

Глава 63. Антонелло да Мессина (около 1430 – 1479)

Итальянский художник Антонелло да Мессина, ученик Колантонио и младший современник Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Хайме Басо Хакомара, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Андреа дель Кастаньо, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Ангеррана Картона, Петруса Крестуса, Джованни Боккати, Бартелеми д'Эйка и Алессо Бальдовинетти, работал в жанрах религиозного и светского портрета и евангельских историй. Его творчество отличается философский подход к затрагиваемым темам, мастерское использование цвета. Он первым среди итальянских художников стал систематически исполнять портреты в нидерландской манере. Его роль в последующем развитии живописи (особенно венецианской) исключительно велика.

63.1. Биографические сведения об Антонелло да Мессине

Итальянский художник Антонелло да Мессина родился около 1430 года в Мессине на Сицилии и умер в 1479 году⁽¹⁾ в Венеции. Учившийся на Сицилии и в Неаполе, где он был, по свидетельству ученого Суммонте, относящемуся к 1524 году, учеником Колантонио, Антонелло считается величайшим живописцем Южной Италии середины XV века. По словам Вазари, он совершил образовательное путешествие в Нидерланды; эта гипотеза, которой следуют некоторые авторы, отвергается большинством исследователей. В первой половине XV века Неаполь и Сицилия имели тесные художественные контакты с Испанией и Нидерландами; Сицилия была настоящей культурной провинцией Испании. Неаполь же в годы правления Арагонской династии стал блестящим художественным центром, который привлекал живописцев отовсюду и где молодой художник, служа при дворе, мог любоваться нидерландскими и северофранцузскими гобеленами, миниатюрами, французскими и провансальскими картинами, а также произведениями из крупнейшей коллекции Анжуйской династии. Эта коллекция включала работы Яна ван Эйка, которые были привезены в Неаполь его братом Бартелеми д'Эйком, произведения Петруса Крестуса, Басо Хакомара и других. В 1450-1463 годах Антонелло несколько раз бывал в Неаполе, однако предположение, что он работал вместе с Петрусом Крестусом в Милане, считается маловероятным. Эти сведения могут быть основаны на ошибочном прочтении некоторых документов.

Первыми произведениями Антонелло являются «Мадонна-Аннунциата» из собрания Форти в Венеции, «Св. Лючия» из церкви Санта-Лючия в Мессине, ныне хранящаяся в Национальном музее в Мессине, и «Портрет монаха» из собрания Кистера в Меербурге в Германии. Колантонио, знавший многие произведения французских и нидерландских мастеров, познакомил с

ними своего ученика. Антонелло даже больше Колантонио увлекся нидерландской живописью, что особенно проявилось в его двух картинах из музея в Реджо-Калабри – «Авраам и ангелы» и «Молитва св. Иеронима», а также в более позднем «Распятии» из Музея искусств в Бухаресте. Итог неаполитанскому периоду творчества Антонелло подводит несохранившийся полиптих из церкви Сан-Николо, написанный под впечатлением от алтаря Колантонио из церкви Сан-Пьетро Мартире в Неаполе.

В 1465 году была написана картина «Христос Спаситель», которая хранится ныне в Национальной галерее Лондона. К этому времени художник познакомился с тосканским искусством, в частности со скульптурами Франческо Лаураны и с фресками Пьеро делла Франчески в Ареццо. Уже закончив картину, художник переписал кисть руки Христа, изменив положение пальцев, чтобы они не опирались на грудь, а были направлены к зрителю. В 1465-1472 годах в сицилийских документах имя художника не упоминается – считается, что он совершал в это время поездки в Рим, Тоскану, Марку, Милан или Венецию. Затем он создал: в 1473 году – «Полиптих св. Григория», хранящийся в Национальном музее Мессины; в 1470 году – две композиции «Се человек», хранящиеся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, и в Национальной галерее Генуи, в Палаццо Спинола; в 1473 году – вариант этой композиции, хранящийся в колледже Альберони в Пьяченце; в 1474 году – вариант, хранящийся в частном собрании в Вене; в том же году – «Благовещение» ([илл. 63.16](#)), хранящееся в Национальном музее в Сиракузах. Другим произведением этого периода является «Мадонна Бенсон» ([илл. 63.2](#)) из Национальной галереи Вашингтона, которая завершает цикл, начатый «Мадонной-Аннунциатой» из Художественной галереи Уолтерса в Балтиморе и «Мадонной Салтинг» из Национальной галереи Лондона, которые считаются ранними произведениями художника.

В 1475-1476 годах в Венеции Антонелло создал несколько знаменитых портретов: «Мужской портрет» ([илл. 63.33](#)) из галереи Боргезе в Риме; «Кондотьер» ([илл. 63.28](#)) из Лувра в Париже; «Портрет старика» ([илл. 63.32](#)) из Городского музея Турина; кроме того им были исполнены алтарные картины – «Св. Себастьян» ([илл. 63.4](#)) для церкви Сан Джулиано, ныне хранящийся в Картинной галерее Дрездена, и «Мадонна со святыми» ([илл. 63.1](#)) для церкви Сан-Кассиано, фрагменты которой хранятся в Музее истории искусств в Вене. Считается что, благодаря Джованни Беллини, эти произведения прямо или косвенно, сыграли важную роль в развитии венецианской живописи конца XV века. Кроме больших картин, художник создал также и меньшие по размеру «Распятия»: ([илл. 63.18](#)) в 1475 году – хранящееся в Королевском музее изящных искусств Антверпена; ([илл. 63.17](#)) в 1475 или 1477 году – хранящееся в Национальной галерее Лондона. К этому периоду относят и «Св. Иеронима» ([илл. 63.11](#)) из Национальной галереи Лондона, хотя другие исследователи считают эту картину ранним произведением художника.

По возвращении из Венеции в Сицилию в 1476 году Антонелло написал «Мадонну-Аннунциату» ([илл. 63.14](#)) из музея Палермо; предшествующая ей «Мадонна-Аннунциата» ([илл. 63.15](#)) из Старой пинакотeki в Мюнхене была создана в то же время, что и «Полиптих св. Григория». После этого художник там вскоре и умер.

Гений Антонелло почти не отразился на развитии искусства в Сицилии и Южной Италии, бедной на подлинных художников-творцов. Но на венецианских мастеров, таких, как Джованни Беллини, Мантенья и Карпаччо, Антонелло оказал глубокое влияние [17, 18, 43].

63.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения на традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также знаменитые портреты двух святых.

63.2.1. «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых»

История картины. Картина «Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых» ([илл. 63.1](#)), центральная панель которой имеет размеры 115×65, а боковые панели - 56×35 см, создана в 1475-1476 годах, являлась частью алтаря церкви Сан-Кассиано в Венеции, а ныне хранится в Музее истории искусств в Вене. В первом десятилетии XVII века алтарь пропал из церкви Сан-Кассиано. Ридольфи упоминал его в 1648 году. Разделенный на фрагменты, он вновь появился в коллекции эрцгерцога Леопольда Уильяма в Брюсселе и был приписан Джованни Беллини. Примерно в это время Тенирс сделал с него копии и гравюры. В 1700 году три больших фрагмента алтаря были отправлены в Вену. Две боковых панели оставались не атрибутированными до 1928 года, когда они были показаны Вильде. «Мадонна» приписывалась разными специалистами то Беллини, то Боккаччино. Беренсон идентифицировал картину как центральную панель алтаря Сан-Кассиано. Наконец, Вильде, идентифицировав боковые панели, в 1929 году реконструировал композицию из трех сохранившихся фрагментов «Алтаря Сан-Кассиано» [5].

Действующие лица. Дева Мария (на центральной панели), не слишком молодая и не худая, с простым овальным лицом крестьянки, голубыми глазами, низким лбом, широковатым носом, пухлыми губами и округлым подбородком, одета в коричневое платье с цветочно-растительным рисунком и синюю накидку. Ее волосы закрыты белым головным платком, спускающимся ей на шею. Левой рукой она придерживает Младенца, а в правой держит какой-то предмет.

Младенец, лет двух, с толстыми ножками, круглым, задумчивым личиком, такими же, как у матери, голубыми глазами, невысоким лбом, желтыми кудрявыми волосами, пухлыми губками и округлым подбородком, одет в белую рубашечку с короткими рукавами, перетянутую в талии



Илл. 63.1. Антонелло да Мессина. Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых.

коричневым поясом. На Его левом колене лежит небольшая раскрытая книжечка в черном переплете, которую он придерживает левой же рукой.

Св. Николай (слева на левой панели), пожилой и высокий, с круглыми голубыми глазами, невысоким лбом, большой лысиной, обрамленной редкими седыми волосами, крупным носом, бакенбардами на щеках (это впервые), широким ртом с опущенными уголками губ и массивным выбритым подбородком, облачен в светлое епископское одеяние и коричневую мантию поверх него. Полы мантии обшиты очень широкой золотой лентой с вышитыми на ней портретами святых один под другим и скреплены большой синей брошью в форме цветка с крупным рубином в центре. В левой руке Николай держит высокий хрустальный с золотом епископский посох, а в правой - закрытую книгу, на которой лежат три золотых шара. «Золотая легенда» рассказывает о том, как Николай пришел к одному знатному, некогда богатому, но обнищавшему человеку, чтобы помочь ему. Бедность заставила его отправить трех своих дочерей зарабатывать собою. Три ночи святой подбрасывал в окно дома этого человека по золотому шару, чтобы дар этот стал приданым для каждой из дочерей [19].

Св. Доминик (справа на правой панели), заметно моложе Николая, довольно полный, с крупной головой, бритым лицом, небольшими глазами, невысоким лбом, обширной тонзурой, окруженной короткими, черными, только начинающими седеть волосами, крупным коротким носом, пухлыми губами и небольшим подбородком, облачен в одежды своего ордена – белое нижнее облачение и черную сутану. В руках он держит раскрытую книгу в красном переплете.

Мария Магдалина (справа от Николая на левой панели), заметно моложе Мадонны и ростом ниже Николая, с симпатичным лицом, маленькими голубыми глазами, невысоким лбом, рыжими вьющимися волосами до плеч, острым носом и скошенным подбородком, одета в красное платье с вырезом, край которого обшит золотой лентой с драгоценными камнями и жемчугом, и зеленую накидку. Ее волосы скреплены тонкой золотой диадемой, украшенной драгоценными камнями. Обеими руками она держит свой атрибут – круглый серебряный сосуд с благовониями.

Св. Урсула (слева от Доминика на правой панели), почти полностью загорожена фигурой св. Доминика. Видно лишь ее лицо невинной девушки со светлыми волосами. В правой руке она держит свой атрибут – посох странника, увенчанный христианским знаменем победы (верхний конец посоха уходит за верхний край картины, а от знамени видны лишь его развевающиеся концы).

Взаимодействие персонажей. Дева Мария сидит на высоком троне лицом к зрителю и пристально смотрит прямо на него. Она слегка склонила голову в сторону левого края картины и вытянула вперед правую руку, из-за чего та нарисована в довольно сложном ракурсе. Младенец сидит у нее на коленях в очень свободной позе и также рассматривает зрителя. Он склонил головку в сторону правого края картины, его личико серьезно и задумчиво, а

правая ручка делает неопределенный жест, похожий на благословение. Четверо святых, по двое с каждой стороны, видимо, стоят на коленях у подножия трона (они находятся значительно ниже Мадонны). Св. Николай отвлекся и, вслед за Мадонной и Младенцем, также взглянул на зрителя, но безо всякого интереса. Мария Магдалина подняла взор к небу, выражение ее лица мистическое. Св. Доминик углубился в чтение и, кажется, забыл, зачем он здесь находится. Св. Урсула разглядывает Николая и Марию Магдалину, находящихся напротив нее. Все словно ждут начала чего-то. Наиболее замечательным в этой картине является непосредственное обращение к зрителю Девы Марии, Младенца и св. Николая.

Интерьер. Интерьер, в котором происходит это ожидание, довольно трудно восстановить, поскольку многие части картины отсутствуют. Виден лишь высоко стоящий деревянный трон с не менее высокими подлокотниками (настолько высокими, что положить на них локти практически невозможно) и высокой коричневой кожаной спинкой, прошитой сеткой прямоугольников.

Цветовая гамма и композиция. Картина имеет довольно темный колорит и на этом фоне резко выделяются лица персонажей. Реконструкция картины имеет форму перевернутого креста. Композиция довольно симметрична, имеется лишь цветовая асимметрия между золотыми одеждами Николая и черными Доминика, смещение Младенца относительно центра и диагональ, которую образует край полы накидки Мадонны. Такое непосредственное взаимодействие основных действующих лиц со зрителем в этом сюжете ранее не встречалось.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Художник создал еще несколько вариантов этого сюжета.

На картине ([илл. 63.2](#)) размером 58×40 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, созданной в 1465-1470 годах, очень хорош Младенец с круглыми глазами и озорным лицом. Мадонна монументальна и несколько церемонна. Ее руки нарисованы довольно неестественно. В композиции оба персонажа подчеркнуто выдвинуты на первый план. Хотя действие происходит на открытом воздухе, пейзажа за спинами персонажей почти не видно.

Картина ([илл. 63.3](#)) размером 129×76 см из Регионального музея в Мессине, созданная в 1473 году, является центральной частью сильно поврежденного «Полиптиха св. Григория». Здесь, напротив, очень хороша Мадонна, хотя ее голова имеет странную, немного неправильную форму. Младенец же, хоть и красив, но слишком слащав. Очаровательны ангелы с крыльями ласточек, удерживающие белые розы над головой Девы Марии. По сравнению с предыдущей картиной ([илл. 63.2](#)), эта имеет слишком бедный, коричневый колорит. Художник уделил внимание и некоторым трогательным деталям – упавшим к подножию трона четкам, яблоку в руках Младенца, ожерелью на Его груди.



Илл. 63.2. Антонелло да Мессина. Мадонна Бенсон.



Илл. 63.3. Антонелло да Мессина. Мадонна с Младенцем.

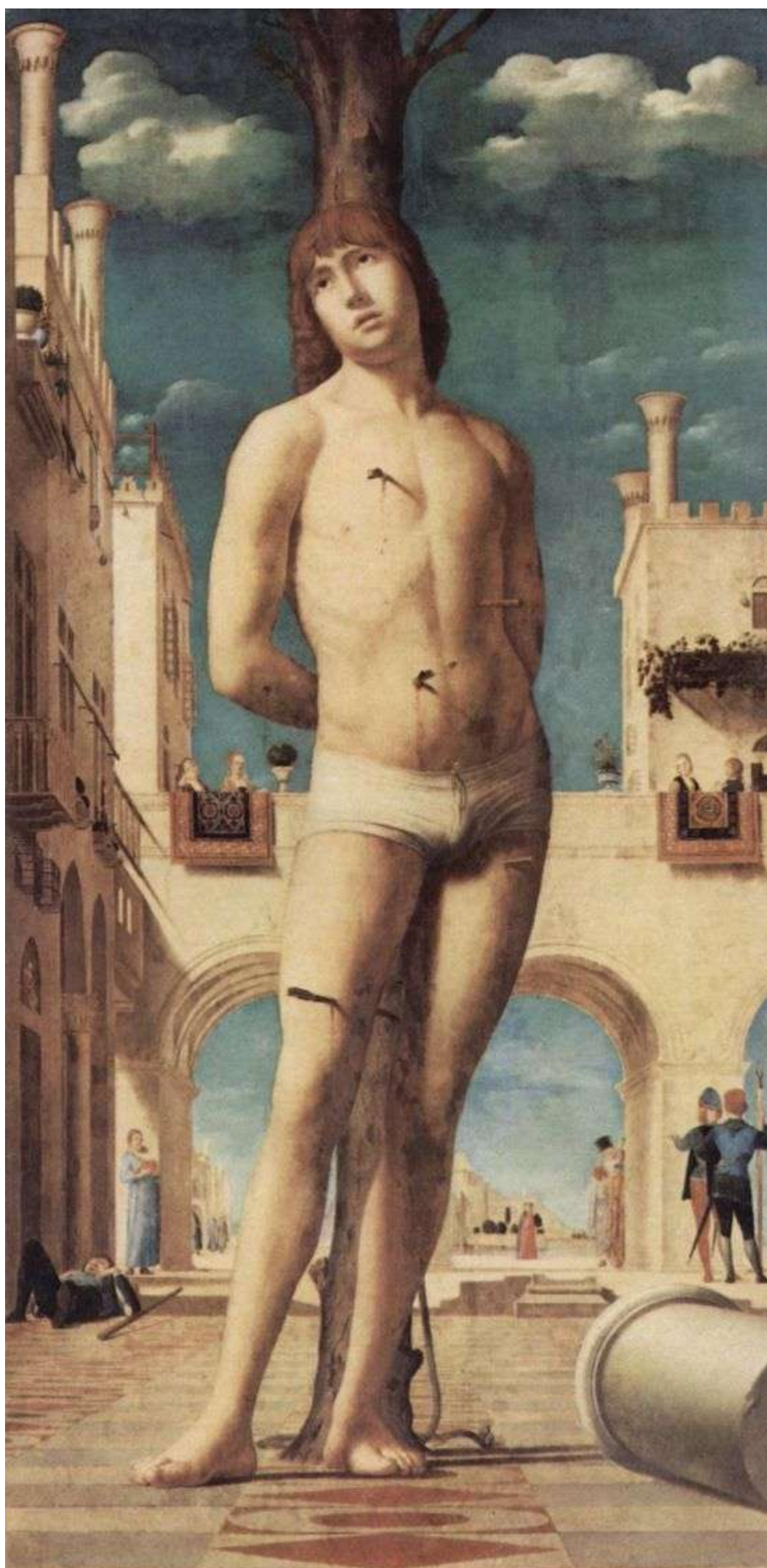
63.2.2. «Св. Себастьян»

Картина «Св. Себастьян» ([илл. 63.4](#)) размером 171×85.5 см, созданная в 1476-1477 годах во время пребывания художника в Венеции для церкви Сан-Джулиано в пару к утерянной картине «Св. Рох», хранится в Картинной галерее Дрездена [43, 48].

Действующие лица. Св. Себастьян (на переднем плане), молодой, высокий и стройный, хорошо физически сложенный, с красивым лицом, крупными темными глазами, густыми прямыми бровями, низким лбом, темно-коричневыми волосами, спадающими на его лоб и спину, широковатым носом, пухлыми губами и округлым подбородком, почти полностью обнажен. На нем лишь белые тусы, завязанные спереди на веревочку. Рельеф мускулатуры его не худого тела нарисован несколько сглажено. В него вонзилось пять стрел, причем концы двух из них (в левый бок и левую ногу) почему-то обломаны. Из ран в местах, куда вонзились стрелы, текут небольшие струйки крови. Себастьян не выделен нимбом среди других персонажей.

На картине впервые присутствует такое множество индифферентных персонажей. Среди них трое солдат (один лежащий слева и двое стоящих справа внизу), женщина с ребенком (позади лежащего солдата), четыре скучающие женщины на балконе (по обе стороны от бедер Себастьяна) и горожане на заднем плане (между женщиной с ребенком и солдатами). Солдаты одеты в темные облегающие костюмы, узкие сапоги и высокие шапки. Они вооружены, кто мечами, кто пиками. Остальные горожане также одеты в современные автору картины венецианские одежды.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие персонажей основано на двух, резко бросающихся в глаза контрастах. Первый из них – между спокойной позой и выражением лица св. Себастьяна и ужасным видом натуралистично нарисованных ран от стрел, вонзившихся в его прекрасное юное тело. Художник, несомненно, следовал описаниям мучений первых христиан, которые они переносили с поражающим римлян мужеством. Себастьян стоит, прислонившись к дереву, а его руки связаны позади ствола. Его несколько томная поза с опорой на левую ногу и свободно выставленной чуть вперед и в сторону правой ногой, склоненной чуть вправо головой и взором, поднятым к небесам, гармонирует с выражением его лица, скорее влюбленного юноши, мечтающего о своей возлюбленной, чем религиозного фанатика. Художник-философ убеждает зрителей, что истинная вера делает человека нечувствительным к земным страданиям. Второй контраст между видом страдающего Себастьяна и полным безразличием к этому современников художника, изображенных в виде горожан, еще более страшен. На улице за спиной Себастьяна находится довольно много народа. Все они заняты своими мелкими заботами или скукой и им нет никакого дела до ужасного зрелища пронзенного стрелами юноши. Солдат у левого края картины спит, лежа на земле в весьма фривольной позе. Двое других солдат у правого края картины обсуждают свои дела. Женщина с ребенком на руках и



Илл. 63.4. Антонелло да Мессина. Св. Себастьян.

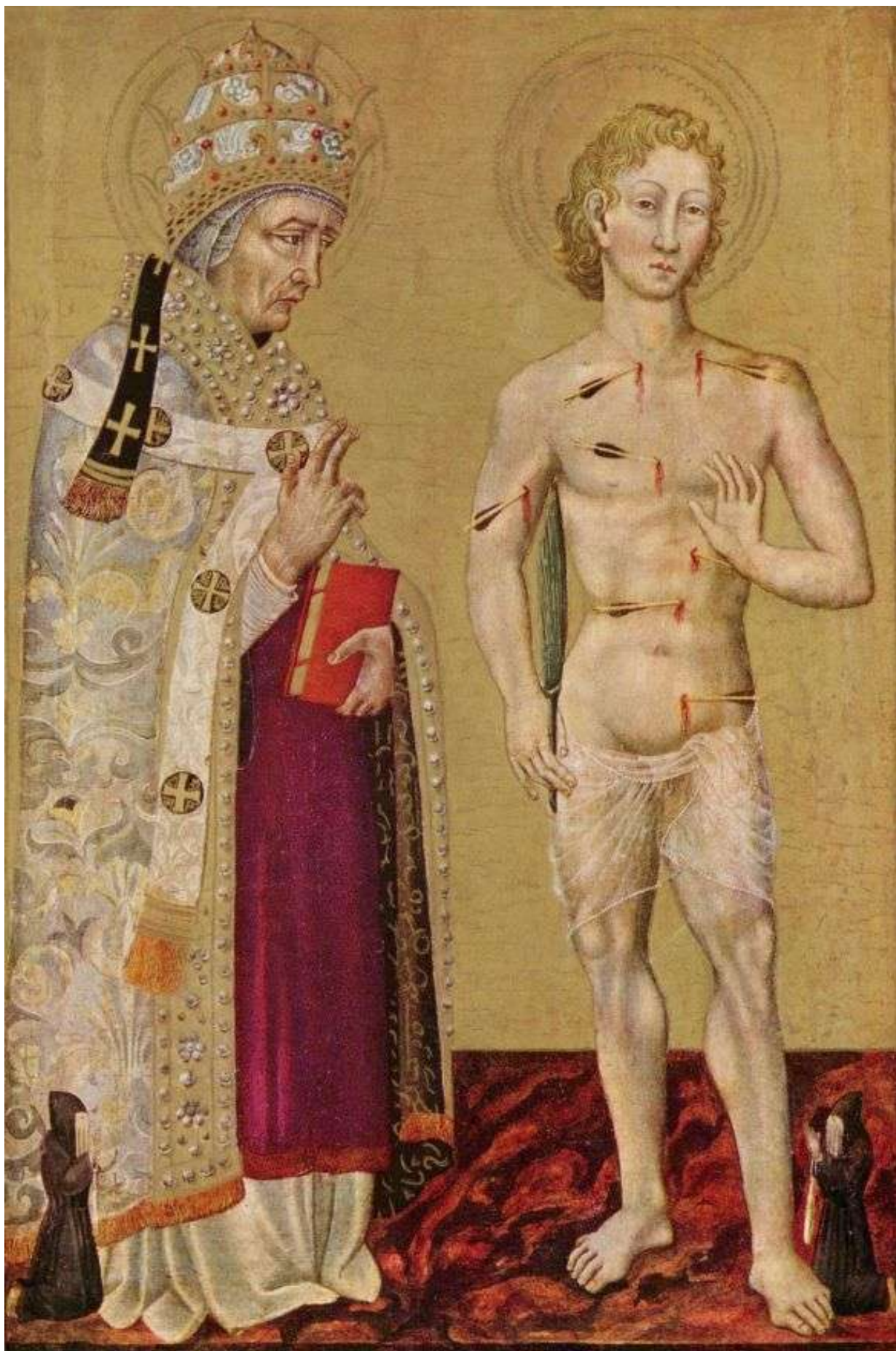
четыре женщины на балконе, кто с любопытством, кто со скукой разглядывают Себастьяна, ожидая, когда он умрет или у него начнется агония. Горожане на заднем плане также погружены в свои повседневные заботы. Художник-гуманист использовал все свое мастерство, чтобы заставить зрителя содрогнуться от душевной черствости, характерной для его времени, да и для зрителя, стоящего перед картиной. Но глас вопиющего в пустыне остался мало кем услышанным. И современники художника, и их потомки продолжали считать жестокость необходимым атрибутом своей жизни.

Городской пейзаж. Чтобы у зрителя не осталось сомнения в том, что эта сцена относится к современной жизни, художник поместил ее в современный ему венецианский городской пейзаж. Себастьян находится на площади, вымощенной квадратной коричневой каменной плиткой с более темным орнаментом. Он привязан к корявому стволу сухого дерева, причем конец веревки свисает до земли. В правом нижнем углу картины нарисован обломок круглой колонны (намек на страдания Христа, привязанного к колонне). Площадь ограничена великолепными трехэтажными домами венецианской архитектуры, увенчанными плоскими крышами с зубчатым краем и дымовыми трубами в виде башен. К стенам домов приделаны небольшие балкончики и крепления для поддержки вьющихся растений. Между домами по разные стороны улицы перекинут большой балкон, мощные опоры которого соединены арками. На перилах балкона проветриваются красивые ковры, стоят вазы с цветами и экзотическими растениями. В проемах арок расстилается панорама просторного города и находящихся за ним окрестностей.

Цветовая гамма и композиция. Фигура святого и городской пейзаж представлены в одной и той же коричневатой цветовой гамме, что еще раз подчеркивает, что Себастьян не какой-нибудь чужой пришелец из раннехристианских времен, а современный житель этого города. Тревожное темно-синее небо с кучевыми облаками сочувствует страданиям святого и составляет цветовой контраст со спокойствием и города, и самого святого. Композиционно фигура Себастьяна великолепно вписана в городской пейзаж. В ней соединены черты античной (причем греческой, а не римской) скульптуры и нового, гуманистического представления о красоте человеческого (в том числе и мужского) тела. Высокий дом слева противопоставлен упавшей колонне в правом нижнем углу – как рухнула вера, так будет разрушен и замечательный, ничего не подозревающий город, в котором творятся такие злодеяния. Никогда еще религиозный сюжет не был наполнен столь глубоким философским содержанием.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 38.3.15.

На картине Джованни ди Паоло ([илл. 63.5](#), справа) из Национальной галереи Лондона у Себастьяна явно великовата голова и коротковаты ноги. Он утыкан шестью стрелами, а в правой руке держит пальмовую ветвь мученика.



Илл. 63.5. Джованни ди Паоло. Св. Фабиан и Себастьян.

Триптих Якопо Беллини ([илл. 63.6](#)), верхняя часть которого со сценой «Благовещения» имеет размеры 59×170 см, левая панель с Иоанном Крестителем – 103×48 см, центральная панель со св. Себастьяном - 103×45 см, а правая панель с Антонием аббатом – также 103×45 см, созданный в 1464-1470 годах, хранится в галерее Академии в Венеции. Он был заказан Заккарией Виттурини для капеллы св. Себастьяна церкви Санта-Мария делла Карита в Венеции. На центральной панели триптиха тело св. Себастьяна пробито насквозь восемью настолько длинными стрелами, что их концы проецируются на раму картины. Сам Себастьян не испытывает никаких чувств и явно позирует.

На картине Пьеро делла Франчески ([илл. 54.21](#), слева) несколько простоватый Себастьян со связанными за спиной руками, пронзенный восемью стрелами и истекающий кровью, с наивной надеждой взирает на небо.

На картине Андреа дель Кастаньо ([илл. 63.7](#)) размером 134×57 см из музея Метрополитен в Нью-Йорке, созданной около 1450 года, святой, в которого вонзилось шесть стрел, страдает и, чтобы утешить его, к нему слетает ангел, несущий ему корону. Действие разворачивается не в городе, а на фоне сельского пейзажа. Себастьян, привязанный к дереву, стоит на пне, а не на земле.

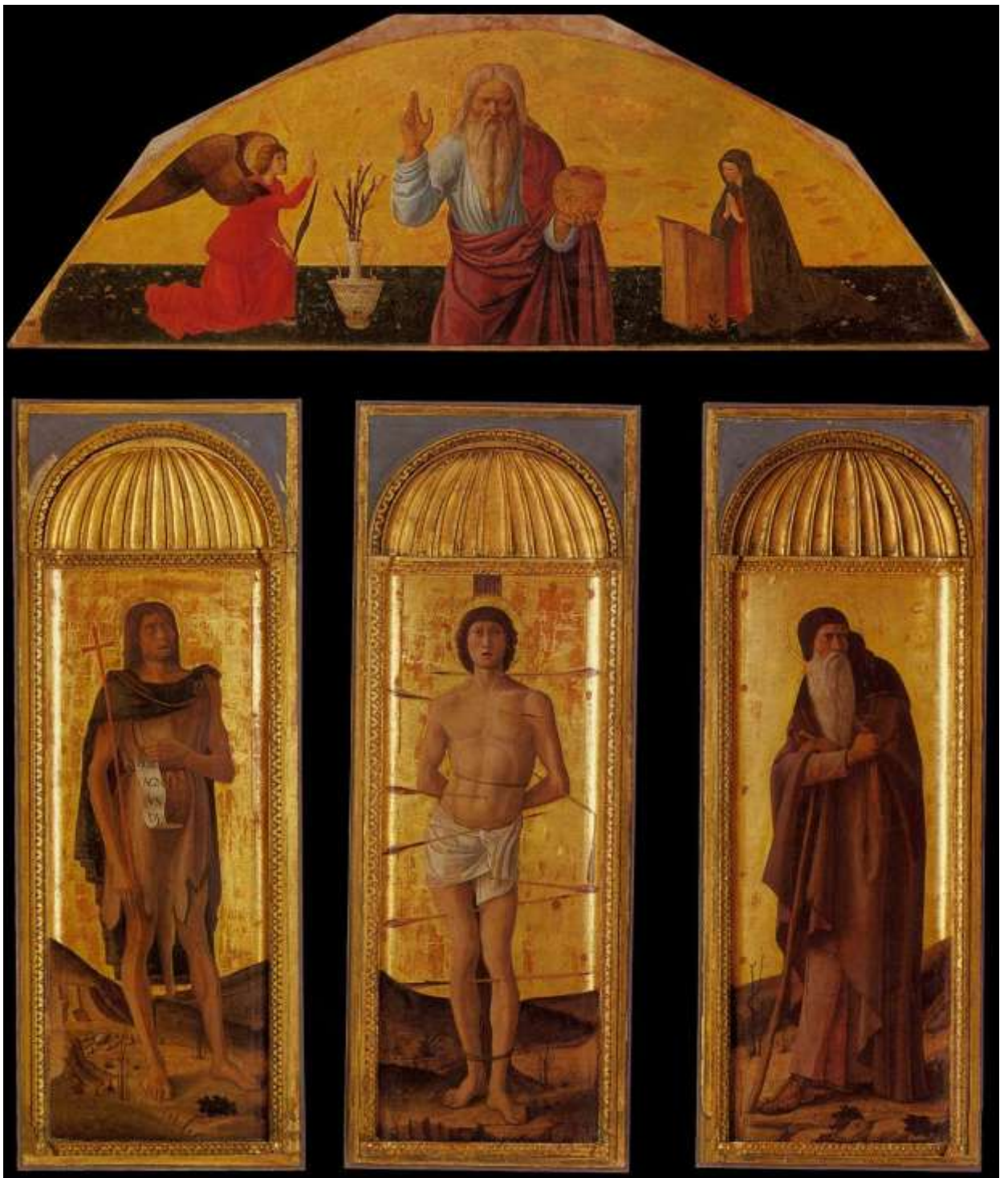
На фреске Беноццо Гоццолли ([илл. 63.8](#)) в капелле в апсиде церкви Сант'Агостино ([илл. 63.9](#)) в Сан Джиминиано, исполненной в 1464-1465 годах, мускулистый довольно упитанный Себастьян, торс которого пронзен многими стрелами от шеи до живота включительно, стоит, подобно статуе, в каменной нише. В левой руке он держит стрелу, а в правой – пальмовую ветвь мученика.

На картине того же автора ([илл. 63.10](#)) размером 525×378 см из церкви Коллегиате в Сан-Джеминиано, созданной в 1465 году, в святого, уже всего утыканного стрелами, продолжают стрелять лучники. На него это не производит никакого впечатления. Он стоит на пьедестале и даже улыбается. Над ним летают ангелы, увенчивая его короной. Пейзаж, на фоне которого происходит эта стрельба, больше похож на узор ковра. На небе за святого переживают Иисус, Дева Мария и окружающие их ангелы, но сделать они при этом ничего не могут.

Предшественники Антонелло да Мессины ограничивались лишь изображением святого или связанного с ним сюжета. Ни один из них не поднялся до философского осмысления этого события.

63.2.3. «Св. Иероним в келье»

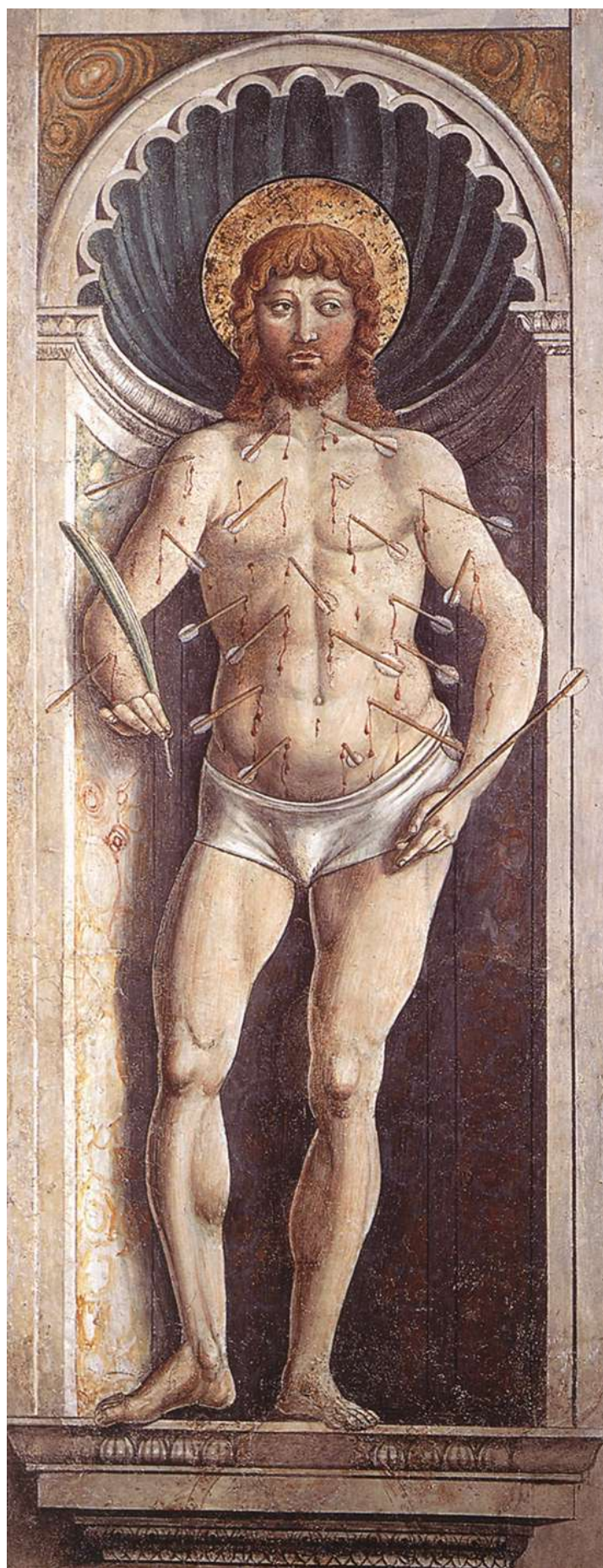
Картина «Св. Иероним в келье» ([илл. 63.11](#)) размером 46×36.5 см, созданная около 1460 года, хранится в Национальной галерее Лондона. Одно время картина приписывалась кисти Ганса Мемлинга [43].



Илл. 63.6. Якопо Беллини. Триптих св. Себастьяна.



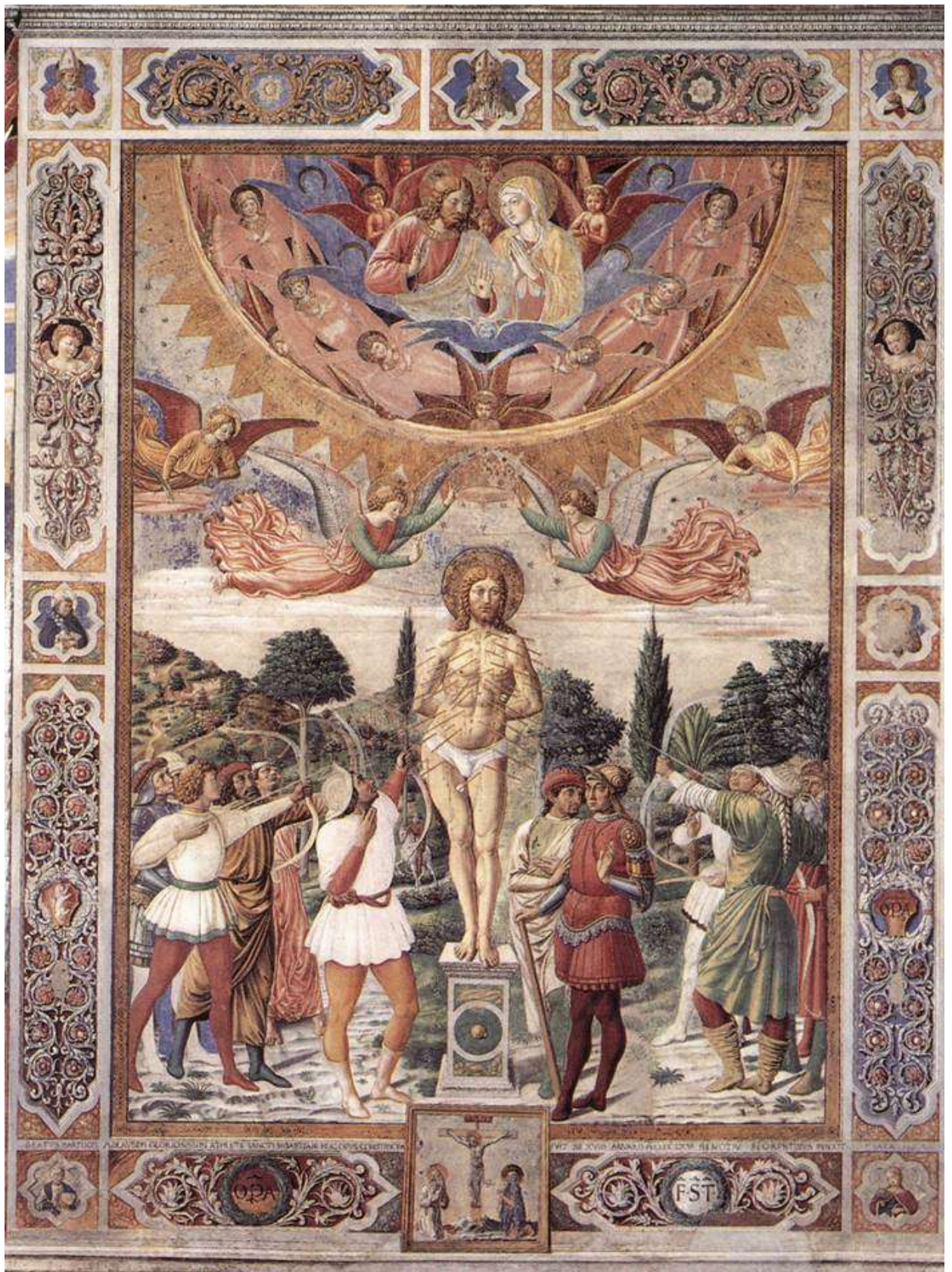
Илл. 63.7. Андреа дель Кастаньо. Св. Себастьян.



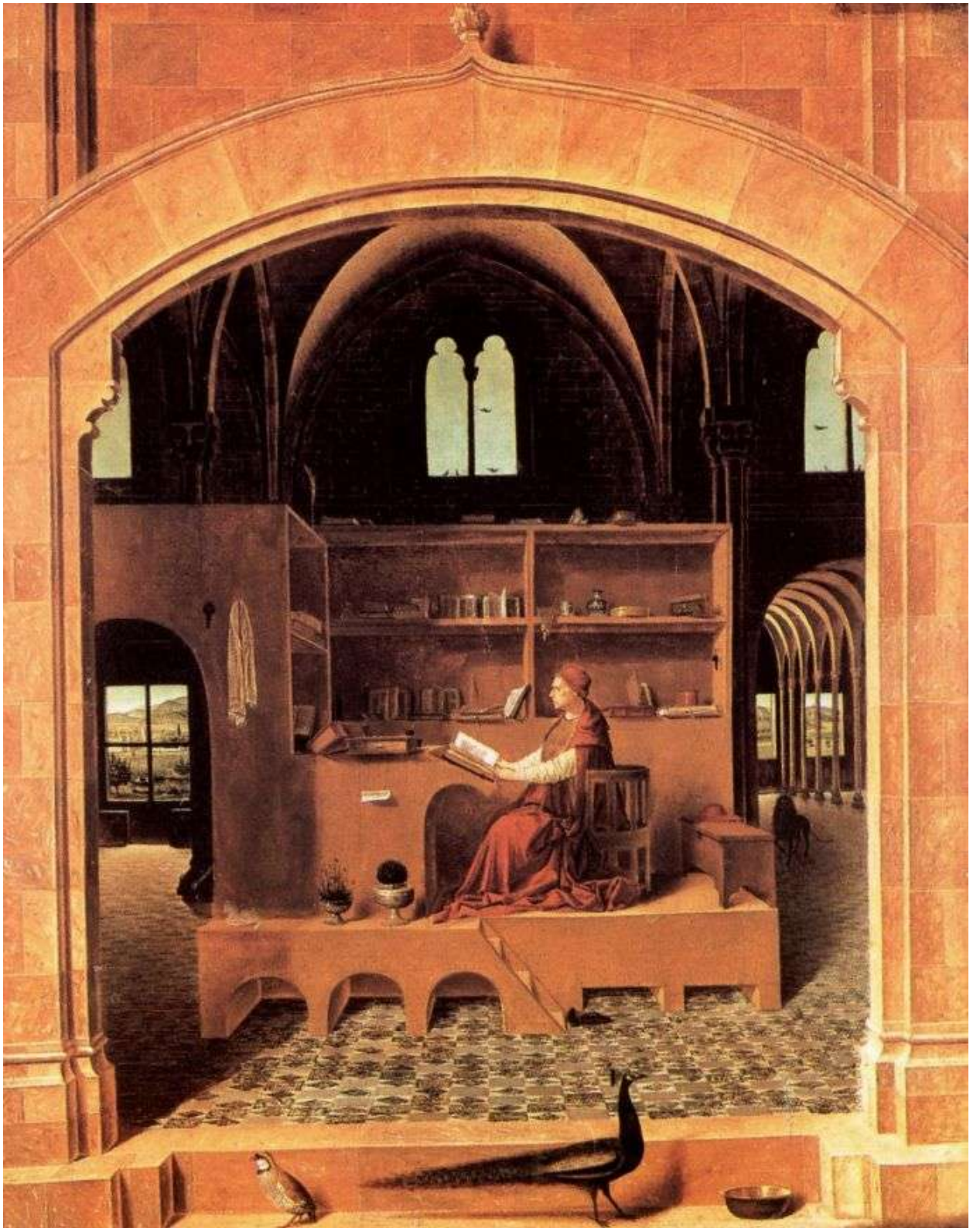
Илл. 63.8. Беноццо Гоццоли. Св. Себастьян.



Илл. 63.9. Капелла в апсиде церкви Сант'Агостино в Сан Джиминиано.



Илл. 63.10. Беноццо Гоццоли. Мученичество св. Себастьяна.



Илл. 63.11. Антонелло да Мессина. Св. Иероним в келье.

Образ Иеронима. Св. Иероним, пожилой, высокий, средней комплекции, с величественным безбородым лицом, маленькими глазами, невысоким лбом, крупным орлиным носом, волевым ртом и острым подбородком, облачен в широкую и длинную красно-коричневую кардинальскую мантию, из-под коротких рукавов которой видны длинные белые рукава нижнего облачения. На голове у него небольшая шапочка из того же материала, что и мантия. Его руки лежат на страницах раскрытой книги большого формата. Его поза исполнена значительности. Он сидит в кресле и читает книгу, почти откинув голову назад, - жест, характерный для пожилых людей, страдающих дальностью зрения.

Животные. Лев (справа) бродит по правой галерее просторного жилища Иеронима. Виден лишь его силуэт небольшого размера, явно меньшего, чем размер реального льва. У него вьющаяся грива, свалывшаяся в тонкие пряди, тонкие лапы и длинный хвост. На переднем плане перед входом в келью разгуливают павлин (в центре) и куропатка (слева). Обе птицы нарисованы с большим мастерством, но пропорции между ними не соблюдены – то ли павлин маловат, то ли куропатка великовата. У левого края основания кабинета Иеронима лежит реалистично нарисованная серая кошка, поджав под себя лапы.

Интерьер. Жилище Иеронима чрезвычайно просторно и имеет сложную архитектуру. Вход в него представляет собой широкий портал без дверей, обрамленный ложными колоннами и аркой. Следуя рекомендациям Леона Баттисты Альберти, художник нарисовал картину как вид через этот портал. Перед входом, где гуляют птицы, справа стоит большая миска, позолоченная внутри, видимо, для кормления этих птиц. Пол жилища покрыт узорчатой плиткой, нарисованной в эффектном перспективном сокращении. В центре помещения на полу стоит деревянный помост, являющийся основанием кабинета Иеронима. На помост и в кабинет ведет невысокая деревянная лесенка. У края помоста, правее кошки стоят две напольные вазы с цветами и декоративными растениями. За спиной Иеронима у края помоста находится невысокий деревянный столик. Сам Иероним сидит почти в центре кабинета на деревянном кресле с круглой спинкой. Перед ним расположен его рабочий стол с пюпитром, где лежит книга, которую он читает. Стол в беспорядке завален толстыми книгами и является продолжением стеллажа, на полках которого также лежат толстые книги, но более аккуратно сложенные. Этот стеллаж имеет продолжение, которое аркой уходит за левый край картины. К боковой поверхности этого стеллажа приделаны два крючка, на одном из которых висит длинное махровое полотенце. Перпендикулярно к этому стеллажу расположен другой, позади Иеронима. На его полках также стоят многочисленные предметы и книги. Их расположение совершенно непохоже на то, что мы видели на картине Колантонио ([илл. 59.1](#)). Правее кабинета уходит вдаль нарисованная в перспективе галерея, образуемая рядом тонких столбиков, загнутых в виде арок. Слева от кабинета видна просторная пустая комната. И с той, и с другой стороны в этих помещениях имеются прямоугольные окна с крестообразной рамой. Наконец, в верхней части всего

этого помещения расположены красивые готические своды, между которыми мы видим три окна, разделенных колоннами посередине.

Пейзаж. В нижних окнах, в соответствии с традициями нидерландской живописи, нарисован сельский пейзаж. Среди зеленых лугов и пологих холмов видны отдельные деревья, белая церковь и другие светлые постройки. В верхних окнах нарисовано лишь безоблачное небо, разрезаемое стремительно летающими ласточками. Две птички сидят на подоконнике.

Цветовая гамма и композиция. Коричневая с зеленым цветовая гамма картины напоминает колорит картины Колантонио ([илл. 59.1](#)). Однако здесь художник решил весьма сложную задачу – нарисовать свет, падающий с двух разных сторон, из портала и из окон в противоположной стене. Свет, идущий через портал, доминирует; весьма эффектны тени, отбрасываемые птицами, краями портала и предметами в комнате. На заднем же плане мы видим свет, падающий из окон. Композиция картины соответствует величественной позе Иеронима. Здесь с особой силой воспета обстановка, окружающая ученого, представленная как храм науки. Все, что необходимо ученому для его работы, собрано в его кабинете. В остальных помещениях нет ничего лишнего, никакой роскоши, характерной для аристократов и церковных иерархов. Хочется верить, что этот дух науки, столь мощно представленный на этой картине, сохранился в кабинетах ученых до нашего времени.

Сравнение с другими образами св. Иеронима. Антонелло да Мессина создал еще два образа св. Иеронима. Один из них на картине ([илл. 63.12](#)) размером 39×31.5 см из Национального музея в Палермо, созданной в 1472-1473 годах, представляет нам его в кардинальском облачении довольно молодым и худым, с удивительно приятным умным лицом. На картине же ([илл. 63.13](#)) размером 40×30.5 см из музея Великой Греции в Калабрии, созданной в 1460-1465 годах, Иероним, сняв с себя кардинальские одежды, бьет себя камнем в грудь перед Распятием. Здесь его окружает действительно дикий пейзаж. У старого Иеронима лицо совершенно отчаявшегося человека, уповающего лишь на Бога. Лев, как сфинкс, лежит рядом с ним.

63.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения на три сюжета, относящиеся к периодам до рождения Иисуса и после Его смерти.

63.3.1. «Мадонна Благовещения»

Картина «Мадонна Благовещения» ([илл. 63.14](#)) размером 45×34.5 см, созданная в 1476-1477 годах, хранится в Региональной галерее Сицилии в Палермо [43].

Дева Мария лицом похожа на Мадонну «Алтаря Сан-Кассиано» ([илл. 63.1](#)). Лишь ее черные глаза крупнее, нос нарисован более определенным, губы – более пухлыми, нижняя часть ее лица - несколько уже, подбородок - острее, а шея - тоньше и выше. Специалисты называют этот тип Мадонны



Илл. 63.12. Антонелло да Мессина. Св. Иероним.



Илл. 63.13. Антонелло да Мессина. Кающийся св. Иероним.



Илл. 63.14. Антонелло да Мессина. Мадонна Благовещения.

«сицилийским». Мадонна одета в черное платье, а ее голова и верхняя половина туловища закрыты темно-синей накидкой.левой рукой она соединяет ее края. Художник сосредоточил свои усилия не на изображении складок накидки (они более скромны, чем обычно, хотя и нарисованы мастерски), а на изображении глубоких теней на лице. Ее лицо задумчиво и серьезно, поэтому жест ее правой руки, которым она словно отстраняется от возникшего перед ней ангела, выглядит скорее традиционным, чем свидетельствующим о ее испуге.

Интерьер в этой картине почти отсутствует. Зритель видит лишь кусочек деревянного стола с пюпитром, на котором лежит раскрытая книга небольшого формата, которую читала Дева Мария. После того, как Мадонна подняла левую руку, которой она, видимо, придерживала страницы, некоторые из них поднялись.

Изумительная цветовая гамма картины построена на сочетании черного, синего и коричневого цветов. Черный фон картины создает ощущение таинственности и глубины пространства и повторяется в уголке платья, выглядывающего между сомкнутыми краями накидки. В этом мраке фигура Девы Марии освещена мягким светом, идущим от отсутствующего на картине ангела (или от стоящего перед ней зрителя). Лицо Мадонны окружено не черным, а синим цветом накидки. Цвет ее смуглого лица повторяется в цвете стола и пюпитра. Фигура Девы Марии немного сдвинута влево от центра картины, пюпитр же и книга на нем создают дополнительную асимметрию в ее правом нижнем углу. Картина производит впечатление мистического ритуала, совершаемого во мраке.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Вариант этого же сюжета на картине ([илл. 63.15](#)) размером 42×32 см из Старой пинакотеки в Мюнхене, созданный в 1473 году, производит меньшее впечатление. Его портят и чрезмерно большие руки Мадонны (особенно левая), и ее низкая шея, и не особенно убедительное выражение ее лица. Над головой Девы Марии намечен узкий круг нимба. Ракурс изображения сверху также не является удачной находкой художника.

Наконец, сама сцена «Благовещения» на картине ([илл. 63.16](#)) размером 180×180 см из Национального музея в палаццо Белломо в Сиракузах, созданной в 1474 году, довольно плохо сохранилась.

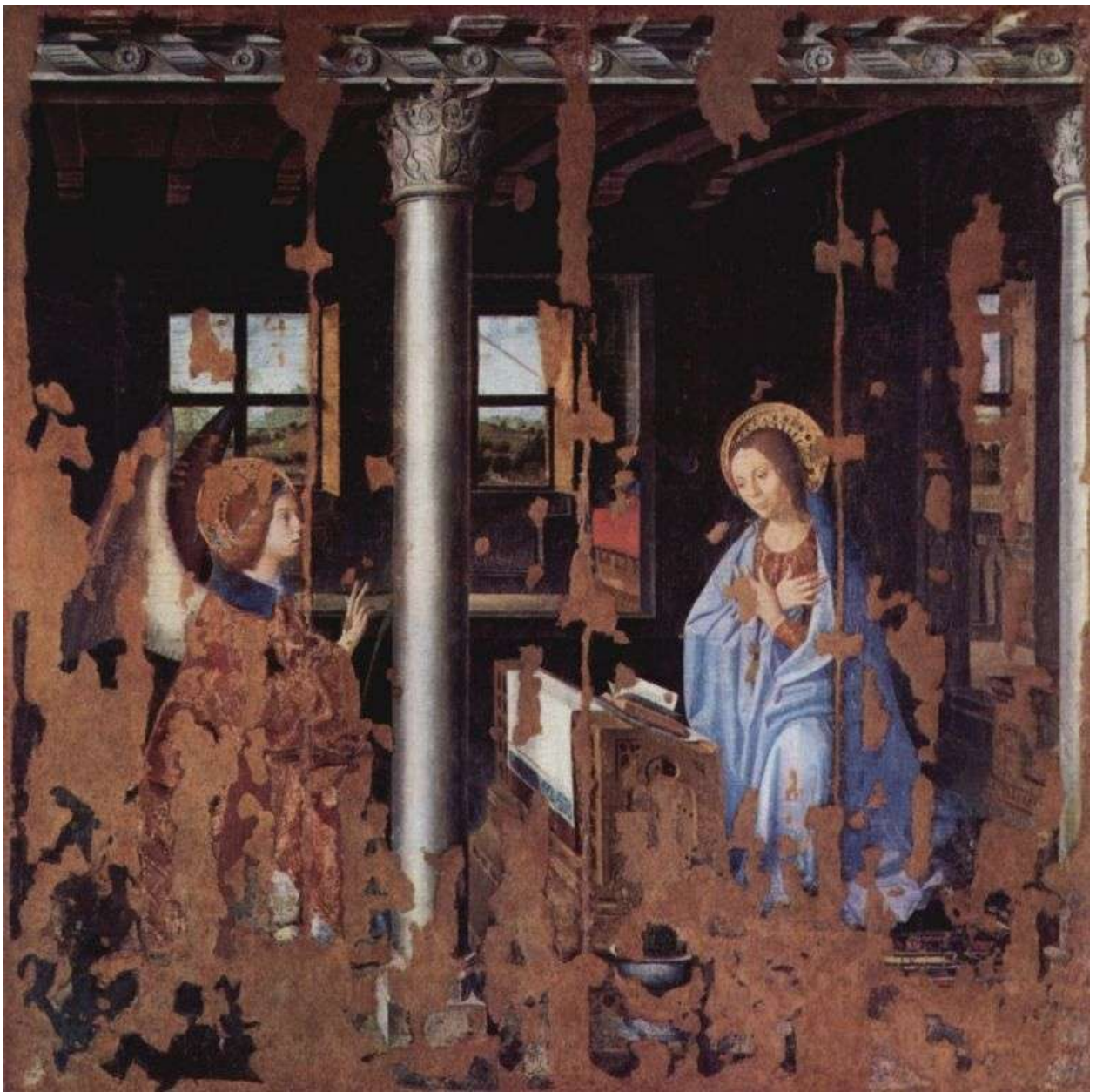
63.3.2. «Распятие»

Анализируемые произведения. Картина «Распятие» ([илл. 63.17](#)) размером 42×25.5 см, созданная в 1475 году, хранится в Национальной галерее Лондона [47].

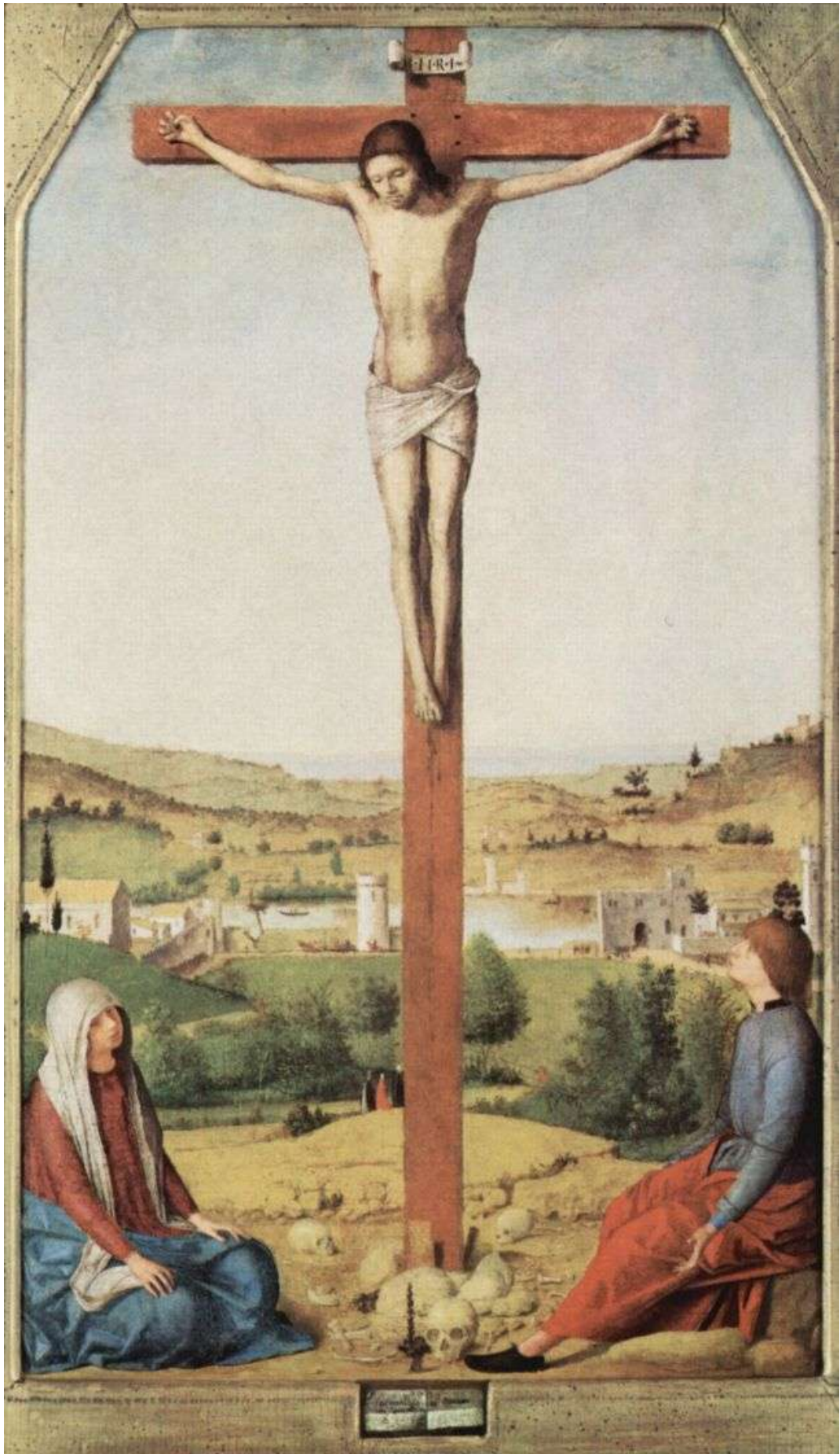
Картина «Распятие» ([илл. 63.18](#)) размером 52.5×42.5 см, созданная в том же 1475 году во время пребывания художника в Венеции, хранится в Музее изобразительных искусств в Антверпене [43].



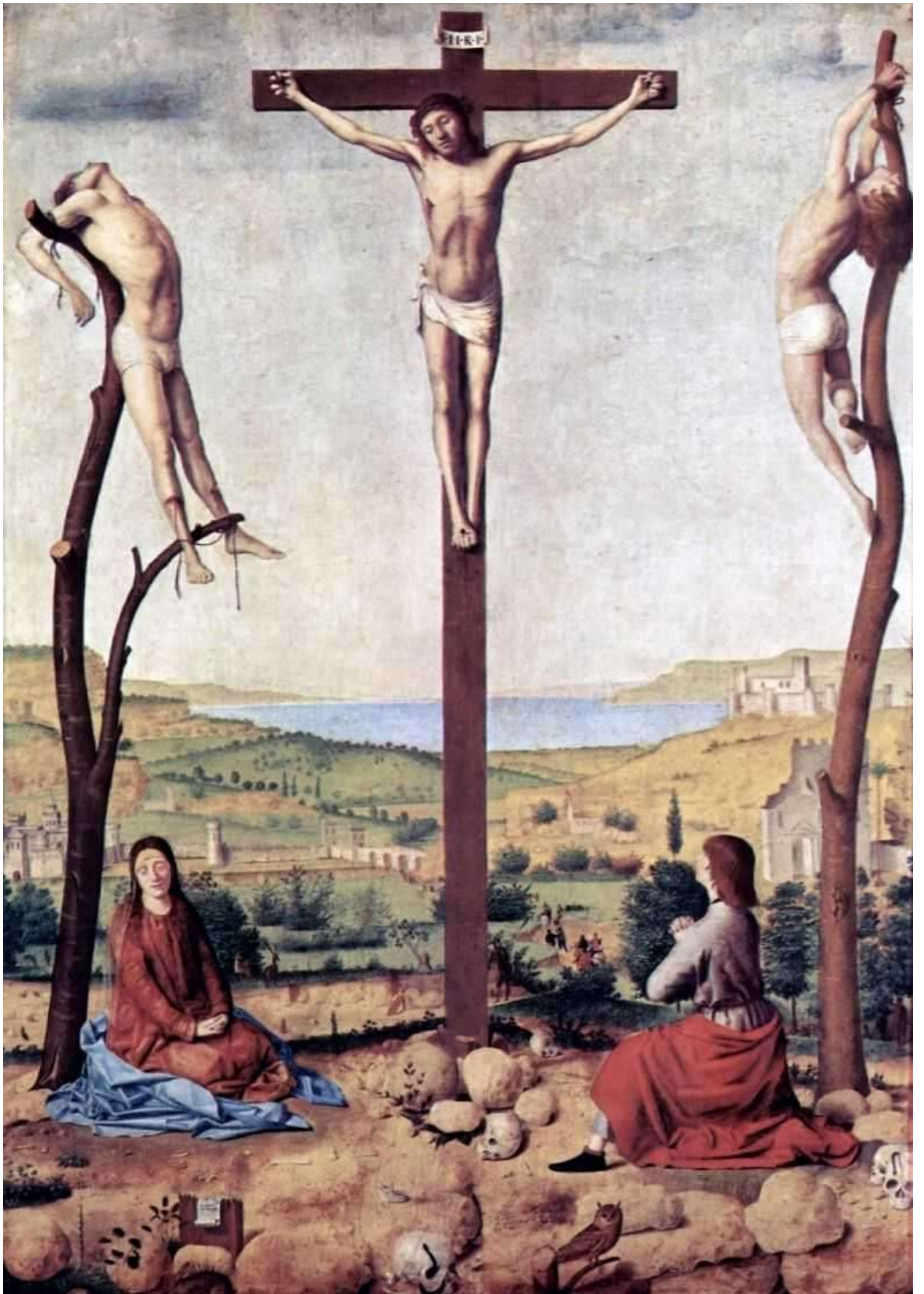
Илл. 63.15. Антонелло да Мессина. Мадонна Благовещения.



Илл. 63.16. Антонелло да Мессина. Благовещение.



Илл. 63.17. Антонелло да Мессина. Распятие.



Илл. 63.18. Антонелло да Мессина. Распятие.

Действующие лица. Иисус (в центре), худой, с чуть коротковатыми ногами по сравнению с удлинённой верхней частью туловища, с красивым треугольным лицом, коричневыми на [илл. 63.17](#) и черными на [илл. 63.18](#), вьющимися волосами, крупным носом (особенно на [илл. 63.18](#)) и короткой бородкой, почти полностью обнажен. У Него слабая мускулатура и грудь, живот втянут и четко обозначена линия ребер (особенно на [илл. 63.18](#)). Раны на теле нарисованы не чрезмерно кровавыми.

Дева Мария (слева внизу), средних лет, чуть грузноватая на [илл. 63.17](#), с несчастным лицом (особенно на [илл. 63.18](#)), одета в красное платье, а ее ноги обернуты синей накидкой. Черные волосы, расчесанные на прямой пробор и распущенные по плечам, покрыты прозрачным головным платком с длинными концами на [илл. 63.18](#) и белым, непрозрачным, концы которого спадают до колен на [илл. 63.17](#).

Апостол Иоанн (справа внизу), молодой, худой и довольно высокий, имеющий вид простолюдина, с шапкой густых коричневых волос длиной чуть выше плеч, одет в длинный голубой кафтан со стоячим воротником, подпоясанный в талии, а его ноги обернуты красным плащом. Его голова непокрыта, а на ногах – черные башмаки с длинными носами.

Разбойники присутствуют на [илл. 63.18](#) (по обе стороны от Иисуса). Оба худые, но довольно крепкие, с подчеркнутой мускулатурой торса и грубыми лицами, они почти полностью обнажены (оба в белых трусах).

На [илл. 63.17](#) на заднем плане присутствует небольшая группа зевак в черных и красных одеждах. На [илл. 63.18](#) на заднем плане видны фигуры римских воинов в темных военных одеждах и красных плащах, вооруженные длинными пиками.

Взаимодействие персонажей. Иисус распят на высоком кресте в подчеркнута благородной позе. Его вытянутое тело с раскинутыми в стороны руками подобно летящей птице. На [илл. 63.17](#) Его голова наклонилась вперед и Он словно смотрит вниз на окружающий Его мир, хотя Его глаза закрыты. На [илл. 63.18](#) Его голова склонилась на правое плечо, что является более традиционной позой. Ни на лице, ни в Его позе нет никаких следов страданий, одно спокойствие. Дева Мария сидит на земле, поджав под себя ноги. На [илл. 63.17](#) она бессильно опустила руки на колени, а на [илл. 63.18](#) сцепила вместе пальцы. Взор ее несчастного, заплаканного лица обращен вниз, к земле. Апостол Иоанн сидит на камне и смотрит вверх на Иисуса. На [илл. 63.17](#) он несколько театрально развел опущенные руки в стороны, а на [илл. 63.18](#) заломил их, сцепив пальцы в позе молитвы или отчаяния. На [илл. 63.18](#) по обе стороны от креста Иисуса на двух корявых деревьях привязаны два разбойника. Конвульсивные движения их тел, свидетельствующие о невозможности терпеть такие муки, составляют резкий контраст с позой Иисуса. На [илл. 63.17](#) у подножия Голгофы вдали стоит небольшая группа зевак и смотрит на распятого. На [илл. 63.18](#) по склону вниз спускается отряд римский воинов, частью пешком, а частью верхом. Последний из пеших воинов остановился, обернулся и смотрит, все ли в порядке.

Животные. На [илл. 63.18](#) имеется довольно много животных. На переднем плане на земле сидит сова – символ мудрости, довольно реалистично (впервые) нарисованная. Из многочисленных черепов (символов смерти), разбросанных на Голгофе у подножия крестов, выползают черные змеи – символы дьявола. На склоне Голгофы пасутся олени. Наконец, римские воины едут на белых и коричневых конях, нарисованных сзади.

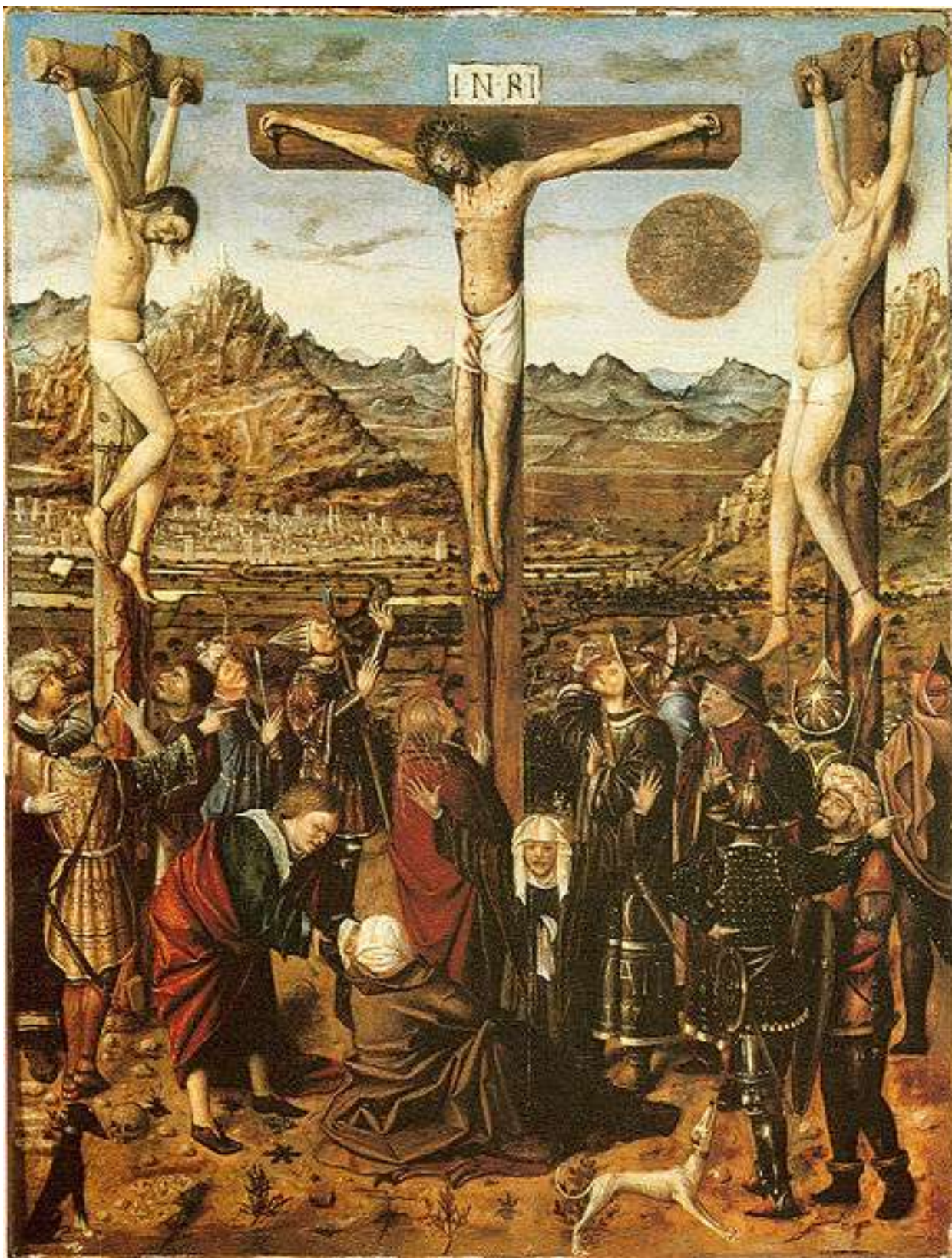
Архитектурные сооружения. На обеих картинах присутствует светлый средневековый город (Иерусалим) с крепостными стенами и башнями, а также отдельно стоящие замки, башни и дома. На [илл. 63.18](#) в городе видны церкви с куполами, а дорога, по которой движутся римские воины, ведет к довольно длинному каменному мосту с двумя башнями, соединенными со стеной города.

Пейзаж. На обеих картинах пейзаж нарисован как вид сверху. Подножие креста окружает голая, почти без растений, коричневая почва, усеянная камнями и горами черепов. Изобразив множество черепов (а не один череп Адама), художник подчеркнул, что Голгофа была постоянным местом казни, где погибло множество людей. Корявые темно-коричневые стволы деревьев, к которым привязаны разбойники, лишены всякой листвы, а их ветви обрублены. Далее виден пологий склон Голгофы, поросший зеленой травой, который заканчивается зарослями кустов и деревьев. На [илл. 63.17](#) внутри городских стен имеется довольно обширный водоем, по которому плывет длинная лодка. За городом до горизонта уходят пологие зеленые холмы, местами поросшие деревьями. На [илл. 63.18](#) водоем (озеро или морской залив) находится вне городских стен и уходит за линию горизонта. Высокое небо безоблачно ниже перекладины креста и покрыто облаками выше нее.

Цветовая гамма и композиция. Столь высокое небо (пожалуй, самое высокое среди всех уже встречавшихся Распятый) позволило художнику разделить все пространство каждой из этих двух картин на небесную и земную части. В светлой небесной части на голубом фоне контрастно выделяется высокий темный крест и парит тело Иисуса. На [илл. 63.18](#) на этом же фоне в страшных муках извиваются тела двух разбойников, расположенные чуть ниже Иисуса. Раскинувшиеся руки Иисуса словно отбрасывают этих разбойников в стороны от Него. В темной земной части на фоне безмятежного «нидерландского» зеленого со спокойной голубой водной поверхностью пейзажа скорбят Дева Мария и Иоанн, группа зевак наблюдает за казнью, римские воины возвращаются после выполненной работы. А художник напряженно размышляет над одним из главных событий в истории христианства, силой своего таланта заставляя задуматься об этом и зрителя.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение развития истории этого сюжета, прерванное в разделе 54.4.4.

На картине Колантонио ([илл. 63.19](#)) из Музея Тиссен-Борнемиссы в Мадриде разбойники привязаны к грубым крестам чуть выше Иисуса. Довольно эффектно художник изобразил солнечное затмение (это впервые).



Илл. 63.19. Колантонио. Распятие.

Картина Джованни Боккати ([илл. 63.20](#)) размером 33×25 см, созданная около 1440 года, хранится в Национальной галерее Марке в Урбино. Ее характерной особенностью является то, что крест с телом Иисуса сдвинут влево от центральной оси. В результате на центральной оси картины оказался правый разбойник. Художник изобразил всю сцену как вид сверху. Иисус смотрит вниз на подножие Своего креста, где скорбят Его близкие. На переднем плане помещены римские всадники, щиты, стяги и попоны коней которых отмечены изображением скорпиона – символа Иуды (из-за своего предательского, часто смертельного укуса). Картина забита большим числом действующих лиц, различных элементов пейзажа и архитектурных сооружений, из-за чего производит впечатление страшной тесноты и суеты. Другая, сильно попорченная, по похожая на предыдущую ([илл. 63.20](#)) картина того же мастера ([илл. 63.21](#)) размером 72×52 см из галереи Франчетти в Ка' д'Оро в Венеции, созданная около 1470 года, представляет сюжет при ночном освещении в довольно романтической манере. Наклонившийся вперед Иисус словно разговаривает с собравшимися внизу. Как и у предыдущих мастеров, сцена нарисована как вид сверху.

На картине ([илл. 63.22](#)) размером 39×23 см из Национального художественного музея в Сибиу, созданной в 1467-1469 годах, Антонелло да Мессина увеличил по сравнению с [илл. 63.18](#) количество персонажей у креста за счет трех св. жен. Хотя общая концепция этого сюжета близка к той, что и на [илл. 63.17](#) и [63.18](#), которые обсуждались в этом разделе, то, что все эти персонажи стоят и утрированно выражают свою скорбь, а также более разработанный и отвлекающий внимание морской пейзаж несколько снижают философский аспект этого произведения.

63.3.3. «Пьета»

Картина «Пьета» ([илл. 63.23](#)) размером 74×51 см, созданная в 1475-1478 годах, во время пребывания художника в Венеции, хранится в музее Прадо в Мадриде. Она попала туда несколько неожиданным, почти чудесным образом, благодаря удачной покупке, сделанной в 1965 году [45].

Сравнение с картиной Мастера Франке. По своей концепции эта картина имеет нечто общее с картиной Мастера Франке ([илл. 34.22](#)). По сравнению с произведением немецкого мастера на картине Антонелло присутствует лишь один ангел, нет креста и символов страстей, которые заменены символическим пейзажем. Изломанное изображение полумертвого Христа здесь заменено страшным в своей реальности изображением мертвого человека.

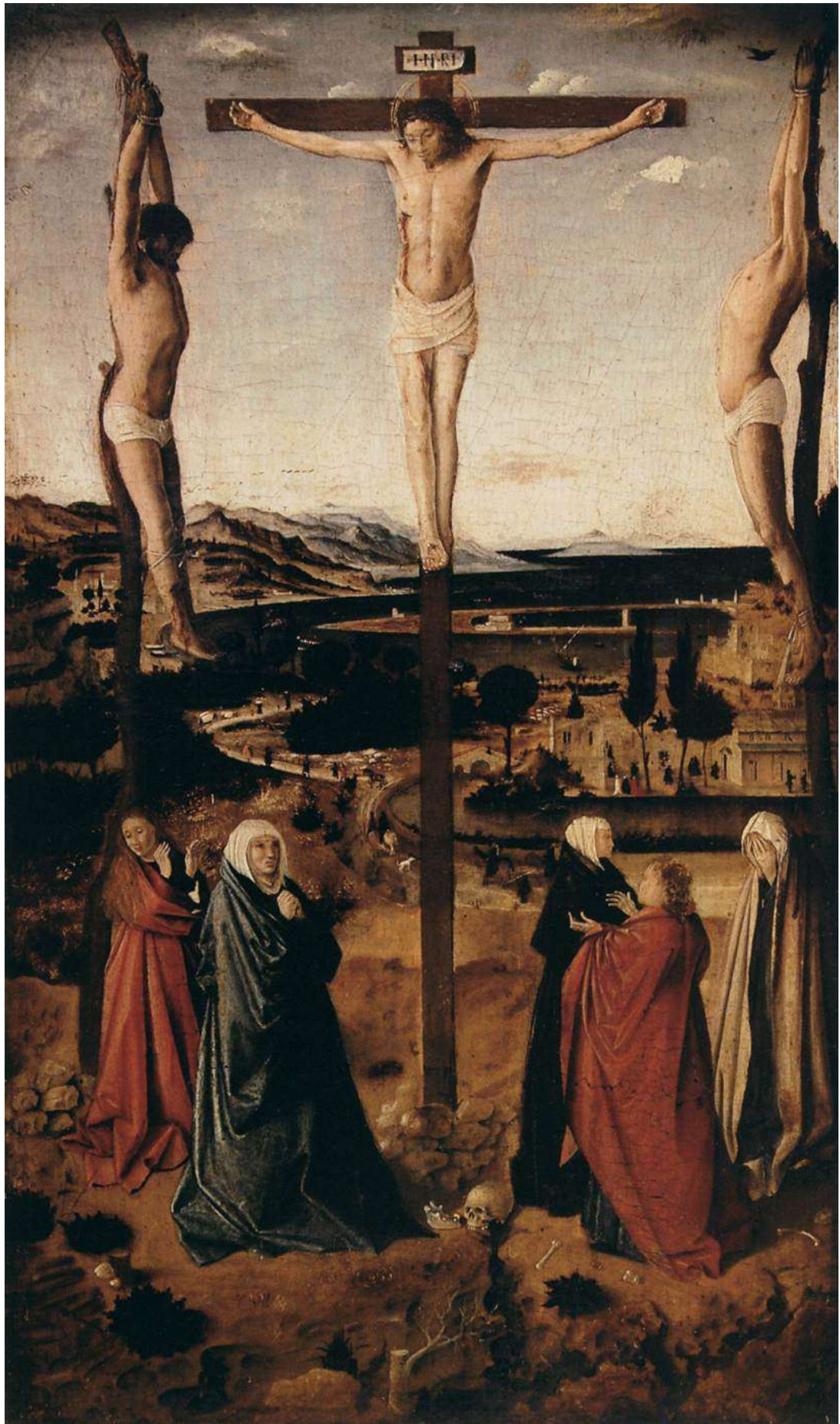
Действующие лица. Иисус, средних лет, с не худым и весьма крепким телом, с лицом, на котором лежит печать смертельной усталости от перенесенных страданий, смешанная с удовлетворением от того, что они закончились, и Он их выдержал, с открытым ртом, свалывшимися от пота длинными рыжими волосами, разметавшимися по плечам, и короткой



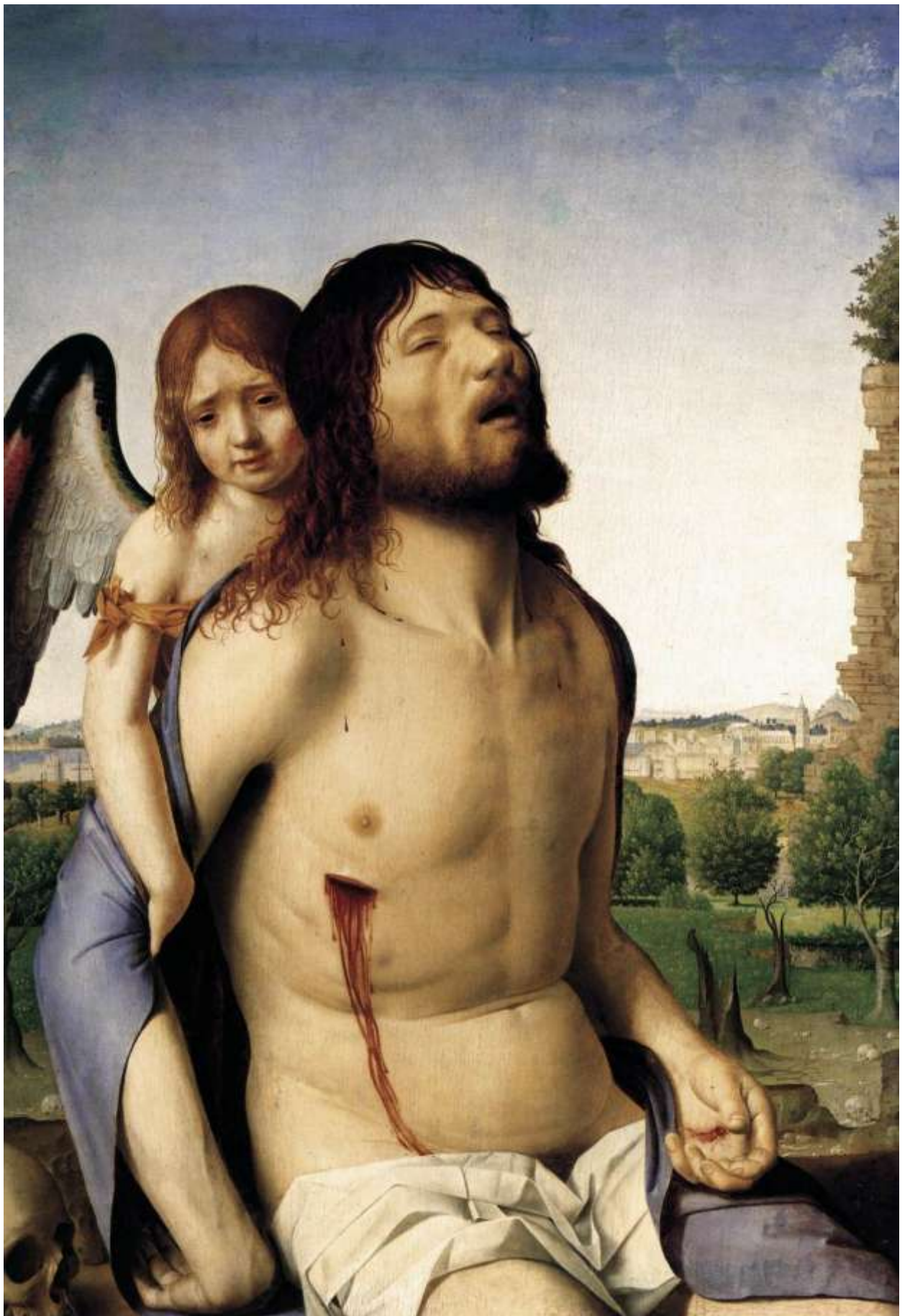
Илл. 63.20. Джованни Боккати. Распятие.



Илл. 63.21. Джованни Боккати. Распятие.



Илл. 63.22. Антонелло да Мессина. Распятие.



Илл. 63.23. Антонелло да Мессина. Пьета.

бородой, почти полностью обнажен. Лишь Его таз прикрыт чистой белой набедренной повязкой, да на плечи наброшен голубой плащ. На руках и шее рельефно выступают вздувшиеся вены, а из раны в правом боку течет неправдоподобно широкая, сужающаяся книзу струя запекшейся крови.

Ангел, ребенок лет семи, довольно пухлый, с крупными крыльями, розовыми внутри и темно-фиолетовыми снаружи, с заплаканным круглым лицом девочки, темными глазами, тонкими бровями, вогнутыми вниз, невысоким лбом, чуть более светлыми, чем у Иисуса, волосами до плеч, расчесанными на прямой пробор, одет в коричневый сарафан, бретелька которого спустилась с его правого плеча (его плечи и руки обнажены).

Взаимодействие персонажей. Мертвый Иисус сидит на краю гроба, а ангел, обхватив Его сзади за руки, поддерживает Его туловище, чтобы не дать ему упасть. Голова Иисуса откинута назад и ангел своей головой удерживает ее. Кисть правой руки Иисуса неестественно вывернута. Скорбь ребенка о взрослом мужчине и желание воскресить Его переданы художником удивительно правдиво.

Архитектурные сооружения. На заднем плане, на берегу морского залива виднеется светлый город (Иерусалим) с дворцами и церквями, обнесенный стеной с башнями. В его облике специалисты усматривают отголоски рельефа Мессины.

Пейзаж. Вокруг Иисуса расстилается бесплодная пустыня, обрамленная обломками стволов сухих деревьев и усеянная костями и черепами. Один из реалистично нарисованных черепов расположен на переднем плане в левом нижнем углу картины. Далее начинаются сочные зеленые луга, рощи и пологие холмы у линии горизонта. Из-за правого края картины виден кусочек отвесной скалы, поросшей кустарником. Над всем царит высокое безоблачное небо.

Цветовая гамма и композиция. Светлый колорит картины резко контрастирует с выражениями лиц Иисуса и ангела. Фигуры Иисуса и ангела сдвинуты влево от центра и проецируются на светлое небо. На этом фоне диссонансом выделяются волосы Христа и крылья ангела. В этой картине художник уловил тот мистический момент, когда ангел, все еще скорбящий о муках Иисуса, начал готовить Его тело к Воскресению.

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Рассмотрим для сравнения некоторые произведения, созданные на близкие сюжеты после Мастера Франке.

На картине Филиппо Липпи ([илл. 63.24](#)) размером 82×101 см из Дворца архиепископа Флоренции мертвый Иисус еще в погребальных пеленах и багрянице восстает из гроба между св. Франциском и Иеронимом. Цвет Его тела почти не отличается от коричневого фона, а терновый венок низко надвинут на лоб.

На полиптихе Антонио Виварини ([илл. 63.25](#)) размером 339×183 см из капеллы Сан-Таразино церкви Сан-Дзаккариа в Венеции, исполненном в 1443 году, скорбящие сподвижники Иисуса расположены выше Его мертвого



Илл. 63.24. Филиппо Липпи. Муж скорбей.



Илл. 63.25. Антонио Виварини. Полиптих тела Христова.

тела, восстающего из гроба. Обрамление полиптиха, как всегда у этого художника, затмевает собой его содержание.

На картине Петруса Крестуса ([илл. 63.26](#)) из Музея и галереи искусств в Бирмингеме, созданной в 1444-1446 годах, немного гротескный Иисус демонстрирует стигматы, стоя между архангелами Гавриилом и Михаилом.

Наконец, Антонелло да Мессина около 1475 года создал еще один вариант «Пьеты» на картине ([илл. 63.27](#)) размером 115×86 см, хранящийся в музее Коррер в Венеции. Здесь композиция картины чрезмерно усложнена, и она производит меньшее впечатление. Обилие ангелов вокруг не слишком убедительной фигуры Иисуса создает ощущение некоторой излишней суеты, которой нет на картине ([илл. 63.23](#)), обсуждавшейся в этом параграфе.

63.4. Светские портреты

В этом параграфе обсуждается несколько светских мужских портретов, которые во многом напоминают светские портреты Робера Кампена и Яна ван Эйка. Погрудные портреты даются обычно в трехчетвертном повороте на нейтральном фоне, почти всегда темном или черном. Внизу композиции, как правило, изображен парапет. Однако в отличие от большинства персонажей нидерландских портретов, неизвестные лица на портретах кисти Антонелло да Мессины смотрят на зрителя, словно ведут с ним диалог.

63.4.1. «Кондотьер»

Картина «Кондотьер» ([илл. 63.28](#)) размером 36×30 см, созданная в 1475 году, хранится в Лувре в Париже [25, 27].

На портрете изображен мужчина зрелого возраста с загорелым, волевым, широкоскулым, не очень хорошо выбритым, «хищным», итальянского типа лицом с крупными чертами. У него карие большие глаза, пронзительный взгляд, нависающие брови, поднимающиеся чуть вверх, низкий лоб, почти весь закрытый челкой черных волос, стриженных «под горшок», крупный прямой нос, широкий, четко очерченный рот с пухлыми розовыми губами (нижняя губа чуть оттопырена) и широкий массивный подбородок, выступающий чуть вперед. Около его глаз уже начали формироваться морщинки, под глазами – первые признаки мешков, на щеках – глубокие морщины, на подбородке заметна ямочка, едва начал формироваться второй подбородок; у него толстая крепкая шея.

Внешность этого человека исполнена внутренней силы, он привык сталкиваться лицом к лицу с опасностью, и полностью уверен в себе. Вместе с тем, в его облике чувствуется определенное напряжение, он привык постоянно находиться настороже, даже когда он позирует художнику и ему ничто не угрожает. Он никому не спустит ни малейшей обиды и всегда готов постоять за себя. Можно предположить, что у него взрывной характер, и он не раз ввязывался в ссоры, выходя из них победителем.



Илл. 63.26. Петрус Кристус. Муж скорбей.



Илл. 63.27. Антонелло да Мессина. Пъета с тремя ангелами.



Илл. 63.28. Антонелло да Мессина. Кондотьер.

Одежда кондотьера очень скромна и состоит из черного камзола с невысоким стоячим воротничком, из-под которого виден узкий край белого подворотничка.

Черный фон портрета, создающий ощущение таинственности и глубины пространства, плавно переходит в черный цвет волос и одежды кондотьера, который едва заметно отличается от фона и создает впечатление слабого освещения. В этом черном окружении все внимание зрителя сосредотачивается на лице, освещенном непонятно откуда возникшим светом (падающим только на лицо), рельеф которого подчеркнут густыми тенями, особенно на щеках и подбородке.

Сравнение с другими мужскими портретами. «Мужской портрет» ([илл. 63.29](#)) размером 51×42 см работы Бартеlemi д'Эйка, созданный в 1456 году, хранится в Музее Лихтенштейн в Вене. Имеющий те же формальные признаки нидерландского портрета (взгляд на зрителя, темный фон, парапет), что и портрет работы Антонелло ([илл. 63.28](#)), он, тем не менее разительно отличается от него. На портрете работы Бартеlemi особенно бросается в глаза явная болезненность модели, что усиливается нездоровым левым глазом, смотрящим, кроме того, несколько вправо.

Еще один «Мужской портрет» работы Антонелло да Мессины ([илл. 63.30](#)) размером 28×21 см из Музея Тиссен-Борнемиссы в Мадриде, созданный в 1475-1476 годах, также представляет неизвестного мужчину в черной одежде, с черными волосами и на черном фоне. Однако тип лица модели не столь выразителен, хотя и интересен в своем роде.

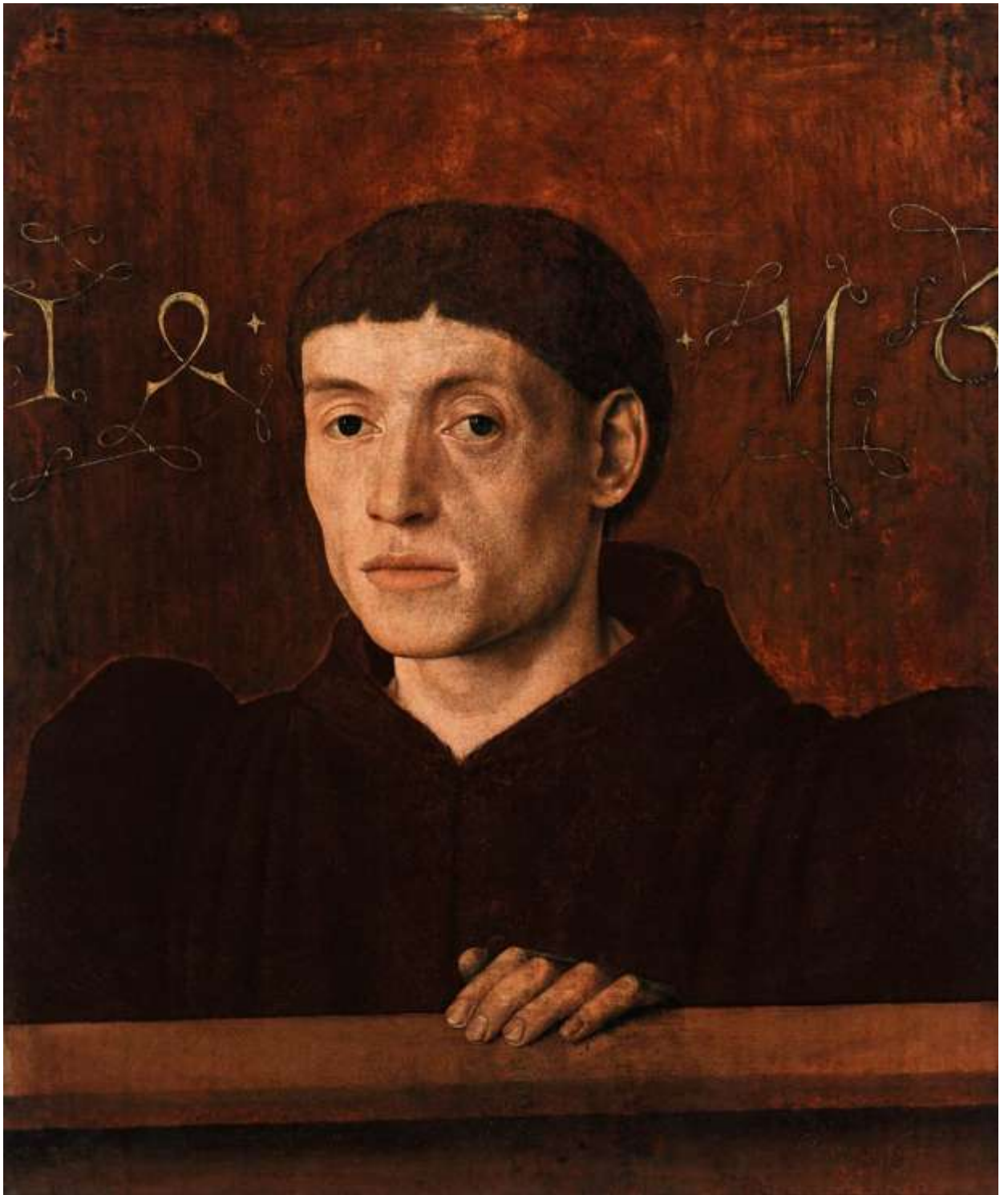
63.4.2. «Мужской портрет»

Картина «Мужской портрет» ([илл. 63.31](#)) размером 35.5×25.5 см, созданная около 1475 года, хранится в Национальной галерее Лондона. Недавно было выдвинуто трудно доказуемое предположение, что это портрет нидерландского художника Ганса Мемлинга [40].

На портрете изображен мужчина зрелого возраста с бледным, более простым, чем на предыдущих портретах, но более умным, не очень хорошо выбритым широкоскулым нидерландского типа лицом. У него серые глаза (левый глаз нарисован не очень естественно), внимательный взгляд, нависающие, широкие пушистые черные дугообразные брови, невысокий лоб, до середины закрытый челкой черных волос, стриженных «под горшок», прямой нос с чуть выступающим кончиком, широкий, четко очерченный рот с пухлыми розовыми губами и массивный подбородок. У него едва начал формироваться второй подбородок, толстая крепкая шея.

Этот человек привык наблюдать за окружающими, но старается скрыть свой интерес к ним, опасаясь неадекватной реакции с их стороны. Он спокоен, уравновешен и размышляет над всем, что он увидел.

Одежда на этом портрете проще, чем на предыдущем ([илл. 63.28](#)), и ближе к нидерландской моде. Красный кафтан с маленьким стоячим воротничком и складками на груди кажется довольно потертым. Белый



Илл. 63.29. Бартеlemi д'Эйк. Мужской портрет.



Илл. 63.30. Антонелло да Мессина. Мужской портрет.



Илл. 63.31. Антонелло да Мессина. Мужской портрет.

подворотничок высовывается из-под него значительно больше и выглядит не слишком аккуратным. На голове у мужчины простая красная шапка, более яркая, чем кафтан.

Фон этого портрета также черный, но, благодаря тому, что одежда модели резко выделяется на этом фоне, фигура мужчины кажется выдвинутой вперед. Вместе с тем, поскольку лицо является самой светлой частью картины, внимание зрителя все равно концентрируется на нем.

Сравнение с другими мужскими портретами работы Антонелло. Еще один «Мужской портрет», предположительно Тривулузио ди Милано, ([илл. 63.32](#)) размером 37×28 см, созданный в 1476 году, хранится в Государственном музее старинного искусства в Турине. Одежда портретируемого похожа на одежду предыдущего, лишь кафтан поновее, да вместо простой шапки на голове мы видим модный черный тюрбан с длинным концом. Весьма выразительно многоопытное лицо модели.

«Мужской портрет» ([илл. 63.33](#)) размером 31×26 см из Галереи Боргезе в Риме, созданный около 1475 года, представляет нам человека в подобных же одеждах, который хочет выглядеть добряком, но весьма подозрителен и себе на уме.

Наконец, «Мужской портрет» ([илл. 63.34](#)) размером 28.5×22.5 см из Городского музея Маласпино в Павии, созданный около 1470 года, представляет человека с небольшими глазами (в отличие от предыдущих портретов работы Антонелло), одетого по такой же моде, хитрого и не особенно доброго.

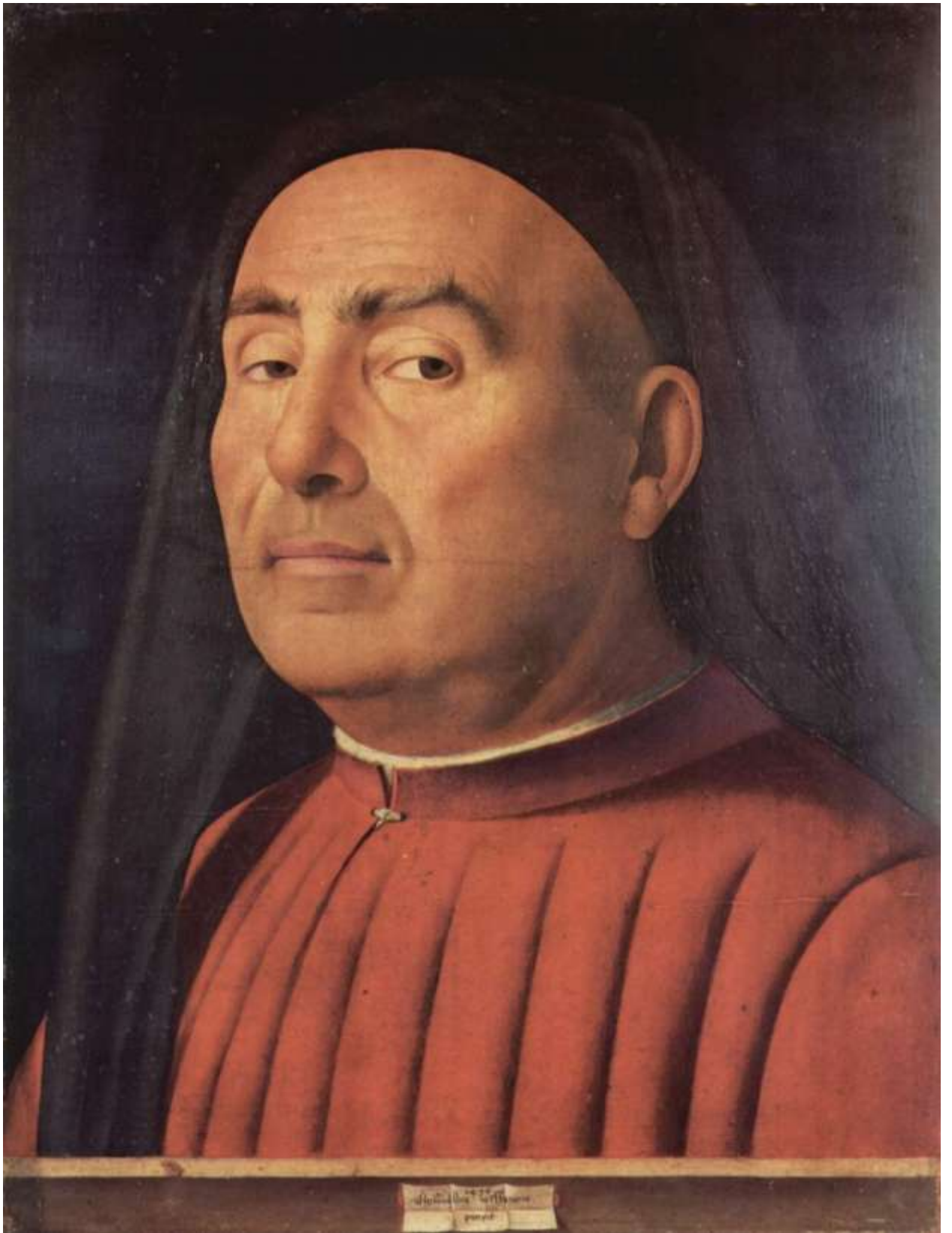
63.4.3. «Портрет молодого человека»

«Портрет молодого человека» ([илл. 63.35](#)) размером 28.7×20.6 см, созданный в 1470 году, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке [49].

У юноши с веселым, хорошо выбритым лицом небольшие серые глаза, тонкие дугообразные брови, низкий лоб, почти весь закрытый светлыми, вьющимися (или завитыми), пушистыми волосами с красивой стрижкой, прямой острый нос с выступающим кончиком, небольшой, четко очерченный рот с тонкими розовыми губами и крупный, острый подбородок. У него невысокая, толстая и крепкая шея.

Молодой человек улыбается, глядя на зрителя. Его веселый нрав является следствием его молодости, счастливой жизни и хорошего настроения. Даже позируя художнику, он не может скрыть радость, которая переполняет его. Вместе с тем, случайно или намеренно художник придал разное выражение его глазам – левый глаз заметно более серьезен, чем улыбающийся правый.

Его одежда, одновременно и скромная, и модная, состоит из черного камзола и коричневого плюшевого тюрбана с длинным черным свисающим концом. Как и на других портретах работы того же мастера, из-под камзола виден аккуратный белый подворотничок.



Илл. 63.32. Антонелло да Мессина. Мужской портрет.



Илл. 63.33. Антонелла да Мессина. Мужской портрет.



Илл. 63.34. Антонелла да Мессина. Мужской портрет.



Илл. 63.35. Антонелло да Мессина. Портрет молодого человека.

Черная одежда и головной убор плавно переходят в черный фон картины. Лишь коричневатый тюрбан и его темно-серый конец выделяются из него. В этом черном обрамлении ярко освещенное лицо юноши излучает радость, привлекая к себе внимание зрителя.

Сравнение с другими портретами юношей работы Антонелло. Еще один портрет молодого человека ([илл. 63.36](#)) размером 21×15 см, созданный в 1478 году, из Картинной галереи в Берлине представляет более амбициозного юношу в черной одежде и в более модном головном уборе. Фон картины – темно-синий с некоторым намеком внизу на клубящиеся тучи.

Еще один портрет юноши из того же музея ([илл. 63.37](#)) размером 32×26 см, созданный в 1474 году, вновь возвращает нас к черному фону и к одеждам, близким нидерландской моде. Черного тюрбана почти не видно на черном фоне и на черных волосах молодого человека, но конец этого тюрбана свисает по правому плечу. Вид этого юноши более наивен, чем на предыдущих портретах.

Наконец, еще один портрет ([илл. 63.38](#)) размером 32×27 см, созданный в 1470 году, который может быть отнесен к изображениям молодого человека, находится в Художественном музее в Филадельфии. Он отличается от других светлым фоном, еще более модными, хотя и черными одеждами и характерным обликом модели. Молодой человек смотрит на зрителя, словно хочет узнать, не рассмешил ли он его своим нарядом, столь не соответствующим его лицу.

Антонелло да Мессина работал в жанрах религиозного и светского портрета и евангельских историй. Его живопись отличается стремлением к философскому осмыслению тем, которых он касается в своих произведениях, Художник пытается заставить зрителя размышлять над трудными проблемами вместе с ним. Он создал канонический вариант образа св. Себастьяна и тип «сицилийской» Мадонны, увидел внутренним взором момент, предшествующий Воскресению Христа, представил величественную и серьезную атмосферу труда средневекового ученого. Замечательны и его портреты неизвестных, отличающиеся некоторой таинственностью и психологизмом. Он первым из итальянских художников стал систематически исполнять портреты в нидерландской манере. Его работа в Венеции, которая совпала с периодом его творческого взлета, способствовала последующему расцвету венецианской живописи.

Джорджо Вазари писал о нем: «Антонелло из Мессины, обладавший талантом отменным и резвым, будучи человеком в своем деле весьма проницательным и опытным и много лет обучавшийся рисованию в Риме, сперва поселился в Палермо и работал там много лет и, наконец, в Мессине, на своей родине, где он своими произведениями подтвердил добрую славу, которой он пользовался в своем отечестве как отменный живописец» [47].

А.Н. Бенуа так характеризовал его творчество: «Лучшее, что дошло до нашего времени от творчества Антонелло – его портреты, эти «Гольбейны



Илл. 63.36. Антонелло да Мессина. Мужской портрет.



Илл. 63.37. Антонелло да Мессина. Мужской портрет.



Илл. 63.38. Антонелло да Мессина. Мужской портрет.

XV века», яркие, зоркие, пугающие своей жизненностью лица. Но и в «сюжетных картинах» Антонелло замечательный художник» [32].

Стефано Дзуффи утверждал: «Антонелло да Мессина – центральная фигура, которая дает представление о сдвигах, произошедших в середине XV века в развитии искусства Южной Италии. В его творчестве пересекались самые различные влияния: от диалога с художниками Нидерландов и Прованса он обратился к контакту с Пьеро делла Франческа, а затем и сам оказал существенное воздействие на становление венецианской живописи... Уже первые произведения мастера обнаруживают новизну художественного подхода, умение сочетать тонко переданные натуралистические детали с широким пространственным дыханием композиций... Эволюция его творчества начинается с обновленной интерпретации темы Распятия. Важный аспект его – серия проникновенных мужских портретов; их персонажи анонимны, и это лишь усиливает мистическую, таинственную притягательность образов» [29].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Антонелло да Мессина. В 1466 Тевтонский орден стал вассалом Польши; новой столицей Тевтонского ордена стал Кенигсберг. В 1471 в Германии формально было отменено право на кровную месть. В 1477 в Испании была возрождена инквизиция. В 1453 французы победили англичан в битве при Бордо. Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1468 Карл Смелый, герцог Бургундии (территория современных Франции, Бельгии и Голландии) заключил союз с Англией против Франции. В 1474 король Франции Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1477 Карл Смелый был убит в битве при Нанси, сражаясь против войск Швейцарской конфедерации. Франция заняла отдельные области Бургундии. В 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. В 1456 они захватили Афины, а в 1459 – Сербию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца. В 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. В 1455 португальские мореплаватели открыли острова Зеленого Мыса. В 1468 португальцы захватили Касабланку в Марокко. В 1470 испанцы захватили город Мелилья на северном побережье Марокко. В 1471 португальские мореплаватели достигли Золотого Берега (территория современной Ганы). В том же году португальцы захватили город Танжер на северном побережье Марокко. В 1473 португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1478 португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным

побережьем Африки. В 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. В 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов. В 1449-1452 для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1456 французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов. В 1464 итальянский живописец Фра Филиппо Липпи закончил фрески в соборе Прато. Около 1465 итальянский художник Пьеро делла Франческа написал портреты герцога и герцогини Урбинских [4].