Возрождения и составивших цвет русской итальянистики: В.Н. Лазарев («Происхождение итальянского Возрождения», 1956–1979, «Старые итальянские мастера», 1972), А.Ф. Лосев («Эстетика Возрождения», 1978), В.Н. Гращенков («Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения», 1996), М.В. Алпатов («Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто», 1939; «Художественные проблемы итальянского Возрождения», 1976), Е.И. Ротенберг, В.П. Головин («Профессиональные объединения художников в Италии XIII–XV вв.», 1997), И.А. Смирнова, И.И. Тучков, М.И. Щербачева, Е.Д. Федотова, М.Н. Соколов, В.Э. Маркова («Итальянская живопись XIII–XVIII веков», 1992), С.Н. Всеволжская («Итальянская живопись XIII–XVIII веков в собрании Эрмитажа», 1964), Т.К. Кустодиева («Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XVI века», 1985; «Итальянская живопись XIII–XVI веков», 2011), М.И. Свидерская, И.Е. Данилова («Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение», 1970; «Джотто», 1970; «Искусство средних веков и Возрождения. Работы разных лет», 1984), В. Д. Дажина. Так, В.Э. Маркова занимается исследованием проблем развития итальянской живописи XIV–XVIII вв., истории коллекционирования в России. При непосредственном участии В.Э. Марковой ГМИИ им. А.С. Пушкина приобрел большое количество произведений итальянских мастеров XIV–XVIII вв. И.А. Смирнова является автором ряда фундаментальных трудов по итальянскому искусству. Применительно к нашему исследованию важны ее книга «Искусство Италии конца XIII–XV вв.» (1987) и ряд статей в отечественных и итальянских изданиях. И.Е. Данилова исследовала

проблемы средневекового, ренессансного искусства, написав уже ставшие классическими труды: «Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение» (1970), «От средних веков к Возрождению» (1975). Т.К. Кустодиева – автор научного труда: «Каталог эрмитажной коллекции итальянской живописи XIII–XVI веков» (2011). Значительный вклад в русскую итальянистику внес В.П. Головин. Ценны его исследования в области производственной практики итальянских художественных мастерских, их профессиональных объединений, самосознания художника и социальной истории от Средних веков до Возрождения. Однако советские и российские исследователи итальянского искусства в XX–XXI вв. не часто останавливались на художественной школе Флоренции первой половины XIV в. Еще реже упоминались конкретные художники, и рассматривалось их творчество.

Можно констатировать, что в отечественном искусствознании творчество Бернардо Дадди практически не исследовано, за исключением редких упоминаний его имени как последователя Джотто в литературе, посвященной истории итальянского искусства XIV в. Так, еще А.Н. Бенуа называет Бернардо Дадди одним из близких к Джотто мастеров[6].

Актуальными источниками для диссертации являются материалы собраний различных фондов и мировых музеев, размещенные на официальных сайтах в сети Интернет. Для исследования музейным специалистам доступны произведения, находящиеся в коллекциях музеев, в том числе работы, которые в силу различных обстоятельств не часто являют на обозрение публике, и размещенные результаты их исследований весьма ценны. Активно в этом направлении работает галерея Уффици, Лондонская национальная галерея, музей Метрополитен, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Эрмитаж. Например, каталог работ Бернардо Дадди составлялся в том числе путем обращений к Фонду Федерико Дзери из Болонского университета, который оцифровывает и каталогизирует свою библиотеку, в результате чего

создан доступный всему миру обширный атлас европейской живописи и скульптуры, начиная со Средневековья.

Таким образом, представляется, что тема о творчестве художника первой половины XIV в. Бернардо Дадди, дополняющая объективную картину проторенессансной Флоренции, важна и мало исследована, что свидетельствует о ее актуальности и необходимости изучения.

Положения, выносимые на защиту:

– научное исследование творчества Бернардо Дадди, являющееся частью переходного и сложного периода в истории итальянского искусства, называемого Проторенессансом, необходимо рассматривать с позиции влияния на художественную деятельность мастера экономических, культурных, общественных сфер жизни современной ему Флоренции.

– творчество живописца Бернардо Дадди подразделяется на периоды, обусловленные и различной личностно-художественной зрелостью мастера, и разной степенью влияний, характерных для художественного мира Флоренции первой половины XIV в.: творчество 1310–1330 гг., характеризующееся перманентным влиянием Джотто; 1330-е гг. – период творческой зрелости Бернардо Дадди, отмеченный созданием основных монументальных произведений, организацией своей мастерской и утверждением художника как мастера искусства малых форм; 1340-е гг. – этап позднего творчества, характеризующийся признанием достижений художника как мастера живописи и сотрудничеством с ведущими флорентийскими живописцами первой половины XIV в.

– Бернардо Дадди принадлежит одна из ведущих ролей в развитии портативных алтарей-складней во Флоренции в третьем и четвертом десятилетии XIV в.

– творчество Бернардо Дадди является важной и неотъемлемой составляющей истории итальянского искусства периода Проторенессанса. Профессиональная и организационная деятельность мастера связана с ведущими флорентийскими художниками периода – Таддео Гадди, Мазо ди

Банко, Якопо дель Казентино, Пуччо ди Симоне; традиционно прослеживая линию развития флорентийского искусства, восходящую к традициям Джотто, в искусстве Проторенессанса выделяются и другие течения. Так, Бернардо Дадди и Нардо ди Чьоне были приверженцами одного из течений, отличавшегося лиричностью, мягкостью, поэтичностью и продолжившегося во второй половине XIV в. в произведениях Джованни да Милано, Андреа Бонаиути и других мастеров.

Объектом исследования является творческое наследие Бернардо Дадди, в которое входит круг известных и вновь найденных станковых и монументальных произведений художника, а также творческая судьба мастера.

Для выявления специфики и значения художественного творчества рассматриваемого периода недостаточно описания и анализа метода мастера, необходим системный подход, учитывающий культурный, религиозный, социально-политический контекст эпохи, что составляет соответствующий угол зрения на объект исследования.

Предметом исследования является значение и роль творчества флорентийского художника Бернардо Дадди – мастера искусства живописи эпохи Проторенессанса.

Целью исследования является обоснование роли и значения творчества Бернардо Дадди в искусстве Проторенессанса Флоренции, проведение всестороннего анализа живописного наследия художника, реконструкция его творческой биографии для выявления закономерностей в процессах формирования основных этапов его творческой эволюции.

Для достижения поставленной цели требуется решить следующие **задачи**:

– изучить известные на сегодняшний день живописные произведения Бернардо Дадди для формирования наиболее полного представления о художественном наследии мастера;

– проанализировать основные этапы искусства Дадди в контексте исторических событий и особенностей художественной жизни Флоренции первой половины XIV в., проследить эволюцию стиля, особенности индивидуальной манеры, художественно-образную специфику произведений мастера живописи в различные периоды его творчества;

– возможно полно на сегодняшний день систематизировать сведения о Бернардо Дадди для реконструкции его творческой биографии, рассмотреть условия жизни и творчества мастеров Флоренции, составлявших окружение Дадди;

– ввести в научный оборот вновь выявленные сведения о творческом пути Дадди, его воззрениях и творческих взглядах;

– изучить отклики исследователей на творчество Бернардо Дадди, выявляющие дискуссионный характер искусства мастера;

– показать значение творчества Бернардо Дадди в искусстве Флоренции XIV в.

Хронологические рамки исследования определяются предположительными годами жизни художника и ограничены, в основном, концом XIII – первой половиной XIV вв. Вместе с тем, поставленная задача требует выяснения предпосылок формирования сложившегося художественного мира мастера, что предполагает обращение к широкому кругу изданий различных эпох.

Методологию исследования составляют: системный подход, в рамках которого предмет рассматривается в системе разноуровневых связей, проблемный подход, предполагающий логическое выявление и структурное изучение отдельных вопросов. Кроме того, применение иконологического метода способствовало определению персонажей и сюжетных сцен в произведениях Бернардо Дадди. Формально-стилистический метод помог выявить основные этапы эволюции творчества художника Бернардо Дадди, понять особенности его произведений и его место в художественной жизни Флоренции XIV в. в частности и итальянском искусстве в целом. Метод

сравнительного анализа способствовал выявлению своеобразия творчества Дадди, обнаружения особенностей и общих черт при сопоставлении его работ с произведениями соотечественников и других художественных школ. Историко-культурный метод способствовал обозначению художественной, исторической и культурной специфики периода (1280–1348), в котором жил Бернардо Дадди, что позволило представить предмет и объект исследования в их «реальном измерении». Необходимо также отметить: историографический метод, применяемый при изучении и анализе монографий, периодики и иных изданий; социально-психологический – для исследования истоков и процесса становления творческой индивидуальности живописца, его окружения, анализа особенностей восприятия окружающей действительности.

Искусство, являясь самостоятельным и сложным феноменом культуры, прямо или косвенно отражает процессы, происходящие в жизни современного художнику общества, и его исследование не должно ограничиваться рамками какого-либо одного из перечисленных выше методов, каждый из которых по отдельности выявляет особенности некоторых из множества его аспектов. В то время как их применение в сочетании позволило проникнуть в художественную жизнь эпохи и оценить место, отведенное художнику в современном ему обществе. Таким образом, в основу методики исследования положен комплексный подход, который позволил составить совокупную картину творчества отдельного художника и общих закономерностей художественного процесса эпохи.

Основными **источниками исследования** являются живописные произведения Бернардо Дадди, обозначенные выше опубликованные труды, связанные с творчеством художника и исторической эпохой, как зарубежных, так и отечественных авторов. Кроме того, источниками исследования явились коллекции музеев, галерей, отечественных и зарубежных, в которых находятся произведения итальянского искусства конца XIII–XIV вв., а также материалы, которые публикуют галереи и музеи мира в результате своей

научной деятельности. Автор неоднократно имел возможность наблюдать подлинные произведения художника Бернардо Дадди. В частности, тесные отношения были установлены с флорентийским музеем Хорна, в результате которых удалось пообщаться с хранителем и узнать подробности истории бытования произведений мастера.

Научная новизна диссертации. Изучая и систематизируя разрозненные материалы и факты, касающиеся жизни и творчества Бернардо Дадди, проводя реконструкцию его творческой биографии, мы дополняем представление об эпохе Проторенессанса и характерных для нее художественных процессов. Впервые в России было предпринято комплексное исследование, на основании которого творчество флорентийского художника Бернардо Дадди, при всей его стилевой и содержательной неоднородности, выделено для отдельного рассмотрения как целостное явление рассматриваемого периода.

Был проведен полномасштабный анализ творчества художника Бернардо Дадди в широком историко-культурном контексте эпохи Проторенессанса. Ценность диссертации придает исследование темы, представленной в широком историко-культурном контекст эпохи Проторенессанса, что позволило глубоко проанализировать стилевые закономерности и новаторские тенденции в творческой эволюции мастера, провести сравнительный анализ его произведений с работами современных ему живописцев, представить искусство Дадди в тесной связи с современными ему художественными процессами, проходящими во Флоренции.

Впервые в отечественном искусствознании проведен анализ широкого спектра произведений мастера, кропотливо собранный из известных ранее источников. Кроме того, в научный оборот введены вновь открытые для отечественного искусствознания живописные работы Дадди, которые были последовательно проанализированы в соответствии с хронологией их создания. Были выделены наиболее значимые произведения Бернардо Дадди,

что позволило по-новому осмыслить его искусство. Как результат выстроилась логическая цепь основных этапов эволюции творчества художника. Впервые в работе разносторонне прослеживаются связи Бернардо Дадди с Джотто и другими мастерами живописи Проторенессанса.

За кажущейся изученностью искусства эпохи Проторенессанса тем не менее возникает множество вопросов и, в частности, в изучении творчества мастеров, не ставших прямыми последователями искусства Джотто. В целом в процессе исследования был сделан вывод о том, что творчество живописца Бернардо Дадди – значимое и самостоятельное художественное явление, которое дополняет специфику и самобытность искусства флорентийского треченто и является важной частью его культурного наследия.

Составлен единственный на сегодняшний день каталог живописного наследия художника на русском языке.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что комплексное исследование творческого наследия Дадди, включающее вновь выявленные произведения, существенно дополняет и расширяет понимание творчества этого мастера живописи, восстанавливает более полную и объективную картину развития искусства итальянского треченто. Диссертационное исследование может быть использовано в трудах, посвященных искусству эпохи.

Предлагаемая методика и аспекты исследования позволяют глубже понять значение и важность творческого наследия Бернардо Дадди. В диссертации рассмотрены основные этапы, характеризующие творчество художника, что позволяет по-новому осмыслить его деятельность и пересмотреть устаревшие взгляды на его творчество в целом и на многие его произведения. Это вносит существенный вклад в современное изучение искусства Проторенессанса.

В перспективе данная работа может стать базовым материалом для монографии о художнике, для исследования, включающего более полное историческое и теоретическое осмысление художественного процесса,

происходившего в XIII и XIV вв. во Флоренции, а также для других исследований, посвященных истории итальянского искусства.

В научный обиход введены малоизвестные работы художника, представлены даты их создания, местонахождение, ряд архивных материалов, что существенно дополняет фактологическую базу искусства Проторенессанса.

Практическая значимость исследования состоит в том, что положения работы могут быть применены как в последующей научно-исследовательской работе, так и в образовательном процессе для составления курсов лекций по истории искусства Италии.

Материалы диссертации могут быть применимы в искусствоведческой практике, в музейной деятельности, при организации и проведении художественных выставок, в сфере атрибуции произведений, в экскурсионной деятельности, а также при составлении словарей и каталогов, касающихся искусства изучаемой эпохи.

Апробация результатов исследования. Материалы диссертации нашли отражение в опубликованных статьях в научных рецензируемых журналах из перечня ВАК Министерства высшего образования и науки Российской Федерации, литературно-художественных, общественно-педагогических изданиях, а также изложены в докладах на международных и межвузовских научно-практических конференциях, где вызвали интерес и поддержку.

Основные положения диссертации используются автором в своей творческой и педагогической деятельности.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, трех глав, подразделяющихся на разделы, заключения, примечаний, списка источников и литературы, приложения, иллюстраций.

Во введении обозначена общая характеристика и актуальность работы, степень разработанности темы исследования, описаны положения, выносимые на защиту, сформулированы цели и задачи, определены объект,

предмет и хронологические рамки исследования и его методология, указано, в чем заключается новизна диссертационного исследования, какова его теоретическая и практическая значимость, апробация результатов исследования. Кратко описана структура диссертации.

В первой главе «Формирование личности художника Бернардо Дадди и его современников в условиях экономических, философских, культурных, религиозных изменений в жизни Флоренции в конце XIII – начале XIV вв.», состоящей из трех разделов, исследуются экономические, философско-эстетические, религиозные основы формирования художественного мира Флоренции конца XIII – начале XIV вв. и их влияние на мировоззрение художников Проторенессанса, в частности, Джотто, Таддео Гадди, Бернардо Дадди, а также рассматривается такая важная составляющая статуса флорентийского живописца первой половины XIV в. как членство в Гильдии врачей и аптекарей, происходящие изменения в этой области и членство в Гильдии Бернардо Дадди и его роль в других художественных объединениях.

Вторая глава «Становление Бернардо Дадди как художника Проторенессанса», включающая три раздела, посвящена исследованию творчества художника в 1310–1330-е гг., обозначению знаковых произведений периода и определению основных сфер творческих интересов мастера.

В третьей главе «Особенности творчества Бернардо Дадди и деятельности его мастерской в 1340-е гг.», состоящей из четырех разделов, исследуется позднее творчество художника, определяемое признанием его значимости и, как следствие, исполнением им важных произведений по заказу ключевых организаций Флоренции, а также сотрудничеством Бернардо Дадди с флорентийскими художниками рассматриваемого периода. В Заключении подводятся итоги исследования и делаются выводы.

ГЛАВА I

Формирование личности художника Бернардо Дадди и его современников в условиях экономических, философских, культурных, религиозных изменений в жизни Флоренции в конце XIII – начале XIV вв.

Время конца XIII – начала XIV в. – это сложный переходный период в истории Флоренции, связанный с началом формирования новой культуры. Именно в городах в этот период происходили значительные изменения в общественной жизни, совершались научные открытия, развивались философия, литература, создавались уникальные памятники художественной культуры. На основе синтеза предшествующих культур, Античности и Средневековья, и зарождающихся тенденций в новых социально-исторических условиях создавалась эстетика, развивавшая идеи гуманизма, новые виды духовной деятельности человека. В этот период много внимания уделялось развитию такой формы общественного сознания как искусство и уникальной области деятельности человека как художественное творчество. После тысячелетней истории Средневековья период Проторенессанса стал первой попыткой духовного раскрепощения человека и раскрытия в нем творческих возможностей.

Чтобы понять специфику развития искусства в этот переходный период важно рассмотреть его в историческом контексте. Художник, живя в определенной системе общественных отношений, испытывал воздействие различных веяний исторического процесса, настроений. Развитию личности художника способствовали гуманистическое мировоззрение эпохи, гибкость и подвижность границ различных видов искусств. Обращение к периоду творческого становления художника, рассмотрение концепции личности и ее

эволюции в искусстве чрезвычайно важны в контексте исследования искусства определенного времени.

1.1. Экономические и философско-эстетические основы формирования художественного мира Флоренции в конце XIII – начале XIV вв. и их влияние на мировоззрение художников Проторенессанса (на примере анализа работ Джотто и Бернардо Дадди)

Дата и место рождения художника Бернардо Дадди точно неизвестны. Предположительно, исходя из периодизации его творческой активности и немногочисленных дат его биографии, он родился во Флоренции не ранее 1280–1290 гг.[7]

На основании изученных материалов можно предположить, что семья Дадди оказалась во Флоренции незадолго до рождения будущего художника, придя из пригорода, поскольку Бернардо был сыном Даддо ди Симоне (Daddo di Simone), о котором не известно ничего: ни происхождение, ни род занятий, ни возраст, ни количество детей, за исключением того, что он был уроженцем Муджелло, области, расположенной в тридцати километрах к северу от Флоренции. Можно предположить, что отец Дадди оказался в достаточной степени предприимчивым человеком, не замешанным в политической борьбе и сумевшим переселиться со своей семьей в город, или сам художник оказался одним из тех, кто прибывал во Флоренцию в поисках подходящей художественной боттеги.

Бернардо Дадди можно смело отнести к так называемым «la gente nuova», новым поселенцам, которые, по словам Данте, «так изменили облик

города, что старожилы с трудом в нем ориентируются»[8] и которых по этой причине так недолюбливал поэт.

Это переселение одной семьи, не отличавшейся, вероятно, благородством происхождения, оказалось проявлением характерной для Флоренции рассматриваемого периода тенденции увеличения населения, поскольку к концу XIII – началу XIV в. город вступил в пору динамичного экономического роста. Флоренция стала одним из крупнейших торгово-промышленных и банковских центров средневековой Европы, достигнув уровня своих ближайших, например, Пизы, или более удаленных конкурентов, таких как Генуя и Венеция. По данным хрониста Флоренции Джованни Виллани в XIV в. в городе насчитывалось примерно 90 тысяч населения.[9] Согласно данным историка Антонетти П. – около 100 тысяч человек, и наряду с Миланом, Венецией и Генуей Флоренция входила в четверку наиболее населенных городов Италии.[10]

О детских годах Дадди сведений не обнаружено. Можно предположить, что художник не посещал школу – обычно их посещали дети из состоятельных семей. С другой стороны, согласно Виллани, около 1338 г. на 90 тыс. населения «детей, умеющих читать, было восемь – десять тысяч, мальчиков, изучавших в шести школах устный и цифровой счет, насчитывалось тысяча – тысяча двести»[11]. Даже если не полностью доверять приведенным статистическим данным, то современная наука обладает достаточными доказательствами того, что грамотность во всей Тоскане, а не только во Флоренции, была распространенным явлением даже среди низших слоев населения: об этом свидетельствуют сохранившиеся бухгалтерские книги, декларации, счета из магазинов, договоры.[12]

Соответственно по причине достойного уровня общей грамотности населения Флоренции в первой половине XIV в. вполне вероятно, что Бернардо Дадди обладал определенным уровнем образования. Об этом также свидетельствуют косвенные факты. Так, Дадди станет одним из немногих флорентийских живописцев своего времени, который будет оставлять

подписи на своих работах, будет занимать активную гражданскую позицию и окажется одним из основателей нового художественного сообщества.

О периоде ученичества Бернардо Дадди какие-либо достоверные данные отсутствуют. Однако существуют весьма спорные утверждения, которые не всегда соответствуют ряду найденных исторических материалов. Согласно Вазари он был учеником Спинелло Аретино.[13] Это утверждение, как мы полагаем, не соответствует действительности, поскольку Спинелло Аретино родился гораздо позже, около 1346 г., т.е. в заключительный творческий период Бернардо Дадди. Вазари указывает противоречивые данные, указывая сначала Таддео Гадди учителем Якопо дель Казентино, затем Якопо учителем Спинелло Аретино, и далее, повествуя о Братстве Святого Луки, называет Казентино и Бернардо Дадди советниками Братства, что представляется невозможным.[14] Интересно, что Дж. Кроу и Дж. Кавальказелле объясняют факт указания Вазари на ученичество Бернардо Дадди у Спинелло Аретино своеобразным проявлением патриотизма Вазари к своему родному Ареццо.[15] Ошибаясь по той же причине, учителем Дадди называли и Якопо дель Казентино[16].

Возможно, Бернардо Дадди обучался в мастерской Джотто. Отчасти косвенный факт принадлежности Дадди к окружению Джотто содержится в новелле Франко Саккетти, где он назван одним из самых известных живописцев после великого мастера. «В городе Флоренции, который всегда был богат людьми необыкновенными, жили несколько живописцев и иных мастеров. Находясь за городом в местности, называемой Сан-Миньято а Монте, где они писали и выполняли какую-то работу в церкви, после обеда у аббата, за которым плотно поели и хорошо выпили, они стали спорить между собой. Один из них, по имени Орканья, бывший главным мастером при известной капелле Богоматери, в Орто Сан-Микеле, предложил вопрос: «Кто лучший живописец после Джотто?» По мнению одного, это был Чимабуэ, по мнению другого – Стефано, третьего – Бернардо, четвертого – Буффальмакко. Кто называл одного, кто другого. Находившийся среди них

Таддео Гадди сказал: «Было, конечно, много отличных художников, и писали они так, что это казалось не под силу человеческой природе, но мастерство это упало и падает с каждым днем»[17]. В новелле главные действующие лица имеют отношение к Джотто: Чимабуэ – учитель, Стефано и Таддео Гадди – ученики, Буффальмакко – просто острослов, которого Саккетти не мог не упомянуть, остается, вероятно, Бернардо Дадди.

Анализ творчества Бернардо Дадди, особенно в начальном периоде, факт членства художника в Гильдии врачей и аптекарей при жизни Джотто действительно дают повод считать Дадди, если не учеником Джотто, то художником, принадлежащим его окружению.[18]

Также предполагают, что Бернардо Дадди начал свой творческий путь в боттеге Мастера Святой Цецилии, при этом указывая, что его творчество формировалось не без влияния Джотто и сиенских мастеров.[19] Дополнительные косвенные факты, говорящие в пользу данных утверждений, будут рассмотрены непосредственно при анализе творчества Бернардо Дадди.

Время творческого становления Бернардо Дадди явилось переломным не только по причине общего экономического подъема города, но и коренного изменения многих сложившихся в период Средневековья социальных институтов, в частности, системы организации художественного производства. Соответственно важно рассмотреть материалы, раскрывающие особенности историко-художественного развития практики мастеров ремесленных, творческих профессий во Флоренции изучаемого времени.

Как отмечают исследователи, вплоть до XIII в. развитие художественного производства происходило в рамках монастырских мастерских, являясь практически монопольной деятельностью. Рост городов, превращающихся в самостоятельные центры религиозной жизни, делал недостаточным тот объем художественной продукции, выпуск которой осуществлялся силами монастырей. Их производство, базирующееся на многовековой традиции, оставалось в целом закрытым для каких-либо

нововведений. Монастырские мастера также не всегда могли удовлетворить спрос на высокохудожественные работы и искусно декорированные церкви. Спрос исходил от набирающей к XIV в. силу местной аристократии и финансовой элиты. Как отмечает Магсумова А. К., этот комплекс объективных обстоятельств привел к тому, что на протяжении XIII в. художественное производство постепенно перешло из сферы деятельности монастырской общины к городским ремесленникам.[20]

Появление новых ремесленных объединений художников во Флоренции стало прямым следствием масштабного экономического, политического, социального, культурного развития города. Данте, вспоминая о Флоренции первой половины XII в., когда жил его прадед Каччагвида, еще «простой и скромной», умещавшейся в пределах пояса стен[21], противопоставляет ей большой город, «гнездилище неправды и тревог»[22], каким он стал в первой половине XIV в. Хронист Дино Компаньи, напротив, приветствует перемены: «…многие люди из далеких стран приезжают, чтобы увидеть Флоренцию, не по какой-либо надобности, а ради ее знаменитых цехов и ремесел, благодаря красоте и убранству самого города»[23]. Джованни Виллани чуть позднее также восхищался строительной лихорадкой, охватившей город.[24] Строительство Флоренции активно велось как внутри городских стен, так и вне их. Однако Виллани страшили расходы, которые позволяли себе прослывшие сумасшедшими флорентийцы. Если ему верить, то за первую половину XIV в. на расстоянии шести миль вне пояса городских укреплений построены две новые Флоренции.[25]

На конец XIII – первую половину XIV вв. приходится строительство правительственной резиденции Палаццо Веккьо. Флоренция становится одним из значительных центров религиозной жизни. В городе возводятся главные городские базилики: Санта Кроче, Санта Мария Новелла, Санта Мария дель Фьоре, а также множество приходских церквей. К 1280 г. во Флоренции было 110 церквей, «включая аббатства и храмы духовных орденов»[26]. Такие масштабы строительства общественных и культовых

зданий обеспечивали работой мастеров различных художественных специальностей. Что касается живописцев, то Вазари свидетельствует: «А ведь число художников во Флоренции (а были там все) было поистине всегда очень велико. Действительно, искусства эти всегда процветали во Флоренции настолько, что, как я полагаю, и это можно сказать без обиды для других городов, собственным и главным гнездом и убежищем для искусств и была Флоренция, как для наук раньше были Афины»[27]. Поэтому мастера появлялись в городе, привлекаемые возможностью получения заработка и самореализации.

Важной причиной многих перемен в жизни художников рассматриваемого периода были экономические факторы развития художественного производства. С позиции экономической теории к началу XIV в. факторами развития художественного производства в городах Западной Европы, в том числе во Флоренции, стали многие внехудожественные причины и базисные экономические принципы. Во-первых, выход художественного производства из рамок монастырских мастерских способствовал возникновению среди художников свободной конкуренции, а соответственно и развитию во Флоренции художественного рынка. Во-вторых, городские ремесленники воспринимали художественный процесс в качестве профессионального занятия, специально нацеленного на получение прибыли.

В связи с вышесказанным, можно привести закон развития конкуренции: конкуренция содержит в самой себе противоречие, которое в результате проявления воспроизводит явления, отрицающие саму себя. Свободная конкуренция ведёт к отбору наиболее эффективно хозяйствующих единиц. Закон развития конкуренции в равной степени применим и для представителей творческих профессий. Дальнейшее исследование покажет, что схожая ситуация будет характерна для художественного рынка Флоренции исследуемого периода.

Так как экономическому «буму» содействовал золотой флорин[28], то скрытым или явным двигателем экономического роста было стремление к увеличению производства, а в конечном итоге – получение прибыли. Глубинные причины возвышения Флоренции следует искать в духе свободного предпринимательства, в активности горожан, торговцев, купцов, осознававших свою силу и превосходство над старым классом – землевладельческой аристократией.

Описанные перемены, возникшие уже как результат в объективной жизни, были бы невозможны без глубоких изменений в философском восприятии действительности и в мировоззрении граждан Флоренции. Огромное значение возымели идеи, дававшие возможность согласования мира божественного с реальным, а не отречение от последнего, что в итоге служило оправданием активной хозяйственной и политической деятельности.

Одним из первых в XIII столетии кто создал систему мышления, в которой поиски пути к Богу сочетаются с признанием реального мира, окружающего человека, оказался представитель поздней схоластики, глава францисканского ордена и один из десяти учителей церкви Dr. Seraphicus, Бонавентура (Джованни ди Фиданца, 1221–1274).

В соответствии с философией Бонавентуры средневековое христианское сознание невозможно понять без представлений о любви, – той любви, «что движет солнце и светила»[29]. Без нее это сознание неизбежно предстает искаженным. На мысль Бонавентуры оказала сильное воздействие жизнь Святого Франциска. Философ Э. Жильсон подчеркивает, что это влияние было и моральным, и интеллектуальным.[30] То, что Святой Франциск выразил своей жизнью, Бонавентура выражал в мысли.

Бонавентура понимал, что жизнь в постоянном экстазе, в котором жил Святой Франциск, – это благодать. Но ведь дух дышит, где хочет, и благодать может быть дарована равно и ученому мужу, и темному пастуху; перед лицом благодати исчезают внешние различия, и Бонавентура не покидает пути учености. По предположению Жильсона, экстатическое

созерцание есть для «серафического доктора» идеал, к которому он призван идти именно медленным и сложным путем науки и разума.[31] В своих работах он постоянно прибегает к науке, тем самым обращаясь к объективному, а не чувственному миру, но пользуется ею лишь как методом, необходимым для достижения цели более высокой, чем сама наука. Разум наставляется верой, и познание мира эмпирическим путем является продвижением к Богу по его свидетельствам во внешнем мире.

По мысли Бонавентуры, Бог познаваем для человека. Он познаваем не в том смысле, что человек может полностью объять его разумом, – он не может вместиться в пределы человеческого понимания. Однако человек может понимать, что он есть и что у человечества есть свидетельства его присутствия, которые очевидны и легко достижимы.

Есть три пути возможного познания Бога. Первый путь исходит из того, что существование Бога есть истина, естественно имманентная всякой разумной душе. Второй – это рассмотрение чувственного, материального, объективного мира, где действует принцип причинности. Если Бог действительно причина вещей, то признать его существование можно, исходя из следствий. Это представление легче для человека, ведь чувственное – естественный путь, для разума, поскольку постичь Бога в его чистой духовности было бы невозможно, поэтому человеку и подобает подступать к нему через материальный мир. Бонавентура не разрабатывает подробно доказательства чувственного в мире, отправные точки для него безразличны, ибо вся природа свидетельствует о существовании Бога как о несомненной истине.

Если идея Бога естественна, то чувственный мир может лишь помочь ее открыть в себе, и именно она будет отправной точкой рассуждения. Однако оказывается, что она же и есть то, к чему в итоге должны прийти. Если в человеке присутствует идея Бога, то есть и уверенность, что он существует, ибо человек не может не полагать его существующим. Так, второй путь – усмотрение Бога в чувственном мире – приводит к первому, то

есть, присутствию Бога в душе, а первый открывает третий, исходящий из логической очевидности существования Бога.[32]

Признавая Бонавентуру типичным представителем средневековой философии, стремившимся подчинить ее богословию, важно отметить, что принятие главенствующего положения богословия является лишь одним аспектом его учения, другим – обнаружение приведенных выше проторенессансных настроений: признание важности объективного мира для объяснения существования Бога, а, следовательно, и важности реального бытия как такового.[33]

Не менее показательным для зарождения новой идеологии было творчество доминиканского теоретика Фомы Аквинского. Согласно Э. Жильсону, оригинальность философии бытия у Фомы Аквинского состоит в различении сущности и существования и в признании онтологического примата существования. В то время как Платон и Аристотель рассматривают лишь сущности, подход Фомы Аквинского предоставляет возможность осмыслить и сущность, и существование, и их несводимость друг к другу.[34] Создатель богословского учения, он пришел в то же время к признанию объективного существования мира. Фома Аквинский выдвигает тезис, в котором отразились сдвиги, произошедшие и в практической деятельности, и в мировоззрении итальянского горожанина XIII в.: само по себе богатство не является греховным, учит он, его лишь необходимо умеренно использовать, придерживаясь правила «справедливой середины», оправдывающего торгово-промышленную и банковско-ростовщическую деятельность городского пополанства времен флорентийских «Установлений справедливости».[35]

Подобного рода отношение к активной деятельности встречается в литературе XIII в. Так, уместно привести мировоззренческую позицию Брунетто Латини, центральной личности для культуры Италии. Виллани о нем писал: «Был он зачинателем и наставником в просвещении

флорентийцев и обучил их складно говорить и разумно править нашей республикой согласно законам политики»[36].

В сочинениях Латини, который старался осуществить популярную трактовку «Суммы» Фомы Аквинского, есть важная установка: писатель подчеркивал значение денег и необходимость практически используемых для жизни знаний. Об этом красноречиво говорят названия его трудов – «Малое сокровище» («Il Tesoretto») на итальянском языке и «Книга сокровищ» («Li Livres dou Tresor») на французском. В последней, состоящей из трех книг, повествование о духовном перемежается со словами о реальной жизни. Так в первой приводится история и описание природы всего сущего, и она сравнивается с наличными деньгами: «И поэтому, говорит магистр, что первая книга его «Сокровища» есть наличные деньги: и как люди не могут совершать свои дела и покупать свои товары без денег, так и не смогут они обладать знаниями, необходимыми для человека, если они не будут знать того, что содержится в этой первой части»[37]. Во второй, сравнимой с драгоценными камнями, излагается этика; в третьей, сравнимой с золотом, – риторика и политика.[38]

Отражением и оправданием хозяйственной и политической деятельности флорентийских горожан XIII в. является сочинение Дино Компаньи – «Хроника событий, случившихся в его время». Литературное воспоминание о бурной политической жизни Флоренции эпохи Данте содержит реалистические наблюдения и описания, дельные рассуждения, отражающие новую жизнь, подтолкнувшие Компаньи, по его собственному признанию, «писать истинную правду о тех вещах, которые сам видел и о которых слышал, ибо навряд ли есть столь надежные свидетели некоторых из них, как я»[39]. Тем не менее, повествовательное, светское сочинение проникнуто истинными благодарными религиозными чувствами автора: «…можно было понести превеликий ущерб от неприятеля; но Бог не попустил»[40], «Господь всемогущий позаботился о них…»[41] и

морализирующе-нравоучительными настроениями: «Вы полагаете, что Бог больше не карает за преступления?»[42].

Влияние новой жизни можно увидеть и в других флорентийских литературных памятниках XIII–XIV вв.: в сборнике 100 новелл «Новеллино» («Novellino»); в сочинениях Франческо да Барберино (1264–1348): в «Поучениях любви» – портреты личностей и обычаи эпохи, в «Reggimento delle donne» – характеристики средневекового быта и средневековых женщин[43].

Черты нового человека, отрицающего средневековую мораль, начинают выступать в поэзии литературно-философской школы «dolce stil nuovo», сформировавшейся во Флоренции под влиянием болонца Гвидо Гвиницелли (1230–1276). В «dolce stil nuovo» создается язык, во многом подготовивший народный итальянский «volgare illustre», язык «Божественной комедии». А.В. Топорова, анализируя творчество Гвиницелли, повсеместно отмечает наличие в его поэзии научной тенденции, например, выявляет естественно-научные и природные сопоставления: с огнем в светильнике, действием воды на огонь, солнца на грязь, магнитом.

«В той стороне под трамонтаной, / находятся горы магнита, / сообщающие воздуху свойство / притягивать железо, но поскольку это далеко, / воздух нуждается в помощи другого камня, / чтобы заставить стрелку показывать на звезду [полярную]»[44].

Наконец, лирика Гвиницелли была тесно связана с условиями политической жизни: «Сверкает солнце над земною грязью, / Но не скудеет сила солнца. / Надменный говорит: «Я знатен древним родом!» / Подобен грязи он, а солнце – благородству. / Пускай никто не скажет, / Что было благородство без отваги, / Что можно унаследовать его, / Не чуя благородства в сердце»[45]. В рассматриваемую эпоху и во Флоренции, и в Болонье пополанство вело борьбу с феодальной знатью, основывавшую свои права на древности рода и знатности. Поэт, с очевидностью не отстаивая

позицию последних и ведя общественный диалог, парирует: благородство не производно от знатности, но происходит от личных качеств человека.

В период развития «сладостного стиля»[46] зародилось творчество Данте, судьба которого является частью истории итальянской городской жизни XIII – начала XIV в. Веяние Нового времени проявляется в трактате «О красноречии народного языка». В нем Данте впервые в итальянской литературе доказывает, что латинский язык – искусственный, а «volgare illustre» – естественный и благородный.

За рамки классического литературного творчества эпохи XIII–XIV вв. выходит главное произведение Данте – «Божественная комедия». С одной стороны, оно принадлежит Средневековью с его аллегорической символикой образов и чисел, метафизической идеей, стоящей над действительностью. С другой – поэт написал ее не на латыни, а на итальянском языке, и как отметил историк Георг Фойгт, рассуждая о зарождающемся гуманизме: «более тонкий и развитой язык древних не имел на него (Данте – прим. Е.В. Парфеновой) никакого влияния и наверно не прельстил его слуха»[47] или «он отложил классическую лиру и взялся за другую, которая более подходит к этим современным людям, так как напрасно было бы предлагать грудному младенцу твердую пищу»[48]. В целом широта кругозора, знание и обращение к истории Рима, Пизы, Римини, Флоренции, где происходят переданные поэтом человеческие и политические трагедии, вера в силу воображения, как человеческой активности, позволяют говорить, что Данте, написав «Комедию», предстает поэтом Нового времени.

У Петрарки, личности индивидуальной, впервые поэзия выступает историей личного чувства, и главный мотив его произведений – внутренняя жизнь человека. По словам Г. Фойгта: «Новый мир гуманизма был открыт Франческо Петраркою»[49].

В первой половине XIV в. разграничение обыденной и духовной жизни отражалось и на деятельности художников. В жизни общества появилась новая тенденция: внимание к людям, общественным отношениям,

окружающей природе. Так, основываясь в значительной степени на наблюдениях, художники прибегают к изучению пропорций и форм предметов, например, для изображения тронов, на которых восседают мадонны («Мадонна Оньисанти» Джотто, панель с изображением Святого Епископа Бернардо Дадди из Музея Феша в Аяччо (Франция), «Мадонна с Младенцем на троне» Мастера Святой Цецилии из Галереи Академии (Флоренция), зданий и городских пейзажей, что является необходимым опытом для зарождения линейной перспективы.

Например, фреска «Благовещение пастухам» 1328 г. из капеллы Барончелли церкви Санта Кроче является свидетельством того, что Таддео Гадди интересовался передачей разнообразных световых эффектов. Из переписки художника с монахом-августинцем Симоне Фидати, вероятно, приходившимся ему духовным отцом, следует, что Гадди был увлечен наблюдениями за разнообразными явлениями природы, в частности, за солнечными затмениями, что негативно отразилось на его зрении.[50] В сущности, это показывает, что живописцы были открыты для нового восприятия жизни, поскольку поведение Гадди ярко контрастирует с реакцией большинства мужчин и женщин Флоренции, которых, по словам Виллани, солнечное затмение, произошедшее 3 июня 1328 г., так напугало, «что от страха они исповедались в своих грехах и покаялись»[51]. На фреске Бернардо Дадди «Misericordia Domini»[52] представлено одно из самых ранних панорамных изображений городского ландшафта – свидетельство того, что флорентийские художники начинают придавать большое значение передаче архитектуры в своих произведениях.

Наконец, рассуждая о положении Флоренции к концу XV в., искусствовед А. Шастель отмечает: «потребность «снять перегородки» в интеллектуальной деятельности превратилась в одну из главных нужд своего времени. Хорошо показано, что схоластическая иерархия деятельности, поскольку она применялась на практике, не позволяла художнику знать оптику или же секретарю Синьории читать философов. Успех studia

humanitatis (занятия гуманитарными науками) в Италии разрушил эти преграды, создав наряду с университетским знанием живую культуру… …Честолюбивые художники (как и желавшие утвердиться в обществе писатели) увидели в этом течении возможность выглянуть за привычные рамки своей деятельности…»[53]. Искусство перестает быть техникой, и с момента, когда глава художественной мастерской начинает рассматривать себя не как ремесленника, но разрешает себе определенные интеллектуальные поиски, в его работе происходят серьезные изменения. Так, гораздо позднее, усовершенствование живописной перспективы в конечном итоге произошло из технического развития понятий оптики, которые Брунеллески решил применить на практике. Аналогичным образом Альберти в трактатах по риторике, предназначенных для образованных служащих, открыл возможность для указания на новый статус живописи.[54]

В конечном итоге новые мировоззренческие взгляды, отражавшиеся на мире людей творческих профессий, выражались главным образом в разделении высокого искусства и ремесленничества. Центром борьбы стала по преимуществу Флоренция, и ее начало приходится на первую половину XIV в. Отчасти следствием явилось возникновение различного рода сообществ. В качестве примера можно привести автономную художественную Корпорацию Святого Луки, возникшую в 1338 г., одним из основателей которой стал Бернардо Дадди. Самая значительная из уже существовавших – Гильдия врачей и аптекарей. Организовывая подобные сообщества и становясь их членами, художники, помимо других целей, стремились освободиться от цеховой и ремесленной зависимости.

Впоследствии во второй половине XIV столетия в Италии, почти одновременно, возникают Академии, – во Флоренции, Риме и Неаполе[55] – представлявшие собой собрания интеллектуалов, рассматривавших вопросы философии, этики, эстетики и религии. В XVI столетии Джорджо Вазари выделит изобразительные искусства из ряда иных искусств и определит их как «изящные искусства», основав в 1563 г. «Академию искусств рисунка»

(«Florence Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno»), в которой живопись преподавали наряду с традиционными научными дисциплинами. В конечном итоге именно академии и заменили цеховую организацию, ученичество средневековых мастерских и объединили художников.

В рамках академий ренессансное искусство было переосмыслено в интеллектуальных категориях науки, в частности, первоначально во флорентийской Платоновской академии. Под руководством Марсилио Фичино была подготовлена имевшая ключевое значение для искусства философия неоплатонизма, зародившегося в III в. и достигшего наибольшего расцвета к XV в.[56] Помимо комментирования и систематизации текстов Платона, неоплатоники противопоставляли свои взгляды догматизму схоластики и идеям Аристотеля, уделяя большое внимание миру идей и возвеличивая человека[57].

Неоплатонизм сыграл существенную роль потому, что он обосновал фундаментальное переосмысление понятия мимесиса, которое со времен Античности определяло сущность искусства. В доренессансной традиции искусства понимались как выразители «techne» – выделенного Аристотелем рода знаний и способностей, направленного на производство и создание чего-либо. В соответствии с аристотелевской концепцией подражания «techne» занимает среднее положение между опытом и теоретическим знанием, имеющим дело с неизменными, первичными сущностями во всех отношениях и смыслах. «Techne» – «продуктивное знание», относящееся к области изменчивого, находящегося в процессе становления, строящегося на опыте и приобретаемого привычкой. На навык, опыт и «творческую привычку» опирается искусство. В свою очередь, искусство, будучи одной из форм, в которых природа осуществляет свои цели, в одних случаях завершает то, что природа не в состоянии произвести, в других подражает ей, воспроизводя способ ее деятельности. Такова аристотелевская концепция подражания. Неоплатонизм предполагает иную модель – подражание не природе, а идее, как наивысшей платонической форме. Таким образом,

искусство отрывается от чисто ремесленного подражания природе и вводится в область философского осмысления бытия. Тем самым осуществляется процесс преобразования искусства и вознесения художника на пьедестал божественного гения, способного постигать скрытые для простого смертного идеи[58].

Вопрос о взаимоотношениях платонизирующей эстетики и «простого подражания» был актуален во Флоренции первой половины XIV в., в период, который явился своего рода переломным моментом в истории искусства, в том числе в связи с деятельностью Джотто ди Бондоне. В это время с особенной очевидностью одновременно создавались произведения искусства как на основе ремесленного мастерства, так и ориентированные на идею в платоническом смысле.

Так фундаментальное различие между флорентийскими произведениями первой половины XIV в., создаваемыми в рамках ремесленного мастерства и будущего искусства Ренессанса, можно проследить на примере полиптиха Джотто ди Бондоне из капеллы Барончелли базилики Санта-Кроче[59] и полиптиха 1344 г., исполненного Бернардо Дадди для базилики Санта Мария Новелла. Произведения посвящены одному иконографическому сюжету – «Коронование Девы Марии».

Иконография «Коронование Девы Марии» получила широкое распространение во флорентийской живописи XIV в. Это обстоятельство связывают с распространением сочинения Иакова Ворагинского «Золотой легенды», а также с развитием в обществе проторенессансных тенденций: главенства настоящего земного и личностного мира, развития самосознания и нового восприятия человека как центральной личности в истории и высшей ценности. В результате все отмеченное привело к появлению в живописи «триумфальности» и «чествования личности» во многих сюжетах. Полиптих Барончелли Джотто ди Бондоне, включающий сюжет Коронования Девы Марии, считается одной из самых значительных работ рассматриваемого

периода. Эта работа послужила прототипом для многих произведений с идентичным иконографическим сюжетом, в частности, для художников: Бернардо Дадди[60], Пуччо ди Симоне[61], Аллегретто Нуцци[62], Якопо ди Чьоне[63], Андреа Орканьи[64], Джованни дель Бьондо[65], Аньоло Гадди. Примечательно, что Бернардо Дадди непосредственно или косвенно был связан с упомянутыми живописцами: Пуччо ди Симоне, Нардо ди Чьоне, Орканья, вероятно, обучались в его мастерской, Якопо ди Чьоне и Джованни дель Бьондо – в мастерской последних, на творчество Нуцци повлиял Пуччо ди Симоне. «Коронование Девы Марии» Нардо ди Чьоне[66] стилистически схоже с лондонским «Коронованием Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» Бернардо Дадди[67]. Исследование творчества самого Дадди показывает, что оно, в свою очередь, могло складываться под влиянием Джотто ди Бондоне.

Полиптих Барончелли отличается не только от большинства многочастных композиций рассматриваемого периода, но и других станковых произведений самого Джотто. В соответствии с традицией в них всегда выдерживался определенный ритм, с которым в частях полиптихов повторялись или торжественное предстояние поясных фигур святых или сцены из их жизни, и каждая панель вполне могла восприниматься как отдельное произведение. Полиптих Барончелли, напротив, необходимо читать не как несколько объединенных одним сюжетом композиций, а как одно непрерывное живописное пространство, композиционным центром которого является сцена Коронования. На переднем плане – ангельский оркестр, позади него представлены группы святых. Несмотря на отсутствие единой точки схода и сохраненную средневековую иерархию, пространство организовано перспективно – профили святых уменьшаются по мере их отображения в верхних частях панелей. Гипотетически количество боковых панелей может быть неограниченным: Джотто использует прием, когда одежды некоторых святых и ангелов, размещенных по краям, обрезаны.

Анализируя полиптих Барончелли, можно заключить, что на этом материале средневековой религиозной живописи можно проследить глубинную суть процессов, происходящих в искусстве в первой половине XIV столетия. Так, возможно, главная особенность полиптиха Барончелли заключается в развертывании композиции по горизонтали и перспективно организованном пространстве. Тем самым художник создал эффект зыбкости и неуловимого перетекания одного мира, земного, в другой, божественный, однако в этом непрерывном переходе отражаются также фундаментальные изменения, свидетельствующие о зарождении в искусстве научно-организованного подхода. Благодаря этим же свойствам художник близок к тому, чтобы охватить совершенно определенное действие и выстроить драматическую сцену. Следовательно, в полиптихе Барончелли «иконная схема» близка к тому, чтобы уступить место историческому эпизоду, что в свою очередь свидетельствует о начале процесса историзации в духе нового времени. Средневековая интуиция времени, отображаемая в религиозной живописи, абсолютно тавтологична и состоит в бесчисленных символических воспроизведениях значимых библейских персонажей и событий. Переводя сцену Коронования Марии из вневременного бытия в значимое историческое событие в прошлом, Джотто устанавливает «линейную» концепцию необратимого однонаправленного времени, а соответственно возникает творческая проблема перевода Настоящего и Вечного в Прошлое – историзация времени в искусстве. Хотя необходимо отметить, что, безусловно, это еще не та «историзация, выходящая за рамки всех конвенций религиозной живописи»[68], о которой говорит Аби Варбург в статье «Искусство портрета и флорентийское общество».

Также благодаря заложенной возможности продолжения в бесконечность сонма предстоящих раскрывается философская проблематика произведения. Суть ее заключается в представлении о беспредельности, непостижимости и трансцендентности божественного – это сама космологическая сущность произведения.

Что касается религиозного образа у Джотто, то традиционно для искусства XIV в. он остается в центре внимания, однако различие в интерпретации очевидно при сопоставлении с большинством памятников треченто. Отраженный в полиптихе последний эпизод из жития Богоматери служит великолепным фоном для отображения духовности человека и утверждения ценности личности. Иисус исполнен величия и спокойствия. Этот образ проходит лейтмотивом через все творчество Джотто, в особенности через падуанский цикл и полиптих Барончелли. Джотто выстраивает достаточно сдержанные отношения между Марией и сыном. Их отношения – это отношения «надчеловеческого» уровня, более высокого порядка, идеал, недостижимый простым смертным человеком, но к которому он должен стремиться на протяжении своей земной жизни. Таковы основы героизма Джотто, устанавливающие новое понимание человека, поднимающие и утверждающие его самостоятельное бытие в духе зарождающегося гуманизма и ренессансных традиций.

Таким образом, можно отметить многообразие смысловых аспектов полиптиха Барончелли, которые интегрируют его в платоновско-ренессансную традицию на основании связанного с ней теоретического дискурса. С очевидностью в произведении отражены и задатки научного подхода к организации композиции, и историзация времени, и философская проблематика, и глубокий психологизм персонажей, в котором утверждается ценность личности в соответствии с гуманистической этикой.

Тем не менее в свете рассматриваемого вопроса важно отметить, что полиптих Барончелли еще не является в полной мере частью единой канвы саморазвития идеи в платоновской традиции, характерной для искусства Ренессанса, а представляет собой отдельный художественный артефакт, демонстрирующий проявление индивидуального гения его создателя, опередившего современность.

Полиптих Барончелли послужил прототипом для многих произведений с иконографическим сюжетом Коронования Девы Марии. Многие

многочастные работы последующих десятилетий непосредственно отсылают исследователей к полиптиху Барончелли: в них использована аналогичная композиционная схема со сценой Коронования на центральной панели и фигурами святых и ангелов у подножия и по сторонам, идентичные декоративные мотивы. Можно привести ряд аналогий из числа композиций, созданных тосканскими живописцами в XIV в.: полиптих 1365–1370 гг. и триптих 1373 г.[69] Джованни дель Бьондо, полиптих Лоренцо ди Никколо 1402 г., полиптих Якопо ди Чьоне и мастерской 1370–1371 гг.[70]

Из всех перечисленных произведений полиптих Бернардо Дадди, исполненный для базилики Санта Мария Новелла, является наиболее близкой аналогией полиптиху Барончелли. При поверхностном взгляде это обстоятельство свидетельствует об ориентировании Бернардо Дадди на творчество Джотто и его прямом влиянии. Однако более глубокое рассмотрение этого явления, напротив, свидетельствует о существующем глубоком разрыве между авторами, между Джотто и художниками более молодого поколения.

Одним из ключевых моментов в рассмотрении является то обстоятельство, что Бернардо Дадди, будучи уже зрелым художником, для одной из главных церквей Флоренции практически повторяет чужой алтарь, исполненный для капеллы другой главной флорентийской церкви. По всей видимости, подобное было вполне обычной практикой и не подвергалось осуждению ни со стороны заказчиков, ни со стороны коллег, а возможно даже и наоборот. Вальтер Беньямин отмечает: «Произведение искусства всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера – для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи лица с целью наживы»[71]. Перед нами предстает, вероятно, вариант, когда уже сложившийся мастер воспроизводит работу наиболее признанного и уважаемого художника, на которого он ориентировался на протяжении всего

своего пути, для популяризации уже своего творчества. Намеренно избегая прямого употребления слова «копирование», важно подчеркнуть, что рассматриваемый случай не является таковым.

Так к полиптиху Бернардо Дадди не вполне применимы признаки Беньямина, определившего судьбу копий в культуре существования произведений искусства, которым они должны соответствовать: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании»[72]. Напротив, появление через непродолжительное время полиптиха для базилики Санта Мария Новелла, необыкновенно схожего с полиптихом Барончелли, подчеркивает уникальность возникновения и бытия того и другого в одно время и в одном месте, и уж тем более не отнимает у полиптиха Барончелли его уникальность и особую ауру, коренящуюся в ритуальной природе искусства.

На первый взгляд в полиптихе для Санта Мария Новелла Дадди практически копирует полиптих Барончелли: работы объединяют пятичастная структура, идентичная композиция, схожие форма панелей и размер[73], декоративный зубчатый мотив золотого обрамления и трона. Однако можно обнаружить и фундаментальные отличия: несмотря на приверженность Бернардо Дадди к детализации, в его полиптихе меньше различных подробностей и гораздо меньше изображено святых, их профили не уменьшаются по мере отображения в верхних частях панелей, которые, в свою очередь, более вытянуты. Особенно интересна трансформация места ангелов, а точнее ангельского оркестра внутри живописного пространства: от горизонтали вдоль всего переднего плана к центральным персонажам. Дадди принципиально иначе организует композицию произведения, выстраивая ее не по горизонтали, а вокруг центра со сценой Коронования, у подножия которой ее окружают музицирующие ангелы, а по краям – святые на боковых

панелях. Таким образом, Дадди не пытается воспроизвести выстроенное в полиптихе Барончелли перспективно организованное пространство и ограничивается поверхностным копированием. При более внимательном рассмотрении можно различить овал, окружающий Деву Марию и Христа, из нимбов ангелов и святых. Таким образом, основной акцент в этом произведении был сделан на его декоративной составляющей.

С одной стороны, очевидно, что в 1340-х гг. Дадди, также как и в ранних произведениях, например, в полиптихе «Мадонна с Младенцем на троне со Святым Павлом, Святым Петром, Святым Иоанном Крестителем и Святым Франциском Ассизским» из Национальной галереи Пармы[74], а равно как и десятилетием ранее при создании триптиха для церкви Оньисанти 1328 г., первой сохранившейся датированной работы, ориентируется на Джотто. С другой стороны, полиптих из базилики Санта Мария Новелла показывает, что Бернардо Дадди, равно как и другие живописцы первой половины XIV в., копировали лишь внешнюю форму произведений, в которых были отражены прогрессивные изменения в искусстве, не воспроизводя сущности, а, напротив, сохраняя средневековую стилистику и привнося элементы декоративности. Безусловно, творчество Дадди в этом отношении является отражением общего направления в искусстве Флоренции, наметившегося после смерти Джотто, когда со второй четверти XIV в. во флорентийской школе постепенно набирали силу готические тенденции, усиливались линеарность и плоскостность.

Далее, пытаясь разобраться в дихотомии существования полиптиха Барончелли и полиптиха Санта Мария Новелла, следует привести некоторые моменты, касающиеся искусства Средневековья. Так, венский искусствовед Юлиус фон Шлоссер показал, что концепция регрессивного характера искусства Средних веков, от которых не дошло какой-либо эстетики, кроме практических инструкций мастерам, приобрела вполне законченный характер у Лоренцо Гиберти. Он и другие теоретики XV в. полагали, что искусство Средневековья не было знакомо с философской теорией и не соотносилось с

теоретическим дискурсом. В средневековых художниках они видели исключительно ремесленников, которые не были обеспокоены идеологическими концепциями своих работ и не вникали в «мир идей», имевших дело только с «имитацией» и «материалом». Вскоре начался процесс переосмысления искусства Средних веков в рамках философии неоплатонизма, который окончательно осуществил Макс Дворжак в книге «История искусств как история духа», полагавший, что средневековый (готический) мастер, напротив, искажает природные формы именно потому, что интересуется сверхприродными, божественными сущностями в ущерб чистой материальности природы.

Принимая во внимание связь полиптиха Дадди с полиптихом Барончелли, его стилистические свойства и в особенности его декоративизм, можно констатировать, что в нем нет отсылки к миру платоновских идей, а соответственно он не может быть истолкован в рамках неоплатонического воззрения. Как было отмечено, несмотря на все тонкости различия полиптих Санта Мария Новелла создан с необычайным сходством по отношению к полиптиху Барончелли. Следовательно, он возник из чистого средневекового ремесла, культивировавшего искусство «простого подражания», и его создание явилось ремесленным аспектом профессии средневекового художника, демонстрирующего свое мастерство – «techne». В отличие от полиптиха Барончелли он создан, как подобие, без ориентации на Идею, и в его основе заложены принципы механической имитации.

Рассматриваемые работы можно соотнести с концепцией Шлоссера, для которого оппозиция «ремесленник-художник» находилась в центре внимания. Исходя из его концепции, полиптих Джотто можно считать воплощением концептуальной «наличной формы» (Daseinsform). Полиптих Дадди, напротив, – «действующая форма» – (Wirkungsform) – не существующая как идеальная форма и возникающая, по существу, как активная деформация, под которой можно понимать чисто «ремесленный»

процесс «простого подражания», когда форма возникает, как пластическая копия, под воздействием другой формы.

В глобальном смысле эти работы предстают художественным выражением исторического перехода между двумя эпохами – Средними веками и Новым временем. В этом ключе уместно привести слова М. Н. Соколова: «Сама по себе наделенная нерушимой архитектоникой, одна культурформа, сочетаясь с иными, неизменно нарушает однородность художественного произведения, равно как и любого явления истории. Внешне-то однородная цельность может остаться безупречной, но глубинное содержание окажется диалогически или диакритически разъединенным, существуя единовременно в разных метаисторических измерениях. По отношению к Ренессансу это великолепно прочувствовал другой основоположник иконологии, Аби Варбург, подметивший слои примитивного, первобытного сознания, проступающие сквозь изысканно-разумную красоту нарождавшегося нового искусства»[75].

Таким образом, очевидно, что Дадди действует в рамках ремесленного творчества, и то обстоятельство, что полиптих был предназначен для одной из главных церквей Флоренции, позволяет сделать вывод, что подобное было обычной и общепринятой практикой. По всей видимости, исполнение работ, подобных полиптиху Дадди для Санта Мария Новелла, представляет собой один из стандартных методов, которым пользовались средневековые художники, – воспроизведение мастером работы наиболее признанного и уважаемого художника для популяризации своего творчества.

Пример полиптиха Барончелли Джотто и полиптиха Бернардо Дадди из Санта Мария Новелла демонстрирует одну из возможностей того, каким образом синтез средневекового ремесленничества и новых тенденций сосуществовали в искусстве Проторенессанса, и, подводя итог, можно привести слова Аби Варбурга, который неоднократно подчеркивал, что на парадоксальном соединении высокого гуманизма и средневекового

ремесленничества в конечном итоге и основывается эволюция итальянской культуры Возрождения[76].

Таким образом, предприняв попытку обращения к периоду творческого формирования флорентийского художника первой половины XIV в. Бернардо Дадди, было установлено, что чрезвычайно важно рассмотреть этот вопрос в контексте становления искусства эпохи. Обзор исторических, литературных памятников периода конца XIII – начала XIV в. свидетельствует об обновлении религиозной системы мышления и начале формирования иного идеологического восприятия мира в духе эпохи Возрождения. Шли процессы создания эстетики, развивавшей идеи гуманизма, и изменения отношения к активной общественной, политической и хозяйственной деятельности. Очевидно, что новые социально-исторические условия отражались на развитии искусства – ведь художник, живущий в определенной системе общественных отношений, испытывает воздействие идей времени. В практическом отношении это выразилось во внимании живописцев к точным наукам, к изучению форм и пропорций, законов оптики и перспективы. В то же время имплементация интеллектуальной деятельности в мир художеств и ремесленничества нуждалась в теоретическом, философском обосновании, и неоплатонизм, в противовес аристотелевской концепции подражания, стал основой переосмысления искусства в новых категориях. В свою очередь, молодые годы и становление художника Бернардо Дадди, приходящиеся на период коренных перемен во всех сферах флорентийского мира, не характеризуются четкой определенностью – есть лишь предположения относительно его ученичества в мастерской Джотто или Мастера Святой Цецилии. Тем не менее, опыт сравнения работ Дадди и Джотто свидетельствует о вовлеченности живописцев в философский дискурс между идеями неоплатонизма и догматами схоластики, который складывался в мире искусства в пору его высвобождения от ремесленничества, и очевидной деятельности Бернардо Дадди в рамках ремесленного творчества.

1.2. Религиозно-философский дискурс в творчестве флорентийских художников первой половины XIV вв. (на примере исследования работ Джотто, Таддео Гадди и Бернардо Дадди)

В конце XIII – первой половине XIV вв. церковь оставалась идейным монополистом, и все стороны жизни общества, культурная и творческая деятельность были полностью ей подчинены. Для настоящего исследования представляется существенным проследить возможности влияния религиозной догмы на творчество флорентийских живописцев рассматриваемого периода, и, в частности, на творчество Бернардо Дадди и его современников.

Во Флоренции конца XIII – первой половины XIV вв. многочисленные церкви и часовни находились в каждом приходе**.** Город не испытывал недостатка и в различных монашеских орденах. В итальянской народной традиции даже сложилась поговорка, свидетельствующая о широком распространении монашеских орденов и конгрегаций: «Даже Папа не знает, сколько существует монашеских орденов: об этом ведает только Дух Святой» **(«**Neppure il Papa sa quanti ordini di suore ci sono: lo sa solo lo Spirito Santo»**)**[77]**.** Так, из числа живших по уставу Святого Бенедикта Нурсийского во Флоренции можно было выделить: орден бенедиктинцев, орден Валломброзы, камальдолийцев, цистерианцев-сеттиманцев, умилиатов, сильвестринцев. В городе также были августинцы-премонстранты, сервиты, кармелиты, тамплиеры. Однако ни одна монашеская конгрегация не могла соперничать с двумя крупнейшими нищенствующими орденами: францисканцами с центром в Санта Кроче и доминиканцами – в Санта Мария Новелла, ставшими духовными и интеллектуальными центрами Флоренции.

Просветительская деятельность монашеских орденов сильно влияла на жизнь флорентийцев конца XIII – начала XIV в. и приобретала все более

светский характер. Так, после 1289 г. флорентийская коммуна ограничила права монастырских школ францисканцев и доминиканцев, урезав их педагогические права.[78] Тем не менее, монастыри и школы при них по традиции оставались оплотом средневекового образования. Например, монастырь при Санта Кроче, располагавший большой библиотекой, оставался популярным местом обучения детей из знатных флорентийских семейств. В 1287–1289 гг. в Санта Кроче преподавал провансальский монах Пьер Жан Олье, которого итальянцы называли Пьетро Джованни Оливи, принадлежавший к одному из ответвлений францисканского ордена, называвших себя спиритуалами. Он проповедовал нищету, как сам Франциск, а также был последователем калабрийского монаха и мистика Иоахима Флорского.

Школа при Санта Мария Новелла также славилась высоким качеством обучения. В 1272 г. там преподавал Фома Аквинский, а с 1302 г. – брат Джордано да Ривальто[79], один из самых знаменитых проповедников начала XIV столетия. В 1302 г. он был приписан лектором при Ремиджио (Ремигии) деи Джиролами (1240–1319), настоятеле и преподавателе Санта Мария Новелла. Во Флоренции Джордано да Ривальто вел активную деятельность, читая цикл лекций в 1304–1306 гг. Проводя по нескольку чтений в день, он был необычайно популярен, умея овладеть аудиторий благодаря ученому, но понятному простому слушателю стилю изложения.

Необходимо сказать и об учителе Джордано да Ривальто в Ордене – Ремиджио деи Джиролами. Будучи представителем древнего аристократического флорентийского рода, он был заметной фигурой во Флоренции и преподавал богословие при Санта Мария Новелла. Главным образом это было учение Фомы Аквинского, которого, в свою очередь, можно считать его учителем, поскольку лекции Фомы Джиролами слушал в Париже[80].

Среди других наиболее выдающихся доминиканских лекторов, проповедовавших во Флоренции в первой половине XIV в., можно

упомянуть: Рикольдо да Монтекроче – приор Санта Мария Новелла в 1315–1320 гг., Бартоломео да Сан Конкордио, Таддео Дини, упоминаемый Франко Саккетти[81], Якопо Пассаванти – приор Санта Мария Новелла в 1354–1355 гг., Франческо да Прато, Стефано да Риети.

Именно проповедям, которые с 1250 г. произносятся часто и регулярно, в рассматриваемую эпоху придавалось особое значение.[82] По свидетельству А. В. Топоровой, францисканцы воспринимали проповедь как действие Святого Духа. В то время как доминиканцы оттачивали именно умение проповедника, придавая большое значение обучению и подготовке духовных лиц.[83] Вполне логично, что доминиканцы справлялись с задачей проповедничества несколько лучше, нежели францисканцы. Монахи, священники вкладывали мысли, стремления, правила монашеского движения в проповедь народу или индивидуальное наставничество.

К сожалению, наука не располагает обширными сведениями о жизни флорентийских живописцев первой половины XIV в., а уж тем более о тонкостях их религиозных чувств и принадлежности к тому или иному ордену. Хотя, безусловно, как и все остальные миряне, художники ходили на мессы, слушали проповеди, имели своих духовных наставников.

О влиянии на мировоззрение и на творчество живописцев установлений орденов и проповедников можно строить только косвенные предположения. Опираться при этом лучше всего на документальные источники, способствующие установлению личных связей, но подчас и творчество самих художников выступает в качестве визуального свидетельства их пристрастий. Однако сложность задачи обусловлена тем, что деятельность живописцев в рассматриваемый период носила преимущественно ремесленнический характер, и художники были в большей степени исполнителями оплаченного заказа, работавшими в соответствии с заранее оговоренной программой. Соответственно далеко не все имели возможность выражать в произведениях свои духовные и философские взгляды. Несомненно и обратное: несмотря на «techne», нельзя отрицать

действие факторов личного предпочтения, отражения именно своего видения, благодаря которым художники все-таки демонстрировали свои духовные и философские убеждения.

Для исследования представляется ценным проследить взаимоотношения Данте с флорентийскими орденами, поскольку эти факты относятся к важному для исследования периоду – к концу XIII – началу XIV в., и об этой стороне жизни поэта, в отличии от художников, есть сведения.

Известно, что в 1287–1289 гг. Данте поддерживал отношения с Санта Кроче и слушал там Оливи, познакомившись благодаря ему с учением Бонавентуры и с пророчеством о скором наступлении «царства святого духа» Иоахима Флорского.[84] Считается, что именно в Санта Кроче укрепилась его любовь к идеалам чистоты и добродетели Святого Франциска Ассизского, которого он восхвалял в «Божественной комедии».[85] Поэта весьма беспокоила борьба, которая велась в недрах францисканского ордена.[86] После 1290 г. Данте стал посещать школу при Санта Мария Новелла, где познакомился с взглядами Ремиджио де Джиролами[87] и, возможно, с Рикольдо да Монтекроче. Не исключено, что сочинения Рикольдо да Монтекроче, который был проповедником христианского вероучения на Востоке, помогли Данте составить представление об исламе. В «Божественной комедии» свое отношение к исламу поэт передает через описание путешествия Франциска Ассизского на Восток, состоявшегося в 1219 г.: «Перед лицом надменного султана / Христа восславил и Христовых слуг, / Но увидал, что учит слишком рано / Незрелых, и вернулся, чтоб во зле / Не чахла италийская поляна…»[88]. Таким образом Данте выражает свое беспокойство и по поводу противоборства между орденами и призывает всех обратиться к истинным ценностям христианства.

К доминиканцам Данте испытывал столь же смешанные чувства, что и к францисканцам: преклонение перед святыми и раздражение из-за распрей внутри ордена. Некоторые отмечают, что его философская система гораздо ближе к доминиканцам – рационализмом, стремлением к наукам, широтой

ума и взглядов, пристрастием к достоверности и истолкованию.[89] Его привлекали сочинения Альберта Великого, Фомы Аквинского, а также известных доминиканских проповедников и теологов. Он также часто посещал церковь августинцев, где проводились философские и богословские диспуты.[90] Неоспоримо влияние на Данте и духовного лидера цистерцианцев – Бернарда Клервосского.

Вазари сообщает, что Данте был связан узами тесной дружбы с Джотто.[91] Состоял ли Джотто в ордене – неизвестно. Вследствие взаимного влияния людей друг на друга в процессе общения можно предположить, что Джотто отчасти мог быть подвержен философским и религиозным взглядам Данте. С другой стороны, необходимо признать, что Данте и Джотто прожили абсолютно разные жизни, начиная с того, что происходили из разных социальных кругов, что имело большое значение. Джотто был сыном крестьянина или кузнеца и жил в почете и благополучии, Данте, наоборот, потомок старинного рода, ценивший и гордившийся своей родословной, прожил жизнь, полную политических испытаний и завершившуюся в изгнании.

Если руководствоваться исключительно живописными произведениями Джотто, то фресковый цикл, посвященный житию Святого Франциска в Ассизи, а также большое количество работ, посвященных святому, является самым важным свидетельством влияния на его творчество францисканства.[92] Это свидетельство заключается не в том, что Джотто часто писал работы на сюжеты жития Святого Франциска, что, по сути, доказывает популярность святого, – ему удалось выразить мировоззрение францисканства через живопись, что могло быть связано с его глубоким пониманием автором.

Рассматривая фресковый цикл, посвященный житию Святого Франциска в Ассизи, важно отметить, что создание художественного образа святого отнюдь не было простой задачей для Джотто. Во-первых, базилика Сан Франческо воздвигнута над местом погребения святого в середине XIII в. и была одним из центров духовной жизни францисканцев. Соответственно

росписи должны были явиться репрезентативной программой, призванной воплотить ведущие идеи францисканства, утвердить авторитет ордена и его основателя, поэтому создавались под строгим надзором папства и ордена. Во-вторых, биография святого «Leggenda Maggiore (Vita di san Francesco d`Assisi)», созданная в 60-х гг. XIII в. Бонавентурой, была сравнительно недавно канонизирована, в 1263 г., и сюжеты, иконография только входили в итальянскую живопись. Возникали трудности с созданием образа Святого Франциска. Так, Роберто Лонги пишет: «…не отвергая…францисканскую тематику, изобиловавшую неведомым доселе материалом, наши сиенские, флорентийские и другие мастера эпохи дученто принялись бесстрастно толочь ее в ступе, орудуя все тем же привычным византийским пестиком. В течение почти полувека образ Святого Франциска в работах различных живописцев той эпохи – от Берлингъери до «мастера Санта Кроче»… – превратился если не в бенедиктинца, то уж во всяком случае в хмурого византийского монаха»[93].[94] В целом описанное свидетельствует о том, что перед Джотто вставал целый ряд вопросов: чрезвычайная важность и ответственность заказа, а также сложные задачи сюжетного, изобразительного и выразительно-идейного планов.

В Ассизском цикле Джотто удалось создать подлинное произведение Проторенессанса – произведение переходного периода в истории итальянской культуры. Находясь на границе старого и нового, Джотто решает задачи объемной моделировки форм, выстраивает светотень, используя элементы античного искусства. Обращаясь к наследию романского и готического искусства, – орнаменты мраморных мозаик и узоров, внимание к деталям и незначительным проявлениям окружающего мира, стремление к жизнеподобию – решает иные художественные задачи.[95]

В ассизский живописный цикл входит фреска «Святой Франциск проповедует птицам», в которой с особенной четкостью выражены основополагающие принципы францисканства. Исходя из жизнеописаний Франциска, составленных Фомой Челанским и Бонавентурой, для святого

мир был чистейшим отражением благости Бога, сотворившего все из любви. Франциск открыл новую действительность окружающего мира: в каждом создании есть не только «отпечатки» высшего блага, в каждом творении Бог являет миру самого себя.[96] В то же время представители распространенного в то время в Европе движения катаров провозглашали материальный мир порождением сатаны, Франциск, напротив, позитивно воспринимал действительность, и каждое творение в ней – благодаря самому факту существования – возносит хвалу Богу. Мир сопровождает Франциска в его стремлении к совершенству, помогает приблизиться к Всевышнему и является объектом созерцания.[97] Важно, что Франциск относился к самому себе как к одному из творений, отнюдь не ставя себя на вершине иерархической пирамиды сотворенного мира. Свое место среди всех остальных творений он видел как место одного из членов большой семьи, называемой Вселенной. Братское отношение святого к природе находило выражение в жизни: «Облекшись в дух милосердия и исполнившись любви, не только к людям, терпящим какую-либо нужду, испытывал он сострадание, но и к немым тварям, и даже к птицам и ползучим гадам, ко всякой твари, как наделенной чувствами, так и бесчувственной»[98]. Франциск был чужд властолюбию, корыстолюбию, эгоизму и расчетливости. За каждое Божье создание он чувствовал ответственность старшего брата. Его душа была исполнена жалости и сочувствия ко всему живому, и он возмущался каждый раз, когда видел жестокое обращение с кем-либо.[99] При этом Франциск не отказывался полностью от данного Богом каждому человеку права владычествовать и пользоваться тем, что создал Творец, но стремился никогда не злоупотреблять этим правом. Таким образом, можно однозначно обозначить диалогизм как основной принцип философии францисканства, и фреска «Святой Франциск проповедует птицам» – это квинтэссенция обозначенных выше основ францисканского учения: представления о целостном восприятии вселенной францисканцами и выраженного через любовь диалога человека с природой, в которой спасения

души достойны не только человек, но и все «меньшие братья», как растения, так и животные.

Важной художественной деталью является то, что Франциск изображен не в центре и не лицом к зрителю, а скромно повернувшись боком, наклонившись и общающийся с «крылатыми братьями». Единение и диалог подчеркиваются объединяющей композицию линией горизонта и верной масштабностью человеческих фигур, птиц и деревьев.

Принципиальным моментом является то, что через несколько десятилетий все переменится, и один из идеологов итальянского гуманизма Колюччо Салютати будет утверждать, что земная жизнь отдана в удел людям, построив свою этическую позицию не на пассивном восприятии божественной истины в «подвигах» аскетизма и отстранении от «суетного мира», а на творческой активности человека во имя общего блага и земного счастья людей.[100] Учение о деятельной жизни он сформулирует на основе мифа о Геркулесе, упоминаемого впоследствии Кристофоро Ландино в трактате «Об истинном благородстве» и «Камальдуленских беседах» и Марсилио Фичино в разных письмах: «unicus in nobis est homo, bestiae vero sunt multae» [«един в нас человек, зверей же множество»][101]. В искусстве возобладают увлечение античной мифологией, гуманистические и научные интересы, а главной темой станет образ героического человека. В живописи отношение к природе в духе гуманизма найдет выражение, например, в развертывании композиции к центру, и изображении главной фигуры лицом к зрителю на фоне пейзажа, выступающего пассивным фоном. Джотто же в ассизском живописном цикле и, в частности, во фреске «Святой Франциск проповедует птицам» отразил саму суть францисканского учения, расходившегося своими установками с развивающимся итальянским гуманизмом.

Можно отметить, что не только францисканское учение нашло отражение во фреске. В жизнеподобных фигурах Франциска и его спутника, естественных изображениях деревьев и птиц, а также в новациях,

затрагивающих пространственную композицию и колористические решения, отражено влияние аристотелианства, в котором по-своему решена одна из основных проблем схоластической философии – вопрос о существовании единичного и общего. Согласно Аристотелю, идеи не предшествуют единичным чувственно воспринимаемым предметам, не являются причинами вещей, а, наоборот, зависят от вещей. Идеи – это понятия, возникающие в человеческом познании, а не общие сущности единичных вещей, отделенные от материального мира. Соответственно живые существа полагались уже существующими как живые существа, а не как идеи, а человеческая душа, все так же признаваемая бессмертной, рассматривалась как организующий и объединяющий принцип самого тела, а не как некая субстанция, независимая от него. Существование Бога можно было доказать по его созданиям, а не исходя из предопределенного принципа. Отсюда проистекает необходимость жизненности и естественности изображенной сцены.

Можно предположить, например, что фреска Джотто «Встреча у Золотых ворот» отражает принятие художником концепции аристотелевской космогонии. Он также приближает мир евангельских персонажей к реальному: немолодые Иоаким и Анна, бросившись в объятия и целуя друг друга, словно юные влюбленные, естественны, лишены патетики и их взаимоотношения и движения чувств человечески богаты.[102]

Возможно, отражение идей Аристотеля в живописи Джотто явилось также следствием дружбы с Данте, для которого изучение трудов философа сыграло решающую роль в формировании его мировоззрения. В соответствии с учением Аристотеля Данте не разделяет, а утверждает связь внешней формы и духовной составляющей. Так, в комментарии ко второй канцоне «Пира» он подкрепляет слова «Чиста душа ее» утверждениями Аристотеля из книги «О душе»: «душа есть действие тела: будучи действием тела, она же является и его причиной… И коль скоро тело…столь удивительно прекрасно, очевидно, что ее форма, то есть ее душа,

управляющая телом, как его собственная причина, чудесным образом приемлет от Бога милостиво даруемое Им благо»[103].

Таким образом, новации Джотто в области жизнеподобия, пространственной композиции, колористических решений, а также значение фрески «Святой Франциск проповедует птицам» соотносятся с учением средневековой схоластической, преимущественно францисканской, философии.

Можно предполагать, что Таддео Гадди сочувствовал августинцам и францисканцам. Если считать факт францисканства Джотто доказанным, то необходимо принять во внимание упоминаемые Ченнино Ченнини 24 года ученичества Гадди у Джотто, а также тот факт, что Гадди был его крестником.[104] Кроме того, много произведений, приписываемых авторству Гадди, имеют отношение к Санта Кроче: цикл фресок, посвященных «Истории Девы Марии», в капелле Барончелли; 26 маленьких станковых работ со сценами из жизни Иисуса и Святого Франциска, украшавших сакристию церкви; фреска «Тайная вечеря» со стилизованным под древо жизни распятием с францисканскими святыми из трапезной монастыря Санта Кроче.[105]

Что касается августинианства, то известно, что духовным наставником Таддео Гадди в 1330-е гг., с которым он вел переписку, был знаменитый проповедник и монах-августинец фра Симоне Фидати (конец XIII–02.02.1348).[106] Интересно, что в своем сочинении «L`Ordine della vita cristiana» Симоне Фидати включил наставления, касающиеся благочестивого поведения супругов: «Супруги не должны дотрагиваться друг до друга ни соблазнительно, ни игриво, поскольку это ведет к возникновению огня желания в их плоти».[107] В свою очередь, Таддео Гадди на фреске «Встреча у Золотых ворот»[108] изображает объятия Иоакима и Анны не личными, как это сделал Джотто, а скорее степенными – возможно, находясь под влиянием наставлений своего духовного учителя.

Соответственно, не только в стенах университетов и на проповеднических кафедрах, но и в живописи складывается своего рода схоластический дискурс, который можно проследить в работах художников одного периода.

У Таддео Гадди основой отношений Иоакима и Анны является сдержанность и безупречность: пара, размещенная практически в центре, образует единую симметричную композицию, вписывающуюся в пирамиду. Они не бросились в объятия и не целуют друг друга, как у Джотто, – объятия в работе Таддео Гадди условны. Иоаким смотрит на Анну, однако ее взгляд остановился не на нем. В ее кротком взгляде заметна сдержанная оживленность, которая играет на ее лице и подчеркнута чуть заметной улыбкой. Как будто переизбыток чего-то личного переполняет ее существо.

У Бернардо Дадди в аналогичном сюжете на пределле, посвященной житию Девы Марии полиптиха Сан Панкрацио[109], Анна уже не смотрит на Иоакима – она склонила голову и застенчиво смотрит вниз. Над парой впервые появляется ангел. Аналогичным образом представлены Иоаким и Анна в работах безымянных флорентийских мастеров: одна из них датируется серединой XIV в., предположительно создана художником из окружения Орканьи[110], а другая – во второй половине XIV в.[111] На фреске Джованни да Милано в капелле Ринуччини встреча выглядит еще более сдержанной и формальной[112].

Таким образом, во флорентийской живописи ко второй половине XIV в. трактовка образов Иоакима и Анны постепенно приобретает сдержанный и величественный характер. Динамика изменений особенно хорошо заметна при сопоставлении работ Джотто, Таддео Гадди и Бернардо Дадди, созданных в 1303–1305 гг., 1328–1335 гг., 1335–1340 гг. соответственно. Джотто, изображая Иоакима и Анну, фиксирует одно из многих состояний двух обычных людей в пространственно-временной конкретности, тем самым максимально приближаясь к реальности. И здесь очевидно следующее, что с течением времени работы других художников все более

соответствуют идеалам Средневековья, отражая эстетику которого отображают два бытия: земное, а также сверхприродное.

Однако есть и другое обстоятельство – подобные изменения в живописи являются прямым следствием роста популярности догмата о Непорочном зачатии Девы Марии, распространяемого францисканцами. Противниками этой концепции были доминиканцы и, в частности, Фома Аквинский. Среди францисканцев – Александр Гэльский, а также его ученик и последователь Бонавентура. И ангел, появившийся над Иоакимом и Анной, у Бернардо Дадди является вероятной отсылкой к этой идее. Можно предположить, что последовательное укоренение концепции Непорочного зачатия в живописи является показателем проходившего в рассматриваемый период схоластического дискурса между доминиканцами и францисканцами, в котором последние и побеждали, и активно прибегали к помощи художников.

В отношении Бернардо Дадди можно привести следующие рассуждения. Исследование творчества художника и известные эпизоды его биографии позволяют сделать вывод, что к 1330-м гг. его талант и практические деловые качества обеспечили ему хорошее состояние, членство в Гильдии и мастерскую, в 1335 г. приобретение трети дома на улице Виа Ларга – улице, имевший большое, стратегическое, значение для города.[113] Известно, что зачастую быт средневековых живописцев был налажен таким образом, что они работали и жили в одном доме. Итак, очевидно, что для дальнейшей жизни и трудовой деятельности успешный художник покупает дом в хорошем месте. Несмотря на сообщение Антонетти о пренебрежении флорентийцами в рассматриваемый период церковными обрядами, в частности, посещением воскресной мессы, которую можно было просто заказать, уплатив некоторую сумму, умалять значение культа не стоит: во время особо важных служб верующие заполняли не только церкви, но и прилегающие улицы, а за отсутствие их могли строго наказать.[114] Соответственно можно предположить, что Бернардо Дадди предпочел бы

приобрести дом рядом с приходской церковью, которую он бы посещал, а ближайшая к улице церковь, исполнявшая приходские функции – базилика Сан Марко[115], принадлежавшая сильвестринцам – членам католического монашеского ордена, ответвления бенедиктинского ордена, основанного бенедиктинским монахом Святым Сильвестро Гуццолини. Из чего можно предположить о принадлежности Бернардо Дадди к последним. Безусловно, это всего лишь догадка, не претендующая на абсолютную достоверность.

В отличие от живописцев, о которых речь шла выше, живописное наследие Дадди и его окружения не позволяют судить о его религиозном воззрении: вопрос о его воспитании и ученичестве остается открытым и здесь невозможно проследить никаких влияний культурного характера, за исключением чисто профессиональных; Дадди был одним из основателей Братства Святого Луки, а собрания общества проходили в церкви Святого Эгидия при Оспедале да Санта Мария Нуова, в которой служили монахи конгрегации Святого Эгидия, бывшей ответвлением августинского ордена; с одинаковым успехом художник изображал как доминиканских, так и францисканских святых.

Что касается других флорентийских живописцев первой половины – середины XIV в., то строить гипотезы об их принадлежности к тому или иному ордену можно, по-прежнему преимущественно исходя из анализа их живописного наследия. Так, анализ работ Мастера Фильине («Мастер Фогг Пьета») позволяет предполагать, что он имел тесные связи с францисканским орденом.[116]

Считается, что к ордену доминиканцев принадлежал Андреа Бонаиути (Андреа да Фиренце), живший на протяжении долгого времени в районе Флоренции, относящемся к приходу Санта Мария Новелла. Испанская капелла украшена фресками, которые Бонаиути создал, отчасти руководствуясь иконографической программой Якопо Пассаванти на сюжет «Зерцала истинного покаяния» – его апологии доминиканской учения.[117] Эта

точка зрения была высказана в 1907 г. Л. Вентури и подтверждается современными исследователями, в частности, Е.Д. Федотовой.[118]

Таким образом, проведенное исследование позволяет выявить своего рода несколько степеней влияния религиозной, схоластической доктрины на мировоззрение художников во Флоренции в первой половине XIV в. С одной стороны, преимущественно ремесленный характер деятельности большинства живописцев рассматриваемого периода сказывается на том, что они были исполнителями заказа со своей подготовленной иконографической, философской программой, в котором заранее оговаривались ключевые моменты предстоящей работы. С другой – можно предполагать, что в живописи некоторых мастеров, например, Джотто, открыто демонстрируется живой и глубокий интерес самого художника к учениям средневековой схоластической философии, а также то, что живопись использовалась и как средство ведения схоластических дискурсов, проходивших, в частности, между доминиканцами и францисканцами. При этом степень личного участия художника могла быть различной, например, он мог быть исключительно исполнителем. Однако тот факт, что живописцы знали, общались, вели переписку с известными проповедниками своего времени, говорит о том, что, отражая в живописи ту или иную позицию, они могли, в определенной степени, высказывать и свою точку зрения.

1.3. Изменение статуса флорентийского живописца в связи с вступлением в Гильдию врачей и аптекарей. Членство в Гильдии Бернардо Дадди и его роль в других художественных объединениях

По мере экономического роста XII–XIII вв. во Флоренции ломалась трехчленная социальная иерархия, включающая тех, кто молится, кто воюет

и трудится, периода Классического Средневековья, и к первой половине XIV в. отношение к трудовой деятельности менялось. Мир представителей труда также был неоднороден: с одной стороны – крупные торговцы, менялы, ростовщики, с другой – мелкие ремесленники, подмастерья и бедняки. Нельзя не учитывать, что еще сильны были пережитки прежних устоев, например, запрет на пролитие крови, что объясняет презрение к мясникам, несмотря на их экономическое могущество. Тем не менее, начинается эпоха, когда интеллектуальный труд ценится выше, чем ручная работа, рассматриваемая традиционно как «низкая». Это находит выражение в признании первого места среди старших цехов за корпорацией судей и нотариусов, а также в чувстве превосходства, характерном для представителей благородных профессий, сторонившихся мелких ремесленников и прочих трудящихся, членов так называемых «arti meccaniche» (цехи физического труда). Происходят изменения и в положении художников. В этой связи уместно привести мнение британского историка и теоретика искусства Э. Бланта о том, что стремление живописи стать одним из «свободных искусств»[119], а не ремеслом связано с этим превосходством интеллектуального над ручным и механическим. Отсюда и характерная для некоторых ренессансных трактатов иерархия искусств, в которой живопись помещается выше, чем скульптура, требующая значительных физических усилий.[120] И все же престиж умственного труда не должен маскировать экономической и политической реальности: во Флоренции первой половины XIV в. господствующее положение занимают предприниматели, крупные торговцы цехов Калималы и Ланы.

Как отмечает Р.А. Голдвайт, специалист по экономической истории итальянского Возрождения, в «Экономике ренессансной Флоренции», к началу XIV столетия в городе насчитывалось более 70 корпораций ремесленников[121], и флорентийские художники не были исключением. Однако усложнение социально-экономического положения вызвало необходимость консолидации в более крупные и самостоятельные

организации. Вхождение же живописцев в старший цех было обусловлено их подчиненным положением по отношению к другим профессиям. Между тем, со стороны младших цехов происходили попытки вернуться к системе мелких корпораций[122].

По замечанию Антонетти: «своим величием и процветанием Флоренция обязана цехам»[123], членство в которых для всех жителей было обязательным.

Первые ремесленные и торговые цехи появились во Флоренции в середине XII в., когда возникло сообщество купцов (societas mercatorum), управлявшееся тремя консулами и противопоставлявшее себя сообществу воинов, объединявшему аристократов и буржуазию. Сообщество торговцев со временем стало важным фактором экономической и политической жизни города. Оно образовало цех Калимала (ввоз и переработка сукна из Фландрии и Франции). Вскоре к Калимале добавились цехи Камбио (объединение менял), Пор Санта-Мария (ввоз сукна), Лана (переработка шерсти), Мерчаи (торговля галантереей). Формируются так называемые «старшие цехи», консулы которых сначала входили в Совет подеста, а после принятия в 1293 г. «Установлений справедливости» – в верховный правительственный орган, приорат.

В первой половине XIV в. старших цехов было семь – это Цех судей и нотариусов, Калимала, Лана, Пор Санта-Мария, Камбио, Цех скорняков и меховщиков и Цех врачей и аптекарей. Шестой и седьмой цехи не играли той роли в экономической и политической жизни коммуны, как первые пять. По мере экономического развития появляются младшие цехи. Представители других профессий, например, торговцы рыбой, жареным мясом, цехов не создают или входят в состав более крупных цехов, не получая при этом каких-либо прав.

В соответствии с «Установлениями справедливости» во Флоренции первой половины XIV в. юридически был закреплен переход всей политической власти к представителям 21 цеха. Фактически вся власть была

сосредоточена именно у старших цехов. Соответственно флорентийские живописцы, оказавшиеся включенными в Гильдию врачей и аптекарей и составлявшие в ней незначительное меньшинство, не были привлечены к управлению республикой.

С 1314 г. резиденция Цеха врачей и аптекарей располагалась на улице Кавальери (Via dei Cavalieri) в одном из бывших домов семьи Ламберти. Цех имел статус юридического лица с собственным зданием, гербом, финансами, полицией, судом и штатом служащих. Среди руководства числились 6 консулов, нотариус, 12 советников, 27 сотрудников. Консулы, «camerlingo», и казначей избирались каждые шесть месяцев и собирались еженедельно. Учитывая ответственный характер занимаемой должности, казначей должен был внести залог в 300 золотых флоринов. Каждый новый член обязывался к уплате взноса в 6 флоринов, который удваивался, если кандидат родился не во Флоренции.[124]

Руководство деятельностью Цеха осуществлялось на основании устава, которые составлялись нотариусами и, как показывает анализ, были достаточно унифицированы, поскольку за образцы брались цеховые документы других городов.[125] Первый сохранившийся устав, вероятно, дублирующий уставы 1309 и 1310 гг., в котором перечислены правила для членов Гильдии, восходит к 1313 г.[126] Многие положения носят религиозную окраску, поскольку содержат призывы святых к заступничеству и почитанию со стороны членов корпорации. Статут был разделен на три книги, в которых содержались различные положения, касающиеся общих правил организации труда, обозначались права различных категорий членов и, в частности, право на помощь со стороны корпорации в период временной нетрудоспособности.

Особое внимание уделялось различным вопросам создания производимой продукции и, прежде всего, качеству материалов, используемых при изготовлении. Примечательно, что описывались некоторые случаи обмана. В отношении живописи представляют интерес два события, когда были наказаны некий химик, продавший низкокачественную

лазурь под видом ультрамарина, а также продавец использовавшегося для иллюминации рукописей шафрана из Каталонии, смешанного с тосканским.[127] Эти происшествия, имевшие место в прошлом, являлись основаниями предостережения для аналогичных действий в настоящем, т.е. судебными прецедентами.

Ежемесячно проводились проверки для выявления случаев продажи некачественных товаров, обмера или обвеса. За нарушения налагался штраф. Консул, уличенный в безосновательном отказе от наложения взыскания, попустительстве, лишался должности и сам принуждался к выплате крупного денежного взыскания. Более строгими санкциями, налагаемыми во Флоренции на художников, были конфискация имущества, в частности, за своевременное невыполнение работы, или долговая тюрьма. Известен случай об аресте имущества художника Мазо ди Банко, вовлеченного в 1341 г. в судебную тяжбу с семейством Барди, из-за несвоевременного выполнения работ в церкви Санта Кроче.

Цеховая организация ремесла имела многочисленные последствия. Начиная с того, что цехи являлись привилегированными корпорациями в мире труда и обеспечивали права мастеров, входящих в ее состав. В первую очередь это касалось монопольного права заниматься художественной деятельностью в своем городе.

Гильдия также способствовала профессиональному и социальному разделению населения. Оно проявлялось в том, что, во-первых, многочисленные ремесла считались недостойными иметь цех. Вследствие этого обстоятельства в Цех врачей и аптекарей, принимались лица, занимавшиеся другими видами труда, в частности, бакалейщики и продавцы галантереи, торговавшие самыми различными товарами, в том числе лекарствами и специями, парикмахеры, практиковавшие лечение абсцессов и вырывание зубов, ремесленники, изготавливавшие свечи, стеклодувы, изготавливавшие различные емкости, торговцы красками и живописцы. Одну

группу с живописцами составляли оружейники, переплетчики, краснодеревщики и т.д.

Самые ранние записи о членстве художников в Гильдии врачей и аптекарей, по всей видимости, датируются 1312 г. Примечательно, что в архивных записях Гильдии имя Бернардо Дадди упоминается также в 1312 г. Записи не сохранились, но известно, что в более поздних кодексах информация дублировалась. Живописцы были поделены на группы: в одну заново вносились имена уже действительных членов Гильдии, а в другую – только принятых. Так, из 56 членов, зарегистрированных в 1312 г., Липпо ди Бенивиени числился под номером 42, причем его имени не было в первой группе, из чего исследователи приходят к выводу о том, что впервые он вступает в Гильдию около 1312 г.[128]

Вероятно, членом Гильдии Бернардо Дадди стал около 1312–1320 гг.[129]

Записи в архивах Гильдии 1333, 1335, 1338, 1346 и 1347 гг. свидетельствуют о пребывании Дадди в эти годы во Флоренции.[130]

Липпо ди Бенивиени (изв. по док. 1296–1327) вступил в Цех врачей и аптекарей около 1312 г., Таддео Гадди (1290–1366) – в 1330 г. (в возрасте 40 лет), Андреа Орканья (1308–до 1368) – в 1343 г. (33), Якопо ди Чьоне (ок. 1320–между 1398 и 1400) – 1369 г. (49), Нардо ди Чьоне (ок. 1320–между 1365 и 1366) – в 1346–1348 гг. (26–28), Никколо ди Пьетро Джерини (ок. 1340–1414) – 1368 г. (28), Пачино ди Бонагуида – в 1330 г. (ок. 50), Никколо ди Томмазо (акт. 1339–1376) – в 1346 г.

В различное время число живописцев, входивших в Гильдию, составляло: в 1316 г. – 56 человек, в 1320 г. – 18, в 1353–1386 гг. – 53[131]. При этом важно учитывать, что в рассматриваемый период население Флоренции по разным источникам было 50–90 тысяч.

Судя по приведенным данным, а также по широкому возрастному диапазону, исходя из «Таблицы 1» (см. Приложение), живописцы не очень заботились о скором вступлении в Гильдию. Такую ситуацию можно объяснить разве что подчиненным положением живописцев по отношению к

остальным, «более значимым» с позиции XIII–XIV вв., профессиям. В сущности, подобная ситуация будет характерна и для периодов кватроченто и чинквеченто.

Правовое положение художников, деятельность цехов были санкционированы властями Флоренции, которые имели для этого свои основания. Во-первых, управление со стороны и гильдий, и властей обеспечивало своеобразный контроль качества городской художественной продукции, поскольку во флорентийскую Гильдию принимались, как правило, мастера, уже достаточно долго трудившиеся на своем поприще. Во-вторых, за получаемые привилегии гильдии обязаны были осуществлять денежные взносы в городскую казну, что было еще одним источником доходов для республики.

Формально-юридически флорентийские художники, оказавшиеся включенными в состав Цеха врачей и аптекарей и составлявшие в нем незначительное меньшинство, не пользовались привилегиями полноправных членов, не участвовали ни в управлении цехом, и тем более республикой. Однако важно учесть, что включением в цеховую систему был зафиксирован статус художника. Отныне он был приравнен к квалифицированному ремесленнику и, тем самым, живописец обретал определенное положение в обществе по сравнению с прежним состоянием.

Правовое положение флорентийских художников рассматриваемого периода было сложным. Ведь как бы ни менялись права членов, уставы цехов в зависимости от страны или города, корпорации всегда стремились связать художника различными правилами и традициями и, в первую очередь, в значительной степени ограничивали свободу его индивидуального развития. В то же время организуемыми коллективными торжественными процессиями, состязаниями с гильдиями соседних городов, пышностью и гостеприимством цеховых домов они способствовали воспитанию в художниках коллективного сознания. На данном этапе свободное развитие индивидуального таланта художника задерживалось также тем, что в одном

цехе были объединены совершенно чуждые друг другу специальности. Вместе с тем Гильдия заботилась о своих членах. В.Н. Лазарев особо выделял и отстаивал тезис о том, что Гильдия была строго локальной организацией, факт принадлежности к которой давал живописцу, входившему в ее состав, монопольное право на занятие в своем городе художественной деятельностью.[132] Так, работа на правах художника-флорентийца Амброджо Лоренцетти стала возможна только после того, как он стал членом флорентийской Гильдии врачей и аптекарей в 1327 г.: в 1332 г. он получил право работать для флорентийской церкви Сан Проколо. Однако, согласно документу из государственного архива Флоренции, датированному 1321 г., Амброджо Лоренцетти был должен определенную денежную сумму некоему Нудо ди Вермильо (Nudo di Vermiglio), что косвенно свидетельствует о его пребывании и возможной работе во Флоренции до 1327 г. Следовательно, вполне можно допустить, что во Флоренции все-таки работали мастера из других городов, не являвшиеся при этом членами флорентийской Гильдии. Надо полагать, что власти города были заинтересованы в привлечении живописцев из других художественных центров, например, Сиены, и ограничивали Гильдию. Последняя же проводила политику замыкания организации – снижалась плата за членство для граждан Флоренции, родственникам действительных членов оказывалось покровительство и т.д. Получается, что в этот период политика взаимодействия городских и цеховых властей в чистом виде основывается на демократическом принципе системы сдержек и противовесов – соблюдался определенный баланс, обеспечивавший взаимодействие и взаимоограничение.

Исключение в среде цеховых художников составляли те, которые назначались главными архитекторами, «capo maestro», при строительстве важных городских объектов, например, флорентийских соборов. Они же возглавляли строительные ложи. Альберт Великий давно выделил архитекторов из прочих мастеров: «Искусство архитекторов благороднее почти всех искусств. Мы обозначаем этим именем особенно хорошо

знающих главные основы искусства и этих художников полагаем ученее остальных»[133]. В 1334 г. главным архитектором Флоренции был назначен Джотто. В его обязанности входило руководство строительством собора Санта Мария дель Фьоре. Кроме того, он должен был следить за сооружением городских укреплений, в частности, новой городской стены, и ремонтом мостов и улиц. Примечательно, что в это время инфраструктура города была разрушена паводком, который произошел в ноябре 1333 г. и явился настоящим стихийным бедствием, а Джотто получил назначение весной 1334 г.

Этот случай демонстрирует одновременно и расчет муниципальных властей, объясняющий отношение к живописцам, как к мастерам ручного труда, и желание отдать должное прославленному художнику, а Джотто на этот момент было уже 67 лет. Иных путей выражения своей признательности художникам еще не сложилось – должностей городских художников, наподобие придворных, в рассматриваемый период во Флоренции не существовало: Джотто был «сделан флорентийским гражданином, но и награжден флорентийской Коммуной стами золотыми флоринами в год, что для тех времен было делом немалым…»[134]. В целом своего рода компромисс в назначении Джотто характеризует рассматриваемый этап как переходный в эволюционном развитии отношения к представителям творческих профессий.

Справедливости ради необходимо отметить, что до XV в. ни один живописец больше не был назначен на должность городского архитектора. Разве что Андреа Орканья в разные времена возглавлял строительные комиссии или был их членом. Вазари говорит, будто тот, будучи уже зрелым живописцем, принялся за изучение архитектуры, надеясь когда-нибудь использовать эти знания. Они действительно пригодились, когда якобы был одобрен его проект «великолепной и огромнейшей лоджии у дворца, а вместе с ней и Монетного двора»[135]. Строительство шло под его руководством. Историк, повествуя о строительстве лоджии деи Ланци, проект которой не

принадлежит Орканье, ошибся, однако есть другие свидетельства, убеждающие в познаниях художника в области архитектуры. С 1357 г. Орканья входил в состав комиссии по строительству Санта Мария дель Фьоре, а с 1358 г. по 1360 г. был «capo maestro» строительной мастерской при кафедральном соборе в Орвието.

Работа на архитектурном поприще Орканьи отличается от случая с Джотто, поскольку творческий путь Орканьи служит больше показателем его профессиональной универсальности, нежели признания его заслуг со стороны муниципальный властей. Соответственно эти два случая не стоит объединять и полагать, что они служат свидетельством наступления новой стадии в процессе формирования должности городского живописца.[136] Более того, в первой половине XIV в. горожане абсолютно разных профессий привлекались к строительству. Так в апреле 1301 г. Данте было поручено контролировать строительство и выпрямление улиц в центре Флоренции[137]. В начале третьего десятилетия Джованни Виллани, банкир и дипломат, был ответственным за возведение новых городских стен, а в 1331 г. надзирал за перестройкой церкви Святой Репараты, т.е. строительством собора Санта Мария дель Фьоре, так же, как Джотто[138]. Таким образом, это не процесс формирования должности городского живописца-архитектора, а скорее способ организации государственного управления во Флорентийской республике, когда на ответственные общественные должности назначались заслуженные и уважаемые граждане.

Необходимо отметить, что во Флоренции первой половины XIV в., были другие ассоциации, в состав которых входили художники. В 1338 г. была образована автономная художественная Корпорация или Братство Святого Луки (Compagnia di S. Luca, Fraternita di S. Luca), известными основателями которой стали Якопо дель Казентино и Бернардо Дадди.[139]

Важно, что Вазари, повествуя о создании Братства Святого Луки и об уставе общества, также упоминает Бернардо Дадди, указывая художника в качестве одного из его «consiglieri» – советников: «...первых управлявших

названным сообществом с титулом капитанов было шесть человек и, кроме того, два советника и два казначея, как это видно по старой, заведенной тогда книге названного сообщества, первая глава коей начинается так: «Сии главы и постановления составлены и утверждены добрыми и скромными мужами цеха живописцев Флоренции и во времена Лапо Гуччи, живописца, Ванни Чинуцци, живописца, Корсино Буонайути, живописца, Пасквино Ченни, живописца, Сенья д'Антиньяно, живописца. Советниками были Бернардо Дадди и Якопо ди Казентино, живописцы, и казначеями Консильо Герарди и Доменико Пуччи, живописцы»[140].

Начало борьбы искусства за эмансипацию приходится на первую половину XIV в. Ее центром стала Флоренция и, вероятно, среди причин, по которым флорентийские художники продолжали основывать профессиональные объединения, можно назвать стремление к освобождению от сложившейся цеховой и ремесленной зависимости. Тем не менее, это далеко не единственная причина, поскольку во Флоренции к рассматриваемому периоду уже существовала многолетняя практика образования подобных профессиональных объединений, начинающих возникать приблизительно после 1250 г.[141]

Любые профессиональные сообщества имели религиозную окраску. Иначе в Средние века просто не могло быть – все было проникнуто религиозным чувством. Так, приоры молились Богу о помощи при исполнении ими служебных обязанностей и общественного долга в капелле Святого Бернарда, примыкающей к Залу аудиенций Палаццо Веккьо, а Дадди в 1335 г. написал в капелле образ Святого-покровителя Бернарда Клервосского.[142] Братство Святого Луки было основано именно 17 октября, как раз накануне дня святого.

Целями образования подобных объединений можно считать консолидацию людей, связанных профессиональными интересами, желание упрочить свое положение, оказание взаимной помощи, а также отправление религиозных обрядов.

В Братство Святого Луки входили представители смежных профессий из разных цехов: иллюминаторы, скульпторы, ювелиры, стеклодувы, изготовители восковых фигур. Однако основными членами были художники. Во всяком случае, совершенно определенно, что по отношению к другим специальностям они занимали первенствующее положение. Об этом свидетельствуют слова Вазари, называющего среди лиц, основавших Братство, утверждавших устав и отвечающих за определенные сферы деятельности, исключительно живописцев.[143]

В уставе было сказано: «Мы приказываем, что все те, кто есть или будет записан в эту Компанию, мужчины и женщины…»[144]. Вероятно, членство женщин сводилось к какой-нибудь помощи в организации, например, совместных празднеств. Однако факт того, что женщины также могли входить хоть и в религиозную, но, по сути, профессиональную ассоциацию, представляется весьма интересным.

Несмотря на то, что фиксированного места собраний Братства Святого Луки не было предусмотрено, они проходили в церкви Святого Эгидия при Оспедале да Санта Мария Нуова, в которой служили монахи конгрегации Святого Эгидия, бывшей ответвлением августинского ордена.

Руководство Братства не видело необходимости в составлении обширных правил по упорядочению своей деятельности. Тем не менее, был предусмотрен порядок избрания должностных лиц на ежемесячных собраниях, порядок внесения платы за членство и другие платежи. Это было религиозное братство, имевшее скорее благотворительные цели. В правилах от 1386 г. также ничего не было сказано о профессиональных делах, в основном речь шла о том, что необходимо посещать церковь, принимать участие в службах и религиозных процессиях. Известно, что членами Братства были Бернардо Дадди (1338), Якопо ди Казентино (1338), Пьетро Джерини (1339), Аллегретто Нуцци (1346), Лоренцо ди Биччи (1370), Биндо ди Никколо ди Пьетро Джерини (1408). Братством были зарегистрированы годы смерти художников Таддео Гадди и Мазо ди Банко.

В 1296 г. в связи со строительством Санта Мария дель Фьоре возникает организация, призванная осуществлять надзор за всей работой – «Opera del Duomo» или сокращенно «OPA» (от «O-Per-A»). С момента образования и до 1310 г. должность главного архитектора и соответственно главы «OPA» исполнял Арнольфо ди Камбио.

В 1321 г. Флорентийская коммуна установила, чтобы пять из семи главных гильдий – Лана, Сета, Калимала, Камбио, Врачей и аптекарей – председательствовали в комиссии, сменяя друг друга каждый год. Однако, строительство собора с 1310 г. не велось. С 1331 г. попечителем над строительством назначен Цех Лана, занимавшийся выделкой сукон из шерсти, торговлей и банковско-ростовщической деятельностью, а значит, уже его консулы стали оказывать решающее влияние на выбор членов «OPA».

В течение двух последующих лет «OPA» приняла конституцию и назначила некоторых должностных лиц. Наконец, в 1334 г. после длительного перерыва со смерти Арнольфо главным архитектором собора был назначен Джотто, затем Андреа Пизано и Франческо Таленти.

Организация носила характер строительной комиссии, в которую входили как главный архитектор собора и люди, сведущие в строительстве, скульптуре и живописи, так и просто уважаемые лица города. «OPA» продолжила свою деятельность и в последующие столетия. Соответственно, комиссия уже принимала решения, касающиеся не только кафедрального собора, но и облика всего города.

Итак, во Флоренции на протяжении первой половины XIV в. политика цеховых объединений в отношении художников была в достаточной степени лояльной: не соблюдалось правило предоставления «шедевра», характерного для многих европейских городов, не было жесткого принуждения к членству, которое допускалось в нескольких цехах одновременно. Соответственно на данном этапе художественные цехи еще не трансформировались в замкнутые «наследственные» организации. С другой стороны, цех уже шел по пути

замыкания, например, обеспечивая местных мастеров привилегиями, и главное – монопольным правом заниматься художественной деятельностью в своем городе.

Включением в цеховую систему был зафиксирован статус художника. Он был приравнен к квалифицированному ремесленнику и обрел определенное положение в обществе. Тем не менее, художники, будучи включенными в Цех врачей и аптекарей, считались недостойными иметь свой цех и занимали подчиненное положение по отношению к другим профессиям, не пользуясь привилегиями полноправных членов и не участвуя в управлении цехом и республикой.

Что касается Бернардо Дадди, то из того, что достоверно известно, а также на основе выстраиваемых предположений можно сделать вывод о том, что творческий путь Бернардо Дадди был в определенной степени типичным для флорентийского живописца рассматриваемого периода и в достаточной степени успешным. Об этом свидетельствовало членство во флорентийской Гильдии врачей и аптекарей, наличие своей мастерской и учеников, высокое положение в обществе, что определило возможность основания автономного художественного сообщества – Братства Святого Луки, уважение профессионального сообщества и контакты с лучшими живописцами города.

ГЛАВА II

Становление Бернардо Дадди как художника Проторенессанса

Ранний период творчества художника Бернардо Дадди – это время исторического перехода от Средневековья к Возрождению, когда в культуре, как и во многих сферах жизни флорентийского общества, сочетались преемственность и новации, а средневековое мировоззрение и традиции уступали место новой культуре и гуманистическим взглядам. Приведенный в главе материал свидетельствует о формировании идей, образов и стиля живописца, об его постепенном наполнении индивидуальным содержанием, характерным для творчества художника Бернардо Дадди.

2.1. Особенности творчества Бернардо Дадди в 1310–1330-е гг.

Еще сравнительно недавно исследователи ограничивали деятельность Бернардо Дадди периодом 1328–1348 гг., в качестве отправной точки рассматривая первую датированную и подписанную работу автора – триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем». Что же касается 1348 г., то, вероятнее всего, именно этот год является последним в жизни мастера, поскольку на это указывают и фактические, а именно отсутствие работ после 1348 г., и документальные данные. Однако благодаря атрибуции ряда произведений художника, стилистические особенности которых указывают на их создание ранее триптиха из Уффици, и очевидной невозможностью установления точных дат их создания, период творческой активности мастера рассматривается более расширительно: 1320–1348 гг.[145] или 1310–1348 гг.[146]

Дадди вступил во флорентийскую Гильдию врачей и аптекарей около 1312–1320 гг., и это обстоятельство дает основание считать, что он мог быть уже сформировавшимся живописцем около 1310 г.[147] Следовательно, предполагаемая датировка творческой активности Бернардо Дадди должна соответствовать периоду 1310–1348 гг.

Для характеристики раннего периода творчества Бернардо Дадди можно выделить несколько произведений: «Мадонна с Младенцем на троне» из частной коллекции в Нью-Йорке[148], панель с изображением Святого Епископа из Музея Феша в г. Аяччо (Франция)[149], полиптих «Мадонна с Младенцем на троне со Святым Павлом, Святым Петром, Святым Иоанном Крестителем и Святым Франциском Ассизским» из Национальной галереи Пармы[150], портативный алтарь из Пинакотеки Ватикана[151], портативный триптих из Галереи Моретти (Распятие, Мадонна с Младенцем на троне, Святой Франциск, Святой Петр и Святой Варфоломей)[152], панель с изображением Святого Бенедикта[153], панель с изображением Святой Марии Магдалины[154], панель с изображением Распятия[155]. Время их создания охватывает период 1310–1330 гг.

О раннем периоде творчества Бернардо Дадди можно судить по наиболее характерному и значимому для этого времени произведению – полиптиху «Мадонна с Младенцем на троне со Святым Павлом, Святым Петром, Святым Иоанном Крестителем и Святым Франциском Ассизским» из Национальной галереи Пармы. Среди названных ранее произведений особенности этой работы обеспечивают ей наиболее заметное место. Полиптих состоит из одного регистра, включающего пять панелей. Он является одной из двух полностью сохранившихся работ начального творческого этапа наряду с полиптихом из Ватикана. В пармском полиптихе в наибольшей степени выражены принципы искусства Бернардо Дадди рассматриваемого периода, его метод и уровень профессионального мастерства. Следовательно, это произведение имеет решающее значение для понимания основ формирования творческого облика художника, поскольку

проследить иные истоки становления мастера, например, на основе документально подтвержденного свидетельства об ученичестве у определенного живописца или в художественной мастерской, не представляется возможным.

Все произведения Бернардо Дадди раннего периода были частями полиптихов или являются таковыми. Анализ размеров позволяет выявить наиболее предпочтительный, соответствующий приблизительно 25–60 х 70–100 см, за исключением миниатюрной алтарной композиции из Ватикана[156]. Можно констатировать, что начальный творческий этап Бернардо Дадди соответствует стадии развития искусства панельной живописи Тосканы, когда церковный алтарь достиг вполне конкретной формы развития, т.е. формы полиптиха, который сменил предшествующий ему доссале. Последний же представлял собой один из ранних итальянских типов живописи на досках, не получивший развития, характерного для рубежа XIII и XIV вв. – состава из нескольких вертикальных досок, дополнительных регистров, пределлы, контрфорсов.[157] Судя по сохранившимся панелям и работе из Пармы, деление на составные части в этих полиптихах было уже вполне четким и определенным: соединялись самостоятельные вертикальные элементы, над каждой фигурой – полукруглая или стрельчатая арка, но завершение чаще всего треугольное. Необходимо отметить, что треугольные завершения еще не имеют тенденции к удлинению, а, напротив, представляют собой тупоугольный треугольник. В это время полиптихи Дадди еще не получили какого бы то ни было развития в высоту, состояли из одного регистра и не имели пределлы. Этому обстоятельству можно найти несколько объяснений. С одной стороны, Дадди в этот период еще не достиг той степени мастерства и востребованности, которые позволяли бы ему исполнять более сложные заказы. С другой – в период 1310–1330 гг. перед живописцем были примеры полиптихов, находящихся в русле развития как флорентийской, так и сиенской художественных школ. Так, в 1320-х гг. сиенец Уголино ди Нерио выполнил две крупные работы для церквей

Флоренции: полиптих для церкви Санта Кроче по заказу францисканского ордена, состоящий из трех регистров и пределлы, и полиптих для Санта Мария Новелла по заказу доминиканского ордена. Последний полиптих не сохранился, но, вероятно, он обладал столь же сложной структурой.

За период с конца XIII в. до первой трети XIV в. развитие полиптихов в Сиене претерпело большие изменения. В целом можно констатировать тенденцию композиционного усложнения и развития сюжетов и увеличения размеров полиптихов как в ширину, так и в высоту. Работа Вигорозо да Сиена 1291 г. относится к переходному периоду развития полиптиха, обладая, помимо основного регистра, дополнительным. Схожую структуру имеют полиптихи Уголино ди Нерио, созданные около 1317 г. (Музей искусства, Кливленд; Уильямстаун, Массачусетс). По сравнению с ними еще более сложная структура характеризует произведения: Полиптих № 47 Дуччо ди Буонинсенья 1307–1311 гг. (Национальная Пинакотека, Сиена), полиптих Симоне Мартини 1319 г. (Национальный Музей Маттео, Пиза), полиптих для церкви Ареццо Пьетро Лоренцетти и полиптих Уголино ди Нерио для флорентийской церкви Санта Кроче. Уникальным примером сложной многочастной композиции является «Маэста» Дуччо 1308–1311 гг. (Опера дель Дуомо, Сиена).

Полиптихи Флоренции в первой трети XIV в., в отличие от полиптихов, созданных в Сиене, еще не имели тенденции к усложнению структуры, в особенности к увеличению в высоту, обладая, как правило, одним регистром. Так, около 1300 г. Джотто был создан полиптих для флорентийской церкви Бадиа[158], к 1305–1310 гг. относится создание полиптиха для церкви Санта Репарата[159], к 1310–1315 гг. исследователи относят создание алтаря Перуцци[160]; Мазо ди Банко создает полиптих для церкви Санто Спирито, состоящий из пяти основных панелей[161]. Следовательно, можно утверждать, что в рассматриваемый период при формировании структуры и конструкции произведений Дадди следует флорентийской художественной традиции.

Ранним произведениям Бернардо Дадди свойственны обобщенность изображения, организованность, отсутствие детализации, упорядоченность композиции.

Состояние упорядоченности еще более подчеркивается массивностью и устойчивостью изображенных в перспективе тронов во всех обозначенных работах. Особенно выделяется изображение трона, на котором восседает Святой Епископ в работе из музея Феша. Все троны стоят на довольно широком подиуме. Это обстоятельство представляется существенным, поскольку изображения, тяготеющие к пространственному низу, призваны передать ощущение материальной тяжести. Эти небольшие части живописного пространства – единственные перспективно построенные элементы, тем не менее, традиционно соседствующие с абстрактным золотым фоном.

Пространственные изображения тронов Бернардо Дадди уже чужды византийской иконописной традиции, в которой они представлены легкими, парящими. Например, «Мадонна на троне» из Национальной картинной галереи Вашингтона неизвестного итало-византийского художника XIII в., «Мадонна Ручеллаи» Дуччо ди Буонинсенья[162], «Мадонна на троне с ангелами» Чимабуэ из Лувра[163]. Напротив, создавая пространственное изображение тронов в своих композициях, Бернардо Дадди исходит из стиля Джотто, а, возможно, из стиля Мастера Святой Цецилии. В качестве аналогии можно привести «Мадонну с Младенцем в окружении святых и аллегорических фигур»[164], «Мадонну Оньисанти»[165], полиптих из Пинакотеки Болоньи[166] Джотто; «Святого Петра»[167], «Мадонну с Младенцем на троне в окружении святых»[168], «Святую Цецилию и истории из жизни Святого Франциска Ассизского»[169], «Мадонну с Младенцем на троне»[170], «Мадонну с Младенцем на троне со святыми и ангелами»[171] Мастера Святой Цецилии.

На протяжении всего творческого пути Джотто в своих живописных работах не меняет конструкций престола. Однако в произведениях зрелого

периода Джотто трон становится более гармоничным по своим пропорциям. В частности, завершения тронов уже не повторяют форму равностороннего треугольника, а становятся более вытянутыми, например, в «Триптихе Стефанески», выполненном около 1330 г.[172], в полиптихе из Болоньи 1330–1335 гг. Аналогичные завершения можно наблюдать во многих рассматриваемых работах Дадди. Следовательно, можно заключить, что оба художника, придерживаясь изначальных установок, следуют готической тенденции.

Интересной деталью является то обстоятельство, что трон, на котором восседает Мадонна с Младенцем в композиции на центральной панели полиптиха из Национальной галереи Пармы, и престол Святого Епископа практически идентичны изображению трона из полиптиха Пинакотеки Болоньи Джотто. Схожи как конструкция, так и их декор. Троны Девы Марии пармского полиптиха и Святого Епископа из светлого мрамора. Треугольное завершение и их изогнутые спинки украшены готическими декоративными элементами в виде крестоцветов. Они не отличаются обилием декора, за исключением тщательно выписанных бордюров с инкрустациями в виде геометрических узоров в типичном для средневековой Италии стиле «косматеско».[173]

Можно отметить, что Джотто повсеместно использовал мотив «косматеско» в своих произведениях. В работах, созданных и находящихся во Флоренции в рассматриваемый временной период, он встречается в ранней «Мадонне с Младенцем на троне», написанной для церкви Сан Джорджо алла Коста[174], в капеллах Барди и Перуцци, как в декоре самих капелл, например, в обрамлении герба семьи Барди[175], так и в декоре архитектуры на фресках, например, в «Вознесении Иоанна Богослова»[176], в «Мадонне с Младенцем с аллегориями сестьер Флоренции» из Музея Барджелло[177]. Встречается этот мотив в немногих работах, составляющих творческое наследие Мастера Святой Цецилии, – в масштабной композиции «Святой Петр между двумя ангелами»[178], в обрамлении фрески «Эпизод из

жизни Святой Екатерины Александрийской»[179]. Использует этот мотив в своей живописи и Бернардо Дадди.

Композиции Дадди рассматриваемого периода малофигурны. Рядом с Мадонной и Младенцем на центральных панелях полиптихов из Пармы и Ватикана нет ни окружения святых, ни ангелов.

Персонажи облачены в простые одежды. Живописец драпирует их таким образом, что не просто судить об их телесности. Тем не менее, фигуры Дадди объемны и уже не представляют собой плоские аскетические фигуры святых, лишенные эмоций и выглядящие отстраненно, как например у Чимабуэ в «Мадонне с Младенцем на троне, со святыми Франциском, Домиником и двумя ангелами»[180].

В полиптихе Дадди из Пармы особенно интересен образ Мадонны. Позы Марии и Младенца традиционны. В сравнении с другими святыми земная природа Марии ощутимее благодаря более реалистической передаче ее фигуры, очертания которой видны под темной туникой. Несомненно, что само монументальное, пластическое изображение центрального образа выполнено в русле творческих устремлений Джотто и, вполне вероятно, что Дадди при написании этого образа Мадонны ориентировался на образ из композиции «Мадонна Оньисанти» Джотто.

И все-таки Бернардо Дадди использует новую живописную структуру Джотто не в полной мере, поскольку при сопоставлении работ можно убедиться в существенных различиях между двумя манерами изображения. Дадди ограничивается в своих ранних произведениях схожим построением телесных объемов, например, Девы Марии в пармском полиптихе, пространственных изображений тронов, а также заимствованием многообразных деталей.

Таким образом, вероятнее всего, ориентиром для ранних произведений Дадди стали работы Джотто. Действительно, благодаря приданию весомости, материальности тела Дадди создает более земной тип Мадонны. Лицо ее, лишенное индивидуальных черт, представляет собой некий

идеализированный образ. Оно уже не напоминает византийский тип. Однако, в то время, как Джотто удалось наделить образ Мадонны огромной драматической выразительностью, показав ее человеческую значительность не через страдание, а через достоинство. Мадонна Бернардо Дадди погружена в себя, безучастно-спокойна, кротко-смиренна. Образ Марии, созданный Дадди, пронизан более непосредственными человеческими чувствами – страдания, печали. Следовательно, Бернардо Дадди принимает в искусстве Джотто не все, и в значительной мере художник оставался верным образам, восходящим к традиции дученто.

В целом Дадди действует так же, как в свое время Мастер Святой Цецилии. Схема работы двух художников во многом одинакова. Она заключалась в использовании пространственных наработок, сохраняя при этом средневековую схематичность, в лиричности создаваемых образов. Схожесть методов работы художников позволяет упомянуть мнение исследователей о том, что творческий путь Бернардо Дадди, возможно, начался в боттеге Мастера Святой Цецилии.

Образы, созданные Бернардо Дадди в рассматриваемый период, спокойны, статичны. Им свойственна весьма сдержанная эмоциональность, варьирующаяся в зависимости от персонажа. Так, некоторые образы, в основном женские, например, Мадонны из Пармы, Святой Марии Магдалины, обладают тонкой одухотворенностью, им присуща большая мягкость и человечность. В то же время мужские образы наделены внутренней силой, мощью и твердостью.

Панели с изображением Святого Епископа и полиптиху из Ватикана присущи насыщенные яркие цвета, которые ложатся большими плоскостями. Цветовой строй работы с изображением Святого Епископа строится на контрастной гамме, создающей большое цветовое и эмоциональное напряжение, например, насыщенный цвет красного плаща и яркая синяя спинка трона, усилены добавлением ахроматического белого цвета мрамора престола и туники святого. Сочетание красного и синего подчеркивает

состояние сосредоточенности, создаваемое сюжетом произведения: Святой Епископ восседает на троне фронтально, строго смотрит на зрителя, подняв в благословении правую руку и держа книгу в левой. Ко времени становления творчества Дадди уже назрел переход к трехмерному изображению с помощью светотеневой моделировки, например, в творчестве Джотто. Подобного рода попытки все чаще предпринимались мастерами изучаемого времени. В целом создание больших ярких насыщенных цветовых пространств является характерной особенностью, отмечаемой исследователями, присущей ранним произведениям Дадди.[181]

К раннему творческому периоду Дадди можно было бы отнести близкий по характеру некоторым известным ранним произведениям мастера так называемый «алтарь Лукарелли»[182], находящийся в церкви Сан Мартино загородной местности Лукарелли города Рада ин Кьянти в области Сиены.

«Алтарь Лукарелли» – произведение, предшествующее триптиху «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г. «Алтарь Лукарелли» представляет собой пятичастный полиптих с изображениями Мадонны и Младенца, Святой Лючии, Святого Зиновия (Дзаноби), Святого Сильвестра I и Святой Марии Магдалины.

Работа не вполне соответствует своему первоначальному состоянию. Предполагается, что в XV в. к полиптиху была добавлена пределла, на которой изображена сцена Благовещения, Святой Петр и Святой Иероним. Согласно исследованиям Фонда Ф. Дзери, расширенная датировка работы соответствует периоду 1325–1349 гг.

«Алтарь Лукарелли» стилистически заметно отличается от круга ранних работ Бернардо Дадди и обнаруживает сходство с триптихом «Мадонна с Младенцем, святыми Матфеем и Николаем» 1328 г.: форма панелей с завершениями в виде стрельчатых арок, идентичные конструкции и декор вимпергов, полуфигурные изображения святых в трехчетвертном обороте на золотом фоне, сходство образов Святого Зиновия и Святого

Николая. Оставшиеся детали обрамления указывают на то, что между панелями были пинакли, вероятно, как в триптихе.

Есть мнение, что «алтарь Лукарелли» может предшествовать триптиху 1328 г.[183], работе сыгравшей ключевую роль в творчестве художника. Так, в частности, Л. Беллоси предполагает, что полиптих Лукарелли был создан до 1328 г.[184]

Однако в «алтаре Лукарелли» важна одна особенность: в отличие от полиптиха из Пармы и панели с изображением Святого Епископа в манере пластической моделировки персонажей и, в частности, Мадонны, Дадди уже постепенно отходит от монументальных форм Джотто.

Итак, характеристика раннего творческого периода и становления Бернардо Дадди как живописца представляется задачей непростой, поскольку в нем отсутствуют датированные произведения, что предполагает их объединение исключительно на основе общих черт в процессе стилистического анализа. Безусловно, новое искусство Джотто оказало большое влияние на творчество современных живописцев, в том числе на Бернардо Дадди. Также отмечено, что Дадди работает в манере, схожей со стилем Мастера Святой Цецилии – и, возможно, творческий путь Бернардо Дадди начался в боттеге Мастера Святой Цецилии. Схема работы двух художников похожа – стилистически они оба, в значительной степени, следуют искусству Джотто. Дадди заимствует многообразные художественные детали, пользуется опытом Джотто в области построения объемов, а также пространственными, перспективными наработками художника. Необходимо подчеркнуть, что в своих ранних произведениях Дадди использует живописную структуру Джотто не в полной мере, поскольку при сопоставлении можно убедиться в существенных различиях между двумя манерами: Дадди ограничивается повторениями деталей, телесных объемов, пространственных изображений. Следует отметить, что Дадди не порывает связей с традициями дученто. Вместе с тем, растет его мастерство и глубина трактовки, создаваемых образов, внимание к

проблемам колорита. Что касается формирования структуры и конструкции многочастных произведений в целом в рассматриваемый период становления индивидуальной живописной манеры Бернардо Дадди, то он следует флорентийской художественной традиции.

2.2. Новые черты в произведениях Бернардо Дадди: триптих 1328 г. «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» и росписи капеллы Пульчи-Берарди базилики Санта Кроче. Подпись как свидетельство развития индивидуализации художника

Триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г. открывает новый период в творчестве Бернардо Дадди и поэтому произведению важно уделить особое внимание.

Триптих является первой известной датируемой и, главное, подписанной работой, о которой с уверенностью можно говорить о ее принадлежности Дадди.

Необходимо отметить, что произведения флорентийской живописи XIII–XIV вв. в большинстве своем анонимны, и в рассматриваемый период традиция, когда имена мастеров практически не фиксировались ни самими живописцами, ни заказчиками, была еще устойчива. Подобная ситуация сложилась вследствие многих причин, в частности, причины общечеловеческого характера – устойчивого представления о второстепенности земной жизни по отношению к горней, а также факторов, имеющих непосредственное отношение к художникам: недостаточной выраженности «principium individuationis», заданности сюжетов и недостаточного соотношения живописи с субъективным опытом.

Современная наука оперирует многими условными именами художников, работавших во Флоренции в первой половине XIV в. и идентифицируемых по их работам: Мастер Святой Цецилии[185], Мастер Сан Гаджо[186], Мастер триптиха Хорна[187], Мастер Мадонны делле Грацие[188], Мастер Распятия Корси[189], Мастер капеллы Веллути[190], Мастер Распятия Сан-Квирико[191], Мастер Кодекса Сан-Джорджо[192], Мастер Даддеско[193], Мастер Сан Мартино алла Пальма[194], Мастер полиптиха капеллы Медичи[195], Мастер Доминиканских изображений[196], Мастер Фильине или Мастер Фогг Пьета[197].

Начало процесса включения флорентийскими живописцами в свои произведения подписей связано с зарождающейся тенденцией постепенного перехода к более индивидуализированному состоянию художника, как личностному, так и профессиональному. Отсутствие же должной степени индивидуализации во флорентийском искусстве рассматриваемого периода объясняется тем, что живописец первой половины XIV в. является выразителем аристолевского «techne», а не платонизирующей эстетики. Художник опирался на навык, опыт и «творческую привычку», основанные на традиции, а не на субъективном взгляде на творчество, поэтому средневековый художник зачастую являлся исключительно мастеровым, не озадаченным идеологическими концептами и имевшим дело лишь с «материалом». Макс Дворжак в труде «История искусства как история духа» говорит: «Отличный от идеализма классического искусства, идеализм готического искусства имел свои корни в спиритуализме христианского мировоззрения и покоился на победе абстрактно-духовной значительности, над формальным совершенством, на господстве духа над материей. Это господство было, правда, не ограничено одной готикой (оно наблюдается на протяжении всего средневековья) … Это новое искусство отнимало у художественных форм все, что могло бы быть воспринято как выражение художественного апофеоза чувственного облика человека, и рациональных движущих материею сил, для того чтобы математизировать мертвую

архитектоническую массу, чтобы принципиально идеализировать ее в ее мощной аморфной «варварской» бесформенности «тайной» конструкцией и ритмикой, чтобы претворить ее в выражение абстрактных идей с тем, чтобы требовать от наглядного образного изображения более глубокого смысла принципиального одухотворения, с тем чтобы поднять его другими словами, от объективного культового образа – in ovo и в решающей степени для всего будущего – до степени исповедания»[198]. Таким образом, Дворжак предлагает «читать» средневековое искусство через призму высокой схоластики как ее непосредственное выражение. Взгляд средневекового мастера был направлен сквозь вещи, за которыми он стремился увидеть некий миропорядок, «sub specie aeternitatis» – с точки зрения вечности, и он искажал природные формы потому, что интересовался сверхприродными, божественными сущностями в ущерб чистой материальности. Характеризуя итальянскую живопись XIII–XIV вв., Т.К. Кустодиева пишет: «Мастера средневековья не пытались передать реальную действительность во всей полноте и многообразии. Напротив, они видели цель в воплощении некой абстрагированной идеи: божественного предопределения мира. В творчестве художников предмет изображения превращался в символ, олицетворяющий эту идею, которая всегда имела религиозный и назидательный смысл: рассказ о красоте небесных потусторонних сфер, величии божества и жертвенном страдании Христа. Отсюда возникновение ряда условных приемов – разномасштабность фигур, нейтральный фон, линеарность, анатомические искажения, позволяющие подчеркнуть в сюжете основную мысль. В средневековом искусстве дух главенствовал над плотью…»[199]

В этом и заключается та свобода сознания художника, которая, тем не менее, не вполне подразумевает свободу творческого выражения.

Особый взгляд на мир средневекового художника, на его место и его предназначение был обусловлен подчинением личности, как в типичном традиционном обществе, коллективу: «Последняя [надматериальная художественная воля], правда, была не индивидуальной, как в эпоху барокко,

а покоилась на общих, господствующих в человечестве идеях»[200]. Подчинение частного целому, человека целому, человека коллективу – общине, сословным распорядкам и высшей форме коллективной организации – Флорентийской республике – было краеугольным камнем сложившейся цивилизации, и в целом индивидуализм воспринимался негативно.

Соответственно и живопись рассматриваемого периода, сосредоточенная на божественном, опирающаяся на традицию, философию высокой схоластики, объективирована и мало соотносится с субъективным опытом.

Экстраполируя вышесказанное на классическую философию, можно сказать, что концепция флорентийского художника первой половины XIV в. соотносится с так называемым «гегелевским субъектом» и является частью тотализирующего гегелевского развития истории. Для философии Гегеля характерно принижение роли чувственно-единичного, конечного по отношению к бесконечному, понимание субъекта как фигуры, чья индивидуальность не входит в отношения с общим. Гегелевский субъект постоянно движется между всеобщим, абсолютным, концептуальным и частным, при этом движение подчиняет частное всеобщему. Применительно к периоду первой половины XIV в. и месту, которое занимал в нем художник, можно сказать, что кризис гегелевского субъекта заключался в двукратном давлении на него. Во-первых, со стороны самого субъекта – его индивидуального. Так художник первой половины XIV в. подбирает общие понятия под частные явления: например, каждый живописец знает иконографические каноны изображения Распятия, Благовещения и т.д., и в этом знании он безоговорочно следует традиции, живописной школе, и частное – свое индивидуальное видение, пожелания заказчика – он вписывает в общую канву иконографического сюжета. Его творческий акт пока имеет не вполне творческий, а зачастую ремесленнический характер – это схема, заранее заданная и подготовленная опытом поколений традиция.

Во-вторых, художник испытывает давление со стороны тотализирующего, коллективного мышления, подавляющего индивидуальное. В данном контексте речь идет о сложном положении средневековых художников, свобода индивидуального развития которых была ограничена цеховыми правилами и уставами вне зависимости от страны или города. Во Флоренции первой половины XIV в. это была Гильдия врачей и аптекарей. Следующий уровень – это подчиненное положение художников в Гильдии по отношению к основным профессиям и, наконец, тройная иерархия, представленная мастером, подмастерьями и учениками, внутри более тесного коллектива – отдельной художественной мастерской. Кроме того, на художников также сильное влияние оказывали распространенные в рассматриваемый период нищенствующие ордена, декларировавшие умеренность и отсутствие гордыни.[201]

Таким образом, действие «principium individuationis», находясь под влиянием вышеназванных факторов, выражено достаточно слабо. Однако рассматриваемый субъект, флорентийский художник первой половины XIV в., художник переходного периода в развитии искусства, тем и уникален, что его не всегда удавалось замкнуть в рамки приведенных характеристик.

По причине достойного уровня общей грамотности населения Флоренции в первой половине XIV в. живописцы должны были быть уже готовы к тому, чтобы начать выступать самостоятельными юридическими и экономическими субъектами.

В основном, подписи были характерны для самых значительных и крупных произведений, с другой стороны, предполагается, что свои работы стали подписывать наиболее успешные мастера, желающие как сохранить свое имя, так и коммерчески преуспеть. Большинство подписей содержали имя художника и донатора, а также дату исполнения. На некоторых можно прочитать, например, имя священника или настоятеля церкви, по заказу которого была исполнена работа, нередко указываемые наряду или даже вместо имени самого автора. Так в «полиптихе Сан Годенцо»[202] имя автора,

которым, возможно, является Бернардо Дадди, не включено, однако указаны заказчик и дата исполнения.[203] Подпись на Распятии из Санта Кроче, исполненном Никколо Джерини, также содержит указание на заказчика без имени автора.[204] Устойчивость данной традиции обусловила то обстоятельство, что нередко надписи составлялись на латинском или являли собой смесь латыни и итальянского языка.

Среди флорентийских живописцев первой половины XIV в., оставлявших свои подписи, необходимо упомянуть Джотто, подписывавшегося как «Джотто из Флоренции» или «мастер Джотто»[205], Таддео Гадди[206], Бернардо Дадди – «Бернардо из Флоренции» («Bernardus», «Bernardus de Florentia»)[207], Якопо Казентино – «Якопо Казентино создал меня» («Jacobus de Casentino me fecit»)[208], Пачино Бонагуиду,[209] Орканью,[210] Пуччо ди Симоне[211], Аллегретто Нуцци,[212] а также Джованни да Милано, работавшего во Флоренции.

О подписанном триптихе Бернардо Дадди «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г. впервые упомянул в 1864 г. итальянский искусствовед Дж. Кавальказелле в работе «История живописи в Италии» (1864–1866 гг.), которую он опубликовал совместно с английским художественным критиком Дж. А. Кроу. Первоначально исследователи, из-за подписи «Bernardus», считали, что работа принадлежит Нардо ди Чьоне[213], в том числе вследствие ошибки Вазари[214].[215] Однако благодаря исследованиям Л. Пассерини и Г. Миланези, которые обнародовали многие документы из архивов Флоренции, триптих окончательно и бесспорно атрибутирован Дадди.[216].

Произведение было написано для церкви Оньисанти, которая во времена Дадди находилась за городскими стенами, в «borgo» – ремесленной слободе. Оньисанти была частью монастырского комплекса ордена гумилиатов, члены которого должны были жить большими группами и, оставаясь в миру и руководствуясь словами апостола Павла «если кто не хочет трудиться, пусть и не ест!»[217], заниматься общим делом, в частности,

«lanae exercitium» – обработкой шерсти. Монахи организовывали крупные предприятия по выработке сукна, отличающиеся от маленьких средневековых кустарных мастерских тем, что в них использовался принцип разделения труда. Наряду с тем, что их ремесло составляло главную статью флорентийского экспорта, в XIII в. монахам из Оньисанти также доверили распоряжение флорентийской казной. В первой половине XIV в. благосостояние ордена уже позволяло заказывать произведения искусства у ведущих художников Флоренции, а кроме того, существовали и радевшие о спасении души покровители. Так, Джотто для Оньисанти «расписал капеллу и четыре доски…а также большое деревянное Распятие. В трансепте названной церкви находилась небольшая доска, расписанная Джотто…на которой было изображено Успение Богоматери»[218], а в 1366 г. Таддео Гадди написал фреску «Распятие». В 1328 г. для Оньисанти Дадди исполнил триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем».

Триптих близок пятичастному полиптиху с изображениями Мадонны с Младенцем, Святым Николаем, Иоанном Богословом, Святым Петром и Святым Бенедиктом, который был написан Джотто ок. 1300 г. для перестраиваемой флорентийской Бадиа.[219] Работы объединяют схожие форма панелей и их размеры: ширина каждой створки равна приблизительно 60 см. Авторы одинаково расположили в треугольных завершениях рам медальоны с изображениями Вседержителя над центральным образом и ангелов над боковыми.

Сравнение триптиха Дадди и полиптиха из Бадии со схожими произведениями, например, с полиптихом из церкви Санто Спирито Мазо ди Банко (ок. 1340 г.), со «Святым Августином» Симоне Мартини из ГМИИ им. А.С. Пушкина[220], «Триптихом Сан Проколо» Амброджо Лоренцетти 1332 г., подчеркивает сходство триптиха Дадди и полиптиха из Бадии в манере пластической моделировки персонажей, в решении движений. Фигуры одинаково плотные, материальные. Изображение Святого Николая у Дадди имеет значительное сходство со Святым Николаем Джотто. Можно также

отметить определенную «жесткость», отсутствие пластичности в моделировке фигуры Девы Марии и, в особенности в ее отношениях с Младенцем – руки не держат Младенца, а делают лишь знак, что они его держат.

Дева Мария представлена с небольшим поворотом и наклоном головы, со светлым и открытым лицом и даже с чуть заметной улыбкой. Она уже не так печальна и отчуждена от реального мира, как мадонны дученто, – ее глаза выражают испытываемую к Младенцу нежность и умиление, – тем не менее, ей все-таки присуще едва уловимое настроение меланхолической грусти. Представленный типаж Мадонны – это некий идеализированный образ, и с этого триптиха в изображениях мадонн в исполнении Бернардо Дадди начинают появляться черты, отражающие индивидуальное понимание этого образа художником. Отныне Дадди изображает мадонн круглолицыми, со щелевидными глазами, небольшим красивым ртом и маленьким остреньким подбородком. В то время как, например, устремления Джотто при создании образов мадонн – в «Оньисанти», в полиптихе из Бадии – направлены на выражение мощи, покоя, уверенности, человеческого достоинства, мадонны Дадди лиричны, возвышенны и просто красивы. В отличие от Джотто, в работах Бернардо Дадди красота подчеркивается, поскольку в этом отношении он предстает типичным мастером Средневековья, для которого уродливое и прекрасное имели глубоко нравственную природу. Прекрасное ассоциировалось с идеей высшего в религиозном аспекте начала, и в совершенной физической красоте мадонн в произведениях Дадди словно проявляется ее божественная сущность.

Рассуждая далее об особенности подхода Бернардо Дадди к изображению мадонн, большинство из которых, в сущности, имеют одно женское лицо, получается, что он повторял это лицо, ставшее воплощением идеала его красоты, из работы в работу. Принимая во внимание сходство контекста, можно процитировать российского искусствоведа П.Д. Волкову, рассуждающую о «Мадонне Оньисанти» Джотто и ее отличии от «Мадонны

с Младенцем» Чимабуэ: «Это уже не Мадонна, это уже не икона Богородицы, это уже мадонна в итальянском узком смысле и понимании этого сюжета, то есть это и Мария, и прекрасная дама»[221].

Можно отметить, что представление о Бернардо Дадди как о художнике лирическом, наводит на мысль о сопоставлении истории изображения одного женского образа Дадди с историями Данте и Беатриче, Петрарки и Лауры, Боттичелли и Симонетты Веспуччи. Кроме того, в данном проявлении творчество Бернардо Дадди предстает как часть непрерывной культурной итальянской традиции, а именно развития реалистичного, земного понимания образа человека, хотя широкая типизация форм и образов в его творчестве, безусловно, преобладала. В этот период благодаря искусству Джотто происходила коренная перестройка средневековой художественной системы. Дадди, который, возможно, был знаком с Джотто, обращался к этой стороне его творчества, к его манере натурподобия.

В целом триптих свидетельствует о том, что Бернардо Дадди постепенно приходит к новому стилю: мастер отходит от монументальности и суровости, свойственной персонажам пармского полиптиха, Святому Епископу из Музея Феша, меняется характер линии, смягчается пластика фигур.

Можно сказать, что 1328 г. оказывается своего рода рубежом в творчестве Дадди, если иметь в виду, что в это же время художник работает над фресками «Мученичество архидиаконов Лаврентия и Стефана» в капелле Пульчи-Берарди базилики Санта Кроче.[222]

Наряду с фреской «Misericordia Domini» 1342 г., которая, возможно, была создана в рамках мастерской Дадди – это первая из двух сохранившихся фресковых работ художника.

Об исполнении Бернардо Дадди фресок в Санта Кроче, а также на городских воротах упоминает Вазари: «Живописных работ у Бернардо было много и ценились они высоко, а превыше всего в Санта Кроче капелла Святого Лаврентия и Святого Стефана семейств Пульчи и Берарди, а также

многие другие живописные работы в разных местах названной церкви. В конце концов, выполнив несколько живописных работ над городскими воротами Флоренции с внутренней стороны, он скончался, отягченный годами, и был с почестями погребен в Санта Феличита в 1380 году»[223].

Из слов Вазари, в том числе, можно заключить, что Бернардо Дадди занимался фресковой живописью, однако редко, и этому можно найти несколько объяснений. Необходимо принять во внимание распространенное среди исследователей мнение о Дадди как о весьма прагматичном авторе, поставившим практически на коммерческую основу исполнение небольших станковых произведений, о чем красноречиво говорит их количество, а признанными мастерами в области фресковой живописи во Флоренции в рассматриваемое время были Джотто, Таддео Гадди, Мазо ди Банко. Кроме того, возможно, в этот период между флорентийскими художниками заключались договоры о разделении сфер деятельности, следовательно, становится понятно, почему среди творческого наследия Дадди так мало фресковых и много станковых произведений.

Все же исследователи приписывают Дадди некоторые фресковые работы: являющиеся частями уличных табернаклей на Виа дель Порчеллана и на Виа ди Сант Антонино, а также на воротах Пинти (Porta a Pinti), Сан Никколо (Porta a San Niccolo) и Сан Джорджио (Porta a San Giorgio), датируемые третьим десятилетием, но до наших дней практически не сохранившиеся.[224]

Фрески капеллы Пульчи-Берарди интересны также тем, что служат косвенным свидетельством знакомства Бернардо Дадди с Джотто. Приведем факты, говорящие в пользу данного предположения. Роспись «Мученичество архидиаконов Лаврентия и Стефана» датируется 1320–1330 гг. Джотто написал фрески в Санта Кроче в четырех капеллах трансепта, в то время как сохранились только фрески капелл Барди и Перуцци.[225] Судя по некоторым источникам, период исполнения фресок в капеллах Барди и Перуцци охватывает практически второе и третье десятилетия XIV в.: 1317–1328 гг.[226]

Следовательно, факт пересечения хронологических рамок исполнения фресок Дадди и Джотто в Санта Кроче дает основание для предположения об их знакомстве и если не о непосредственном ученичестве Дадди у Джотто, то, учитывая значительность Джотто в живописном искусстве своего времени, предположение об изучении Бернардо Дадди живописи Джотто.

Высказываются также гипотезы, что получением заказа на исполнение фресок в капелле Пульчи-Берарди Бернардо Дадди обязан именно Джотто или Таддео Гадди, поскольку за внутреннее убранство Санта Кроче, вероятнее всего, были ответственны Джотто и близкие ему мастера. Следовательно, Джотто, как глава мастерской, или Гадди, с которым Дадди был также знаком и мог работать с ним в начале 1330–х гг., могли рекомендовать Дадди как подходящего мастера для исполнения этого заказа.

Фрески, со Святым Стефаном – слева от входа, Святым Лаврентием – справа, по ширине занимают всю продольную стену капеллы. Расположенные друг напротив друга, эти работы близки по композиционному решению: на каждой фреске изображены две схожие сцены, суд – слева, казнь – справа. В сценах суда присутствует фигура, указующая перстом на святого; вокруг и Святого Стефана, и Святого Лаврентия по четыре персонажа, которые исполняют наказание.

На фреске «Мученичество Святого Лаврентия» император Валериан в лавровом венке указывает на святого. В правой части изображен самый драматичный эпизод из жизни Святого Лаврентия, момент казни, когда он, лежа на металлической решетке, приподнявшись на локте и вытянув правую руку в сторону императора, произносит слова: «Вот, окаянные, вы уже испекли одну сторону тела моего, поворотите его на другую и ешьте испеченное»[227]. Вокруг осужденного занимаются различными приготовлениями: один приносит уголь, другой высыпает, третий его подкладывает, четвертый раздувает меха. Чуть в стороне двое просто разговаривают друг с другом. Зеваки на балконе, со скучающим видом подперев головы руками, наблюдают за происходящим.

На фреске «Мученичество Святого Стефана» слева изображен суд синедриона, справа – Святой Стефан, представленный перед зрителем на коленях в молитвенной позе, со взором, обращенным к небу, в окружении четырех, крайний слева из которых Савл. Побиваемый камнями Стефан просит Иисуса принять его дух и молится об убийцах. Традиционно Святой Стефан изображен с нимбом, молодым, безбородым, с тонзурой, облаченным в стихарь. В сцене справа добавлены камни на плечах и голове[228].

В свое время А.Н. Бенуа, характеризуя персонажей фрески, называл их не иначе как «сухопарыми действующими лицами, суетливо и неуклюже разыгрывающими свои малоубедительные сцены»[229]. Действительно, фигуры на фресках массивные и тяжеловесные. Складки на одеждах прорисованы условно – без стремления продемонстрировать знания особенностей человеческой анатомии. Лица всех персонажей схожи: по сути, героев отличают только одежда, прически, наличие или отсутствие бороды. Следовательно, художник намеренно или случайно, но не придал черты индивидуальности каждому. Образам недостает гармоничности и пластической выразительности: в отношениях отсутствует выражаемая во взглядах и жестах реалистичность. Создается даже впечатление, что в сцене казни «Мученичества Святого Стефана» в святого не бросают камни, а исполняют некий танец.

Тем не менее, фрески не лишены определенных достоинств. В колористических решениях Дадди весьма проницателен: он оперирует любимой цветовой гаммой Джотто, состоящей из светлых, теплых, желтых, розовых, красных и зеленых оттенков. В «Мученичестве Святого Стефана» основную ноту задает глубокий лазурный цвет, используемый в качестве фона. Во фреске с изображением Святого Лаврентия Дадди демонстрирует глубокое понимание сюжета и, пользуясь колористическими свойствами живописи, намеренно обращается к охристым тонам.

Фрески Пульчи-Берарди повествовательны и отличаются от большинства произведений Дадди, являющихся торжественными

композициями с изображениями святых, в которых если и вводится повествовательный цикл, то делается это с определенной степенью декоративности. Это одна из немногих работ в творческом наследии художника, где архитектура служит не просто декорацией, а сценическим пространством. На фреске «Мученичество Святого Лаврентия» здания напоминают современные Дадди флорентийские постройки, а правильно построенные архитектурные сооружения и фигуры персонажей на балконе способствуют более цельному восприятию произведения.

Интересный подход продемонстрирован при использовании декораций в архитектонике работы, посвященной «Мученичеству Святого Стефана». Пространство фрески Дадди четко делит по вертикали на две части – в первой сцене действие происходит в помещении, и арка, разделяющая композицию, служит своеобразным проходом, препровождающим зрителя ко второму действию, происходящему уже в открытом пространстве. Подобный прием – переноса зрителя посредством арки или рамы из одного пространства в другое – любимый прием художника, демонстрируемый, например, в триптихе из Бигалло, «Мадонне Магнификат» из Пинакотеки Ватикана. Между тем, изображая на одной плоскости сразу несколько следующих друг за другом событий, Дадди, подобно большинству живописцев своего времени, следует средневековым иконописным правилам. В качестве примера использования подобного метода построения композиции можно привести произведения Джотто, Дуччо. В росписи капеллы Перуцци Джотто пользуется приемом представления на некоторых фресках по две сцены, например, на фреске «Рождение и наречение Иоанна Крестителя».[230] Дуччо в «Молении о чаше»[231], являющейся частью оборотной стороны «Маэста», внизу изображает спящих апостолов, в центральной части композиции – разговор Христа с апостолами, справа в верхней части помещен главный эпизод сцены – моление Спасителя о чаше.

Все пространство фресок предстает как изображение, развивающееся в глубину. Условно его можно разделить на три области: «область события»,

«область пространства», включающая архитектуру, которая определяет место действия, а также «область фона», синего и желтого, который трансформировался из абстрактного золотого средневековой иконописи[232]. Синий цвет предполагает изображение неба, но таковым еще не является – это еще символическое обозначение и скорее напоминает заднюю стену интерьера.

Стилистические приемы, используемые в росписях, напоминают фрески, выполненные Джотто в церкви Сан-Франческо в Ассизи (1296–1304 гг.) и в капелле дель Арена (Скровеньи) в Падуе (1304–1313 гг.). В них события, через которые осуществляется и раскрывается божественный замысел, представляются вполне конкретными и историческими.

Можно констатировать, что Дадди, исполняя фрески в капелле Пульчи-Берарди, все так же ориентируется на творчество Джотто. Фрески Дадди производят впечатление копирования стилистических приемов Джотто: и композиции, и формирование пространства, развивающегося в глубину с использованием синего фона, и общей цветовой гаммы, и фигур. Однако при всем этом Дадди не удается добиться убедительности пластики персонажей, достичь жизненной убедительности, необходимой для выражения всей драматичности религиозных сюжетов, которой достиг Джотто, поэтому, как и в произведениях раннего периода, его поиски снова ограничиваются лишь поверхностными заимствованиями. Тем не менее, достижением Дадди в этой работе явилось то, что ему удалось продемонстрировать понимание возросшей роли архитектуры и возможности ее использования в живописи.

В центре фронтальной стены капеллы расположены витражи: круглый медальон с изображением распятия и прямоугольный витраж с изображением шести святых в полный рост, среди которых патроны капеллы – справа Святой Лаврентий и слева Святой Стефан.

Возможно, витражи были сделаны по эскизам Бернардо Дадди. Между медальоном витража и живописными распятиями Дадди можно выявить схожие моменты: построение фигур, характерные изгибы тел, ритмическая

организация образов. В витражах в построении фигур Святого Лаврентия и Святого Стефана также обнаруживаются характерные для персонажей живописных произведений Дадди позы, высота, статичность. Оформление капелл нередко заказывалось одному мастеру или его мастерской, поэтому вышеупомянутые примеры сходства в совокупности с исполненными Дадди фресками дают основания для выдвижения тезиса о том, что для капеллы художник исполнил гораздо более обширный комплекс работ.

В этой связи интересно, что разработка эскиза антепендиума[233] капеллы приписывается также Бернардо Дадди.[234]

Практика создания эскизов художниками-живописцами для последующего вышивания на ткани в соответствии с этими эскизами широко распространилась к периоду кватроченто. К этому времени у художников даже появились специальные альбомы с эскизами, предназначавшимися для мастеров-вышивальщиков. В период треченто это явление в художественных кругах только зарождалось, в частности во флорентийской школе и среди художников, которые были близки Дадди. Так, стилистическое соответствие обнаружено между полотном из Коллекции Лемана Музея Метрополитен и «Поклонением волхвов», одной из станковых работ, созданных Таддео Гадди для сакристии Санта Кроче в 1330-е гг. Исследователями выявлено множество случаев сходства между живописными произведениями Спинелло Аретино, братьев Поллайоло и рисунками, вышитыми на ткани. Уместно вспомнить в этой связи о том, что Вазари считал Спинелло учеником Якопо дель Казентино, а Казентино сотрудничал с Дадди. В искусствоведческой литературе Аретино долго упоминался как последователь Орканьи, а Андреа Орканья, возможно, начинал в мастерской Бернардо Дадди. Таким образом, вокруг Дадди был круг художников, позволяющий сделать предположение о том, что Дадди должен был быть знаком с практикой создания эскизов. Более того, полотно с изображением сцены Благовещения из Коллекции Клойстерс Музея Метрополитен стилистически схоже с «Благовещением» из Лувра Бернардо Дадди и, возможно, создано по его эскизу.[235]

Проведя обширное исследование о создании флорентийскими живописцами предварительных рисунков, сопоставив документальные данные и стилистические сходства исследователь Дэвид Ван Фоссен пришел к выводу, что антепендиум из Санта Мария де ла Сео в Манреса (Santa Maria de la Seo at Manresa, около Барселоны, Каталония) был создан по эскизам Бернардо Дадди.[236] Антепендиум был вышит Г. Лапи[237], мастером из Флоренции, работавшим в 1340–1350 гг., и впоследствии приобретен купцом Раймондо де Аресом (de Ares, Raimondo) для Санта Мария де ла Сео в Манреса, о чем впервые упоминается в его завещании 1357 г.[238].

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что для капеллы Пульчи-Берарди в Санта Кроче Бернардо Дадди исполнил не только фрески «Мученичество архидиаконов Лаврентия и Стефана», но гораздо более обширный комплекс работ.

Важно отметить еще одно обстоятельство деятельности Дадди в Санта Кроче. Конечно, капелла изначально была фамильной капеллой семьи Пульчи, а впоследствии перешла в собственность семьи Берарди. Однако представляет интерес и придает работе над капеллой практически общегородское значение факт, что патрон капеллы, Святой Стефан, считался покровителем Гильдии Лана, торговцев шерстью. Гильдия к 1330-м гг., т.е. ко времени работы над капеллой Бернардо Дадди, стала настолько могущественной, что нередко действовала от имени города. А в 1331 г. взяла на себя ответственность за строительство кафедрального собора Санта Мария дель Фьоре и назначила на пост главного архитектора Джотто. Соответственно, к рассматриваемому периоду Бернардо Дадди был в достаточной степени успешным и востребованным мастером.

В целом этап, на который приходится создание триптиха «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г. и росписи капеллы Пульчи-Берарди, характеризуется перманентным влиянием Джотто. Одним из определяющих факторов для этого утверждения служит то обстоятельство, что создание этих произведений совпадает со временем,

когда Дадди работал «рука об руку» с Джотто и его помощниками в Санта Кроче.

2.3. 1330-е гг. Формирование стиля художника. Бернардо Дадди – мастер искусства малых форм

С одной стороны, роспись капеллы Пульчи-Берарди с очевидностью доказывает, что Дадди по своему творческому складу не ортодоксальный последователь Джотто. Фрески и одновременно триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» показали, что ему не свойственно то чувство реальности, которое смог привнести в современную живопись Джотто, ни в воплощении человеческих образов, ни в воплощении глубокого переживания. Напротив, ему еще присуща прежняя средневековая созерцательность и отвлеченность от реального мира. Вместе с тем, именно при создании триптиха «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» были заложены основы будущего стиля Бернардо Дадди: определяется излюбленный типаж Мадонны, происходит постепенное отступление от монументальности и суровости, свойственной панели со Святым Епископом, Мадонне полиптиха из Национальной галереи Пармы, смягчается пластика фигур.

К рассматриваемому творческому периоду художника относятся: панель с изображением Иоанна Богослова из Музея Бандини во Фьезоле[239]; панель «Мадонна с Младенцем» из Коллекции А. Актона[240]; панели разрозненной пределлы со сценами из жизни Святой Цецилии.

Панель с изображениями Святой Цецилии и ее мужа Святого Валериана, представляющая собой левую часть сцены «Крещения брата

Валериана Тивуртия папой Урбаном I», находится в Национальном музее Кракова (Музей Чарторыйских). Другие панели – в частной коллекции и Национальном музее Святого Матфея в Пизе.[241]

Происхождение пределлы неизвестно. Возможно, первоисточником для нее послужил «Алтаре Святой Цецилии» 1304 г., исполненный Мастером Святой Цецилии. С достаточной степенью уверенности можно предполагать, что в пределле были и другие сцены, например, «Беседа Святой Цецилии с префектом Рима Турцием Аммахием». Ширина каждой сохранившейся панели равна 40 см. Если количество сцен пределлы так же, как в «Алтаре Святой Цецилии», было равно восьми, то общая ширина пределлы была около 350 см., что говорит о выполнении Дадди в начале 1330-х гг. еще одного крупного заказа наряду с триптихом Оньисанти.

Рассмотрение каждой панели в отдельности затруднительно: в работе из Музея Кракова фон был переписан в более позднее время, панели из Пизы сильно повреждены. Однако их общий сравнительный анализ позволяет сделать вывод о том, что сцены сопоставимы с фресками капеллы Пульчи-Берарди, т.е. живописной манере 1320–1330 гг., и в них сохранена стилистика фресковых работ: сцены разыгрываются в довольно широком пространстве, убедительно создано архитектурное окружение, свойственна некоторая грубость пластики фигур, неторопливость и схематичные жесты изображенных.

Для анализа творчества живописца имеет существенное значение то, что спустя по меньшей мере четыре года Дадди повторит формулу триптиха Оньисанти в пятичастном полиптихе с изображениями Мадонны с Младенцем и святых Франциска, Варфоломея, Варнавы и Екатерины Александрийской, который находится в собрании Городского музея Прато. Полиптих был написан для алтаря, посвященного Святому Варнаве, по заказу настоятеля больницы Мизерикордия города Прато Франческо ди Тьери (Francesco di Tieri, с 1332–1373 г.).[242] Композиционно и стилистически полиптих основан на триптихе «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и

Святым Николаем» 1328 г., который, как уже упоминалось, в свою очередь, близок по исполнению полиптиху из Бадии 1300 г. Джотто.

Работы объединяют схожие декор, форма и размеры панелей, полуфигурные изображения святых, одинаковое расположение в треугольных завершениях рам медальонов над центральным и боковыми образами. Как было отмечено, персонажи триптиха Оньисанти и полиптиха из Бадии схожи манерой пластической моделировки персонажей. Дадди по-прежнему в соответствии с полиптихом из Бадии создает одинаково плотные, анатомически правильные фигуры, которые, тем не менее, смоделированы несколько мягче, чем у Джотто.

Однако, несмотря на очевидное первоначальное сходство, можно отметить существенные различия между полиптихом из Прато и триптихом Оньисанти. В фигурах уже меньше выражено стремление к демонстрации весомости человеческого тела. Дадди удлиняет пропорции фигур святых, их плечи мягко опущены, тела переданы с характерными легкими s-образными изгибами.

Интересно, что в том же 1332 г. во Флоренции Амброджо Лоренцетти создает триптих для церкви Сан Проколо.[243] Сравнение боковых створок триптиха Сан Проколо Лоренцетти и полиптиха из Прато Дадди показывает, что схожая моделировка персонажей является для них объединяющим моментом, однако в целом Дадди далек от той степени декоративности и условности, которая характерна для триптиха Сан Проколо работы Лоренцетти.

Мадонна в произведении Дадди, напротив, представлена такой же, как в триптихе Оньисанти, и то, как она держит Младенца, передано с большей убедительностью. Изображение Младенца реалистичнее и приведено в соответствие с пропорциями Богоматери. В целом типаж Мадонны соответствует уже «утвержденному» триптихом Оньисанти образу. В построении фигур в полиптихе из Прато выражено стремление передать объем и материальность, поскольку, следуя Джотто в частности и

флорентийской школе вообще, Дадди пользуется приемом тональной светотеневой моделировки форм.

Таким образом, что в полиптихе из Прато сочетаются две тенденции: при создании центрального образа, в общем композиционном строе произведения, использовании светотени Дадди остается верен школе Джотто, а в моделировке фигур второстепенных персонажей усиливаются готические мотивы, причиной чему могло послужить, например, влияние сиенской живописной традиции.

Заслуживающим внимания является изображение на крайней левой створке, которое отличается от остальных: в то время как взгляды всех святых устремлены на Мадонну с Младенцем, Святой Франциск, молитвенно скрестив руки на груди, смотрит ввысь. Оценить эту особенность можно по-разному. Подобным образом Дадди мог выделить покровителя заказчика. Можно также предположить, что это намеренно использованный художником композиционный прием, предназначенный для того, чтобы сбить общий ритм представления поясных фигур святых, повторяемых в частях полиптиха. Тем самым в произведение был имплементирован нестандартный элемент. В этой связи уместно привести мнение искусствоведа Е. И. Даниловой, которая обращает внимание на то, что художники Возрождения выстраивали композиции произведений по традиционной средневековой схеме. Подобные изображения воспринимались как норма, поскольку «в основе…построения лежали привычные, освященные традицией соотношения. Поэтому нарушение определенного типа связей, даже незначительное, должно было обладать большой силой зрительного воздействия. Композиционный эффект многих картин Возрождения достигался именно благодаря этим смелым экспериментам нарушения»[244].

Считается, что нахождение полиптиха Бернардо Дадди в Прато, в алтаре одного из публичных мест города, оказало влияние на местную школу живописи, в частности, на безымянного художника, прозванного Мастером

Меццана, идентифицируемого также с Беттино из Прато (Bettino da Prato) и работавшим около 1320–1340 гг.[245]

Вместе с тем, полиптих из Городского музея Прато позволяет сделать вывод о том, что к 1332 г. по сравнению со временем выполнения триптиха Оньисанти и фресок капеллы Пульчи-Берарди Бернардо Дадди еще больше отходит от монументальности Джотто и начинает развивать элементы готического стиля.

Рассматривая пятичастный полиптих из собрания Городского музея Прато и последующие работы, сопоставляя их с более ранними, можно проследить эволюцию перемен в творчестве мастера. Собственно, жизнь художника к этому времени вступила в качественно новый период и, по всей видимости, складывалась вполне благополучно. Так, в 1335 г. он приобрел треть дома на одной из важнейших улиц города, на улице Виа Ларга[246]. Между тем Виа Ларга, расположенная между Дуомо и Пьяцца Сан-Марко, в конце XIII – начале XIV в. имела огромное значение для города, будучи одной из его главных транспортных артерий. Так же успешно работала мастерская, исполнялось множество заказов, в том числе из других городов, как по желанию частных лиц, так и городских, общественных и религиозных организаций. Видимо талант художника и его практические деловые качества помогли Дадди добиться успехов – он был явно не из тех, кто, по словам Вазари, «держит мастерскую с открытой на улицу дверью, выпуская ремесленные изделия»[247]. Вероятно также и то, что вступив в пору профессиональной зрелости, отношение к творчеству стало несколько прагматичнее.

В арсенале Дадди появляется все больше произведений малого формата, приобретение которых было рассчитано на частных лиц. Представляется, что во Флоренции рассматриваемого периода даже разовые заказчики, ограничивавшиеся приобретением небольшого, но все же дорогого алтарного образа, обеспечивали более стабильный спрос и необходимый объем работ, чем удачно полученные монументальные заказы

от городских, общественных властей или религиозных организаций. Исполнение последних для художников не такого уровня, как Джотто, было больше вопросом престижа, нежели возможностью улучшить свое благосостояние, особенно учитывая тот факт, что процесс изготовления художественного произведения – крупномасштабного алтарного образа – занимал много времени, порой до нескольких лет. Косвенным подтверждением нерентабельности крупных художественных заказов является факт обращения в 1274 г. живописца Коппо ди Марковальдо к городским властям Пистойи с просьбой выпустить сына мастера – Салерно – из долговой тюрьмы для того, чтобы тот помог Коппо исполнить панели для хоров собора. Из этой истории следует, что живописец, исполняющий крупный заказ, был не в состоянии покрыть долги сына, что говорит о нестабильности и низком уровне его доходов. Исполнение небольших произведений, которым с 1330-х гг. стал отдавать предпочтение Дадди, занимало гораздо меньше времени, даже если работа велась без предварительных заготовок. Кроме того, сам процесс можно было максимально упорядочить, четко наладив производство в мастерской, имея в запасе образцы панелей различного формата, обрамлений и пр.

В широком культурно-историческом плане ориентирование Бернардо Дадди на изготовление произведений небольшого формата отражает одну из сторон общей для Западной Европы XIV в. тенденции выхода на передний план фигуры светского заказчика.

Во Флоренции первой половины XIV в. действительно появляется все больше светских заказчиков, которые были представлены как частными лицами, так и общественными организациями, среди которых выделялись муниципалитеты, ассоциации и цехи. Так, в 1335 г. по заказу муниципальных властей Дадди написал образ Святого Бернарда Клервосского для Палаццо Веккьо, главной правительственной резиденции Флоренции.

Отчетливо была выражена и тенденция выхода на передний план заказчиков – частных лиц. Они, в свою очередь, также представляли собой

неоднородную картину. С одной стороны, успешное развитие во Флорентийской республике текстильной индустрии и банковского дела привело к формированию могущественной экономической элиты, способной выступать в качестве активного заказчика художественных произведений, и большую роль на рынке искусств начинают играть состоятельные лица: банкиры, шерстянщики, главы торговых компаний и пр. Их появление дало толчок к формированию института художественного патронажа. Могущественные патроны у живописцев появлялись как в самом городе, так и за его пределами. Например, король Неаполя Роберт Анжуйский на протяжении 34 лет был покровителем Джотто. Историк А.В. Романчук полагает, что представители этой группы заказчиков покупали произведения живописи «для роста своего авторитета в обществе, престижа, пышного украшения палаццо, придания благочестивого вида капеллам и, в редких случаях, из особой эстетической любви к искусству и глубокого знания основ живописи»[248].

С другой стороны, формируется более многочисленный зажиточный средний класс со своими вкусами и пристрастиями, представленный купцами, торговцами, ремесленниками. Была и профессиональная элита: врачи, нотариусы. Десятки, сотни панелей, портативных алтарей-складней, диптихов и триптихов малых и средних размеров, выходивших из мастерских флорентийских художников, были рассчитаны на этого потребителя. Этой группой художественные произведения приобретались, прежде всего, в качестве предметов культовых – для домашних молелен, поскольку искусство для среднего класса еще сохраняло свое прежнее религиозно-функциональное, а не эстетическое назначение.

Художники обрели определенную свободу выбора, поскольку теперь количество заказчиков возросло многократно. Даже в храмах, покрывая фресками стены фамильных капелл, живописцы теперь не всегда ориентировались на мнение и программы, исходящие от священнослужителей – труд художников оплачивался не церковью, а

представителями рода, владеющего капеллой, соответственно, с ними согласовывалась программа и сюжеты.

Отныне приходилось считаться со вкусами светских заказчиков, и даже если точки зрения заказчика и исполнителя не совпадали, художники высказывали свое мнение, и нередко им удавалось его отстоять. Сложилась практика отражения в контрактах основной концепции будущего произведения. В.Н. Гращенков, исследуя проблему взаимоотношения заказчика и художника-исполнителя, отмечал, что исполнитель обретал все большую независимость и индивидуальность. Об этом свидетельствуют формулировки в контрактах: «как мастеру покажется лучше» (в договоре между анонимным художником и купцом Франческо ди Марко Датини), «как он пожелает представить» (в договоре со Спинелло Аретино)[249].

На фоне появления состоятельных светских заказчиков развивалось частное коллекционирование предметов искусства. В диалоге «Об изваяниях» в «Лекарствах от превратностей судьбы» Петрарка, уравнивая живопись и скульптуру, – «почти одно и то же искусство или по крайней мере у них один источник»[250] – сетует о том, что «когда-то статуи были украшением добродетели, теперь стали обольщением для глаз… Воздвигались они хитроумными и учеными мужами, как, читаем мы, была поставлена статуя Викторину. Теперь они ставятся богачам, за большие деньги покупающим заморский мрамор»[251].

Петрарка, сожалея о том, что человек отдалился от Создателя и не видит красоты, созданной им, подчеркивает страсть к приобретательству и любованию красивыми вещами: «Вас пленяют красные карбункулы, зеленые смарагды, светлые сапфиры, белые жемчужины – и не трогает блеск звезд… Вы изумляетесь ликами, изображенными рукой человека на драгоценных камнях, – и не изумляетесь таланту Художника (Бога)… О, вечные поклонники ничтожных вещей…»[252] , «…без меры дивитесь нарисованным на досках картинам!»[253].

Возможно, Петрарка несколько преувеличивал, однако, в целом описанное было приметой времени. Попытками обуздать флорентийцев были многочисленные законы против роскоши.[254] Можно предположить, что наряду со стремлением к богатству, наверняка возрастал интерес ко всему красивому, формировались художественные вкусы, появлялись свои критерии, в соответствии с которыми предпочтение отдавалось произведениям того или иного мастера.

Таким образом, можно констатировать, что, с одной стороны, большую роль на рынке искусств начинают играть состоятельные заказчики, экономическая элита. С другой – формируется более многочисленный зажиточный средний класс, и Дадди с мастерской, ориентируясь на обе категории, при изготовлении портативных алтарей рассчитывал в основном на удовлетворение потребностей среднего класса. Поскольку, как было отмечено, искусство для этой категории потребителей еще сохраняло свое прежнее религиозно-функциональное, а не эстетическое назначение, и художественные произведения приобретались, прежде всего, в качестве предметов культовых, они должны были в большей степени соответствовать предпочтениям большинства и традиционной стилистике, нежели содержать новаторские элементы. Соответственно, можно полагать, что это еще одна причина преобладания в работах 1320–1330-х гг. таких характерных особенностей, как удлиненные пропорции фигур, что свидетельствует о следовании художника общей готической тенденции во флорентийской живописи, тонкость и декоративное изящество в исполнении, многофигурность, обилие позолоты, особой насыщенности колорита.

Бернардо Дадди обращается к созданию портативных алтарей в начале четвертого десятилетия, хотя, безусловно, он и раньше занимался их изготовлением. В качестве примеров можно привести триптих из галереи Моретти 1310–1325 гг. или панель со сценой Распятия из частной коллекции в Милане, датируемой 1320–1325 гг. Однако в полной мере к этому роду деятельности он обращается именно в начале 1330-х гг. (1333–1334 гг.), что

хронологически можно считать началом нового этапа в его творчестве. Важно вспомнить, что Джотто в период 1328–1333 гг. находился в Неаполе, при дворе своего покровителя – Роберта Анжуйского. В этой связи высказываются предположения, что успеху флорентийских художников, и в частности Бернардо Дадди, на поприще производства портативных алтарей в немалой степени способствовало отсутствие Джотто во Флоренции в рассматриваемые годы.[255]

Вместе с тем, работая именно над портативными алтарями, Бернардо Дадди раскроется как художник малых форм. Начиная с них, тонкость и декоративное изящество в исполнении небольших станковых произведений станут излюбленными качествами Дадди как живописца, которые он перенесет и на свои последующие крупноформатные работы.

Портативные алтари приобретали для дома и хранили в семейных молельнях. Их также брали с собой в путешествия или походы, раскрывая во время молитвы; выносили и устанавливали на почетном месте на религиозных или домашних праздниках. Спрос на подобную продукцию в одном из крупнейших городов Европы, каким была Флоренция в первой половине XIV в., был огромным и, надо полагать, что из стен мастерской Дадди выходили десятки портативных алтарей, диптихов и триптихов малых и средних размеров. Обилие подобных произведений в творческом наследии мастера свидетельствует о хорошо налаженном процессе изготовления, в частности, и об успехе художника Бернардо Дадди в целом.

Интересно сопоставить и связать события, происходившие в 1330-е гг. во Флоренции, и успех Бернардо Дадди в изготовлении именно портативных алтарей-складней. Начало четвертого десятилетия XIV в. ознаменовано для Флоренции невиданным процветанием, обретением могущества и благополучия. Однако, «1 ноября 1333 года… Господу угодно было подвергнуть наш город испытанию; и вот в этот день, на праздник Всех святых, пошел обильный дождь во Флоренции и окрест ее…»[256] – так, по словами Виллани, началось величайшее наводнение, обрушившееся на

Флоренцию, которую впоследствии «за грехи и неправедные доходы»[257] постигли и другие беды: предательство со стороны Вероны, касающееся продажи Лукки, войны, голод, чума.[258] Жители старались обезопасить себя: желая искупить грехи, они приносили пожертвования. Так, Дж. Виллани, описывая различные действия флорентийцев, пытавшихся предотвратить распространение чумы в городе, замечает: «Утром на святого Иоанна синьоры монетного двора водрузили громадную и богатую свечу на огромную роскошно убранную повозку, чтобы пожертвовать ее святому. Повозка покачнулась и упала на крыльцо дворца приоров, свеча разбилась на куски. Это предвещало падение стоимости флорентийской монеты и крах компаний, что вскоре за тем и последовало к великому убытку для флорентийцев»[259]. Зачастую преподносились дары в виде небольших алтарных образов, в которые включались изображения заказчиков в виде донаторов. Также люди молились с еще большим усердием – и не только в храмах, но и в домашних молельнях. Следовательно, в четвертом десятилетии XIV в. работы Дадди пришлись как нельзя кстати.

К подобного рода произведениям, атрибутируемым Бернардо Дадди, относятся многочисленные триптихи и диптихи, а также панели, которые изначально были центральными или боковыми частями портативных многочастных композиций с изображениями Мадонны и Младенца с различными вариациями окружения, панелей с изображениями Распятия, Коронования Девы Марии, Благовещения, Рождества и Святых.

Триптихи: триптих из Галереи Института искусства Курто 1338 г. (Лондон)[260]; триптих из Музея Гетти (Лос-Анджелес)[261]; триптих 1333 г. из Музея Бигалло (Флоренция)[262]; триптих из Музея Польди-Пеццоли (Милан)[263]; триптих из Музея Линденау (Альтенбург)[264]; триптих из Музея Метрополитен (Нью-Йорк)[265]; триптих «Коронование Марии» из Берлинской картинной галереи[266]; триптих из Национальной пинакотеки Сиены[267]; триптих из Художественного музея Фогг (Кембридж, Массачусетс, США)[268]; триптих из Музея Энгра (Монтобан, Франция)[269]; триптих из Национальной

галереи Шотландии (Эдинбург)[270]; триптих из Художественного музея Берна (Швейцария)[271]; триптих из Национальной галереи Праги[272]; триптих из ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва)[273]; триптих из Института искусств (Миннеаполис, Миннесота, США)[274].

Диптихи: диптих из Коллекции Адамса (Шарлотт, США)[275]; диптих «Мадонна с Младенцем на троне, Распятие, Легенда о трех живых и трех мертвых» из Галереи Академии (Флоренция)[276].

Панели с изображениями Мадонны и Мадонны и Младенца: «Мадонна Магнификат» (центральная часть многочастной композиции, предположительно триптиха) из Ватиканской пинакотеки[277]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» (центральная часть портативного алтаря) из Национального музея и галереи Каподимонте (Неаполь)[278]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» из Национальной галереи искусств (центральная часть портативного алтаря, Вашингтон)[279]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» из Музея Нортона Саймона (Лос-Анджелес)[280]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении апостолов Петра и Павла и восьми ангелов» из Уффици (центральная часть портативного алтаря)[281]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» из Художественного Музея Нельсона-Аткинса (центральная панель портативного алтаря (Канзас-Сити)[282]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» из Музея Хорна (Флоренция)[283]; «Мадонна с Младенцем на троне, с Иоанном Крестителем, Святым Петром и ангелами» (Коллекция Аланы, Ньюарк, Делавэр, США)[284]; «Мадонна с Младенцем на троне со святыми и ангелами» из Музея Думбартон-Окс (Вашингтон)[285]; «Мадонна с Младенцем на троне» из Художественного музея Сиэтла[286]; «Мадонна с Младенцем на троне и святыми» из Музея изящных искусств (Нант)[287]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении ангелов и святых» из Музея Метрополитен (Нью-Йорк)[288]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» из Художественного музея

Колумбии[289]; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» (местонахождение неизвестно)[290].

Панели с изображениями Распятия: Распятие из Галереи Академии (Флоренция)[291]; Распятие из Национальной галереи искусств (Вашингтон)[292]; Распятие, являвшаяся частью диптиха (Музей Хант, Лимерик, Ирландия)[293]; Распятие, датируемая 1320–1348 гг.[294]; Распятие из Музея Линденау (Альтенбург)[295]; Распятие из Художественного музея Берна[296]; Распятие из Музея Метрополитен (Нью-Йорк)[297]; Распятие из Музея изящных искусств Бостона (Массачусетс)[298]; Распятие из Коллекции Чини (Венеция)[299]; Распятие из Музея Хорна[300]; Распятие из Музея Бонна (Байонна, Франция)[301]; Распятие из Галереи Академии (створка портативного алтаря, Флоренция)[302]; Распятие из частной коллекции (Нидерланды)[303] и Распятие (аукционный дом «Пандольфини», «Asta Pandolfini», Флоренция)[304].

Панели с различными сценами: «Благовещение и Рождество» из Музея изящных искусств (Бостон)[305]; «Коронование Девы Марии» из Музея Линденау (Альтенбург)[306]; «Коронование Девы Марии» из Савойской галереи (Турин)[307]; боковые панели разрозненного триптиха «Мария Магдалина, Святой Епископ и Святой Антоний, Архангел Гавриил (верх)», «Распятие, Мария из сцены Благовещения (верх)» (Аукционный дом «Сотбис», Лондон)[308].

Анализ «Таблицы 2» (см. Приложение) показывает, что наиболее предпочтительная ширина как отдельных панелей, так и частей полностью сохранившихся триптихов варьировалась приблизительно от 20 до 33 см., высота – от 40 до 60 см. Безусловно, данный формат определялся спецификой разновидности самих произведений.

Подавляющее большинство панелей, которые изначально были частями триптихов или диптихов, содержат изображения Мадонны с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов, а также Распятия, что представляется вполне логичным. В соответствии со сложившейся иконографической традицией именно они, а также «Коронование Девы

Марии» чаще всего располагались в центре и реже на боковых створках, но так или иначе присутствовали всегда. Редким исключением в творчестве Дадди является триптих из Музея Фогг 1334 г., в котором Мадонна с Младенцем отсутствует.

Наибольшую ценность для исследования представляют многочастные малоформатные произведения Бернардо Дадди, сохранившиеся полностью и в своем первозданном виде. Стандартная схема расположения сцен в трехчастных композициях Бернардо Дадди следующая: в центре – изображение Мадонны с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов; над ним в медальоне – поясное изображение Христа; на боковых створках: преимущественно слева – Рождество, справа – Распятие с предстоящими; в верхних частях боковых створок – Архангел Гавриил и Дева Мария. Подобное расположение отвечает самой распространенной иконографии флорентийских переносных триптихов-складней второй четверти XIV в. В качестве примеров для сопоставления можно привести триптихи Мазо ди Банко, датируемые 1320–1350 гг., из Детройтского института искусств[309], Бергамо[310], Бруклинского музея искусств[311]; триптихи Таддео Гадди: 1334 г. из Берлинской картинной галереи[312], 1300–1350 гг. из Музея изобразительного искусства Страсбурга[313], 1330–1366 гг. из частной коллекции во Флоренции[314]; триптихи Якопо ди Казентино: «Trittico Cagnola» 1325–1330 гг. из Уффици[315], 1300–1349 гг. из Берлинской картинной галереи[316] и Национальной галереи античного искусства в Палаццо Барберини (Рим)[317]. Впрочем, художники Флоренции второй половины XIV в. также придерживались приведенной иконографической традиции: Андреа Бонаиути (триптих из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1370-е гг.), Мастер Мизерикордия[318] (триптих из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1375–1380 гг.).

Исключения из описанной иконографической программы можно объяснить исполнением Бернардо Дадди художественных произведений для частных лиц или организаций. Это говорит о том, что, вероятнее всего,

именно заказчик с его персональными религиозно-философскими воззрениями и вкусами определял итоговую программу произведения. Так, изображение на левой створке триптиха из Музея Метрополитен Святого Франциска, получающего стигматы, может быть обусловлено принадлежностью заказчика к францисканскому ордену. Размещение на боковых створках триптиха из ГМИИ им. А.С. Пушкина святых Иоанна Крестителя и Маргариты с драконом, триптиха из Бигалло 1333 г. эпизодов из жизни Святого Николая, триптиха из Музея Фогг сцены «Моление о чаше» и святых Петра, Павла, Екатерины Александрийской, Маргариты, Иоанна и Бенедикта также отвечает традиции введения в композицию изображений особо почитаемых сцен и святых – покровителей заказчика.

Типичным произведением, на программе которого отразились пожелания заказчика, является триптих «Мадонна на троне с четырнадцатью святыми, сценами из жизни Святого Николая, Рождеством и Распятием», называемый также «триптихом из Бигалло». Создание триптиха приходится на 1333 г., и, вероятно, он сразу же оказался у Общества Мизерикордия.[319] Оно занималось благотворительной деятельностью, важной составляющей которой была забота о детях: организация и содержание детского приюта, поиск родителей потерявшихся детей и семей для брошенных и оставленных на попечение малышей. Именно эта сторона миссии Общества Мизерикордия отражена в содержании. Две фронтонные сцены над боковыми створками алтаря иллюстрируют эпизод из жизни Святого Николая – чудо с похищенным ребенком, а именно момент, когда в день праздника святого, 6 декабря, – одновременно и в день рождения мальчика – Святой Николай вместе с освобожденным из рабства ребенком является в дом к его родителям. Безусловно, выбор художником и заказчиком этого эпизода из жизни святого представляется не случайным. Кроме того, у подножия трона Мадонны представлены две маленькие, в соответствии со средневековой иерархией, коленопреклоненные фигуры мужчины и женщины. Их лица лишены индивидуальности, руки сложены в молитвенном жесте, и они

обращены к Деве Марии и Младенцу. Поскольку остается не выясненным вопрос, был ли триптих написан непосредственно для Общества Мизерикордия или подарен ему, то в силу изображения Дадди двух донаторов, вполне вероятно, что он был преподнесен Обществу в качестве акта благодарности.

Работа занимает особое место в творчестве Бернардо Дадди. Созданный в 1333 г., триптих относится к ранним произведениям Дадди и можно сказать, что он открывает серию портативных алтарей 1330-х гг.

В триптихе использована стандартная схема расположения сцен, характерная для трехчастных композиций Дадди: в центре – Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых; над ними в медальоне – поясное изображение Христа. На боковых створках: слева – Рождество, справа – Распятие с предстоящими.

На оборотных сторонах боковых створок: на правой – Святой Христофор, на левой – Святой Мартин в епископском облачении. Иконографическая программа закрытого триптиха заключается в символическом единстве между пастырским, литургическим значением церкви, которое символизирует Святой Мартин, и деятельной верой и проповедничеством, символом которых является Святой Христофор. На фронтонных картинах над образами Святого Мартина и Святого Христофора представлены Святая Маргарита Антиохийская с драконом и Екатерина Александрийская с присущими ей атрибутами: левой рукой придерживая колесо с шипами, а в правой руке – пальмовую ветвь.

Будучи работой Бернардо Дадди, относящейся к 1330-м гг., триптих Бигалло дает представление о том, насколько изменился стиль мастера. В этой связи уместно сопоставить схожие по формату и конструкции работы, в частности, триптих Бигалло с триптихом из галереи Моретти 1310–1325 гг.

По конструкции триптих из Моретти достаточно прост и представляет классический тип с невысоким треугольным завершением без вписанной арки. Еще одна архаичная особенность – горизонтальное деление боковых

створок на равные части: две, как правило, реже три. Эта разновидность триптиха наиболее типична для флорентийской живописи 1300–1320-х гг. В качестве примеров можно привести схожие триптихи флорентийских живописцев, созданных в начале XIV в.: триптихи Липпо ди Бенивиени[320]: 1315–1320 гг., Художественный музей Брукс (Мемфис, Теннесси, США)[321]; 1310–1327 гг., Коллекция Кресса, (Нью-Йорк)[322]; 1320-х гг., частная коллекция (Милан)[323]; ок. 1310 г. или 1296–1327 гг. из Национального музея Кракова[324]; триптих Мастера Мадонны делле Грацие[325] 1300–1349 гг. из частной коллекции (Нью-Йорк)[326], триптихи Пачино ди Бонагуида: 1300–1340 гг. из Музея Бандини (Флоренция)[327]; 1300–1340 гг. из Художественного музея Принстонского университета (Нью-Джерси)[328]; триптих Якопо дель Казентино 1325–1330 гг. из Уффици (Флоренция)[329].

Триптих Бигалло представляет собой развитую форму флорентийских портативных алтарей. Завершение центральной панели треугольное, боковых – в виде полукруглых стрельчатых арок. По сторонам центральной панели расположены пинакли прямоугольной формы с треугольными фиалами. В целом от более ранних работ он отличается богатством использованных декоративных средств – как живописных, так и конструктивных. К последним, в частности, можно отнести расположенную внутри живописного поля центральной панели сложную накладную арку с тисненым орнаментом. Внутри нее на готическом престоле восседает Мадонна с Младенцем, а с ее внешней стороны – четырнадцать святых, по семь с каждой.[330] С одной стороны, эта накладная арка, расположенная уже внутри живописного поля, но в то же время являющаяся частью общего обрамления, привносит в произведение качество объемности, тем более что ее вертикальные боковые элементы исполнены в виде колонн. С другой стороны, ее внутренняя двухлопастная стрельчатая арка, повторяемая в золотом тиснении, в живописи, в обрамлении боковых створок, является неким звеном, служащим более цельному восприятию произведения, а декор становится более сложным и изысканным. Можно заметить еще один интересный эффект,

создаваемый повторяемыми на центральной панели стрельчатыми арками – они, подобно порталу, по мере уменьшения фокусируют взгляд зрителя именно на Мадонне. Характерной особенностью триптиха Бигалло является флоральный орнамент черного цвета, нанесенный на не покрытые золотом деревянные детали рамы, места сцепления центральной панели с боковыми. Однако обрамление, несмотря на повторяющиеся мотивы, отличается сдержанной декоративностью и выдержано достаточно плотно и строго.

По сравнению с триптихом из Моретти триптих Бигалло выглядит органичнее, воспринимается более цельно, в том числе благодаря взаимопроникновению обрамления и живописи – накладных арок в живописном поле и цветочного живописного орнамента на рамах. Если раньше художник оставлял много позолоченного фонового пространства, то в триптихе Бигалло его сравнительно мало – все поле заполнено сюжетами и населено персонажами, которых также становится больше.

В триптихе Бигалло Дадди отходит от монументальности Джотто, от тяжелых массивных форм при передаче центрального образа, которые характерны для изображения Мадонны из триптиха Моретти. В изображении Мадонны на триптихе 1333 г. преобладают готические черты: она худощава, элегантна, ее спина изогнута, а удлиненные пропорции присущи всем персонажам произведения. Лица и фигуры прописаны с миниатюрной тщательностью. Все детали – одежда, фон, тиснение – содержат позолоченный орнамент, который переносится на обрамление. В золотом тиснении орнаменты нанесены на нимбы и полосы, находящиеся на поле каждой створки и главной панели.

Среди работ Дадди есть триптихи, в целом схожие с триптихом из Бигалло и также выполненные в третьем десятилетии, например, триптих из Национальной Пинакотеки Сиены, триптих из Института Курто, в меньшей степени триптих из Национальной галереи Шотландии. Определенное число известных схожих композиций – свидетельство того, что они пользовались спросом и поэтому часто повторялись. При этом, безусловно, в зависимости

от условий заказа менялись многие детали, в частности святые, запечатленные рядом с Мадонной. Различия в уровне художественного качества этих работ свидетельствуют о том, что они выполнялись как самим Бернардо Дадди, так и его мастерской, например, триптихи из Сиены и Шотландии.

Работа «Мадонна с Младенцем на троне в окружении апостолов Петра и Павла и восьми ангелов» из Уффици [331] может считаться одной из близких аналогий триптиха Бигалло. Являясь, по всей вероятности, центральной частью портативного алтаря, она была выполнена вскоре после триптиха – в 1334 г. Работа также содержит подпись Дадди: «NOMINE BERNARDVS DE FLORE[N]TIA PI[N]XIT H[OC] OP[VS] M[C]CCXX[II]II».

Для этой работы характерны все те качества, которые появляются в живописи Дадди, сосредоточившегося на создании небольших станковых произведений: симметричная, выдержанная гармоничная композиция, разнообразные декоративные детали, выполненные как нанесением золотого орнамента на цветные поверхности, так и тисненым орнаментом по золоту. Все так же работу отличает изящество и тонкость в исполнении.

Отчетливо проявившаяся на этом творческом этапе склонность к декоративности, плавности линии указывает, по мнению исследователей, на контакты Дадди с мастерами сиенской школы.[332] Так, Б. Бернсон в книге «Очерки по изучению сиенской живописи» говорит о том, что именно в искусстве Бернардо Дадди ярче всего прослеживается связь с сиенской школой.[333] Распространению сиенских живописных традиций во Флоренции могли способствовать, как уже упоминалось, и длительное отсутствие Джотто в конце 1320 – начале 1330 гг., и присутствие в городе сиенских мастеров: Симоне Мартини, Уголино ди Нерио, Пьетро и Амброджо Лоренцетти.

В особенности тесны связи искусства Бернардо Дадди с творчеством Амброджо Лоренцетти. Важно отметить, что и Амброджо Лоренцетти проявлял интерес к достижениям флорентийской школы, который выразился

в его неоднократных поездках во Флоренцию. Первый раз его пребывание в этом городе документально зафиксировано в 1321 г. В 1328–1330 гг. Амброджо Лоренцетти уже числился среди членов флорентийской Гильдии врачей и аптекарей – иначе иногородние мастера не могли работать во Флоренции. На встречающиеся в его работах монументальные, пластические, тяжелые формы[334], изображение пространства[335], интерес к объемности и массе, несомненно, воздействовало искусство Джотто. В свою очередь, Бернардо Дадди заимствует у Амброджо Лоренцетти специфические черты сиенской живописи, служа примером того, как флорентийские художники XIV в. все более отходят от решения монументальных задач. Возможно, в том числе по этой причине стилистика произведений Дадди рассматриваемого периода отличается тяготением к изящному стилю, построенному на плавности линии. Пространство вокруг персонажей сокращается, их настроение отмечено лиричностью и легкой грустью, движения отличаются неторопливостью и мягкостью ритмов. Во всех произведениях этого периода прослеживается тенденция к более богатой декоративной детализации.

Помимо приведенных общих моментов исследователи указывают и на другие. М. Бошкович впервые обратил внимание на заимствованные иконографические и конструктивные моменты.[336] Так, некоторые ныне разрозненные работы Дадди входили в состав полиптихов, относящихся к разновидности, распространенной в Сиене в первые десятилетия XIV в. Характерными особенностями этого вида полиптиха являются: размещение в верхней части центральной панели по сторонам арки фигур ангелов в молитвенных позах, а весь ансамбль увенчан завершением в форме равностороннего треугольника с поясным изображением Христа. Этот вид был воспроизведен Дадди в полиптихе, центральной панелью которого была «Мадонна с Младенцем» из Фонда Бернсона[337]. Схожая структура присуща полиптиху сан Панкрацио[338] (ангелы за полукруглыми арками центральной панели, поясные изображения святых в верхних регистрах).

Бернардо Дадди отнюдь не единственный флорентийский художник рассматриваемого периода, тяготевший к сиенской традиции. Так, в творчестве Липпо ди Бенивиени заметно влияние Дуччо. Впрочем, исследователи утверждают, что исторически было бы правильнее говорить не о сиенской направленности в творчестве живописцев Флоренции первой половины XIV в., а о готическом характере их искусства.[339]

Верно также и то, что другие особенности «Мадонны с Младенцем на троне в окружении апостолов Петра и Павла и восьми ангелов» 1334 г. указывают на истоки творчества Бернардо Дадди, сформировавшегося в традициях флорентийской школы, в частности Джотто. Мадонна изображена иначе, чем в триптихе Бигалло: фигура плотная и развернута к зрителю, мафорий и туника напоминают одеяния мадонн Джотто. Равным образом произошли изменения и в изображении трона, ставшим не столь роскошным, но вместе с тем более правдивым и убедительным.

Редкий для флорентийской живописи первой половины XIV в. иконографический мотив представлен в работе «Мадонна с Младенцем, Святой Екатериной и Святым Зиновием»[340], датируемой 1334 г.

Работа предназначалась для собора Санта Мария дель Фьоре, на что указывают как изображение слева от Мадонны Святого Зиновия, главного патрона базилики, так и то обстоятельство, что Братство Святого Зиновия, существовавшее в первой половине XIV в. во Флоренции, собиралось в Санта Мария дель Фьоре.

Исследователи отмечают новаторство и необычность работы. Образ Мадонны находится внутри отдельной живописной рамы, за пределами которой изображены Святая Екатерина Александрийская, Святой Зиновий и три фигуры. Мадонна смотрит на склонившуюся молящуюся женщину в черном одеянии, возможно, вдову или монахиню, и протягивает ей руку. Другая женщина, расположенная слева, стоит на коленях, сложив руки в молитвенном жесте и устремив взгляд на Мадонну. Она молода и одета в цветное пестрое платье. Мужская фигура справа держит большую свечу –

распространенное пожертвование. Святой Зиновий, также, как и Мадонна, протягивает руку в сторону мужчины и женщины в черном. Вероятно, изображенные донаторы принадлежали к Братству Святого Зиновия.

Считается, что Мадонна в этом произведении предстает в несколько необычном иконографическом облике – носящей под сердцем Младенца Христа. Этому образу молились беременные или желающие иметь детей. Подобное изображение Мадонны получило распространение в Тоскане в первой половине XIV в.[341] под общим названием «Мадонна дель Парто» («Madonna del Parto») и необходимо отметить, что не в последнюю очередь на это повлияло творчество Таддео Гадди, Бернардо Дадди и Нардо ди Чьоне. Работа с этим сюжетом встречается также в творчестве Мастера Сан Мартино алла Пальма, ученика Дадди.

«Мадонна со Святой Екатериной и Святым Зиновием» представляет собой один из вариантов композиции, неоднократно повторяемой художником. Представленное в «Таблице 3» (см. Приложение) некоторое количество известных работ – свидетельство того, что они пользовались спросом. При этом в зависимости от условий заказа менялись святые, запечатленные рядом с Мадонной. Другие варианты находятся в Музее Гетти (триптих «Мадонна со Святым Фомой Аквинским и Святым Павлом», ок. 1335 г.) и в Ватиканской пинакотеке («Мадонна Магнификат» 1335–1337 гг.).

В целом высокий уровень художественного качества этих работ свидетельствует о том, что они выполнялись непосредственно самим живописцем.

К рассматриваемому этапу относится также триптих из Художественного музея Фогг, датируемый 1334 г.[342], особенно примечательный некоторыми моментами. Он является примером портативного триптиха «per devozione privata» («для одиночной молитвы»), исполненного по частному заказу. Можно полагать, что в нем в концентрированной форме выражены индивидуальные представления человека о функции алтаря, как помощника в молитве.

Вместо стандартной иконографической программы на центральной панели – Распятие, на боковых – святые, каждый с присущими ему им атрибутами. Идейную концепцию этого алтаря можно представить следующим образом: от центра, где для выражения истинного религиозного рвения размещен самый драматичный эпизод из жизни Христа – Распятие, взгляд зрителя останавливается на сцене в Гефсиманском саду в верхней левой части, которая еще больше усиливает возникшее благоговейное чувство и подчеркивает внутреннее экстатическое состояние молящегося.[343] Далее, в нижней части левой и на правой створке размещены образы особо почитаемых заказчиком святых[344]. Восприятие работы, подобно спирали Архимеда, будто бы происходит винтообразно, усиливая созерцательное состояние смотрящего. Действительно, существуют теории, согласно которым художники треченто прибегали к различным способам для гармонизации своих живописных произведений, в частности, использовали различные теории пропорций.[345]

Вариациями триптиха из Музея Фогг, схожими в конструктивном, иконографическом, стилистическом отношениях, выполненными практически в идентичных размерах, являются: боковые створки несохранившегося триптиха (левая: Архангел Гавриил (Благовещение), Мария Магдалина у креста, Святой Епископ и Святой Антоний; правая: Дева Мария (Благовещение), Распятие)[346]; триптих из Национальной галереи в Праге (1330–1360 гг.); триптих из Художественного музея Фрика (Питтсбург, США)[347]; триптих из ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Ключевым моментом в этих работах является то, что в них Дадди развивает стиль, несколько отличный от стиля «триптиха Бигалло». Композиции не столь многофигурны. Помимо традиционных сцен Мадонны с Младенцем и Распятия сделан акцент на совмещенных попарно фигурах святых, занимающих отдельное место на крыльях триптиха, а не в окружении Мадонны. Художник избегает плотной компоновки и чрезмерной детализации в окружении персонажей, оставляя много свободного

пространства. Троны Мадонны основательные и прочные, выполненные в стилистике Джотто. Живописные поля – преимущественно в строгом рельефном обрамлении. Внутри нимбов святых – лучи, гравированные по золоту, по краям живописных полей – тисненые геометрико-флоральные орнаменты. Характерная особенность – отсутствие акцента на стрельчатые арки в живописи и декоре. По конструкции эти работы схожи с триптихом из Моретти: их объединяет простая форма с невысоким треугольным завершением без вписанной арки, с верхом боковых створок в виде сторон треугольника.

Тем не менее, в работах есть детали, выдающие склонность Бернардо Дадди к декоративности и соответственно объединяющие эти работы с остальными в рамках рассматриваемого периода: локальные живописные поверхности, такие как спинка трона в триптихе из Питтсбурга, фон, на котором представлена Мадонна из Благовещения в триптихе из Праги, одежды святых, испещренные тонким, изящным орнаментом. Тщательно прописаны лица персонажей. Мадонны – близкий тип с характерным лицом и наклоном головы. Присущая произведениям этого периода изысканная колористическая гамма отличает их от более ранних работ. Помимо этого, фигуры имеют удлиненные пропорции, их движения отличаются плавностью ритмов.

Итак, в начале третьего десятилетия XIV в., когда самостоятельной частью художественной практики Бернардо Дадди становиться создание портативных алтарей, начинается важный этап в творческом развитии мастера. Поскольку спрос на них во Флоренции, одном из крупнейших городов Европы, был серьезным, надо полагать, что из мастерской Дадди выходило значительное количество подобных произведений.

Исполняемые Бернардо Дадди портативные алтари можно подразделить на две группы. Одна группа – работы, которые объединяются вокруг триптиха из Музея Фогг, отличающиеся более сдержанным и строгим исполнением, напоминающие классический тип флорентийских портативных

алтарей 1300–1320 гг. Другая – триптих Бигалло и его многочисленные стилистические аналогии: рафинированные, многофигурные, с разнообразными декоративными деталями. Представляется, что и те, и другие были востребованы. Однако, если иконографическая программа в работах первой группы была в достаточной степени общей и традиционной, и они могли исполняться в определенной части заранее, не имея еще конкретного заказчика, то исполнение вторых без предварительного договора с покупателем представляется практически невозможным.

Стилистически к первой группе можно отнести: панель «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» из Национальной галереи искусств Вашингтона, триптих из Галереи Института Курто 1338 г., триптих из Музея Польди-Пеццоли, «Коронование Девы Марии», Распятие и триптих из Музея Линденау, «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» из Художественного Музея искусств Нельсона-Аткинса, «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» из Музея Хорна, триптих («Коронование Девы Марии») из Берлинской картинной галереи, триптих из Национальной Пинакотеки Сиены, Распятие из флорентийской Галереи Академии, «Мадонна с Младенцем на троне со святыми и ангелами» из Музея Думбартон-Окс, триптих из Национальной галереи Шотландии.

Ко второй – Распятие (1320–1325 гг., частная коллекция, Милан), Распятие (Музей Метрополитен), триптих (Музей Метрополитен), «Мадонна с Младенцем на троне, с Иоанном Крестителем, Святым Петром и ангелами» (местонахождение неизвестно), триптих (Художественный музей Берна).

Наряду с триптихами из музеев Бигалло и Фогг в рамках рассматриваемого периода выделяют: «Мадонну с Младенцем на троне в окружении святых» из Национального музея и галереи Каподимонте; «Мадонну с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» (Художественный Музей Нельсона-Аткинса); триптих (Национальная пинакотека Сиены); триптих (Музей Линденау); триптих («Коронование Девы Марии») (Берлинская картинная галерея); «Коронование Девы Марии»

(Савойская галерея, Турин); «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» и Распятие из Музея Хорна.

1338–1339 г. В некотором смысле работами, завершающими не столько цикл портативных алтарей, сколько четвертое десятилетие в творчестве Бернардо Дадди, являются три портативных триптиха: триптих из Института Курто 1338 г., триптих из Национальной галереи Шотландии 1338 г. и триптих из Института искусств Миннеаполиса 1339 г. В целом для этих работ характерны черты, которые присущи двум видам триптихов Дадди.

То обстоятельство, что работы из Института Курто и Эдинбурга тяготеют к группе работ, объединенных вокруг триптиха Бигалло, а из Миннеаполиса – к группе во главе с триптихом из Музея Фогг, позволяет сделать вывод о том, что на рубеже 1330–1340 гг. Дадди все еще придерживался концепции разделения портативных алтарей, установленной в его творчестве еще в начале десятилетия. Хотя можно было бы предположить, что в силу усилившихся готических тенденций в искусстве, исполнение триптихов классического типа должно было бы сократиться. Следовательно, в начале 1340-х гг. среди жителей Флоренции были еще сильны традиции начала столетия.

В целом в творчестве Дадди этого периода тонкость и декоративное изящество в исполнении небольших станковых произведений станут наиболее предпочтительными качествами для живописца, которые он перенесет и на свои последующие крупноформатные работы.

Важно также отметить, что особенностью работ 1330-х гг., которая, впрочем, отражает общее развитие флорентийской живописи четвертого и пятого десятилетия, являются удлиненные пропорции фигур и самих работ.

Тенденция к увеличению высоты портативных алтарей по отношению к их ширине прослеживается в искусстве Флоренции на протяжении первой половины XIV столетия, однако вследствие ограниченного количества датированных работ более точный момент перелома в сторону готики установить сложно. Сравнение работ Бернардо Дадди и его мастерской,

принадлежащих различным периодам, представляется существенным. Так, работы первой половины века, например, триптих из Моретти 1310–1325 гг., Распятие 1320–1325 гг. из Милана, тяготеют к квадратной форме. Отношение высоты к ширине центральной панели триптиха из Музея Фогг 1334 г. составляет 1.78:1, а триптиха из Миннеаполиса 1339 г. – 1.88:1. В центральных панелях полиптихов с полуфигурными изображениями прослеживается та же тенденция: в панели с изображением Мадонны с Младенцем из Ватикана, исполненной около 1320 гг., отношение высоты к ширине составляет 1.58:1[348]; в Мадонне из Музея искусств Филадельфии 1334 г.[349] – 1.88:1. Безусловно, пропорции панелей с полнофигурными изображениями другие, но в отношениях высоты к ширине прослеживается та же тенденция: в панели со Святой Екатериной 1333 г. – 2.21:1[350], в панели с Иоанном Крестителем 1346 г. – 2.5:1[351]. Следовательно, тенденция к удлинению пропорций работ Бернардо Дадди очевидна, и особенно она проявилась в рассматриваемом четвертом десятилетии.

ГЛАВА III

Особенности творчества Бернардо Дадди и деятельности его мастерской в 1340-е гг.

Позднее творчество Бернардо Дадди основано на глубоком переосмыслении традиций прошлого, как его фундаментальной основы, и индивидуальном подходе к основным художественно-стилистическим тенденциям современности. К 1340-м гг. художник мастерски владел искусством живописи, демонстрируя своими произведениями трудолюбие и интеллектуальное развитие, обширные знания по технике, технологии и художественной культуре. Перемены в мировоззренческой и общественной позиции, индивидуальной творческой деятельности художника, произошедшие под влиянием изменений самой действительности, способствовали тому, что в его искусстве наблюдалось взаимодействие традиций и новаторства. Характеризуя Бернардо Дадди как личность в историко-художественном контексте 1340-х гг., его в полной мере можно назвать человеком своего времени. Профессионализм, широта мировоззрения и социальная активность определили его достойное положение в обществе и уровень благосостояния. Он был известным мастером живописи, руководил творческой мастерской, выполнял разнообразные важные художественные заказы.

3.1. Позднее творчество Бернардо Дадди

К 1330–1340-м гг. уровень профессионализма и художественная значимость произведений мастера были высоки. Дадди, безусловно,

интересовал общий процесс развития флорентийской художественной традиции рассматриваемого времени, и в произведениях периода по-прежнему наблюдается соединение традиций и новых идей, тенденций.

На конец третьего – четвертое десятилетие приходится исполнение Бернардо Дадди композиций на сюжет «Коронования Девы Марии», представленных в «Таблице 4» (см. Приложение).

Для характеристики рассматриваемого периода эти работы представляют интерес по нескольким причинам. Стилистический анализ показывает, что не все шесть работ были выполнены Бернардо Дадди лично. В частности, в панели 1338 г., ранее составлявшей часть полиптиха и находившейся в Коллекции Креспи, с очевидностью обнаруживается участие другого художника. В целом это свидетельствует о том, что в конце 1330–1340-х гг. работа велась в рамках мастерской при деятельном участии самого мастера. Также, судя по размерам произведений, прослеживается стремление удовлетворить запросы различных заказчиков, поскольку работы предназначались как для церквей, так и для домашних молелен.

Исходя из того, что сохранилось шесть работ с рассматриваемым сюжетом, исполнение «Коронования Девы Марии» для Бернардо Дадди было обычной практикой. Действительно, как было отмечено ранее, мотивы Вознесения и Коронования Марии особенно привлекали флорентийских живописцев в XIV столетии.

Вопреки тому, что в Священном Писании о событиях Вознесения и Коронования не повествуется[352], частую трактовку этих тем, с одной стороны, связывают с ростом популярности в XIII–XIV вв. книги Иакова Ворагинского «Легенды о святых» или «Золотой легенды», которая, в свою очередь, исходит из ранней апокрифической новозаветной литературы. В книге были собраны жития раннехристианских мучеников, подвижников веры и рассказы о церковных праздниках. Так, в сборник вошла глава «Успение Девы Марии», в которой содержится развернутое описание ее Вознесения, что обеспечило художников большим количеством деталей и

подробностей и послужило основой для складывания иконографии: «Приняли Небеса в этот день Благословенную Деву, и ангелы возликовали, и восторжествовали архангелы, Престолы пели, а Господства играли мелодии, Начала пели в унисон, а Силы играли на арфах, херувимы и серафимы, воздавая хвалы и славу, вознесли Её с благодарностями и чествованиями к трону божественного и верховного Вседержителя»[353]. С другой стороны, именно в Тоскане, в Прато, хранится пояс, который апостол Фома, опять же согласно повествованию из «Золотой легенды», получил из рук явившейся во славе Марии, что в целом сближало регион с новозаветной историей. Наконец, рассматриваемый период был временем распространения во флорентийском обществе проторенессансных тенденций, что способствовало сложению нового взгляда на искусство. В живописи, в частности, развитие самосознания личности, становление «principium individuationis» выразилось в распространении сюжетов, включающих торжество христианских событий и «чествование» святых. Таким образом, мотивы Вознесения и Коронования сделались очень популярным.

Будучи одной из самых значительных работ рассматриваемого периода, прототипом для многих флорентийских произведений с идентичным иконографическим сюжетом послужил полиптих «Коронование Девы Марии» Джотто из капеллы Барончелли базилики Санта Кроче. Не стало исключением и «Коронование Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами»[354], которое открывает цикл произведений Бернардо Дадди 1340-х гг.

Перед современными исследователями работа предстала в разрозненном состоянии: панель с изображением Коронования Девы Марии находится в Лондонской национальной галерее, «Музицирующие ангелы» – в Картинной галерее колледжа Крайст-Черч.[355] Панели претерпели значительные изменения: первая была обрезана со всех сторон, сформировано новое завершение, добавлена часть, на которой изображена полоса серо-розового текстиля вдоль основания; панель с изображением

музицирующих ангелов также обрезана с обеих сторон и в современном виде гораздо уже панели из Лондона. Края панели с изображением Коронования фланкируют фрагментарные изображения святых, которых, по нашему предположению, также как и ангелов, было четверо. Справа от Мадонны представлен Иоанн Креститель, особо почитаемый святой патрон Флоренции, идентифицируемый по остаткам грубой одежды из верблюжьей шерсти под плащом. Фигура справа – диакон, держащий книгу и флаг. Чаще всего святые, представляемые в диаконском облачении, – это Святой Стефан и Святой Лаврентий. Однако изображения традиционных атрибутов этих святых – пальмовая ветвь и решетка одного и камни на голове другого – не сохранились. Тем не менее, сравнение с изображениями этих святых в других композициях, исполненных Бернардо Дадди, показывает, что как минимум еще один раз художник изображал святого в диаконском облачении с книгой, флагом и камнями на голове. Это – изображение Святого Стефана из полиптиха 1348 г., находящегося в лондонском Институте Курто.

До недавнего времени авторство панелей было предметом острых дискуссий. Так, в каталоге аукционного дома «Кристи» 1944 г. художником, исполнившим «Коронование», был назван Нардо ди Чьоне. Впоследствии работу приписывали и Помощнику Дадди, и Орканье.[356] Дальнейшая атрибуция была основана на стилистическом сходстве данной композиции «Коронования» с произведениями, авторская принадлежность которых Бернардо Дадди установлена. Так, в «Обручении Девы Марии»[357], являющемся деталью пределлы «полиптиха Сан Панкрацио», отмечены схожие черты в исполнении отдельных фигур, лиц, декоре. Близки колористические решения, яркая палитра, в особенности насыщенный красный, зеленый и синий цвета. Обращает на себя внимание также сходство с триптихом «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г., с алтарем из церкви Орсанмикеле 1347 г.

В церкви Санта Мария Кватро (S. Maria a Quatro), расположенной возле г. Баньо а Риполи, провинции Флоренции, сохранились записи, в которых

упоминается о двух работах, исполненных для нее Бернардо Дадди: одна предназначалась для хора и датировалась 1340 г., другая – некая алтарная композиция 1341 г. Описания работ в записях не было приведено, однако церковь Санта Мария Кватро относилась к приходу Санто Стефано. Соответственно есть основания связать первоначальное назначение «Коронования Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» с этой церковью. Возможно также, что работа была заказана частным лицом и, например, предназначалась для размещения на колонне – в XIV в. украшение донатором церковной колонны живописным произведением с изображениями особо почитаемых святых являлось скромной альтернативой созданию и декору фамильной капеллы.

Современная реконструкция лондонского «Коронования» позволяет сделать интересные выводы, касающиеся искусства Бернардо Дадди на заключительном этапе творчества. Несмотря на то, что однозначно ответить на вопрос, являлась ли работа центральной частью полиптиха или состояла из единичной панели, не представляется возможным, композиция имеющейся панели является завершенной. Изначально в нее были включены изображения Девы Марии, Христа, четырех святых и четырех ангелов. Среди сохранившихся флорентийских произведений первой половины XIV в. автором диссертации не обнаружено полиптихов с изображением на центральной панели сцены Коронования Девы Марии в окружении святых, равно как и единичных панелей со схожей композицией. Анализ произведений Дадди, включающих сюжет Коронования, показывает, что для него, напротив, расположение святых рядом с Девой Марией и Христом было обычной практикой, даже несмотря на то, что произведения представляют собой различные типы.[358] В этой связи обращает на себя внимание «Коронование Девы Марии в окружении святых» Витале да Болонья (изв. с 1330–1359/1361) из Лувра, датируемое 1340–1345 гг.[359], т.е. теми же годами, что и лондонское «Коронование» Дадди.[360] Однако работа Витале да Болонья имеет отличную от лондонского «Коронования» Дадди

композицию и изначально была гораздо меньшего размера, следовательно, не могла послужить прототипом.

Таким образом, Бернардо Дадди использовал оригинальную иконографическую формулу, с которой стали экспериментировать флорентийские художники более молодого поколения – в этот период новации стремительно распространялись. Среди сохранившихся работ, свидетельствующих о влиянии иконографической модели Дадди, можно обозначить «Коронование» Пуччо ди Симоне из Музея Линденау, датируемое 1340–1345 гг.[361] Этот факт особенно примечателен, если учесть, что Дадди и Симоне какое-то время сотрудничали. Можно также отметить «Коронование» Мастера Сан Луккезе из Музея Линденау 1365–1370 гг.[362]

Новое в творчестве Дадди появляется и в технике создания художественных работ. Интересной деталью произведения, которая служит дополнительным свидетельством авторства Бернардо Дадди, является необычная чеканка на нимбах двух ангелов – заключенное в округлой ромбовидной фигуре фантастическое существо с разинутой пастью, напоминающее дракона. Этот штамп обнаружен только в работах Дадди: по краям «Вознесения Девы Марии» из Музея Метрополитен[363], на нимбе Святого Крещенцио[364] в «Короновании Девы Марии» из Галереи Академии, а также на ступеньке трона «Мадонны с Младенцем» из церкви Орсанмикеле. Важно отметить, что упомянутые работы были созданы в конце 1330–1340 гг. и представляли собой не совсем рядовые заказы. В связи с тем, что чеканка по золоту, являясь неотъемлемой частью общего творческого замысла, столь же индивидуальна для художников, как и сама живопись, можно предположить, что в период творческой зрелости у Бернардо Дадди и его мастерской появляется своего рода знак, которым декорировались произведения. Возможно и то, что штампом в виде дракона отмечались именно авторские работы Дадди, отличающиеся от поточных высоким качеством исполнения, в создании которых принимал участие непосредственно сам мастер.

В продолжение темы об украшении золотой поверхности в работах Бернардо Дадди можно отметить, что художник пользовался разнообразным арсеналом механического декорирования, имплементируемого в живопись. Художественной обработке подвергались нимбы и фоновые плоскости. Главным образом, в работах представлена чеканка ударными клеймами, а также плоскостное гравирование, при котором линейный рисунок наносился с помощью резца.

По наиболее распространенным орнаментальным мотивам, которые использовал Дадди, можно выделить некоторые группы. Так, одним из самых популярных узоров, располагаемых по контуру нимба, является чередование цветков в форме пятилистника и стебля с симметрично расположенными листьями с некоторыми вариациями: количество листьев чаще всего равно четырем, по два с каждой стороны. Движение орнаментальной ленты в живописных композициях ориентировано как по часовой стрелке, так и против.[365] Широко представлена в работах Дадди разновидность этого мотива в виде чередования или пятилистников[366], или симметрично расположенных листьев[367]. Менее распространены другие растительные[368], а также геометрические[369] и ленточные[370] орнаменты. В целом произведения Дадди отличаются тонкой и тщательной проработкой декорированных металлических поверхностей, обилием разнообразных сложных деталей. Необходимо отметить, что большинство орнаментальных узоров выполнено чеканкой, что отражает общую тенденцию развития этого направления во флорентийском искусстве рассматриваемого периода – к началу XIV в. во Флоренции и Сиене чеканка практически вытеснила гравировку, в то время как в других городах Италии техника гравировки была распространена еще на протяжении длительного времени.

Орнаментальные композиции, которыми пользовался Бернардо Дадди, встречаются в работах мастеров, с которыми он сотрудничал, в частности у Мазо ди Банко, а также в произведениях живописцев, предположительно

работавших в ранние годы в его мастерской, например, у Нардо ди Чьоне, Орканьи, Пуччо ди Симоне.[371]

Однако, действуя в русле общей современной Дадди художественной тенденции, при более тщательном рассмотрении выявляются черты, характеризующие индивидуальный стиль Дадди и его мастерской: изображение больших нимбов, стремление к точной, практически миниатюристской проработке деталей, использование того или иного мотива и степень его сложности в зависимости от положения персонажа в иерархии святости, а также использование оригинальной гравировки в виде дракона, обнаруженной до настоящего момента только у Бернардо Дадди.

Основываясь на сравнительном анализе живописных станковых произведений, а также учитывая общение и тесное сотрудничество флорентийских художников рассматриваемого периода, можно заключить, что используемые Бернардо Дадди мотивы были широко представлены в живописи Флоренции первой половины XIV в. В целом в описанных особенностях проявляется различие между отдельными школами, в частности, между флорентийской и сиенской. В сиенской традиции декорирование золотой поверхности, в особенности использование чеканки, получило широкое развитие, вплоть до чрезвычайно тонкой и сложной разработанной формы, достигшей в рассматриваемый период своего апогея в творчестве Симоне Мартини. В середине XIV в. флорентийские мастера временно попали под влияние сиенской школы, которое отразилось и на творчестве Бернардо Дадди в том числе в области украшения золотых поверхностей. Однако во второй половине XIV столетия во флорентийском искусстве возобладала тенденция более сдержанного декорирования произведений живописи.

В отношении арсенала выразительных средств, используемых Бернардо Дадди, можно отметить еще некоторые интересные технические приемы, с помощью которых решались художественные задачи. Так, например, для его живописи было характерно применение промежуточного

тонкого слоя имприматуры из свинцовых белил между клеевым гипсовым грунтом и красочным слоем, что делалось для достижения эффекта просвечивания через слои красок, создания более гладкой поверхности и достижения цветового баланса в живописи. В частности, подобная техника подготовки была обнаружена в работе из церкви Орсанмикеле, в «Короновании Девы Марии» из Лондона.

Также Дадди, по всей видимости, создавал очень простой набросок перед основной живописной работой: намечались только контуры будущих изображений, крупные складки и несколько линий штриховки для обозначения наиболее глубоких из них.

Вдоль контуров, зачастую граничащих с позолотой, например, вдоль профиля Девы Марии из лондонского «Коронования», делались углубленные надрезы. Также они наносились вдоль прямых линий различных элементов: архитектурных; в упоминавшемся «Короновании» вдоль древка Святого Стефана, для обозначения трубок на музыкальных инструментах ангелов. Вероятно, эти линии наносились с несколькими целями: для обозначения границы участков, отводившихся под золочение, для облегчения дальнейшей работы красками, как один из способов оформления поверхности произведения – в качестве рельефного рисунка, отделявшего одни элементы живописи от других. Безусловно, это облегчало работу живописцу, так как при наличии этих надрезов сложно было сбиться и потерять первоначальный контур. Интересно, что знаток живописных техник разных эпох Д.И. Киплик в книге «Техника живописи» упоминает схожую технику: «В иконописи часто, однако наблюдается деталь техники, о которой не упоминает Ченнини, это – выполнение рисунка на левкасе с помощью углубленной в левкасе линии, так называемой «графьи», которая прочерчивалась в левкасе каким-либо острием, например, иглой»[372]. Он также отмечает, что применение графьи в живописи Боттичелли, Беато Анжелико и других итальянских мастеров не наблюдается, так как оно возникло позднее, начиная с конца XV в. Ее появление в станковой живописи Д.И. Киплик связывает с

заимствованием у монументальной, а именно у живописи фреской.[373] Наличие же подобной техники у Бернардо Дадди, художника первой половины XIV в., свидетельствует о том, что ее появление следует относить к гораздо более раннему времени, чем считалось ранее.

Современная Бернардо Дадди художественная ориентация синтезировала предшествующую практику. В целом произведения мастера соответствуют традиции флорентийской станковой живописи, многие особенности которой приведены в трактате Ченнино Ченнини «Трактат о живописи». Несмотря на то, что книга была написана в конце XIV в., считается, что в ней описаны традиционные методы, принятые во Флоренции и в первой половине столетия, поскольку Ченнини обучался в мастерской Аньоло Гадди, сына Таддео Гадди. Соответственно живописные методы Бернардо Дадди, который сотрудничал и с Таддео, и возможно с Джотто, скорее всего, соответствовали традициям, которые описывал Ченнини.

Возвращаясь к произведениям Бернардо Дадди 1340-х гг. на сюжет Коронования Девы Марии, можно заключить, что они, не являясь исключениями, основываются на «полиптихе Барончелли», в особенности работы из Лондона и из базилики Санта Мария Новелла. Последняя представляет собой практически копию полиптиха Джотто. В лондонском «Короновании» помимо иконографии представлен идентичный зубчатый мотив спинки трона и завершения панели. Однако, если в «полиптихе Барончелли» подчеркнуто гармоническое начало, которое рождается из плавного очертания фигур Марии и Христа, ангелов у подножия трона, подчеркиваемое зеркальностью поз и жестов, симметричностью распределения мягких розовых, зеленых и голубых цветов, то работы Бернардо Дадди выделяются присущей художнику декоративностью. Наряду с зеркальностью фигур, поз, жестов и колористических решений, художник использует насыщенные цветовые акценты: небесно-синяя мантия Христа, красные одежды ангелов контрастируют с белыми, розовыми, бледно-зелеными тонами, цвет мантии Марии и ковра, закрывающего трон – с синим

с позолотой узором. Повсеместно размещены сложные по композиции орнаменты: на нимбах, полосах, обрамляющих поле панели, на троне, на полу. Самые изысканные – золотые с синим листья на мантии Марии, s-образный узор по краям мантии Христа, геральдические лилии на ковре. Дадди придерживается уже традиционной для себя линии: вследствие акцента на декоративной составляющей пластике не уделено должного внимания, фигуры недостаточно хорошо решены анатомически, разработка складок одежд и драпировки условна. Так, поза Марии в лондонской работе неочевидна: восседает ли она на троне или опустилась на одно колено.

Важная особенность торжественных композиций, к которым относятся произведения на сюжет Коронования, состоит в том, что Дадди, идя по пути декоративизма, выбирает наиболее очевидный и простой способ достижения композиционного равновесия – произведения 1340-х гг. подчеркнуто симметричны. Симметрия у Дадди прослеживается во всем: в расположении изображений персонажей, их поз, распределении цветов, декора и даже узоров на мантиях. И, несмотря на то, что композиция, например, «полиптиха Барончелли» Джотто также приближается к симметрии, тем не менее, благодаря другим элементам он привносит ощущение реальности, движения, жизни и энергии: горизонтальное построение композиции, светотеневая моделировка и материальность персонажей, объемная драпировка.

Бернардо Дадди, напротив, не нарушает равновесия, а усиливает симметрию, еще больше акцентируя декоративную составляющую: простотой выстраиваемой композиции и ее организации не по горизонтали, а вокруг центра; изящными волнистыми контурами, мягкой моделировкой фигур и их медленными, осторожными движениями.

Кроме работ на сюжет Коронования Девы Марии к наиболее значительным произведениям заключительного творческого этапа Дадди относятся: «Вознесение Девы Марии» из Музея Метрополитен[374]; полиптих Сан Панкрацио 1335–1340 гг. из Уффици[375]; фреска «Misericordia Domini»

1342 г. из Музея Бигалло[376]; полиптих «Мадонна на троне с Младенцем и святыми (Святой Петр, Иоанн Богослов, Иоанн Креститель, Святой Матфей)» 1344 г., выполненный для Испанской капеллы базилики Санта Мария Новелла[377]; полиптих, выполненный для церкви Санта Мария дель Кармине (Флоренция), 1340–1348 гг., (центральная панель «Мадонна с Младенцем на троне и двумя музицирующими ангелами», Музей замка Вавель, Краков[378]; боковые панели с изображениями Святого Варфоломея, Святого Лаврентия, Галерея Академии, Флоренция[379]; панель с изображением Святой Цецилии, Епархиальный музей (Museo Diocesano), Милан[380], Святая Екатерина Александрийская, частная коллекция[381]); подвесное Распятие 1340–1348 гг. из Музея Бардини во Флоренции[382]; подвесное Распятие 1340–1348 гг. из Галереи Академии (Флоренция)[383]; «Мадонна с Младенцем» 1347 г. из церкви Орсанмикеле[384]; полиптих «Распятие и святые» 1348 г. из Галереи Курто, выполненный для церкви Сан Джорджо а Рубалла[385].

Среди названных произведений заключительного этапа выделяются: полиптих Сан Панкрацио, полиптих церкви Санта Мария дель Кармине и полиптих «Распятие и святые» из Галереи Курто.

В свое время исследователь Р. Оффнер обращал внимание на сходство некоторых решений и морфологических особенностей этих произведений с работами Андреа Орканьи[386], что отчасти служит свидетельством творческих контактов последнего с Дадди. Действительно, в алтаре Андреа Орканьи из капеллы Строцци и полиптихе Бернардо Дадди из Галереи Курто фигуры одинаково статичны и занимают практически все пространство композиции так, что золотой фон вокруг них в сравнении с ранними работами значительно сокращается. Образы в этих произведениях отличаются строгостью и сдержанностью. Как в основных композициях, так и в пределлах, художники не прибегают к изображению пространства. Кроме того, яркий, широкий абрис вокруг глаз является особенностью, которая объединяет Бернардо Дадди и Андреа Орканью.

Вместе с тем, перечисленные работы Дадди объединяет и характеризует возросший интерес художника к более реалистичному изображению. Фигуры в его композициях становятся естественнее. Распятие из Галереи Академии является ярким примером формирования образа Христа, характерного для Дадди рассматриваемого периода: анатомическое построение фигуры, светотеневая моделировка. В этом отношении Дадди демонстрирует общую тенденцию, присущую флорентийским живописцам, связанным с Джотто. В частности, идентичный подход к изображению тела Христа можно наблюдать в Распятиях Джотто[387], Таддео Гадди[388], Мастера Фогг Пьета[389], Якопо Казентино[390], Мастера Сан Мартино алла Пальма[391], а также некоторых безымянных живописцев. В то же время во Флоренции можно проследить и другую линию, существовавшую параллельно и тяготевшую к византийскому типу. Ее выразителями были Чимабуэ[392], Пачино ди Бонагуида, Липпо ди Бенивиени[393].

В практике Дадди художественный опыт предшествующего средневекового периода всегда соединялся с качественно новыми принципами творчества. Можно подчеркнуть интерес Дадди, направленный в сторону реалистичного изображения не только отдельных фигур, но и повествовательных сцен, взаимоотношений между персонажами. Таким образом, в искусстве Дадди изучаемого периода наблюдаются стилистические и пластические изменения, последовательное развитие тематики, что явилось одной из главных особенностей рассматриваемого этапа.

Применительно к фигурам персонажей внимание мастера главным образом сосредоточено на выявлении объемности, чему служат плавные переходы от светлых тонов к более темным. Светотеневые нюансы особенно заметны на лицах изображаемых: глубокие тени в глазных впадинах, у крыльев носа, под нижней губой, слабее – у лба, щек, шеи. Относительно светотеневой передачи фигур и предметов показательны все работы рассматриваемого периода. Однако среди них выделяется наиболее удачное

решение центральной панели полиптиха Сан Панкрацио. Несмотря на то, что головы ангелов изображены в сложных ракурсах, – в профиль, в трехчетвертном обороте, опущенными или приподнятыми – их объем хорошо читается.

Дадди, сосредоточенный ранее исключительно на создании торжественных композиций, активно включает в работы изображения повествовательных сцен. Так, в Ватиканской пинакотеке хранится пределла со сценами из жизни Святого Стефана из несохранившегося полиптиха, созданного около 1345 г. Также приблизительно в это же время для базилики Санта Мария Новелла был написан полиптих, от которого остались четыре панели, иллюстрирующие события из жизни доминиканских святых, бывшие частями пределлы: «Петр Веронский, останавливающий дьявола, явившегося в обличье черной лошади»[394], «Святой Доминик, спасающий потерпевших кораблекрушение»[395], «Явление Святому Доминику святых апостолов Петра и Павла»[396] и «Искушение Святого Фомы Аквинского»[397].

Оригинальным элементом полиптиха Сан Панкрацио стала двойная пределла, одна часть которой включала сцены из жизни Девы Марии, другая – из жизни Святой Репараты. Наличие в разрозненном полиптихе именно двойной пределлы подтверждается словами Вазари, который ошибочно приписывал его авторство Аньоло Гадди: «Пока он работал над этими вещами, он не совсем забрасывал и живопись и написал на доске для главного алтаря Сан Панкрацио темперой Богородицу, святых Иоанна Крестителя и Иоанна евангелиста, а рядом святых братьев Иерея, Ахилея и Панкратия с другими святыми. Однако лучшее в этой работе, хотя в ней и много хорошего, это – пределла, заполненная малыми фигурами и разделенная на восемь историй из жития Мадонны и Святой Репараты»[398].

Интересно, что элемент полиптиха в виде двойной пределлы повторится спустя несколько десятилетий в творчестве другого флорентийца, правда, скорее, по убеждениям, а не по происхождению – Джованни да

Милано – в полиптихе, созданном им для капеллы Госпиталя Мизерикордия в Прато около 1360 г. или немного позже.

При создании пределл – включающие повествовательные композиции, объединенные общим замыслом, нижние части полиптихов – Дадди сумел достичь эффекта их восприятия как единого целого. Художник приблизился к этому эффекту благодаря нескольким вполне профессионально представленным составляющим: композиционному сходству панелей, наличием повсеместно золотого фона, а соответственно отсутствием указания на время, в котором происходит то или иное событие, соразмерностью фигур. В то же время каждая из панелей не лишена и самостоятельной значимости.

Своего рода одним из ключей к пониманию творчества художника 1340-х годов является то обстоятельство, что в своих повествовательных сценах Дадди приближает мир евангельских персонажей к реальному. Однако художник и здесь проявил свою индивидуальность. Насколько развился его интерес к изображению сложных повествовательных композиций, в частности, со времен создания фресок в базилике Санта Кроче, можно проследить, проанализировав сцену «Встреча у Золотых Ворот».

Как было упомянуто ранее, в самом начале треченто в росписи капеллы Скровеньи на фреске «Встреча у Золотых ворот» Джотто впервые в истории итальянской живописи отошел от традиционной трактовки эпизода, возможно, выразив аристотелевскую космогоническую концепцию, из которой проистекает, например, необходимость естественности, реальности сцены в живописи. Мир, изображенный Дадди в панели «Встреча у Золотых ворот» пределлы полиптиха Сан Панкрацио, в равной степени естественен и эмоционален, движения чувств Иоакима и Анны также человечески богаты. Кроме того, правдоподобие достигается явным желанием мастера запечатлеть обычный ход и движение жизни: сопровождающие Анну женщины, стоящие под аркой городских ворот, охвачены волнением, со

стороны Иоакима мимо быстро идут оживленно беседующие пастухи. Примечательная деталь: один из пастухов непринужденно несет какого-то длинноухого зверька – возможно, маленькую собачку. Композиция построена на реальных отношениях между персонажами, выраженными в движениях и жестах. В сцене, традиционно руководствуясь перспективными решениями флорентийских художников, следующих новациям Джотто, Дадди организует четкое трехчленное деление живописного пространства, глубину которого задает стена, изображенная под углом и слегка уходящая вверх, а также множество объемных изображений башен и крыш домов. Между тем Дадди остается верен себе, не отдаваясь полностью светским мотивам: над парой художник изображает ангела. Таким образом, несмотря на все новшества, Дадди традиционно являет зрителю два бытия, земное и сверхприродное.

Художник включает элементы жизненных наблюдений в евангельские сцены и в других произведениях. Так, в триптихе из Музея Польди-Пеццоли Дева Мария отклонилась от архангела Гавриила и выглядит испуганной, а ее руки, в отличие от традиционных решений многих других произведений Дадди, не сложены на груди в молитвенном жесте. Изображенный рядом пастух приставил козырьком ко лбу ладонь, чтобы лучше разглядеть парящего ангела. В сцене «Святой Доминик, спасающий потерпевших кораблекрушение» несохранившегося полиптиха для базилики Санта Мария Новелла Дадди прописывает детали строения судна, а также тонко передает эмоционально-психологическое состояние пострадавших: растерянное и отчаянное – один утирает слезы краем одежды другого, заботливое и сочувствующее – сосед по-отечески положил руку мужчине на голову.

Тем не менее, несмотря на вновь прослеживаемую связь с искусством Джотто и с нововведениями во флорентийском искусстве в целом, источник и следствие нового качества реальности при передаче взаимоотношений и пространства у Джотто и Дадди различны. Джотто может считаться представителем «философского реализма» в искусстве, поскольку, например,

следуя Платону, его живопись можно рассматривать как воплощение идеи двух миров: мира неизменного и мира преходящего, а в соответствии с Аристотелем, с его взаимозависимостью идей, познания и вещей, искусство Джотто тяготеет к жизненности и естественности. На его фреске «Поцелуй Иуды» показана психологически сложная сцена, в которой Иисус представлен и как обычный смертный человек, испытывающий эмоции, и в то же время как воплощение Бога, идеи совершенства, бессмертия и духа.

К 1340-м гг. Бернардо Дадди становится выразителем реализма готического с его, в сущности, иллюзорной материальностью. Подражая Джотто в его реализме и даже самостоятельно отражая свои жизненные наблюдения, как например, в случае с пастухом, несущим собачку, Дадди продолжает следовать средневековой традиции: в сцене «Встреча у Золотых Ворот» его воплощением является архангел Гавриил. Работы Дадди 1340-х гг. характеризуются как произведения переходного этапа от Средневековья к Возрождению. Художник, постепенно снижая явления высокого духовного порядка, переводил их в материально-телесный план, который начинал доминировать в его творчестве. Надо полагать, что если бы Дадди продолжил свою творческую деятельность после 1348 г., то реалистичные тенденции, материальность и телесность только бы усилились.[399] С другой стороны, можно предположить, что Бернардо Дадди продолжил бы свою деятельность, если бы не эпидемия чумы в Италии в 1340-е гг., которая также внесла коррективы в развитие искусства во второй половине XIV столетия, в котором, как известно, усилились консервативные тенденции. В этом случае, возможно, Дадди ограничился бы лирическим, декоративным и поэтическим подходом к живописному искусству.

Развивая готическую линию, типичны для творчества художника 1340-х гг. изображения фигур с удлиненными пропорциями, о чем свидетельствуют работы рассматриваемого периода: панель с изображением Распятия и портативный триптих из Музея Линденау, триптих из Музея Польди-Пеццоли, полиптих «Распятие и святые» из Галереи Института

Курто. Соответственно тенденция, зародившаяся в третьем десятилетии, продолжилась и в последующие годы.

М. Бошкович, характеризуя третий творческий период Бернардо Дадди, отмечал особое стремление мастера к созданию монументальных композиций.[400] Действительно, в это время художник создает крупные станковые произведения: расписные Распятия, находящиеся в музее Бардини (ок. 1340 г.) и во флорентийской Галерее Академии, алтарный образ для церкви Орсанмикеле (1346–1347 гг.), полиптихи для базилики Санта Мария Новелла (1340 гг.), полиптих из Галереи Института Курто (1348 г.). Однако наиболее яркой и характерной работой в этом отношении является полиптих Сан Панкрацио.

Полиптих Сан Панкрацио представляет собой сложно разработанную, многосоставную композицию. В ее верхней части, над панелью с изображением Мадонны с Младенцем, вероятнее всего, была расположена еще одна панель, являвшаяся центральной для верхнего регистра. Возможно, это была сцена Распятия по аналогии, например, с полиптихом Уголино ди Нерио «Мадонна с Младенцем и святыми Франциском, Иоанном Крестителем, Иаковом и Марией Магдалиной» (до 1317 г., Музей искусства, Кливленд). Судя по представленной сравнительной «Таблице 2» сохранившихся многочастных работ Бернардо Дадди, полиптих Сан Панкрацио является самым крупным монументальным произведением мастера.

Ориентировочно высота и ширина алтаря составляли около четырех метров, что свидетельствует о том, что когда-то он был установлен в главном храмовом пространстве. Возможно, что и его датировка 1335–1340 гг. не является слишком расплывчатой и условной, поскольку, как правило, столь масштабные комплексные живописные алтари делались долго.

Всего в творческом наследии Дадди насчитывается семь полиптихов, представленных в «Таблице 5» (см. Приложение), большинство из которых относится к заключительному этапу его творчества.

1. Полиптих «Мадонна с Младенцем на троне со святыми апостолами Петром и Павлом, Святым Иоанном Крестителем и Святым Франциском Ассизским» из Национальной галереи Пармы, относящийся к раннему творческому периоду художника.
2. Полиптих «Мадонна с Младенцем, Святым Франциском Ассизским, Святым Варфоломеем, Святым Варнавой, Святой Екатериной Александрийской» из Музея Прато, который относится к следующему творческому периоду в жизни живописца и в котором Дадди повторит формулу триптиха из церкви Оньисанти.
3. Полиптих «Мадонна с Младенцем, Святым Иоанном Гуальберто (Gualberto)[401], Святым Панкратием, Михаилом Архангелом и Святым Бенедиктом» из Художественного музея Нового Орлеана.[402]
4. Полиптих «Мадонна с Младенцем, святыми Иоанном Крестителем, Бенедиктом, Николаем Барийским, Иоанном Богословом» из флорентийской Галереи Академии.[403]
5. Полиптих Сан Панкрацио.
6. Полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» 1344 г., выполненный для базилики Санта Мария Новелла.
7. Полиптих «Распятие и святые» 1348 г. из Галереи Института искусства Курто.

Полиптихи довольно типичны для своего времени. Все монументальные многосоставные работы Дадди задумывались как имеющие один вид, в отличие от более развитых больших алтарных композиций XV–XVI веков, демонстрирующих по три и даже по четыре состояния. В полиптихах Дадди, созданных в разное время, так и не проявилось стремление к увеличению в высоту, столь характерное для мастеров сиенской школы, трудившихся, в том числе во Флоренции, и активно влиявших на художественную культуру города. Работа Дадди с оглядкой на Сиену отразилась преимущественно в заимствовании некоторых живописных приемов и деталей. В основном же, безусловно, он следует флорентийской

художественной традиции, и если в многочастные работы Дадди когда-то и включались дополнительные регистры, то их составляли или несохранившиеся повествовательные сцены пределл, или верхний небольшой уровень в виде медальонов и дополнительной панели над центральной частью.

Полиптих Сан Панкрацио, обладающий усложненной структурой, выбивается из общей концепции. В его состав входит четыре регистра: над основным – 12 панелей с изображениями пророков и святых, затем следуют шесть медальонов с изображениями ангелов и верхний регистр – шесть панелей с изображениями пророков и святых, а также двойная пределла. В рассматриваемом отношении полиптих является исключением, поскольку, возможно, при его создании Дадди был вдохновлен многоуровневыми высокими алтарями, написанными Уголино ди Нерио для базилик Санта Мария Новелла и Санта Кроче, которые датируются ранее «полиптиха Сан Панкрацио».

Кроме того, в главном регистре полиптиха Сан Панкрацио увеличено количество фигур: к обычным двум фигурам святых, расположенных по сторонам от Мадонны с Младенцем, художник добавил еще по одной с каждой стороны. Таким образом, это единственный полиптих, в состав которого входят шесть боковых панелей в центральном регистре, по три с каждой стороны: с изображениями Святого Иоанна Крестителя, Святого Иоанна Богослова, Святого Зиновия, Святого Панкрация, Святого Миниата и Святой Репараты.

Необходимо отметить, что в настоящее время полиптих находится в разрозненном состоянии. Впервые раздел работы произошел в 1574 г., когда она была перемещена из алтаря церкви Сан Панкрацио. Начиная с 1808 г., возможно, полиптих находился в Галерее Академии, он был уже без обрамления и периодически из него извлекались отдельные панели. В результате в настоящее время большая часть полиптиха Сан Панкрацио находится в галерее Уффици (с 1919 г.), отдельные панели согласно

«Таблице 6» (см. Приложение) – в различных музеях мира, местонахождение некоторых неизвестно.

1348 годом датируется полиптих, написанный Бернардо Дадди для церкви Сан Джорджо а Рубалла (chiesa di San Giorgio a Ruballa), расположенной в пригороде Флоренции, г. Баньо а Риполи (Галерея Курто).

Интересно, что в 1355–1360 гг. для этой же церкви Таддео Гадди выполнил Распятие, до сих пор находящееся в ней. Около 1336 г. для церкви Сан Джорджо а Рубалла был написан большой алтарный образ «Мадонна с Младенцем на троне, четырьмя ангелами, апостолом Матфеем и Святым Георгием»[404], который приписывают кисти Мазо ди Банко или Андреа Орканьи[405] – весьма схожие стилистические особенности Мазо и раннего Орканьи делают невозможным точное установление авторства. Как было упомянуто ранее, по мнению исследователей, Мазо ди Банко наладил с Бернардо Дадди производство портативных триптихов-складней. Во всяком случае, некоторым работам приписывают их совместное изготовление.[406] Также было отмечено, что Андреа Орканья, возможно, начинал в мастерской Дадди.[407] В совокупности эти факты дают повод для рассуждений об определенном сложившемся круге художников, их тесном взаимодействии, профессиональном заимствовании, существовании между ними творческих и личных связей, работавших и сообща, и обмениваясь различными приемами, и попеременно выполняя заказы для одних и тех же флорентийских церквей и граждан.

Полиптих, написанный Бернардо Дадди для церкви Сан Джорджо а Рубалла, является последним датируемым произведением художника. В силу фактического отсутствия других его работ после 1348 г. большинство исследователей полагает, что это был последний год жизни мастера. Историки высказывают и более конкретное предположение о времени его кончины: Бернардо Дадди умер до 18 августа 1348 г., поскольку документальный источник указывает, что в этот день был назначен опекун для его несовершеннолетних сыновей.[408] В том же документе Бернардо был

упомянут как «quondam» (ит. «бывший»). Скорее всего, художник стал жертвой бубонной чумы, свирепствовавшей в Тоскане в это время. Как известно, черная смерть унесла жизни и других живописцев: Мазо ди Банко, Амброджо и Пьетро Лоренцетти.

Сомнений не должно вызывать только то, что художник, работавший исключительно во Флоренции и ее пригородах, закончил свои дни именно в родном городе.

Стилистика и размеры полиптиха, написанного Бернардо Дадди для церкви Сан Джорджо а Рубалла, указывают на его предназначение для центральной части церковного алтаря. В отличие от ранних произведений, в этой работе в большей степени проявляется влияние готики, что подтверждает ранее отмеченную особенность о перманентном развитии этой тенденции на протяжении всего творческого пути Дадди.

Вместе с тем полиптих обладает важными чертами, ставящими его в ряд основных, знаковых произведений художника. Дело в том, что на главной панели Дадди написал не Мадонну с Младенцем, а сцену Распятия, дополненную многочисленными изображениями персонажей и переданную с высоким эмоциональным накалом. На боковых панелях художник традиционно расположил святых, однако не торжественно и в одиночестве, а парами, находящимися друг с другом в тесном контакте, стоящими плечом к плечу, например, Святой Георгий представлен в повороте относительно Распятия и будто беседующим со Святым Варфоломеем.

Таким образом, Бернардо Дадди шел по пути отказа от стандартной, жестко регламентированной схемы организации многочастных произведений, а, следовательно, можно утверждать, что к середине XIV столетия во флорентийской живописи в целом – с полиптихом Джотто из капеллы Барончелли, полиптихом Строцци Андреа Орканьи – обозначилась тенденция к объединению частей полиптиха единым пространством, намечая более перспективное развитие алтарной композиции. Кроме того, в работах этого периода выявилось стремление мастера к созданию новых

композиционных решений для того, чтобы передать живую пластику фигур и психологическую связь персонажей.

Наконец, Ф. Дзери видел в полиптихе для церкви Сан Джорджо а Рубалла плод совместного творчества двух художников – Бернардо Дадди и Пуччо ди Симоне. Первому он, безусловно, приписывал основную деятельность, а второму – вспомогательные работы. Это не является установленным фактом, тем не менее, сама возможность исполнения последнего произведения мастера в соавторстве с живописцем, для которого влияние Дадди стало фундаментальным, представляется чрезвычайно важным.

Подводя итог характеристике последнего творческого этапа Бернардо Дадди, можно заключить, что в конце третьего десятилетия и до 1348 г. следующие основные черты стали определяющими для его искусства: художник окончательно освободился от архаизма первых работ, несколько ослабел его интерес к декоративности в монументальных произведениях, в особенности присущий работам второго периода – портативным алтарям. Вместе с тем, несмотря на нарушение форм и анатомических пропорций при создании персонажей, сами образы становятся естественнее в выражении чувств. В этот период создается много сложных сюжетных многофигурных повествовательных сцен. Работы, выполненные художником в 1340-е гг., отличаются сдержанностью, строгостью и чрезвычайно тонкой моделировкой форм. Сложившийся стиль Бернардо Дадди типично флорентийский для 1340-х гг.: в своей основе готический, но без преувеличений и крайностей, чрезмерных манерности и искусственности.

В целом произведения заключительного периода производят впечатление, что художник, несомненно, достигнув творческой зрелости, определился и со своей главной задачей – сделать сцены как можно более убедительными для зрителя. Есть мнение, что в этом стремлении за ним последует, в частности, «Маэстро Даддеско» – один из лучших живописцев во флорентийском иллюминировании второй четверти XIV столетия.[409]

3.2. Бернардо Дадди – автор монументальных произведений по заказу Синьории, главных общественных и религиозных организаций Флоренции

Для анализа заключительного творческого этапа и важности монументальных работ представляется целесообразным рассмотреть произведения, которые Бернардо Дадди выполнял для городских, общественных и религиозных организаций Флоренции, не принимая во внимание менее значительные, а также предназначавшиеся для частных лиц. Проанализировав наиболее выдающиеся работы Дадди и его мастерской, выполненные для Синьории и организаций Флоренции, обозначив основных заказчиков и места, для которых они предназначались, можно составить представление о сфере деятельности художника, не рассматриваемой ранее в искусствоведческой литературе. Это позволит лучше понять место Бернардо Дадди в художественной жизни Флоренции.

Флоренция в начале XIV в. была одним из богатейших городов Италии. Искусства, интерес к которым стал характерной особенностью этого времени, развивались интенсивнее, чем в других городах и странах. На фоне общего культурного подъема, одновременно являясь его неотъемлемлемой составляющей, развивался рынок предметов произведений искусства.

Все большее развитие получала система заказов, осуществляемая не только частными лицами, но и общественными организациями, братствами, орденами, Синьорией. Как правило, в специальных контрактах заказчики указывали основную концепцию или назначали лиц, которым поручалась ее подробная разработка. В 1916 г. итальянский исследователь Инноченцо Тауризано обнаружил текст, согласно которому фрески Испанской капеллы базилики Санта Мария Новелла, приписываемые ранее Таддео Гадди и Симоне Мартини, Орканье, были поручены Андреа Бонаиути, а составление

живописной программы росписей – известному доминиканскому ученому-теологу Якопо Пассаванти, вероятно действовавшему от имени Ордена. Кроме того, как установил В.Н. Гращенков, важным фактором в развитии системы заказов в рассматриваемый период было и то, что художник постепенно становился более свободным в своих творческих изысканиях.[410] Так или иначе, все перемены, и зарождающаяся независимость живописцев, и перераспределение заказов в сторону частных, а не монастырских мастерских, и большая конкуренция, влияли на формирование у флорентийцев определенных художественных вкусов, в соответствии с которыми отдавалось предпочтение произведениям того или иного живописца.

Важно отметить, что при публичном заказе, т.е. при участии не одного частного лица, а целой группы, действовавшей в интересах организации, или флорентийской Синьории, функционировавшей в интересах всего города, старались подобрать мастера, который бы устраивал всех по некоторому набору признаков. Очевидно, что он должен был быть уже сложившимся мастером, знаменитым и востребованным, со своей боттегой и помощниками, его работы должны были знать, и их должны были любить граждане города. Можно полагать, во Флоренции первой половины XIV в. одним из таких художников был Бернардо Дадди.

Однако, согласно сложившемуся в исторической науке мнению, Дадди был автором в основном небольших станковых произведений, предназначенных для домов или зажиточного среднего класса, или флорентийской знати. По причине этого уже устоявшегося представления исследователи вплоть до конца XX в. редко приписывали авторство масштабных произведений Бернардо Дадди. Например, как было отмечено ранее, «Коронование Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» из Лондона приписывали художникам более молодого поколения. Автором большого расписного креста из музея Бардини также является Дадди, что

было установлено только во второй половине XX в. в результате историко-художественного исследования музея.

Среди представленных в «Таблице 7» (см. Приложение) масштабных произведений Бернардо Дадди – расписные кресты, единичные алтарные композиции и полиптихи, которые он писал лично, либо с привлечением своей мастерской. Некоторые из этих работ имеют подпись художника[411], авторство других установлено благодаря сохранившимся историческим свидетельствам и стилистическому анализу.[412]

Вероятно, крупные заказы начинают поступать Дадди с середины третьего десятилетия и первым известным масштабным произведением, выполненным им для религиозной организации, становится рассмотренный ранее триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г., написанный для церкви Оньисанти.

Как уже упоминалось, для церкви Оньисанти Джотто расписал капеллу и создал несколько алтарей, в 1328 г. Дадди исполнил триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем», а в 1366 г. Таддео Гадди написал фреску «Распятие».

В свете рассматриваемой проблемы важно установить, что Дадди, работая над заказом для церкви, как в случае с Оньисанти, или иной публичной организации, руководствовался не только тематикой, традицией, своими живописными пристрастиями, но и архитектурным и художественным окружением, среди которого предполагалось нахождение произведения. Так, есть все основания полагать, что, работая над триптихом, он учитывал не только готическую архитектуру церкви, но и уже находящиеся в ней произведения, в частности, алтарную «Мадонну Оньисанти» Джотто.

Джотто, создавая «Мадонну Оньисанти», безусловно, должен был придерживаться канона: в целом он сохранил традиционную композицию и иконографическую схему, включая золотой фон, преувеличенный размер фигуры Девы Марии по сравнению с другими, готическую форму спинки

трона и треугольное верхнее завершение работы, которые соответствовали установленным нормам. Помимо особенностей, отмеченных ранее, выделяют различия в трактовке пространства, в появлении категорий объема и глубины.

Кроме того, в «Мадонне Оньисанти» принцип связи с архитектурным пространством церкви уже во многом оказался иным, чем в средневековом искусстве. Вероятно, работа создавалась для алтаря, располагавшегося справа от дверей алтарной преграды tramezzo, поэтому Джотто написал Мадонну, направление ее взгляда, а также сместил положение трона таким образом, чтобы созданный ракурс предполагал нахождение зрителя несколько левее от центра. Образ должен был размещаться над алтарем на высоте не менее метра от пола, на фоне высокого стрельчатого окна с цветным витражом. Тем самым в интерьере капеллы создавалась единая архитектурно-живописная композиция, состоявшая из трех пространственных планов: алтарь – реальная объемная форма – служил своеобразным постаментом для работы, в которой ступени трона связывали реальное пространство с изображенным; готическая спинка трона, треугольное завершение работы, верхняя часть стрельчатого окна гармонично сочетались друг с другом и органически вписывались в интерьер церкви.

Таким образом, при создании алтарного образа Джотто был связан необходимостью следовать сложившейся иконографической схеме и сохранить традиционную композицию, он достиг не только внутренней значительности образа, но и большой убедительности пространственного построения, гармоничного сочетания с архитектурой готического храма.

Кроме того, Джотто изменил положение ангелов и предстоящих. У Чимабуэ, например, как отмечал Б.Р. Виппер: «…ангелы составляют как бы орнаментальное обрамление для мадонны: в их головах ритмически декоративно чередуется поворот влево, поворот вправо»[413]. У Джотто изображения фигур ангелов и святых, окружающих трон, повернуты в

профиль и обращены к Мадонне, тем самым потеряв контакт со зрителем, они выключаются из системы моленного образа, однако в композицию вносится элемент драматического действия. Изменения Джотто привели к тому, что изображение становится более реальным: и фигуры ангелов, вставших на колени и держащих в руках вазы с цветами, и Мария, при всей своей величавости, похожа на земную женщину.[414]

В свою очередь, у Дадди фигуры евангелиста Матфея и Святого Николая Барийского также представлены в трехчетвертном повороте. Возможно, он следует Джотто, руководствуясь его «Мадонной Оньисанти»: нарушая традицию изображения святых фронтально, со взглядами, обращенными на зрителя, Святой Матфей и Святой Николай написаны так, словно они смотрят на Мадонну. Соответственно они также образуют с Мадонной единую сцену, внося в композицию элементы целостности и драматического действия. Фигура Девы Марии, представленная с небольшим поворотом и наклоном головы, являет собой земной и скорее идеализированный образ, а не византийский тип: со светлым и открытым лицом и даже с чуть заметной улыбкой в складке губ.

Триптих Бернардо Дадди также выказывает свое предназначение для церковной готической архитектуры: золотым фоном, добавляющем работе монументальности, арочным стрельчатым завершением, сдержанностью, рамой, которая являясь типичным обрамлением готических алтарных картин, повторяет очертания архитектурных форм – стрельчатой арки и вимперга. Вероятно, алтарь капеллы также служил для работы своеобразным постаментом.

Итак, заказ на исполнение триптиха Бернардо Дадди получил спустя 15–18 лет после исполнения Джотто «Мадонны Оньисанти» и еще при жизни великого мастера. Соответственно можно сделать вывод о значении, которое придавали заказчики исполнителю новой работы, которая должна была появиться в интерьере и сосуществовать с «Мадонной Оньисанти» Джотто. Таким образом, вполне вероятно, что Бернардо Дадди, получив заказ, принял

во внимание внутреннее убранство церкви, особенно алтарный образ Джотто (остававшийся в церкви до 1810 г.) и пытался органически вписать в нее свое произведение. Благодаря этому обстоятельству «Мадонна Оньисанти» и триптих Дадди гармонично сочетаются и друг с другом.

Следующая работа, которую необходимо упомянуть в связи с рассматриваемым вопросом – это «Мадонна с Младенцем на троне с Иоанном Крестителем, Святым Лукой и ангелами»[415]. В 1333 г. Бернардо Дадди выполнил ее по заказу Гильдии врачей и аптекарей, будучи уже ее членом. Для живописцев Флоренции первой половины XIV в. членство в Гильдии было одновременно и благом, и бременем. Цеховые правила были вначале надежной защитой от посягательств посторонних ремесленников, например, закон не позволял приезжим мастерам работать в городе без разрешения Гильдии. Однако правила стали постепенно ограничивать свободу деятельности и местных мастеров. К началу XV в. художники были связаны с цехом уже слабее, однако в первой половине XIV в. эти связи были еще сильны.[416] В соответствии со сказанным можно предположить, что, будучи к 1333 г. тесно связанным с Гильдией, Дадди выполнил важный заказ, возможно, к тому же не допускавший отказа или уклонения от исполнения.

В 1335 г. Дадди создает фреску с образом Святого Бернарда Клервосского в Палаццо Нуово (Палаццо Веккьо), еще «новом» дворце для приоров Флоренции 1330–1340-х гг.[417] Работа не сохранилась[418], но настоящее исследование обязывает нас обратить особое внимание на место создания произведения: Палаццо Веккьо – главная правительственная резиденция Флоренции, спроектированная лучшим архитектором своего времени Арнольфо ди Камбио.[419]

В это же время (1335–1340 гг.) Бернардо Дадди выполнил крест для процессий.[420]

Расписные кресты пришли в Италию в XII веке из Византии и получили широкое распространение в XIII–XIV вв. в Тоскане и Умбрии, в особенности в Лукке и Пизе. Процессионные расписные кресты,

существовавшие наряду с монументальными алтарными, устанавливались на длинном шесте и демонстрировались публике во время шествия верующих на публичных мероприятиях.[421] Тип креста с изображением распятого Христа мертвым был введен в 1230-х гг. Джунта Пизано, ведущим мастером пизанской школы. Подобный тип процессионного креста, датируемый 1260–1265 гг., единственная подписанная работа пизанского мастера Уголино ди Тедиче, есть в собрании Государственного Эрмитажа.

Типология креста, исполненного Бернардо Дадди, очень редка для итальянских живописных крестов треченто. Вероятно, он был заказан флорентийским обществом «Нери» (ит. «Neri» пер. «черные»), которое официально называлось: «Общество Санта Мария делла Кроче аль Темпио» («Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio»).[422] Его деятельность, подобно Обществу Мизерикордия, носила филантропический характер. Один из крупнейших теоретиков искусства и историк XVI в. Бенедетто Варки писал, что члены этого братства, сочувствуя приговоренным к смертной казни, возложили на себя следующие обязательства: утешали и поддерживали осужденного в его последнюю ночь; сопровождая заключенного до места казни, бичевали себя, что символизировало раскаяние приговоренного; несли перед ним святой образ; молились за осужденного.[423]

На горизонтальной перекладине лицевой стороны креста расположено Распятие между полуфигурными изображениями Девы Марии и Иоанна Евангелиста, поскольку они присутствовали на Голгофе во время казни. Их изображения заключены в ромбовидные формы. Важно, что Дадди, повторяя в целом схему византийских образцов, создает естественный, приближенный к действительности образ Христа, земной и человечный: на лице застыло выражение страдания, руки провисли от тяжести бессильно повисшего тела. В верхней части вертикальной перекладины – Воскресение. Для этого иконографического канона художник использует интересную деталь – Христос, показанный в профиль, держит флаг с изображением креста, что представляет собой очень редкий иконографический сюжет. В нижней части

креста – скелет в черной тунике, напоминающей одежду осужденного на смерть. Его присутствие, не вполне обычное и традиционное, указывает на предназначение работы и согласуется с образом Христа в верхней части, держащего знамя – символ победы жизни над смертью. На другой стороне – изображения трех святых, принявших мученическую смерть через отсечение головы: апостол Павел[424], Иоанн Креститель[425], апостол Иаков Зеведеев[426]. В нижней части даны образы доминиканских святых – Фомы Аквинского и Петра Мученика. Возможно, крест и не был заказан непосредственно для «Нери», которая еще могла официально не существовать при жизни Бернардо Дадди. Однако изображения на фронтальной стороне фигур казненных святых, общий посыл работы указывают на общественную цель и вероятность публичности заказа произведения.[427]

В 1342 г. общество Санта Мария делла Мизерикордия заказало Дадди фреску «Misericordia Domini». Важно отметить, что Мизерикордия – самая крупная во Флоренции рассматриваемого периода благотворительная организация.[428]

Флоренция во времена Дадди находилась под сильным влиянием францисканского и доминиканского монашеских орденов. Милосердие и молитва были основополагающими требованиями религиозной жизни, что приводило к образованию братств и обществ, строительству обширных монастырских ансамблей, а также госпиталей и обителей, умножавших число уже существовавших домов милосердия, упоминавшихся начиная с XI в.

На фреске есть надпись, датирующая ее сентябрем 1342 г.[429], что вписывается в хронологию жизни Бернардо Дадди. Однако, согласно уже устоявшемуся мнению, художник занимался фресковой живописью только в начале своей творческой деятельности. Это дает исследователям основание для расширительного толкования возможного авторства, и предполагать ее исполнение в рамках мастерской Дадди.

Вопрос о важности заказа на создание этой фрески можно разрешить, проанализировав место ее исполнения, ее значение для заказчика и

содержание. Фреска была частью согласованной художественной программы Братства и выполнена в здании, принадлежащем старинному Обществу, которое в XIV в. было одним из трех крупнейших и важнейших благотворительных организаций Флоренции, наряду с братствами Орсанмикеле и Бигалло. Изначально фреска была расположена таким образом, что на нее открывался вид с Пьяцца дель Дуомо. Однако после реконструкции здания 1777 г. она уже не была доступна для всеобщего обозрения. Фреска была размещена на стене зала аудиенций. Возможно, у этой стены должны были сидеть главные должностные лица Братства, занимая тем самым покровительствующее положение по отношению к входящим и находящимся в зале. Соответственно фреске «Misericordia Domini», которая возвышалась над сидящими иерархами Общества, должно было придаваться огромное значение: и в качестве усиления значительности происходящего, и как своеобразная трактовка божественного делегирования полномочий на осуществление деятельности Братства, и, наконец, в качестве олицетворения присутствия Господа и его милосердия.

Бенедетто Варки отмечал, что религиозные сообщества были гораздо в большей степени заняты собой и друг другом, нежели богоугодными деяниями.[430] Из этих слов можно сделать вывод об огромном значении, которое они придавали окружавшим их вещам, в частности, произведениям искусства и архитектуре. Соответственно наряду с местом исполнения сам заказ и его содержание должны были иметь для Общества большое значение.

Возможно, женский образ «Misericordia Domini» и деталь конусообразного головного убора с изображенной на нем красной литерой «Т» отсылают к образу маркграфини Матильды Тосканской, жившей в XI – XII вв. и оказавшей своей деятельностью влияние на становление Флоренции и укрепление римской церкви. Матильда Тосканская восхвалялась за истинную преданность христианским идеалам. Отождествление созданного женского образа с Матильдой Тосканской представляется многозначным: это и своеобразный ключ к истории становления Флоренции, тем более что в

нижней части фрески изображен город, и олицетворение покровительства над Флоренцией и над ее жителями Богом и церковью.

На первый взгляд «Misericordia Domini» кажется схожей с хорошо известным образом Мадонны Милосердия. Объединяющим мотивом является обращение молящихся к центральной фигуре. Однако Мадонну Милосердия изображают в мафории, распростершей руки с ниспадающим и укрывающим верующих покровом, являя фигуру защитницы. Образ, созданный Даддди, также представлен в окружении фигур верующих, но с руками, сложенными в молитве. Этот жест, символизирующий надежду, придает созданному образу не покровительствующий характер, а скорее объединяющий – «Misericordia Domini» в союзе с простыми верующими в их просьбе о защите.

Таким образом, согласно другой версии, на фреске изображена аллегория «Милосердие Господа» («Misericordia Domini»), которую помимо молитвенного жеста также характеризует главный атрибут папской власти – папская тиара. Автором одного из первых подобных изображений, датируемых 1305–1306 гг., является Джотто (Семь добродетелей. Вера. Капелла Скровеньи, Падуя). Для своего абстрактного символа Джотто нашел красноречивый образ: «Вера» также в конусообразной тиаре со свисающим с одежды ключом, держащая в правой руке крест для процессий, открыто смотрит на зрителя. Согласно этой версии, литера «Т» на тиаре является определенным типом креста. Русский археолог А.С. Уваров писал: «Греческая буква «Т» («тау») – одна из форм креста, употребляемая для распятий»[431]. Это так называемый «тау-крест», применявшийся в южных и восточных частях Римской империи для казни преступников, называемый «египетским» или «антониевским»[432]. Он известен как символ основателя христианского монашества Антония Великого, жившего в IV в. и, согласно церковному преданию, носившего на своих одеждах «тау-крест». Также он является символом Франциска Ассизского, оставаясь сегодня одним из атрибутов францисканского ордена. В XIV в. этот символ часто использовали

различные сообщества, чья деятельность была связана с благотворительностью. Вследствие указанных признаков (окружение молящихся, молитвенный жест, папская тиара, литера «Т»), можно полагать, что фреска Бернардо Дадди являет собой аллегорию «Милосердие Господа».

На мантии изображены медальоны со словами деяний милосердия[433], которые представляют собой силу, способную защитить город и его жителей. Как доказал в своем исследовании У. Левин, перечисляя на фреске семь деяний милосердия[434], Общество Мизерикордия тем самым описывает свою деятельность.[435]

Фреска обладает исключительной особенностью – в ее нижней части расположено одно из самых ранних сохранившихся реалистичных изображений Флоренции 1340-х гг. Различимы архитектурные сооружения того времени. Центр композиции – Баптистерий Сан Джованни. За Баптистерием – Палаццо Нуово (Палаццо Веккьо). У Палаццо Нуово хорошо различимы зубчатые стены и сторожевая башня. Немного правее, между Палаццо Нуово и Баптистерием, изображена церковь Орсанмикеле. Слева – церковь Бадиа Фьорентина, идентифицируемая благодаря колокольне. Город окружен крепостной стеной. Фреска представляет большую историческую ценность – справа отчетливо виден незавершенный на момент создания фрески фасад кафедрального флорентийского Собора и незаконченная Кампанила Джотто. Сопоставляя эту деталь изображения с последующими событиями, связанными со строительством Собора, можно удостовериться в верности датировки фрески 1342-м г., а отнюдь не 1355-м г., как было принято еще в 1970-х гг. Это важно, поскольку даже если фреска была выполнена не самим Бернардо Дадди, а его мастерской, то, учитывая, что 1342 г. относится к периоду расцвета творчества художника, создавалась работа при его участии.

Итак, известно, что, когда Джотто умер в 1337 г., был возведён лишь первый ярус Кампанилы, который с трёх сторон украшен барельефами в шестиугольных панелях, по семь штук с каждой стороны. Андреа Пизано

выполнил по рисункам Джотто мраморные рельефы следующих двух ярусов с четырьмя нишами с каждой стороны и уехал в Пизу в 1343 г.[436] Рисунок фасада Собора и Кампанилы Джотто на фреске достаточно условен, поэтому сложно точно определить этап строительства, который был отражен художником. Однако, вполне вероятно, что запечатлен период, когда работа Пизано еще не завершена: первый ярус Пизано закончен, а второй, который впоследствии окажется с пустующими нишами, сооружен только наполовину. Учитывая факт, что Андреа Пизано выполнит именно два яруса с четырьмя нишами и уедет в Пизу в 1343 г., то можно заключить, что на фреске изображена Флоренция именно 1342 г.

Изображение города представляется нестандартным дополнением иконографической программы «Misericordia Domini» и весьма прогрессивным для своего времени.

Чимабуэ в конце XIII в. украсил фресками апсиду и широкий трансепт Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи. На крестовом своде средокрестия представлены изображения четырех евангелистов. В каждом из четырех треугольных пространств – виды городов, символизирующие четыре части света и обозначающие регионы деятельности апостолов. Флорентийские художники первой половины треченто, Джотто, Таддео Гадди, Мазо ди Банко, выражающие в своем творчестве нарождающиеся художественные устремления, придавали передаче архитектуры новое значение, создавая архитектурный фон в своих произведениях.

Однако особенное значение изображению города на фреске Бернардо Дадди придает то, что город является не фоном, на котором разыгрывается сцена, а объектом, наряду с молящимися людьми – на них распространяется божья благодать и милосердие. Джотто гораздо раньше представил город в подобном качестве. Так, на фреске «Изгнание демонов из Ареццо» (Сцены из жизни Святого Франциска), написанной им для Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи в 1297–1299 гг., город также является действующим объектом. Запечатленной на возвышенности – нагромождение домов, башен,

гребней крыш и открытых террас – тесной и лишенной пространства, целиком охваченной стенами гигантской массе материи, населенной демонами, противостоит духовная сила Святого Франциска.

Панорамное изображение городского ландшафта Бернардо Дадди сопоставимо с фреской «Плоды доброго правления» Амброджо Лоренцетти, размещенной на восточной стене сиенского Палаццо Пубблико. Примечательно, что эти работы создаются практически в одно время: Лоренцетти – 1337–1339 гг., Дадди – 1342 г. Изображая свои города, Флоренцию и Сиену соответственно, Дадди и Лоренцетти выполнили свои задачи несколько по-разному. Лоренцетти передал Сиену деятельным, счастливым городом, в котором жизнь бьет ключом – идет строительство, торгуют в лавках, люди развлекают себя играми, а в центре сцены беспечные, модно одетые девицы водят хоровод. Исследователи отмечают, что в части, изображающей сельскую местность, Амброджо Лоренцетти топографически настолько точно передал ее вид, так что до сих пор эти места можно узнать. У Дадди Флоренция также узнаваема. Однако без пристального внимания к людям и их занятиям, город представлен единым, цельным организмом.

Изображение города на фреске «Misericordia Domini» Бернардо Дадди – панорамное, с точными, правильно расположенными относительно друг друга, узнаваемыми архитектурными сооружениями – исключительное изображение Флоренции в живописи треченто первой половины XIV в.

Практически десятилетием ранее фрески «Аллегория Милосердия» для Общества Мизерикордия Дадди выполнил триптих Бигалло, обстоятельства создания и стилистические особенности которого описаны во второй главе настоящего исследования.

Для главной доминиканской церкви Флоренции – Санта Мария Новелла – свои произведения создавали ведущие художники. В 1285 г. Дуччо ди Буонинсенья написал «Мадонну Ручеллаи». С пятого десятилетия XIV в. Андреа Орканья занимается художественным оформлением капеллы Строцци. В этой же капелле находится цикл фресок Нардо ди Чьоне,

восходящий к 1350–1357 гг., а также витражи, выполненные по его эскизам. Нардо расписана капелла Святой Анны. Зал капитула, или Испанская капелла, полностью расписана фресками Андреа Бонаиути между 1367 и 1369 г. В 1360 г. Нино Пизано окончил начатую Андреа Пизано статую Мадонны, которую называют одной из самых утонченных скульптур треченто.

Дадди начинает активно работать для базилики Санта Мария Новелла в четвертом десятилетии, создав для нее как минимум три крупномасштабных многочастных произведения.

В 1344 г. для Санта Мария Новелла Дадди исполняет пятичастный полиптих («Мадонна на троне с Младенцем и святыми» (святые Петр, Иоанн Богослов, Иоанн Креститель, Матфей). Начиная со второй половины XIX в. полиптих был атрибутирован Аньоло Гадди, Джоттино, Джованни дель Бьондо, Таддео Гадди. В 1932 г. Бернсон идентифицировал его как работу Бернардо Дадди, что впоследствии было подтверждено подписью и датировкой самого художника, обнаруженных во время реставрации в 1938 г. Эта работа – единственная из трех, выполненных Дадди для базилики Санта Мария Новелла, которая осталась в церкви и хранится в ее музее. Пятичастный полиптих предназначался для небольшой Капеллы Святого Причастия, бывшей частью Испанской Капеллы. Хронология создания полиптиха и капелл соответствуют друг другу: их строительство приходится на период с 1343 по 1355 гг.

В том же 1344 г. Дадди создает пятичастный полиптих «Коронование Девы Марии», хранящийся во флорентийской Галерее Академии. Возможно, первоначально полиптих предназначался для алтарной крестной перегородки tramezzo, посвященной Коронованию. В творчестве живописца это самая масштабная работа среди тех, которые содержат этот сюжет.

О третьем произведении, выполненном Бернардо Дадди для базилики Санта Мария Новелла, сохранились только письменные свидетельства. Имеются четыре разрозненные панели, являвшиеся частями пределлы: «Петр

Веронский, останавливающий дьявола, явившегося в обличье черной лошади»[437], «Святой Доминик, спасающий потерпевших кораблекрушение», «Явление Святому Доминику апостолов Петра и Павла», «Искушение Святого Фомы Аквинского».

Панели иллюстрируют события из жизни доминиканских святых. Соответственно вполне вероятной представляется версия того, что произведение действительно предназначалось для главной доминиканской церкви Флоренции. Можно также привести интересный факт: в 1234 г. Папа Григорий IX отправил Петра Веронского в Северную Италию для борьбы с ересью, и в конце 1244 г. он проповедовал именно в Санта Мария Новелла. Одна из частей пределлы посвящена этому почитаемому проповеднику и монаху.

Как было отмечено ранее, Бернардо Дадди выполнил обширный комплекс работ для капеллы Пульчи-Берарди базилики Санта Кроче. В свете рассматриваемого вопроса важно упомянуть то обстоятельство, что работа над декором капеллы имела практически общегородское значение, поскольку ее патроном является Святой Стефан – покровитель Гильдии Лана, а гильдия практически действовала от имени города.

В 1331 г. Гильдия Лана взяла на себя ответственность за строительство собора Санта Мария дель Фьоре и назначила на пост главного архитектора Джотто. Дадди также активно работал для собора. Так, в 1334 г. Дадди исполняет «Мадонну со Святой Екатериной Александрийской и Святым Зиновием» – главным патроном базилики.[438] Вероятно, работа была преподнесена в благодарность за помощь в деле, связанном с деторождением. Изображенные донаторы, возможно, принадлежали к этому Братству. Во второй главе настоящего исследования уже были описаны новаторские особенности работы. Около 1340 г. для собора была написана «Святая Екатерина Александрийская с донатором»[439], судя по пропорциям, предназначавшаяся для размещения на колонне. Наконец, в 1335–1340 гг. для

Санта Мария дель Фьоре Дадди выполнил полиптих Сан Панкрацио, являющийся одной из лучших работ художника. [440]

Вазари ошибочно приписывал полиптих авторству Аньоло Гадди.[441] Историк искусства, профессор Лейпцигского университета, А. Шмарзов (Schmarsow, August) впервые атрибутировал работу Бернардо Дадди, отнеся ее ко второму творческому периоду художника, 1330–1340 гг. Заслуга реконструкции полиптиха принадлежит Р. Оффнеру, М. Бошковичу, Л. Маркуччи (Marcucci, Luisa), М. Хайнес (Haines, Margaret), А. Падоа Риццо, П. Спилнер. Имплементация панелей пределлы, находящихся в других музеях, позволяет представить полиптих в виде, наиболее приближенном к первоначальному.

Свидетельством недостаточной степени изученности творчества Бернардо Дадди является распространенное мнение о том, что полиптих был предназначен для церкви Сан Панкрацио. Однако изначально работа имела иное месторасположение. Полиптих создавался для главного алтаря старого кафедрального собора Санта Репарата, на месте которого впоследствии был построен главный кафедральный собор Флоренции Санта Мария дель Фьоре. К этому заключению в 1990-х гг. пришли независимо друг от друга искусствоведы из музея Уффици Анна Падоа Риццо в 1993 г.[442] и П. Спилнер (Spilner, Paula) в 1996 г.[443] С ними солидарны и другие современные исследователи.

История этого заказа с достоверной точностью не известна, однако учитывая его датировку 1335–1340 гг., возможно, он был неким вариантом, заказанным Синьорией, до окончания строительства основного собора Санта Мария дель Фьоре.

Спустя некоторое время после создания полиптих был перенесен в церковь Сан Панкрацио, считавшейся старейшей церковью во Флоренции уже в XIV в. (по документам с 931 г.). Перенесение полиптиха Бернардо Дадди на место главного алтаря состоялось в 1375 г. и было связано с перестройкой и расширением церкви. Благодаря этому обстоятельству в

искусствоведческой литературе полиптих известен как «полиптих Сан Панкрацио».

Кроме обнаруженных документальных свидетельств о перемещении полиптиха в 1375 г. в церковь Сан Панкрацио, можно обозначить косвенные свидетельства, подтверждающие факт принадлежности этой работы церкви Санта Репарата.

1. Несмотря на принятое решение о строительстве на месте церкви Санта Репарата нового кафедрального собора Санта Мария дель Фьоре в 1296 г.[444], еще в первой половине XIV в. церковь Санта Репарата была не только не перестроена, но функционировала. Окончательное ее разрушение произошло только в 1375 г. Именно тогда и был перенесен полиптих Бернардо Дадди в церковь Сан Панкрацио. Соответственно можно предположить, что спустя почти три десятилетия с момента принятия решения о строительстве нового собора, осознавая невозможность выполнения заказа, власти для поддержания функционирования церкви и духа сограждан могли найти промежуточное решение – новый алтарь для церкви Санта Репарата.

2. Главный регистр полиптиха состоит из центральной панели и шести боковых. На крайней левой панели изображен Святой Зиновий – покровитель Флоренции, мощи которого с 1330 г. находились в церкви Санта Репарата.

3. Крайняя панель справа содержит изображение Святой Репараты, которая также является покровительницей Флоренции и главной святой церкви.

4. Вазари указывает, что пределла полиптиха включала сцены из жития Мадонны, а также Святой Репараты, что может служить косвенным доказательством местоположения полиптиха.

Наконец, мнение о том, что полиптих был создан для церкви Сан Панкрацио, основано на утверждении Вазари. Достоверно известно, что историк ошибочно приписывал авторство полиптиха Аньоло Гадди, который

он якобы написал для алтаря церкви Сан Панкрацио. Вазари мог ошибиться не только в авторстве, но и в месте, для которого работа была предназначена.

Если полиптих Сан Панкрацио изначально был создан для одной из главных церквей Флоренции, пусть даже в качестве временного решения, то это служит фактом доверия и уважения к Бернардо Дадди.

5. На назначение полиптиха Сан Панкрацио указывают и детали живописной композиции центральной панели, в которой повсеместно встречаются цветы, наделенные символическим смыслом. Так, Младенец Христос тянется за лилией в руках у Мадонны, ангелы и святые держат цветы, среди которых можно распознать красные розы, а перед троном расположена ваза с букетом. Помимо того, что оба цветка являются многозначными христианскими символами Девы Марии, ее чистоты, бессмертия, изображение лилии на центральной панели именно этого полиптиха продиктовано его назначением. Название «la Cattedrale di Santa Maria del Fiore» («Собор Святой Марии цветка») связано с символом Флоренции – цветком лилии. Поэтому Бернардо Дадди, создавая произведение, предназначавшееся для оформления именно этого храма, использовал цветочные мотивы.

В целом иконография этой работы не повторяется в творчестве Дадди, что свидетельствует о специфическом и уникальном подходе живописца к ее исполнению.

Повествуя о других работах, служащих свидетельством доверия, оказываемого Бернардо Дадди верхушкой современного художнику флорентийского общества, необходимо упомянуть Распятие из Музея Бардини, датируемое 1340-ми гг. Проведенное музеем Бардини историко-художественное исследование окончательно подтвердило авторство произведения.

История нахождения Распятия в XV–XIX вв. неизвестна, за исключением того, что в XIX в. оно было приобретено антикваром Стефано Бардини (Stefano Bardini (1836–1922). В дальнейшем произведение было

подарено меценатом городу Флоренции вместе с дворцом на площади Пьяцца деи Моцци (piazza dei Mozzi), являющимся сейчас музеем Бардини.

Распятие не сохранилось в своем первозданном варианте – были обрезаны окончания горизонтальной перекладины. Когда С. Бардини приобрел Распятие, недостающие элементы были восстановлены – перенесены с другого.

В 2011 г. было выяснено, что Распятие предназначалось для собора Санта Мария дель Фьоре наряду с полиптихом Сан Панкрацио.

Судя по размерам работы, Распятие подвешивалось в пространстве собора над алтарем. Однако на табеллоне справа и слева от туловища Христа изображены поясные изображения святых, по четыре с каждой стороны. По этой причине, возможно, оно предназначалось именно для алтаря и разглядывания с более близкого расстояния, в отличие от модификаций расписных Распятий, размещавшихся выше и дальше, на которых была изображена только большая фигура Христа.

Среди работ Бернардо Дадди заключительного творческого периода есть еще одно монументальное Распятие, датируемое 1340–1348 гг. и находящееся во флорентийской Галерее Академии. Согласно записям Карло Кольци (Colzi, Carlo) 1813 г., обнаруженных Маркуччи, Распятие предназначалось для церкви Сан Донато в Польвероза, пригороде Флоренции (Chiesa di San Donato in Polverosa).[445]

Между распятиями Бернардо Дадди из церквей Санта Мария дель Фьоре и Сан Донато проводятся аналогии с Распятием Джотто из базилики Санта Мария Новелла. Их объединяют форма, иконография Христа.

Наконец, в 1347 г. Общество Мадонны Орсанмикеле заказало Бернардо Дадди образ «Мадонна с Младенцем». Необходимо отметить, что названное общество было крупнейшим во Флоренции в первой половины XIV в. В то время как в рассматриваемый период подобные организации были локализованы и редко включали более ста участников, членами Общества

Орсанмикеле были около двух–трех тысяч жителей: согласно Уставу 1318 г. практически все состоятельные граждане города и провинции Флоренции.

Нужно заметить также, что и новое здание Орсанмикеле было спроектировано в 1290 г. Арнольфо ди Камбио – ведь это было важное место во Флоренции, будучи торговым и одновременно религиозным центром.[446] Во-первых, на здании в память о ранее почитаемой церкви, разрушенной в 1240 г., находились образ Святого Михаила и образ Богоматери, считавшийся чудодейственным, во-вторых, оно предназначалось для зернового рынка. В 1337–1350 гг. здание вновь перестраивалось, вследствие чего в 1347 г. Бернардо Дадди был заказан образа «Мадонны с Младенцем» для замены фрески Богоматери, уничтоженной пожаром 1304 г., почитание которого стало особенно сильным во времена после эпидемии чумы. Флорентийцы, пережившие бедствие, пожертвовали приходу 350 тысяч флоринов, что превышало годовой бюджет города и позволило церкви заказать мраморный табернакль Андреа Орканье. Последний же считался одним из лучших художников города: согласно документу 1348 г., в котором руководство Пистойи обратилось к флорентийским властям с просьбой назвать имена лучших мастеров Флоренции для изготовления алтаря в церкви Сан Джованни Фуорчивитас. Кроме того, в XIV в. за зданием закрепилась еще одна функция – центр ремесленных цехов. Косвенно приведенные факты свидетельствуют о важном значении и ценности заказа, порученного Бернардо Дадди.

В завершение анализа произведений Бернардо Дадди, выполненных по заказу Синьории, общественных и религиозных организаций, необходимо также отметить рассмотренный ранее полиптих, написанный для церкви Сан Джорджо а Рубалла, расположенной в пригороде Флоренции, городе Баньо а Риполи.

Проведенное исследование творческого наследия Дадди показывает, что среди культовых зданий центральной части Флоренции, для которых Дадди были выполнены произведения, следующие: кафедральный собор

Санта Мария дель Фьоре (церковь Санта Репарата), базилика Санта Мария Новелла, базилика Санта Кроче, церковь Оньисанти, церковь Орсанмикеле, палаццо Веккьо, резиденция Гильдии врачей и аптекарей, здание Бигалло.[447] Среди произведений, выполненных в рамках заказов для них – расписные кресты, единичные алтарные композиции и полиптихи, которые Дадди писал сам и совместно со своей мастерской.

Обзор произведений, которые на основании совокупности признаков являлись предметами крупных заказов, позволяет сделать интересные выводы. Так, большинство сохранившихся произведений представляют собой не целые композиции, а их части, в основном отдельные панели и части пределл. Они являлись составляющими различных произведений, поскольку не совпадают их размеры, дата исполнения, стилистические особенности. Датировка большинства из них приблизительна и в большинстве случаев имеет широкий диапазон. Исполнение большей части масштабных произведений, а именно около 80% приходится на 1320–1348 гг., 63% – 1330–1348 гг., т.е. количество исполняемых масштабных произведений увеличивалось по мере обретения мастером творческой зрелости. Известно, что Бернардо Дадди работал исключительно во Флоренции. Следовательно, вышеприведенные доводы позволяют выдвинуть тезис о том, что во второй четверти XIV в. во Флоренции и ее провинции Бернардо Дадди и его мастерской было выполнено более тридцати многочастных алтарных произведений, которые, исходя из их размеров и известных мест предназначений, были заказаны исключительно для религиозных, общественных и городских учреждений. Таким образом, вопреки устоявшемуся мнению о Бернардо Дадди как об исполнителе небольших станковых произведений, предназначавшихся для частного использования, можно заключить, что ему поручалось исполнение и крупных заказов, имевших подчас общегородское значение. Значительная часть этих произведений была создана для культовых зданий центральной части Флоренции по заказу Синьории, ключевых общественных и религиозных

организаций города. Возможно, по мнению их руководителей, искусство Бернардо Дадди было способно воплотить верования и идеалы флорентийских граждан. На основании исследования можно также предположить, что мастерская Дадди была одной из самых крупных во Флоренции этого периода. Значит, его живопись влияла как на формирование вкуса у флорентийцев XIV столетия, так и на развитие флорентийского искусства XIV в., по крайней мере, на поколение итальянских живописцев второй половины столетия.

3.3. Особенности творческого метода при создании монументальных алтарей в период позднего дученто и раннего треченто (Дуччо ди Буонинсенья (Сиена), Чимабуэ, Джотто, Таддео Гадди, Бернардо Дадди)

В связи с рассмотрением вопроса создания Бернардо Дадди значительного количества монументальных произведений для Флоренции удалось также установить, что несмотря на творческие секреты, которые хранила каждая живописная мастерская и которые считались заветным ключом и тайной успеха, тем не менее, художники рассматриваемого периода были в достаточной степени связаны между собой. Помимо того, что они ориентировались друг на друга при создании произведений в одном храмовом пространстве, заимствовали живописные особенности наиболее удачливых коллег, они пользовались схожими творческими методами, в частности, методом расчета пропорций монументальных алтарных произведений. В целом понимание общности методов работы художников рассматриваемого периода имеет большое значение, поскольку открывает не

только схожие области деятельности мастеров, но также позволяет оценить глубину их познаний, понимания и восприятия ими своего дела.

Согласно философии Платона, оказавшей ключевое влияние на мировоззренческую мысль современной эпохи, мир приведен в гармонию благодаря пропорции. Так, в диалоге «Тимей» Платон, обобщив и развив основные идеи Пифагора, Парменида, Гераклита и Сократа, утверждает, что четыре элемента бытия космоса, – огонь, воздух, вода и земля – каждый из которых представлен числом, находятся в постоянной пропорции, то есть огонь относится к воздуху, как воздух к воде и как вода к земле. Благодаря этому мир совершенен и не подвержен старению и болезни.

В живописном произведении гармония предполагает сочетание цветов, форм, взаимосвязь частей самого изображения. Поиск законов упорядоченности, способных привести композицию произведения к гармонии, не прекращался ни на одном из этапов развития искусств. И на всех этапах истории возникали, например, различные теории пропорций, суть которых заключалась в установлении определенной закономерности, которая способна привести композицию к единству и гармонии. Так, недавние исследования привнесли новые доказательства применения геометрических или музыкальных гармоничных теорий-систем при создании позднесредневековых станковых произведений. В частности, историк искусства Диана Финиелло Зервас при изучении табернакля Святого Матфея из церкви Орсанмикеле выяснила, что Гиберти при его создании использовал систему, основанную на гармонических музыкальных пропорциях.[448] Зервас обнаружила простые пропорциональные отношения в размерах табернакля, совпадающие с пифагорейским музыкальным строем.[449]

Джон Уайт, английский медиевист и исследователь творчества Дуччо, обнаружил, что пропорции разрозненной Маэсты, равно как и размеры Алтаря Святого Антония из Падуи Донателло, отражают геометрическую систему, основанную на квадрате.[450] Так, данное правило разработки размеров и соотношений частей алтарной композиции, основанное на

стороне и диагонали квадрата, можно наблюдать в структуре фронтальной пределлы Маэсты Дуччо.

Пределла, состоящая из семи повествовательных сцен с расположенными между ними шестью продолговатыми полями с изображениями ветхозаветных пророков, реконструируется в следующем порядке: «Благовещение», «Пророк Исайя», «Рождество», «Пророк Иезекииль», «Поклонение волхвов», «Царь Соломон», «Сретение», «Пророк Малахия», «Избиение младенцев», «Пророк Иеремия», «Бегство в Египет», «Пророк Осия», «Христос среди учителей».[451]

Дуччо выстраивает композицию фронтальной пределлы симметричной. За основу симметрии он выбрал форму квадрата, в которую были вписаны повествовательные сцены.

Согласно теореме Пифагора, в квадрате со стороной a и диагональю d квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов, что соответствует:
$d^2 = a^2 + a^2$, откуда $d^2 = 2a^2$, $d = a\sqrt{2}$.

Опять же согласно теории Пифагора, в квадрате со стороной 1 диагональ соответствует $\sqrt{2}$. По сути это и есть открытие иррациональности, сделанное в пифагорейской школе: несоизмеримое отношение между стороной квадрата и его диагональю определяется как отношение $1/\sqrt{2}$.

Далее если диагональ квадрата отложить на продолжении одной из сторон квадрата, она послужит длинной стороной прямоугольника, короткой стороной которого является сторона первоначального квадрата.

Дуччо выстраивает повествовательные сцены и поля с изображениями ветхозаветных пророков в соответствии с описанным законом пропорции, определяющим несоизмеримое отношение между стороной квадрата и его диагональю как отношение $1/\sqrt{2}$, что в целом соответствует «Диаграмме А» (см. Приложение). Так строится каждый прямоугольник пределы, образованный из совокупности квадрата (повествовательная сцена) и меньшего прямоугольника (изображение пророка). Например, размер панели с изображением сцены «Благовещения» составляет: 43 х 44 см. Усредненный

размер стороны квадрата панели составит (43 + 44)/2 = 43.5 см. Учитывая время создания работы, а главное, разрозненное состояние самого произведения, 5 мм не представляется значительным расхождением. Рассчитав длину диагонали квадрата (панели с повествовательным циклом) и обозначив ее *x*: 43.5/*x* = 1/√2; *x* = 61.52 см, ширина панели с изображением пророка Исайи составит около 18 см (61.52 – 43.5 = 18 см)[452].

Таким образом, Дуччо выстраивает повествовательные сцены и поля с изображениями ветхозаветных пророков в соответствии с законом пропорции, определяющим несоизмеримое отношение между стороной квадрата и его диагональю как отношение 1/√2.

Использование этой пропорции Дуччо прослеживается в «Мадонне францисканцев» из Национальной Пинакотеки Сиены, а также в соотношении частей многочастных алтарей, приписываемых его мастерской.[453]

Симоне Мартини, который, как считается, прошел школу обучения в мастерской Дуччо, также пользовался системой пропорционирования. Интересно отметить, что будучи необычайно эрудированным человеком, Мартини был любимым художником и другом Петрарки. [454] Последний, в свою очередь, имел одну из богатейших библиотек. Сохранился список принадлежавших ему книг, составленный им самим в 1336 г. на последней странице латинского кодекса, хранящегося в Национальной библиотеке Парижа, согласно которому в ней были представлены древнеримские писатели, поэты, историки, философы, а также труды Витрувия «Об архитектуре».

Витрувий в трактате описывает прямоугольник как некую модель-форму. В начале девятой книги (подпункт 5)[455] трактата Витрувий приводит решение так называемой третьей классической задачи древнегреческой математики об удвоении куба, основанное на построении трёх прямоугольных треугольников с нужным соотношением сторон, предложенное Платоном.[456] Измерение сторон полученных вписанных друг в

друга квадратов дает серию линейных значений, характеризующихся отношением 1/√2/2/2√2… и т.д., что соответствует «Диаграмме В» (см. Приложение).

Таким образом, в XIII–XIV вв. у Дуччо и его современников были возможности для узнавания и применения различных систем пропорционирования в своей работе.

«Мадонна Ручеллаи» Дуччо 1285 г., «Мадонна Оньисанти» Джотто, «Мадонна с ангелами» Чимабуэ 1290–1295 гг. из Лувра, «Мадонна Санта Тринита» Чимабуэ 1260–1280 гг. из Уффици имеют схожую структуру, иконографию, были выполнены в центральной Италии, в Тоскане, в течение одного непродолжительного промежутка времени. За исключением «Мадонны Санта Тринита» Чимабуэ, завершение которой было реставрировано и заменена рама, все конструктивные детали работ, включая деревянное обрамление, сохранились в первоначальном состоянии. Соответственно сохранились их оригинальные пропорции.

Сравнительный анализ ширины четырех остроконечных алтарных работ раскрывает схожую пропорциональную структуру их внутренних полей и обрамлений. В каждой работе ширина рамы установлена из системы отношений, описанной выше (1/√2/2/2√2…), основанной или на ширине внутреннего поля, или на общей ширине алтарного образа.

Например, известно, что ширина внутреннего поля «Мадонны Ручеллаи» Дуччо составляет 233.4 см, а ширина рамы – 29.2 см.[457] Прогрессия (последовательность величин, каждая следующая из которых находится в некой, общей для всей прогрессии, зависимости от предыдущей) начинается с ширины внутреннего поля (233.4 см), следовательно, ширина обрамления представляет собой шестую степень в последовательности (*1.* 233.4 / √2 = 165; *2.* 165 / √2 = 116.7; *3.* 116.7 / √2 = 82.5; *4.* 82.5 / √2 = 58.3; *5.* 58.3 / √2 = 41.2; *6.* 41.2 / √2 = 29.13 см).

Эта система в равной степени применима к ширине внутреннего поля и обрамления «Мадонны с ангелами» Чимабуэ из Лувра, к «Мадонне

Оньисанти» Джотто. В работе Чимабуэ из Лувра с помощью внутренней ширины (239.5 см) генерируется ширина рамы, составляющая седьмую степень в прогрессии (21 см). В «Мадонне Оньисанти» Джотто из ширины внутреннего поля (203.2 см) получена ширина рамы (12.7 см), составляющая восьмую степень в последовательности. Из четырех алтарных образов только в «Мадонне Санта Тринита» Чимабуэ размер обрамления исчисляется, исходя из всей ширины работы, а не из ширины внутреннего поля. Размер алтарного образа составляет 242 см, а реставрированная рама (в которой скопирована ширина оригинальных частей) составляет 10.7 см или девятую степень в прогрессии.

Степень прогрессии, составляющая в итоге ширину обрамления, не совпадает в четырех рассматриваемых работах, варьируясь от шестой, седьмой, восьмой и девятой. Однако даже если рама в каждом из четырех алтарных образов имеет отличные пропорциональные отношения с заданной шириной, написанное иллюстрирует то, что размеры обрамлений каждого из четырех алтарных образов последовательно выведены художниками, руководствуясь одним методом. Необходимо отметить, что описанный метод действует и в отношении малоформатных произведений, в частности, Таддео Гадди и Бернардо Дадди (см. Таблицу 8 и 9 Приложения).

Для вычисления высоты «Мадонны Санта Тринита» Чимабуэ прибегает к несколько иному пропорциональному построению – построению динамического прямоугольника[458]. Получаются три динамических прямоугольника геометрическим методом, взяв за исходную точку квадрат (242 см). Откладывая циркулем диагональ квадрата на продолжении одной из его сторон, строится на получившемся отрезке прямоугольник, короткая сторона которого равна стороне первоначального квадрата. Тогда, по теории Пифагора, длинная сторона построенного таким образом прямоугольника будет: $1/\sqrt{2}=242/x$; $x=242\sqrt{2}$; $x=342$. Получается, что внешнее ребро составляет 342 см, а высота завершения строится на уровне 419 см от основания: $1/\sqrt{3}=242/x$; $x=242\sqrt{3}$; $x=419$. Таким образом, прибегая к

построению динамических прямоугольников, как элементов пропорциональных построений в античном искусстве, строится прямоугольная форма, соответствующая форме алтарного образа, созданного Чимабуэ для церкви Санта Тринита. Иллюстрацией расчетов служит «Диаграмма D» (см. Приложение).

Вычисляя высоту «Мадонны с ангелами» из Лувра, Чимабуэ прибегает к аналогичному построению на основе внутренней ширины, составляющей 239.5 см. Диагональ квадрата[459] дает высоту внешнего ребра алтарного образа: x=239.5√2; x=338.7 см (см. «Диаграмме E» Приложения).

Несколько интересных соответствий можно проследить, рассмотрев Распятие, созданное Чимабуэ для Санта Кроче. Высота Распятия от основания до нимба Христа или до изображений Девы Марии и Иоанна Евангелиста составляет 336–338 см. Она совпадает с высотой ребра алтарного образа «Мадонны с ангелами» из Лувра. Более того, общая высота Распятия после реконструкции составляет 478 см[460], соответствующая диагонали квадрата со стороной 337.9 см: x=337.9√2; x=478 см. Из сказанного следует, что Чимабуэ и его мастерская использовали один метод при создании двух разных по типу монументальных произведений.

Понимание современными исследователями механизмов, в том числе математических закономерностей, которые использовали художники при создании своих работ, представляет большую ценность. Например, эти знания могут быть использованы для вычисления размеров утраченных частей при реконструкции произведения.

Наряду со стилистическими и другими характеристиками сведения о том, к каким математическим законам прибегал тот или иной живописец, специфика их использования (например, основой вычисления высоты могла быть ширина с обрамлением или ширина живописного поля произведения), на каком творческом этапе, могут стать дополнительными доказательствами при разрешении проблемы атрибуции.

Можно провести некоторые параллели с вышесказанным, сравнив пропорции «Мадонны Оньисанти» Джотто с пропорциями Распятия из Санта Мария Новелла.[461] Возможно, наряду с прочими условиями, приведенное ниже послужит еще одним доказательством в пользу версии о принадлежности Распятия из Санта Мария Новелла авторству Джотто.

Размеры соответствующих элементов в «Мадонне Оньисанти» были установлены идентичным способом, что и в «Мадонне с ангелами» из Лувра Чимабуэ: высота ребра панели «Мадонны Оньисанти» установлена путем построения динамического прямоугольника √2 на основе ширины живописного поля 203.2 см: x=203.2√2; x=287.4 см, что соответствует фактической высоте в 287 см и «Диаграмме G» (см. Приложение).

В соответствии с каталогом «Mostra Giottesca» 1937 г.[462], размеры Распятия из Санта Мария Новелла составляют 578.0 см (высота) на 406.0 см (ширина).[463] Это означает, что высота Распятия фактически соответствует удвоенной высоте «Мадонны Оньисанти», а ширина – удвоенной ширине ее живописного поля. Следовательно, размеры двух произведений могли быть рассчитаны аналогичным методом. Можно также предположить, что при изготовлении самих деревянных конструкций обратились к одним и тем же сохранившимся в мастерской плотницким шаблонам.

Таким образом, приведенное может служить косвенным подтверждением версии о происхождении Распятия из Санта Мария Новелла как минимум из мастерской Джотто.

Рассматриваемые произведения имеют остроконечную форму. Для определения высшей точки Чимабуэ, Дуччо и Джотто также используют геометрическую прогрессию динамических прямоугольников. Только за основу берется уже не ширина живописного поля, а общая ширина алтарного образа.

В «Мадонне Оньисанти» диагональ квадрата со стороной, равной обшей ширине (203.2+12.7x2=228.6 см), составляет 323.3 см (x=228.6√2). На основе диагонали выстраивается прямоугольник √2 со стороной равной 323.3 см.

Эта величина, практически совпадающая с фактической (325 см), и является наивысшей точкой остроконечного алтаря, что соответствует «Диаграмме G».

Диагональ квадрата, стороной которого является общая ширина «Мадонны Ручеллаи», равна 412.7 см (x=291.8√2). Она также практически совпадает с высотой от основания панели до внутренней точки завершения (409.4 см) – «Диаграмма C» (см. Приложение).

Соответственно высота от основания панели до внутренней точки завершения в «Мадонне с ангелами» из Лувра Чимабуэ, равная диагонали квадрата со стороной 279.5 см (общая ширина панели) – 395.3 см (x=279.5√2). Фактическая же указанная высота в произведении составляет 398.3 см, т.е. разница составляет всего 3 см – «Диаграмма E».

Сравнительный анализ ширины внутренний полей или общей ширины произведений раскрывает схожую пропорциональную структуру «Мадонны Оньисанти» Джотто и работ Таддео Гадди и Бернардо Дадди. В каждой работе ширина рамы установлена из геометрической прогрессии, описанной выше (1/√2/2/2√2…), основанной или на ширине внутреннего поля или на общей ширине алтарного образа. В качестве примера можно привести обозначенные в «Таблице 9» (см. Приложение) «Мадонну с Младенцем на троне в окружении святых Иоанна Крестителя, Петра, Павла, Зиновия, двух ангелов и донаторов»[464] Таддео Гадди, «Мадонну с Младенцем на троне, ангелами и святыми»[465] и «Мадонну с Младенцем и святыми»[466] Бернардо Дадди.

Необходимо напомнить, что Бернардо Дадди, возможно, сформировался в мастерской Джотто, а Таддео Гадди уже современники считали ближайшим из его учеников. Использование схожих пропорциональных систем Джотто, Бернардо Дадди, Таддео Гадди доказывает существование преемственности и глубоких связей во флорентийской школе XIV в.

Выявленные особенности создания рассмотренных произведений показывают, что художники периода позднего дученто и раннего треченто, в

частности, Чимабуэ, Дуччо, Джотто, Таддео Гадди, Бернардо Дадди, использовали различные теории пропорций. В свою очередь, установление этого факта позволяет сделать некоторые важные заключения. Так, художественный эффект классических композиций, которыми являются рассматриваемые алтарные работы, возникает в том числе и благодаря верно построенному модулю. Понимание этого способствует расширению знаний исследователей о механизмах, которыми пользовались художники дученто и треченто при создании своих работ. И этими знаниями можно пользоваться, например, в процессе реставрации для расчетов размеров утраченных частей произведения. Кроме того, наряду со стилистическими и другими характеристиками сведения о том, к каким математическим законам прибегал тот или иной живописец, специфика их использования могут стать дополнительными доказательствами при разрешении проблем, связанных с атрибуцией произведений рассматриваемого периода.

3.4. Сотрудничество Бернардо Дадди с флорентийскими художниками. Его ученики, последователи, единомышленники в контексте общего развития художественных мастерских во Флоренции первой половины XIV в.

В творчестве Бернардо Дадди отражен сложнейший переломный период в художественной культуре Флоренции. В своей художественной практике он, безусловно, обогащался общественно-историческим выработанным опытом, переживая общечеловеческий опыт постижения красоты, нравственных и эстетических ценностей. На формирование

индивидуального метода мастера, творческих позиций влияли многие факторы, в том числе его профессиональные связи.

Представляется важным рассмотреть вопрос о профессиональных контактах Бернардо Дадди с современным ему художественным миром Флоренции, что в целом позволит полнее раскрыть связь творчества мастера с общественно-историческими процессами времени и оценить значение его живописи.

Как было отмечено, одним из ведущих художников Флоренции периода треченто был Таддео Гадди – потомственный живописец, ближайший из учеников Джотто, который, по мнению Вазари, «остался в живописи по рассудительности и таланту одним из первых в этом искусстве, превосходя всех своих сотоварищей»[467]. В творчестве и Таддео Гадди, и Бернардо Дадди четвертое десятилетие XIV в. можно охарактеризовать как период существования между ними творческого сотрудничества. Так, на 1334 г. приходится создание Таддео Гадди триптиха, схожего с триптихом Бигалло.[468] Для него характерна идентичная иконографическая программа, схожие живописные мотивы и детали обрамления. Из факта исполнения двумя флорентийскими живописцами схожих работ практически в одно время историки делают интересные выводы об организации работы художников и их мастерских во Флоренции в первой половине XIV в. В частности, развиваются теории о сотрудничестве, о существовании между художниками соглашений для регулирования конкуренции.

Прототипом для триптихов Бернардо Дадди и Таддео Гадди могла быть некая не сохранившаяся работа Джотто.[469] В пользу этой версии говорит практическое совпадение времени создания триптиха Бигалло и триптиха Гадди, что косвенно указывает на то, что ни одна из них не могла быть копией другой. А также использование схожих форм, декоративных деталей в живописи, мотивов обрамления (классическая и двухлопастная стрельчатая арка, крылья стрельчатой арки) в станковых работах Джотто. В качестве примеров можно привести следующие произведения Джотто: разрозненный

полиптих, включающий панель со Святым Лаврентием[470], Святым Иоанном Богословом[471], полиптих из Национальной пинакотеки Болоньи[472], триптих Стефанески[473], полиптих из Бадии. Таким образом, не исключено, что в конце 1320-х – начале 1330-х гг. Джотто написал работу, предваряющую серию схожих портативных триптихов, созданных в 1330–1340 гг. мастерами из его окружения, Таддео Гадди, Мазо ди Банко, Бернардо Дадди, а также современными флорентийскими художниками, например, Якопо дель Казентино (триптих 1300–1349 гг., Национальная галерея античного искусства в Палаццо Барберини, Рим[474]; триптих 1300–1349 гг., Художественный музей Кунстхалле, Бремен[475]; триптих ок. 1340 г., Музей искусств Университета штата Аризона[476]). В последующие годы схожие работы были созданы живописцами нового поколения, в частности Андреа Бонаиути (1370 гг., ГМИИ им. А.С. Пушкина[477]), Мастером Мизерикордия (нач. 1370-х гг., ГМИИ им. А.С. Пушкина[478]).

В целом хронологическая последовательность создававшихся портативных триптихов, их стиль, ставший характерным для флорентийской живописи середины XIV в., общность иконографического контекста свидетельствуют о динамично развивающейся художественной жизни во Флоренции в четвертом десятилетии XIV в., о взаимном творческом обмене между живописцами, которые будто бы были вовлечены в некую «гонку» и соперничество между собой.

Историк Филиппо Виллани, продолжив во второй половине XIV в. работу своего отца и дополнив флорентийскую хронику новыми главами, упомянул художника Мазо ди Банко (Masius), забытого впоследствии на многие десятилетия, но остававшегося в памяти флорентийцев треченто. Хронист говорил о нем как об одном из лучших последователей Джотто: тонком и деликатном («omnium delicatissimus»), с невероятным живописным обаянием («pinxit marabili e incredibili venustate»)[479]. Одним из лучших мастеров Флоренции середины XIV столетия признают Мазо и современные искусствоведы. Известно, что во второй половине третьего десятилетия при

создании портативных триптихов-складней Бернардо Дадди сотрудничал с Мазо ди Банко. К работам, выполненным совместно при участии Мазо и Дадди, относятся: «Мадонна на троне в окружении святых. Распятие. Рождество» ок. 1335 г. из Института искусств Детройта[480], «Мадонна со святыми и эпизодами из жизни Христа» ок. 1336 г. из Бруклинского музея[481], «Мадонна с Младенцем и святыми» из Музея Бонна (Байонна). По всей вероятности, установившиеся контакты между мастерскими Мазо и Дадди существовали много лет, что подтверждается использованием на протяжении длительного времени в их работах одинаковой штампованной гравировки.[482]

На сегодняшний день является неоспоримым факт тесного сотрудничества Бернардо Дадди с Пуччо ди Симоне – мастером более молодым, однако в современной науке устойчиво ассоциируемым с Джотто, Орканьей, Дадди, Аллегретто Нуцци. М. Бошкович приходит к выводу, что, вероятнее всего, совместная работа Дадди и Пуччо приходится на начало четвертого десятилетия. Возможно, с 1346 г., когда Пуччо стал членом Гильдии врачей и аптекарей, их сотрудничество прекратилось, ведь уже летописные хроники Пистойи, относящиеся к 1349 г.[483], характеризуют Пуччо как одного из лучших живописцев своего времени, выбранного для завершения алтаря церкви Сан Джованни Фуорчивитас (chiesa di San Giovanni Fuorcivitas at Pistoia). Однако, проведенный флорентийской Галереей Академии стилистический анализ полиптиха «Распятие со Святой Марией Египетской (или Марией Магдалиной), Михаилом Архангелом, Святым Юлианом и Святой Мартой», относящегося к совместному творчеству Пуччо и Дадди, свидетельствует о его создании в период 1346–1348 гг. Таким образом, поскольку более определенно не представляется возможным установить период сотрудничества Пуччо и Дадди, можно считать, что он приходится на пятое десятилетие.

В работах Пуччо ди Симоне, непосредственно предшествующих смерти Дадди, можно отметить его определяющее влияние. В полиптихе «Мадонна со святыми Лаврентием, Онуфрием, Иаковом Старшим и

Варфоломеем»[484], послужившим основой для стилистического анализа и определения возможных произведений Пуччо ди Симоне, оно выражено в композиции, в типажах фигур, в декоративных деталях, например, в тканях одежды персонажей. Работа «Коронование Девы Марии» из Музея изящных искусств Гента[485], которая изначально была центральной панелью пятичастного полиптиха[486], в силу стилистического сходства живописи Дадди и ди Симоне долгое время имела спорную атрибуцию. Образцом в отношении основной композиции, декоративного обрамления, центральной панели мог служить полиптих Дадди «Коронование Девы Марии» из флорентийской Галереи Академии. Влияние Дадди отражено в композициях и орнаменте других работ, таких как «Благовещение»[487], в разрозненном триптихе, боковые створки которого с изображениями святых находятся в Галерее Пармы[488], в сценах пределлы с историями из жизни Марии Магдалины и Святой Марты[489].

По мнению Дзери Ф. результатом совместного творчества является также полиптих 1348 г. из Института искусств Курто, являющийся последней датируемой работой Бернардо Дадди. Если это соответствует действительности, то можно строить предположения и о причинах оставления Флоренции Пуччо ди Симоне сразу после смерти Бернардо Дадди. Возможно, что причина была не одна, например, заказы в других провинциях и городах (в 1348–1349 гг. в Пистойе; в начале 1350 гг. в провинции Марке – в Фабриано, например) или свирепствовавшая во Флоренции эпидемия чумы. Безусловно, болезнь была распространена по всей Тоскане и не только, и люди могли мигрировать в поисках лучшей доли. Тем не менее, одним из факторов, послуживших причиной оставления Пуччо ди Симоне родного города, могла быть смерть Бернардо Дадди – учителя и соратника. Интересно, что Р. Оффнер называл Пуччо «последним представителем «миниатюристской тенденции» («miniaturist tendency»)[490], основным представителем которой считал Бернардо Дадди.

Таким образом, на фоне производства портативных алтарей между Бернардо Дадди и флорентийскими художниками были установлены профессиональные контакты, начало которых приходилось на третье десятилетие XIV в. Далее можно учесть некоторые обстоятельства: для Дадди выпуск небольших станковых произведений становится основным, и его мастерская – крупнейшая во Флоренции; Таддео Гадди, Мазо ди Банко занимались также фресковой живописью; Пуччо ди Симоне в начале 1340 гг. еще не был членом Гильдии; отмечаемое исследователями новаторство триптиха Бигалло – он является наиболее ранней формой портативных алтарей подобного рода (со сложной вписанной стрельчатой аркой, боковыми створками в виде крыльев стрельчатой арки). Принимая во внимание все вышеперечисленное, можно сделать вывод о том, что в области производства небольших станковых произведений во Флоренции во второй четверти XIV в. Бернардо Дадди со своей мастерской занимал одну из лидирующих позиций.

Необходимо подчеркнуть, что это было поистине значительное завоевание для Бернардо Дадди и его мастерской, поскольку конкурентная борьба, которую приходилось выдерживать, была необыкновенно острой.

Флорентийская художественная боттега в первой половине XIV в. В процессе формирования каждого профессионального художника важнейшее значение имеет школа. Именно она является фундаментом, на котором он начинает свою самостоятельную творческую жизнь. Так или иначе, но молодые флорентийцы, а также их сверстники из других городов, желавшие овладеть искусством живописи, начинали свой путь с выбора художественной мастерской, «боттеги», из всего многообразия которых выделяются некоторые виды. Так, в рассматриваемый период продолжали действовать художественные мастерские в монастырях, например, боттега монастыря Сан Марко.

Больше всего было самых обыкновенных мастерских, открываемых впервые мастерами-ремесленниками. Безусловно, владельцем боттеги мог

стать только художник, достигший определенного уровня мастерства, состоящий в Гильдии врачей и аптекарей и имеющий достаточно денежных средств. Предварительно в Гильдии необходимо было получить разрешение на ее открытие. В качестве примеров можно привести мастерские, открытые Джотто, Бернардо Дадди, Пуччо ди Симоне.

Нередко встречались семейные боттеги, наследуемые от отцов детьми, от брата к брату и т.п. Они имели значительное преимущество – семья не была озабочена необходимостью оплаты обучения, глава мастерской, наследовавший дело и, как правило, автоматически получавший членство в Гильдии, освобождался от необходимости получать разрешение на ее открытие, что опять же служило стимулом к сохранению семейной профессиональной преемственности. Были мастерские, которые передавались от учителей к ученикам, подобно боттеге Андреа дель Верроккьо, перешедшей к его любимому ученику Лоренцо ди Креди. Надо полагать, что подобные случаи были характерны и для Флоренции первой половины XIV столетия. Боттеги создавались и на корпоративных началах несколькими художниками, объединявшимися под большой заказ и после его завершения возвращавшимися в свои мастерские.

Творческий опыт Бернардо Дадди дает основания полагать, что флорентийские боттеги первой половины XIV в. могли иметь и узкую направленность: от универсализма средневековых ремесленников, изготавливавших то, что приносило заработок, и устанавливал заказчик, они перешли на стадию занятия узкоспециализированной деятельностью, однако требовавшей еще большего мастерства. Лишь некоторые из художников – Джотто, Орканья – совмещали занятия фресковой и станковой живописью с занятиями скульптурой и архитектурой.

Творческий путь Орканьи показателен тем, что в доказательство своей профессиональной универсальности он стал членом сразу двух цехов: в 1343 году зачислен в Гильдию врачей и аптекарей, а в 1352 – в Цех каменщиков и скульпторов. Более того, по словам Вазари, свои живописные произведения

Орканья обычно подписывал: «Сделал Андреа ди Чьоне, скульптор», а скульптурные: «Сделал Андреа ди Чьоне, живописец»[491].

В целом же мастерство широкого творческого диапазона станет уникальной характеристикой флорентийских мастеров в более поздний период, в отличие, например, от венецианцев. Подобно мастерской братьев Поллайоло в период Раннего Возрождения, флорентийские боттеги будут одновременно специализироваться на изготовлении различных видов скульптуры, бронзового литья, живописи, ювелирных изделий, произведений прикладного искусства. Представляется, что универсальность флорентийцев кватроченто и чинквеченто явилась итогом развившегося высокого творческого потенциала, виртуозности, свободного обмена идеями и возросшей ценности творчества. С экономической точки зрения – свободы выбора и больших возможностей реализации.

С другой стороны, даже живописная мастерская специализировалась на выполнении самых различных работ: фресок, многочастных композиций большого формата – полиптихов для алтарей, малого формата – переносных триптихов-складней, больших подвесных распятий, малых процессионных и пр. Так, начиная с 1330-х гг., Бернардо Дадди со своей мастерской выполнял в основном малоформатные произведения, поэтому основную часть сохранившихся работ художника составляют портативные алтари-складни.

Необходимо отметить и такую черту флорентийской мастерской, как профессиональная преемственность. В любую эпоху каждый живописец держал в строжайшем секрете все, даже самые незначительные, детали своего ремесла. Так, интересной иллюстрацией подобного служит жизнеописание Баччо Бандинелли, которое приводит Вазари: «В то время как оба эти мастера, приступившие к своим моделям, запирали один от другого свои мастерские, чтобы один не мог подсмотреть того, что делает другой, хотя мастерские эти и стояли впритык друг к другу…»[492]. Поэтому зачастую молодые люди устремлялись в мастерскую именно того живописца, навыками ремесла которого они хотели овладеть. Тем не менее далеко не

каждый мог узнать все секреты – в соответствии с традицией фамильной клановости только истинный наследник мог проникнуть в тайны боттеги, стать преемником мастерства и репутации.

Согласно уставу Флорентийской гильдии, сыновья уже действительных членов не должны были вносить плату за членство, а только присягнуть Цеху на верность. В какой-то степени помимо семейных связей и преемственности гарантированное членство в Гильдии, обеспечивавшее возможность закрепиться в профессии и получать стабильный доход, явилось причиной того, что династии живописцев стали традиционным явлением художественной жизни Флоренции.

Так, Таддео Гадди был представителем известной флорентийской художественной династии. Он стал отцом живописцев Джованни, Никколо и Аньоло Гадди, наиболее известным из которых стал последний. Непосредственно сам Таддео навыки мастерства обрел у своего отца, художника Гаддо Гадди.

Яркой семьей флорентийских живописцев, скульпторов и архитекторов были ди Чьоне. Во времена Бернардо Дадди работали братья Андреа, Нардо, Маттео и Якопо, самым известным из которых был Андреа Орканья. В эпоху кватроченто семейные профессиональные традиции продолжит сын Нардо – Мариотто[493], учившийся, вероятно, у своего отца.

Возможно, Ченнино Ченнини, художник и автор трактата «Книга об искусстве», хоть и обучавшийся в мастерской Аньоло Гадди, также принадлежал к династии живописцев. Скудные биографические сведения, которые Ченнини привел в своем трактате, косвенно свидетельствуют об этом факте. В частности, он рассказывает о том, что они с отцом откапывали в земле краски и пробовали их применять. Соответственно, можно предположить, что Андреа Ченнини имел отношение к живописи.

Необходимо упомянуть и о художнике, прозванном «Джоттино», работавшем во Флоренции во второй половине треченто. О его происхождении, ученичестве высказывались различные версии, в частности,

что его отцом был живописец Стефано Фьорентино, бывший, в свою очередь, учеником Джотто. Историк Филиппо Бальдинуччи в XVII столетии полагал, что Стефано Фьорентино приходился Джотто внуком, соответственно Джоттино был его правнуком. Есть также предположение, что один из сыновей Джотто стал художником. Продолжил живописные традиции и сын Дадди, а внук был скульптором и архитектором.

О том, насколько художественная среда Флоренции первой половины XIV в. была проникнута родственными отношениями, может служить пример Липпо ди Бенивиени. Так в 1316 г. художник по имени Липпо, наверняка Липпо ди Бенивиени, выполнил работы для религиозного Братства Лаудези[494] при Санта Мария Новелла, капитаном которого стал 5 августа того же года. Другой художник по имени Виени или Бенивиени Кьярини (Vieni Chiarini) стал консулом того же братства 2 февраля 1314 г. Бенивиени Кьярини, чья деятельность приходится на 1301–1323 гг., был старейшим членом корпорации и в общем списке 1320-х гг. был записан под третьим номером, после Джотто и Ванни ди Дуччо (Vanni di Duccio). Факты о том, что два живописца с производными фамилиями, были членами одного религиозного общества, соответственно жившие недалеко друг от друга, благоприятствуют версии о происхождении Липпо ди Бенивиени из семьи художника Бенивиени Кьярини. Художник по имени Дино ди Бенивиени (Dino di Benivieni), записанный в документе 1294 г. как живущий в районе Санта Мария Новелла, может быть также связан с Липпо, приходясь ему братом или дядей. Кроме того, своеобразие стиля Липпо ди Бенивиени в контексте живописи флорентийского треченто может быть также обусловлено его формированием под влиянием семейной традиции.

С другой стороны, сыновья флорентийских художников далеко не всегда становились продолжателями творческой династии. По всей видимости, экономический подъем во Флоренции в первой половине XIV в. дал гражданам определенную свободу, в том числе и в выборе профессии. Практически никто из выдающихся флорентийских мастеров эпохи

Возрождения не был продолжателем семейной художественной традиции: отец Верроккьо был гончаром – производил кирпич и плитку, а впоследствии работал на таможне, Леонардо да Винчи – нотариусом, отец фра Филиппо Липпи – мясником, Боттичелли – дубильщиком, фра Бартоломео – погонщиком мулов, Беноццо Гоццоли и Андреа дель Сарто – портными, братьев Поллайоло – торговцем домашней птицей, Вазари – гончаром. Что касается мастеров первой половины флорентийского треченто, то разве только династия живописцев Гадди является идеальной демонстрацией семейной профессиональной преемственности.

В сущности, считаемый литературным вымыслом рассказ Вазари о том, что Чимабуэ увидел юного Джотто, рисующим овцу, и восхитился его талантом, можно трактовать в качестве мифа – воплощенной реальности – о возможности для флорентийского художника добиться успеха исключительно благодаря таланту, которому не противостоят ни семейные традиции, ни корпоративные устои.

Можно предположить, что семейные традиции и преемственность были сильнее среди тех творческих профессий, которые требовали слишком больших финансовых вложений – оборудование для литейной или печи для обжига керамики. Однако даже в этих группах семейственность во Флоренции была далеко не правилом. Изучая данный вопрос, обратившись к архивам, Голдвайт Р. приводит следующие данные, относящиеся к XV в.: 17 из 60 членов, зарегистрированных в 1480 г., явились продолжателями семейной профессиональной традиции из 113 членов, зарегистрированных в 1427 г., т.е. в третьем поколении.[495]

Чаще всего живописная боттега была представлена трехчастной иерархической структурой: мастер («maestro»), подмастерье («lavorante»), ученик («discepolo»). Встречалась и двухчастная – мастер и ученик.

Работа была организована на коллективных началах, по принципу распределения обязанностей в зависимости от статуса и уровня мастерства. Известная история, описанная Вазари, о том, как Андреа Верроккьо

отказывается от дальнейшего занятия живописью после того, как юный Леонардо выполнил ангела, мастерством превосходящим фигуры, исполненные учителем, в сущности, говорит о традиции организации боттег подобным образом до XV столетия.

Как правило, собственноручно маэстро будет исполнять наброски, эскизы, подготовительные рисунки, самые важные и сложные элементы в композиции, заниматься разработкой замысла и исполнением наиболее ценных заказов, контролировать процесс в целом. Так, Бернардо Дадди, начинавший свой творческий путь с выполнения многочисленных портативных алтарей-складней, в 1340-е гг., став зрелым мастером со своей мастерской, будет выполнять преимущественно крупные, имеющие подчас общегородское значение, заказы. В период треченто у художников флорентийской школы даже появляются специальные альбомы с эскизами, а к кватроченто это станет уже распространенной практикой.

Надо полагать, что в условиях жесткой конкуренции и отсутствия развитого художественного рынка глава мастерской должен был не только превосходно знать свое дело, но также обладать предпринимательскими способностями и качествами харизматического лидера, поскольку именно в обязанности главы входило обеспечение мастерской заказами, заключение договоров. Безусловно, большое значение в этом отношении имела сложившаяся репутация. Ответственность за художественные произведения нес мастер.

Важно, что художник, стоявший во главе мастерской, работал вместе с подмастерьями и учениками, поэтому нередко художественное произведение флорентийского треченто являет собой не творение одного человека, а результат совместной деятельности. Мастер зачастую даже не участвовал в написании произведения, ограничиваясь определением общего замысла, созданием эскиза, и надзором за исполнением. Подобный способ работы был, вероятно, распространенным явлением во Флоренции первой половины XIV

в., в частности, представляется, что такова была ситуация в мастерской Бернардо Дадди.

Разрешение вопроса о степени участия мастера при создании произведений в рамках мастерской представляется важной задачей, поскольку в конечном итоге это влияет на определение места живописца в художественной жизни рассматриваемого периода. Например, диаметрально противоположные мнения о творчестве Бернардо Дадди сформулированы в середине XX в. Р. Оффнером и Р. Лонги.[496] Они сложились вследствие того, что исследователи по-разному подходили к системе, лежащей в основе организации работы Дадди и его мастерской.

Р. Лонги, полагая, что львиная доля произведений, приписываемых Бернардо Дадди, была выполнена при его деятельном участии, упрекал художника в том, что коммерческий подход нередко приводил к снижению качества его произведений. Р. Оффнер исходил из того, что большинство работ, приписываемых Дадди, было выполнено при участии мастерской, и их упорно путают с авторскими произведениями художника, число которых ограничено и составляет около пятой части всех известных атрибутируемых ему произведений.[497] Отчасти правомерность этой концепции отражает сохраняющаяся на протяжении последних десятилетий тенденция к сокращению количества работ, приписываемых непосредственно Дадди.[498]

Судя по количеству сохранившихся произведений, деятельность мастерской была весьма продуктивной. Соответственно, можно предположить складывание некоторых специфических условий ее работы. С одной стороны, произведения мастерской могли быть результатом труда подмастерьев и учеников Бернардо Дадди, с другой – для достижения большей эффективности помощники и сам Дадди могли подключаться на различных этапах создания одного произведения, а, следовательно, работы из мастерской Дадди могут иметь как одного, так и несколько авторов. Отнесение значительного количества произведений, приписываемых ранее Дадди, его мастерской, казалось бы, может указывать на большое количество

помощников у мастера. Однако в таком случае существовало бы гораздо больше стилистических несоответствий между работами, и как таковой проблемы «произведения Дадди – произведения мастерской» не существовало бы.

Более вероятной представляется ситуация выполнения стилистически схожих произведений в рамках мастерской с небольшим количеством помощников, чья работа была хорошо организована и на которых мастер имел серьезное влияние, не допуская ни малейших отклонений. В целом сказанное объясняет трудности идентификации работ. Также в пользу версии о том, что у Дадди была не слишком многочисленная мастерская, говорит тот факт, что в определенный период при жизни Дадди во Флоренции художникам запрещалось иметь более одного ученика.[499] Подобная организация работы боттеги могла позволить Дадди сосредоточиться на выполнении наиболее ответственных заказов. Исполнение последних, имевших подчас общегородское значение и создававшихся для культовых зданий центральной части Флоренции, ему поручалось в не меньшей степени, чем производство небольших станковых произведений.

Так или иначе, но количество произведений, атрибутируемых Бернардо Дадди, сокращается, и пересмотр творчества мастера заставляет историков искусства иначе взглянуть на наследие и других художников флорентийского треченто. В частности, опыт изучения и складывания творческой биографии Бернардо Дадди весьма показателен, поскольку доказывает, насколько важно, проводя стилистический анализ, принимать во внимание вопрос о степени участия мастера при создании произведений в рамках мастерской.

Подобные произведения – «продукция мастерской» – чаще всего отличаются слабостью композиции и живописной техники и скорее напоминают вариант или повторение. Тем не менее, одаренные подмастерья и ученики могли по своему уровню не уступать главе мастерской, а иногда и превосходить его.

Статутом 1313 г. был установлен минимальный срок обучения – три года. Так, на этот срок в 1296 г. Липпо ди Бенивиени взял, по всей видимости, своего первого ученика – Нери ди Биндуччо (Neri di Binduccio). По личной договоренности между мастером и учеником или его опекунами срок обучения мог быть увеличен. Ченнино Ченнини сообщает, что в течение 12 лет учился у Аньоло Гадди, а Таддео Гадди – 24 года у Джотто. Возраст ученика ограничивался двадцатью пятью годами.

Чтобы формально закрепить отношения мастера и ученика во Флоренции, наследнице римского права, составлялся письменный договор, заверяемый у нотариуса. Перед его заключением ученик проходил двадцатидневный испытательный срок. Важными пунктами договора были: запрет досрочного перехода к другому учителю, а также расторжение прочих обязательств. Это был ключевой фактический документ, на который можно было ссылаться в суде.

В 1315 г. для художников Уставом Гильдии врачей и аптекарей было провозглашено одно правило, согласно которому у мастера мог обучаться только один ученик. Это положение имеет важное значение для понимания искусства раннего флорентийского треченто. Надо полагать, что причины его появления отражают некоторые стороны художественной жизни. Во-первых, к этому периоду авторская работа мастера в боттеге могла уже не быть само собой разумеющимся делом, и власти, пытаясь защитить интересы заказчиков, предпринимали попытки ограничить желание мастера превратить мастерскую в подобие коммерческого предприятия или фабрики. Точных сведений о количестве учеников во флорентийских боттегах не обнаружено, однако, руководствуясь единым ходом исторического развития, а мастерские во всех городах и странах имели тенденцию к разрастанию, можно провести некоторые параллели. Так, в середине XVI в. во Фландрии в мастерской у Франса Флориса училось и работало до ста двадцати художников[500], «отец венецианской живописи» Джованни Беллини также имел большую

мастерскую, где учились почти все ставшие затем известными венецианские живописцы.

Во-вторых, этот пункт дает представление о следующем: власти намекали на то, какое серьезное внимание должен уделять художник своему ремеслу, включающему обучение, а вот непосредственно в сам процесс публичные власти предпочитали не вмешиваться – в условиях цеховой организации труда во Флоренции установление правил и методов обучения живописному искусству было полностью прерогативой мастера. Предоставляя свободу учителю, ученикам позволялось также сохранять относительную независимость: они не обязывались проживать в доме мастера, могли вступать в брак, и, что самое важное, – флорентийский цеховой устав не требовал предоставления шедевра.

Однако зачастую ученики не только постигали живописное искусство, но и всячески помогали мастеру, получая кров и еду.

Как было отмечено, установление правил и методов обучения живописному искусству было прерогативой мастера. Методы обучения были разные, однако в рассматриваемый период все исходили из одного принципа: неустанного повторения того, что делает учитель – копирования. В связи с этим во флорентийских мастерских периода треченто установилось правило заводить пергаментные тетради, которые представляли собой сборники определенных форм для воспроизведения, установленных в той или иной боттеге. К середине XV столетия они трансформировались в тетради с уже практическими упражнениями для тренировки в изображении различных предметов и живых существ. Пока установившаяся система обучения, основанная на копировании, сложилась вследствие того, что художник Флоренции рассматриваемого периода является выразителем аристотелевской концепции подражания.

Многие особенности флорентийской живописной техники и традиции обучения приведены в труде Ченнино Ченнини «Трактат о живописи». Несмотря на то, что книга была написана в конце XIV в., считается, что в ней

описаны методы, принятые во Флоренции и первой половины столетия. В соответствии с Ченнини, в XIV в. ученики должны были уметь растирать или размалывать краски, грунтовать гипсом, шлифовать и полировать гипс, полировать и накладывать золото, полировать, смешивать темперу, делать фоны и пр.[501] Описывает Ченнини и некоторые технические приемы школы Джотто, к которой примыкал и Дадди, и сам автор. Так, интересна одна инструкция, раскрывающая дихотомичность установок рассматриваемой эпохи: «Если ты хочешь изобразить горы хорошим способом и чтобы они казались естественными, то возьми большие камни, грубые и неотесанные, и рисуй их с натуры, придавая им светотень, как позволяют условия»[502]. На первый взгляд кажется, что эта рекомендация отражает новые веяния в искусстве, поскольку Ченнини советует рисовать с натуры, с отображением нюансов света и тени. Однако более внимательное изучение данной сентенции показывает, что это не что иное, как демонстрация именно средневекового подхода к изображению, поскольку горы живописцу представляются не природной составляющей, со своим характером, окружением, местом расположения и ролью в данном конкретном пространстве, а всего лишь камнями, материалом или просто символом, требующим ассоциативного соответствия с реальностью.

Приготовлением большинства красок и прочих составов для живописи занимался мастер. Этот опыт имел первостепенную важность для начинающего художника, поскольку отдельные компоненты требовали большого участия и знаний: клей, изготовляемый исключительно «в марте или январе, когда стоят большие морозы и ветры»[503]; грунт, для которого подходили исключительно «кости ребер и крыльев кур и каплунов, и чем они старше, тем лучше»[504]; краска, искать которую необходимо в почве[505]; протрава с соком чеснока[506] и т.д.

Нельзя забывать, что Флоренция была центром текстильной промышленности. Даже глава фамилии Роббиа, Симоне ди Марко делла Роббиа, торговал сукном, и название цвета «rubens», в который окрашивали

шерсть, вероятно, легло в основу прославленного рода. Вследствие этого некоторые красящие составы и пигменты были предметами продажи. За ними следовало обращаться к аптекарям и торговцам, и здесь мастер также был необходим, поскольку учил тому, как заводить знакомства, правильно общаться, как выбирать лучшее и не быть обманутым.

Вопрос о получении учеником слесарных и плотницких навыков, необходимых для изготовления деревянных панелей и обрамлений, не вполне ясен. Тем не менее, изучение творчества живописцев треченто показывает, что панели и обрамления изготавливались в мастерской: например, плотником, работавшим на боттегу, или сразу в большом количестве под заказ в плотницкой мастерской. Совершенно определенно, что плотницкие работы проходили под чутким контролем мастера, поскольку анализ размеров и пропорций некоторых алтарных работ флорентийских мастеров, Чимабуэ, Джотто, Бернардо Дадди, Таддео Гадди, показывает использование ими геометрических систем при создании своих произведений.

Ученики служили мастеру на протяжении нескольких лет, и последний, безусловно, рассчитывал, что со временем сможет извлекать из их труда все больше выгоды. В заключительном этапе обучения они принимали участие в работе над живописными произведениями, являющимися предметом заказа.

Ученики посильно участвовали в работе мастера и постигали его приемы, усваивали опыт, накопленный десятилетиями. Основное предназначение учителя – в течение нескольких лет передать ученику все им самим постигнутое за многие годы.

Можно констатировать, что во Флоренции первой половины XIV в. в художественной среде господствовали традиции передачи исключительно технических навыков живописного ремесла, и системы художественного образования в ее современном понимании не существовало.

После окончания срока обучения, колеблющегося от трех до восьми лет согласно сохранившимся договорам между флорентийскими

живописцами и учениками, ученик должен был перейти в разряд подмастерьев.

Как уже отмечалось, во Флоренции трехчленная структура мастерской могла быть и двухчленной, и, соответственно, статус подмастерья, будучи промежуточной стадией от ученика к мастеру, не был четко определен. Окончив обучение, уплатив взнос, который разнился в зависимости от «гражданства» и уровня приобретаемого мастерства, кандидат вступал в Цех врачей и аптекарей и становился полноправным членом сообщества. Надо полагать, что номинальностью и неопределенностью этого статуса объясняются долгие сроки обучения, ведь в этом качестве можно было долго продолжать работать в мастерской.

Бывший ученик, не получив звания мастера и желая остаться в мастерской или получив звание мастера, но не имея возможности открыть свою мастерскую, мог работать у своего учителя и в качестве помощника, статус которого также определялся. Так, по всей видимости, Пуччо ди Симоне, став членом Гильдии врачей и аптекарей в 1346 г., с начала десятилетия работал в мастерской Бернардо Дадди, вероятно, в качестве помощника. Творческий путь как Пуччо ди Симоне, так и Таддео Гадди, например, показывает, что даже уже зрелые художники могли на протяжении долгого времени не приобретать формального статуса мастера, возможно, исходя из своих личных соображений и жизненных обстоятельств.

Как было отмечено, во Флоренции первой половины XIV в. художники мало заботились о посмертной судьбе своего наследия, поэтому они не только редко ставили подписи под своими работами, но и не вели каталогов, дневников, не составляли списков своих учеников и помощников. В этом отношении Бернардо Дадди не является исключением и вопрос о его учениках и последователях остается открытым.

При исследовании вопроса преемственности оперируют преимущественно двумя методами: формальным, использующим биографические данные, сохранившиеся договоры, письма, иные

литературные источники, а также стилистическим, определяющим черты сходства в манере письма.

Так, благодаря стилистическим особенностям удалось выявить двух не вполне идентифицированных художников, бывших учениками или близкими последователями Дадди, или его единомышленниками: Мастера Сан Мартино алла Пальма (Maestro di San Martino alla Palma) и живописца, которого в искусствоведческой науке принято называть «Помощником Дадди» (англ. «Assistant of Daddi» ит. «collaboratore di Bernardo Daddi»).

Мастером Сан Мартино алла Пальма назвали автора алтарной работы «Мадонна с Младенцем, святыми и четырнадцатью донаторами», находящейся в церкви Сан Мартино алла Пальма[507].

Сбор сведений об этом художнике начался во второй трети XX в., когда в 1932 г. под его именем были авторизованы две работы, находящиеся во флорентийских церквях Сан Мартино алла Пальма и Святой Бригитты[508]. В последующие несколько лет Р. Оффнер приписал еще одиннадцать работ этому художнику, условно называя его «amico di Daddi». Приблизительно после 1937 г., когда Оффнер опубликовал очередную статью, посвященную этому живописцу, искусствоведы стали называть художника Мастером Сан Мартино алла Пальма.

Исходя из связи «Мадонны на троне с Младенцем и ангелами» церкви Сан Мартино алла Пальма, вероятно, поздним произведением Мастера, со зрелыми произведениями Дадди – алтарным образом из Орсанмикеле и полиптихом Сан Панкрацио – можно сделать вывод о том, что эти работы создавались приблизительно в одно время. Соответственно, Мастер, как и сам Дадди, работал в течение второй четверти XIV столетия и, возможно, в последующие годы.

Этому мастеру приписывают: панель «Мадонна с Младенцем» из Художественного музея Сан-Паулу в Бразилии, возможно, служившую центральной для неизвестной многочастной композиции[509]; портативный триптих «Мадонна с Младенцем, двумя святыми и двумя ангелами.

Рождество. Распятие» из Ассизи[510]; панели из Исторического общества Нью-Йорка: «Мадонна на троне с Младенцем и ангелами» и «Страшный суд», предположительно составлявшие портативный диптих[511]; панель «Мадонна на троне с Младенцем и ангелами» из флорентийской церкви Святой Бригитты[512]; полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» из флорентийской церкви Сан Мартино[513]; панель «Скорбящая Мадонна», находящуюся в частном владении в Копенгагене (Дания)[514]; завершения панелей «Святые Архангелы Михаил и Гавриил» из Музея монастыря Святой Екатерины в Утрехте (Нидерланды)[515]; панель «Оплакивание Христа» из Музея искусства и археологии Ашмолеан (Великобритания)[516]; разрозненный портативный диптих, предположительно состоящий из панелей: «Осмеяние Христа» из Коллекции Томаса Барлоу (Манчестер, Великобритания) и «Бичевание Христа» из Галереи Дорис Ульман Берия-колледжа (Кентукки)[517]; часть расписного Распятия из Фонда Р. Лонги (Флоренция)[518]; «Святой Людовик Тулузский с двумя ангелами и донатором» из Национальной пинакотеки Брера (Милан)[519]; панель «Дева Мария, коронуемая двумя ангелами», известная также под названием «Мадонна делла Нинна» («Madonna della Ninna»), из галереи Уффици (Флоренция)[520]; «Распятие Христа»[521] из Берлинской картинной галереи; четыре небольшие панели «Поцелуй Иуды. Путь на Голгофу. Распятие. Оплакивание Христа» из Берлинской картинной галереи[522]; «Мадонна с Младенцем, святыми и четырнадцатью донаторами» из церкви Сан Мартино алла Пальма. Кроме того, по мнению М. Бошковича, Мастеру принадлежит панель «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и Святым Антонием Падуанским»[523].

Творческое наследие Мастера Сан Мартино алла Пальма составляют чуть больше десятка работ больших и малых форм. Считается, что наиболее полно и интересно он проявил себя в последних. Именно небольшие произведения Мастера отличаются ясной выразительностью, твердой и уверенной линией, четким ритмом, яркой и решительной моделировкой

образов, в связи с чем, также как и Бернардо Дадди, художник, вероятно, был более успешен в изготовлении произведений малого формата.

Располагая относительно небольшим количеством работ, можно проследить эволюцию стиля Мастера. Так, «Мадонна с Младенцем, святыми и четырнадцатью донаторами» из церкви Сан Мартино алла Пальма, «Распятие Христа» и четыре небольшие панели «Поцелуй Иуды. Путь на Голгофу. Распятие. Оплакивание Христа» из Берлинской картинной галереи, очевидно, относятся к позднему творческому периоду. В этих произведениях действие превалирует над символическим содержанием. Желая показать зрителю драматическое действие, живописец вводит большое количество персонажей. Их действия, доведенные подчас до аффектации, хаотичны и разнообразны: сбиваясь в толпы, они плачут, стенают, вопиют, поддерживают друг друга, жестикулируют, разговаривают. В целом это лишает работы не только должного драматического эффекта, к которому, вероятно, так стремился художник, но и единства композиции, гармонии, приводит к недостатку баланса между заполненным и пустым пространством.

Более ранняя работа из Исторического общества Нью-Йорка, напротив, отличается композиционной, драматической и символической целостностью. Так, драматичные эффекты достигнуты непосредственностью, детскостью Младенца Христа, держащегося за мантию матери, будто привставшего на цыпочки и подпирающего ножкой книгу; сонмом ангелов над троном, один из которых протягивает Младенцу птичку, а другой – ветку лилии; выразительным взглядом Девы Марии, обращенным к зрителю. Пространство симметрично, композиция проста, тем не менее, художник добивается гармоничности произведения, чему способствует и сплоченность персонажей. Соответственно можно предположить, что с момента написания «Мадонны» из Исторического общества Нью-Йорка, портативного триптиха из Ассизи до поздних работ прошел значительный промежуток времени.

Как было отмечено, «Мадонна» и «Страшный суд» из Исторического общества Нью-Йорка, вероятнее всего, были частями одного портативного диптиха, и именно эти работы позволяют выявить важную составляющую раннего творчества Мастера Сан Мартино алла Пальма – каждая створка, будучи частью единого целого, обладает, тем не менее, своим посылом.

Так, панель «Мадонна на троне» является олицетворением спокойствия и уверенности. В целом изображение создает впечатление, что Дева Мария и ангелы близки к какому-то динамическому импульсу, действию, что предполагает обращение к зрителю, открытость, ясное лицо, убедительные жесты.

На панели «Страшный суд», соседней створке диптиха, запечатлено иное состояние – напряжения и ожидания. Именно оно соответствует характеру сцены: суд еще не начался, и в низу композиции изображены воскресшие, которых Христос только лишь разделил на праведников и грешников, а вверху – Он же во главе сонма ангелов развел руки для того, чтобы вот-вот вынести окончательный приговор. Создается впечатление, что произведение основано на дихотомичности сущего: на бесконечном противостоянии в мире различных сил и в одновременном равновесии и балансе мироздания, выбора пути праведного и грешного, покоя – напряженного труда, слабости Младенца и силы Царя – вершителя судеб.

Мастер Сан Мартино алла Пальма обладал способностью привнести богатое смысловое разнообразие в свои работы, в то время как в более поздних произведениях им был сделан акцент на передаче драматического действия, что в целом соответствует более углубленному проникновению готической тенденции во флорентийское искусство.

Фактически небольшая композиция «Мадонна на троне» из Исторического общества Нью-Йорка с некоторыми деталями повторяет раннюю и масштабную работу из церкви Святой Бригитты, а также более позднюю из церкви Сан Мартино алла Пальма. Эти работы схожи с центральной панелью полиптиха Сан Панкрацио и «Мадонной» из

Орсанмикеле Бернардо Дадди, восходящие, в свою очередь, к «Мадонне Оньисанти» Джотто.

Тем не менее стиль Мастера Сан Мартино алла Пальма во всех существенных отношениях схож со стилем Бернардо Дадди. На первый взгляд, аналогии между художниками могут быть объяснены флорентийским происхождением. Однако глубинные, сущностные черты: лирическая линия – эмоциональность, психологизм образов близки Бернардо Дадди. Скорее, они не являются объектами банального заимствования, а объясняются наличием в живописи мастеров связи, которая необходимо образуется между учеником, близким последователем и учителем.

Естественно, что прототипы Дадди гораздо легче распознаются в тех композициях Мастера, которые в меньшей степени осложнены другими влияниями. К таковым можно отнести: работы из церкви Сан Мартино алла Пальма и церкви Святой Бригитты, «Мадонну на троне с Младенцем и ангелами» из Исторического общества Нью-Йорка и «Мадонну с Младенцем» из Художественного музея Сан-Паулу.

Обращает на себя внимание сходство отдельных образов, деталей. Так, художники одинаково прописывают позы и лица ангелов, их струящиеся, волнообразные локоны и прически; головы побежденных драконов[524]; показывают фигуры в схожих, подчас сложных, ракурсах. В целом аналогичны моделировка и пластика рук, построение композиции, соотношение живописного пространства и общего объема изображения. В особенности сходство следует отнести за счет близких типов Младенцев, встречающихся у Мастера Сан Мартино и Дадди, решении их поз, движений и лиц. Это особенно отличает лица Младенцев полиптиха церкви Сан Мартино и панели из церкви Сан Мартино алла Пальма, напоминающие типы в работах Дадди из Художественной галереи Йельского университета, Национального музея искусства Каталонии и «полиптиха Сан Панкрацио».

Продолжая детальное сопоставление, необходимо отметить единение двух авторов в необходимости воспроизведения тонких психологических

моментов в отношениях Девы Марии и Младенца, возникающих между ними, как между обычной матерью и ее ребенком. Так, совершенно личное толкование в произведениях Дадди передают жесты Младенца, одной рукой обнимающего Марию за шею, а другой держащегося за край туники (панель из Художественной галереи Йельского университета (Нью-Хейвен, Коннектикут) или за палец матери, или закинувшего ножку на ее руку (панель из Национального музея искусства Каталонии). Из небольшого количества сохранившихся работ Мастера Сан Мартино алла Пальма очевидно, что он также живописует эту нежную связь-привязанность: Младенец и смотрит на Марию, приоткрыв ротик, и держит ее за мантию, за палец или за руку, и упирается ножкой в ее руку. Таким образом, обоих живописцев объединяет не просто сходство в передаче композиции, построении пространства и фигур, а нечто большее – психологизм в особом сочетании с лирической мягкостью. Родственны позы и одежды мадонн, их изображения. Они представлены с небольшим поворотом и наклоном головы, схожими лицами, не обладающими византийскими чертами, руками с долгими пальцами.

Оформлению произведений Мастера всегда сопутствует сдержанность: типичной для него является прямоугольная или сочетающаяся с простым треугольным завершением форма, без декоративного готического лиственного орнамента и развития в высоту. В наследии художника есть две показательные в этом отношении работы. Одна из них – это триптих из Ассизи, который по стилистике можно отнести к группе флорентийских триптихов, отличающихся строгим исполнением и напоминающих классический тип флорентийских портативных алтарей 1300–1320 гг. Вторая – «Распятие Христа» из Берлинской картинной галереи. Относящаяся к позднему периоду творчества художника, т.е. как минимум к 1320-м гг., по своим конструктивным особенностям работа тяготеет и к триптиху, и к доссале – форме, больше соответствующей второй половине XIII в. и

характерной для начальной стадии развития многочастных станковых произведений, развившихся в итоге до полиптихов.

Архаичные признаки, характерные больше для дученто, чем для флорентийского треченто, можно обнаружить и внутри живописного пространства: не видны попытки перспективного отображения элементов; троны просты, без чрезмерного декора, лишены весомости; в изображении фигур не прослеживается стремление к передаче анатомии человеческого тела, его материальности.

Возможно, эта черта творчества Мастера Сан Мартино алла Пальма была результатом неизбежного консерватизма некоторых художников, который вполне естественно возник во флорентийской живописи первой половины XIV в. как сознательное противодействие материализму Джотто и его последователей. Так, художники, занимавшиеся книжной миниатюрой, прежде всего, связанные с хроникальной живописью, подобно Мастеру Сан Мартино алла Пальма не придерживались революционных взглядов на искусство. В качестве таковых можно назвать Мастера Кодекса Святого Георгия[525], Мастера Доминиканских изображений, Мастера Биадайоло[526].

Во многом в консерватизме Мастера Сан Мартино алла Пальма – композиционных схемах, декоративных мотивах, устаревшей моделировке трона – заметно соприкосновение с живописью Мастера Святой Цецилии. Подобно последнему Мастер Сан Мартино алла Пальма акцентирует монументальный характер центральных образов, создает строго скомпонованное окружение для своих героев, и даже несмотря на драматическую сгущенность в поздних работах его повествование остается всегда лиричным и декоративным, чему служат грациозные, не отягощенные материальностью фигуры. Возможно, эта сторона живописи Мастера Сан Мартино алла Пальма указывает на еще один источник его творчества – формирование мастера в традициях Мастера Святой Цецилии. В свою очередь, Р. Оффнер полагал, что Мастер Сан Мартино алла Пальма обрел художественные навыки в окружении Липпо ди Бенивиени.[527]

Что же касается влияния самого Мастера Сан Мартино алла Пальма на флорентийских художников, то исследователи указывают на возможное формирование в его окружении Мастера Кодекса Святого Георгия[528]. Интересно отметить, что в наследии последнего сохранились только книжные миниатюры из Кодекса капитула собора Святого Петра в Ватикане, а также несколько небольших станковых произведений. Отчасти, в совокупности со схожими декоративными мотивами, общностью образного стиля и трактовки пространства, это можно рассматривать в качестве косвенного доказательства принадлежности Мастера Кодекса Святого Георгия к кругу Бернардо Дадди, который тяготел к миниатюрному стилю, выполнял много малоформатных произведений и имел крупную боттегу во Флоренции в первой половине XIV в.

Как и Бернардо Дадди Мастер Сан Мартино алла Пальма не остался равнодушен к достижениям сиенской живописной школы, которой в целом художники были обязаны своим стремлением к изящному стилю. В особенности влияние Сиены заметно в ранних произведениях Мастера: в деликатной и утонченной эмоциональной атмосфере, в моделировке тонко стилизованных рук, складок одежды.

В частности, можно провести некоторые параллели между «Мадонной» из церкви Сан Мартино алла Пальма и «Мадонной Ручеллаи» Дуччо. Помимо описанных выше заимствований Мастер аналогично использует обратную перспективу при построении трона: благодаря постепенному движению взгляда вверх от подножия трона к треугольному завершению достигается максимальный эффект, который должен произвести центральный образ на стоящего у большого алтаря зрителя. Важно отметить, что сделано это было художником флорентийской школы, в которой благодаря стараниям Джотто уже были фактически «узаконены» построения прямой перспективы, не всецело научной, но уже дающей ощущение глубины. Соответственно, надо полагать, что это был вполне сознательный выбор.

На сиенские источники также указывают основная расстановка фигур по сторонам и их позы, ангелы, держащие драпировку. Так, отдельные мотивы находят близкие параллели в «Маэста» Гвидо да Сиена из сиенского Палаццо Пубблико, «Францисканской Мадонне» и «Мадонне Ручеллаи» Дуччо.

Кроме того, если предположить, что оригинальной формой складня, частью которого являлась «Мадонна на троне» из Исторического общества Нью-Йорка, была прямоугольной, то в этом случае также обнаруживаются отголоски влияния сиенской школы, для которой прямоугольная форма была более традиционной, чем для флорентийской.

Однако представляется, что наиболее интересным заимствованием из Сиены является изображение донаторов, находящееся в нижней части панели из церкви Сан Мартино алла Пальма. Фигуры у подножия встречаются во многих сиенских произведениях, датируемых первой четвертью XIV столетия: «Маэста» Мастера Читта ди Кастелло[529] из Городского музея Читта ди Кастелло (Перуджа, Италия), его триптихе 1301–1310 гг. из картинной галереи колледжа Крайст-Черч, в «Маэста»[530] Сенья ди Бонавентуры и его же «Мадонне с Младенцем, со Святым Варфоломеем и Святым Ансанием» из сиенского Фонда Монте деи Паски, в работе Уголино ди Нерио «Распятие с донаторами» из Института Курто, в панели из музея Метрополитен Мастера Милосердной Мадонны[531], в небольшой панели из Лувра неизвестного сиенского мастера[532].

Что же касается флорентийских мастеров, то подобного рода изображения донаторов редки и в них не угадываются какие-либо истоки и последовательность появления, за исключением их заимствования из сиенской живописной школы. В качестве примера и доказательства последнего можно привести вотивные работы флорентийцев, испытавших влияние позднего сиенского дученто и треченто: «Мадонна с Младенцем и супружеской четой донаторов» Мастера Святой Цецилии[533], «Святой Павел» 1333 г. Бернардо Дадди, а также «Мадонна с Младенцем на троне и двумя

донаторами» Маэстро Даддеско из Национальной галереи Канады (Оттава)[534].

В целом причины изображения сиенскими художниками донаторов на своих работах вполне объяснимы. Исторически так сложилось, что, несмотря на олигархически-республиканское устройство в Сиене и Флоренции, городах-коммунах с ведущими итальянскими живописными школами, именно в последней граждане питали особенную неприязнь к попыткам кого-либо выделиться из общества. Изображение же донатора, не отрицая молитвенного, мемориального, мистического аспектов, является способом привлечь, обратить на себя внимание. Искусству Сиены, напротив, всегда был свойственен особенный религиозно-мистический дух, не характерный для Флоренции. В итоге традиция включения в религиозные композиции фигур донаторов прочно укоренилась в живописи Сиены, где она встречается, начиная с Дуччо и его последователей. В дополнение можно отметить, что перечисленные выше мастера связаны с Дуччо, являясь его учениками и последователями, а обозначенные произведения, по всей видимости, являются репликами на его несохранившуюся работу, выполненную в 1302 г. для капеллы Нове сиенского Палаццо Пубблико.

Распространение идеи изображения донаторов в сиенской живописи имеет еще метафизическое объяснение. Так, само по себе изображение донатора в определенной степени соответствует срединной, промежуточной сфере воображения, находящейся между землей и потусторонним миром. В данном контексте ключевым моментом является предназначение, над которым работает фигура коленопреклоненного дарителя – молитва и искупление грехов. Тем самым возникает проблема промежуточной сферы искупления, которая в Сиене и Флоренции решается диаметрально противоположным образом. В Сиене художники работали над этой задачей, усиливая действие мира горнего, используя обратную перспективу, перенося человека и его образ в потустороннюю область. Во Флоренции, напротив, благодаря Джотто и его последователям, внедрявшим в живопись

реалистичные элементы, наметилась линия визуального сближения божественного мира и земного. Соответственно, на флорентийской почве, благодаря особенностям формирования местной живописной школы, по сути, не было острой необходимости в подобного рода сакральных изображениях – пребывания материальной оболочки человека в реальном мире в сочетании с верой, молитвой и написанным художником молитвенным образом было достаточно. И даже известный факт существования во флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата возможности устанавливать собственную фигуру в натуральную величину, одетую в одежды донатора, служит доказательством близости флорентийцев именно к миру земному, чем к небесному. Хотя, безусловно, со временем донаторские изображения в живописи стали традиционны и для Флоренции.

Тем не менее, несмотря на то, что Мастер Сан Мартино алла Пальма был неравнодушен к очарованию сиенской живописи, его образный стиль, живописный язык, акценты, характерные главным образом для небольших произведений, развивались в рамках флорентийской традиции, целиком повлиявшей на его творческое становление. Что же касается более узкой направленности искусства Мастера Сан Мартино алла Пальма, то благодаря детализации, формам выражения, цветовой гамме, пространственному и композиционному расположению персонажей его творчество можно рассматривать в рамках линии во флорентийской живописи, развивавшейся под эгидой Бернардо Дадди, в которой тщательная выписанность объектов живописного пространства выступает одной из главных черт и напоминает миниатюрную живопись.

Впрочем, вопреки распространенному мнению, в соответствии с которым Мастера Сан Мартино алла Пальма относят к «даддескам», можно допустить, что он в большей степени приходился Бернардо Дадди соратником и единомышленником, нежели учеником и последователем.

Живописец, ассоциируемый с именем «Помощник Дадди», являет собой еще более туманную фигуру в истории флорентийского треченто.

Самые ранние попытки объединить работы вокруг «Помощника Дадди» относятся к началу XX столетия. Тем не менее в искусствоведческой среде так и не установилось однозначного мнения об этом художнике и о произведениях его авторства, которые зачастую приписываются Бернардо Дадди, его школе, Таддео Гадди и другим живописцам.

Существует круг произведений, которые с определенной долей вероятности принадлежат кисти этого художника. Эти работы обладают определенными схожими характеристиками, цветовыми решениями, выдают однообразные стилистические пристрастия автора, в частности, в них отражено влияние Бернардо Дадди, реже Таддео Гадди. Соответственно, их причисляют кисти мастера «весьма скромного в проявлении способности привнести в искусство что-то новое, однако художника честного, выражающего простое и подлинное чувство»[535].

К таковым можно отнести следующие произведения: диптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых. Распятие. Трое мертвых и трое живых» из флорентийской Галереи Академии[536]; «Мадонна с Младенцем и щегленком» из Музея Изабеллы Стюарт Гарднер, возможно, бывшая центральной частью полиптиха (Бостон, США)[537]; «Мадонна с Младенцем» из Художественного музея Фогг (Гарвард, Кембридж)[538]; панель «Искушение Святого Фомы Аквинского» из Берлинской картинной галереи, являвшаяся частью пределлы несохранившегося полиптиха для церкви Санта Мария Новелла и упомянутая ранее в контексте усиления в творчестве Бернардо Дадди повествовательной линии, что не исключает вероятности ее исполнения учеником мастера в рамках боттеги; панель «Христос Пантократор» из частной коллекции во Флоренции[539]; панель «Святая Екатерина Александрийская с донатором» из Собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции[540]; панель «Святой Доминик», являвшаяся левой створкой неизвестного полиптиха, из Лондонской национальной галереи [541]; створки несохранившегося полиптиха: «Иоанн Креститель» из Музея искусства Фра Беато Анджелико[542] и «Святой Зиновий» из Йоркской

художественной галереи (Йорк, Ланкашир, Великобритания)[543]; створка «Иоанн Богослов», составлявшая часть несохранившегося полиптиха (Музей искусств в Филадельфии)[544]; панель «Распятие» из Коллекции Чини (Венеция)[545]; правая створка диптиха «Распятие» из Музея изящных искусств Берна[546]; монументальное расписное распятие из флорентийской Галереи Академии[547].

Чуждый лирике Мастера Сан Мартино алла Пальма, а равно и повествовательности, как характерной тенденции живописной школы Флоренции рассматриваемого периода, «Помощник Дадди» демонстрирует серьезность предшествующего столетия – фактически искусства Средних веков. Соответственно он часто обращается к архаичным формам и мотивам, довольно неожиданным, даже не непосредственно предшествующего периода, а середины и второй половины дученто. Это касается поз и жестов персонажей, в особенности Девы Марии, форм досок, скромного декоративного оформления, тем, отсутствия новых тенденций в живописи – перспективы, повествовательности.

С очевидностью архаическую линию в живописи «Помощника Дадди» можно обнаружить в работе из флорентийской Галереи Академии – диптихе «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых. Распятие. Трое живых и трое мертвых»[548]. Диптих являет собой фактически устаревшую форму портативных алтарей – классический простой по конструкции тип с невысокими треугольными завершениями без вписанных стрельчатых арок, с малофигурными, статичными композициями, не отличающийся широким разнообразием живописных и конструктивных декоративных средств. То обстоятельство, что створки изначально были разделены по горизонтали на две практически равные части, также является анахронизмом для флорентийской живописи, приближающейся к середине столетия.

Между тем интересно включение консервативным по духу художником в программу диптиха легенды о трех живых и трех мертвых. Ее иконография,

тема которой зародилась еще в буддистской Индии в VI–V вв. до н.э.[549], для Италии рассматриваемого периода сравнительно новая и редкая.

Отражением в Италии легенды служат следующие фрески неизвестных мастеров: находящаяся в скальной церкви Святой Маргариты города Мелфи и датируемая началом XIII в. (регион Базиликата, провинция Потенца); относящаяся к концу XIII в. в капелле Поджо Миртето в Монти Сабини[550]; датируемая началом XIV в. в романской церкви Сан Флавиано (Монтефиасконе, регион Лацио); в кафедральном соборе Санта Мария Ассунта в городе Атри (провинция Терамо, регион Абруцци) и Пьемонте, датируемые второй половиной XIII и первой половиной XIV столетия. Среди работ флорентийских художников можно обозначить фреску «Триумф смерти» Буонамико Буффальмакко, выполненную в пизанском Кампо Санто ок 1340-х гг. Среди сцен, представленных на фреске, можно распознать притчу о трех живых и трех мертвых.

В отношении панельной живописи, во Флоренции есть два портативных алтаря, иллюстрирующих легенду – за авторством Якопо дель Казентино и «Помощника Дадди». Первый расширительно датируется первой половиной треченто, второй – 1330–1350 гг. Однако, если иметь в виду, что поводом для создания сюжетов о важности в пылу мирской суеты мыслей о загробной жизни и равенстве всех перед смертью могла послужить эпидемия чумы, одна из которых пронеслась в 1348 г., то работы могли быть созданы около 1346–1350 гг. Учитывая редкость сюжета и предназначение подобного рода алтарей для «devozione privata», сама идея включения легенды могла быть подсказана заказчиками.

Дабы показать своеобразие творчества «Помощника Дадди» целесообразно сравнить эти работы.

Триптих Якопо Казентино выполнен в целом в традициях флорентийской живописной школы первой половины XIV в. В нем также отражены и новые тенденции в искусстве: повествовательный характер, описывающие повседневность и жизненные наблюдения. Например,

растительность на земле, реакция на происходящее не только людей, но и животных: отклоняющиеся лошади, принюхивающаяся собака, с опаской приближающаяся к гробам. Очевидна попытка перспективной организации пространства, а также влияние готики.

Диптих, напротив, отличается не только устаревшей формой, но и архаичной по стилю композицией изображения легенды: отсутствие повествовательности, деталей и наблюдений и практически фронтальным, абсолютно плоскостным по отношению к зрителю изображением мертвых. В целом эта работа позволяет считать характеристику «Помощника Дадди» как мастера консервативного вполне оправданной.

Справедливости ради необходимо отметить, что художник архаичный стилистически был, по всей видимости, не чужд разработке новых и редких тем, поскольку легенда о живых и мертвых в своем роде не единственная в его творчестве. Если панель «Искушение Святого Фомы Аквинского»[551] была действительно написана «Помощником Дадди», то она является показательной в этом отношении: интерпретация этой темы художником остается редкой не только для искусства Флоренции, но и всей Италии XIV века. В раннеренессансной живописи сюжет уже встречается, однако художники чаще будут воспроизводить момент окончания события, а именно сцену «Дарования Святому Фоме Аквинскому пояса за сопротивление искушению», в которой он изображается с двумя ангелами.

Архаическая линия в живописи «Помощника Дадди» также встречается в «Мадонне с Младенцем» из Художественного музея Фогг. Работа имеет отсылки к более ранней «Мадонне с Младенцем» Амброджо Лоренцетти 1319 г. из Музея религиозного искусства в Сан Кашано ин Валь ди Пеза (Тоскана), когда-то находившаяся в церкви Сант Анджело (Вико л'Абате, Сан Кашано ин Валь ди Пеза). В частности, наиболее очевидные сходства имеются в изображениях младенцев. Аналогии можно провести и с тосканскими фронтальными мадоннами, написанными в эпоху дученто: доссале 1295–1305 гг. анонимного флорентийского мастера из Берлинской

картинной галереи, панелью из Лувра 1290–1299 гг. анонимного живописца, находившегося под влиянием Чимабуэ.

Таким образом, достаточное количество свидетельств испытываемой мастером любви к мотивам прошлого говорит о том, что им руководил консерватизм вполне намеренного характера.

В «Искушении Святого Фомы Аквинского» из Берлинской картинной галереи проявляется достаточно тесная связь с Бернардо Дадди. Его стиль в большей степени соответствует творческому периоду развития Дадди, когда в его искусстве еще не в полной мере возобладали декоративные и готические тенденции. В целом это общая черта работ, приписываемых «Помощнику Дадди». Он многое у него заимствует: мягкие, плавные движения, позы персонажей, типажи лиц, умеренное, тонкое и изящное декорирование. Схожи настроения: спокойствие и уверенность мужских образов, умиротворенность, нежность и тепло – женских.

Следование стилю Бернардо Дадди – это главная причина трудностей, возникающих при атрибуции работ «Помощника». Кроме того, в этом заключается причина суждений о незрелости стиля художника, так и не сумевшего ярко проявить свою творческую индивидуальность. В свое время архаичность и принадлежность художника к окружению Дадди утверждали немецкий искусствовед Г. Гронау (Gronau, Georg, 1868–1938), Р. Оффнер. Туманна его личность и в настоящее время.[552]

Влияние Дадди распространяется и на других современных ему живописцев. Так, стилистически ему близок Маэстро Даддеско (Maestro Daddesco) – один из лучших флорентийских художников-иллюминаторов второй четверти XIV в. Однако связь этого художника с Дадди не столь однозначна. Начало творческой биографии Маэстро Даддеско связано с 1315 г., когда совместно с Мастером Кодекса Святого Георгия он работал над сборником богослужебных песнопений для церкви Бадиа а Сеттимо, расположенной около Флоренции.[553] В связи с этим фактом исследователи полагают, что Маэстро Даддеско, возможно, был старше Бернардо Дадди.

Стиль Дадди усматривается только лишь в периоде творчества Маэстро Даддеско, который приходится на вторую половину третьего и начало четвертого десятилетия. Более того, усматривают не одностороннее, а, скорее, взаимное, обоюдное влияние мастеров друг на друга. В качестве примера, свидетельствующего об их стилистическом сходстве, можно привести небольшую панель «Рождество» из Музея Метрополитен, атрибутированную изначально Бернардо Дадди, а потом Маэстро Даддеско.[554] Маэстро Даддеско также приписывают «Мадонну с Младенцем на троне и двумя донаторами» из Национальной галереи Канады, упомянутую ранее, а также «Святого Франциска Ассизского»[555] и «Мадонну с Младенцем» из Музея флорентийской церкви Санта Кроче[556].

Маэстро Даддеско и Бернардо Дадди не очень близки стилистически. Общее для них сводится к определенному единообразию в расположении сцен: «Рождество» из Музея Метрополитен Маэстро Даддеско в деталях напоминает аналогичные сюжеты в триптихах Дадди из Линденау, Бигалло, Галереи Курто. Близки отношения между персонажами, есть между ними и типологическое сходство – один темперамент. В целом, если подвергать сомнению связь учитель-ученик в отношении Маэстро Даддеско и Бернардо Дадди, то обозначенные особенности по меньшей мере указывают на принадлежность этих живописцев не только к одному поколению, но и одной линии в развитии флорентийского искусства.

К середине XIV столетия новации Джотто, осуществленные Бернардо Дадди в специфическом ключе, его способности в передаче объемной структуры в соединении с поэтикой и лирической одухотворенностью и психологизмом оказались привлекательны для многих живописцев. Были они интересны братьям ди Чьоне: в большей степени Нардо.

О живописцах ди Чьоне необходимо вести повествование, ибо после смерти Дадди и последовавшего заката его боттеги – одной из ведущих во Флоренции в первой половине XIV в. – именно их мастерская после 1348 г. стала лидером на художественном рынке города. Этот момент является

принципиальным, поскольку мастерская, претендующая на лидерство, не могла игнорировать существовавшие до нее, если не передовые, то успешные тенденции.

Как уже отмечалось, существует гипотеза относительно начала творческой деятельности Андреа Орканьи в мастерской Дадди. Высказывание этой версии предполагает некоторую долю осторожности, поскольку в творчестве старшего ди Чьоне прослеживается связь не только с творчеством Дадди, но и в особенности с Мазо ди Банко. Тем не менее в пользу версии о роли Дадди в становлении Орканьи косвенно свидетельствует творчество Нардо, в котором влияние Дадди «прочитывается» с большей очевидностью. Есть и другие аргументы. Так, согласно Оффнеру, именно Андреа Орканья и Бернардо Дадди делят между собой право считаться живописцем, объединившим разрозненные сцены многочастной алтарной композиции в одно живописное пространство.[557] Дело в том, что на панели Бернардо Дадди из частной коллекции в Нью-Йорке, которая являлась правой боковой створкой несохранившегося полиптиха, представлены коленопреклоненный Святой Павел и стоящий за ним Иоанн Креститель. Над ними различима труба. Это означает, что соседняя справа панель включала изображение трубящего ангела, возможно, с одним или двумя святыми. Иконографическое использование трубы только в особенно торжественных случаях, а также жесты Святого Павла и Иоанна Крестителя предполагают, что на центральной панели был изображен Христос во славе. Таким образом, историк делает вывод, что алтарь Орканьи «Христос во славе, окруженный святыми», исполненный для капеллы Строцци в базилике Санта Мария Новелла, должен был быть иконографической и композиционной копией несохранившегося полиптиха Дадди.

Обращают на себя внимание и общие стилистические особенности работ братьев ди Чьоне и Бернардо Дадди. Так, как уже упоминалось, полиптих Дадди «Распятие и святые» из Галереи Курто имеет сходства с

алтарем из капеллы Строцци, работа Дадди «Коронование Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» из Лондонской национальной галереи на протяжении долгого времени приписывалась Нардо, затем Орканье.

К Бернардо Дадди ближе мягкий, утонченный, менее аскетичный по сравнению с братом Андреа стиль Нардо ди Чьоне. Роднит их и своеобразное прочтение Джотто, и общий лирический настрой, проходящий красной нитью сквозь творчество обоих мастеров. Хотя, безусловно, на формирование художника Нардо ди Чьоне оказало влияние и творчество Джотто, и Мазо ди Банко, и Орканьи.

Поскольку документальных данных о связи между Бернардо Дадди и Нардо ди Чьоне не сохранилось, то остается оперировать косвенными признаками ее существования. Так, в отличие от брата, совмещавшего работу на архитектурном поприще со скульптурой и живописью, Нардо, как и Дадди, занимался исключительно живописью. Общими чертами характеризуются преимущественно ранние произведения Нардо ди Чьоне, что может свидетельствовать о еще продолжающемся процессе формирования молодого художника. Среди этих работ: единственный полностью сохранившийся полиптих, называемый «Бойницким алтарем»[558], панели с изображениями: «Святого Бенедикта»[559], «Распятия»[560], «Мадонны с Младенцем на троне в окружении святых»[561], а также «Мадонна дель Парто»[562], с которой связан еще более интересный момент, объединяющий Дадди и Нардо ди Чьоне. Дело в том, что «Мадонна дель Парто» представляет собой исключительный иконографический тип, в первой половине треченто только лишь получающий распространение в Тоскане и встречающийся у нескольких безымянных мастеров[563] и у Таддео Гадди, с которым связи семейства ди Чьоне не очевидны. Соответственно появление этого типа сакрального изображения у Нардо в совокупности с другими признаками прочитывается как выражение существовавшей связи между ним и Дадди. Интересно также, что упоминаемое «Коронование Девы Марии»

Нардо ди Чьоне из Музея Виктории и Альберта стилистически схоже с лондонским «Коронованием» Бернардо Дадди.

Принципиальный момент, объединяющий двух художников – близкие изображения самых различных персонажей. Интересно, что внимание к творчеству Дадди выдают целые группы: Иоанна Крестителя, Святого Петра, Святого Франциска Ассизского, Пантократора. Например, в отношении по-юношески молодых безбородых героев можно отметить сходства между расположенным в верхнем ряду крайним персонажем справа на створке несохранившегося полиптиха из Баварского национального музея у Нардо[564] и Святым Лаврентием из флорентийской Галереи Академии[565] или Святым Михаилом Архангелом из полиптиха Сан Панкрацио из Уффици Бернардо Дадди.

Линия Нардо ди Чьоне и Дадди продолжается с появлением в живописном арсенале Нардо вполне определенного типажа мадонн. Будучи представленными в творчестве Дадди и Нардо ди Чьоне, они открывают особую главу репрезентации Мадонны в итальянском искусстве. В сущности, все образы Нардо ди Чьоне, мужские и женские, в достаточной степени наделены женственными чертами, тем самым, художник в своем творчестве возвеличивает, превозносит именно женскую красоту. Как было описано ранее, мадонны Бернардо Дадди фактически являют собой один типаж, в котором проявляются черты, отражающие индивидуальное понимание этого идеала художником. Нардо ди Чьоне, возможно, отталкиваясь от понимания этого образа Бернардо Дадди – изображения Богоматери у Дадди и Нардо удивительно похожи, – пошел несколько дальше. Отчасти его можно приблизить к тем флорентийцам, которые встали на проторенессансный путь объединения возвышенных, духовных идей с земным настроением. Однако его путь не был прямолинеен для того, чтобы охарактеризовать его, как проторенессансного живописца. Нардо ди Чьоне – мастер готический, по природе тонкий и деликатный, весьма осторожный в привнесении нового. Тем не менее, кульминация развития искусства Нардо ди Чьоне – взгляд и

глаза его мадонн. Их взгляд уже не являет собой исключительно сообщение о размышлениях о грядущей судьбе сына, он и не просто меланхоличный и спокойный. Взгляд из-под полуприкрытых век, томный, гипнотический, полон загадочности, двусмысленности, намека и мирского обольщения. Это– воплощение некой новой двусторонней связи, одновременно и вовлекающей зрителя, и повествующей ему, он совмещает в себе и благодать, и земную природу. А это уже трактовка темы о дуализме человеческого бытия – духовного и земного, бессмертного и смертного.

Расширяя линию повествования, можно напомнить, что живописцы активно воплощали в своих произведениях современные философские концепции, а тема человеческого бытия была весьма актуальна для XIV столетия. Так, Данте, поместив в шестой круг ада тех, кто не верил бессмертие души, полагал, что человек – единственное существо, сочетающее в себе смертное и бессмертное начала: «Здесь кладбище для веривших когда-то, / Как Эпикур и все, кто вместе с ним, / что души с плотью гибнут без возврата»[566]. Признание двойной природы человека привело его к постановке вопроса о цели человеческого бытия. К объяснению бессмертия Данте подходит иначе, чем философ-доминиканец Фома Аквинский. Последний, опираясь на Аристотеля, исходил из возможности рационального доказательства этого. Сохранил бессмертие души и францисканец Бонавентура, провозгласив душу независимой от тела полной субстанцией.

Необходимо подчеркнуть, что в рассмотренном контексте, актуальном не только для произведений Нардо ди Чьоне, далеко не теряется сакральная ценность произведения, но возникает эстетическая ценность, трактуемая уже отчасти в неоплатоническом смысле. А это уже, вопреки распространенному мнению о деградации искусства во второй половине треченто, явилось первым признаком заката периода культовых изображений и возникновения искусства в его ренессансном понимании, которому для развития и преодоления средневекового аскетизма к достоинству человека,

привнесенному Джотто ди Бондоне, необходимо было добавление еще одной составляющей – апологии земной красоты[567].

Роднит Дадди и Нардо ди Чьоне лирическое настроение, тонкий и поэтичный подход, который и у того, и у другого живописца принято объяснять влиянием сиенской школы раннего треченто. Их очаровывают утонченность, искренность, острота эмоций, свойственные Симоне Мартини и его сиенским последователям. Стилистически Нардо ди Чьоне и Бернардо Дадди – живописцы флорентийского происхождения, но их живописные пристрастия, настроения отчасти проникнуты духом искусства Сиены. Наиболее яркие отличительные черты персонажей двух художников – узкие щелевидные глаза – ведут свое происхождение, по крайней мере частично, от Симоне Мартини, частично от Лоренцетти.

Что касается Якопо ди Чьоне, то, будучи рожденным в артистической семье, он наверняка проходил обучение в фамильной мастерской, главой которой, начиная со второй четверти столетия, скорее всего, был старший брат – Андреа. Это обстоятельство, а также то, что он часто работал в соавторстве с Орканьей, определило суть искусства Якопо ди Чьоне, которая заключается в следовании форме, найденной Андреа ди Чьоне: минимизация окружающего пространства, в том числе архитектурного, основательное, тяжелое, выверенное композиционное членение в сочетании со скульптурной моделировкой фигур персонажей. Тем не менее, в связи с рассматриваемым вопросом, в творчестве Якопо ди Чьоне необходимо выделить произведения, датируемые шестым и первой половиной седьмого десятилетия XIV в. К таковым относятся: «Мадонна с Младенцем и благословляющим Христом Вседержителем» 1362 г. из частной коллекции в Нью-Йорке[568], «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» из Национальной галереи Австралии 1367 г.[569], «Коронование Девы Марии» из Лондонской национальной галереи[570], панель «Мадонна с Младенцем и шестью ангелами» из Будапешта[571] и триптих из Национальной галереи Канады 1370–1375 гг.[572]

Характерной особенностью этих работ является сосуществование двух тенденций: с одной стороны, в них заметно влияние Андреа Орканьи, с другой – Бернардо Дадди и Нардо ди Чьоне, благодаря которым живопись Якопо ди Чьоне, наряду с названными чертами, воспринятыми от старшего ди Чьоне, сочетала в себе тонкость, декоративное изящество, многофигурность, поэтическое настроение. Впоследствии формулы Андреа стали доминировать в творчестве Якопо ди Чьоне с еще большей силой, а также появились следы контактов с другими современными живописцами – Никколо ди Пьетро Джерини, Джованни дель Бьондо. Влияние Дадди, Нардо, напротив, стало более призрачным. Не выбиваясь из общего русла развития флорентийского искусства второй половины треченто, отошедшего от натурализма Джотто, в творчестве Якопо ди Чьоне возобладали декоративные акценты, присущие школе указанного периода в целом – изображение богато орнаментированных тканей, ювелирно оформленных золотых нимбов святых, изысканных узоров и рам.

По всей видимости, в четвертом десятилетии обучение в мастерской Дадди проходил Маттео ди Пачино[573], известный по документам с 1359 по 1394 г. В 1360-е гг. он, вероятнее всего, продолжил сотрудничество с братьями ди Чьоне. Возможно, что в конце шестидесятых годов Маттео ди Пачино работал в мастерской Якопо ди Чьоне. Так, согласно документам об оплате он является одним из художников, принимавших участие в росписи монументального полиптиха «Коронование Девы Марии», созданного в 1370–1371 гг. для флорентийской бенедиктинской церкви Сан Пьер Маджоре[574].

Творчество Маттео ди Пачино представляет собой соединение художественных традиций «джоттесков» и «даддесков». О влиянии живописи Джотто и его последователей свидетельствуют такие моменты, как тщательно продуманная архитектура, передача пространства, объема и физической весомости фигур, которые с избытком встречаются на фресках капеллы Ринуччини и обнаруживают много родственных черт с

композициями Джованни да Милано и Таддео Гадди. В то же время «даддески» его делает сочетание джоттовской традиции с мягким, спокойным тоном повествования, стремление к детализации, украшательству, изысканности и декоративности. Свидетельством этому являются полиптих из флорентийской Галереи Академии «Видение Святого Бернарда», «Коронование Девы Марии» из частной коллекции в Милане[575].

В тесной связи с искусством первой половины треченто, в основном флорентийского, развивалось творчество Джованни дель Бьондо. Встречающиеся преимущественно в ранней панельной живописи художника различного рода заимствования касаются иконографических мотивов или стилистических деталей, обнаруживаемых у Джотто, Андреа Пизано, Таддео Гадди, Мазо ди Банко. Также его творчество сочетает в себе традиции искусства Амброджо Лоренцетти, Якопо ди Чьоне и Орканьи, в мастерской которого он, вероятно, сформировался. Однако, как отмечают Р. Оффнер и К. Штайнвег, оказывает на художника влияние и Бернардо Дадди[576].

Композиции Джованни дель Бьондо находят непосредственные аналогии в работах Дадди. Среди них: сцена пределлы за авторством Джованни дель Бьондо «Похороны Святого Доннино» 1385–1390 гг.[577], которая схожа с «Перенесением мощей Святого Стефана» Дадди из Ватиканской пинакотеки; «Благовещение» Джованни дель Бьондо из Галереи искусств (Samek Art Gallery) Бакнеллского университета (Льюисбург, Пенсильвания) с «Благовещением» Дадди из Лувра. Работы дель Бьондо на сюжет «Коронования Девы Марии» в большей степени тяготеют к «Коронованию» Дадди из Галереи Академии, и это несмотря на то, что аналогичные работы флорентийских художников первой половины треченто основываются на полиптихе Джотто из капеллы Барончелли. Момент, объединяющий «Коронования» дель Бьондо и Дадди, заключается в организации их композиций вокруг центра, что образует некое подобие окружности из предстоящих и уже этим вносится элемент декоративности. Как и Дадди, Джованни дель Бьондо прекрасно удавались работы

небольшого формата. Их композиции просты. Сцены организованы внутри весьма ограниченного пространства.

В целом живописный метод Джованни дель Бьондо имеет много общего с Дадди: насыщенные колористически, яркие работы с тонкой и тщательной проработкой деталей и утонченными декоративными мотивами.

Наконец, утверждается также, что, руководствуясь принципами организации алтаря из капеллы Ринуччини, удалось реконструировать полиптих Сан Панкрацио Дадди.[578]

Ранее было сказано, что Бернардо Дадди оказал влияние на формирование Пуччо ди Симоне. В связи с этим небезынтересно отметить, что непосредственно на последнего в 1350-е гг. ориентировался Аллегретто Нуцци. Оказавшись во Флоренции в 1346 г., Нуцци заинтересовался искусством Мазо ди Банко и Бернардо Дадди. Он вернулся в Фабриано вместе с Пуччо ди Симоне, а, возможно, тот уже работал в городе. В 1354 г. был создан триптих «Мадонна с Младенцем на троне, Святым Антонием и Святым Венанцием Камеринским» из Национальной галереи искусств в Вашингтоне[579], в котором центральная и правая панель принадлежат кисти Пуччо, а левая – Нуцци. Не известно, написал ли Нуцци ее сразу или позднее, или переписал, однако важно то, что художник умбрийской школы, родом из Фабриано, перенимает декоративный стиль Пуччо, сформировавшийся во Флоренции под влиянием Бернардо Дадди, да и для создания алтаря местной церкви был призван флорентийский живописец.

Наконец, нельзя не упомянуть и о самых близких последователях Бернардо Дадди – есть предположение, что дети художника продолжили творческую династию. Так, согласно некоторым источникам, у него было два сына: Даддо (Daddo di Bernardo di Daddi, 1325–?) и Симоне. Последний упоминается в хрониках в 1366 г. и в 1380 г., в котором он умер. Гаэтано Миланези, внося свою поправки в родовое древо Дадди, считает Симоне сыном Даддо и говорит о том, что он был скульптором и архитектором. В любом случае все предположения сводятся к тому, что Даддо, родившийся,

вероятно, во второй четверти столетия, был продолжателем живописной традиции своего отца. Главным фактом в пользу этого аргумента служит то, что в последние годы жизни мастера в его боттеге создавались работы, с одной стороны, в достаточной степени близкие Бернардо Дадди стилистически, но не достигающие уровня мастерства самого Дадди, с другой – не поддающиеся идентификации с работами уже известными художниками, как безымянными, так и нет. В совокупности со скудной информацией, которая есть в исторических хрониках, можно сделать вывод о том, что, возможно, помогал ему и его сын Даддо. Еще о Даддо известно, что в 1346 г. или в 1351 г. он стал членом Братства Святого Луки, из которого вышел в 1358 г.

В заключение темы, посвященной ученикам и последователям Бернардо Дадди, его сотрудничеству с флорентийскими художниками, а также общему развитию художественных мастерских во Флоренции в первой половине XIV в., можно сделать следующие выводы. В целом на начало третьего десятилетия XIV в. приходится установление профессиональных контактов между Бернардо Дадди и флорентийскими живописцами. Среди них: ведущие художники периода – Таддео Гадди, Мазо ди Банко, а также начинающие – достоверно известно о Пуччо ди Симоне. Вероятно, в области производства небольших станковых произведений во Флоренции во второй четверти XIV в. Дадди со своей мастерской занимает ведущие позиции. Между тем мастерская Бернардо Дадди была одной из многих во Флоренции, среди которых можно выделить некоторые виды: продолжали действовать художественные мастерские при монастырях, многочисленные боттеги, открываемые впервые мастерами-ремесленниками, семейные боттеги, передававшиеся по наследству. Собственники последних имели значительное преимущество: автоматическое членство в Гильдии, освобождение от необходимости получения разрешения на открытие и взносов.

В определенном смысле флорентийские боттеги первой половины XIV столетия имели узкую направленность. Тем не менее, живописная мастерская

специализировалась на выполнении самых различных работ: фресок, многочастных композиций большого формата – полиптихов для алтарей, малого формата – переносных триптихов-складней, больших подвесных распятий, малых процессионных и пр.

Хотя сыновья флорентийских художников далеко не всегда становились продолжателями творческой династии, художественная среда Флоренции первой половины XIV в. была проникнута родственными отношениями, и целые династии живописцев стали традиционным явлением для города: Гадди, Чьоне, Бондоне, Дадди, Джерини, Фьорентино, Ченнини.

Для современной науки крайне важным является вопрос о степени участия мастера при создании произведений в рамках мастерской. Разрешение его в конечном итоге влияет на определение места живописца в художественной жизни периода. История Бернардо Дадди в этом отношении весьма показательна: вследствие складывания разных подходов к организации работы Дадди и его мастерской были сформированы и противоположные мнения о творчестве художника.

Можно констатировать, что во Флоренции первой половины XIV в. в художественной среде господствовали традиции передачи исключительно технических навыков живописного ремесла, и системы художественного образования в ее современном понимании не существовало.

Учитывая уровень конкурентной борьбы, характерный для художественного рынка Флоренции, который приходилось выдерживать Дадди, а также известные факты его биографии, нельзя не сделать вывод о некоторых личных качествах живописца. Вероятно, он был человеком очень трудолюбивым, а также прагматичным. В пользу последнего говорит и то, что, несмотря на практическое отсутствие биографических сведений, сохранились его подписанные и датированные работы, а также то обстоятельство, что мастер занимался, за некоторыми исключениями, только станковой живописью. В этой связи, опираясь на исследования историков-медиевистов, в частности на работы Л.М. Брагиной, Л.А. Котельниковой,

А.Я. Гуревича, можно считать Бернардо Дадди был типичным представителем среднего слоя итальянской городской общины – трудолюбивым, настойчивым, умеющим получать доход. Что касается последнего качества, то оно было чрезвычайно важно для флорентийского гражданина. Об этом заявлял в «Книге о добрых нравах» Паоло да Чертальдо, крупный торговец зерном, живший в середине XIV века. Он был убежден в том, что нужно честным путем зарабатывать деньги, а также важно уметь их разумно и правильно тратить.[580] Важным комментарием к мысли о важности для художника XIV–XV вв. денежной составляющей при сохранении высоких моральных качеств служат слова Альберти: «Итак, художник должен показать себя человеком высоко нравственным, особливо же человечным и обходительным, и этим он стяжает себе расположение – твердую опору против нужды, и заработок – величайшую помощь к тому, чтобы хорошо изучить свое искусство»[581].

В последнее время авторство многих произведений, атрибутированных ранее Дадди или его мастерской, приписывают его ученикам, помощникам и последователям. Среди них есть и известные художники Флоренции, и безымянные, но идентифицированные по кругу принадлежащих им произведений. Так, среди последних удалось выявить двух художников, бывших учениками или близкими последователями Дадди, или его единомышленниками: Мастера Сан Мартино алла Пальма и «Помощника Дадди». Стилистически ему близок один из лучших флорентийских художников-иллюминаторов второй четверти XIV в. – Маэстро Даддеско. Творчество Дадди оказалось привлекательным и для Джованни дель Бьондо, и для братьев ди Чьоне: в большей степени Нардо, в меньшей – для Якопо. По всей видимости, обучение в его мастерской проходил Маттео ди Пачино, Пуччо ди Симоне, а также дети художника, продолжившие творческую династию.

Проведенный анализ позволяет иначе взглянуть не только на творчество мастера, осознать его место в истории, наконец, отринуть

характеристику Р. Лонги о нем, как о «механическом соловье»[582], но и пересмотреть наследие других художников флорентийского треченто.

Можно подвести итог в целом: опыт исследования творчества Бернардо Дадди является своего рода важным показателем возможности и реальности не только дискуссий, подвергающих сомнению устоявшиеся психологические парадигмы, но и кардинальных изменений уже сложившихся установок. Это, в свою очередь, является обнадеживающим фактором, поскольку говорит о развитии исторической науки, для которой изменение взглядов на научную проблему является основой для появления новых гипотез и теорий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое исследование позволило установить, что творчество Бернардо Дадди является важной составляющей искусства Проторенессанса. В нем есть важные для изучения художественной жизни Флоренции XIV столетия явления и факты, ставшие частью общего наследия искусства итальянского треченто. Обнаруженный и исследованный в работе материал позволяет проследить основные этапы развития и становления стиля художника, создать системное представление о развитии творческого пути мастера как самостоятельной художественной целостности и как части истории итальянского искусства.

Предлагаемая автором работы периодизация становления и развития творческой индивидуальности живописца представлена следующим образом:

I этап – 1310–1330 гг. – ранний период творчества.

Вопрос формирования флорентийского художника первой половины XIV в. Бернардо Дадди важно рассмотреть в контексте становления философии, эстетики, литературного творчества периода. Обзор исторических, литературных памятников периода конца XIII – начала XIV вв. свидетельствует об обновлении религиозной системы мышления и начале формирования иного идеологического восприятия окружающего мира. Шел процесс формирования эстетики, развивавшей идеи гуманизма, и изменения мировоззрения человека, что способствовало его вовлечению в активную общественную, политическую и хозяйственную деятельность. Молодые годы и творческое становление Бернардо Дадди приходятся на время коренных перемен во всех сферах флорентийского мира.

Ранний творческий период художника характеризуется влиянием Джотто, ставшего родоначальником новой образно-пластической системы в искусстве. В ранних произведениях Бернардо Дадди стилистически следует Джотто, заимствует определенные художественные детали, пользуется его опытом в области построения объемов, а также пространственными, перспективными наработками художника. Однако важно отметить, что в эти годы Бернардо Дадди также стремился идти своим путем в искусстве. Сопоставление творческих методов Джотто и Дадди показывает существенные различия между их манерами художественного видения. В ранних произведениях Дадди обнаруживаются следование как традициям Средневековья, так и тенденциям нового времени. Им свойственны малофигурность, обобщенность, организованность, отсутствие детализации, упорядоченность композиции. Бернардо Дадди проявил себя как мастер проторенессансного типа. Работа художника, относящаяся к этому периоду, алтарная композиция «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г. из Уффици, близка пятичастному полиптиху Джотто, написанному ок. 1300 г. для флорентийской церкви Бадиа.

Кроме того, опыт сравнения работ Дадди и Джотто свидетельствует о вовлеченности живописцев в философский дискурс между идеями

неоплатонизма и догматами схоластики, который складывался в мире искусства в пору его высвобождения от ремесленничества, и очевидной деятельности Бернардо Дадди в рамках ремесленного творчества.

II этап – 1330-е гг. – период творческой зрелости Бернардо Дадди. Период отмечен утверждением индивидуального метода художника, работой над важными для Флоренции заказами, созданием монументальных алтарных образов и портативных алтарей-складней, работами в области фресковой живописи.

Можно сделать вывод о том, что творческий путь Бернардо Дадди был в определенной степени типичным для флорентийского живописца рассматриваемого периода и в достаточной степени успешным. Об этом свидетельствовало членство во флорентийской Гильдии врачей и аптекарей, наличие своей мастерской и учеников, положение Дадди в обществе, что определило возможность основания автономного художественного сообщества – Братства Святого Луки, уважение профессионального сообщества и контакты с лучшими живописцами города.

В начале третьего десятилетия Бернардо Дадди обращается к созданию портативных алтарей. Именно на поприще исполнения портативных алтарей он раскроется как художник малых форм. Приведенные в диссертационном исследовании материалы позволяют утверждать, что в третьем и четвертом десятилетиях XIV в. Бернардо Дадди принадлежала значительная роль в развитии и изготовлении портативных алтарей-складней во Флоренции. В диссертации выявлены исторические, социальные, религиозные и художественные причины, обусловившие работу мастера преимущественно над этими видами произведений, а также приведена авторская классификация портативных алтарей-складней, созданных Дадди, на два основных типа.

Один тип – произведения, которые схожи в конструктивном, иконографическом, стилистическом отношении с триптихом «Распятие. Святые» Бернардо Дадди из собрания Художественного музея Фогг. Они

отличаются сдержанным и строгим исполнением и напоминают классический тип флорентийских портативных алтарей 1300–1320 гг.

Другой тип – произведения, которые схожи по манере исполнения с триптихом «Мадонна на троне с четырнадцатью святыми, сценами из жизни Святого Николая, Рождеством и Распятием» из собрания Музея Бигалло (Флоренция) и его многочисленные стилистические аналогии: рафинированные, многофигурные, с разнообразными декоративными деталями.

Благодаря профессиональной, общественной и организационной деятельности Дадди на фоне производства портативных алтарей между ним и флорентийскими художниками в первой половине XIV в. были установлены профессиональные контакты. Дадди в разные годы работал над заказами с ведущими художниками изучаемого времени. Среди них были и ведущие живописцы рассматриваемого периода – Таддео Гадди, Мазо ди Банко, Якопо дель Казентино и начинающие – Пуччо ди Симоне. В связи с изучением этой стороны творчества Дадди были сделаны важные выводы об организации работы флорентийских художников в первой половине XIV в.

В 1330-е гг. Бернардо Дадди был известным флорентийским мастером, организовавшим свою художественную мастерскую. Дадди обрел свой стиль, главными качествами которого являлись лиричность, мягкость и поэтичность, что, безусловно, с определенными изменениями, демонстрировали также другие флорентийские художники, в частности, Нардо ди Чьоне, Пуччо ди Симоне, Джованни дель Бьондо, сотрудничавшие с Бернардо Дадди на определенных этапах своего творческого развития. Поэтому в искусстве Флоренции второй четверти XIV в. Бернардо Дадди интересен как художник, который обладал оригинальным художественным языком, связавшим воедино многообразную стилистику своего времени.

III этап – 1340-е гг. – заключительный этап в развитии творчества художника. Это период признания достижений мастера – ведь Бернардо Дадди был автором значительного количества монументальных живописных

композиций, исполненных по заказу Синьории, общественных, религиозных организаций Флоренции.

В диссертации было показано, что для творческого пути Бернардо Дадди не была характерна та «непоследовательность» и односторонность, которые отмечали некоторые исследователи, в частности, Роберто Лонги. Напротив, настоящее исследование искусства Дадди в контексте художественной жизни Флоренции выявило те связи, которые послужили причинами изменений в его живописи. Соответственно, установлено, что характер перемен в творчестве мастера последователен и объективен, а этапы его развития логичны и обоснованы.

Исследование позволило раскрыть некоторые особенности периода Проторенессанса. Например, влияние на мировоззрение художников религиозной, схоластической доктрины. Кроме того, удалось доказать использование пропорции, как важного творческого метода художников позднего дученто и раннего треченто.

Материал диссертации углубил понимание уникальности рассмотренного этапа развития итальянского искусства. С одной стороны, в искусстве треченто принято прослеживать проторенессансную линию развития, восходящую к традициям Джотто, его учеников и последователей. Применительно к современникам Дадди ее представителями являются: Джотто, Мазо ди Банко, Таддео Гадди. С другой – в искусстве Проторенессанса можно выделить и другие течения. Бернардо Дадди и Нардо ди Чьоне, например, были приверженцами одного из этих течений, отличающегося лиричностью, мягкостью, поэтичностью и продолжившегося во второй половине XIV в. в произведениях Джованни да Милано, Андреа Бонаиути и других мастеров. Таким образом, данное исследование позволило дать дополнительные характеристики периоду Проторенессанса – важному, сложному и противоречивому периоду в искусстве Италии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Хронологически В.Н. Лазарев Проторенессанс определял второй половиной XIII в., А.Ф. Лосев – XII–XIV вв., В.Н. Гращенков – второй половиной XII–XIV вв.

[2] Э. Панофский в своем труде «Ренессанс и «ренессансы» определил Проторенессанс как «особую направленность искусства, синтезирующую тенденции готического натурализма и классической античности» (Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А.Г. Габричевского, общ. ред. и послесл. В.Д. Дажиной – М.: Искусство. 1998. С. 357).

[3] Рыжова, С.В. Культурологическое значение вклада Д. Лихачева в гуманитарные науки / С.В. Рыжова // Вестник ЮУрГУ, № 21 (121), 2008 – С. 94–98. С. 96.

[4] См. подробнее: Зайцев, А.А. О понятии «Проторенессанс» // Новый век: история глазами молодых: Межвуз. сб. науч. тр. Молодых ученых, аспирантов и студентов. Вып. 9 / Под ред. Л.Н. Черновой. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. Вып. 9 – С. 299–304.

[5] Вахромеева, О.Б. К биографике личности: малоизвестный доклад М. И. Щербачевой 1940 г. по случаю 175-летнего юбилея Государственного Эрмитажа / О.Б. Вахромеева // Музей. Памятник. Наследие. 2019 – С. 115–132. С. 127.

[6] Бенуа А. Исторія живописи всех времен и народов. Т. 1 – С. Петербургъ: Изд. Шиповникъ, 1912. С. 125.

[7] Sirén, Osvald. A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University. New Haven: Yale University Press, London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1916. P. 21.

[8] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте / Пер. с фр. и предисл. В.Д. Балакина. – М., Молодая гвардия, 2004. – (Живая история: Повседневная жизнь человечества). С. 86.

[9] Виллани, Дж. Новая хроника, или История Флоренции / Перевод, статья, примечания М.А. Юсима. – М.: Наука (Памятники исторической мысли), 1997. С. 378.

[10] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. С. 26.

[11] Виллани, Дж. Новая хроника, или История Флоренции. 1997. С. 378.

[12] По замечанию профессора истории Средневековья Университета Сиены Дуччо Балестраччи (Duccio Balestracci): «...средневековая Тоскана – это «регион с пером в руке». Goldthwaite, Richard A. The Economy of Renaissance Florence. The John Hopkins University Press. 2009. 2009. P. 350.

[13] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. М.: Искусство, 1956. С. 425.

[14] Там же. С. 423–427.

[15] Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena. From the second to the Sixteenth Century. In six volumes. Volume II: Giotto and the Giottesques. Elibron Classics, 2001. P. 177.

[16] Thomas, James John. The Italian schools of painting. London, John Murray Albemarle Street, 1820. P. 39.

[17] Саккетти, Франко. Новеллы. Перевод В.Ф. Шишмарева М. – Л., Изд-во АН СССР, 1962 («Литературные памятники»). С. 198.

[18] Crowe Joseph A., Cavalcaselle Giovanni B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena. V. II. P. 177; Официальный сайт Музея Дж. П. Гетти (Лос-Анджелес) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.getty.edu/ (дата обращения: 12.10.23); Официальный сайт энциклопедии Британника. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/149521/Bernardo-Daddi (дата обращения 12.10.24).

[19] Прокопп М. Итальянская живопись XIV века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/16_p/ro/kopp.htm (дата обращения: 12.10. 24).

[20] Магсумова, А.К. Статус художника в западноевропейском обществе XIII–XIV вв.: динамика социо-культурных процессов: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01: защищена и утв. 2003. – М., 2003. С. 164–165.

[21] Флоренция, меж древних стен, бессменно
Ей подающих время терц и нон,
Жила спокойно, скромно и смиренно.
Не знала ни цепочек, ни корон,
Ни юбок с вышивкой, и поясочки
Не затмевали тех, кто обряжен. («Рай» XV, 97–100)
Данте Алигьери. Божественная Комедия. Новая Жизнь / Пер. с ит. М. Лозинского, А. Эфроса. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. С. 368.

[22] Там же. («Ад» XV, 76), С. 98.

[23] Компаньи, Дино. Хроника событий, случившихся в его время / Пер. и итал., статья, примечания М.А. Юсима. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2015. С. 45–46.

[24] Виллани Дж. Новая хроника, или История Флоренции. 1997. С. 377–379.

[25] Там же. С. 379.
[26] Там же.
[27] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том V. М.: Искусство, 1971. С. 318.
[28] Золотой флорин называли всесильным, в его честь складывались памфлеты и сонеты. В качестве примера можно привести строки современника Данте, итальянского поэта сиенского происхождения Чекко Анджольери (ок. 1260–ок. 1312):
«Пусть родичей кто хочет воспевает,
Поет, кто их имеет, лишь флорины.
Они родню, и брата, и кузину,
Отца и мать, и деток заменяют.
Не говори же: «Род меня прославит!»
Коль денег нет, – напрасны ожиданья.
Скажи: «Я – прах, и мною ветер правит».
Питти, Бонаккорсо. Хроника / Пер. с ит. Гуковской З.В.; изд. подг. Гуковская З.В., Гуковский М.А., Рутенбург В.И. – Л.: Наука, 1972. С. 203.
[29] Колакова, Н.А. Философия Св. Бонавентуры // Работы Э. Жильсона по культурологии и истории мысли. – М., 1998. – С. 52–68. / [Электронный ресурс] / Н.А. Колакова // Режим доступа: http://antology.rchgi.spb.ru/Bonaventura/Gilson.rus.html (дата обращения: 12.09.24).
[30] Там же.
[31] Там же.
[32] Там же.
[33] См. Gilson, E. La philosophic de Saint Bonaventure. 1984; Bougerol J. G. Introduction a de Saint Bonaventure. – Paris: Libri philos. VRIN, 1988; Колакова, Н.А. Философия Св. Бонавентуры // Работы Э. Жильсона по культурологии и истории мысли. – М., 1998; Дусаева, Э.М. Формирование образа Франциска Ассизского в западноевропейской культуре XIII – н. XIV вв. («Legenda maior» Бонавентуры и цикл фресок Джотто в Верхней церкви Ассизи): Дисс. … канд. культурологи: 24.00.01 – М., 2004.
[34] Жильсон, Этьен. Избранное. Том 1. Томизм. Введение в философию св. Фомы Аквинского. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 496 с. С. 10–41.
[35] Там же. С. 375–381.
[36] Цит. по: История литературы Италии. В 4 т. Т. 1.: Средние века / Под ред. М.Л. Андреева, Р.И. Хлодовского. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 590 с. С. 268.
[37] Гуковский, М.А. Итальянское Возрождение. 2-е изд., испр. и доп. / Под ред. А.Н. Немилова и А.С. Кантор-Гуковской. – Л.: Издательство Ленинградского университета. 1990. – 624 с. С. 116–117.
[38] Там же.
[39] Компаньи, Дино. Хроника событий, случившихся в его время. 2015. С. 44.
[40] Там же. С. 63.
[41] Там же. С. 105.
[42] Там же. С. 108.
[43] См.: Веселовский А.Н. Женщина и старинныя теоріи любви. Изъ исторіи развитія личности. СПб.: Типографія А. С. Суворина, Эртелевъ. 1912.
[44] Топорова, А.В. Ранняя итальянская лирика. – М.: Наследие, 2001. С. 91.
[45] Алпатов, М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 52.
[46] Топорова, А.В. Ранняя итальянская лирика. – М.: Наследие, 2001. С. 104.
[47] Фойгт, Г. Возрождение классической древности или первый век гуманизма. Т. 1 / Г. Фойгт; пер. с нем. И.П. Рассадина; изд. К.Т. Солдатенкова. – 2-е изд. – М.: Тип. М.П. Щепкина, 1884. С. 15.
[48] Там же. С. 16.
[49] Там же. С. 23.
[50] Прокопп, М. Итальянская живопись XIV века [Электронный ресурс] / М. Прокопп // Будапешт: Корвина, 1988. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/16_p/ro/kopp.htm (дата обращения: 03.09.24).
[51] Виллани, Дж. Новая хроника, или История Флоренции. 1997. С. 150.
[52] 1342 г., Музей Бигалло, Флоренция.
[53] Шастель, А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 9.
[54] Там же. С. 9–10; Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978.
[55] В Риме в 1477 г., в Сиене в 1356 г., в Праге в 1348 г., Брюгге в 1453 г., в Амстердаме в 1579 г.
[56] В 1468 г. Марсилио Фичино завершил перевод всех текстов Платона на латынь. Идеи Платона стали широко известны именно благодаря переводам и комментариям Фичино.
[57] Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Сост. и науч. ред.: В.П. Шестаков М.: «Искусство», 1981. – Т. 1. С. 14.
[58] Там же.

[59] Мнения исследователей относительно времени создания полиптиха различны: одни полагают, что «Коронование» было написано Джотто незадолго до поездки в Неаполь в 1328 г., другие – после его возвращения во Флоренцию в 1333 г. М. Бошкович, в частности, придерживается мнения о ранней датировке произведения. На сайте Фонда Ф. Дзери приведена расширительная датировка: 1325–1335 гг.
[60] Галерея Академии, Флоренция
[61] От триптиха сохранились только боковые панели с изображениями святых. 1345–1365 гг. Центральная панель когда-то входила в состав Коллекции Ченами Спада (Cenami Spada) в Лукке. В настоящий момент ее местонахождение неизвестно. Боковые панели: 65.5 x 118.5 см., Национальная галерея Пармы. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7452&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Sante (дата обращения: 01.09.23).
[62] Ок. 1360 г., 102.5 x 245.7 см., Городская галерея искусства, Саутгемптон (Великобритания). Городская галерея искусства, Саутгемптон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artuk.org/discover/artworks/the-coronation-of-the-virgin-17874 (дата обращения: 01.09.24); боковые панели – ок. 1370 г., 50.9 x 108 см.,50.9 x 107.6 см., Музей изящных искусств, Хьюстон (Техас). Музей искусств Хьюстона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://collections.mfah.org/art/detail/46276?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DAllegretto%2BNuzi (дата обращения: 01.09.23); https://collections.mfah.org/art/detail/46275?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DNuzi (дата обращения: 01.09.23).
[63] Алтарь Якопо ди Чьоне и его мастерской был выполнен для бенедиктинской церкви Сан Пьер Маджоре. 1370–1371 гг., Лондонская национальная галерея. Реконструкция алтаря была осуществлена Р. Оффнером. Лондонская национальная галерея [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-di-cione-and-workshop-the-san-pier-maggiore-altarpiece (дата обращения: 01.09.24).
[64] 1370–1371 гг., центральная панель: 113.5 x 206.5 см., боковые панели: 113 x 169 см. Лондонская национальная галерея. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2948&titolo=Jacopo+di+Cione+%3b+Matteo+di+Pacino%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Robiccia)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+e+santi (дата обращения: 01.10.23).
[65] 1365–1370 гг., ц. Сан Лоренцо, Сан Джованни Вальдарно, Ареццо. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3644&titolo=Giovanni+del+Biondo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+tra+angeli+e+santi+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 01.10.23).
[66] 1345–1365 гг., 77.5 x 118.1 см., Лондон. Музей Виктории и Альберта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://collections.vam.ac.uk/item/O16421/the-coronation-of-the-virgin-tempera-painting-nardo-di-cione/ (дата обращения: 01.10.24).
[67] 1340–1345 гг. (датировка Галереи, М. Бошковича) «Коронование Девы Марии» приобретено Лондонской национальной галереей в 2004 г. «Музицирующие ангелы» находятся в Картинной галерее колледжа Крайст-Черч (Оксфорд). Работа была приобретена английским секретарем дипломатической миссии во Флоренции Уильямом Фокс-Стрэнгуэйсом (William Fox-Strangways). В составе собранной коллекции ранней итальянской живописи, состоящей из 37 произведений, Фокс-Стрэнгуэйс передал работу в 1828 г. в колледж Крайст-Черч. По предположению искусствоведа К. Штайнвег в своем первоначальном виде работа составляла приблизительно 70 x 150 см. (без завершения).
[68] Ямпольский, М.Б. Пространственная история. Три текста об истории. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. С. 40.
[69] Фонд Ф. Дзери: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=4252&titolo=Giovanni+del+Biondo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+tra+angeli+e+santi (дата обращения: 10.10.24).
[70] Также можно отметить полиптих 1420 г. Росселло ди Якопо Франки, бывшего предположительно учеником Мариоотто ди Нардо. Фонд Ф. Дзери: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=12389&titolo=Franchi+Rossello+di+Jacopo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+e+angeli+%3b+Santi+%3b+Dio+Padre+benedicente+%3b+Profeti+%3b+Angelo+annunciante+%3b+Maria+Vergine+annunciata+%3b+Cristo+in+piet%e0+tra+la+Madonna%2c+san+Giovanni+Evangelista%2c+san+Francesco+d%26%23039%3bAssisisi+e+san+Domenico (дата обращения: 10.10.23).
[71] Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здорового – М.: Медиум, 1996. С. 17.
[72] Там же. С. 19.

[73] Полиптих Дадди для Санта Мария Новелла: 188.5 x 270 см. Полиптих Барончелли: 185 x 323 см.
[74] Возможно, полиптих предназначался для одной из францисканских церквей Флоренции. В литературе можно встретить следующее название этого полиптиха: «Полиптих Таколи Каначчи» (ит. Tacoli Canacci), сложившееся от имени коллекционера-аристократа Альфонсо Таколи Каначчи. Согласно Фонду Ф. Дзери полиптих был создан до 1328 г.
Центральная панель: 46 x 89 см, боковые: ок. 33 x 77 см. 1320–1330 гг. Полиптих находится в разрозненном состоянии. Центральная панель и панели с изображениями святых Петра и Павла – в Национальной галерее Пармы. Панель «Святой Иоанн Креститель» – в Музее Амадео Лиа. Ла-Специя (Италия). Панель «Святой Франциск Ассизский» – в частной коллекции.
Фонд Ф. Дзери: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3031&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+%3b+San+Paolo+%3b+San+Pietro (дата обращения: 17.09.24).
Фонд Ф. Дзери Ф.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3034&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+San+Giovanni+Battista (дата обращения: 17.09.24).
Фонд Ф. Дзери: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3036&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi (дата обращения: 17.09.24).
[75] Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. 1996. С. 19.
[76] Ямпольский, М.Б. Пространственная история. 2013. С. 42.
[77] Интервью Марио Понци (Mario Ponzi) с монсеньором Витторио Форменти (Vittorio Formenti), главным редактором официального ватиканского издания «Папский ежегодник» (Annuario Pontificio), от 08.04.2008 / Научный богословский портал «Богослов.ру» [Электронный ресурс] // 22.04.2008 – Режим доступа: http://www.bogoslov.ru/text/295485.html (дата обращения: 12.09.23).
[78] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте, 2004. С. 233.
[79] Главным авторитетом для Джордано да Ривальто, называемым в литературе также Джордано да Пиза, был Фома Аквинский. Историки отмечают, что он хорошо знал Аристотеля, Августина, неоднократно ссылался на святых Иеронима, Григория Великого, Иоанна Златоуста, Иоанна Дамаскина, Боэция, Псевдо-Дионисия. Джордано да Ривальто следовал установкам, заданным в известных трактатах, посвященных проповеди, такими учителями этого искусства, как Алан Лилльский, Гийом Овернский, Иаков Витрийский, Умберто ди Романс и другими. Он также пользовался пособиями, предназначенными для проповедников в Средние века: глоссами, сборниками цитат, проповедей, житий святых. Из проповедей Джордано да Ривальто явствует также, что их автору была знакома и светская культура: он ссылается на Вегеция, цитирует Орозия, Овидия. Исследователи не исключают его знакомства, хотя бы опосредованного и поверхностного, с рыцарскими романами. (Топорова А.В. Истоки жанра проповеди на итальянском языке (о проповеди Джордано да Пиза) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009, том 68, № 5. С. 25–35. Доступно на: http://naukarus.com/istoki-zhanra-propovedi-na-italyanskom-yazyke-o-propovedyah-dzhordano-da-piza (дата обращения: 12.09.24).
[80] Топорова, А.В. Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению. – М.: Тезаурус, 2011. С. 21–22.
[81] Саккетти, Франко. Новеллы, 1962. С. 96–97.
[82] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. С. 203.
[83] Топорова, А.В. Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению. – М.: Тезаурус, 2011. С. 6–10.
[84] Дживелегов, А.К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М.: ОГИЗ, 1946. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://svr-lit.ru/svr-lit/dzhivelegov/dante-aligieri/novaya-zhizn.htm (дата обращения: 28.09.24).
[85] Данте Алигьери. Божественная Комедия. Новая Жизнь, 2013. С. 350–353, с. 354–357.
[86] Там же. С. 354–357.
[87] На это указывают отмеченные Чарльзом Т. Дэвисом сходства во мнениях, отстаиваемых Ремиджио де Джиролами и Данте. Так, оба одинаково осуждали «Константинов дар», видели в Цезаре образец благородства и защитника республики, восхваляли власть Августа, при котором Римское государство максимально приблизилось к идеалу государственного устройства, ссылались на идеи Аристотеля при решении современных политических проблем, проводили различия между теологическими добродетелями, которыми должны руководствоваться священнослужители, и философскими, которыми, в свою очередь, должны руководствоваться светские правители. (Чарльз Т. Дэвис, Charles Till Davis (1929–1998), американский историк, знаток Данте, президент Американского общества Данте (1991–1997).
[88] Данте Алигьери. Божественная Комедия. Новая Жизнь, 2013. С. 352–353.

[89] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте, 2004. С. 213.
[90] Голенищев-Кутузов, И. Данте. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 71.
Об отношении Данте к францисканству, а точнее к Франциску Ассизскому, можно прочитать в статье М. С. Самариной «Данте и францисканская литература» (Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Сер. 9. Вып. 4. Ч. II).
[91] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. 1956. С. 234.
[92] О влиянии францисканства на творчество Джотто указывают: Бенуа, А. Исторія живописи всех времен и народов. Т. 1 – С. Петербургъ: Изд. Шиповникъ, 1912. С. 97–98; Виппер, Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века. Том 1. М.: Искусство, 1977. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.by/bookreader.php/1032403/Vipper_-_Italyanskiy_renessans_XIII-XVI_veka._Tom_1.html#n_14 (дата обращения: 02.10.24); Волкова, П.Д. От Древнего Мира до Возрождения. Издательство: АСТ, 2016. Глава: «Посредине мира».
[93] Лонги, Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984. С. 5.
[94] В качестве примера можно привести работы: «Святой Франциск» безымянного мастера «Maestro San Giovanni in trono» (ок. 1275–ок. 1299 гг., Епархиальный музей священного искусства, Орте (Витербо, Лацио), доссале «Мадонна со святыми» Гвидо да Сиена (ок. 1270 г., Пинакотека, Сиена).
[95] Фуртай, Франциска. К вопросу о специфике художественного языка живописи Проторенессанса (на примере фрески Джотто «Святой Франциск, проповедующий птицам») // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2010. Вып. № 2. Т. 2. С. 192–201.
[96] Святой Бонавентура в «Leggenda Maggiore (Vita di san Francesco d`Assisi)» писал: «В каждой твари он видел благодать Божию, излившуюся на нее, и впитывал эту благодать с величайшей любовью и радостью, словно ручьи, вытекающие из одного источника».
Истоки францисканства: Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. Святая Клара Ассизская: писания и биография: пер. с итал. / св. Франциск Ассизский, св. Клара Ассизская; вступ. ст. С.С. Аверинцев; пер. О.А. Седакова, А. Топорова. 1996. С. 604 (Большая Легенда, составленная святым Бонавентурой из Баньореджо. Ср. Песн. 5, 16).
[97] «В красивом он видел Прекраснейшего, по следам, запечатленным в вещах, держал пути Его, и искал Желанного, во всякой твари видя ступень той лестницы, созерцая и исследуя которую можно найти, где укрывается предпочтенный всем Возлюбленный».
Там же.
[98] Там же. С. 263.
[99] Там же. С. 262–265, С. 811–813, С. 814.
[100] Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Издательство Моск. Ун-та, 1985. С. 310.
[101] Там же. С. 264.
[102] «И вот Иоаким подошел со своими стадами, и Анна, стоявшая у ворот, увидела Иоакима идущего, и, подбежав, обняла его, и сказала: Знаю теперь, что Господь благословил меня: будучи вдовою, я теперь не вдова, будучи бесплодною, я теперь зачну!» Глава 4. Протоевангелие Иакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=1&chap=25 (дата обращения: 19.09.24).
[103] Данте Алигьери. Пир. Перевод прозы А.Г. Габричевского. Перевод канцон И.Н. Голенищева-Кутузова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dante.rhga.ru/upload/iblock/838/Пир.%20Трактат%20третий.pdf (дата обращения: 19.09.24).
[104] Ченнино, Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. Перевод с ит. А. Лужнецкой. Под ред. А. Рыбникова. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ. 1933. С. 18.
[105] Прокопп, М. Итальянская живопись XIV века. Будапешт: Корвина, 1988. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/16_p/ro/kopp.htm (дата обращения: 23.09.24).
[106] В молодые годы Фидати находился под влиянием францисканца Анджело Кларено да Чинголи (1247–1337). В призыве к совершенной бедности он и впоследствии поддерживал францисканцев.
[107] Meiss, Millard. Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1979. P. 26.
[108] 1328—1335 гг., капелла Барончелли, Санта Кроче, Флоренция.
[109] 1335—1340 гг., Уффици, Флоренция.
[110] 1350—1360 гг. Музей Санта Мария Новелла, Флоренция. Работу также атрибутируют Нардо ди Чьоне. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3529&titolo=Anonimo+orcagnesco+sec.+XIV+%2c+Incontro+di+sant%26%23039%3bAnna+e+san+Gioacchino+alla+Porta+Aurea (дата обращения: 07.08.24). Возможно, сходство иконографической модели между работой, принадлежащей мастеру из окружения Орканьи, и панелью Дадди связано с тем, что предположительно Орканья начинал в мастерской Дадди.

[111] Мастер Золотых Врат (акт. во второй половине XIV в.), ок. 1370–1390 гг., Музей изящных искусств, Хьюстон. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.mfah.org/art/detail/46265?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3FhasImage%3DTrue%26culture%3DItalian%26classification%3DPainting%26nationality%3DItalian%26page%3D12 (дата обращения: 17.09.24). Работа также атрибутируется Якопо ди Чьоне (Б. Бернсон), Аньоло Гадди (П. Штраус).
[112] 1365 г., Санта Кроче, Флоренция.
[113] Sirén, Osvald. A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University. P. 21; A Collection Of Mediaeval And Renaissance Paintings. Fogg Art Museum. P. 33.
[114] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте, 2004. С. 201.
[115] Приходские функции церковь исполняла с 1300 г. Goy, Richard John. Florence: A Walking Guide to Its Architecture. Yale University Press. 2015. P. XV.
[116] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. 1984. P. 61.
[117] К 1366 г., когда Бонаиути приступил к росписи капеллы, Пассаванти уже умер, однако главным распорядителем его завещания был следующий приор Санта Мария Новелла – Дзаноби де Гуаскони (Zanobi Guasconi), заключивший с Бонаиути контракт. Заказал фрески купец Буонамико ди Лапо Гидалотти (Buonamico di Lapo Guidalotti), друг Пассаванти.
[118] Федотова, Е.Д. Италия. История искусства. М.: Белый город. 2006. С. 176; Nirit Ben-Aryeh Debby. Ben Gurion University of Negev. Visual Rhetoric: Images of Saracens in Florentine Churches. Anuario de Estudios Medievales. 42/1, enero-junio de 2012. P. 19.
[119] Грамматика, логика (диалектика), риторика, арифметика, геометрия, астрономия и музыка (гармоника).
[120] Цит. по: Ямпольский, М.Б. Пространственная история. Три текста об истории, 2013. С. 13–14.
[121] Goldthwaite, Richard A. The Economy of Renaissance Florence. The John Hopkins University Press. 2009. P. 343.
[122] Рутенбург, В.И. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. – Ленинград: Издательство «Наука», 1987. С. 50.
[123] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. С. 175.
[124] Archivio Storico Italiano. Fondato da G.P. Vieusseux. Firenze. R. Deputazione di Storia Patria. V. II: 1920. I dipintori a Firenze nell`arte dei medici, speziali e merciai (Fiorilli, Carlo). P. 21.
[125] Ibid. P. 9.
[126] Был утвержден первого апреля 1314 г.
[127] Archivio Storico Italiano. V. II: 1920. P. 11.
[128] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. 1984. P. 26.
[129] В докладе под названием «Портрет Данте Алигьери» («Del Ritratto di Dante Alighieri»), составленном Л. Пассерини и Г. Миланези в 1865 г., указан 1312 г., как год вступления Дадди в Гильдию. Во второй же редакции этого же доклада, напечатанной в книге Миланези «История искусства Тосканы» (Sulla Storia dell` Arte Toscana. Сиена. 1873) 1312 г. был исправлен на 1320. Crowe Joseph A., Cavalcaselle Giovanni B. A History of Painting in Italy. V. II: Giotto and the Giottesques. P. 177; A Collection Of Mediaeval And Renaissance Paintings. Fogg Art Museum. P. 33.
[130] Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena. From the second to the Sixteenth Century. In six volumes. Volume II: Giotto and the Giottesques. Elibron Classics, 2001. P. 177.
[131] Данные по: Магсумова, А.К. Статус художника в западноевропейском обществе XIII–XIV вв.: динамика социокультурных процессов: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01: защищена и утв. 2003. – М., 2003. С. 209; Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. 1984. P. 26.
[132] Лазарев, В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. I. Искусство проторенессанса. М., 1956. 438 с. Искусство треченто. С. 181.
[133] Цит. по: Головин, В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 288 с. С. 29.
[134] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. С. 250.
[135] Там же. С. 368.
[136] Иная точка зрения изложена в работе: Магсумова, А.К. Статус художника в западноевропейском обществе XIII–XIV вв.: динамика социокультурных процессов: диссертация канд. культурологии: 24.00.01: защищена 2003 / Магсумова Альбина Климовна. – Москва, 2003. – 333 с. С. 246.
[137] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. С. 87.
[138] Виллани, Дж. Новая хроника, или История Флоренции. 1997. С. 472.
[139] Согласно Вазари, Братство Святого Луки было основано в 1350 г. Ф. Бальдинуччи, впервые опубликовавший устав Братства, указывает, что оно было основано на десять лет раньше. Гайе (Gaye, Johannes Wilhelm) придерживается мнения Ф. Бальдинуччи. Внимательное изучение списка живописцев, прилагаемого к уставу, убеждает исследователей в том, что, скорее всего, 1339 г. является годом основания Братства. (Crowe Joseph A., Cavalcaselle Giovanni B. A History of Painting in Italy. V. II: Giotto and the

Giottesques. 1923. P. 174.) Согласно уставу, руководство Братства состояло из четырех капитанов, четырех советников и двух служащих.

[140] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. С. 426.

[141] Archivio Storico Italiano. V. II: 1920. P. 37.

[142] Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni, B. A New History of Painting. From the II to the XVI Century. In six volumes Vol. I: Early Christian art. Giotto and his followers. London: J.M. Dent & Co., New York: E.P. Dutton & Co., 1908. P. 49.

[143] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. С. 426.

[144] Archivio Storico Italiano. V. II: 1920. P. 52.

[145] Работу с изображением Святого Бенедикта из Коллекции Брунелли (Brunelli Collection, Милан) Р. Оффнер датирует 1320–1325 гг. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting by Offner R. with Steinweg K. continued under the direction of Boscovits M. and Gregori M. Published by Guinti Barbera. 1984. P. 69.

[146] Например, Фонд Ф. Дзери датирует произведения Бернардо Дадди 1310–1348 гг. (см. ссылки далее); Damiani, Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. – Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/ (дата обращения: 27.09.24).

[147] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. P. 69.

[148] Ibid. pl. CLXVIII.

[149] Возможно, на панели изображен Святой Петр. Являлась частью полиптиха. 53 x 101 см. Согласно данным Фонда Ф. Дзери, датировка работы с изображением Святого Епископа соответствует 1310–1348 гг. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=6961&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Santo+vescovo+in+trono&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 17.08.24). В целом Фонд Ф. Дзери указывает расширительные датировки произведений Бернардо Дадди, соответствующие известному периоду творческой активности художника. Однако нередко в источниках можно обнаружить более конкретные периоды создания произведений Дадди. Так, согласно «Итальянской энциклопедии наук, литературы и искусств» работа относится к ранней фазе в творчестве Бернардо Дадди, т.е. приблизительно к 1310–1330 гг. (Damiani, Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. – Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/. (дата обращения: 27.09.24).

[150] Возможно, полиптих предназначался для одной из францисканских церквей Флоренции. В литературе можно встретить следующее название этого полиптиха: «Полиптих Таколи Каначчи» (ит. «Tacoli Canacci»), сложившееся от имени коллекционера-аристократа Альфонсо Таколи Каначчи. Согласно Фонду Ф. Дзери, полиптих был создан до 1328 г.

Центральная панель: 46 x 89 см, боковые: ок. 33 x 77 см. 1320–1330 гг. Полиптих находится в разрозненном состоянии. Центральная панель и панели с изображениями святых Петра и Павла – в Национальной галерее Пармы. Панель «Святой Иоанн Креститель» – в Музее Амадео Лиа, Ла-Специя (Италия). Панель «Святой Франциск Ассизский» – в частной коллекции. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3031&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+%3b+San+Paolo+%3b+San+Pietro (дата обращения: 17.08.23); Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3034&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+San+Giovanni+Battista (дата обращения: 17.09.24); Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3036&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi (дата обращения: 17.08.24).

[151] Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых (Святой Иоанн Креститель, Святой Николай, Святой Доминик, Святой Франциск Ассизский, Святая Екатерина Александрийская и Святая Маргарита Антиохийская). 1310–1348 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери). Центральная панель: 12 x 18.5 см, боковые панели: ок. 10.5 x 13.7 см. Пинакотека Ватикана. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7216&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+tra+san+Giovanni+Battista+e+san+Nicola+di+Bari+(%3f) (дата обращения: 17.09.24).

[152] Распятие (центральная панель), Мадонна на троне с Младенцем (левая створка), Святой Франциск Ассизский получает стигматы, Святой Петр и Святой Варфоломей (правая створка), 1310–1325 гг. 60 x 82 см. Галерея Моретти. Флоренция. Атрибуция Ф. Тодини, Фонда Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7249&tit

olo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli+%3b+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi+riceve+le+stimmate+%3b+San+Pietro+e+san+Bartolomeo (дата обращения: 17.09.24).

[153] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери 47.5 x 63.5 см. Согласно данным Фонда Ф. Дзери, местонахождение работы неизвестно. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=6810&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+San+Benedetto (дата обращения: 17.08.24).
Согласно «Итальянской энциклопедии наук, литературы и искусств», она находится в колл. Брунелли (coll. Brunelli) в Милане. (Damiani Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. – Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/ (дата обращения: 17.09.24).

[154] Часть полиптиха. 1310–1330 гг. 39 x 68.4 см. Частная коллекция. Нью-Йорк. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=6814&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Santa+Maria+Maddalena (дата обращения:17.08.24).

[155] 1320–1325 гг., 25 x 41 см, Частная коллекция, Милан. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7089&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 17.08.24).

[156] 53 x 101 см, 46 x 89 см, 47.5 x 63.5 см, 39 x 68.4 см. Портативный алтарь соответствует размерам: центральная панель: 12 x 18.5 см, боковые панели: ок. 10.5 x 13.7 см.

[157] См. подробнее: Коваленко, Н.А. Развитие сиенского полиптиха в 1-й трети XIV в. / Н.А. Коваленко // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2012. – Выпуск 2(8). – С. 52–67.

[158] 91 x 334 см. Уффици, Флоренция.

[159] Музей Опера ди Санта Мария дель Фьоре, Флоренция.

[160] Музей искусства Университета Северной Каролины, Рэйли.

[161] 1335–1345 гг. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=2325&apply=true&titolo=Maso+di+Banco+%2C+Madonna+con+Bambino+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 17.09.24).

[162] 1285 г. Уффици. Флоренция.

[163] 1290–1295 гг.

[164] ок. 1315–1320 гг. Дерево, темпера, позолота. Частная коллекция.

[165] 1310 г. Уффици. Флоренция.

[166] 1330–1335 гг.

[167] 1307 г., 180 x 245 см, церковь Сан Симоне (Chiesa di S. Simone). Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2543&titolo=Maestro+di+Santa+Cecilia+%2c+San+Pietro+in+cattedra+tra+due+angeli (дата обращения: 17.08.24).

[168] 1300–1310 гг., 25.6 x 39.6 см, Музей изобразительных искусств. Будапешт (Венгрия). Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=2800&apply=true&titolo=Maestro+di+Santa+Cecilia+%2C+Tartarughe&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 17.09.24).

[169] 1300–1310 гг., 85 x 181 см, Уффици. Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2733&titolo=Maestro+di+Santa+Cecilia+%2c+Santa+Cecilia+%3b+Storie+della+vita+di+san+Francesco+d%26%23039%3bAssisi (дата обращения: 17.09.24).

[170] 1320–1325 гг. Галерея Академии. Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_santa_ceciclia,_madonna_in_trono.jpg (дата обращения: 27.09.24).

[171] 1300–1310 гг., 115 x 200 см, церковь Сан Маргарита в Монтики (Chiesa di S. Margherita a Montici). Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2765&titolo=Maestro+di+Santa+Cecilia+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+sante (дата обращения: 16.09.24).

[172] Пинакотека, Ватикан.

[173] Как отмечает в своем исследовании Джузеппе Аббате (Giuseppe Abbate) из Обсерватории декоративного искусства Италии при Университете Палермо, использование этого стиля стало одним из нововведений в живописи Италии конца XIII в. Одним из первых мотив «косматеско» встречается в декоре трона, на котором сидит Дева Мария, на фреске умбрийского художника Роджерио да Тоди (Rogerio da Todi) церкви

Сан Никколо в Сан Джимини, датируемой 1295 г. Наибольшее распространение в живописи «косматеско» получил в сиенской и флорентийской художественных школах в первой половине XIV в., в творчестве Дуччо, Чимабуэ, Джотто и их последователей. (Abbate, Giuseppe. La cosmatesca in pittura. Osservatorio per le Arti Decorative in Italia (OADI) [Электронный ресурс] / Abbate, Giuseppe // 2014. DOI: 10.7431/RIV10012014 – Режим доступа: http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/ (дата обращения: 17.09.24).

[174] 1295–1300 гг., 90 х 180 см, Музей Санто Стефано аль Понте. Флоренция.

[175] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2226&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Motivo+decorativo (дата обращения: 17.09.24).

[176] ок. 1320 гг. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2293&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ascensione+di+san+Giovanni+Evangelista (дата обращения: 23.08.24).

[177] 1325–1337 гг. Музей Барджелло. Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2314&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+allegorie+dei+Sestieri+di+Firenze (дата обращения: 24.09.24).

[178] 1307 г. 180 х 245 см, церковь Сан Симоне (chiesa di S. Simone). Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2543&titolo=Maestro+di+Santa+Cecilia+%2C+San+Pietro+in+cattedra+tra+due+angeli (дата обращения: 19.09.23).

[179] 1300–1310 гг. Капелла Ручеллаи. Церковь Санта Мария Новелла. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2790&titolo=Maestro+di+Santa+Cecilia%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Episodio+della+vita+di+santa+Caterina+d%26%23039%3bAlessandria+(%3f) (дата обращения: 25.09.24).

[180] ок. 1278 г. Уффици. Флоренция.

[181] Damiani, Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. – Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/ (дата обращения: 27.09.23).

[182] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7454&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+e+santi (дата обращения: 17.12.23).

[183] Damiani, Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. – Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/ (дата обращения: 23.09.24).

[184] Bellosi, L. in Prospettiva, No. II, 1977. P. 17.

[185] Maestro della Santa Cecilia (ит.), акт. начало XIV.

[186] Maestro di San Gaggio (ит.), середина XIII–начало XIV.

[187] Maestro del trittico Horne (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[188] Maestro della Madonna delle Grazie (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[189] Maestro del crocifisso Corsi (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[190] Maestro della cappella Velluti (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[191] Maestro del Crocifisso di San Quirico (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[192] Maestro del Codice di San Giorgio (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[193] Maestro Daddesco (ит.), акт. 1320–1340.

[194] Maestro S. Martino alla Palma (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[195] Maestro del Polittico della Cappella Medici (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[196] Maestro delle Effigi domenicane (ит.), 1328–1350.

[197] Maestro di Figline, Maestro della Pieta Fogg (ит.), акт. перв. пол. XIV.

[198] Дворжак, М. История искусства как истории духа. / Пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка. – СПб.: Академический проект, 2001. С. 62, 63–64.

[199] Кустодиева, Т.К. Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XIV века (очерк-путеводитель) – Ленинград: «Искусство», 1985. С.11.

[200] Дворжак, М. Истории искусства как истории духа. 2001. С. 70.

[201] A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe. Edited by Rudolph C. Published: Wiley-Blackwell. 2019. P. 54–55.

[202] «Polittico di San Godenzo» (ит.). Полиптих находится во флорентийской Галерее Академии (инв. 8745). Был создан для построенного в первой половине XIV в. во Флоренции монастыря Сан Никколо ди

Каффаджо (San Niccolo di Caffagio (ит.). После 1340 г. он был установлен на главном алтаре. В 1433 г. место главного алтаря заняла работа Биччи ди Лоренцо, а полиптих был перемещен на боковой алтарь. В 1808 г. полиптих был перевезен в монастырь Сан Марко, оттуда в Академию, а впоследствии – помещен на главный алтарь в аббатстве Сан Годенцо (Муджелло) (16 декабря 1975 г. был украден и вскоре возвращен).

[203] «FACTA AL TEMPO DI MADO[NN]A GRAZIA PRIMA ABBATISA MCCCXXXIII». Впрочем, объективности ради стоит отметить, что отсутствие имени художника может быть следствием неточного перенесения в XVI в. предыдущей записи на новое обрамление.

[204] «A. D. MCCCLXXX MESE IULII T[EM]P[O]R[E] D[OMI]NI MINIATIS ABBATIS». Offner R., A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. Guinti. 2002. P. 76.

[205] Фреска «Стигматизация Святого Франциска», ок. 1300 г., Лувр, Париж, «OPUS IOCTI FIORENTINI»; полиптих, 1330–1335 гг., капелла Барончелли, б. Санта Кроче, «OPUS MAGISTRI JOCTI»; «Болонский полиптих», 1333–1334 гг., инв. 284, Национальная пинакотека, Болонья, «OP[US] MAGISTRI IOCTI D[E] FLOR[ENTI]A».

[206] Портативный триптих 1334 г., инв. 1079–1081, Берлинская картинная галерея, «ANNO DOMINI MCCCXXXIIII MENSIS SECTENBRIS TADEUS MEFECIT»; фрески со сценами жития Святого Франциска, церковь Сан Франческо, Пиза, 1342 г., «MAGISTER TADDEUS GADDUS DE FLORENTIA PINXIT HANS HISTORIAM SANCTI FRANCSCI ET SANCTI ANDREA ET SANCTI NICOLAI ANNO DOMINI MCCCXLII, DE MENSE AUGUSTI» («Мастер Таддео Гадди из Флоренции написал эту историю Святого Франциска и Святого Андрея и Святого Николая в августе месяце 1342 года»); «Мадонна на троне с Младенцем в окружении ангелов и святых», 1355 г., инв. 3, Уффици, Флоренция, «TADDEVS GADDI D[E] FLORE[N]TIA ME PI[N]XIT MCCCLV. QVESTA TAVOLA FECE FARE GIOVANNI DI SER SEGNA PER RIMEDIO D[EL]LA ANIMA SVA ED SVOI PASSATI».

[207] Триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» 1328 г., первая известная датированная и подписанная работа, Уффици, Флоренция; «Мадонна с Младенцем на троне в окружении апостолов Петра и Павла и восьми ангелов», 1334 г., Уффици, Флоренция, «NOMINE BERNARDVS DE FLORE[N]TIA PI[N]XIT H[OC] OP[VS] M[C]CCXX[II]II»; полиптих 1344 г., Санта Мария Новелла, Флоренция.

[208] Портативный триптих, известный под названием «триптих Каньола» («trittico Cagnola» (ит.), 1325–1330 гг., инв. 9258, Уффици, Флоренция.

[209] Полиптих, 1310–1330 гг., инв. 1890, № 8568, Галерея Академии, Флоренция.

[210] «Алтарь Строцци», 1357 г., Санта Мария Новелла, Флоренция, «ANNO DOMINI MCCCLVII ANDREAS CIONIS DE FLORENTIA ME PINXIT» (Viggiani, Claudia. L`Italia di Giotto Itinerari Giotteschi. Roma, Gangemi Editore, 2009. P. 26).

[211] «Мадонна с Младенцем», 1360 г., Коллекция Алана (Collezione Alana (ит.), Ньюарк (Делавэр), США; «Мадонна Смирение с Младенцем, Святым Лаврентием, Святым Онуфрием, Святым Яковом-старшим и Святым Варфоломеем», ок. 1350–1360 гг., Галерея Академии, Флоренция, «PUCCIUS SIMONIS FLORENTIN[US] PINXIT HOC OPUS».

[212] Полиптих, 1366 г., муниципальный дворец Апиро, Марке, Италия; «Мадонна с Младенцем, Святым Варфоломеем и Святой Екатериной Александрийской», 1340–1373 гг., инв. 1076, Берлинская картинная галерея.

[213] Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni, B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena. From the second to the Sixteenth Century. In six volumes. Vol. II: Giotto and the Giottesques. 2001. P. 377–378.

[214] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I., 1956. С. 363, 374.

[215] Вазари исказил имя художника Нардо ди Чьоне, сообщив, что его звали Бернардо, в то время как в действительности «Нардо» было сокращением от Леонардо. Несмотря на частое сотрудничество и работу в рамках семейного подряда, искусство Нардо ди Чьоне носило своеобразный и самостоятельный характер, и отличалось от суровой манеры Орканьи более лиричным прочтением наследия Джотто, что характерно и для Дадди.

[216] Milanesi, Gaetano, Passerini, Luigi, Nuovi documenti per la storia dell`arte Toscana dal XII al XV secolo published by Davaco, Soest, 1973.

[217] Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. / Под ред. М.П. Кулакова и М.М. Кулакова (Серия «Современная библеистика»). – М., 2015. С. 1790.

[218] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. С. 249.

Из сохранившихся работ можно назвать: «Мадонна Оньисанти» (ок. 1310 г.); «Успение Богоматери» (ок. 1312–1314 гг., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2182&titolo=Giotto+di+Bondone%2C+Transito+della+Madonna (дата обращения: 12.10.24); деревянное Распятие (1315 г.).

[219] Перестройка бенедиктинской церкви Бадиа, заложенной в 978 г., началась с 1282 г. по образцу цистерианских церквей, возможно, по проекту Арнольфо ди Камбио. Колокол старой Бадиа, до реконструкции 1330 г., отмерял канонические часы и определял ритм жизни флорентийцев (Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. 2004. С. 190).
[220] 1322–1323 гг., 49.3 x 66 см, часть полиптиха. Итальянская живопись VIII–XX вв. из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. Каталог. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.italian-art.ru/canvas/8-14_century/m/martini_simone/saint_augustine.php (дата обращения: 25.09.24).
[221] Волкова, П.Д. От Древнего Мира до Возрождения. Издательство: АСТ, 2016. С. 134.
[222] 1320–1330 гг. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7254&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Martirio+di+san+Lorenzo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 12.09.24).
[223] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I., 1956. С. 425–426.
[224] Согласно Б. Бернсону фреска на воротах Сан Джорджио принадлежит Биччи ди Лоренцо. (Offner R., A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. 2002)
[225] Фресковые циклы капелл Барди и Перуцци были расчищены от записей и дополнений XVIII в. в 1958–1961 гг. (Прокопп М. М. Итальянская живопись XIV века [Электронный ресурс] / М. Прокопп // Будапешт: Корвина, 1988. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/16_p/ro/kopp.htm (дата обращения: 12.09.24).
[226] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=895&titolo=Giotto+di+Bondone%2C+Allegoria+della+Castità (дата обращения: 25.09.24).
[227] Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с английского А.Е. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 329.
[228] Там же. С. 531–532.
[229] Бенуа, А. Исторія живописи всех времен и народов. В 4 томах. Т. 1 – С. Петербургъ: Изд. Шиповникъ, 1912. С.125.
[230] Ок. 1320 г., капелла Перуцци, церковь Санта Кроче, Флоренция.
[231] 1308–1311 гг., Музей Дель Опера Дель Дуомо, Сиена.
[232] Любопытно, как М.Н. Соколов делает вывод об отрицании принципа золотого фона Ченнино Ченнини, приводя его рассказ о приготовлении пигмента, смешивая золото с зеленым. «Специфическое сияние, таким образом, достигается не благодаря объективному выходу металла на поверхность изображения, как бывало иногда в иконах и книжной иллюминации при выскребании отдельных частиц верхнего слоя, а путем сугубо живописного, зрительного совмещения красок. Причем, что в высшей степени показательно, Ченнини придает данному приему особую сюжетную возвышенность, рекомендуя специально использовать его в том случае, когда нужно «сделать так, чтобы дерево выглядело словно одно из деревьев Рая». Иллюзорный пигмент, стало быть, в какой-то мере «возвращает» утраченный Эдем (Соколов, М.Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. 1999. С. 292).
[233] Антепендиум (antependium, дословно «впереди висящий») – завеса или плита, закрывающая внешнюю сторону алтарного престола и хорошо известная в западном средневековом искусстве. Выполнялась из ткани, кожи, дерева, металла, украшалась вышивкой, живописью или рельефом. Эта часть декорации алтаря также имела названия: pallium (pala, palliotto), paramentum, tabula, velamen, vestimentum (Лидов, А.М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение – развитие – символика: [Сб. ст.] / Ред.-сост. Лидов А.М. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 11–32.)
[234] Атрибуция Сальми, Марио (Salmi, Mario). Салми датировал антепендиум 1346–1348 гг. Medieval Art from Private Collections: A Special Exhibition at the Cloisters, October 30, 1968, Through March 30, 1969: Introduction and Catalogue. Metropolitan Museum of Art, 1968. Author: Carmen Gómez-Moreno. P. 201.
[235] European Textiles in the Robert Lehman Collection. Volume XIV. Christa C. Mayer Thurman. The Metropolitan Museum of Art, New York in association with Princeton University Press, Princeton. 2012. P. 42.
[236] Ibid.
[237] «Geri Lapi Rachamatore Me fecit in Florentia» перевод с ит. «Г. Лапи…исполнил меня во Флоренции». См. подробнее: Lapi, Geri. Rachamatore Me Fecit in Florentia: A Trecento Embroidered Frontal at Manresa and Opus Florentium. University of London (Courtauld Institute of Art), 2005.
[238] European Textiles in the Robert Lehman Collection. 2012. P. 141–152.
[239] 1320–1348 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери), 1335–1340 гг. (датировка Музея Бандини), часть полиптиха, 34.4 x 67 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=6964&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+San+Giovanni+Evangelista&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 14.09.24).
[240] Находится в собрании Виллы ла Пиетра (Villa La Pietra), принадлежащей Нью-Йоркскому университету, в пригороде Флоренции. Согласно Р. Оффнеру автором этой работы может быть последователь Дадди. В

связи с этим хронологические рамки ее создания согласно Фонду Ф. Дзери охватывают период и после смерти Бернардо Дадди и соответствуют 1330–1360 гг. Часть полиптиха, 39 х 77 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7006&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 17.09.24).

[241] Начало 1330-х гг. (датировка Музея Чарторыйских), 13.7 х 18.7 см. В коллекции Музея Чарторыйских панель находится с 1869 г. и первоначально считалась работой Фра Анджелико. Официальный сайт Музея Чарторыйских. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:: http://muzeum.czartoryskich.pl/en/node/12674 (дата обращения: 17.09.24); «Свадьба Святой Цецилии и Валериана» (частная коллекция, выставлялась по договору аренды в Музее Фолькванг, Эссен), «Разговор Святой Цецилии и Валериана» (1310–1348 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери), 20 х 45 см, Национальный музей Святого Матфея, Пиза. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3559&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Santa+Cecilia+esorta+Valeriano+a+convertirsi (дата обращения: 28.09.24); «Мученичество Святой Цецилии», 1310–1348 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери), 18.5 х 41.5 см, Национальный музей Святого Матфея, Пиза. В музей Пизы работы поступили вместе с коллекцией Себастьяно Зуккетти (Zucchetti, Sebastiano) в 1796 г. Работы сильно повреждены. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3605&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Martirio+di+santa+Cecilia (дата обращения: 28.09.24).

[242] 128 х 222 см., центральная панель: 45.5 х 85 см., боковые панели: 35 х 76.5 см. В Городском музее Прато находится с 1858 г. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3493&titolo=Daddi+Bernardo%2C+Madonna+con+Bambino%2C+San+Francesco+d%27Assisi%2C+San+Bartolomeo%2C+San+Barnaba%2C+Santa+Caterina+d%27Alessandria (дата обращения: 28.09.24).

[243] Центральная панель: 57 х 171 см, боковые (Святой Николай (левая панель), Святой Прокл (San Proculus правая панель): 43 х 141 см., Уффици. В завершениях расположены образы Иоанна Богослова, Христа во славе и Иоанна Крестителя. О триптихе упоминает Лоренцо Гиберти, Джорджо Вазари.

[244] Данилова, И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М.: Сов. Художник, 1984. С. 37.

[245] Относительно художника, прозванного Оффнером Р. Мастером Меццана (Maestro di Mezzana), с творчеством которого в 1956 г. он связал ряд работ, среди исследователей нет единого мнения [135, p. 57–63]. Так, согласно данным Фонда Ф. Дзери, этот живописец работал в период 1300–1324 гг. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&percorso_ricerca=OA&tipo_ricerca=avanzata&mod_AUTN_OA=contiene&AUTN_OA=Bettino+da+Prato&componi_OA=AND&ordine_OA=rilevanza (дата обращения 15.09.24).

[246] Via Larga, «Широкая улица».

[247] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том IV. М.: Искусство, 1970. С. 111.

[248] Романчук, А.В. Общественные идеи и представления в художественных образах Флоренции и Сиены второй половины XIV в.: дисс. … канд. исторических наук: 07.00.03 / Романчук Алла Валентиновна – СПб., 2001. С. 59.

[249] Там же. С. 61–62; 55.

[250] Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Сост. и науч. ред.: В.П. Шестаков М.: «Искусство», 1981. – Т.1. С. 35.

[251] Там же. С. 36.

[252] Там же. С. 33.

[253] Там же. С. 34.

[254] Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. 2004. С. 38, 44, 45–46.

[255] Damiani Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 31, 1985. Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/ (дата обращения 31.09.24).

[256] Виллани, Дж. Новая хроника, или История Флоренции. 1997. С. 345.

[257] Там же. С. 353.

[258] Там же. С. 352–354, 380.

[259] Там же. С. 380.

[260] Датировка Галереи Института Курто. 42.5 х 87.5 см Официальный сайт Галереи Института Курто. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/995dab5f.html?ixsid=jsWOyxuYdb9 (дата обращения: 16.09.24).

[261] Ок. 1335 г. Дева Мария, Святой Фома Аквинский и Святой Павел. Датировка Музея Дж. П. Гетти. Официальный сайт Музея Дж. П. Гетти. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.getty.edu/art/collection/objects/860/bernardo-daddi-the-virgin-mary-with-saints-thomas-aquinas-and-paul-italian-about-1335/ (дата обращения: 30.09.24).
[262] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7246&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Episodi+della+vita+di+san+Nicola+di+Bari+%3b+Nativit%e0+di+Ge&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[263] 1340–1350 гг. Датировка Музея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.museopoldipezzoli.it/en/node/663 (дата обращения: 04.10.24).
[264] 1341–1345 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7242&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Crocifissione+&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 ; 1340–1345 гг. Датировка Музея Линденау. Доступно на: http://www.lindenau-museum.de/index.php?id=731 (дата обращения: 04.10.24).
[265] 1330–1360 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7103&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[266] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7232&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+tra+angeli+e+santi+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.23).; ок. 1338–1340 гг. Сайт Web Gallery of Art. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/daddi/triptyc.html (дата обращения: 04.10.24).
[267] ок. 1336 г. или 1310–1348 гг. Центральная панель: 25.5 x 45.5; боковые панели: 13 x 45.5, 12.5 x 45.5 см. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7218&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Episodi+della+vita+di+san+Nicola+di+Bari+%3b+Nativi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[268] 1320–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7231&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Orazione+di+Cristo+nell%26%23039%3borto+di+Gethsemani+%3b+Santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 ; 1334 г. Датировка Музея. Доступно на: http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/228468?position=2 (дата обращения: 30.09.24).
[269] 1330–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7134&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[270] 1338 г. Датировка Фонда Ф. Дзери и Музея. Центральная панель: 43.5 x 90 см, боковые – 19 x 63.5. Доступно на: https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/d/artist/bernardo-daddi/object/triptych-ng-1904 (дата обращения: 30.09.24).; Фонд Ф. Дзери http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7245&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Crocifissione+di+san+Pietro+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+San+Nicola+di+Bar&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 30.09.24).
[271] 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери и Музея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7162&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Annunciazione+%3b+San+Pietro+e+san+Paolo+%3b+Madonna+in+adorazione+del+Bambino&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 30.09.24).
[272] 1330–1360 гг. Центральная панель: 23 x 40 см, боковые: 13.2 x 42.8. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7099&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 30.09.24).
[273] Каталог собрания живописи ГМИИ им. А.С. Пушкина. Италия. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века / Автор Маркова В.Э. М., 2002. С. 29–31.
[274] 1339 г. Датировка музея. Общий размер: 50.64 x 59.42 x 4.76 см, центральная панель: 25.4 x 59.37 x 4.76, правая створка: 12.7 x 47.47 x 2.22, левая: 12.54 x 47.15 x 2.22. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://collections.artsmia.org/art/10448/madonna-and-child-enthroned-with-saints-bernardo-daddi (дата обращения: 31.08.24).

[275] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и Распятие. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7210&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 31.08.24).
[276] 1330–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7146&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Leggenda+dei+tre+vivi+e+dei+tre+morti&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 31.08.24).
[277] «Madonna del Magnificat», 33 x 72.5 см., 1335–1337 гг. или 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/PIN/PIN_Sala02.html, (дата обращения: 29.09.24), Фонд Ф. Дзери http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7041&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+del+Magnificat&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 29.09.24)
[278] Первая половина XIV в. Датировка музея; 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. 31 x 44 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cir.campania.beniculturali.it/museodicapodimonte/itinerari-tematici/galleria-di-immagini/OA00814438/?searchterm=Bernardo%20Daddi (дата обращения: 04.10.24); http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7236&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 29.09.24).
[279] 1310–1348 гг. Размер живописной поверхности: 24.2 x 50.2 см, с рамой: 30.5 x 57.1 x 2.6. Инв. 1952.5.61. Датировка Фонда Ф. Дзери. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7123&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 01.10.24); около 1345 г. Датировка Галереи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41676.html (дата обращения: 04.10.24).
[280] Ок. 1334 г. Датировка Музея Нортона Саймона. Доступно на: http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Daddi%2C+Bernardo (дата обращения: 04.10.23).
[281] 1334 г. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7235&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[282] 1330–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7241&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[283] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7230&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24); ок. 1343 г. Датировка Музея Хорна. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/daddi/virginen.html (дата обращения: 04.10.24).
[284] 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7079&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+con+san+Giovanni+Battista%2c+san+Pietro+e+angeli&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[285] 1337 г. Датировка Фонда Ф. Дзери и Музея. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7189&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24), [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://museum.doaks.org/Obj832?sid=643&x=169113 (дата обращения: 04.10.24).
[286] 1333–1334 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7030&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).; конец 1340-х гг. Датировка Музея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?collection=27168&collectionname=WEB:European&style=browse&currentrecord=1&page=collection&profile=objects&searchdesc=WEB:European&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=7 (дата обращения: 05.10.24).
[287] 1320–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7234&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[288] 1330–1360 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7096&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[289] 1330–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7192&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 дата обращения: 04.10.24).
[290] 1330–1360 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7105&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[291] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7229&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[292] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери, 1320–1325 гг., датировка Галереи. Размер живописной поверхности: 22.7 x 34.9 см, размер с рамой: 23.6 x 35.5 x 2.7. Инв. 1961.9.2. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7157&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24); Национальная галерея искусств (Вашингтон) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46101.html (дата обращения: 04.10.24).
[293] 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7098&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 05.09.24); Официальный сайт Музея Хант [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.huntmuseum.com/collection/collection-items/cg-012.aspx (дата обращения: 05.10.23).
[294] 1320–1348 гг. 18 x 42 см. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7153&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[295] 1345–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7238&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[296] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. 27.5 x 58 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7112&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[297] 1320–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7228&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[298] 1330–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7159&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[299] 1320–1360 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери, ок. 1340 г. датировка музея. 33 x 73.6 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7237&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24) или http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/daddi/crucifix.html (дата обращения: 05.09.24).
[300] Ок. 1343 гг. Датировка Музея Хорна. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.museohorne.it/basepage.php?p=dettaglio.php&p_g=1&n=169&nm_g=2&pg=11 (дата обращения: 04.10.24).
[301] 1310–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7247&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[302] 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7150&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[303] 1320–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7154&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[304] 1310–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7248&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).

[305] Ок. 1336 г. Датировка Музея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mfa.org/collections/object/the-nativity-and-the-annunciation-to-the-shepherds-35757 (дата обращения: 04.10.24).
[306] Ок. 1340 г. Датировка Музея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lindenau-museum.de/index.php?id=731 (дата обращения: 04.10.24).
[307] Часть портативного алтаря. 26 x 43 см, 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7163&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[308] Боковые створки портативного алтаря. 11.5 x 40 см, 1320–1348 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7072&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Angelo+annunciante+%3b+Santa+Maria+Maddalena+%3b+Santo+vescovo+e+sant%26%23039%3bAntonio+Abate+%3b+Mar&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).
[309] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2473&titolo=Maso+di+Banco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9 (дата обращения: 04.10.24).
[310] Mercato antiquario (рынок антиквариата). Датировка Фонда Ф. Дзери. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2475&titolo=Maso+di+Banco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 04.10.24).
[311] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2477&titolo=Maso+di+Banco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 04.10.24).
[312] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3554&titolo=Gaddi+Taddeo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Crocifissione+di+Cristo+%3b+San+Nicola+di+Bari+restituisce+Adeodato+ai+genitori+%3b+San+Nicola+di+Bari+libera+Adeodato (дата обращения: 04.10.24).
[313] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3557&titolo=Gaddi+Taddeo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+San (дата обращения: 04.10.24).
[314] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3544&titolo=Gaddi+Taddeo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Discesa+di+Cristo+al+limbo+%3b+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi+riceve+le+stimmate+%3b+San+Giovanni+Evangelista+resuscita+Drusiana+%3b+Madonna+con+Bambino+in+trono+tra+san+Francesco+d%26%23039%3bAssisi+e+san+Ludovico+di+Tolosa+%3b+Battesimo+di+Cristo (дата обращения: 04.10.24).
[315] The Museums of Florence. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.museumsinflorence.com/uffizi/13/13.html (дата обращения: 04.10.24).
[316] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2404&titolo=Jacopo+del+Casentino%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+santi+e+angeli+%3b+Annuncio+ai+pastori+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Incontro+dei+tre+vivi+e+dei+tre+morti+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 04.10.24).
[317] Датировка Фонда Ф. Дзери. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2409&titolo=Jacopo+del+Casentino%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+Battesimo+di+Cristo+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 04.10.24).
[318] Т.К. Кустодиева отмечает, что Мастер Милосердной Мадонны (Он же – «Мастер Мизерикордия» – анонимный художник, имя которому было предложено Р. Оффнером) испытал влияние Таддео Гадди и Бернардо Дадди. (Кустодиева, Т.К. Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XIV века (очерк-путеводитель) – Ленинград: «Искусство», 1985. С. 64).
[319] В 1352–1358 гг. на площади Сан Джованни для Общества было построено здание – Лоджия дель Бигалло, куда был перенесен триптих. С этого времени Лоджия дель Бигалло использовалась для показа потерянных или брошенных детей в надежде на то, что их узнают родные или просто примут в добропорядочную семью.

[320] Предположительно работал в 1296–1327 гг.
[321] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2711&titolo=Lippo+di+Benivieni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Crocifissione+di+Cristo+e+santi%2c+storie+di+san+Giovanni+Battista+e+della+Passione+di+Cristo (дата обращения: 04.09.24).
[322] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2711&titolo=Anonimo+%2C+Lippo+di+Benivieni+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo+e+santi (дата обращения: 04.09.24).
[323] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2702&titolo=Lippo+di+Benivieni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi (дата обращения: 04.10.24).
[324] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2690&titolo=Lippo+di+Benivieni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+tra+santi+vescovi+%3b+Episodi+della+vita+di+Cristo (дата обращения: 04.10.24).
[325] Master Madonna delle Grazie. Работы этого художника описаны Р. Оффнером.
[326] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2380&titolo=Anonimo+%2C+Maestro+della+Madonna+delle+Grazie+-+sec.+XIV+-+Flagellazione+di+Cristo%3B+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi%3B+santa+Maria+Maddalena+e+san+Giovanni+Battista+(%3F)%3B+Crocifissione+di+Cristo%3B+Svenimento+della+Madonna (дата обращения: 04.09.24).
[327] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3016&titolo=Pacino+di+Buonaguida%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli%2c+santi+e+storie+della+Passione+di+Cristo (дата обращения: 04.09.24).
[328] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3017&titolo=Pacino+di+Buonaguida%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli%2c+santi+e+storie+della+Passione+di+Cristo (дата обращения: 04.09.24).
[329] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2413&titolo=Jacopo+del+Casentino%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino%2c+santi+e+angeli+%3b+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi+riceve+le+stimmate+%3b+Santa+Margherita+d%26%23039%3bAntiochia+%3b+Santa+Lucia+(%3f)+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 14.09.24).
[330] Справа – Святой Николай в красной епископской одежде и митре, слева – Святой Иоанн Креститель, над ним – Святой Петр и Святой Стефан.
[331] 26 x 56 см. В 1863 г. работа поступила во флорентийскую Академию из коллекции Джованни Джовио (Комо, Ломбардия), в 1948 г. – в Уффици.
[332] Арган, Дж. К. История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 1 – М.: Радуга, 1990. С. 184. Damiani, Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Электронный ресурс] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. – Итальянская энциклопедия наук, литературы и искусств. // Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/ (дата обращения: 24.09.24).
[333] Berenson, Bernard. Essays In The Study of Sienese Painting. New York: Frederic Fairchild Sherman. 1918. P. 42.
[334] Мадонна с Младенцем, 1319 г., Музей религиозного искусства, Сан Кашано Валь ди Пеза; Мадонна с Младенцем, 1320–1330 гг., 57 x 85 см, Пинакотека Брера, Милан; Распятие, 1324–1327 гг., Пинакотека, Сиена; Мадонна с Младенцем, Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
[335] «Мученичество францисканцев в Сеуте», «Обет Святого Людовика Тулузского», 1324–1327 гг. церковь Сан Франческо, Сиена; Благовещение, 1344 г., 120 x 127 см, Пинакотека Сиены.
[336] Offner, R., Steinweg, K. continued under the direction of Boscovits, M. and Gregori, M. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. Florence. Guinti Barbera. 1984. P. 12.
[337] 1335–1348 гг. 54 x 83 см. Гарвардский центр изучения Итальянского Возрождения, Вилла Татти, Флоренция. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7002&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 24.09.24).
[338] 1335–1340 гг. или 1338–1340 гг., 85 x 165 см., Уффици. Флоренция. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3450&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.10.24).

[339] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. Guinti. 2002. P. 27.

[340]116 x 131 см., Музей Опера дель Дуомо, Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7185&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+tra+santa+Caterina+d%26%23039%3bAlessandria+e+san+Zanobi (дата обращения: 03.10.24).

[341] Иконографический образ беременной Богоматери появился спустя несколько лет после упразднения в 1312–1313 гг. папой Климентом V Ордена Тамплиеров («dell'Ordine del Tempio»). Согласно распространенной версии, в последующие годы его члены, среди которых был Джованни Боккаччо, скрывались, в том числе во Флоренции, за фасадом нового монашеского ордена. Метафорическое толкование образа Мадонны дель Парто следующее: подобно тому, как в чреве Мадонны была сокрыто Великое Таинство и Слово Божье, точно так же члены и последователи уничтоженного ордена в ожидании наступления лучших времен хранили свои знания (См. подробнее: Manetti, Renzo. Le Madonna del Parto. Icone templari. Firenze: Edizione Polistampa, 2005).

[342] 1320–1350 гг. датировка Фонда Ф. Дзери; 1334 г. датировка Музея Фогг, центральная панель: 25,5 x 45,5 см; боковые: 13 x 45,1; 12,5 x 45,1. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7231&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Orazione+di+Cristo+nell%26%23039%3borto+di+Gethsemani+%3b+Santi&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 23.09.24) или на http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/228468?position=2 (дата обращения: 24.09.24).

[343] Сцена молитвы Христа в Гефсиманском саду, будучи достаточно редкой в итальянской живописи XIV в., встречается в искусстве Бернардо Дадди только в этой работе.

[344] Нижняя часть левой створки: святые Петр и Павел; верхняя часть правой створки: святые Екатерина Александрийская, Маргарита Антиохийская; нижняя часть правой створки: святые Иаков Зеведеев и Бенедикт.

[345] См. подробнее: Парфенова Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2015. – Выпуск 3 (9). – С. 27–41.

[346] 1320–1348 гг. 11.5 x 40 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7072&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Angelo+annunciante+%3b+Santa+Maria+Maddalena+%3b+Santo+vescovo+e+sant%26%23039%3bAntonio+Abate+%3b+Mar&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 11.09.24).

[347] 1320–1350 гг. Датировка Фонда Ф. Дзери; вторая половина 1330-х гг. Датировка музея. Центральная панель: 19 x 38 см, 12 x 43. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7122&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+San+Pietro+e+san+Paolo+%3b+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 18.09.24) или Художественный музей Фрик (Питтсбург) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://collection.thefrickpittsburgh.org/collections/1/objects/results/label?query=USER_SYM_3%3A%22Bernardo+Daddi%22&limit=30 (дата обращения: 18.09.24).

[348] 61 x 96 см., инв. 180. В 1909 г. Мадонна была перенесена из библиотеки Ватикана в Пинакотеку. В 1964 г. – в апартаменты понтифика (Sala dei Papi, Pontifical Apartments), в связи с чем работа не представлена широкой публике.

[349] Центральная панель полиптиха: 45 x 83.8 см., боковые: 35.8 x 76.2, инв. 344. Предположительно это был пятичастный полиптих. Музей искусств Филадельфии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philamuseum.org/collections/permanent/103689.html?mulR=30212|2 ; http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3604&titolo=Daddi+Bernardo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+%3b+San+Giovanni+Battista+%3b+Sant%26%23039%3bEgidio (дата обращения: 17.09.24).

[350] 814 x 1805 см., частная коллекция, Нью-Йорк. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=6975&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Santa+Caterina+d%26%23039%3bAlessandria&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 15.09.24).

[351] 74 x 186 см. Церковь Сан Мартино Гангаланди (San Martino a Gangalandi), г. Ластра а Синья, провинция Флоренции.

[352] Возможно, что основой для сюжета Коронования Девы Марии послужил эпизод из Третьей книги царств Ветхого Завета, в котором после смерти Давида к царю Соломону пришла его мать Вирсавия с просьбой: «Царь поднялся ей навстречу, поклонился и сел на свой престол, а матери царя поставили другой, чтобы она

села по правую руку от него» (Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. 2015. С. 504).

[353] «The heavens received this day the Blessed Virgin, the angels were glad, the archangels enjoyed, the thrones sang, the dominanations made melody, the principalities harmonised, the potestates harped, cherubim and seraphim sang laudings and praisings, and bringing her with thankings and lauds unto the siege of the divine and sovereign majesty», пер. Парфеновой Е. В. (Voragine, Jacobus de. The Golden Legend. Readings on the Saints. Translated by William Granger Ryan. Volime I. Princeton University Press. Princeton, N. J. 1995. P. 77–98.)

[354] 1340–1345 гг. (датировка Галереи, Бошковича М.), 75.5 x 111,7 см. Лондонская национальная галерея. Лондонская национальная галерея [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardo-daddi-the-coronation-of-the-virgin (дата обращения: 01.08.24); «Музицирующие ангелы», 44 x 53, 3 см. Картинная галерея колледжа Крайст-Черч (Оксфорд). Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3039&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Angeli+musicanti&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 дата обращения: 08.09.24). По предположению искусствоведа Штайнвег К. (Steinweg, Clara) в своем первоначальном виде работа составляла приблизительно 70 x 150 см. (без завершения).

[355] Связь между двумя разрозненными панелями обнаружила в 1961 г. К. Штайнвег, работавшая совместно с Р. Оффнером.

[356] Лондон, аукционный дом «Кристи», 31 марта 1944 г., лот 136 [132, p. 22]. Р. Оффнер атрибутировал «Коронацию» «близкой Помощнику Дадди», «Четырех ангелов» – «Помощнику Дадди». К. Штайнвег полагала, что композиционные нововведения работы свидетельствуют об участии при ее создании Андреа ди Чьоне. Джеймс Байам Шоу (James Byam Shaw) приписывает работы «флорентийской школе», добавляя, что есть основания считать «Коронование» ранней работой Орканьи. Большинство современных искусствоведов придерживаются мнения, высказанного М. Бошковичем и Энрикой Нери Лусанной (Enrica Neri Lusanna), о принадлежности «Коронования Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» Бернардо Дадди и датировке работы 1340–1345 гг.

[357] 1339–1342 г. 26 x 30.5 см. Лондонская национальная галерея. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3607&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Sposalizio+di+Maria+Vergine&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 01.10.24).

[358] Исключением является полиптих из Санта Мария Новелла, целиком основанный на «полиптихе Барончелли» Джотто.

[359] 57 x 52 см., Лувр. Изображенные святые: Иоанн Богослов и предположительно Святой Варфоломей. Официальный сайт Лувра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1258&langue=fr (дата обращения: 01.10.24).

[360] Автором еще одного «Коронования Девы Марии в окружении святых» является Якопо ди Чьоне. Однако работа датируется 1372–1373 гг., а, следовательно, не подлежит сравнению. Галерея Академии, Флоренция. Официальный сайт флорентийской Галереи Академии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/jacopo-di-cione-incoronation-virgin/ (дата обращения: 01.10.24).

[361] 38 x 68.9 см., инв. 16, Альтенбург. Официальный сайт Музея Линденау [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.lindenau-museum.de/fruehe-italienische-malerei?page_n89=2 (дата обращения: 08.09.23).

[362] Master of San Lucchese (англ.), Maestro di San Lucchese (ит.) 55.7 x 77 см., инв. 18, Альтенбург. Официальный сайт Музея Линденау [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lindenau-museum.de/index.php?id=731 (дата обращения: 01.10.24).

[363] 1337–1339 гг. (датировка Музея) или 1335–1340 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери), 107 x 136 см., Коллекция Лемана. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3328&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Assunzione+della+Madonna&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 или Музей Метрополитен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=Daddi (дата обращения: 01.10.24).

[364] San Crescenzio (ит.)

[365] Благовещение. 1310–1348. Часть пределлы. 43.5 x 70.8 см. Лувр. Париж; Мадонна с Младенцем. 1320–1348. 87.5 x 54.5 см. Музей Тиссена-Борнемисы. Барселона; Святой Михаил Архангел. 1320–1348. 110x210 см. церковь Святого Михаила. Пиза; Полиптих Сан Панкрацио.

[366] Благовещение. 1310–1348. Часть полиптиха. 8 x 11 см. Музей Бонна. Байонна; Обручение Девы Марии. Букингемский дворец. Лондон; Мадонна с Младенцем на троне со святыми и ангелами. 1310–1348 или 1330. Центральная панель портативного алтаря. 24.2 x 50.2 см. Коллекция Кресса. Нью-Йорк; Рождество. 1310–1348. 14 x 16 см. Коллекция Анрепа (Collezione C. Anrep). Милан; Полиптих Сан Панкрацио. 1335–1340. Уффици. Флоренция; Мученичество Святой Репараты. 1340–1348. Часть пределлы. 26.5 x 34.8 см. Музей Вальрафа-Рихарца. Кельн; Мученичество Святого Стефана. 1340–1348 или 1345. Часть пределлы неизвестного полиптиха. 26.5 x 30.5 см. Пинакотека, Ватикан; Распятие (фрагмент). 1345–1348. Часть

табернакля. 27.5 x 58 см. Музей Линденау. Альтенбург; 46. Мученичество Святой Репараты. 1340–1348. Часть пределы. 27.4 x 35.5 см. Collection Mme Paul Pechere. Брюссель; 47. Святая Репарата перед императором Децием. 1340–1348. Часть пределы. 32.1 x 40.3 см. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.

[367] Иоанн Богослов. 1310–1348. 43 x 54 см. Аукционный дом Сотбис. Лондон; Святой Бенедикт. 1310–1348. 43x54 см. Частная коллекция. Лондон; Вознесение Девы Марии. 1335–1340. 107 x 136 см. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.

[368] Мадонна с Младенцем. 1335–1348. Гарвардский центр исследования искусства итальянского Возрождения. Вилла Тати. Флоренция; Полиптих. 1344. Ц. Санта Мария Новелла. Флоренция.

[369] Святая Екатерина Александрийская. 1320–1348. 31 x 61 см. Музей де Янг. Сан-Франциско.

[370] Святой Иоанн Евангелист. 1330–1340; Триптих (Мадонна, Святой Фома Аквинский, Святой Павел). Ок. 1330. Музей Гетти. Лос-Анджелес.

[371] Нардо ди Чьоне. Триптих. ок. 1360 г., Национальная галерея искусства, Вашингтон; Андреа Орканья. Расписной складень. 1340–1345 гг. Коллекция Алана, Делавер.

[372] Киплик, Д. И. Техника живописи. – М.: Сварог и К, 2002. С. 139.

[373] Там же. С. 139–140.

[374] 1337–1339 гг. (датировка Музея), 1335–1340 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери). Музей Метрополитен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/458998 (дата обращения: 04.10.24); Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=3328&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Assunzione%20della%20Madonna (дата обращения: 04.10.23).

[375] 261 x 338.5 см., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=3452&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Madonna%20con%20Bambino%20in%20trono,%20angeli%20e%20santi (дата обращения: 02.10.24).

[376] лат. «Милосердие Господа», Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=7255&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Misericordia%20Domini (дата обращения: 02.10.24).

[377] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=3336&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Madonna%20con%20Bambino%20in%20trono%20e%20santi (дата обращения: 02.10.24).

[378] Музей замка Вавель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wawel.krakow.pl/en/index.php?op=19,27,45 (дата обращения: 02.10.24).

[379] 40.5 x 111.5 см., 40 x 110.5 см., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=2670&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20San%20Bartolomeo, http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2675&titolo=Daddi+Bernardo%2C+San+Lorenzo (дата обращения: 20.09.24).

[380] 34.7 x 71см., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2665&titolo=Daddi+Bernardo%2C+Santa+Cecilia (дата обращения: 02.10.24).

[381] 42.5 x 76 см.

[382] 420 x 480 см., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=7251&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Cristo%20crocifisso (дата обращения: 02.10.24).

[383] 275 x 350 см., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=7252&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Cristo%20crocifisso (дата обращения: 02.10.24).

[384] 180 x 250 см., Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=6989&titolo=Daddi%20Bernardo%20,%20Madonna%20con%20Bambino%20in%20trono%20e%20angeli (дата обращения: 02.10.24).

[385] Chiesa di S. Giorgio a Ruballa (ит). Центральная панель: 47.5 x 138.2 см., боковые: 32.3 x 121.5. Галерея Института Курто [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://courtauld.ac.uk/event/lunchtime-talk-bernardo-daddi-polyptych-the-crucifixion-and-saints-281116 (дата обращения: 02.10.24). Части пределлы находятся в Коллекции М. ван Гелдера (Collection M. Van Gelder, Брюссель), в частной коллекции во Флоренции и Швейцарии, Музее изобразительных искусств Страсбурга (Эльзас, Франция).

[386] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. Guinti. 2002. P. 71–72.

[387] Распятие, 1290–1295 гг., церковь Санта Мария Новелла; Распятие, 1300–1309 гг., церковь Сан Феличе на площади Пьяцца (Флоренция); Распятие, 1300–1319 гг., церковь Оньисанти; Распятие, 1300–1339 гг., церковь Сан Марко (Флоренция); Распятие, 1300–1349 гг., Лувр (Париж).
[388] Распятие, 1330–1366 гг., церковь Сан Джорджо а Рубалла (Баньо а Риполи, Флоренция).
[389] Мастер Фогг Пьета упоминается в литературе также под именем Мастер Фильине (Master of the Fogg Pieta, Maestro della Pietà Fogg). Распятие, 1300–1349 гг., б. Санта Кроче (Флоренция).
[390] Распятие, 1300–1349 гг., Коллекция Х. Кистерса (Кройцлинген, Щвейцария).
[391] Распятие, 1325–1349 гг., Собрание Р. Лонги (Флоренция).
[392] Распятие, 1270–1275 гг., церковь Святого Доминика (Ареццо); Распятие, 1270–1295 гг., Музей дель Опера Санта Кроче (Флоренция).
[393] Распятие, 1296–1327 гг., Собрание П. Корсини (Нью-Йорк).
[394] 1330–1345 гг., 34.6 x 37.4 см., Музей декоративного искусства, Париж.
[395] 1330–1345 гг., 33 x 37 см., Национальный музей, Познань.
[396] 1330–1345 гг. или около 1338 г. согласно датировке галереи, 38.1 x 35.2 см., Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, штат Коннектикут.
[397] Ок. 1340 гг., 34 x 38 см, Берлинская картинная галерея.
[398] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.Том. I. 1956. С. 396.
[399] Подробнее вопросы теоретического понимания реализма, его теорию и историю исследовал М.М. Бахтин. В частности, для понимания реализма, его зарождения важна глава I «Рабле и проблема фольклорного и готического реализма» в книге «Франсуа Рабле в истории реализма» (Бахтин, М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (1): Франсуа Рабле в истории реализма (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950 гг.). Комментарии и приложения. – М.: Языки славянских культур, 2008., С. 15–49).
[400] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. 2002. P. 16.
[401] Святой Римско-католической церкви, родившийся в 995 г. в небольшом городке близ Флоренции. Основал монашеский орден валломброзианов. Умер 12 июля 1073 г.
[402] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3520&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino%2c+san+Giovanni+Gualberto%2c+san+Pancrazio+(%3f)%2c+san+Michele+Arcangelo+e+san+Benedetto&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 02.10.24)
[403] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3550&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino%2c+san+Giovanni+Battista%2c+san+Benedetto%2c+san+Nicola+di+Bari%2c+san+Giovanni+Evangelista&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 02.10.24)
[404] Мазо ди Банко, «Маэста», ок. 1336 г., церковь Сан Джорджо а Рубалла, Баньо а Риполи, Флоренция.
[405] Работа традиционно приписывалась Мастеру Сан Джорджо а Рубалла. Атрибуция Мазо ди Банко принадлежит Карло Вольпе. Например, отмечают тесную связь между другими работами Мазо и «Маэста» из Сан Джорджо а Рубалла, в частности обращают внимание на схожесть типажа лица Мадонны из Рубалла и Мадонны из Берлина. Л. Беллози позднее приписал это произведение кисти молодого Андреа Орканьи.
[406] «Мадонна со святыми и эпизодами из жизни Христа». Музей искусства. Бруклин; «Мадонна на троне со святыми, Распятием, и Рождеством». Институт искусств. Детройт; «Мадонна с Младенцем и святыми». Музей Бонна. Байонна.
[407] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. Guinti. 2002. P. 27.
[408] Ibid.
[409] Offner, R., Steinweg, K. continued under the direction of Boscovits, M. and Gregori, M. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. 47.
[410] Гращенков, В. Н. Портреты раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество / Отв. ред. Рутенбург В. И. М., 1986. С. 54.
[411] Например, триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» или «триптих Оньисанти» (1328 г., 144 x 194 см. Уффици, Флоренция) и полиптих из церкви Санта Мария Новелла (1344 г., Флоренция) содержат подписи Бернардо Дадди.
[412] Например, панель со Святым Михаилом Архангелом. 1320–1348 гг., 110 x 210 см, церковь Святого Михаила, Пиза.
Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. Guinti. 2002. P. 157–167.
[413] Виппер, Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. В 2-х томах. – М.: Искусство, 1977. Том 1. С. 54.
[414] Там же, С. 54–57.
[415] 132 x 219 см, Галерея Академии, Флоренция.
[416] Либман, М.Я. Донателло, М., «Искусство», 1962. С. 9–11.

[417] За Баптистерием – Палаццо Нуово, еще «новый» дворец для приоров Флоренции 1340-х гг. С XV в. – Палаццо делла Синьория, со второй половины XVI в. – Палаццо Веккьо.
[418] Rubinstein, Nicolai. The Palazzo Vecchio 1298–1532: Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic. Clarendon Oxford, 1995. P. 49.
[419] Компаньи, Дино. Хроника событий, случившихся в его время / Пер. с итал., статья, примечания М.А. Юсима. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2015. С. 130. Также см. Парфенова, Е.В. Анализ творческого наследия художника Бернардо Дадди в контексте общественной жизни Флоренции 2-й четверти XIV в.: работы, выполненные по заказу Синьории, общественных и религиозных организаций / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Выпуск 2 (22). – С. 40–68.
[420] Музей Польди-Пеццоли, Милан. Атрибутируют работу Бернардо Дадди: Munoz, 1911, p. 12; B. Berenson, 1963, p. 55; R. van Marle, III, 1924, p. 274, 1932, taw. XI–XII; da A. Morassi, 1932, p. 9; da F. Wittgens, 1937, tav. 20; da P. Toesca, 1951, p. 622, nota 144; F. Russoli, 1955, p. 145; R. Longhi, 1947; F. Zeri.
[421] Например, накануне праздника Святого Иоанна, отмечаемого в июне, цехи устраивали по обычаю шествие с пожертвованиями.
[422] Братство «Нери» получило свое название из-за черных одежд с капюшонами. Братья носили черные одежды, когда сопровождали осужденных на смерть от суда или места заключения, которыми, как правило, были Палаццо дель Подеста или Барджелло, к месту казни, чаще всего через повешение, сразу за восточной городской стеной. С 1434 г. братья собирались на Виа Сан Джузеппе (Via San Giuseppe) и формально Общество Санта Мария делла Кроче ал Темпио образовалось 25 марта 1347 г. Эпидемия чумы 1348 г. помешала его официальному признанию, которое состоялось в 1356 г. после одобрения устава епископатом. Первое время Братство располагалось за городскими воротами Правосудия (Porta della Giustizia) возле Прато делла Джустиция (Prato della Giustizia), места, где находились виселицы. Впоследствии Лоренцо Великолепный был одним из самых ревностных собратьев Общества. Одним из «нери» был Микеланджело.
[423] Henderson, John. Piety and Charity in Late Medieval Florence. University of Chicago, 1994. P. 3.
[424] Согласно традиционной точке зрения, апостол Павел обезглавлен в Риме при Нероне в 64 г. На месте его погребения ученики оставили памятный знак, который позволил императору Константину разыскать это место и построить там церковь Сан Паоло Фуори ле Мура.
[425] Был обезглавлен по желанию иудейской царицы Иродиады и её дочери Саломеи ок. 30 г. н. э.
[426] Иаков был убит царем Иродом Агриппой I мечом в 44 г.
[427] Дино Компаньи в хронике пишет: «Мы провели через Советы суровые и строгие законы и дали ректорам право наказывать зачинщиков ссор и волнений; ввели уголовные наказания и приказали выставить на площади топор и плаху для казней преступников и тех, кто нарушает закон» (Компаньи, Дино. Хроника событий, случившихся в его время. 2015. С. 133). Из приведенного следует, что казнь преступников через отсечение головы была типична для Флоренции времен Бернардо Дадди, а, следовательно, вполне логичным является и представление идентифицированных святых. Их изображение на кресте является символом последующего воскресения и надеждой приговоренных.
[428] В XV в. произошло слияние Общества Мизерикордия с благотворительным Братством Бигалло, так лоджия получила свое название.
[429] Надпись, расположенная внизу фрески: «OMNIS MISERICORDIA FACIAT LOCUM UNICUMQUE / SECUNDUM MERITUM OPERUM SUORUM/ ET SECUNDUM INTELLECTUM PEREGRINATIONIS ILLIUS/ ANNO D. MCCCXLII DIE 11. MENSIS SEPTEMBRIS» («All mercy is done in this place according the merits of their work and according to the understanding of these pilgrims, 11 September 1342», «Всякое милосердие совершается в этом месте в соответствии с плодами трудов и с разумом этих странствующих, 11 сентября 1342 г.». Pucci Giannozzo. La Madonna Della Misericordia, il Bigallo, Firenze. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.umilta.net/bigallo.html (дата обращения: 04.10.24).
[430] Henderson, John. Piety and Charity in Late Medieval Florence. 1994. P. 3; Varchi. B., *Storia fiorentina,* ed. L. Arbib (Florence, 1838–41), ii. 98–100.
[431] Уваров, А.С. Христианская символика. – М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. С. 76.
[432] Джотто изобразил антониевский крест на фреске «Распятие» капеллы дель Арена (Скровеньи), Падуя, 1304–1306 гг.
[433] Содержание некоторых медальонов: «Земля наполнится Божьей милости» (в медальоне над сложенными в молитвенном жесте руками Мадонны), «Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут», «Я был голоден, и вы накормили меня», «Я был странником, и вы приняли меня» (слева); «Милость и истина не покинут вас, когда они на устах», «Я был наг, и вы одели меня» (справа).
[434] В соответствии с Евангелием католическая церковь перечисляет шесть деяний милосердия: накормить голодного, напоить жаждущего, дать приют страннику, одеть нагого, посетить больного, посетить заключенного в темницу. Из Ветхого Завета к ним добавляется еще одно – похоронить мертвого.
[435] Levin, William R. The Allegory of Mercy at the Misericordia in Florence: Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento. Lanham, MD: University Press of America, Inc., 2004. Chapter 6.

[436] Франческо Таленти в 1350-х гг. закончил начатое Джотто строительство кампанилы собора Санта Мария дель Фьоре. Он увеличил высоту этажей и внёс в облик постройки готические черты, одновременно придав ей лёгкость и стройность. В период 1351–1359 гг. он по своему проекту построил два средних яруса, добавив туда богато украшенные резьбой сдвоенные ланцетовидные окна. Последний ярус башни он увенчал выступающей над балюстрадой галереей. Также он заменил задуманное Джотто остроконечное завершение башни плоской крышей.

[437] Петр Веронский или Пётр Мученик (1205–1252) – святой католической церкви, доминиканский монах и проповедник. Согласно легенде, дьявол напал на церковь. Решив разогнать одно из крупнейших собраний людей, которых привлекла репутация Святого Петра Веронского, дьявол принял облик черного коня, ворвался в середину скопления народа, многих затоптал, а у других вызвал дикий страх. Петр Веронский узнал врага, несмотря на облик последнего. Он начертал в воздухе крест, и демоническая лошадь исчезла, растворившись в клубе дыма.

[438] 116 x 131 см, Музей Опера дель Дуомо, Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7185&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+tra+santa+Caterina+d%26%23039%3bAlessandria+e+san+Zanobi (дата обращения: 04.10.24)

[439] Музей Опера дель Дуомо, Флоренция. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=6962&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Santa+Caterina+d%26%23039%3bAlessandria
(дата обращения: 04.10.24)

[440] О полиптихе см. Lavin, Irving. Santa Maria del Fiore: Il Duomo di Firenze e laVergine incita. Donizzelli. 1999.; Rosselli, Stefano. Il ‘Polittico Rucellai’ et il Polittico di San Pancrazio di Bernardo Daddi. Studi di storia dell’arte. IV, 1993. P. 211–222; Casu, Stefano. The Pittas Collection: Early Italian Painting (1200–1530). Mandragora. 2011. P. 40–45.

[441] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том 1. 1956. С. 396.

[442] Padoa, Rizzo Anna. Bernardo di Stefano Rosselli, il «Polittico Rucellai» e il politico di San Pancrazio di Bernardo Daddi. Studi di storia dell`arte 4. 1993. P. 211–222.

[443] Lavin, Irving. Santa Maria del Fiore: il Duomo di Firenze e la Vergine incinta. Roma: Donzelli.1999. P. 41.

[444] Задание на строительство собора на месте церкви Санта Репарата получил Арнольфо ди Камбио согласно решению, принятому в 1289 г. Архитектор успел разработать проект и начал строительство стен (в начале южной стены). После его смерти в 1302 г. строительство собора приостановилось на тридцать лет, т.е. до начала 1330-х. В 1330 г. часть мощей Святого Зиновия, покровителя Флоренции, поместили в бюст-реликварий (мастер А. Ардити) в церкви Санта Репарата, что придало работам новый стимул. В 1331 г. Гильдия Лана взяла строительство под свой контроль и назначила на пост главного архитектора Джотто, который не продолжил строительство собора, а начал в 1334 г. сооружение Кампанилы. Когда Джотто умер в 1337 г., был возведён лишь первый её ярус. В 1348 г. работы были прерваны в связи с чумой.

[445] 275 x 350 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7252&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Cristo+crocifisso&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 04.09.24). В 1880 г. Распятие числилось в инвентаризационном списке, относящемся к коллекции Демидовых, собравших на протяжении XIX в. богатую коллекцию произведений живописи. В начале XX в. его приписывали школе Джотто. Однако впоследствии работу атрибутировали Бернардо Дадди. Прокаччи (Procacci, Ugo), Ван Марль (Van Marle) и Оффнер приписывали работу Дадди или его школе. Шубринг (Schubring), Маркуччи (Marcucci), Беллоси (Bellosi, Luciano), М. Бошкович, Тартуфери (Tartuferi, Angelo) и Лабриола (Labriola) атрибутируют Распятие Бернардо Дадди.

[446] Членом религиозного братства Орсанмикеле был Дино Компаньи, автор «Хроники» (Компаньи, Дино. Хроника событий, случившихся в его время. 2015. С. 15).

[447] В провинции Флоренции или Тоскане: церковь Санта Мария а Кварто, церковь Сан Джорджо а Рубалла (г. Баньо а Риполи); церковь Пьеве ди Сан Джованни Маджоре (Борго Сан Лоренцо); больница Мизерикордия, церковь Сан Барнаба (Прато); церковь Сан Годенцо; церковь Сан Пьетро а Лекоре (Синья); церковь Святого Михаила (Креспина, провинция Пизы); церковь Сан Мартино алла Пальма; церковь ди Сан Густо (Скандиччи); кафедральный собор Прато; церковь и монастырь Сан Никколо в Кафаджо (Ливорно).

[448] Zervas, Diane Finiello. Ghiberti`s St. Mathew Ensemble at Orsanmichele: Symbolism in Proportion // Art Bulletin. 1976. P. 36–44.

[449] Пифагорейский музыкальный строй, определивший на столетия судьбу европейской музыки – это математический строй. Древнегреческим ученым было известно, что на монохорде (музыкальный инструмент, состоящий из струны, натянутой на резонансный ящик) можно получить звуки не только путем возбуждения целой струны, но и ее частей: 1/2, 2/3 и 3/4, и что звуки, полученные путем возбуждения указанных частей струны, образуют с ее основным тоном интервалы октавы — 1/2 струны, квинты — 2/3 струны и кварты — 3/4 струны. Эти интервалы, найденные опытным путем и получившие, по преданию,

применение при настройке лиры Орфея, стали основными интервалами пифагорейского музыкального строя.

[450] White, John. Donatello`s High Altar in the Santo at Padua // Art Bulletin. 1969. LI, 1–14, pp. 119–41; White, John. Measurement, Design and Carpentry in Duccio`s Maesta // Art Bulletin. 1973. LV, pp. 334–66, 547–69.

[451] Так, располагая возле сцены Благовещения пророка Исайю, Дуччо иллюстрирует его предсказание о рождении Мессии от девы, основанное на тексте Книги пророка Исайи (Ис. 7:14). В целом помимо своего повествовательного смысла этот ряд указывает на роль пророков в жизни Христа, как провозвестников воли Бога, и на значение самого пророческого служения, символизирующего церковь.

[452] В Национальной галерее искусств (Вашингтон) находятся панели с изображениями пророков Исайи, Иезекииля и «Рождество» фронтальной пределлы Маэсты Дуччо. Согласно данным размещенным на ее официальном сайте, размеры панелей таковы: Исайя (красочная поверхность) 43 x 16 см, Рождество (красочная поверхность) 43 x 43.9 см, Иезекииль (красочная поверхность) 43 x 16 см. Официальный сайт Национальной галереи искусств (Вашингтон) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.10.html (дата обращения: 29.10.24).

[453] В частности, в «Полиптихе № 28» и «Полиптихе № 47», Национальная Пинакотека Сиены.

[454] Симоне Мартини исполнил портрет возлюбленной Петрарки – Лауры, а также к авиньонскому периоду мастера относится миниатюра, созданная им в рукописи Вергилия, принадлежавшей поэту.

[455] Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. С лат. Ф.А. Петровского. М.: Изд-во Академии архитектуры, 1936. С. 166.

[456] Задача носит также название «делосской задачи».

[457] Ширина алтарного образа «Мадонна Ручеллаи» Дуччо также соотносится с флорентийской системой браччо (*braccio*), величина которого соответствует 58 см: рама по ширине составляет половину браччо, а внутренняя ширина – четырем. Система измерений в браччо не отражена столь ясно в параметрах высоты «Мадонны Ручеллаи», равно как и в пропорциях других рассматриваемых остроконечных алтарей.

[458] Теории пропорций классической греческой архитектуры V в. исследовали И.В. Жолтовский, Дж. Хэмбидж, Э. Мессель. Хэмбидж, в частности, исследует прямоугольники, как элементы пропорциональных построений. Он различает два типа прямоугольников: статические и динамические (Брунов Н. Пропорции античной и средневековой архитектуры. Архитектурные пропорции. Выпуск I. М. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935 г. С. 10).

Последние – это прямоугольники, отношения сторон которых могут быть выражены только в иррациональных числах. Такие прямоугольники выражают идею роста, движения и развития. Среди всего бесконечного количества динамических прямоугольников Х. особенно выделяет три прямоугольника, в которых, если их короткие стороны принять за единицу, длинная сторона будет равняться √2, √3, √5. Х. получает свои три динамических прямоугольника геометрическим методом, взяв за исходную точку квадрат; он откладывает циркулем диагональ квадрата на продолжении одной из сторон его и строит на получившемся отрезке прямоугольник, короткая сторона которого равна стороне первоначального квадрата. Тогда, по теории Пифагора, длинная сторона построенного таким образом прямоугольника будет равна √2. (Брунов Н. Пропорции античной и средневековой архитектуры. С. 11)

[459] Диагональ квадрата соответствует стороне следующего динамического прямоугольника √2.

[460] Реставрация Распятия из Санта Кроче Чимабуэ потребовалась после наводнения во Флоренции 1966 года. В результате в верхней части креста было установлено полуфигурное изображение Пантократора («Диаграмма F»), благодаря чему общая высота Распятия стала составлять 478 см.

[461] На Распятии из Санта Мария Новелла во Флоренции нет подписи автора. Однако оно упоминается как работа Джотто Лоренцо Гиберти. Также исследователи отмечают сходство фигур Марии и Иоанна с двумя погрудными изображениями ангелов мозаики «Навичелла» на фасаде собора Святого Петра в Риме.

[462] Brink, Joel. Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue, and Giotto // Racar: revue d`art canadienne / Canadian Art Review. 1977. Vol. 4, No. 2, P. 74.

[463] Тщательное исследование Распятия затруднено из-за его высокого расположения в церкви.

[464] Размеры приведены на сайте аукциона Сотбис. Вероятно, в настоящий момент работа находится в частной коллекции. Официальный сайт аукциона Сотбис: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sothebys.com/ru/auctions/ecatalogue/2011/old-master-british-paintings-evening-l11033/lot.51.html# (дата обращения: 23.09.24).

[465] 1310–1348 гг., Национальная галерея, Вашингтон.

[466] 1330–1336 гг. или 1334 г. (датировка музея Нортона Саймона). Официальный сайт Музея Нортона Саймона, Лос-Анджелес [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Daddi%2C+Bernardo (дата обращения: 26.09.24).

[467] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. С. 349.

[468] Берлинская картинная галерея. Инв. № 1079–1081. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3554&ti

tolo=Gaddi+Taddeo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+%3b+Nativit%e0+di+Ges%f9+%3b+Crocifissione+di+Cris (дата обращения: 06.10.24).

[469] Эта версия приведена Энрикой Нери Лусанной (Neri Lusanna, Enrica) в биографии Мазо ди Банко (Neri Lusanna, Enrica. Maso di Banco. Dizionario Biografico degli Italiani [Electronic reference] / Neri Lusanna Enrica // 2008. – Vol. 71. Available at: http://www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-banco_(Dizionario-Biografico)/ (дата обращения: 06.10.24).

[470] 1310–1330 гг., Музей Жакмар-Андре, Париж. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2199&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+San+Lorenzo (дата обращения: 06.01.24).

[471] 1310–1330 гг., Музей Жакмар-Андре, Париж. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2198&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+San+Giovanni+Evangelista (дата обращения: 06.10.24).

[472] 1333–1334 гг., 147.5 x 218 см. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2203&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+e+santi (дата обращения: 06.10.24).

[473] Ок. 1330 г. Пинакотека Ватикана.

[474] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2409&titolo=Jacopo+del+Casentino%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono%2c+angeli+e+santi+%3b+Annunciazione+%3b+Battesimo+di+Cristo+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 06.10.24).

[475] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2390&titolo=Jacopo+del+Casentino%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Transito+della+Madonna+%3b+Annunciazione+%3b+Giudizio+Universale+%3b+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 06.10.24).

[476] Музей искусств Университета штата Аризона. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://uarizona.pastperfectonline.com/webobject/8FBB9FA5-70FD-4342-980A-234119648760 (дата обращения: 06.10.24).

[477] Инв. 232. Общий размер: 62.5 x 90 см, центральная панель: 28 x 54, боковые – 14 x 54. Каталог собрания живописи ГМИИ им. А.С. Пушкина. Италия. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века / Автор Маркова В.Э. М., 2002. С. 20–22.

[478] Инв. 230. Общий размер: 69.8 x 95 см, центральная панель: 34.5 x 61, боковые – 17.3 x 61. Каталог собрания живописи ГМИИ им. А.С. Пушкина. Италия. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века / Автор Маркова В.Э. М., 2002. С. 46–48.

[479] Offner, R., Steinweg, K. continued under the direction of Boscovits, M. and Gregori, M. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. Florence. Guinti Barbera. 1984. P. 187.

[480] Датировка музея. С открытыми створками: 52.07 x 58.1 x 7.3 см, с закрытыми: 33.7 x 58.1 x 5.1 см. Инв. 25.41.

[481] Датировка музея. Центральная панель: 29.8 x 76.5 см, боковые: 13 x 45.1 см. Инв. 34.838. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4711/Triptych%3A_Madonna_with_Saints_and_Christ_Blessing_Center_The_Nativity_and_the_Annunciate_Angel_Left_Wing_Crucifixion_and_the_Virgin_Annunciate_Right_Wing (дата обращения: 06.10.24).

[482] Neri Lusanna, Enrica. Maso di Banco. Dizionario Biografico degli Italiani [Electronic reference] / Neri Lusanna Enrica // 2008. – Vol. 71. Available at: http://www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-banco_(Dizionario-Biografico)/ (дата обращения: 06.10.23).

[483] Offner, R., Steinweg, K. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. 75.

[484] Ок. 1346–1358 гг., Галерея Академии, Флоренция. Центральная панель: 49 x 99.5 см, боковые: 30 x 80. Полиптих содержит подпись: «PUCCIUS SIMONIS FLORENTIN[US] PINXIT HOC OPUS» (пер. с лат. «Пуччо Симоне флорентиец написал это произведение»). Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7488&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+con+Bambino+%3b+San+Lorenzo+%3b+Sant%26%23039%3bOnofrio+%3b+San+Giacomo+Maggiore+%3b+San+Bartolomeo (дата обращения: 06.10.24).

[485] 1345–1365 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери), ок. 1350 г (датировка Музея Гента). 69 x 159.6 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7430&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine (дата обращения: 08.07.24).

[486] Сохранившиеся боковые створка находятся в Берлинской картинной галерее. 37 x 116 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7346&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Santa+Caterina+d%26%23039%3bAlessandria+%3b+San+Lorenzo (дата обращения: 06.10.24).

[487] Церковь Сан Лоренцо. Флоренция.

[488] Центральная панель «Коронование Девы Марии» находилась в Коллекции Ченами Спада (Cenami Spada Collection) в Лукке. Не найдена. 1345–1365 гг. 64.5 x 119 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7453&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Santi (дата обращения: 06.10.24).
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7452&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Sante (дата обращения: 06.10.24).

[489] 1345–1365 гг. Коллекция Стокле (Collezione A. Stoclet), Брюссель. Первая сцена: 19 x 38 см, вторая – 19 x 34.5, третья – 19 x 36, четвертая – 19 x 36. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7304&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Episodi+della+vita+di+santa+Maria+Maddalena+e+santa+Marta (дата обращения: 06.10.24).

[490] Offner, R., Steinweg, K. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. 74.

[491] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. С. 371.

[492] Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том IV. М.: Искусство, 1970. С. 283.

[493] Mariotto di Nardo (ок. 1373–1424). Мадонна из сцены «Благовещение», 1400–1410 гг., 47 x 36 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Официальный сайт Эрмитажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/29295/!ut/p/z1/jZDLTsMwEEV_hS6yxJ44cR7sLCNRSourqoDxBrmQJkaNEzlueXw9BiEWCAKzG-nMnTODFZZYWX0wtfams3oX-luV3QnGsjjhMBOcngITqyVd8csziFN88wHAL8UAq__MjwBqPH7214JwAXELvqix6rVvjo3ddlhCjI6W2lhvbD1gSUpS0uCivqWdX-QhbU2nQlxzwtNPYNzHbFr0dN8iQJRQiJMSoMhJnhbZuwyzm6QIMq7aVq5yaO_Clxvv--EkgghetH2onpHbR_AT3XSDx_ILwn17JV_nU3iku8OcTSZvjoc6ug!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ru (дата обращения: 06.10.24).

[494] ит. «Compagnia dei Laudesi». В русскоязычной литературе Братство Лаудези больше известно как Братство Орсанмикеле, заказавшее большой образ «Мадонны с Младенцем» Бернардо Дадди, написанный им в 1346–1347 гг., обрамленный впоследствии резным табернаклем в исполнении Андреа Орканьи.

[495] Goldthwaite, Richard A. The Economy of Renaissance Florence. The John Hopkins University Press. 2009. P. 350.

[496] Лонги, Р. (Paragone, II, 1951, No. 13, p. 22; Paragone, X, 1959, No. III, p. 5). Исследователи, по-разному оценивающие творчество Дадди: Л. Колетти (L. Coletti); Л. Маркуччи (L. Marcucci, 1965, p. 27 ff.); Паоло Дал Поггетто (Paolo Dal Poggetto); А. Конти (Alessandro Conti, in Annali Pisa, III, ½, 1971, pp. 619–620).

[497] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. 2002. P. 69.

[498] Эта точка зрения была представлена Р. Оффнером (1984, p. 69), Б. Бернсоном (1932, pp. 164–168; 1963, pp. 51–58), Л. Вентури (L.Venturi, in L`Arte, XXXVIII, 1935, pp. 492–493); Колетти (Coletti, in Crit. Arte, 1950, pp. 448–453); П. Тоэска (P. Toesca, 1951, pp. 622–624); Маркуччи (Marcucci, 1965, pp. 27–49).

[499] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. 2002. P. 69–70. «Ordinatum est quod nullus de dicto membro (i.e. of the painters) possit, ardeat, vel presumat, hinc ad tres annos proxime venturos, tollere nisi unum discipulum pro quolibet magistro dicti membri…»

[500] Фридлендер, Макс. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. – СПб.: Андрей Наследников, 2001. С. 184.

[501] Ченнино, Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи. Пер. А. Лужнецкой. М., 1933. Гл. IV. С. 19.

[502] Там же. Гл. LXXXVIII. С. 70.

[503] Там же. Гл. CIX. С. 78.

[504] Там же. Гл. VII. С. 29.

[505] Там же. Гл. XLV. С. 46.
[506] Там же. Гл. CLIII. С. 103.
[507] 1325–1349 гг., 121 x 190 см, мун. Скандиччи (ит. «Scandicci»), пригород Флоренции. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7468&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli (дата обращения: 06.10.23).
[508] ит. «S. Brigida all'Opaco», диоцез Фьезоле в окрестностях Флоренции
[509] 1310–1320 гг., 39 x 66 см, Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7465&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2c+Madonna+con+Bambino (дата обращения: 06.10.24).
[510] 1325–1349 гг., центральная панель: 30 x 55.5 см, боковые створки 14.5 x 49 см, Музей сокровищ базилики Святого Франциска, Коллекция Ф. Мэсона Перкинса, Ассизи. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7480&titolo=Foto+Reali+%2C+Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+-+sec.+XIV+-+Madonna+con+Bambino+in+trono%2C+angeli+e+santi%3B+Nativit%E0+di+Ges%F9%3B+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 06.10.24).
[511] 1325–1349 гг., 21.5 x 30.7 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7463&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli (дата обращения: 06.10.23); 21.5 x 31см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7464&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+Giudizio+Universale (дата обращения: 06.09.24).
[512] 1325–1349 гг., 120 x 135 см, Понтассьеве, пригород Флоренции. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7469&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli (дата обращения: 06.09.24).
[513] 1325–1349 гг., 121 x 190 см, Лукарелли, Рада ин Кьянти, пригород Флоренции. Оффнер относил работу школе Бернардо Дадди. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7454&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+Madonna+con+Bambino+e+santi (дата обращения: 06.10.24).
[514] 24 x 38 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7457&titolo=Arte+Fotografica+%2c+Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+-+sec.+XIV+-+Madonna+dolente (дата обращения: 06.09.24).
[515] 1325–1349 гг., 20.5 x 27 см. Дзери и Оффнер атрибутировали работу Мастеру Сан Мартино алла Пальма. Б. Бернсон – Бернардо Дадди; Музей – школе Никколо ди Пьетро Джерини. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7462&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+San+Michele+Arcangelo+%3B+San+Gabriele+Arcangelo (дата обращения: 07.09.24).
[516] 1325–1349 гг., 23.7 x 31.5 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7467&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+Compianto+sul+Cristo+morto (дата обращения: 26.09.24).
[517] 1325–1349 гг., 21.5 x 31 см, 21.5 x 29 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7478&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+Cristo+deriso, http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7473&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma%2C+Flagellazione+di+Cristo (дата обращения: 16.09.24).
[518] 1325–1349 гг., 107.7 x 109 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7483&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2c+Cristo+crocifisso (дата обращения: 06.09.24).
[519] 1300–1324 гг., 73.2 x 163.3 см. Официальный сайт Пинакотеки Брера: http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/san-ludovico-di-tolosa-con-due-angeli-e-un-donatore/ (дата обращения: 06.10.24).
[520] ок. 1340 г., 117 x 230 см, инв. 1890, № 6165. «Девы Мария, коронуемая двумя ангелами» или «Мадонна делла Нинна» берет свое название от улицы делла Нинна, на которой находилась романская церковь Сан Пьер Скераджио, поглощенная в XVI в. зданием галереи Уффици. Мадонна являет собой уже описанный

иконографический образ Мадонны дель Парто. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7471&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+-+sec.+XIV+-+Incoronazione+di+Maria+Vergine (дата обращения: 06.10.24).

[521] 1325–1349 гг., 41 x 48 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7466&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma+%2C+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 09.09.24).

[522] 1325–1349 гг., 20.5 x 28.5 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7472&titolo=Maestro+di+San+Martino+alla+Palma%2C+Bacio+di+Giuda%2C+Salita+di+Cristo+al+monte+Calvario%2C+Crocifissione+di+Cristo%2C+Compianto+sul+Cristo+morto (дата обращения: 09.09.24).

[523] 1300–1349 гг., 32 x 53 см, Лондон (Великобритания). Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2644&titolo=Anonimo+fiorentino+sec.+XIV%2C+Madonna+con+Bambino+tra+san+Giovanni+Battista+e+sant%27Antonio+da+Padova (дата обращения: 07.09.24).

[524] В завершении из Утрехта Мастера Сан Мартино алла Пальма и панели Бернардо Дадди из церкви Святого Михаила (Креспина, Тоскана).

[525] ит. «Maestro del Codice di San Giorgio», англ. «Master of the S. George Codex».

[526] ит. «Maestro del Biadaiolo», англ. «Biadaiolo Illuminator».

[527] Offner, R., Steinweg, K. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. 67.

[528] Ibid. P. 84.

[529] ит. «Maestro di Citta di Castello», акт. около 1305–1320 гг.

[530] Работа хранится в Колледжата Сан Джулиано, Кастильон Фьорентино (Тоскана, Италия).

[531] ит. «Maestro duccesco Goodhart», «Master of the Goodhart Madonna». Близкий последователь Дуччо, работавший около 1315–1330 гг. Панель «Мадонна с Младенцем и двумя донаторами» датируется 1315–1330 гг.; 29.8 x 52.7 см.

[532] 1300–1349 гг., 26.5 x 39 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7739&titolo=Anonimo+senese+sec.+XIV%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi (дата обращения: 06.10.24).

[533] Возможно, работа принадлежит его ученику. 25.6 x 39.6 см, Музей изобразительных искусств в Будапеште (Венгрия).

[534] 1300–1349 гг., 16 x 35 см, инв. 2023. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2376&titolo=%22Maestro+Daddesco%22%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+due+donatori#lg=1&slide=0 (дата обращения: 28.09.24).

[535] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. 2002. P. 32–33.

[536] 1330–1350 гг., 23 x 36 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7146&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+santi+%3b+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Leggenda+dei+tre+vivi+e+dei+tre+morti (дата обращения: 27.09.24).

[537] 1345–1348 гг., 55.6 x 98.2 см. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10933 (дата обращения: 01.10.24).

[538] Ок. 1340 г., 41.5 x 74.5 см. Художественный музей Фогг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/231398?position=1 (дата обращения: 02.10.24).

[539] 1320–1350 гг., 20.4 x 21.7 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7253&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Cristo+Redentore+benedicente (дата обращения: 07.09.24).

[540] Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=6962&titolo=Daddi+Bernardo%2C+collaboratore%2C+Santa+Caterina+d%27Alessandria (дата обращения: 08.09.24).

[541] Ок. 1340 г., 37.7 x 70.4 см. Лондонская национальная галерея: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardo-daddi-saint-dominic (дата обращения: 06.10.24).

[542] 1330–1348 гг., 36.5 x 62.5 см, Виккио, Тоскана. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3330&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+San+Giovanni+Battista (дата обращения: 06.10.24).

[543] 1330–1348 гг., 40 x 65.5 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=3061&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+San+Zanobi (дата обращения: 08.09.24).
[544] 1345–1348 гг., 41 x 70.2 см. Музей искусств в Филадельфии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101828.html?mulR=13662|1 (дата обращения: 08.08.24).
[545] 1320–1360 гг., 33 x 73.6 см, инв. 6161 (Collection Cini). Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7237&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 08.08.24).
[546] 1310–1348 гг., 21.3 x 35.4 см, инв. 883. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7112&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Crocifissione+di+Cristo (дата обращения: 08.09.24).
[547] 1340–1348 гг., 275 x 350 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7252&titolo=Daddi+Bernardo%2C+e+scuola%2C+Cristo+crocifisso (дата обращения: 08.09.24).
[548] Работа включает не две части, которые должны составлять диптих в его классическом виде, а четыре. До перенесения произведения из монастыря или церкви Сан Панкрацио в Галерею Академии в 1808–1810 гг., от створок был отделен сюжет «Трое живых и трое мертвых», а потом заново имплементирован.
[549] В буддизме прообразом легенды о трех живых и трех мертвых стали встречи Сиддхарты Гаутамы со стариком и с похоронной процессией. Из Индии благодаря персидской и аббасидской литературе легенда обосновалась в мусульманском мире. Христианизация жития Будды произошла посредством сочинения повести о святом пустыннике Варлааме и индийском царевиче Иоасафе, авторство которой приписывают Иоанну Дамаскину (ум. В 749 г.). Вероятно, уже латинский перевод греческого текста, сделанный в Константинополе в середине XI века, попал в Западную Европу. Таким образом, различные варианты легенды стали популярны на территории Франции, Германии, Англии, Дании, Швеции и Италии. Непосредственно по Италии история могла распространиться через южные части региона, наиболее тесно контактировавшие с Византией. Есть также версия, что на популяризацию темы Страшного Суда и связанных с ней различного рода сюжетов о смерти, в том числе легенды о трех живых и трех мертвых, повлиял папа Бенедикт XII, издавший трактат «De statu animarum sanctorum ante generalem judicium» («О состоянии душ святых до Страшного Суда»).
[550] Cemetery chapel Poggio Mirteto, Monti Sabini.
[551] Согласно «Золотой легенде» семья Фомы Аквинского, пытаясь оградить его от религиозных чаяний, «положила в его комнате молодую девицу… и тотчас он схватил огненную головешку и выгнал девицу вон». Потом его посетили два ангела и принесли ему пояс невинности [92, с. 591].
[552] Можно добавить несколько слов о «Помощнике Дадди», касающихся его колористических предпочтений. Так, для него было характерно использование сероватой тональности, с преобладанием розовато-белых и голубых цветов. Весьма примечательной для мастера ноткой является изображение плоти бледного цвета, сквозь которую просвечивает зеленый подмалевок.
[553] В настоящее время сборник хранится в римской базилике Санта Кроче ин Джерусалемме («Святого Креста в Иерусалиме», ит. «Santa Croce in Gerusalemme»).
[554] Музей Метрополитен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459000https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459000 (дата обращения: 06.09.24).
[555] 1300–1349 гг., 45 x 88 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2377&titolo=%22Maestro+Daddesco%22%2C+San+Francesco+d%27Assisi (дата обращения: 09.09.24).
[556] 1300–1349 гг., 54 x 96 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2378&titolo=%22Maestro+Daddesco%22%2C+Madonna+con+Bambino (дата обращения: 08.09.24).
[557] Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. 2002. P. 71–72.
[558] Замок Бойнице, Словакия
[559] 33.4 x 83.8 см, инв. 2259, Национальный музей Швеции
[560] 1346–1355 гг., 40.5 x 68 см, Музей диоцеза Милана
[561] 1356 г., Бруклинский музей
[562] 30 x 54 см, Музей Бандини (Фьезоле). В первой половине XX века работа приписывалась Р. Ван Марле Бернардо Дадди, Б. Бернсоном – Якопо ди Чьоне.
[563] Имеются в виду неизвестный флорентийский художник (панель 1300–1399 гг. из Музея Опера дель Дуомо г. Прато), а также Мастер Сан Мартино алла Пальма («Мадонна делла Нинна» 1325–1349 гг. из Уффици). Иконография последней работы не вполне очевидна, поскольку ее трактуют и как «Коронование».

Однако вид Мадонны, ее рука, лежащая на животе, закрытая книга, также покоящаяся возле живота, традиционно указывают на иконографию «Мадонны дель Парто».

[564] 1345–1365 гг., 70.3 x 142 см, Мюнхен

[565] 1340–1348 гг., створка полиптиха. 40 x 110.5 см.

[566] Данте, Алигьери. Божественная Комедия. Новая Жизнь, 2013. С. 77.

[567] А.Ф. Лосев в труде «Эстетика Возрождения» говорит: «Новизной является в данную эпоху чрезвычайно энергичное выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты. Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии человеческого тела! Мир лежит во зле, и со злом нужно бороться. Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь все это тоже есть создание божие. Даже заправские теисты Возрождения вроде Марсилио Фичино или Николая Кузанского рассуждают о красоте мира и жизни почти в духе пантеизма, внимательно всматриваясь в красоту природы и человека, в прекрасные детали всего космоса. Однако это только начало».

[568] 56 x 135 см. Ранее (1946–1965 гг.) работа находилась в Брюсселе, в коллекции Адольфа Стокле (Collection A. Stoclet).

[569] Инв. 1987.1843, Канберра. Национальная галерея Австралии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nga.gov.au/Exhibition/RENAISSANCE/Default.cfm?IRN=72400&MnuID=3&ViewID=2 (дата обращения: 06.10.24)

[570] 1370–1371 гг., центральная панель: 113.5 x 206.5 см, боковые – 113 x 169, инв. 569–578.

[571] 1370–1375 гг., 71 x 120 см, инв. 2540, Музей изобразительных искусств Будапешта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/madonna_and_child_enthroned_with_10724 (дата обращения: 06.10.24)

[572] 69 x 76 см, Оттава

[573] Художник, как автор фресок одноименной капеллы во флорентийской церкви Санта Кроче, был известен под именем «Мастер Капеллы Ринуччини» (Maestro della Cappella Rinuccini), пока в 1973 г. Беллози Л. не идентифицировал его с Маттео ди Пачино.

[574] Основные элементы полиптиха – в Лондонской национальной галерее, включая центральную панель (113.5 x 206.5) и некоторые боковые. Остальные элементы хранятся в различных собраниях мира: в Ватиканской пинакотеке, в Музее искусств Филадельфии, в частной коллекции в Риме и других собраниях. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2948&titolo=Jacopo+di+Cione+%28Robiccia%29%2F+Matteo+di+Pacino%2C+Incoronazione+di+Maria+Vergine+e+santi (дата обращения: 08.09.24).

[575] 1360–1390 гг., 44 x 70 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2949&titolo=Maestro+della+cappella+Rinuccini+%28Matteo+di+Pacino%3F%29%2C+Incoronazione+di+Maria+Vergine дата обращения: 06.10.24).

[576] Offner, R., Steinweg, K. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. III.

[577] Часть пределлы расположена с правой стороны большой алтарной работы из церкви Сан Доннино (городок Кампи Бизенцио, пригород Флоренции (Chiesa di S. Donnino a Brozzi, San Donnino, Campi Bisenzio).

[578] Offner, R., Steinweg, K. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. 79.

[579] Национальная галерея искусств (Вашингтон) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.6.html (дата обращения: 06.10.24).

[580] Паоло да Чертальдо. Книга о добрых нравах / Вступ. ст., пер., комм. И.А. Красновой // Послушник и школяр, наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах. Учебное пособие / Сост. и отв. ред. В.Г. Безрогов. М.: Изд-во РОУ, 1996. С. 347.

[581] Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Том II. Материалы и комментарии. М.: Изд. Всесоюзной академии архитектуры. 1937. С. 57.

[582] Употребленное Р. Лонги выражение «clockwork nightingale» можно также перевести, как «заводной соловей». Полагаем, что искусствовед сравнивал художника с кукушкой из часового механизма, выскакивающей каждый час и выдающей однообразную неживую мелодию. По его мнению, художник, в свою очередь, на потребу публике массово выпускал продукцию, не отличающуюся ни мастерством, ни чувством (Offner, R., Steinweg, K. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. 1984. P. 251).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Том II. Материалы и комментарии. М.: Изд. Всесоюзной академии архитектуры. 1937. – 795 с.

2. Боккаччо, Дж. Декамерон / Пер. с ит. А.Н. Веселовского – М.: ГИХЛ, 1955. – 656 с.

3. Бонавентура. Путеводитель души к Богу. Пер. с лат., вступ. ст. и коммент. В.Л. Задворного. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина. 1993. – 189 с.

4. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том I. М.: Искусство, 1956. – 636 с.

5. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том III. М.: Искусство, 1970. – 828 с.

6. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том IV. М.: Искусство, 1970. – 665 с.

7. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Том V. М.: Искусство, 1971. – 787 с.

8. Виллани, Дж. Новая хроника, или История Флоренции / Перевод, статья, примечания М.А. Юсима. – М.: Наука (Памятники исторической мысли), 1997. – 551 с.

9. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. С лат. Ф.А. Петровского. М.: Изд-во Академии архитектуры, 1936. – 320 с.

10. Данте Алигьери. Божественная Комедия. Новая Жизнь / Пер. с ит. М. Лозинского, А. Эфроса. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. – 768 с.

11. Компаньи, Дино. Хроника событий, случившихся в его время / Пер. и итал., статья, примечания М.А. Юсима. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2015. – 304 с.

12. Питти, Бонаккорсо. Хроника / Пер. с ит. Гуковской З.В.; изд. подг. Гуковская З.В., Гуковский М.А., Рутенбург В.И. – Л.: Наука, 1972. – 248 с.

13. Саккетти, Франко. Новеллы. Перевод В.Ф. Шишмарева. М. – Л., Изд-во АН СССР, 1962 («Литературные памятники»). – 392 с.

14. Ченнино, Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи. Пер. А. Лужнецкой. М., 1933. – 140 с.

15. Паоло да Чертальдо. Книга о добрых нравах / Вступ. ст., пер., комм. И.А. Красновой // Послушник и школяр, наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах. Учебное пособие / Сост. и отв. ред. В.Г. Безрогов. М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 321–370.

16. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. / Под ред. М.П. Кулакова и М.М. Кулакова (Серия «Современная библеистика»). – М.: Издательство ББИ, 2015. – 1856 с.

17. Varchi, B. Storia fiorentina, ed. L. Arbib. Florence, 1838–41.

18. Voragine, Jacobus de. The Golden Legend. Readings on the Saints. Translated by William Granger Ryan. Volime I. Princeton University Press. Princeton, N. J. 1995.

19. Алпатов, М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.; Л.: Искусство, 1939. – 331 с.

20. Алпатов, М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976. – 287 с.

21. Антонетти, П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте / Пер. с фр. и предисл. В.Д. Балакина. – М., Молодая гвардия, 2004. – (Живая история: Повседневная жизнь человечества). – 287 с.

22. Арган, Дж.К. История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 1 – М.: Радуга, 1990. – 319 с.

23. Асмус, В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. – 652 с.

24. Баткин, Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 1005 с.

25. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1995. – 448 с.

26. Бахтин, М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (1): Франсуа Рабле в истории реализма (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950 гг.). Комментарии и приложения. – М.: Языки славянских культур, 2008. – 1120 с.

27. Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.

28. Бенуа, А. Исторія живописи всех времен и народов. В 4 томах. Т. 1 – С. Петербургъ: Изд. Шиповникъ, 1912. – 548 с.

29. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здорового – М.: Медиум, 1996. – 240 с.

30. Бернсон, Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., Б. С. Г.-ПРЕСС, 2006. 559 с.

31. Брагина, Л.М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков. Учеб. пособие. М., «Высш. школа». 1997. – 254 с.

32. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М.: Юристъ. 1996. – 592 с.

33. Ванеян, С.С. Пустующий Трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

34. Веселовский, А.Н. Женщина и старинныя теоріи любви. Изъ исторіи развитія личности. СПб.: Типографія А. С. Суворіна, Эртелевъ. 1912. – 96 с.

35. Виппер, Б.Р. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. В 2-х томах. – М.: Искусство, 1977. Том 1. – 224 с.

36. Волкова, П.Д. Мост через бездну. Книга вторая. – М.: Зебра Е, 2013. – 223 с.

37. Волкова, П.Д. От Древнего Мира до Возрождения. Издательство: АСТ, 2016. – 752 с.

38. Голенищев-Кутузов, И.Н. Данте. Серия «Жизнь замечательных людей» Выпуск 19 (443). – М.: Молодая Гвардия, 1967. – 288 с.

39. Головин, В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 288 с.

40. Головин, В.П. Профессиональные объединения художников в Италии XIII–XVI вв. // Искусство и культура Италии в эпоху Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 42–52.

41. Горфункель, А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., Мысль, 1977. – 359 с.

42. Гращенков, В.Н. Портреты раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество / Отв. ред. Рутенбург В.И. М., 1986. – 232 с.

43. Гуковский, М.А. Итальянское Возрождение. 2-е изд., испр. и доп. / Под ред. А.Н. Немилова и А.С. Кантор-Гуковской. – Л.: Издательство Ленинградского университета. 1990. – 624 с.

44. Гуревич, А.Я. История – нескончаемый спор. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. – 889 с.

45. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Наука. 1972. – 320 с.

46. Дажина, В.Д. Влияние Микеланджело на становление творческой индивидуальности Якопо Понтормо // Микеланджело и его время. М., 1978.

47. Данилова, И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М.: Сов. Художник, 1984. – 272 с.

48. Данилова, И.Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М.: Искусство, 1975. – 128 с.

49. Дворжак, М. Истории искусства как истории духа. / Пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка. – СПб.: Академический проект, 2001. – 336 с.

50. Жильсон, Этьен. Избранное. Том 1. Томизм. Введение в философию св. Фомы Аквинского. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 496 с.

51. Карсавин, Л. Монашество в Средние века. – М.: Ломоносовъ, 2012. – 192с.

52. Киплик, Д.И. Техника живописи. – М.: Сварог и К, 2002. – 504 с.

53. Кустодиева, Т.К. Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XIV века (очерк-путеводитель) – Ленинград: «Искусство», 1985. – 180 с.

54. Кустодиева, Т.К. Итальянская живопись XIII–XV веков: Каталог выставки / Гос. Эрмитаж; [Вступ. ст. и кат. –Т.К. Кустодиевой]. Ленинград: [Гос. Эрмитаж], 1989. – 142 с.

55. Кустодиева, Т.К. Каталог эрмитажной коллекции итальянской живописи XIII–XVI веков / Гос. Эрмитаж; [Вступ. ст. и кат. – Т.К. Кустодиевой]. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011 – 448 с.

56. Лазарев, В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. I. Искусство проторенессанса. М., 1956. – 438 с.

57. Либман, М.Я. Донателло, М., «Искусство», 1962. – 252 с.

58. Либман, М.Я. Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой интернациональной готики / М.Я. Либман // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв. Очерки / Ред. Чегодаев А.Д. – М.: Наука, 1977. – 288 с.

59. Лидов, А.М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение – развитие – символика: [Сб. ст.] / Ред.-сост. Лидов А.М. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 751 с.

60. Лонги, Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984. – 370 с.

61. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Т. 1. Ранняя Классика. М.: «Высшая школа», 1963; «АСТ», 2000. – 624 с.

62. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.

63. Москвин, А.Г. Флоренция и Тоскана. Флорентийская мозаика Италии. ООО «Издательство «Вече», М.: 2015. – 288 с.

64. Муратов, П.П. Образы Италии. – М.: Республика, 1994. – 592 с.

65. Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. Пер. И.В. Хмелевских, Е.Ю. Козиной, Л.Н. Житковой. СПб: Азбука-классика, 2004. – 336 с.

66. Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А.Г. Габричевского, общ. ред. и послесл. В.Д. Дажиной – М.: Искусство. 1998. – 362 с.

67. Прокопп, М. Итальянская живопись XIV века / Пер. с венг. Мишоновой Н. – Будапешт: Корвина, 1988. – 156 с.

68. Рутенбург, В.И. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. – Ленинград: Издательство «Наука», 1987. – 177 с.

69. Соколов, М.Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с.

70. Соколов, М.Н. Принцип Рая… – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 704 с.

71. Стопани, Ренато. Флоренция. Искусство и история. Пер. с ит. Каткова М. – Флоренция: Bonechi, 2007. – 192 с.

72. Топорова, А.В. Ранняя итальянская лирика. – М.: Наследие, 2001. – 200с.

73. Топорова, А.В. Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению. – М.: Тезаурус, 2011. – 307 с.

74. Уваров, А.С. Христианская символика. – М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – 212 с.

75. Федотова, Е. Д. Италия. История искусства. – М.: Белый город, 2006. – 608 с.

76. Фойгт, Г. Возрождение классической древности или первый век гуманизма. Т. 1 / Г. Фойгт; пер. с нем. И.П. Рассадина; изд. К.Т. Солдатенкова. – 2-е изд. – М.: Тип. М. П. Щепкина, 1884. – 546 с.

77. Фридлендер, М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. – СПб.: Андрей Наследников, 2001. – 205 с.

78. Хейзинга, Й. Осень Средневековья: Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Пер. с нидерландского Д.В. Сильвестрова. – М.: Наука, 1988. – 544 с.

79. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с английского А.Е. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

80. Шастель, А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 720 с.

81. Ямпольский, М.Б. Пространственная история. Три текста об истории. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. – 344 с.

82. Истоки францисканства: Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. Святая Клара Ассизская: писания и биография: пер. с итал. / св. Франциск Ассизский, Клара Св. Ассизская; вступ. ст. С.С. Аверинцев; пер. О.А. Седакова, А. Топорова. 1996. – 1060 с.

83. История литературы Италии. В 4 т. Т. 1.: Средние века / Под ред. М.Л. Андреева, Р.И. Хлодовского. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 590 с.

84. Итальянская живопись XIII–XVIII веков в собрании Эрмитажа / С.Н. Всеволжская, И.С. Григорьева, Т.Д. Фомичева. – Ленинград: Сов. Художник, 1964. – XVI, 315 с.

85. Итальянская живопись XIII–XVIII веков: [альбом] / В.Э. Маркова; Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М.: Изобразительное искусство, 1992. – 382 с.

86. Каталог собрания живописи ГМИИ им. А.С. Пушкина. Италия. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века / Автор Маркова В.Э. М., 2002. – 336 с.

87. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Издательство Моск. Ун-та, 1985. – 384 с.

88. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Сост. и науч. ред.: В.П. Шестаков М.: «Искусство», 1981. – Т. 1 – 496 с.

89. Брунов, Н. Пропорции античной и средневековой архитектуры. Архитектурные пропорции. Выпуск I. М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935 г. – 135 с.

90. Вахромеева, О.Б. К биографике личности: малоизвестный доклад М. И. Щербачевой 1940 г. по случаю 175-летнего юбилея Государственного Эрмитажа / О.Б. Вахромеева // Музей. Памятник. Наследие. 2019 – С. 115–132.

91. Войтекунас, В.А. Рецепция итальянской живописи XIII–XV вв. в русской культуре XIX в. / В.А. Войтекунас // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2012. Вып. 4 – С. 105–113.

92. Дусаева, Э.М. Формирование образа Франциска Ассизского в западноевропейской культуре XIII–н. XIV вв. («Legenda maior» Бонавентуры и цикл фресок Джотто в Верхней церкви Ассизи): дисс. … канд. культурологии: 24.00.01 / Дусаева Энже Мидхатовна – М., 2004. – 250 с.

93. Зайцев, А.А. О понятии «Проторенессанс» // Новый век: история глазами молодых: Межвуз. сб. науч. тр. молодых ученых, аспирантов и студентов. Вып. 9 / Под ред. Л.Н. Черновой. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. Вып. 9 – С. 299–304.

94. Коваленко, Н.А. Развитие сиенского полиптиха в 1-й трети XIV в. / Н.А. Коваленко // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2012. – Выпуск 2(8). – С. 52–67.

95. Магсумова, А.К. Статус художника в западноевропейском обществе XIII–XIV вв.: динамика социокультурных процессов: дисс. … канд. культурологии: 24.00.01 / Магсумова Альбина Климовна – М., 2003. – 333 с.

96. Мельникова, Т.А. Новое и традиционное в культурной жизни флорентийского городского общества XIV – начала XV вв.: дисс. … канд. исторических наук: 07.00.03 / Мельникова Татьяна Александровна – Саратовский государственный университет, Саратов, 2006. – 255 с.

97. Найдорф, М.И. Историзация, или Производство Прошлого (к культурологии времени) / М.И. Найдорф // Вопросы культурологии. – 2012. – № 3 (март). – С. 11–15.

98. Парфенова, Е.В. Анализ творческого наследия художника Бернардо Дадди в контексте общественной жизни Флоренции 2-й четверти XIV в.: работы, выполненные по заказу Синьории, общественных и религиозных организаций / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Выпуск 2 (22). – С. 40–68.

99. Парфенова, Е.В. Влияние на художников Флоренции первой половины XIV в. современной им религиозной, схоластической доктрины / Е.В. Парфенова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – Выпуск 3 (31) – С. 179–186.

100. Парфенова, Е.В. Из истории Проторенессанса. Бернардо Дадди – мастер живописи XIV столетия / Е.В. Парфенова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств (КазГУКИ). Выпуск 3. 2022. С. 44–48.

101. Парфенова, Е.В. Орнитологические мотивы в средневековой живописи Италии (сущность, значение, эволюция образа) / Е.В. Парфенова // Вестник КемГУКИ. Журнал теоретических и прикладных исследований. 2022. Выпуск 59. С. 182–192.

102. Парфенова, Е.В. О союзе благотворения (милосердия) и искусства во Флоренции XIII–XIV вв. / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ. Серия V:

Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2019. – Выпуск 2 (34) – С. 9–24.

103. Парфенова, Е.В. Подпись как признак индивидуализации личности художника в Флоренции конца XIII–начала XIV в. / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2021. Выпуск 41. С. 9–18.

104. Парфенова, Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2015. – Выпуск 3 (9). – С. 27–41.

105. Парфенова, Е.В. Теоретический дискурс: ремесло или искусство в живописи Флоренции первой половины XIV в. (анализ двух работ – Джотто ди Бондоне и Бернардо Дадди – на иконографический сюжет Коронования Девы Марии) / Е.В. Парфенова // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2017. – Выпуск 1 (25) – С. 32–48.

106. Пугачева, И. В. Богородичные иконы во Флоренции XIII века. Образ и его почитание / И. В. Пугачева // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2015. – Выпуск 1 (17) – С. 68–99.

107. Романчук, А.В. Общественные идеи и представления в художественных образах Флоренции и Сиены второй половины XIV в.: дисс. … канд. исторических наук: 07.00.03 / Романчук Алла Валентиновна – СПб., 2001. – 272 с.

108. Рыжова, С.В. Культурологическое значение вклада Д. Лихачева в гуманитарные науки / С.В. Рыжова // Вестник ЮУрГУ, № 21 (121), 2008 – С. 94–98.

109. Самарина, М.С. Данте и францисканская литература / М.С. Самарина // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2008. – Сер. 9. Вып. 4. Ч. II. – С. 51–56.

110. Фуртай, Ф. К вопросу о специфике художественного языка живописи Проторенессанса (на примере фрески Джотто «Святой Франциск, проповедующий птицам») / Ф. Фуртай // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2010. Вып. № 2. Т. 2. С. 192–201.

111. Шилов, Е.В. Учение Фомы Аквинского о душе: старые проблемы, новые решения. Предпосылки «томистского синтеза» / Е.В. Шилов // Вестник ПСТГУ Серия I: Богословие. Философия. – 2012. –Выпуск 6 (44). – С. 81–102.

112. Ювалова, Е.П. О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики в современном западном искусствознании / Е.П. Ювалова // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв. Очерки / Ред. Чегодаев А.Д. – М.: Наука, 1977. – 288 с. С. 30–54.

113. Aberth, John. From the Brink of the Apocalypse. Confronting Famine, War, Plague, and Death in the Later Middle Ages. Second edition. Routledge. Taylor & Francis Group. London and New York. 2009. 352 p.

114. Anderson, William. Dante the Maker. S4N Books. 1980. 510 p.

115. Bonsanti, G. The Galleria dell`Accademia, Guide to the Gallery and Complete Catalogue, Florence 1987.

116. Bellosi, L. Prospettiva. Centro Di Della Edifimi SRL. No. II, 1977.

117. Berenson, Bernard. Essays In The Study of Sienese Painting. New York: Frederic Fairchild Sherman. 1918. – 112 p.

118. Bougerol, J.G. Introduction a de Saint Bonaventure. – Paris: Libri philos. VRIN, 1988.

119. Brink, Joel. Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue, and Giotto // Racar: revue d`art canadienne / Canadian Art Review. 1977. Vol. 4, No. 2.

120. Carmen Gómez-Moreno. Medieval Art from Private Collections: A Special Exhibition at the Cloisters, October 30, 1968, Through March 30, 1969: Introduction and Catalogue. Metropolitan Museum of Art, 1968.

121. Casu, Stefano. The Pittas Collection: Early Italian Painting (1200–1530). Mandragora. 2011.

122. Cesati, Francesco. La grande guida delle strade di Firenze, Newton Compton Editori, Roma 2003.

123. Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni, B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena. From the second to the Sixteenth Century. In six volumes. Vol. II: Giotto and the Giottesques. Elibron Classics, 2001.

124. Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni, B. A New History of Painting. From the II to the XVI Century. In six volumes Vol. I: Early Christian art. Giotto and his followers. London: J.M. Dent & Co., New York: E.P. Dutton & Co., 1908.

125. Donati, Pier Paolo. Paragone, XXVII, 1976, No. 321.

126. Fiorilli, Carlo. I dipintori a Firenze nell`arte dei medici, speziali e merciai. Archivio Storico Italiano. Fondato da G.P. Vieusseux. Firenze. R. Deputazione di Storia Patria. V. II: 1920.

127. Fossen, David Van. A Fourteenth–Century Embroidered Antependium. The Art Bulletin, vol. 50, No. 2 (June 1968).

128. Fossi, Gloria. Uffizi, Giunti, Firenze 2004. 640 p.

129. Gaye, Johann Wilhelm. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Presso Giuseppe Molili, Firenze. 1839.

130. Gilson, E. La philosophic de Saint Bonaventure. 1984.

131. Goldthwaite, Richard A. The Economy of Renaissance Florence. The John Hopkins University Press. 2009. 649 p.

132. Gordon, Dillian. The National Gallery Review. April 2004–March 2005.

133. Goy, Richard John. Florence: A Walking Guide to Its Architecture. Yale University Press. 2015. – 398 p.

134. Henderson, John. Piety and Charity in Late Medieval Florence. University of Chicago, 1994.

135. Lapi, Geri. Rachamatore Me Fecit in Florentia: A Trecento Embroidered Frontal at Manresa and Opus Florentium. University of London (Courtauld Institute of Art), 2005.

136. Lavin, Irving. Santa Maria del Fiore: il Duomo di Firenze e la Vergine incinta. Roma: Donzelli, 1999. P. 41.

137. Levin, William R. The Allegory of Mercy at the Misericordia in Florence: Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento. Lanham, MD: University Press of America, Inc., 2004.

138. Manetti, Renzo. Le Madonna del Parto. Icone templari. Firenze: Edizione Polistampa, 2005.

139. Meiss, Millard. Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid–Fourteenth Century. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1979. – 212 p.

140. Milanesi, Gaetano, Passerini, Luigi, Nuovi documenti per la storia dell`arte Toscana dal XII al XV secolo published by Davaco, Soest, 1973.

141. Nepi, Simona Di; Roy, Ashok; Billinge, Rachel. Bernardo Daddi`s Coronation of the Virgin: The Reunion of Two Long-Seperated Panels. National Gallery Technical Bulletin Vol. 28, 2007.

142. Nirit, Ben-Aryeh Debby. Ben Gurion University of Negev. Visual Rhetoric: Images of Saracens in Florentine Churches. Anuario de Estudios Medievales. 42/1, enero-junio de 2012. 7–28 pp.

143. Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Sec. III, Vol. VI, New York, 1956.

144. Offner, R., Steinweg, K. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Giovanni Del Biondo. Sec. IV, Vol. V, Institute of Fine Arts, New York University, 1967.

145. Offner, R., Steinweg, K. continued under the direction of Boscovits, M. and Gregori, M. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: The Painters of the Miniaturist Tendency. Florence. Guinti Barbera. 1984. – 618 p.

146. Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century: Bernardo Daddi and His Circle. Florence. Guinti. 2002. – 640p.

147. Offner, R. A Discerning Eye: Essays on Early Italian Painting (Literature and Philosophy). Edited by Andrew Ladis. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1988.

148. Padoa Rizzo, Anna. Bernardo di Stefano Rosselli, il «Polittico Rucellai» e il politico di San Pancrazio di Bernardo Daddi. Studi di storia dell`arte 4. 1993.

149. Paolini, Claudio; Vaccaro, Vincenzo. Via Cavour. Una strada per Firenze Capitale. Edizioni Polistampa, Firenze. 2011.

150. Rubinstein, Nicolai. The Palazzo Vecchio 1298–1532: Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic. Clarendon Oxford, 1995.

151. Salvestrini, Francesco. Accademia delle Arti del Disegno Studi, Fonti e Interpretazioni di 450 Anni di Storia. Tomo I. A cura di Bert W. Meijer e Luigi Zangheri, Leo S. Olschki Editore. 2015.

152. Sirén, Osvald. A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University. New Haven: Yale University Press, London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1916. – 292 p.

153. Stubblebine, James H. Duccio Di Buoninsegna and His School. Princeton Univercity Press. 1979.

154. Thomas, James John. The Italian schools of painting. London, John Murray Albemarle Street, 1820.

155. Viggiani, Claudia. L`Italia di Giotto Itinerari Giotteschi. Roma, Gangemi Editore, 2009.

156. Volpe, Carlo. Paragone, XXII, 1972, No. 267.

157. Waters, Clara Erskine Clement. A History of Art for Beginners and Students: Painting, Sculpture, Architecture. New York. F.A. Stokes. 1887.

158. Weissman, Ronald. Ritual Brotherhood in Reneissance Florence. Academic Press, 1982.

159. White, John. Donatello`s High Altar in the Santo at Padua // Art Bulletin. 1969.

160. White, John. Measurement, Design and Carpentry in Duccio`s Maesta // Art Bulletin. 1973.

161. Zervas, Diane Finiello. Ghiberti`s St. Mathew Ensemble at Orsanmichele: Symbolism in Proportion // Art Bulletin. 1976.

162. A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe. Edited by Rudolph C. Published: Wiley-Blackwell. 2019.

163. Collection of Mediaeval And Renaissance Paintings. Fogg Art Museum, Harvard University. 2011.

164. Dipinti. Dal Duecento a Giovanni da Milano. Cataloghi della Galleria dell`Accademia di Firenze. A cura Boskovits M., Tartuferi A. V. I. Firenze: Guinti. 2003. 320 p.

165. European Textiles in the Robert Lehman Collection. Volume XIV. Christa C. Mayer Thurman. The Metropolitan Museum of Art, New York in association with Princeton University Press, Princeton. 2012.

166. Medieval Italy: an encyclopedia / Christopher Kleinhenz, editor. Volume 1. Routledge Taylor & Francis Group. New York and London. 2004.

167. Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300–1450. Kanter, Laurence B.; Boehm, Barbara Drake; Strehlke, Carl Brandon; Freuler, Gaudenz; Thurman, Christa C. Mayer; Palladino, Pia. The Metropolitan Museum of Art, Pablished by Harry N. Abrams, New York. 1995.

168. The Burlington Magazine. Volume XVI, 1909, October – March. London.

169. The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture: [in 6 vol.] / ed. in chief Colum P. Hourihane. Volume 1. – New York [etc.]: Oxford univ. press, 2012.

170. Протоевангелие Иакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=1&chap=25

171. Бабич, В.Н. Теория пропорций в архитектуре / Архитектон: известия вузов [Электронный ресурс] / В.Н. Бабич // 15.06.2006. № 15. – Режим доступа: http://archvuz.ru/2006_3/19

172. Виппер, Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века. Том 1. М.: Искусство, 1977. [Электронный ресурс] / Б.Р. Виппер // Режим доступа: http://www.e-reading.by/bookreader.php/1032403/Vipper_-_Italyanskiy_renessans_XIII-XVI_veka._Tom_1.html#n_14

173. Данте, Алигьери. Пир. Перевод прозы А.Г. Габричевского. Перевод канцон И.Н. Голенищева-Кутузова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dante.rhga.ru/upload/iblock/838/Пир.%20Трактат%20третий.pdf

174. Дживелегов, А.К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М.: ОГИЗ, 1946. [Электронный ресурс] / А.К. Дживелегов // Режим доступа: http://dante.velchel.ru/index.php?cnt=4&sub=1&part=13

175. Колакова, Н.А. Философия Св. Бонавентуры // Работы Э. Жильсона по культурологии и истории мысли [Электронный ресурс] / Н.А. Колакова // М., 1998. - С. 52–68. – Режим доступа: http://antology.rchgi.spb.ru/Bonaventura/Gilson.rus.html

176. Кун, Т.С. Структура научных революций. T.S. Kuhn. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago, 1962; M., 1975. Перевод с английского Налетова И. З. [Электронный ресурс] / Т.С. Кун // Режим доступа: http://psylib.org.ua/books/kunts01/index.htm

177. Прокопп, М. Итальянская живопись XIV века [Электронный ресурс] / М. Прокопп // Будапешт: Корвина, 1988. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/16_p/ro/kopp.htm

178. Соколов, М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс – Традиция, 1999. [Электронный ресурс] / М.Н. Соколов // – Режим доступа: http://www.pereplet.ru/text/sokolov.html

179. Топорова, А.В. Истоки жанра проповеди на итальянском языке (о проповеди Джордано да Пиза) [Электронный ресурс] / А.В. Топорова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009, том 68, № 5. С. 25–35. – Режим доступа: http://naukarus.com/istoki-zhanra-propovedi-na-italyanskom-yazyke-o-propovedyah-dzhordano-da-piza

180. Научный богословский портал «Богослов.ру» [Электронный ресурс] // 22.04.2008 – Режим доступа: http://www.bogoslov.ru/

181. Энциклопедия Британника [Electronic reference] – Available at: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/149521/Bernardo-Daddi

182. Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Hermitage Museum Web site [Electronic reference] – Available at: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/!ut/p/z1/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zi_R0dzQyNnQ28_D29zQ0c_UNMPfz9w5yNnE30wwkpiAJKG-AAjgZA_VGElBTkRhikOyoqAgDOvDDP/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ru

183. Abbate Giuseppe. La cosmatesca in pittura. Osservatorio per le Arti Decorative in Italia (OADI) [Electronic reference] / Abbate, Giuseppe // 2014. DOI: 10.7431/RIV10012014 – Available at: http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/

184. Damiani, Giovanna. Daddi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani [Electronic reference] / Damiani, Giovanna // 1985. – Vol. 31. Available at: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-daddi_(Dizionario_Biografico)/

185. Moretti, Simona. Lippo di Benivieni. Dizionario Biografico degli Italiani [Electronic reference] / Moretti, Simona // 2005. – Vol. 65. Available at: http://www.treccani.it/enciclopedia/lippo-di-benivieni_(Dizionario-Biografico)/

186. Neri Lusanna, Enrica. Maso di Banco. Dizionario Biografico degli Italiani [Electronic reference] / Neri Lusanna Enrica // 2008. – Vol. 71. Available at: http://www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-banco_(Dizionario-Biografico)/

187. Pucci, Giannozzo. La Madonna Della Misericordia, il Bigallo, Firenze. [Electronic reference] / Pucci Giannozzo // – Available at: http://www.umilta.net/bigallo.html

188. Tabor, Philip. A space for half-formed thoughts [Electronic reference] / Philip Tabor // 2002. – Amsterdam – 14, 15, 16 November // Available at: http://flow.doorsofperception.com/content/tabor_trans.html

189. Brooklyn Museum Web site (Музей искусства, Бруклин, Нью-Йорк, США) [Electronic reference]. – Available at: https://www.brooklynmuseum.org/

190. Capodimonte Museum Web site (Национальный музей и галерея Каподимонте, Неаполь, Италия) [Electronic reference]. – Available at: http://www.cir.campania.beniculturali.it/

191. Czartoryski Palace Museum Web site (Музей Чарторыйских, Краков, Польша) [Electronic reference]. – Available at: http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/

192. Fogg Museum of Harvard Art Museums Web site (Художественный музей Фогг, Кембридж, США) [Electronic reference]. – Available at: https://www.harvardartmuseums.org/

193. Foundation Federico Zeri University of Bologna Web site (Фонд Федерико Дзери Университета Болоньи, Италия) [Electronic reference]. – Available at: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/

194. Il Giornale dell` Arte [Electronic reference]. – Available at: http://www.ilgiornaledellarte.com/

195. Isabella Stewart Gardner Museum Web site (Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон, США) [Electronic reference]. – Available at: https://www.gardnermuseum.org/

196. Lindenau-museum Altenburg Web site (Музея Линденау, Германия) [Electronic reference]. – Available at: http://www.lindenau-museum.de/index.php?id=87

197. Minneapolis Institute of Art Web site (Институт искусств, Миннеаполис, США) [Electronic reference]. – Available at: https://collections.artsmia.org/

198. Museum of Fine Arts Web site, Boston (Музей изящных искусств, Бостон, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.mfa.org/

199. Museum of Fine Arts Budapest Web site (Музей изобразительных искусств Будапешта, Венгрия) [Electronic reference]. – Available at: http://www.szepmuveszeti.hu/main

200. Museum Poldi Pezzoli Web site (Музей Польди Пеццоли, Милан, Италия) [Electronic reference]. – Available at: http://www.museopoldipezzoli.it/#!/en/discover

201. National Gallery of Australia Web site (Канберра) [Electronic reference]. – Available at: https://nga.gov.au/

202. Norton Simon Museum Web site (Музей Нортона Саймона, Лос-Анджелес, США) [Electronic reference]. – Available at: https://www.nortonsimon.org/

203. Philadelphia Museum of Art Web site (Музей искусств Филадельфии, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.philamuseum.org/

204. Seattle Art Museum Web site (Художественный музей Сиэтла, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.seattleartmuseum.org/

205. Sotheby`s Auction Web site [Electronic reference]. – Available at: http://www.sothebys.com/en.html

206. Southampton City Gallery of Art Web site (Городская галерея искусства, Саутгемптон, Великобритания) [Electronic reference]. – Available at: https://artuk.org

207. The Accademia Gallery Museum in Florence Web site (Галерея Академии, Флоренция, Италия) [Electronic reference]. – Available at: http://www.accademia.org/

208. The Courtauld Institute of Art Web site (Галерея Института искусств Курто, Лондон, Великобритания) [Electronic reference]. – Available at: http://courtauld.ac.uk/

209. The Dumbarton Oaks Museum Web site (Музея Думбартон-Окс, Вашингтон, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.doaks.org/

210. The Hunt Museum Web site (Музея Хант, Лимерик, Ирландия) [Electronic reference]. – Available at: http://www.huntmuseum.com/the-collection/

211. The J. Paul Getty Museum Web site (Музей Дж. П. Гетти, Лос Анджелес, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.getty.edu/museum/about.html

212. The Louvre Web site (Лувр, Париж, Франция) [Electronic reference]. – Available at: http://www.louvre.fr/

213. The Metropolitan Museum of Art Web site (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.metmuseum.org/

214. The Museum of Fine Arts Web site, Houston (Музей искусств, Хьюстон, США) [Electronic reference]. – Available at: https://www.mfah.org/

215. The National Gallery of Art Web site (Вашингтон, США) [Electronic reference]. – Available at: http://www.nga.gov/content/ngaweb.html

216. The National Gallery Web site (Лондон, Великобритания) [Electronic reference]. – Available at: http://www.nationalgallery.org.uk/

217. The Pinacoteca di Brera Web site (Пинакотека Брера, Милан, Италия) [Electronic reference]. – Available at: http://pinacotecabrera.org/en/

218. The University of Arizona Museum of Art Web site (Музей искусств Университета штата Аризона) [Electronic reference]. – Available at: http://artmuseum.arizona.edu/

219. Victoria and Albert Museum Web site (Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания) [Electronic reference]. – Available at: http://collections.vam.ac.uk/

220. Wawel Royal Castle Web site (Музей замка Вавель, Краков, Польша) [Electronic reference]. – Available at: http://www.wawel.krakow.pl/en/index.php

221. Web Gallery of Art [Electronic reference]. – Available at: https://www.wga.hu/index.html

ФГБОУ ВО «Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств»

На правах рукописи

ПАРФЕНОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА

ТВОРЧЕСТВО ФЛОРЕНТИЙСКОГО ХУДОЖНИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV ВЕКА БЕРНАРДО ДАДДИ: ПРОБЛЕМЫ ОТРАЖЕНИЯ ЭПОХИ И ПОИСКИ СТИЛЯ

Специальность 5.10.3

Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Приложение к диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

научный руководитель:

Ширшова Любовь Васильевна

доктор искусствоведения,
доцент,
академик, советник
Российской академии художеств,
заслуженный деятель искусств РФ

Москва 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Таблица 1……..3
Таблица 2……..3
Таблица 3……..8
Таблица 4……..9
Таблица 5……..9
Таблица 6……11
Таблица 7……13
Таблица 8……21
Таблица 9……21
Диаграмма A……..22
Диаграмма B……..22
Диаграмма C……..23
Диаграмма D……..23
Диаграмма E……...23
Диаграмма F……...24
Диаграмма G……..24
Иллюстрации……25-55

Таблица 1

Имя художника, годы жизни	**Год вступления в Гильдию врачей и аптекарей**	**Возраст на момент вступления**
Джотто ди Бондоне (ок.1267–1337)	1320	ок. 53
Бернардо Дадди (между 1280 и 1290–1348)	ок. 1320	30–40
Таддео Гадди (1290–1366)	1330	40
Мазо ди Банко (…-1348–1350)	до 1328	----------
Буонамико Буффальмакко (ок. 1290–1340)	1315–1320	ок. 25
Андреа Орканья (1308–до 1368)	1343	33
Нардо ди Чьоне (ок. 1320–между 1365 и 1366 гг.)	1346-1348	26–28
Якопо ди Чьоне (ок. 1320–между 1398 и 1400 гг.)	1369	ок. 49
Джованни да Милано (ок. 1320–после 1369)	возможно 1346 или 1362	----------
Липпо ди Бенивиени (изв. по док. 1296–1327)	1312-1320	----------
Андреа Бонаиути (ок. 1325–1379)	1346	ок. 20
Пуччо ди Симоне (ок.1320–ок. 1365)	1346	ок. 26
Николо ди Пьетро Джерини (ок. 1340–1414)	1368	ок. 28
Пачино ди Бонагуида	ок. 1280–до 1340	ок. 50
Никколо ди Томмазо	1346	----------

Таблица 2

произведение триптихи	**время создания, гг.**	**размер, см**	**местонахождение**
1. триптих «Мадонна с Младенцем на троне со святыми» (центральная панель), «Рождество, эпизоды из жизни Святого Николая» (левая створка), «Распятие» (правая створка)	1333	82 x 90	Музей Бигалло, Флоренция

2. триптих «Распятие» (центральная панель), «Святые» (правая створка), «Христос в Гефсиманском саду и святые» (левая створка)	1334 или 1320–1350	центральная панель: 25.5 x 45.5, боковые: 13 x 45.1, 12.5 x 45.1	Художественный музей Фогга, Кембридж, Массачусетс
3. триптих (Дева Мария, Святой Фома Аквинский и Святой Павел)	ок. 1335	113 x 121.6	Музей Гетти, Лос-Анджелес
4. триптих «Мадонна с Младенцем на троне, ангелами и святыми» (центральная панель), «Благовещение и, Рождество» (левая створка), «Распятие» (правая створка)	1338	42.5 x 87.5	Галерея Института искусства Курто, Лондон
5.триптих «Распятие» (центральная панель), «Рождество и Распятие Святого Петра» и «эпизод из жизни Святого Николая и Мадонна с Младенцем на троне»	1338	центральная панель: 28 x 53.5, боковые:15.5 x 58, 15.2 x 57.7	Национальная галерея Шотландии, Эдинбург
6.триптих «Коронование Марии» (центральная панель), «Рождество» (левая створка), «Распятие» (правая створка)	ок. 1338–1340 или 1310–1348	центральная панель: 22 x 42, боковые: 15x 38	Берлинская картинная галерея
7. триптих	1340–1345 или 1341–1345	центральная панель: 26.8 x 58.9, боковые: 13 x 50.4, 13.3 x 51.3	Музей Линденау, Альтенбург
8. триптих	1340–1350	центральная панель: 20.8 x 45,боковые: 12.1 x 50.6	Музей Польди Пеццоли, Милан

9.триптих «Распятие» (центральная панель), «Святой Петр и Святой Павел» (левая створка), «Мадонна с Младенцем» правая створка: верх боковых панелей: «Благовещение»	1320–1348	центральная панель: 19 x 38, боковые: 8 x 33	Художественный музей Берна
10. триптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» (центральная панель), «Рождество и эпизод из жизни Святого Николая» (левая створка), «Распятие и эпизод из жизни Святого Николая» (правая створка)	1310–1348	75 x 80	Национальная Пинакотека Сиены
11.триптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении ангелов и святых» (центральная панель), «Благовещение, Святой Франциск получает стигматы» (правая створка), «Распятие» (левая створка)	1330–1360	центральная панель: 28.5 x 49.5, боковые: 14 x 46 и 14.3 x 46.4	Музей Метрополитен, Нью-Йорк
12.триптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» (центральная панель), «Распятие» и «Святые» (боковые панели)	1330–1350	центральная панель: 17 x 21, боковые: 7.5 x 27	Музей Энгра, Монтобан

13.триптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении ангелов и святых» (центральная панель), «Святые», «Распятие» (боковые панели), «Благовещение» (верх боковых панелей)	1330–1360	центральная панель: 23 x 40.4, боковые: 13.2 x 42.8	Национальная галерея, Прага
14.триптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и ангелов» (центральная панель), «Святые и Архангел Михаил» (левая панель), «Распятие» (правая панель)	1340-е	70.5x71; центральная панель: 35 x 57, боковые: 16.5 x 59, 18.2 x 59	ГМИИ им. А.С. Пушкина
15. триптих	1339	50.64 x 59.42 x 4.76 центральная панель: 25.4 x 59.37 x 4.76, боковые: 12.7 x 47.47 x 2.22, 12.54 x 47.15 x 2.22.	Институт искусств Миннеаполиса
диптихи			
1. диптих «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» и «Распятие»	1310–1348	24.2 x 45.2	Коллекция Адамса, Шарлотт, США
2. диптих «Мадонна с Младенцем на троне, Распятие, Легенда о трех живых и трех мертвых»	1330–1350	23 x 36	Галерея Академии, Флоренция
панели с изображениями Мадонны и Младенца			
центральная часть портативного алтаря	1334	26 x 56	Уффици, Флоренция
Святые: Иоанн Гуальберт, Иоанн Креститель, Франциск, Николай.	ок. 1334	24.4 x 45.7	Музей Нортона Саймона, Лос-Анджелес

	1333–1334 или конец 1340-х	49 x 110	Художественный музей Сиэтла
центральная часть портативного алтаря	1337	43 x 90	Музей Думбартон-Окс, Вашингтон
	ок. 1343 или 1310–1348	27 x 57	Музей Хорна, Флоренция
центральная часть портативного алтаря	ок. 1345 или 1310–1348	30.5 x 57.1	Национальная галерея искусств, Вашингтон
центральная часть портативного алтаря	1310–1348	31 x 44	Национальный музей и галерея Каподимонте, Неаполь
центральная часть портативного алтаря	1330–1348	30 x 54	Художественный Музей Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити
Святые: Иоанн Креститель, Петр	1320–1348	24.7 x 40.5	местонахождение неизвестно
	1320–1350	22 x 37	Музей изящных искусств, Нант
	1330–1360		Музей Метрополитен, Нью-Йорк
	1330–1348	22.5 x 40.3	Художественный музей Колумбии
	1330–1360	40 x 75	местонахождение неизвестно
панели с изображением Распятия			
	1320–1325 или 1310–1348	24 x 36	Национальная галерея искусств, Вашингтон
	ок. 1343	27 x 57	Музей Хорна, Флоренция
	1310–1348	47 x 104	Галерея Академии, Флоренция
часть диптиха	1320–1348	21 x 33	Музей Хант, Лимерик, Ирландия
	1320–1348	18 x 42	местонахождение неизвестно
	1345–1348	27.5 x 58	Музей Линденау, Альтенбург
	1310–1348	21.3 x 35.4	Художественный музей Берна
	1320–1350	21 x 43	Музей Метрополитен, Нью-Йорк

	1330–1350	28.5 x 40	Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс
центральная панель триптиха	1320–1360	33 x 73.6	Коллекция Чини, Венеция
	1310–1348	18 x 32	Музей Бонна, Байонна
боковая панель	1320–1348	18 x 41	Галерея Академии, Флоренция
	1320–1350	25 x 43	Mercato antiquario, Флоренция
	1310–1350	28 x 56	местонахождение неизвестно
	1320–1350	25 x 37	частная коллекция, Нидерланды
панели с различными сценами			
Благовещение и Рождество	ок. 1336	18.4 x 38.4	Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс
Боковые панели триптиха: «Мария Магдалина, Святой Епископ и Святой Антоний, Архангел Гавриил (верх)», «Распятие, Мария из Благовещения (верх)»	1320–1348	11.5 x 40	Аукционный дом «Сотбис», Лондон
Коронование Девы Марии	ок. 1340	39.9 x 64.5	Музей Линденау, Альтенбург
Коронование Девы Марии	1320–1348	26 x 43	Савойская галерея, Турин

Таблица 3

год создания работы, включающей образ «Мадонна дель Парто»	**год исполнения, размер, см**	**первоначальное место расположение работы**	**настоящее месторасположе-ние работы**
триптих «Мадонна со Святой Екатериной и Святым Дзаноби»	1334 г., 116 x 131	базилика Санта Мария дель Фьоре	Музей Опера дель Дуомо, Флоренция

триптих «Мадонна со Святым Фомой Аквинским и Святым Павлом»	ок. 1335 г., 113 x 121.6	предположительно небольшая частная капелла	Музей Гетти, Лос-Анжелес, Калифорния
(«Мадонна Магнификат», центральная часть многочастной композиции (предположительно триптиха)	1335–1337 гг. или 1320–1248 гг., 33 x 72.5	Неизвестно	Ватиканская пинакотека

Таблица 4

год создания работы Бернардо Дадди, включающей сюжет «Коронование Марии»	**размер, см**	**первоначальное месторасположение работы**	**настоящее месторасположение работы**
1. 1338	94 x 102	неизвестно, часть полиптиха	неизвестно, ранее в Коллекции Креспи, Милан
2. 1338–1340	центр. панель: 21.5 x 42.2, боковые створки: 15 x 37.5	неизвестно, вероятно, была заказана частным лицом	Берлинская картинная галерея
3. 1340	39.9 x 64.5	неизвестно	Музей Линденау, Альтенбург
4. с четырьмя музицирующ. ангелами; 1340 (1340–1345)	75.5 x 111,7 первонач. вид: ок. 70 x 150 без завершения	неизвестно, возможно предназначалась для церкви Санта Мария Кватро (Баньо а Риполи) и была заказана частным лицом	Национальная галерея, Лондон
5. 1344	186 x 270	базилика Санта Мария Новелла	Галерея Академии, Флоренция
6. 1320–1348	26 x 43, обрезано около трети нижней части	неизвестно, часть портативного триптиха	Савойская галерея, Турин

Таблица 5

год создания полиптиха	**размер, см**	**первоначальное месторасположение работы**	**настоящее месторасположение работы**
1. полиптих «Мадонна с Младенцем, Святым Петром и Святым Павлом» или «полиптих Tacoli Canacci», 1320–1330 гг.	центр. панель: 46 x 89, боковые: 33.5 x 77. 5	неизвестно	Национальная галерея, Парма
2. полиптих «Мадонна с Младенцем, Святым Иоанном (Gualberto), Святым Панкратием, Михаилом Архангелом и Святым Бенедиктом», 1320–1348 гг.	124.6 x 256.8	неизвестно	Художественный музей Нового Орлеана
3. полиптих «Мадонна с Младенцем, Святым Франциском Ассизским, Святым Варфоломеем, Святым Варнавой, Святой Екатериной Александрийской», 1325–1348 гг.	центр. панель: 45.5 x 85, боковые: 35 x 76. 5	больница Мизерикордия. Церковь Святого Варфоломея, Прато, Тоскана. (Ospedale della Misericordia, chiesa di S. Barnaba)	Музей Прато
4. полиптих «Мадонна с Младенцем, Святым Иоанном Крестителем, Святым Бенедиктом, Святым Николаем Барийским, Святым Иоанном Богословом», 1330–1350 гг.	100 x 203	Сан Годенцо, церковь Сан Годенцо (Chiesa di S. Godenzo) Флоренция, Тоскана	Галерея Академии, Флоренция
5. «полиптих Сан Панкрацио», 1335–1340 гг.	261 x 338.5	церковь Санта Репарата, Флоренция	галерея Уффици
6. полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми», 1344 г.		неизвестно	базилика Санта Мария Новелла, Флоренция

7. полиптих «Распятие и святые», 1348 г.	центр. панель: 47.5 x 138.2, боковые: 32.3 x 121.5	церковь Сан Джорджо а Рубалла (Chiesa di S. Giorgio a Ruballa), Баньо а Риполи, Флоренция	Галерея Института искусства Курто, Лондон

Таблица 6

Полиптих Сан Панкрацио

часть полиптиха	**размер, см**	**местонахождение**
основной ряд. Центральная панель «Мадонна с Младенцем»	ок. 85 x 165	галерея Уффици, Флоренция
1. основной ряд. Боковая панель «Святой Иоанн Креститель»	ок. 42 x 127	галерея Уффици
2. основной ряд. Боковая панель «Святой Иоанн Богослов»	ок. 42 x 127	галерея Уффици
3. основной ряд. Боковая панель «Святой Дзаноби»	ок. 42 x 127	галерея Уффици
4. основной ряд. Основной ряд. Боковая панель «Святой Панкраций»	ок. 42 x 127	галерея Уффици
5. основной ряд. Боковая панель «Святой Миниат»	ок. 42 x 127	галерея Уффици
6. основной ряд. Боковая панель «Святая Репарата»	ок. 42 x 127	галерея Уффици
12 панелей с изображениями пророков и святых (над основным рядом)		галерея Уффици – 10

6 тондо с изображениями ангелов (над рядом с пророками и святыми)	диаметр 20	галерея Уффици – 4
6 панелей с изображениями пророков и святых (верхний ряд)		галерея Уффици – 4
1. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Изгнание Иоакима из храма»	ок. 38 x 50	галерея Уффици
2. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Явление ангела Иоакиму»	ок. 38 x 50	галерея Уффици
3. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот»	ок. 38 x 50	галерея Уффици
4. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Рождение Девы Марии»	ок. 38 x 50	галерея Уффици
5. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Введение Марии в храм»	ок. 38 x 50	галерея Уффици
6. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Обручения Девы Марии»	1339–1342 гг. (датировка музея) 25.5 x 30.7	Британская королевская коллекция, Лондон
7. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Благовещение»	ок. 38 x 50	галерея Уффици
8. часть пределлы. Сцена из жизни Девы Марии. «Рождество»	ок. 38 x 50	галерея Уффици

1. часть пределлы. Сцена из жизни Святой Репараты. «Святая Репарата брошена в печь»	26.5 x 34.8	Музей Вальрафа-Рихардса, Кельн
2. часть пределлы. Сцена из жизни Святой Репараты. «Святая Репарата в заточении»	27.4 x 35.5	Collezione Mme Paul Pechere, Брюссель
3. часть пределлы. Сцена из жизни Святой Репараты. «Святая Репарата перед императором Децием»	32.1 x 40.3	Музей Метрополитен, Нью-Йорк
4. часть пределлы. Сцена из жизни Святой Репараты. «Пытка Святой Репараты каленым железом»	33 x 41.9	Музей Метрополитен, Нью-Йорк
5. часть пределлы. Сцена из жизни Святой Репараты. «Казнь Святой Репараты»	24.4 x 34.6	Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Таблица 7

авторство работы	**произведение или его часть**	**изображение**	**годы создания, размер, см**	**Место предназначение**	**настоящее местонахождение**
Бернардо Дадди	часть полиптиха (1)	Святая Мария Магдалина	1310–1330 39 x 68.4	неизвестно	частная коллекция. Нью-Йорк

Бернардо Дадди	часть полиптиха (2)	Мадонна с Младенцем Святой Бенедикт Святой Иоанн Богослов	1310–1348 43 x 54 43 x 54	неизвестно	Художественная галерея Йельского Университета. Коннектикут; частная коллекция. Лондон
Бернардо Дадди	часть полиптиха (3)	Святая Екатерина Александрийская	1320–1348 31 x 61	неизвестно	Музей де Янг в Сан-Франциско
Бернардо Дадди	часть полиптиха (4)	Святой Иоанн Евангелист	1330–1340 40.5 x 89	неизвестно	Музей изобразительного искусства Нельсона Эткинса. Канзас
Бернардо Дадди	полиптих (5)		1344	базилика Санта Мария Новелла. Испанская капелла	базилика Санта Мария Новелла. Флоренция
Бернардо Дадди	полиптих (6) часть пределлы	Иоанн Богослов, Святая Люсия, Святая Екатерина Александрийская, епископ (Святой Николай Барийский)	1348 центр. панель: 47.5 x 138.2, боковые панели: 32.3 x 121.5 1348 18 x 20.5, 20.5 x 38.5, 18 x 20.5	церковь Сан Джорджо а Рубала, Баньо а Риполи, провинция Флоренция церковь Сан Джорджо а Рубалла, Баньо а Риполи. Провинция Флоренция	Институт искусств Курто. Лондон Коллекция ван Гельдера. Брюссель

Бернардо Дадди и мастерская	часть полиптиха (7)	Святой Иоанн Креститель	1330–1348 36.5 x 62.5	Пьеве ди Сан Джованни Маджоре. Борго Сан Лоренцо. Провинция Флоренции	Музей «Фра Анджелико», Флоренция
Бернардо Дадди и мастерская	часть полиптиха (8)	Святой Дзаноби	1330–1348 40 x 65.5	неизвестно	Городская художественная галерея. Йорк
Бернардо Дадди и мастерская	часть полиптиха (9)	Святой Григорий Великий	1334 36.5 x 77.5	неизвестно	Музей Фогга
Бернардо Дадди и мастерская	часть полиптиха (10)	Мадонна с Младенцем	1345–1348 55.8 x 76.2	неизвестно	Художественный музей Уолтерса. Балтимор. Мэриленд (США)
Бернардо Дадди и мастерская	часть полиптиха (11)	Святой Иоанн Евангелист Святой Петр	1345–1348 34.5 x 61.6 1345-1348 34.5 x 61.6	неизвестно неизвестно	частная коллекция. Флоренция Галерея Шуберта. Милан
Бернардо Дадди и мастерская	часть полиптиха (12)	Святой Иоанн Евангелист	1320–1348 34.4 x 67	неизвестно	Музей Бандини. Флоренция
Бернардо Дадди (возможно мастерская или последователь)	часть полиптиха (13)	Сан Бьяджо	1310–1348 37.5 x 65.5	неизвестно	Государственная галерея (Германия)
Бернардо Дадди (возможно последователь)	полиптих (14)		1325–1348 центр. панель: 45.5 x 85, боковые: 35 x 76.5	больница Мизерикордия церкви Сан Барнаба (Ospedale della Misericordia, chiesa di S. Barnaba) Прато	Музей Прато

Бернардо Дадди (возможно последователь)	часть полиптиха (15)	Святая Елена, епископ	1330–1340 70 x 86	неизвестно	частная коллекция. Бергамо
Бернардо Дадди (возможно последователь)	часть полиптиха (16)	Святой диакон	1330–1340 24 x 43	неизвестно	Национальная пинакотека Брера. Милан
Бернардо Дадди (возможно последователь)	часть полиптиха (17)	центральная панель. Мадонна с Младенцем	1335–1340 98 x 170	неизвестно	Галерея Академии. Флоренция
Бернардо Дадди (возможно последователь)	полиптих (18)	Коронование Девы Марии в окружении святых	1335–1340 188.5 x 270	неизвестно	Галерея Академии. Флоренция
Бернардо Дадди (возможно школа)	часть полиптиха (19)	Святой Епископ на престоле	1310–1348 57 x 104 .	неизвестно	Музей Феша в Аяччо (Франция)
Бернардо Дадди (возможно школа)	часть полиптиха (20)	Мадонна с Младенцем, Святой Иоанн, Святой Панкраций (?),Святой Михаил Архангел и Святой Бенедикт	1334 центр. панель: 45 x 83.8, боковые панели: 35.8 x 76.2	неизвестно	Музей изящных искусств. Филадельфия
Бернардо Дадди (возможно последователь)	полиптих (21)		1320–1348 124.6 x 256.8	неизвестно	Музей Нового Орлеана

Бернардо Дадди (возможно последователь)	полиптих (22)	Мадонна с Младенцем, Святой Иоанн Креститель, Святой Бенедикт, Святой Николай Барийский, Святой Иоанн Богослов	1330–1350 100 x 203	церковь Сан Годенцо (Chiesa di S. Godenzo), провинция Флоренции	Галерея Академии, Флоренция
Бернардо Дадди (возможно последователь)	часть полиптиха (23)	Мадонна с Младенцем	1330–1360 50 x 98	церковь Сан Пьетро а Лекоре (Синья) (Chiesa di S. Pietro Signa Lecore), провинция Флоренции	церковь Сан Пьетро а Лекоре (Синья). Провинция Флоренции
Бернардо Дадди (возможно последователь)	часть полиптиха (24)	Святой Франциск Ассизский	1334 34 x 74.7 см.	неизвестно	Коллекция Карла Пикхардта (Collezione Mrs. Carl Pickhardt). Массачусетс
Бернардо Дадди (возможно школа)	части полиптиха (25)	Святой Иоанн Богослов Святой Франциск Ассизский	1310–1348 37.5 x 67.5 см.	неизвестно	неизвестно
Бернардо Дадди (возможно ученик)	части полиптиха (26)	Святой Доминик	1320–1348 36 x 66	неизвестно	неизвестно

Бернардо Дадди (возможно мастерская)	части полиптиха (27)	Святой. Варфоломей Святой Лаврентий Святая Цецилия	1340–1348 40.5 x 111.5 34.7 x 71	церковь ди Сан Мария дель Кармине. Капелла Святого Варфоломея и Святого Лаврентия (Chiesa di S. Maria del Carmine, cappella dei SS. Bartolomeo e Lorenzo), провинция Флоренции	Галерея Академии. Флоренция Епархиальный музей. Милан
Бернардо Дадди	триптих Оньисанти (28)	Мадонна с Младенцем и Святым Матфеем и Святым Николаем	1328 144 x 194	церковь Оньисанти, Флоренция	Уффици. Флоренция
Бернардо Дадди (возможно последователь)	триптих (29)	Мадонна с Младенцем, Святым Иоанном Богословом и Святым Августином	1330–1390 центральная панель: 63 x 84, боковые: 46 x 71	неизвестно	Галерея Академии. Флоренция, ранее находился в базилике Санта Кроче, капелла Медичи

Бернардо Дадди	базилика Санта Мария Новелла. Части пределлы (30)	Святой Доминик спасает лодку. Петр Веронский, останавливающий дьявола в обличье черной лошади. Явление Святого Петра и Святого Павла Святому Доминику.	1330–1345. 33 x 37 34.6 x 37.4 35.2 x 38.1	базилика Санта Мария Новелла, Флоренция	Музей народов. Познань Музей декоративного искусства. Париж Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хевен (США)
	часть пределлы (31)	Искушение Святого Фомы Аквинского	1338 33.5 x 38	неизвестно	Государственный музей Берлина
Бернардо Дадди	часть пределлы (32)	Благовещение	1310–1348 или ок. 1335 43.5 x 70.8 см.	неизвестно	Лувр. Париж

Бернардо Дадди	части пределлы (33)	Мученичество Святого Стефана: Святой Лукиан рассказывает архиепископу Иоанну о своем видении. Явление Лукиану Святого Гамалиила. Положение Святого Стефана в гробницу Святого Лаврентия. Второе перенесение тел святых в Рим. Перенесение тел святых в Иерусалим. Обретение мощей Святого Лукиана, Никодима, Авива, Стефана. Страждущие у гробницы Святого Лаврентия и Святого Стефана.	1340–1348 или 1345 26.5 x 30.5	неизвестно	Пинакотека Ватикана
Бернардо Дадди	части пределлы (34)	Святая Цецилия	1310–1348 20 x 45	неизвестно	Национальный музей Пизы

Бернардо Дадди	отдельная панель (колонна)	Святой Павел	1333 89.8 x 232	неизвестно	Национальная галерея США, Вашингтон
Бернардо Дадди	отдельная панель	Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых	1333 132 x 219	резиденция Гильдии врачей и аптекарей (Arte dei Medici e Speziali)	Галерея Академии. Флоренция
Бернардо Дадди	отдельная панель	Святая Екатерина Александрийская	1320–1348 81.4 x 180.5	неизвестно	Частная коллекция. Нью-Йорк
Бернардо Дадди	отдельная панель	Святой Михаил Архангел	1320–1348 110 x 210	церковь Святого Михаила. Креспина. Провинция Пизы	церковь Святого Михаила. Креспина. Провинция Пизы
Бернардо Дадди	отдельная панель	Мадонна с Младенцем	1346–1347 180 x 250.	церковь Орсанмикеле, Флоренция	церковь Орсанмикеле. Флоренции
Бернардо Дадди (возможно ученик)	отдельная панель	Мадонна с Младенцем	1325–1349 121 x 190	церковь Сан Мартино алла Пальма, провинция Флоренции	церковь Сан Мартино алла Пальма. Провинция Флоренции
Бернардо Дадди (возможно последователь)	отдельная панель	Мадонна с Младенцем на троне, Святым Петром, Святым Павлом и ангелами	1330–1360 110 x 197.5	церковь ди Сан Густо (Chiesa di S. Giusto). Скандиччи, провинция Флоренции	церковь ди Сан Густо (Chiesa di S. Giusto). Скандиччи. Провинция Флоренции
Бернардо Дадди (возможно последователь)	отдельная панель или часть полиптиха	Сан Джакомо Маджоре	1310–1348 29.6 x 92.7	неизвестно	Художественный музей Сиэтла

Бернардо Дадди	отдельная панель (из двух разрозненных панелей)	Коронование Девы Марии и четыре музицирующих ангела	ок. 1340 или 1340–1348 65 x 117 см. 44 x 53.3 см.	церковь Санта Мария а Кварто. Баньо а Риполи (S. Maria a Quarto, near Bagno a Ripoli), провинция Флоренции	Национальная галерея. Лондон Картинная галерея колледжа Крайст-Черч. Оксфорд.
Бернардо Дадди (возможно школа)	отдельная панель или часть полиптиха	Мадонна с Младенцем на троне	1310–1348 56.5 x 108	неизвестно	неизвестно
Бернардо Дадди (возможно школа)	отдельная панель или часть полиптиха	Святой Бенедикт	1310–1348 47.5 x 63.5	неизвестно	неизвестно
Бернардо Дадди	верхняя часть алтаря	Успение Девы Марии	1337–1339 или 1335–1340	Капелла в кафедральном соборе Прато, провинция Флоренции	Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Бернардо Дадди (возможно последователь)	крест для процессий		1335–1340 33 x 58.9	неизвестно	Музей Польди-Пеццоли. Милан
Бернардо Дадди (возможно школа)	Распятие		1348 или 1340–1348 275 x 350	церковь и монастырь Сан Никколо в Кафаджо, Ливорно, Тоскана (Chiesa e monastero di San Niccolò di Cafaggio) или ц. Сан Донато (Полвероса, Порта ал Прато) church of San Donato in Polverosa, near Porta al Prato	Галерея Академии. Флоренция

Бернардо Дадди (возможно окружение)	фреска	«Аллегория Милосердия (Misericordia Domini)»	1330–1360	Здание Бигалло, Флоренция	Музей Бигалло. Флоренция
Бернардо Дадди	фреска	образ Святого Бернарда Клервосского	1335	капелла Святого Бернарда, палаццо Веккьо	не сохранился

Таблица 8

Степень прогрессии	Дуччо, «Мадонна Ручеллаи», ширина, см	Чимабуэ, «Мадонна с ангелами», Лувр, ширина, см	Джотто, «Мадонна Оньисанти», ширина, см	Чимабуэ, «Мадонна Санта Тринита», ширина, см
	233.4	239.5	203.2	242
1	165	169.35	143.68	171.1
2	116.7	119.75	101.6	121
3	82.5	84.68	71.84	85.56
4	58.3	59.89	50.8	60.5
5	41.2	42.35	35.9	42.78
6	**29.13**	30	25.4	30.25
7		**21.21**	18	21.4
8			**12.7**	15.13
9				**10.7**

Таблица 9

Степень прогрессии	Джотто, «Мадонна Оньисанти», ширина внутреннего поля, см	Таддео Гадди «Мадонна с Младенцем, святыми, ангелами и донаторами», общая ширина, см	Бернардо Дадди, «Мадонна с Младенцем на троне, ангелами и святыми», общая ширина, см	Бернардо Дадди, «Мадонна с Младенцем и святыми», общая ширина, см
	203.2	18.9	30.5	24.4

1	143.6	13.36	21.57	17.25
2	101.6	9.45	15.25	12.2
3	71.8	6.68	10.78	8.63
4	50.8	4.72	7.6	6.1
5	35.9	3.34	5.37	4.31
6	25.4	2.36	3.8	3
7	18	**1.7**	**2.7**	2.12
8	**12.7**			**1.5**

Диаграмма A

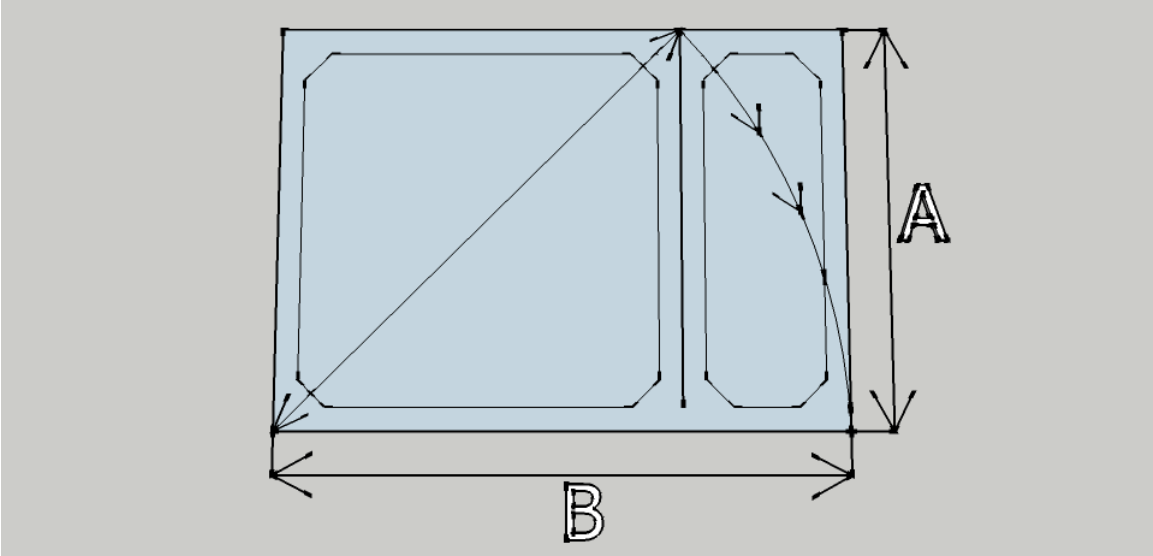


Диаграмма B

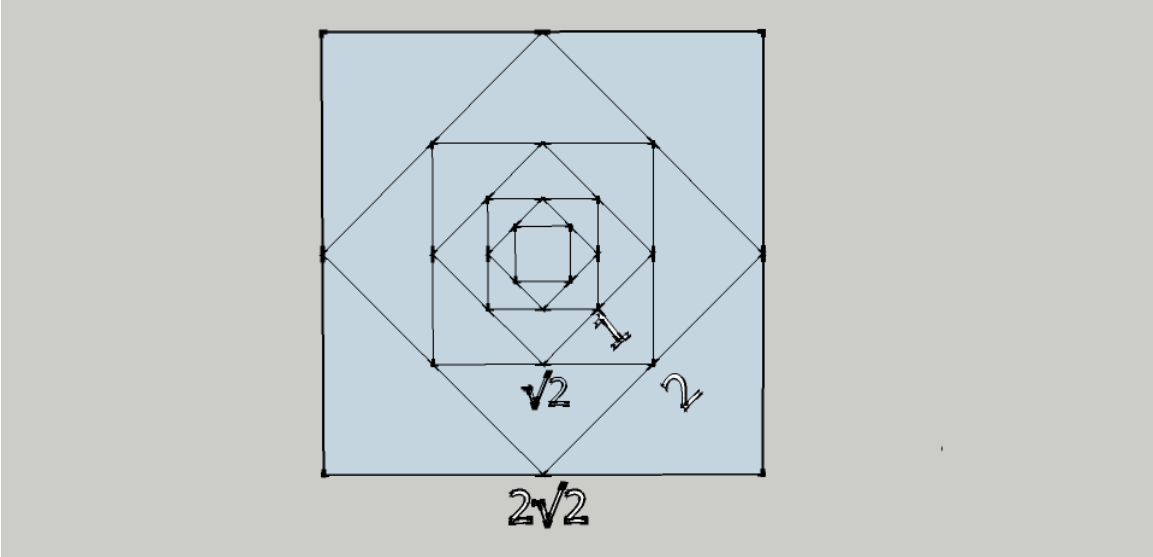


Диаграмма C

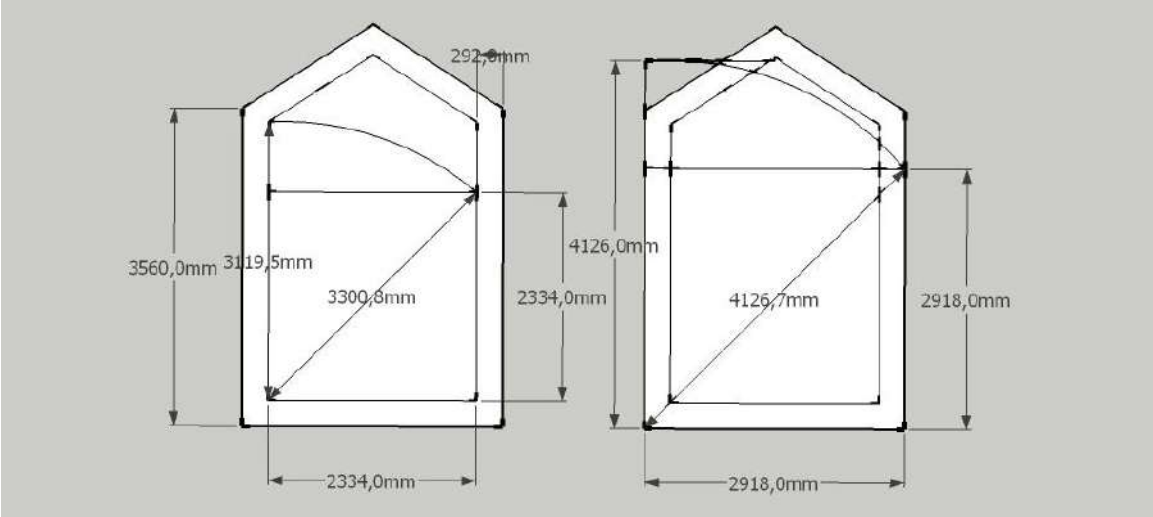


Диаграмма D

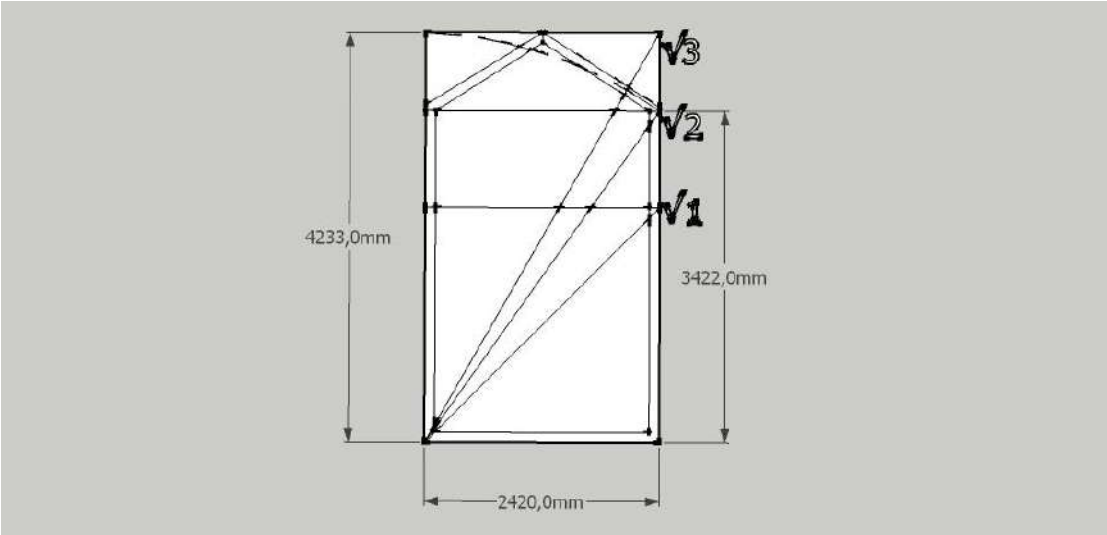


Диаграмма E

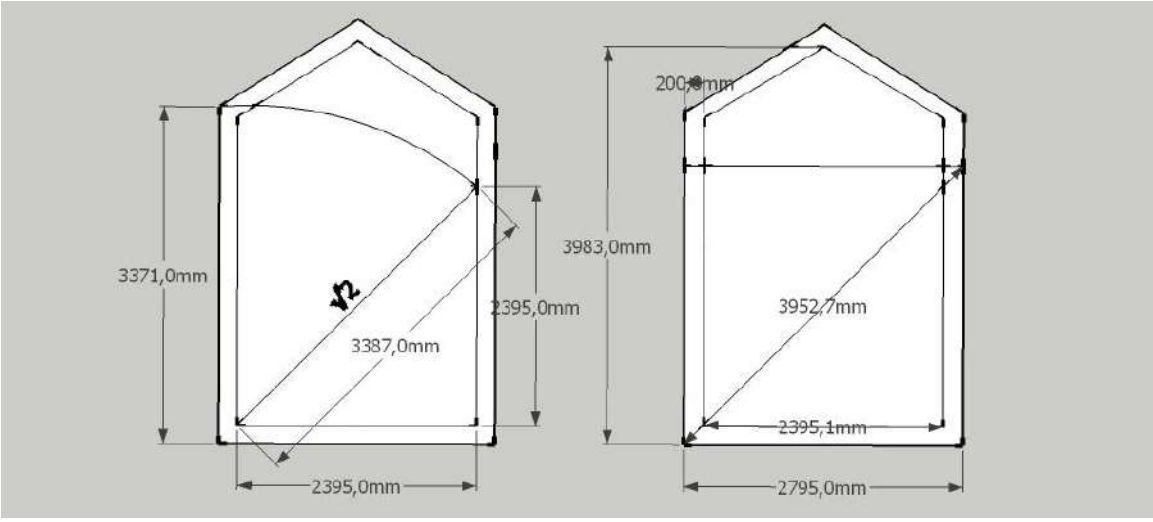


Диаграмма F

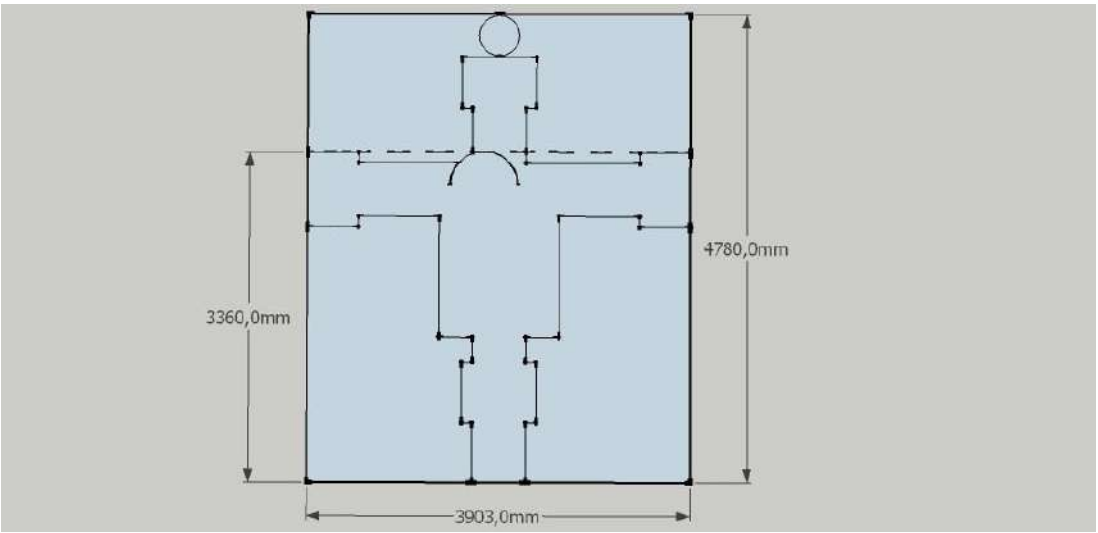
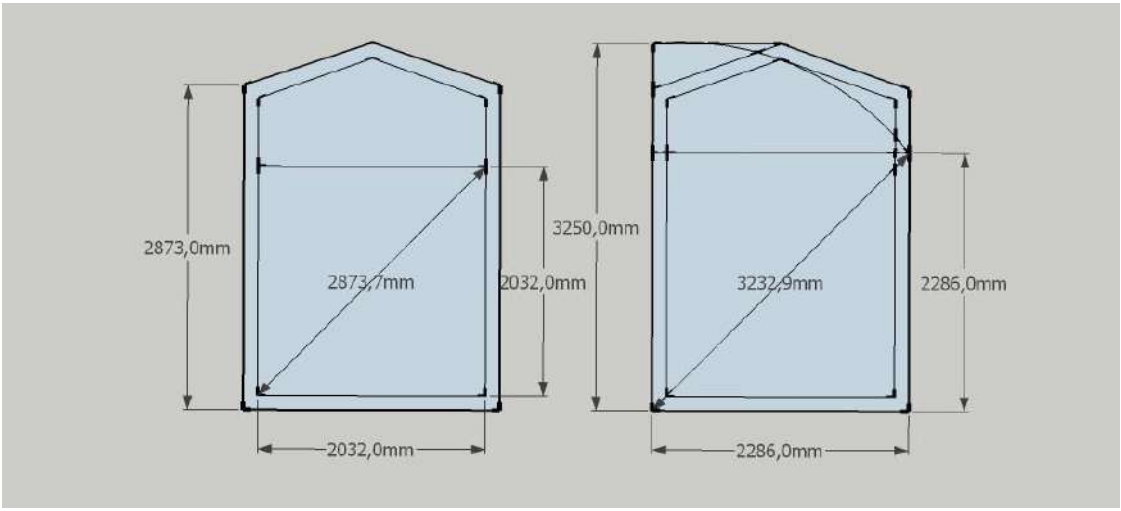


Диаграмма G

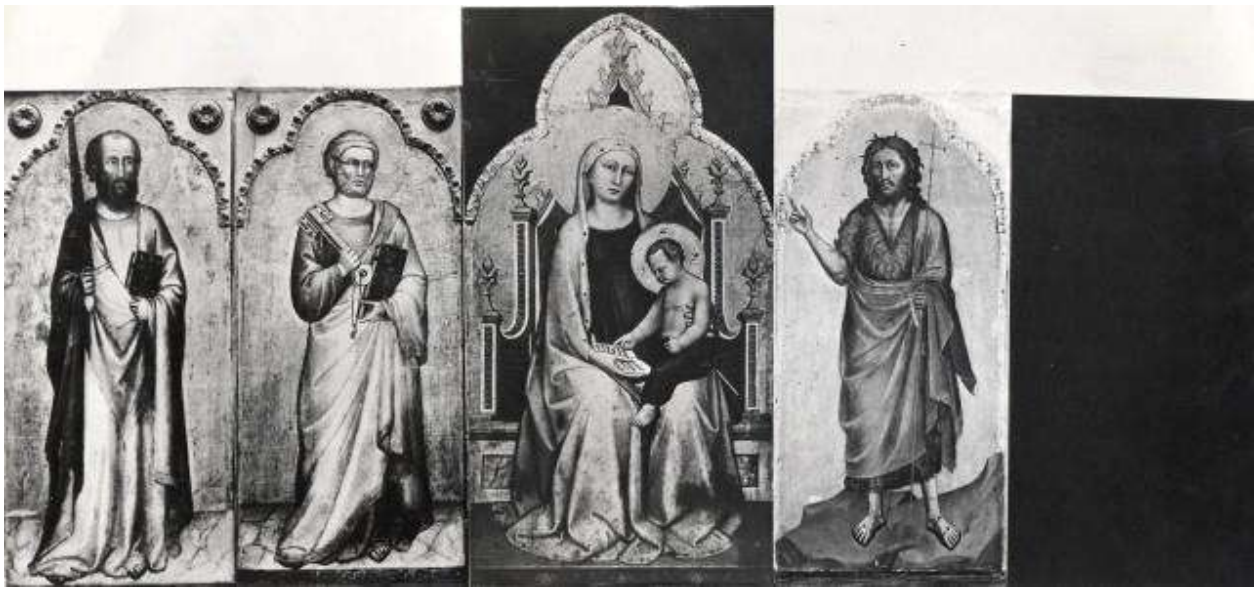




«Мадонна Оньисанти» (1306–1310) Джотто ди Бондоне. Дерево, темпера. 204 х 325 см. Галерея Уффици. Флоренция



Триптих «Мадонна с Младенцем, Святым Матфеем и Святым Николаем» (1328) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. 144 x 194 см. Галерея Уффици. Флоренция



Полиптих «Мадонна с Младенцем на троне со Святым Павлом, Святым Петром, Святым Иоанном Крестителем и Святым Франциском Ассизским» (1320–1330) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Национальная галерея Пармы



«Святой Епископ» (1310–1330) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. 104 x 57 см. Музей Феша. Аяччо, Франция



«Святой Бенедикт» (1310–1330) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. 47.5 x 63.5 см. Местонахождение неизвестно



Полиптих (до 1317) Уголино ди Нерио. Дерево, темпера. Музей искусства. Кливленд



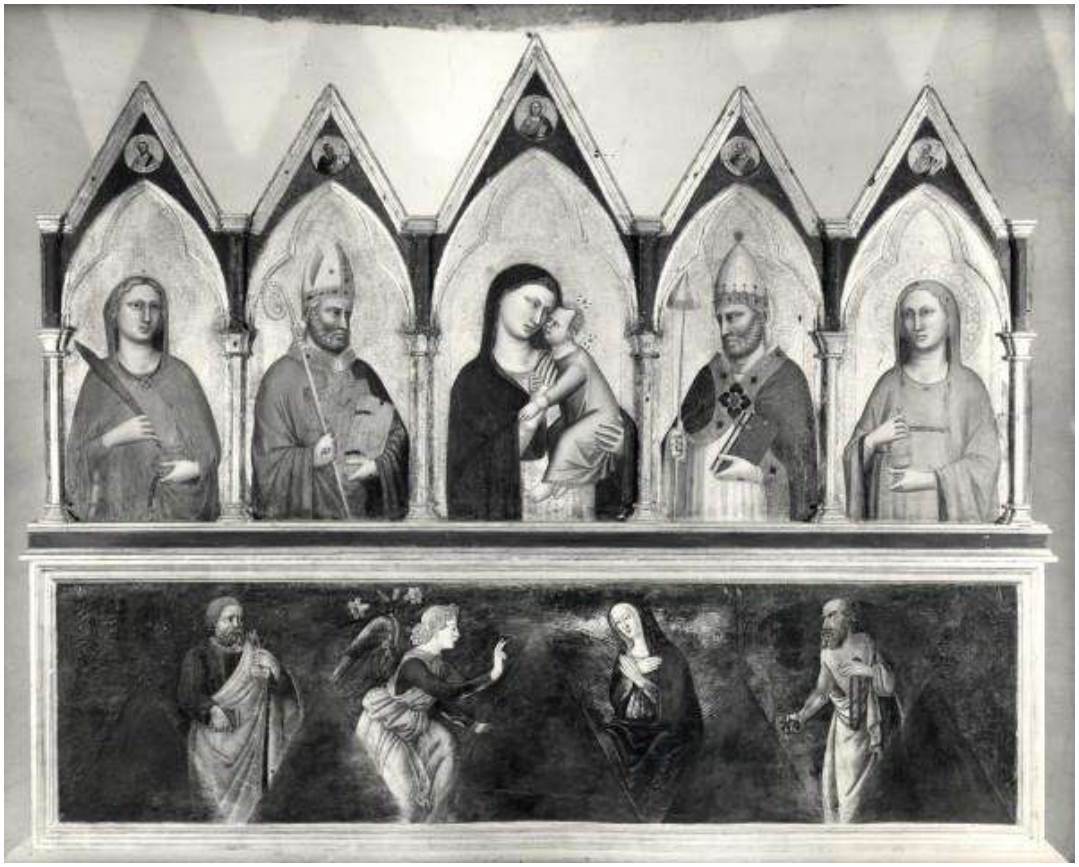
Маэста (лицевая сторона. Реконструкция) (1308–1311) Дуччо ди Буонинсенья. Дерево, темпера. Музей Дель Опера Дель Дуомо. Сиена



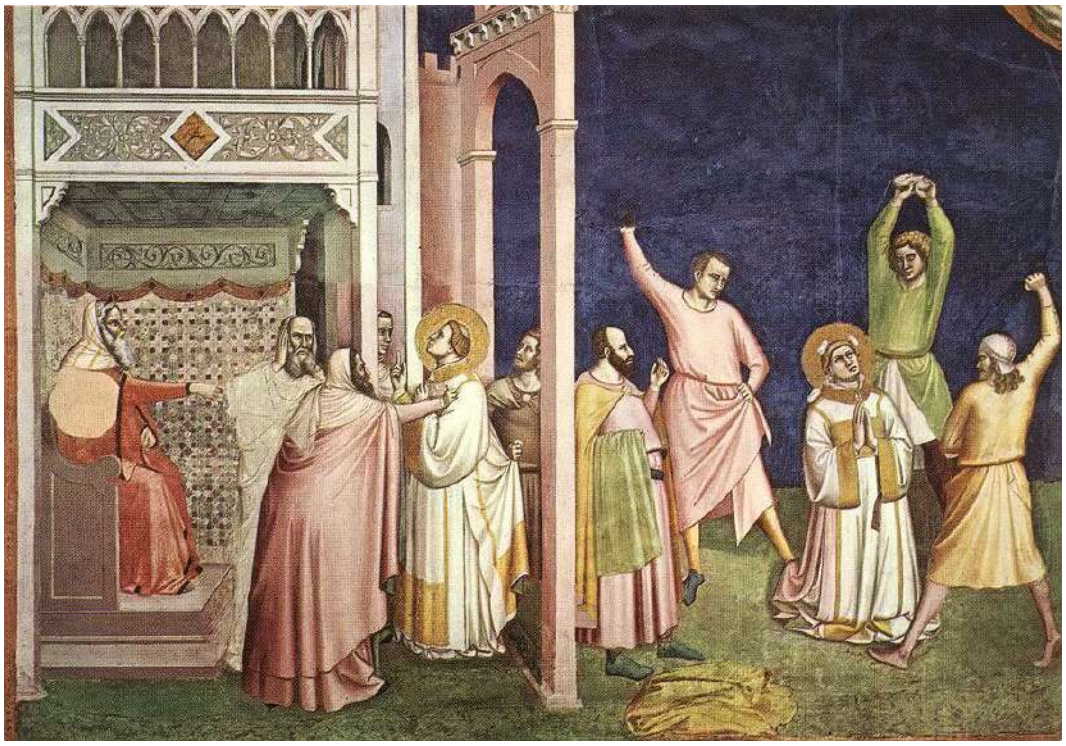
Полиптих для церкви Бадиа (ок. 1300) Джотто. Дерево, темпера. 91 х 334 см. Уффици. Флоренция (после реставрации)



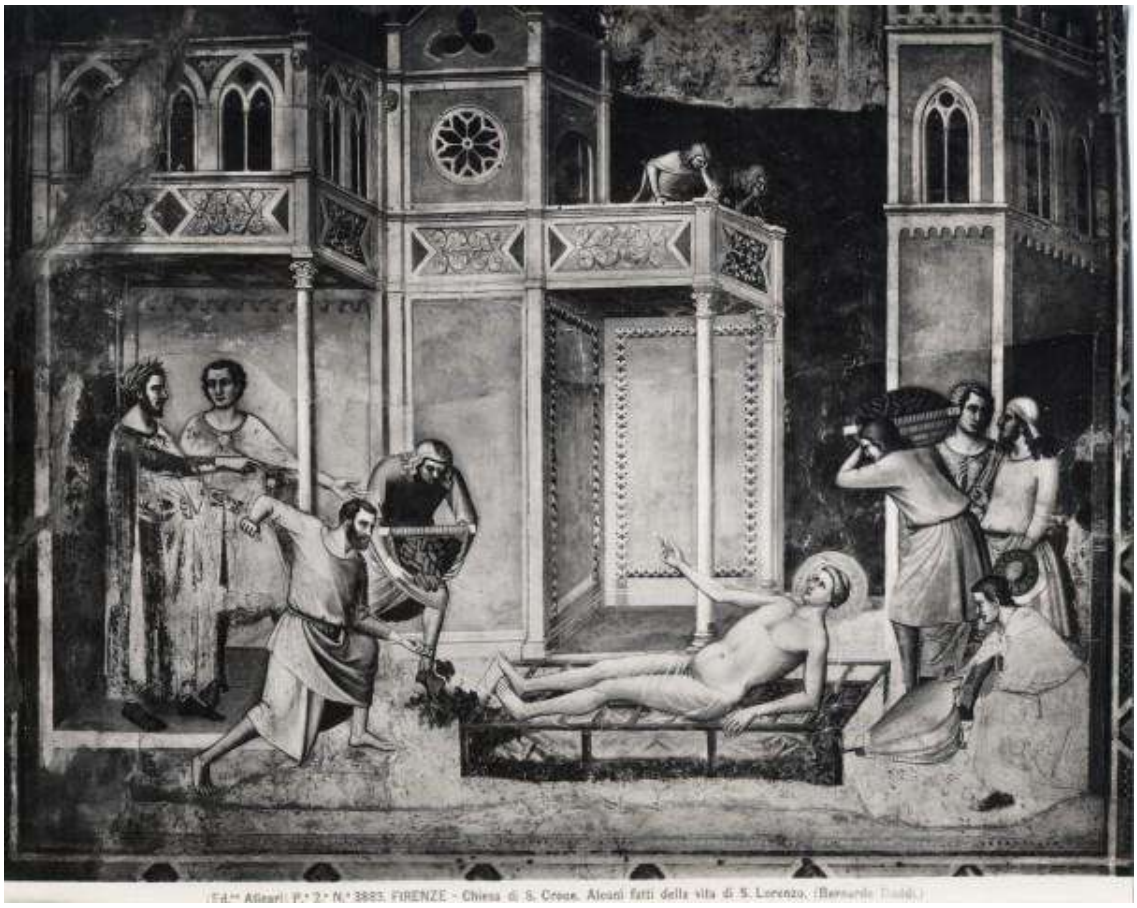
Полиптих (1335–1345) Мазо ди Банко. Дерево, темпера. Церковь Санто Спирито. Флоренция



Полиптих (1325–1350) Бернардо Дадди или Мастер Сан Мартино алла Пальма. Дерево, темпера. Церковь Сан Мартино. Лукарелли, г. Рада ин Кьянти, пригород Сиены



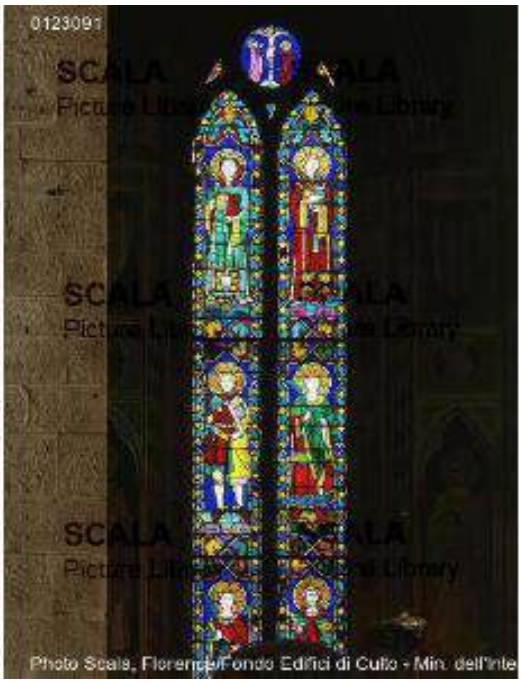
«Мученичество архидиакона Стефана» (1320–1330) Бернардо Дадди. Фреска. Капелла Пульчи-Берарди, базилика Санта Кроче. Флоренция



«Мученичество архидиакона Лаврентия» (1320–1330) Фреска. Капелла Пульчи-Берарди, базилика Санта Кроче. Флоренция



Вид на капеллу Пульчи-Берарди, базилика Санта Кроче. Флоренция





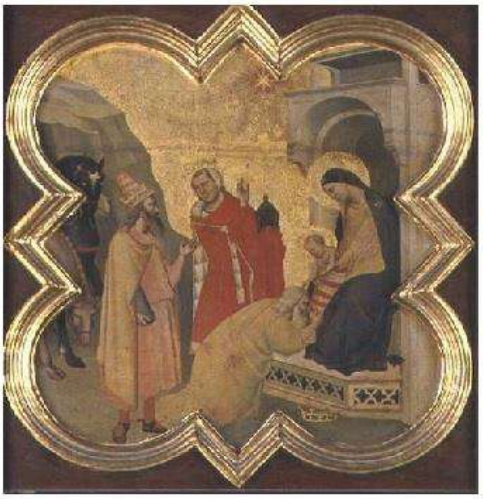
Витражи капеллы Пульчи-Берарди, базилика Санта Кроче. Флоренция



«Misericordia Domini» (1342) Бернардо Дадди. Фреска. Музей Бигалло. Флоренция



Поклонение волхвов. Коллекция Лемана (Lehman Collection). Музей Метрополитен.



Таддео Гадди. Поклонение волхвов. Галерея Академии. Флоренция. Италия.

Поклонение волхвов. Неизвестный автор. Коллекция Лемана. Музей Метрополитен (Нью-Йорк).
Поклонение волхвов. (1330-е) Таддео Гадди для сакристии Санта Кроче. Галерея Академии. Флоренция



Благовещение (1330-1340) Неизвестный автор. Шелк, хлопок, металлические нити. Коллекция Клойстерс. Музей Метрополитен (Нью-Йорк)





Благовещение (1310-1348) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. 43.5 x 70.8 см. Лувр (Париж)



Работа мастерской Дж. Лапи. XIV в. Музей Метрополитен

Бернардо Дадди. Панели пределлы.
Начало 1330-х гг.







Мадонна с Младенцем (1330-е) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. 39 х 77 см. Коллекция Актона. Собрание Виллы ла Пиетра, Нью-Йоркский университет. Флоренция



Полиптих (1330-е) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Городской музей Прато



Триптих (1333) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Музей Бигалло. Флоренция



Триптих (1334) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Художественный музей Фогга. Кембридж, Массачусетс



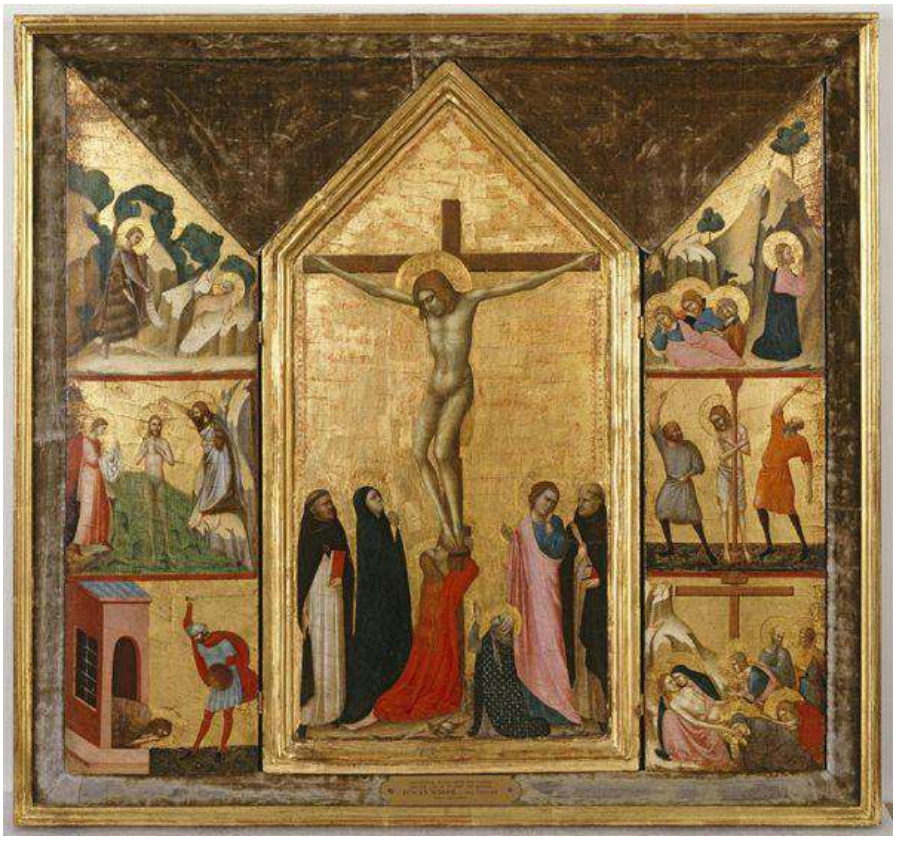
Деталь центральной панели триптиха (1334) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Художественный музей Фогга. Кембридж, Массачусетс



Триптих (ок. 1335) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Музей Линденау. Альтенбург



Триптих (1334) Таддео Гадди. Дерево, темпера. Берлинская картинная галерея



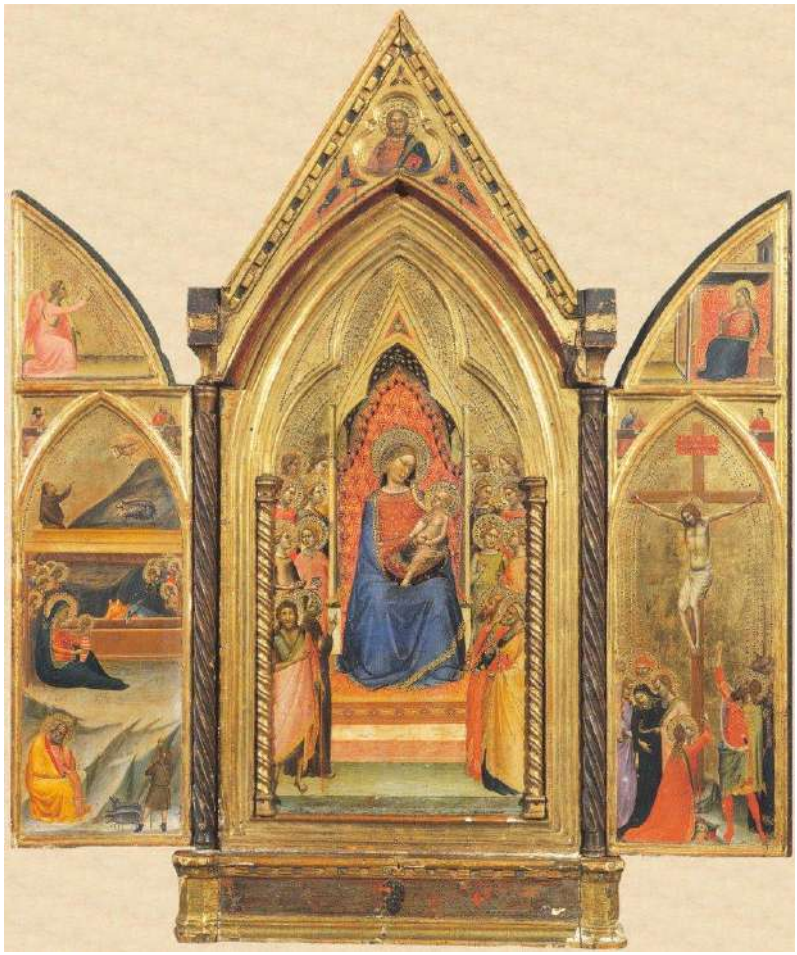
Триптих (1315–1320) Липпо ди Бенивиени. Дерево, темпера. Художественный музей Брукс. Мемфис, Теннесси



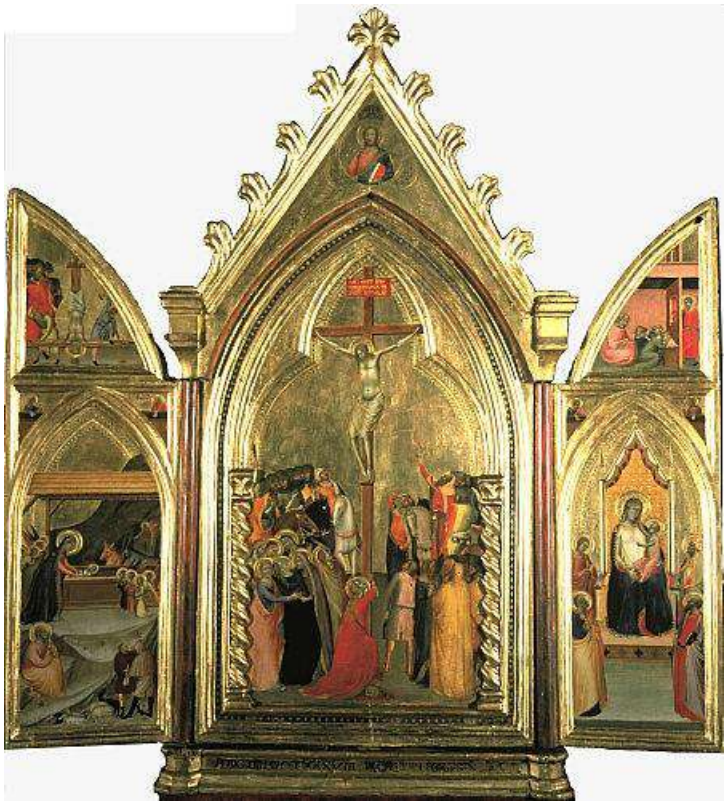
Мадонна с Младенцем на троне в окружении апостолов Петра и Павла и восьми ангелов (1334) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Уффици. Флоренция



Мадонна с Младенцем, Святой Екатериной и Святым Дзаноби (1334) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Музей Санта Мария дель Фьоре. Флоренция



Триптих (1338) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Институт искусства Курто. Лондон



Триптих (1338) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



Триптих (1339) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Институт искусств Миннеаполиса



Часть полиптиха (1338) Бернардо Дадди и мастерская. Дерево, темпера. Коллекция Креспи. Милан



Полиптих Барончелли (ок. 1333) Джотто. Дерево, темпера. Базилика Санта Кроче. Флоренция

Мотивы гравировки с фигурами драконов в произведениях Бернардо Дадди

Фрагмент нимба ангела «Коронации Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» Б. Дадди 1340-1345 гг.

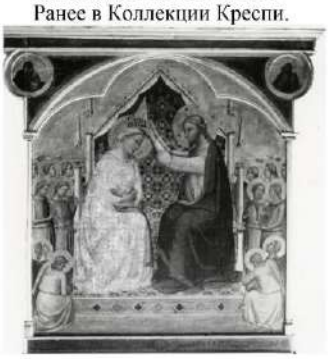
Фрагмент каймы «Вознесения Девы Марии» Б. Дадди 1337-1339 гг. или 1335-1340 гг. (Музей Метрополитен)

Фрагмент нимба св. Крешенцио «Коронации Девы Марии» Б. Дадди 1340-1348 гг. (Галерея Академии)



Работы Б. Дадди с иконографическим сюжетом "Коронование Девы Марии"

Б. Дадди. 1338 г. 94 х 102. Ранее в Коллекции Креспи.



Б. Дадди. 1338-1340. Портативный триптих. Берлинская картинная галерея.



Б. Дадди. 1340 г. 39.9 х 64.5. Музей Линденау. Альтенбург.



Б. Дадди. 1340-1345. 70 х 150. Национальная галерея. Лондон.



Б. Дадди. 1344. 186 х 270. Музей Санта Мария Новелла.



Б. Дадди. 1320-1348. 26 х 43. Савойская галерея. Турин.



«Св. Петр, останавливающий дьявола, явившегося в обличье черной лошади»
34.6 x 37.4 см.



«Св. Доминик, спасающий потерпевших кораблекрушение»
33 x 37 см.



«Явление св. Доминику св. апостолов Петра и Павла»
38.1 x 35.2 см.



"Искушение св. Фомы Аквинского" 34 x 38 см.



Сохранившиеся разрозненные панели, являющиеся частями пределлы работы, созданной Бернардо Даддди для Санта Мария Новелла в 1330-1345 гг. или около 1338 г.

Реконструкция полиптиха Сан Панкрацио с двумя пределлами

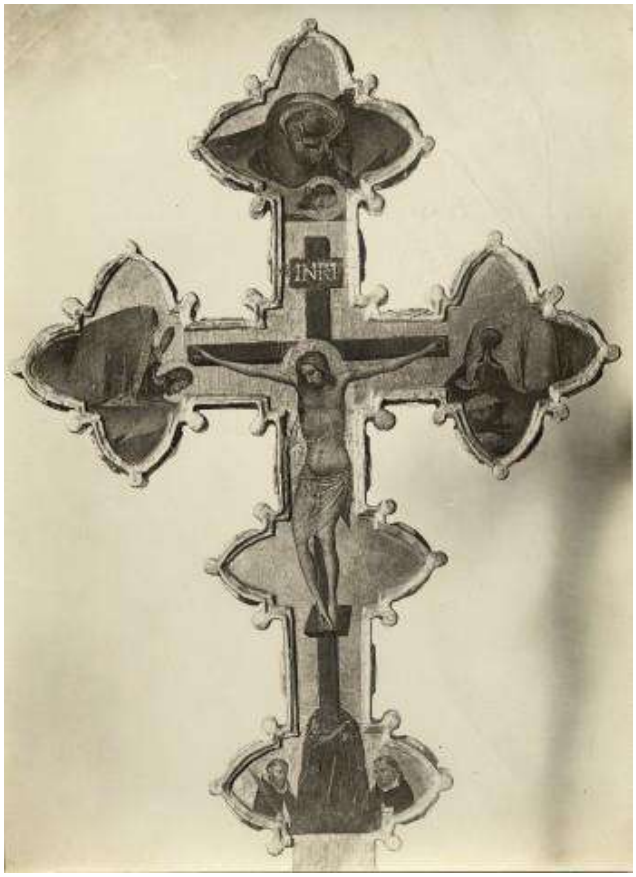




Полиптих (1348) Бернардо Дадди. Дерево, темпера. Галерея Института Курто. Лондон



Крест для процессий (1335–1340), фронтальная сторона. Бернардо Дадди. Музей Полди-Пеццоли, Милан



Крест для процессий (1335–1340) Бернардо Дадди. Музей Полди-Пеццоли, Милан



Св. Екатерина Александрийская с донатором (1310–1348 или ок. 1340) Бернардо Дадди. Музей Опера дель Дуомо. Флоренция



Распятие (1320–1350) Бернардо Дадди. Музей Бардини. Флоренция



Мадонна с Младенцем и ангелами (1347) Бернардо Дадди. церковь Орсанмикеле, Флоренция



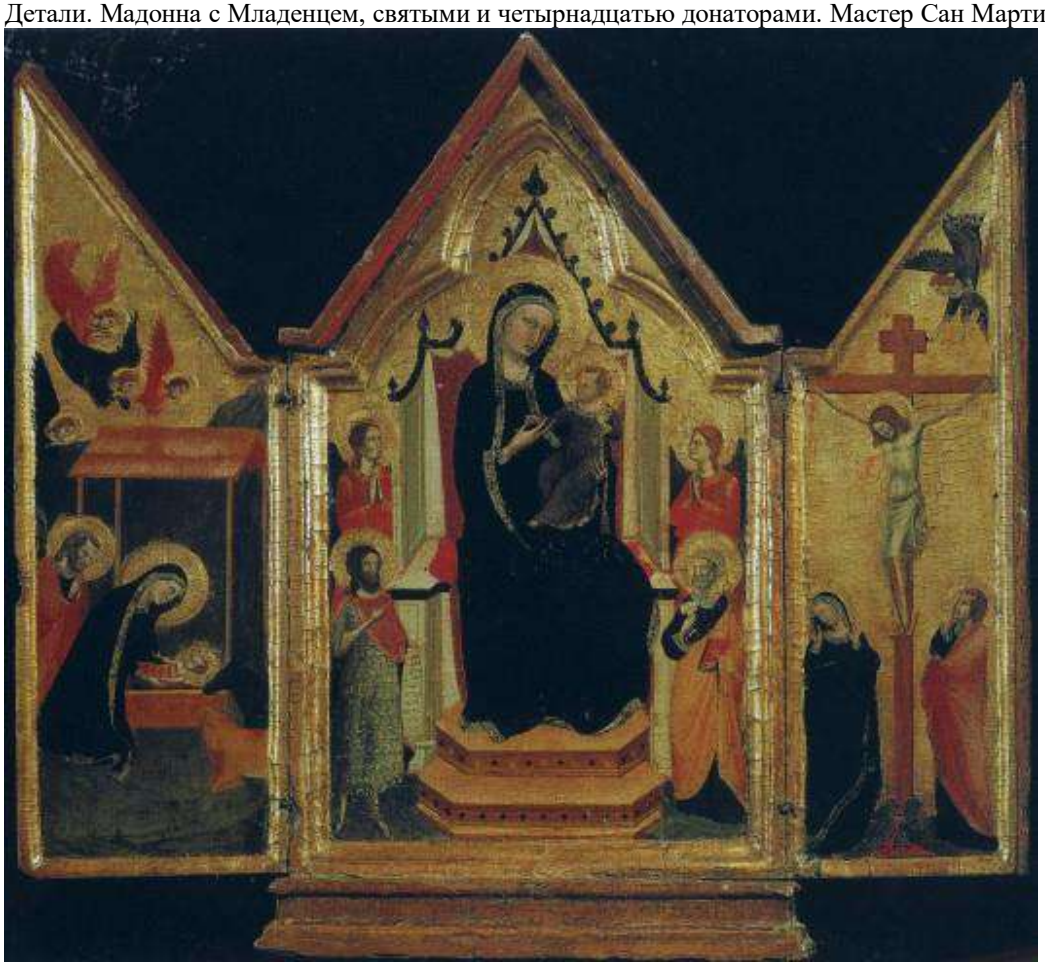
Рынок Орсанмикеле во время голода (виден чудодейственный образ Богоматери). (1328–1330). Неизвестный мастер. Миниатюра из «Кодекса Биадайоло (Biadaiolo)»



Мадонна с Младенцем, святыми и четырнадцатью донаторами. Мастер Сан Мартино алла Пальма. церковь Сан Мартино. мун. Скандиччи (ит. «Scandicci»), пригород Флоренции



Детали. Мадонна с Младенцем, святыми и четырнадцатью донаторами. Мастер Сан Мартино алла Пальма



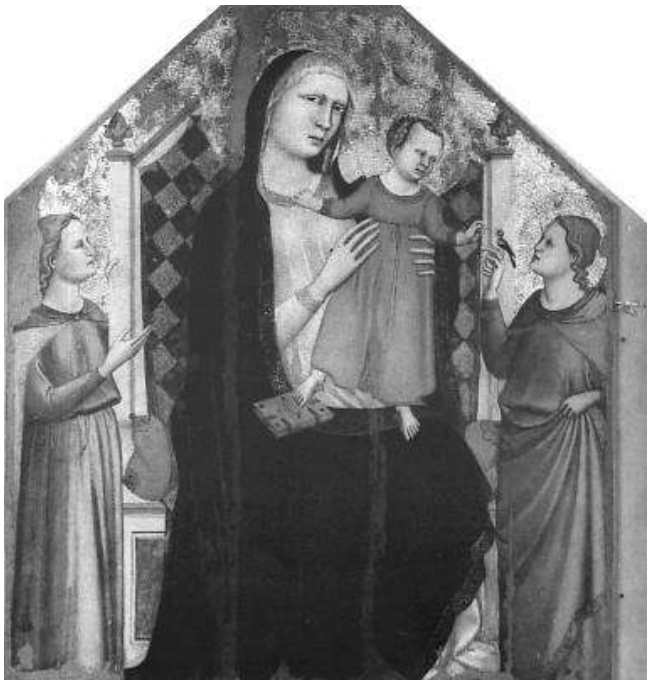
Триптих Мадонна с младенцем, двумя святыми, двумя ангелами (1325–1349) Мастер Сан Мартино алла Пальма. Музей сокровищ базилики Святого Франциска, Коллекция Ф. Мэсона Перкинса, Ассизи



Мадонна на троне с младенцем и ангелами (1325–1349). Мастер Сан Мартино алла Пальма. 21.5 x 30.7 см. Историческое общество Нью-Йорка



Страшный суд (1325–1349). Мастер Сан Мартино алла Пальма. 21.5 x 31см. Историческое общество Нью-Йорка



Мадонна на троне с младенцем и ангелами (1325–1349). Мастер Сан Мартино алла Пальма. 120 x 135 см. ц. Сан-Бриджида алль Опако. Понтассьеве. Тоокана



Распятие Христа (1325–1350). Мастер Сан Мартино алла Пальма. 41 х 48 см. Берлинская картинная галерея



Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых. Распятие. Трое живых и трое мертвых (1330–1348). Помощник Дадди. Галерея Академии, Флоренция



Портативный триптих (1300–1349). Якопо дель Казентино. Берлинская картинная галерея



Рождество (ок. 1340). Маэстро Даддеско. 21 x 30 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Святой Павел и Иоанн Креститель. Боковая створка полиптиха. Бернардо Дадди. Частная коллекция. Нью-Йорк



Алтарь Строцци (1354–1357) Андреа Орканья. Санта Мария Новелла, капелла Строцци, Флоренция



Ангелы в работах Нардо ди Чьоне и Бернардо Дадди



Мадонны в работах Нардо ди Чьоне и Бернардо Дадди