

## СИЕНСКАЯ ШКОЛА ЭМАЛИ В 1-й ПОЛ. XIV В.

Л. В. СОЛОВЬЕВА

В статье рассматриваются основные направления в эмальерном искусстве Сиены 1-й пол. XIV в. Экономический и политический подъем Сиенской коммуны способствовал расцвету разных видов искусств, в том числе и ювелирного дела. Искусство Сиены в этот период испытывало сильное влияние французской готики. Несмотря на значительный рост производства светских ювелирных изделий, основную статью заказа для мастеров составляли культовые предметы из серебра и золота: потиры, кресты, реликварии. В это время сиенские ювелиры изобрели и совершенствовали новую технику эмали — прозрачную эмаль по серебряному невысокому рельефу, которая давала мастеру возможность передать в эмали светотеневые моделировки. Эмалевые плакетки не только выполняли декоративную функцию, но и иллюстрировали иконографическую программу произведения. В 30–40-е гг. XIV в. наблюдается пик расцвета прозрачной эмали, когда мастера, значительно расширив диапазон цветов, попытались придать прозрачной эмали функции живописи. В этот период создаются вещи синтетического характера, как, например, реликварий из собора в Орвьето. Примечательно, что мастера-эмальеры в своих композициях ориентировались на произведения таких живописцев Сиены, как Дуччо и братья Лоренцетти.

В эпоху треченто Сиена заняла лидирующую позицию во многих областях художественной деятельности, в том числе и в ювелирном деле. Примечательно, что в данный период ювелирное искусство оказывает сильное влияние на другие сферы художественного творчества — на архитектуру, живопись и скульптуру. Неслучайно произведения сиенских художников XIV в. из-за обилия декора и любви к деталям напоминают ювелирные изделия, то же впечатление создается и от памятников архитектуры. Например, Е. И. Ротенберг утверждал, что фасад собора Сиены «выглядит в большей мере созданием скульптора-ювелира, нежели зодчего, мыслящего тектоническими слагаемыми»<sup>1</sup>. Подобные тенденции наблюдаются и в скульптуре. В. Н. Лазарев писал, что «расцвет ювелирного искусства накладывает глубокую печать на монументальную пластику, в которой

<sup>1</sup> Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. М., 2001. С. 66.

проявляется типичная для серебряных реликвариев, крестов, чаш и епископских посохов тщательность отделки»<sup>2</sup>.

В Средние века ассортимент ювелирной продукции включал в себя все изделия с драгоценными металлами, эмалью и камнями. Как отмечал Е. И. Ротенберг, «поскольку главный критерий ювелирной отрасли — работа в драгоценных металлах, диапазон ее в Средние века очень широк, далеко выходя из разряда одних лишь украшений»<sup>3</sup>. Таким образом, в сферу ювелирного производства попадали светская и церковная утварь, фигурные реликварии и алтарные табернакли. По дошедшим до нас документам можно установить, что ювелирам той эпохи чаще всего заказывали печати, чаши, потиры, кресты и скульптурные реликварии. Интересным документом эпохи является опись сокровищницы папы Бонифация VIII, датированная 1295 г.<sup>4</sup> Среди перечисленных предметов упоминается огромное количество серебряных и золотых чаш, потиров, крестов и ларцов с эмалью и драгоценными камнями. Большая часть произведений ювелирного искусства этого времени безвозвратно утрачена, так как на протяжении столетий сокровищницы и ризницы расхищали, а изделия из драгоценных металлов переплавляли. Только по сохранившимся описям имущества можно представить разнообразие видов ювелирного производства, от которого сохранились лишь единичные памятники. Например, из 3600 ювелирных изделий, указанных в описи 1379 г. сокровищницы герцога Людовика I Анжуйского, не сохранилось ни одного предмета<sup>5</sup>. Поэтому наше представление об уровне развития средневекового ювелирного дела базируется на немногих, чудом уцелевших памятниках той эпохи. Причем количество светских вещей резко уступает числу дошедших до нас произведений церковного искусства, так как они чаще в угоду моде подвергались переплавке.

Что касается продукции сиенских златокузнецов и эмальеров, то в XIV в. она славила не только по всему Апеннинскому полуострову, но и по всей Европе. В это время ювелирное производство Сиены переживало качественный сдвиг в области формотворчества и техники. Сиенских мастеров переполняли новые идеи, они изобретали неизвестные раньше ювелирные техники и создавали новые формы ювелирных изделий. Сиена на целое столетие затмила пришедший в упадок во время Столетней войны французский город Лимож, снабжавший европейские страны в XII–XIII вв. изделиями с выемчатыми эмалью на меди.

Культурному подъему Сиены способствовали экономические, социальные и политические достижения городской коммуны. Сиена освободилась от феодальной зависимости и утвердила республиканское коммунальное правление уже в нач. XII в. Наибольший политический и культурный расцвет республика пережила в 1-й пол. XIV в., когда у власти было «Правительство Девяти». В то же время Сиена всегда оставалась аристократическим городом. Коммуна не уни-

<sup>2</sup>Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство треченто. М., 1959. Т. II. С. 131.

<sup>3</sup>Ротенберг. Указ. соч. С. 129.

<sup>4</sup>Molinier E. Inventaire du trésor du Sain-Siege sous Boniface VIII (1295) // Bibliotheque de l'Ecole des Chartes. 1888. Vol. 49. P. 226–237.

<sup>5</sup>Freeman M. B. A Shrine for a Queen // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1963. Vol. 21. No. 10. P. 327.

чтожила, а сохранила городскую аристократию, и хотя та утратила политическую власть, но продолжала оказывать сильное влияние на экономику и культуру города. Местные аристократы занялись банковским делом, они ссужали деньгами папскую курию и европейских властителей. Развитие банковского дела способствовало не только обогащению отдельных семейств, но и экономическому подъему всего города. В Сиене начинается активное строительство. Возведение огромного собора и коммунального дворца потребовало привлечения многочисленных мастеров и художников разных специальностей, в том числе эмальеров и златокузнецов.

Там, где есть банковские структуры и достаточно большой слой зажиточного населения, — там много работы для ювелиров. Среди горожан Сиены не было недостатка в заказчиках предметов роскоши и особенно ювелирных изделий. Пристрастие местных жителей к роскошным тканям и украшениям отразилось даже в живописи. Только на полотнах сиенских художников можно встретить Мадонн, увенчанных великолепными коронами, в одеяниях с цветочными узорами, с сережками в ушах и колечками на пальцах. Эти предметы написаны настолько детально и подробно, что их можно воспринимать и как отклик живописцев на богатое разнообразие местного ювелирного производства, и как наглядные эскизы-образцы, служившие подспорьем для мастеров-ювелиров.

Несмотря на то что в рассматриваемый период увеличилась потребность в светских изделиях, основными заказчиками ювелиров оставались представители церкви. Активное храмовое строительство требовало украшения интерьеров и наполнения ризниц. Сиену часто посещали представители папской курии и сами понтифики. Сам город возник в античную эпоху на пересечении торговых путей, а в Средние века стал паломническим центром. Через него шла дорога из Европы в вечный город Рим, куда устремлялись толпы паломников поклониться христианским святыням и могилам апостолов Петра и Павла. С установлением в 1300 г. папой Бонифацием VIII празднования Юбилейного года поток паломников резко увеличился, способствуя росту заказов на изготовление литургических сосудов, крестов, монстранцев и реликвариев.

Примечательно, что сиенские мастера не ограничивали себя только стенами родного города, они легко покидали его и оседали по всей Тоскане, а также в Умбрии и в Лацио, основывая и развивая местные центры ювелирного производства. Сиенских ювелиров можно было встретить при дворе королей Неаполя, при папском дворе в Авиньоне или в Риме, их приглашали работать во Францию и Испанию. Мобильность сиенских златокузнецов и эмальеров способствовала распространению их технических новаций и наработок в области ювелирного дела.

В то время большое значение в декоре ювелирного изделия отводилось цветочному и световому решению. И не всегда светоносную функцию выполняло только золото, очень часто эту роль на себя брала цветная эмаль. В XII—XIII вв. широкое распространение в Европе получили выемчатые эмали на меди, одним из основных центров производства которых был французский город Лимож. Поверхность изделий почти полностью покрывали эмалью, а участки без нее — золотили, чтобы предотвратить окисление медной основы. Таким образом, в

технике выемчатой эмали выполнялись и изображения, и фоны, и орнаменты. Такой ковровый принцип украшения изделия эмалью преобладал до кон. XIII в. Но постепенно лиможские эмали стали утрачивать свои лидирующие позиции, и в XIV в. европейские ювелиры все шире стали применять прозрачные эмали на серебре и золоте, внедренные сиенскими мастерами. Специфика прозрачной эмали заключалась в том, что изображение в виде неглубокого рельефа процарапывалось или вырезалось резцом на тонкой серебряной основе. Рельефная серебряная пластинка покрывалась прозрачной стеклянной массой разных цветов, потом подвергалась термической обработке, затем полировалась. Визуальный эффект прозрачной эмали заключался в том, что рельефный фон серебряной основы просвечивал через слой эмали и отражал проникающий свет. К тому же неровности рельефа подложки влияли на интенсивность цвета эмали, в углублениях эмаль приобретала более насыщенный темный оттенок, а в области выпуклостей — более светлый. Благодаря такому эффекту мастер мог добиваться светотеневой моделировки изображения. Из-за невозможности использовать при данной технологии дешевые металлы, такие как медь, прозрачная эмаль наносилась не на все изделие, а была локализована на отдельных серебряных, реже золотых пластинах-плакетках. Остальная часть изделия, декорированная чеканкой, резьбой, полировкой и золочением, трактовалась как рама — обрамление для эмалевых «картин», — и могла быть изготовлена как из золота и серебра, так и из менее ценных металлов, как правило меди, которую покрывали позолотой. Таким образом, прозрачная эмаль не заполняла всю поверхность предмета, а акцентировала отдельные его части, выявляя конструктивные членения изделия. Цветные эмалевые изображения яркими светящимися пятнами выступали на фоне позолоченного металла, напоминая драгоценные камни или миниатюры из манускриптов, заключенные в орнаментальные рамы, или витражные окна готических соборов в обрамлении архитектурных деталей. В то же время ювелиры полностью не отказались от выемчатой непрозрачной эмали, и обе техники соседствовали на одном произведении. Но выемчатой эмали отводилась уже не главная, а вспомогательная роль, с ее помощью мастер наносит на изделие надписи, геометрические или цветочные узоры, а также такие детали фигурных изображений, как волосы, черты лица, кисти рук.

Как уже было отмечено выше, от ювелирных изделий XIII–XIV вв. до нас дошли в основном культовые вещи — это кресты, потиры, тарели, подсвечники, епископские посохи, фибулы, монстранцы, реликварии и алтари. Среди всех этих предметов ювелирного производства особое место занимают причастные чаши. Потир можно отнести к одному из основных произведений ювелирной продукции позднего Средневековья. Общеизвестно, что уровень профессионального мастерства начинающего ювелира проверялся на кубке или потире.

В кон. XIII в. сиенские мастера изобрели новую форму готического потира. Как правило, европейские потиры XII–XIII вв. имели круглое основание, переходящее в цилиндрическую ножку с утолщением-яблоком, и широкую большую чашу. В качестве декора мастера предпочитали орнаментальную и фигурную резьбу, чеканку и филигрань. Серебряный потир кон. XIII в. из ризницы базилики святого Франциска в Ассизи демонстрирует те кардинальные изменения,

которые произошли в ювелирном деле Сиены в конце дученто. Этот литургический сосуд работы сиенского мастера Гуччо ди Маннайа был вложен папой-францисканцем Николаем IV (1288–1292) в собор в Ассизи (ил. 1)<sup>6</sup>. В течение более двух веков все последующие потиры, выполненные итальянскими ювелирами, повторяли основные черты, выработанные Гуччо в его шедевре. По сути, Гуччо создал образец готического потира. Во-первых, это особая форма сосуда с многолопастным поддоном, восьми или шестигранной ножкой и лишенной изображений полированной тюльпанообразной чашей; во-вторых, активное применение прозрачной эмали в фигурных композициях; в-третьих, использование техники высокой чеканки и пунцирования для оформления обрамлений вокруг эмалевых миниатюр. Но прежде всего Гуччо ди Маннайа приписывается изобретение техники прозрачной эмали по низкому серебряному рельефу, появление которой является неоценимым вкладом сиенской ювелирной школы в историю европейского ювелирного искусства<sup>7</sup>. Полностью прозрачными на потире Гуччо можно назвать эмали только зеленого и коричневого цветов. По-видимому, мастер смог добиться полной прозрачности только с этими цветами, хотя в своей работе использовал красные, желтые, фиолетовые и голубые эмали. Впоследствии, уже в XIV в., в эпоху расцвета техники прозрачной эмали, сиенские ювелиры смогут расширить их цветовой диапазон.

Примечательно, что литургический сосуд работы Гуччо является собранием эмалевых миниатюр, где изображения располагаются согласно определенной иконографической программе, связанной как с самим назначением причастной чаши, так и с пожеланиями заказчика. По мнению Доры Бемпорад<sup>8</sup>, иконографическая программа эмалей на потире Гуччо, который предназначался для базилики св. Франциска в Ассизи, была создана в тесной связи с доктриной францисканцев о спасении души через смирение. Расположенные в девять рядов эмалевые плакетки на потире Гуччо<sup>9</sup> представляют сложную и многосоставную идейную концепцию, включающую три основные темы: «Искушение», «Боговоплощение» и «Торжество



Ил. 1. Потир. Гуччо ди Маннайа.  
Ок. 1290 г. Базилика  
святого Франциска. Ассизи

<sup>6</sup> Collareta M., Levi D. Calici italiani. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 1983. P. 3.

<sup>7</sup> Gauthier M. Les Émaux du moyen age occidental. Friburg, 1972. P. 205–231.

<sup>8</sup> Bemporad D. L. Oreficeria ed avori // Il Tesoro della Basilica di S. Francesco ad Assisi. Perugia, 1980. P. 87–152.

<sup>9</sup> Gauthier. Op. cit. P. 212–215.

Воскресения»<sup>10</sup>. В нижней части ножки сосуда мастер поместил в два ряда вкладную надпись, где изящными готическими буквами, выполненными в технике выемчатой эмали, он вывел имя вкладчика папы Николая IV и свое имя — Гуччо ди Маннайа. Появление имени мастера наряду с именем заказчика свидетельствует о нарастании индивидуально-субъективного элемента в ювелирном деле в конце дученто. С этого времени мастера все чаще будут оставлять свои подписи на произведениях, а в первой половине треченто на некоторых памятниках появятся уже личные клейма ювелиров.

Что касается стилистики эмалевых изображений Гуччо, то они выполнены под влиянием зрелой французской готики. Его персонажи имеют удлинённые пропорции, у них длинные вьющиеся волосы, они переполнены эмоциями, которые проявляются в их изогнутых позах, выразительных жестах, в беспокойных изломах складок одеяний. Аналоги изображениям Гуччо итальянские специалисты находят во фресках Заальпийского Мастера из трансепта верхней церкви Сан Франческо в Ассизи и на французских миниатюрах того времени, как, например, на миниатюрах из «Бревиария Филиппа Красивого»<sup>11</sup>. Несомненно, на творчество Гуччо оказало сильное влияние изысканное искусство французской готики с его виртуозной игрой линий, которое было хорошо знакомо сиенским мастерам благодаря миниатюрам из манускриптов, привозимых в город из Франции.

При анализе подбора персонажей на потире Гуччо становится ясно, что мастер по желанию заказчика поместил на своем произведении изображения видных представителей францисканского ордена. Например, вокруг сцены «Распятия» вместе с традиционными изображениями скорбящей Богородицы и апостола Иоанна представлены фигуры основателей францисканского ордена: святого Франциска и святой Клары. В этом же ряду выделяется единственная фигура без нимба над головой, которая идентифицируется итальянскими исследователями как изображение вкладчика потира, первого папы-францисканца Николая IV<sup>12</sup>. Такое включение изображения заказчика в сонм святых осталось уникальным явлением, и впоследствии на других памятниках это место будет отведено святому патрону или гербу вкладчика.

Примечательно, что для каждого из более восьмидесяти персонажей на потире Гуччо как бы зарезервировано его отдельное место, обрамленное в виде ленточного орнаментального узора с крупными бусинами зерни. Если бы мы могли развернуть потир на плоскости, то все детали декора вместе с эмалевыми плакетками образовали бы сложную многочастную композицию, напоминающую готические алтари, где каждой фигуре отведено его персональное пространство, очерченное в виде готической рамы. Таким образом, расположение всех изобра-

<sup>10</sup> Подробнее об иконографической программе на итальянских потирах см. в статье автора: *Соловьева Л. В.* Некоторые аспекты иконографии эмалевых изображений на тосканских потирах XIV–XV веков // Ювелирное искусство и материальная культура. СПб., 2014 (в печати).

<sup>11</sup> *Cioni E.* Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV. Firenze, 1998. P. 265–362.

<sup>12</sup> *Vemporad.* Op. cit. P. 87–152.

жений подчинено определенной иерархии, в зависимости от значимости и места в данной иконографической концепции.

Одной из характерных особенностей работы Гуччо является наличие большого количества эмалевых плакеток с летящими птицами. Эти изображения можно трактовать как напоминание о проповедях св. Франциска птицам и о представлении францисканцев, что птицы — это души умерших, спасенные искупительной жертвой Христа. Изображение птиц с разноцветным оперением будет излюбленным мотивом на многих литургических сосудах в эпоху треченто.

Как уже упоминалось выше, потир Гуччо послужил образцом для последующих причастных чаш, но данное произведение не стало объектом прямого копирования другими мастерами. Последователи Гуччо расширили цветовой диапазон прозрачной эмали и упростили форму причастного сосуда, сократив количество эмалевых плакеток. Большинство потиры XIV в. имеют не восьмичастное, а шестичастное деление по вертикали и не менее чем в два раза редуцированное количество эмалевых миниатюр. Таким образом, мастера сокращали и иконографическую программу эмалей, ограничиваясь темами «Искупления» и «Торжества Воскресения». Вкладные надписи уже традиционно стали помещать, как и на работе Гуччо, на нижней части ножки сосуда под утолщением — яблоком, а гербы заказчиков — на поддоне. Характерно, что аналогичные шестигранные многолопастные основания с утолщением-яблоком на ножке и эмалевыми плакетками стали изготавливать не только для потиров, но и для крестов, реликвариев, дароносиц и монстранцев того времени.

Классический пример потира Сиенской школы 1-й трети XIV в. — это сосуд из Британского музея<sup>13</sup>, работы Тондино ди Гуеррино и Андреа Ригварди, который отвечает всем вышеперечисленным параметрам (ил. 2)<sup>14</sup>. У данной причастной чаши шестичастное деление по вертикали и тридцать фигурных плакеток с прозрачными эмалями. По сравнению с произве-



Ил. 2. Потир. Тондино ди Гуеррино и Андреа Ригварди. 1322–1328 гг. Британский музей. Лондон

<sup>13</sup> Robinson J. Masterpieces. Medieval art. The British Museum Press, London, 2008. P. 26–27; Cioni E. Op. cit. P. 265–362.

<sup>14</sup> Боттега семейства Тонди являлась одной из самых значительных ювелирных мастерских города Сиены, деятельность ее прослеживается по документам с 20-х гг. XIV в. до нач. XV в. Тондино ди Гуеррино в начале 20-х гг. возглавил семейную ювелирную мастерскую и руководил ею до кон. 40-х гг. XIV в. Итальянские специалисты предполагают, что Тондино ди Гуеррино и Андреа Ригварди совместно работали с 1322 по 1328 гг., у них было своеобразное разделение труда: Тондино выполнял работу по металлу, а его компаньон Андреа изготавливал эмали.

дением Гуччо потир из Британского музея выглядит менее декоративно насыщенным, более цельным и конструктивно выявленным, хотя оба потира выполнены из позолоченного серебра. Разделяют эти два памятника более тридцати лет, и за этот период техника прозрачной эмали достигла своей зрелости. Потир из Британского музея отличается достаточно разнообразной гаммой цветов эмалей. Кроме прозрачного темно-зеленого и коричневого цветов, которые использовал Гуччо, Тондино и Андреа применили желтый, фиолетовый, розовато-красный, голубой и насыщенно синий. Наиболее ярко это видно при сравнении двух одинаковых композиций на обоих потирах, изображающих скорбящего апостола Иоанна. Эти изображения роднит изысканность поз, схожий облик кудрявых безбородых юношей, их сближает причудливая игра складок одеяний и выразительная жестикация изящных рук. В то же время отчетливо видно, что Гуччо был ограничен в выборе цвета прозрачной эмали: вишнево-коричневый цвет на одежде Иоанна на потире из Ассизи чуть разбавлен включением темно-зеленых вставок. Иную картину мы наблюдаем у Тондино и Андреа: одеяние апостола Иоанна у этих сиенских мастеров изобилует переливами розовато-вишневого цвета складок с изумрудно-зелеными, желтовато-зелеными и желтовато-золотыми включениями. И все это изобилие цвета и света ярким пятном выступает на насыщенно синем фоне плакетки. Таким образом, мы можем констатировать, что робкие еще шаги Гуччо, предпринятые по внедрению техники прозрачной эмали по серебряному рельефу, были активно поддержаны и развиты его последователями.

Наиболее яркий памятник периода расцвета техники прозрачной эмали — это тарель со сценой «Воскресение Христа», выполненная в мастерской Тондино ди Гуеррино около 1330-х гг., которая хранится в музее Перуджи<sup>15</sup>. В центре серебряной тарели изображен восстающий из гробницы Христос, облаченный в хитон небесно-голубого цвета. Фрагментарная сохранность не мешает восприятию великолепного эффекта тональных переливов прозрачной голубовато-синей эмали, изображающей развевающиеся на ветру складки одеяния воскресшего Христа. Тарель из Перуджи демонстрирует пик развития техники прозрачной эмали в конце 1-й трети XIV в.

В 30–40-е гг. появляются работы «синтетического характера», выполненные из разнообразных материалов, «в которых объединены архитектурные мотивы, образы мелкой пластики, многообразная орнаментика с применением техники эмали, металлического литья, чеканки и гравировки»<sup>16</sup>, но где прозрачной эмали отведена ведущая роль.

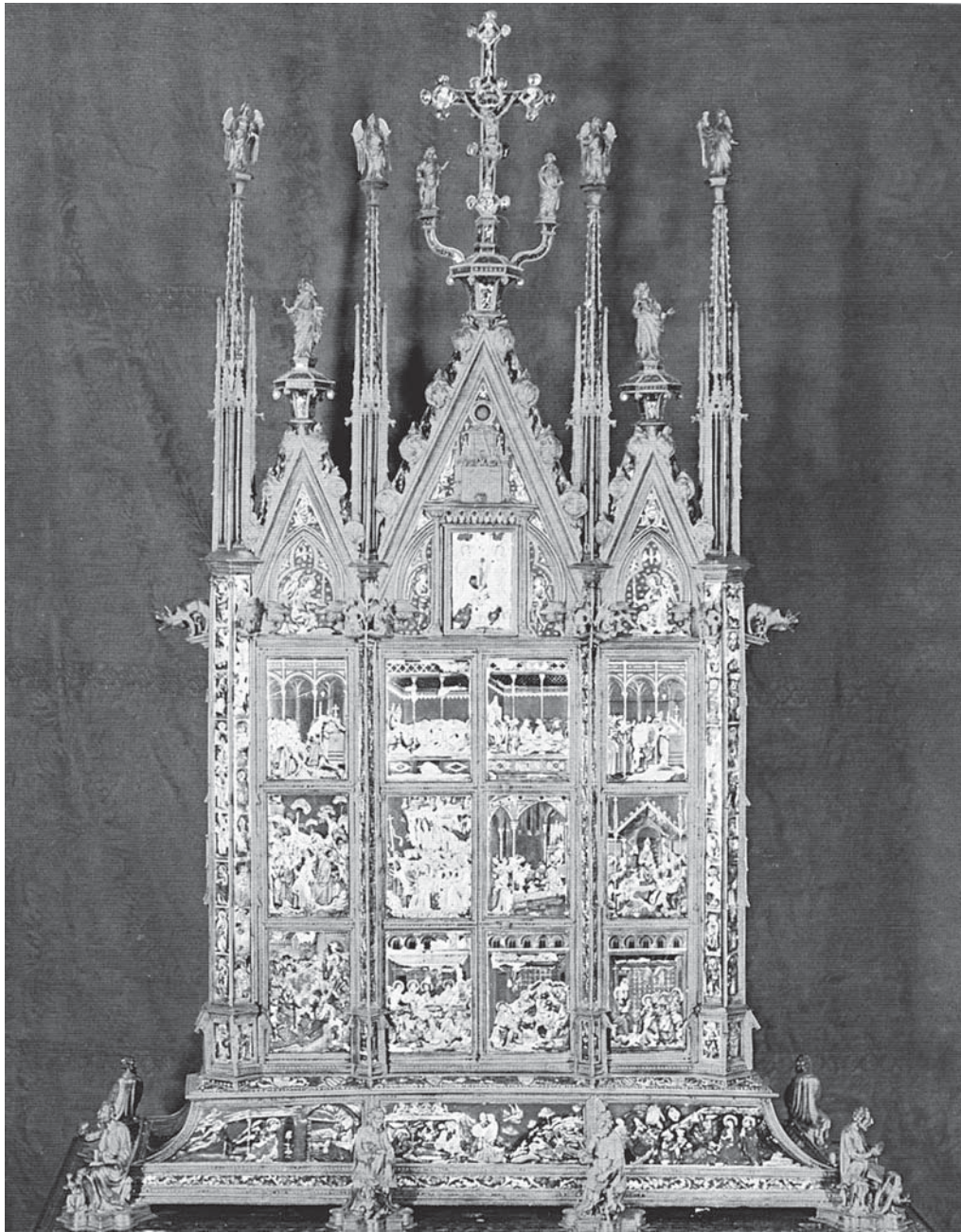
Апофеозом прозрачной эмали по праву считается Реликварий Покровца из Орвьето работы Уголино ди Вьери с помощниками (ил. 3)<sup>17</sup>. Это выдающееся произведение, где эмальерное искусство, взяв на себя функции живописи, соединилось со скульптурой и архитектурой. Реликварий представляет собой выполненный из серебра большой двухсторонний алтарь высотой более метра, имеющий трехчастное деление, каждая часть которого завершается треугольным

<sup>15</sup> *Gauthier*. Op. cit. P. 217; *Cioni*. Op. cit. P. 265–271.

<sup>16</sup> *Поме́нберг*. Указ. соч. С. 124.

<sup>17</sup> См.: *Carli E.* Il Reliquario del Corporale ad Orvieto. Milano, 1964.





*Ил. 3. Реликварий Покровца из собора в Орвьето. Уголино ди Вьери.  
1338 г. Орвьето*

фронтоном. Трехчастная композиция реликвария напоминает трехнефный фасад собора в Орвьето. Произведения прикладного искусства часто воспроизводили в миниатюре архитектурные формы. В то же время произведение Уголино ди Вьери богато украшено мелкой скульптурной пластикой. Широкое основание серебряного алтаря опирается на фигуры апостолов и пророков, а в верхней его части помещено Распятие с Мадонной и Иоанном Богословом в окружении пророков и ангелов. В нижней части реликвария помещена надпись, где мастер указал только свое имя, но упомянул, что выполнял всю работу вместе с помощниками.

Основная художественная и идейная функция алтаря возложена на 32 эмалевые картины, из которых более половины посвящены евангельским событиям, а остальные повествуют историю чуда в Больсене. Итальянские специалисты обратили внимание, что многие евангельские сцены основаны на композициях Дуччо, помещенных на обороте знаменитой «Маэста», а сцены чудес в Больсене близки фрескам Амброджо Лоренцетти в Ассизи. К сожалению, ни на одной из композиций эмаль полностью не сохранилась, поэтому сложно восстановить полный визуальный эффект эмалевых картин. Однако по дошедшим до нас фрагментам мы можем получить представление о богатом диапазоне цветов прозрачной эмали и о превалировании голубоватых, светло-синих и темно-синих тонов.

Примечательно, что Уголино ди Вьери попытался не только воспроизвести многофигурные композиции сиенских живописцев, но и передать иллюзию глубины пространства в интерьере или в пейзаже. Таким образом, в технике прозрачной эмали мастер старался добиться изображения пространственной среды. Наглядно это демонстрирует сцена «Въезд в Иерусалим», рисунок которой повторяет в общих чертах композицию Дуччо, хотя цветовое решение совсем иное. Если у Дуччо превалировали теплые желтые, красные и песочные тона, то у Вьери — холодные синие, голубые и светло-зеленые. Мастер активно использует прием контраста: ярким пятном смотрится на голубой брусчатке фиолетово-оранжевый цвет драгоценных одежд, которые жители Иерусалима расстилают перед въезжающим в ворота города Христом. Визуальный эффект прозрачной эмали здесь приближается к эффекту витража, но пространственная иллюзия от этого теряется и вся сцена смотрится плоскостно. Другая композиция, изображающая «Чудо в Больсене», демонстрирует интерьер храма, где у алтаря божественный священник становится свидетелем чуда появления крови Христовой на облатке. Здесь мастер также прибегает к контрасту, когда на темно-синем фоне выпукло выделяются детали архитектуры и литургические предметы ярко-желтого цвета. Получается, что прием сопоставления контрастных цветов эмали приходит в противоречие со стремлением изобразить пространственную глубину интерьера храма.

Реликварий из Орвьето остался в истории итальянского ювелирного искусства как уникальная работа с широчайшим использованием возможностей техники прозрачной эмали. Это произведение «пограничного характера»<sup>18</sup>, характерное для готического искусства. Здесь ювелирное искусство превысило свои

<sup>18</sup> Ротенберг. Указ. соч. С. 129.

прикладные функции и вышло за видовые рамки и каноны. Никогда больше прозрачная эмаль не будет так активно брать на себя функции живописи, и только впоследствии, через столетие, новая техника эмали — живописная эмаль — попытается вступить в соревнование с искусством живописи.

Проанализировав наиболее яркие произведения ювелирной школы Сиены 1-й пол. XIV в., мы можем отметить, что в это время среди всех ювелирных техник господствующую позицию занимала прозрачная эмаль, которая из технической новации превратилась в крупное художественное явление. Эволюция прозрачной эмали шла как в русле расширения колористической гаммы, так и в плане развития художественных возможностей этой техники, придания ей функций живописи. Расцвет техники прозрачной эмали совпал с нарастанием индивидуально-субъективного элемента в ювелирном деле. Именно в это время мастера стали активно ставить свои подписи на произведениях, что знаменовало возрастание роли творческой личности.

Середина XIV в. стала водоразделом для многих явлений художественной жизни Сиены. Одной из причин этого послужили трагические события чумы 1348 г., когда погибло около 2/3 населения города и произошла резкая смена поколений мастеров. Известно, например, что от чумы умерли такие ведущие живописцы, как братья Лоренцетти и ювелиры Тондино ди Гуеррино и Андреа Ригварди. И хотя некоторые ведущие мастера, творившие в 30-е гг., как Уголино ди Вьери, пережили чуму и дожили до 80-х гг., их творческая энергия уже не достигала дерзких устремлений, характерных для первой половины столетия.

Во 2-й пол. XIV в. сиенские мастера-ювелиры продолжают активно использовать прежние наработки, но созидательный импульс будет постепенно угасать, и в нач. XV в. прозрачная эмаль полностью утратит свои доминирующие позиции, уступив их новой технике — эмали по высокому рельефу, которую изобретут французские ювелиры в конце XIV в.

*Ключевые слова:* треченто, готика, прозрачная эмаль, рельеф, ювелирное искусство, техника, сиенские ювелиры, потир, реликварий.

## SIENESE ENAMEL ART OF THE FIRST HALF OF THE XIV<sup>TH</sup> CENTURY

L. SOLOVIEVA

The article is devoted to the goldsmiths' art of Siena of the first half of the XIV<sup>th</sup> century. At that time, the French Gothic style had maintained a profound influence over the fine arts of Italy. This influence, exercised mainly through manuscripts, made itself especially felt in the goldsmiths' art. The XIV<sup>th</sup> century saw the prosperity of Siena Commune, which gave an extraordinary development of fine arts, especially

goldsmiths' art. Siena became an important centre for working in precious metals. At that end of the XIII<sup>th</sup> century the goldsmiths of Siena invented a new technique of enamel — translucent enamel upon silver relief, famous for its color values. Translucent enamel medallions were used as decoration and as illustrations of iconography programs of the ecclesiastical items. Translucent enamel reached its zenith in the middle of the XIV<sup>th</sup> century. At that time the goldsmiths managed to enrich the range of enamel colors and tried to use translucent enamel as painting. In the middle of the XIV<sup>th</sup> century the goldsmiths created interconnected pieces of art, which combined jewellery art with painting, sculpture and architecture. For example, The Reliquary of the Holy Corporal from Orvieto Cathedral, made by Ugolino di Vieri, is formed like a miniature facade of Gothic cathedral. It is decorated with sculptured figures and 32 scenes given in translucent enamel. The Reliquary of the Orvieto Cathedral is a unique piece of art, where enameling is connected with sculpture and small architecture. Of interest, that Siena painting by Duccio and Ambrogio Lorenzetti influenced at art of enameling.

*Keywords:* Siense decorative art, translucent enamel, medieval chalice, reliquary, Gothic art, jeweler, ecclesiastical item, technique.

#### Список литературы

1. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Треченто. М., 1959. Том. II.
2. *Ротенберг Е. И.* Искусство готической эпохи. Система художественных видов. М., 2001.
3. *Bemporad D.* Oreficeria ed avori // Il Tesoro della Basilica di S. Francesco ad Assisi. Perugia, 1980. P. 87–152.
4. *Carli E.* Il Reliquario del Corporale ad Orvieto. Milano, 1964.
5. *Cioni E.* Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV. Firenze, 1998.
6. *Collareta M., Levi D.* Calici italiani. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 1983.
7. *Freeman M. B.* A Shrine for a Queen // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1963. Vol. 21. No. 10.
8. *Gauthier M.* Les Émaux du moyen age occidental. Friburg, 1972.
9. *Molinier E.* Inventaire du tresor du Sain-Siege sous Boniface VIII (1295) // Bibliotheque de l'Ecole des Chartes. 1888. Vol. 49.
10. *Robinson J.* Masterpieces. Medieval art. London: The British Museum Press, 2008.