

ФЛОРЕНТИЙСКИЕ ЭМАЛИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в.

Л. В. СОЛОВЬЕВА

В статье рассматриваются основные художественные тенденции в эмальерном деле Флоренции в 1-й пол. XIV в. В этот период искусство флорентийских ювелиров было на подъеме, особое предпочтение они оказывали технике эмали. Флорентийские мастера широко использовали как уже издавна известную технику выемчатой эмали, так и новую прозрачную эмаль по невысокому серебряному рельефу. Техника прозрачной эмали была заимствована флорентийскими ювелирами у мастеров Сиены. В отличие от сиенских ювелиров, флорентийские мастера ориентировались не на готическое искусство Франции, а на искусство проторенессанса в лице своего соотечественника Джотто. В то же время в творчестве флорентийских эмальеров наблюдаются реминисценции некогда мощного византийского влияния, как, например, в алтарном фризе Андреа Пуччи Сарди. Эмалевые миниатюры не только украшали ювелирные произведения, но и воплощали иконографическую программу литургических изделий. Одним из самых крупных флорентийских мастеров этого периода был ювелир Андреа Ардити, серебряный потир которого хранится в собрании Музеев Московского Кремля.

Во Флоренции на рубеже XIII–XIV вв. наряду с расцветом живописи, скульптуры и архитектуры активно развивается ювелирное искусство. Французский исследователь Пьер Антонетти в своей книге «Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте» отмечает, что украшения в то время «были многочисленны и изысканны: кольца, браслеты, кольца, диадемы, пояса, инкрустированные драгоценными камнями и жемчугом, — все тонкой работы в соответствии с ремесленными традициями, составляющими славу флорентийских золотых дел мастеров»¹. О востребованности и распространении ювелирной продукции косвенно свидетельствуют неоднократные попытки городских властей ввести ограничения на ношение одежды из роскошных тканей и дорогих украшений. «В 1330 году даже ввели должность муниципального чиновника, в сопровождении нотариуса, ходившего по улицам в поисках нарушителей, модников-расточителей»². Сохранившиеся от XIV в. немногочисленные памятники ювелирного искусства сви-

¹ Антонетти П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. М., 2004, С. 45.

² Там же. С. 46.

детельствуют, что технике эмали мастера и заказчики оказывали особое предпочтение.

Знаменитый флорентийский скульптор и ювелир XVI в. Бенвенуто Челлини в своем «Трактате о золотых дел мастерстве»³ дал подробную характеристику техническим особенностям эмальерного дела, подчеркнув, что его соотечественники в искусстве эмали «работали отменно»⁴, он с уверенностью утверждал, что именно флорентийцы оказали влияние на развитие техники эмали в таких странах, как Франция и Фландрия. Примечательно, что Челлини прекрасно был осведомлен о мастерах-соотечественниках эпохи кватроченто, но ничего не знал о флорентийских ювелирах эпохи треченто, когда искусство эмали заняло ведущую позицию среди других ювелирных техник. И в XIX–XX вв., несмотря на отдельные публикации, искусство флорентийских эмальеров XIV в. долго оставалось на периферии научных изысканий. Эту тему стали серьезно разрабатывать только в последней трети XX в., когда был издан обширный труд французской исследовательницы Мари-Мадлен Готье⁵, посвященный средневековым западноевропейским эмалям. Утверждение Готье, что тосканские ювелиры занимали лидирующую позицию в области эмальерного искусства среди европейских мастеров в эпоху треченто, стало определенным импульсом для внимательного изучения итальянских памятников прикладного искусства с эмалями. В 1977 г. была организована выставка «Ювелирное искусство Флоренции в эпоху кватроченто»⁶, которая явилась поворотным пунктом в области исследования истории этой отрасли декоративно-прикладного искусства Флоренции. На выставке наряду с ренессансными ювелирными изделиями были представлены произведения готической эпохи. В каталожной статье Александра Гвидотти⁷ на основе анализа архивных источников была прослежена история возникновения ювелирного дела во Флоренции со времени раннего Средневековья до XV в. Работу ученых осложняла малая доступность памятников, хранившихся в ризницах церквей и в запасниках музеев. Огромную роль в изучении этой тематики сыграл Центр по документации и исследованию прозрачных итальянских эмалей (Centro di Documentazione e ricerca sugli smalti traslucidi italiani), который был организован в 1982 г. по инициативе Института истории искусства Университета и Высшей школы Пизы⁸. В задачу Центра входило собирание библиографических сведений, документов и изображений касательно данной темы и создание каталога произведений ювелирного искусства с прозрачными эмалями. С 1983 г. по 1996 г. в Университете Пизы (Scuola Normale Superiore di Pisa) были проведены пять международных конференций, посвященных теме «Итальянские прозрач-

³ Челлини Б. Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. СПб., 2003. С. 437–447.

⁴ См.: Там же. С. 437.

⁵ Gauthier M. Les emaux du moyen age. Friburg, 1972.

⁶ L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento. Catalogo della mostra. Firenze, 1977.

⁷ Guidotti A. Gli orafi e l'oreficeria a Firenze dalle origini al XV secolo attraverso I documenti d'archivio: posizione sociale ed economica, organizzazione del mestiere // L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento: Catalogo della mostra. Firenze, 1977. P. 137–200.

⁸ См.: Соловьева Л. В. К вопросу историографии готических итальянских прозрачных эмалей в западноевропейском искусствознании XIX–XX веков // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 3. С. 67–72.

ные эмали» (*Giornata di studio sugli smalti traslucidi*), материалы которых были впоследствии напечатаны в научном сборнике «Анналы Университета Пизы»⁹. Деятельность Центра способствовала выявлению ранее неопубликованных памятников, новой интерпретации уже известных произведений и изучению творчества средневековых мастеров-ювелиров. Основная масса работ итальянских исследователей была посвящена произведениям ювелиров Сиены, но также появился ряд статей, посвященных творчеству флорентийских мастеров. Например, тема флорентийских эмалей нач. XIV в. была затронута в статье Леоне де Кастрис¹⁰, где им были проанализированы несколько редких и малоизученных произведений с выемчатыми и прозрачными эмалями. В своем исследовании Леоне де Кастрис пришел к заключению, что флорентийские эмальеры нач. XIV в. находились под сильным влиянием местных живописцев, преимущественно Джотто и его последователей. Творчество одного из ведущих флорентийских ювелиров Андреа Ардити было проанализировано в статье Клаудио Строкки¹¹, вышедшей в 1988 г. До сих пор эти две статьи остаются основными работами, посвященными теме флорентийской эмальерной школы 1-й пол. XIV в.

Исследование данной темы осложняют небольшое число сохранившихся от этого времени памятников, из которых только единицы имеют авторские подписи, и плохая сохранность их эмалевого декора. В нашей статье мы коснемся как уже известных памятников, так и произведений из отечественных музеев, которые были недоступны и незнакомы зарубежным специалистам.

Одно из самых ранних произведений ювелирного искусства Флоренции нач. XIV в. — это бронзовый фриз Андреа Пуччи Сарди, изготовленный в 1313 г. по заказу цеха Калимала для алтаря флорентийского баптистерия, который хранится в музее Барджелло (ил. 1). По-видимому, фриз был предназначен для декора верхней части передней стенки алтаря баптистерия. Он сделан в виде позолоченной металлической ленты длиной более двух метров и шириной 15 см. Изначально фриз состоял из 35 прямоугольных ячеек, в которые помещены фигуры святых и пророков, в данное время одна ячейка утрачена. Каждая фигура святого вписана в готическую арку с витыми колонками. В центральной части фриза расположены изображения Христа, Богоматери, Иоанна Крестителя и четырех евангелистов, т. е. композиция Деисус, характерная для византийской иконографии. На эту переключку с византийским искусством обратила внимание еще Мари-Мадлен Готье¹².

⁹ Atti del I Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Vol. XIY, 1984.; Atti del II Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Vol. XYIII. Pisa, 1988 ; Atti del III Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XXI. Pisa, 1991; Atti del IV Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XXIV. Pisa, 1994 ; Atti del V Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie IV. Quaderni 2. Pisa, 1997.

¹⁰ Leone de Castris P. Sullo smalto fiorentino di primo Trecento. // Bollettino d'Arte. Oreficeria e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV. Supplemento al N 43, 1987. P. 41–56.

¹¹ Strocchi C. Lo smalto traslucido a Firenze: prime osservazioni sulla bottega di Andrea Arditi. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Vol. XYIII. Pisa, 1988. P. 137–150.

¹² См.: Gauthier. Op. cit. P. 226.



Ил. 1. Андреа Пуччи Сарди. Фриз для алтаря. 1313 г. Музей Барджелло. Флоренция

Что касается эмали, то Андреа Пуччи Сарди использовал только выемчатую непрозрачную эмаль, хотя уже в это время в соседней с Флоренцией Сиене получает широкое распространение новый вид эмали — прозрачная эмаль по низкому серебряному рельефу. Мастер ограничился лишь двумя цветами эмали — синим и красным. Синим цветом он дал фон, а красным — очертания фигур. Эти два цвета эмали дополняет третий цвет — цвет обильной позолоты. Силуэты святых четко вырисовываются на насыщенном синем фоне, густоту которого подчеркивают ритмично расположенные золотые звезды-флероны. Сами фигуры, данные в резерве, как будто пронизаны золотым сиянием. Лики и одежды святых объединены одним желтым цветом, и только черты лиц, абрис рук и плавно струящиеся складки одеяний очерчены красной эмалью. Всем фигурам придана плавная параболическая форма, позы святых величавы и наполнены ощущением внутреннего достоинства, жесты их подчеркнута сдержанны. Все они обращены к центральному образу Христа-Пантократора с выражением непоколебимой веры и надежды на спасение. По пропорциям, сдержанным эмоциям и жестам образы Андреа Пуччи напоминают произведения Джотто, особенно его полиптих из Бадии, датированный 1300–1302 гг., который хранится в галерее Уффици. На следование Андреа Пуччи Сарди стилистике Джотто указывали многие исследователи, например Леоне де Кастрис¹³. Примечательно, что они практически игнорируют явную связь композиции фриза с византийской тради-

¹³ См.: *Leone de Castris*. Op. cit. P. 41–56.

цией, которая являлась одним из самых влиятельных факторов в искусстве Флоренции XIII в. Вспомним, что фриз предназначался для алтаря флорентийского баптистерия, свод которого был украшен византийскими мозаиками в 70-х гг. XIII в. Композиция на фризе явно перекликается с монументальной мозаичной сценой «Страшного суда», где фигуру Христа с двух сторон фланкируют изображения Богоматери, апостолов и ангелов. Несомненно, работа Андреа Пуччи Сарди демонстрирует и новые тенденции в искусстве Флоренции, связанные с творчеством Джотто и его последователей, и одновременно реминисценции византийского влияния.

Примечательно, что выемчатая эмаль останется и в дальнейшем в арсенале технических средств, применяемых флорентийскими ювелирами, несмотря на широкое распространение в первой половине треченто прозрачной эмали по низкому серебряному рельефу, изобретенной сиенскими мастерами в кон. XIII в. В Метрополитен музее хранится один из интереснейших памятников этого времени: это позолоченная медная фибула работы неизвестного флорентийского мастера¹⁴. На фибуле изображен святой Франциск в момент получения стигматов. Причем изображение дано как глухой, так и прозрачной эмалью. Здесь мастер явно пытался экспериментировать с новой техникой просвечивающей эмали, пытаясь положить ее не на серебряную подложку, а на позолоченную медь, что, несомненно, удешевляло работу, но не давало характерного светотеневого эффекта.

Одним из первых во Флоренции стал использовать новую технику прозрачной эмали, заимствованную у сиенских ювелиров, мастер Андреа Ардити, чье творчество приходится на 20–30-е гг. XIV в. В документах того времени упоминаются серебряные кресты, реликварии и потиры работы Ардити, но до нас дошли только два его произведения — это серебряный потир из Оружейной палаты (ил. 2) и бюст-реликварий святого Зиновия из собора Санта Мария дель Фьоре.

Детальное исследование серебряного реликвария святого Зиновия было осуществлено итальянским историком Клаудио Строкки¹⁵. По его мнению, Ардити возглавлял в 30-е гг. XIV в. самую крупную ювелирную мастерскую города. В 1330 г. его боттега получила довольно престижный заказ от Флорентийской коммуны



Ил. 2. Андреа Ардити. Потир. Около 1330 г. Музеи Московского Кремля

¹⁴ См.: Leone de Castris. Op. cit. P. 52.

¹⁵ См.: Strocchi. Op. cit. P. 137–150.



*Ил. 3. Андреа Ардити. Потир. Деталь.
Неизвестный апостол. Около 1330 г.
Музеи Московского Кремля*

на целый комплекс литургических предметов, включая бюст-реликварий Святого Зиновия¹⁶. Уровень заказа говорит о значимости мастера и указывает на ведущее положение Ардити среди флорентийских ювелиров того времени. Комплекс литургических предметов предназначался для нового строящегося городского собора Санта Мария дель Фьоре, куда были перенесены мощи первого епископа Флоренции — святого Зиновия.

К сожалению, эмалевый декор бюста-реликвария сохранился лишь фрагментарно, и на большей части рельефных серебряных пластин отсутствует эмалевое покрытие. По мнению Строкки, из-за срочности заказа над реликварием кроме Ардити работали еще два опытных ювелира, не входившие в состав его боттеги, но

сам мастер выполнил большую часть работы. Строкки отмечает, что плакетки «Ардити отличаются мощная скульптурность изображений, разнообразие пластических решений, лапидарность форм и близость к объемно-пространственным композициям Джотто и его последователей»¹⁷.

Единственный потир за подписью Ардити дошел до нас в значительно лучшем состоянии, чем реликварий¹⁸, его эмалевый декор дает возможность исследователям судить о цветовой гамме прозрачных эмалей. Серебряный позолоченный потир¹⁹ из Оружейной палаты Московского Кремля, подписанный Андреа Ардити, выполнен в технике литья,ковки и чеканки²⁰. Всего на потире 30 медальонов с фигурными изображениями, покрытыми прозрачными эмалью: 18 святых, 6 птиц и 6 фантастических зверей. В то же время присутствует и выемчатая эмаль: черную непрозрачную эмаль мастер применил для подписи на ножке чаши, а красной изобразил шестиконечные кресты с лилиями.

Без сомнения, все части потира выполнены в одно время и в одной мастерской под руководством ведущего опытного ювелира. Стиль изображений выдает руку мастера, близкого кругу Джотто. Коренастые, широкоплечие и круглолицые святые с удлинённым разрезом глаз схожи с персонажами из произведений Джотто и его последователей.

¹⁶ См.: *Cocchi A.* Degli antichi reliquary di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni a Firenze. Firenze, 1901. P. 17.

¹⁷ *Strocchi.* Op. cit. P. 142–143.

¹⁸ См.: *Соловьева Л. В.* Потир Андреа Ардити: шедевр итальянского ювелирного искусства в Оружейной палате // *Материалы и исследования.* XXI. М., 2012. С. 94–105.

¹⁹ Музеи Московского Кремля. Инв. № 1266.

²⁰ Подобные потиры изготавливали путемковки и литья: ножка — литье по модели из воска, а чаша —ковка из цельного листа металла.

Большинство изображенных святых на потире Ардити сложно идентифицировать из-за отсутствия надписей и характерных атрибутов, что осложняет реконструкцию иконографической программы памятника. В расположении эмалевых миниатюр на потирах XIV–XV вв. прослеживается определенная программа, которая связана с назначением причастной чаши, как вместилища для церковного вина, прообраза крови Христовой. Все эмалевые изображения даются в определенной последовательности, они выстроены согласно горизонтальным членениям сосуда. Основная тема, которая присутствует на всех причастных сосудах этого типа, это тема Искупления грехов человеческих через Распятие Христа. На многолопастном основании потира Ардити в квадрифолиях помещена сцена «Распятия», рядом помещены медальоны с изображениями скорбящих Богоматери (ил. 4) и Иоанна Богослова, а за ними — Иоанна Крестителя, Архангела Михаила (ил. 5) и неизвестной святой (возможно, Марии Магдалины или Святой Репараты). Над ними в треугольных обрамлениях витают шесть фантастических птиц с ярким оперением. Еще выше, под яблоком, на шести гранях ножки бюсты трех святых монахов чередуются с геральдической флорентийской лилией, венчающей шестиконечный крест (ил. 6). На яблоке в шести круглых медальонах представлены апостолы и святители. Один из них с епископским посохом может изображать святого Зиновия. На розетке, которая помещена в основании самой чаши, изображены шесть фантастических зверей в энергичных позах, которые, кажется, готовы вырваться из своих треугольных рам, сковывающих их движение.

Символическую программу потира Ардити можно истолковать следующим образом: сцена «Распятия» в окружении святых на основании сосуда воплощает основу христианского вероучения об искупительной жертве Христа. Изображенные над этой сценой птицы — это символы души и молитвы²¹. На кремлев-



Ил. 4. Андреа Ардити. Потир. Деталь. Богоматерь. Около 1330 г. Музеи Московского Кремля



Ил. 5. Андреа Ардити. Потир. Деталь. Архангел Михаил. Около 1330 г. Музеи Московского Кремля

²¹ Птицы на тосканских потирах символизировали души праведных в раю. Некоторые итальянские исследователи считают, что они олицетворяли молитву, летящую к Богу (см.: *Gai L. Andrea di Iacopo d'Ognabene. Calice degli Umilitati // Arnolfo alle origini del Rinascimento italiano. Catalogo della mostra. Firenze, 2005. P. 458–459).*



*Ил. 6. Андреа Ардити. Потир. Деталь.
Неизвестный святой. Около 1330 г.
Музеи Московского Кремля*

ском потире птицы имеют фантастическое радужное оперение, возможно это райские птицы. В итальянской живописи XIV в. часто изображали ангелов с подобным радужными крыльями. Апостолы и святители, помещенные на яблоке чаши, олицетворяют торжество Воскресения, свидетелями которого они были. Изображение епископа Зиновия, покровителя Флоренции, связано с предназначением потира для ризницы собора, где хранились реликвии святого. Представители монашеского (по-видимому, францисканского) ордена, помещенные на ножке, могут символизировать молитву этих «земных ангелов». А сама позолоченная чаша сосуда воплощает таинство Евхаристии.

Изображение же фантастических зверей на розетке подчашья часто встречается на литургических сосудах эпохи готики.

Сложнее сопоставить цвета эмалей на потире и реликварии из-за разной степени их сохранности. Столь любимый Ардити синий фон на медальонах потира полностью утрачен на плакетках бюста святого Зиновия. Зато отмеченный Строкки²², как новация Ардити в эмальерном искусстве, вишнево-красный цвет прозрачной эмали присутствует на обоих памятниках. Ардити пользуется уже достаточно широкой гаммой цветов, он применяет также зеленый, желтый, коричневый, активно используя возможность варьировать тона цветов за счет разной глубины серебряной рельефной подложки.

Об основных художественных тенденциях в эмальерном искусстве Флоренции указанного периода мы можем судить еще по одному памятнику, который хранится в собрании Оружейной палаты Московского Кремля. Это медный позолоченный крест работы неизвестного флорентийского мастера сер. XIV в. Крест имеет расширения на четырех концах в виде квадрифолиев²³. На лицевой стороне его помещена литая фигура распятого Христа, а на оборотной — агнец с прапором. По всему периметру креста закреплены медные и хрустальные шары, которые, разрушая аскетизм изначальной формы, создают дополнительный объем, как реальный, так и мнимый, и придают всему памятнику особую декоративность.

До поступления в 1925 г. в собрание Оружейной палаты медный крест хранился в церкви иконы Богоматери Смоленской в Бородино, он был воспроизведен в таком известном для нач. XX в. издании, как «Труды Комиссии по со-

²² См.: *Strocchi*. Op. cit. P. 142–150.

²³ Инв. № МЗ — 1884. Длина креста — 56 см., ширина — 34 см. Выражаю глубокую благодарность хранителю Е. Щербине за помощь и организацию фотофиксации памятника.

хранению древних памятников Императорского Археологического общества» в 1914 г.²⁴

На лицевой стороне креста помещены медальоны с эмалевыми изображениями (ил. 7), на которых представлены Богоматерь, апостол Иоанн, пеликан в гнезде с птенцами и Мария Магдалина. Все эти изображения выполнены в технике выемчатой эмали. Углубленный фон медальонов, вырезанные резцом контуры фигур, черты лиц и складки одежды заполнены темно-синей эмалью. Включения красной эмали в виде абриса медальонов и цветочных вставок чуть разнообразят насыщенно синий цвет фона. Так называемые резервные детали фигур, т. е. свободные от эмали поверхности, покрыты позолотой. Несмотря на то что в эпоху треченто в Тоскане господствовала техника прозрачной эмали, глухая эмаль не сдавала свои позиции. Даже в памятниках с прозрачными эмалями присутствует обязательно выемчатая эмаль, которую использовали для изображений черт лица, волос и рук персонажей, а также глухой эмалью выполняли надписи. Эмалевые изображения на кресте из Оружейной палаты не отличаются изяществом линий и сложностью поз. Для них характерны четкость контура, ровность складок и прямота прядей волос. Здесь нет виртуозности линий, зато царит простота и основательность.

Директор Оружейной палаты Д. Д. Иванов, составивший описание памятника в 1925 г., указал на близость его кресту из коллекции Карранд, который хранится в музее Барджелло во Флоренции²⁵. Этот бронзовый позолоченный крест является работой флорентийского мастера и датирован сер. XIV в. Несомненно, иконография эмалевых изображений на кресте из собрания Карранд аналогична памятнику из Оружейной палаты. На лицевой стороне вокруг литой фигуры Христа мы видим медальоны с образами Богоматери, апостола Иоанна, Марии Магдалины и пеликана в гнезде с птенцами. Но при тщательном сопоставлении эмалевых изображений на плакетках креста из Барджелло и креста из Оружейной палаты становится ясно, что эмали на нашем



Ил. 7. Неизвестный флорентийский мастер. Распятие. Середина XIV века. Музеи Московского Кремля

²⁴ Древности: Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. Изданные под ред. И. П. Машкова. М., 1914. Т. V. С. 103–104.

²⁵ См.: *Strozzi B. P.* Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 2014. P. 82 (Инв. № С 686).

памятнике выполнены в совершенно иной манере, чем на кресте из собрания Карранд. Изображения на кресте из Барджелло являются работой первоклассного резчика и эмальера, которому великолепно удалось передать эмоции своих персонажей, он прекрасно владеет резцом, и его линия отличается легкостью и изяществом. Это, несомненно, произведение крупного талантливого мастера, который находился под сильным влиянием готического искусства. Анализируя эмалевые изображения на кресте из собрания Карранд, Леоне де Кастрис указал на их близость творчеству флорентийского живописца Маэстро ди Фильине, который был ярким приверженцем готического стиля²⁶.

Крест из Оружейной палаты можно отнести к типу массовой продукции флорентийских ювелиров, для которой характерны простота форм, отсутствие виртуозности линий и некоторая сухость рисунка. Аналогичные с нашим памятником эмалевые плакетки мы нашли на кресте работы флорентийского мастера, поступившего в музей Барджелло из госпиталя Санта Мария Нуова в нач. XX в. Бронзовый позолоченный крест датирован 30–40-ми гг. XIV в. и приписывается флорентийскому мастеру²⁷. Его когда-то украшали подобные нашему кресту хрустальные шарики, от крепления которых остались отверстия на плакетках. Эмалевые изображения на медальонах креста из госпиталя Санта Мария Нуова поражают почти полным сходством с медальонами на нашем памятнике. Особо близки фигуры скорбящей Богоматери и апостола Иоанна. Несомненно, резные и эмалевые плакетки на обоих крестах выполнял один и тот же мастер, который явно не входил в группу ведущих эмальеров, славившихся виртуозностью работы, а был скромным мастеровитым тружеником.

Таким образом, два памятника из собрания музея-заповедника «Московский Кремль» — серебряный потир Андреа Ардити и медный позолоченный крест — отражают основные направления в эмальерном искусстве Флоренции 1-й пол. XIV в. Мы можем констатировать, что флорентийцы осваивают прозрачную эмаль по серебряному рельефу, которая дает возможность варьировать тональность одного и того же цвета. В то же время ювелиры Флоренции продолжают активно использовать выемчатую эмаль как для статусных памятников, так и для более скромных недорогих изделий. Если в произведениях нач. XIV в. наблюдаются отголоски мощного византийского влияния предшествующего столетия, то уже к середине рассматриваемого нами периода большая часть флорентийских ювелиров находятся под сильным влиянием искусства Джотто и его последователей. В этот период в эмальерное искусство Флоренции проникают и готические тенденции из Франции и Сиены, которые активно будут развиваться во второй половине треченто.

Ключевые слова: треченто, готика, проторенессанс, византийское влияние, искусство Джотто, Андреа Пуччи Сарди, Андреа Ардити, выемчатая эмаль, прозрачная эмаль, ювелирное искусство, техника, флорентийские ювелиры, потир, реликварий.

²⁶ См.: *Leone de Castris*. Op. cit. P. 47–51.

²⁷ Инв. № O.R. 23. *Strozzi*. Op. cit. P. 83. *Oreficeria sacra italiana*. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 1988. P. 48–52.

ART OF ENAMEL IN FLORENCE OF THE FIRST HALF OF THE 14TH CENTURY

L. SOLOVIEVA

The article is devoted to the goldsmiths' art in Florence of the first half of the 14th century. It was a period of prosperity of Florence Commune, which gave an extraordinary development of fine arts, especially goldsmiths' art. At the end of the 13th century the goldsmiths of Siena invented a new technique of enamel — translucent enamel upon silver relief (*basse taille* enamel), famous for its color values. The making of translucent enamels began in Florence in the first half of the 14th century. But the goldsmiths of Florence managed to combine translucent and opaque enamels, and they never abandoned ancient *champlevé* enamel. Altar decoration made by Andrea Pucci Sardi performs wide using of opaque *champlevé* enamel on copper gilt. One can see some elements of Byzantine influence in its composition and Giottesque tradition in images. The goldsmith Andrea Arditi became the first Florence jeweler who used translucent enamel technique in his art. The unique silver chalice with translucent and opaque enamels in good condition made by Andrea Arditi is located in the Moscow Kremlin Museum. The second work of Arditi reliquary of San Zanoby from Florence Cathedral has lost its enamel decoration. In the Moscow Kremlin Museum there is a gilded copper cross with opaque enamels. It is attributed as work of Florentine goldsmith of the middle of the 14th century. In the enamel art of Florence one can see the tradition Giotto painting and some features of a new Gothic style.

Keywords: Florence, medieval enamel art, Andrea Pucci Sardi, Andrea Arditi, translucent and opaque enamel, *champlevé* enamel, *basse taille* enamel, chalice, reliquary, Gothic art, jeweler, ecclesiastical item, technique.

Список литературы

1. Антонетти П. Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте. М., 2004.
2. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Треченто. М., 1959. Т. II.
3. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. М., 2001.
4. Челлини Б. Жизнеописания. Трактаты. Поэзия. СПб., 2003.
5. Arnolfo alle origini del Rinascimento italiano: Catalogo della mostra. Firenze, 2005.
6. Atti del I Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XIV. 1984. N. 2.
7. Atti del II Convegno sugli smalti traslucidi italiani, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XVIII. Pisa, 1988.
8. Atti del III Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XXI. Pisa, 1991.
9. Atti del IV Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XXIV. Pisa, 1994.
10. Atti del V Convegno sugli smalti traslucidi italiani. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie IV. Quaderni 2. Pisa, 1997.

11. *Cocchi A.* Degli antichi reliquary di S.Maria del Fiore e di S. Giovanni a Firenze. Firenze, 1901. P. 17.
12. *Collareta M., Levi D.* Calici italiani. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 1983.
13. *Gauthier M.* Les Émaux du moyen age occidental. Friburg, 1972.
14. L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento: Catalogo della mostra. Firenze, 1977.
15. Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 1988.
16. *Strocchi C.* Lo smalto traslucido a Firenze: prime osservazioni sulla bottega di Andrea Arditi // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vol. XYIII. Pisa, 1988. P. 137–150.
17. *Strozzi B. P.* Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 2014.
18. *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Milano, 1904. V. 4.