

Глава 28. Джентиле да Фабриано (около 1370 – 1427)

Современник Губерта ван Эйка и младший современник Мастера Бертрама, Спинелло Аретино, Аньоло Гадди, Луиса Боррассы, Мельхиора Брудерлама, Микелино да Безоццо, Жана Малуэля и Конрада фон Зеста, итальянский художник Джентиле да Фабриано, пытался найти пути дальнейшего развития итальянской живописи, вступившей к этому времени в период определенного застоя. Не достигнув таких высот, каких смог достичь в своем скромном творчестве Губерт ван Эйк, Джентиле, тем не менее, создал немало ярких и разнообразных произведений в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Несомненны также его достижения и как одного из первых маринистов (автора морского пейзажа).

28.1. Биографические сведения о Джентиле да Фабриано

Итальянский художник Джентиле ди Никколо ди Джованни Масси да Фабриано родился около 1370 года в Фабриано в Анконе и умер в августе 1427 года в Риме. Точные сведения о его образовании отсутствуют; существует множество противоречивых гипотез – по самым правдоподобным он обучался в рафинированной среде художников и миниатюристов в Орвьето. Первые произведения Джентиле созданы в его родном городе Фабриано в провинции Марке, но предполагается, что до этого, в конце XIV века, художник был в Ломбардии. Самая ранняя его работа, «Мадонна со св. Николаем Мирликийским, св. Екатериной Александрийской и донатором» ([илл. 28.13](#)) из музея Берлин-Далем задумана как «святое собеседование» с музицирующими ангелами среди деревьев сада.

Согласно документам, в 1408 году Джентиле был в Венеции, где исполнил алтарную композицию, которая не сохранилась; в 1409 году он написал знаменитую фреску в зале Большого Совета Дворца дождей, которая погибла при пожаре 1577 года; эта фреска сыграла решающую роль в формировании художников Венето, особенно, Пизанелло и Джованни Беллини. Предполагается, что в 1410 году он создал полиптих для монастыря Валле Ромита ([илл. 28.15](#)), под Фабриано, который ныне хранится в пинакотеке Брера в Милане. На центральном панно изображено «Коронование Марии» ([илл. 28.37](#)). В боковых частях полиптиха четыре фигуры святых, «Св. Иероним» ([илл. 28.23](#)), «Св. Франциск» ([илл. 28.26](#)), «Магдалина Магдалина» ([илл. 28.14](#)) и «Св. Доминик» ([илл. 28.25](#)), гуляют по усыпанным цветами полянам. Четыре сцены верхнего регистра, «Иоанн Креститель в пустыне» ([илл. 28.36](#)), «Убиение св. Петра Мученика» ([илл. 28.54](#)), «Св. Фома Аквинский» ([илл. 28.55](#)) и «Стигматизация св. Франциска» ([илл. 28.51](#)), развернуты посреди садов, окруженных низкими стенами с теньями, отбрасываемыми косым светом. В панно «Стигматизация св.

Франциска» ([илл. 28.53](#)) из частного собрания свет освещает край горы, деревья и проецирует на землю силуэт святого.

В 1414-1419 годах Джентиле расписал капеллу в средневековом палаццо Бролетто в Брешии, которая не сохранилась. В эти же годы были созданы «Мадонны с Младенцем» из Национального музея Пизы ([илл. 28.4](#)) и Национальной галереи Вашингтона ([илл. 28.1](#)). В 1419 году художник, приобретший к тому времени известность, перенес свою мастерскую во Флоренцию.

После пребывания в Фабриано в 1420 году, Джентиле в 1422 году оказался во Франции, а на следующий год, по заказу флорентийского богача Палла Строцци, выполнил знаменитый полиптих «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)) из галереи Уффици во Флоренции. В пределле изображены сцены «Принесение во храм» – справа (эта часть пределлы ныне хранится в Лувре в Париже), «Бегство в Египет» - в центре и «Рождество» - слева. На небольших пилястрах полиптиха нарисованы цветы – один из первых примеров «натюрморта», истоки которого восходят к ломбардским рукописям.

В 1425 году во Флоренции, для церкви Сан-Никколо Ольтарно, Джентиле исполнил другое значительное произведение – подписной «Полиптих Кваратези», части которого разбросаны по разным музеям мира: «Мадонна с ангелами» ([илл. 28.11](#)) хранится в Бэкингемском дворце в Лондоне; «Св. Мария Магдалина», «Св. Николай», «Иоанн Креститель» и «Св. Георгий» - в галерее Уффици во Флоренции ([илл. 28.22](#)); пределла с четырьмя сценами из жизни св. Николая – в Ватикане; пятая сцена пределлы – в Национальной галерее в Вашингтоне. Тогда же была исполнена «Мадонна со св. Лаврентием и Юлианом» ([илл. 28.12](#)) из собрания Фрик в Нью-Йорке.

Произведения, выполненные Джентиле в 1425-1426 годах в Сиене, «Мадонна де Нотай», а также фрески в церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме в 1427 году не сохранились; от его позднего творчества до нас дошла только сильно поврежденная «Мадонна» ([илл. 28.7](#)) из собора в Веллетри, созданная в Риме в 1427 году.

Творчество Джентиле да Фабриано по своему значению сравнимо с искусством братьев Лимбургов и Яна ван Эйка. Он был неутомимым путешественником и страстным экспериментатором. Работы Джентиле воспринимались во флорентийских кругах с восхищением, но не оставили значительного следа во флорентийской живописи. Спустя столетие, как об этом сообщает Вазари, Микеланджело, «говоря о Джентиле, обычно повторял, что в живописи рука его была подобна его имени» (Джентиле – значит изящный, элегантный). Наиболее сильное влияние Джентиле сказалось на севере Италии, в творчестве Пизанелло, Якопо Беллини и Джамбоно [18].

28.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения, созданные художником на сюжет «Мадонна с Младенцем», а также портреты некоторых святых.

28.2.1. «Мадонна с Младенцем»

История картины. Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 28.1](#)) размером 96×57 см создана в 1425 году и хранится в Вашингтонской национальной галерее. Достоверных сведений о ее происхождении нет. Первое упоминание о ней относится к 1874 году, когда она оказалась в коллекции Бейкера в Лондоне. Позднее она была выставлена в Париже, в Музее декоративного искусства, где ее увидел Адольфо Вентури и впервые атрибутировал как произведение Джентиле да Фабриано. Затем картина была привезена в Соединенные Штаты: сначала она находилась в коллекции Гольдмана, а затем в собрании Кресса, подарившего ее Национальной галерее. Большинство искусствоведов полагают, что Джентиле написал картину во время пребывания во Флоренции в 1420-1425 годах; ранее считалось, что это – юношеская работа художника, выполненная им в Венеции, где он жил с 1400 по 1414 год [35].

Действующие лица. Дева Мария, худенькая и красивая, с озорным, удлинённым лицом, узкими карими глазами, прямым носом и маленьким ртом (по типу напоминающая Мадонну Пьетро Лоренцетти на [илл. 11.9](#)), с нежно-розовым румянцем на щеках, совсем светлыми волосами, одета в широкое платье из вишневого бархата с длинными прорезями для рук вместо рукавов. Края юбки, ворот и прорези для рук обшиты широкой желтой лентой с орнаментом. На вороте вдоль выреза платья вышито слово «МАТЕР». В прорезях платья видны длинные, обтягивающие рукава кофты из желтой материи с незамысловатым рисунком. Волосы и плечи Мадонны закрывает большой платок из светло-желтой блестящей материи, складки которого нарисованы очень тщательно. По краю платка идет тончайшая вышивка. Нимб Мадонны украшен тиснением.

Младенец, как обычно неудачный, довольно взрослый, с большой, круглой, непокрытой головой, маленькими, внимательными глазками, короткими, светло-желтыми, курчавыми волосами, крупными кистями рук и неестественно сложенными, короткими босыми ногами, одет в длинную темно-синюю тунику, обшитую широкой лентой с золотой вышивкой.

Взаимодействие персонажей. Мадонна, сидя, держит Младенца двумя руками, слегка наклонившись к Нему. Выражение ее лица, обращенного к Младенцу, исполнено серьезности, укоризны и озорства. Он неудобно стоит на ее левом колене. Младенец, видимо шалит, мать пытается Его образумить, но сама веселится вместе с Ним, стараясь не показать вида. Сын и мать встретились взглядами и оба рады друг другу. Правой рукой Младенец показывает на надпись, вышитую на вороте платья матери, а левую опустил вниз.



Илл. 28.1. Джентиле да Фабриано. Мадонна с Младенцем.

Элементы интерьера. Дева Мария сидит на короткой кушетке, обшитой темно-коричневым плюшем, украшенным узором из серых и золотых цветов. Кушетка нарисована в сходящейся перспективе. Перед кушеткой разложен темно-красный (чуть темнее, чем платье Мадонны), персидский ковер с таким же, как и на ней, цветочным узором. Сзади ковра виден пол, сделанный из красных (но более светлых, чем ковер) плиток с золотым узором. Кушетка частично стоит на ковре, а частично – на полу.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме преобладают четыре цвета – золотой и светло-желтый (фон, лица, волосы, платок Девы Марии, рукава ее кофты, вышивки на одеждах и узор на полу), вишневый (платье Мадонны, ковер и плитки пола), синий (туника Младенца) и темно-коричневый (кушетка). Синий и вишневый цвета диссонируют друг с другом. Форма картины (ее верх представляет собой угол, образованный двумя дугами) соответствует форме фигур двух персонажей (их контур образует такой же угол). Задумчивость и драматизм предшествующих Мадонн уступили здесь место радости общения матери с Сыном.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории этого сюжета, прерванное в разделе 22.3.1. Скульптурные его варианты созданы Якопо делла Кверча ([илл. 24.2-24.3](#)).

Несколько вариантов этого сюжета создал Якобелло дель Фьоре. На [илл. 24.20](#) доминирует атмосфера печали. Маленький Младенец, в подпоясанной розовой тунике, обшитой золотым кантом, крепко уснул на плече матери. Красивая Мадонна, фигура которой испускает лучи на золотом фоне, задумчиво смотрит вдаль, прижимая к себе Сына. Великолепно нарисована ее синяя накидка и цветочный узор на ней. Ближе к настроению картины Джентиле ([илл. 28.1](#)) стоит картина Якобелло ([илл. 24.21](#)). На ней довольно взрослый Младенец не особенно устойчиво стоит на правом колене матери, а она весело скосила глаза на Него. Лужайка, на которой расположились мать и Сын, покрыта стилизованными растениями. Наконец, на триптихе с небогатой цветовой гаммой ([илл. 24.22](#)) Мадонна не сидит, а стоит, а Младенец, маленький по размеру, но не по возрасту, подвешен у нее на груди с помощью специальной перевязи для ношения ребенка, закрепленной на шее матери. По сторонам находятся Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист, немного гротескно нарисованные. Внизу многочисленные маленькие фигурки верующих молятся Царице Небесной о заступничестве. Вверху между створками триптиха помещена сцена Благовещения (ангел и Мадонна).

Варианты Джованни даль Понте поражают своими красивыми цветовыми решениями. На [илл. 24.25](#) черная накидка Мадонны силуэтом выделяется на золотом фоне. Розовые ангелы, стоящие на стилизованных облаках, надевают ей на голову корону. Сверху спускается Святой Дух в виде крупного белого голубя. Лишь Младенец не слишком удачен, но не портит общее впечатление. Другой вариант этого же мастера ([илл. 24.26](#)) отличается прозрачностью красок.

Изумительный вариант этого сюжета около 1410 года исполнил Жан Малуэль на картине ([илл. 28.2](#)) размером 10×15 см из Лувра в Париже. Эта картина полна тихой задумчивости и грусти. По коричневому колориту она близка работе Мастера св. Вероники ([илл. 22.38](#)). Внимание к себе притягивает одновременно деформированное и очень естественное лицо Мадонны, которая нежно прижала к себе Младенца. Великолепен и Младенец с огромными, как вишни, круглыми, черными глазами и выражением удивления, скорби и беззащитности на лице с толстыми щечками. Голенький ребенок, которого обняла мать, сосет свой палец и размышляет о своей горькой судьбе. Другой вариант того же мастера на картине ([илл. 28.3](#)) размером 107×81 см из Государственных музеев Берлина, созданной около 1410 года, отличается красочностью и тщательностью исполнения.

Джентиле да Фабриано также создал несколько вариантов этого сюжета. На картине «Мадонна» из Городского музея в Пизе ([илл. 28.4](#)) размером 41×36 см, созданной в 1415-1416 годах, Мария сидит на подушке перед восточным ковром; на кайме ее мантии имеется арабская надпись. Младенец лежит у нее на коленях, и она словно молится на Него. Картину отличают прекрасное лицо Марии, насыщенные цвета и тщательный рисунок тканей.

Картина «Мадонна» ([илл. 28.5](#)) размером 90×63 см из Картинной галереи Йельского университета в Нью-Хевене, штат Коннектикут, созданная около 1425 года, напротив, написана в более прозрачных, синих тонах. Периметр ниши, где сидит Мадонна, обрамлен плодовыми деревьями. Мария серьезна и грустна, а не особенно удачный Младенец, светящийся радостью и лукавством, весело приветствует зрителя.

Единственная сохранившаяся, но сильно попорченная фреска художника «Мадонна» ([илл. 28.6](#)) размером 225×125 см из собора в Орвьето, исполненная в 1425 году, поражает прозрачностью светлых голубых красок и нежностью лиц персонажей. Фигура св. Екатерины справа была дописана Джованбаттистой Рагазини из Равенны в 1586 году.

Сильно попорченная картина «Мадонна» ([илл. 28.7](#)) размером 119×73 см, атрибуция которой ненадежна, хранится в соборном капитуле в Веллетри, а происходит из церкви Санти-Косма э Дамиано в Риме. Она была создана в 1420-1427 годах. Здесь обращают на себя внимание нежные лица – грустно задумчивое у Мадонны и серьезное у Младенца.

Картина «Мадонна с двумя ангелами» ([илл. 28.8](#)) размером 61×46 см из Филбруковского центра искусств в Талсе (штат Оклахома), созданная в 1408-1410 годах, вводит в действие двух ангелов, крылья которых, однако, не видны. Поза Младенца и цвет одежды Марии возможно заимствованы у Симоне Мартини ([илл. 6.11](#)). Опять главное внимание художника направлено на изображение складок роскошных тканей. Но здесь у Марии очень сложное выражение лица, а у Младенца – взрослый, серьезный вид.

На несколько испорченной картине «Мадонна на троне с музицирующими ангелами» ([илл. 28.9](#)) размером 86×56 см из Нью-Йоркского



Илл. 28.2. Жан Малуэль. Мадонна с Младенцем.



Илл. 28.3. Жан Малуэль. Дева Мария и Младенец с ангелами.



Илл. 28.4. Джентиле да Фабриано. Мадонна.



Илл. 28.5. Джентиле да Фабриано. Мадонна.



Илл. 28.6. Джентиле да Фабриано. Мадонна.



Илл. 28.7. Джентиле да Фабриано. Мадонна.



Илл. 28.8. Джентиле да Фабриано. Мадонна с двумя ангелами.



Илл. 28.9. Джентиле да Фабриано. Мадонна на троне с музицирующими ангелами.

музея Метрополитен, созданной в 1410-1420 годах, ангелы помещены как на самом троне по обеим сторонам Мадонны, так и полукругом у его подножия, причем внизу перед ними находится бандероль с нотным текстом. Картину оживляет стилизованная растительность.

Картина «Мадонна с ангелами» ([илл. 28.10](#)) размером 115×64 см из Национальной галереи Умбрии в Перудже, предположительно, являлась средней доской алтаря церкви Сан-Доменико в Перудже, созданного в 1408-1410 годах. Обращает на себя внимание напряжение прекрасного лица Марии, необыкновенно взрослое выражение лица Младенца и их землистый цвет. Ткани, по-прежнему, нарисованы мастерски. И здесь у подножия трона ангелы музицируют по нотам.

Еще одна очень нежная «Мадонна с ангелами» ([илл. 28.11](#)) размером 200×75 см, хранящаяся в Королевском собрании произведений искусства в Хэмптон-корте, была средней доской полиптиха Кваратези – главного алтаря церкви Сан-Никколо сопр Арно во Флоренции, исполненного около 1425 года. Ее заказчиком было купеческое семейство Кваратези. В 1836 году алтарь был разделен на отдельные доски. Мягкость и нежность персонажей и красок оттеняется декоративным фоном.

Картина «Мадонна со св. Лаврентием и Юлианом» ([илл. 28.12](#)) размером 91×47 см из собрания Фрика в Нью-Йорке, созданная около 1425 года, отличается от других красивым и приветливым Младенцем и несколько строгой (хотя и красивой) Марией. Художник использует здесь новое сочетание цветов.

Картина «Мадонна со св. Николаем Мирликийским, Екатериной Александрийской и донатором» ([илл. 28.13](#)) размером 131×113 см, хранящаяся в Картинной галерее в Берлине, была исполнена в 1395-1400 годах для церкви Сан-Никколо в Фабриано. Она представляет образец раннего творчества художника. Обращают на себя внимание крупные и не слишком красивые лица персонажей, что не характерно для зрелого периода.

Таким образом, различные варианты темы «Мадонна с Младенцем» у Джентиле да Фабриано отличаются разнообразием типов Мадонны (которые всегда прекрасны), несколькими удачными Младенцами, а также блестящим разнообразием красок.

28.2.2. «Мария Магдалина»

Полиптих «Валле Ромита». Портрет Марии Магдалины ([илл. 28.14](#)) размером 117×40 см помещен на внешней правой створке полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)). Этот полиптих был создан около 1410 года и хранится в Пинакотеке Брера в Милане. Его центральная часть имеет размер 157.2×79.6 см, боковые части – 117.5×40 см нижний ряд и 48.9×37.8 см верхний ряд. Полиптих был создан как алтарный образ церкви Минори Оссерванти в Валле Ромита (Валь ди Сассо) недалеко от Фабриано, где родился Джентиле. Первоначальный облик полиптиха утрачен; его части около 1800 года были



Илл. 28.10. Джентиле да Фабриано. Мадонна с ангелами.



Илл. 28.11. Джентиле да Фабриано. Мадонна с ангелами.



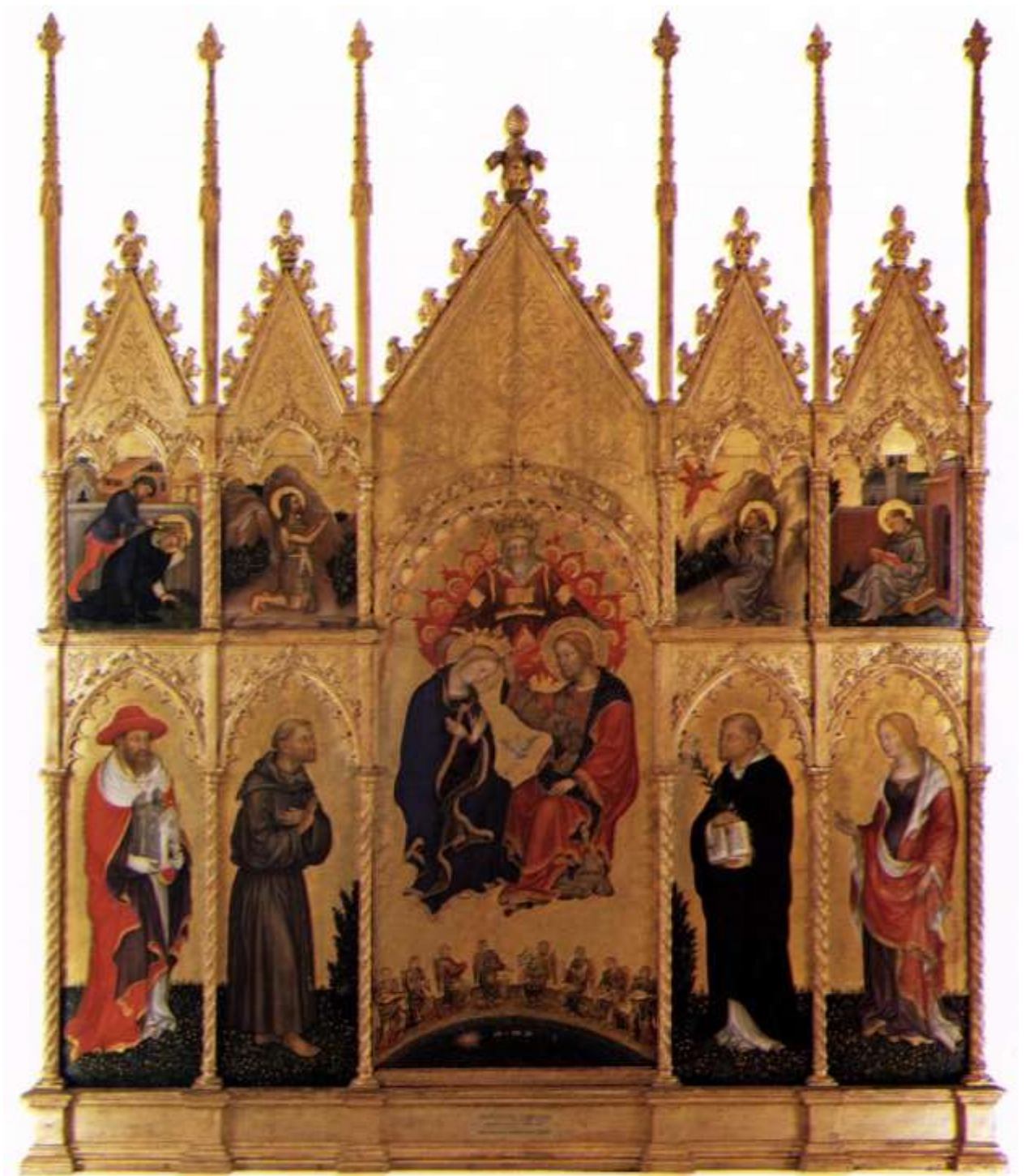
Илл. 28.12. Джентиле да Фабриано. Мадонна со св. Лаврентиум и Юлианом.



Илл. 28.13. Джентиле да Фабриано. Мадонна со св. Николаем Мирликийским, Екатериной Александрийской и донатором.



Илл. 28.14. Джентиле да Фабриано. Мария Магдалина.



Илл. 28.15. Джентиле да Фабриано. Полиптих «Валле Ромита».

разделены; в 1925 году алтарь был реконструирован: оставшиеся части были помещены в раму позднеготического стиля с утратой навершия средней доски [40, 43].

Литературная программа. Хотя женщина, которая помазала ноги Христа и от которой происходит образ кающейся грешницы, была анонимной, Иоанн отождествляет ее с Марией, сестрой Марфы и Лазаря из Вифании. Но существует традиция, отождествляющая ее с женщиной, именуемой Марией Магдалиной, из которой Христос изгнал семь злых духов, и которая присутствовала при распятии Христа. Восточная Церковь считает их тремя разными личностями, как и новейшая история, но западная Церковь и, соответственно, западное искусство трактуют их как одно лицо [19].

Образ Марии Магдалины. Мария Магдалина, высокая и стройная, с невыразительным бледным лицом и нарумяненными щеками, узкими голубыми глазами, жидкими, светлыми волнистыми волосами, одета в длинное синее платье, подол которого спадает красивыми складками на землю. Ворот и нижний край юбки платья обшиты золотой лентой. Поверх платья на нее наброшена светло-алая накидка с белой подкладкой, края которой также обшиты такой же золотой лентой. В ее волосах видна едва заметная диадема. В правой руке Мария держит один из своих символов - прозрачный сосуд для благовоний.

Сравнение с другими портретами Марии Магдалины. Одним из первых в европейской авторской живописи поясных портретов Марии Магдалины является работа Уголино ди Нерио ([илл. 3.7](#)). Куда более выразительный, чем у Джентиле, восточный облик черноглазой Марии оттенен ярко-красными одеждами и наполнен меланхолическим настроением.

В капелле Магдалины в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи в 1320-е годы Джотто создал фреску ([илл. 28.16](#)) с портретом Марии Магдалины во весь рост с кардиналом Теобальдо Понтано, который был заказчиком росписи капеллы. Здесь не столько хороша полноватая Мария с подведенными глазами, сколько ее одежды из тонкой красной материи с золотым кантом. Очень верно схвачена ее поза, обращенная к маленькому кардиналу. На еще одной фреске Джотто из этой капеллы ([илл. 28.17](#)) Мария, обнаженное тело которой закрыто ее длинными волосами, стоя на облаке, разговаривает с ангелами.

Образ Марии Магдалины у Симоне Мартини на фреске ([илл. 28.18](#), слева) размером 215×185 см в капелле св. Мартина в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, созданной в 1317 году, в чем-то похож на ее образ у Джентиле да Фабриано ([илл. 28.14](#)). Ее одежда не столь ярка, а волосы закрыты косынкой. Два других варианта ее портрета того же автора - ([илл. 28.19](#)) на левой створке «Полиптиха св. Екатерины» ([илл. 6.22](#)), созданного в 1319 году, и ([илл. 28.20](#)) размером 94×48.5 см на второй слева створке «Полиптиха Орвьето» ([илл. 6.21](#)), созданного около 1321 года, похожи друг на друга и восходят к византийским образцам.



Илл. 28.16. Джотто. Мария Магдалина и кардинал Понтано.



Илл. 28.17. Джотто. Мария Магдалина, беседующая с ангелами.



Илл. 28.18. Симоне Мартини. Мария Магдалина и Екатерина Александрийская.



Илл. 28.19. Симоне Мартини. Св. Мария Магдалина.



Илл. 28.20. Симоне Мартини. Св. Мария Магдалина с донатором Трасмундо Мональдесчи, епископом Соанским.

Джентиле создал еще один вариант портрета Марии Магдалины на картине ([илл. 28.21](#)) размером 197×57 см из галереи Уффици во Флоренции, являющейся частью «Полиптиха Кваратези» ([илл. 28.22](#)), исполненного в 1425 году (на нем, кроме Марии Магдалины изображены св. Николай Мирликийский, Иоанн Креститель и св. Георгий). Тоненькая, скромная и красивая Мария с русыми косами, уложенными вокруг головы, облачена в великолепную накидку малинового бархата.

Обзор этих портретов Марии Магдалины показывает, что художники не всегда стремились представить ее красивой женщиной, но, как правило, заботились о великолепии ее одежд.

28.2.3. «Св. Иероним»

На левой внешней створке полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)) помещен портрет св. Иеронима ([илл. 28.23](#)) размером 117×40 см. Его полное имя было Евсевий Иероним Софроний. Он родился в 342 году в Стридоне, в Далмации, умер в 420 году и является одним из четырех латинских (западных) отцов Церкви [19].

Образ св. Иеронима. Джентиле изобразил его Доктором Церкви черноволосым и чернобородым, стоящим в полный рост, облаченным в кардинальские одежды и держащим макет церкви. Иероним не был кардиналом, поскольку этот сан тогда еще не существовал, однако, будучи в Риме, он был назначен ближайшим советником папы Дамаса I. Считается, что в воспоминание об этом, его стали изображать в кардинальских одеждах [19]. У его красной мантии большой белый воротник и синяя подкладка. Из-под нее видно белое облачение. Кардинальская шапка имеет расширяющуюся книзу тулью, переходящую в широкие поля. Макет готической церкви голубоватого цвета, который он держит в руках, обтянутых белыми перчатками, с двускатной крышей, тремя абсидами и колокольной, украшенными золотыми крестами, со стрельчатыми ажурными окнами и порталом, производит праздничное впечатление.

Сравнение с другими портретами св. Иеронима. Портрет св. Иеронима ([илл. 28.24](#)) размером 113×105 см из Национальной галереи в Праге в 1360-1365 годах исполнил Мастер Теодорик. На этом портрете Иероним имеет ярко выраженный иудейский тип лица. Седовласый и бородатый, он предстает ученым за работой в своем кабинете, с книгой и письменными принадлежностями. На нем ярко-красная мантия и кардинальская шапка.

28.2.4. «Св. Доминик»

На правой внутренней створке полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)) находится портрет св. Доминика ([илл. 28.25](#)) размером 117×40 см. По сравнению с образом св. Доминика у Луиса Боррассы ([илл. 22.48](#)), у



Илл. 28.21. Джентиле да Фабриано. Мария Магдалина.



Илл. 28.22. Джентиле да Фабриано. Четыре святых из полиптиха Кваратези.



Илл. 28.23. Джентиле да Фабриано. Св. Иероним.



Илл. 28.24. Мастер Теодорик. Св. Иероним.



Илл. 28.25. Джентиле да Фабриано. Св. Доминик.

Джентиле святой более мужественен и красив. У него столь же мало волос, но они темные (почти черные, но седеющие), а не рыжие. Также вместо бритого лица мы видим здесь усы и небольшую бородку клинышком. Одежда святого на этих двух картинах почти одинакова, лишь нижнее белое облачение на картине Джентиле значительно длиннее, чем на картине Луиса Боррассы, а его складки нарисованы просто мастерски. В руках Доминик держит раскрытое Евангелие текстом к зрителю и стебель с белыми лилиями в знак своего целомудрия.

28.2.5. «Св. Франциск»

На левой внутренней створке полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)) изображен портрет св. Франциска ([илл. 28.26](#)) размером 117×40 см.

Образ св. Франциска. Этот его портрет трудно сравнивать с ранними портретами Маргаритоне д'Ареццо ([илл. 1.18](#)) и Бонавентуры Берлингьери ([илл. 1.19](#)) – за это время живопись слишком далеко ушла вперед от иконописи. У Джентиле да Фабриано Франциск значительно моложе, у него почти нет седины в темно-коричневых жидких коротко стриженных волосах, большая тонзура, благообразное (а не строгое) лицо. Стигматы на руках и босых ногах едва намечены, а рану на груди он показывает, приоткрывая разрез на коричневой сутане. В основных чертах иконография его образа несколько не изменилась, хотя само изображение стало мягче.

Сравнение с другими портретами св. Франциска. Со времени упомянутых выше ранних художников были созданы и другие портреты св. Франциска.

На фреске Джотто ([илл. 28.27](#) слева) в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 28.28](#)), исполненной в 1279-1300 годах, Франциск предстает стоящим во весь рост лицом к зрителю в своей традиционной иконографии, на синем фоне, с темным суровым лицом, в коричневой рясе и с книгой под мышкой.

На фреске Симоне Мартини ([илл. 28.29](#), справа) размером 215×185 см в капелле св. Мартина в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненной в 1317 году, Франциск в светло-серой сутане полон внутреннего горения. Особенно замечательны его фанатичные глаза. Как и у старых мастеров, Франциск расположен лицом к зрителю, демонстрируя свои стигматы (напротив, у Джентиле Франциск нарисован почти в профиль).

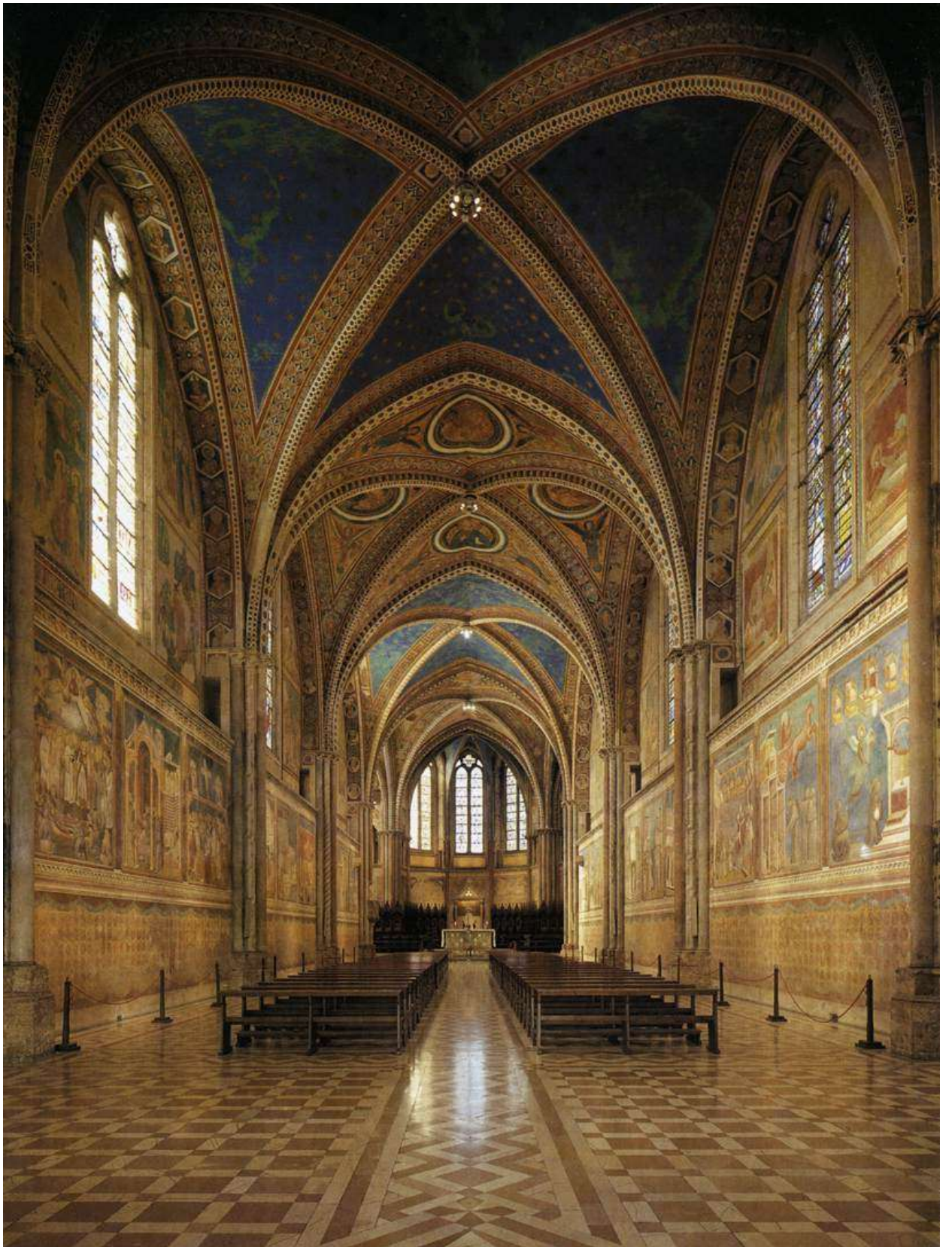
Еще один портрет Франциска создал Джованни да Милано на картине ([илл. 28.30](#)) размером 113×39 см, созданной около 1360 года и хранящейся в Лувре в Париже. Франциск у него святой спокоен и фанатичен. Он словно упрекает кого-то за свои стигматы, из которых течет кровь. Художник обул своего героя в черные сандалии и вложил ему в руку толстую книгу в красном переплете, которая по цвету гармонирует с его серой сутаной.



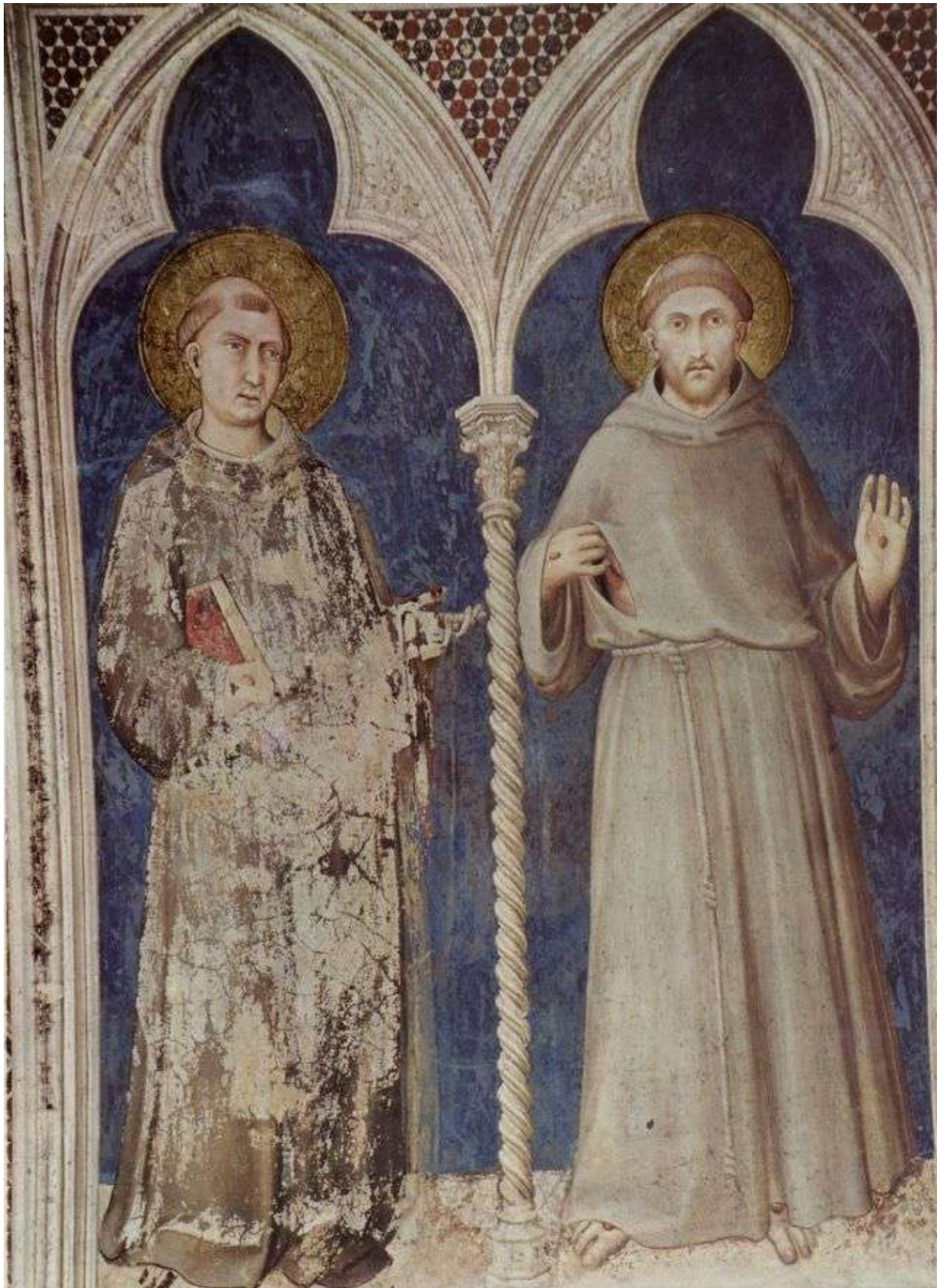
Илл. 28.26. Джентиле да Фабриано. Св. Франциск.



Илл. 28.27. Джотто. Св. Франциск и Клара.



Илл. 28.28. Интерьер Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи.



Илл. 28.29. Симоне Мартини. Св. Антоний Падуанский и Франциск.



Илл. 28.30. Джованни да Милано. Св. Франциск Ассизский.

28.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения на евангельские темы, относящиеся к периодам младенчества Иисуса, Его общественного служения и Небесной жизни после смерти.

28.3.1. «Поклонение волхвов»

Алтарная картина «Поклонение волхвов» ([илл. 28.31](#)) размером 203×282 см была создана в 1423 году и хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она помещена в роскошную оригинальную раму ([илл. 28.32](#)), на которой стоит дата создания и подпись художника. Она была заказана Филиппо Строцци для семейной капеллы в церкви Санта-Тринита [43]. Литературная программа сюжета приведена в разделе 5.5.2.3. Картина является полной противоположностью работе Мастера Бертрама ([илл. 18.41](#)) как по обилию второстепенных персонажей (огромной свиты, рыцарской кавалькады), так и по роскоши одежд и обстановки.

Действующие лица. Дева Мария (слева на переднем плане) напоминает некоторых Мадонн того же автора, рассмотренных в предыдущем параграфе. Она молода, стройна и красива, с темными глазами, прямым носом, нежными щеками и подбородком, довольно длинной шеей. Она одета в красное платье (виден только его ворот) и закутана в широкую синюю накидку длиной до пола, верх которой наброшен на голову, обрамленную нимбом с тиснением. Под накидкой ее волосы закрыты желтым платком, конец которого спускается ей на грудь. Правой рукой Мадонна держит сидящего у нее на коленях Младенца, а левой – края накидки на груди.

Младенец, примерно двухлетний, с красивым пухлым личиком, темно-коричневыми, курчавыми волосами, обрамленными более узким нимбом без креста, почти голенький (лишь на Его бедрах лежит белая, почти прозрачная пеленка), положил левую руку на лысину старшего волхва, а ладонь правой направил на зрителя. Его тельце нарисовано очень естественно, хотя ножки несколько коротковаты.

Иосиф (позади Мадонны), напоминающий средневекового монаха, пожилой, довольно высокий, с широким, пронизательным лицом, глубоко сидящими глазами, высоким лбом, большой лысиной, окруженной таким же, как и у Девы Марии, нимбом, седеющими волосами и длинной бородой в форме «лопаты», одет в широкий розовый плащ.

Старший волхв (правее Мадонны), величественный, полный старик, с суровым лицом, высоким лбом, лысиной, даже большей, чем у Иосифа, седыми волосами и более темной, длинной бородой, с непокрытой головой, одет в тунику из золотой парчи с темным узором и темно-красный с золотым краем плащ, напоминающий персидский ковер. Средний волхв (правее него), значительно моложе первого, худой, с волевым лицом, пронзительным взглядом, низким лбом, прямым носом, светло-желтыми, завитыми волосами, похожими на парик, и темно-рыжей бородкой клинышком, одет в синий с



Илл. 28.31. Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов.



Илл. 28.32. Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов.

золотыми узорами халат с короткими рукавами. Из-под них видны длинные и узкие рукава нижнего одеяния из золотой парчи, но с другим, чем у первого волхва, узором. Его голову украшает ажурная золотая корона, которую он поддерживает правой рукой. В левой же руке он держит золотую, круглую дарохранительницу на толстой подставке с ножкой, закрытую конусообразной крышкой (в произведениях на этот сюжет дарохранительницы такой формы ранее уже встречались). Молодой волхв (правее среднего), заметно ниже Иосифа, с юным, нежным, почти женским безбородым лицом, пушистыми волосами, подстриженными «в скобку», одет в праздничное рыцарское одеяние – короткую приталенную зеленую тунику из ажурной ткани со многими складками и узорами, а также высокие и узкие, обтягивающие ноги красные сапоги. На голове у него еще более пышная, чем у среднего волхва, золотая корона, а в правой руке – меньшего размера дарохранительница без подставки и ножки. Все три волхва отмечены нимбами.

Две служанки (левее Мадонны), молодые и красивые, больше похожи на принцесс. Правая, более высокая, одета в простое, темное платье, из широкого выреза которого видна ее длинная шея. Левая служанка одета в длинное до земли красное платье с широкой юбкой и темный плащ с золотой каймой и подкладкой, обернутый вокруг тела. Волосы обеих служанок закрыты изящными шляпками. Левая служанка держит левой рукой дарохранительницу (подарок Младенцу от старшего волхва), а правая тоже левой рукой открывает крышку дарохранительницы.

Многочисленная свита волхвов состоит из рыцарей и слуг. За спиной младшего волхва помещен портрет заказчика картины, Палы Строцци, самого богатого флорентийца того времени, который смотрит прямо на зрителя (традиция наделять волхвов или персонажи сопровождающей их свиты портретным сходством с современниками художников, естественно из высшего света, закрепилась несколько позже [31]). Он одет в темный колет с золотыми украшениями и узким белым воротничком и высокий, коричневый, меховой берет. Другие участники свиты весьма разнообразны как по типам лиц, так и по фасону одежды.

Задний план. На заднем плане картины нарисованы сцены, предшествующие появлению волхвов перед Младенцем. Рама картины в верхней ее части представляет собой три арки. Внутри центральной арки впервые нарисована длинная кавалькада всадников. Судя по тому, что в середине этой кавалькады три всадника отмечены нимбами, это – те же волхвы и их свита, въезжающие в Иерусалим. Рядом с кавалькадой псари ведут борзых. Внутри правой арки художник изобразил (но очень мелко) возвращение волхвов другим путем, а внутри левой – наблюдение волхвов за появлением вифлеемской звезды на вершине горы и убийство юноши стражниками города.

Взаимодействие персонажей. В левой части картины на переднем плане в деревянном кресле, склонившись над Младенцем, сидит Дева Мария. За ней дальше от зрителя стоит Иосиф, благочестиво сложив руки и склонив

голову. Младенец наклонился вперед и тянется к старшему волхву, который, сняв свою корону, положил ее на землю слева от себя и стоит перед Младенцем на коленях, тяжело опираясь руками о землю и целуя Ему ноги. Дар старшего волхва уже передан служанками, и они с любопытством рассматривают содержимое дарохранильницы, стоя позади Девы Марии. За старшим волхвом средний волхв в волнении уже становится на колени, снимая свою корону. Младший же волхв в томной позе ждет своей очереди. Позади него на коленях стоит слуга и снимает с его сапог шпоры. Еще правее и сзади в невероятной давке толпится свита.

Животные. Вол и осел расположенные между Иосифом и средним волхвом, символизируют близость Рождества. Они нарисованы очень реалистично, причем в довольно трудном для художника ракурсе мордами к зрителю. Далее мы видим несколько коней в роскошной сбруе справа на переднем и плане и в разных ракурсах, а также в центре и справа на заднем плане. Если на переднем плане стоящие кони очень реалистичны, то скачущие кони на заднем плане больше похожи на игрушечных. Далее следует отметить традиционных для этой сцены, но серых (а не коричневых, как у Джотто на [илл. 5.49](#) и [5.52](#)) верблюдов в центре. На картине изображены некоторые животные, которые не встречались в ранее рассмотренных произведениях. В правом нижнем углу картины лежит гепард (это впервые) в ошейнике и наморднике, с мордой верблюда и больше похожий на собаку, но значительно крупнее. У него белая шкура, на которой нет никаких пятен (возможно он альбинос). В самом центре картины над головами младшего волхва и Палы Строцци сидят две серые обезьяны (это тоже впервые). Трудно сказать, видел ли художник когда-либо гепардов, но обезьян он видел вне всякого сомнения и нарисовал их довольно точно. Здесь в живописи отразились результаты прямой или косвенной (через посредников) торговли с Африкой. Наконец, над свитой летает несколько охотничьих соколов, также довольно верно нарисованных. Обилие этих животных добавляет пышности ко всему происходящему.

Архитектурные сооружения. Архитектурные сооружения мы видим и на переднем, и на заднем плане. За спиной у Девы Марии, позади служанок, расположен вход в одноэтажное, желтое кирпичное здание с высоким проемом двери с полукруглым верхом, двускатным козырьком над ним, укрепленным на кронштейнах для защиты от дождя, и зубцами на крыше, частично обвалившимися. Это здание нельзя назвать роскошным дворцом, но оно не походит и на бедную, разваливающуюся руину. На заднем плане, внутри верхних арок рамы можно видеть белый укрепленный средневековый город и такие же белые изящные рыцарские замки.

Пейзаж. Пейзаж, в который помещено действие, состоит из весьма условной пещеры (отдаленно напоминающую пещеру у Пьетро Каваллини в сцене «Рождества» на [илл. 3.10](#)), гладкий верх которой больше похож на разбитую яичную скорлупу, в темном проеме которой и находятся вол с ослом, и живописные горные склоны на заднем плане, поросшие лесом, и

буйной растительностью. Именно здесь по дорогам скачут кавалькады и находятся военные укрепления.

Предметы быта. Из предметов быта можно отметить темно-коричневое кресло, на котором сидит Дева Мария, и такого же цвета прямоугольные деревянные пустые ясли перед пещерой.

Цветовая гамма и композиция. В яркой цветовой гамме картины с преобладанием золота, создающей впечатление праздничности и нарядности, трудно выделить символическое использование различных красок. Композиция картины, где в узкое пространство втиснуто огромное число персонажей, на первый взгляд кажется хаотической. Однако при более внимательном рассмотрении ясно видно, что в ней можно выделить шесть частей. Задний план разделен арками рамы на три отдельные части. На переднем же плане слева находится группа Мадонны с Младенцем, Иосифом и служанками, расположенными на фоне кирпичного здания, в центре (хотя и смещенная влево) – группа волхвов с пещерой, волком, ослом и частью свиты сзади них, а справа – основная часть свиты, где происходит невероятная давка людей и животных. Левая часть заднего плана через пещеру и младшего волхва в центре плавно спускается по диагонали к правому нижнему углу, заполненному свитой. Правая часть заднего плана через головы свиты и группу волхвов в центре плавно спускается по другой диагонали к левому нижнему углу, заполненному группой Мадонны с Младенцем. Малочисленная группа Девы Марии вместе с волхвами противопоставлена многочисленной свите волхвов. Степенный и волнительный обряд поклонения противопоставлен разнузданной, любопытной и толпящейся свите, не обращающей внимание на торжественность момента. Трактовка этого сюжета художником довольно двусмысленна и внутренне противоречива. С одной стороны, богатство свиты и роскошь одежд подчеркивает высокий статус волхвов, как восточных царей. То, что такие важные люди раболепно и в волнении поклоняются бедному Младенцу, свидетельствует об их глубоком почтении к Нему. С другой стороны, их путешествие к Младенцу не похоже на паломничество с духовными целями. Скорее это увеселительная прогулка в приятном обществе, со всеми возможными удобствами и развлечениями. В какой-то момент этой прогулки волхвы совершают обряд, чтобы затем снова вернуться к веселой жизни, оставив Святое Семейство со скромными дарами в их одиночестве и нищете.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 18.6.3. Его вариант в 1380-е годы создал Альтикьеро ([илл. 28.33](#)) на фреске в Оратории ди Сан-Джорджио. Здесь одежды волхвов имеют более европейский вид, их свита (тоже в европейских одеждах) не столь многочисленна и более скромна, действие происходит у голого, почти отвесного склона скалистой горы, а рядом на склоне горного хребта расположен великолепный белый средневековый город с зубчатыми стенами и башнями. Вверху над горами и



Илл. 28.33. Альтикьеро. Поклонение волхвов.

городом виднеется чистое, синее, ночное небо. В цветовой гамме фрески преобладает синий цвет.

Вариант этого сюжета около 1420 года создал Конрад фон Зест на картине ([илл. 28.34](#)) размером 140×95 см, являющейся правой внутренней створкой «Алтаря Девы Марии» из Мариенкирхе в Дортмунде. Здесь нет Иосифа и других персонажей, а свита волхвов представлена лишь одним стражником. Однако с неба за происходящим наблюдают три очаровательных ангела. Необычайно хороши Младенец и Дева Мария, а также передача нежного отношения волхвов к Младенцу. Цветовая гамма картины построена на контрасте ярких цветов – красного и синего.

Наконец, Джентиле да Фабриано около 1425 года создал живописную миниатюру на тот же сюжет ([илл. 28.35](#)), как картину на бармах св. Николая Мирликийского ([илл. 28.22](#)) на «Полиптихе Кваратези» из галереи Уффици во Флоренции. Здесь, как и у Мастера Бертрама фон Миндена, присутствуют лишь Младенец, Дева Мария и волхвы (но поместились традиционные для итальянской живописи верблюды и небольшой пейзаж). Хижина за спиной Девы Марии совсем наклонилась и может вот-вот рухнуть, что оживленно обсуждают два волхва.

28.3.2. «Иоанн Креститель в пустыне»

Картина «Иоанн Креститель в пустыне» ([илл. 28.36](#)) размером 49×38 см представляет собой навершие левой внутренней створки полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)).

Литературная программа. Художник следует Евангелию по Луке: «В пятнадцатый год правления императора Тиберия, когда Иудеей управлял Понтий Пилат, а Ирод был тетрархом Галилеи, его брат Филипп – тетрархом областей Итурей и Трахонитиды, Лисаний – тетрархом Абилены, при первосвященниках Анне и Кайафе, Бог в пустыне призвал Иоанна, сына Захарии». В это время Иоанну исполнилось уже тридцать лет, т.е. он достиг такого возраста, какой, по иудейским законам, давал право учительствовать. Иоанн, аскет, строгий подвижник, носивший самую грубую одежду из верблюжьего волоса, питавшийся акридами (род саранчи) и диким медом, представлял собой резкую противоположность тогдашним наставникам и руководителям еврейского народа [31]. На картине Иоанн в пустыне молится Богу и Бог, призывая, благословляет его.

Действующие лица. Бог-Отец (в правом верхнем углу) нарисован очень мелко и эскизно. Он не столь стар, как у многих предшественников, с благообразным, добрым лицом, хорошо уложенными светлыми волосами и короткой бородой. Его белое одеяние почти не выделяется на светлом фоне и контрастирует с темно-малиновым плащом (видимо, Джентиле любил этот цвет).

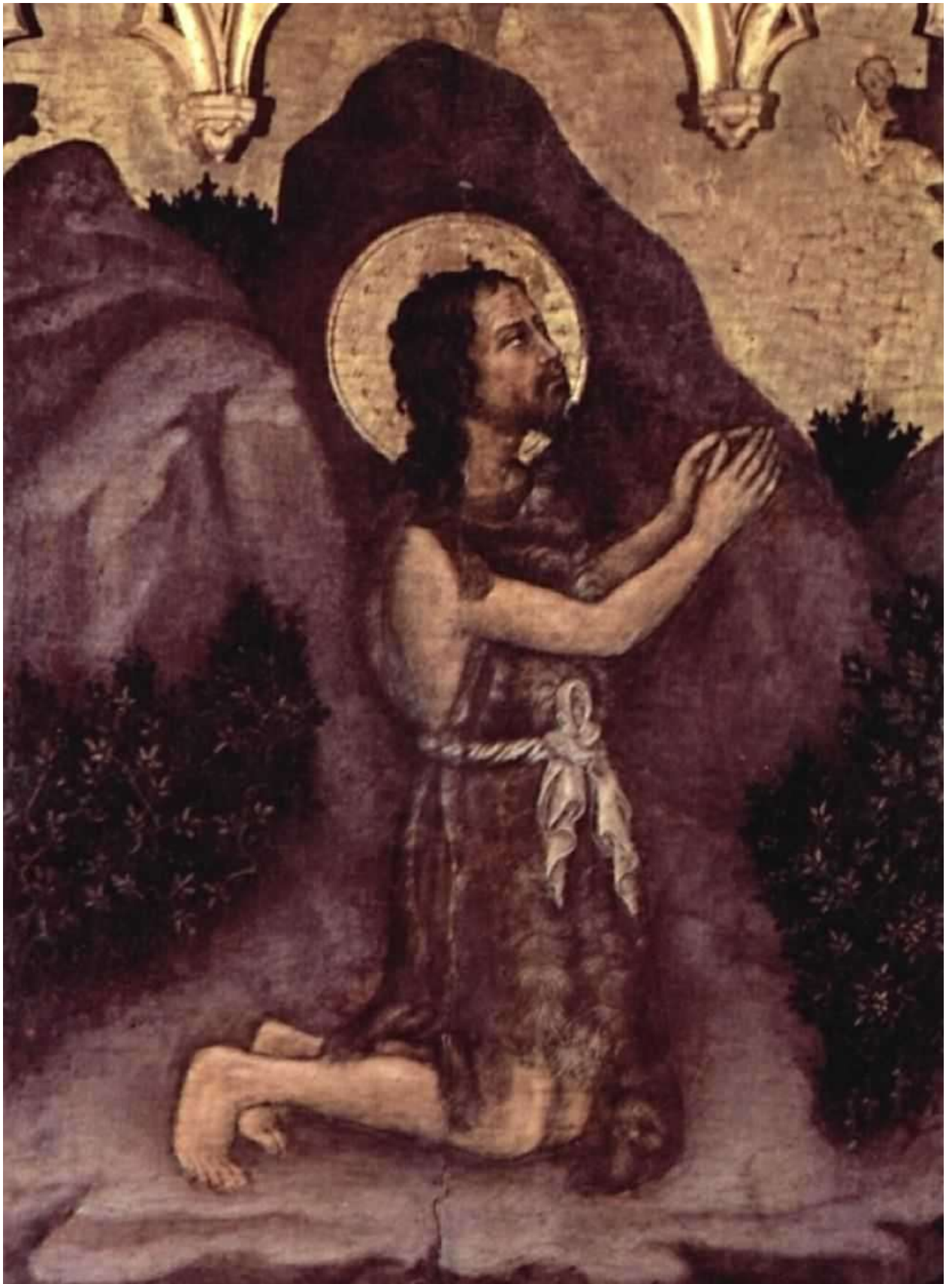
Иоанн, невысокого роста, с сосредоточенным, красивым лицом, выразительными глазами, низким лбом, длинными, вьющимися, черными волосами, спадающими прядями на плечи, и короткой бородой, одет, как ему



Илл. 28.34. Конрад фон Зест. Поклонение волхвов.



Илл. 28.35. Джентиле да Фабриано. Три святых волхва.



Илл. 28.36. Джентиле да Фабриано. Иоанн Креститель в пустыне.

и положено, в короткую (выше колен), пушистую звериную шкуру светло-коричневого цвета со светлыми вкраплениями (мех нарисован мастерски). Его руки, ноги и спина обнажены, причем тело похоже на женское, без каких-либо признаков мускулатуры. Его руки, видимо, коротковаты и какие-то неестественные, чего не скажешь о ногах. Шкура подпоясана широким, свернутым в трубочку, белым кушаком, завязанным бантом.

Взаимодействие персонажей. Иоанн, стоя в профиль к зрителю на коленях и сложив руки, молится Богу. Бог, показавшись в небе и паря в нем подобно ангелу, благословляет его миссию, подняв правую руку с вытянутыми двумя пальцами. Он смотрит на Иоанна сверху и сбоку, а Иоанн на Него – искоса. Выразительно передано настороженное выражение лица Иоанна, старающегося не пропустить ничего из того, что говорит ему Бог.

Пейзаж. Пейзаж, на фоне которого происходит действие, представляет собой голые темно-коричневые скалы, покрытые кое-где колючими растениями. Небо передано золотым фоном. Скала, на фоне которой находится Иоанн, значительно темнее других скал, что позволяет художнику подчеркнуть сверкание нимба Иоанна и выделить его фигуру. Растения на переднем плане нарисованы очень хорошо.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины состоит из двух тонов – коричневого и светлого (золотого, белого, розового). Возможно, колорит картины цвета запекшейся крови символизирует кровавую смерть Иоанна, к которой подталкивает его Бог, отправляя учить еврейский народ «гласом вопиющего в пустыне». Композиция картины асимметрична – общение человека с Богом происходит в правой ее части, а левая занята лишь пейзажем. Вся тяжесть скал вместе с Иоанном, на фоне которых он находится, противопоставлена небольшому кусочку неба в правом верхнем углу с далеким Богом.

28.3.3. «Коронование Марии»

Центральную часть полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)) занимает картина «Коронование Марии» ([илл. 28.37](#)) размером 157×180 см. Этот сюжет дает изображение Девы Марии в виде молитвенного образа – персонификации самой Церкви. Такая трактовка этой сцены родилась в лоне готического искусства XIII века, и ее можно видеть в скульптурном убранстве порталов французских соборов. Позже она встречается на картинах, созданных специально для алтарей церквей, посвященных Деве Марии или принадлежащих монашеским орденам, пользующимся ее покровительством [19]. На картине в присутствии других членов Святой Троицы, серафимов и ангелов Иисус возлагает корону на голову Девы Марии.

Действующие лица. Бог-Отец, очень старый и грустный, с большими глазами, низким лбом, крупным носом, полностью седыми волосами, спускающимися тонкими волнистыми прядями, усами и раздвоенной монгольской бородкой, одет в широкую, красную тунику с длинными



Илл. 28.37. Джентиле да Фабриано. Коронование Марии.

рукавами, украшенную золотыми вставками и лентами. Его голову украшает большая темно-золотая корона.

Иисус, молодой, стройный, крупный, с довольно невыразительным лицом, отдаленно напоминающим византийский прототип, большими глазами, удлинённым прямым носом, традиционно рыжими волосами и небольшой бородкой, одет в просторную и длинную красную тунику, обшитую по краю широкой золотой лентой, и некую странную накидку (раньше одежда такого фасона не встречалась) синего цвета с золотыми точками. Его голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке Он держит золотую корону с острыми зубцами, а в левой – маленький и тонкий золотой крестик.

Святой Дух, нарисован в виде парящего сероватого (а не белого) голубя, от которого вниз исходит золотой сияние.

Дева Мария, несколько меньше Иисуса, тоже стройная, красивая, по типу лица похожая на Мадонну того же автора на [илл. 28.12](#), с полным грустным лицом, плохо причесанными прямыми желтыми волосами, одета в темно-синюю накидку, обшитую широкой золотой лентой. Накидка не брошена на голову.

У маленьких серафимов (в верхней части картины) с детскими головками крылья окрашены в ярко-красный цвет, с которым приятно контрастируют их золотые нимбы. Ангелы (в нижней части картины), еще меньше серафимов, с золотыми волосами и небольшими, золотыми крыльями, одеты в светло-коричневые плащи и играют на различных музыкальных инструментах.

Взаимодействие персонажей. Иисус и Мария словно парят в воздухе, роль которого играет золотой фон. Иисус надевает ей на голову корону, а она склонилась к Нему голову, сложив руки крест-накрест на груди. Изящные складки на их одеждах образуют сложный рисунок. Между ними находится Святой Дух. Выше них находится Бог-Отец, который простер над ними обе руки. Бога-Отца окружает полукруг серафимов. Внизу, на небесном своде расположились музицирующие ангелы, а чуть ниже написано имя художника.

Небесный свод. Небесный свод нарисован в нижней части картины в виде верхней части сферы темно-синего цвета, покрытой золотыми звездами. Слева от центра расположено яркое светило. Поверхность сферы покрывает тонкий слой серо-золотых облаков.

Цветовая гамма и композиция. В этом сюжете Иисус, который при жизни нередко конфликтовал с матерью, признает ее Царицей Небесной, венчая ее короной. Синий цвет ее одежды почти совпадает с цветом небесного свода и одежд ангелов, расположенных на нем. Напротив, красный цвет одежд Иисуса почти совпадает с цветом одежд Бога-отца и крыльев серафимов (хотя и на Нем есть синяя с золотыми точками накидка). Все объединяет золотой фон, золотые нимбы, украшения одежд, звезды и светила. Композиция картины почти симметрична. Лишь фигура Иисуса несколько крупнее фигуры Девы Марии.

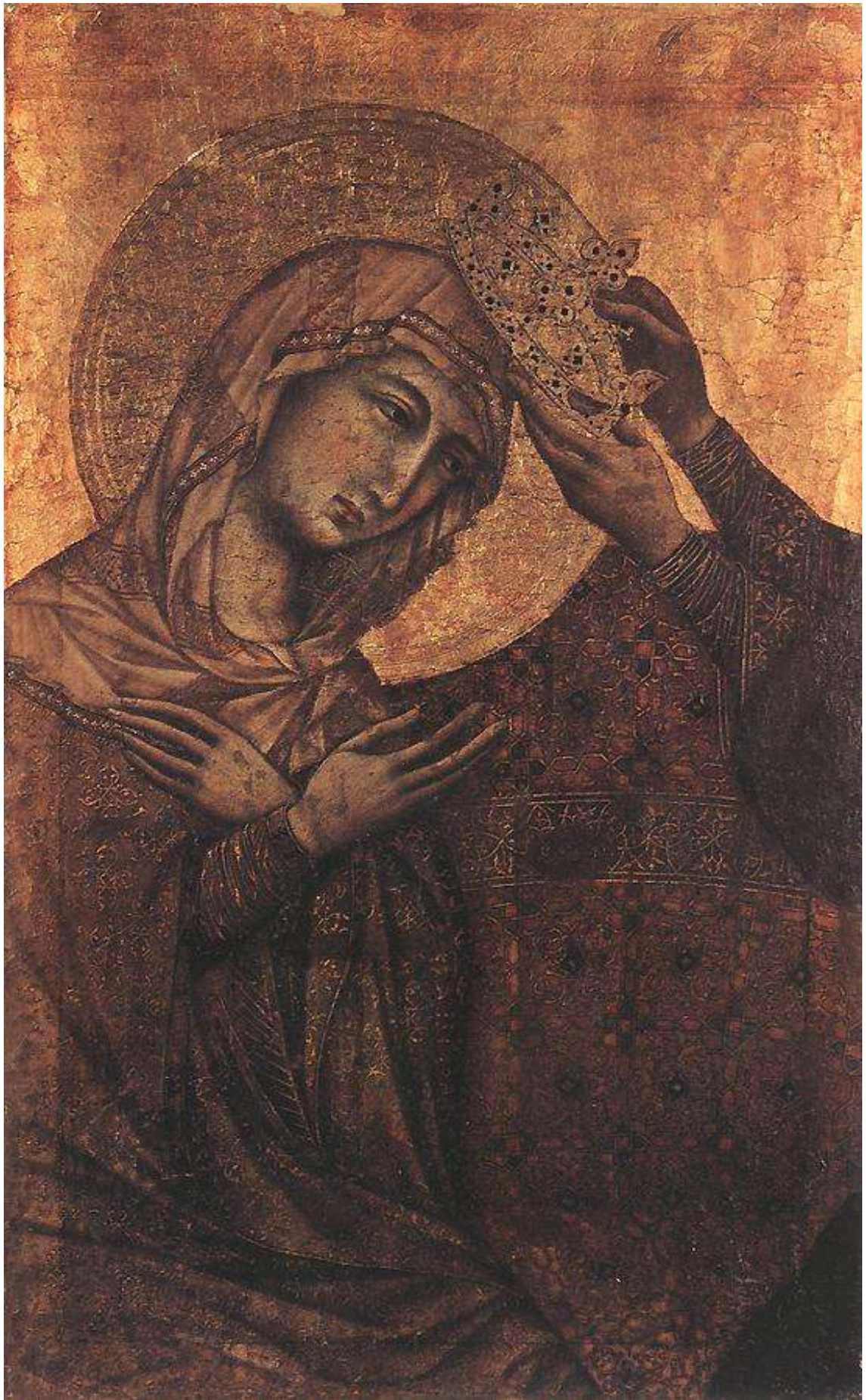
Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Обсудим историю возникновения и развития этого сюжета в европейской авторской живописи.

Одним из наиболее ранних вариантов этого сюжета является картина Дуччо ([илл. 28.38](#)) размером 51.5×32 см из Музея изящных искусств в Будапеште, созданная в 1308-1311 годах и являющаяся частью центральной панели передней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.4](#)). Здесь от Иисуса остались только Его руки, надевающие корону на голову вполне византийской Девы Марии. Другой вариант того же автора помещен на нижней части правой створки триптиха ([илл. 4.27](#)). Здесь Дева Мария в белой одежде и уже в короне сидит рядом с Иисусом лицом к зрителю. Многочисленные ангелы наблюдают за ними сверху.

Вариантом этого сюжета работы Джотто является центральная панель ([илл. 28.39](#)) «Полиптиха Барончелли» ([илл. 28.40](#)) размером 185×323 см, исполненного около 1334 года и хранящегося в капелле Барончелли церкви Санта-Кроче во Флоренции. Оригинальная рама этого полиптиха не сохранилась. Иисус и Дева Мария одеты в белые одежды и одинаковые плащи. В качестве свидетелей на центральной панели ([илл. 28.39](#)) присутствует лишь четыре коленапреклоненных ангела. Но на боковых створках число этих свидетелей, украшенных золотыми нимбами, несметно.

Несколько вариантов этого сюжета принадлежит Бернардо Дадди. На картине ([илл. 9.20](#)) изображены лишь Иисус и Мария, подчеркнута уединенная обстановка (отсутствие посторонних глаз), нежные отношения между Сыном и матерью, глубокое почтение и скромность Девы Марии. Позы Иисуса и Марии заимствованы у Джотто ([илл. 28.39](#)). Прозрачные, мягкие краски белых одежд Марии и Иисуса, а также Его синего плаща лишь усиливают камерность обстановки. На картине ([илл. 9.21](#)), напротив, насыщенный кроваво-красный колорит создает немного злое настроение в этой торжественной сцене с многочисленными святыми, окружающими главных действующих лиц. Наконец, на центральной панели триптиха ([илл. 9.22](#)) создан, в некотором смысле, промежуточный вариант между первыми двумя.

Вариант этого сюжета создал Паоло Венециано на картине ([илл. 28.41](#)) размером 99×78 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, созданной в 1324 году. На его картине присутствуют только Иисус, Мария и ангелы. Яркие краски (особенно красная материя за спинами Иисуса и Марии и желтая туника Иисуса с черными вставками) производят сильное впечатление, которое несколько портят серебряные, почти металлические лица. Небесная сфера с раковиной внутри, расположенная между главными персонажами и ангелами, является удачной находкой мастера. Другой вариант этого сюжета того же автора является центральной панелью ([илл. 28.42](#)) полиптиха ([илл. 28.43](#)) размером 167×285 см из галереи Академии в Венеции, исполненного около 1350 года. Картина поражает обилием ангелов, музыкальных инструментов и звезд на небесной сфере, расположенной



Илл. 28.38. Дуччо. Коронование Марии.



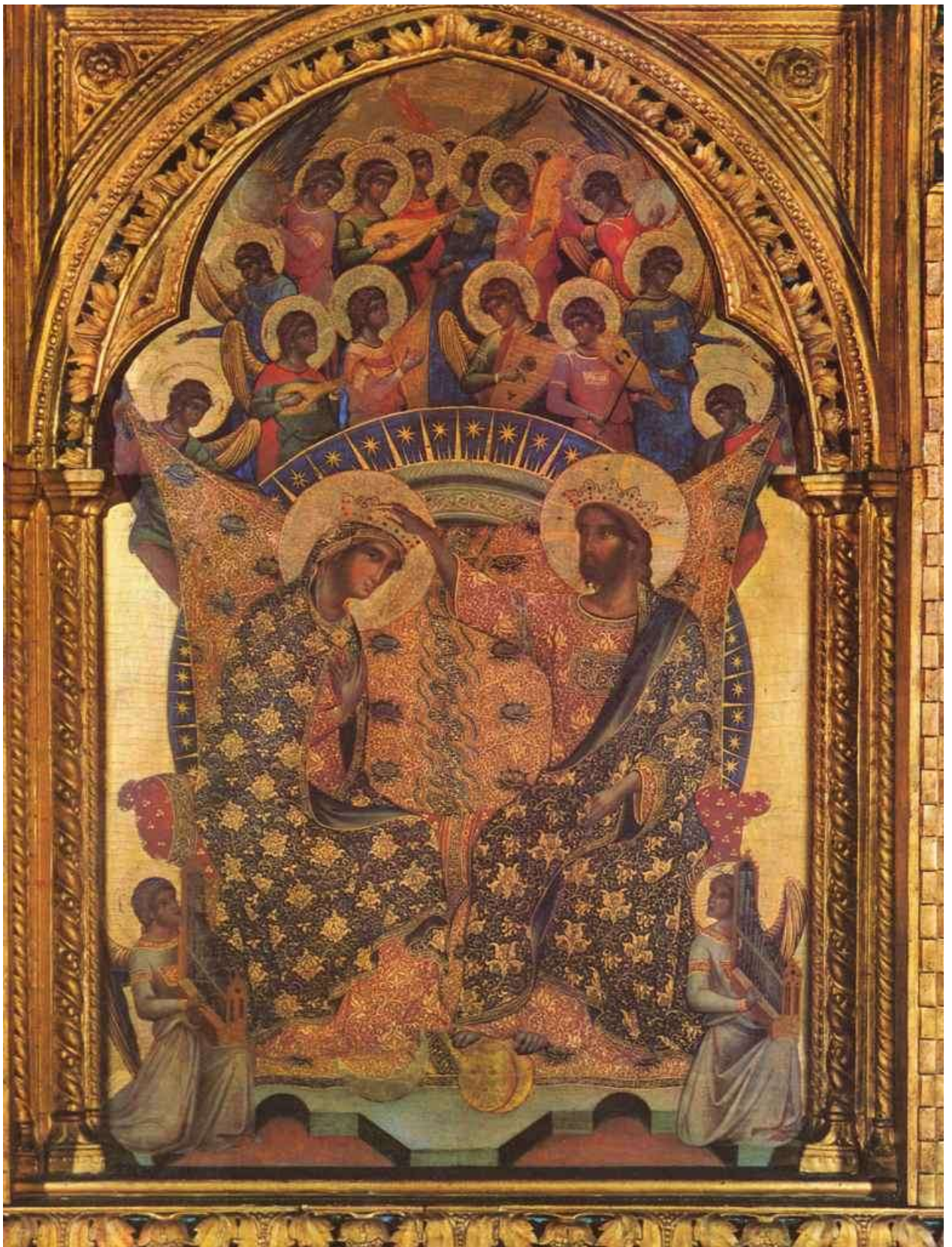
Илл. 28.39. Джотто. Коронование Марии.



Илл. 28.40. Джотто. Полиптих Барончелли.



Илл. 28.41. Паоло Венециано. Коронование Девы Марии.



Илл. 28.42. Паоло Венециано. Коронование Марии.



Илл. 28.43. Паоло Венециано. Полиптих.

позади основных персонажей. По сравнению с предыдущим вариантом, художник использовал более прозрачные краски, что не снизило нарядности картины.

В варианте Якопо ди Чоне ([илл. 18.24](#)) вместо ангелов свидетелями коронования являются святые, которые расположены в нижней части картины и демонстрируют свои атрибуты. Сверху за церемонией наблюдают два пророка. Сравнительно темные фигуры действующих лиц резко выделяются на светлом фоне.

Вариант Мастера Бертрама фон Миндена на картине ([илл. 28.44](#)) размером 114×110 см является частью «Алтаря Страстей Христовых», созданного около 1390 года и хранящегося в Галерее земли Нижняя Саксония в Ганновере. Картина отличается особой простотой, наивностью и примитивностью, но при этом удивляет яркостью красок. Замечателен средневековый замок на заднем плане, исполненный с большим вкусом. Также очаровательны львы, выглядывающие из-за скамейки, где сидят главные герои. Наконец, Иисус не держит никакой короны, которая уже надета на голову Девы Марии, а лишь благословляет Мадонну.

Алтарь Спинелло Аретино ([илл. 28.45](#)) размером 275×278 см, исполненный в 1401 году для церкви Санта-Феличита во Флоренции, хранится ныне в галерее Академии во Флоренции. Он создан под несомненным впечатлением от «Полиптиха Барончелли» ([илл. 28.40](#)) Джотто. Лишь свидетели церемонии выглядят более суровыми и фанатичными.

Вариант этого сюжета около 1380 года создал и Аньоло Гадди на картине ([илл. 28.46](#)) размером 182×94 см из Национальной галереи Лондона. Во многом эта картина напоминает работу Бернардо Дадди ([илл. 9.20](#)) на тот же сюжет. Столь же уединенную обстановку нарушают лишь ангелы, скромно сидящие у подножия двойного трона. Отметим также еще более скромную цветовую палитру этой картины.

Еще более роскошный, чем у Паоло Венециано ([илл. 28.41](#)), вариант этого сюжета создал Якобелло дель Фьоре ([илл. 24.23](#)). Иисус и Дева Мария сидят на высоком ажурном троне готической архитектуры, а вокруг них расположено несметное число ангелов и святых. Нет только Бога-отца. Яркие краски придают происходящему особую праздничность и торжественность, характерную для венецианской живописи.

Вариант этого сюжета Джованни дель Понте ([илл. 24.27](#)) ближе к флорентийским образцам, но отличается насыщенностью красок и цветовым контрастом между светлой фигурой Девы Марии и темными фигурами большинства мужских персонажей. Промежуточное положение занимают музицирующие ангелы в нижней части картины.

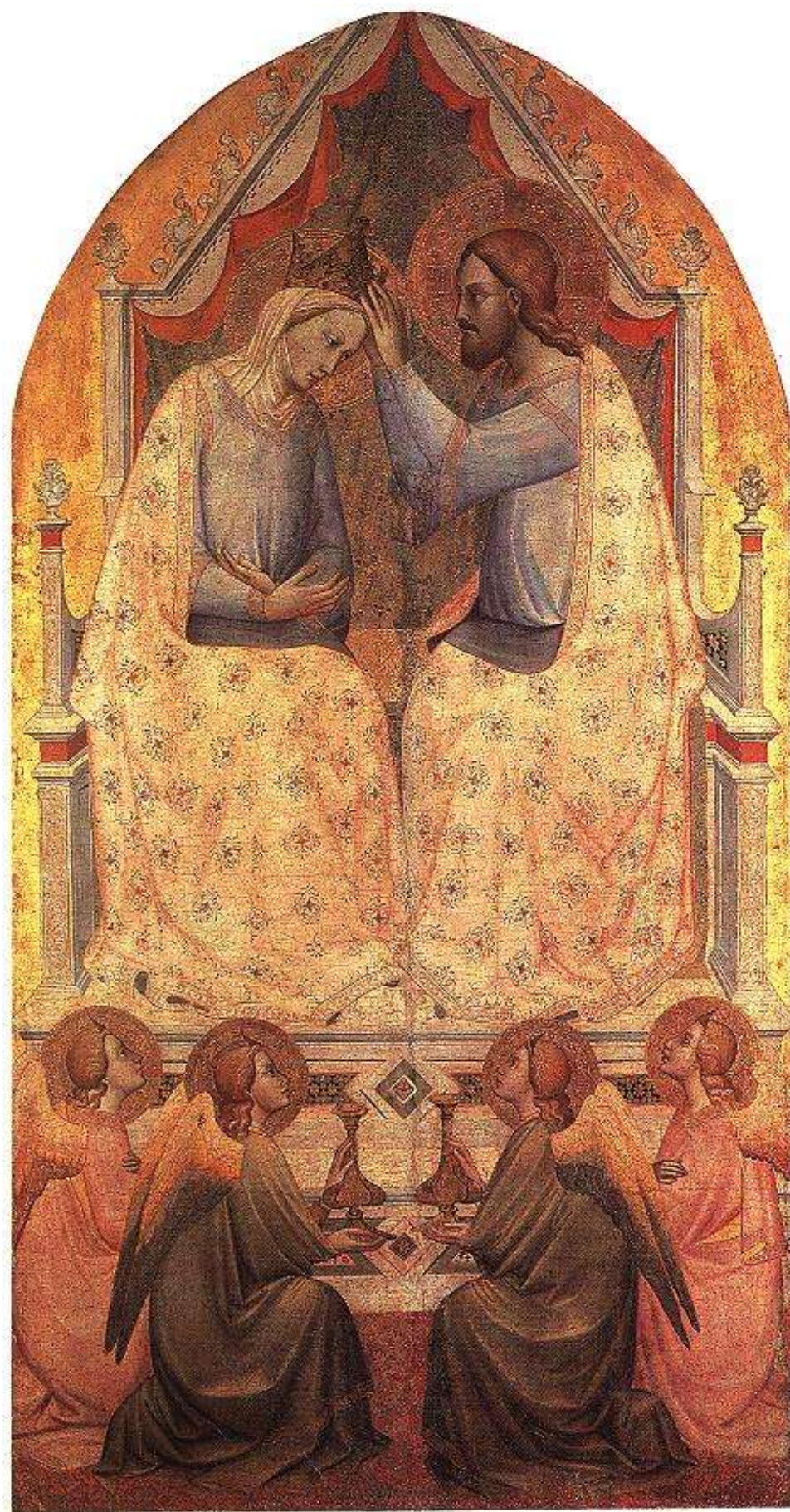
Джентиле да Фабриано в 1422-1425 годах создал еще один, более камерный, вариант этого сюжета ([илл. 28.47](#)) размером 85×62 см, хранящийся в частном собрании в Париже. По сравнению с ранее рассмотренным ([илл. 28.37](#)), на нем нет Бога-Отца (но есть Святой Дух). Обращают на себя



Илл. 28.44. Мастер Бертрам фон Минден. Коронование Марии.



Илл. 28.45. Спинелло Аретино. Коронавание Марии.



28.46. Аньоло Гадди. Коронование Девы Марии.



Илл. 28.47. Джентиле да Фабриано. Коронование Девы Марии.

внимание красивые и нежные лица Иисуса и Девы Марии. Ангелы, расположенные с двух сторон, не играют на музыкальных инструментах, а поют по нотам. Довольно пестрые одежды несколько нарушают торжественность ритуала.

Подводя итог обсуждению ранних вариантов этого популярного сюжета, можно сказать, они различаются позами главных действующих лиц, количеством и составом свидетелей, яркостью и насыщенностью красок, а также пышностью или камерностью обстановки.

28.4. Сцены из жизни святых

В этом параграфе обсуждаются произведения художника, изображающие сцены из жизни святых Николая Мирликийского, Франциска Ассизского, Петра Мученика и Фомы Аквинского.

28.4.1. «Св. Николай спасает корабль во время кораблекрушения»

Картина «Св. Николай спасает корабль во время кораблекрушения» ([илл. 28.48](#)) размером 38.2×62 см представляет собой часть пределлы полиптиха Кваратези, исполненного в 1425 году. В Ватиканской пинакотеке представлены четыре эпизода из жизни св. Николая Мирликийского (или Барийского) из этой пределлы, в том числе и этот [36].

Литературная программа. Св. Николай является покровителем детей, матросов и девушек, достигших брачного возраста. Эпизод с усмирением бури - это чудо, совершенное св. Николаем уже после смерти. Призванный моряками тонущего судна, он явился им в небе и усмирил волны [36]. На картине св. Николай летит по небу к кораблю с моряками, усмиряя бурю. Русалка, отчаявшись, что кто-либо из моряков утонет и попадет в ее объятия, плывет прочь от корабля.

Действующие лица. Николай, лица которого почти не видно, довольно высокий, расположен головой вниз. Он одет в епископское одеяние, в белое облачение до пят, красный плащ с зеленой подкладкой, белые, длинные перчатки, епископскую шапку и красные сапоги. В левой руке он держит высокий золотой жезл.

Моряки, нарисованные не всегда четко, представляют два типа внешности и одежды. Пожилой, рыжебородый купец одет в белое шелковое одеяние и такую же шапку, похожую на чалму. На матросах, молодых ребятах, синие одежды, у некоторых головы непокрыты, у других на головах светлые повязки.

Русалка по размеру больше и святого, и моряков. У нее фигура бледно-голубого цвета, длинные коричневатые распущенные волосы, две ноги (а не хвост) с плавниками вместо стоп, на икрах ног и на локтях, ее тело облегает короткое платье с оборванным подолом.

Взаимодействие персонажей. Моряк на корме призывает святого и молится ему, стремясь ускорить помощь. Матросы, напуганные бурей,



Илл. 28.48. Джентиле да Фабриано. Св. Николай спасает корабль во время кораблекрушения.

пытаются выбросить тюки с товарами за борт, чтобы удержать корабль на плаву. Св. Николай стремительно летит по небу в желтой яйцеобразной мандорле с неровными краями. Его голова ниже ног (как у некоторых летящих ангелов Джотто), он протягивает вперед руку, чтобы усмирить бурю. Купец уже заметил святого и показывает на него капитану, чтобы прекратить выбрасывание за борт товаров и спастись от разорения. Некоторые матросы пытаются спустить паруса, чтобы сохранить их в целости. Русалка поняла, что вмешательство святого не даст утонуть морякам и разочарованно плывет прочь от корабля.

Корабль. Купеческий корабль нарисован с большим знанием дела (Джентиле много путешествовал). Как и у других первых маринистов, тщательно выписаны все снасти. Замечательны надутые ветром паруса, из которых один справа уже порвался, и его клочья развеваются по ветру. За кораблем на привязи идет лодка. С кормы к ней спускаются две веревочные лестницы. На верху толстой мачты, где имеется смотровая корзина, развевается белый вымпел с крестом. Другие корабли вдалеке больше похожи на стилизованные парусные лодки, как у Луиса Боррассы ([илл. 22.48](#)).

Пейзаж. Пейзаж представляет собой морской простор и небо над ним. В левой части картины, где летит святой, буря уже улеглась, море успокоилось, хорошо видна линия горизонта, а над ним чистое, темно-синее, ночное небо. Водная поверхность и небо нарисованы заметными мазками и не выглядят слишком реалистичными. Напротив, в правой части картины, куда идет корабль, море бушует, видны волны (правда не чрезмерно большие) и барашки на их гребнях, точно передан цвет морской воды, небо над морем покрыто темно-синими тучами, причем море и тучи сливаются так, что линии горизонта совсем не видно. Переход моря в тучи сделан особенно темным, вверху же тучи приобретают серый оттенок. Если сравнить этот пейзаж с пейзажем на картине Луиса Боррассы ([илл. 22.48](#)) на аналогичный сюжет, то можно сказать, что Джентиле, как маринист, сделал гигантский шаг вперед от условной бури к почти реалистическому изображению шторма на море, продолжив традицию морских пейзажей Дуччо ([илл. 22.47](#)) и Андреа да Фиренце ([илл. 12.27](#)).

Морские обитатели. Несмотря на бурю, вода в море настолько прозрачна, что кроме русалки вокруг корабля видны рыбы и даже морская звезда.

Цветовая гамма и композиция. Картина окрашена в холодные морские тона (оттенки синего и зеленого). С ними контрастируют теплые тона мандорлы и одежды святого (оттенки желтого и красного). Перекликаются белые тона облачения святого и надутых ветром парусов. Асимметрия композиции картины несет важный религиозный смысл: маленькая фигурка святого слева способна остановить бурю, а огромный по сравнению с ней корабль справа является игрушкой волн. Замечательна психологическая мотивировка действий персонажей: святой усмиряет бурю, чтобы спасти моряков; моряки сами стараются спасти свои жизни, но по-разному – одни

призывают святого на помощь, другие пытаются управлять судном и парусами, третьи выбрасывают товар за борт, чтобы облегчить корабль; купец пытается спасти свое богатство, невзирая на опасность; русалка, не дождавшись, чтобы кто-нибудь из моряков утонул, плывет прочь от корабля.

Сравнение с другими произведениями на морскую тему. Приведем некоторые произведения предшественников Джентиле, сюжеты которых связаны с морем.

На фреске Джотто ([илл. 28.49](#)) из капеллы Скровеньи ([илл. 5.30](#)), созданной в 1304-1306 годах, изображена история о том, как кит проглотил пророка Иону. Книга пророка Ионы повествует о том, как Бог послал его в Невегию с проповедью к ее жителям-язычникам. Но он ослушался и отправился в Иоппию, намереваясь убежать в Фарсис. Чтобы наказать его, Бог наслал бурю, грозившую потопить судно, на котором он плыл. Когда Иона признался тем, кто был на корабле, что именно он является причиной бури, матросы выбросили его за борт. Его проглотила «большая рыба» (не обязательно кит). Книга пророка Ионы рассказывает: «И взяли Иону, и бросили его в море, и утихло море от ярости своей. И устрашились эти люди Господа великим страхом, и принесли Господу жертву, и дали обеты. И повелел Господь большому киту поглотить Иону; и был Иона во чреве кита три дня и три ночи». Будучи во чреве, он покаялся Богу и через три дня был исторгнут невредимый. Христос ссылается на историю Ионы как на прообраз Своей собственной смерти и воскресения [19]. На фреске кит глотает Иону, от которого видны только ноги.

Картина Паоло Венециано «Евангелист Марк спасает корабль от кораблекрушения» ([илл. 28.50](#)) размером 58×42 см является частью «Пала Ферриале» - повседневного алтаря, который закрывает «Пала д'Оро» - алтарь для праздничных дней в базилике Сан-Марко в Венеции. Алтари были созданы в 1345 году. Считалось, что Марк посетил Александрию, чтобы проповедовать Евангелие, стал первым епископом этого города и там же он был замучен. Его предполагаемые останки были перевезены на корабле из Александрии в Венецию в IX веке. Во время этого плавания на море разыгралась буря. Св. Марк появился на корабле и успокоил бурю. На картине корабль на всех парусах несет на огромную скалу фантастической формы. Моря и бури на нем почти не видно (если не считать надутых ветром парусов). Святой появился на корабле в золотом сиянии. Моряки тотчас обратились к нему с молитвами, хотя один из них все еще смотрит на скалу. Картина написана в коричневых тонах.

28.4.2. Стигматизация св. Франциска

Картина «Стигматизация св. Франциска» ([илл. 28.51](#)) размером 49×38 см представляет собой навершие правой внутренней створки полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)).

Сравнение с картиной Джотто. По сравнению с картиной Джотто на тот же сюжет ([илл. 5.114](#)), Иисус находится в левом верхнем углу (а не в



Илл. 28.49. Джотто. Кит проглатывает пророка Иону.



Илл. 28.50. Паоло Венециано. Евангелист Марк спасает корабль от кораблекрушения.



Илл. 28.51. Джентиле да Фабриано. Стигматизация св. Франциска.

правом) и распят на кресте (как на фреске на [илл. 5.115](#)), Франциск повернут к Нему, на картине нет никаких строений и существенно изменен пейзаж (хотя характер его примерно тот же).

Действующие лица. У Джентиле Франциск более худой и ниже ростом, у него непропорционально большая голова. Тип лица Франциска почти такой же, как и у Джотто ([илл. 5.114](#)), но присутствуют какие-то неприятные элементы вырождения. Его тонзура больше производит впечатление лысины, а волосы более редки. Одежда Франциска вполне традиционна, лишь его сутана чуть-чуть короче, чем обычно. Мастерски нарисованы складки сутаны и отражение света материей.

Иисус, в виде серафима, также более худой (почти тощий), Его обнаженный торс открыт почти весь (крылья начинаются значительно ниже, чем у Джотто), очень рельефно нарисована мускулатура на худом теле. У Него более светлые волосы и доброе, молодое лицо. Крылья серафима светло-красные (а не темно-коричневые).

Взаимодействие персонажей. Франциск встал перед Иисусом на одно колено. На его лице нет никаких эмоций. Он поднял руки ладонями вперед в знак приветствия. Не видно ни испуга, ни особого пиетета перед видением. Он слегка отвернул лицо от Иисуса и смотрит искоса на Него. Иисус парит в воздухе, прибитый к кресту, но не вертикально, а с легким наклоном вперед (меньшим, чем у Джотто). Он повернул голову к Франциску и смотрит на него. Лучи, с помощью которых передаются стигмы, похожи на довольно толстые веревки.

Пейзаж. Голые скалы, среди которых происходит действие, почти не отличаются по цвету от фона, изображающего небо. Внизу под скалой растет густой ряд деревьев, почти так же стилизованных, как и у Джотто.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины состоит из оттенков желтого (фон и скалы), зеленого (темная растительность и светло-зеленая сутана) и красного (крылья серафима) цветов. Композиция картины асимметрична: большая фигура Франциска на фоне массивных скал доминирует над клочком неба в левом верхнем углу, на фоне которого парит Иисус.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 5.6.1.

Вариант этого сюжета около 1320 года создал Пьетро Лоренцетти на фреске ([илл. 28.52](#)) в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Справа монах, сидя на земле, читает книгу, а слева Франциск получает стигмы от Иисуса, парящего над сидящим монахом. Слева видна келья, похожая на собачью конуру, а справа – фасад красивой церкви. Контраст образуют светлые, почти белые скалы и темно-синее, ночное небо, на фоне которого резко выделяется золотая фигура парящего Иисуса.

Более стилизованный вариант этого сюжета создал Якопо Ландини на верхней части левой створки триптиха ([илл. 9.4](#)). На сцену, где нет свидетелей чуда, художник смотрит сверху.



Илл. 28.52. Пьетро Лоренцетти. Стигматизация св. Франциска.

Джентиле да Фабриано в 1400-1410 годах создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 28.53](#)) размером 87×62 см, хранящийся в частном собрании. Здесь, как и у Пьетро Лоренцетти ([илл. 28.52](#)), Франциск нарисован вместе с другим монахом, свидетелем стигматизации. Этот монах справа упал от неожиданности на спину и смотрит на Иисуса из-под ладони, прикрывая глаза от исходящего от Него сияния, а в это время слева Франциск получает стигмы. Иисус, без креста, с пятью парами крыльев, испускает яркие лучи во все стороны. За спиной у упавшего монаха видна четкая, черная, отбрасываемая им тень (это впервые). Рядом с монахом справа на пригорке мы видим маленькую часовню, фасад которой украшен фресками. Место действия и дорожка к часовне поросла травой и цветами. Скалы, несмотря на их чрезмерную крутизну, выглядят более реалистичными, чем на ранее рассмотренной картине того же автора ([илл. 28.51](#)). Видно, как по крутым склонам взбирается лес, хотя деревья весьма стилизованы. Ощущение чуда передано здесь необыкновенно.

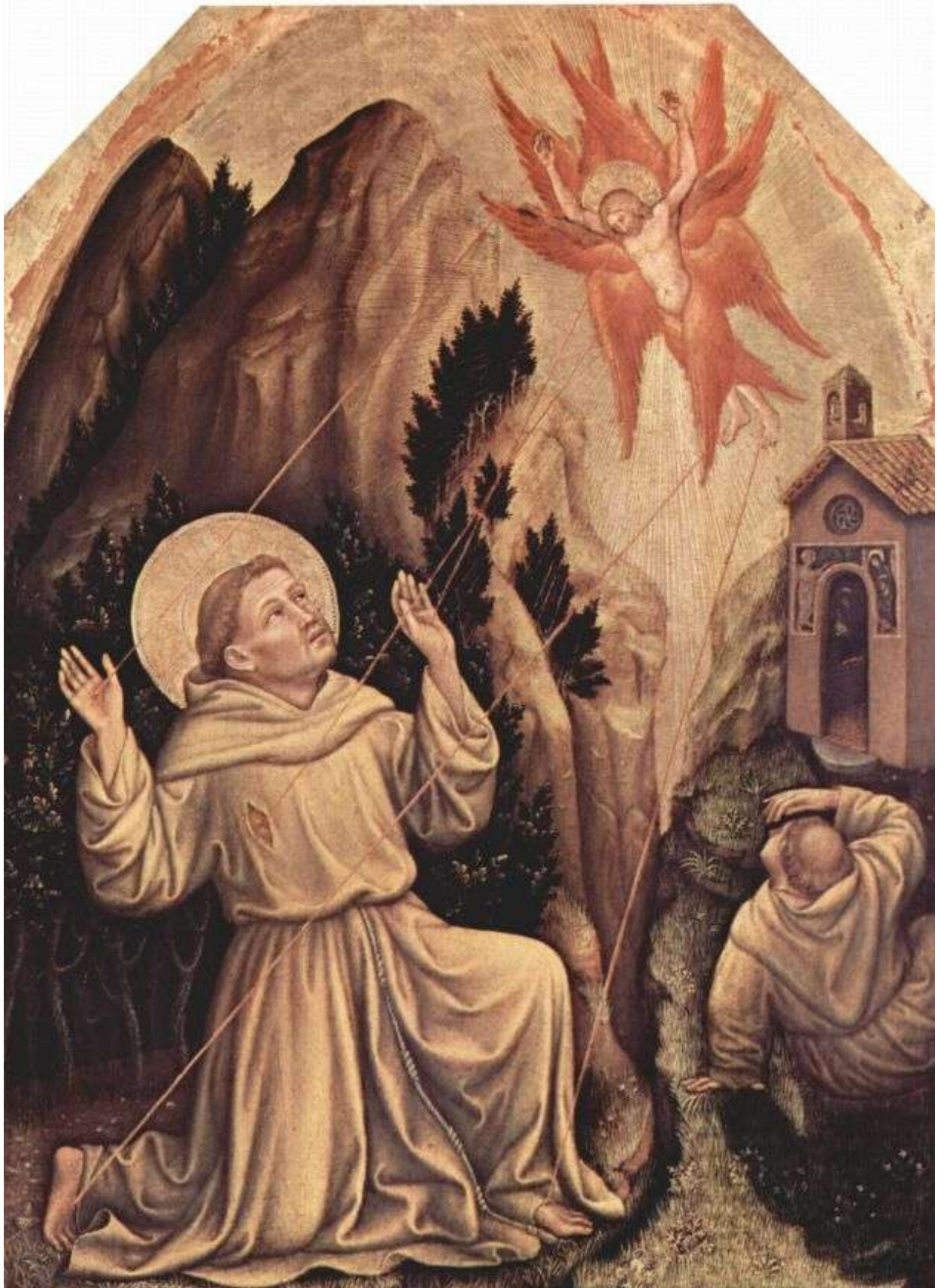
28.4.3. «Убиение св. Петра Мученика»

Картина «Убиение св. Петра Мученика» ([илл. 28.54](#)) размером 49×38 см представляет собой навершие левой внешней створки полиптиха. «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)).

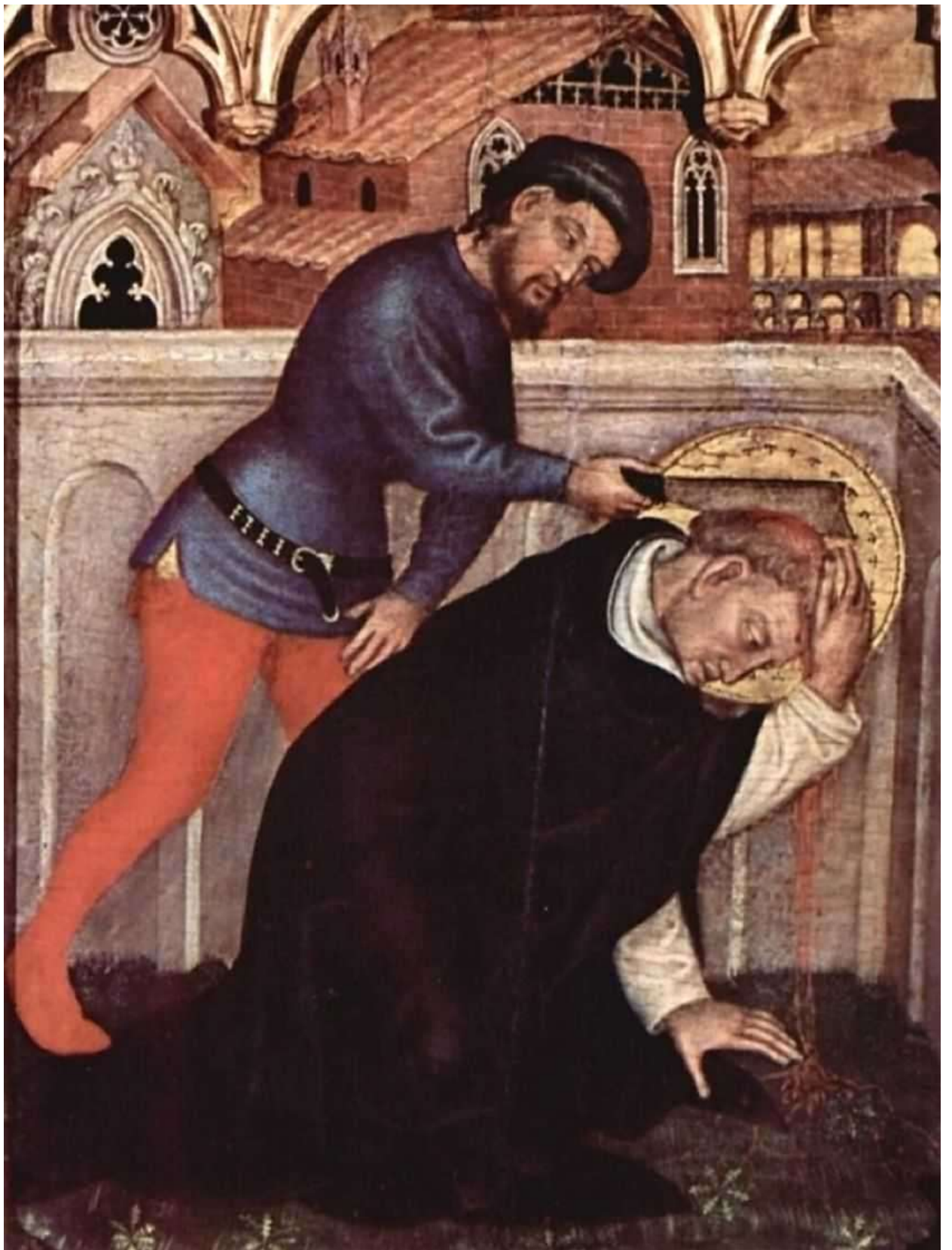
Литературная программа. Петр Мартир или Мученик (ок. 1205-1252) – доминиканский монах родом из Вероны, в памяти потомков оставшийся главным образом благодаря своему неотступному преследованию еретиков. Ранние мученики умирали во свидетельство своей веры, однако Петр пал жертвой убийц, нанятых двумя венецианскими вельможами, чье имущество было конфисковано. Уже в следующем году он был канонизирован [19]. На картине наемный убийца поражает Петра ударом топора по голове.

Действующие лица. Петр, невысокого роста, с крупной головой, большими глазами и ушами, низким лбом, бритым лицом, темными седеющими волосами вокруг широкой тонзуры, короткой шеей, одет в традиционную одежду монахов своего ордена – белое облачение и черную рясу.

Наемный убийца, молодой, тоже невысокий, но крепкий, с тонкой талией и коротковатыми ногами, с немного деформированным лицом, небольшими черными глазами, носом с горбинкой, черными волосами, спускающимися несколькими прядками на его низкую шею, с пушистой недлинной черной бородой и усами, одет в фиолетовую атласную рубаху навыпуск с небольшой шлицей на правом боку, желтые штаны и высокие, узкие сапоги. Ниже талии на бедрах (видимо, такова была мода) надет не туго застегнутый черный широкий кожаный пояс с металлической пряжкой и украшениями. На голове у него надета черная шапка, а в правой руке он держит топор на черной рукоятке, скорее всего предназначенный для рубки мяса.



Илл. 28.53. Джентиле да Фабриано. Стигматизация св. Франциска.



Илл. 28.54. Джентиле да Фабриано. Убиение св. Петра Мученика.

Взаимодействие персонажей. Святой стоит на коленях спиной к убийце – либо он молился в момент убийства, либо убийца толкнул его перед ударом. Убийца, подбежав и наклонившись вперед, нанес ему удар топором по голове, попав прямо в тонзуру. По тонзуре, волосам и лбу струится кровь, которая широкой струей стекает на траву, забрызгав ее в нескольких местах. Лицо святого не выражает ничего. Он поднял правую руку ко лбу, даже не дотронувшись до него, а левой оперся о траву. Убийца с интересом смотрит на результат своих действий, упершись в бедро свободной левой рукой.

Городской пейзаж. Убийство происходит, видимо, в садике, на площадке, покрытой темной травой и белыми цветами. Площадка огорожена розоватой мраморной стеной с орнаментом, которая в высоту не достает до плеч убийцы. За стеной видна Венеция. Розовый фасад готической церкви слева выделяется своей розеткой, двускатным козырьком и великолепным порталом, окруженным растительным орнаментом. Справа жилой дом из красного кирпича, с двускатной крышей, крытой красной черепицей, замечателен своей фигурной печной трубой, готическими окнами, чердаком, украшенным ажурной решеткой, и крытой галереей для прогулок. Все это бесценные образцы современной художнику архитектуры.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме яркая одежда убийцы контрастирует с черно-белой одеждой святого. Красные сапоги убийцы и красный кирпичный дом подчеркивают кровавый характер происходящего действия. Композиция картины диагональна – убийца и святой наклонились в одну и ту же сторону, и оба противопоставлены горизонтальной стене и дому, а также вертикальной церкви. На картине изображено одно из ранних заказных убийств – тема, которая не потеряла актуальности и в наши дни.

28.4.4. «Св. Фома Аквинский»

Картина «Св. Фома Аквинский» ([илл. 28.55](#)) размером 49×38 см представляет собой навершие правой внешней створки полиптиха «Валле Ромита» ([илл. 28.15](#)).

Литературная программа. Фома Аквинский, известный как «ангельский доктор», олицетворяет в доминиканском искусстве ортодоксальную доктрину и сокрушение ереси [19]. На картине святой в одиночестве предается чтению.

Фома Аквинский. Фома, средних лет, довольно плотного телосложения, с крупной головой, приятным и умным, гладко выбритым, розовым (слегка деформированным) лицом, небольшими голубыми глазами и орлиным носом, невысоким лбом с залысинами, рыжими волосами, обрамляющими широкую, розовую тонзуру, одет в серую сутану с капюшоном из блестящей материи с великолепно нарисованными складками (такая сутана скорее подходит францисканскому, чем доминиканскому ордену). Его ноги босы. В руках он держит толстую раскрытую книгу в красном кожаном переплете, символизирующую его ученость.



Илл. 28.55. Джентиле да Фабриано. Св. Фома Аквинский.

Святой расположился на светлом сидении, имеющем форму прямоугольного параллелепипеда и обшитом ворсистой материей. Он положил ногу на ногу и наклонил вперед голову. Его лицо сосредоточено и выражает работу мысли.

Городской пейзаж. Сценой является маленький дворик, огороженный красной кирпичной стеной. Земля в дворике покрыта такой же, как и в предыдущей сцене, темной травой и белыми цветами. В углу растут небольшие кустики, а над стеной виден край листвы дерева. Из дворика в темный коридор выходит дверь с полукруглым верхом. Размер этой двери таков, что Фома лишь с трудом и согнувшись смог бы протиснуться в нее. Над дверью расположен небольшой, односкатный, светло-желтый козырек. За стеной видна серая базилика готической церкви с двускатной крышей. Над ней нарисовано, то ли мутное светло-серое небо, то ли фон такого цвета.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины состоит из оттенков четырех цветов – серого (сутана святого, сидение и готическая церковь), переходящего в черный в проеме двери, красного (кирпичные стены и переплет книги), желтого (нимб святого и козырек над дверью) и зеленого (трава, кусты и листва). В композиции выделяется замкнутое пространство дворика со святым в центре, позади которого возвышаются архитектурные сооружения. На картине царит покой и тишина. Это первое изображение философа за научными занятиями.

Джентиле да Фабриано работал в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. В первом из этих жанров он создал разнообразные варианты темы «Мадонны с Младенцем», от нежных и камерных, до пышных и многофигурных. Его портреты святых с неопределенным выражением лиц замечательны тщательно написанными одеждами. Исключительной помпезностью отличается его трактовка сюжета «Поклонение волхвов» и мистической глубиной – «Коронование Марии». В первом из этих сюжетов он нарисовал новые виды животных - гепардов и обезьян. Камерностью и интимностью отличаются его сцены из жизни святых, где он создал одни из наиболее ранних образов Петра Мученика и Фомы Аквинского. Наконец, он сделал огромный шаг в направлении реалистического изображения морской бури, нарисовал одну из первых русалок (до того как окончательно сложилась иконография этого сверхъестественного существа) и некоторых морских обитателей. Его многообразное творчество отличается возросшим уровнем мастерства, а также поисками выхода из определенного застоя, в котором находилась итальянская живопись. Хотя выход и не был им найден, его вклад в дальнейший подъем итальянской живописи несомненен.

Стефано Дзуффи писал о Джентиле да Фабриано: «Уроженец Марок, он был самым востребованным художником Италии в первой четверти кватроченто. Он работал в крупных художественных центрах и оказал влияние на формирование многих представителей следующего поколения живописцев, таких как Пизанелло, Якопо Беллини и Доменико Венециано. ...

В своем творчестве Джентиле дал элегантные стилистические решения, это проявляется в драгоценных деталях и тонкости технического исполнения» [29].