

Глава 70. Андреа Мантенья (1430-1431 – 1506)

Итальянский художник Андреа Мантенья, современник Джентиле Беллини и младший современник 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 Кристуса, Колантонио, Джованни Боккати, Бартелеми д'Эйка, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Нуньо Гонсалвиша, Козимо Туры, Винченцо Фоппы и Антонио Поллайоло, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и античных мифологических аллегорий. Им созданы впечатляющие по мощи и трогательности образы Мадонны, Младенца и святых, а также необычные композиции религиозных портретов. В его евангельских историях суровость и драматизм соседствуют с античной пышностью. В мифологических аллегориях доминирует светское начало, выражающееся как в легкомыслии и эротике, так и в легком морализаторстве. Мужские портреты часто напоминают статуи римских патрициев. Он также может считаться родоначальником семейного придворного группового портрета.

70.1. Биографические сведения об Андреа Мантенье

Итальянский художник, рисовальщик и гравер Андреа Мантенья родился в 1430 или 1431 году в Изола ди Картуро в Венето и умер в 1506 году в Мантуе. Уже в XVI веке многие авторы писали о «великолепном рисунке», «натуралистической правде», «техническом совершенстве» Мантеньи и особенно восхищались его удивительными ракурсами.

Андреа Мантенья был сыном простого плотника и поначалу обучался отцовскому ремеслу, однако вскоре ему посчастливилось попасть в мастерскую известного падуанского живописца Франческо Скварчоне. Имя Мантеньи впервые упоминается в падуанских документах в 1441 году, где он назван учеником и приемным сыном Франческо Скварчоне, с которым посетил Венецию в 1447 году, но от опеки которого он вскоре отказался. Уже в 10-летнем возрасте он был записан в цех живописцев. Считается, что в 1448 году, возрасте 17 лет, Мантенья самостоятельно создал свое первое подписное и датированное произведение – «Алтарь св. Софии» в Падуе, который погиб в XVII веке. Согласно документам, в 1449 году художник некоторое время жил в Ферраре. В Падуе он работал в 1449-1456 годах, приобретая здесь значимость и творческую свободу, все возрастающую из-за смерти или отъезда других художников, таких, как Джованни д'Алеманья, Антонио Виварини и своего помощника Пиццоло. Фрески в капелле Оветари церкви Эремитани в Падуе, где на алтарной стене он написал «Вознесение Марии», на левой - «Сцены из жизни св. Иакова», а на правой –

«Мученичество св. Христофора», принесли мастеру известность. Сцены с Иаковом Мантенья перенес в Древний Рим, как бы «воссоздавая» жизнь Римской империи. К несчастью этот ансамбль был почти полностью разрушен во время второй мировой войны: частично сохранились лишь «Ассунта», «Мученическая смерть св. Иакова» и «Перенесение тела св. Христофора».

В 1453 году художник получил заказ на «Полиптих св. Луки» для церкви Санта-Джустина в Падуе, ныне хранящийся в пинакотеке Брера в Милане. В 1454 году Мантенья написал «Св. Евфимия» из музея Каподимонте в Неаполе, а вскоре появился шедевр мастера – алтарь ([илл. 70.12](#)) в церкви Сан-Дзено в Вероне, созданный в 1457-1459 годах и состоящий из шести створок, обрамленных резным украшением, сделанным по рисунку самого художника и вдохновленным работой Донателло в базилике Санто в Падуе. Это произведение в 1797 году было распилено и увезено во Францию, вместе с другими трофеями Наполеона. В 1815 году «Мадонна с Младенцем в окружении двух групп святых» была возвращена в Италию и хранится ныне на своем прежнем месте ([илл. 70.13](#)), а три пределлы оказались в разных музеях: «Голгофа» ([илл. 70.68](#)) - в Лувре в Париже, а «Христос на Масличной горе» ([илл. 70.67](#)) и «Воскресение» - в Музее изящных искусств в Туре; в церкви Сан-Дзено помещены копии этих картин. Ансамбль представлял собой единство архитектуры и декорации – Мантенья специально поместил открытый проем справа, чтобы соединить этот источник света с живописным освещением центральной части алтаря.

В 1453 году, после женитьбы на Николозии Беллини, дочери Якопо Беллини и сестры Джентиле и Джованни Беллини, художник стал членом этой могущественной семьи венецианских художников. Когда в 1456 году Лодовико Гонзага впервые пригласил Мантенью на службу, он в своем письме обращался к нему как к уже знаменитому и состоятельному человеку. В Мантуе, куда художник переехал в 1459 году и где он был придворным художником до самой своей кончины, Мантенья создал свои главные произведения. Его первые мантуанские работы мало известны. Этим временем многие специалисты датируют «Св. Себастьяна» ([илл. 70.40](#)) из Музея истории искусств в Вене, подписанного по-гречески, на основании сходства шахматного пола в этом произведении с картинами Пьеро делла Франчески. Однако Р. Лонги, подчеркивая утонченную каллиграфию этой картины, относит ее к 1470 году и связывает с Филарете. Три гравюры его школы, «Снятие с креста», «Положение во гроб» ([илл. 70.3](#)) и «Сошествие во Ад» ([илл. 70.4](#)), считаются связанными с несохранившимися росписями дворцовой капеллы. В триптихе ([илл. 70.50](#)) из галереи Уффици во Флоренции, состоящим из «Вознесения Христа» ([илл. 70.72](#)), «Поклонения волхвов» ([илл. 70.58](#)) и «Обрезания Христа» ([илл. 70.49](#)), который не является целостным ансамблем, многие искусствоведы видят часть того произведения, которым восхищался Вазари в этой капелле во время своего пребывания в Мантуе в 1565 году. Но другие считают, что он имел в виду работу, данные о которой относятся к 1464 году. В 1463-1464 годах

Мантенья работал в герцогских резиденциях Кавриана и Гоито. В это время он поддерживал тесные контакты с гуманистами, прежде всего, с Феличе Феличиано, и предпринял археологическое путешествие на озеро Гард, целью которого были поиски античных надписей и фрагментов, интересовавших художника.

В 1466-1467 годах художник дважды побывал в Тоскане; считается, что тогда же мог быть создан и триптих [\(илл. 70.50\)](#) из Уффици, предназначенный для одного из членов семьи Медичи. Но главным произведением этого периода были росписи в «Камере дельи Спозии» (Брачной комнате) [\(илл. 70.78\)](#) Палаццо Дукале в Мантуе, темой которых стало прославление семьи Гонзага. Эта почти кубическая комната была декорирована художником наподобие павильона, открытого в пейзаж. В центре его находится ложное круглое плафонное отверстие, в котором видны «реальные» плывущие по небу облака, а боковые стены украшены сценами из придворной жизни, обрамленными тяжелыми живописными портьерами. Датировка этого произведения остается спорной. Некоторые исследователи полагают, что работы могли длиться от четырех до десяти лет, во всяком случае, закончены они были в 1474 году. Эта работа оказала влияние на творчество Браманте, Корреджо и Леонардо да Винчи. Как и другие подобные ансамбли, созданные в разных городах Северной Италии, например, в Палаццо Скинафойя [\(илл. 66.12\)](#) в Ферраре, фрески Мантеньи воспевали придворную жизнь.

Покровителем художника был герцог Гонзага, который подарил ему дом. У Мантеньи была и собственная мастерская, где создавались картоны для гобеленов, свадебные сундуки и ювелирные изделия. Здесь же была написана и картина «Мертвый Христос» [\(илл. 70.70\)](#) из пинакотеки Брера в Милане, которая, по мнению Фелибьена, хранилась в собрании Мазарини в Риме. За необычный ракурс изображаемого современники даже звали картину просто «Ракурс». Кроме того, в 1480-е годы Мантенья исполнил такие работы, как «Св. Себастьян» [\(илл. 70.41\)](#) из Лувра в Париже в 1481 году, «Мадонна с Младенцем и ангелами» [\(илл. 70.30\)](#) из пинакотеки Брера в Милане, «Введение во храм» [\(илл. 70.55\)](#) из музея Берлин-Далем, в которых стало заметно влияние творчества Джованни Беллини, а также «Страдающий Христос» [\(илл. 70.71\)](#) из Государственного художественного музея в Копенгагене, и «Мадонна в скалах» [\(илл. 70.9\)](#) из галереи Уффици во Флоренции.

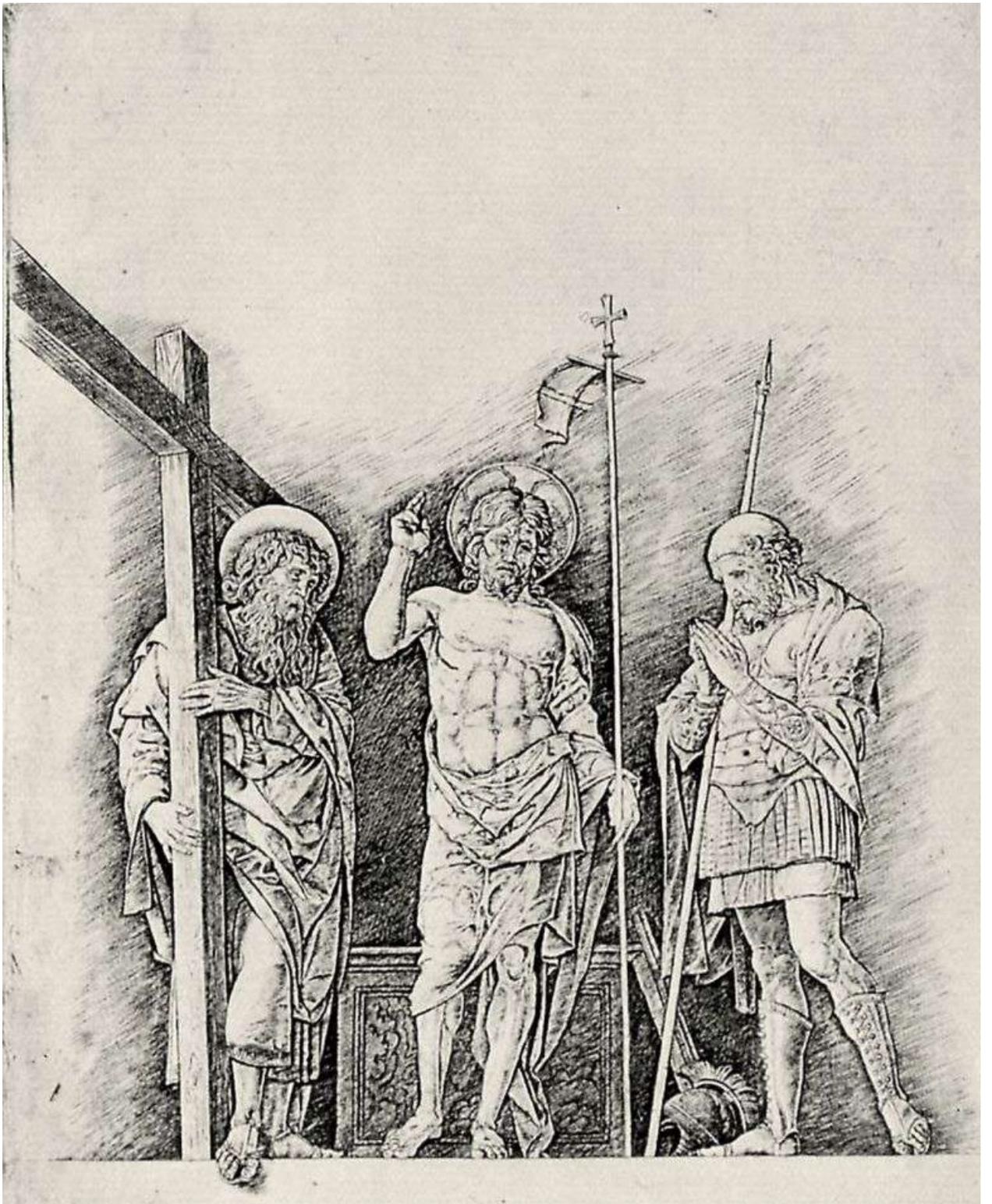
Серия «Триумф Цезаря» из девяти больших картонов одинакового формата, хранящихся во дворце Хэмптон Корт близ Лондона, является произведением позднего Мантеньи. В 1492 году, хотя картины не были еще завершены, их сюжеты появились в гравюрах. В XVII веке они были проданы английскому королю Карлу I.

В 1489 году Мантенья приехал в Рим, где по заказу папы Иннокентия III расписал небольшую капеллу в Бельведере. В 1490 году, по возвращении в Мантую, он получил несколько заказов от молодой четы Джованни Франческо Гонзага и Изабеллы д'Эсте: росписи в резиденции в Мармироло

«Мадонна делла Виттория» ([илл. 70.11](#)) из Лувра в Париже в 1496 году, прославляющая победу герцога над французами при Форну; «Мадонна со святыми» ([илл. 70.31](#)) из Кастелло Сфорцеско в Милане в 1497 году. Кроме того, он делает росписи в «Студиоло», небольшой комнате, расположенной в дворцовой башне, - Изабелла д'Эсте желала собрать здесь работы лучших современных итальянских художников. Наряду с Мантеней здесь работали Перуджино и Лоренцо Коста; Мантеня создал две композиции: «Парнас» ([илл. 70.81](#)), заказанный в 1496 году и исполненный в 1497, и «Триумф Добродетели» ([илл. 70.88](#)), в 1502 году помещенная напротив «Парнаса», которые в 1630 году были приобретены Ришелье и ныне хранятся в Лувре. В 1490-1500 годах были также созданы монохромные картины на библейские сюжеты, хранящиеся ныне в музее Цинцинатти, Национальной галерее Дублина, Музее истории искусств в Вене, Национальной галерее Лондона, Лувре в Париже. Среди поздних произведений художника можно назвать также «Святое Семейство с Елизаветой и младенцем Иоанном Крестителем» ([илл. 70.32](#)) из Картинной галереи Дрездена и «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и Марией Магдалиной» ([илл. 70.10](#)) из Национальной галереи Лондона.

Определяющую роль в становлении мастера сыграло присутствие в Падуе в 1430-1460 годах тосканских художников Андреа дель Кастаньо, Паоло Уччелло, Филиппо Липпи и Донателло, а также в 1449 году в Ферраре Пьеро делла Франчески. Там же Мантеня познакомился также с произведениями нидерландских художников, прежде всего, Рогира ван дер Вейдена. Затем влияние на мастера оказали венецианцы: рисунки Якопо Беллини не остались без внимания молодого художника, а общение с Джованни Беллини имело для него большое значение. Во время своего пребывания в Тоскане он интересовался гравюрами Беноццо Гоццоли. Считается, что у него было собственное восприятие античности, которое не изменилось и после поездки художника в Рим. Но на закате своей жизни он остался глух к открытиям художников нового поколения - Леонардо да Винчи, Джорджоне, Микеланджело и Рафаэля.

Хотя живопись играла главную роль в творчестве Мантении, впечатление от нее не может считаться полным потому, что большинство фресковых циклов утрачено, а станковые картины плохо сохранились. В XVIII веке ему приписывалось также около 50 гравюр, сегодня, однако, говорят о семи, шесть из которых упоминает Вазари: две «Вакханалии» ([илл. 70.85-70.86](#)), две «Битвы морских божеств» ([илл. 70.89-70.90](#)), созданные около 1470 года, «Положение во гроб», «Мадонна с Младенцем» ([илл. 70.26](#)), напоминающую картину ([илл. 70.28](#)) из музея Польди-Пеццоли в Милане и созданную около 1475 года, «Воскресший Христос между св. Андреем и Лонгином» ([илл. 70.1](#)), созданную около 1488 года. Многие гравюры теперь относят к его школе ([илл. 70.2-70.4](#)). Среди его рисунков следует назвать рисунок «Юдифь с головой Олоферна» ([илл. 70.5](#)), созданный в 1491 году и хранящийся в Уффици во Флоренции, когда-то принадлежавший Вазари. Другим примером может служить [илл. 70.6](#). Продажа гравюр на меди стала



Илл. 70.1. Андреа Мантенья. Воскресший Христос между св. Андреем и Лонгином. Гравюра.



Илл. 70.2. Школа Андреа Мантеньи. Христос-Страстотерпец. Гравюра.



Илл. 70.3. Школа Андреа Мантеньи. Положение во гроб. Гравюра.



Илл. 70.4. Школа Андреа Мантеньи. Сошествие во Ад. Гравюра.



Илл. 70.5. Андреа Мантенья. Юдифь с головой Олоферна. Рисунок.



Илл. 70.6. Андреа Мантенья. Мужчина, лежащий на каменной плите.
Рисунок.

делом настолько выгодным, что один из помощников Мантеньи тайком начал делать неучтенные оттиски и распространять их. Мастеру пришлось даже подать в суд на пытавшегося обогатиться за его счет нечистоплотного помощника, и дело он выиграл. Мантенья был также миниатюристом, скульптором ([илл. 70.7](#)) и архитектором, расписывал свадебные сундуки ([илл. 70.8](#)). Он, как и его приемный отец, собирал коллекцию античных раритетов. Завистники злословили: кто же он – «удачливый живописец или скаредный антиквар»?

Художник, избежавший какой бы то ни было классификации, стоящий вне школ и направлений, Мантенья был создателем целого ряда форм – античных медальонов, кортежей, чудовищ, декоративных мотивов. Он оказал неоспоримое влияние на искусство Северной Италии – от Падуи, особенно на творчество Мороне, до Венеции в «Мантеньевском» периоде, особенно на творчество Альвизе Виварини и Джованни Беллини, а также Феррары и области Марке, особенно на творчество Кривелли. Он был основоположником новой живописной техники: самая ранняя картина на холсте, известная в Италии, – это его картина «Св. Евфимий», созданная в 1454 году. В отношении «Триумфа Цезаря» Вазари писал, что Мантенья, который создал это произведение не во фреске, а на полотне, имел большой опыт живописи на холсте. Благодаря широко распространенным гравюрам Мантеньи итальянское искусство проникло в Германию и дошло до Дюрера. Большая выставка работ Мантеньи проходила в 1991 году в Лондоне и Нью-Йорке [17, 18, 43].

В заключении приведем латинскую «Похвалу Андреа Мантенье, падуанскому художнику», написанную в 1458 году венгерским поэтом Яном Паннонием, современником художника, в знак благодарности за картину, изображающую поэта вместе с Галеотто Марцио из Нарны (1427-1497), автором сочинения о венгерском короле Матьяше Корвине, где Мантенья сравнивается со знаменитым древнегреческим художником Апеллесом, современником Александра Македонского:

Как с македонским царем написал его верного друга
Древле Апеллес своей благостно дивной рукой,
Так на единой доске Галеотто написаны с Яном, -
Дружбою дышит она нерасторжимою их.
Так, каковы же, Мантенья, награды за милость такую?
Талия наша тебя песней какой воспевает?
Делаешь ты, что в веках наши лица пребудут живыми,
Пусть и обоих тела все же покроет земля.
Делаешь ты, когда нас разделяет мир необъятный,
Чтобы один и другой в сердце другого вошли.
Наши же лица насколько отличны от лиц настоящих?
Разве что голоса нет в изображеньях таких?
Схожими нас не настолько глаза в зеркалах наблюдают,
Даже не водная гладь, схожая с блеском стекла;
Так хорошо соразмерность сопутствует органам парным,



Илл. 70.7. Андреа Мантенья. Марсий или св. Себастьян.



Илл. 70.8. Андреа Мантенья. Свадебный сундук Паолы Гонзага.

Каждый в отдельности там цветом отличен своим.
И не Меркурий ли создал тебя от божественной ветви?
И не Минерва ль дала млеко, хоть дева она?
Твой благороден талант, благородна и древность искусством,
Ты превосходишь мужей древних и в том, и в другом.
Мог бы ты изобразить с уст богини текущую пену,
Косской Венеры создать изображение мог.
Но и природа не может создать кое-что из предметов,
Пальцы твои не могли б кое-чему подражать.
Средь живописцев твоя слава первою будет настолько,
Как средь историков Тит первою славою был.
Значит, коль землю везде ты наполнил бы блеском творений,
В мире и имя твое распространил бы везде;
Так иноземцем пройдешь ты по твердым небес высочайшим,
Там где дорогою звезд млечный откроется путь;
Знать, чтоб ты там написал чертоги огромного неба,
Пусть огоньками они звездными испещрены.
Небо когда ты украсишь, ты небо получишь в награду,
И под Юпитером ты станешь художников бог.
Но благочестием им не уступят собратья поэты,
Но за святынями вслед песни тебе принесут.
Прежде всего это мы, кто твоею десницею вечной
Оба написаны: нас узрит потомство в веках.
Строфы мои между тем благодарных свидетельство мыслей,
Ладан арабов и тот будут дешевле ценить [53].

70.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются религиозные портреты Мадонны с Младенцем, Святого Семейства и некоторых святых.

70.2.1. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются четыре произведения Андреа Мантеньи на этот сюжет.

Картина «Мадонна в скалах» ([илл. 70.9](#)) размером 32×30 см, созданная в 1489 году, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Картина принадлежала Франческо Медичи, в апартаментах которого ее видел Вазари и описал впоследствии [26, 28].

Картина «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и Марией Магдалиной» ([илл. 70.10](#)) размером 136×114 см, созданная в 1500 году, хранилась в Национальной галерее Лондона [46].

Картина «Мадонна делла Виттория» ([илл. 70.11](#)) размером 280×166 см, созданная в 1496 году по заказу герцога Мантуи Джанфранческо II Гонзаги, хранится в Лувре в Париже. Картина была написана в честь победы в битве



Илл. 70.9. Андреа Мантенья. Мадонна в скалах.



Илл. 70.10. Андреа Мантенья. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и Марией Магдалиной.



Илл. 70.11. Андреа Мантенья. Мадонна делла Виттория.

близ Форново, в которой участвовал молодой герцог, - крупного сражения, состоявшегося 6 июля 1495 года между войсками французского короля Карла VIII и армией венецианской лиги, в результате которого отступившие французы были временно вытеснены с Апеннинского полуострова [25, 43].

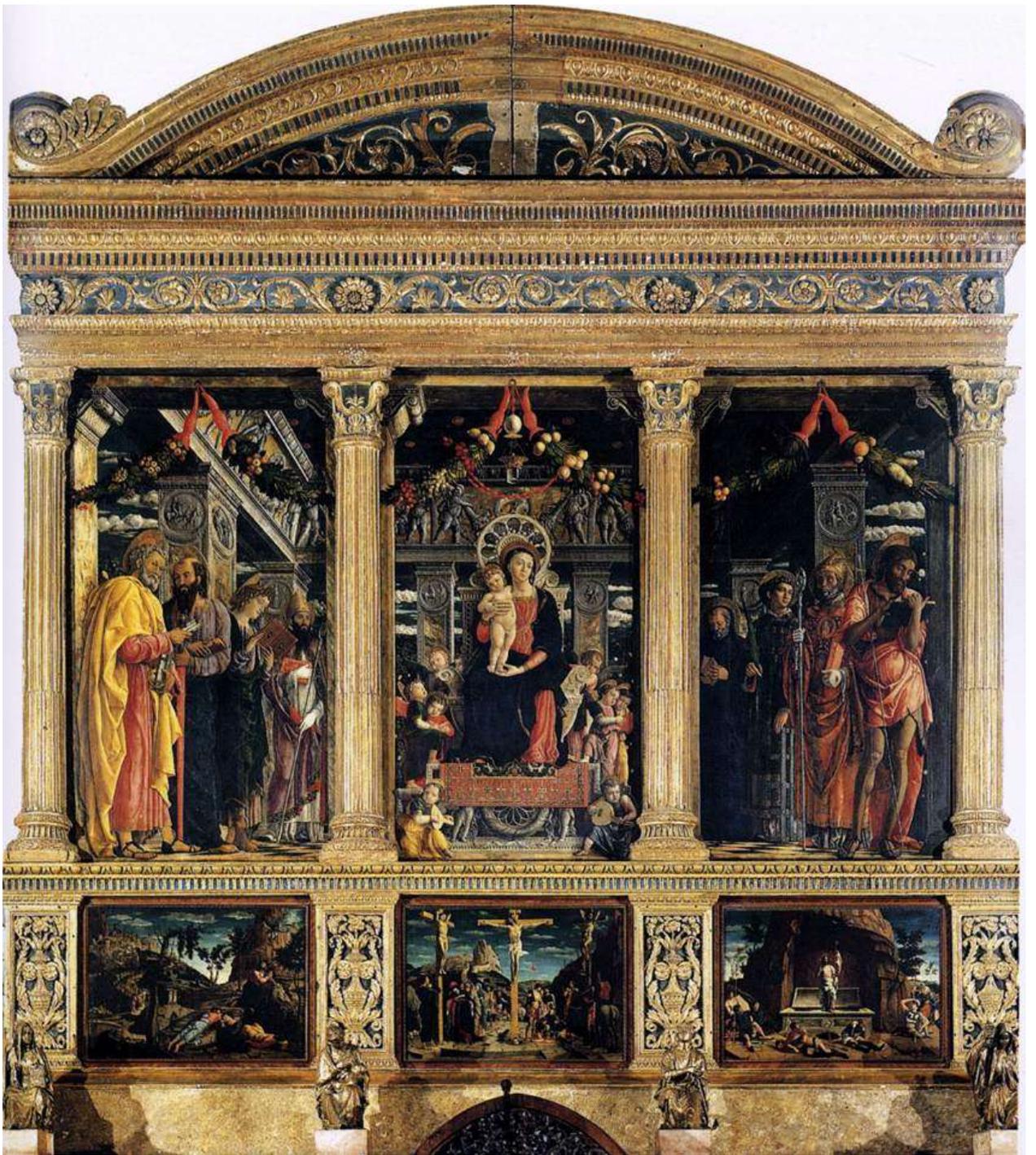
«Алтарь Сан-Дзено» ([илл. 70.12](#)) размером 480×450 см создан в 1456-1459 годах для собора Сан-Дзено в Вероне ([илл. 70.13](#)), где он ныне и хранится [4]. Центральная панель ([илл. 70.14](#)) этого алтаря имеет размеры 220×115 см, как и его боковые панели ([илл. 70.15-70.16](#)). Его история описана в параграфе 70.1.

Действующие лица. Дева Мария, везде очень юная, с крупной головой, печальным лицом, низким лбом, широким вздернутым носом, пухлыми губами и массивным подбородком, особенно худенькая и похожая на простую крестьянскую девушку на [илл. 70.10](#) и [70.11](#), и более значительная на [илл. 70.9](#) и, особенно, [70.14](#). На всех картинах, кроме [илл. 70.10](#), у нее крупные темные глаза (на [илл. 70.10](#) они заметно мельче). На [илл. 70.9](#) у нее темно-коричневые, длинные волнистые волосы (на остальных картинах они закрыты накидкой). У нее узкий темно-золотой нимб на [илл. 70.9](#) и [70.14](#), прозрачный нимб на [илл. 70.10](#), а на [илл. 70.11](#) нимба нет вообще. Она одета в длинное красное платье из тонкой материи и синюю накидку, темную на всех картинах, кроме [илл. 70.10](#), где она голубая. На [илл. 70.9](#) это - плащ, полы которого скреплены на шее золотой брошью с большим красным камнем в центре. На остальных картинах накидка наброшена на голову. На всех картинах, кроме [илл. 70.11](#), у нее чрезмерно большие кисти рук, которыми она придерживает Младенца.

Младенец на всех картинах довольно взрослый (не менее года) и полностью обнажен. На [илл. 70.9](#) Он очень неудачен, с мощным тельцем и круглым толстощеким некрасивым личиком. Его жесткие кудрявые волосы кажутся чуть ли не седыми. На остальных картинах он более симпатичен, особенно на [илл. 70.10](#) и [70.14](#).

Св. Анна присутствует на [илл. 70.11](#) (справа у подножия трона). Пожилая женщина, с тонким печальным лицом, сохранившим следы былой красоты, с небольшими темными глазами, низко сидящими нависшими над ними бровями, крупным вздернутым носом, широким ртом с полными губами и острым подбородком, она одета в зеленое платье, из-под коротких рукавов которого видны длинные и узкие рукава красной нижней одежды, и светло-коричневый плащ. Ее голову украшает ярко-желтый тюрбан, конец ленты которого пропущен под подбородком и закинут за левое плечо. Тюрбан надет на белый головной платок, закрывающий ей волосы и шею.

На [илл. 70.11](#) Иоанн Креститель (левее и чуть выше Анны) присутствует в детском возрасте. Он крупнее и старше Младенца-Иисуса и у него длиннее волосы. Немного менее симпатичный, он также полностью обнажен. В левой руке он держит свой крестик на длинном (как его рост) тонком древке, на которое наколот лист бумаги с текстом про агнца, искупающего грехи мира. На [илл. 70.10](#) Иоанн Креститель (слева от Мадонны) нарисован молодым, высоким и худым, с узкими плечами, длинными руками, небольшой головой,



Илл. 70.12. Андреа Мантенья. Алтарь Сан-Дзено.



Илл. 70.13. Собор Сан-Дзено в Вероне.



Илл. 70.14. Андреа Мантенья. Центральная панель Алтаря Сан-Дзено.



Илл. 70.15. Андреа Мантенья. Правая створка Алтаря Сан-Дзено.



Илл. 70.16. Андреа Мантенья. Левая створка алтаря Сан-Дзено.

печальным пронзительным лицом, темными глазами, низким лбом, длинными всклокоченными коричневыми волосами, падающими на спину волнистыми прядями, крупным носом, широким ртом, короткой бородкой и усиками. Он одет в розовую разодранную рубаху без ворота и рукавов и в голубой плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голова непокрыта. Правой рукой он придерживает плащ, а в левой держит свой крестик, такой же маленький, как и выше, но с чуть более длинным древком. Внизу вокруг древка обернута спиралевидная бандероль с таким же текстом. На [илл. 70.15](#) Иоанн Креститель (у правого края) чуть старше, но тоже высокий и худой. У него красивое вытянутое лицо, больше напоминающее традиционный лик Христа, а одет он в короткую тунику из розового шелка. Его ноги обуты в открытые черные сандалии, а позади непокрытой головы виден золотой диск нимба, край которого украшен орнаментом. Двумя руками он держит раскрытую книгу в черном переплете, а к правому плечу прижал древко своего креста, высота которого совпадает с его ростом.

Мария Магдалина (на [илл. 70.10](#) справа от Мадонны), молодая, чуть ниже ростом расположенного на той же картине Иоанна Крестителя, худая и стройная, с высокой шеей, не особенно красивым фанатичным лицом, с темными глазами, из которых правый больше левого, дугообразными бровями, низким лбом, длинными светлыми завитыми волосами, падающими ей на спину, широким носом, небольшим ртом с пухлыми губами, уголки которых опущены, и массивным подбородком, одета в длинное зеленое платье с модной юбкой и желтыми рукавами, подпоясанное лентой с большим узлом, и сиреневый плащ. Ее голова непокрыта, а ноги обуты в открытые сандалии. В правой руке она держит небольшой цилиндрический сосуд для благовоний с крышечкой, а левой придерживает свой плащ.

Апостол Петр (на [илл. 70.16](#) у левого края), высокий, худой и стройный старик, с небольшой головой, вытаращенными маленькими голубыми глазами, вздернутыми бровями, невысоким лбом с залысинами, короткими седыми курчавыми волосами и бородой, разделенной надвое, одет в красную тунику длиной чуть выше щиколоток и желтый плащ. Его голова непокрыта, а на ногах черные совсем открытые сандалии, как у Иоанна Крестителя на [илл. 70.15](#). В правой руке он держит свой атрибут – серебряные ключи от Рая, а левой прижимает к туловищу книгу в сером переплете. Апостол Павел (на [илл. 70.16](#) правее Петра), ниже Петра, с узким лицом, маленькими темными глазами, дугообразными коричневыми бровями, довольно высоким лбом, переходящим в большую лысину, обрамленную длинными темно-коричневыми вьющимися волосами, носом «уточкой» и длинной коричневой бородой «лопатой», одет в розовую тунику и синий плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги обуты в светлые башмаки. В левой руке он держит свой атрибут – длинный меч в красных ножнах, а в правой – толстую книгу в коричневом переплете. Иоанн Евангелист (на [илл. 70.16](#) правее Павла), юный, чуть ниже Павла, но стройный, с очень красивым безбородым лицом, светлыми глазами, дугообразными бровями, низким лбом, завитыми, как у женщины, светло-коричневыми волосами, тонким

греческим носом и острым подбородком, одет в серую тунику длиной выше щиколоток и темно-зеленый плащ. Его ноги босы, а голова непокрыта. Обеими руками он держит раскрытую книгу в красивом коричневом переплете. Апостол Андрей присутствует на [илл. 70.11](#) (левее и чуть сзади Мадонны). На картине видно лишь его величественное лицо седовласого и седобородого старца.

Архангел Михаил (на [илл. 70.11](#) у левого края), молодой, высокий, крепкого телосложения, с мощными темно-коричневыми крыльями, красивым безбородым лицом, полузакрытыми глазами, широкими темными бровями, низким лбом, почти полностью закрытым кудрями светлых волос, широким носом, небольшим ртом с пухлыми губами и острым подбородком, облачен в золотую чешуйчатую кирасу, из-под которой виден подол коричневой рубахи, и длинную серую тунику под ней. Его голова непокрыта, а ноги обуты в изящные сандалии. Правой рукой он держит огромную рукоятку длинного обнаженного меча, конец которого упирается в землю (конец рукоятки находится выше его плеча), а левую положил на спинку трона Мадонны.

Св. Лонгин изображен на [илл. 70.11](#) (правее и чуть сзади Мадонны). Римский воин, не названный по имени в Евангелиях, он присутствовал при распятии Христа. Иоанн рассказывает, что он копьем пронзил ребро Христа, отсюда произошло его имя, которое, согласно более поздней легенде, является производным от греческого слова, означающего копье. Обычно он отождествляется с центурионом (сотником), упоминаемым в других трех Евангелиях, который воскликнул: «Воистину Он был Сын Божий» [19]. На картине видно лишь его лицо сурового старого воина с чуть раскосыми серыми глазами, крупным горбатым носом, длинными седыми волосами и бородой. На голове у него надет римский красный шлем с красным же плюмажем и серебряной окантовкой. Видна также длинная пика с красным древком, которую он держит.

Св. Лаврентий (на [илл. 70.15](#) второй слева), юный, высокий и стройный, с красивым безбородым лицом, небольшими темными глазами, низким лбом, курчавыми, недлинными, темно-коричневыми волосами, греческим носом и крупным подбородком, одет в зеленый с синими вставками дьяконский далматик, из-под которого видно тонкое белое облачение. В правой руке он держит пальмовую ветвь мученика, а левой придерживает свой атрибут – стоящую на полу решетку.

Св. Георгий (на [илл. 70.11](#) у правого края), молодой, выше ростом св. Лонгина, крепкого телосложения, с красивым лицом, крупными темными глазами, низким лбом, длинными волнистыми желтыми волосами, разметавшимися у него по плечам и стянутыми диадемой с золотым медальоном и драгоценным камнем спереди, крупным прямым носом, толстыми губами и массивным подбородком, он облачен в коричневый тисненый панцирь, поверх которого его туловище обернуто голубым плащом. К правому плечу он прислонил толстое копье, сломанное в битве с драконом, а левую руку положил на спинку трона Мадонны.

Св. Зенон нарисован на [илл. 70.16](#) (у правого края). Умерший около 372 года епископ Вероны – города, где ему посвящена одна изящная романская церковь, он прославился как проповедник, и его проповеди сохранились [19]. На картине средних лет, невысокого роста, но стройный, с серьезным лицом, маленькими темными глазами, крупным носом «картошкой» и коричневой бородой и усами, он одет в тонкое белое облачение и красную мантию поверх него. На голове у него епископская митра, а на руках – белые перчатки. Левой рукой он опирается на епископский посох, с которого свисает его атибут – рыба, согласно популярному мнению о том, что он любил рыбную ловлю [19], а правой прижимает к груди большую книгу в красном переплете.

Св. Бенедикт (на [илл. 70.15](#) у левого края), высокий, худой и стройный старик, с фанатичным лицом, пронзительными темными глазами, высоким лбом, обширной тонзурой, обрамленной короткими седыми волосами, небольшим прямым носом и окладистой седой бородой, облачен в темно-синюю рясу, капюшон которой накинута ему на голову. Обеими руками он держит книгу в светло-сером переплете.

Св. Григорий (на [илл. 70.15](#) левее Иоанна Крестителя), высокий величественный старик, со значительным лицом, ясным взглядом голубых глаз, прямым носом и недлинной окладистой седой бородой, предстает в розовом папском облачении с золотой тиарой на голове и белых перчатках на руках. Правой рукой он опирается на папский посох, а левой держит книгу в розовом переплете.

Ангелы присутствуют [на илл. 70.14](#) в нижней половине, пять с левой и четыре с правой стороны трона Мадонны. Мальчики чуть старше Младенца-Иисуса, весьма упитанные и толстощекие, с небольшими серыми и розовыми крыльями, преимущественно кудрявые, но есть и с гладкими прилизанными волосами, они одеты в длинные модные разноцветные туники. Пара ангелов спереди играет на лютнях, две другие пары держат в руках раскрытые книги в красных переплетах.

Франческо Гонзага нарисован на [илл. 70.11](#) (внизу левее Мадонны). Средних лет, невысокого роста и довольно худой, с заискивающим лицом, небольшими темными глазами, широкими бровями, низким лбом, темно-коричневыми, красиво подстриженными, довольно длинными волосами, выступающей нижней частью лица и короткой бородкой, он облачен в золоченый панцирь и стальные поножи с длинными шпорами.

Индифферентные персонажи в большом количестве присутствуют на [илл. 70.9](#). Это крестьяне, пастухи, каменотесы, строители, путники, нарисованные в простых одеждах и очень обобщенно.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 70.9](#) Мадонна сидит на выступе скалы лицом к зрителю. Она вытянула вперед правую ногу, а левую согнула в колене. На левом колене, раскинув ножки, сидит Младенец, привалившись спиной к матери. Вид у Девы Марии очень грустный, она задумалась и вся ушла в себя, опустив и чуть скосив взгляд. Лицо Младенца нарисовано в очень неудачном ракурсе, снизу вверх. Его глаза подняты к небу, рот

полуоткрыт, Он, то ли засыпает, то ли мечтает о чем-то. На заднем плане индифферентные персонажи живут своей трудовой жизнью. Крестьяне на поле убирают урожай. Пастухи гонят стадо. Путники идут по дороге. Каменотесы высекают в каменоломне колонны и каменные плиты. Строители возводят из них храм. После братьев Лимбург трудно вспомнить художника, предшественника Мантеньи, который изобразил в своих произведениях столько разных видов работ. Тем более мы не встречались с этим в одном произведении, да еще на сюжет «Мадонна с Младенцем».

На [илл. 70.10](#) Мадонна сидит на троне в центре, а Младенец стоит на ее левом колене. Очень грустная Дева Мария склонила к Нему голову, но смотрит, скосив взгляд, в противоположную сторону. Столь же грустный Младенец прижался головой к голове матери и, задумчиво глядя в ту же сторону, что и Мадонна, машинально благословляет правой рукой зрителя. На зрителя глядит и Иоанн Креститель, который стоит слева от трона, склонив голову вправо. Стараясь быть ближе к Мадонне, он опирается на левую ногу, отставив чуть в сторону правую. Справа стоит Мария Магдалина, опираясь на правую ногу и выставив немного вперед левую. Она подняла взор к небу и показывает зрителю свой атрибут. И Иоанн Креститель, и Мария Магдалина придерживают рукой свои плащи. Стоя у трона, они словно пытаются защитить своими телами павшую духом Мадонну от грядущих несчастий.

На [илл. 70.11](#) Дева Мария, также сидящая на троне, слегка наклонившись вправо, благословляет правой рукой Франческо Гонзага, стоящего на полу у подножия трона на коленях. Выражение ее лица очень спокойно и исполнено доброты, герцог же поднял глаза вверх и умильно смотрит на Мадонну, сложит руки перед собой в молитвенном жесте. Младенец Иисус, стоящий у нее на левом колене, боится незнакомого мужчины. Он отпрянул чуть назад, уставился на него с кислым выражением лица и, подражая матери, нехотя благословляет его правой ручкой. Младенец Иоанн Креститель, стоящий в пол оборота с противоположной стороны на высоком подножии трона, смотрит снизу вверх на Младенца Иисуса и тянется к Нему правой ручкой. Рядом с ним, но на полу, сидит св. Анна, разглядывая Франческо Гонзага, словно видит его в первый раз и очень интересуется, как он поведет себя в присутствии столь высоких особ. Слева от трона стоит архангел Михаил и, глядя на герцога сверху вниз, коленом подталкивает его к Деве Марии. С противоположной стороны от трона стоит св. Георгий, опираясь на свое сломанное копьё. Вытянув шею, он с интересом смотрит на Франческо Гонзага и внутренне потешается над происходящим. Апостол Андрей и св. Лонгин стоят позади трона и не могут увидеть, что происходит перед ним. Если апостол Андрей пытается увидеть хоть что-то из-за спинки трона, то св. Лонгин даже не пытается это делать – повернувшись в другую сторону, он направил свой суровый и задумчивый взгляд в пространство. Скученность большого числа персонажей в малом пространстве создает впечатление некоей спешки в проведении церемонии.

Центральная часть и боковые створки алтаря Сан-Дзено ([илл. 70.12](#)) представляют собой единую композицию. Как и на двух предыдущих картинах, Дева Мария сидит на троне в центре ([илл. 70.14](#)), но Младенец стоит у нее на правом колене. Головы матери и Сына склонены в противоположные друг от друга стороны. В результате создается впечатление, что Мадонна специально отвернулась от Сына с совершенно несчастным выражением лица, а Он довольно неестественно изогнулся, отпрянув от нее. На полу у подножия трона сидит пара ангелочков и играет на лютнях в подчеркнуто выразительных и характерных позах. Две другие пары ангелочков, стоящих у подножия трона по разные его стороны, поют тексты из книг, которые они держат. В каждой из этих пар ангел, стоящий впереди, поставил ногу на подножие трона. Остальные же три ангелочка, выглядывают из-за спинки трона. На левой створке ([илл. 70.16](#)) в ряд, уходящий вглубь сцены, стоят (слева направо) апостолы Петр, Павел и Иоанн Евангелист, а также св. Зенон. Петр раздраженно смотрит на зрителя. Невозмутимый Павел, глядя на него, пытается его успокоить. Иоанн углубился в чтение, прислонившись к колонне, дожидаясь окончания ангельского концерта и демонстрируя полное безразличие к музыке. Зенон ждет того же самого, но при этом старается не показать зрителю своего отношения к происходящему. На правой створке ([илл. 70.15](#)) в такой же ряд выстроились (слева направо) св. Бенедикт, Лаврентий, Григорий и Иоанн Креститель. Последний, стоя в свободной позе, как и Иоанн Евангелист, погрузился в чтение. Григорий, как и Зенон, устремил свой взор вдаль. Лаврентий внимательно наблюдает за Иоанном Крестителем. А Бенедикт собирается приступить к чтению, либо просто переворачивает очередную страницу книги. Складывается впечатление, что все персонажи тягостятся затянувшимся ангельским концертом и с нетерпением ждут его окончания, коротая время, каждый как может.

Трон. Троны различной конструкции представлены на [илл. 70.10](#), [70.11](#) и [70.14](#). Самый простой красный трон мы видим на [илл. 70.10](#). Без подножия, с низким сидением и подлокотниками, он имеет высокую спинку с балдахинном наверху. На [илл. 70.11](#) трон имеет двойное подножие, более высокое сиденье без подлокотников и двойную спинку – внутреннюю широкую и внешнюю довольно низкую. Нижнее подножие из мрамора украшено рельефами на ветхозаветные сцены. Центральной из них является сцена Грехопадения, где в центре находится древо познания добра и зла с широкой зеленой кроной, обвитое змеем, слева от него Адам и справа Ева уже едят его плоды, а Ева к тому же еще и разговаривает со змеем. Верхнее подножие нарисовано в древнеримском стиле, украшено растительным орнаментом, а в центре на круглом медальоне, обрамленном лавровым венком, написано, что это – трон Царицы Небесной. Внутренняя широкая спинка трона покрыта темно-зеленым бархатом. Внешняя спинка увенчана круглой резной розеткой с многоконечной звездой внутри, которая могла бы играть роль второго нимба Мадонны, если бы ее голова не была отклонена влево. Не менее роскошный трон мы видим и на [илл. 70.14](#). Он состоит из

массивного подножия, довольно высокого сиденья в римском стиле и невысокой спинки, увенчанной розеткой. Высокое подножие трона украшено рельефами розетки и двух путти, причем верхняя его часть закрыта красным ковром с красивым орнаментом. Розетка над спинкой смотрится как второй нимб Мадонны, поскольку ее голова находится почти в ее центре.

Интерьер. Интерьеры можно видеть на [илл. 70.11](#) и [70.12](#). На [илл. 70.11](#) – это интерьер полукруглой беседки, внутри которой и стоит трон Девы Марии. Беседка украшена гирляндами из драгоценных камней, жемчугов и красных кораллов, которые считались оберегами. На [илл. 70.12](#) нарисован интерьер портика в древнеримском стиле, причем элементы рамы, обрамляющие центральную и боковые части, выполнены в форме колонн, включенных в этот интерьер. Мощные серые колонны, квадратные в сечении и нарисованные в строгой перспективе, поддерживают столь же мощный карниз портика. И колонны, и карниз украшены рельефами в античном стиле. С потолка портика свисают многочисленные гирлянды, состоящие из зелени, плодов и ягод.

Пейзаж. Пейзаж в том или ином виде присутствует во всех четырех произведениях. В наибольшей степени он представлен на [илл. 70.9](#). Мадонна сидит на небольшом возвышении плоской скалы из слоистого песчаника. Передний план этой скалы, усеянный мелкими камешками и трещинами, нарисован мастерски. Эта скала находится на вершине высокого холма с круто спускающимися вниз сторонами. Отсюда открывается вид сверху на рощицу, на широкую дорогу, по которой путники идут в разные стороны, а пастухи гонят стадо, на поле, где работают крестьяне. Этот вид олицетворяет природу, которую пробудил к жизни появившийся на свет божественный Младенец. Далее дорога, символизирующая будущий крестный путь Христа на Голгофу, взбирается на холм на заднем плане, на вершине которого расположен город с белой каменной стеной и башнями. Склоны холма кое-где поросли рощами и кустарником, а кое-где оголены. За спиной Девы Марии через дорогу находится неестественно высокая скала, символ Девы Марии и непорочного зачатия, вершина которой уходит за верхний край картины. Подножие скалы нарисовано хотя и крутым, но сравнительно гладким слева от Мадонны, а справа в нее врежется каменоломня с работающими в ней каменотесами. Верхняя же часть скалы представляет собой изрезанную кристаллическую структуру, тревожные и нервные формы которой обрамляют голову Девы Марии и словно предвещают ее грядущие страдания. Контраст с этой скалой составляет спокойное голубое небо, покрытое лишь легкими облачками.

На [илл. 70.10](#) имеется контраст между пейзажем переднего и заднего планов. На переднем плане мы видим довольно бесплодную коричневую землю, из которой кое-где пробиваются жалкие растения. На заднем плане, напротив видна буйная южная растительность, заросли деревьев, а позади трона – фруктовые деревья, унизанные крупными желтыми плодами. Голубое небо усеяно более плотными, чем на предыдущей картине, облаками.

На [илл. 70.11](#) каркас беседки увит зеленой листвой, в которой обильно распределены желтые фрукты, арбузы (это впервые) и другие крупные плоды. Беседка имеет ряд прямоугольных и ряд овальных проемов, в которые видно голубое небо, покрытое слоистыми облаками. В этих проемах можно также видеть очень умело нарисованных птиц, в том числе белого попугая с хохолком.

Наконец на [илл. 70.14](#) сквозь проемы между колоннами портика видны холмы, поросшие густым зеленым лесом и усеянные белыми цветами, а над ними – тревожное темное небо с резко выделяющимися на нем белыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма [илл. 70.9](#) построена на противопоставлении теплых тонов – коричневого (скала) и красного (платье Мадонны), с холодными – синим (плащ Мадонны), голубым (небо) и зеленым (листва). На [илл. 70.10](#) красный цвет трона словно предвещает грядущие драмы. С ним контрастируют светлые с преобладанием голубого фигуры персонажей и голубое небо. Темная листва усиливает тревожное настроение картины. На [илл. 70.11](#) темный фон, создаваемый беседкой, выдвигает более светлых основных персонажей на передний план. При этом темная фигура Франческо Гонзага несколько теряется. Тревожное небо, видимое в проемах беседки, контрастирует с мистической атмосферой, создаваемой собравшимися вместе священными особами. Наконец, темный колорит [илл. 70.12](#) разрывается яркими цветовыми пятнами – одеждами апостола Петра, Иоанна Крестителя, св. Зенона и Григория, а также гирляндами и плодами.

В композиции [илл. 70.9](#) Мадонна и скала, на фоне которой она находится, сдвинуты вправо. Эта масса совсем задавила каменоломню и строительство храма, но зато было освобождено место для дороги, поля, холма с городом на вершине и неба над ним. Нервные края скалы создают некое ощущение взрыва за спиной Девы Марии. Вместе с тем в композиции явно присутствуют спиралевидные элементы – загибающийся край площадки на переднем плане, заворачивающая за скалу дорога, основание кристаллической скалы и, наконец, уходящий за вершину холма конец дороги. Пути, который предстоит пройти Младенцу, не видно конца, и этот путь пролегает между мирным трудом людей и взрывами их жестокости, потрясшими мир.

В композиции [илл. 70.10](#) три фигуры образуют букву «М». Через лица Иоанна Крестителя, Девы Марии и Младенца проходит диагональ картины. Мадонна и Младенец здесь особенно незащитны, простая крестьянская девушка не знает, как она сможет уберечь своего маленького Сына. Иоанн Креститель и Мария Магдалина, как два стража, готовы броситься им на помощь, но хватит ли у них сил, чтобы оградить их от грядущих бед?

На [илл. 70.11](#) мы видим не совсем симметричный треугольник, вершину которого образует лицо Девы Марии, левая сторона проходит через ее руку и фигуру Франческо Гонзага, а правая – через фигуры младенцев Иисуса и Иоанна Крестителя к фигуре св. Анны. Этот треугольник в вертикальной

композиции противопоставлен овальным линиям беседки. Лица остальных персонажей образуют горизонтальную линию. Свита Мадонны с любопытством разглядывает незнакомого современного человека в латах. Лишь Дева Мария не теряет своей обычной мягкости и такта.

Горизонтальная композиция [илл. 70.12](#), в которую дугообразные гирлянды вносят некоторое разнообразие, представляет светский прием, в программе которого музыке уделено значительное время. Поскольку никому эта музыка не интересна, каждый скучает по-своему, но все с нетерпением ждут ее окончания. Этот тягостный концерт с легкомысленной, судя по позам исполнителей, музыкой составляет резкий контраст с изображением ангельской музыки на Гентском алтаре Яна ван Эйка ([илл. 33.21-33.22](#)).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 68.4.1.1.

Приведем для сравнения несколько произведений Винченцо Фолпы на этот сюжет. Картина из музея Польди-Пеццоли в Милане ([илл. 70.17](#)) размером 61×38 см, созданная между 1490 и 1495 годами, удивляет темными (почти черными, без белков) глазами обоих персонажей, неудачным Младенцем и разработанным пейзажем. Книга, лежащая на парапете, воспринимается здесь, как элемент, уже вошедший в моду. Вариант из Государственных музеев Берлина на картине ([илл. 70.18](#)) размером 57×41 см, созданной в 1460-е годы, отличается приятной цветовой гаммой, «бронзовыми» лицами персонажей, традиционно неудачным Младенцем, интересным пейзажем и яблоком, которое Дева Мария дает Иисусу. Вариант из Каstellо Сфорцеско в Милане на картине ([илл. 70.19](#)) размером 37×29 см, созданной в 1464-1468 годах, немного напоминает икону. В варианте из галереи Уффици во Флоренции на картине ([илл. 70.20](#)) размером 41×32.5 см, созданной в 1479-1480 годах, художник наметил интерьер за спиной Мадонны, где в небольшом окне стоит цветок в цветочном горшке. Хороши и ангел, и Младенец Иисус, Мадонна же выглядит старше, чем обычно. Фреска из пинакотеки Брера в Милане ([илл. 70.21](#)) размером 170×190 см, созданная в 1485 году, возвращает нас к монументальному стилю. Здесь особенно хорош Младенец, все архитектурное окружение и ковер, но совершенно нетипичны оба Иоанна, равно как и позы, в которые их пришлось поставить художнику, чтобы уместить их на фреске. «Алтарь Боттиджелла» из Муниципального музея в Павии ([илл. 70.22](#)), созданный в 1480-1484 годах, отличается яркими красками, обилием персонажей и тонкой проработкой теней на тканях. Картина ([илл. 70.23](#)) размером 165×80 см, является центральной частью алтаря ([илл. 70.24](#)), созданного в 1476 году и хранящегося в Пинакотеке Брера в Милане. Здесь Младенцу самому захотелось поиграть на лютне. Ангелы не только музицируют, но и венчают Мадонну короной. Как и в произведениях Андреа Мантеньи, мы видим здесь гирлянду над головой Девы Марии.

Андреа Мантенья создал еще несколько вариантов этого сюжета, в частности, необычайно тонкий рисунок ([илл. 70.25](#)) и гравюру ([илл. 70.26](#)).



Илл. 70.17. Винченцо Фоппа. Мадонна с Младенцем.



Илл. 70.18. Винченцо Фоппа. Мадонна с Младенцем.



Илл. 70.19. Винченцо Фоппа. Мария с книгой и благословляющим Мальчиком-Христом.



Илл. 70.20. Винченцо Фоппа. Мадонна с Младенцем и ангелом.



Илл. 70.21. Винченцо Фоппа. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и Иоанном Евангелистом.



Илл. 70.22. Винченцо Фоппа. Алтарь Боттиджелла.



Илл. 70.23. Винченцо Фоппа. Мадонна с Младенцем.



Илл. 70.24. Винченцо Фоппа. Алтарь.



Илл. 70.25. Андреа Мантенья. Мадонна с Младенцем на троне и ангелом у подножия. Рисунок.



Илл. 70.26. Андреа Мантенья. Мадонна с Младенцем. Гравюра.

Картина из Академии Каррара в Бергамо ([илл. 70.27](#)) размером 43×31 см, созданная около 1480 года, отличается благородной цветовой гаммой, которую подчеркивает черный фон. Младенец же, как и на [илл. 70.9](#) очень неудачен. Картина из Музея Польди-Пеццоли в Милане ([илл. 70.28](#)) размером 45×36 см, созданная в 1490-е годы, вдохновлена рельефом Донателло ([илл. 36.70](#)). Мрак, окружающий мать и Сына, создает атмосферу таинственности. Неудачны кисти рук Девы Марии. Крепко спящий толстощекий Младенец и печальная Мадонна необычайно поэтичны. Поразительная по красоте и нежности картина из Картинной галереи Берлина ([илл. 70.29](#)) размером 43×32 см исполнена в 1465-1470 годах. Столь же удивительна картина из Пинакотеки Брера в Милане ([илл. 70.30](#)) размером 88×70 см, созданная около 1485 года. В свете закатного солнца множество ангелочков порхают в облаках и поют вокруг волевой Мадонны и задумчивого Младенца. Дева Мария смотрит вниз, и создается впечатление, что она тоже летит по воздуху вместе с ангелами. Великолепна по композиции и картина из Городского музея и пинакотеки Каstellо Сфорцеско в Милане ([илл. 70.31](#)) размером 287×214 см, созданная в 1497 году как главный алтарь церкви Санта-Мария ин Органо в Вероне. Ангелы, окружающие Мадонну, парят на облаках, и создается ощущение, что вся группа выступает из тумана. Слева расположились Иоанн Креститель и св. Григорий I Великий, а справа – св. Бенедикт и Иероним с моделью церкви. Почти все персонажи пристально смотрят на зрителя.

70.2.2. Святое Семейство

Картина «Святое Семейство с Елизаветой и младенцем Иоанном Крестителем» ([илл. 70.32](#)) размером 75×62 см, созданная в 1495-1500 годах, хранится в Картинной галерее Дрездена [48].

Действующие лица. Дева Мария (вторая слева), молодая, стройная, с высокой шеей, приятным лицом, крупными черными глазами, прямым, чуть вздернутым носом, мастерски нарисованным ртом и массивным подбородком, одета в красное платье, рукава и ворот которого украшены золотой вышивкой, а ворот еще и жемчугом, и зеленую накидку с растительным рисунком, закрывающую ей волосы. В прорезях рукавов платья с исключительным мастерством нарисованы мелкие складки белой нижней одежды, а из-под накидки виден кончик головного платка. Обеими руками она поддерживает Младенца.

Младенец Иисус (правее Мадонны), довольно крупный и упитанный, с толстенькими ножками, прелестным задумчивым личиком, небольшими светлыми глазками, высоким лобиком, кудрявыми коричневыми волосиками, носиком пуговкой, толстыми щечками, маленьким ротиком с пухлыми губками и округлым подбородком, полностью обнажен. Складки Его тела нарисованы очень реалистично.



Илл. 70.27. Андреа Мантенья. Мадонна с Младенцем.



Илл. 70.28. Андреа Мантенья. Мадонна с Младенцем.



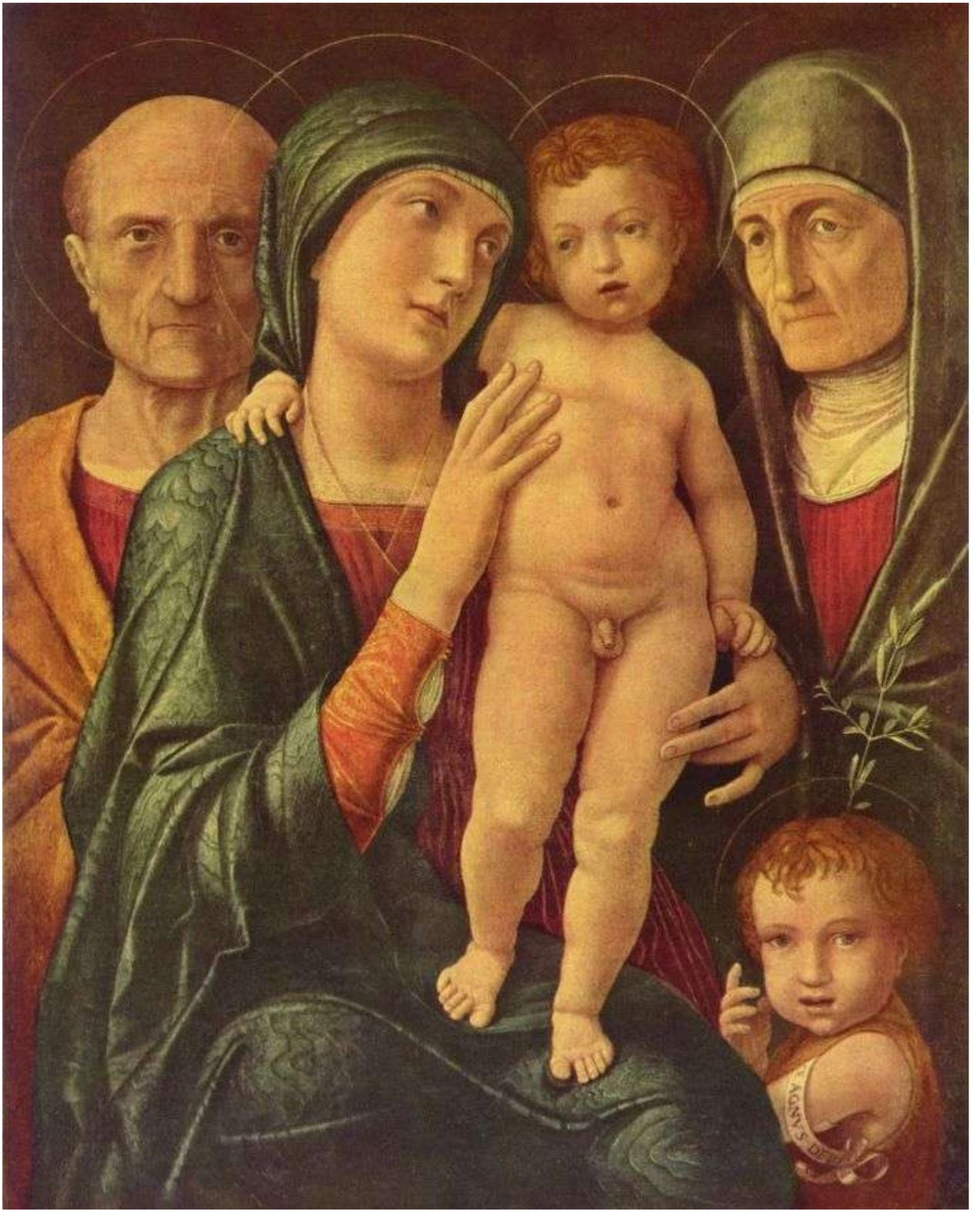
Илл. 70.29. Андреа Мантенья. Мария со спящим Иисусом.



Илл. 70.30. Андреа Мантенья. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 70.31. Андреа Мантенья. Мадонна со святыми.



Илл. 70.32. Андреа Мантенья. Святое Семейство с Елизаветой и младенцем Иоанном Крестителем.

Иосиф (левее Мадонны), пожилой, невысокого роста и довольно худой, с жилистой шеей, коричневыми глазами, низко нависшими над ними бровями, высоким лбом, переходящим в обширную лысину, обрамленную короткими седоватыми волосами, крупным горбатым носом с заметной морщиной на переносице, впалыми морщинистыми щеками, широким ртом с тонкими губами и массивным подбородком, одет в красную тунику и оранжевый плащ.

Елизавета (у правого края), заметно старше Иосифа, высокая и худая, с ясным взглядом глубоко посаженных темных глаз, над которыми нависают веки, крупным носом с горбинкой, глубокими морщинами вокруг рта с тонкими губами, массивным подбородком, одета в красное платье и зеленую накидку, закрывающую ей голову. Ее шея и волосы под накидкой плотно замотаны белым головным платком.

Младенец Иоанн Креститель (в правом нижнем углу), заметно старше Иисуса, с крупной головой, не самым приятным лицом, крупными голубыми глазами, высоким лбом, редковатыми коричневыми волнистыми волосами, толстыми щеками, широковатым ртом, пухлыми губами и небольшим подбородком, одет в светло-коричневую безрукавку. Его левую руку обвивает узкая бандероль, на которой написан текст про Агнца. Головы всех персонажей окружены прозрачными нимбами.

Взаимодействие персонажей. Картина представляет собой семейный портрет, где все персонажи позируют художнику. Дева Мария сидит в первом ряду, а Иосиф и Елизавета – во втором. Иисус стоит на левом колене матери. Иоанн, как более старший ребенок, стоит на полу у ног своей матери Елизаветы. Мадонна и Иисус склонили друг к другу головы. Оба, а также Елизавета, смотрят в пространство с задумчивым и отсутствующим видом. Напротив, Иосиф и Иоанн смотрят прямо на зрителя – первый сурово, напряженно и пристально, а второй – игриво. Между Иоанном и Елизаветой художник нарисовал тонкую веточку с небольшими листьями.

Цветовая гамма и композиция. Светлые лица персонажей и их одежды выступают из черного фона картины и кажутся освещенными лучами заходящего солнца. Лица Иосифа, Девы Марии, Иисуса и Елизаветы образуют прямую линию, параллельную верхнему краю картины, а вместе с Иоанном – прямой угол. При взгляде на этот семейный портрет сразу видно, что в Святом Семействе царит невеселая атмосфера предчувствия грядущих бед. Это понимает даже Младенец Иисус, и только Иоанн Креститель еще по-детски радуется.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Рисунок на этот сюжет создал Мастер Домашней Книги ([илл. 67.65](#)). Для сравнения приведем также картину Мастера Алтаря св. Варфоломея из Музея изящных искусств в Будапеште ([илл. 70.33](#)) размером 30.5×23 см, созданную в 1470-е годы, где, однако, отсутствуют Елизавета и Иоанн Креститель. В этой милой семейной сцене в немецком духе особенно хорош образ Иосифа, бытовые подробности на парапете и драгоценные камни в нидерландском стиле.



Илл. 70.33. Мастер алтаря св. Варфоломея. Святое Семейство.

70.2.3. «Св. Георгий»

Картина «Св. Георгий» ([илл. 70.34](#)) размером 66×32 см, созданная около 1460 года как левая створка алтаря, хранится в галерее Академии в Венеции [43].

Действующие лица. Св. Георгий, юный, высокий, худой и очень стройный, с узкими плечами, тонкой талией и длинными ногами, красивым безбородым лицом, крупными темными глазами, дугообразными вздернутыми бровями, низким лбом, красиво причесанными длинными выщипанными пепельными волосами, за которыми помещен золотой диск нимба, носом с небольшой горбинкой, маленьким ртом с пухлыми губами, с острым подбородком с ямочкой, весь закован в темные стальные латы, современные художнику и нарисованные с большим мастерством. За спиной у него висит короткий красный плащ, на левом боку – меч с крестообразной рукояткой и в красных ножнах. В правой руке он держит сломанное светлое деревянное рыцарское копьё (обломок которого воткнут дракону в нижнюю челюсть).

Серый дракон, являющийся персонификацией Сатаны, имеет собачью морду с крупными глазами и ушами, длинным носом, огромной пастью с короткими зубами. У него толстая туша и коричневые перепончатые крылья.

Взаимодействие персонажей. Георгий стоит, подбоченившись левой рукой, и смотрит вдаль за правый край картины. Он уже победил дракона, который валяется позади него, но волнение битвы еще не улеглось на его лице. Дракон был убит ударом копья в пасть; копьё при этом сломалось и его обломок торчит из пасти дракона. Мертвая туша дракона совершенно расслаблена и, как студень, распласталась на земле.

Архитектурные сооружения. Позади Георгия на вершине высокого холма нарисован белокаменный город с крепостными стенами и башнями, куполами церквей и крышами домов. К городу ведет извивающаяся дорога, по обеим сторонам которой расположены сторожевые башни.

Пейзаж. Пейзаж на картине довольно скуден. Дорога взбирается на холм таким образом, что слева от нее холм срезан и образует своего рода песчаную стену. Ближе к переднему плану вокруг дороги видны песчаные равнины и холмики, чахлые деревья и пни, а выше по склону холма – трава и кусты. Голубое небо покрыто небольшими облаками. Георгий стоит в проеме каменной рамы, и все, что нарисовано на картине, видно сквозь нее. В верхней части проема висит гирлянда из листьев и плодов, напоминающая гирлянды на Алтаре Сан-Дзено ([илл. 70.12](#)).

Цветовая гамма и композиция. Темная фигура Георгия выделяется на фоне более светлого пейзажа. Сам фон, желто-зеленый в нижней половине (с ним сливается фигура дракона), становится сине-белым цветом неба в верхней ее части. Георгий сдвинут немного влево, а его копьё выступает за плоскость проема, как и морда дракона. Гирлянда вверху вносит немного легкомысленную ноту в эту героическую композицию.



Илл. 70.34. Андреа Мантенья. Св. Георгий.

Сравнение с другими образами св. Георгия. Скульптурные изображения св. Георгия изваяли Донателло ([илл. 36.51](#)) и Ганс Мульчер ([илл. 36.140](#) слева).

Один из наиболее ранних в авторской живописи образов св. Георгия создал Джентиле да Фабриано на боковой доске ([илл. 70.35](#)) размером 200×60 см «Полиптиха Кваратези» ([илл. 28.22](#)), хранящейся ныне в галерее Уффици. Здесь Георгий также предстает в рыцарском облачении, со щитом и с целым копьём, но без дракона.

Сохранившаяся часть «Триптиха св. Георгия» Хайме Уге ([илл. 70.36](#)) размером 92×58 см, созданного в 1459-1460 годах, хранится в Музее национального искусства Каталонии в Барселоне. На ней изображены мужественный Георгий и некрасивая принцесса (справа от него). Вместо копья Георгий держит в правой руке алебард, а принцесса преподносит ему царскую корону, напоминающую шапку Мономаха. Цветовая гамма картины построена на противопоставлении голубого неба и серых одежд действующих лиц. На этом фоне резко выделяется золотой нимб святого, но с ним сливается пейзаж на заднем плане, включающий дорогу, извивающуюся между коричневых холмов, и зеленый кипарис на обочине.

Поясной портрет св. Георгия ([илл. 70.37](#)) размером 39×29 см работы Козимо Туры, являющийся фрагментом левой створки Алтаря св. Георгия (полиптиха Роверелла), созданного в 1474 году, хранится в Галерее изящных искусств Сан-Диего, штат Калифорния. Лицо святого и его коричневые латы эффектно выделяются на черном фоне, причем бархатная шапочка на его голове чернее самого фона. Совсем в другом стиле и цветовой гамме выполнена картина ([илл. 70.38](#)) размером 22×13 см, созданная около 1460 года и хранящаяся в коллекции Витторио Чини в Венеции. Здесь розовый Георгий, одетый и причесанный как светский кавалер, поражает извивающегося дракона мечом. Наконец, картина «Св. Георгий и принцесса» ([илл. 70.39](#)) размером 349×305 см написана в 1469 году на внутренней стороне створок, закрывающих орган в Кафедральном соборе Феррары (она была видна, когда створки были открыты; при закрытых створках была видна картина «Благовещение», представленная на [илл. 68.50](#)). В настоящее время эти картины хранятся в музее собора. Справа Георгий, сидя на коне, поражает копьём лежащего на земле дракона, а слева печальная принцесса скорбит о своей горькой участи. Великолепны фоны этих двух сцен.

70.2.4. «Св. Себастьян»

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются два произведения Андреа Мантеньи на этот сюжет.

Картина «Св. Себастьян» ([илл. 70.40](#)) размером 68×30 см, созданная около 1457-1458 годах, хранится в Музее истории искусств в Вене [29].



Илл. 70.35. Джентиле да Фабриано. Св. Георгий.



Илл. 70.36. Хайме Уге. Триптих св. Георгия.



Илл. 70.37. Козимо Тура. Св. Георгий.



Илл. 70.38. Козимо Тура. Св. Георгий.



Илл. 70.39. Козимо Тура. Св. Георгий и принцесса.



Илл. 70.40. Андреа Мантенья. Св. Себастьян.

Картина с тем же названием ([илл. 70.41](#)) размером 255×140 см, созданная около 1480 года, хранится в Лувре в Париже. Она была частью Высокого алтаря Сан-Дзено в Вероне [43].

Действующие лица. Св. Себастьян, более молодой и менее мощный, с простоватым лицом на [илл. 70.40](#), и значительным лицом человека, пережившего к этому времени уже много других страданий, почти полностью обнажен. У него крупные темные глаза, красивые и несчастные на [илл. 70.40](#), полные боли и благородного страдания на [илл. 70.41](#); выразительно изломанные и сдвинутые длинные и широкие брови на [илл. 70.41](#); низкий лоб, длинные, хорошо уложенные темно-серые кудрявые волосы и широкие скулы; впалые щеки, изборожденные морщинами от боли на [илл. 70.41](#); широкий нос, пухлые губы и массивный подбородок; мощная жилистая шея на [илл. 70.41](#). Его мускулатура, особенно рельефные мышцы живота, нарисована весьма тщательно. В его тело вонзилось множество стрел, особенно длинных на [илл. 70.41](#). На [илл. 70.40](#) уже одна из них, вошедшая через нижнюю челюсть и вышедшая через лоб, должна быть смертельной. Столь же опасными для жизни являются и другие, вонзившиеся в грудь и бока. Поскольку Себастьян еще жив, видимо, художник не думал о медицинской правдоподобности нарисованных увечий. На [илл. 70.41](#) большинство стрел вонзились поверхностно, а некоторые несколько раз вошли под кожу и вышли из-под нее. Такие раны не несут немедленной опасности для жизни. На обеих картинах на теле почти не видно крови, хотя при таких повреждениях ее должно быть много.

У двух стрелков на [илл. 70.41](#) (в нижнем правом углу) видны только плечи и головы. Тот, что ближе к правому краю картины, имеет большую лысую голову, безбородое полное лицо, крупные темные глаза и густые черные брови, большой нос, глубокие морщины вокруг широкого рта и массивный подбородок. У другого стрелка, левее него, худого и чуть более высокого, более нервное бритое лицо истерика, маленькие возбужденные глаза, низкий лоб, короткие черные волосы, длинный нос с широким концом, впалые щеки, толстые бесформенные губы и острый подбородок. Оба одеты по современной моде. Второй стрелок держит толстый лук и три стрелы с оперением. На заднем плане обеих картин довольно обобщенно нарисовано множество индифферентных персонажей в одежде горожан.

Взаимодействие персонажей. На обеих картинах Себастьян, привязанный к колонне, стоит на постаменте, низком на [илл. 70.40](#) и высоком на [илл. 70.41](#). Его ноги обмотаны веревкой, которая на [илл. 70.41](#) завязана в сложные узлы. Руки связаны за спиной, а на [илл. 70.41](#) стянуты еще и чуть выше локтей. На [илл. 70.40](#) его поза сведена судорогой боли, а на [илл. 70.41](#) – более расслаблена. На обеих картинах он смотрит на небо, но на [илл. 70.40](#) с детским нетерпением и наивной уверенностью ждет, когда же небо вмешается и прекратит его страдания, а на [илл. 70.41](#) с горьким разочарованием осознает, что надеяться не на что. Два стрелка в правом нижнем углу [илл. 70.41](#) уже закончили стрельбу, стоят у подножия постамента и обсуждают, что делать дальше. Тот, что левее, очень



Илл. 70.41. Андреа Мантенья. Св. Себастьян.

возбужден, словно несет ответственность за все, зато второй совершенно спокоен, как будто все это его не касается. На [илл. 70.40](#) трое горожан на заднем плане идут по дороге в город. На [илл. 70.41](#) мы видим более многочисленную группу пешеходов и конных на площадке перед дворцом.

Руины и архитектурные сооружения. На [илл. 70.40](#) за спиной Себастьяна видна руина арочной конструкции, соединяющей колонны. Справа арка уходит за правый край картины, а слева она разрушена. Прямоугольные в сечении колонны, на которые опираются арки, покрыты рельефом с растительным орнаментом, а над аркой сохранился рельеф античной женщины с копьем. В центре находится круглая колонна, к которой и привязан Себастьян, коринфская капитель которой расположена значительно выше оснований арок. Позади арочной конструкции виден пол с шахматным узором. Постаментом, на котором стоит Себастьян, служит обломок руины. Вокруг него и там, где кончается пол, валяются и стоят обломки античных статуй. Художник не обратил внимания на то, что при жизни Себастьяна все эти сооружения должны были быть целыми, и поместил святого в окружение раскопок античных древностей, в которых сам принимал участие. На [илл. 70.41](#) антураж еще более курьезен. Себастьян привязан к руине колонны, также связанной с разрушенной арочной конструкцией, а постаментом ему служат обломки руины, включающие обломок ноги статуи. Но на заднем плане мы видим вполне целый каменный дворец современной художнику архитектуры, уложенную каменной плиткой площадку перед ним, дома и взбирающиеся на кручи рыцарские замки с башнями и донжонами.

Пейзаж. На [илл. 70.40](#) пейзаж занимает задний план. Здесь видна дорога, пробитая среди отвесных скал, более пологие холмы, лишенные растительности и синее небо, покрытое белыми кучевыми облаками. Руина уже частично заросла растениями. На [илл. 70.41](#) на самой руине и вокруг нее больше растительности, местность более экзотична, а облака на синем небе гуще и имеют более причудливую форму. Скалы, на которых расположены замки, весьма романтичны, но не слишком правдоподобны.

Цветовая гамма и композиция. Средняя часть каждой картины по вертикали занята фигурой Себастьяна на фоне руины, коричневой ([илл. 70.40](#)) или серой ([илл. 70.41](#)). За ней низ занят античными обломками, к которым добавлены на [илл. 70.41](#) головы стрелков в правом нижнем углу, а на [илл. 70.40](#) - шахматный пол. Средняя часть по горизонтали занята пейзажем, оживленным индифферентными персонажами, а верхняя часть – небом. На [илл. 70.40](#) фигура Себастьяна производит довольно жалкое впечатление – он не ожидал, что ввязался в столь жестокую историю, а помощь, на которую он продолжает надеяться, все не приходит к нему. На [илл. 70.41](#), которой пейзаж, облака и лица стрелков придают очень нервный характер, сильный духом Себастьян уже изнемог от страданий. Он не винит небо за то, что оно не помогло ему, но с отчаянием осознает, что его конец близок. Хотя он и выдержал все, что выпало на его долю, но червь сомнения гложет его перед смертью: он так и не получил ответа на вопрос, нужны ли

были его мучения? Этим интерпретация сюжета Андреа Мантеньи отличается от его интерпретации Антонелло да Мессины ([илл. 63.4](#)).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Андреа Мантенья не только выполнил рисунок на этот сюжет ([илл. 70.42](#)), но также около 1506 года создал на эту тему еще одну картину ([илл. 70.43](#)) размером 213×95 см, хранящуюся в галерее Франчетти Ка' д'Оро в Венеции. Она была написана для епископа Мантуи Лудовико Гонзага и в момент смерти художника еще находилась в его мастерской. Здесь святой предстает на черном фоне, обвеваемый ветром и кричащий от боли, но все еще взывающий к небу.

70.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения на евангельские сюжеты, относящиеся к периодам младенчества Иисуса, Его Страстям и после Его смерти.

70.3.1. «Поклонение пастухов»

Картина «Поклонение пастухов» ([илл. 70.44](#)) размером 40×55.6 см, созданная в 1451-1453 годах, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Предполагают, что она была написана для Борсо д'Эсте, правителя Феррары [49].

Литературная программа. Художник следовал тексту Евангелия по Луке: «Когда ангелы вернулись на небо, пастухи стали говорить друг другу: «Пойдемте в Вифлеем, посмотрим, что там случилось, о чем поведал нам Господь». Они поспешно отправились в путь и нашли Мариам с Иосифом и ребенка, лежащего в яслях. Увидев ребенка, они повторили то, что сказал им о нем ангел. Все, кто слышал это, пришли в изумление от рассказа пастухов. Но Мариам все запоминала и размышляла об этом. А пастухи вернулись назад, прославляя и восхваляя Бога за все, что им довелось увидеть и услышать: все было так, как сказал им ангел». В глазах Франциска Ассизского, обручившегося с Госпожой св. Бедностью и исповедовавшего культ бедности, беднейшие из людей были самыми блаженными, поскольку именно им – то есть бедным пастухам – впервые была возвещена благая весть и именно они первыми пришли поклониться Младенцу, рожденному в бедности [31].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, высокая и стройная, с красивым лицом, чуть раскосыми темными глазами, дугообразными широкими темными бровями, греческим профилем, острым носом, пухлыми губами и крупным подбородком, одета в красное, высоко подпоясанное платье и длинную и широкую темно-синюю накидку. Накидка прикрывает ей голову, но из-под нее виден большой белый головной платок, закрывающий волосы.



Илл. 70.42. Андреа Мантенья. Св. Себастьян. Рисунок.



Илл. 70.43. Андреа Мантенья. Св. Себастьян.



Илл. 70.44. Андреа Мантенья. Поклонение пастухов.

Младенец, довольно крупный для новорожденного, с толстыми щечками, животиком и ножками, полностью обнажен.

Иосиф (слева от Мадонны), пожилой, среднего роста и полноватый, с широким смуглым лицом, глубоко посаженными глазами, низким морщинистым лбом, густыми темными седеющими волосами и бородой, крупным носом и толстыми губами, одет в красную тунику и желтый плащ, обернутый вокруг туловища и наброшенный на голову. Его ноги обуты в открытые черные сандалии.

Ангелы (позади Мадонны), немногим старше Младенца, еще более толстощекие, с короткими кудрявыми волосами и маленькими крылышками, полностью обнажены, но их тела скрыты небольшими плотными синими облаками, клубящимися вокруг них. Большинство ангелов нарисованы красным цветом, но некоторые - синим (мода, которая, по-видимому, пошла от Жана Фуке).

Пастухи (справа), трое мужчин и одна женщина, все среднего возраста, необычайно худы. У тех, что находится на переднем плане, очень грубые, даже отталкивающие лица. Тот, что ближе к зрителю, одет в бедный серый сюртук и синие брюки, у которых одна штанина продрана на колене, а другая – внизу. В правой руке он держит простую широкополую шляпу. Стоящий рядом с ним пастух одет в красную рубаху. Мужчина на среднем плане одет в серую накидку и красные, заплатанные штаны. В правой руке он несет свой дар Младенцу – корзинку с яйцами, а левой опирается на дорожную палку (аллюзия на пасторский посох). Женщина рядом с ним одета в длинное, высоко подпоясанное, серое платье, а ее голова и шея замотаны большим платком.

Взаимодействие персонажей. В центре картины на коленях стоит Мадонна и, опустив голову и сложив перед собой руки в молитвенном жесте, поклоняется неизвестно кому. Младенец лежит на подоле ее платья и поле накидки слева от нее и находится вне ее поля зрения. Однако Его окружили ангелы и, высунувшись из своих облаков, с интересом разглядывают. Часть ангелов поют за спиной Девы Марии, а двое вместе со своими облаками парят над ее головой. На уступе каменной площадки сидит Иосиф. Он привалился к стволу дерева, положил локоть в его развилку, подложил левую руку под голову, а правую положил на колено и спит сном усталого человека. По каменной дорожке на площадку поднимаются пастухи. Их позы исполнены почтительности и даже подобострастия, словно они крадутся, но взгляд устремлен неизвестно на что – в сторону от Младенца и Мадонны и даже мимо спящего Иосифа. Позади них на среднем плане по деревянному настилу спешат мужчина и женщина. А на уступах крутой скалы справа разворачивается сцена Благовестия пастухам.

Вол и осел. Рождественский вол с большими рогами спокойно наблюдает за этой сценой. Осел же задрал морду, чтобы хоть что-нибудь разглядеть из-за высокой плетеной ограды хлева.

Хижина. Позади Девы Марии и тумана, который напустили ангелы за ее спиной, высится остов деревянной хижины без крыши. Несущие угловые

столбы кое-как скреплены временными рейками, чтобы они не повалились. Стены хижины сделаны из досок, верх которых уже обломался, окна не имеют даже рам. Зато хорошо сохранился плетеный из прутьев хлев, конструкция которого не изменилась со времен Джотто.

Пейзаж. Пейзаж, в котором разворачивается действие, сколь романтичен, столь и экстравагантен. Передний план отведен каменной площадке с уступом и крайне скудной растительностью. К этой площадке ведет довольно широкая каменная дорожка, по которой к ней приближаются два пастуха. Дерево, на которое облокотился Иосиф, растет прямо из каменного уступа, раздробляя его своими корнями. У него корявый ствол, обширная крона с большими листьями и множеством золотых плодов (намек на дерево познания добра и зла в Раю и сюжет Грехопадения). Справа от хижины и позади Мадонны из ровной земли вздымается серая слоистая голая скала с закругленным концом. У правого края картины находится другая скала, почти достигающая верхнего края картины, на уступах которой разворачивается сцена Благовестия пастухам. От этой скалы по деревянным мосткам приближаются мужчина с дарами и женщина. Между этими двумя скалами простирается зеленая равнина с одним лишь холмом, и то положим, конусообразным, покрытым кустарником. По этой равнине и склону холма, словно змеи, извиваются песчаные дороги. На фоне холма растет дерево со срубленными ветками, из которых выходит множество тонких молодых побегов, покрытых прозрачной листвой (намек на гибель Иисуса и последующее распространение христианства). Над всем царит синее небо с белыми слоистыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Лишь яркие одежды Девы Марии и Иосифа, цвет голого тельца Младенца и пестрая раскраска ангелов выделяют их из довольно темного фона, образуемого пейзажем и хижинкой. Все остальные персонажи сливаются с ним. Контраст с ним составляет лишь светлое небо. Фигуры Мадонны, Иосифа и пастухов на переднем плане образуют треугольник, в котором Младенец теряется среди ангелов и их облаков. Фигуры Иосифа и поклоняющихся пастухов наклонены в сторону Девы Марии, а ее фигура является центром и стержнем всей композиции. Хижина и находящаяся рядом скала слева довлеют над скалой справа. Хотя талант художника бил через край, ко времени создания этого произведения он еще не научился связывать части картины в единое целое.

Сравнение с другими произведениями на рождественские сюжеты. Картина Дирка Боутса ([илл. 70.45](#)) размером 18×20 см, созданная около 1472 года и хранящаяся в Лувре в Париже, представляет фрагмент этой сцены, где присутствуют лишь поклоняющиеся очень традиционный Иосиф и два пастуха (но нет ни Девы Марии, ни Младенца), а также виден кусочек каменной стены и зеленого нидерландского пейзажа.

Фреска Алессо Бальдовинетти ([илл. 70.46](#)) размером 400×430 см, созданная в 1460-1462 годах, находится в церкви Аннунциата во Флоренции. К сожалению, как и другие произведения этого тонкого мастера, она плохо сохранилась.



Илл. 70.45. Дирк Боутс. Св. Иосиф и два пастуха.



Илл. 70.46. Алессо Бальдовинетти. Рождество.

Мастер М.С. ([илл. 67.60](#)) представил эту сцену в готических развалинах. Хотя на картине светло, как днем, очень старый Иосиф держит фонарь, чтобы подчеркнуть, что это ночная сцена. Вместе с пастухами Младенцу поклоняется и их собака.

В произведении Антониаццо Романо ([илл. 68.34](#)) пастухи еще только приближаются к Святому Семейству, а пока их место заняли св. Лаврентий и Андрей. Пейзаж и руина больше соответствуют традициям нидерландской, чем итальянской иконографии.

Картина Винченцо Фоппы ([илл. 70.47](#)) размером 175×84 см хранится в церкви Санта-Мария Ассунта ин Чиесануова в Брешии, куда она поступила лишь в XIX веке; неизвестно, где она находилась до этого. На ней Младенец лежит на каменной ступеньке, где также находятся преклонившая колени Мадонна, стоящий во весь рост Иосиф, коричневый вол и выглядывающий из-за него серый осел. Наиболее поразителен задний план, где на фоне прекрасного северного пейзажа пастухи благоговейно слушают благую весть от летящего в небе ангела, сверкающего среди облаков, словно солнце.

Наконец, гравюра школы Андреа Мантеньи ([илл. 70.48](#)) представляет Мадонну, поклоняющуюся Младенцу.

70.3.2. «Обрезание Христа»

Картина «Обрезание Христа» ([илл. 70.49](#)) размером 86×46 см является правой створкой триптиха «Поклонение волхвов» ([илл. 70.50](#)), имеющего вместе с рамой размеры 86×161.5 см и созданного около 1470 года для алтаря капеллы во дворце герцога Лодовико Гонзаги в Мантуе. Ныне триптих хранится в галерее Уффици во Флоренции [33].

Литературная программа. Художник следует тексту Евангелия по Луке: «Через восемь дней, когда наступило время обрезать ребенка, Ему дали имя Иисус – имя, которым назвал Его ангел еще до зачатия». На картине обряд обрезания происходит в храме. Ни Лука, ни Моисеев закон ничего не говорят о том, что обряд этот необходимо производить в храме. Более того, Господь наставлял Моисея: «И тридцать три дня должна она сидеть, очищаясь от кровей своих; ни к чему священному не должна прикасаться и к святилищу не должна приходить, пока не исполнятся дни очищения ее». Средневековая церковь придавала большое значение празднованию Обрезания Христа, поскольку отмечала тем самым первое пролитие Святой Крови [31].

Действующие лица. Дева Мария (справа от колонны), молодая, очень высокая и стройная, с красивым профилем, одета в длинное красное платье и более короткий коричневый плащ. Ее волосы закрывает красиво повязанный большой белый головной платок, а ее ноги обуты в крупные и грубоватые черные туфли. На руках она держит Младенца.

Младенец довольно взрослый, ему явно больше восьми дней. С упитанным тельцем, толстоватыми ножками и выразительным лицом, Он полностью обнажен.



Илл. 70.47. Винченцо Фоппа. Поклонение Младенцу.



Илл. 70.48. Школа Андреа Мантеньи. Коленопреклоненная Дева Мария, поклоняющаяся Младенцу Христу. Гравюра.



Илл. 70.49. Андреа Мантенья. Обрезание Христа.



Илл. 70.50. Андреа Мантенья. Триптих Поклонение волхвов.

Иосиф (у левого края картины), довольно старый, худой, самый высокий на картине, но сутулый, с седыми кудрявыми волосами и бородой, одет, как и в сцене поклонения пастухов, - в красную тунику длиной выше щиколотки и желтый плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги обуты в такие же открытые черные сандалии. В правой руке он держит светло-желтую плетеную корзинку с белыми горлицами, а левой поддерживает полы плаща.

Священник (левее Мадонны), старый, полноватый, невысокого роста (ниже всех взрослых персонажей на картине), с большой головой, глубоко посаженными умными глазами, огромным сократовским лбом, переходящим в большую лысину, окруженную на затылке короткими седыми волосами, вздернутым носом и широкой седой бородой, одет в длинное белое облачение и темно-синий плащ, полы которого завязаны узлом у него на животе. Края плаща украшены золотой вышивкой. Его ноги босы, а голова непокрыта. На плечах у него лежит свернутое белое полотенце. В правой руке он держит нож, предназначенный для операции, а левой через пеленку держит Младенца за правую ножку. Его помощник (левее священника), стройный и худенький мальчик, едва достающий до пояса священнику, с красивой прической светло-коричневых волос, в модном белом облачении, обеими руками держит темный поднос с инструментами.

На картине также присутствуют две женщины (правее Мадонны), обе худые и стройные, молодая и старая, ростом ниже Девы Марии. Молодая одета в длинное темно-коричневое платье и голубой плащ, обернутый вокруг туловища, а ее большой белый головной платок небрежно накинут на волосы и плечи. Старая женщина одета в темное платье и красный плащ, ее белый головной платок повязан более аккуратно, а через правую руку перекинута два белых полотенца. Примерно трехлетний ребенок в их группе, с красивым толстощеким лицом и светло-коричневыми волосами, одет в короткую выше колен тунику, а туловище обмотано широким голубым поясом. Его голова непокрыта, а голые ноги обуты в красные туфли. В правой руке он держит недоеденный бублик.

Взаимодействие персонажей. В центре многочисленной группы стоит священник. Он уже взял с подноса нож для обрезания и пытается взять Младенца за ножку, чтобы начать операцию. Младенец, сидящий на руках у матери, испугался и прижался к ней. Это Его движение передано художником необыкновенно точно. Мадонна чуть отклонилась назад и, склонив голову к Сыну, пытается Его успокоить. Иосиф делает шаг в сторону жены, спеша ей на помощь. Между Иосифом и священником стоит его помощник, подняв поднос, чтобы священнику легче было брать с него инструменты во время операции. За спиной Девы Марии в ожидании стоят две женщины, молодая впереди, а старая сзади нее. Ребенок, напуганный тем, что и ему придется перенести те же муки, прижался головой к левому колену матери, отвернувшись от страшного зрелища, и засунул в рот палец левой руки. Позы обоих детей схвачены просто мастерски.

Интерьер. Действие происходит на фоне стены в высокой зале храма античной архитектуры и с мраморным шахматным полом, нарисованным в перспективе. Мраморные стены зала украшены растительным орнаментом. В центре высокая полукруглая колонна, вделанная в стену, своей коринфской капителью поддерживает два арочных украшения. Между ними находится рельеф херувима, а под ними слева – рельефная сцена «Жертвоприношение Авраама», а справа – «Поклонение скрижалям Моисея». На мраморной полочке слева от колонны стоит изящная бронзовая ваза.

Цветовая гамма и композиция. Фигуры персонажей и по цвету, и по фактуре сливаются с пестрыми украшениями стены, служащей им фоном. Колонна в центре является осью вертикальной композиции. По сравнению с высотой зала, мощностью колонны и арок, фигурки персонажей кажутся маленькими и хрупкими. Все они выстроены художником в один ряд. Иосиф оторван от группы, состоящей из священника, Мадонны и женщин, низкой фигурой помощника священника. Художник постарался изобразить хирургическую операцию, совершаемую в неподходящих для нее условиях; ее возвышенный мистический смысл передан через устремленную вверх античную архитектуру и библейские сцены под потолком.

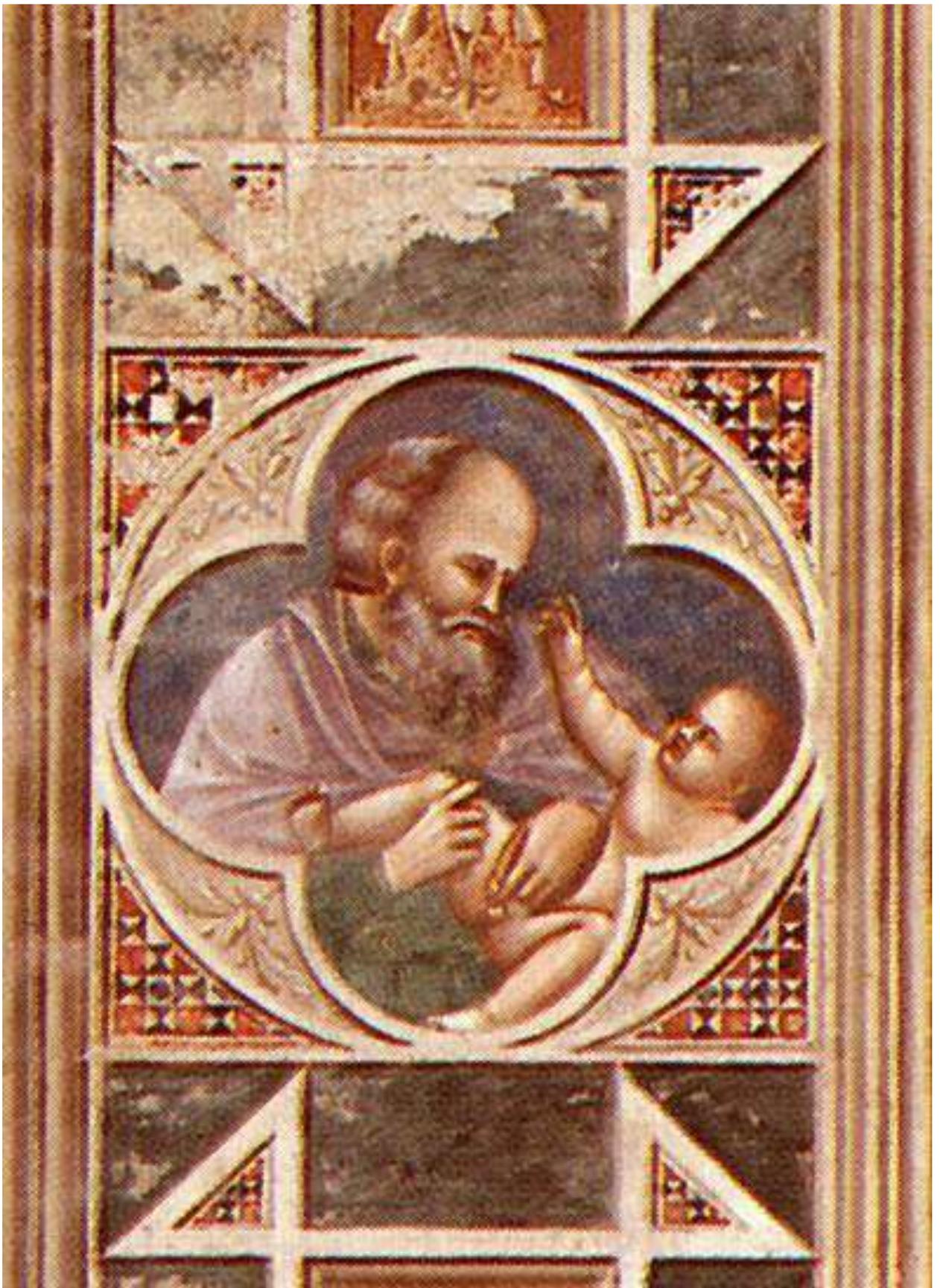
Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Обсудим историю развития этого сюжета в европейской авторской живописи.

Одним из наиболее ранних изображений этого сюжета в авторской живописи является фреска Джотто ([илл. 70.51](#)) в капелле Скровеньи в Падуе, исполненная в 1304-1306 годах. На ней присутствуют лишь священник с удивительно добрым лицом и Младенец Иисус, который совершенно не боится священника и даже, улыбаясь, тянется к нему правой ручкой.

Анджелико написал эту сцену ([илл. 70.52](#)) размером 38,5×37 см на стенке ([илл. 35.93](#)) шкафа для хранения серебряной посуды, который хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции. Дева Мария и Иосиф, отмеченные нимбами, держат Младенца Иисуса, а священник в высокой конусообразной шапке готовится начать операцию. Справа от него находятся три его помощника. Действие помещено в интерьер небольшой готической капеллы. В ее мягком освещении тщательно выписаны все бытовые детали.

На картине Филиппо Липпи ([илл. 70.53](#)) размером 188×164 см, созданной в 1460-1465 годах и хранящейся в соборе Святого Духа в Прато, испуганная Мадонна держит Младенца за ножки, а Иосиф не знает, куда ему деть своих голубей, и поэтому не может помочь ей. Однако величественный священник, делающий операцию, совершенно спокоен. Действие происходит в тесной капелле между двумя галереями, в которых расположились святые, наблюдающие за происходящим. На переднем плане на коленях стоят монахи-донаторы в черных рясах и с непокрытыми головами.

Совершенно иную иконографию предложил для этого сюжета Козимо Тура ([илл. 70.54](#)) на тондо диаметром 38 см, являющимся частью пределлы «Алтаря св. Георгия», созданного в 1474 году. Эта картина ныне хранится в музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне, штат Массачусетс. Мадонна с Младенцем и священник, делающий операцию, сидят на низких креслах друг



Илл. 70.51. Джотто. Обрезание.



Илл. 70.52. Анджелико. Обрезание.



Илл. 70.53. Филиппо Липпи. Обрезание Христа.



Илл. 70.54. Козимо Тура Обрезание Христа.

против друга, а Иосиф и служанка, стоят по разные стороны от них. Между ними на задней стене виден рельеф «Стигматизация св. Франциска». Обстановка на картине отличается особой деловитостью, исключая какой-либо мистический оттенок.

70.3.3. «Введение во храм»

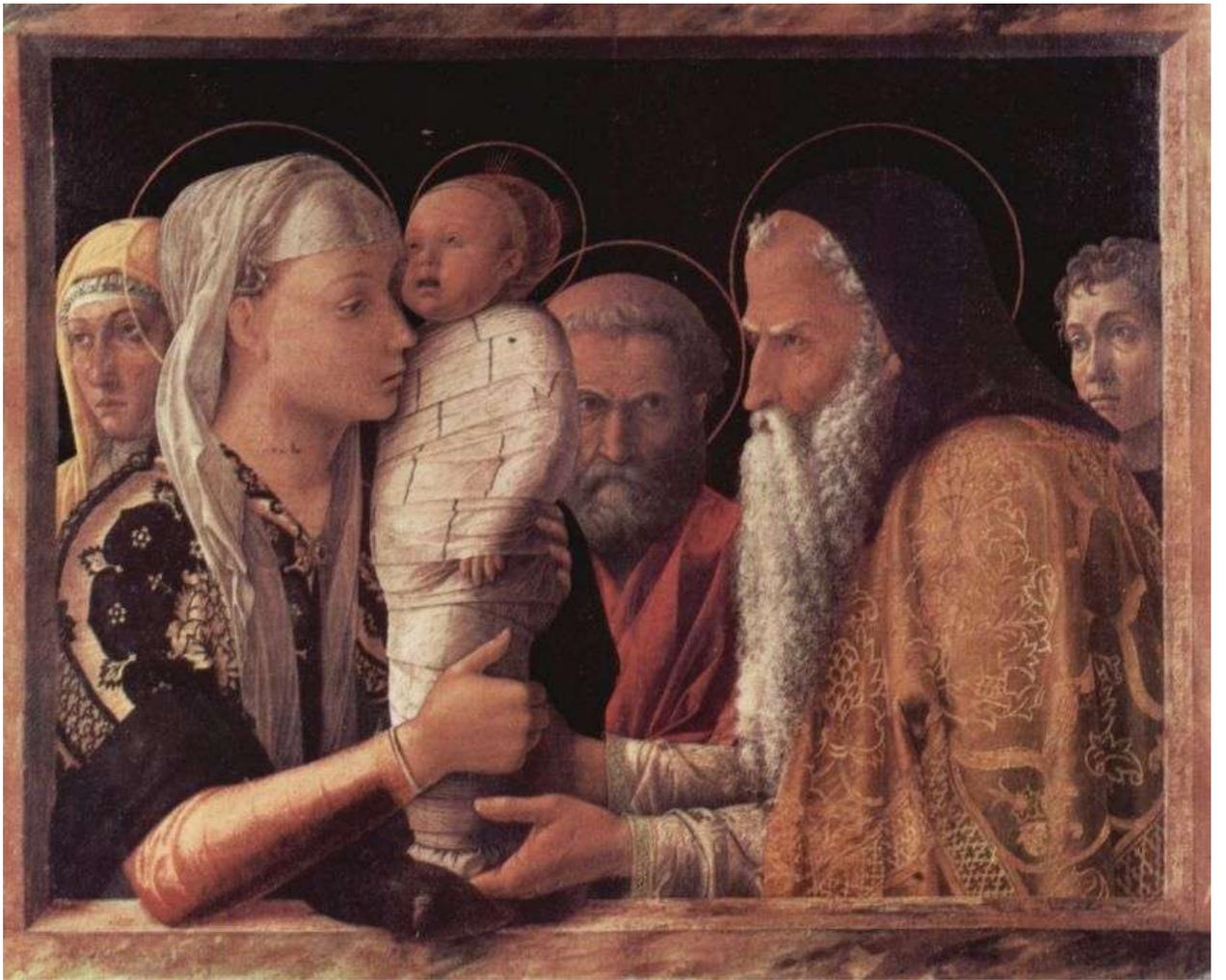
Картина «Введение во храм» ([илл. 70.55](#)) размером 67×86 см, созданная около 1460 года, хранится в Картинной галерее Берлина. Из традиционных для этого сюжета персонажей на ней, кроме Святого Семейства, присутствует лишь старец Симеон. Считается, что две фигуры по краям композиции – это сам Мантенья и его жена, Никколосия Беллини, дочь Якопо Беллини и сестра Джентиле и Джованни Беллини. Если эта идентификация достоверна, то это – один из двух известных автопортретов художника [35]. По манере исполнения эта картина напоминает «Святое семейство» того же автора ([илл. 70.32](#)).

Действующие лица. Дева Мария (вторая слева), молодая, высокая и довольно крупная, с приятным лицом, маленькими голубыми глазами, тонкими дугообразными бровями, длинным носом, пухлыми губами и небольшим подбородком, одета в коричневое платье с золотой вышивкой в виде растительного узора. Из-под широких рукавов платья длиной до локтя видны узкие и длинные рукава нижней золотистой кофты. Ее волосы закрыты тонким белым головным платком, концы которого свободно упали ей на грудь. Обеими руками она держит Младенца.

Младенец, довольно крупный, с круглым личиком, маленькими глазками, высоким лобиком, маленьким носиком пуговкой, толстыми щечками, большим ротиком и округлым подбородком, до шеи замотан белыми пеленками. Лишь пальчики рук, прижатых вдоль тела, торчат из-под них. На голове у Него надета шапочка из малинового бархата, край которой обшит золотой лентой. Если у всех священных персонажей прозрачный нимб обведен золотой линией, то у Младенца, кроме того, от шапочки идет крестообразное свечение.

Иосиф (справа от Младенца), престарелый, ниже ростом всех остальных персонажей, худой, с треугольным лицом, близко посаженными крупными темными глазами, нависшими над ними широкими седыми бровями, морщинистым лбом, большой лысиной, окруженной короткими седыми волосами, горбатым носом, нависшим над седыми усами и короткой острой седой бородой, облачен в розовый плащ из тонкой материи.

Симеон (справа от Иосифа), крупный и сутулый древний старик, с большой головой, суровым лицом, умными и внимательными, глубоко посаженными синими глазами, нависающими над ними прямыми мохнатыми седыми бровями, высоким лбом, тонким орлиным носом, длинными и кудрявыми седыми усами и бородой, одет в белый халат с золотой вышивкой и розовый плащ, с вышитым растительным узором. На голове у него черная бархатная шапка. Обеими руками он держит Младенца за ноги.



Илл. 70.55. Андреа Мантенья. Введение во храм.

Андреа Мантенья (у правого края картины), довольно молодой, невысокий, с маленькой головой, грубоватым безбородым лицом, крупными темными глазами, мешками под ними, дугообразными темными бровями, низким лбом, короткими взлохмаченными вьющимися коричневыми волосами, прямым носом с толстым концом, толстыми губами и округлым подбородком, одет в коричневую одежду. Николозия Беллини (у левого края картины), выше него и крупнее, с приятным лицом, выразительными черными глазами, изящными темными бровями, большим прямым носом, пухлыми губами и маленьким подбородком, облачена в желтую накидку, из-под которой виден модный белый головной платок.

Взаимодействие персонажей. Стоящий справа Симеон пытается взять Младенца на руки, но Дева Мария, помещенная слева, не готова отдать Его. На ее лице тревожное выражение, и она прижимает Сына к себе. Симеон внимательно смотрит на нее. Младенец также прижался к матери, поднял взгляд к небу и довольно широко открыл рот. Нарисованная мраморная рама картины, из-за которой вся сцена выглядит как вид через окно без стекла, используется художником как парапет – Мадонна поставила на него локоть правой руки и ножки Младенца. Между Младенцем и Симеоном на заднем плане видно лицо Иосифа, который пристально и даже неприязненно смотрит на зрителя. За спиной Симеона, также на заднем плане видно лицо Андреа Мантеньи, который со скукой и даже обиженно наблюдает за этой сценой. За спиной Девы Марии на заднем плане видно лицо Николозии Беллини, которая устремила печальный взгляд в пространство в сторону, противоположную всей этой сцене. Лишь Мадонна, Младенец и Симеон связаны общим действием; все остальные персонажи выпадают из него.

Цветовая гамма и композиция. Картина производит сильное, и даже мистическое впечатление благодаря своему совершенно черному фону, из которого выступают все персонажи, освещенные светом, падающим от зрителя через раму. Величественные лица Мадонны, Иосифа и Симеона вместе с их неподвижными позами придают всей сцене значительность. Напротив, Младенец и семейная пара несколько снижают впечатление. В композиции художник чередует крупные фигуры переднего плана с мелкими фигурами заднего. Дева Мария и Симеон смотрят друг на друга, Иосиф – на зрителя, а Младенец, Андреа и Николозия – в пространство, влево от зрителя. Иосиф раздражен тем, что зритель стал свидетелем таинства, которое происходит между Мадонной и Симеоном и в котором пассивное участие принимает Младенец; Андреа и Николозия делают вид, что не замечают этого таинства и не принимают в нем участия.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 38.3.4.

Картина Жака Дарэ ([илл. 70.56](#)) размером 57.5×52 см является частью «Алтаря Девы Марии», созданного в 1433-1435 годах, и хранится Музее Пети Пале в Париже. Действие происходит в тесной церкви. Дева Мария (слева) посадила Младенца на алтарь, а старец Симеон оперся на алтарь справа. Правее него пытается разглядеть Младенца пророчица Анна. Иосиф (у



Илл. 70.56. Жак Дарэ. Представление в храме.

левого края) и две служанки (между Мадонной и Симеоном и у правого края) держат голубей в плетеных корзинках. Еще одна служанка стоит между Иосифом и Мадонной. Все женщины на картине, кроме Девы Марии, держат в руках зажженные свечи. На земле вокруг алтаря растет трава и цветы.

Необычную интерпретацию этого сюжета дал Стефан Лохнер на картине ([илл. 70.57](#)) размером 139×124 см, созданной в 1447 году и хранящейся в Музее земли Гессен в Дармштадте. Здесь совсем не старый Иосиф, стоящий за спиной Девы Марии, отсчитывает пять сиклей серебра в качестве выкупа за первенца по закону Моисея. Симеон, которому Мадонна уже передала Младенца, совсем не стар и облачен в одежды священника. В Евангелии по Луке имеется косвенное упоминание, послужившее к созданию впечатления о Симеоне как о священнике: «И благословил их Симеон» (давать благословение было особой привилегией священника). Кроме того, важное свидетельство об этом имеется и в Протоевангелии Иакова: «...объятые ужасом вышли и возвестили народу, что убит Захария. И услышали все колена народа, и плакали и рыдали о нем три дня и три ночи. После трех дней жрецы стали советовать, кого сделать вместо него, и жребий пал на Симеона. Это ему было возвещено Святым Духом, что он не умрет, пока не узрит Христа живого». Старая пророчица Анна (справа от Симеона) показывает текст своей реплики зрителю. В храме полно народу, но передний план освобожден для процессии детей, которые построились по росту и держат свечи; это указывает на связь праздника Представления Господа с древним обрядом шествия с факелами или свечами, что входило в его богослужебный канон. Источником этой традиции послужили слова Симеона: «...свет к просвещению язычников» [31].

Эти же элементы иконографии мы видим и на картине Иоганна Кербеке ([илл. 50.49](#)). Сверху на эту сцену смотрит Бог-Отец, а темный небесный свод заполнен ангелами. На золотой стене храма помещены белые скульптурные фигуры ветхозаветных пророков, предвещавших приход Мессии.

70.3.4. «Поклонение волхвов»

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 70.58](#)) размером 86×76.5 см является центральной частью одноименного триптиха ([илл. 70.50](#)) [31, 33].

Действующие лица. Дева Мария (вторая справа), молодая, довольно крупная, с широкоскулым лицом, большими печальными глазами, широкими черными бровями, вздернутым носом, немного перекошенным из-за ракурса головы ртом и массивным подбородком, одета в коричневое длинное бархатное платье. Ее волосы закрывает большой белый головной платок, за которым виден нимб в виде диска. Обеими руками она придерживает Младенца.

Младенец, примерно годовалый, с крупной головой, симпатичным лицом, высоким лбом, темными волосиками, без нимба и с толстыми



Илл. 70.57. Стефан Лохнер. Принесение во храм.



Илл. 70.58. Андреа Мантенья. Поклонение волхвов.

щечками, одет в короткую голубую рубашечку. Из-под ее коротких рукавов и подола видны лишь Его толстенные ручки и ножки.

Иосиф (справа от Мадонны), старый, высокий, худой и очень сутулый (почти горбатый), с седыми волосами и длинной бородой, одет в кремовую тунику длиной выше щиколоток и желтый плащ. На голове у него нечто вроде серой тубетейки, за которой виден нимб, такой же, как у Мадонны, а ноги обуты в традиционные для этого мастера открытые черные сандалии. В левой руке он держит очень тонкий и довольно длинный посох, а правой характерным жестом придерживает полы плаща.

Многочисленные ангелы (вокруг Мадонны), примерно такого же возраста, как и Младенец Иисус, с симпатичными лицами, толстощекие, светловолосые, с небольшими крылышками, слева от Девы Марии все розовые и с прозрачными нимбами, а справа от нее – телесного цвета и с золотыми нимбами, погружены (что характерно для этого мастера) в небольшие голубые облака. Четыре ангела (в верхней части картины), значительно старше, уже подростки, более худые, с более длинными волнистыми волосами, довольно крупными коричневыми крыльями, одеты в красные туники (двое) и зеленоватые камзолы (двое других).

Старший волхв (слева от Мадонны), крупнее остальных, с восточного типа лицом, совершенно лысой головой и длинной седой бородой, одет в красную безрукавку выше щиколоток с разрезами по бокам, подпоясанную голубым кушаком. Под этой безрукавкой на нем длинное одеяние из коричневого бархата. Его голова непокрыта, а ноги обуты в красные сапоги. Средний волхв (слева от старшего), самый миниатюрный из трех, с редкими черными волосами и густой черной бородой, одет в короткий (выше колен) красный кафтан, отделанный золотом, черные обтягивающие штаны и высокие желтые кожаные сапоги. Кафтан подпоясан голубой лентой, конец которой свисает из узла до земли. В левой руке он держит золотую изящную дарохранильницу, а в правой – голубую шапку. Молодой волхв (слева от среднего), негр, заметно выше ростом среднего и более худой. Он облачен в розовое шелковое одеяние с разрезами по бокам (подпоясанное белой лентой) и большим белым воротником с капюшоном. Под этим одеянием на нем надет короткий золоченый камзол, черные обтягивающие штаны и невысокие кожаные сапоги. В руках он держит свою золотую дарохранильницу, а его синий берет с желтым помпоном лежит на земле.

Свита волхвов (слева на среднем плане) имеет смешанный и восточный, и западный колорит. Высокие негры, облаченные в короткие черные камзолы, красные обтягивающие штаны и европейского типа сапоги, носят на голове белые чалмы. Воины в конусообразных металлических шлемах перемежаются с мужчинами европейской внешности в высоких колпаках. У некоторых на поясе висят колчаны со стрелами. Похоже, что три по-разному одетые свиты смешались в одну пеструю толпу.

Взаимодействие персонажей. Мадонна с Младенцем на коленях сидит у входа в пещеру. Ее окружает сонм парящих ангелов-младенцев подобно

нимбу. Она повернула лицо в сторону подходящих волхвов, но взгляд ее печален. Перед входом в пещеру старший волхв с трудом встал на одно колено, сложил руки крест-накрест и поклоняется Младенцу. Младенец уже знает, что Он должен делать – Он наклонился к волхву и правой ручкой благословляет его. Иосиф стоит справа от входа в пещеру и внимательно следит за действиями Младенца. Сняв шляпу, к старшему волхву сзади стремительно подходит средний волхв, выставив вперед свою дарохранительницу. У левого края картины младший волхв встал на оба колена, чуть наклонился вперед и смиренно дожидается своей очереди. Позади этой группы на дороге столпилась свита, занятая своими делами и не обращающая внимание на действия своих господ. Задние ряды свиты еще спускаются с кручи по дороге.

Животные. В левой части пещеры недалеко от входа в нее расположились рождественские вол и осел, не особенно удачно нарисованные. Напротив, ближайший к переднему плану верблюд (слева) нарисован довольно реалистично (несомненно, Мантенья видел верблюдов), хотя другие верблюды на картине явно маловаты по сравнению с находящимися рядом людьми. В небе видна стая из пяти птиц.

Архитектурные сооружения. На заднем плане, на низком пологом холме расположен белокаменный город с невысокими стенами и мощными башнями. Над ним на вершинах круч примостились два рыцарских замка.

Пейзаж. Пейзаж представляет собой две кручи по краям картины и вид между ними. В круче справа имеется глубокая и обширная пещера, в которой царит кромешный мрак. Вход в эту пещеру образуют две ровные каменные глыбы, создающие ступеньки. На верхней ступеньке на неизвестном сиденье и сидит Дева Мария, а перед этими ступеньками стоит старший волхв. Мимо пещеры проходит довольно широкая дорога, спускающаяся с кручи у левого края картины. Видно, что дорогой мало пользуются, поскольку она уже поросла растениями, хотя и редкими. По этой дороге и пришли волхвы, на ней столпились они и их свита. Конец дороги уходит за левую кручу, огибая ее. Над пещерой нависают каменные глыбы правой кручи. На них висят темно-синие облака с сидящими на них четырьмя ангелами, растут чахлые растения и даже корявое деревце. Между головами двух верхних ангелов горит Вифлеемская звезда, направляя свой длинный луч на Младенца. Левая каменная круча нависает над дорогой и больше поросла растительностью. Между кручами открывается вид на пологие холмы, где расположен город, к которому вьется другая дорога. В просвете между кручами небо, почти белое внизу и темно-синее (почти ночное) вверху, покрыто слоистыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Коричневый фон каменных круч смягчает пестроту одежд персонажей. Черный проем пещеры эффектно окружает нимб из ярких ангелочков вокруг фигуры Девы Марии. В композиции две каменные кручи, вершины которых уходят за верхний край картины, довлеют над всем остальным. Глаз сразу начинает следовать за свитой волхвов, спускающихся по дороге между кручами, пробегает по фигурам волхвов и останавливается на наиболее яркой группе Мадонны.

Внимание привлекают и фигуры четырех ангелов в верхней части правой кручи, расположенные над Мадонной. Между ними сразу становится видна Вифлеемская звезда, вертикально спускающийся луч которой опять приводит к группе Мадонны. Пейзаж заднего плана нужен скорее для того чтобы заполнить пустое пространство между кручами, разрыв между которыми обозначает более светлое небо. Картина наполнена многими смыслами – гнетущие каменные громады, мрачная пещера, грустная Мадонна, фантастическая за счет ангелов правая часть картины и исполненные почтения волхвы, не обращающая на все это внимание свита, ничего не подозревающий город вдалеке, идиллический пейзаж заднего плана и ночное небо наверху, все это позволяет зрителю при переходе от одной части картины к другой следовать изменениям настроения.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. В школе Андреа Мантеньи была создана гравюра ([илл. 70.59](#)), на которой присутствуют некоторые мотивы рассмотренной картины.

Андреа Мантенья в 1495-1505 годах создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 70.60](#)) размером 49×66 см, хранящейся в Музее Дж. Пауля Гетти в Лос-Анджелесе. Предполагают, что эта картина была написана для Изабеллы д'Эсте, супруги маркиза Франческо Гонзага. Святое Семейство (слева) и волхвы (справа) собраны вместе на сравнительно небольшом пространстве картины на черном фоне, как и на [илл. 70.32](#) и [70.55](#), из-за чего они находятся очень близко друг к другу. Волхвы не смотрят на Младенца, а томно закатили глаза к небу. Очаровательный маленький Младенец благословляет старшего волхва. Головы среднего и младшего волхвов, а также Девы Марии украшены чалмами. Необычайно мощен образ старшего волхва, а Иосиф выглядит как человек из простонародья.

70.3.5. «Моление о чаше»

Картина «Моление о чаше» ([илл. 70.61](#)) размером 63×80 см, созданная около 1459 года, хранится в Национальной галерее Лондона [31, 33, 46]. Считается, что при ее написании Андреа Мантенья вдохновлялся рисунками своего тестя, Якопо Беллини [27].

Сравнение с картиной Дуччо. По сравнению с произведением Дуччо ([илл. 9.29](#)), на картине Андреа Мантеньи ([илл. 70.61](#)) отсутствуют все апостолы, кроме трех, которых Иисус взял с собой, сам Иисус не присутствует дважды (как у Дуччо), ангелов не один, а пять, дополнительно нарисованы Иуда, иудеи и римские воины. Трое апостолов спят, а не бодрствуют, как у Дуччо, ангелы демонстрируют Иисусу инструменты Страстей, а не протягивают чашу, как у Дуччо. Пейзаж Мантеньи отличается суровостью и, в отличие от пейзажа у Дуччо, в нем почти нет деревьев (тем более плодовых), а на заднем плане нарисован Иерусалим.

Действующие лица. Иисус (на среднем плане), молодой, довольно крупный, с коричневыми вьющимися волосами и бородой, одет в траурное облачение - черный плащ с красной лентой. Его ноги босы, а голова



Илл. 70.59. Школа Андреа Мантеньи. Поклонение волхвов. Гравюра.



Илл. 70.60. Андреа Мантенья. Поклонение волхвов.



Илл. 70.61. Андреа Мантенья. Моление о чаше.

непокрыта, лишь диск нимба с красной, словно пылающей границей, находится позади Его затылка.

Апостол Петр (слева на переднем плане), старый, невысокий и довольно плотный, с типичным для своего образа лицом, одет в голубую тунику и розовый плащ, обернутый вокруг его туловища. Апостол Иаков (справа на переднем плане), средних лет, более худой, чем Петр, с круглым лицом, обрамляющими его темно-серыми волосами и бородой, одет в желтую тунику и розовый плащ. В левой руке он держит книгу, поставленную ребром на землю. Апостол Иоанн (между Петром и Иаковом), молодой, стройный, с безбородым красивым лицом, коричневыми волнистыми волосами, одет в красную тунику и черный плащ. Головы всех троих апостолов окружены прозрачными нимбами. Петр и Иаков босы, а ноги Иоанна обуты в открытые сандалии с тонкими черными ремешками.

Пятеро ангелов (в левом верхнем углу) нарисованы в виде голеньких античных амуров, младенцев лет трех, толстеньких и с небольшими коричневыми крылышками. В руках они держат символы Страстей – крест, копье, иссоп и колонну.

Иуда (впереди толпы справа на заднем плане), молодой, высокий, худой и красивый юноша, с узким безбородым лицом, длинными, темными, вьющимися волосами, одет в серую тунику и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. Двое молодых иудеев (справа от Иуды), ростом ниже него, с безбородыми лицами и коричневыми курчавыми волосами, одеты в туники (красную и синюю). Римские воины (справа от них) облачены в короткие античные панцири, рельеф которых повторяет мускулатуру тела. Из-под панцирей видны собранные в мелкие складки подолы коротких военных туник. У всех ноги босы, а головы непокрыты. Воины несут овальные или восьмиугольные щиты и длинные тонкие пики.

Взаимодействие персонажей. В левом верхнем углу картины на облаке пятеро ангелов выстроились в одну шеренгу и показывают Иисусу символы Страстей. Он стоит на коленях почти спиной к зрителю и, сложив руки перед Собой, молится им. Каменный пригорок, на котором Он стоит, имеет небольшой уклон, и художник очень точно передал положение Его ступней, упирающихся для устойчивости пальцами в камень. У подножия пригорка на переднем плане мертвым сном спят трое апостолов. Петр лежит на левом боку, положив голову на камень и сложив руки на груди. Иоанн лежит на спине, положив голову на тот же камень и согнув левую ногу. Иаков также лежит на спине, положив голову на бедра Иоанна и согнув ноги в коленях. Их позы необыкновенно убедительны. Из ворот города вышла длинная, но довольно редкая процессия римских воинов, возглавляемая Иудой и двумя иудеями. Процессия растянулась по извилистой дороге, спускающейся к тому месту, где молится Иисус. Иуда подошел к нему уже довольно близко и указывает вытянутой правой рукой на Него. Идущие за ним иудеи, увлеченные беседой, не обращают на него никакого внимания. За ними идут римские воины, глядя по сторонам. Столь длинная и вооруженная процессия,

идущая, чтобы взять под стражу одного безоружного человека, производит довольно сильное впечатление.

Животные. Художник ввел в эту сцену несколько символических животных. Черный стервятник, сидящий на дереве у верхнего края картины справа, предвещает смерть. Смиранные кролики, сидящие справа и слева на дороге, по которой пройдет отряд римских воинов, символизируют кротость человека перед лицом неминуемой смерти. Две белые цапли на переднем плане справа символизируют чистоту Иисуса. Все звери и птицы нарисованы с большим знанием природы.

Архитектурные сооружения. Иерусалим на заднем плане представлен своими розовыми мощными стенами, башнями и воротами с прямыми зубцами в итальянском стиле. Внутри город имеет цирк, похожий на римский колизей, римские триумфальные колонны, многочисленные дворцы, башни и шпили.

Пейзаж. Пейзаж поражает своей суровостью. Среди голых скал и камней вьется дорога на римском каменном фундаменте (на ней спят апостолы и по ней идет процессия, чтобы взять Иисуса под стражу). Вдоль нее течет поток Кедрон, через который перекинут каменный мостик. Слева от дороги расположен пригорок из слоистого камня, на котором молится Иисус и у подножия которого спят апостолы. На площадку, где стоит Иисус, ведет грубо вырубленная в камне лестница. Под облаком, на котором стоят ангелы, имеется небольшое возвышение, напоминающее жертвенник, перед которым стоит Иисус. Справа у дороги находится сухое дерево, на котором сидит стервятник, - символ смерти. На дереве имеется лишь одна ветка с зазеленевшим побегом, которая указывает на скорое Воскресение. На краю дороги видны три пня, оставшиеся от только что срубленных и уже унесенных деревьев, напоминающие о готовящемся Распятии. За городом возвышаются немислимо высокие и крутые голые скалы. Лишь справа и слева за городом видны пологие зеленые холмы и одинокие пальмы. Покрытое облаками небо довольно мрачно.

Цветовая гамма и композиция. На картине доминирует коричневый цвет скал и камней. На этом фоне резко выделяются яркие одежды персонажей и синее небо. Лицо Иисуса на фоне скал смотрится не совсем удачно. Картину пересекает диагональ, идущая от группы ангелов через фигуру Иисуса по склону пригорка к корню засохшего дерева. Остальная часть композиции расположена горизонтальными слоями – внизу группа апостолов, над ними пригорок и идущие к нему Иуда и воины, еще выше – Иерусалим, широко раскинувшийся по склонам скал, а над всем нависает гора с тремя вершинами, обрамленная с двух сторон идиллическим пейзажем. Неумолимый Мантенья не просто скрупулезно воспроизводит евангельский сюжет; у него Бог не протягивает Своему Сыну руку помощи и утешения в трудную минуту душевной слабости, как в произведениях других авторов, а через своих ангелов демонстрирует Ему ужасы, ожидающие Его, стервятник уже прилетел за своей добычей. Иисус должен вынести все без

помощи Отца и своих сподвижников, брошенный всеми на произвол заранее уготованной Ему судьбы.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 9.4.2.

На картине Мастера Тршебоньского алтаря ([илл. 70.62](#)) размером 132×92 см, являющейся частью Тршебоньского алтаря и хранящейся в Национальной галерее Праги, Иисус молится перед золотой чашей, а ангел с небес наблюдает за ним, сцепив вместе пальцы рук. Три апостола спят в не столь убедительных позах, как на картине Мастера Вышебродского алтаря [илл. 9.28](#). Из-за горы уже выглядывают Иуда и стражники, ожидая своего выхода.

В варианте Лоренцо Монако на левой створке алтаря ([илл. 70.63](#)) размером 66×12 см, созданного в 1408 году и хранящегося в Лувре в Париже, Иисус в отчаянии взывает к ангелу, летающему над Ним, а тот показывает Ему бандероль с заранее заготовленным текстом.

На фреске Анджелико ([илл. 70.64](#), слева) из Музея Сан-Марко во Флоренции, созданной в 1437-1446 годах, Иисус исполнен кротости, а ангел, едва видимый на фоне темного леса, укрепляет Его.

В варианте Ганса Мультчера ([илл. 36.146](#)) Иисус с надеждой на возможное избавление от страданий смотрит на небо, но ангел в белых одеждах, стоящий слева от Него, показывает Ему крест. Иуда и римские воины, отличающиеся уродливыми физиономиями, шумной толпой врываются в эту мистическую сцену.

Поразительная картина Джованни ди Паоло ([илл. 70.65](#)) размером 29×30 см, созданная в 1430-1435 годах и являющаяся частью пределлы несохранившегося алтаря, находится в пинакотеке Ватикана. В ночной сцене Иисус, апостолы и ангел освещены мистическим светом. Иисус истово молится ангелу, который показывает Ему золотую чашу. Спящие апостолы разделены на две группы (трое и остальные). Действие происходит в саду из игрушечных пальм и фруктовых деревьев. За ним возвышается громада Иерусалима, откуда уже вышел отряд воинов, освещающая свой путь тусклым факелом. Позади Иерусалима в темноте видны мрачные скалистые горы, над которыми уже занимается заря.

На картине Мазаччо из Музея Линденау в Альтенбурге ([илл. 70.66](#)) размером 62×44 см, созданной в 1424-1425 годах, представлены две сцены, разделенные широкой золотой лентой. Сцена «Христос в Гефсиманском саду» написана очень лаконично, почти без подробностей, но необычайно мощно.

Антонио Виварини поместил эту сцену слева в верхнем ряду на правой створке «Полиптиха Страстей» ([илл. 54.54](#)). Здесь также спящие апостолы разделены на две группы, которые находятся на значительном удалении друг от друга. Молящийся Иисус, как и на картине Андреа Мантеньи ([илл. 70.61](#)), повернут почти спиной к зрителю (хотя и в другую сторону). Между



Илл. 70.62. Мастер Тршебоньского алтаря. Христос в Гефсиманском саду.



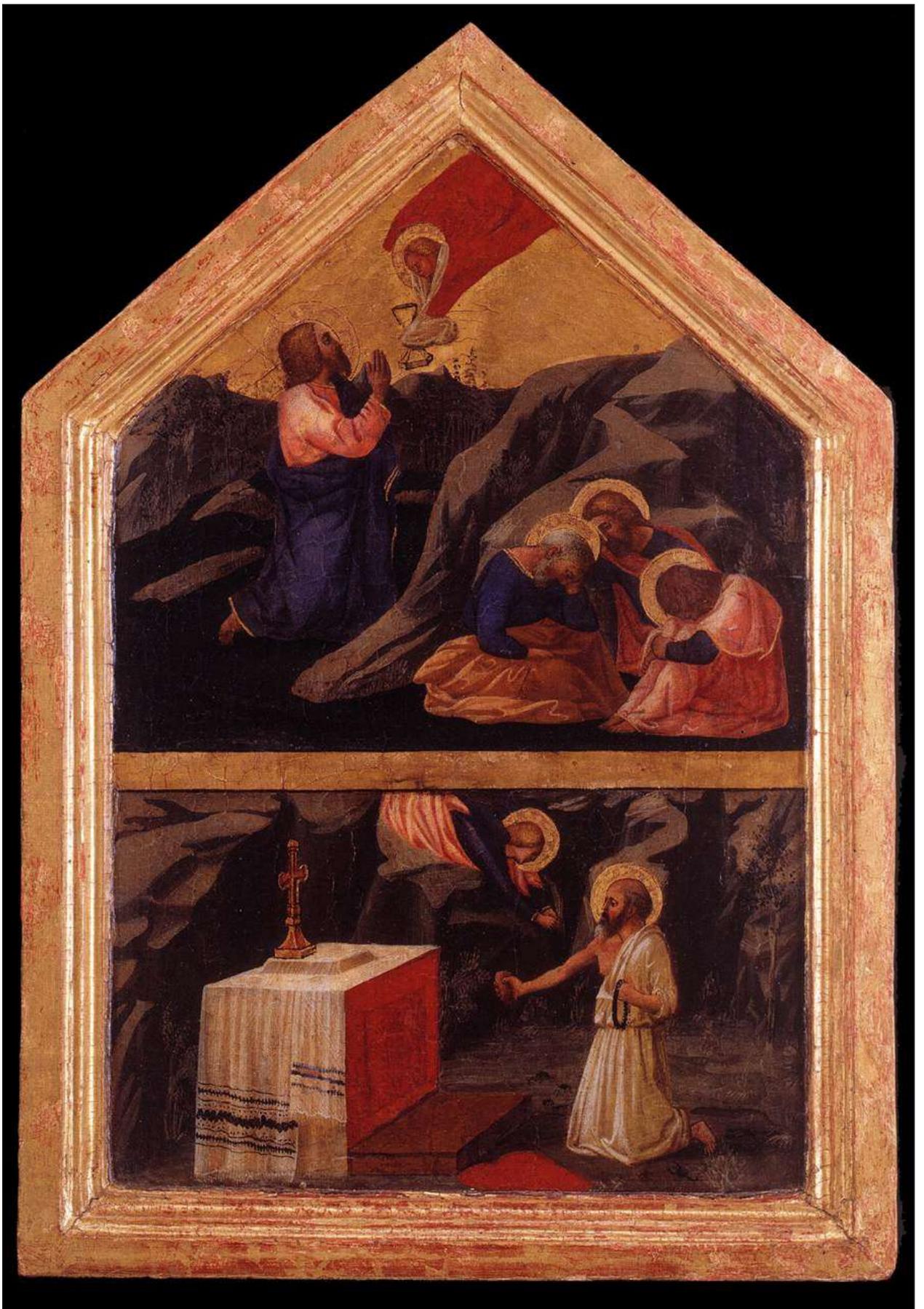
Илл. 70.63. Лоренцо Монако. Христос на Масличной горе и Три Марии у гроба.



Илл. 70.64. Анджелико. Христос в Гефсиманском саду, молящиеся Мария и Марфа.



Илл. 70.65. Джованни ди Паоло. Христос в Гефсиманском саду.



Илл. 70.66. Мазаччо. Христос в Гефсиманском саду и кающийся Иероним.

Иисусом и апостолами протекает голубой поток Кедрон, через который перекинут деревянный мостик.

На картине Мастера М.С. ([илл. 67.61](#)) скорбная фигура Иисуса и Его непреклонное лицо полны решимости выполнить Божье предначертание. Маленький ангел держит перед Ним чашу, а сзади из ворот города уже выходит толпа, ведомая Иудой.

Андреа Мантенья создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 70.67](#)), являвшейся левой доской пределлы «Алтаря Сан-Дзено» ([илл. 70.12](#)), имеющей размеры 66×88 см и ныне хранящейся в Музее изящных искусств в Туре. Эта картина производит более светлое впечатление, чем та, что обсуждалась в этом разделе ([илл. 70.61](#)), но общая символика сохранена. Трогательно нарисованы мостики через поток Кедрон, а ангел, спускающийся с неба, несомненно, сочувствует Иисусу.

70.3.6. «Голгофа»

Картина «Голгофа» ([илл. 70.68](#)) размером 67×93 см является центральной частью пределлы «Алтаря Сан-Дзено» ([илл. 70.12](#)), созданного в 1457-1459 годах, и хранится в Лувре в Париже. Она была вывезена из монастыря Сан-Дзено Маджоре в Вероне и поступила в Лувр в 1798 году [23, 24].

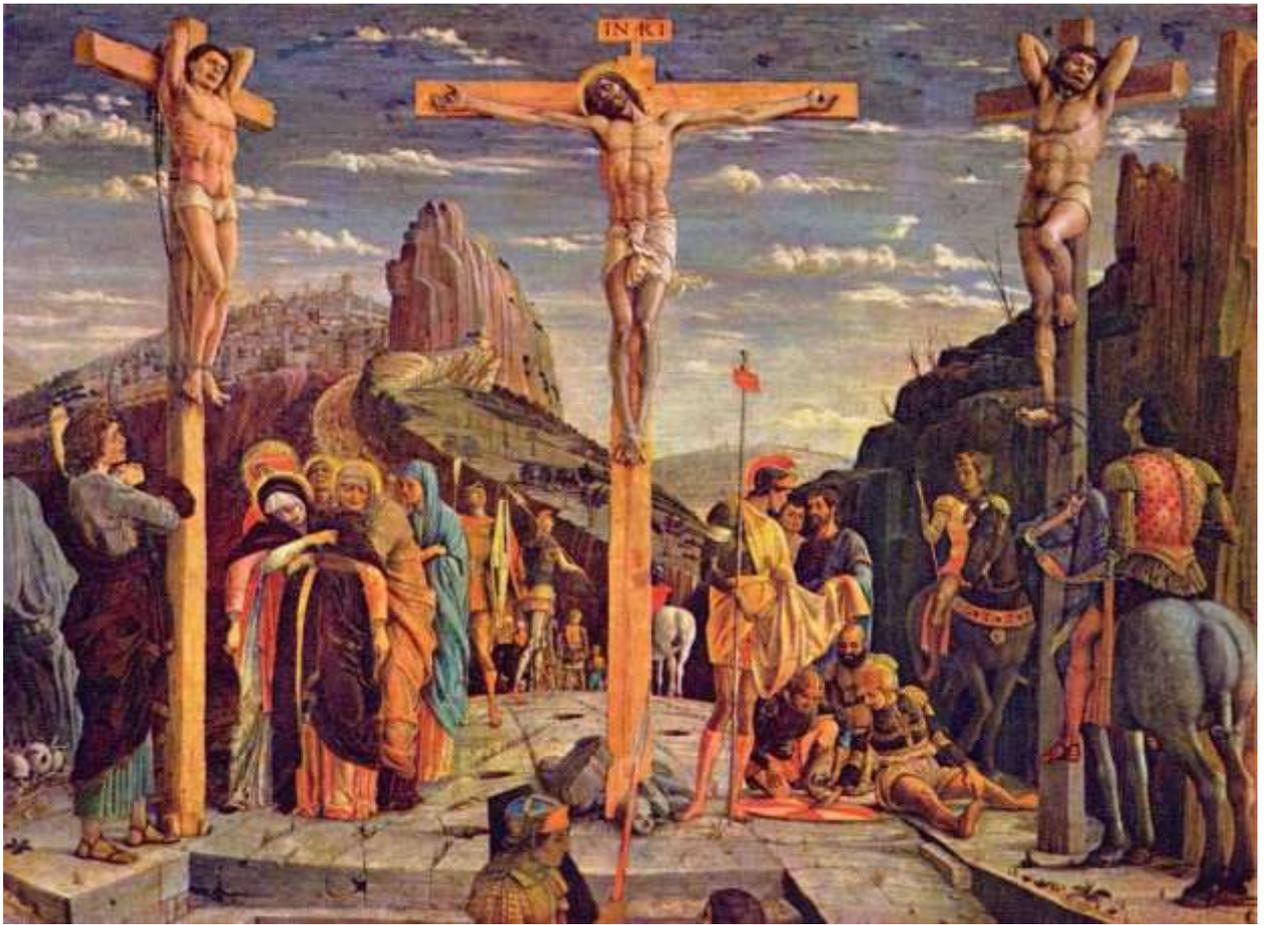
Действующие лица. Иисус (на центральном кресте), высокий и худой, с кривоватыми тонкими ногами, узкими плечами, слабыми руками, прекрасным, хотя и совершенно мертвым лицом, длинными, закинутыми за спину волнистыми коричневыми волосами и короткой бородой, почти полностью обнажен. Его развевающаяся на ветру набедренная повязка из плотной светлой ткани съехала довольно низко. Художник весьма стилизовано выделил мускулатуру Его втянутого живота и линию ребер. На Его голове виден терновый венок с длинными колючками.

Дева Мария (справа от левого креста), с постаревшим лицом и поникшей фигурой, закрытыми глазами, острым носом, перекошенным ртом с толстыми губами и массивным подбородком, одета в длинное и широкое розовое платье и темно-коричневую (почти черную) бархатную накидку, закрывающую ей волосы. Из-под накидки виден край белого головного платка, спускающегося на лоб. Ее голову, также как и голову Иисуса, окружает золотой свечение.

Апостол Иоанн (слева от левого креста), юный, высокий, худой и стройный, с несчастным безбородым лицом, заплаканными глазами, низким лбом, вьющимися коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, с золотым диском нимба, висящим в воздухе за его затылком (это единственный нимб на картине такой формы), острым носом, ртом с опущенными уголками толстых губ и крупным подбородком, одет в зеленоватую шелковую тунику длиной выше щиколоток и темно-коричневый плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги обуты в открытые сандалии с тонкими коричневыми ремешками.



Илл. 70.67. Андреа Мантенья. Христос на Масличной горе.



Илл. 70.68. Андреа Мантенья. Голгофа.

Три св. жены (позади Мадонны), чьи головы окружены золотым свечением, пожилые, ростом выше Девы Марии, худые, с заплаканными лицами, одеты в длинные красные платья и того же цвета накидки, закрывающие им волосы. Еще одна сподвижница Иисуса (справо от них), но без свечения вокруг головы, более молодая, стройная и не столь удрученная, также одета в розовое платье, но голубую накидку.

Разбойники, распятые вместе с Иисусом, заметно ниже Него ростом, особенно тот, который слева. Молодые, с мускулистыми торсами, безбородыми лицами, грубыми чертами лиц (особенно у того, что справа), короткими темными взлохмаченными волосами, они почти полностью обнажены (на них лишь короткие трусы). Их ноги привязаны веревками к столбам их крестов.

У многочисленных римских воинов удивительно изящные фигуры, особенно у пеших, стоящих у креста. Молодые, высокие и худые, с длинными тонкими ногами, они облачены в разноцветные, но примерно одного фасона, короткие военные мундиры, а большинство из них еще и в плащи. Некоторые носят шлемы римского образца, почти все имеют различное оружие, мечи, щиты, алебарды, пики и т.п. Воин, стоящий ближе всех к кресту Иисуса, поддерживает плечом штандарт легиона.

Взаимодействие персонажей. Три высоких креста занимают почти все пространство картины. Иисус в центре уже умер, раскинул руки, как птица, и склонил голову на правое плечо. Его руки и ноги прибиты к кресту большими гвоздями, однако крови на Его теле почти не видно. Разбойники привязаны за руки к перекладинам своих крестов с обратной стороны. Они пытаются высвободить ноги из пут, и разбойнику справа уже удалось вытащить левую ногу, которой он уперся в основание креста. Оба еще живы, но близки к смерти, их глаза закрыты. Группа сподвижников Иисуса расположилась слева от Его креста, около креста разбойника (хотя не видно, чтобы кто-нибудь препятствовал им подойти ближе к центральному кресту). Слева от креста разбойника, отдельно от других, стоит апостол Иоанн, заломив руки и с отчаянием глядя на Иисуса. Центром группы женщин, стоящих справа от креста разбойника, является падающая в обморок Дева Мария. С двух сторон ее поддерживают под руки св. жены, третья стоит у нее за спиной и взывает к небу (но при этом не смотрит на Иисуса). Все плачут, их лица искажены неподдельным горем. В более спокойной позе находится молодая женщина на правом краю этой группы, которая печально смотрит на стенающих св. жен. На переднем плане видны головы двух римских воинов, находящихся значительно ниже основания крестов и стоящих лицом друг к другу. Справа у креста разбойника расположились два всадника, причем тот, что ближе к зрителю, рассматривает разбойника, видимо недовольный тем, что тот освободил одну ногу из пут. Между этим крестом и крестом Иисуса на каменной площадке сидят три воина и играют в кости (разыгрывают одежды Иисуса). Перед ними лежит круг для этой забавы, разделенный на шесть секторов, покрашенных попеременно красным и желтым цветом. Три других воина, стоящих за ними, и один из всадников,

наблюдает за ходом игры. На заднем плане пешие и конные воины покидают Голгофу и по широкой дороге возвращаются в город. Лишь один из этих воинов остановился, и, стоя позади группы женщин и повернувшись к крестам, наблюдает за казненными.

Кони. Множество коней римских воинов нарисовано довольно реалистично, хотя и без особого блеска. У троих из них, находящихся на Голгофе, белого, серого и черного, красивая сбруя, а хвосты завязаны узлом.

Архитектурные сооружения. Площадка, на которой установлены кресты, вымощена крупными белыми камнями. От этой площадки в сторону зрителя спускается каменная лестница (у подножия которой и стоит пара воинов). Кресты вставлены в специальные углубления площадки, причем основания крестов разбойников укреплены специальными деревянными клиньями, а основание креста Иисуса – камнями (там же лежит традиционный череп Адама). На заднем плане слева, на склоне высокого холма расположен Иерусалим с несколькими рядами мощных каменных крепостных стен и башен. Пространство города заполнено домами, дворцами и храмами с куполами и шпилями. На другом холме справа от центра картины виден еще один город с белыми стенами.

Пейзаж. Пейзаж нарисован на заднем плане и включает два пологих холма и две крутых скалы. Справа от мощной каменной дороги, ведущей от Голгофы к Иерусалиму, вздыбилась слоистая каменная порода, кое-где поросшая редкими растениями. Она словно протестует против жестокости несправедливой казни. Деревья растут и слева вдоль дороги и справа от нее по склону холма ниже этой скалы. Другая скала нарисована у правого края картины, почти у самой площадки, где установлены кресты. Ее каменные уступы поросли редкими высохшими кустами. Над бесплодным, выжженным солнцем пейзажем нависло тусклое синее небо, покрытое кучевыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Мягкие краски картины не создают резких цветовых контрастов. Фоном для троих казненных служит небо, готовое принять их истстрадавшиеся души. Остальные персонажи помещены на «земном» фоне, более темном справа, где расположены римские солдаты, и более светлом слева, где находится группа сподвижников Иисуса. Прозрачный воздух, наполняющий картину, создает удивительный эффект присутствия. Художнику удалось отразить фантастический контраст между протестующей природой, устремленными ввысь измученными телами жертв, бессильным горем близких Иисуса и многочисленными римскими воинами, которым до всего этого нет никакого дела.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Винченцо Фоппа в 1456 году создал свой вариант этого сюжета на картине ([илл. 70.69](#)) размером 68×38 см, хранящийся в Академии Каррара в Бергамо. В нем казнь совершается при ночном освещении и при полном отсутствии свидетелей. Художник подчеркнул контраст между относительно безмятежной фигурой Иисуса и сведенными судорогой фигурами страдающих разбойников. Передний же план отдает дань античным архитектурным формам.

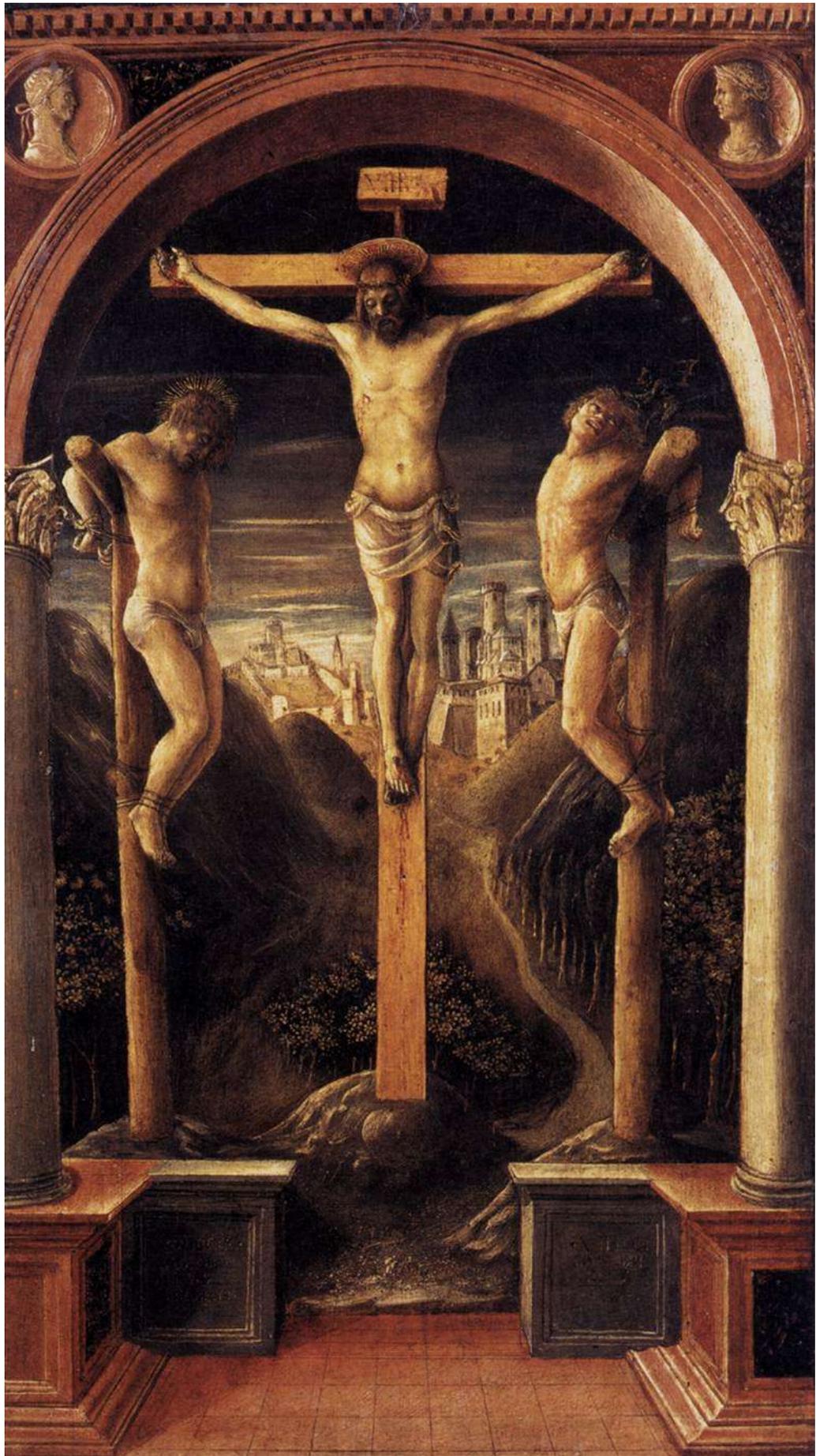


Рис. 70.69. Винченцо Фоппа. Распятие.

70.3.7. «Мертвый Христос»

История картины. Картина «Мертвый Христос» ([илл. 70.70](#)) размером 68×81 см, созданная около 1490 года, хранится в галерее Брера в Милане. Судя по документам той эпохи, сначала картина находилась в капелле церкви св. Андрея в Мантуе, где затем был похоронен художник; выдвигалась даже гипотеза, что она предназначалась для собственной усыпальницы Мантеньи. Но ее пребывание там длилось недолго: холст был приобретен кардиналом Сигизмундом Гонзага. Он перевез его в герцогский дворец в Мантуе и поместил в Дамской комнате. Там картина оставалась вплоть до разграбления, постигшего Мантую в 1630 году; тогда полотно перевезли в Рим. Джузеппе Босси, хранитель галереи Брера, купил полотно для музея в 1806 году у парижского торговца предметами искусства [35, 43].

Действующие лица. Мертвый Иисус, средних лет, с мощным торсом и шеей, сильными руками, большой головой и маленькими ступнями ног, нарисованными вопреки законам перспективы, обнажен выше пояса. У Него крупные, выпуклые, закрытые глаза, прямые черные брови, изборожденный морщинами лоб, длинные волнистые темно-коричневые волосы, крупный нос, широкий рот с полными губами и массивный подбородок. С безжалостным реализмом художник выписал ступни Иисуса с их мозолями и складками. Его раны на руках, ногах и груди не обрамлены кровью, но выглядят как обнаженное мясо, окруженное лоскутами рваной кожи. Ноги Иисуса покрыты сиреневой простыней, складки которой мастерски повторяют контуры Его тела, но ступни непочтительно открыты верующим.

Из персонажей, оплакивающих Иисуса, наиболее детально нарисована Дева Мария (в левом верхнем углу). Пожилая, с большими руками, морщинистым некрасивым лицом, крупным носом, толстыми губами и массивным подбородком, она одета в малиновое платье, белый головной платок, закрывающий ей волосы и шею, и темную накидку поверх него. В руках она держит большой белый носовой платок. У Марии Магдалины (правее и выше Мадонны) видна лишь часть некрасивого лица с большим крючковатым носом и ртом с толстыми губами. Апостол Иоанн (левее Мадонны), не слишком молодой, с некрасивым грубым безбородым лицом, широкими черными бровями, низким лбом, вихрастыми черными волосами, бесформенным ртом, крепкими зубами и мощным подбородком, одет в бордовую тунику.

Взаимодействие персонажей. Тело Иисуса лежит в центре картины на каменном столе. Его торс укорочен, под плечи подложена простыня, а под голову – большая красная подушка. Его лицо повернуто в противоположную сторону от оплакивающих его апостола Иоанна, Девы Марии и Марии Магдалины. Художник с необыкновенной силой передал контраст между спокойным лицом Иисуса, больше похожим на лицо спящего человека, и рыдающими лицами Его близких. Особенно неутешен апостол Иоанн, сцепивший пальцы перед собой, и Дева Мария, вытирающая слезы платком. Лицо Марии Магдалины покрыто густой тенью.



Илл. 70.70. Андреа Мантенья. Мертвый Христос.

Интерьер. Интерьер покойницей, где происходит эта сцена, скрыт густым мраком. Лишь слабое освещение выхватывает из него фигуру Иисуса, каменную плиту и лица оплакивающих Его. Справа на углу каменной плиты стоит золотой сосуд с благовониями – атрибут Марии Магдалины.

Цветовая гамма и композиция. Картина производит впечатление почти монохромной, хотя она написана разными, но очень тусклыми красками – серой (тело Иисуса), желтой (плита), сиреневой (покрывало Иисуса), красной (подушка под Его головой) и т.д. Самым поразительным в композиции является ракурс изображения тела Иисуса. Его ноги, выступающие за край плиты, почти касаются зрителя, из-за чего он ощущает себя непосредственным участником этой сцены. В стремлении представить зрителю сцену «Оплакивания» такой, какой ее могли видеть лишь сподвижники Иисуса, художник, казалось, достиг невозможного.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 66.2.

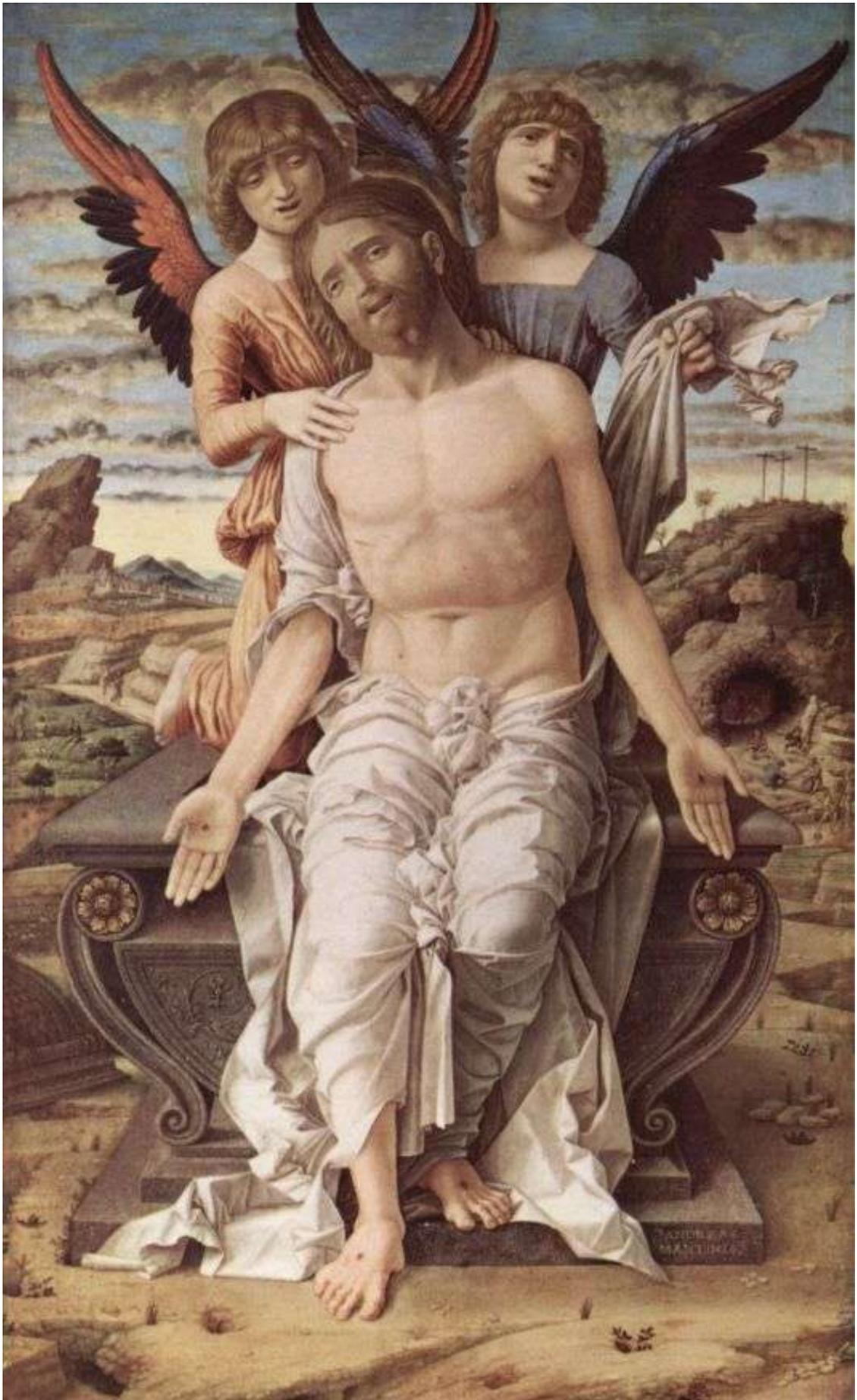
Мастер Девы среди дев поместил эту сцену ([илл. 67.52](#)) у подножья Голгофы. Тело Иисуса лежит на земле на белых пеленах, а близкие оплакивают Его, столпившись позади тела. Справа Иосиф Аримафейский и Никоним несут белые погребальные полотенца. Левее, за холмом они же несут деревянную лестницу. На заднем плане, на вершине Голгофы они же вместе с апостолом Иоанном снимают с креста тело Иисуса. Разбойники еще висят на крестах. У левого края картины чуть выше сцены «Оплакивания» три Марии идут ко гробу Господню, а ангел встречает их у входа в пещеру. Картина отличается яркими красками.

Мастер Домашней книги изобразил эту сцену ([илл. 67.75](#)) у подножия креста. В нижних углах картины на переднем плане расположились коленопреклоненные донатор и его жена. Позади тела Иисуса находятся Дева Мария и апостол Иоанн. Св. жены расположились у левого края картины. За Мадонной и Иоанном держат погребальные полотенца Иосиф Аримафейский и Никодим. Они же на среднем плане слева от креста несут лестницу. Справа находится холм, в котором видна гробница с открытой каменной дверцей и гроб внутри нее. Слева на заднем плане расположен Иерусалим. Золотой фон картины создает ощущение закатного неба.

Еще один вариант этого сюжета Андреа Мантеньи, картина ([илл. 70.71](#)) размером 83×51 см, созданная в 1489 году, хранится в Государственном художественном музее Копенгагена. Она близка произведениям Антонелло да Мессины ([илл. 63.23](#) и [63.27](#)), но у Антонелло Иисус еще мертв, а у Андреа уже воскрес.

70.3.8. «Вознесение Христа»

Картина «Вознесение Христа» ([илл. 70.72](#)) размером 86×42.5 см является левой створкой триптиха «Поклонение волхвов» ([илл. 70.50](#)), созданного в 1460-1464 годах и хранящегося в галерее Уффици во Флоренции [33].



Илл. 70.71. Андреа Мантенья. Страдающий Христос.



Илл. 70.72. Андреа Мантенья. Вознесение Христа.

Сравнение с фреской Джотто. По сравнению с фреской Джотто ([илл. 5.101](#)), на картине Андреа Мантеньи ([илл. 70.72](#)) маленькие, красные (а не белые) ангелочки образуют мандорлу, в которой Иисус, стоя на облаке, возносится ввысь; лишь два апостола стоят на коленях; остальные и Дева Мария провожают Иисуса, стоя во весь рост; сцена разворачивается на фоне реального, а не условного мистического пейзажа. Мантенья изобразил это событие как реальное, хотя и чудесное, в отличие от Джотто, который представил его как мистический акт.

Действующие лица. Иисус (вверху), молодой, высокий и стройный, с красивым лицом, по типу характерным для византийской и ранней католической живописи, светло-коричневыми волнистыми волосами и такого же цвета короткой бородой, одет в традиционную розовую тунику длиной выше щиколоток и голубой плащ, обернутый вокруг туловища. И туника, и плащ сшиты из тонкой материи. Его голова непокрыта и испускает лишь довольно узкое золотое сияние, а ноги босы. В левой руке Он держит стяг Воскресения, белый вымпел с красным крестом, на тонком древке с крестиком наверху.

Одиннадцать красных ангелочков (вокруг Иисуса), младенцев с большими головками, кудрявыми волосиками, толстенькими щечками и небольшими крылышками полностью обнажены (видны лишь верхние половины их туловищ, выступающие из облаков).

Дева Мария (в центре ниже Иисуса), пожилая, довольно высокая и худая, с некрасивым, фанатичным лицом, одета в длинное розовое платье и темно-синий шелковый плащ, обернутый вокруг тела. Ее волосы и шею закрывает большой белый головной платок, один конец которого спускается ей на грудь, а другой закинут за спину. Вокруг ее головы нарисовано такое же сияние, как и вокруг головы Иисуса.

Среди апостолов (вокруг Мадонны) выделяются Петр (второй слева) с курчавыми седыми волосами и бородой, одетый в синюю тунику и желтый плащ, и Иоанн (между Петром и Мадонной), с полным, почти девичьим лицом и кудрявыми черными волосами, одетый в голубую тунику и синий плащ. Остальные апостолы, старше Иоанна, но младше Петра, бородатые, некоторые с большими лысынами, одеты в разноцветные туники и плащи. За их затылками находятся едва оформленные диски золотых нимбов.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария и апостолы собрались в кружок на каменной площадке. Сцена изображена таким образом, словно собравшиеся до конца не верили, что Иисус сможет вознестись. Поэтому, когда это все же случилось, их изумлению не было предела – Дева Мария всплеснула руками, двое апостолов упали на колени, а остальные застыли в изумлении, подняв головы и раскрыв рты. Иисус же, стоя на облаке, медленно увлекаемый вверх окружающими Его ангелами, с интересом смотрит вниз и правой рукой благословляет оставшихся на земле.

Пейзаж. Действие происходит у отвесного склона скалы, кое-где поросшей жидкими кустиками. На заднем плане виден еще один каменистый холм, на склонах которого растет более густой кустарник. Темное вверху и

светлое внизу небо покрыто редкими кучевыми облаками. Мистические же облака, на которых стоит Иисус и которые покрывают тела ангелов, имеют густой синий цвет.

Цветовая гамма и композиция. Красный цвет мандорлы вокруг Иисуса, состоящей из ангелов, повторяется в цвете туники Иисуса, а Его синий плащ служит своеобразным продолжением неба и мистических облаков. Желтые плащи некоторых апостолов повторяют цвет скал, а синий цвет плаща Мадонны и туник некоторых апостолов сопоставим с цветом листвы. Синие и красные плащи и туники апостолов перекликаются с цветами группы Иисуса. Изломанная линия горизонта подчеркивает безлюдный характер местности, где совершается это чудо. Художнику удалось мастерски передать медленное движение Иисуса из центра круга, образованного апостолами и девой Марией, вверх на Небо. Это было последним из сотворенных Им чудес; оно потрясло его свидетелей и окончательно убедило их в том, что Иисус сын Божий.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Сохранился эскиз Андреа Мантеньи к этой картине ([илл. 70.73](#)), исполненный в 1461 году. Скульптурный вариант этого сюжета создал Лука делла Роббиа ([илл. 36.125](#)).

На картине Иоганна Кербекке ([илл. 50.59](#)) на вершине зеленого холма, собравшись в кружок, на коленях стоят Дева Мария и апостолы, глядя вверх на возносящегося Иисуса. Вместо ангелов на небо Его сопровождают святые, расположенные двумя рядами вокруг Его фигуры. Золотой фон картины подчеркивает торжественность события.

Антонио Виварини изобразил этот сюжет справа во втором ряду на правой створке ([илл. 54.54](#)) «Полиптиха Страстей». Темная фигура Иисуса медленно поднимается вверх, сопровождаемая двумя ангелами, размахивающими бандеролями. Под Ним видны лишь голые серые скалы и редкие деревья. У подножия этих скал на коленях стоят Дева Мария и апостолы. Художнику великолепно удалось передать тихую торжественность этого события.

70.3.9. «Смерть Марии»

История картины. Картина «Смерть Марии» ([илл. 70.74](#)) размером 54×42 см, созданная в 1460-1464 годах, хранится в Прадо в Мадриде. Ее заказал художнику Лудовико Гонзага для украшения капеллы в Замке св. Георгия. Сначала, вплоть до 1627 года, картина находилась в коллекции герцогов Мантуанских, затем перешла к английскому королю Карлу I, а после его казни была выставлена на аукцион при распродаже коллекций английской короны и куплена испанским послом в Лондоне Карденасом для подарка Филиппу IV, после чего оказалась в стенах Прадо. Первоначально доску венчал полукруг с изображением Христа, держащего душу усопшей. Сейчас этот фрагмент хранится в Ферраре ([илл. 70.76](#)) [27, 45, 50].



Илл. 70.73. Андреа Мантенья. Семь апостолов, наблюдающих Вознесение Христа. Рисунок.



Илл. 70.74. Андреа Мантенья. Смерть Марии.

Сравнение с произведениями Дуччо и Джотто. По сравнению с произведениями Дуччо (илл. 9.34) и Джотто (илл. 9.37) на тот же сюжет, на картине Мантеньи (илл. 70.74) отсутствует Иисус у смертного одра Марии (Он находился лишь на полукруге в верхней части картины на илл. 70.76). Число персонажей уменьшено по сравнению с произведениями Дуччо, где присутствует много святых и ангелов, и особенно Джотто, где кроме апостолов также присутствуют ангелы. Новым «нидерландским» приемом Мантеньи является вид из окна комнаты, где происходит церемония. Если у Дуччо и Джотто церемония прощания с Мадонной отличается особой пышностью, а Джотто придал ей еще и скорбный характер, то у Мантеньи она отличается торжественностью и тихой грустью.

Действующие лица. Дева Мария, старая и худая, с морщинистым лицом, выпуклыми веками, острым носом, впалыми щеками, тонкими губами и массивным подбородком, облачена в желтое платье и темно-зеленую накидку, закрывающую ей волосы. Из-под накидки виднеется край белого головного платка.

Одиннадцать апостолов нарисованы примерно в том возрасте, в котором они находились при жизни Иисуса. Апостол Петр (в центре за телом Мадонны), довольно старый, с массивной фигурой, крупной круглой головой, серьезным лицом, седыми волосами и бородой, облачен в коричневую мантию. В правой руке он держит небольшую чашу. Апостол Иоанн (слева на переднем плане), молодой, высокий и худой, с безбородым лицом, длинными волнистыми волосами, одет в зеленый плащ. Его ноги обуты в открытые сандалии. В правой руке он держит пальмовую ветвь. Остальные апостолы старше Иоанна, но моложе Петра и облачены в разноцветные туники и плащи. Некоторые из них босы, у других на ногах сандалии различного фасона. Многие держат в руках горящие свечи, некоторые – чаши или кораллы. Головы всех апостолов непокрыты, у каждого за затылком нарисован золотой диск нимба.

Взаимодействие персонажей. Тело Девы Марии лежит на смертном одре, ее голова находится высоко на подушке, а руки сложены на животе. Три апостола (с Петром в центре) стоят позади одра, четверо - в ряд слева от него, еще трое - справа, а еще один вышел из правого ряда и наклонился над телом, чтобы положить на него белый коралл, вынутый из золотой чаши. Петр и апостол слева от него грустно смотрят на Мадонну, благословляя ее, а апостол справа от Петра наблюдает за их действиями. Апостолы, стоящие в головах и в ногах, не глядя на тело, исполняют песнопения, и только Иоанн, стоящий ближе всех к зрителю слева, повернул к ней свое лицо.

Интерьер. Прощание с телом происходит в просторной комнате, в боковые стены которой встроены полуколонны, прямоугольные в сечении. Деревянный одр с телом Мадонны расположен близко к стене, противоположной от зрителя. Он накрыт розовым покрывалом; такого же цвета и подушки под головой умершей. Между одром и стеной, по обеим сторонам от стоящих там трех апостолов, находятся высокие (почти в человеческий рост) золотые подсвечники, украшенные растительным

орнаментом. Высокие и толстые свечи, стоящие на них, не зажжены. Значительную часть этой стены занимает большое окно (шириной во всю стену) без рамы, нижний край которого находится на уровне плеч апостолов, а верхний уходит за верхний край картины. Пол комнаты с шахматным узором (белыми и светло-коричневыми клетками) нарисован в перспективе.

Архитектурные сооружения. За окном у линии горизонта расположена белая крепость с низкими стенами, невысокими башнями и строениями внутри стен. Лишь донжон справа и церковь слева возвышаются над ними. К крепости ведет узкая дамба с прямой дорогой и несколькими каменными строениями. Линии пола комнаты и дамбы в перспективе не соответствуют друг другу.

Пейзаж. Дамба пересекает водную поверхность, отделяющую здание, где проходит церемония, от крепости. В серой глади воды отражаются узкие облака, плывущие по серому небу. По воде плывут несколько лодок, но людей в них почти не видно. Крона дерева за окном и зеленые заросли вокруг и внутри крепости дополняют унылый пейзаж.

Цветовая гамма и композиция. Шахматный узор пола внизу картины контрастирует с ее серой верхней половиной, образуемой стенами и пейзажем за окном. Средняя часть картины в цветовом отношении является наиболее яркой, благодаря одеждам апостолов, преимущественно зеленым, синим и желтым. С этой холодной гаммой контрастирует алый цвет траурного ложа и плаща склонившегося над ним апостола. Вертикальная композиция распадается на две половины – в нижней части персонажи расположены в форме буквы «П», а над ними находится квадрат окна с пейзажем и крепостными сооружениями. Одинокая группа людей, погруженных в тихую печаль, торжественно прощается с той, которая, после смерти Иисуса, была последней связующей нитью с Ним. Теперь они остались одни, и в их руках – судьба новой религии. Художник необыкновенно тонко передал некоторую неуверенность и даже растерянность на их лицах. Ни Бог, ни Его ангелы не пришли поддержать их в эту минуту скорби.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 56.4.

Петрус Крестус на картине из Художественной галереи Тимкена в Сан-Диего ([илл. 70.75](#)) размером 171.1×138.4 см, созданной в 1457-1467 годах, дает удивительно светскую трактовку этого сюжета, несмотря на обилие ангелов, поднимающих душу Мадонны и спускающих навстречу ей Иисуса, а также сбрасывающих пояс Девы Марии апостолу Фоме. Буржуазная суэта вокруг тела в обстановке богатого нидерландского дома, из окон и дверей которого виден реальный северный пейзаж, не наводит на мистические размышления и не настраивает зрителя на серьезный и грустный лад. При всем мастерстве изображения интерьера и пейзажа следует отметить неловкие и окостенелые позы персонажей этого произведения.

Пышную трактовку этой сцены предложил Бартоломео делла Гатта ([илл. 67.3](#)). На небе Дева Мария сидит на облаках в окружении большой группы



Илл. 70.75. Петрус Кростус. Успение Богородицы.

музицирующих ангелов. Маленькие ангелочки снизу с трудом пытаются поднять эти облака еще выше. На земле апостолы окружили белый мраморный гроб, крышка которого усыпана цветами. В центре перед гробом апостол Фома, глядя вверх из-под руки, ждет, когда Мадонна сбросит ему свой пояс. На переднем плане, как всегда, расположились коленопреклоненные донатор и его жена в белых одеждах. Помещенные почти спиной к зрителю, они, тем не менее, повернулись к нему, чтобы показать свои лица.

Фрагмент ([илл. 70.76](#)) был отрезан от верхней части картины Андреа Мантеньи ([илл. 70.74](#)) и теперь хранится в Национальной пинакотеке в Ферраре. Иисус в облаках, окруженный красными ангелочками, держит обеими руками маленькую душу Мадонны. Вид у Иисуса необычайно торжественный.

70.4. Произведения в античном стиле

В этом параграфе обсуждаются три произведения, которые объединяет общий стиль, претендующий на изображение античности, как ее понимал Андреа Мантенья. Первое из этих произведений относится к жанру декоративной живописи, а два других – к жанру аллегории.

70.4.1. «Сценка из придворного быта с павлином, путти и вазой»

Фреска «Сценка из придворного быта с павлином, путти и вазой» ([илл. 70.77](#)) диаметром 270 см, созданная в 1465-1474 годах, изображает «окулус» - круглое, на античный манер, окно на потолке «Камеры дельи Спозии» (свадебного зала) палаццо Дукале в замке Сан-Джорджо в Мантуе ([илл. 70.78](#)) [43].

Действующие лица. На росписи присутствуют три молодые дамы (в левой нижней части) с довольно некрасивыми (что особенно подчеркивается ракурсом снизу вверх) и маловыразительными лицами. Поскольку видны только их головы, не всегда можно судить об их одежде – на одной белое платье, на другой – коричневое с белым. Голову одной из дам украшает модная шляпка с «рогами» (такой фасон встречался у нидерландских мастеров) и белой кружевной вуалью, у двух других гладкие прически с буклями по бокам стянуты белыми лентами в виде диадем.

У двух служанок, одной белой, а другой негритянки, также видны только головы. Первая из них (слева выше дам), пожилая, с крупной головой, распущенными коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, одета в белое платье. В правой руке она держит большой двусторонний гребень. Негритянка (слева ниже дам) со сверкающими белками глаз и зубами, более молода, а ее волосы замотаны полосатой косынкой на мавританский манер.

Восемь путти (по всему кругу), в возрасте от трех до пяти лет, с задорными толстощековыми лицами, толстенькими тельцами в складочках, с



Илл. 70.76. Андреа Мантенья. Христос, возносящий на небо душу Девы Марии.



Илл. 70.77. Андреа Мантенья. Сценка из придворного быта с павлином, путти и вазой.



Илл. 70.78. Камера дельи Спозии в замке Сан-Джорджо в Мантуе (вид на западную и северную стены и потолок).

небольшими белыми крылышками, полностью обнажены. Один из них держит в левой руке лавровый венок, другой – яблоко, третий – тросточку (в правой руке). Их головы непокрыты, а короткие волосы преимущественно выются. Все они нарисованы в сложных ракурсах снизу вверх, причем один – со спины. Путто – крылатый малыш, исполняющий роль либо ангельского духа, либо предвестника земной любви, происходит из греческой и римской мифологии. Греческие эроты – крылатые духи, посланцы богов, сопровождающие человека на протяжении всей его жизни, – произошли от Эрота, бога любви. Поначалу Эрот представлял юношей, но в эллинистические времена он стал моложе и по внешнему виду более походил на младенца. В таком своем виде путти в конце концов слились с гениями римской религии – схожими с ними воинством духов, защищающими душу человека на протяжении его жизни и в конце сопровождающими ее на небо [19].

Взаимодействие персонажей. Большинство участников этой сценки расположились на крыше свадебного зала и, перегнувшись через решетчатый парапет, окружающий окулус, смотрят вниз на зрителя. Дама в шляпке устремила мечтательный взгляд в противоположный от себя конец зала. Негритянка справа от нее заглядывает в противоположную сторону. Две другие дамы, стоящие одна за другой, смотрят прямо вниз, как и служанка слева от них. Остальное пространство парапета в основном занято путти. Трое из них расположились за парапетом и опираются на него, еще трое стоят внутри парапета на карнизе, окружающем окулус, и держатся за парапет (один из них лицом к парапету и спиной к зрителю), а еще двое просунули головы в отверстия решетки парапета. Вся компания расположилась на крыше и изучает вид внутренности зала с высоты. Путти вносят в сценку шаловливую ноту.

Павлин. Большой павлин, нарисованный также снизу, из-за чего не видно всей его красоты, сидит на решетке парапета и смотрит по сторонам, в отличие от людей совсем не интересуясь тем, что происходит внизу.

Окулус. Окулус обрамлен кругами на потолке с нарисованными на них лепными орнаментами, причем внешний круг украшен гирляндой из листьев и плодов, перевязанной широкими пестрыми лентами. Решетчатый парапет окулуса изображен во впечатляющей перспективе.

Слева на решетку положен брус. На нем и на решетке стоит большая кадка с цветами, нарисованная в ракурсе снизу вверх в перспективе так, что видно ее дно. Листва растений в кадке исполнена очень тщательно. Внутри решетки изображено синее небо с крупными и мелкими кучевыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Цветовой контраст росписи составляют теплые цвета потолка, обрамления окулуса, его решетки и фигур, выглядывающих из-за нее, с холодным цветом неба внутри окулуса, который служит фоном для этих фигур. В плане композиции художник достиг потрясающего эффекта – в реальности смотреть на роспись можно лишь задрав голову вверх; но даже при взгляде на репродукцию ощущается некоторое головокружение и страх, что путти, стоящие у края окулуса, могут

свалиться вниз. Столь же удивительна созданная художником иллюзия реального неба и бегущих по нему облаков. Не менее удивительно и ощущение галантности происходящего, разрыва с церковным лицемерием, напускной серьезностью, благочестием, и перехода к легким беззаботным забавам и развлечениям светской придворной жизни. Будучи в числе первых декоративных росписей светского интерьера, она так и осталась одним из непревзойденных образцов этого жанра.

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Скульптурные изображения путти в виде ангелов, певчих и амуров появились в творчестве Донателло ([илл. 36.65-36.66](#), [36.90](#)), Луки делла Роббиа ([илл. 36.106](#)) и Бартоломео Беллано ([илл. 56.16](#)).

Ранние и довольно неумелые образцы декоративной живописи мы находим в творчестве Джакомо Якьеро ([илл. 35.44](#), [35.45](#)).

Сценку с участием путто ([илл. 70.79](#)) в 1427-1428 годах создал Мазаччо на тондо, которое имеет диаметр 56 см и хранится в Государственных музеях Берлина.

Пьеро делла Франческа в 1452-1466 годах изобразил Купидона с его обычными атрибутами, луком и стрелами, а также с завязанными глазами на фреске ([илл. 70.80](#)) в капелле Маджоре церкви Сан-Франческо в Ареццо.

70.4.2. «Парнас»

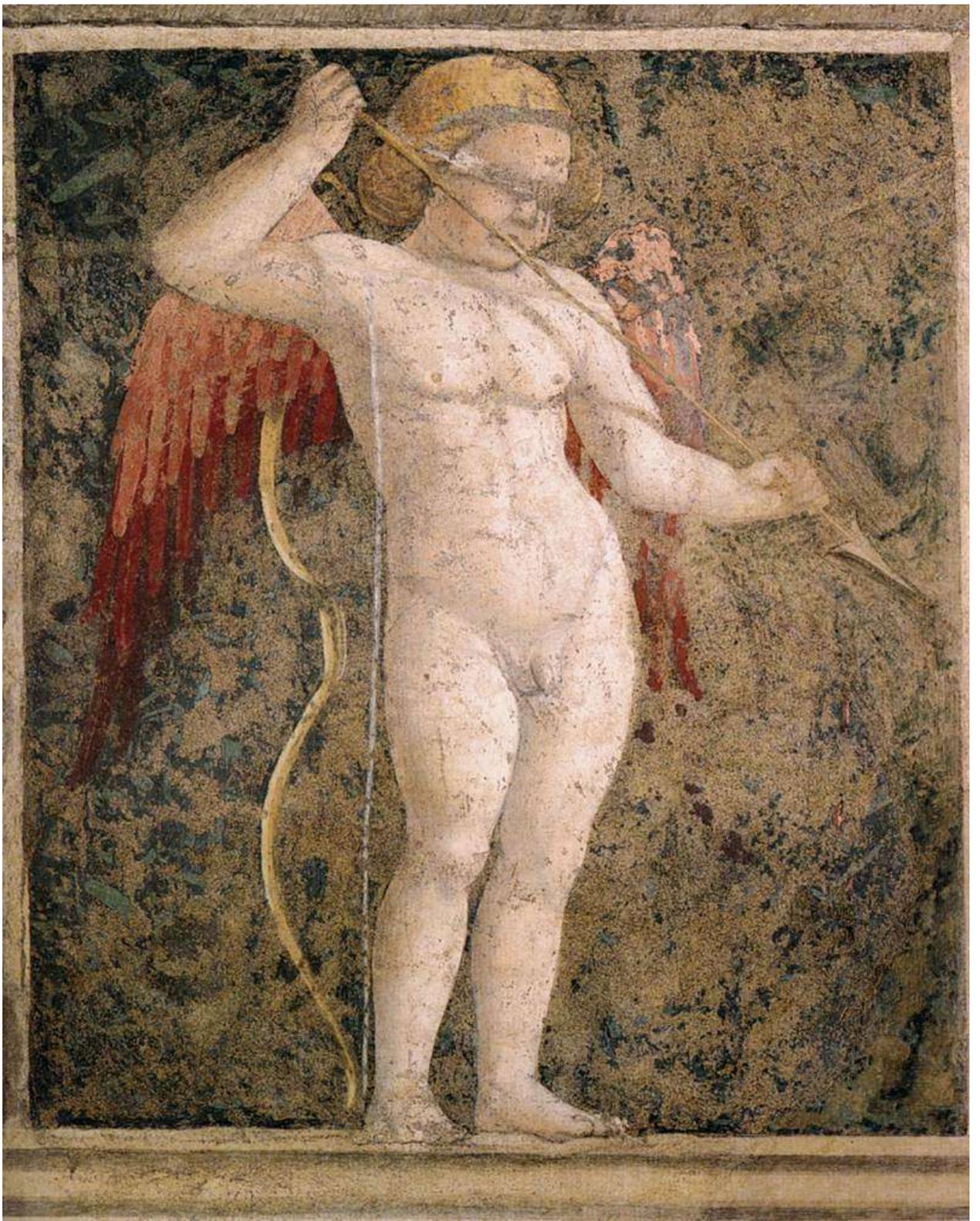
История картины. Картина «Парнас» ([илл. 70.81](#)) размером 160×192 см, созданная в 1497 году, хранится в Лувре в Париже. Когда Изабелла д'Эсте выходила замуж, Лодовико Гонзага, дед ее жениха Франческо Гонзаги, при дворе которого работал в то время художник, сделал заказ на оформление одной из комнат мантуанского дворца, служившей местом хранения сокровищ. Теперь эта комната предназначалась для кабинета Изабеллы. Единственным ее пожеланием был выбор античных сюжетов с символическим значением. Изабелла была образованной женщиной и тонкой ценительницей искусств. По заказу Изабеллы и программе писателя Париде Черезара стены студиоло должны были украсить шедевры живописи, вдохновленные античной классикой. Свадьба состоялась в феврале 1490 года. В инвентаре Изабеллы сохранилось описание сюжета картины «Парнас», сделанное еще в XVI веке: «Наслаждающиеся Венера и Марс с Вулканом и Орфеем, играющим на лире (в фигуре, играющей на лире, современные исследователи видят бога Аполлона), и девятью танцующими музами». Картина поступила в Лувр в 1801 году [24, 33, 43].

Легендарная основа. Парнас – горный массив в Греции. На одной из его вершин был Дельфийский храм и неподалеку Кастальский источник. В античности Парнас считался священным местом Аполлона и муз и потому традиционным местом, где обитали поэзия и музыка [19].

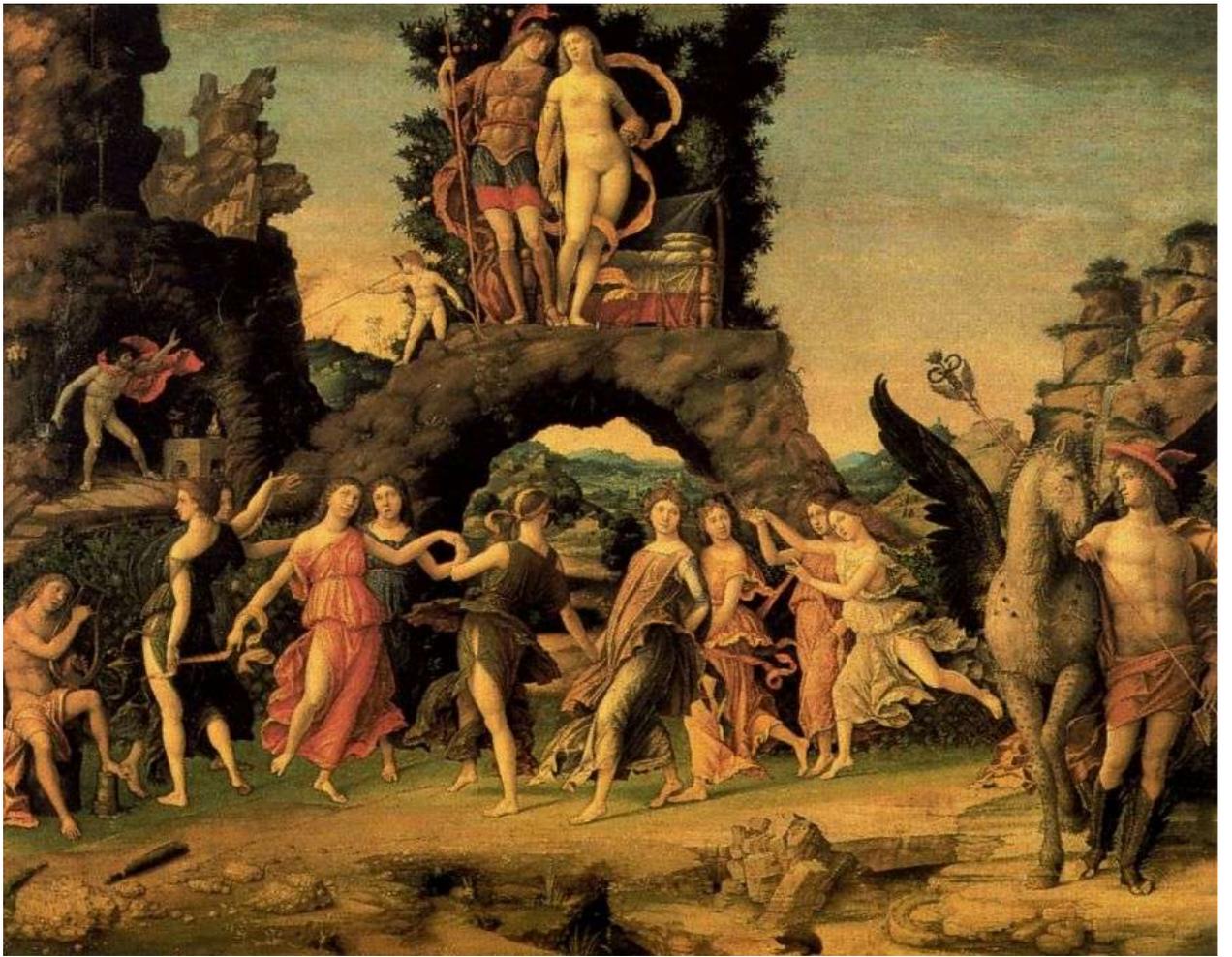
Действующие лица. Марс (греческий Арес) – бог войны и один из двенадцати олимпийских богов. Его жестокий и агрессивный характер сделал его ненавистным почти для всех, включая его собственных родителей



Илл. 70.79. Мазаччо. Пугто и маленькая собачка.



Илл. 70.80. Пьеро делла Франческа. Купидон с завязанными глазами.



Илл. 70.81. Андреа Мантенья. Парнас.

Юпитера и Юнону. Исключением была Венера, которая безнадежно была влюблена в него [19]. На картине (наверху в центре слева) молодой, высокий, худой и гибкий, не особенно мощный, с тонкими руками и ногами, безбородым лицом женского соблазнителя, голубыми глазами навывкате, низким лбом, рыжими завитыми волосами, крупным римским носом, толстыми губами и массивным подбородком, он облачен в короткий коричневый римский панцирь, из-под которого виден подол зеленой туники длиной выше колен с широкой красной каймой внизу. За его спиной развевается на ветру длинный и широкий коричневый плащ. Плащ держится на красных шнурах, обмотанных вокруг панциря. Его голову украшает римский стальной шлем с красным плюмажем, а ноги закрыты гетрами до колен и обуты в открытые черные сандалии. Правой рукой он опирается на копье длиной не выше его роста, с тонким круглым красным древком и небольшим металлическим наконечником. Марс символизирует здесь жениха, Франческо Гонзагу, который был воином.

Венера – римская богиня, отождествляемая с греческой Афродитой, богиней любви и плодородия, мать Амура (Купидона) [19]. На картине (справа от Марса) молодая и стройная, ростом чуть ниже Марса, с пухлым телом, длинными ногами и руками, узкими бедрами, небольшой грудью, высокой шеей, маленькой головой, не особенно красивым лицом, небольшими темными глазами, низким лбом, жидкими, расчесанными на прямой пробор, рыжими волосами, пухлыми губами и округлым подбородком, она полностью обнажена. Ее руки у самых плеч стянуты тонкими браслетами, а вокруг рук и ног на ветру развевается широкая оранжевая лента. Ее голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке она держит тонкий жезл. Венера символизирует здесь невесту, Изабеллу д’Эсте, которая была признанной красавицей своего времени, ее портреты писали многие художники.

Амур (Купидон, греческий Эрот) – бог любви, одна из младших фигур в греческой и римской мифологии [19]. На картине (слева от Марса) маленький мальчик лет пяти, с худоватым тельцем, толстенькими короткими ножками, длинными ручками и рыжими волосами, он полностью обнажен. В правой руке он держит длинную узкую трубку, в которую дует, раздувая щеки, а в левой – свой знаменитый лук, довольно крупный. Через левое плечо перекинута перевязь колчана со стрелами.

Аполлон – один из двенадцати богов Олимпа, воплощение классического греческого духа, олицетворение рационалистической стороны человеческой природы. В этом смысле он – антипод Диониса (Бахуса), олицетворяющего более темную страстную сторону натуры человека. Согласно греческой мифологии, Аполлон был сыном Зевса (Юпитера) и Лето и братом-близнецом Артемиды (Дианы). Родился он на острове Делос, на котором Лето скрывалась от гнева жены Зевса Геры (Юноны). Позже Аполлона стали отождествлять с богом-солнцем Гелиосом (Соль), мчащимся на своей колеснице по небу. Среди прочего, он является покровителем поэзии и музыки, а также предводителем муз, богинь поэтического

вдохновения и творческих искусств, обитающих на горе Парнас [19]. На картине (в левом нижнем углу) молодой, небольшого роста и довольно худой, с мечтательным безбородым лицом, крупными голубыми глазами, низким лбом, курчавыми темно-рыжими волосами, острым носом, узким ртом с толстыми красными губами, округлым подбородком, он почти полностью обнажен. Лишь розовый плащ прикрывает спину и бедра. Его голова непокрыта, а ноги босы. На левом колене стоит большая деревянная темно-коричневая лира, на которой он играет обеими руками.

Вулкан (греческий Гефест) – в греческой и римской мифологии бог огня (от него получил свое название вулкан) и кузнец, выковавший оружие для многих богов и героев. Он был воспитателем древнего человека и научил его пользоваться огнем. Вулкан – сын Юпитера и Юноны, был женат на Венере, которая сделала его рогоносцем. Он был хромым от рождения или в результате того, что был сброшен с Олимпа на землю Юпитером в приступе гнева. Гефесту в Афинах был поставлен общий с Афиной храм, и им обоим поклонялись как защитникам ремесленников [19]. На картине (выше Аполлона) средних лет, невысокого роста и довольно мускулистый, с шапкой густых темно-коричневых волос и бородатым лицом, он почти полностью обнажен. Лишь за спиной на ветру развевается красный плащ, закрепленный вокруг шеи.

Меркурий (греческий Гермес) – один из двенадцати богов Олимпа, посланец богов. Он был сыном и посланцем Юпитера, а также богом коммерции, особенно в его римском варианте [19]. На картине (у правого края) высокий юноша атлетического сложения, с коротковатыми ногами и длинным торсом, красивым лицом греческого типа, шапкой светлых вьющихся волос, он почти полностью обнажен. Лишь его плащ, развевающийся за спиной, обернут вокруг бедер, на голове у него крылатый красный шлем в виде женской шляпки с полями, а на ногах – коричневые крылатые сандалии (для быстроты передвижения), больше похожие на сапоги до колен с перьями по бокам, причем из срезанных носов торчат пальцы ног. В правой руке он держит длинный и тонкий кадуцей – волшебный крылатый жезл с двумя змеями, обвивающими его (он обладал силой навевать сон). В левой руке он держит флейту на ремешке – ряд скрепленных вместе дудок, убывающих по длине (на ней он играл, убаюкивая пастуха Аргуса, чтобы тот уснул).

Музы – богини творческого вдохновения в поэзии, пении и других искусствах. Они были спутницами Аполлона, дочерьми Юпитера и титаниды Мнемосины (Памяти), которые провели на ложе девять ночей подряд. Первоначально музы были нимфами, главенствовавшими над источниками, обладавшими силой давать вдохновение, такими, как Аганиппа и Иппокрена на горе Геликон и Кастальский источник на горе Парнас. Последний в конце концов стал их обиталищем [19]. На картине (между Аполлоном и Меркурием) довольно крупные девушки, некоторые с длинноватыми руками, похожими друг на друга лицами, у одних более красивыми, у других мечтательными, у третьих глуповатыми, они облачены в легкие платья

различного фасона и расцветки, у большинства с разрезами по бокам, надетыми на голое тело.

Взаимодействие персонажей. На картине мы видим несколько центров действия. Любовники Марс и Венера стоят на вершине горы в центре. Левая рука Марса обвила правую руку Венеры, а левой ногой он наступает на ее босую правую ногу, что символизирует неукротимую любовную страсть. Обе фигуры слегка прогнулись в противоположные стороны так, что их головы почти касаются друг друга. Амур, находящийся слева от них, явно на их стороне. Он стоит коленом левой ноги на камне, а правой ногой упершись в скалу, и, повернувшись в сторону левого края картины, насмешливо трубит в трубку в сторону беснующегося Вулкана. Тот, стоя у входа в кузницу в чрезвычайно выразительной позе, посылает бессильные проклятия в сторону изменившей ему жены и ее любовника. Ниже кузницы на пне сидит Аполлон и вдохновенно играет на лире, упершись левой ногой в другой маленький пенек. Перед горой с любовниками в хороводе танцуют музы. Их позы весьма разнообразны, но им немного не хватает движения. На переднем плане в правом нижнем углу картины стоит Меркурий, опершись на Пегаса. Присутствие Аполлона и Меркурия объясняется их заступничеством за чету любовников (Марса и Венеры) перед Юпитером. Все центры действия разобщены – любовники демонстрируют свои чувства зрителю, Амур издевается над беснующимся Вулканом (самая забавная и выразительная сценка), Аполлон аккомпанирует танцующим музам, а Меркурий собирается в дорогу. Всех их объединяет лишь общее место действия.

Пегас. Пегас – в греческой мифологии крылатый конь, который произошел от крови Медузы, когда Персей обезглавил ее. Мифограф VI века Фульгенций сделал Пегаса символом славы, поскольку и Пегас, и Слава крылаты [19]. На картине (слева от Меркурия) крупный конь серого цвета с полосой длинной шерсти по центру шеи, груди и длинных передних пятнистых ног, с большими черными крыльями и мощными копытами, с завитой гривой и улыбающейся мордой, он украшен на груди золотой сбруей с драгоценными камнями. Пегас и Меркурий стоят рядом, повернув друг к другу головы и словно разговаривая между собой.

Парнас. Венера и Марс находятся на вершине природной каменной арки с плоским верхом, где за их спинами стоит небольшой диван с деревянным каркасом. Сиденье дивана закрыто светло-зеленым покрывалом с широкой красной полосой внизу, а спинка – темно-зеленым покрывалом. Справа на сиденье видны две плоские подушки. Диван слишком короток, чтобы столь высокие Венера и Марс могли прилечь на нем. Позади дивана растут пышные мандариновые деревья с густой листвой, усеянные яркими плодами. Слева от этой арки высятся темные мрачные голые скалы. Там в пещере расположена кузница Вулкана с печью, где горит огонь, и наковальней. От кузницы к площадке, где сидит Аполлон и танцуют музы, спускается тропинка, уложенная каменными плитами. Позади пещеры на заднем плане видны каменные утесы совсем невообразимой формы. По преданию, пение и танцы муз вызывали извержение вулканов и разрушение гор (они

изображены слева вверху), которое лишь крылатый конь Пегас мог прекращать ударом копыта. На переднем плане расположен Кастальский источник с пологими берегами, чья вода вдохновляла поэтов. У самой воды в левом нижнем углу картины лежат две метлы из прутьев. По берегам источника растут чахлые водяные растения. Из норки выглядывает серый кролик – символ сладострастия. Справа, позади Пегаса и Меркурия, высятся изрытые пещерами земляные холмы, поросшие травой и кустарником. На заднем плане, через проем арки и по обе стороны от нее видна холмистая долина, поросшая зеленью, среди которой расположены каменные башни и другие строения. Мягкий закат у линии горизонта освещает всю сцену теплым светом, а вверху в темных облаках уже сгущается вечерняя тьма.

Цветовая гамма и композиция. Мрачные скалы и темная зелень оттеняют яркие цвета одежд главных персонажей. Танцующие музы образуют своего рода горизонтальный пьедестал для Марса и Венеры, фигуры которых напоминают статуи. Асимметрию в композицию вносят скалы, доминирующие с левой стороны над холмами справа, уменьшенная фигура Аполлона по сравнению с Пегасом и Меркурием, а также Амур и Вулкан, не имеющие парных фигур справа. Вся сцена изображает триумф любовников, прославляемый музами и Аполлоном, а перебранка Вулкана и Амура, на которую никто не обращает внимания, вносит в нее комический элемент. Беззаботное и даже фривольное отношение к жизни, элементы эротики делают эту картину одним из первых образцов новой линии в искусстве, составляющей резкий контраст с искусством религиозным. Вместе с тем, некоторые исследователи видят в этой картине аллегорию, направленную на осуждение прелюбодеяния.

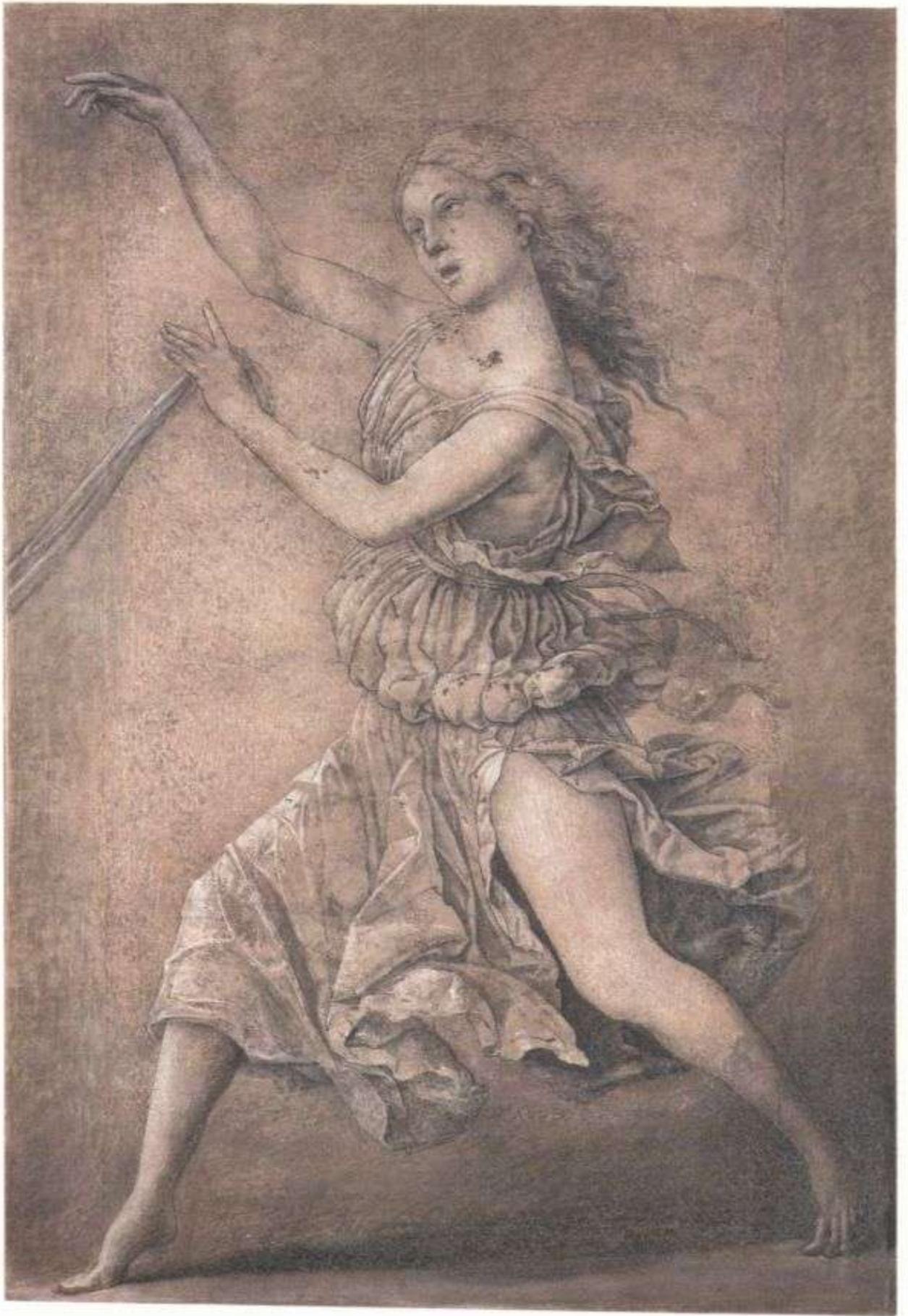
Художник и его школа создали также ряд рисунков и гравюр в этом же стиле ([илл. 70.82-70.87](#)).

70.4.3. «Триумф Добродетели»

Картина «Триумф Добродетели» ([илл. 70.88](#)) размером 160×192 см, созданная в 1499-1502 годах, хранится в Лувре в Париже. Она была заказана Изабеллой д'Эсте как парная к картине «Парнас» ([илл. 70.81](#)) [40].

Легендарная основа. На ней иллюстрируется легенда о том, как богиня мудрости Минерва изгнала из сада Добродетели кучку чудищ, каждое из которых символизирует какой-нибудь порок, во главе с развратной Венерой. Религиозные Добродетели Вера, Надежда и Милосердие (Любовь) спустились на облаке в предназначенный для них сад [40].

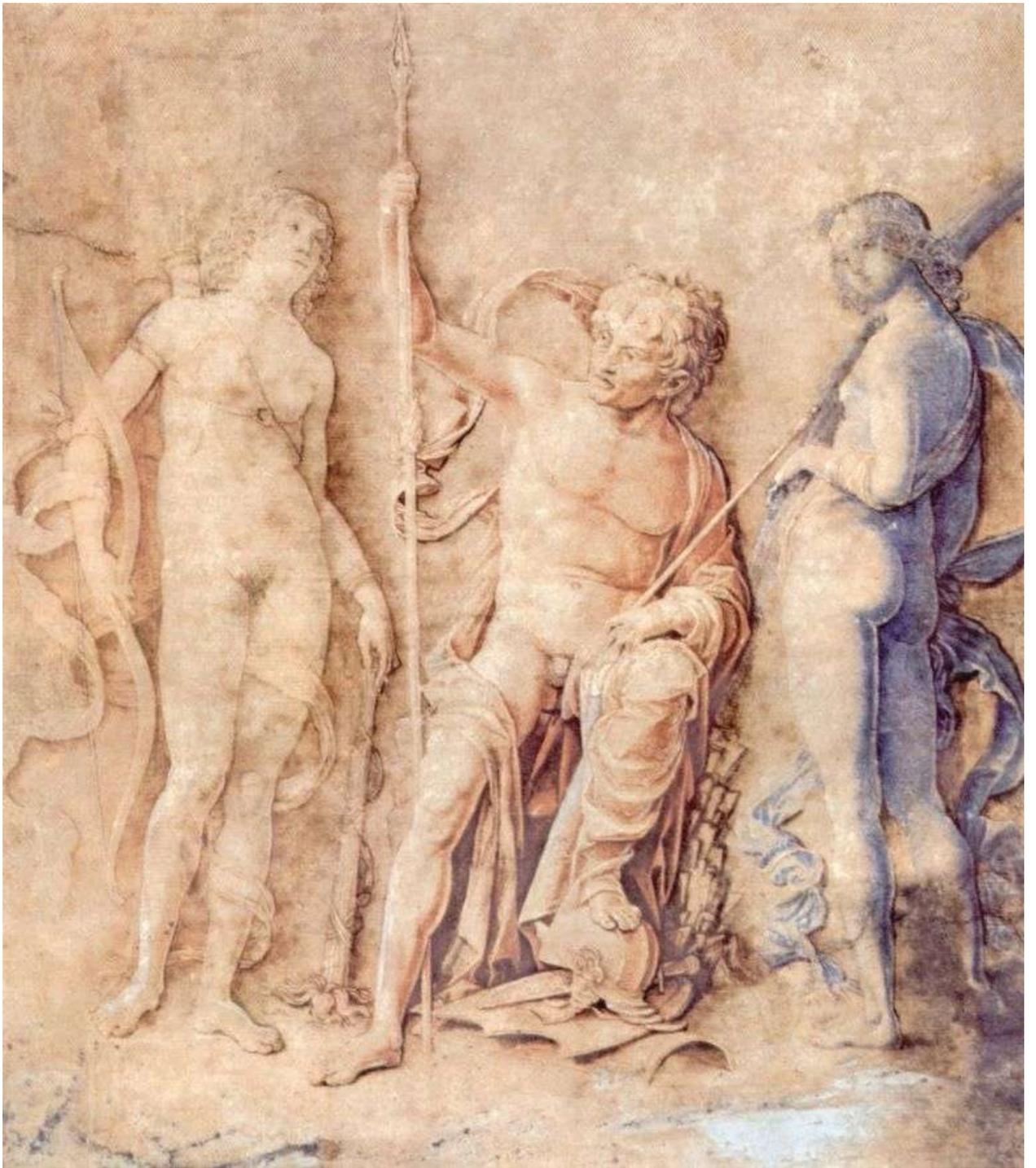
Действующие лица. Минерва (греческая Афина Паллада) – одно из главных божеств античной Греции и Рима. Подобно Аполлону, она оказывала благотворное воспитательное воздействие. В греческой мифологии она была дочерью Зевса (Юпитера) и вышла полностью зрелой из его головы. В ранней своей форме она была богиней войны, воевавшей за справедливость, а не ради разрушения, как Марс. Позднее она стала богиней мудрости, богиней-девственницей, покровительницей Афин, многих



Илл. 70.82. Андреа Мантенья. Танцующая муза. Рисунок.



Илл. 70.83. Школа Андреа Мантеньи. Четыре танцующих нимфы. Гравюра.



Илл. 70.84. Андреа Мантенья. Марс, Венера и Диана. Рисунок.



Илл. 70.85. Андреа Мантенья. Вакханалия с Силеном. Гравюра.



Илл. 70.86. Андреа Мантенья. Вакханалия с винным прессом. Гравюра.



Илл. 70.87. Школа Андреа Мантеньи. Триумфальное шествие Юлия Цезаря.
Гравюра.



Илл. 70.88. Андреа Мантенья. Триумф Добродетели.

домашних ремесел, в особенности прядильного и ткацкого, а также институтов науки и искусства. Парфенон был ее храмом [19]. На картине (у левого края) молодая, высокая и стремительная в движениях, с красивым решительным и волевым лицом, длинными каштановыми волосами, она облачена в короткий римский военный коричневый панцирь, надетый поверх модного длинного развевающегося золотистого платья. Особенно сложный фасон имеют юбка и рукава платья. На голове у богини надет римский золотой шлем с красным плюмажем (как у Марса на [илл. 70.81](#)), а на ногах – почти черные сапоги без носков (из отверстия в носке торчат пальцы ног). В правой руке она держит длинное копьё на тонком древке, а на левую руку надет золотой щит овальной формы.

Венера (в центре), молодая, невысокого роста и чуть более худая, чем на [илл. 70.81](#), с коротковатыми ногами, высокомерным овальным лицом, крупным носом, волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор, почти полностью обнажена. Лишь ее бедра прикрыты темно-коричневым плащом, большая часть которого развевается у нее за спиной, а концы которого она держит в руках. Ее правую руку почти у самого плеча украшает тонкий браслет. Через это же плечо перекинута тонкая цепочка, на которой висит довольно крупный лук.

В изображении пороков в виде уродливых существ (справа от Минервы) Андреа Мантенья был одним из первопроходцев. За образцы он мог брать лишь чудищ, присутствующих в сценах «Страшного Суда», и фреску Амброджо Лоренцетти ([илл. 8.19](#)). Тем более важен его вклад в эту тему, которая занимала многих художников последующих эпох. Здесь мы видим козлоногих сатиров с маленькими сатирчиками, кентавра, темно-коричневую полуобезьяну-получеловека, коронованного толстяка, который сам не в силах идти и поэтому его несут на руках, другого толстяка с отрубленными руками, которого тащит на веревке старуха, человеческую фигуру, превращенную в дерево, и многих других. Фантазия художника еще не достигла уровня Иеронима Босха и Питера Брейгеля, но двигалась в этом направлении.

Множество обнаженных путти (выше и правее Минервы) лет трех с испуганными и довольно неприятными лицами летают в воздухе, причем они имеют крылья не птиц, а стрекоз и бабочек. В руках у них луки, жезлы и факелы. Некоторые путти заметно меньше остальных.

Добродетели (в правом верхнем углу) представлены тремя женскими фигурами, облаченными в просторные платья либо плащи, с красивыми и величественными лицами. Они держат подобающие им атрибуты.

Взаимодействие персонажей. Минерва стремительным шагом выходит на сцену из-за левого края картины. Она не делает никаких угрожающих жестов копьем и лишь прикрывается щитом от путти, летающих повсюду. Но ее вид наводит на всех ужас. Пороки бегут от нее как могут, многие спасаются в водоеме на краю сада. Путти, пугливо оглядываясь, разлетаются в разные стороны. И лишь Венера пытается противостоять Минерве, приняв вызывающую позу с поднятой вверх левой рукой. Порок, превращенный в дерево (слева от Минервы) поднял вверх ветви словно руки, выражая тем

самым свою капитуляцию. Победа Минервы близка и три главные теологические Добродетели уже спускаются с небес в свой сад.

Архитектурные сооружения. Сад Добродетелей окружен оградой, состоящей из расположенных через некоторые промежутки колонн, прямоугольных в сечении и соединенных арками. Эта ограда соединена аркой со старой кирпичной стеной.

Пейзаж. Сам сад представляет собой довольно узкую и вытопанную пороками площадку на берегу водоема, ограниченную оградой. У самой ограды растут зеленые цветущие кусты, подстриженные в виде шаров. Кроме того, цветущие кусты растут и на ограде на вершинах колонн между арками. С них вдоль колонн спускаются цветущие вьющиеся растения, тонкая листва которых эффектно смотрится на фоне светлого неба. Дерево у левого края картины с человеческой головой имеет два ствола (словно две ноги) и поднятые вверх две ветви (словно руки), на которых держится пышная крона болотного кипариса. За оградой в проемах между колоннами виден холмистый пейзаж с извивающейся речкой, зелеными лугами и рощицей. Слева над оградой возвышается мощный голый скалистый массив с причудливой формой вершин. Сероватое небо покрыто кучевыми облаками; на самом большом из них в сад спускаются Добродетели.

Цветовая гамма и композиция. Одним из сильных эффектов, достигнутых художником на этой картине, является свет. Солнце уже скрылось за линию горизонта, но небо на закате еще светло. На этом фоне рельефно выделяется почти черный силуэт ограды сада. Скалистый массив освещен закатом и имеет ярко-оранжевый цвет. Вверху уже сгущаются сумерки, и небо стало темным, ночным. Сад и его окрестности также погружаются в сумерки, но река еще сверкает, отражая светлое небо. Композиционно в картине выделены два плана – внутри ограды и вне ее. Скалистый массив словно падает из левого верхнего угла, готовый прийти на помощь Минерве и раздавить пороки. Группа пороков нарисована в виде треугольника, основание которого находится перед Минервой, а противоположная ему вершина – в правом нижнем углу. От Минервы через летающих путти к спускающимся на облаке Добродетелям проходит диагональ картины. Другая диагональ идет от скалистого массива через головы летающих путти и Венеры к порокам в правом нижнем углу. Верх ограды вносит в композицию горизонтальную линию. Тема картины весьма пессимистична – только боги могут изгнать человеческие пороки и лишь в этом случае добродетели займут освободившееся место.

В заключении приведем несколько графических работ художника ([илл. 70.89-70.91](#)) на античные сюжеты, в основе которых лежит конфликт.

70.5. Светские портреты

В этом параграфе анализируются две работы художника – мужской портрет и семейный групповой портрет.



Илл. 70.89. Андреа Мантенья. Битва морских божеств (левая часть). Гравюра.



Илл. 70.90. Андреа Мантенья. Битва морских божеств (правая часть).
Гравюра.



Илл. 70.91. Андреа Мантенья. Клевета Апеллеса. Рисунок.

70.5.1. «Портрет Карло Медичи»

«Портрет Карло Медичи» ([илл. 70.92](#)) размером 40.6×29.5 см, исполненный в 1460-1466 годах во время пребывания художника во Флоренции, хранится ныне в галерее Уффици во Флоренции [26, 27].

Карло Медичи, третий, внебрачный сын Козимо Медичи, родился между 1428 и 1430 годами. Он стал прелатом и известен тем, что собирал старинные рукописи и антики, которыми он обогатил коллекцию своего отца. Умер в 1492 году [13].

Вопреки традициям итальянской портретной живописи XV века, художник нарисовал портретируемого не в профиль, а развернул его фигуру в три четверти, как на нидерландских портретах. Перед нами мужчина средних лет со смуглым лицом, словно сделанным из камня. Его голубые глаза с морщинками в углах выдают его несомненный ум, сильную волю и некоторую усталость. У него низкий лоб с легкими морщинами, короткие черные волосы, широкие черные брови, низко нависшие над глазами, орлиный нос с не совсем удачно нарисованной переносицей, легкие мешки под глазами, глубокие складки вокруг широких губ с опущенными уголками и волевой подбородок. Его лицо хорошо выбрито.

Прелат задумчиво смотрит вдаль, весь поглощенный своими мыслями, но не выдавая их. На его смуглом загорелом лице спокойное, чуть усталое и немного презрительное выражение. Он погружен в хитросплетения сложных человеческих отношений и напряженно размышляет над своими проблемами.

Его одежда достаточно скромна - розовая мантия со складками на груди, едва выступающий из-под ее ворота белый подворотничок, розовый, в цвет мантии, плащ, перекинутый через его левое плечо, и такого же цвета простая шапочка. Черный фон предлагает зрителю сосредоточить внимание на лице модели и эффектно оттеняет цвет одежды. Портрет подчеркивает суровость его характера и, вместе с тем, позволяет увидеть его затаенные человеческие слабости.

Сравнение с другими мужскими портретами. Продолжим обсуждение истории развития мужского портрета, прерванное в параграфе 67.9. Скульптурный автопортрет создал Адам Крафт ([илл. 68.24](#)).

В профильном портрете работы Антонио Романо ([илл. 68.38](#)) кардинал Филиппе де Луис представлен во время молитвы. Можно отметить молодой и чуть женоподобный облик кардинала и его не совсем удачно нарисованные сложенные руки.

Профильный портрет работы Винченцо Фоппы ([илл. 70.93](#)) размером 47×37 см, созданный в 1495-1499 годах и хранящийся в музее Польди-Пеццоли в Милане, отличается тонко прорисованными тенями грустного лица и мастерски нарисованными черными волосами с бликами на них. Картина замечательна и великолепным цветовым контрастом между красной одеждой и черным фоном. Изображенный на портрете Джованни Франческо Бривьо, с 1505 года - квестор Магистрата в Милане, а с 1513 года – главный консул, умер в 1517 году. Был женат на Маргарите Ландриани, умершей в



Илл. 70.92. Андреа Мантенья. Портрет Карло Медичи.



Илл. 70.93. Винченцо Фоппа. Портрет Джованни Франческо Бривио.

1528 году. Другой великолепный мужской портрет работы Винченцо Фоппы ([илл. 70.94](#)) размером 33×27 см, созданный около 1500 года и хранящийся в Музее искусств в Филадельфии, замечателен тем, что значительное лицо модели занимает почти все пространство картины.

Андреа Мантенья создал несколько рисунков с портретами ([илл. 70.95-70.97](#)). Он также исполнил несколько профильных мужских портретов. Портрет ([илл. 70.98](#)) размером 24×19 см, хранящийся в Национальной галереи искусств в Вашингтоне и созданный около 1470 года, представляет не особенно интересного субъекта на синем фоне. Портрет ([илл. 70.99](#)) размером 32×29 см, хранящийся в музее Польди-Пеццоли в Милане и созданный около 1450 года, напротив, представляет старика с обидчивым и настороженным лицом. У него недоверчивые глаза, вздувшиеся жилки на висках, орлиный нос, поджатые тонкие губы и плохо выбритый подбородок. В его обыденной одежде появился новый элемент – домашний колпак. Черный фон усиливает драматизм старости. Прямой противоположностью предыдущему является портрет ([илл. 70.100](#)) размером 25×18 см, хранящийся в Национальном музее Каподимонте в Неаполе и созданный около 1461 года. Юный священник, почти подросток, слабо ассоциируется со своей новой ролью – пастыря верующих. Портрет ([илл. 70.101](#)) размером 45×34 см, хранящийся в Государственных музеях Берлина и созданный в 1459-1460 годах, написан в три четверти. Падуанец Лодовико Медзарота, папский врач, потом военачальник, за успешные операции против турок получил сан архиепископа, а потом уже кардинала. За склонность к безудержной роскоши он получил прозвище «кардинал Лукулл», был не чужд учености, переписывался с гуманистами, сам собирал антики. Мантенья представил его в образе, больше напоминающем жесткого и умного римского патриция и военачальника, чем прелата.

70.5.2. «Лодовико Гонзага в окружении семьи и придворных»

Фреска «Лодовико Гонзага в окружении семьи и придворных» ([илл. 70.102](#)), созданная в 1465-1474 годах, является левой половиной фрески ([илл. 70.103](#)), которая расположена на северной стене ([илл. 70.104](#)) «Камеры дельи Спозии» ([илл. 70.105](#)) замка Сан-Джорджо в Мантуе [40, 43].

Лодовико III Гонзага, правитель Мантуи с 1444 года до своей смерти 12 июня 1478 года, родился 5 июня 1412 года. Его родителями были Джанфранческо Гонзага и Паола Малатеста. В 1437 году он женился на Барбаре Бранденбург, племяннице императора Сигизмунда [13].

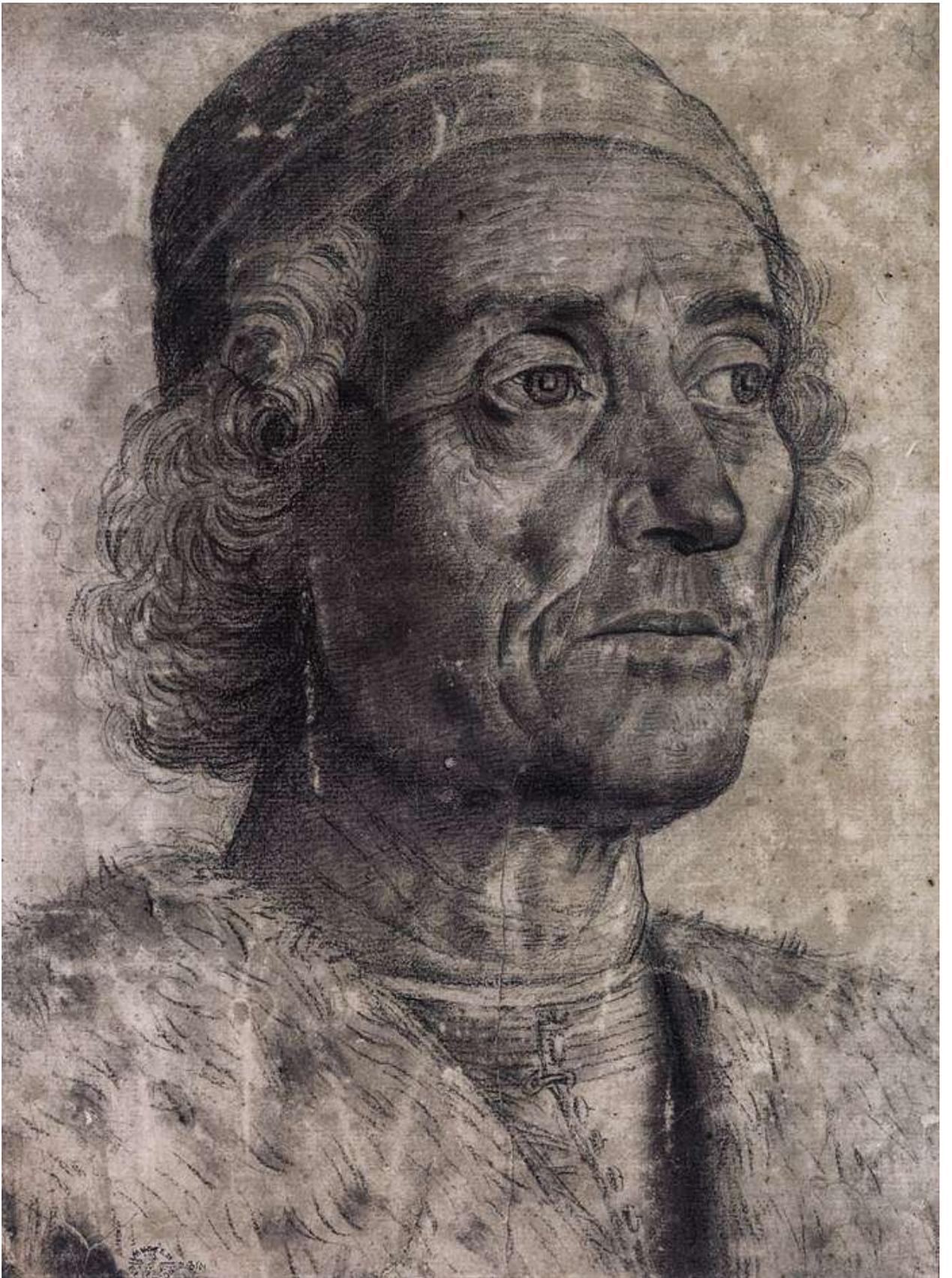
На фреске ([илл. 70.102](#)) глава семьи, герцог Лодовико Гонзага сидит в кресле (второй слева). Пожилой и даже добродушный, с гладко выбритым лицом, крупными серыми глазами, морщинистым лбом и большим носом, он облачен в длинную и просторную розовую мантию. На голове у него надета красная шапка (этот фасон уже встречался на портрете работы Пьеро делла



Илл. 70.94. Винченцо Фоппа. Портрет пожилого мужчины.



Илл. 70.95. Андреа Мантенья. Портрет Франческо II Гонзага. Рисунок.



Илл. 70.96. Андреа Мантенья. Мужской портрет. Рисунок.



Илл. 70.97. Андреа Мантенья. Мужской портрет. Рисунок.



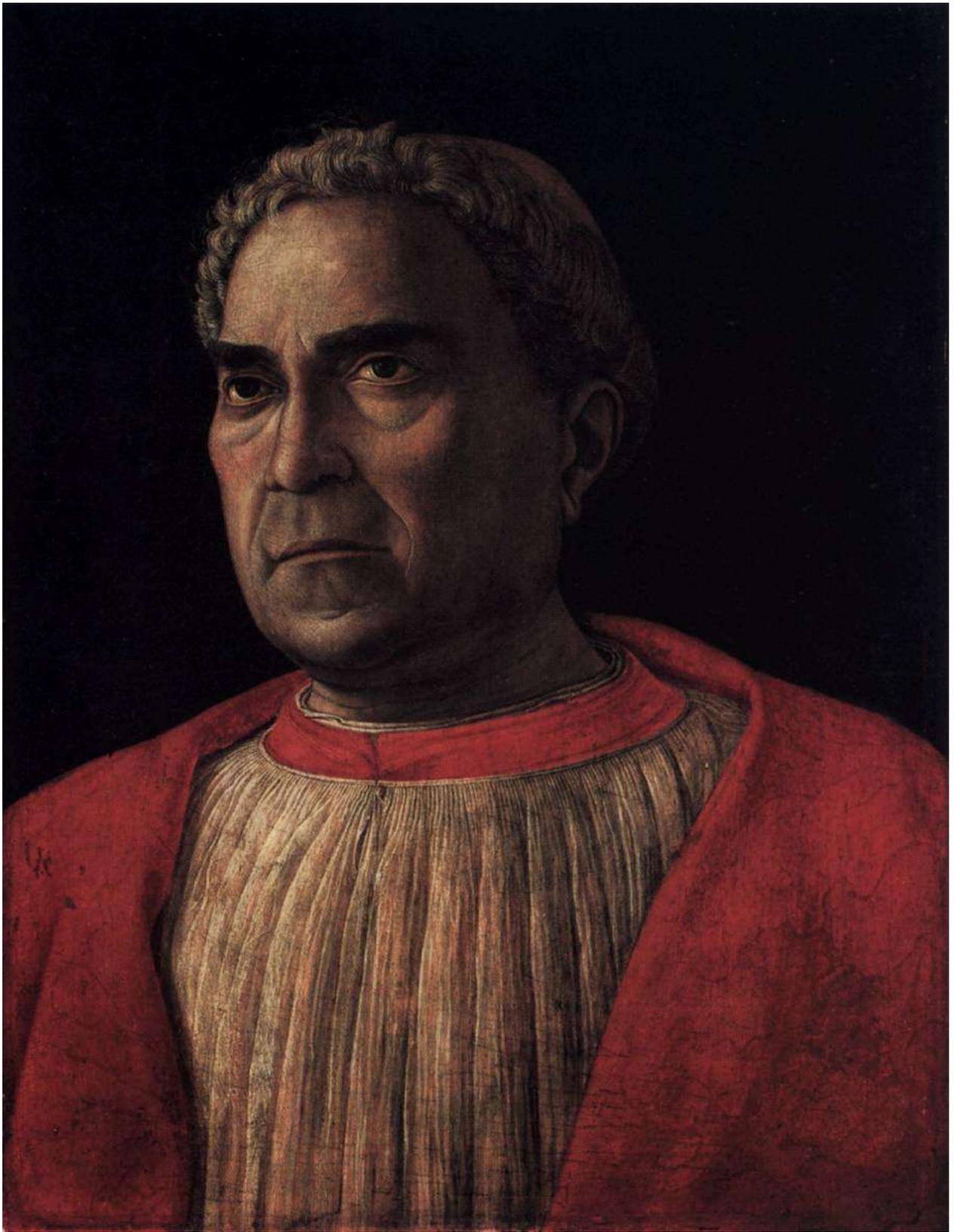
Илл. 70.98. Андреа Мантенья. Мужской портрет.



Илл. 70.99. Андреа Мантенья. Мужской портрет.



Илл. 70.100. Андреа Мантенья. Портрет прелата из дома Гонзага.



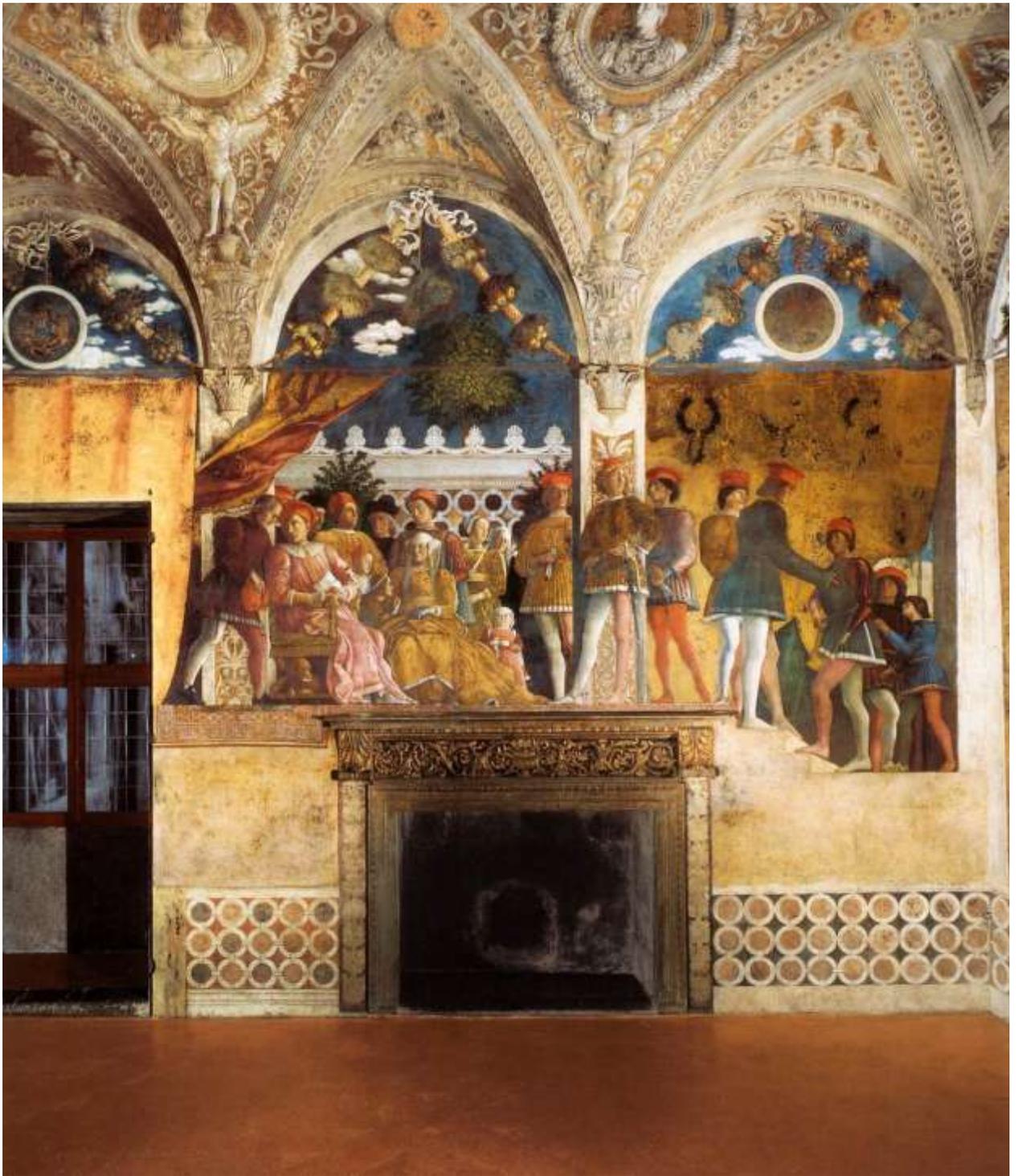
Илл. 70.101. Андреа Мантенья. Портрет кардинала Лодовико Тревизана Медзароты.



Илл. 70.102. Андреа Мантенья. Лодовико Гонзага в окружении семьи и придворных.



Илл. 70.103. Андреа Мантенья. Двор Гонзага.



Илл. 70.104. Северная стена Камеры дельи Спозии замка Сан-Джорджо в Мантуе.



Илл. 70.105. Камера дельи Спозии замка Сан-Джорджо в Мантуе.

Франчески на [илл. 51.48](#)), а на ногах – серые домашние туфли. В левой руке он держит письмо большого формата, которое перед этим было сложено.

Герцог беседует со своим секретарем Марсилио Андреази, подошедшим к нему слева и почтительно наклонившим голову. Пожилой, чуть полноватый, со значительным, серьезным лицом, высоким лбом, переходящим в лысину, крючковатым носом и массивным подбородком, секретарь одет в короткий малиновый камзол с серой каймой на подоле, розоватые чулки и черные башмаки. Передняя часть камзола собрана в мелкие складки, а его рукава сверху расширены. Свою красную шапку он вежливо держит в правой руке. На его правом боку висит короткий черный кинжал с крестообразной рукояткой.

Справа от герцога на чуть более низком сидении расположилась его супруга, Барбара Бранденбург. Немногим моложе своего мужа, уже располневшая, с широким бесцветным лицом, черными глазами и массивным подбородком, она одета в оранжевое платье с пышной юбкой. Ее голову украшает модная белая шляпка с «рогами», покрытыми тонкой кисеей, спускающейся с двух сторон ей на плечи.

Между герцогом и герцогиней видны их дети Лудовико и Паола. Мальчик с вытянутым, не особенно приятным лицом одет в белую рубашку в складках на груди и красную шапку в форме фески. Девочка с болезненным лицом ведьмы, огромными глазами, курносый носом и коричневыми волосами, стянутыми диадемой из жемчуга, одета в коричневое платье. Она прильнула к матери и держит в правой руке яблоко, а Лудовико стоит у нее за спиной.

На заднем плане слева от герцогини между двумя придворными стоит Рудольфо Гонзага, сын Лодовико и Барбары. Пожилой, худой, со значительным, гладко выбритым лицом и глубокими морщинами на щеках, он облачен в черное одеяние и такого же цвета шапку.

Справа от герцогини, чуть позади придворного, стоящего за ее спиной, расположилась Барбара Гонзага, дочь герцогской четы. Уже взрослая девушка, с миловидным розовым лицом, черными глазами, низким лбом, греческим профилем и массивным подбородком, она одета в платье такого же цвета, как и платье матери. Ее коричневые волосы уложены в конусообразную прическу, перетянутую белыми лентами.

Семью окружает обилие придворных, преимущественно молодых мужчин, одетых в короткие камзолы, чулки, башмаки и красные шапки. Некоторые вооружены короткими мечами. Среди придворных есть дамы и люди в черном.

Справа от герцогини и ее старшей дочери стоит карлица. Пожилая и толстая, с широким лицом, маленькими черными глазами, низким морщинистым лбом, пушистыми бровями домиком, маленьким курносый носом, тонкими губами с глубокими складками вокруг них, она одета в красное платье и тонкий белый головной платок.

Интерьер, изображенный художником, задернут нарисованным же коричневым пологом с ажурным черным рисунком. За спиной семейства

полог отдернут и видна белая решетка сада и крона дерева, растущего за ней, на темно-синем фоне. Стены с фресками расчленены пилястрами. Пол устлан персидскими коврами. Под креслом герцога лежит дремлющая крупная собака.

На фреске преобладает коричневый цвет, причем семейство Гонзага освещено дополнительным светом. Персонажи рельефно выделяются на фоне белой решетки сада. В горизонтальной композиции семейная группа слева отделена от трех придворных, стоящих у колонны справа. Это один из первых групповых, семейных портретов в истории европейской авторской живописи.

Сравнение с другими групповыми портретами. Групповой мужской портрет работы Рогира ван дер Вейдена ([илл. 70.106](#)) размером 50×32 см хранится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Разнообразные типажи явно позируют художнику. Лишь самый левый персонаж заинтересовался чем-то за левым краем картины.

На фресках «Камеры дельи Спозии» Андреа Мантенья изобразил еще несколько групповых портретов. Групповой портрет слуг Гонзага ([илл. 70.107](#)) представлен в виде бытовой сцены. Он является правой половиной фрески ([илл. 70.103](#)).

На фреске ([илл. 70.108](#)), помещенной справа на западной стене ([илл. 70.109](#)) «Камеры дельи Спозии», художник, среди прочих персонажей нарисовал совсем маленьких Франческо и Сигизмунда, сыновей кардинала Франческо Гонзага, а также свой автопортрет в правой части фрески между двумя слугами, стоящими лицом друг к другу. За спиной у этой компании разворачивается вид на склон холма с расположенным на нем городом. Наконец, парный портрет конюхов ([илл. 70.110](#)), помещенный слева на той же стене ([илл. 70.109](#)), замечателен романтическим горным пейзажем в качестве фона.

Андреа Мантенья работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и античной мифологической аллегории. Им созданы впечатляющие по мощи и трогательности образы Мадонны, Младенца и святых, а также необычные композиции религиозных портретов. В евангельских историях суровость и драматизм соседствуют с античной пышностью. «Мертвый Христос» остался непревзойденным шедевром. В мифологических аллегориях доминирует светское начало, граничащее не только с легкомыслием и эротикой, но и с легким морализаторством. Мужские портреты часто напоминают римских патрициев. Он также может считаться родоначальником семейного группового портрета. Его сильная личность оказала глубокое влияние на дальнейшее развитие монументального стиля и декоративной живописи.

Джорджо Вазари писал о нем: «Мантенья лучше других сумел показать, как можно в живописи передать сокращение фигур снизу вверх, что, конечно, было трудным и смелым изобретением; равным образом, как уже упоминалось, он охотно резал на меди для получения отпечатков с



Илл. 70.106. Рогир ван дер Вейден. Компания мужчин в галерее.



Илл. 70.107. Андреа Мантенья. Слуги Гонзага.



Илл. 70.108. Андреа Мантенья. Встреча герцога Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага и его сыновьями.



Илл. 70.109. Западная стена Камеры дельи Спозии замка Сан-Джорджо в Мантуе.



Илл. 70.110. Андреа Мантенья. Конюхи, ожидающие приказаний.

изображением фигур, что поистине представляет исключительное удобство, благодаря которому весь мир мог увидеть не только Вакханалию, Битву морских чудовищ, Снятие со креста, Положение во гроб, Воскресение со св. Андреем и Лонгином – вещи самого Мантеньи, - но также познакомиться с манерой всех других когда-либо бывших художников» [47].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Особенно поражают его «декорации», среди которых разыгрываются сцены. Какой огромный шаг сделан здесь от плоского пейзажа Антонио Виварини или самого Пизанелло к этим грандиозным, полным воздуха и простора картинам!.. И эти картины уже полны не только величественных, прекрасных античных мотивов, но они обнаруживают также художника, со всей зрелостью относящегося к своему предмету: рядом с почти дословными копиями с античных памятников и барельефов мы замечаем уже свободное сочинение в духе древних... С особым наслаждением Мантенья вырисовывал все скрещивания линий, захождения одних масс за другие и разработал сложную систему теней... Можно назвать одними и теми же словами составные части пейзажа у братьев ван Эйк, у Мемлинга и составные части пейзажа у Мантеньи, но в первом случае эти слова будут означать нечто мягкое, нежное, исполненное милого чувства, во втором – нечто суровое, страшное и «жестокое»... Там, на севере, жили традиции, переходившие из мастерской в мастерскую, накопившие наивный опыт, но не касавшиеся систематизации его. Здесь, в Италии, господствуют строго усвоенные абстрактные знания, и даже какой-то дух академии, горделивый и величественный, предназначенный и приспособленный к тому, чтобы выражать громады назревавших идей... Из картин Мантеньи точно доносится лязг мечей гладиаторов и бряцание панцирей легионеров. Они все пропитаны духом Марса, жестокого, неумолимого, признающего только свою железную волю, считающего важнее всего исполнение велений своей воли, стремящегося к беспредельной власти» [32].

Стефано Дзуффи характеризует его творчество следующими словами: «Позднегоготический романтизм сменяется в его искусстве археологическим гуманизмом и перспективным построением пространства... Несмотря на контакты с Джованни Беллини и Леонардо, Мантенья никогда не пользовался тональным колоритом, смягчающим очертания форм, - он предпочитал абсолютную отчетливость зрительного воспроизведения» [29].