

## озрождение, или Ренессанс

(фр. Renaissance, итал. Rinascimento) — эпоха расцвета искусства, становления науки и формирования европейского мира, пришедшая на смену культуре Средних веков. В эпоху Возрождения пробуждается интерес к творческому началу человеческой личности.

Основой культуры Ренессанса становится освоение наследия античного мира. Во всем своей великолепии открылись тогда гражданам итальянских городов величайшие творения древних греков и римлян — «возрождается» античность.

Венецианское издательство Альда Мануция, создавая шедевры книгопечатания, по всей Европе распространяет греческую философию.



Удоджников, скульпторов и поэтов Возрождения привлекают сюжеты древней мифологии и истории. Классическое искусство переосмысливается через призму христианства, поэтому искусство Ренессанса становится своеобразным синтезом идеалов античной красоты и христианской духовности. Мастера Возрождения

изучают законы анатомии, перспективы и действия света, что позволяет им сделать изображения более реалистичными.

Ренессанс — нечто гораздо большее, чем художественный стиль.

За два с половиной столетия сначала в Италии, а затем по всей Европе изменилось человеческое мышление; другими глазами люди стали смотреть на небо, на землю и на самого человека — ставить перед собой иные цели.

В этот период зарождается экспериментальное естествознание, формируется научная картина мира. Крупнейшими учеными эпохи — Николаем Коперником, Джордано Бруно, Галилео Галилеем — обосновывается гелиоцентрическая система; Колумб открывает новые земли, Магеллан совершает кругосветные путешествия.

В эпоху Ренессанса возрождается стремление к свободе, преклонение перед творческой мощью разума человека и впервые после античности утверждается красота человеческого тела.

Первыми глашатаями новых идеалов становятся флорентийцы: живописец Джотто ди Бондоне и поэт Данте Алигьери.

Пико делла Мирандола в сочинении «О достоинстве человека» доказывает, что человек, обладая свободой действий, сам управляет судьбой и обществом. Ренессансный гуманизм, утверждая веру в безграничные возможности человека, наиболее полно выражает основное направление развития всей европейской культуры XIV—XVI веков.

Эта великая эпоха высвободила творческие силы человечества и явилась источником дальнейшего развития цивилизации.



В разных странах культура Возрождения развивается различными темпами. В Италии эпоху Возрождения относят к XIV—XVI векам, в других странах — XV—XVI векам. Наивысшая точка развития культуры Ренессанса приходится на XVI век — Высокое, или классическое, Возрождение, когда Ренессанс распространяется на другие страны Европы.

Итальянское Возрождение делят на четыре этапа:

**Проторенессанс** (Предвозрождение) — вторая половина XIII — XIV века;

**Раннее Возрождение** — XV век;

**Высокое Возрождение** — конец XV — первая треть XVI века;

**Позднее Возрождение** — конец XVI века.

Различные века Ренессанса имеют названия, образованные от числительных итальянского языка:

**дученто** — 1200-е годы (*итал.* *duecento* — двести): начало Проторенессанса;

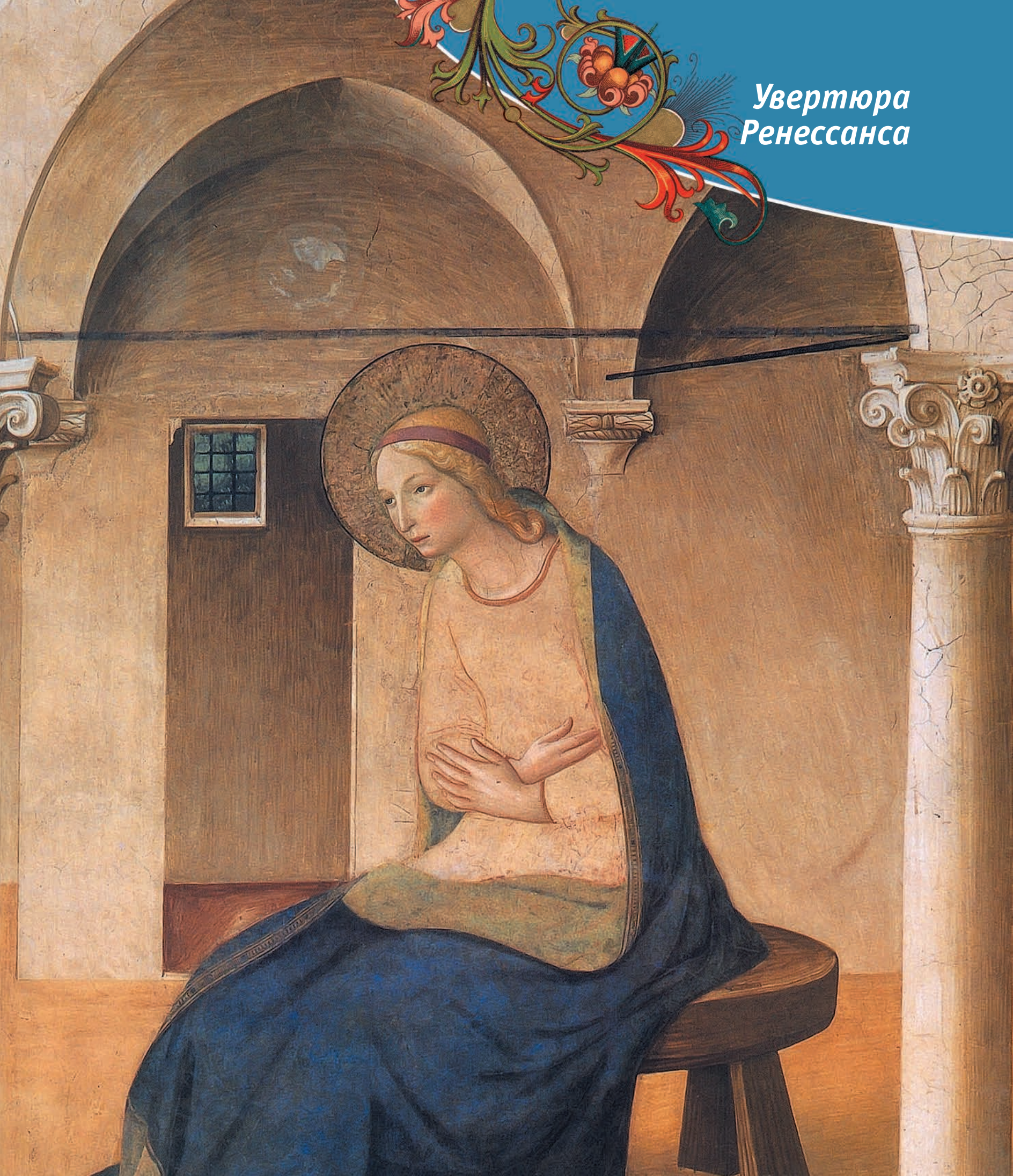
**треченто** — 1300-е годы (*итал.* *trecento* — триста): Проторенессанс;

**кватроченто** — 1400-е годы (*итал.* *quattrocento* — четыреста): Раннее Возрождение, Высокое Возрождение;

**чинквеченто** — 1500-е годы (*итал.* *cinquecento* — пятьсот): конец Высокого Возрождения, Позднее Возрождение.



*Увертюра  
Ренессанса*







истории искусства и культуры XIV век ознаменован интенсивным развитием предпосылок Возрождения — это период Проторенессанса, или треченто.

Христианское искусство теперь убеждает верующих обратиться к земному миру в поисках более понятного и убедительного способа постижения веры. Это способствовало пробуждению интереса к натуральному изображению человека и природы. Изобразительное искусство и ремесла получили значительный импульс, поскольку богатые негодичанты становятся отныне главными заказчиками произведений искусства.

В литературе произошел решительный поворот к философии гуманизма и народному языку: в это время творили Данте, Петрарка, Боккаччо. Возросшая значимость роли художника в обществе и поиск идеала разумного устройства мира в культурном наследии античности создали предпосылки для того сложного явления художественной культуры, которое называется Ренессансом.

В первой половине XIV века основные тенденции живописи определялись в противостоянии двух ведущих школ — флорентийской и сиенской. Флоренция одной из первых превращается в богатую республику с конституцией, принятой еще в 1293 году, с быстро формирующимся буржуазным бытом и развивающейся новой культурой. Школа Флоренции теснейшим образом связана с монументальными традициями Джотто. Сиенское искусство более аристократично и пронизано феодальным мировоззрением. Произведения сиенской школы нарядны, декоративны, праздничны и значительно более архаичны, чем флорентийские. Для изобразительного искусства всего периода Проторенессанса характерна борьба между реалистическими устремлениями и готическими тенденциями символической средневековой живописи.

На с. 6:  
**Симоне Мартини.**  
Музыканты.  
Фрагмент фрески  
«Посвящение  
св. Мартина  
в рыцари».  
1322—1326 гг.  
Капелла  
Сан-Мартино  
базилики  
Сан-Франческо  
в Ассизи

**Симоне Мартини.**  
Полководец  
Гвидориччо  
да Фольяно.  
1328 г.  
Палаццо Пубблико,  
Сиена



**Джованни ди Паоло  
и неизвестный сиенский художник.**  
Иллюстрации к «Божественной комедии»  
Данте Алигьери. Миниатюры на пергаменте.  
Ок. 1438—1444 гг.



Духовному перелому, после которого лавинообразно совершаются знаменательные открытия Возрождения, мы обязаны новому открытию веры, осуществленному Франциском Ассизским (1182—1226). Франциск Ассизский в самом начале XIII века начинает проповедовать мир и любовь, для осуществления Царства Божия на земле. В лице Франциска аскетический идеал Средних веков принимает гуманитарный характер и протягивает руку гуманизму нового времени. Правила основанного в 1209 году францисканского Ордена предписывают бездомность, обязанность постоянно переходить с места на место, аскезу в миру и в общении с людьми. «Открытие мира», в смысле расширения границ известной тогда на Западе «вселенной», есть в значительной мере дело францисканских миссионеров. Авторы трех величайших созданий новой европейской литературы — «Божественной комедии», «Пантэгрюэля», «Дон Кихота» — были францисканцами-мирянами.

Успех Франциска Ассизского объясняется, как известно, потрясающим влиянием, которое он оказывал как проповедник. Франциск проповедовал на итальянском языке, слогом, понятным народу. Христа в Средневековье знали только как Сына Божиего, Мадонну — только как Небесную Царицу. Теперь люди узнали человека Иисуса, узнали добрую и милую Марию. Современники хотели видеть изображенными все те события, о которых так трогательно повествовал Франциск. Вместо мозаичной живописи в приделах храмов теперь стали расставлять деревянные доски, не сросшиеся с архитектурой «движимые» картины, в непосредственной близости к которым верующий мог творить свою молитву.



**Джотто ди Бондоне.**

Святой Франциск получает стигматы.  
1300 г. Лувр, Париж

**Джованни Чимабуэ.**

Мадонна с ангелами и св. Франциском.  
Ок. 1280 г. Роспись базилики Сан-Франческо  
в Ассизи



Традиционно Христос изображался в мозаичном искусстве как византийский император, опирающийся на земной шар. Тема о Распятии трактовалась редко, да и то только в духе величественной ритмики линий. Теперь речь шла о том, чтобы возбудить в зрителе сострадание, заставить трепетать его нервы. В искусстве францисканцев место Небесного Царя занимает пригвождаемый к кресту Назаретянин. Тема Снятия с Креста также давала возможность показать, как друзья Христа целуют Ему ноги или бережно опускают на землю Его израненное тело. Изображая Тайную Вечерю, художники пытаются воспроизвести витающее над всей сценой скорбное чувство разлуки. В особенности же характерно, что в центре культа становится теперь Мария. Ближе трагической фигуры Христа чувствительным сердцам была ее нежная женственность.

В средневековой мозаичной живописи Мария изображалась обыкновенно одна в античной позе молитвы. Реже встречалась Мадонна с Младенцем Христом, — в строго фронтальной позе со сверкающей короной на голове, держащая на коленях маленького Принца, изображаемого также фронтально.

В Мадоннах, созданных францисканцами, новизна сказывается уже во внешности обеих фигур. Очень редко Мария носит корону. В большинстве изображений она — Мадонна Умиленья, о которой проповедовал святой Франциск. Мария одета в простое платье, темный плащ покрывает ее голову. Так же точно и Младенец Христос почти никогда не носит прежнего пышного, усеянного звездами костюма. Теперь Его изображают или полуголым, или завернутым в платок. Наследник Небесного Царства стал бедным Ребенком, родившимся в яслях.



**Джованни Чимабуэ.**  
Распятие.  
1288 г.  
Базлика  
Санта-Кроче,  
Флоренция

Первым покинул пути мозаичного искусства **Джованни Чимабуэ** (настоящее имя Ченни ди Пепо; ок. 1240 — ок. 1302) из Флоренции. Итальянскую живопись до Чимабуэ называли византийской, подчеркивая не столько отсутствие у итальянских живописцев своеобразия, сколько точность следования иконографической традиции. Живопись повторяла одни и те же давно установившиеся типы изображений, соблюдала одни и те же условности в рисунке, колорите и технических приемах, пренебрегая наблюдением природы и не давая художникам возможности высказывать их индивидуальное чувство. Под природой тогда понимали не фауну и флору, а природу вещей, то, что заложено в виде возможностей в каждом явлении.

В произведениях Чимабуэ старинные, традиционные композиции и фигуры стали более оживленными и привлекательными, а краски более свежими, изящными и натуральными. На смену византийской сухости приходит более нежная и чувственная трактовка сюжета. Этого было достаточно для возбуждения в современниках художника восторженного отношения к его работам. Вазари утверждал, что Чимабуэ внес в искусство «больше любви». Тем не менее Чимабуэ также называют последним крупным живописцем, работавшим в византийском стиле.



**Джованни Чимабуэ.**  
Голова ангела.  
Фрагмент росписи «Мадонна с ангелами  
и св. Франциском». Ок. 1280 г.  
Базлика Сан-Франческо в Ассизи





**Джованни Чимабуэ.**

Мадонна на троне со святыми и ангелами.

Ок. 1285 г.

Галерея Уффици, Флоренция

Творчеству Чимабуэ, развивавшемуся в основном в русле традиций византийской живописи, свойствен и ряд новшеств в духе Проторенессанса. В произведениях художника строгое величие композиции, ее плоскостность и несколько схематичная симметричность сочетаются с изысканностью цветовой гаммы, пластической ясностью гибкого контурного рисунка, материальной осязаемостью лиц и фигур, внутренней значительностью образов. Это относится прежде всего к его «Мадонне на троне со святыми и ангелами» и циклу фресок в базилике Сан-Франческо в Ассизи. Среди многочисленных флорентийских мастеров дученто создатель ряда монументальных произведений Чимабуэ был особенно известен. Религиозная живопись Чимабуэ, в силу своей консервативности и приемов, связанных с византийскими мастерами мозаики, не могла, однако, служить образцом для новаторской, в идейном и художественном смысле, флорентийской живописи, которая начала развиваться в одно время с ней, но расцвела лишь в начале XIV столетия. Монументальные, хотя и плоскостные религиозные образы Чимабуэ, особенно его большая икона «Мадонна на троне со святыми и ангелами», все же представляют большой интерес с точки зрения развития флорентийского искусства.



**Джованни Чимабуэ.**  
Иисус Христос  
между св. Петром  
и св. Иаковом.  
Ок. 1270 г.  
Национальная  
галерея искусств,  
Вашингтон

Внизу:  
**Дуччо**  
**ди Буонинсенья.**  
Мадонна Креволе.  
1283—1284 гг.  
Музей  
кафедрального  
собора, Сиена

**Дуччо ди Буонинсенья** (1255—1319) считается одним из виднейших итальянских живописцев рубежа XIII—XIV веков, родоначальником сиенского Проторенессанса. Согласно теории, выдвинутой Роберто Лонги еще в 1948 году и поддерживаемой ныне большинством ученых, Дуччо учился у Чимабуэ, поскольку примерно с 1270 по 1280 год был в числе тех, кто работал над фресками в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Основная суть искусства Дуччо заключалась в стремлении обновить художественный язык, выйдя за пределы традиционной византийской живописи, которая доминировала в его время в искусстве Сиены. И он смог это сделать как истинный мастер, не порывая с прошлым, а создавая прекрасную смесь старого и нового всей силой своего таланта и тонкого вкуса.

Самым знаменитым произведением Дуччо была его «Маэста» — огромный двусторонний алтарный образ с изображением Мадонны (покровительницы города Сиены) с Младенцем и ангелами, которые занимали всю центральную часть лицевой стороны этой иконы. Приделы и верхнюю часть, а также всю оборотную сторону Дуччо украсил семьдесятю шестью небольшими сценами из жизни Марии и Христа. Многие из этих частей в настоящее время утрачены, некоторые разбросаны по различным музеям, так что только реконструкция может дать представление об этой грандиозной алтарной иконе, которая, по окончании ее художником, при огромном стечении народа была перенесена из мастерской Дуччо в Сиенский собор. Художник, не порывая с канонами средневекового искусства, стремится к жизненной убедительности бытовых деталей, добивается звучной декоративности цвета, лиричности образной системы. Стоит отметить натуралистичное изображение Младенца, мягкую и естественную трактовку складок одеяний. Дуччо обладает умением вести занимательное лирическое повествование, которое, в противоположность распространенным в то время запутанным религиозным аллегориям, передано очень наглядно, просто и ясно. Повествуя о жизни и страданиях Христа в многофигурных сценах оборотной стороны иконы, Дуччо пытается вводить в них реалистические и даже жанровые моменты, но не доводит их до конца, подчиняя все декоративному началу.

На первый взгляд «Мадонна Креволе» выглядит обычной византийской иконой; соблюдены все привычные нормы. Однако подчеркнутая игра света на лице Мадонны, нетипичный жест Младенца и присутствие тонко выпуклых ангелов в углах картины — отступление от византийской традиции.





**Дуччо ди Буонинсеня.** Маэста. Фрагмент фронтальной части. 1308—1311 гг.

Музей кафедрального собора, Сиена

Наиболее значимое произведение подобного жанра, созданное в Италии, проложившее дорогу многим художественным открытиям Ренессанса. «Маэста» (итал. *maesta* — величание) — это итальянское название иконографического типа Девы Марии «Похвала Богородице», окруженной ангелами, поющими ей славу, который был распространен в XIII—XIV веках.

История гласит, что полиптих «Маэста» был заказан за огромную по тем временам сумму — 3000 золотых флоринов. Однако было и неперемное условие — Дуччо должен был написать ее целиком собственноручно и работы по его созданию должны были происходить в людном месте, — чтобы каждый желающий мог проверить, на какой стадии готовности находится произведение.



**Дуччо ди Буонинсеня.** Младенец Христос. Фрагмент фронтальной части алтарного образа «Маэста»

Слева: **Дуччо ди Буонинсеня.** Поцелуй Иуды. Фрагмент оборотной части алтарного образа «Маэста»



Вся обратная сторона полиптиха полностью посвящена Иисусу Христу. На двадцати шести клеймах изображен цикл Страстей Господних, Его смерти и Воскресения. Десять клейм нижнего ряда раскрывают евангельские события: искушение Христа сатаной, призвание Петра и Андрея, встречу с самаритянкой, исцеление слепого, Преображение Господне, воскрешение Лазаря.



### Дуччо ди Буонинсенья.

Мадонна Руччеллаи.

Ок. 1285 г. Галерея Уффици, Флоренция

15 апреля 1285 года община флорентийской церкви Санта-Мария Новелла поручила Дуччо написать большой образ Мадонны для их капеллы.

В XVI веке эту картину перенесли в другую часовню этой церкви, в капеллу Руччеллаи, отсюда и название картины.

Эта форма алтарного образа с треугольным фронтоном была обычной в итальянской живописи XIII века. Почти все пространство картины занимает фигура Мадонны, восседающей на богато украшенном резьбой деревянном троне.

На коленях она держит Младенца в белом с золотом одеянии. Трон Царицы Небесной с благоговением спускают на землю коленопреклоненные ангелы.

Детализированное, пространственное изображение трона подчеркивает правдоподобность сцены.

Изображение трона, показанного в ракурсе немного сбоку, следует традициям мастеров старшего поколения, его можно сравнить с фреской «Мадонна с ангелами и св. Франциском» Чимабуэ.

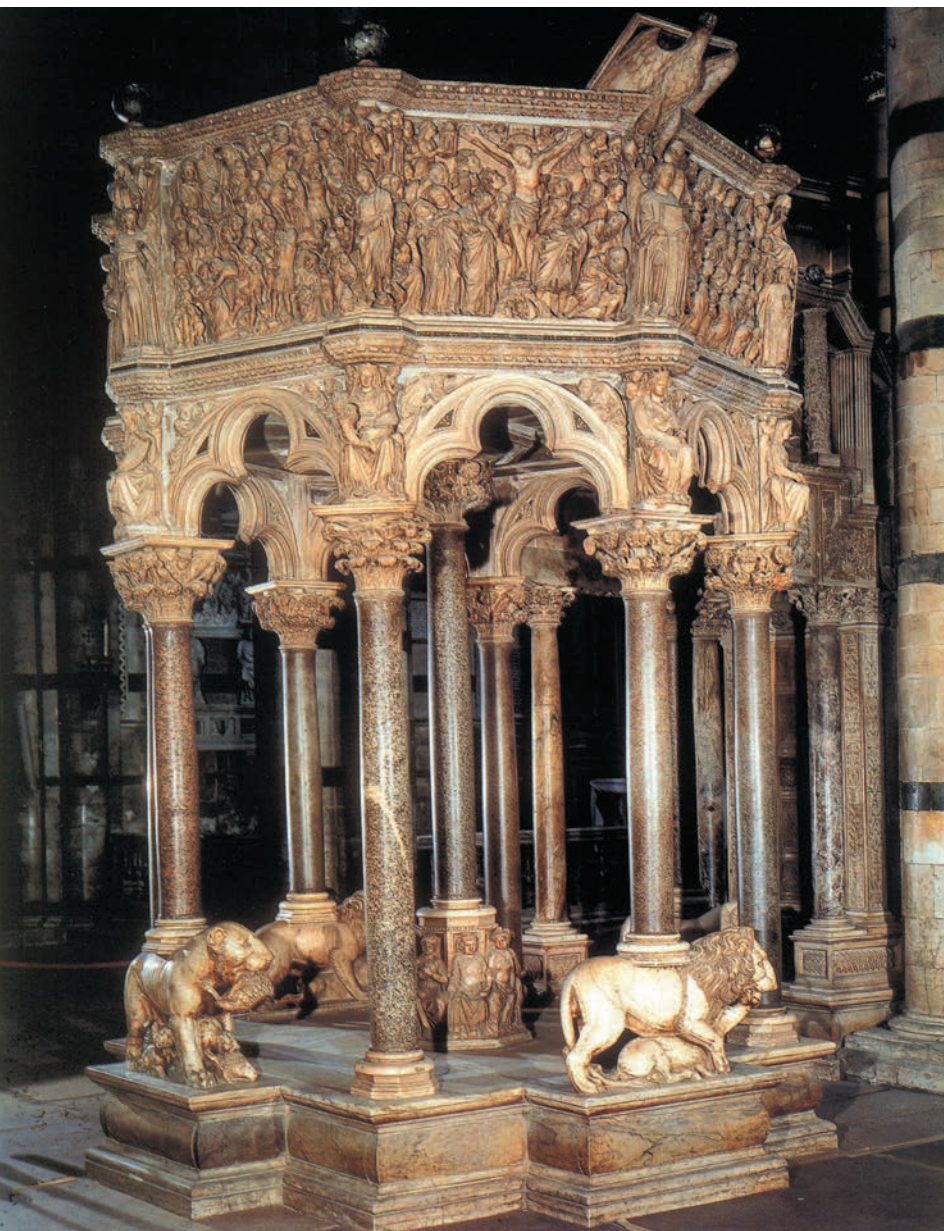
Однако непосредственное лирическое изображение Мадонны и воздушные фигуры ангелов чужды пластичным фигурам Чимабуэ, в них находят дальнейшее развитие скорее устремления современной сиенской школы в духе французской готики.

Легкая декоративная игра линий на картине Дуччо, живописность прозрачно сияющих, теплых цветов — новые явления в итальянской живописи.

### Кафедральный собор, Сиена



У сиенцев не было чувства монументальности, бывшего у каждого флорентийца в крови. Они воплощали скорее женственное течение в искусстве и сумели чище воплотить то, чего требовала чувствительная эпоха францисканцев. Сиенскую школу отличало особое, присущее только ей смешение византийских, готических и ренессансных элементов. Сиена постоянно конкурировала с Флоренцией за власть над Тосканой, а сиенские художники соперничали с флорентийскими. Сегодня считается устоявшейся точка зрения, согласно которой в XIII—XIV веках сиенская школа шла впереди флорентийской, а в XV—XVI веках уступила ей пальму первенства.



**Никколо и Джованни Пизано.** Кафедра Сиенского собора.  
Внизу: горельеф «Поклонение волхвов». Фрагмент кафедры



Хронологически наиболее ранней художественной школой, ставшей на путь нового искусства, является пизанская школа. Расцвет Пизы и строительство знаменитого комплекса собора относится к XII—XIII столетиям. В Пизе работали мастера, оказавшие влияние на всю последующую традицию искусства Возрождения. Это, прежде всего, скульпторы и художники Никколо и его сын Джованни Пизано. **Никколо Пизано** (ок. 1220 — между 1278 и 1284) — признанный основатель школы итальянской скульптуры. В его работах присутствует опыт изучения римской скульптуры времен императора Августа. В то же время Пизано следует мотивам византийской пластики резьбы по кости, в которых представлены традиции христианского искусства Восточной Римской империи. Знаменитые работы Никколо Пизано при участии его сына Джованни: кафедра собора в Пизе и восьмиугольная кафедра собора в Сиене; рельефы в основании колокольни собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, построенной Джотто.

**Джованни Пизано** (ок. 1245 — ок. 1314) стал гораздо более известным скульптором, чем его отец. Стиль Джованни Пизано отличается большей свободой и динамичностью, он показывает фигуры в движении и использует различные средства драматизации, его скульптурам присущи резкие повороты и угловатые очертания. Необычайная живость скульптурных изображений Джованни являет собой противоположность спокойной безмятежности скульптур его отца.

В 1285 году Джованни приехал в Сиену, где с 1287 по 1296 годы исполнял должность главного архитектора кафедрального собора. Из всех готических итальянских фасадов Сиенский собор имеет самое роскошное скульптурное убранство. В дальнейшем он послужил образцом при декорации готических соборов Центральной Италии.

Под влиянием господствовавшего францисканского духа глубоким изменениям подверглось и декоративное искусство.

**Джованни Пизано.**  
Св. Симеон.  
Фрагмент.  
Музей кафедрального собора, Сиена



**Пьетро Лоренцетти.**

Рождество Марии.  
1342 г. Музей кафедрального собора, Сиена

Эта станковая картина, повторяющая форму трехчастного алтаря, представляет одну сцену. В центре на ложе изображена св. Анна в позе, напоминающей фигуры на этрусских саркофагах.

Новорожденная Мария окружена золотыми лучами. Эта деталь — неотъемлемая часть византийских изображений рождества. Художник треченто перенял византийскую композицию, но одел ее в новую форму. Эта жанровая сцена передает чуткое, драматически напряженное звучание юношеского периода творчества Пьетро Лоренцетти.



**Якопо делла Кверча.**  
Св. Иоанн Креститель.  
Музей кафедрального собора, Сиена

**Якопо делла Кверча** (1371—1438) — итальянский скульптор переходной эпохи от средневековых традиций к стилю Возрождения. Неправильные пропорции человеческого тела и сухость контуров его работ еще говорят о близости скульптора к XIII веку. В знании анатомии и в передаче индивидуальности изображаемых лиц он уступает своему современнику Донателло, но — по стремлению к величественности форм, по силе и глубине чувства — может считаться преемником Джованни Пизано и предшественником Микеланджело.

Когда в XIII веке рядом с картинами-иконами возникла фресковая живопись, выяснилось, что изображение может стать важным средством религиозного обучения народа. Теперь церкви превратились как бы в иллюстрированные книги. Художники старались достигнуть этой цели тем, что отказывались от прежнего, чисто декоративного характера картин и принялись рассказывать о жизни святых в удобопонятной форме. Для стенных картин, поучающих народ, которые теперь были в спросе, уже не годилась мозаичная живопись. Она стоила слишком дорого, не говоря уже о том, что ее сверкающий блеск противоречил принципам нищенствующего ордена и тому впечатлению простоты, которое теперь стремились вызвать.



**Амброджо Лоренцетти.**

Принесение во храм.

1342 г. Галерея Уффици, Флоренция

Амброджо выдвигает на первый план растроганно пророчествующего старца Симеона с Младенцем на руках. Мы видим пример интерьера, дававший современникам ясный и четкий способ построения замкнутого пространства.

**Справа: Амброджо Лоренцетти.**

Доброе правление в городе Сиена.

1338—1340 гг. Палаццо Пубблико (зал Мира), Сиена

Это фреска из первого светского, нерелигиозного цикла в истории европейской живописи. Впервые в истории искусства представлены быт и трудовая деятельность горожан и крестьян.

Уже в начале XIV века появились художники, которые, рисуя картины традиционной религиозной тематики, начали использовать новые художественные приемы: построение объемной композиции, использование пейзажа на заднем плане, что позволило им сделать изображения более реалистичными, оживленными. Это резко отличало их творчество от предыдущей иконографической традиции, изобилующей условностями в изображении. Такими были живописцы сиенской школы **Пьетро Лоренцетти** (ок. 1280—1348) и его младший брат **Амброджо Лоренцетти** (ок. 1295—1348).

Джорджо Вазари в своих «Жизнеописаниях наиболее прославленных живописцев» посвятил Амброджо маленькую, но очень лестную главу, описывая его как человека философского склада ума, который «переносил с духом умеренным и спокойным добро и зло, даруемые судьбой». Вазари пишет, что Амброджо Лоренцетти был почитаем современниками не только как художник, но и как литератор, что он



постоянно общался с людьми учеными и заслуженными и «скорее напоминал дворянина и философа, чем художника...»

В творчестве Амброджо Лоренцетти органически соединились традиции сиенской живописи, с присущими ей лиризмом и мягкостью, с энергично промоделированными формами и перспективными построениями. Мир, изображаемый им, приобретает более конкретный, современный художнику облик, наполняется множеством мотивов и эпизодов реальной жизни. Господствовавший в живописи его времени условный пейзаж со скалистыми горками уступает место реальному ландшафту Тосканы с виноградниками на склонах холмов, полями, берегами озер и морских заливов. Новую трактовку получают даже наиболее традиционные религиозные темы. Предвосхищая мастеров Раннего Возрождения, Амброджо Лоренцетти заменил в «Принесении во храм» традиционный золотой фон построенной по правилам перспективного сокращения архитектурной декорацией и величественным церковным интерьером, в котором естественно и свободно размещены фигуры евангельских персонажей.

**Симоне Мартини** (ок. 1283—1344), наряду с Дуччо и Амброджо Лоренцетти, является крупнейшим сиенским художником первой половины XIV века. Первая достоверная работа Симоне — фреска «Маэста» в городской ратуше Сиены, на которой стоит дата (1315) и подпись: «A man di Symone», то есть «Работа Симоне».



Симоне Мартини. Маэста. Фрагмент. 1315 г. Палаццо Пубблико, Сиена







**Симоне Мартини.** Маэста. Фрагмент. 1315 г. Палаццо Пубблико, Сиена

Зал Совета в Палаццо Пубблико был отстроен между 1304 и 1310 годами. Вскоре его стены начали украшать фресками. Вероятно, первой фреской была «Маэста» Симоне Мартини, законченная им в первоначальной редакции к июню 1315 года. Это торжественная, полная иерархической строгости композиция, написанная, вне сомнения, под влиянием «Маэста» Дуччо. Однако во фреске Мартини можно обнаружить творческое развитие идеи по нескольким направлениям. В центре фрески уже не на мраморном, как у Дуччо, а на золоченом, словно бы вышедшем из очень дорогой ювелирной мастерской троне восседает защитница и владычица Сиены — Мадонна с Младенцем. Мартини создал изысканный орнаментальный и аристократический стиль. Особенности этой фрески следует считать то, что она выполнена не только водяными красками. Это сложный, если можно так выразиться, «полуколлаж». Симоне делал в штукатурке насечки и вставлял цветные стеклышки, чтобы придать фреске сияние, а также использовал олово. Можно только представить, каким эффектным и сияющим было это произведение в 1315 году.

Для сиенцев Симоне Мартини был самым любимым художником, унаследовавшим от Дуччо лучшее, что он имел, но раскрепостившим вместе с тем сиенскую живопись от гнета византийских традиций и придавшим ей светский оттенок, красоту, декоративную выразительность.

В произведениях художника главенствующее место занимают идеалы позднерыцарской культуры с присущими ей утонченным спиритуализмом, любовью к изысканным линиям и силуэтам, эмоционально выразительному, мягкому колориту.

Современник и друг Петрарки, Симоне Мартини, кроме Сиены, работал в Ассизи, в Авиньоне и Неаполе.

В маленькой капелле Сан-Мартино, в нижней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи, Симоне Мартини написал один из самых изысканных живописных циклов XIV века — «Историю св. Мартина».

**Симоне Мартини.**

Посвящение  
св. Мартина  
в рыцари.  
1322—1326 гг.  
Фреска в капелле  
Сан-Мартино  
в нижней церкви  
базилики  
Сан-Франческо  
в Ассизи

Согласно  
христианской  
традиции, история  
святого Мартина  
имеет отношение  
к временам  
правления  
императора Юлиана.  
Мартин был  
всадником,  
служившим  
в римской армии.  
В 344 году он  
пережил глубокое  
религиозное  
обращение,  
принял  
христианство  
и отказался служить  
кесарю — он  
посвятил себя  
служению Христу.  
Впоследствии  
св. Мартин стал  
епископом  
и совершил ряд  
чудес.





**Симоне Мартини.**

Отречение св. Мартина от оружия.  
1322—1326 гг.

Фреска в капелле Сан-Мартино  
в нижней церкви базилики  
Сан-Франческо в Ассизи.

Слева: фрагмент фрески



Симоне Мартини, пожалуй, единственный художник треченто, который, при всей поэтической возвышенности его образов, обостренно почувствовал притягательную силу неповторимого, присущего лишь данному герою — будь то чистота и трогательная незащищенность св. Мартина или яркая, иногда несколько утрированная характерность облика окружающих его рыцарей, вельмож, музыкантов. В этом есть уже предугадывание того интереса к личности, который будет присущ искусству XV века. Недаром Симоне Мартини был первым итальянским портретистом; его портреты высоко ценил Петрарка.

Базилика Сан-Франческо в Ассизи, воздвигнутая в 1228—1253 годах в память св. Франциска, получила всемирную известность благодаря знаменитым фрескам по мотивам жития св. Франциска, автором которых считается подлинный основатель итальянской школы живописи **Джотто ди Бондоне** (ок.1267—1337).

В середине XIII столетия какой-то неизвестный художник стал расписывать стены нижней части церкви сценами из жизни Христа и святого Франциска. Его преемником был Джованни Чимабуэ, а среди его учеников находился и бывший пастух Джотто. Чимабуэ предоставил ему самостоятельно выполнить изображения из легенды о святом Франциске на стенах верхней части церкви. Отчасти на основании рассказов монахов, отчасти на основании биографии святого, написанной Бонавентурой, здесь с эпической детальностью изображена жизнь святого со всеми ее чудесными событиями.



**Джотто и мастерская.** Стигматизация св. Франциска. Ок. 1290-х гг. Фреска в верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи

После того как Джотто прославился в Ассизи, он стал получать все те большие заказы, которые заставляли его переходить из одного города Италии в другой.

В маленькой капелле Скровеньи в Падуе во фресках рассказал он жизнь Иисуса и Марии, присоединив, в виде предисловия, легенду о родителях Марии, взятую из Протоевангелия Якова. Пространственная перспектива, схожая с перспективой фресок верхней церкви Сан-Франческо, появится в этом цикле росписей, созданном между 1303 и 1305 годами.



**Джотто ди Бондоне.** Смерть св. Франциска. Фрагмент. 1320—1325 гг. Фреска капеллы Барди церкви Санта-Кроче, Флоренция

В 1334 году Джотто вернулся в родную Флоренцию, где выстроил колокольню собора и развернул энергичную деятельность также и в качестве художника. Во Флоренции тоже была возведена францисканская церковь Санта-Кроче. За ее украшение и принялся Джотто. В двух приделах изобразил он легенду об Иоанне Крестителе и (вторично) легенду о св. Франциске. Он умер три года спустя после своего возвращения, 8 января 1337 года.

Джотто первым внес в искусство действие, изображал не покой, а движение, не вневременное, а происходящее во времени. Место отдельных торжественных фигур заняли у него картины многофигурные; речь идет уже не о вечном, а о событиях, поступках, фактах.

По картине можно прочесть легенду, как по книге. Живопись, до сих пор бывшая лишь декоративным украшением зданий, стала теперь вместе с тем своего рода картинной грамотой, повествующей неграмотным об истории вероучения. Кажется, нет надобности подчеркивать, что Джотто должен был сначала создать массу новых средств выражения, чтобы решить эту задачу.



**Джотто ди Бондоне.** Расписной крест. 1310—1317 гг. Городской музей, Падуя

## КАПЕЛЛА СКРОВЕНЬИ.

*Интерьер. Вид на алтарь*

Эта капелла посвящена Богородице, и ее официальным названием было Церковь Святой Марии Милосердной. Она была заложена в 1300 году и освящена в день Благовещения 1303 года.

Прозвание Капелла дель Арена, или Скровеньи, она получила, так как ее построили на землях «Арена ди Падова», принадлежавших Энрико Скровеньи, и используя в качестве фундамента остатки древнеримского театра.

Раньше речь шла только об изображении покоя. Теперь надо было воспроизводить фигуры лежащие, скорчившиеся, носящиеся в воздухе. Необходимо было создать новые выражения не только для самых разнообразных движений тела, но и для самых разнообразных страстей и чувств. И эту задачу Джотто решил мастерски.

Ко всему этому необходимо прибавить еще ту внезапность, с которой он перенес фигуры из прежней внепространственности в определенную местность, соединив и сплотив их для новой жизненной деятельности на земле, на вольном воздухе, на улицах и площадях города.

Джотто производил на современников огромное впечатление, и Джованни Боккаччо, знаменитый представитель литературы эпохи Раннего Возрождения, написал о нем в «Декамероне» следующие слова:



**Джотто ди Бондоне.**

Энрико Скровеньи передает капеллу ангелам.

1304—1306 гг.

Капелла Скровеньи, Падуа

Модель церкви в руках донатора отличается от реальной постройки, поэтому считают, что фреска писалась в процессе строительства.

**«Джотто был таким гениальным художником, что не было в природе ничего такого, чего бы он не изобразил так, что оно не только было похоже на данный предмет, но и казалось самим этим предметом».**

Однако следует остерегаться, применяя к творениям Джотто реалистический подход, заимствованный у более поздних эпох. Иначе вы не проникнете в мастерскую его духа и рискуете принять за слабость то, в чем его сила.

Насколько вообще тогда было возможно соединить в одном лице рассказчика и декоратора, Джотто сделал в капелле Скровеньи в Падуе. Он открывает новую эпоху тем, что, подчиняясь духу времени, становится первым рассказчиком.



Все, что в его картинах может быть истолковано как погрешность против верности природе, объясняется не его бессилием как художника, а требованиями декоративного стиля. Джотто знал ту истину, которую забыли более поздние художники, а именно: задача стенной живописи — не стремиться произвести в линиях и в красках впечатление близости к природе; эта живопись достигнет своей цели, только если не будет выходить за границы декоративного искусства.

Работа художника в капелле знаменует собой решающий поворот в развитии европейской живописи — появление чувства пространства, в котором движется человек. Цикл состоит из 36 фресок с изображением юности Христа и Страстей. Их размещение на стенах строго продумано с учетом планировки часовни и ее естественного освещения.



**Джотто ди Бондоне.**  
Введение Марии  
во храм.  
1308—1311 гг.  
Капелла Скровеньи,  
Падуя

*Слева:*  
фрагмент фрески  
Каждая отдельная  
фреска капеллы,  
несмотря на полную  
согласованность  
всего живописного  
убранства, является  
отдельным  
законченным  
произведением.

Джотто и в этой работе привлекал учеников и помощников, но без ущерба для целостности общего замысла. С особым блеском здесь проявилось композиционное мастерство Джотто. Построение картины он подчиняет художественной логике, но без бьющей в глаза эффектности.



**Джотто ди Бондоне.**

Изгнание торгующих из храма. *Фрагмент.*  
1304—1306 гг.

*Капелла Скровеньи, Падуа*

Особая значимость этого сюжета в том, что Иисус здесь впервые всенародно провозгласил себя Сыном Божиим, назвав Бога своим Отцом.

В фреске «Изгнание торгующих из храма» центральная фигура Христа обладает наибольшим динамизмом.

Основательная и объективная трактовка Джотто проявляется в изображении скамеек и деревянных клеток, разбросанных на земле, разбегающихся жертвенных животных.

Все творчество Джотто определялось не натуралистическими, а чисто декоративными соображениями. Никогда фигуры у него не сливаются в спутанный клубок. Отчетливо отделены друг от друга отдельные группы. Взор сейчас же обращается на главную фигуру, на решающие моменты события.

Так как возвышенный пафос монументального стиля не допускает внезапных движений и неуверенных жестов, Джотто создает особый стереотипный мимический язык, пользующийся, как и литературный, всегда одними и теми же словами для обозначения одних и тех же предметов и сразу объясняющий зрителю смысл отдельных фигур. Знаменательный взгляд, выразительный жест рукой, экспрессивное движение тела поясняют с непогрешимой ясностью поступки и настроения действующих лиц, так что картины проходят мимо зрителя, как песни эпоса. Так как Джотто стремится прежде всего к ясности, он, естественно, далек от отличавшего сиенцев смутного чувства мистицизма.



Какие бы страсти и душевные движения ни воплощал Джотто, всегда он делал это с холодной деловитостью. Он стремится единственно к энергии и драматической ясности выражения.

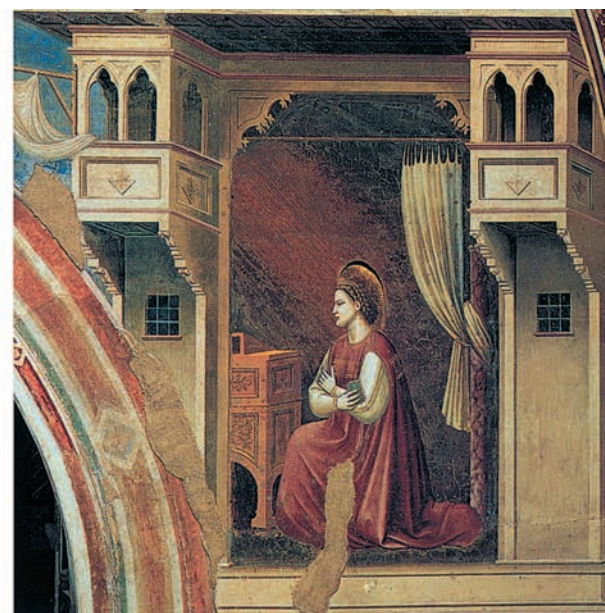
Искусство его остается ясным и прозрачным, говорит отрывистыми фразами, как будто чеканит математическую формулу. Джотто не мечтатель, а ум положительный и точный, не мистик, а мощный работник, исполненный здоровой, энергичной мужественности.

Только отказываясь от всех мелочей, от всяких натуралистических подробностей, только упрощая природу с целью лучшего выявления ее стихийного характера, Джотто смог придать своим творениям ту резко очерченную замкнутость, то священное величие, которые соответствуют как теме, так и стилю декоративного искусства. Это прекрасно чувствовали и некоторые художники следующего столетия. Как Гиберти, создавший бронзовые двери флорентийского баптистерия, так и Мантенья, пластически ясно расчленивший свои пейзажи, следовали, в сущности, только принципам Джотто. После того как завершилась вековая эволюция в сторону реализма, более ясно проступила истина, что Джотто шесть столетиями ранее уже знал то, что навсегда останется высшей целью всякого декоративного искусства.



**Джотто ди Бондоне.** Рождество Христово. Ок. 1305 г. Капелла Скровеньи, Падуа  
Слева вверху: фрагмент фрески «Рождество Христово»

**Джотто ди Бондоне.** Благовещение. Ок. 1305 г. Капелла Скровеньи, Падуа







**Джотто ди Бондоне.**

Поцелуй Иуды. Фрагмент

Слева: Поцелуй Иуды. Ок. 1305 г.

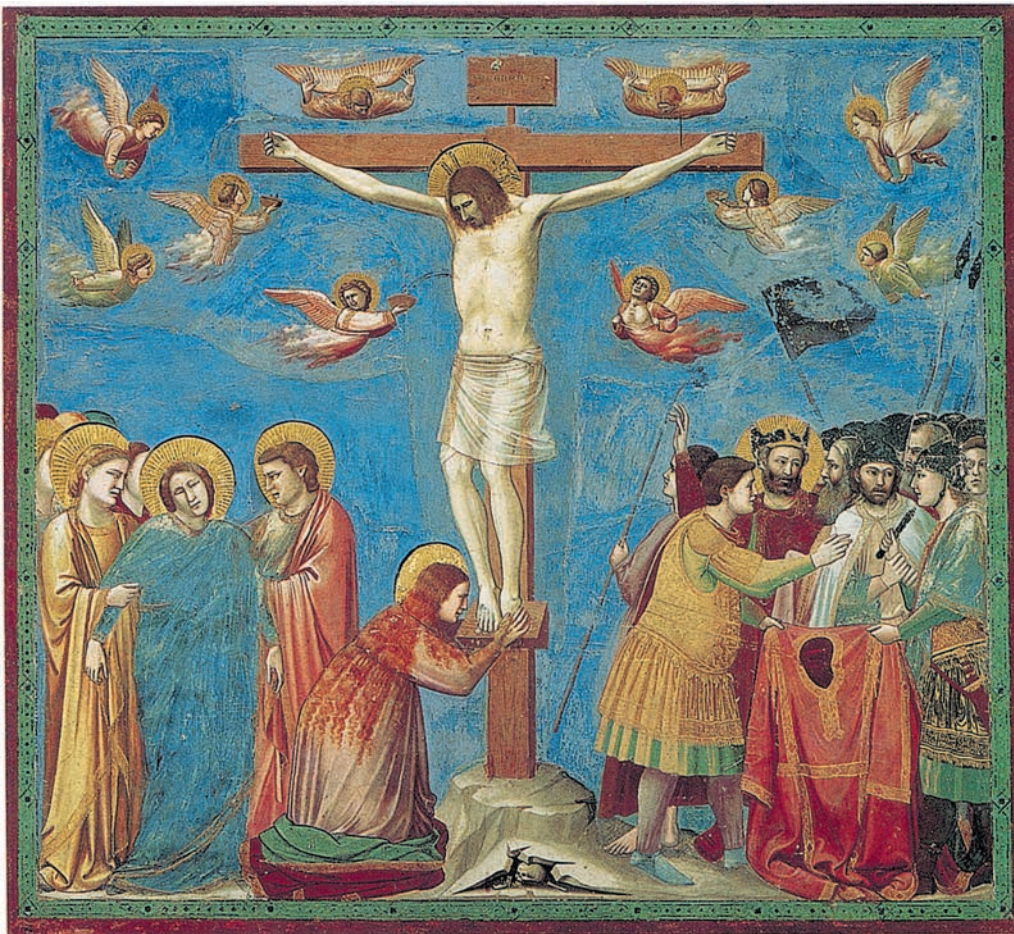
Внизу: Распятие Христова. Ок. 1305 г.

Фрески капеллы Скровеньи, Падуа

Создавая фрески капеллы Скровеньи, Джотто руководствовался как Евангелиями, так и апокрифическими текстами. Это позволило ему весьма разнообразить сюжетный набор.

Художник решает тему в виде ряда драматических эпизодов, соблюдая в каждом единство времени и места. Благодаря простоте ситуаций и выразительности жестов ему удается передать задуманные эпизоды. Каждая фреска капеллы, несмотря на полную согласованность всего живописного убранства, является законченным произведением. Характерная черта композиции — энергичное построение объемов и пространства, отказ от подробной передачи предметов материального мира, обобщения — условные скалистые горы, здания. Джотто покончил с боязнью пустоты, характерной для искусства Средневековья.

Основную ноту в колорите фресок задает глубокий лазурный цвет, который применяется в качестве фона.



В фресках, расположенных справа от центральной оси продольных стен капеллы, художник сдвинул перспективную точку немного левее, расположенных слева — правее. Таким образом Джотто подчинил общую композицию центральной точке зрения, одновременно согласовав фрески с естественным освещением, источником которого является окно на западной стороне часовни.

Герои Джотто решительно отличаются от условных и рафинированных персонажей византийского и готического искусства. Композиция строится на реальных отношениях между персонажами, выраженных во взглядах, мимике и жестах, а не на идеях или каноне. Фигуры на фресках становятся массивными, тяжело-весными, «плотскими». Четко и реалистично, с пониманием анатомии человеческого тела, прорисованы складки одежд.

Стоит отметить новизну другого использованного Джотто приема — иллюзорную архитектурную декорацию, и цикл «Аллегии Добродетелей и Пороков», выполненный монохромно, как если бы это были мраморные барельефы. Подобное решение в будущем ляжет в основу особого жанра фресковой декорации, который будет иметь большой успех в эпоху кватроченто и чинквеченто, хотя, в случае капеллы Скровеньи, оно было вызвано ее теснотой и необходимостью создавать архитектурные обманки для расширения пространства.

После успеха росписей капеллы Скровеньи север и юг Италии соперничали между собой, засыпая Джотто заказами.

В 1310-х годах Джотто работает во Флоренции. К этому времени относится созданная им «Мадонна Онъисанти», монументальный алтарный образ «Мадонны на троне», предназначенный для готической францисканской церкви Онъисанти (Всех Святых) во Флоренции. До самой смерти в 1337 году Джотто жил во Флоренции и занимал почетную должность строителя Флорентийского собора. У него было огромное число подражателей. Весь XIV век итальянской живописи связан с уроками Джотто, разработанными им сюжетами и композициями сцен, пластикой образов и колоритом картин.



**Джотто ди Бондоне.**

Мадонна на троне, или Мадонна Онъисанти.  
Ок. 1310 г. Галерея Уффици, Флоренция

Для Джотто категории объема и глубины становятся первостепенными, они в наглядной форме воплощали новое мироощущение на заре Возрождения — материальность мира, пафос земного и прежде всего измеримость — и, значит, познаваемость того, что в Средние века считалось непознаваемым пространством.



Самым известным учеником и продолжателем линии Джотто является *Таддео Гадди* (ок. 1290—1366). В его произведениях проявляются новые представления о бесконечности пространства. Гадди включает в свои композиции части предметов, находящихся за границами изображения. В зрелом возрасте в творчестве Таддео Гадди усиливаются мистические настроения. В его последней работе, выполненной для церкви Санта-Кроче во Флоренции, можно увидеть ряд аллегорических мотивов.



**Таддео Гадди.** Две сцены из серии картин, украшавших двери ризничного шкафа в церкви Санта-Кроче.

*Слева:* Поклонение пастухов. *Справа:* Введение во храм. Галерея Академии, Флоренция

Вероятно, работа выполнена Таддео Гадди в юношеском возрасте.

*Слева: Таддео Гадди.* Явление Ангела пастухам.

*Фрагмент фрески. 1327—1330 гг.*

*Капелла Барончелли церкви Санта-Кроче, Флоренция*

С 1340-х годов флорентийская школа живописи занимает лидирующие позиции. С флорентийской школой начинает соперничать североитальянская живопись, которая формировалась под сильным влиянием искусства Франции, Нидерландов и Германии. Готическое влияние, особенно явно проявляющееся на севере Италии и в Сиене, к концу XIV века уступает собственному итальянскому, связанному с наследием Джотто.

В эпоху треченто новые тенденции появляются и в живописи Венецианской республики. Венеция всегда имела тесные связи с Византийской империей, ее культурой и искусством. В Венеции работали греческие мастера, влияние восточной традиции прослеживается в архитектуре и мозаиках собора Святого Марка. После разграбления Константинополя французскими крестоносцами под предводительством венецианского дожа

Энрико Дандоло в 1204 году в Венецию хлынули несметные богатства византийских императоров, в том числе ценные произведения искусства. Часть из них послужила украшению собора.

Первым крупным мастером живописи венецианского треченто был **Паоло Венециано** (ок. 1300 — после 1360), как свидетельствуют архивные документы, активно работавший как художник с 1333 по 1358 год. Он признан как наиболее плодотворный и влиятельный венецианский живописец XIV столетия, возможно, единственный, кто был официально признан художником Республики. Его творчество было связано с византийской художественной традицией, но испытало влияние падуанских фресок Джотто. Он работал вместе со своими сыновьями — Марко, Лукой и Джованни.

В творчестве живописца, в тех произведениях Паоло Венециано, которые постепенно освобождаются от влияния византийских канонов (золотого фона, лиц, похожих на призраки, торжественных жреческих поз), проявляется изысканность декоративных элементов и графическое совершенство, которые являют собой начало новой иконографии, более близкой к западной тематике. Станковые картины Паоло Венециано словно повторяют металлический блеск мозаик и эмалевых украшений ювелирных изделий. Византийское искусство, в котором золото, всепроникающая роскошь и насыщенная декоративность играли важную роль, здесь почти незаметно превращалось в готическое.

Наряду с плоскостными формами у Паоло Венециано появляются и более пластичные изображения, размещенные уже в готически правдоподобном окружении, намечающем трехмерное пространство.

**Паоло Венециано, Джованни Венециано.**  
Венчание Богородицы.  
1358 г. Собрание Фрик, Нью-Йорк







**Антонио Виварини.** Полиптих «Дева розария». 1443—1444 гг. Церковь Сан-Дзаккариа, Венеция  
 Филигранная резьба по дереву работы Лодовико да Форли создает эффект возносящегося вверх леса шпилей и пинаклей.  
 На с. 30 и справа: фрагменты полиптиха

Творчество венецианского мастера **Антонио Виварини** (ок. 1415 — между 1476 и 1484) располагается на грани готики, которой он уже не принадлежал, и Возрождения, к которому он смог лишь приблизиться.

Особенно интересно то, что он видел новый ренессансный мир с позиции венецианской готической традиции, богатой и роскошной, а нередко и по-аристократически строгой. Новое мироощущение проявляется в трактовке объемов тонкой светотенью и светлыми тонами колорита, подобными Джентиле да Фабриано. В 1443—1444 годах по заказу абессы Елены Фоскати, Виварини вместе с Джованни д'Альманья (которому принадлежит, вероятно, вся деревянная скульптура) и Стефано

Сантанесом создал три алтаря для церкви Сан-Дзаккариа в Венеции — очень изящные произведения, использующие открытия северной архитектуры. Характерные для венецианской культуры того времени драпировки украшены позолотой в традиции конца треченто, однако, господствующее положение уже занимает дневной свет, смягчающий каждую деталь. В 1448 году Антонио и Джованни подписывают контракт на украшение капеллы Овертари в церкви Эремитани в Падуе (в этой же капелле работали молодые Никколо Пиццоло и Андреа Мантенья). Это была встреча двух поколений и двух живописных традиций. На своде венецианцы в витиеватой манере изобразили традиционные образы Евангелистов, в то время как в сценах, которые создал Мантенья, проявилась новая наука перспективы и пластическая мощь, предвещающая будущее развитие живописи.

После 1450 года, на основе всех тех новшеств, свидетелем которых он был, Виварини создает «Полиптих из Пральи» (ныне — Милан, пинакотекка Брера), где фигуры, хотя и расположены на золотом фоне, демонстрируют большую пластическую мощь, а краски и дневное освещение смягчают выражение лиц святых. Мадонна представлена без королевской короны, она протягивает руку вперед, словно стремясь обозначить пространство. В ряде полиптихов, созданных после посещения Падуи, мастер часто использует приемы построения перспективы в архитектурных фонах; его работы, изображающие сцены из жизни святых, свидетельствуют о высокой эрудиции художника, владении археологической и гуманистической культурой того времени. После 1450 года Виварини переживает период кризиса и лишь повторяет падуанские открытия. Он работает сначала со своим братом Бартоломео, потом — один и создает жесткие и инертные образы, резкие по рисунку и утратившие поэтичность поздней готики.





*Джентиле да Фабриано* (ок. 1370—1427) до появления Мазаччо был наиболее влиятельным итальянским художником. Его красивое, поэтическое искусство обладало для людей того времени неотразимым очарованием. Им увлекались и на родине художника, и в Венеции, и в Брешии, и в Риме, и даже во Флоренции. Он был самым талантливым представителем «мягкого стиля» в готике, но уже таким, который не побоялся встать на путь известного сближения с новым, реалистическим направлением. Вазари писал, что рука художника вполне оправдывала его имя (по-итальянски «gentile» означает «нежный»).

**Джентиле да Фабриано.**  
Поклонение волхвов.  
1423 г.  
Галерея Уффици,  
Флоренция

**Джентиле да Фабриано.**

Поклонение волхвов.

Фрагмент. 1423 г.

Галерея Уффици, Флоренция

Знаменитый полиптих выполнен по заказу флорентийского богача Палла Строцци. В этом роскошном алтарном образе, где широко используется декоративное богатство одежд, сцены расположены не ярусами, а по диагонали и вертикали. Первый план и фон связаны между собой только длинной вереницей всадников, спускающихся с горы, где появилась звезда, и остановившихся у фигуры Марии, выражая ей рыцарское почтение. Это не религиозная процессия, а, скорее, пышная свита придворных, пажей и охотников в сопровождении животных (соколы, гепарды, борзые, обезьяны), дополняющих сцены придворных турниров или охоты. Живая, копошащаяся толпа, написанная в немного поблекших тонах, контрастирует с богато одетыми в парчу персонажами первого плана и позолоченной рельефной рамой. Спектакль, перемежавшийся с реальностью, изображен тонко и со скрупулезностью, легкими прикосновениями кисти передана ночная атмосфера.

**Джентиле да Фабриано.**

Ангел Благовещения.

Левое тондо завершения полиптиха

«Поклонение волхвов».

1423 г.

Галерея Уффици, Флоренция





В искусстве художника сочетаются интерес к деталям, декоративность и мягкая сентиментальность, характерная для умбрийской школы. Первые произведения Джентиле созданы в его родном городе Фабриано. Он много путешествовал. Работал в Центральной Италии — в Брешии, Венеции, Флоренции, Сиене, Орвьето и в Риме, где с 1426 года до самой своей смерти занимался фресками Латеранского собора. После смерти Фабриано его младший современник и друг Пизанелло, которому он завещал свои рабочие инструменты, завершил роспись базилики. Живопись Джентиле да Фабриано оказала решающее воздействие на искусство Северной Италии (в частности, на творчество Якопо Беллини, Пизанелло и Антонио Виварини) и многих мастеров Центральной Италии.

**Антонио Пизанелло** (1395—1455) родился близ Вероны в Северной Италии и испытал влияние Стефано да Дзевиво, Альтичьеро и Джентиле да Фабриано. Пизанелло жил при дворах знатных вельмож, кардиналов и королей, в мире роскоши, в кругу, исповедовавшем кодекс рыцарской чести и рыцарских идеалов. Изысканный стиль работ художника сложился под влиянием готических традиций, которые совмещались с умением передавать натуру с анатомической точностью. Для творчества Пизанелло характерна тщательная трактовка деталей, природы и вещей — с одной стороны, и создание фантастического мира, волшебства, стоящего за гранью реального, — с другой. Сейчас Пизанелло известен по нескольким сохранившимся живописным композициям, профильным портретам, миниатюрным портретам на медалях и ярким, очень детальным рисункам.



**Антонио Пизанелло.** Портрет принцессы. Фрагмент фрески «Святой Георгий и дракон». 1436—1438 гг. Базилика Санта-Анастасия, Верона

На с. 35:

**Антонио Пизанелло.**

Портрет принцессы Джиневры д'Эсте. Ок. 1436—1438 гг. Лувр, Париж

На примере этого портрета можно увидеть специфические черты придворного портретного искусства Северной Италии. Пизанелло пишет принцессу в профиль, вместо нейтрального фона дает сложный декоративно-пейзажный мотив. Профиль и фон создают единое декоративное изображение, не осложненное психологическими нюансами. Картина напоминает шпалеру. Близкую аналогию этому портрету можно видеть в образе принцессы из «Святого Георгия и дракона» — светлый профиль передан на фоне плотной зелени, с ее рисунком перекликается узор платья и головного убора принцессы.



К медальерному искусству Пизанелло обратился уже будучи зрелым художником. Первая медаль авторства Пизанелло (изображение Иоанна VIII Палеолога) датируется 1438 годом. Этот год считается годом рождения ренессансного медальерного искусства.

Слева: **Антонио Пизанелло.** Медаль Сесилии Гонзага. Аверс и реверс. 1440 г. Бронза. Галерея Джорджио Франчетти, Венеция