

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС:  
РЕМЕСЛО ИЛИ ИСКУССТВО В ЖИВОПИСИ ФЛОРЕНЦИИ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в.  
(АНАЛИЗ ДВУХ РАБОТ — ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ  
И БЕРНАРДО ДАДДИ — НА ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ  
«КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ»)

Е. В. ПАРФЕНОВА

В искусстве Италии конца XIII — начала XIV в. на фоне сильных византийских и готических традиций стали проявляться черты нового искусства — будущего искусства Возрождения. Так, в живописи Флоренции 1-й пол. XIV в. черты нового с особенной очевидностью проявлялись в связи с деятельностью наиболее выдающихся художников, в частности Джотто ди Бондоне. Помимо деятельности отдельных художников зарождение нового искусства, в свою очередь, тесно связано с общим процессом замены безличного цехового ремесла на индивидуальное творчество. В данной статье, находящейся в русле исследований искусства раннего треченто, проводится анализ двух произведений, созданных во Флоренции 1-й пол. XIV в., с целью демонстрации создания одного в рамках ремесленного искусства, а другого — будущего искусства Ренессанса. В целом этот опыт представляется интересным, поскольку на его основе можно сделать теоретический вывод о сосуществовании в искусстве Проторенессанса средневекового ремесленничества и новых тенденций. Что же касается практической стороны рассматриваемого вопроса, то он раскрывает некоторые аспекты, касающиеся методов средневековых художников и общепринятой практики исполнения заказов для церкви Флоренции рассматриваемого периода.

Как известно, Италия, по преимуществу Флоренция, стала центром борьбы за эмансипацию искусства, и ее начало приходится на 1-ю пол. XIV в. Художники, входившие в гильдию врачей и аптекарей, стремились освободиться от цеховой и ремесленной зависимости. В 1338 г. возникла автономная художественная корпорация Святого Луки, одним из основателей которой стал флорентийский живописец Бернардо Дадди<sup>1</sup>. Позднее в Братстве он был одним из советников

<sup>1</sup> Согласно Вазари, Братство Св. 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) в «Переписке» («Carteggio») придерживается мнения Ф. Бальдинуччи. Внимательное изучение списка живописцев, прилагаемого к уставу, убеждает исследователей в том, что скорее всего 1339 г. является годом основания братства (см.: Crowe Joseph A., Cavalcaselle Giovanni B. A History of Painting in Italy. V. II: Giotto and the Giottesques. 1923. P. 174).

(«consiglieri») наряду с Якопо ди Казентино, Сеньей да Риньяно, Консильо Герарди<sup>2</sup>.

Во 2-й пол. XIV в. в Италии почти одновременно возникают академии во Флоренции, Риме и Неаполе<sup>3</sup>. Тогда это были собрания интеллигенции, где обсуждались проблемы философии, эстетики и религии. В XVI в. Вазари выделил изобразительные искусства из ряда иных искусств и определил их как *arti dei disegno* — «изящные искусства». В 1563 г. он помог основать Florence Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno, в которой живопись изучали вместе с научными дисциплинами. Под ее эгидой объединились художники, окончательно покончившие с цеховой организацией.

В рамках академий ренессансное искусство было переосмыслено в интеллектуальных категориях науки. В частности, первоначально во флорентийской Платоновской академии под руководством Марсилио Фичино была разработана жизненно важная для искусства философия ренессансного неоплатонизма, зародившегося как философское течение в III в. и достигшего наибольшего расцвета к XV в.<sup>4</sup> Главной целью представителей этого движения по-прежнему было комментирование и систематизация текстов Платона. Обращение к знаменитым диалогам Платона оказалось актуальным в XV в. неслучайно — в это время активно возрождались идеи Античности. Приверженцы неоплатонизма противопоставляли свои взгляды догматизму схоластики и идеям Аристотеля, уделяя большое внимание миру идей и превознося человека<sup>5</sup>.

Неоплатонизм сыграл существенную роль потому, что обосновал фундаментальное переосмысление понятия *mimesis*, которое со времен Античности определяло сущность искусства. В доренессансной традиции искусства понимались как выразители *techne*. Выделение рода знаний и способностей, направленных на производство и создание чего-либо и обозначенных словом «*techne*», принадлежит Аристотелю. *Techne* занимает среднее положение между опытом и теоретическим знанием *episteme*, имеющим дело с неизменным, первичным во всех отношениях и смыслах. *Techne* — «продуктивное знание», имеющее отношение 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,

---

Согласно уставу, руководство братства состояло из четырех капитанов, четырех советников и двух служащих.

<sup>2</sup> *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. P. 12; *Sirén Osvald*. A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University. 1916. P. 21; *Gaye Johann Wilhelm*. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Presso Giuseppe Molili, Firenze, 1839. P. 33.

<sup>3</sup> В Риме (1477), в Сиене (1356), в Праге (1348), в Брюгге (1453), в Амстердаме (1579) (см.: *Salvestrini*. Op. cit. P. 11).

<sup>4</sup> В 1468 г. Марсилио Фичино завершил перевод всех текстов Платона на латынь. Идеи Платона стали широко известны именно благодаря переводам и комментариям Фичино.

<sup>5</sup> См.: *Ямпольский М. Б.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. С. 14.

что природа не в состоянии произвести, в других подражает ей, воспроизводя способ ее деятельности. Такова аристотелевская концепция подражания.

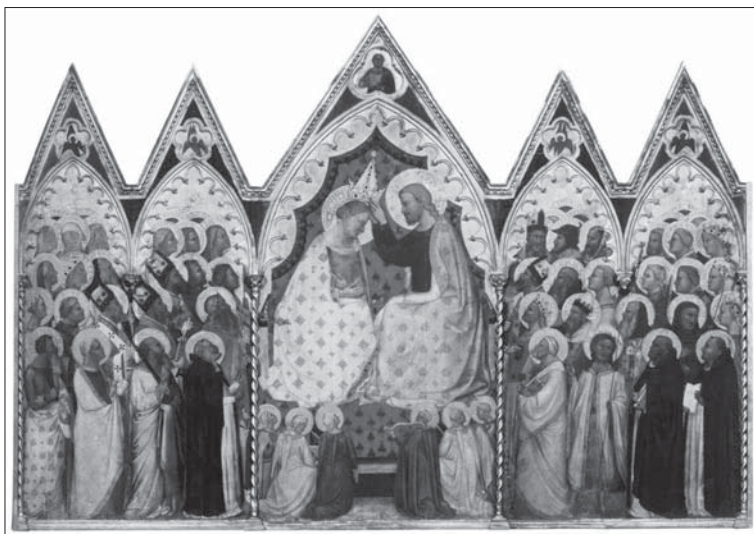
Неоплатонизм предлагает другую модель имитации — не природы, но идеи, некой высшей, идеальной платонической формы. В обиход искусства вводится понятие красоты (в платоническом смысле), идеала. Искусство, таким образом, отрывается от чисто ремесленного подражания природным объектам и вводится в область философского осмысления бытия. Тем самым завершается процесс сублимации искусства и вознесения художника на пьедестал божественного гения, способного прозревать невидимые для простого смертного идеи.

Вопрос о взаимоотношениях платонизирующей эстетики и «простого подражания» был, в частности, актуален во Флоренции в 1-й пол. XIV в., в период, который явился своего рода переломным моментом в истории искусства, в том числе в связи с деятельностью Джотто ди Бондоне. В этот период с особенной очевидностью одновременно создавались произведения искусства как на основе ремесленного мастерства, так и ориентированные в основном на идею.

Цель настоящего исследования — посредством двух произведений, созданных практически в одно время, во Флоренции в 1-й пол. XIV в., показать фундаментальное различие между ними с точки зрения создания — одного в рамках ремесленного искусства, а другого — будущего искусства Ренессанса. Повествование пойдет о произведениях, посвященных одному иконографическому сюжету — «Коронование Девы Марии»: полиптихе 1344 г., исполненном флорентийским художником Бернардо Дадди для базилики Санта Мария Новелла (ил. 1), и полиптихе Джотто ди Бондоне из капеллы Барончелли базилики Санта-Кроче (ил. 2)<sup>6</sup>.

Иконография «Коронование Девы Марии» получила широкое распространение во флорентийской живописи XIV в. Это обстоятельство исследователи связывают с распространением сочинения Иакова Ворагинского «Золотая легенда», а также с развитием в обществе проторенессансных тенденций: главенства настоящего земного и личного мира, отношений, переживаний, мыслей, самосознания и нового восприятия человека. В результате это привело к появлению в живописи «триумфальности» и «чествования личности» применительно ко многим сюжетам. Так, полиптих Барончелли, включающий сюжет Коронования Девы Марии, считается одной из самых значительных работ рассматриваемого периода. На центральной панели изображен Христос, коронуемый Богородицей, у подножия трона преклонили колена четыре ангела. На боковых панелях — ангельский оркестр и вереницы святых. Считается, что полиптих послужил прототипом для многих произведений с идентичным иконографическим сюжетом: для «Коронования Девы Марии» Бернардо Дадди из Галереи

<sup>6</sup> 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.



Ил. 1. Бернардо Дадди. Полиптих из Санта Мария Новелла, 1344 г.,  
Галерея Академии, Флоренция



Ил. 2. Джотто. Полиптих из капеллы Барончелли. ок. 1325–1335 гг.  
б. Санта-Кроче, Флоренция

Академии, триптиха Пуччо ди Симоне, от которого сохранились только боковые панели с изображениями святых (ил. 3)<sup>7</sup>, полиптиха «Коронование Марии и святые» Аллегретто Нуци<sup>8</sup>, алтаря Якопо ди Чьоне и его мастерской, выпол-

<sup>7</sup> Центральная панель когда-то входила в состав Коллекции Ченами Спада (Cenami Spada) в Лукке. В настоящий момент ее местонахождение неизвестно.

<sup>8</sup> Ок. 1360 г., 102.5 x 245.7 см, инв. 1403, Городская галерея искусства, Саутгемптон (Великобритания). URL: <http://artuk.org/discover/artworks/the-coronation-of-the-virgin-17874> (дата обращения: 28.07.16); боковые панели — ок. 1370 г., 50.9 x 108 см, 50.9 x 107.6 см, инв. 44.568, 44.569, Музей изящных искусств, Хьюстон (Техас). URL: <https://collections.mfah.org/art/deta>

ненного для бенедиктинской церкви Сан Пьер Маджоре<sup>9</sup>, полиптиха Джованни дель Бьондо<sup>10</sup>, «Коронование Девы Марии» Аньоло Гадди (ил. 4). Примечательно, что большинство упомянутых живописцев непосредственно или косвенно были связаны с Бернардо Дадди, и его творчество оказало на их формирование существенное влияние: Пуччо ди Симоне, Нардо ди Чьоне, Орканья, вероятно, обучались в его мастерской, Якопо ди Чьоне и Джованни дель Бьондо — в мастерской последних, на творчество Нуци повлиял Пуччо ди Симоне. В связи с чем можно небезосновательно полагать, что, будучи связанными друг с другом отношениями учитель—ученик, на становление их иконографии повлиял непосредственно Бернардо Дадди. Доказательством этого тезиса может являться тот



*Ил. 3. Пуччо ди Симоне. 1345–1365 гг.,  
Национальная галерея, Парма*

il/46276?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DAllegretto%2BNuzi; <https://collections.mfah.org/art/detail/46275?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DNuzi> (дата обращения: 28.07.16).

<sup>9</sup> 1370–1371 гг., центральная панель: 113,5 x 206,5 см, боковые панели: 113 x 169 см, inv. 569–578, Лондонская национальная галерея. Реконструкция алтаря была осуществлена Оффером Р. URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-di-cione-and-workshop-the-san-pier-maggiore-altarpiece> (дата обращения: 28.07.16).

<sup>10</sup> 1365–1370 гг., ц. Сан Лоренцо, Сан Джованни Вальдарно, Арrezzo. Доступно на официальном сайте Фонда Дзери ([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](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)).

факт, что «Коронование Девы Марии» Нардо ди Чьоне<sup>11</sup> стилистически схоже с лондонским «Коронованием Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» Бернардо Дадди (ил. 5.1, 5.2)<sup>12</sup>. Исследование творчества самого Дадди показывает, что его иконография, в свою очередь, складывается под влиянием Джотто.

Вероятно, для Бернардо Дадди исполнение «Коронования» было обычной практикой, поскольку в его наследие входит шесть работ с этим иконографическим сюжетом. Судя по размерам, одни были выполнены для церквей, другие — для частных лиц. Между тем не все шесть работ были выполнены Бернардо Дадди от начала и до конца. В частности, в панели 1338 г., ранее составлявшей часть полиптиха и находившейся в Коллекции Креспи, с очевидностью обнаруживается участие другого художника. Интересно, что создание работ приходится на конец третьего — четвертое десятилетие (см. таблицу 1).

Из представленной таблицы следует, что пятичастный полиптих из флорентийской Галереи Академии, созданный для церкви Санта Мария Новелла в 1344 г., является самым масштабным произведением мастера, посвященным «Коронованию», и, возможно, первоначально предназначался для tramezzo, алтарной крестной перегородки. Ранее было отмечено, что система изображения персонажей и сцены Коронования полиптиха основываются на полиптихе Барончелли Джотто 1328—1335 гг.

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 Барон-



Ил. 4. Аньоло Гадди.  
1380–1385 гг., Национальная  
галерея, Лондон

<sup>11</sup> 1345–1365 гг., 77.5 x 118.1 см, инв. 104, Музей Виктории и Альберта, Лондон. Доступно на официальном сайте Музея (<http://collections.vam.ac.uk/item/O16421/the-coronation-of-the-virgin-tempera-painting-nardo-di-cione/>).

<sup>12</sup> 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, свою альма-матер. По предположению искусствоведа К. Штайнвег (Steinweg Clara), в своем первоначальном виде работа составляла приблизительно 70 x 150 см (без завершения).



*Ил. 5.1. Бернардо Дадди. 1340 г., Национальная галерея, Лондон*



*Ил. 5.2. Бернардо Дадди. 1340 г., Картинная галерея колледжа Крайст-Черч, Оксфорд*

Таблица 1

Год создания работы Барнардо Дадди, включающей сюжет «Коронование Марии»	Размер, см	Первоначальное месторасположение работы	Настоящее месторасположение работы
1. 1338 г.	94 x 102	неизвестно, часть полиптиха	неизвестно, ранее в Коллекции Крепси (Милан)
2. 1338–1340 гг.	центральная панель: 21.5 x 42.2, боковые створки: 15 x 37.5	неизвестно, вероятно, была заказана частным лицом	Берлинская картинная галерея
3. 1340 г.	39.9 x 64.5	неизвестно	Музей Линденау (Альтенбург)
4. 1340 г.	75.5 x 111,7 первоначальный вид: ок. 70 x 150 (без завершения)	неизвестно, возможно, предназначалась для ц. Санта Мария Кватро (Баньо а Риполи) и была заказана частным лицом	Национальная галерея (Лондон)
5. 1344 г.	186 x 270	ц. Санта Мария Новелла	Галерея Академии (Флоренция)
6. 1320–1348 гг.	26 x 43, обрезано около трети нижней части	неизвестно, часть портативного триптиха	Савойская галерея (Турин)

челли, 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 однообразные, но яркие шеренги 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 и здесь использует свой любимый прием — одежды некоторых святых и ангелов, размещенных по краям, обрезаны.

Анализируя полиптих Барончелли, можно заключить, что на этом материале средневековой религиозной живописи Джотто удалось раскрыть глубинную суть процессов, происходящих в искусстве в 1-й пол. 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 устанавливается «линейная» концепция 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», о которой говорит Аби Варбург в статье «Искусство портрета и флорентийские горожане» (1902)<sup>13</sup>.

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*. Образ Христа, мужественно перенесшего свои испытания, стоический, не ожесточившийся против людей, проходит лейтмотивом через все творчество Джотто, в особенности через падуанский цикл и полиптих Барончелли. Иисус исполнен величия и спокойствия. Джотто выстраивает достаточно сдержанные отношения между Марией и Сыном. Их отношения — это отношения «надчеловеческого» уровня, более высокого порядка, идеал, заведомо 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 аспектов полиптиха Барончелли, которые интегрируют его в платоновско-ренессансную традицию на основании связанного с ней теоретического дискурса: научный подход к организации композиции, историзация времени, философская проблематика, глубокий психологизм персонажей, в котором утверждается ценность личности в соответствии с гуманистической этикой. Тем не менее полиптих Барончелли не является частью единой канвы саморазвития идеи, характерной для искусства Ренессанса, а представляет собой отдельный художественный артефакт, демонстрирующий проявление индивидуального гения его создателя, опередившего современность.

Как уже было отмечено, полиптих Барончелли послужил прототипом для многих произведений с иконографическим сюжетом «Коронование Девы Марии». Однако многие многочастные работы последующих десятилетий непосредственно отсылают исследователей к полиптиху Барончелли: в них использована

<sup>13</sup> Цит. по: Ямпольский. Указ. соч. С. 40.

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.: упоминавшийся полиптих 1365–1370 гг. и триптих 1373 г.<sup>14</sup> Джованни дель Бьондо, полиптих Лоренцо ди Николо 1402 г. (ил. 6), полиптих Якопо ди Чьоне и мастерской 1370–1371 гг. (ил. 7)<sup>15</sup>.



Ил. 6. Лоренцо ди Николо. 1402 г., ц. Св. Доминика, Ареццо

<sup>14</sup> Available at official website of the Federico Zeri Foundation (*Fondazione F. Zeri* (Università di Bologna) ([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%09++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+tra+angeli+e+santi](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%09++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine+tra+angeli+e+santi) (дата обращения: 30.07.16)).

<sup>15</sup> Также можно отметить полиптих 1420 г. Росселло ди Якопо Франки, бывшего предположительно учеником Мариотто ди Нардо. Available at official website of the Zeri Foundation ([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%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%3bAssisi+e+san+Domenico](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%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%3bAssisi+e+san+Domenico) (дата обращения: 30.07.16)).



*Ил. 7. Якопо ди Чьоне и мастерская. 1370–1371 гг.,  
Национальная галерея, Лондон*

Однако из всех перечисленных произведений только полиптих Дадди, исполненный для 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 знаменитым и авторитетным художником, для одной из главных церквей Флоренции практически копирует 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 написал: «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»<sup>16</sup>. Перед нами предстает именно второй вариант, когда уже сложившийся мастер воспроизводит произведение 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 Дадди неприменимы признаки Беньямина, определившего судьбу копий в культуре, 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»<sup>17</sup>. Напротив, появление через самое непродолжительное время полиптиха для 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.

С современной точки зрения появление полиптиха для Санта Мария Новелла может объясняться *отсутствием в современной Дадди художественной среде Флоренции четкого различия между ремеслом и искусством*.

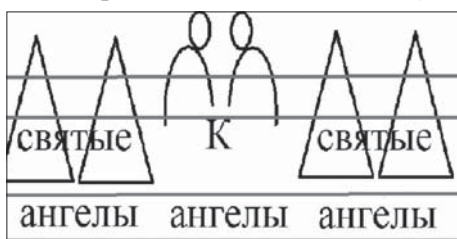
На первый взгляд, в полиптихе для Санта Мария Новелла Дадди практически копирует полиптих Барончелли: работы объединяют пятичастная структура, идентичная композиция, схожие форма панелей и размер<sup>18</sup>, декоративный зубчатый мотив золотого обрамления и трона. Однако можно обнаружить и фундаментальные отличия: несмотря на приверженность Бернардо Дадди к детализации, его полиптих менее подробный и скопление святых гораздо менее многочисленное, 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. Художник 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 даже не пытается воспроизвести выстроенное в полиптихе Барончелли перспективно организо-

<sup>16</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здравового. М.: Медиум, 1996. С. 17.

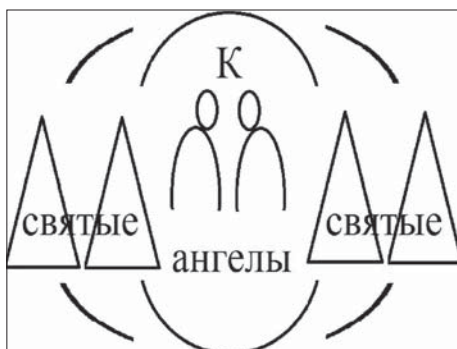
<sup>17</sup> Там же. С. 19.

<sup>18</sup> Полиптих Дадди для Санта Мария Новелла: 188.5 x 270 см. Полиптих Барончелли: 185 x 323 см.

ванное пространство и ограничивается *поверхностным копированием*. При более внимательном рассмотрении можно различить овал, окружающий Деву Марию и Христа, из нимбов ангелов и святых, что в совокупности с обозначенным выше свидетельствует о том, что основной акцент в этом произведении был сделан на его *декоративной составляющей* (ил. 8, 9).



Ил. 8. Схема полиптиха Барончелли. 1325–1335 гг.



Ил. 9. Схема полиптиха для Санта Мариа Новелла. 1344 г. Бернардо Дадди

С одной стороны, очевидно, что в 1340-х гг. Дадди, так же как и в наиболее ранних произведениях, например в полиптихе «Мадонна с младенцем на троне со Св. Павлом, Св. Петром, Св. Иоанном Крестителем и Св. Франциском Ассизским» из Национальной галереи Пармы<sup>19</sup>, а равно как и десятилетием ранее при создании триптиха Онъисанти 1328 г., первой сохранившейся датированной работы, ориентируется на Джотто. С другой стороны, полиптих из Санта Мариа Новелла в очередной раз показывает, что Бернардо Дадди, равно как и другие живописцы 1-й пол. XIV в., копировали лишь внешнюю форму произведений, в которых были отражены прогрессивные изменения в искусстве, не воспроизводя главного, а, напротив, сохраняя средневековую стилистику и привнося элементы декоративности. Безусловно, творчество Дадди в этом отношении является отражением общего направления в искусстве Флоренции, на-

<sup>19</sup> Возможно, полиптих предназначался для одной из францисканских церквей Флоренции. В литературе можно встретить следующее название этого полиптиха: «Полиптих Таколи Каначчи» (*ит.* Tasoli 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 «Св. Иоанн Креститель» — в Музее Амадео Лиа. Ла-Специя (Италия), панель «Св. Франциск Ассизский» — в частной коллекции.

Available at official website of the Zeri Foundation ([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](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: 17.07.16)).

Available at official website of the Zeri Foundation ([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](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: 17.07.16)).

Available at official website of the Zeri Foundation ([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](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: 17.07.16)).

метившегося после смерти Джотто, когда со 2-й четв. XIV в. во флорентийской школе постепенно набирали силу готические тенденции, усиливались свойства линейности и плоскостности.

Далее пытаясь разобраться в дихотомии существования полиптиха Барончелли и полиптиха Санта Мария Новелла, следует привести некоторые моменты, касающиеся платонизации 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 Средних веков не было знакомо с философской теорией и не соотносилось с теоретическим дискурсом. В средневековых художниках они видели исключительно мастеровых, которые не были озабочены идеологическими программами и не вникали в «мир идей», имевшие дело исключительно с «имитацией» и «материалом». Вскоре начался процесс неоплатонизации Средних веков, который окончательно осуществил Макс Дворжак в книге «История искусств как история духа». Предложивший читать средневековое искусство через призму высокой схоластики, как ее непосредственное выражение, Дворжак, напротив, полагал, что средневековый (готический) мастер искажает природные формы 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 ничего, что отсылает к миру платоновских идей, а соответственно он никак 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 изготовление явилось ремесленным аспектом профессии средневекового художника, демонстрирующего свое мастерство, *techné*. В отличие от полиптиха Барончелли, он создан как подобие без всякой ориентации на идею, и в его основе заложены принципы чисто механической имитации.

Рассматриваемые работы можно соотнести с концепцией Шлоссера, для которого оппозиция «ремесленник—художник» находилась в центре внимания. Исходя из его концепции, полиптих Джотто является 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.

Таким образом, совершенно 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 ра-

бот, подобных полиптиху Дадди для Санта Мария Новелла, представляет собой один из стандартных методов, которым пользовались средневековые художники, — воспроизведение мастером произведения 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 смесь средневекового ремесленничества и новых тенденций сосуществовали в искусстве Проторенессанса, и, подводя итог поставленному дискурсу, 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<sup>20</sup>.

*Ключевые слова:* искусство, Флоренция, XIV век, Бернардо Дадди, Джотто, полиптих, Санта Мария Новелла, Барончелли, *techne*, неоплатонизм, идея, ремесло, Ренессанс.

### Список литературы

- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996 (эссе: «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»).
- Найдорф М. И.* Историзация, или Производство прошлого (к культурологии времени) // Вопросы культурологии. 2012. № 3.
- Ямпольский М. Б.* Пространственная история: Три текста об истории. СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013.
- Crowe Joseph A., Cavalcaselle Giovanni B.* A History of Painting in Italy. V. II: Giotto and the Giottoesques. 1923.
- Gaye Johann Wilhelm.* Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Presso Giuseppe Molili, Firenze, 1839.
- 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.
- Sirén Osvald.* A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University. 1916.
- Официальный сайт Лондонской национальной галереи: <http://www.nationalgallery.org.uk/>  
Официальный сайт Городской галереи искусств, Саутгемптон (Великобритания): <http://artuk.org>  
Официальный сайт Музея изящных искусств в Хьюстоне (Техас): <https://www.mfah.org/>  
Официальный сайт Фонда Федерико Дзери: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/>

<sup>20</sup> Цит. по: Ямпольский. Указ. соч. С. 42.

THEORETICAL DISCOURSE:  
CRAFT OR ART IN FLORENTINE PAINTING  
OF THE FIRST HALF OF THE 14TH CENTURY.  
AN ANALYSIS OF TWO ARTWORK PIECES  
BY GIOTTO BONDONE AND BERNARDO DADDI ON  
ICONOGRAPHIC THEME OF THE CORONATION  
OF VIRGIN MARY

E. PARFENOVA

The new art, which came to be the future Renaissance art, began to dawn against a background of strong Byzantine and Gothic traditions in Italy at the end of the 13th and the beginning of the 14th centuries. The new traditions manifested themselves in works of the most prominent artists such as Giotto di Bondone in Florentine painting of the first half of the 14th century. The birth of the new art is closely linked with the general process of replacing impersonal craft-guilds with individual creativity. This paper, which is in line with studies of early art trecento, gives an analysis of two artwork pieces created in Florence of the first half of the 14th century. The aim of the paper is to demonstrate that one of these pieces belongs to medieval craftsmanship, whereas the other to the future Renaissance art. Based on this analysis, we can draw a theoretical conclusion about the coexistence of medieval crafts and novel traditions of the Proto-Renaissance art. The paper also describes some techniques employed by medieval artists, as well as the common practice of executing orders from churches of Florence of the period in question.

*Keywords:* Florence, 14th century, Bernardo Daddi, Giotto, polyptych, Santa Maria Novella, Baroncelli, techne, Neoplatonism, craft, Renaissance.

References

- Ben'iamin V., *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti*, Izbrannye esse. Moscow, 1996.
- Crowe Joseph A., Cavalcaselle Giovanni B., *A History of Painting in Italy, Umbria, Florence and Siena, from the Second to the Sixteenth Century: Giotto and the Giottoesques*. London, 1923.
- Iampol'skii M. B., *Prostranstvennaia istoriia. Tri teksta ob istorii*. Sankt-Petersburg, 2013.
- Naidorf M. I., "Istorizatsiia, ili Proizvodstvo proshlogo. K kul'turologii vremeni", in: *Voprosy kul'turologii*, 2012, 3, 10-15.
- Salvestrini, Francesco, *Accademia delle Arti del Disegno Studi, Fonti e Interpretazioni di 450 Anni di Storia*, 2015, I.



Исследования

---

- Sirén Osvald, *A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University*, 1916.
- Official website of the City Art Gallery, Southampton (United Kingdom), URL: <http://artuk.org>
- Official website of the Foundation Federico Zeri, URL: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/>
- The official website of the London National Gallery, URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/>
- The official website of the Museum of Fine Arts, Houston (TX), URL: <https://www.mfah.org/>