

Часть 18. Джованни Беллини и его современники

На севере Европы Ганзейский союз разрешил голландским кораблям торговать в Балтийском море. Англичане с успехом воевали с Шотландией. Продолжались Итальянские войны, в которых принимали участие Франция, Испания, Англия и Швейцария. В Риме возобновилась продажа индульгенций. Португальцы начали захват колоний в Индии, Восточной Африке и открыли острова Пряностей, а испанцы приступили к освоению Американского континента.

Гуманист Эразм Дезидерий Роттердамский написал знаменитую «Похвалу глупости», а итальянский политический мыслитель Никколо Макиавелли – сочинение «Государь». Польский астроном и математик Николай Коперник сформулировал свою теорию о том, что Земля вращается вокруг Солнца. Немецкий часовщик Петер Генляйн изобрел карманные часы.

Франко-фламандский вокальный полифонический стиль достиг своего наивысшего расцвета в творчестве нидерландских композиторов Александра Агриколы, Якоба Обрехта и Жоскена Дебре. В Риме была найдена римская копия эллинистической скульптурной группы «Лаокоон». Успехи итальянской архитектуры были связаны с именами Симоне Кронака, Пьетро Ломбардо и фра Джокондо. В области скульптуры наиболее значительными именами, кроме Пьетро Ломбардо, были итальянцы Франческо Лаурана, Кименти ди Леонардо Камича и Нероччо деи Ланди, немец Адам Крафт и француз Мишель Коломб. Одним из последних миниатюристов был француз Жан Коломб.

Общий подъем культурной жизни непосредственно затронул и живопись, причем, как это часто бывало и в прошлом, итальянская живопись возглавила очередной взлет. Он был связан, прежде всего, с мощным творчеством Андреа Мантеньи, который нашел новые выразительные возможности в рамках монументального стиля своих предшественников. Значительный вклад в развитие городского пейзажа внес Джентиле Беллини, который, кроме того, в своих произведениях обратился и к восточной экзотике, используя для этого впечатления от своих путешествий. Антонио Поллайоло расширил круг сюжетов за счет античной тематики. Дух нового времени виден и в произведениях их современников Винченцо Фоппы и Цоппо. Такой Европа вошла в XVI век.

Подъем культуры вообще, и живописи в частности, на этом не закончился, а лишь начал набирать силу. Итальянская живопись стремилась к новым достижениям, но, вслед за ней, устремились и французская, и немецкая.

Глава 72. Джованни Беллини (около 1433 – 1516)

Итальянский художник Джованни Беллини, внебрачный сын Якопо Беллини, сводный брат Джентиле Беллини и жены Андреа Мантеньи, младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Хайме Басо Хакомара, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Анггеррана Картона, Петруса Крестуса, Колантонио, Джованни Боккати, Бартелеми д'Эйка, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Нуньо Гонсалвиша, Козимо Туры, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло и Цоппо, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй, аллегорий и античных сюжетов. Велики его достижения в изображении света и тьмы, а также пейзажной живописи. Он является родоначальником обнаженного женского портрета, представленного им, к тому же, в виде бытовой сцены, из-за чего его можно рассматривать и как родоначальника бытовой живописи. В истории европейской живописи значение Джованни Беллини, воспитавшего, к тому же, целую плеяду великих венецианских художников, огромно.

72.1. Политическая жизнь

При жизни Джованни Беллини в Испании была завершена Реконкиста⁽¹⁾. После того, как Франция достигла победы над Англией в Столетней войне, в Англии началась гражданская война Алой и Белой розы, а Франция присоединила к себе большую часть Бургундии⁽²⁾. Война с Османской империей продолжалась⁽³⁾.

События на Севере Европы. На Севере Европы некоторые государства объединялись, но иногда такие союзы распадались⁽⁴⁾. В 1515 году династические браки между детьми короля Чехии и Венгрии Владислава II и внуками императора Священной Римской империи Максимилиана I обеспечили династии Габсбургов венгерское и чешское наследство Ягеллонов [4].

События в Италии. В Италии закончились войны за торговые интересы и начались войны, получившие название Итальянских⁽⁵⁾. В 1515 году после поражения в двухдневной битве с французами при Мариньяно швейцарцы провозгласили политику нейтралитета [4].

Географические открытия и колониальные захваты. Продолжилась эпоха Великих географических открытий, колониальных войн и захватов в Африке, Азии и Америке, началась миссионерская деятельность⁽⁶⁾. В 1515 году португальцы вторично захватили Ормуз в Персидском заливе [4].

72.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

При жизни Джованни Беллини продолжало набирать силу новое направление мысли, гуманизм, в борьбе с церковным мракобесием⁽⁷⁾. В области науки наибольших успехов достигли астрономия и математика⁽⁸⁾. Основные достижения в области техники относились к средствам передвижения, печатанию книг и нот, а также изготовлению часов⁽⁹⁾. Около 1504 года нидерландский композитор Жоскен Дебре написал мессу «Эрколе, герцог Феррары». В 1456 году французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов [4].

Лирическая поэзия. В лирической поэзии доминировали французские, далматинские, итальянские, немецкие и венгерские поэты.

Французский поэт Франсуа Вийон в «Балладе Прекрасной кабатчицы к девицам» призывал их наслаждаться своей молодостью, пока не наступила старость:

О, кружевница Бланш, в семнадцать лет
Столь привлекательная, молодая,
Послушай ныне старческий совет –
Скорей лови мужчин, не упуская,
Не отдыхая только, не зевая,
Уж старой никого ты не найдешь,
Ненужная, забытая, смешная,
Как этот стертый и негодный грош.
И ты, колбасница, чей пышный цвет
Колышется, все взоры привлекая,
Ты не давай невинности обет
И одного не одаряй вздыхая.
Ведь очень скоро минут розы мая.
Ты лавочку свою, увы, запрешь,
Как старый поп, что шепчет засыпая,
Как этот стертый и негодный грош.
Ты, Жанна булочница, сбрось запрет,
Ты пляской прослыла и озорная
Прельстила всех, кругом мужчины нет,
Кто б не ходил твоих объятий чая.
Не отпускай их, вечно распаяя,
Ведь близок день – ты вечером уснешь,
Проснешься утром дряблая, сухая,
Как этот стертый и негодный грош.
Девицы, слушайте – припоминая,
Я чую гнева и желанья дрожь,
И плачу, и кричу – затем, что не годна я,
Как этот стертый и негодный грош [52].

Венгерский поэт Ян Панноний в латинской эпиграмме о римском торговце высмеивал страсть к наживе:

Пастырь богат по весне, пахарь летом срывает богатство,
Осень придет – винодел, в хладном покое зима;
Иль не берет ничего, или редко – рыбак с птицеловом,
Но вот торговцу барыш время любое дает [53].

Итальянский поэт Лоренцо Медичи в своих сонетах восхищался своей возлюбленной:

Вовек не вынести такого света,
Какой сияет на ее челе;
Глазам, привыкшим к дольней полумгле,
Сей взор слепящий встретить силы нету.
Рассудок говорит – не диво это:
Она – созданье рая на земле,
И как же нам, коснеющим во зле,
От красоты подобной ждать привета?
Нет, не для страсти смертной рождена,
А богом послана на эту землю,
Как милость высшая, великий дар.
Всем душам благодать несет она,
Лишь я, несчастный, разуму не внемлю:
Кому – покой, мне – гибельный пожар [15].

Итальянский поэт Анджело Полициано в своей латинской эпитафии Филиппо Липпи восхищался этим художником:

Здесь я покоюсь, Филипп, живописец навеки бессмертный,
Дивная прелесть моей кисти – у всех на устах.
Душу умел я вдохнуть искусными пальцами в краски,
Набожных души умел – голосом бога смутить.
Даже природа сама, на мои заглядевшись созданья,
Принуждена меня звать мастером равным себе.
В мраморном этом гробу меня упокоил Лаврентий
Медичи, прежде чем я в низменный прах обращусь [53].

Итальянский поэт Микеле Марулло в латинском гимне воспевал вечность:

Голос даруй мне сама, алмазный плектр подари мне,
Дабы тебя я воспел; помоги дерзанию, царица
Неизмеримых времен, ты, что светлые своды эфира
Держишь, ты, что царишь, священная в безднах священных,
Счастлива только собой и сильна нерушимым покоем.
Жаждет тебя золотистых кудрей не срезавшая Юность,
Доблесть, мятежных врагов поправшая медной стопой,
Эта – дабы служить за столом на пирах у бессмертных,
Юным врученный нектар разливая алой рукою,
Та – обширную власть защищать и бестрепетной грудью
Оборонять рубежи, что вовек установлены твердо,

И угрозы врагов отражать от царства владыки.
А за тобою вослед – за тобой, не отставши намного –
Вместе идут всеродящая мать Природа и старец,
Грозный кривым серпом, и череда равномерная кратких
Ор, и все тот же всегда, приходящий и вновь уходящий
Год, по своим же следам поспешающий шагом проворным.
Ты же, бессмертных богов окруженная плотной толпою,
Царственных ткани одежд серебром изукрасив и золотом,
В небе заняв нерушимый престол, восседаешь высоко,
Миру законы даешь, разделяешь долнее с горним,
Неколебимым его укрепляешь навеки покоем,
Чуждым тяжких трудов и тревоги чуждым соделав.
Мудрая, в царства свои ты старости путь преграждаешь,
Бег прекращаешь веков, их связав адамантовой цепью;
Круговращенье времен и бывшее с грядущим совместно
Ты, воедино собрав, в неизменном блюдеши настоящем,
Множество дней, как один, объемля взглядом единым.
Ты – и целое, ты же – и часть; без конца, без начала,
Вся ты начало, и вся ты конец; меж твоими частями
Нет различья: из них тебе соразмерна любая.
Славься, великая мать Олимпа высот лучезарных,
Мощная между богов, но к мольбам благосклонная жарким;
Взглядом хотя бы одним нас призри и, коль наши моления
Праведны, если и мы рождены от небесного корня,
К нам снизойди и нас водвори в небесной отчизне [39].

Далматинский поэт-гуманист Юрий Шишгорич (Георг Сисгорей) в своем латинском четверостишии давал наставления патрициям Сплита:

В должный час собирайтесь судить о важных предметах,
Правду, порядок, закон и справедливость храня.
Ненависть или любовь ваш разум пусть не тревожат.
Голос народа ценя, слушайте мудрый совет [53].

Немецкий поэт Конрад Цельтис в латинской мольбе Аполлону, творцу искусства и поэзии, просил его, чтобы тот передал культуру италийцев германцам:

Ты, о Феб, творец звонкострунной лиры,
Пинд и Геликон возлюбивший древле,
К нам теперь явись, не отвергни нашей
Песни призывной!
Пусть придут с тобой баловницы музы,
Пусть поют, резвясь, под студеным небом.
Край наш посети, где неведом сладкий
Голос кифары!
Варвар, чьи отцы, космачи-мужланы,
Прожили свой век, о латинском лоске
Слыхом не слыхав, наделен да будет

Певческим даром,
Словно тот Орфей, что певал пеласгам,
Пеньем за собой увлекая следом
Хищное зверье, дерева с корнями,
Ланей проворных.
Ты, веселый гость, пожелал пустыню
Моря пересечь и, придя от греков,
Музам дал приют, утвердил науки
В землях латинян.
Так же, Феб, и к нам, как во время оно
В Лаций ты пришел, препожалуй ныне.
Грубый пусть язык, темнота людская
Сгинут бесследно! [39].

Венгерский поэт Богуслав Лобковиц в латинской эпиграмме высмеивал папу Юлия II за его воинственность:

Пастырь стада Петрова и Рима первосвященник
Вооружился, грозит венецианцам мечом.
Верно, крови он жаждет. Петру апостолу разве
Не воспретил подымать меч наш спаситель и бог?
Нет, не Петра, а Энея преемник воинственный Юлий,
И, как языческий вождь, лавры стремится стяжать.
Вместе с Цезарем он погрузится в адское пламя,
Ибо с Петром не хотел к звездам небес вознестись [53].

В 1506 году в Риме была найдена римская копия эллинистической скульптурной группы «Лаокоон» [4].

Архитектура. Главные достижения в архитектуре того времени связаны с именем итальянского архитектора, инженера, скульптора и рисовальщика Джулиано ди Франческо Джамберти да Сангалло, который родился во Флоренции в 1445 году в семье архитектора Франческо Джамберти, приближенного к дому Медичи. Во Флоренции он начал учиться резьбе по дереву и рисунку, но в 1479 году, во время очередного нападения неприятеля, Лоренцо Медичи послал его возводить оборонительные сооружения. Так началась работа Джулиано да Сангалло в качестве военного инженера, артиллериста, строителя крепостей. Прозвище же свое он получил в начале творческого пути, когда по его архитектурному проекту был построен монастырь у ворот Сан Галло во Флоренции, который был разрушен в 1530 году. Затем он работал во Флоренции, Риме и других итальянских городах. Он внимательно изучал творчество Альберти и Брунеллески. В 1484-1492 годах в Прато близ Флоренции он создал один из первых центрально-купольных храмов – церковь Санта-Мария делли Карчери ([илл. 72.1](#)). Однако наибольшую известность архитектору принесли светские постройки – вилла Медичи ([илл. 72.2](#)) в Поджо-а-Кайано, построенная в 1480-1485 годах, и палаццо Гонди ([илл. 72.3](#)) во Флоренции, построенное в 1490-1497 годах. В 1485-1490 годах он создал гробницу Франческо Сассетти ([илл. 72.4](#)) и его жены ([илл. 72.5](#)) в церкви Санта-



Илл. 72.1. Джулиано да Сангалло. Церковь Санта-Мария делли Карчери.



Илл. 72.2. Джулиано да Сангалло. Вилла Медичи в Поджо-а-Кайано.



Илл. 72.3. Джулиано да Сангалло. Палаццо Гонди во Флоренции.



Илл. 72.4. Джулиано да Сангалло. Гробница Франческо Сассетти.



Илл. 72.5. Джулиано да Сангалло. Гробница жены Франческо Сассетти.

Тринита во Флоренции. В 1494-1496 годах в свите кардинала Ровере Джулиано да Сангалло посетил Францию. Свои архитектурные творения Джулиано да Сангалло обычно украшал скульптурными работами ([илл. 72.6](#)). Сохранилось несколько церковных «Распятый», камин с резьбой в палаццо Гонди и др. Кроме того, до нас дошли некоторые его проекты ([илл. 72.7](#)) и рисунки ([илл. 72.8-72.9](#)). По отзывам современников, пылкий и обаятельный по натуре, Джулиано да Сангалло снискал себе всеобщую любовь. Его ценили правители, уважали друзья и многочисленные ученики. В 1514 году он был назначен Главным архитектором строительства собора Святого Петра в Риме [17].

Скульптура. Современником Джованни Беллини был и скульптор Антонио Ломбардо, сын Пьетро Ломбардо, представитель венецианской пластики второй половины XV – начала XVI века. Он родился около 1458 и умер около 1516 года. Работал совместно со своим старшим братом Туллио Ломбардо. К их совместным работам относятся надгробие Пьетро Мочениго ([илл. 72.10](#)), исполненное в 1476-1481 годах, надгробие Андреа Вендрамин ([илл. 72.11](#)), созданное в 1493 году (оба находятся в церкви Санта Джованни э Паоло в Венеции), скульптурное украшение церкви Санта Мария деи Мираколи в Венеции, скульптуры в капелле Джустиниани в церкви Сан Франческо делла Винья в Венеции и в соборе Святого Марка в Венеции. До 1524 года Антонио Ломбардо исполнил гробницу епископа Якопо Пезаро ([илл. 72.12](#)) в церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари в Венеции. В 1500-1504 годах он исполнил рельеф «Чудо говорящего Младенца» ([илл. 72.13](#)) размером 500×225 см в базилике ди Сант'Антонио в Падуе. Мраморные рельефы Антонио Ломбардо «Рождение Афины в кузнице Вулкана» ([илл. 72.14](#)) и «Спор Минервы с Нептуном» ([илл. 72.15](#)), оба размером 83×107 см, хранятся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге [17].

Из немецких мастеров этого времени известен скульптор и литейщик Герман Фишер Младший, внук скульптора Германа Фишера Старшего. Он родился в 1486 и умер в 1516 году. Он посетил Италию и был тесно связан с нюрнбергскими гуманистами [17].

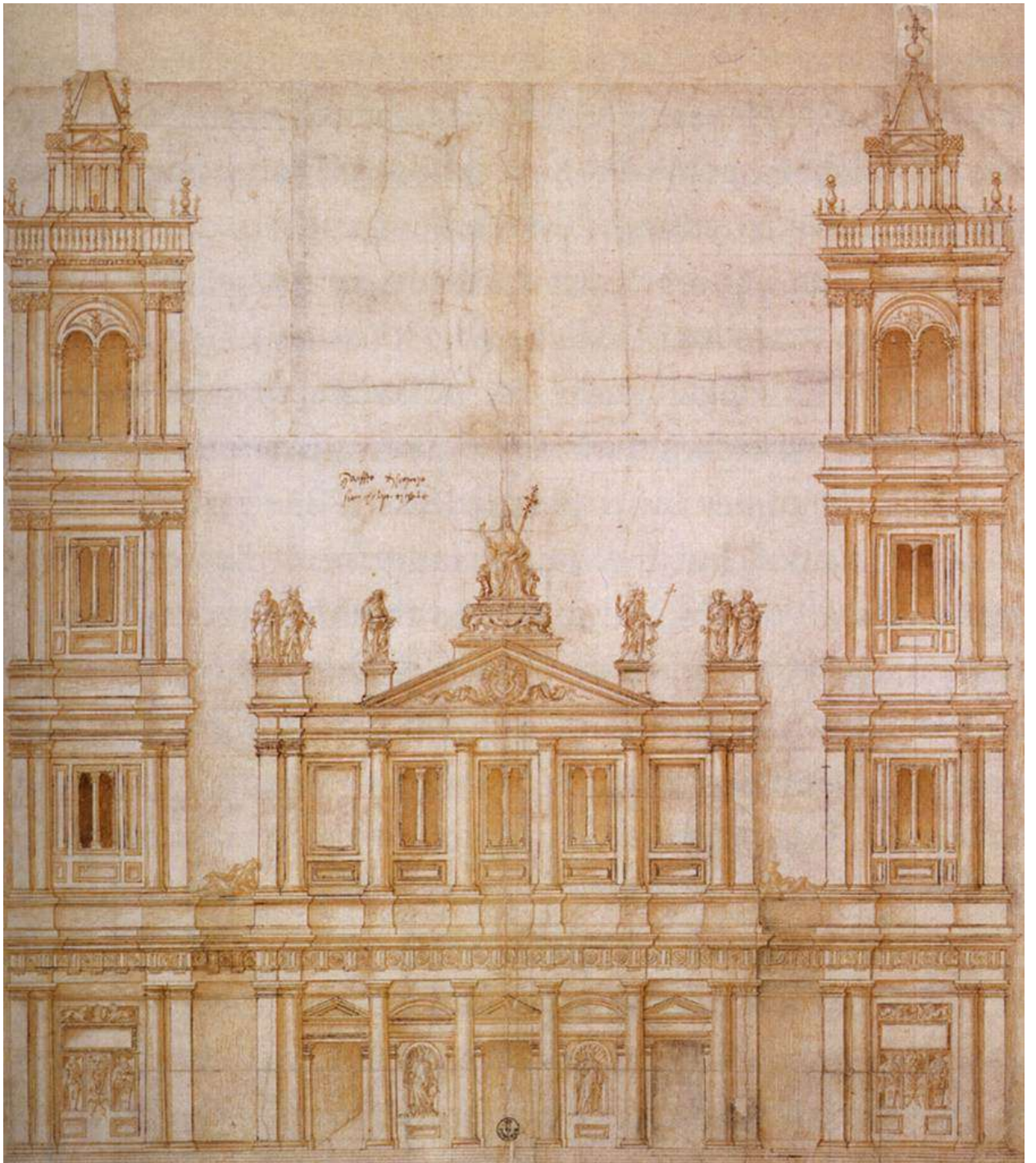
Живопись. В 1464 году итальянский живописец Филиппо Липпи закончил фрески в соборе Прато. Около 1465 года итальянский художник Пьеро делла Франческа написал портреты герцога и герцогини Урбинских. В 1470 году итальянский художник Антонио дель Поллайоло создал гравюру «Битва обнаженных». В 1474 году итальянский живописец Андреа Мантенья расписал «Камеру дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо в Мантуе. Около 1481 года умер французский живописец Жан Фуке, мастер портретной миниатюры и иллюстратор рукописей [4].

72.3. Биографические сведения о Джованни Беллини

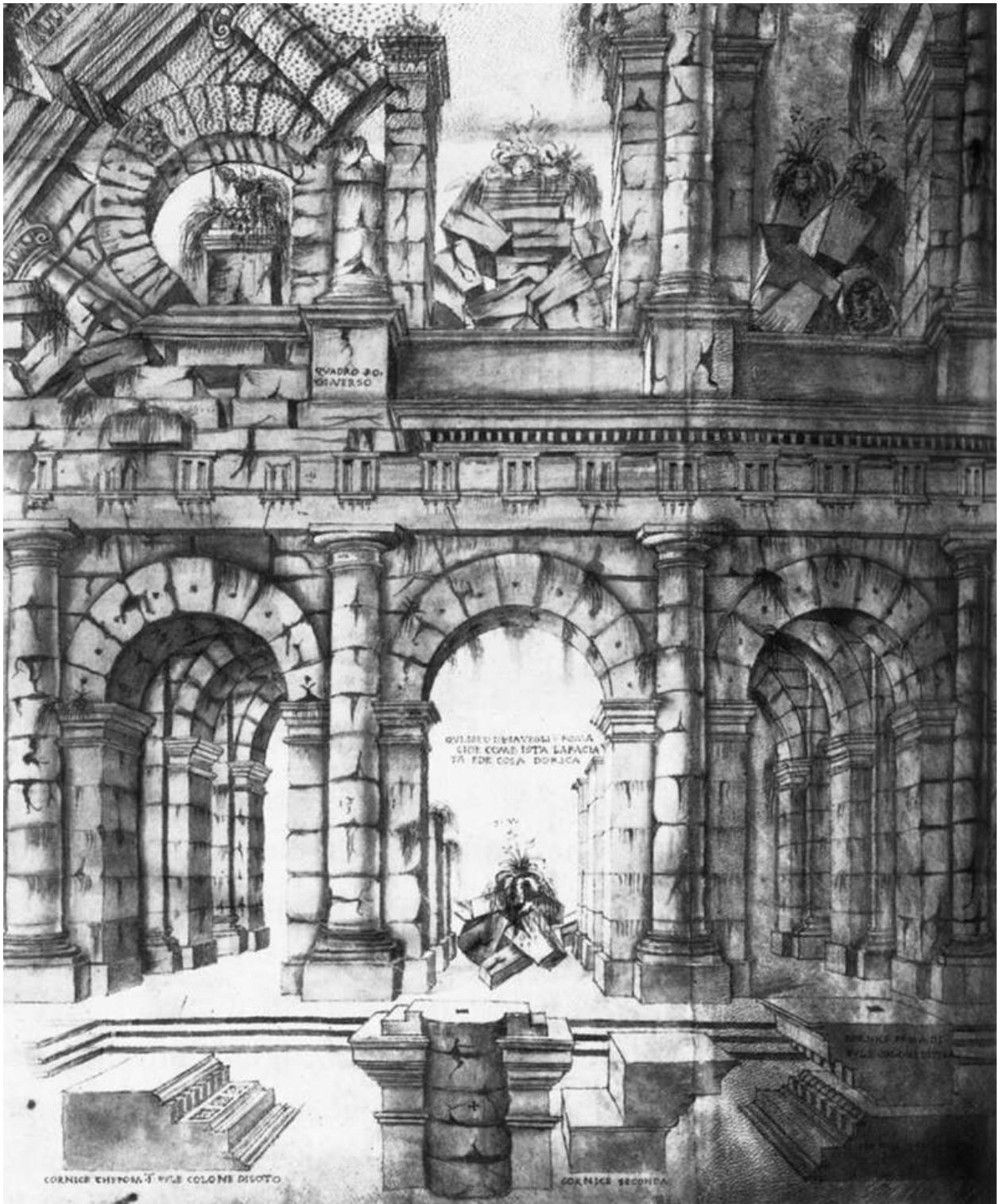
Итальянский художник Джованни Беллини был внебрачным сыном Якопо Беллини и сводным братом Джентиле Беллини. Он родился около 1433 года в Венеции и умер в 1516 году там же. Его отрочество совпало с



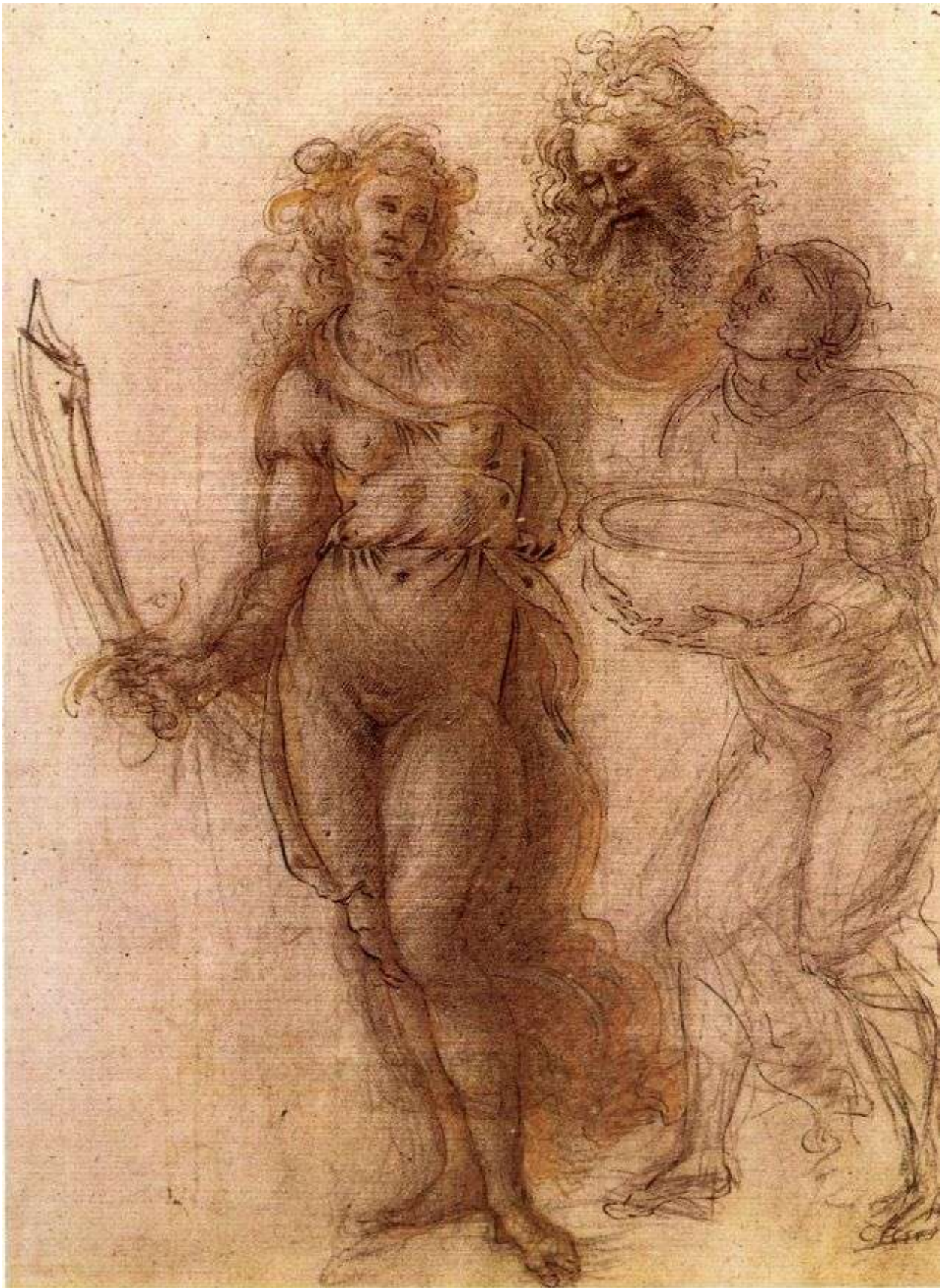
Илл. 72.6. Джулиано да Сангалло. Рельеф с гробницы Франческо Сассетти.



Илл. 72.7. Джулиано да Сангалло. Проект фасада Сан-Лоренцо во Флоренции. Рисунок.



Илл. 72.8. Джулиано да Сангалло. Руины античного римского театра в Марселе. Рисунок.



Илл. 72.9. Джулиано да Сангалло. Юдифь. Рисунок.



Илл. 72.10. Антонио и Пьетро Ломбардо. Надгробие Пьетро Мочениго.



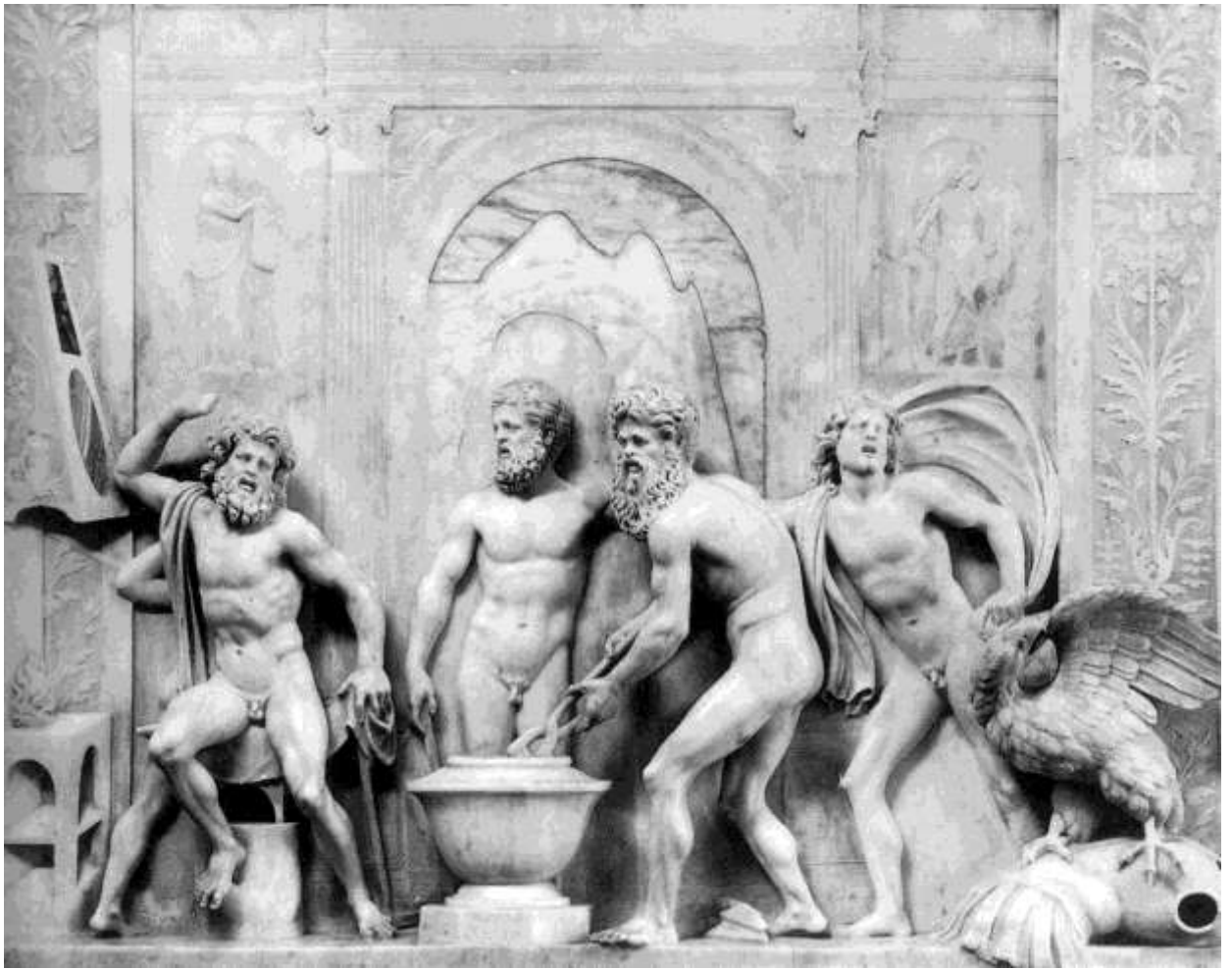
Илл. 72.11. Антонио и Пьетро Ломбардо. Надгробие Андреа Вендрамин.



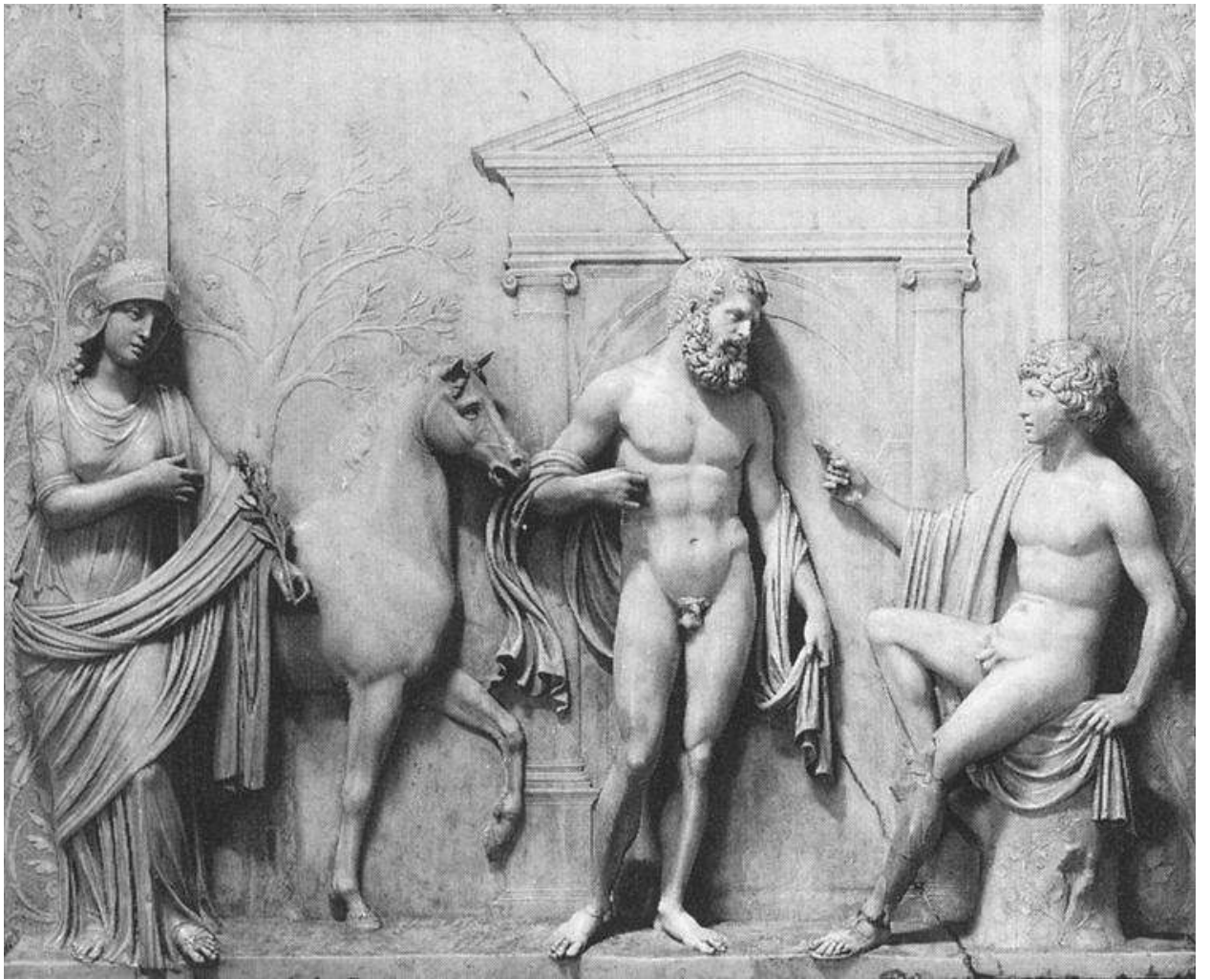
Илл. 72.12. Антонио Ломбардо. Гробница епископа Якопо Пезаро.



Илл. 72.13. Антонио Ломбардо. Чудо говорящего Младенца.



Илл. 72.14. Антонио Ломбардо. Рождение Афины в кузнице Вулкана.



Илл. 72.15. Антонио Ломбардо. Спор Минервы с Нептуном.

эпохой, когда в Падуе и Венеции работали Уччелло, Филиппо Липпи, Андреа дель Кастаньо, Донателло. Кроме Венеции Джованни Беллини работал в Падуе, Виченце и Пезаро, часто вместе с отцом и братом (большинство этих работ не сохранилось). По отзывам современников, он имел нрав открытый и пытливый, творил всегда с истинной любовью. В отличие от щеголя-брата, он не тяготел к роскоши (как в картинах, так и в жизни), был склонен к тишине и размышлениям, а в жизни довольствовался малым. В молодости он изучал работы Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, был дружен с Андреа Мантеньей. Вдвоем они вложили много труда в разработку техники масляной живописи, новинки тех лет, о которой они узнали от мастеров Брюгге.

Джованни начал писать около 1449 года, испытал влияние отца, и уже в 1459 году возглавил мастерскую в Венеции. Старинные документы сохранили его адрес – «дом возле моста Риальто». К моменту создания «Распятия» из музея Коррер в Венеции он уже знал работы Мантеньи. С 1460 года Джованни работал в мастерской, расписывая алтари и триптихи для венецианских церквей. Картина «Моление о чаше» ([илл. 72.78](#)), созданная около 1460 года и хранящаяся в Национальной галерее Лондона, исполнена под впечатлением от работы Мантеньи на тот же сюжет. То же можно сказать и о картине «Оплакивание Христа» ([илл. 72.81](#)) из пинакотеки Брера в Милане.

Шедевром 1460-х годов стал «Полиптих св. Винченцо Феррери» ([илл. 72.96](#)), исполненный в 1464 году для церкви Санти-Джованни-э-Паоло. Это произведение атрибутировал Р. Лонги, который отметил знакомство Джованни с творчеством Андреа дель Кастаньо и Пьеро делла Франчески.

«Алтарь Пезаро» ([илл. 72.83](#)) из Городского музея в Пезаро, по мнению Р. Лонги, датируется примерно 1473 годом, а Паллукини называет дату 1470-1472 год. С 1474 года Джованни замещает брата Джентиле, посланного в Константинополь, при росписи Дворца дождей.

Знакомство с произведениями Пьеро делла Франчески в Ферраре, Урбино, Римини, а также приезд в Венецию Антонелло да Мессины в 1475 году сыграли решающую роль в формировании зрелого стиля Беллини и в судьбе всей венецианской живописи.

Картины «Воскресение Христа» ([илл. 72.97](#)) из музея Берлин-Далем, «Св. Иероним в пустыне» ([илл. 72.63](#)) из палаццо Питти во Флоренции (дар Контини-Бонакossi) и «Стигматизация св. Франциска» из собрания Фрик в Нью-Йорке были созданы около 1480 года. С 1483 года Джованни Беллини становится официальным художником Венецианской Республики.

Картина «Распятый Христос» из собрания Корсини во Флоренции была исполнена около 1485 года; «Триптих деи Фрари» ([илл. 72.35](#)) из церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции - в 1488 году; «Преображение» ([илл. 72.74](#)) из Каподимонте в Неаполе – в 1485 году; «Алтарь Сан-Джоббе» ([илл. 72.39](#)) для церкви Сан-Джоббе, хранящийся ныне в галерее Академии в Венеции, - также в 1485 году; серия «Мадонн с Младенцем» ([илл. 72.25-72.28](#), [72.30-72.32](#), [72.47](#), [72.54-72.57](#), [72.60-72.62](#)), изображенных за

парапетом на фоне открытого или частично скрытого драпировкой пейзажа – около 1490 года.

Из своего пребывания в Венето, Романии, Марке Беллини вынес образы средневековых городков, опоясанных крепостными стенами и примостившихся у плодородных холмов и старинных мостов через реки.

Картина «Священная аллегория» ([илл. 72.100](#)) из галереи Уффици во Флоренции предшествует таким произведениям мастера, как «Святое собеседование Джованелли» и «Пьета» ([илл. 72.87](#)) из галереи Академии в Венеции, «Мадонна на лугу» ([илл. 72.29](#)) из Национальной галереи Лондона, «Крещение» ([илл. 72.70](#)) из церкви Санта-Корона в Виченце, «Алтарь Сан-Дзаккариа» ([илл. 72.34](#)) из церкви Сан-Дзаккариа в Венеции, созданный в 1505 году. Около 1506 года Альбрехт Дюрер, прибывший из Германии и радушно встреченный Джованни, с которым Беллини поделился своими профессиональными секретами, называет его самым крупным венецианским художником.

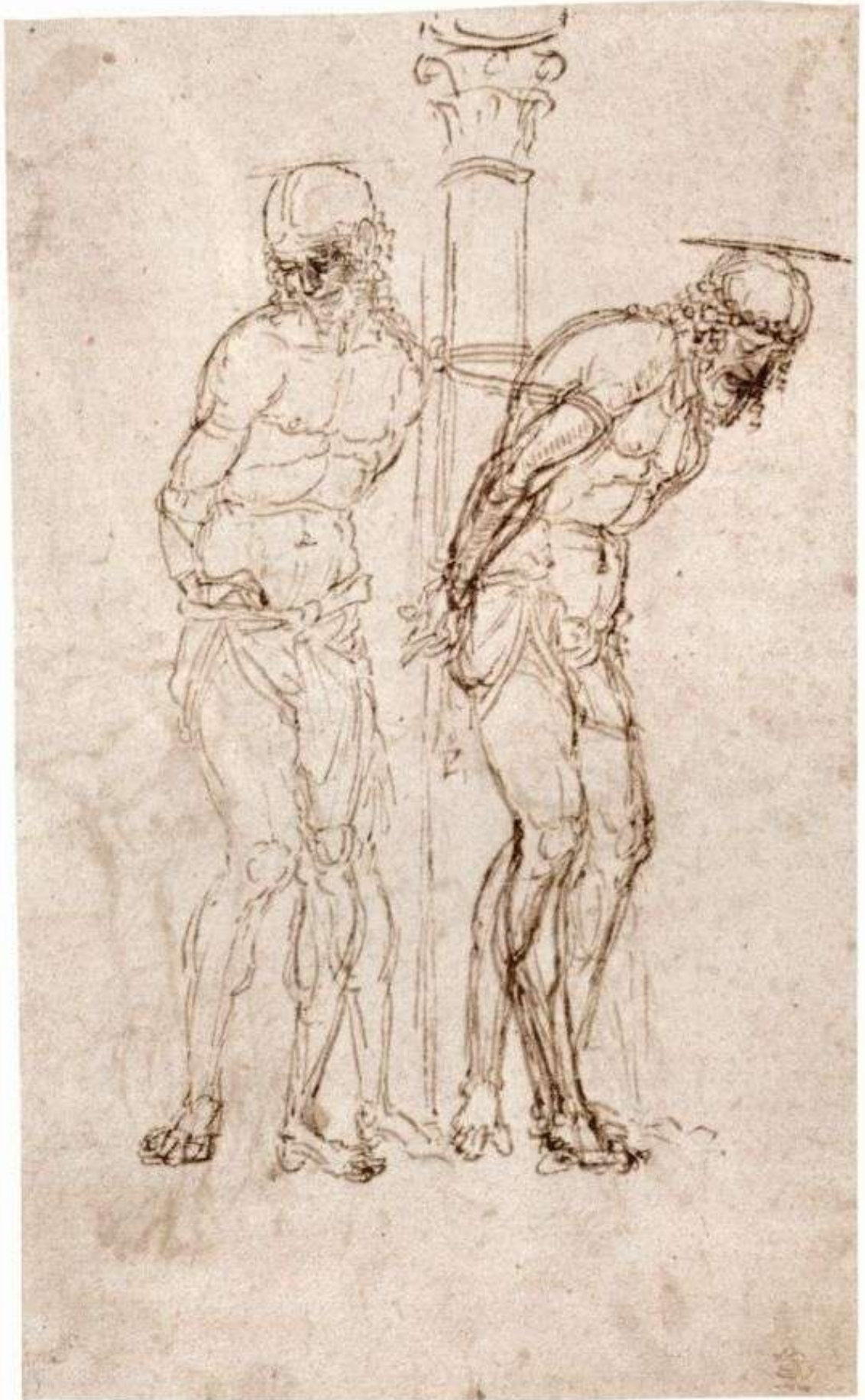
Произведениями Беллини, исполненными после 1510 года являются «Мадонна с благословляющим Младенцем» ([илл. 72.59](#)) из пинакотеки Брера в Милане (созданная в 1510 году), «Успение» из Городского музея в Мурано, «Алтарь Сан-Кризостомо» из церкви Сан-Кризостомо в Венеции, созданный в 1513 году, а также «Молодая женщина с зеркалом» ([илл. 72.121](#)) из Музея истории искусств в Вене, созданная в 1515 году, и «Опьянение Ноя» из Музея изящных искусств в Безансоне. Сохранились некоторые рисунки мастера ([илл. 72.16](#)).

Джованни Беллини выработал собственный уникальный стиль, которому в конце концов стала поклоняться вся Венеция. Сотни художников стремились проникнуть в его тайну, списывали его работы и даже подделывали их. После смерти Джентиле Беллини в дневнике одного из венецианских патрициев появилась запись: «Остался один его брат Джамбеллино, самый превосходный живописец Италии». Ариосто в «Неистовом Роланде» поставил его в ряд величайших художников. Когда Джованни Беллини умер, вся Венеция горевала, а больше всех – его ученики, многие из которых уже заслужили звание мастера. Среди них – Джорджоне и Тициан.

Так завершился творческий путь Джованни Беллини – путь художника, который привел венецианскую живопись к порогу Золотого века и которого называли «отцом венецианской живописи» [17, 18, 24, 46, 55].

72.4. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются портреты Иисуса Христа, Мадонны с Младенцем и св. Иеронима.



Илл. 72.16. Джованни Беллини. Христос у столба. Рисунок.

72.4.1. «Благословляющий Христос»

Картина «Благословляющий Христос» ([илл. 72.17](#)) размером 58×44 см, созданная около 1460 года, хранится в Лувре в Париже, куда она поступила в 1912 году. Ее отождествляют с «Портретом Спасителя», упомянутым в 1648 году Ридольфи в августинском монастыре Санто-Стефано в Венеции [23, 24].

Сравнение с произведениями Джентиле да Фабриано, Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. Как и в произведениях Джентиле да Фабриано ([илл. 38.7](#)) и Яна ван Эйка ([илл. 38.8](#)) Иисус является единственным персонажем, в отличие от произведения Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.6](#)), где Он изображен вместе с Девой Марией и Иоанном Евангелистом. На картине Джованни Беллини ([илл. 72.17](#)) Иисус обращен к зрителю в три четверти оборота, Его лицо печально, а на голове – терновый венец, в отличие от произведений Джентиле да Фабриано, Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, где он нарисован лицом к зрителю, Его лицо сосредоточено, а тернового венца нет. Наконец, как и в произведении Рогира ван дер Вейдена, фоном портрета служит пейзаж, в отличие от произведений Джентиле да Фабриано, где ровный фон имеет кремовый цвет, и Яна ван Эйка, где Иисус нарисован на черном фоне.

Иисус. Иисус, молодой, невысокий, худой, слабого телосложения, со стигматами на руках, красивым лицом не от мира сего, голубыми глазами (правый глаз немного неестественный) с небольшими мешками под ними, тонкими бровями, низким лбом, длинными волнистыми черными волосами, спутанные пряди которых разметались по плечам, крупным носом с горбинкой, толстыми губами и курчавой недлинной бородкой, одет в белый шелковый хитон на голое тело. Справа через разрез в хитоне видна Его слабая грудь с раной. Хитон украшен золотыми лентами. Черный терновый венец на голове имеет длинные грубые колючки, по лбу текут струйки крови, а вокруг головы нарисованы золотые лучи в виде креста. В левой руке Он держит большую толстую книгу в коричневом кожаном переплете с золотыми застежками, которая явно велика и тяжела для Него.

Поза. Воскресший Иисус, склонив голову чуть вперед и вправо и согнув правую руку в локте, благословляет кого-то, стоящего слева от картины. На Его лице – и печаль, и улыбка, и неземное выражение доброты и сострадания. Чувствуется, что делает Он это из последних сил, едва не теряя сознание от слабости и перенесенных страданий.

Пейзаж. Фигура Иисуса почти заслоняет идиллический пейзаж с холмами, лугами, зарослями невысоких деревьев и кустов, небольшими белыми башенками строений. Над этими холмами простирается облачное небо, темно-синее вверху.

Цветовая гамма. Подчеркнуто светлая фигура Иисуса придвинута к зрителю и доминирует на картине. Красноватый цвет Его лица и обнаженных участков тела контрастирует с синим цветом неба, но цвет неба повторяется в Его глазах. Золото лент, которыми украшен хитон Иисуса, повторяется в цвете свечения вокруг Его головы, а цвет переплета книги, которую Он



Илл. 72.17. Джованни Беллини. Благословляющий Христос.

держит, - в цвете его волос и бороды. Зеленый пейзаж в нижней части картины противопоставлен синему небу в верхней. Удивительный светлый образ простеца, обиженного людьми и не только простившего им все эти обиды, но и продолжающего любить их, вносит необыкновенную мистическую ноту в эту картину, диссонирующую как с жесткостью официального католицизма, так и с умствованиями нарождающегося гуманизма.

Сравнение с другими образами Иисуса Христа. Продолжим обсуждение истории развития образа Иисуса Христа в европейской авторской живописи, прерванное в разделе 38.2.1.

Необычный образ Иисуса создал Бартоломео Виварини ([илл. 50.17](#)). Очень молодой, с вдохновенным лицом, Иисус сидит на троне лицом к зрителю и держит в левой руке державу, а правой благословляет зрителя. Картина отличается нервными, волнующими красками. На навершии алтаря ([илл. 50.39](#)) его же работы мертвый Иисус предстает более традиционным для итальянской живописи.

Страшный в своей правде портрет немолодого Иисуса, перенесшего ужасные муки и еще не воскресшего после них, исполнил Симон Мармион ([илл. 50.74](#), справа). Темное помертвевшее лицо и струйки крови, текущие по рукам словно являются олицетворением человеческой жестокости. Смирение мы видим лишь в парном к этому портрету Девы Марии (слева).

Дирк Боутс между 1450 и 1475 годами создал образ Иисуса в багровых тонах ([илл. 72.18](#)). Он имеет размеры 29×39 см и хранится в Лувре в Париже. Красные белки глаз, слезы на щеках и жуткие колючки тернового венка производят устрашающее впечатление, а сам Иисус выглядит обиженным на всех и размышляющим над тем, следует ли Ему прощать свои обиды.

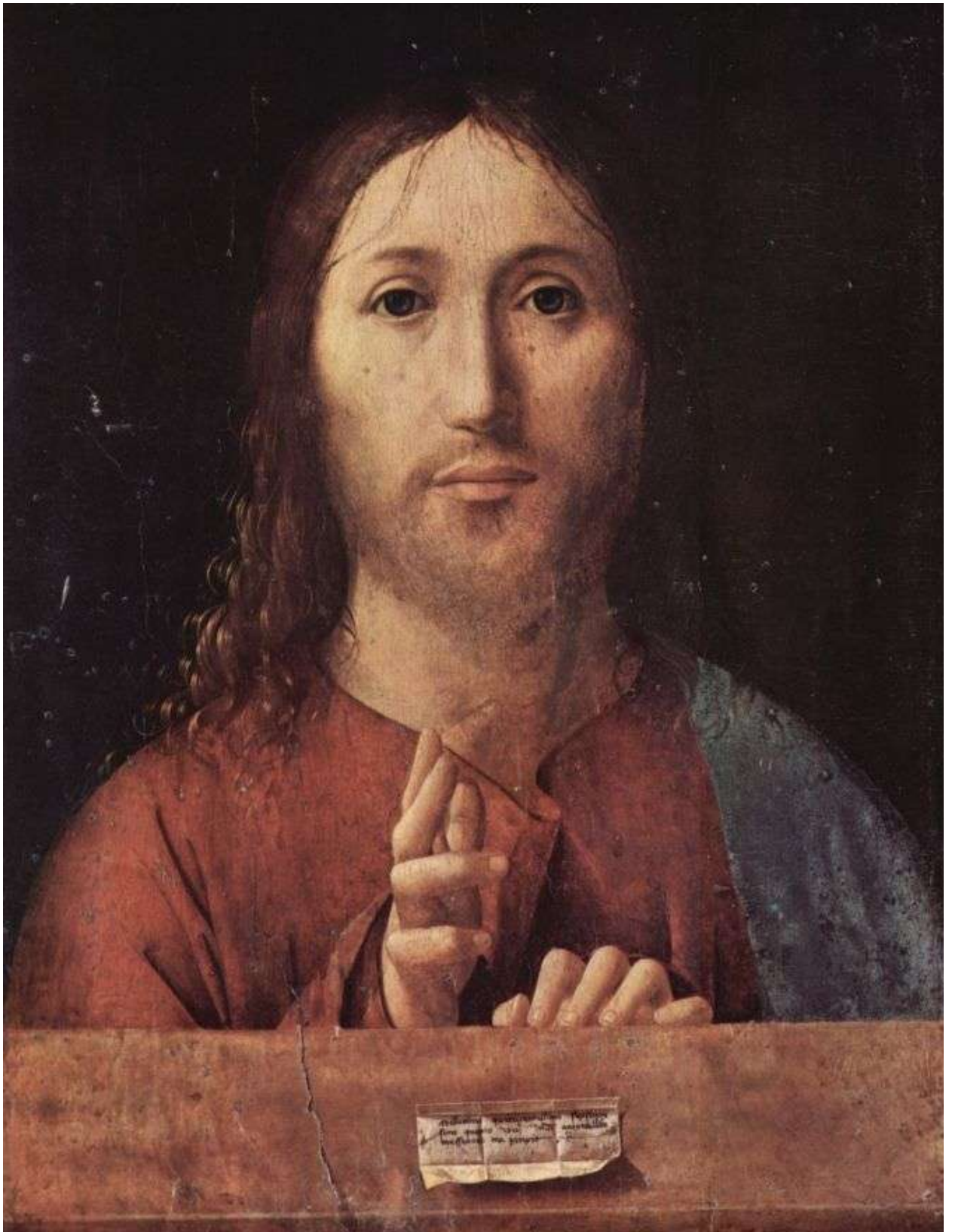
Образ Иисуса работы Антонелло да Мессины ([илл. 72.19](#)) размером 39×29.5, созданный в 1465 году и хранящийся в Национальной галерее Лондона, исполнен спокойствия и лишен каких-либо намеков на перенесенные страдания. Иисуса несколько портит толстая шея, но Его взгляд, устремленный на зрителя, и благословляющий жест действуют умиротворяюще. Лицо Иисуса исполнено внутренней силы и доброты. Образ Иисуса на картине его же работы ([илл. 72.20](#)) размером 30×21 см из Лувра в Париже, созданной около 1476 года, предстает в момент страданий, в страшном терновом венце, с веревкой на шее и с мольбой, обращенной к Богу, но оставшейся без ответа.

Рюланд Фрюауф Старший изобразил Иисуса сразу после Воскресения ([илл. 67.85](#)), еще сидящим на крышке гроба. Он явно позирует художнику, показывая Свои стигматы и демонстрируя обиду на тех, кто поступил с Ним столь несправедливо.

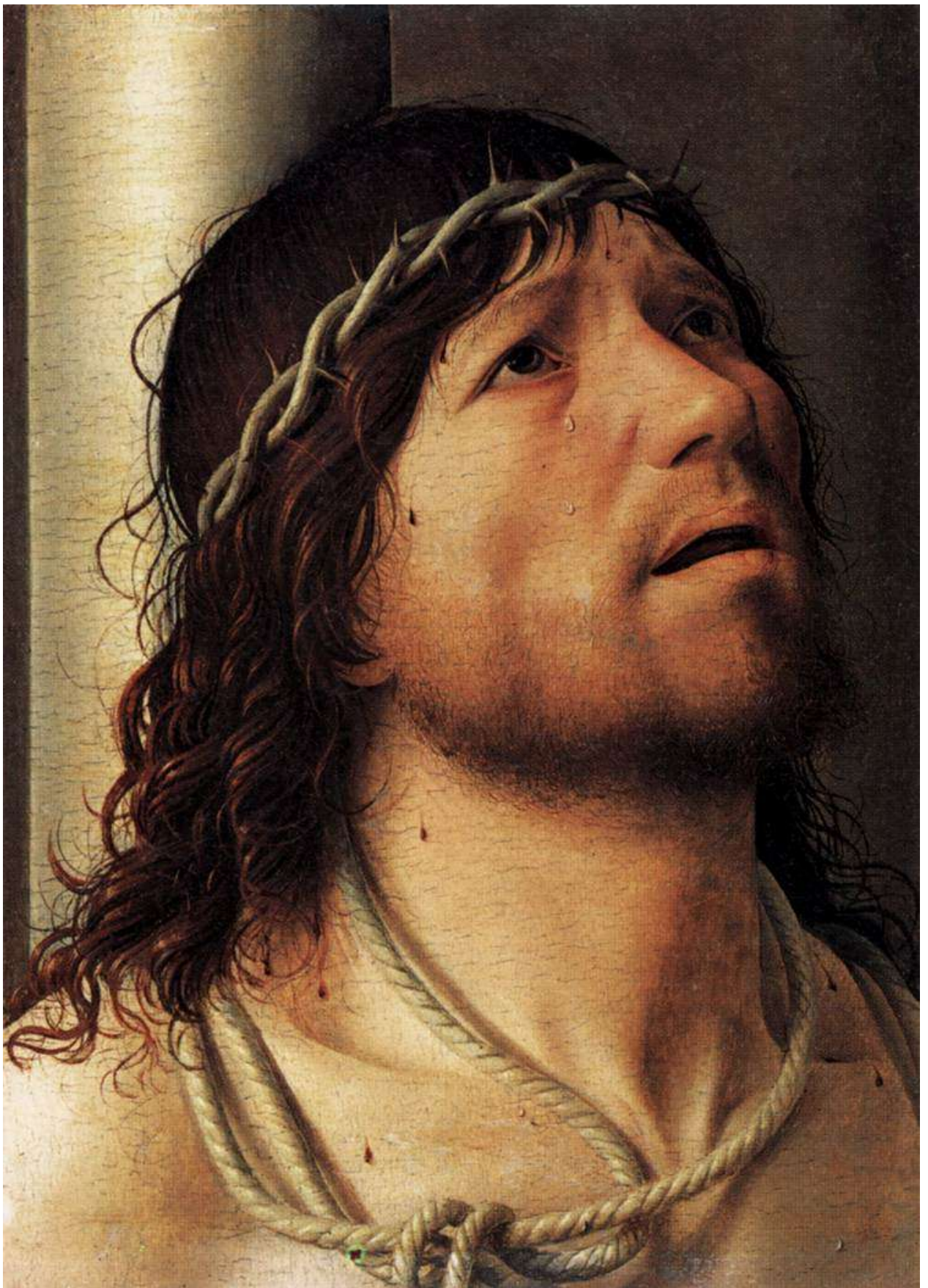
Лик Христа изобразил Антониоццо Романо на центральной части триптиха ([илл. 68.35](#)). Это произведение отдаленно напоминает лик Христа, созданный Мастером Бертрамом фон Минденом ([илл. 22.45](#)).



Илл. 72.18. Дирк Боутс. Скорбящий Христос.



Илл. 72.19. Антонелло да Мессина. Спаситель мира.



Илл. 72.20. Антонелло да Мессина. Христос у колонны.

Образ Иисуса работы Андреа Мантеньи ([илл. 72.21](#)) является центральным в верхнем ряду «Алтаря св. Луки» ([илл. 72.22](#)), имеющего размеры 177×230 см, исполненного в 1463 году и хранящегося в пинакотеке Брера в Милане. Образ полон внутренней силы, благородства и обаяния.

Наконец, Джованни Беллини в 1500-1502 годах создал еще один образ Спасителя ([илл. 72.23](#)) размером 33×22 см, хранящийся в галерее Академии в Венеции. Этот образ исполнен спокойствия и внутренней доброты.

Подводя итог этому обзору, можно сказать, что художники имели большую свободу интерпретации образа Спасителя, которой они и не преминули воспользоваться.

72.4.2. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. Джованни Беллини создал множество произведений на этот сюжет. Современники даже называли его «художником Мадонн». В этом разделе обсуждаются тринадцать его произведений.

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 72.24](#)) размером 82×62 см, созданная в 1460-1464 годах и имеющая второе название – «Греческая Мадонна» из-за надписи на греческом языке в верхней части композиции, хранится в галерее Брера в Милане, куда она поступила в 1808 году из Дворца Дожей в Венеции [35].

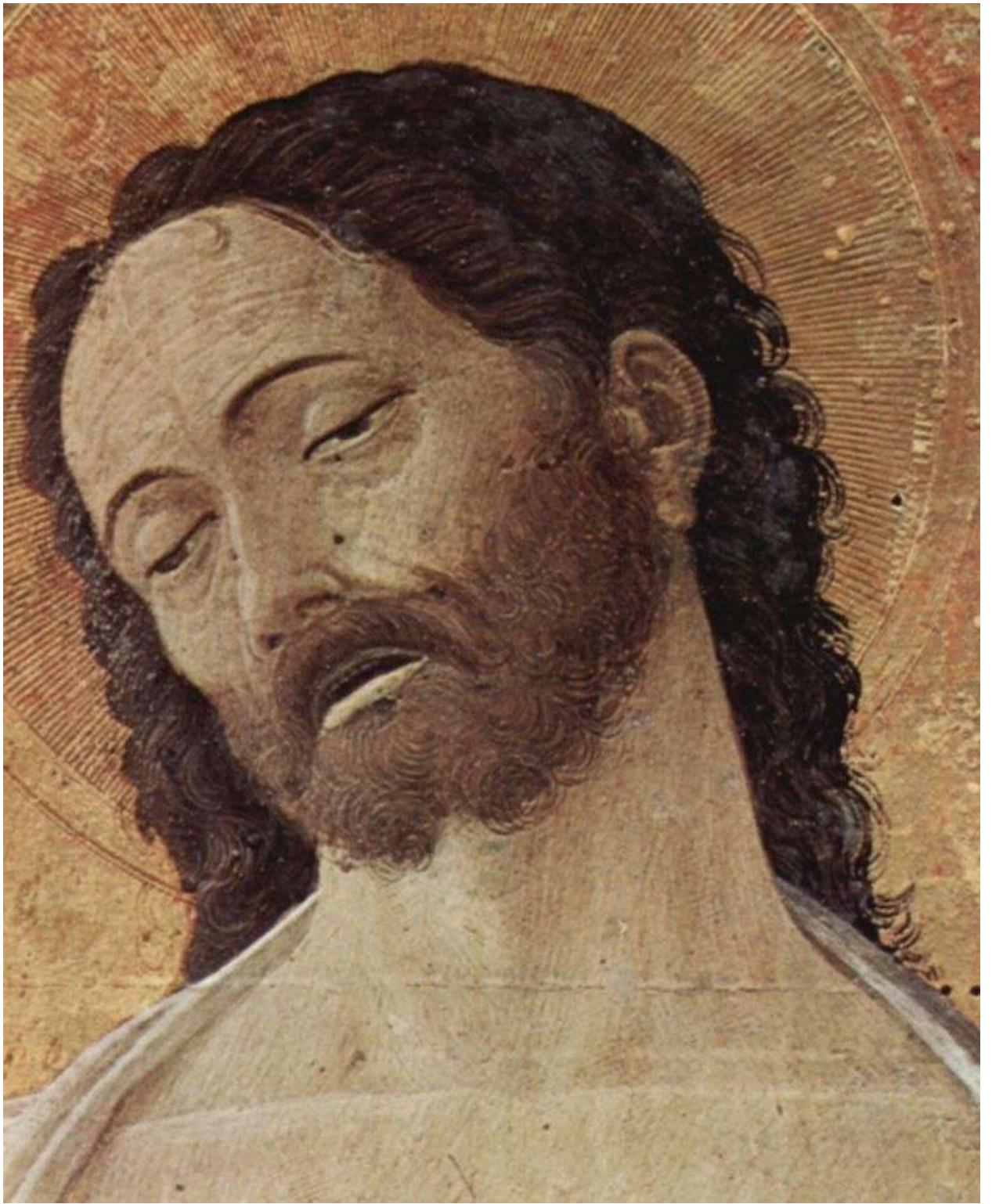
Картина «Мадонна с Младенцем (дельи Альберетти)» ([илл. 72.25](#)) размером 74×58 см, созданная в 1487 году, хранится в галерее Академии в Венеции [55].

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 72.26](#)) размером 83×66 см, созданная в 1480-1490 годах, хранится в Академии Каррара в Бергамо. Картина находится в Бергамо с XVI века и считается частью наследства кармелитской монахини Лукреции Альярди Вертова, аббатиссы монастыря св. Анны близ Альбино [55].

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 72.27](#)) размером 43×35 см, созданная на рубеже XV-XVI веков, хранится в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. В 1850 году она была приобретена в Италии А.В. Станкевичем; в 1917 году от Е.В. Габричевской поступила в Русский музей, а оттуда в 1924 году – в Государственный музей изобразительных искусств. Картина приписывается также школе Чимы да Канельяно [55].

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 72.28](#)) размером 54.2×39.8 см, созданная около 1470 года, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, куда она поступила в 1975 году из коллекции Роберта Лемана [49].

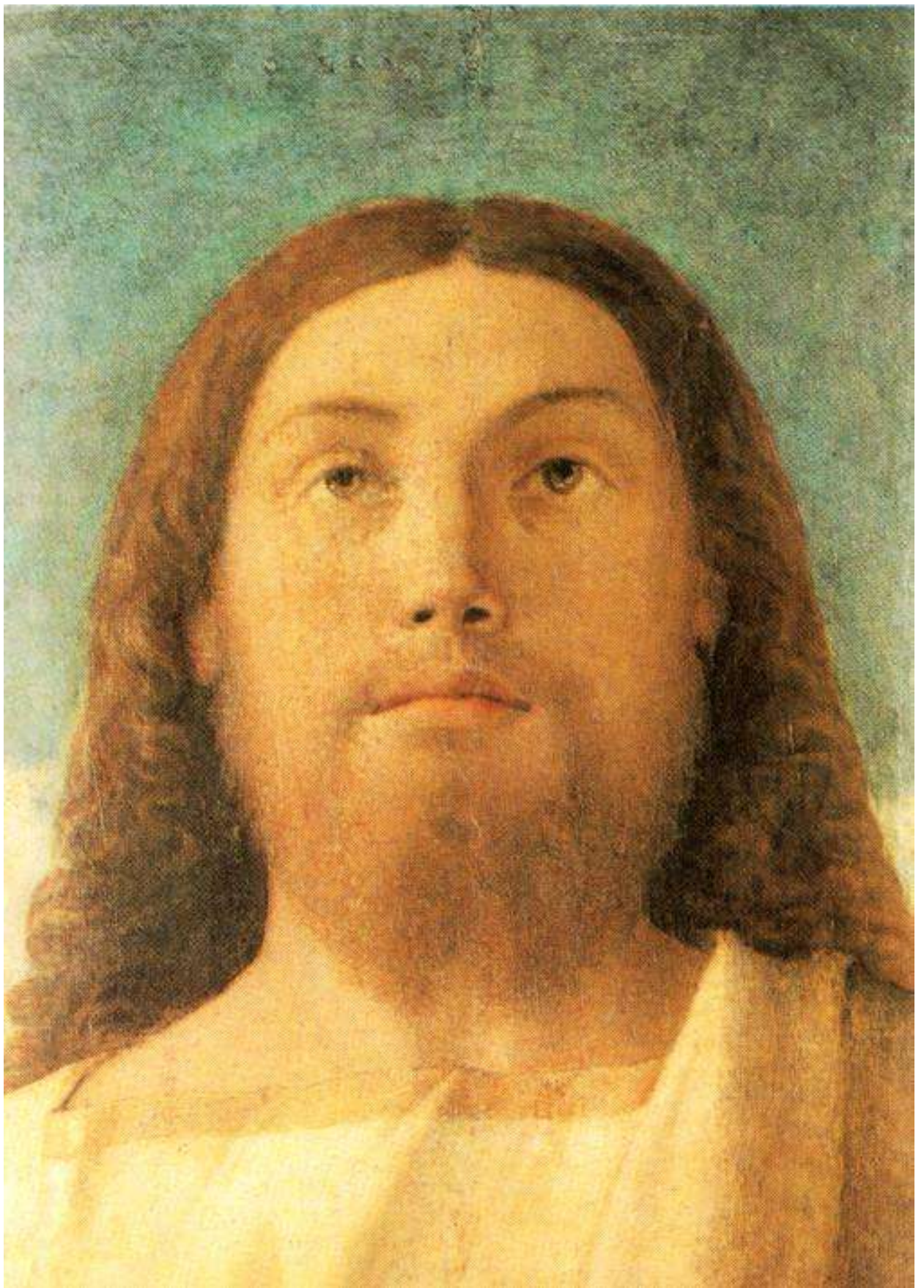
Картина «Мадонна на лугу» ([илл. 72.29](#)) размером 67.3×86.4 см, созданная в 1505 году, хранится в Национальной галерее Лондона. Джованни Беллини был назван автором этой картины в 1928 году, до этого она приписывалась Марко Базайти. В 1949 году картина была переведена с дерева на холст, что вызвало повреждение красочного слоя [55].



Илл. 72.21. Андреа Мантенья. Христос.



Илл. 72.22. Андреа Мантенья. Алтарь св. Луки.



Илл. 72.23. Джованни Беллини. Голова Спасителя.



Илл. 72.24. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.25. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем (дельи Альберетти).



Илл. 72.26. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.27. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.28. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.29. Джованни Беллини. Мадонна на лугу.

Картина «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и святой» ([илл. 72.30](#)) размером 54×76 см, созданная в 1500-1504 годах, хранится в галерее Академии в Венеции [55].

Картина «Мадонна с Младенцем, св. Екатериной и Магдалиной» ([илл. 72.31](#)) размером 58×107 см, созданная около 1490 года, хранится в галерее Академии в Венеции [29].

Картина «Мадонна с Младенцем св. Екатериной и Урсулой» ([илл. 72.32](#)) размером 77×104 см, созданная в 1490 году, хранится в музее Прадо в Мадриде. До этого хранилась в коллекции художника Карло Маратта [50].

Картина «Св. Марк и Августин представляют Мадонне дожа Агостино Барбариго» («Алтарь Барбариго») ([илл. 72.33](#)) размером 200×320 см, созданная в 1488 году, хранится в церкви Сан-Пьетро Мартире в Мурано [43].

Картина «Мадонна на троне в окружении св. Петра, Екатерины, Лючии и Иеронима» («Алтарь Сан-Дзаккариа») ([илл. 72.34](#)) размером 402×273 см, созданная в 1505 году, хранится в церкви Сан-Дзаккариа в Венеции. Алтарь расположен на том же месте в левом крыле нефа церкви Сан-Дзаккариа, для которой он и предназначался [43].

«Триптих деи Фрари» ([илл. 72.35](#)), центральная часть ([илл. 72.36](#)) которого имеет размеры 184×79 см, а боковые створки ([илл. 72.37-72.38](#)) - 115×46 см, созданный в 1488 году, хранится в церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции. Монументальная рама выполнена по рисунку самого Джованни Беллини [43].

Картина «Алтарь Сан-Джоббе» ([илл. 72.39](#)) размером 471×258 см, созданная около 1487 года для церкви Сан-Джоббе в Венеции, ныне хранится в галерее Академии в Венеции [43].

Действующие лица. Образ Девы Марии несколько различается в разных произведениях. Наименее поэтичен он на [илл. 72.28](#). Здесь у Мадонны некрасивые руки, узкое и не особенно красивое розовое лицо, небольшие глаза, тонкие брови, низкий лоб, светло-коричневые волнистые волосы, нос с горбинкой, пухлые губы и округлый подбородок. Более приятный образ Мадонны мы видим на [илл. 72.29](#), где у нее покатые плечи, крупные руки, менее вытянутое и нежное лицо, выше лоб, темнее волосы, расчесанные на прямой пробор, и массивный подбородок. На [илл. 72.27](#) чувствуется, что она высокая и стройная, у нее длинная шея, еще более красивое овальное лицо и маленький рот. На [илл. 72.30](#), [72.31](#) и [72.32](#) (в центре) ее лицо еще шире и нежнее, глаза крупнее и темнее, а подбородок более массивный и острый. Наконец, на [илл. 72.24](#), [72.25](#), [72.26](#), [72.33](#) (в центре), [72.34](#) (в центре), [72.36](#) и [72.39](#) (в центре) мастер создал «идеальные» образы Девы Марии, поражающие не только стройностью фигуры, нежностью и особой красотой лица, но и пронзительной тонкостью его выражения. Лишь ее крупноватые руки не всегда получались у художника.

На всех картинах Мадонна одета в красное платье (различаются только оттенки). Накидка имеет синий цвет на всех картинах, кроме [илл. 72.24](#) и



Илл. 72.30. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и святой.



Илл. 72.31. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем, св. Екатериной и Магдалиной.



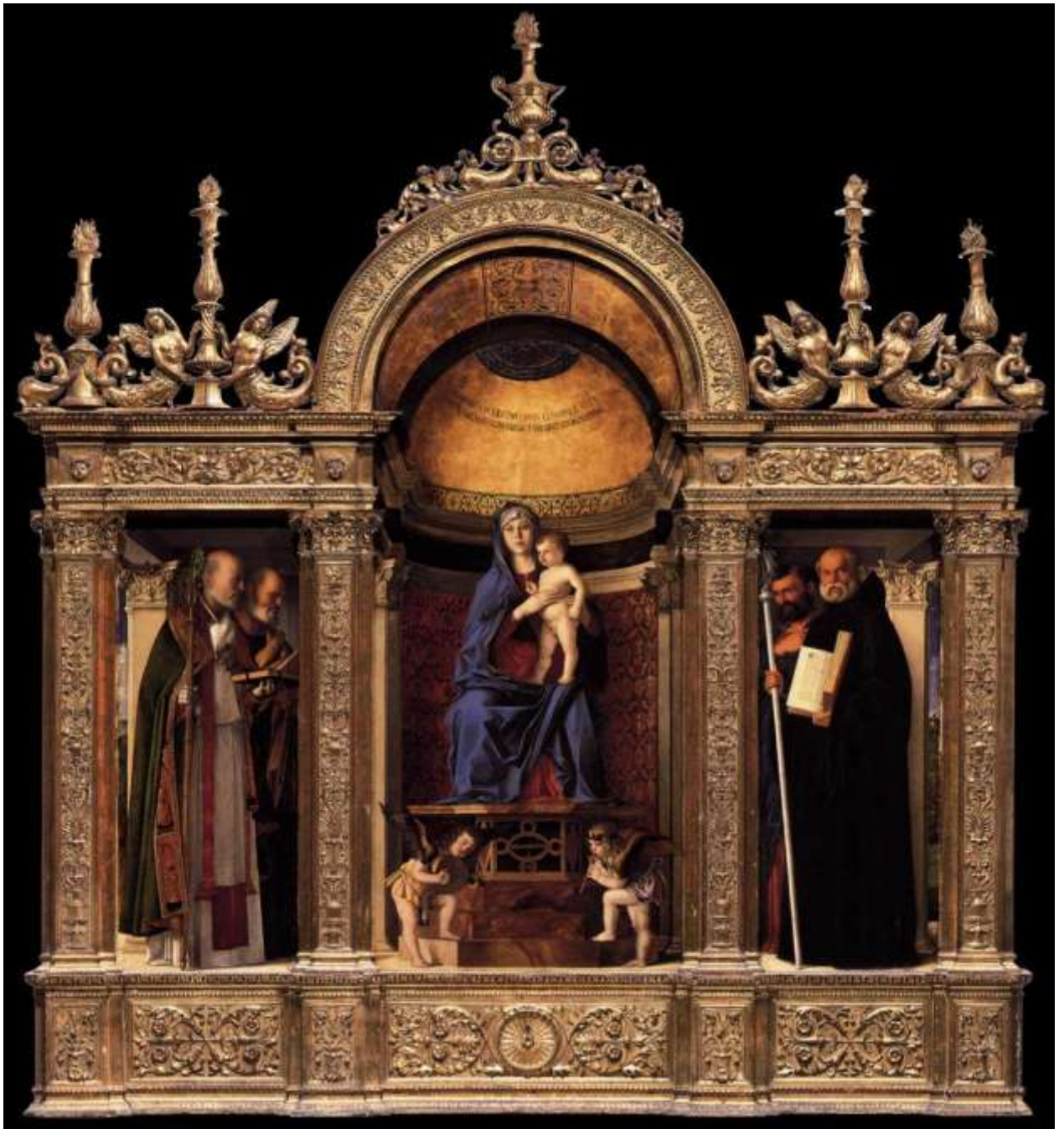
Илл. 72.32. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем св. Екатериной и Урсолой.



Илл. 72.33. Джованни Беллини. Алтарь Барбариго.



Илл. 72.34. Джованни Беллини. Алтарь Сан-Дзаккариа.



Илл. 72.35. Джованни Беллини. Триптих деи Фрари.



Илл. 72.36. Джованни Беллини. Центральная панель Триптиха деи Фрари.



Илл. 72.37. Джованни Беллини. Левая створка Триптиха деи Фари.



Илл. 72.38. Джованни Беллини. Правая створка Триптиха деи Фрари.



Илл. 72.39. Джованни Беллини. Алтарь Сан-Джоббе.

[72.32](#), где ее цвет – черный, причем на [илл. 72.24](#) она имеет византийский фасон. Во всех произведениях из-под накидки виден белый головной платок, частично или полностью закрывающий Мадонне волосы. Руками она поддерживает Младенца.

Младенцу на всех картинах от трех до пяти лет. За исключением [илл. 72.29](#), где лицо спящего Младенца не особенно симпатично, Он очарователен везде, хотя и значительно различается по внешности. На [илл. 72.25](#), [72.26](#) и особенно [72.30](#) Он несколько толстоват, а на [илл. 72.25](#), [72.26](#) и [72.32](#) у Него великовата головка. Почти на всех картинах ([илл. 72.25-72.26](#), [72.29-72.34](#), [72.36](#), [72.39](#)) Он полностью обнажен, на [илл. 72.27](#) одет лишь в шелковые трусики, на [илл. 72.24](#) одет в белую рубашечку длиной выше колен, на [илл. 72.28](#) – словно девочка в красное платье с белыми вставками и в красный чепчик, завязанный под подбородком. На [илл. 72.24](#) в левой руке Он держит красное яблоко.

Иов присутствует на [илл. 72.39](#) (слева от Мадонны). Он был праведником из земли Уц, непоколебимая твердость которого в вере в Бога перед лицом постигших его несчастий ярко высветила проблему человеческого страдания. Бедствия Иова были результатом спора Бога с Сатаной о том, была ли вера Иова достаточно сильной, чтобы устоять перед ударами судьбы [19]. На картине, старый, худой, невысокого роста, с загорелым телом, большой головой, седеющими всклокоченными волосами и длинной седой бородой, он почти полностью обнажен. Лишь его бедра повязаны сиреневой набедренной повязкой.

Иоанн Креститель присутствует на [илл. 72.30](#) (слева от Мадонны) и [72.39](#) (слева от Иова). Молодой, крепкого телосложения, с приятным тонким лицом, густыми длинными темно-коричневыми волнистыми волосами и окладистой бородкой, он одет в тонкую рубаху, подпоясанную грубой веревкой, и темную шкуру, накинутую на правое плечо. На [илл. 72.30](#) он держит в левой руке свой традиционный атрибут - маленький крестик на тонком древке.

Апостол Петр присутствует на [илл. 72.34](#) (у левого края) и [72.37](#) (справа). Пожилой, невысокого роста и довольно полный, с большой головой, серьезным загорелым лицом, высоким лбом, переходящим в лысину, короткими темными волосами и стриженной седой бородой, он одет в просторную голубую тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. На [илл. 72.34](#) в правой руке он держит ключ от Рая с завязанной на нем тесемкой, а в левой – большую толстую книгу.

Мария Магдалина присутствует на [илл. 72.31](#) (справа от Мадонны). Юная невысокая и худенькая, с чрезмерно большими руками, высокой шеей, прекрасным, удивительно тонким лицом, темными глазами, тонкими бровями, невысоким лбом, пушистыми волнистыми коричневыми волосами до плеч, острым чуть вздернутым носом, нежным ртом и маленьким подбородком, она одета в темно-красное платье с широкими черными рукавами. Ворот платья отделан двумя полосками жемчуга с вставленными между ними цветами из жемчужин.

Св. Марк присутствует на [илл. 72.33](#) (слева) и [72.38](#) (слева). Средних лет, высокий, крепкий и худой, с мужественным лицом, черными волосами и длинной черной бородой, он одет в красную тунику и темно-синий плащ, обернутый вокруг туловища. На [илл. 72.33](#) обеими руками он держит дожа за плечи.

Св. Себастьян присутствует на [илл. 72.39](#) (второй справа). Высокий стройный и красивый юноша, с небольшой головой, длинными темными волосами, падающими ему за спину, он почти полностью обнажен. Его бедра прикрыты широкой белой повязкой с большим узлом, а в его живот и левую ногу воткнуты длинные тонкие стрелы. Руки святого связаны за спиной.

Св. Николай присутствует на илл. [72.37](#) (слева от Петра). Пожилой и высокий, с умным лицом, высоким лбом, переходящим в лысину, темными волосами, орлиным носом и стриженной седой бородой, он облачен в серые епископские одежды и черную мантию с широкими вышитыми бармами. В правой руке он держит высокий епископский посох, а в левой – раскрытую книгу.

Св. Августин присутствует на [илл. 72.33](#) (справа). Средних лет, высокий и плотный, с грубоватым волевым лицом и длинной густой черной бородой, он облачен в серые епископские одежды, серебряную мантию и митру. В правой руке он держит толстую книгу в сером переплете, а в левой – епископский посох.

Св. Иероним присутствует на [илл. 72.34](#) (у правого края). Старый, высокий и плотный, с широким волевым лицом, длинной и широкой седеющей бородой, он одет в белое облачение и красную кардинальскую мантию, капюшон которой наброшен ему на голову. В руках он держит раскрытую книгу в коричневом переплете.

Св. Бенедикт присутствует на [илл. 72.38](#) (справа от Марка). Старый высокий и худой, с умным широким лицом, высоким лбом, переходящим в лысину, короткими седыми волосами и стриженной бородой, он облачен в черный плащ с откинутым назад капюшоном. В правой руке он держит серебряный пасторский посох, а в левой – раскрытую книгу.

Св. Доминик присутствует на [илл. 72.39](#) (между Мадонной и Себастьяном). Средних лет, невысокого роста, с загорелым бритым лицом, короткими черными волосами и обширной тонзурой, он одет в белое облачение и черную рясу поверх него. В руках он держит большую раскрытую книгу в красном переплете.

Св. Франциск также присутствует на [илл. 72.39](#) (у левого края). Более молодой, чем Доминик, высокий и стройный, с грубоватым загорелым лицом, низким лбом, короткими черными волосами, крупным носом и массивным подбородком, он одет в коричневую рясу своего ордена, подпоясанную веревкой с тремя узлами. Его голова непокрыта, а ноги босы. На его руках и груди через разрез в рясе видны стигматы.

Св. Людовик Тулузский также присутствует на [илл. 72.39](#) (справа от Себастьяна). Молодой, невысокий и худой, с безбородым лицом, он одет в епископское облачение и митру, а в левой руке держит серебряный

епископский посох, завершающийся кругом со стилизованными лучами солнца, расходящимися от него.

Св. Екатерина присутствует на [илл. 72.31](#) и [72.32](#), а также на [илл. 72.34](#) (везде слева от Мадонны). Молодая, не особенно красивая на первых двух картинах, но очень стройная и с красивым тонким лицом на третьей, с модной прической коричневых волос, в которую на первых двух картинах вплетены жемчужные нити, она одета в коричневое платье и красный плащ на [илл. 72.31](#), в темно-красное платье и оранжевый плащ на [илл. 72.32](#) и в красное платье и черный плащ на [илл. 72.34](#). В последнем случае она держит в правой руке стилизованную пальмовую ветвь мученицы.

Св. Урсула присутствует на [илл. 72.32](#) (справа от Мадонны). Молодая, невысокого роста, с лицом, отражающим ее замкнутый и своенравный характер, чуть раскосыми глазами, широкими черными бровями, невысоким лбом, темно-коричневыми длинными волосами, расчесанными на прямой пробор, вздернутым носом и округлым подбородком, она одета в белое платье и красный плащ, полы которого скреплены у нее на груди. В правой руке она держит длинную тонкую стрелу, которой она была убита.

Св. Лючия присутствует на [илл. 72.34](#) (справа от Мадонны). Молодая, невысокого роста, не особенно красивая, рыжеволосая, она одета в длинное синее платье с широкой юбкой и такого же цвета плащ. В правой руке она держит лампу с горящим маслом (аллюзия на ее имя, которое означает «свет»), а в левой – пальмовую ветвь мученицы.

Неизвестная святая присутствует на [илл. 72.30](#) (справа от Мадонны). Молодая, невысокого роста, довольно крупная и красивая, она одета в темно-вишневое чуть декольтированное платье и ярко-красный плащ. Ее голову украшает небольшой тюрбан с фатой, а декольте – кисея.

Ангелы присутствуют на [илл. 72.33](#) (по обе стороны от Мадонны), [72.34](#) (у ног Мадонны), [72.36](#) (внизу) и [72.39](#) (у подножия трона Мадонны). Самые юные из них, лет трех-четырёх, на [илл. 72.36](#), толстенькие, с большими относительно размеров их фигур, серыми крыльями, очаровательными личиками, длинными завитыми серыми волосами, как у девочек, одеты в коротенькие туники из белого шелка. Туники низко подпоясаны белыми шнурами. На голове одного из ангелов – веночек из цветов, этот ангел играет на довольно длинной дудочке, а другой – на лютне. Более взрослые ангелы, лет десяти, на [илл. 72.39](#), с красивыми лицами и длинными пушистыми волнистыми или завитыми волосами, одеты в длинные широкие туники – голубую, зеленую и желтую. Ангел в голубой тунике играет на скрипке старинной конструкции, а два других – на лютнях. Еще более взрослых ангелов, больше похожих на девушек с большими коричневыми крыльями, мы видим на [илл. 72.33](#). Красивый ангел с мечтательным выражением лица и в светло-голубой тунике, играющий на скрипке, более похожей на современную, противопоставлен довольно некрасивому ангелу в темных одеждах, играющему на лютне. У обоих ангелов головы украшены венками из цветов. Наконец, ангел на [илл. 72.34](#) еще более старшего возраста с красивым лицом девушки, в темно-зеленой тунике и оранжевом плаще,

перекинутом через левое плечо, играет на скрипке такой же конструкции, как и на предыдущей картине.

Херувимы присутствуют только на [илл. 72.33](#) (у верхнего края картины). У них толстощекие лица младенцев, светлые волосики и маленькие серые крылышки, а их туловища скрыты в облачках.

Дождь Агостино Барбариго, присутствующий на [илл. 72.33](#) (справа от Марка), высокий благородный старик крепкого телосложения, с красивым лицом, умными темными глазами, орлиным носом и седой длинной пушистой бородой, одет в длинный и широкий золотистый плащ и горностаевую мантию поверх него. Его голову украшает золотая корона с верхом из малинового бархата. Он родился в 1420 году и умер 20 августа 1501 года, а дождем стал в 1486 году. Его описывали как элегантного, веселого, в чем-то даже легкомысленного человека. Как правителя его характеризовали трезвый, расчетливый ум и обостренное чувство патриотизма. Барбариго шел на любые жертвы ради сохранения могущества республики [13].

Крестьяне присутствуют на [илл. 72.26](#) и [72.29](#) (на заднем плане). На первой на них надеты темные одежды и шляпы, а на второй – белые одежды: мужчина в рубаше, а женщина в длинном узком платье и закрывающем ей волосы головном платке.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие персонажей определяется схемами взаимодействия Мадонны и Младенца, свиты Мадонны с этой парой и между ее членами, а также индифферентных персонажей между собой, поскольку они не связаны с основным действием.

Дева Мария на всех произведениях сидит на троне, либо на земле (на [илл. 72.29](#)). На большинстве картин ([илл. 72.25](#), [72.30-72.32](#), [72.34](#), [72.36](#), [72.39](#)) она расположена лицом к зрителю, на [илл. 72.24](#), [72.27](#) и [72.33](#) она повернута на три четверти к левому краю, а на [илл. 72.26](#), [72.28](#) и [72.29](#) – к правому. Ее вид печален на [илл. 72.24](#), [72.27](#) и [72.28](#), задумчив на [илл. 72.25](#), [72.26](#), [72.29-72.32](#) и [72.34](#), официален на [илл. 72.33](#), [72.36](#) и [72.39](#). Младенец лежит у нее на коленях на [илл. 72.29](#) (причем здесь Он спит – намек на Его грядущий смертный сон, когда мать будет держать на коленях уже не спящего, а мертвого Сына) и [72.30](#); сидит у нее на правом колене на [илл. 72.24](#), [72.31](#), [72.32](#), [72.39](#) и на левом колене на [илл. 72.26](#); стоит у нее на правом колене на [илл. 72.27](#), [72.33](#) и на левом колене на [илл. 72.34](#), [72.36](#); стоит на парапете на [илл. 72.25](#) и [72.28](#). На большинстве картин Он задумчив, за исключением [илл. 72.24](#), где Он грустен, [72.27](#), где Он радостен, и [72.30](#), где у Него довольно бессмысленное выражение лица. На [илл. 72.33](#) Он благословляет представляемого ему дождя, а на [илл. 72.28](#), [72.34](#) и [72.36](#) – зрителя. На [илл. 72.24](#) оба тихо грустят; на [илл. 72.25](#) Мадонна скосила глаза, а Младенец прижался к ней в некотором испуге; на [илл. 72.26](#) они смотрят в разные стороны мимо друг друга; на [илл. 72.27](#) Младенец в тихой радости устремил взор к небу, а Мадонна, склонив к Нему голову, задумалась; на [илл. 72.28](#) у Младенца немного капризное выражение лица, а Дева Мария задумалась над Ним; на [илл. 72.29](#) Мадонна молится над спящим Младенцем;

на [илл. 72.30](#) они разобщены, она смотрит мимо Него, а Он – бессмысленно в пространство; на [илл. 72.31](#) и [72.32](#) Мадонна скосила глаза, а Младенец возвел взгляд к небу; на [илл. 72.33](#) Мадонна уверенно смотрит вдаль, а Младенец несмело благословляет дожа с таким видом, словно Его заставляют это делать; на [илл. 72.34](#) и Мадонна, и Младенец смотрят вниз на музицирующего ангела; на [илл. 72.36](#) Мадонна смотрит прямо на зрителя, а Младенец испуганно прижался к ней и несмело делает благословляющий жест; на [илл. 72.39](#) они оба смотрят на зрителя.

Взаимодействие других участников святого собеседования также весьма разнообразно. На [илл. 72.30](#) Дева Мария показывает Младенца взрослому Иоанну Крестителю, а святая отвернулась от Него и кокетничает со зрителем. На [илл. 72.31](#) Екатерина молится на Младенца, а Магдалина, скрестив руки, смотрит мимо Него. На похожей [илл. 72.32](#) Екатерина и Урсула позируют художнику, не обращая внимания на Младенца, причем Екатерина бросила мимолетный взгляд на зрителя, а Урсула опустила взор. На [илл. 72.33](#) Агостино Барбариго стоит на коленях слева от Мадонны; она делает вид, что не замечает его; Марк пытается подтолкнуть дожа ближе к Мадонне; при этом не ясно, должен ли дож встать и подойти к Деве Марии, или ползти к ней на коленях, путаясь в полах своего длинного плаща; Августин, стоя с другой стороны трона, не принимает в действии никакого участия; церемония сопровождается музыкой, которую исполняют два ангела позади трона; четыре тройки херувимов, выстроившись в линию, парят перед пологом на облаках. На [илл. 72.34](#) ангел, сидя на ступенях трона, играет на скрипке, а Мадонна с Младенцем слушают музыку, глядя на исполнителя сверху вниз; позы остальных персонажей говорят о том, что эта музыка их совершенно не интересует – Иероним углубился в чтение, ожидая окончания ангельского концерта, Петр также нетерпеливо ждет его конца, а Екатерина и Лючия делают вид, что слушают музыку, опустив взор. На [илл. 72.35](#) уже никто не делает вид, что интересуется музыкой; она является лишь частью ритуала и задорно исполняется маленькими ангелочками; Николай, Петр, Марк и Бенедикт, подражая Мадонне, демонстрируют свое величие; Бенедикт, глядя на зрителя, оценивает впечатление, которое он на него производит, Марк смотрит на зрителя искоса, а Николай и Петр уткнулись в свои книги. На [илл. 72.39](#) музыку исполняют три ангела, сидя на ступенях перед тронном; Мадонна и Младенец заняты зрителем, лишь Иов, Иоанн Креститель и Людовик с умилением смотрят на Младенца (Иов даже молится на Него); Доминик углубился в чтение, а Себастьян и Франциск – в свои мысли.

Индивидуальные персонажи присутствуют на [илл. 72.26](#) и [72.29](#) на заднем плане. На первой из них изображена сцена охоты, а на второй – сельские работы.

Животные. На некоторых картинах нарисованы животные. На [илл. 72.26](#) в сцене охоты мы видим всадника, конь которого в виде силуэта (так падает свет) нарисован очень реалистично. На [илл. 72.29](#) на заднем плане присутствует ряд символических животных. Белый пеликан, борющийся со

змеей, слева от Девы Марии - образ Христа, борющегося с Сатаной. Орел на засохшем дереве в левом верхнем углу – символ уходящего язычества, напоминание об орле – гербе павшей Римской империи. Здесь мы видим также стадо белых и коричневых коров. На [илл. 72.33](#) за спиной Августина на парапете сидит павлин, а по полу ходят другие декоративные птицы, причем все они нарисованы очень умело.

Архитектурные сооружения. На ряде картин художник изобразил архитектурные сооружения, имеющие символическое значение. На [илл. 72.27](#) слева от Мадонны, а на [илл. 72.29](#) справа от нее мы видим башню в окружении крепостных стен и домов – символ Девы Марии. На [илл. 72.25](#), [72.28](#), [72.30](#) и [72.33](#) на заднем плане, за спиной Мадонны виден город с острыми шпилями, крепостными стенами и башнями – Иерусалим. Все эти архитектурные детали нарисованы мастерски.

Интерьеры. На многих картинах художник представил различные, простые и сложные интерьеры. Это может быть лишь парапет на переднем плане, как на [илл. 72.28](#) (на парапете лежат огурец и хурма, а за головой Мадонны висит гирлянда из листьев и фруктов, как в произведениях Андреа Мантеньи) и [72.30](#); завеса или спинка трона, как на [илл. 72.24](#), либо и то, и другое, как на [илл. 72.27](#), а также на [илл. 72.25](#) и [72.26](#), причем в последнем случае на парапете лежит спелая груша. На [илл. 72.33](#) изображен балкон с белым мраморным парапетом, над которым закреплен карниз, с которого за спиной Мадонны спускается широкий красный полог. К трону ведут две высокие мраморные ступени, нижняя белая с геральдическим гербом дожа, а верхняя - коричневая. Трон имеет высокую зеленую спинку. На [илл. 72.34](#), [72.35](#) и [72.39](#) действие происходит в абсиде с нарисованным золотым мозаичным куполом. На [илл. 72.34](#) у абсиды бело-желтый шахматный пол, сероватая стена, обрамленная белыми пилястрами, украшенными растительным орнаментом, с золочеными коринфскими капителями и куполом с черным цветочным узором и силуэтами птиц. Сверху абсиды спускается светильник довольно сложной конструкции. Пилястры соединены черным карнизом, на котором висит зеленый с золотым узором стяг, спускающийся за спинку трона. К трону ведут четыре высокие ступени. Он имеет высокую спинку из коричневого мрамора, обрамленную белой окантовкой, причем верх спинки украшает скульптурное изображение лица Бога-Отца. На [илл. 72.35](#) стена абсиды задрапирована красной материей, ее купол украшен орнаментом и надписями на латыни, трон имеет высокий черный с золотыми украшениями пьедестал, к которому ведут три коричневые ступени. По краям абсиды и на боковых створках за спинами святых мы видим коринфские пилястры. Абсида на [илл. 72.39](#) напоминает абсиду на [илл. 72.34](#). У нее стены из волнистого серого мрамора, купол украшен надписями на латыни и орнаментом из херувимов, а сверху спускается светильник с широким конусообразным серым абажуром (это впервые).

Пейзаж. На ряде картин в качестве фона художник использовал пейзаж. На [илл. 72.25](#) элементы пейзажа видны с двух сторон от спинки трона. Это

ажурные высокие кроны двух деревьев с длинными и тонкими кривоватыми стволами по одному с каждой стороны, зеленый луг, заросший редкими более низкими деревьями, пологие темно-зеленые холмы позади него и синие горы в дымке у линии горизонта. Безоблачное небо, как у нидерландских мастеров, почти белое внизу, постепенно становится темно-голубым в верхней части картины. На [илл. 72.26](#) зеленые луга, пологие холмы и низкие деревья больше похожи на нидерландские пейзажи. На небе видны кучевые облака. На [илл. 72.27](#) пейзаж виден лишь с левой стороны полого. Коричневые, спускающиеся каменными ступенями скалы на среднем плане сменяются пологими холмами, окутанными дымкой на заднем. Солнце уже село, но закат догорает над линией горизонта, а вверху уже сгущаются фиолетовые сумерки. На [илл. 72.28](#) мы видим пейзаж в нидерландском стиле – между пологих холмов, поросших лесом и кустарником и пересеченных извилистыми дорогами, течет довольно широкая река. Над линией горизонта догорает закат, который отражается в воде и окрашивает перламутровые слоистые облака, над которыми уже сгустились сумерки. Наиболее полно пейзаж разработан на [илл. 72.29](#). Зеленый луг, поросший цветами, на котором сидит Мадонна, символизирует замкнутый сад – символ непорочности Девы Марии. В конце луга слева стоят несколько засохших деревьев, где сидит орел, – символ умершего язычества. Далее расположен загон для скота, заполненный коровами, где работает крестьянская семейная пара. Позади загона растет несколько молодых тоненьких деревьев с вытянутыми вверх кронами – символ нарождающегося христианства. За пологим холмом с расположенным на нем городом видны голубые пики гор в дымке, а над ними – ряд кучевых облаков. На [илл. 72.30](#) между группой Мадонны и расположенным на среднем плане городом видна синяя водная гладь со стоящим у берега парусным судном. За городом простираются пологие зеленые холмы, за ними – нервные белесые горы, а над ними – низкое небо с рваными кучевыми облаками, очень реалистично нарисованными. На [илл. 72.33](#) пейзаж виден за парапетом балкона, где разворачивается эта сцена. Заросли кустов слева и довольно крутые холмы справа уже погружаются в сумерки, а горы у линии горизонта еще освещены догорающим закатом, вверху же в свои права вступает ночь. Наконец, на [илл. 72.34](#) по обе стороны от абсиды виднеются части зеленого луга, растущие на нем небольшие деревца и высокое облачное небо, поднимающееся от низкой линии горизонта.

Цветовая гамма. Цветовая гамма рассмотренных картин весьма разнообразна. На [илл. 72.24](#) доминирующим является черный цвет одежд Девы Марии и спинки ее трона. На этом фоне контрастно выделяются желтоватые лицо Мадонны и фигура Младенца. Черный цвет является доминирующим и на [илл. 72.31](#) и [72.32](#), но здесь, возможно впервые, группа Мадонны помещена во тьму, хотя и освещена мистическим светом. Мастерство изображения тьмы, особенно на [илл. 72.32](#) просто поражает. Создается впечатление, что на полу, у ног девушек стоит свеча или светильник, который и освещает снизу лица присутствующих, что придает

этим картинам особую таинственность. Однако Джованни Беллини был не только мастером тьмы, но и мастером света, что особенно заметно на [илл. 72.25](#) и [72.26](#), где доминирующими являются сочетание глубокого синего и зеленого цветов. Синий цвет доминирует и на [илл. 72.29](#), однако там остальные краски приглушены и не образуют резкого контраста. На [илл. 72.27](#), [72.28](#) и [72.33](#) тонко передано закатное освещение, которое разливается по пейзажу, интерьеру и ярким одеждам персонажей. Напротив, картины на [илл. 72.30](#) и [72.34](#) характерны своим ярким, дневным освещением с великолепным сочетанием глубоких цветов одежд. На [илл. 72.35](#) и [72.39](#) мы видим мягкий полумрак интерьера абсиды, где цветовой акцент сделан на фигуре Мадонны.

Композиция. Композиция этих картин также довольно разнообразна. Картины на [илл. 72.24](#), [72.31](#) и [72.32](#) имеют лишь передний план (на двух последних картинах все остальное скрыто во мраке), картины на [илл. 72.25](#), [72.26](#), [72.27](#), [72.28](#) и [72.33](#) – передний и задний, где находится пейзаж, картина на [илл. 72.29](#), кроме переднего и заднего, имеет и средний план, где находятся животные и крестьяне, так же как и картина на [илл. 72.30](#), где средний план занимает водная поверхность. Композиция на [илл. 72.34](#), [72.35](#) и [72.39](#) устремлена вверх за счет купола абсиды и поднятой на троне фигуры Мадонны, которую словно поддерживают изящные позы фигур участников святого собеседования. Однако это композиционное величие находится в некотором противоречии с психологической характеристикой персонажей, большинство из которых явно не находят, чем себя занять во время скучной для них церемонии.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 70.2.1.

Произведения Джованни Беллини можно сравнить с произведениями на этот же сюжет его современника Цоппо. На его картине ([илл. 72.40](#)) размером 89×72 см, созданной в 1455 году и хранящейся в Лувре в Париже, немного унылая Мадонна в короне искоса смотрит на зрителя. Довольно толстый Младенец жадно сосет грудь. Странно выглядит его круглый металлический нимб с красным крестом в центральном отверстии. Четыре толстых ангела, чуть меньшего размера, чем Младенец, но немногим старше Него, с коричневыми крыльями путти, расположившись на широком мраморном парапете, играют на музыкальных инструментах – двое на длинных тонких трубах, один на лютне и один на цимбалах. Еще два обнаженных ангелочка натягивают гирлянду в стиле Андреа Мантеньи под куполом абсиды. По обе стороны от абсиды видны элементы пейзажа с чахлыми деревцами без листьев. Таким образом художник заимствовал некоторые элементы из произведений Андреа Мантеньи и Джованни Беллини, однако его рисунок более примитивен, а краски довольно неряшливы. Другой его вариант этого сюжета на картине ([илл. 72.41](#)) размером 262×254 см, созданной в 1471 году для францисканской церкви Сан-Джованни Евангелиста в Пезаро, хранится в Государственных музеях Берлина. Солнце уже давно село, и ночь почти сгустила тьму; лишь у линии



Илл. 72.40. Цоппо. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 72.41. Цоппо. Мадонна с Младенцем на троне со святыми.

горизонта светится полоска догорающего заката. В этом мраке все персонажи освещены ярким божественным светом. Трон Мадонны вынесен в довольно дикое место, а устрашающий пейзаж, окутанный мраком ночи, не предвещает ничего хорошего Деве Марии и ее Сыну. Мистическое настроение этой картины удивительно.

Джованни Беллини создал множество других произведений на этот сюжет. Мы приведем некоторые из них.

Ряд Мадонн написаны в темной цветовой гамме и с простым фоном. Примерами могут служить: картина ([илл. 72.42](#)) размером 47×31.5 см, созданная в 1450-1455 годах и хранящаяся в Государственном музее Маласпина в Павии; картина ([илл. 72.43](#)) размером 79×63, созданная в 1460-1464 годах для здания магистрата Монте Нуовиссимо в палаццо Камерлинджи в Венеции и хранящаяся ныне в галерее Академии в Венеции, на которой необыкновенны лица и Мадонны, и Младенца; картина ([илл. 72.44](#)) размером 47×34 см, созданная в 1460-1464 годах и хранящаяся в Академии Каррара в Бергамо; картина ([илл. 72.45](#)) размером 75×50 см, созданная около 1475 года и хранившаяся в церкви Мадонна дель'Орто в Венеции (она была украдена из церкви в 1980-х годах и с тех пор ее местонахождение неизвестно); картина ([илл. 72.46](#)) размером 76×53 см, созданная около 1475 года и хранящаяся в Государственных музеях Берлина; картина ([илл. 72.47](#)) размером 62×47 см, созданная в 1485-1488 годах и хранящаяся в коллекции Барелла в Глазго.

Другие произведения, также простые по композиции, напротив, написаны в светлых тонах. Примером может служить картина ([илл. 72.48](#)) размером 78×54 см, созданная в 1460-1464 годах, происходящая из коллекции Тривульцио и хранящаяся ныне в Цивиче Ракколте д'Арте в Милане.

Некоторые Мадонны нарисованы на фоне неба. Примерами могут служить: картина ([илл. 72.49](#)) размером 52×43 см, созданная в 1460-1464 годах и хранящаяся в музее Коррер в Венеции (Беренсон предположил, что на нем мы видим портрет сестры художника, а небо на картине было написано позже); картина ([илл. 72.50](#)) размером 120×65 см, созданная в 1475 году и хранящаяся в галерее Академии в Венеции, на которой Младенец спит тяжелым сном на коленях у Мадонны (верх картины был срезан); картина ([илл. 72.51](#)) размером 77×57 см, созданная около 1475 года и хранящаяся в музее Кастельвеккио в Вероне (картина сильно попорчена); картина ([илл. 72.52](#)) размером 77×56 см, созданная около 1475 года и хранящаяся в коллекции Контини Бонакossi во Флоренции, на которой Мадонна поклоняется Младенцу, головка Которого лежит на белых подушках.

Также типичным для Джованни Беллини было изображать Мадонну с Младенцем на фоне пейзажа на заднем плане. Примерами могут служить: картина ([илл. 72.53](#)) размером 72×46 см, созданная около 1455 года и хранящаяся в музее Метрополитен в Нью-Йорке; картина ([илл. 72.54](#)) размером 75×59 см, созданная 1487 году и хранящаяся в Музее искусств в Сан-



Илл. 72.42. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.43. Джованни Беллини. Мадонна с благословляющим Младенцем.



Илл. 72.44. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



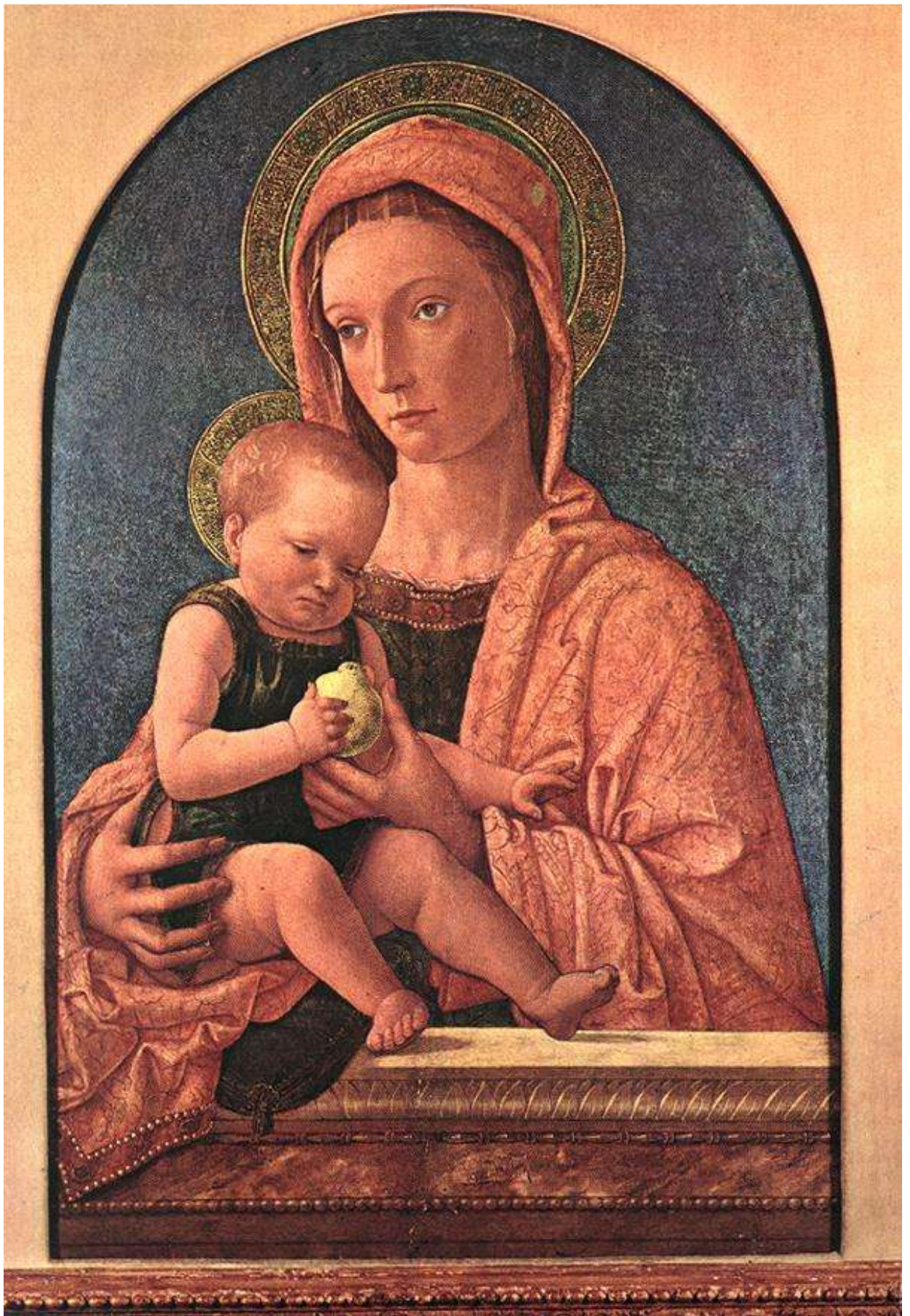
Илл. 72.45. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.46. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.47. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.48. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.49. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.50. Джованни Беллини. Мадонна на троне, поклоняющаяся спящему Младенцу.



Илл. 72.51. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.52. Джованни Беллини. Мадонна, поклоняющаяся спящему Младенцу.



Илл. 72.53. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.54. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.

Пауло; картина ([илл. 72.55](#)) размером 89×71 см, созданная в 1485-1490 годах и хранящаяся в музее Метрополитен в Нью-Йорке с великолепными красками; картина ([илл. 72.56](#)) размером 50×41 см, созданная около 1510 года и хранящаяся в галерее Боргезе в Риме; картина ([илл. 72.57](#)) размером 78×56 см, созданная в 1475-1480 годах и хранящаяся в галерее Академии в Венеции; картина ([илл. 72.58](#)) размером 67×49 см, созданная в 1460-х годах и хранящаяся в Государственных музеях Берлина; картина ([илл. 72.59](#)) размером 85×118 см, созданная в 1510 году и хранящаяся в пинакотеке Брера в Милане, где пейзаж имеет и средний план.

Не менее характерным для мастера было и введение дополнительных персонажей в этот сюжет. Примерами могут служить: картина ([илл. 72.60](#)) размером 77×60 см, созданная около 1485 года для Скуолы делла Карита в Венеции и хранящаяся ныне в галерее Академии в Венеции, на которой очаровательный Младенец заинтересовался обилием порхающих в воздухе херувимов (эта картина напоминает произведение Андреа Мантеньи на [илл. 70.30](#)); картина ([илл. 72.61](#)) размером 84×61 см, созданная около 1487 года и хранящаяся в Лувре в Париже; картина ([илл. 72.62](#)) размером 90×145 см, созданная в 1507 году и хранящаяся в церкви Сан-Франческо делла Винья в Венеции, на которой слева от Мадонна находятся Иоанн Креститель и св. Франциск, а справа – св. Иероним и Себастьян (эта картина была подарена французскому королю Людовику XII).

72.4.3. «Св. Иероним в пустыне»

Картина «Св. Иероним в пустыне» ([илл. 72.63](#)) размером 49×39 см, созданная около 1480 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции [26].

Сравнение с произведениями Антонелло да Мессины, Козимо Туры и Цоппо. Как и в произведении Антонелло да Мессины ([илл. 63.11](#)) Иероним предаётся ученым занятиям, но не в келье, а как в другом произведении Антонелло да Мессины ([илл. 63.13](#)), а также в произведениях Козимо Туры ([илл. 71.5](#)) и Цоппо ([илл. 71.4](#)), в окружении дикого пейзажа, где он не борется со своими страстями, бия себя камнем в грудь, и не упивается своей победой над ними.

Иероним. Св. Иероним, старый, высокий и худой, с длинными тонкими руками, умным лицом, маленькими, глубоко посаженными глазами, очень высоким лбом, седеющими, зачесанными назад волосами, маленьким, острым носом, длинной и пушистой седеющей бородой, одет в белый хитон без рукавов, с глубокими проймами и застежками на плечах. Его ноги босы, а голова непокрыта. Он сидит на камне, выставив левую ногу вперед и опираясь правой о плоский подложенный под нее камень.левой рукой он придерживает очень большую раскрытую книгу, поставленную на левое колено, которую он внимательно читает. Его правая рука слегка согнута в локте и отставлена чуть назад.



Илл. 72.55. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.56. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 72.57. Джованни Беллини. Мадонна с благословляющим Младенцем.



Илл. 72.58. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем, стоящим на парапете.



Илл. 72.59. Джованни Беллини. Мадонна с благословляющим Младенцем.



Илл. 72.60. Джованни Беллини. Мадонна красных херувимов.



Илл. 72.61. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем, св. Петром и Себастьяном.



Илл. 72.62. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем, четырьмя святыми и донатором.



Илл. 72.63. Джованни Беллини. Св. Иероним в пустыне.

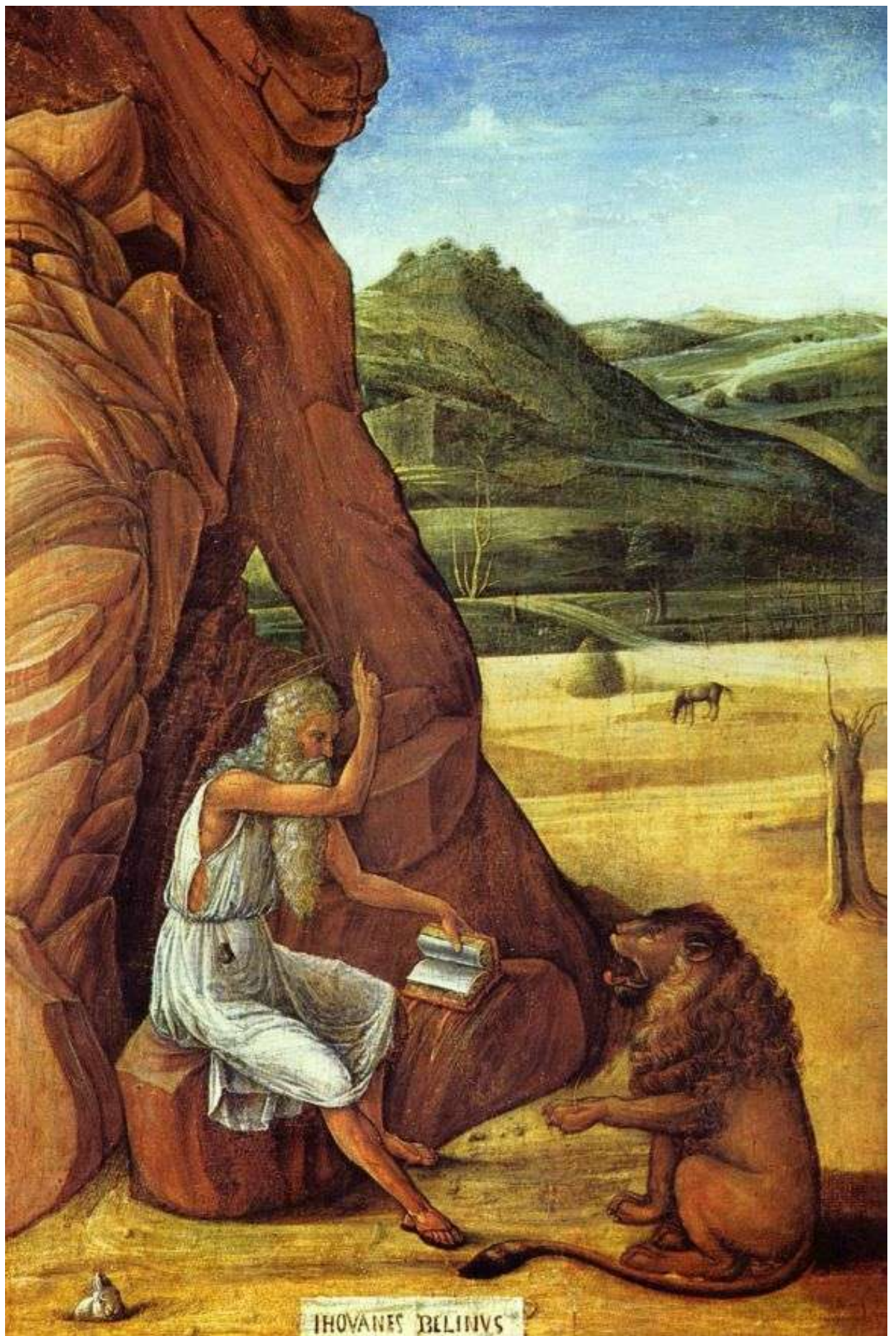
Животные. На картине мы видим несколько животных. Традиционный лев дремлет в тени камней справа от Иеронима. На переднем плане довольно крупная серая ящерица (это впервые), нарисованная не очень умело, пытается схватить что-то на земле. На извилистом деревце под навесом скалы сидит белочка. На вершине тонкого деревца на среднем плане примостилась птица. Все они нарисованы довольно реалистично.

Архитектурные сооружения. На заднем плане расположен фантастический средневековый город из белого камня с невысокими крепостными стенами и башнями. Внутри города поднимаются высокие постройки с пологими крышами и шпилями. К городу ведет каменный мост через реку с укреплениями на другом берегу.

Пейзаж. Пейзаж переднего плана представляет собой ровную каменистую площадку из светлого известняка с разбросанными по ней мелкими камешками, торчащими из расщелин засохшими кустиками и чахлыми растениями. В центр площадки вбит небольшой крест на высоком тонком коричневом древке. Справа от площадки высится нагромождение скал из слоистого светло-коричневого известняка, нарисованное очень реалистично. Эти скалы образуют небольшую пещеру, где в тени отдыхает лев, и большой навес со свисающими с него вьющимися растениями. Слева площадка оканчивается камнем, на котором сидит Иероним, и полузасохшим деревцем за ним. Средний план представляет собой берег реки с извивающейся вдоль него проселочной дорогой, по которой из города спускаются двое горожан. На заднем плане позади города возвышаются пологие холмы, поросшие травой, и невысокие горы у линии горизонта. На небе, более темном вверху, плывут небольшие кучевые облака. Весь пейзаж залит ярким солнечным светом.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в светлых коричневых тонах (репродукция, к сожалению, чрезмерно темная) с определенным пониманием светотени. Однако, если тени от скал и фигуры Иеронима нарисованы довольно реалистично, то крест, деревья и кусты вообще не отбрасывают теней. Контрастом к светло-коричневому известняку и желтоватой траве служит голубое небо. В композиции фигура Иеронима задавлена скалами с правой стороны. Эти же скалы противопоставлены пейзажу среднего и заднего плана. Увлечение реалистическим пейзажем снизило эмоциональное содержание картины, по сравнению с рассмотренными выше произведениями – Иероним, не терзаемый никакими страстями, просто вышел почитать книгу на свежем воздухе вдали от города, чтобы ему никто не мешал предаваться этому занятию. И сама фигура Иеронима лишена значительности, и пустыня вблизи города не кажется особенно дикой, а вся обстановка не соответствует высоким ученым занятиям (скорее отдыху на природе).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Джованни Беллини создал еще несколько вариантов этого сюжета. Самая ранняя из них и возможно самая наивная картина ([илл. 72.64](#)) размером 44×23 см, созданная около 1450 года и хранящаяся в Институте изящных искусств Барбера в



Илл. 72.64. Джованни Беллини. Св. Иероним в пустыне.

Бирмингеме, показывает процесс дрессировки льва в присутствии кролика в левом нижнем углу и пасущейся лошади на среднем плане. Коричневые скалы, зеленые холмы и синее небо представляют собой красивое сочетание, но не выглядят реалистичными.

Несколько более поздний вариант на картине ([илл. 72.65](#)) размером 47×34 см, созданный в 1480-1485 годах, хранится в Национальной галерее в Лондоне. Судя по цвету неба и облаков, здесь мы имеем поразительное изображение холодного рассвета. Небо у линии горизонта и гряда облаков уже высветлились, а вверху еще царит ночь. Холодная заря отражается в зеленой глади воды. В природе царит необыкновенное спокойствие, прекрасный сказочный город еще спит и лишь один Иероним бодрствует, увлеченный своими учеными занятиями. Он и окружающие его скалы освещены либо светом встающего солнца, либо таинственным мистическим светом. Распределение света между различными планами и некоторые детали (например, упавшее дерево над рекой слева) говорят о том, что в развитии пейзажной живописи сделан важный шаг, причем пейзаж органично вписывается в содержание картины и углубляет его.

Еще более поздний вариант на картине ([илл. 72.66](#)) размером 49×39 см, созданный в 1505 году, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Хотя игры кроликов явно отвлекают зрителя от содержания картины, здесь все же можно восхищаться цветовой гаммой и мастерством в изображении света и тьмы.

Наконец, наиболее поздняя из картин, посвященных св. Иерониму, ([илл. 72.67](#)) размером 300×185 см, созданная в 1513 году и хранящаяся в церкви Сан-Джованни Кризостомо в Венеции, интересна не только своими цветовыми решениями, но и композицией. Картина была заказана в 1494 году купцом Джорджио Дилетти, который в своем завещании оставил подробные инструкции относительно конструкции алтаря.

72.5. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения, иллюстрирующие сюжеты, относящиеся к периодам младенчества Иисуса, Его общественного служения, Страстей и Небесной жизни, а среди них новые сюжеты – «Преображение» и «Кровь Искупителя».

72.5.1. «Теперь Ты отпускаешь...»

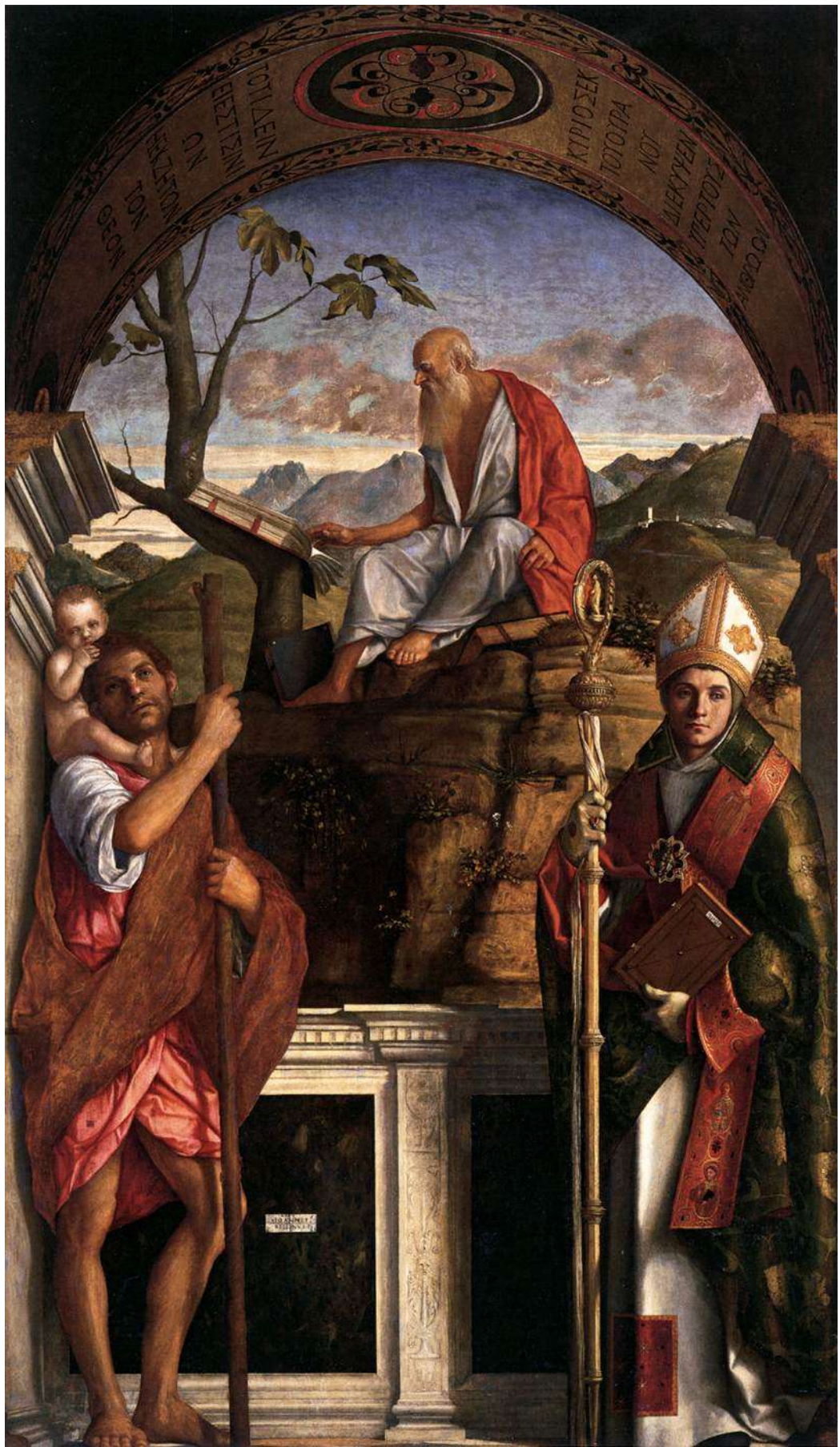
Картина «Теперь Ты отпускаешь...» ([илл. 72.68](#)) размером 62×83 см, созданная в 1505-1510 годах, хранится в Музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде. На ней изображен эпизод, который последовал за принесением в храм Младенца и жертвы за Него, а именно, встречу с Ним Симеона. Эта встреча – в символическом смысле встреча Ветхого Завета с Новым Заветом – четвертая в ряду Семи радостей Девы Марии, поскольку Симеон



Илл. 72.65. Джованни Беллини. Св. Иероним, читающий в пустыне.



Илл. 72.66. Джованни Беллини. Св. Иероним, читающий в пустыне.



Илл. 72.67. Джованни Беллини. Св. Христофор, Иероним и Людовик Тулузский.



Илл. 72.68. Джованни Беллини. Теперь Ты отпускаешь...

пророчествует о мессианстве Христа. Но также эта встреча является первой из Семи скорбей Девы Марии ввиду слов Симеона: «И твою душу рассечет меч» [31]. Джованни Беллини представил эту сцену на фоне пейзажа, а не в храме, видимо полагая, что Святое Семейство уже закончило ритуальные действия в храме, вышло из него (возможно Иосиф, отсутствующий на картине, еще заканчивал в храме эти действия) и тут встретило Симеона.

Действующие лица. Дева Мария (в центре), молодая, наиболее высокая из всех персонажей на картине, довольно худая, с нежным, но не слишком красивым лицом, темными глазами, черными бровями, довольно высоким лбом, темно-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, прямым носом, небольшим ртом и округлым подбородком, одета в малиновое платье и темно-синюю накидку с зеленым воротником. Ее волосы частично закрывает белый головной платок, концы которого не завязаны. Обеими руками она держит Младенца.

Младенец, довольно толстенький (особенно ножки), с нежным белым тельцем, коротенькими ручками, очаровательным хитроватым личиком, круглыми черными глазками, высоким лобиком, светло-коричневыми вьющимися волосиками, носиком пуговкой, толстыми щечками, маленьким красным ротиком и круглым подбородком, полностью обнажен.

Симеон (справа), очень старый, крупный, невысокий и согбенный, с коричневым лицом, близорукими, но очень пронзительными глазами, седыми бровями, высоким лбом, крупным красным носом и длинной пушистой седой бородой, одет в коричневый плащ из блестящей материи с цветочным узором. Полы плаща обшиты широкой голубой лентой с замысловатым орнаментом. Его волосы закрывает желтая косынка. Руками он держит Младенца за ножки.

Служанка (слева), молодая, возраста Девы Марии, ниже ее ростом, чуть более полная, с более красивым и темноватым лицом, черными крупными глазами, прямыми бровями, высоким лбом, длинными коричневыми волосами, прямым носом и округлым подбородком, одета в синее платье и зеленый плащ, обернутый вокруг туловища. Ее волосы и плечи закрыты большим розовым платком, стянутым на голове жемчужной диадемой.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария наклонилась вперед и осторожно передает Младенца из рук в руки Симеону. Младенец, конечно, испугался, прижимается к матери и старается ускользнуть от Симеона. При этом Он озорно смотрит на зрителя. Симеон также наклонился к Деве Марии и осторожно принимает Младенца, держа Его за ножки. Симеон прищурил глаза и с улыбкой, но пронзительно смотрит на Него. За спиной Девы Марии стоит служанка. Она смотрит из-за плеча Мадонны на Младенца и делает обеими руками неопределенный жест – то ли молится на Него, то ли всплеснула руками, боясь, что Симеон Его уронит. Лица обеих женщин серьезны и деловиты.

Пейзаж. Пейзаж имеет два плана – средний и задний. На среднем плане мы видим пологие холмы, поросшие ярко-зеленой травой, кустарником и деревьями с длинными тонкими стволами и небольшими шарообразными

или цилиндрическими кронами. Исключение составляет засохшее дерево без кроны, видимое в просвет между Симеоном и Девой Марией. По склону холма спускается невысокая белая крепостная стена с небольшими башнями. На заднем плане вдоль линии горизонта протянулись голубые горы. Над ними простирается гряда белых слоистых облаков, а над ней – синее небо.

Цветовая гамма и композиция. Центром композиции является белое нежное тельце Младенца. Его цвет составляет резкий контраст с глубоким цветом накидки Девы Марии. Расцветка одежды Симеона и служанки скорее нейтральна, и зеленый фон пейзажа не составляет с ней контраста, наоборот, выглядит довольно весело (репродукция несколько темновата). Фигуры Девы Марии и Симеона образуют треугольник, в центре которого находится фигурка Младенца. Этот треугольник сдвинут вправо и не уравнивается фигурой служанки слева. Пейзаж имеет линейную горизонтальную композицию. Художник точно отразил волнение Девы Марии, заигрывание с Младенцем Симеона и стремление Младенца укрыться под накидкой матери от незнакомого старика, который уже схватил Его за ножки. Фигура служанки более статична. Фигура Младенца и лицо Девы Марии написаны необычайно тонко и нежно, но в картине не видно глубокого религиозного духа.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Джованни Беллини в 1460-1464 годах создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 72.69](#)) размером 80×105 см, хранящейся в галерее Кверини Стампалия в Венеции. Эта работа является вариацией на тему картины Андреа Мантеньи ([илл. 70.55](#)). Дева Мария, Младенец, Иосиф (некоторые критики считают его образ портретом Якопо Беллини) и Никколозия Беллини на обеих картинах нарисованы практически одинаково. Образ Симеона у Джованни Беллини заметно смягчен. Если фигура вторая справа является портретом Андреа Мантеньи, сходство между обоими портретами небольшое. По краям Джованни Беллини добавил еще двух персонажей – мужчину справа (его идентифицируют с самим Джованни Беллини) и женщину слева (идентифицируемую со св. Анной, матерью Девы Марии). Что касается фона, то на обеих картинах он практически одинаков. Эти два произведения могут свидетельствовать о некоем творческом соревновании между двумя великими художниками, друзьями и, к тому же, членами одной семьи.

72.5.2. «Крещение»

Алтарный образ «Крещение» ([илл. 72.70](#)) размером 400×263 см, созданный в 1500-1502 годах, в великолепном мраморном архитектурном обрамлении сохранился без изменений на своем первоначальном месте в глубине левого нефа церкви Санта-Корона в Виченце. Исключительно тонкая проработка отношений света и тени, особенно заметная в красной одежде одного из ангелов, заставила исследователей предположить сотрудничество с молодым Джорджоне, который в это время обучался в мастерской Джованни Беллини [43].



Илл. 72.69. Джованни Беллини. Принесение во храм.



Илл. 72.70. Джованни Беллини. Крещение.

Действующие лица. Бог-Отец (вверху), самая крупная из всех фигур на картине, довольно старый и дородный, с широким, спокойным лицом, крупными, черными, широко расставленными и чуть раскосыми глазами, высоким лбом, длинными, волнистыми, чуть седеющими волосами, расчесанными на прямой пробор, от которых исходит золотое сияние, большим носом, кончик которого немного свисает вниз, широкой и длинной седеющей бородой, разделенной надвое, одет в красный халат с длинными рукавами и синий плащ, перекинутый через левое плечо и развевающийся у Него за спиной. Нижняя часть Его туловища скрыта в облаке.

Иисус (в центре на переднем плане), молодой, невысокий по сравнению с Иоанном Крестителем, физически не особенно развитый, с длинным туловищем и руками, но коротковатыми ногами, узким, просветленным лицом, круглыми черными глазами, темно-коричневыми волосами, не достающими до плеч, от которых исходит золотое сияние, менее интенсивное, чем у Бога-Отца, с не совсем правильным носом, широким ртом с пухлыми губами и короткой рыжей бородкой, почти полностью обнажен. На Нем лишь широкая розоватая набедренная повязка. Его ноги босы, а голова непокрыта.

Иоанн Креститель (справа от Иисуса), заметно старше Иисуса, высокий и более крупный, с большой головой, темным лицом, маленькими глазами, черными бровями, высоким лбом, косматыми черными волосами с прозрачным нимбом вокруг них, острым носом и клочковатой черной бородой, одет в серую рубаху и короткий черный плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голова непокрыта. В правой руке он держит широкую и неглубокую миску, синюю снаружи и белую внутри, а в левой – наполовину свернутый свиток с каноническим текстом.

Три ангела без крыльев (слева от Иисуса), напоминающие девушек, стройные, заметно мельче Иисуса, с похожими красивыми лицами, модными прическами и прозрачными нимбами, одеты в длинные туники, похожие на женские платья, - розовую, черную и синюю. Двое из них кутаются в длинные и широкие плащи – синий и красный.

Синие и красные херувимы (вокруг Бога-Отца), похожие на путти, с небольшими широкими крылышками, до пояса погружены в облака. Святой Дух (ниже Бога-Отца) в виде крупного сияющего белого голубя испускает ослепительное белое сияние.

Взаимодействие персонажей. Иисус стоит, скрестив руки на груди. Он опирается на левую ногу, слегка отставив в сторону правую для поддержания равновесия немного отклоненного вправо корпуса. Иоанн Креститель, стоя на возвышении, выливает из миски воду на Его голову. Бог-Отец, руководящий церемонией, развел руки в стороны и посылает Святого Духа вниз ее освятить. Вокруг Него летают херувимы, образуя овал. Ангелы выражают эмоциональную реакцию на обряд Крещения, хотя больше они похожи на юных девушек, которые в первый раз увидели почти обнаженного мужчину и от неожиданности выражают свое удивление, - правый ангел всплеснул руками, средний, сев на камни, старается получше разглядеть

Иисуса, а левый ангел сложил руки у талии от восхищения. Все трое не могут оторвать от Него глаз.

Архитектурные сооружения. В разных частях картины разбросаны архитектурные сооружения. У правого края мы видим полуразрушенный каменный грот, входная дверь в который имеет полукруглый верх. Перед ним расположен серый фонтан в виде вазы со статуей в ней, огороженный то ли плетнем, то ли строительными лесами. Около него маячит одинокая фигура. У левого края картины на возвышенностях расположены крепостные сооружения с высокими каменными стенами и башнями, а также рыцарский замок, явно меньшего размера, чем он должен быть.

Пейзаж. Действие развивается на фоне горного пейзажа, напоминающего окрестности Виченцы. За спиной Иисуса простирается темная водная гладь Иордана, образующая заводь и уходящая вдаль, петляя между гор. Каменистый берег переднего плана порос скудной травой, вьющимися растениями и жалкими кустиками, на одном из которых сидит среднего размера красная птица с зелеными крыльями и головой. У ног Иоанна Крестителя видны пенки срубленных тонких деревьев. Деревце с тонким искривленным стволом и ажурной листвой расположено за спинами ангелов. В окружении таких же деревьев за гротом высится не особенно умело нарисованная пальма. Коричневые горы, поросшие редкими деревьями, уходят вдаль, становятся зелеными, а затем и голубыми. Вся сцена едва освещена лучами восходящего солнца и изобилует глубокими тенями. Над линией горизонта протянулась полоса желтых с кроваво-красными прожилками облаков, над ней нежно-голубая полоса утреннего неба, а еще выше – густые серые облака, окружающие Бога-Отца, Святого Духа и летающих херувимов, освещаемых их сиянием.

Цветовая гамма и композиция. Нижняя часть картины представляет темный земной мир, а верхняя – более светлый, но, все же, сумрачный мир Бога-Отца; их разделяют желтая пелена утренних облаков и бледная полоска неба. На темном фоне земного мира выделяется светлая фигура Иисуса, с ним сливается темная фигура Иоанна Крестителя, а одежды ангелов лишь вносят в него некоторое цветовое разнообразие. Переход от земного мира к миру Бога-Отца проходит несколько цветовых ступеней (зеленые и лиловые горы на заднем плане). На фоне серых облаков Божественного мира доминируют пятна двух цветов – красного и синего (херувимы и одежды Бога-Отца). Белый Святой Дух устремлен вниз из Божественного мира к небу, чтобы затем сделать темный земной мир более светлым. В композиции картины переплетаются элементы симметрии и асимметрии. Вертикальная ось проходит через фигуры Бога-Отца, Святого Духа, чашку Иоанна Крестителя (центр композиции) и Иисуса. Группа Бога-Отца вверху полностью симметрична. Пальма и ажурная крона деревца проецируются на небо с разных сторон. Крепостям противопоставлены развалины грота. Фигуры Иоанна Крестителя и Иисуса образуют диагональ, а группа ангелов смещает центр тяжести влево. Художнику удивительным образом удалось передать контраст между парением в облаках Бога-Отца и твердо стоящими

на земле фигурами внизу. По мнению художника, обряд Крещения произошел рано утром в полном уединении. Лишь необычная птица была ему свидетелем.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 51.4.3.

Картину на близкий сюжет ([илл. 72.71](#)) размером 53.8×41.2 см создал Дирк Боутс в 1462-1464 годах. Ныне она хранится в Старой пинакотеке Мюнхена. Здесь иллюстрируется не сам обряд крещения, а приход Иисуса к Иоанну Крестителю в пустыню для совершения этого обряда. Образы Иисуса и Иоанна Крестителя традиционны для этого художника и восходят к Роберу Кампену и Рогиру ван дер Вейдену. Прекрасный северный пейзаж с узким ручейком среди фантастических скал портит довольно бессмысленная фигура донатора, снявшего шляпу и положившего ее на землю.

Мастер Алтаря св. Варфоломея на картине ([илл. 72.72](#)) размером 106.1×170.5 см, созданной около 1500 года и хранящейся в Национальной галерее Вашингтона, представил эту сцену как высочайшее торжество Христианства. Торжествующий пейзаж нарисован более чем условно. Иоанн Креститель стоит перед Иисусом на коленях, поливая Его голову водой из глиняной крынки. Вокруг собрались все католические святые во главе с Богом-Отцом, наблюдающие за происходящим событием, а ангелы сопровождают его божественной музыкой. Сцену обряда окружает светлое облако, разделяющее земной и небесный миры, и лишь ангелы смело вторгаются в земной мир.

Картина Андреа Мантеньи ([илл. 72.73](#)) размером 230×176 см, созданная около 1505 года, хранится в церкви Сант'Андреа в Мантуе. Эта картина служит алтарем в капелле этой церкви, в которой Андреа Мантенья купил право захоронить свой прах. Мастер вместе со своим сыном Франческо, который также был художником, расписал эту капеллу, однако в настоящее время она находится в полуразрушенном состоянии. На картине сцена представлена при ночном освещении, а ее трактовка прямо противоположна предыдущей картине, как по количеству изображенных на ней персонажей, так и по общему мрачному духу.

72.5.3. «Преображение»

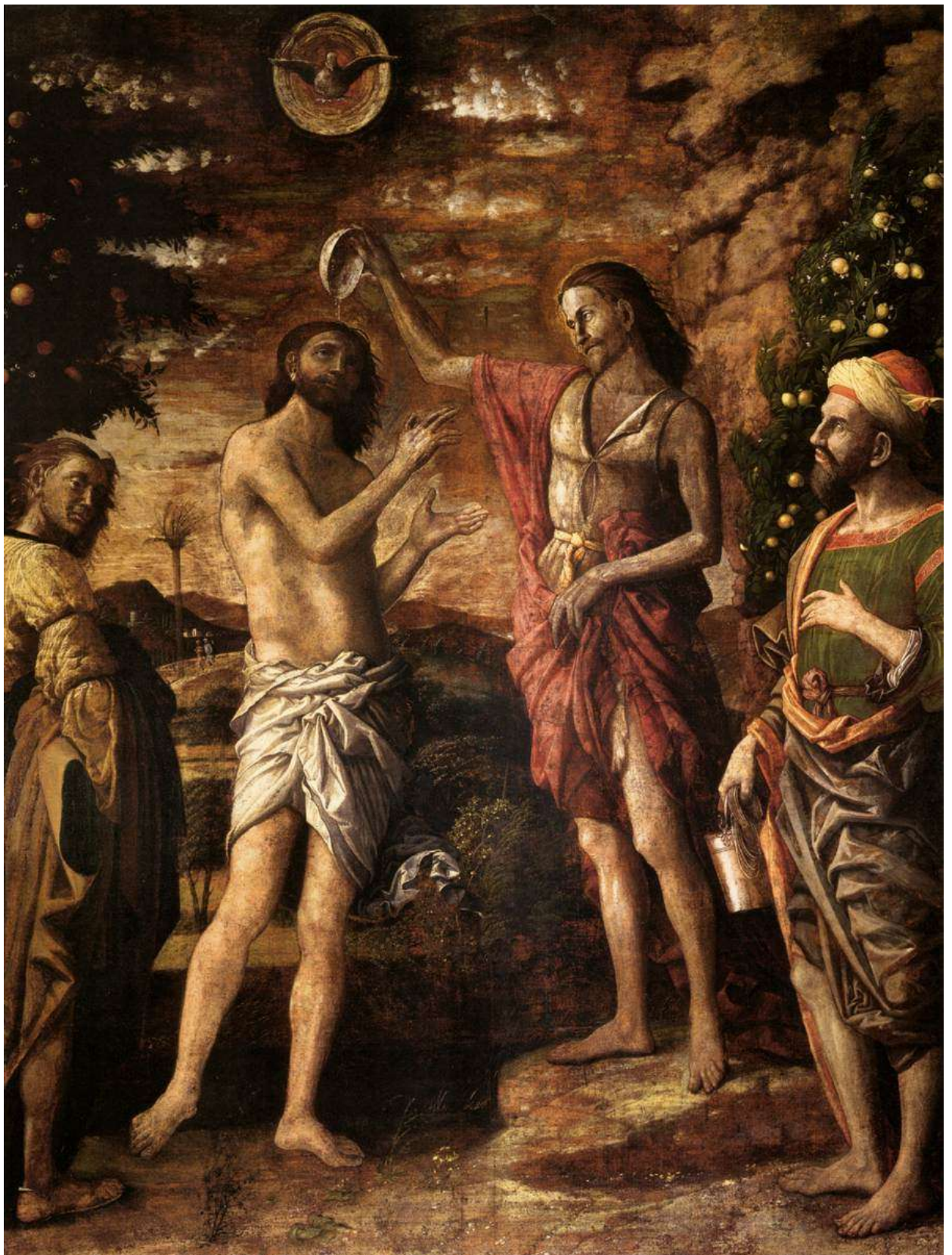
Картина «Преображение» ([илл. 72.74](#)) размером 115×152 см, созданная около 1487 года, хранится в Национальном музее Каподимонте в Неаполе. Она предназначалась для часовни Фьеккардо в Виченце. Считается, что листва, покрывающая дерево справа, была дорисована позже и другой рукой. Это дерево, как и то, что стоит слева, первоначально должно было быть без листьев; небольшую фигуру на заднем плане, одетую в темное, также пытались заменить другой фигурой в белом. Картина была написана уже после встречи Джованни Беллини с Антонелло да Мессиной [35].



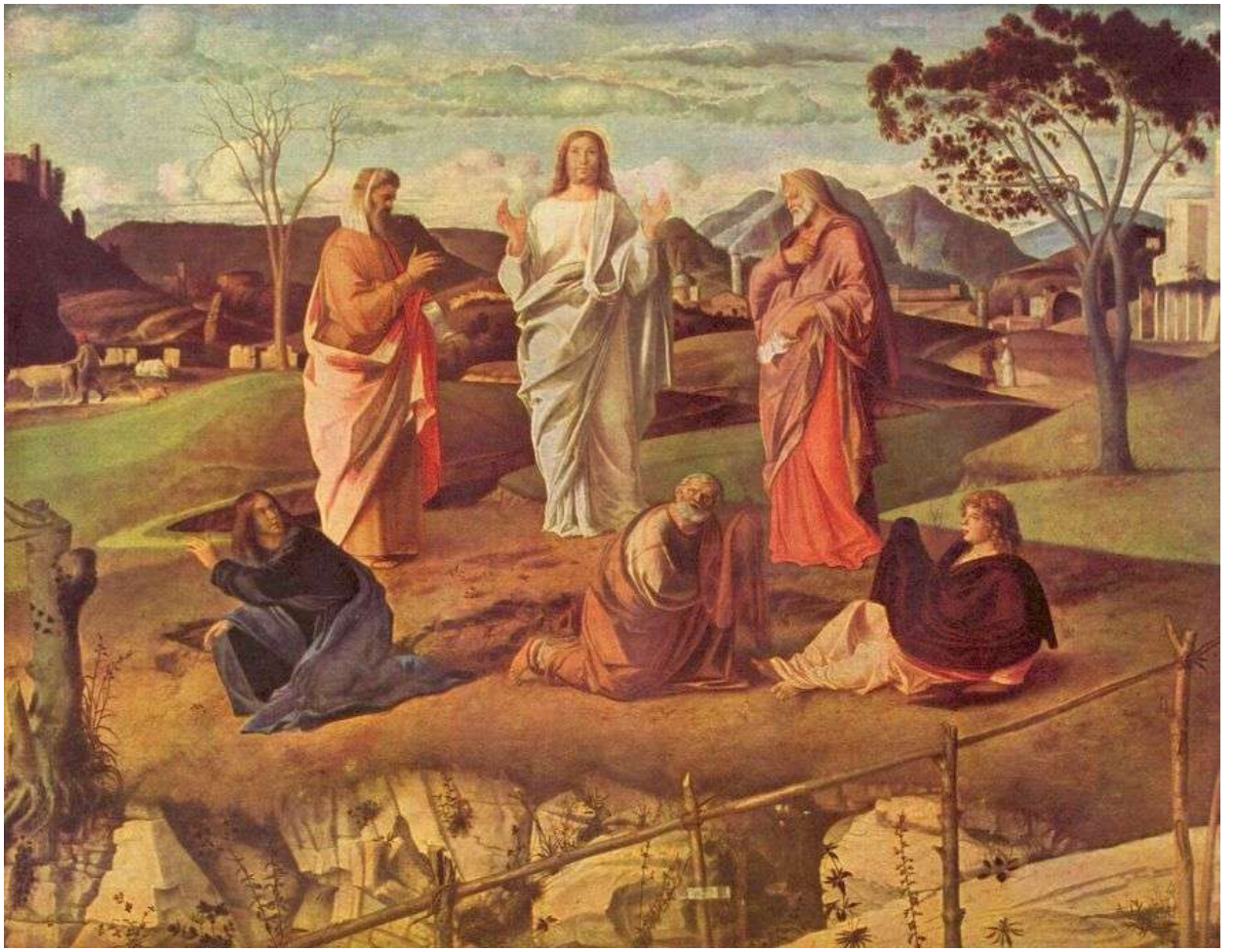
Илл. 72.71. Дирк Боутс. Се Агнец Божий.



Илл. 72.72. Мастер алтаря св. Варфоломея. Крещение.



Илл. 72.73. Андреа Мантенья. Крещение Христа.



Илл. 72.74. Джованни Беллини. Преображение.

Литературная программа. Художник следует тексту Евангелия по Луке: «Иисус, взяв Петра, Иоанна и Иакова, поднялся на гору помолиться. И во время молитвы лицо Его вдруг изменилось, а одежда стала сверкающей белизны. И два человека беседовали с Ним, это были Моисей и Илья, явившиеся в сиянии небесной славы, и говорили они об исходе, который Он должен будет совершить в Иерусалим. Петр и его спутники спали крепким сном, а проснувшись, увидели сияние Его славы и двух человек, стоящих рядом с Ним». Евангелисты не называют гору, на которой произошло Преображение Христа. По традиции считается, что это гора Фавор, находящаяся в южной части Галилеи. Однако некоторые комментаторы считают, что речь идет о горе Ермон, высота которой около 3000 метров. Праздник Преображения как общепринятый и торжественный на Западе был введен сравнительно поздно – папой Каллистом III в 1457 году [31].

Действующие лица. Иисус (стоит в центре), молодой, высокий и довольно крупный, с широким сияющим лицом, темными глазами, низким лбом, коричневыми волнистыми волосами до плеч с тонким лучистым нимбом вокруг них и коротенькой бородкой, облачен в длинную белую тунику и белый плащ, обернутый вокруг туловища. Художнику не удалось передать заметного изменения в Его лице и сверкания Его одежд.

Моисей (слева от Иисуса), старый, невысокого роста и худой, с сердитым волевым лицом, высоким лбом, нависающим над глазами, курчавыми седыми волосами и длинной седеющей бородой, одет в длинную светло-оранжевую тунику и белый плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голову закрывает своеобразный капюшон. В левой руке он держит развернутый белый свиток с текстом.

Илия, старый, высокий и худой, с благородным лицом иудейского типа, орлиным носом и стриженной седой бородой, одет в длинную тунику ярко-красного цвета и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. Длинная косынка, сложенная домиком над лбом, закрывает волосы. В левой руке он держит такой же свиток, как и Моисей.

Апостол Петр (в центре на переднем плане), заметно меньше Иисуса, Моисея и Илии, хотя и находится ближе к зрителю, старый, с широким круглым загорелым лицом, короткими седыми волосами и бородой, одет в длинную желтую тунику, обшитую золотыми лентами, и коричневый плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голова непокрыта.

Апостол Иаков Старший (слева от Петра), сын Заведя и брат Иоанна Евангелиста, был в кругу близких к Христу людей. На картине довольно молодой, немного крупнее Петра, с узким вытянутым лицом, круглыми глазами, темными бровями домиком, низким лбом, длинными коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, прямым носом, толстыми губами, массивным подбородком и короткой темной бородкой, он одет в длинную темно-синюю тунику и голубой плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта.

Апостол Иоанн (справа от Петра), юный, также крупнее Петра, с красивым выразительным безбородым лицом, крупными темными глазами,

низким лбом, кудрявой шевелюрой роскошных длинных коричневых волос, прямым крупным носом, полными губами и острым подбородком, одет в длинную розовую тунику и вишневый плащ.

Хотя по смыслу действие должно было проходить без посторонних, на заднем плане мы видим три фигуры, из которых один – крестьянин в соответствующей одежде, а двое других, в темной и белой одежде, возможно горожане. На голове у человека в белой одежде надета белая чалма.

Взаимодействие персонажей. Иисус стоит в центре картины лицом к зрителю и, подняв обе руки ладонями вперед, смотрит на него. Слева от Него сердитый Моисей, чуть опустив голову, осматривает Его внешний вид, делая характерный жест правой рукой, оставшись, видимо, чем-то недовольным. Справа в почтительной позе и опустив глаза, застыл Илия, склонив голову и прижав правую руку к груди. Видимо, его все устраивает во внешнем облике Иисуса. Трое апостолов на переднем плане только проснулись. Они еще сидят на земле в разных позах, выражающих растерянность, пытаясь встать и недоуменно глядя друг на друга, а Петр – на зрителя. При этом никто из них не смотрит ни на Иисуса, ни на Его собеседников. На заднем плане слева от Моисея крестьянин гонит корову по дороге за левый край картины. Справа от Илии двое мужчин, один в темном, другой в белом, меньшего размера, чем должны быть по сравнению с крестьянином, беседуют друг с другом. Никто из фигур заднего плана не обращает внимания на сцену Преображения.

Архитектурные сооружения. На картине нарисованы некоторые реальные архитектурные сооружения – мавзолей Теодерикса и колокольная церковь св. Аполлинария в Класе. Считается, что таким образом художник отдал дань уважения архитектуре Равенны. На заднем плане видны и другие строения – крепостные стены, каменные дома, башни и замки.

Пейзаж. Действие происходит на небольшой возвышенности, на которую снизу ведет каменистая тропа на переднем плане с кривыми перилами, сделанными из тонких суковатых кольев. Сама возвышенность покрыта густой короткой травой. В левом нижнем углу картины находится высоко срубленное дерево. За спиной у Моисея стоит невысокое дерево без листьев, а за спиной Илии – покрытое листвой. На заднем плане возвышаются пологие холмы, покрытые травой, и более крутые горы, покрытые лесом. Облачное небо вносит тревожную ноту в этот идиллический пейзаж.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины можно разделить на четыре продольные полосы - внизу желтоватые каменистый обрыв и тропа, выше изумрудно-зеленый луг, на заднем плане темно-зеленые холмы и горы, а над ними – облачное небо. Белая фигура Иисуса резко выделяется на этом фоне, а фигуры остальных персонажей, особенно фигуры апостолов, сливаются с ним. Композиционно вертикальные фигуры Иисуса, Моисея и Илии, а также окружающие их два дерева, противопоставлены фигурам апостолов, сидящим на земле в сложных позах. В симметричную на первый взгляд группу основных персонажей художник внес элементы асимметрии.

Тропа и перила на переднем плане, идущие под углом, нарушают горизонтальное построение всей композиции. Иисус предстает перед Моисеем и Илией как невеста на смотринах. Апостолы же совершенно не понимают, что происходит, и выразительно смотрят в разные стороны, противоположные той, где происходит основное действие. Индифферентные персонажи, свидетели чуда, которых вообще-то здесь быть не должно, не видят вокруг себя ничего необычного, продолжая заниматься своими делами.

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

По-видимому, наиболее раннюю версию этого сюжета создал Дуччо. Его картина ([илл. 72.75](#)) размером 48×50.5 см, являющаяся частью задней стороны пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)), созданной в 1308-1311 годах, хранится в Национальной галерее в Лондоне. Можно считать, что Джованни Беллини использовал ту же композиционную схему, что и Дуччо, но у последнего персонажи помещены в абстрактный, едва намеченный скалистый пейзаж, а цветовая гамма картины не соответствует евангельскому тексту – Иисус не в белых, а своих обычных одеждах, одежды всех персонажей очень яркие, а гора, где происходит действие, словно залита кровью.

Вариант Анджелико на фреске ([илл. 72.76](#)) размером 181×152 см, созданной в 1440-1442 годах в монастыре Сан-Марко во Флоренции, поражает своей мощью и символизмом. Преображенный Иисус возвышается на условной горе не только в ослепительно белых одеждах, но и в белой мандорле. Фигуры Моисея и Илии лишь намечены их головами, выступающими из фона. Апостолы действительно потрясены увиденным, а Петр закрывает глаза рукой, не будучи в силах на это смотреть. Дева Мария и св. Доминик, фигуры которых помещены между пророками и апостолами, умиленно спокойны.

Джованни Беллини около 1455 года создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 72.77](#)) размером 143×68 см, хранящейся в музее Коррер в Венеции. Здесь апостолы спят глубоким сном, пейзаж более условен, камни написаны в стиле Андреа Мантеньи, а вид, который должен открываться с вершины горы, затянут густым белым туманом. В результате чудо происходит совсем без свидетелей.

72.5.4. «Моление о чаше»

Картина «Моление о чаше» ([илл. 72.78](#)) размером 81.3×127 см, созданная около 1465 года, хранится в Национальной галерее в Лондоне [55].

Сравнение с картиной Андреа Мантеньи. Как и в произведениях Андреа Мантеньи на тот же сюжет ([илл. 70.61](#), [70.67](#)), Иисус молится на пригорке, образованном выходящими из земли скалами, три апостола спят неподалеку от Него, а Иуда со стражниками уже идут по дороге. Пейзаж, в



Илл. 72.75. Дуччо. Преображение.



Илл. 72.76. Анджелико. Преображение.



Илл. 72.77. Джованни Беллини. Преображение Христа.



Илл. 72.78. Джованни Беллини. Моление о чаше.

котором происходит эта сцена, не столь загроможден, более пустынен, широк и печален. Одиночество и слабость Иисуса перед лицом предстоящих страданий, персонифицированных в призрачном ангеле с чашей в руках, переданы здесь с особой трогательностью. Но самое поразительное в этой картине – это свет восходящего солнца, заливающий всю сцену зловещими оранжевыми лучами.

Действующие лица. Иисус (в центре), маленький человек, нарисованный со спины, с короткими ногами, большой головой, тонким лицом с мелкими чертами, острым носом, бородкой клинышком и кудрявыми, словно завитыми коричневыми волосами, одет в розовую тунику и темно-синий плащ, обернутый вокруг туловища через правое плечо. Его ноги босы, а голова непокрыта (и не имеет нимба).

В отличие от Иисуса, все апостолы (слева от Иисуса) нарисованы с золотыми нимбами. Петр (правый в группе апостолов), старый и довольно худой, с осунувшимся лицом спящего глубоким сном человека, стриженной седой бородой, одет в желтую тунику и обернутый вокруг туловища розовый плащ. Его голова непокрыта, а на ногах у него открытые сандалии с тонкими черными ремешками. Иаков (слева от Петра), довольно молодой, с красивым лицом, шевелюрой кудрявых коричневых волос и короткой бородкой, одет в голубую тунику, а его коричневый плащ лишь прикрывает его босые ноги. Иоанн (слева от Иакова), молодой, с безбородым лицом, низким лбом, шапкой коричневых кудрявых волос, орлиным носом, одет в темно-розовую тунику и желтый плащ. Его голова непокрыта, а на ногах у него сандалии под цвет туники, более закрытые, чем у Петра.

Прозрачный ангел (правее и выше Иисуса), нарисованный чуть более светлыми красками, чем небо, упитанный ребенок лет семи с призрачными крыльями, полностью обнажен. Обеими руками он держит довольно большую чашу в виде урны на подставке.

Иуда (впереди толпы на среднем плане), довольно толстый, в длинной синей тунике, и стражники (правее него), напротив, очень худые, в коротких римских одеждах и с оружием, нарисованы довольно условно.

Взаимодействие персонажей. Иисус, стоя на коленях на пологом скате скалы (прием, заимствованный у Андреа Мантеньи) и положив локти на ее вершину, обращается с молитвой к ангелу, стоящему на облаке. Никакой мощи и величия нет в Его фигуре, напротив, Он раздавлен знанием Своего будущего и выглядит довольно жалко. Ангел же, несмотря на свой малый возраст, неумолим, и требует, чтобы Он испил чашу Своих страданий до конца. Апостолы спят за спиной Иисуса глубоким сном в разнообразных позах. Петр лежит на спине, запрокинув голову. Иаков, сидя, привалился к подножию скалы, положив голову на руки. Иоанн, также сидя, оперся спиной и затылком о выступ другой скалы. Их необычайно крепкий сон передан очень убедительно. По дороге, идущей от города, шествует Иуда, а за ним – небольшая группа солдат.

Пейзаж. Гефсиманский сад, где должна проходить эта сцена, представлен лишь небольшим высохшим деревом без листьев. Передний

план представляет собой песчаную пустыню с выступающими из песка довольно реалистично нарисованными камнями и скалами. Справа от скалы, где молится Иисус, виден жалкий плетень. Средний план представляет собой равнину, изрезанную дорогами, по одной из которых идут Иуда и стражники. На заднем плане видны невысокие горы, почти лишенные растительности, на которых можно видеть отдельные постройки и белый город слева.

Цветовая гамма и композиция. Освещение рассвета передано с исключительным мастерством. Солнце уже встало и светит с левой стороны картины. Его оранжевые лучи заливают большой пологий камень, являющийся подножием скалы, где молится Иисус, дорогу, по которой идут стражники, и Иерусалим на вершине холма. Но большая часть пейзажа еще в ночной мгле, и черный цвет этой части резко контрастирует с яркими пятнами, залитыми солнцем. Над линией горизонта нависла полоска розовых облаков. Выше них на фоне предутреннего темного неба с белыми всполохами простираются черные облака, а выше них небо почти ночное. Прозрачный ангел, появившийся на фоне этого ночного неба, кажется очень естественным. Картину пересекает диагональ, идущая от фигуры Иоанна, через фигуры Иакова и Иисуса к фигуре ангела. Петр, выпадающий из этой линии, находится как раз под группой стражников. Джованни Беллини, возможно, был первым из художников, кто попытался представить себе, что чувствовал Иисус утром самого страшного дня Своей земной жизни, и передал это свое представление с потрясающей человечностью.

72.5.5. Оплакивание

Анализируемые произведения. Джованни Беллини создал несколько произведений на этот сюжет. В этом разделе обсуждаются четыре из них.

Картина «Мария с телом Христа» ([илл. 72.79](#)) размером 56.5×38.5 см, созданная около 1500 года, хранится в Картинной галерее Дрездена [55].

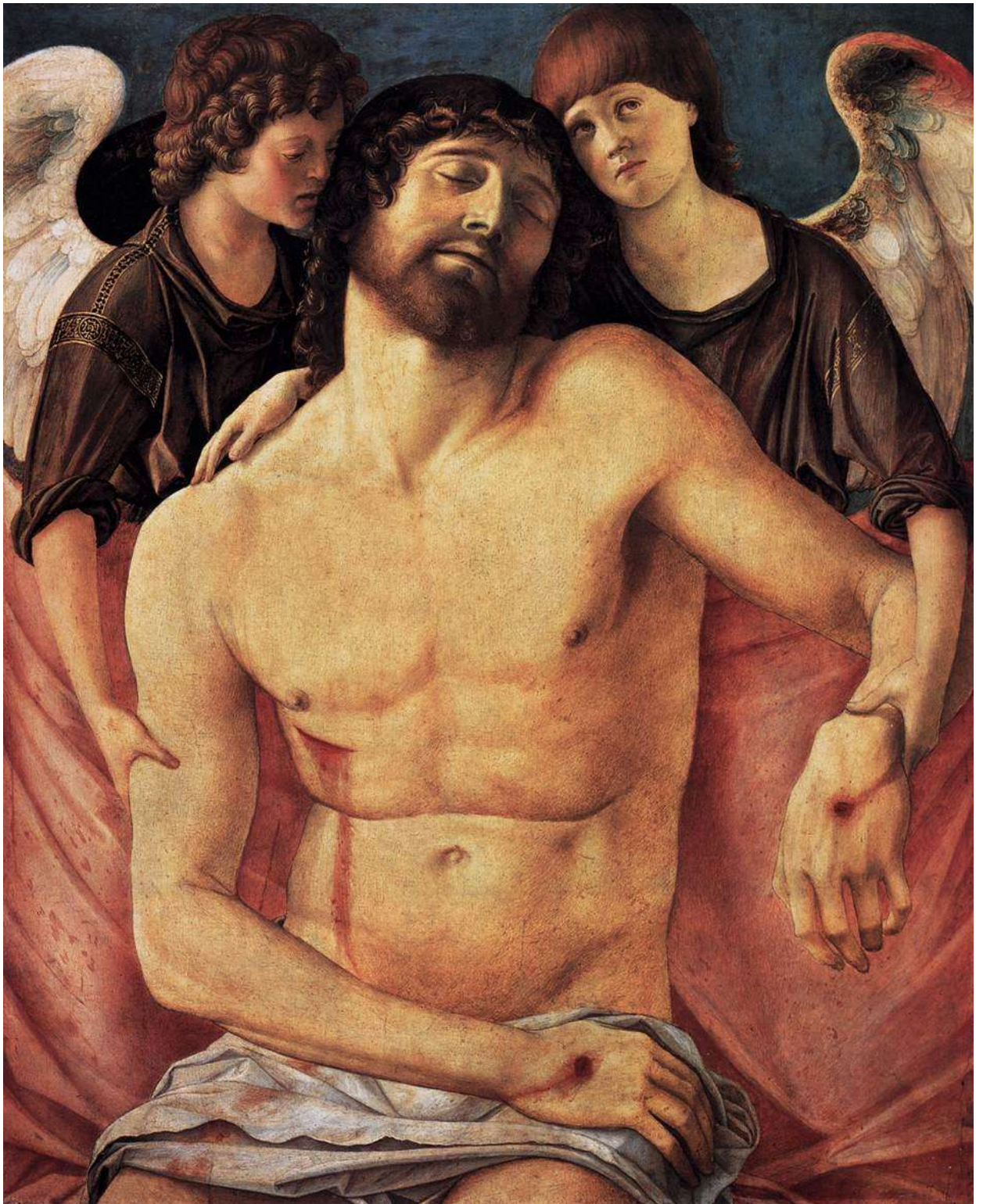
Картина «Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами» ([илл. 72.80](#)) размером 83×68 см, созданная в 1480-1485 годах, хранится в Музее Берлин-Далем в Берлине [37].

Картина «Пьета» ([илл. 72.81](#)) размером 86×107 см, созданная в 1460 году, хранится в Пинакотеке Брера в Милане [27].

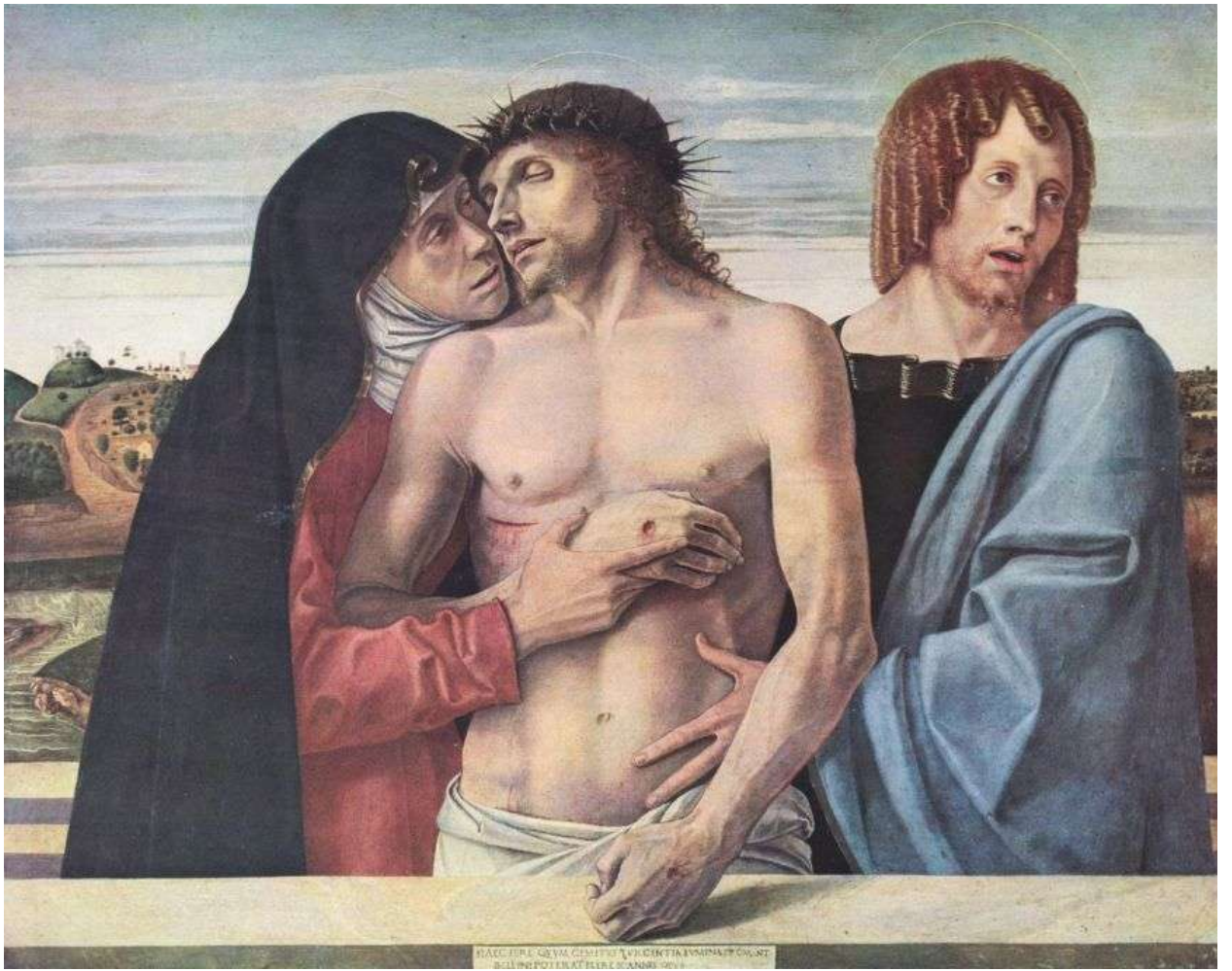
Картина «Бальзамирование тела Христа (Пьета)» ([илл. 72.82](#)) размером 106×84 см, была верхней частью разделенного впоследствии большого «Алтаря Пезаро» ([илл. 72.83](#)), созданного в 1471-1474 годах. Алтарь помещался в церкви св. Иоанна Крестителя в Пезаро. Его верхняя часть была отделена и отправлена в Болонью, откуда в наполеоновскую эпоху вывезена французами в Париж. После падения Наполеона она с помощью Антонио Кановы была возвращена в Италию и передана Картинной галерее Ватикана (где она ныне и хранится) [35].



Илл. 72.79. Джованни Беллини. Мария с телом Христа.



Илл. 72.80. Джованни Беллини. Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами.



Илл. 72.81. Джованни Беллини. Пъета.



Илл. 72.82. Джованни Беллини. Бальзамирование тела Христа.



Илл. 72.83. Джованни Беллини. Алтарь Пезаро.

Действующие лица. Иисус, среднего возраста, наиболее худой на [илл. 72.79](#), и наиболее мощный на [илл. 72.80](#), с изможденным и некрасивым лицом на [илл. 72.79](#), просветленным, хотя и не особенно красивым лицом на [илл. 72.81](#) и прекрасным лицом на [илл. 72.80](#) и [72.82](#), обнажен до пояса. На [илл. 72.79](#) несколько утрированно выписаны мышцы живота и ребра. На [илл. 72.81](#) удивительно тонко и реалистично нарисованы вздувшиеся вены Его левой руки. На остальных двух картинах анатомические подробности представлены не столь рельефно, хотя тело Иисуса нарисовано очень реалистично. На всех картинах, кроме [илл. 72.82](#), на Его голове нарисован терновый венок с длинными колючками, а также стигматы, из которых на [илл. 72.79](#) и [72.80](#) течет кровь.

Дева Мария присутствует на [илл. 72.79](#) и [72.81](#) (слева от Иисуса). На первой из этих картин, высокая и худая, с узким несчастным лицом, чуть раскосыми глазами с напухшими веками, узкими бровями, прямым острым носом и массивным подбородком, она одета в красное платье и алую накидку, брошенную ей на голову. Из-под накидки виден белый головной платок, закрывающий волосы и шею. На [илл. 72.81](#), она ниже ростом, а в ее широком лице с массивной нижней частью есть что-то неприятное. Она одета так же, как и на [илл. 72.81](#), лишь ее накидка имеет черный цвет.

Апостол Иоанн присутствует на [илл. 72.81](#) (справа от Иисуса). Молодой, высокий, крепкого телосложения, с печальным лицом, крупными темными глазами, низко посаженными бровями, высоким лбом, коричневыми волосами, пряди которых словно завиты на бигуди, большим носом с горбинкой, широким ртом с толстыми губами и жидкой бородкой (обычно Иоанн без бороды), он одет в черную тунику, верх которой отделан зеленой лентой, и голубой плащ.

Мария Магдалина присутствует на [илл. 72.82](#) (справа от Иисуса). Молодая, довольно худая, с высокой шеей, крупными руками и длинными пальцами, удлинённым узким лицом, невысоким лбом, длинными коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, вздернутым носом, толстыми губами и массивным подбородком, она одета в темно-зеленое платье со стоячим воротничком, застегнутое на маленькие пуговицы. Из-под рукавов платья видны рукава белой нижней одежды, края которой отделаны золотой лентой. Обеими руками она держит левую руку Иисуса.

Два ангела присутствуют на [илл. 72.80](#) (по обе стороны от Иисуса). Высокие и худые мальчики лет десяти, с мощными крыльями, красивыми лицами, крупными глазами и хорошо уложенными длинными коричневыми волосами, они одеты в темно-коричневые туники из тонкой ткани, украшенные черными лентами с серебристым орнаментом. Рукава туник закатаны до локтей.

Иосиф Аримафейский присутствует на [илл. 72.82](#) (позади Марии Магдалины). Среднего возраста, высокий и крупный, с удлинённым лицом, небольшими темными глазами чуть навывкате, густыми черными бровями, высоким, слегка морщинистым, сократовским лбом, переходящим в лысину, обрамленную на затылке пушистыми черными волосами, крупным носом с

горбинкой и глубокими морщинами на переносице, толстыми губами и густой, длинной и пушистой черной, слегка рыжеватой бородой, он одет в свекольного цвета тунику и плащ. В правой руке он держит небольшую чашу с бальзамом, украшенную золотым узором.

Никодим также присутствует на [илл. 72.82](#) (позади Иисуса). Пожилой, ниже ростом, чем Иосиф, с бритой головой, прикрытыми глазами, седеющими мохнатыми бровями, горбатым носом со свисающим кончиком, морщинистым лбом и щеками, он одет в желтую тунику и красный плащ. Руками и корпусом он поддерживает тело Иисуса.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 72.79](#) мертвое тело Иисуса посажено на крышку гроба ногами внутрь, а Дева Мария поддерживает Его левой рукой за голову, а правой подняла Его правую руку. Он чуть склонился в ее сторону, их головы соединились. У Него совершенно изможденное лицо, она же немного театрально выражает свою скорбь. Левая рука Иисуса не совсем естественно (она не выглядит такой расслабленной, какой должна бы быть) опирается о передний край гроба. Вместе с тем, судя по той легкости, с какой Мадонна удерживает Его тело, оно кажется почти невесомым.

На [илл. 72.80](#) Иисус также сидит, но непонятно на чем. Позади Него натянута розовая простыня, и два ангела с разных сторон поддерживают Его тело. Правый ангел левой рукой слегка поднял Его левую руку, а свою правую руку нежно положил Ему на правое плечо. Левый ангел своей правой рукой поддерживает Его правую руку и пытается заглянуть Ему в лицо. Выражение лица Иисуса безмятежно, как будто Он спит, склонив голову к левому плечу, и видит приятные сны. Правый ангел прислонил свою голову к голове Иисуса и грустно, даже с некоторой укоризной смотрит вверх, словно обращаясь к Богу с невысказанным осуждением. Левый ангел напряженно всматривается в лицо Иисуса, не воскреснет ли Он. Позы всех трех персонажей удивительно элегантны.

На [илл. 72.81](#) Дева Мария и апостол Иоанн поддерживают тело Иисуса в стоячем положении перед парапетом, на который Иисус опустил левую руку. Дева Мария прильнула к Нему слева и, пытаясь заглянуть Ему в лицо, словно спрашивает Его о чем-то, придерживая правой рукой Его правую руку на уровне груди. Апостол Иоанн, придерживая Его тело двумя руками, напротив, отстранился от Него и с печальным видом отвернулся в противоположную сторону, устремив взгляд вдаль. Лицо же Иисуса, повернувшего голову в сторону Мадонны и склонившегося к ней, спокойно, но несет на себе печать смертельной усталости.

На [илл. 72.82](#) тело Иисуса посадили на край гробницы. Никодим поддерживает Его в этом положении. Правая рука Иисуса лежит у Него на колене. Мария Магдалина, стоя перед Ним на коленях, натирает бальзамом Его левую руку, поддерживая ее своей левой рукой и растирая правой. Иосиф Аримафейский стоит позади нее, держа чашу с благовониями. Голова Иисуса слегка запрокинута назад, а Его лицо с закрытыми глазами выражает смертельную усталость. Никодим внимательно наблюдает за действиями

Магдалины. Иосиф сверху вниз смотрит на Иисуса, а Магдалина, опустив глаза, силой воли справляется с подступающими рыданиями.

Фон. На [илл. 72.80](#) за спинами персонажей виден лишь темно-синий фон. На [илл. 72.82](#) художник нарисовал мраморный край гробницы, на котором сидит Иисус, а в качестве фона использовал небо, покрытое кучевыми облаками. На [илл. 72.79](#) края гроба и его крышка из светлого камня нарисованы более детально. Задний план представляет собой вечерний пейзаж со сверкающей водной гладью извилистой реки, лесистыми берегами, сиреневыми горами у линии горизонта и закатным небом, темным вверху и перерезанным небольшими облачками внизу. На [илл. 72.81](#) на переднем плане находится парапет, за спинами персонажей – края гробницы, а дальше – дневной холмистый пейзаж.

Цветовая гамма и композиция. Наиболее интересной является цветовая гамма на [илл. 72.80](#), где светлое тело Иисуса ярко освещено, а темные ангелы и другие детали окутаны тенью. На других картинах при разнообразии красок освещение более тусклое. Композиционная схема картины на [илл. 72.80](#) восходит к произведениям Антонелло да Мессины ([илл. 63.23](#) и [63.27](#)), а также Андреа Мантеньи ([илл. 70.71](#)). На [илл. 72.79](#) и [72.81](#) персонажи выстроены в линию на переднем плане, но художник вносит в их расположение некоторую асимметрию. Картина же на [илл. 72.82](#) выполнена в диагональном построении, с большим разнообразием в расположении персонажей и в ракурсе снизу вверх. Во всех этих произведениях художник достигает большего или меньшего контраста между спокойствием мертвого Иисуса и выражением скорби окружающих Его лиц.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Для сравнения приведем два рисунка Джованни Беллини на этот сюжет ([илл. 72.84-72.85](#)), а также некоторые другие его варианты.

Наиболее необычной является картина ([илл. 72.86](#)) размером 48×38 см, созданная около 1460 года и хранящаяся в музее Польди Пеццоли в Милане, где мертвый Иисус изображен один, стоящим в почти квадратной гробнице. Скалы на среднем плане нарисованы вполне в духе Андреа Мантеньи.

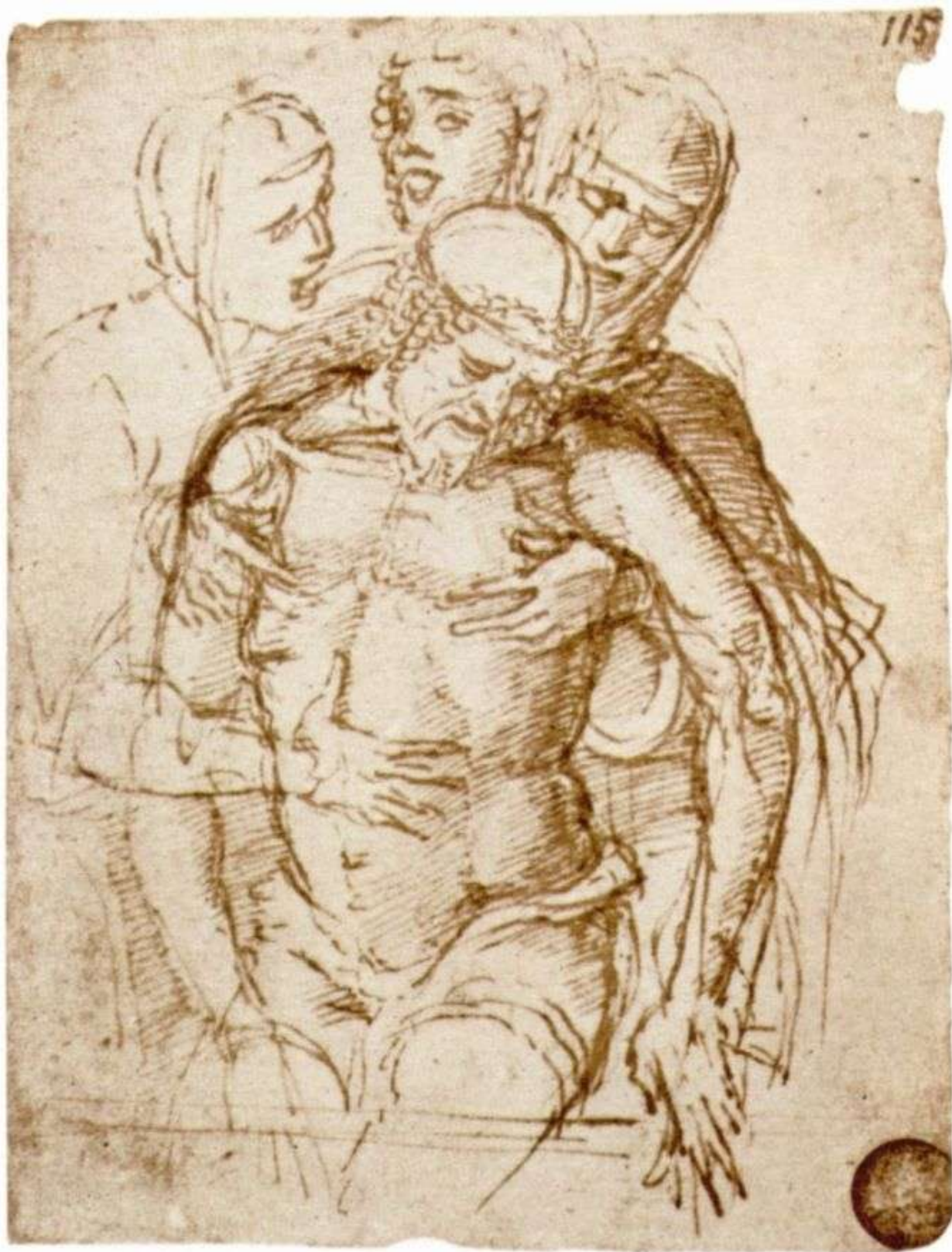
На картине ([илл. 72.87](#)) размером 65×90 см, созданной в 1505 году и хранящейся в галерее Академии в Венеции, художник использовал традиционную иконографию этого сюжета в духе Козимо Туры ([илл. 66.4](#)). Великолепный пейзаж отвлекает внимание зрителя от основного содержания картины. Внутри обнесенного стеной города на заднем плане мастер нарисовал некоторые знаменитые здания Венеции и Равенны.

Картина ([илл. 72.88](#)) размером 74×50 см, созданная около 1460 года и хранящаяся в музее Коррер в Венеции, представляет собой менее удачный вариант рассмотренной выше картины из Берлина ([илл. 72.80](#)).

Картина ([илл. 72.89](#)) размером 44×34 см, созданная в 1455 году и хранящаяся в Академии Каррара в Бергамо, может считаться вариантом рассмотренной выше картины из Милана ([илл. 72.81](#)). Здесь действие происходит не на фоне пейзажа, а в глубокой темноте.



Илл. 72.84. Джованни Беллини. Пьета. Рисунок.



Илл. 72.85. Джованни Беллини. Пьета. Рисунок.



Илл. 72.86. Джованни Беллини. Мертвый Христос в гробнице (Пьета).



Илл. 72.87. Джованни Беллини. Пьета.



Илл. 72.88. Джованни Беллини. Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами (Пьета).



Илл. 72.89. Джованни Беллини. Мертвый Христос, поддерживаемый Мадонной и св. Иоанном (Пьета).

Развитием иконографии рассмотренной выше картины из Берлина ([илл. 72.80](#)) является картина ([илл. 72.90](#)) размером 91×131 см, созданная около 1474 года и хранящаяся в Городской пинакотеке в Римини. Здесь ангелов уже четыре, а композиция картины не вертикальная, а горизонтальная.

Драматизм горизонтальной композиции картины ([илл. 72.91](#)) размером 115×317 см, созданной в 1472 году и хранящейся в Палаццо Дукале в Венеции, усилен полумраком, двумя подсвечниками, стоящими на краю гробницы, фигурами коленопреклоненных св. Марка (слева) и Николая (справа), добавленных к фигурам Мадонны и Иоанна, а также закругленным верхним краем картины. Картина была реставрирована в 1948 году.

Трагическую сцену в стиле, напоминающем произведения Рембрандта, и по композиции, и по колориту, и по разнообразию персонажей, художник создал в картине ([илл. 72.92](#)) размером 76×121 см, исполненной около 1500 года в технике гризайли и хранящейся в галерее Уффици во Флоренции. Она являлась подарком, сделанным Альвизе Мачениго великому герцогу Тосканскому. Эскизом к ней является рисунок ([илл. 72.93](#)).

Подлинным шедевром является картина ([илл. 72.94](#)) размером 444×312 см, созданная в 1515- 1516 годах для ныне разрушенной церкви Санта-Мария деи Серви в Венеции, хранящаяся в галерее Академии в Венеции и ставшая объектом подражания многих поколений художников. Диагональное расположение персонажей, крест в проеме высокой арки в центре композиции, прекрасные образы Девы Марии, Иисуса и других персонажей, великолепный пейзаж с силуэтами листвы, деревьев и предметов переднего и среднего планов, удивительная цветовая гамма, - все это настолько гармонично совмещено и соответствует сюжету, что комментировать это произведение бесполезно. Отметим лишь определенную параллель между этим произведением и работой Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.111](#)).

Наконец, еще одним вариантом рассмотренной выше картины из Берлина ([илл. 72.80](#)) является картина ([илл. 72.95](#)) размером 72.67 см, являющаяся верхней центральной панелью «Полиптиха Сан-Винченцо Феррери» ([илл. 72.96](#)), исполненного в 1464-1468 годах и хранящегося в базилике Санти-Джованни э Паоло в Венеции. В мощном теле Иисуса обращают на себя внимание вздувшиеся вены на Его руках.

72.5.6. «Воскресение Христа»

Картина «Воскресение Христа» ([илл. 72.97](#)) размером 148×128 см, созданная в 1475-1479 годах для капеллы Марино Зорзи церкви Сан-Микеле ди Мурано, хранится в Государственных музеях Берлина, куда она поступила в 1903 году [55].

Действующие лица. Иисус (вверху), молодой, высокий, среднего телосложения, с несколько удлинненным туловищем, коротковатыми ногами и длинноватыми руками, лицом человека не от мира сего, крупными, вдохновенными темными глазами, низким лбом, черными волосами до плеч,



Илл. 72.90. Джованни Беллини. Мертвый Христос, поддерживаемый ангелами (Пьета).



Илл. 72.91. Джованни Беллини. Пьета.



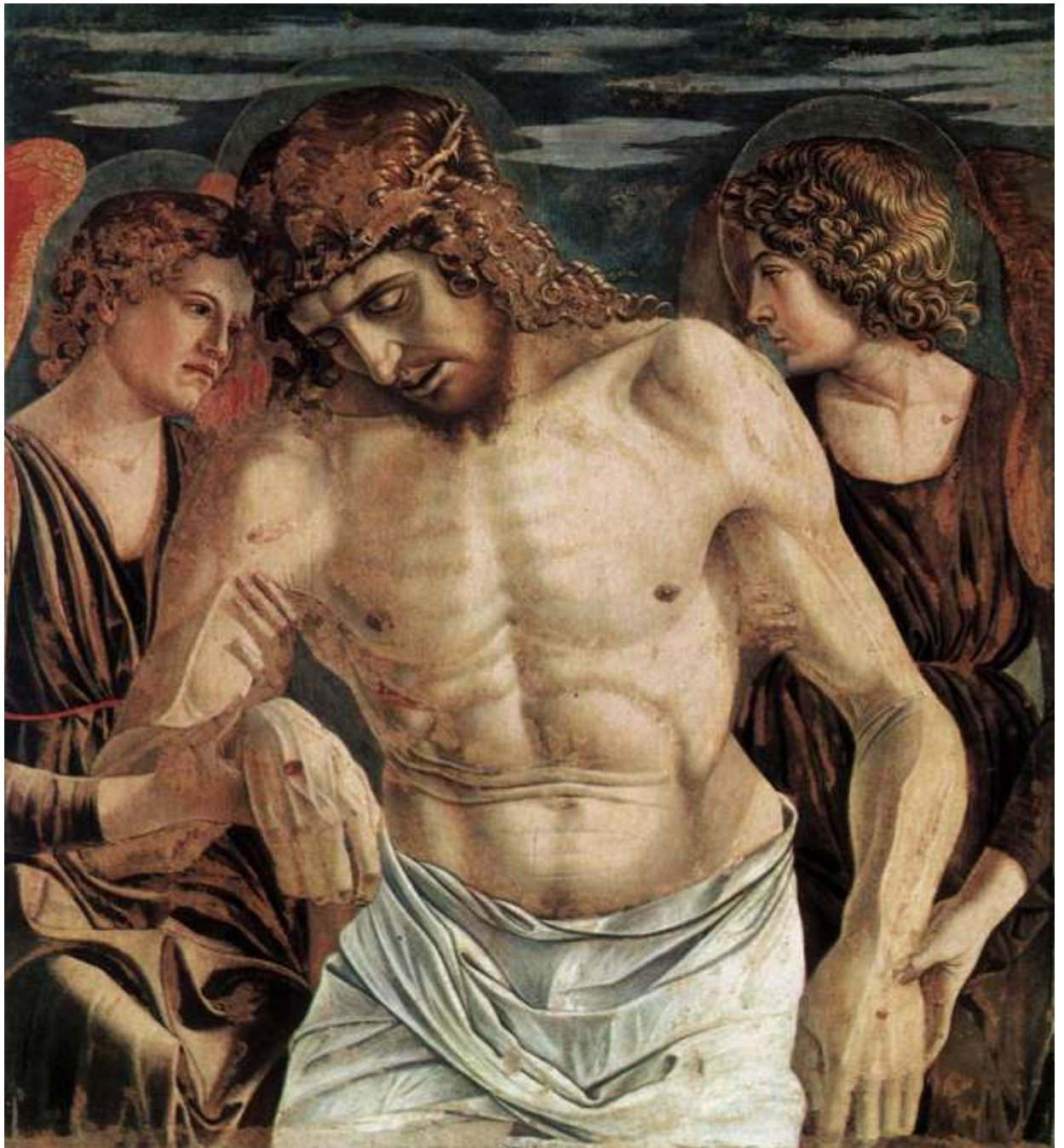
Илл. 72.92. Джованни Беллини. Плач над телом Христа.



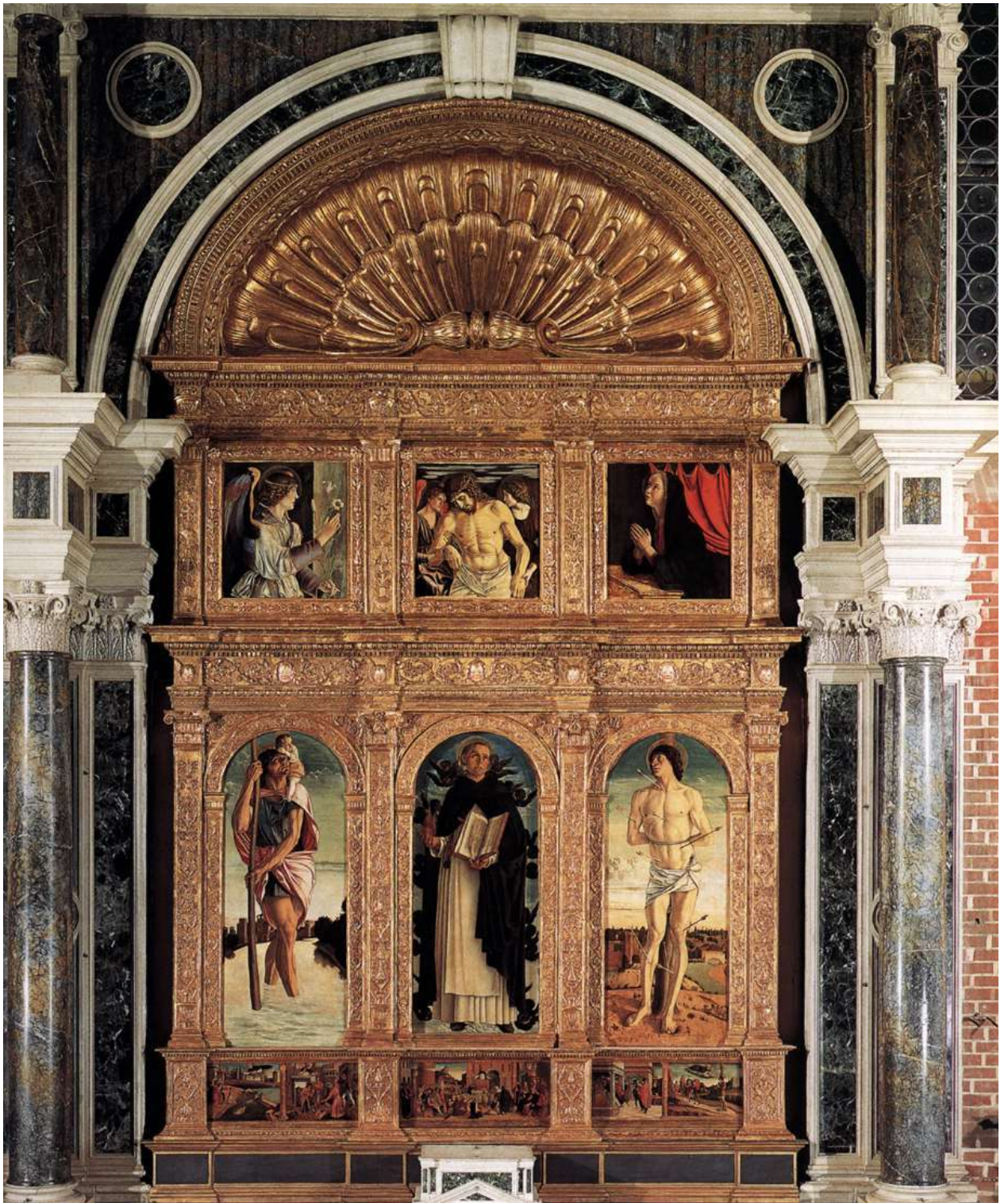
Илл. 72.93. Джованни Беллини. Мужчина в тюрбане.



Илл. 72.94. Джованни Беллини. Плач над мертвым Христом.



Илл. 72.95. Джованни Беллини. Пьета.



Илл. 72.96. Джованни Беллини. Полиптих Сан-Винченцо Феррери.



Илл. 72.97. Джованни Беллини. Воскресение Христа.

широким ртом с толстыми губами и массивным подбородком, почти полностью обнажен. Его низко спущенная набедренная повязка завязана спереди грубым узлом. Свою левую руку, в которой Он держит стяг Воскресения, узкое и длинное, раздвоенное на конце белое полотнище с красным крестом на тонком невысоком древке (чуть выше Его роста), Он обернул белой пеленой, свободный конец которой развевается на ветру.

Фигуры трех Марий (на среднем плане) нарисованы довольно обобщенно. Мария Магдалина (справа) одета в белое платье и обернутый вокруг туловища алый плащ. Ее голова непокрыта, а длинные волосы распущены. Две другие Марии одеты в темные накидки, а их головы закрыты, у одной белым, у другой темным платком.

Четыре стражника (на переднем плане) нарисованы довольно детально. Тот, что слева, высокий и стройный, облачен в короткую военную темно-красную тунику и темно-коричневый панцирь. Его голова защищена металлическим шлемом с небольшим плюмажем, а ноги обуты в короткие желтые сапоги. На левом боку висит кривая сабля, в левой руке он держит большой выпуклый овальный щит и короткую тонкую пику. Тот, что правее него, одет в короткую красную военную одежду, его темная густая длинная выющаяся шевелюра ничем не защищена, ноги обуты в короткие узкие темно-красные сапоги, а у его ног на земле стоит металлический боевой топорик. Воин, расположенный еще правее, почти полностью обнажен, лишь его бедра прикрыты белым плащом, конец которого он держит в левой руке. У него сильное загорелое тело, густая черная шевелюра и такого же цвета борода. Его красный щит экзотической формы с рельефом человеческого лица стоит рядом. Наконец, самый правый воин, небольшого роста, довольно толстый, с красным лицом пьяницы и рыжей бородой, одет в военную красную тунику, большой желтый панцирь и длинные белые штаны. Его голову защищает круглый металлический шлем, ноги обуты в черные башмаки, на левом боку висит кривая сабля в черных ножнах, украшенных золотом, а в левой руке он держит длинную тонкую пику.

Взаимодействие персонажей. Воскресший Иисус еще столь невесом, что не может стоять на земле и Его тело поднялось довольно высоко над землей. Он парит в воздухе с мистическим выражением лица и, воздев глаза к небу, благодарит Бога за окончание Своих мук и возвращение к жизни. Правой рукой Он благословляет земной мир, в котором Он вновь оказался. На среднем плане из глубины сцены по тропинке к Нему уже спешат три Марии, проходя мимо ничего не подозревающих крестьян, занятых своими делами. На переднем плане суетятся стражники. Они уже проснулись и не обнаружили Иисуса в могиле. Один из стражников, сидя на земле, еще только приходит в себя после тяжелого сна. Другой уже встал на ноги, но еще настолько слаб, что вынужден привалиться к краю гробницы и положить голову на локоть. Стражники по краям уже стряхнули с себя сон. Оба, неожиданно для себя, вдруг увидели Иисуса, парящего в воздухе, и застыли от изумления, не зная, что делать. Позы всех четверых, особенно тех, что в центре, нарисованы очень естественно.

Животные. И в этой сцене художник нарисовал несколько животных. На камнях над гробницей Иисуса скачут два кролика – белый и коричневый, присутствующие на многих картинах этого мастера. В верхнем левом углу картины на засохшем дереве сидит орел, который, кроме символического значения, как на [илл. 72.29](#), здесь может играть роль и средневекового символа Вознесения Христа [19].

Архитектурные сооружения. Гробница Иисуса вырублена внутри скалы, обрамленной мощными валунами. В ней имеется прямоугольная дверь, через открытый темный проем которой виден каменный гроб в форме параллелепипеда с закрытой крышкой, нарисованный в несколько утрированной перспективе. Сама светлая каменная дверь гробницы валяется на земле перед проемом. На среднем плане справа виден город с каменными башнями, каменным мостом между ними, шпилем церкви и несколькими деревянными домами на сваях. На заднем плане справа на вершине высокой горы виден рыцарский замок с высоким донжоном.

Пейзаж. Пейзаж, на фоне которого разворачивается эта сцена, делится на три плана. На переднем плане расположена ровная площадка вокруг гробницы, покрытая светло-желтым песком. Из нее выступают огромные и довольно гладкие камни, окружающие гробницу, местами переходящие в слоистые обрывистые скалы. Из расщелин между камнями пробиваются чахлые кустики без листьев. Слева, между двумя кучами более мелких камней, торчит сухое дерево, на котором сидит орел. Вокруг корявого ствола выросли несколько тоненьких кустиков, покрытых ажурной листвой. На среднем плане под мостом течет неширокая речка. Вдоль ее берега между невысокими холмами с обрывистыми склонами, вьется дорога, идущая от города к гробнице. Вершины холмов покрыты пожухлой травой. На заднем плане справа за городом возвышается довольно неестественная гора, покрытая лесом, на вершину которой взобрался рыцарский замок. Слева от нее линия горизонта теряется в невысоких холмах. Иисус парит на фоне рассветного неба, темного в тучах вверху и покрытого темно-розовыми слоистыми облаками на фоне светлой занимающейся зари внизу.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на смене цветов горизонтальных слоев. Светло-желтая площадка внизу и вокруг гробницы переходит в коричневый пейзаж над ней, еще выше светло-голубое небо перемежается с темно-розовыми облаками и черными вкраплениями в них, затем идет синяя полоса безоблачного неба, которая сменяется темно-синим ночным небом, покрытым черными тучами. Светлая фигура Иисуса парит на фоне неба. Все остальные персонажи проецируются на земной фон, причем их одежды по цвету не составляют с ним резкого контраста. Композиционный контраст составляют возвышенная мистическая фигура Иисуса вверху и приземленные, суetyщиеся фигуры стражников внизу. Это противопоставление и является тем новым акцентом, который художник ввел в основное содержание картины.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Среди других произведений на этот сюжет отметим его довольно традиционную трактовку

Мастером М.С. ([илл. 67.64](#)), где на заднем плане слева присутствуют еще и сюжеты Снятия с креста и Оплакивания, а справа, как и у Джованни Беллини, к месту Воскресения приближаются три Марии.

Близкий по иконографии, но немецкий по стилю вариант Мастера Домашней Книги ([илл. 67.74](#)) отличается меньшей изысканностью.

72.5.7. «Кровь Искупителя»

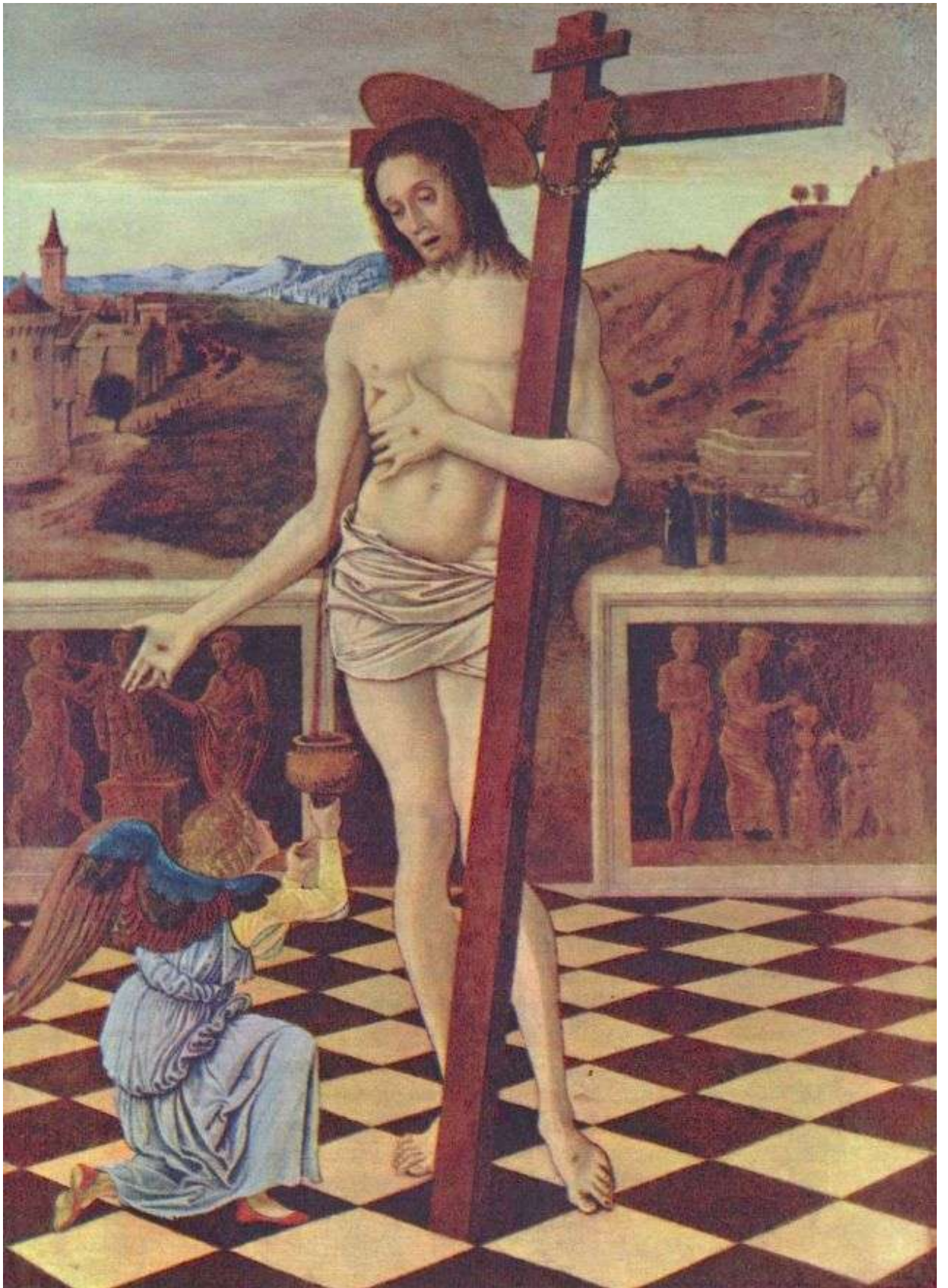
Картина «Кровь Искупителя» ([илл. 72.98](#)) размером 47×34 см, созданная в 1460-1465 годах (по другим данным около 1500 года), хранится в Национальной галерее в Лондоне. Она является художественной аллегорией Страстей Господних и Евхаристии [46].

Действующие лица. Иисус (в центре), молодой, худой, высокий и стройный, довольно слабого телосложения, с длинными руками и ногами, красивым осунувшимся узким лицом, ввалившимися выпуклыми темными глазами, длинными черными дугообразными бровями, высоким лбом, темно-коричневыми волосами, завитыми в мелкие кудряшки, длиной до плеч, прямым острым носом, узким слегка приоткрытым ртом с полными губами и жидкой бородкой, почти полностью обнажен. Плотная туго завязанная белая набедренная повязка повязана довольно высоко. Его ноги босы, а над затылком висит дискообразный темно-золотой нимб. Темный крест, чуть выше Его роста, стоящий на полу, Он прислонил к левому плечу и придерживает его левой рукой.

Ангел (слева от Иисуса), значительно меньше Иисуса, худенький подросток лет двенадцати, с крупными коричневыми крыльями, верх которых покрыт синими перьями, с тщательно завитой прической коричневых волос, одет в длинную голубую тунику без рукавов, средняя часть которой украшена модными напусками. Его голова непокрыта, а ноги обуты в коричневые туфельки в форме лодочек. В правой руке он держит довольно большую коричневую глиняную чашу.

Взаимодействие персонажей. Иисус стоит перед ангелом, придерживая Свой крест, и выдавливает Свою кровь из раны на правом боку левой рукой. Ангел упал перед Иисусом на одно колено, подняв вверх чашу, и собирает в нее кровь Иисуса, текущую фонтаном в чашу. При этом кровь течет под таким напором, что минует набедренную повязку Иисуса. Иисус, склонив голову вправо, смотрит на ангела сверху вниз печальным взглядом, а ангел смотрит на Него снизу вверх, стараясь не упустить ни одной капли крови. Правую руку Иисус отставил в сторону; видимо, из раны на ней кровь уже собрана.

Балкон. Действие происходит на открытом балконе, пол которого покрыт темно-коричневой и белой плиткой в шахматном порядке. На перилах балкона на черном фоне изображено языческое жертвоприношение, причем фигуры на изображении имеют темно-коричневый цвет. Таким образом, языческая жертва противопоставлена искупительной жертве



Илл. 72.98. Джованни Беллини. Кровь Искупителя.

Христа, чем и подчеркивается ее великая значимость. За спиной Иисуса в перилах имеется проход, через который можно выйти за пределы балкона.

Архитектурные сооружения. За балконом у левого края картины видны крепостные башни, каменные дома и высокий шпиль церкви – символ победившего христианства. У правого же края картины расположен полуразрушенный языческий храм с высокой аркой – символ ушедшего язычества. От языческого храма к христианской церкви направляются два монаха.

Пейзаж. Христианский город с церковью расположен на ровной площадке вдоль дороги, обсаженной деревьями. Языческий храм построен у подножия гряды невысоких почти голых коричневых гор, уходящей вдаль к линии горизонта, причем цвет гор слева от Иисуса меняется с коричневого на голубой. На вершинах ближних гор растут редкие невысокие деревья, в том числе и без листвы. Между городом и горами простирается широкий луг, поросший травой. Тусклое предутреннее небо покрыто слоистыми розовеющими облачками.

Цветовая гамма и композиция. Как и во многих других произведениях мастера, цветовой фон картины представляет собой сменяющиеся горизонтальные слои. Нижняя часть притягивает внимание зрителя своим шахматным узором, нарисованным в перспективе, затем идут перила балкона с коричневыми рисунками, которые отделяются от такого же темного коричневого пейзажа лишь белым обрамлением, а выше с пейзажем контрастирует светлое небо. На этом фоне выделяются светлая фигура Иисуса, противопоставленная темному силуэту креста, и чуть более яркая фигурка ангела, которые образуют диагональ картины. Общее печальное настроение подчеркивает сакральный смысл сцены.

72.5.8. «Коронование Марии»

Картина «Коронование Марии» ([илл. 72.99](#)) размером 262×240 см является нижней частью «Алтаря Пезаро» ([илл. 72.83](#)) и хранится в Городском музее Пезаро. Мнения исследователей по поводу события, в связи с которым был заказан алтарь, расходятся. Одни считают, что этим событием было взятие крепости Градара в 1463 году, принадлежавшей ранее Римини и завоеванной Пезаро. Альтернативной является точка зрения, что этим событием была свадьба правителя Пезаро и Камиллы Арагонской в 1474 году [43].

Сравнение с картиной Филиппо Липпи. Эта картина по отсутствию пышности в интерпретации сюжета напоминает работу Филиппо Липпи ([илл. 44.46](#)). В ней, в отличие от произведения Филиппо Липпи, отсутствуют донаторы, а ангелы заменены множеством херувимов. Однако, и интерьер, и пейзаж вокруг трона и в его раме отличаются большей проработкой. Кроме того, из сравнения этих двух произведений видно, насколько за это время возрос уровень живописного мастерства.



Илл. 72.99. Джованни Беллини. Коронование Марии.

Действующие лица. Иисус (справа от центра), молодой и довольно миниатюрный, с удлиненным, красивым, но не особенно значительным лицом, крупными темными глазами, широкими дугообразными бровями, высоким лбом, длинными, вьющимися темно-коричневыми волосами, прямым острым носом и недлинной бородкой, одет в светлый хитон с золотым узором и малиновый плащ. Его ноги босы, а голова непокрыта. В правой руке Он держит золотую королевскую корону с короткими зубцами, украшенную драгоценными камнями.

Дева Мария (слева от Иисуса), примерно того же возраста, что и Иисус и довольно крупная по сравнению с Ним, с чрезмерно большими кистями рук, красивым загорелым лицом, узкими темными глазами, широкими дугообразными черными бровями, слегка курносый носом, пухлыми губами и массивным подбородком, одета в длинное красное платье и темно-синюю накидку, закрывающую ей волосы. Ее ноги обуты в черные туфли.

Четверо святых (по обе стороны от Иисуса и Мадонны), отмеченные золотистыми нимбами, заметно крупнее фигур Иисуса и Девы Марии. Все они держат в руках толстые книги (атрибут писателей) в красных или черных переплетах, раскрытые или закрытые. Апостол Иоанн (второй слева), с лицом старого римского патриция, короткими седыми волосами и окладистой бородой, с крупным носом, облачен в красную мантию. Апостол Павел (у левого края), средних лет, высокий и дородный, с крупной головой, пронзительными черными глазами, густыми клочковатыми бровями, высоким лбом, лысиной, окруженной недлинными коричневыми волосами, орлиным носом и длинной, густой темно-коричневой бородой, одет в длинную темно-синюю тунику, подол которой украшен золоченым орнаментом, и красную мантию. Его голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке он держит свой традиционный атрибут – большой сверкающий меч с крестообразной рукояткой.

Св. Иероним (второй справа), очень старый, со сморщенным лицом иудейского типа и длинной пушистой седой бородой, облачен в красную кардинальскую мантию с поднятым капюшоном. Св. Франциск (у правого края), средних лет, высокий и худой, с маленькой головой, непримечательным лицом, небольшими глазами, невысоким лбом, тонзурой, окруженной короткими темными волосами, прямым носом и массивным подбородком, облачен в коричневую рясу своего ордена. Его голова непокрыта, а ноги босы. На руках и через разрез на груди видны его стигматы. В правой руке он держит небольшой черный крестик на тонком древке.

Херувимы (в верхних углах картины), младенцы с толстыми круглыми личиками и небольшими крылышками, туловища которых скрыты в поддерживающих их облаках, нарисованы разным цветом – белым, красным и темно-серым. Лица некоторых херувимов растворяются в окружающих их облаках. Святой Дух (вверху в центре) в виде крупного голубя заключен в кольцо из мелких красных херувимов.

Взаимодействие персонажей. Иисус и Дева Мария, склонив головы навстречу друг другу, сидят в центре картины на разных сторонах сиденья одного и того же трона. Иисус, положив левую руку на колено, правой рукой надевает корону на голову Деве Марии, которая сложила руки на груди крест-накрест. Он внимательно смотрит на нее, а она, закрыв глаза, смиренно ждет окончания обряда. Апостолы Павел и Иоанн слева и св. Франциск и Иероним справа ожидают конца церемонии. Иоанн углубился в чтение, Павел и Франциск задумались, лишь Иероним интересуется процедурой коронования. Святой Дух, распустив крылья, наблюдает за церемонией сверху, окруженный маленькими херувимами и желтым свечением. Остальные херувимы порхают в воздухе, поглядывая в разные стороны, но только не на главных персонажей.

Интерьер. Интерьер, в котором происходит действие, включает разноцветный узорчатый пол, нарисованный в четкой перспективе, и двойной широкий трон с невысокой подставкой для ног, длинной скамейкой, невысокими боковыми стенками и огромной белой мраморной рамой с коринфскими пилястрами, разноцветными и рельефными орнаментами и рельефом вверху с изображениями людей и всадников в различных позах.

Пейзаж. В центре рамы, словно в проеме окна, открывается реальный пейзаж окрестностей Монтефельтро с крепостью Градара. Мы видим центральный холм, который пересекает крепостная стена с многочисленными башнями, а также более крутые скалы справа от крепости. Над пейзажем простирается спокойное небо, покрытое кучевыми облаками. На заднем плане по обе стороны трона мы также видим синее небо, в облаках которого купаются херувимы и которое над тронном становится черным.

Цветовая гамма и композиция. На картине чередуются четыре светлые и темные горизонтальные полосы: узкая полоса желтого пола и подножия трона с небольшими темными вкраплениями; широкая темная полоса, включающая фигуры основных персонажей, внутренность трона и пейзаж в его раме; светлая полоска неба с темными херувимами и рама трона с украшениями; и, наконец, узкая почти черная полоска неба со светлыми херувимами, Святым Духом и свечением вокруг него. В композиции картины сидящие и склонившиеся друг к другу фигуры в центре хорошо вписываются в круг, с ним контрастируют вертикальные фигуры стоящих святых. Рама трона создает впечатление вертикальной композиции, а порхающие вверху, выстроившиеся в линии херувимы – горизонтальной. Иисус и Мария ведут интимный разговор, не предназначенный для чужих ушей; святые деликатно делают вид, что не слышат его; лишь Иероним, бестактно не может скрыть своего любопытства; херувимы своим пением, на которое никто не обращает внимания, стараются этот разговор заглушить; тем не менее, зритель ощущает некоторое эмоциональное напряжение, исходящее от картины.

72.6. «Священная аллегория»

Картина «Священная аллегория» («Души Чистилища») ([илл. 72.100](#)) размером 73×119 см, созданная в 1490-1500 годах, хранится в галерее Уффици во Флоренции [43].

Сюжет. Вопрос о сюжете этой загадочной картины до сих пор остается открытым. Согласно самой распространенной из версий, мастер опирался на текст поэмы XIV века «Паломничество души» («Паломничество человеческой жизни») ([илл. 72.101](#)), автором которой является французский поэт Гийом Дегинвилль. Она рассказывает о Небесном Иерусалиме и душах праведников, обитающих в нем. Однако эта картина получила и другие толкования: и как изображение дочерей Бога в виде аллегорических фигур Сострадания, Справедливости, Мира и Милосердия, и как видение Рая, и как Святое Собеседование [43].

Действующие лица. Дева Мария (третья слева), молодая и стройная, с красивым смиренным лицом одета в традиционное красное платье и синюю накидку, а ее волосы закрыты большим белым головным платком.

Апостол Иоанн (третий справа от Мадонны), старый, невысокий и располневший, с добрым лицом, высоким лбом, седыми волосами и бородой, одет в длинную красную тунику и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. Апостол Павел (слева от Иоанна), средних лет, высокого роста и дородный, с красным лицом, одет в черную мантию и красный плащ. Головы обоих непокрыты. В правой руке Павел держит длинный тонкий меч с крестообразной рукояткой, а в левой – свернутый в трубочку белый свиток.

Св. Иов (второй справа), очень старый, высокий и худой, с длинными седыми волосами и бородой, почти полностью обнажен. Лишь его бедра прикрыты узкой белой повязкой. Св. Себастьян (справа от Иова), молодой, еще более высокий и худой, с красивым юношеским безбородым лицом и длинными, роскошными, коричневыми, волнистыми волосами, также почти полностью обнажен. Его одежду составляют лишь обтягивающие белые трусы. Руки связаны у него за спиной, а из левого плеча и левой ноги торчат длинные тонкие стрелы. Оба словно сошли с «Алтаря Сан-Джоббе» ([илл. 72.39](#)). Св. Иероним (на среднем плане в центре), средних лет, с длинной бородой, одет в красную куртку и белые брюки.

Три св. жены (около Мадонны), все молодые, одеты по-разному. Та, что ближе к зрителю, высокая, худая и стройная, с миловидным лицом, вздернутым носом и гладкой прической с узлом на затылке, одета в длинное белое платье из тонкой материи и черный плащ, закрывающий верхнюю половину ее фигуры. Та, что находится справа от Девы Марии, с красивым круглым лицом и длинными коричневыми волосами, одета в малиновое платье и синий плащ. Ее голову украшает золотая корона. Та, что находится у левого края картины, одета в коричневый плащ и белую чалму.

Четверо младенцев (между Иоанном и Иовом), возрастом не более трех лет, олицетворяют души праведников. Трое из них полностью обнажены, на



Илл. 72.100. Джованни Беллини. Священная аллегория.



Илл. 72.101. Миниатюра «Паломничество души».

одном же лишь короткая белая рубашечка. У одного из них волосы до плеч, у других же они значительно короче.

Седой отшельник (на среднем плане справа), невысокого роста и сутулый, с непокрытой головой и длинной тонкой палкой в правой руке одет в серый плащ. Кентавр (на среднем плане ниже отшельника), в греческой мифологии существо с головой и торсом человека, а корпусом лошади из породы тех, кого Гомер называл «дикими животными», олицетворяет низменную природу в противоположность высшей мудрости, которую являла собой Минерва. Кентавры произошли от примитивных и, по-видимому, варварских скотоводов Фессалии, которые пасли свои стада верхом на лошадях. Места эти были центром коневодства в античную эпоху [19]. На картине кентавр сравнительно невелик, у него короткий корпус и мощный торс коричневого цвета. Крестьяне (на заднем плане), мужчины и женщина, нарисованы довольно обобщенно облаченными в белые и темные одежды.

Взаимодействие персонажей. Самый крупный и красивый младенец, взобравшись на край вазы, в которой растет Древо жизни, трясет его, а остальные три младенца собирают его золотые плоды – один наклонился, чтобы поднять плод с пола, другой сидит на подушке, держа в руках собранные плоды, а третий, стоя, прижимает их к груди. Сидящая на троне Дева Мария молится на них, опустив голову и сложив ладони перед собой. Рядом с ней в такой же молитвенной позе сидит св. жена в короне. Св. жена, находящаяся ближе к зрителю, молится на них стоя. Третья св. жена, стоящая за оградой террасы у левого края картины, повернулась ко всей сцене спиной. Апостол Павел, также находящийся за оградой, направляется к Деве Марии, словно угрожая ей мечом. Апостол Иоанн, опершись на ограду с внешней стороны и молитвенно сложив ладони перед собой, умиленно наблюдает за младенцами. Св. Иов и Себастьян, стоя на террасе справа от Древа жизни в примерно одинаковых позах, также молятся на них (при этом возникает любопытный контраст – Иов сложил ладони перед собой, а у Себастьяна руки связаны за спиной). Св. Иероним, погруженный в чтение, сидит на камне в пещере на среднем плане. Сверху вниз по лестнице тяжело спускается отшельник. В открытом стойле находится кентавр, ожидающий прихода туда отшельника. На заднем плане своими делами занимаются крестьяне, не обращающие никакого внимания на священные персонажи переднего плана.

Животные. На картине нарисовано довольно много животных. Рядом с Иеронимом в пещере дремлет лев. По обе стороны от его пещеры на узкой полоске берега расположились лани – та, что слева от пещеры, пьет воду из реки, другие же просто лежат. На заднем плане крестьянин гонит темного осла с поклажей.

Терраса. Основное действие происходит на террасе, огороженной перилами, или вокруг нее. В центре ее узорчатого пола помещены четыре больших квадрата из желтого с прожилками мрамора, обрамленные рядом чередующихся темно-зеленых и розовых квадратных плиток. Остальное пространство пола покрыто чередующимися ромбами темно-зеленого,

красного и желтого цвета. Высокие перила желтого мрамора не являются сплошными. В центре террасы, там, где смыкаются четыре больших квадрата, стоит низкая и широкая черная ваза, в которой растет Древо жизни с широкой темно-зеленой кроной, узкими листьями и золотыми плодами. У левого края террасы вплотную к перилам расположен трон Девы Марии, сделанный из резного розового камня, на широкой и высокой подставке. К трону ведут четыре высокие ступени. Над троном на высокой изогнутой подставке в форме пальмы возвышается темно-красный балдахин с длинным фигурным медным шпилем.

Строения. На среднем плане берег, противоположный террасе, укреплен. В нем видны пещера Иеронима с квадратным входом, стойло для кентавра с навесом из прутьев, правый конец которого поддерживается высокой жердью, деревянный крест у левого края навеса и каменная лестница, спускающаяся вниз к стойлу кентавра. На заднем плане, также на берегу, расположены одноэтажные крестьянские дома из светлого камня. Между ними видна более высокая каменная башня, а на холме у линии горизонта – рыцарский замок.

Пейзаж. Терраса расположена на берегу реки. Вода реки подернута легкой рябью, в которой едва отражаются крутые берега и по которой плывет легкий полупрозрачный туман (это впервые). Создается впечатление, что вода светится изнутри. Противоположный берег представляет собой два скалистых мыса со своего рода небольшим заливом между ними. На берегу правого мыса расположены пещера Иеронима, стойло кентавра, крест и лестница. Скалы, поросшие густым кустарником и отдельными деревьями, поднимаются от берега уступами за верхний край картины. В глубине залива на берегу стоят крестьянские дома и башня. За ними поднимаются пологие холмы, поросшие лесом. На вершине одного из них возвышается светлый каменный рыцарский замок. Левый мыс состоит из крутых высоких голых скал, уходящих за верхний край картины и лишь кое-где поросших темной травой и жидкими деревьями. Вдоль подножия этих скал вьется извилистая дорога, идущая от деревни к замку. Между скалами видно небо, покрытое кучевыми облаками, подернутыми первыми отблесками заката. Вся картина залита неземным спокойным светом, в котором фигуры не отбрасывают теней.

Цветовая гамма и композиция. Горизонтальная композиция картины состоит из двух контрастирующих по цвету частей, разделенных призрачной водной поверхностью, – светлой просторной террасы с основными персонажами и темного скалистого пейзажа. В центре террасы вокруг Древа жизни играют дети. Справа от них на значительном расстоянии от перил стоят Иов и Себастьян. Основная группа персонажей помещена слева от детей у перил вокруг фигуры Девы Марии. Эта мирная и созерцательная идиллия противопоставлена духовным подвигам Иеронима и отшельника, в уединенной жизни которых нашли себе место кентавр, лев и олени, а также повседневным житейским заботам крестьян – и те, и другие живут среди дикой и враждебной, но прекрасной природы. Эти два мира, один из которых

населяют души праведников и наблюдающие за ними святые, а другой – отшельники, удалившиеся от жизни, и крестьяне, добывающие хлеб насущный своим трудом, находятся на противоположных берегах одной и той же реки, но разделены ей словно глухой стеной. Впервые в художественном произведении было выражено столь глубокое настроение созерцательности, остановившегося времени и, вместе с тем, загадана загадка последующим поколениям относительно смысла этой картины.

Сравнение с другими аллегориями. Кроме этой картины в жанре религиозной аллегии, Джованни Беллини около 1490 года создал цикл из четырех светских аллегорий, хранящихся ныне в галерее Академии в Венеции и имеющих размер 34×22 см каждая: «Вождение (или Стойкость)» ([илл. 72.102](#)), где Вакх с колесницы предлагает воину тарелку с фруктами; «Лживость (или Мудрость)» ([илл. 72.103](#)), в виде мужчины, появляющегося из раковины; «Судьба (или Уныние)» ([илл. 72.104](#)) в виде женщины, сидящей в неустойчивой лодке и держащей сферу; «Благоразумие (или Тщеславие)» ([илл. 72.105](#)) в виде обнаженной женщины, указывающей на зеркало. Около 1500 года художник создал еще одну аллегию ([илл. 72.106](#)), хранящуюся там же.

72.7. «Праздник богов»

История картины. Картина «Праздник богов» ([илл. 72.107](#)) размером 170×188 см, созданная в 1514 году для герцога Альфонсо д'Эсте в качестве украшения алебастрового кабинета в его замке в Ферраре, хранится в Национальной галерее Вашингтона. Считается, что Изабелла д'Эсте заказала эту картину своему любимому художнику Джованни Беллини, чтобы подарить ее своему брату Альфонсо, женившемуся на Лукреции Борджа. В качестве подтверждения этой гипотезы указывают на присутствие на картине лиц, имеющих отношение к ее заказчику и адресату. Несколько лет спустя Альфонсо д'Эсте передал холст Тициану для доработки, при этом была дописана густая листва на заднем фоне [35].

Литературная программа. Эпизод, представленный на полотне, восходит к «Фастам» Овидия и иллюстрирует историю нимфы Лотис. Время от времени она появлялась у озера, пытаясь увлечь Вакха. Узнав об этом, Приап, бог плодородия, пошел за ней и ночью во время пира богов подкрался к ней, надеясь похитить или соблазнить нимфу. Пир был устроен по поводу бракосочетания Пелея (легендарного героя античной Греции) и Фетиды (нереиды или морской нимфы), которые были родителями Ахиллеса. Но Лотис разбудил своим приходом Силен с ослом, который «вовсе некстати своим голосом грубым взревел», нимфа вскочила, и Приап был вынужден бежать. Этот эпизод трактует плотский грех как невозможный без супружеских уз. [9, 16].

Действующие лица. Лотис (в правом нижнем углу), молодая, высокая и стройная, с красивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, гладкими коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, нежным ртом и



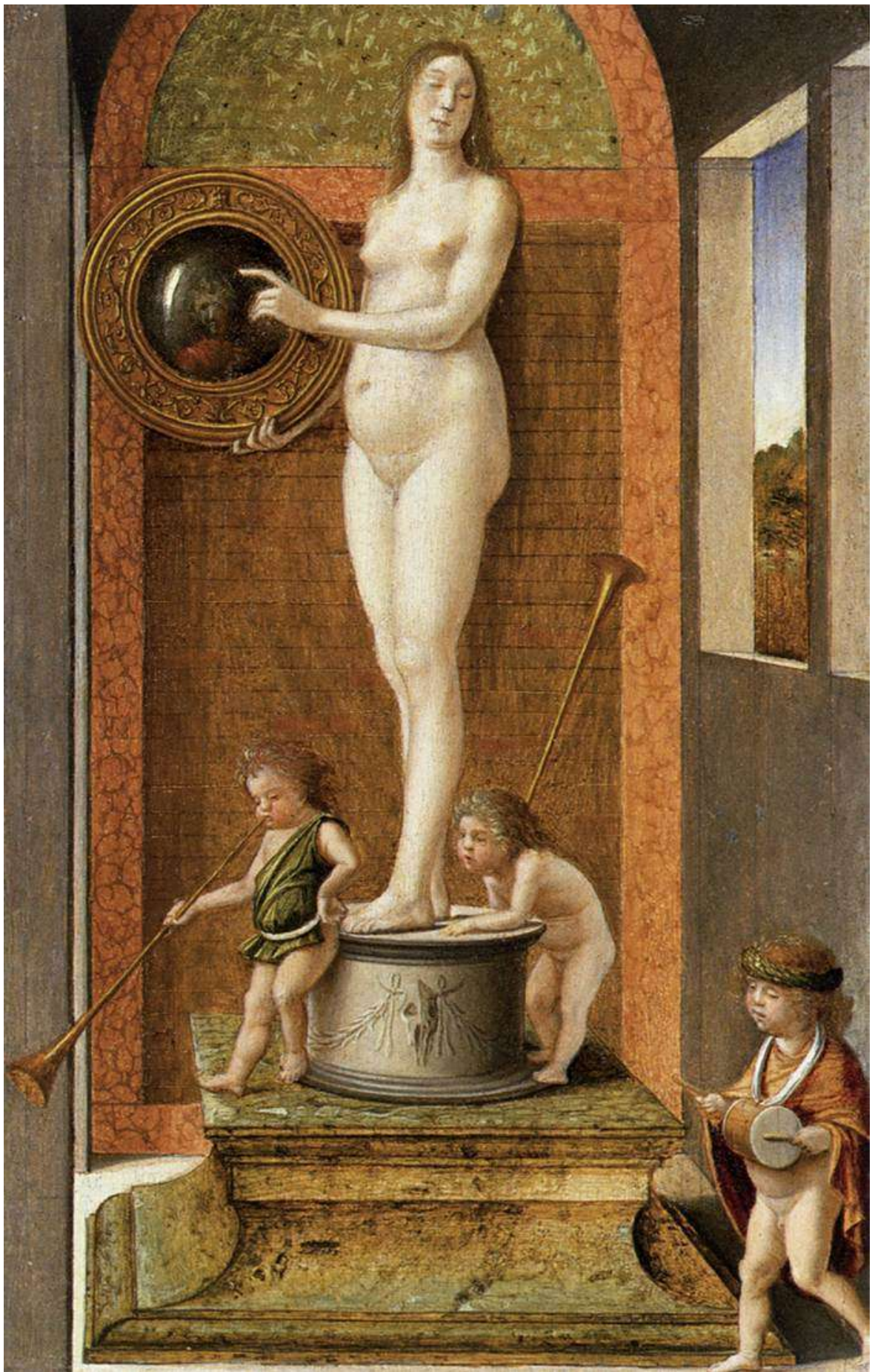
Илл. 72.102. Джованни Беллини. Вождение (или Стойкость).



Илл. 72.103. Джованни Беллини. Лживость (или Мудрость).



Илл. 72.104. Джованни Беллини. Судьба (или Уныние).



Илл. 72.105. Джованни Беллини. Благоразумие (или Тщеславие).



Илл. 72.106. Джованни Беллини. Добродетель.



Илл. 72.107. Джованни Беллини и Тициан. Праздник богов.

острым подбородком, наполовину обнажена. У нее нежная грудь с бледными сосками, длинные руки и ноги, которые видны из-под расстегнутого бледно-голубого платья. Ее голова непокрыта, а ноги босы.

Приап (слева позади Лотис), античный бог плодородия, защитник садов, виноградников, пчел и овец, был объектом поклонения в Греции и Италии. Его наиболее характерной чертой были огромных размеров гениталии. Согласно одному из рассказов, он был потомком Венеры и Бахуса; Юнона, дабы выразить свое неодобрение неразборчивостью его матери, наделила его этим гротескным уродством [19]. На картине красивый и крепкий юноша с пышной темно-коричневой шевелюрой, он одет в белую рубаху с широкими рукавами до локтей и зеленый плащ, обернутый вокруг туловища, складки которого ниспадают таким образом, что указывают на возбужденный половой орган под ними [19]. Его голову украшает изящный венок из аканфа.

Вакх (сидит левее Приапа), популярный бог вина, первоначально был богом плодородия, являвшимся в облике быка или козла, обряды поклонения которому сопровождалась безумными оргиями, когда животное раздиралось на куски и его мясо съедалось сырым, что символизировало съедание самого бога. Для гуманистов страстный дух Бахуса представлялся чем-то противоположным умеренной ясности разума, персонифицируемой Аполлоном [19]. На картине молодой, невысокий и полный, с широким грубоватым лицом и волосами, расчесанными на прямой пробор, он одет в синюю тунику и коричневый плащ, закрывающий ему ноги. Его голову украшает венок из листьев и гроздей винограда, а его ноги обуты в большие сандалии. В правой руке он держит синюю пиалу с вином, а в левой – скрипку за гриф.

Силен (второй слева), в греческой мифологии сельский бог, один из свиты Бахуса, веселый толстый старый пьяница, однако мудрый, имевший дар пророчествования. В качестве прототипа для образа Силенна на картине выступает венецианский писатель Пьетро Бембо, родившийся в 1470, умерший в 1547 году и считавшийся законодателем итальянского литературного языка. Он защищал его тосканский вариант – язык Петрарки и Боккаччо [19, 35, 39]. На картине пожилой и дородный, с крупной головой, высоким лбом, короткими седыми волосами, орлиным носом и темной стриженной бородой, он одет в короткий красный кафтан, белые чулки и черные башмаки. Его голова непокрыта. У него на поясе справа висит небольшой бочонок вина, а в правой руке он держит большую рюмку.

Прототипом Меркурия (пятого слева) на картине является кардинал Ипполито д'Эсте, который совершал брачный контракт между Альфонсо д'Эсте и Лукрецией Борджиа [35]. Средних лет, худой и высокий, с безбородым лицом, живыми черными глазами, завитыми темными волосами, длинным носом, широким ртом и маленьким подбородком, он одет в белый хитон до колен и зеленый шелковый плащ. На его голове надет большой блестящий стальной шлем, а ноги обуты в голубые гетры с прорезями для пальцев и коричневые крылатые сандалии. В правой руке он небрежно держит свой кадуцей.

Нептун (справа от Меркурия) в античной мифологии – бог, правивший морем и его обитателями. Мореплаватели призывали его, чтобы обеспечить себе безопасное плавание. Будучи разгневанным, он мог произвести бурю и кораблекрушение. Прототипом для Нептуна на картине является Альфонсо д'Эсте [19, 35]. Средних лет и довольно толстый, с большой головой и широким лицом, он одет в белый хитон и красный плащ. Его голову украшает лавровый венок. В правой руке он держит высокую голубую чашу.

Прототипом Фетиды (справа от Нептуна) на картине является Лукреция Борджа, родившаяся в 1480 и умершая в 1519 году. Дочь римского папы Александра VI и сестра Чезаре Борджиа, она была послушным орудием в их политической игре. В третьем замужестве она стала герцогиней Феррары и привлекала ко двору поэтов и художников [35]. На картине молодая и довольно миниатюрная, с красивым лицом и модной прической светло-коричневых волос, она одета в открытое розовое платье из тонкой материи и синюю шелковую кофту. Ее голова не покрыта, а в правой руке она держит плод граната.

Пелей (справа от Фетиды), молодой высокий и худой, нарисованный так, словно его голова существует отдельно от его туловища, с хитрым тонким лицом, красивыми темными глазами, высоким лбом, кудрявыми волосами, носом с горбинкой, широким ртом и козлиной бородкой, одет в зеленый шелковый хитон и розовые штаны. Его голова не покрыта.

Эрколе д'Эсте (справа от Силена), сын Альфонсо и Лукреции, родившийся в 1508 году [35], шестилетний мальчик, больше похожий на девочку, с красивым нежным лицом, длинными светло-коричневыми вьющимися волосами, одет в белую рубаху и длинный синий сарафан. Его ноги босы, а голова украшена лавровым венком. Левой рукой он держит большой стеклянный кувшин, в который льется вино из крана, вставленного в бочку.

Старик (позади Меркурия), с мощной шеей, выразительным страшноватым лицом, крупными глазами, большой лысиной и темными волосами, стянутыми лентой, большим носом и массивным подбородком, одет в розовый хитон.

Четыре девушки (три между Вакхом и Пелеем, а одна позади Нептуна), молодые и привлекательные, с изящными прическами, одеты в длинные платья различной расцветки, синие, желтое и розовое, и белые плащи. У каждой обнажена одна грудь с бледным нежным соском. Одна из них несет на голове большую вазу из яркой коричневой глины, придерживая ее левой рукой, другая держит в руках широкую и низкую вазу из белой керамики с темно-синим цветочным узором.

Три сатира (слева от Силена, между Меркурием и Нептуном и позади Пелея и Фетиды), в Древней Греции духи лесов и гор, отождествляемые в римской мифологии с богом Фавном и составлявшие свиту Бахуса [19], мужчины средних лет с мощными торсами и козлиными ногами, покрытыми серой шерстью, полностью обнажены. У одного из них талия увита плющом, а на голове он держит такую же вазу, как и одна из девушек, другой несет на

голове кувшин из темной глины, а у третьего голова украшена венком из плюща.

Взаимодействие персонажей. В правом нижнем углу картины, прислонившись к каменистому холмику и стволу дерева, сидя спит Лотис, подложив согнутую левую руку под голову, правую руку положив на согнутую в колене правую ногу и вытянув левую. Перед ней стоит широкая и низкая деревянная бочка. Стоя за ней, к ней наклонился Приап, сдергивая с нее плащ и обнажая ее грудь. Остальные персонажи расположились слева от них в три ряда. В первом ряду справа на земле сидит Вакх и пьет вино из пиалы. К нему прильнула одна из девушек, сидя чуть выше него и пытаясь приобнять его сзади. Но он не обращает на нее никакого внимания. Левее нее на земле сидит Пелей и с полуулыбкой на лице фривольно заигрывает с Фетидой, положив правую руку ей на левое бедро. Фетида слегка напряглась, но продолжает обнимать Пелея левой рукой за шею. Перед ними на земле стоит блюдо с фруктами и валяется серебряный кубок и крышка от него. Еще левее на земле сидит Меркурий, опершись спиной на бочку с вином и согнув ноги в коленях. Правой рукой он опирается на большой раскрошившийся камень. Во втором ряду справа стоят две девушки (одна из них с глиняной вазой на голове) и смотрят по сторонам безо всяких эмоций. Между Фетидой и Меркурием чуть сзади на земле сидит Нептун и пьет вино из высокой чаши. Слева от бочки с вином на одном колене стоит Эрколе д'Эсте и наливает вино в свой кувшин. На левом краю этого ряда спиной к зрителю стоит сатир с кувшином на голове, придерживая его обеими руками. В последнем ряду справа на высоком камне сидит темный сатир, наклонившись вперед, левее стоит девушка с керамической вазой, обернувшись к стоящему слева от нее сатиру с такой же вазой на голове, которую он придерживает правой рукой, а левой – венок на талии. Далее сидит старик, устремивший свой пристальный взгляд на Лотис, а крайним слева стоит Силен, обняв левой рукой своего осла, а правую руку с рюмкой вытянув, словно для произведения тоста.

Животные. Между стариком и Силеном смирно стоит крупный темно-серый осел с большими, растопыренными в разные стороны ушами. Он нарисован довольно реалистично и, вместе с тем, несколько гротескно. На ветке дерева, у которого спит Лотис, сидит большая лесная темно-серая птица с зелеными крыльями.

Пейзаж. Пир происходит на лесной поляне, покрытой короткой светло-зеленой травой, между которой видны каменистые обнажения. Справа растет большая группа деревьев с густыми, темно-зелеными, но довольно условно нарисованными кронами. За ними виднеются плоские желто-зеленые поля. Задний план левой половины картины занимает крутой холм, склон которого порос ярко-зеленой травой и деревьями (которые нарисовал Тициан), а вершина и крутой правый край представляют собой каменистые голые скалы. Ярко-синее небо с кучевыми облаками резко контрастирует с темной зеленью растительности.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана необычайно сочными и яркими красками. Солнечное освещение (при отсутствии теней от человеческих фигур) передано с большим мастерством, в том числе и за счет глубокой тени листвы деревьев. Нижняя часть картины представляет собой очень пестрое зрелище с грубоватыми цветовыми контрастами одежд разных персонажей. С этой пестротой контрастирует зелень деревьев и глубина синего неба. Задний план давит на передний; величественный мир природы притягивает к себе большее внимание зрителя, чем пестрый мир людей (богов). Если раньше в живописи пиры изображались за столом, а на лоне природы происходила охота или конные прогулки (как, например, на миниатюрах братьев Лимбург), то теперь застолье превратилось в пикник, а знать, в соответствии с воззрениями гуманистов, захотела быть одетой в античные одежды и выступать в разных ролях античных богов. Мода изменилась.

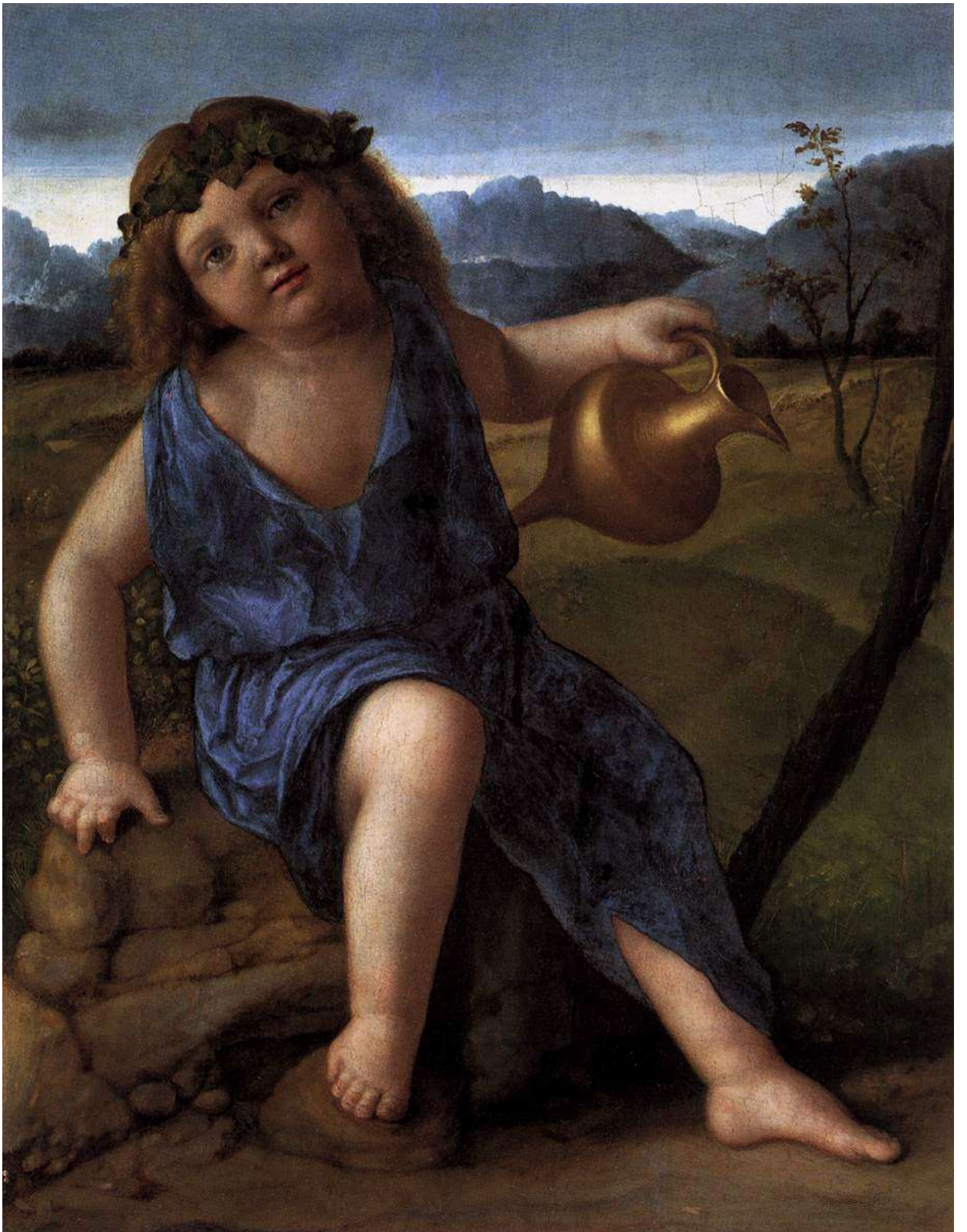
Отметим еще портрет юного Бахуса работы Джованни Беллини ([илл. 72.108](#)) размером 48×37 см, написанный примерно в той же манере около 1514 года и хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне.

72.8. Светские портреты

В этом параграфе анализируются четыре работы художника – портреты пожилого дожа, двух молодых людей и молодой, почти обнаженной женщины.

72.8.1. «Портрет дожа Леонардо Лоредана»

«Портрет дожа Леонардо Лоредана» ([илл. 72.109](#)) размером 61.5×45 см, заказанный Джованни Беллини как официальному художнику Венецианской республики (исполнение портретов дождей входило в его обязанности) по случаю избрания 65-летнего Лоредана дожем, и написанный в 1501 году, хранится в Национальной галерее Лондона [33, 40, 46]. Леонардо Лоредана родился в 1436 году и умер 21 июня 1521 года. Был дожем Венецианской республики во времена Войны Камбрейской Лиги в 1508-1516 годах. Во время его правления, воспользовавшись смертью папы Александра VI в 1503 году, Венеция оккупировала несколько территорий в северной части Папской области. Новый папа в союзе с Францией, Священной Римской империей и несколькими другими христианскими государствами образовал Камбрейскую лигу и попытался восстановить Папскую область в прежних границах. После поражения в битве при Аньяделло союзники папы захватили Падую и оказались в непосредственной близости от Венеции. В этой ситуации дож Леонардо Лоредано объединил население, призвав к всеобщей мобилизации. Падую была отбита обратно. После этого Венеция заключила мир и заняла сторону папы во вновь образованной



Илл. 72.108. Джованни Беллини. Юный Бахус.



Илл. 72.109. Джованни Беллини. Портрет дожа Леонардо Лоредана.

Священной лиге, в его новой войне против Франции. Умело действуя в этой войне, Венеция смогла расширить свою территорию [13].

Развивая традиции нидерландского портрета, художник изобразил дожа почти фронтально - вопреки существовавшей в итальянской живописи традиции изображать лица портретируемых в профиль, в том числе и на медалях, и на монетах. Перед нами пожилой и худой мужчина с умным и бесстрастным бритым лицом. Его небольшие васильковые глаза, из которых правый немного меньше левого, шире открыт и смотрит очень пристально, а левый чуть прищурен, выдают его наблюдательность. Рыжеватые брови низко нависли над глазами, высокий лоб изрезан неглубокими морщинами, которые притаились и в уголках глаз над высокими скулами, а от крупного носа вокруг широкого рта с тонкими губами идут глубокие морщины. Такие же морщины прорезали и впалые щеки, а из-под массивного подбородка видна сухая жилистая шея.

Дож с едва заметной полуулыбкой и легким любопытством смотрит вдаль, не столько поглощенный своими мыслями, сколько внимательно наблюдающий за тем, что происходит вокруг него. Видимо, эта привычка и позволила ему занять столь высокое положение в жизни.

Леонардо Лоредана одет в белую парчовую мантию с золотым и серебряным растительным узором, которую дожи надевали в праздник Сретения – день, когда они обручались с морем, принимая на год власть над Венецией. Его голова повязана белым платком с тесемочками, спускающимися ему на плечи. На этот платок надета характерная шапочка дожа, уже присутствовавшая на портретах работы Джентиле Беллини ([илл. 67.113](#) и [67.116](#)). Портрет написан на ярком сине-зеленом фоне, сгущающимся вверху, с которым контрастирует светлая одежда, лицо дожа и благодаря которому картина наполнена воздухом. На переднем плане нарисован коричневый деревянный парапет и характерный картуш с подписью художника.

Сравнение с другими портретами пожилых мужчин. Из портретов пожилых людей Джованни Беллини в 1515 году создал: карандашный портрет неизвестного мужчины ([илл. 72.110](#)); портрет монаха Теодоро из Урбино в облике св. Доминика ([илл. 72.111](#)) размером 63×50 см, хранящийся в Национальной галерее в Лондоне и отличающийся темным колоритом, а в 1475-1480 годах - портрет кондотьера Джованни Эмо ([илл. 72.112](#)) размером 47×33 см, хранящийся в Национальной галерее в Вашингтоне.

72.8.2. «Портрет неизвестного»

«Портрет неизвестного» ([илл. 72.113](#)) размером 31×26 см, созданный в 1500 году, хранится в галерее Уффици во Флоренции. В инвентарном списке 1753 года картина была записана как «Автопортрет» [26].

На портрете изображен довольно молодой человек с низкой, толстой шеей, располневшим безбородым лицом, маленькими, широко расставленными, немного водянистыми зелеными глазами, низким лбом,



Илл. 72.110. Джованни Беллини. Голова мужчины. Рисунок.



Илл. 72.111. Джованни Беллини. Портрет Теодоро из Урбино.



Илл. 72.112. Джованни Беллини. Портрет кондотьера Джованни Эмо.



Илл. 72.113. Джованни Беллини. Портрет неизвестного.

пышной завитой шевелюрой рыжих волос, длинным носом, пухлыми бледными губами и намечающимся двойным подбородком.

Немного сонный и апатичный, молодой человек, повернутый в три четверти оборота, смотрит вдаль. На его лице не отражаются какие-либо глубокие мысли. Заметно лишь его стремление приукрасить свою не особенно привлекательную внешность.

Модель одета во все черное – подобие сутаны со стоячим воротничком, из-под которого виден узкий белый подворотничок, и черную шапочку. Одежда нарисована как силуэт, без теней и каких-либо деталей.

На переднем плане нарисован коричневый парапет с подписью художника, причем фигура несколько отодвинута от него. Фоном для портрета служит синее небо, покрытое кучевыми облаками, которое контрастирует с более темной фигурой.

Сравнение с другими портретами молодых мужчин. Из портретов молодых людей, уже выходящих из юного возраста, приведем «Портрет гуманиста» ([илл. 72.114](#)) размером 35×28 см, созданный в 1475-1480 годах и хранящийся в Городском музее искусств Милана. До 1932 года этот портрет приписывался Антонелло да Мессине. В соответствии с господствующими в то время воззрениями на гуманизм, юноша предстает здесь в виде античного персонажа.

72.8.3. «Мужской портрет»

«Мужской портрет» ([илл. 72.115](#)) размером 32×26 см, написанный около 1500 года, хранится в Лувре в Париже. В коллекцию Лувра он поступил в 1902 году [24].

Худой юноша со стройной фигурой, высокой шеей, и узким красивым лицом изображен в трех четвертном ракурсе, повернутым, как и на других портретах, к левому краю картины. У него небольшие темные глаза, низко нависающие над ними черные брови, низкий лоб, полностью закрытый челкой черных волос, модная прическа которых составляет его главное украшение, длинный прямой нос, высокие скулы, пухлые губы, небольшие ямочки на щеках и волевой подбородок.

Замкнутый и немного презрительно и высокомерно относящийся к окружающим (возможно от сознания своей красоты и стильности), он погружен в свои мысли и одновременно старается скрыть их.

Как и на портрете ([илл. 72.113](#)), его черная одежда со стоячим воротником и белым подворотничком нарисована без теней и деталей. Она отлично гармонирует с его также нарисованными как силуэт волосами, перевязанными тесьмой. Лицо юноши освещено закатным солнцем, а фоном является облачное небо, что придает портрету некоторую интимность.

Сравнение с другими портретами юношей. Из других портретов юношей работы Джованни Беллини отметим: «Портрет Йорга Фуггера» ([илл. 72.116](#)) размером 26×20 см из Музея искусств Нортон Саймона в Пасадене, созданный в 1474 году, двадцатиднолетнего наследника богатой семьи



Илл. 72.114. Джованни Беллини. Портрет гуманиста.



Илл. 72.115. Джованни Беллини. Мужской портрет.



Илл. 72.116. Джованни Беллини. Портрет Йорга Фуггера.

банкиров из Аугсбурга, где черный костюм сливается с черным фоном, из которого выступает лицо юноши, обрамленной шапкой вьющихся коричневых волос; «Портрет юноши в красном» ([илл. 72.117](#)) размером 32×26 см, созданный в 1485-1490 годах и хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне; «Портрет молодого венецианца» ([илл. 72.118](#)) размером 32×26 см из Государственных музеев Берлина, созданный в 1480-х годах и имеющий трагический оттенок; «Портрет юноши в сенаторских одеждах» ([илл. 72.119](#)) размером 35×26 см из Городского музея в Падуе, созданный в 1480-1500 годах, который, как считают специалисты, имеет нидерландский прототип; «Портрет юноши» ([илл. 72.120](#)) размером 31×25 см, созданный около 1500 года и хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне.

72.8.4. «Молодая женщина с зеркалом»

Картина «Молодая женщина с зеркалом» ([илл. 72.121](#)) размером 62×79 см, созданная в 1515 году, хранится в Музее истории искусства в Вене [40]. Она является первым в истории европейской авторской живописи женским портретом с обнаженной фигурой и, одновременно, первой бытовой сценой.

Молодая женщина с прекрасным пышным телом, красивыми полными плечами, нежной грудью с маленькими бледными сосками, крупноватыми и не слишком красивыми руками, округлым животом со складкой выше пупка и полными бедрами занимается утренним туалетом. У нее красивое круглое лицо, большие голубые глаза, тонкие брови, низкий лоб, пышные коричневые волосы, расчесанные на прямой пробор, нежный носик, тонкие губы и округлый подбородок. Ее тело лишь в отдельных местах прикрыто небольшим розовым платком, а волосы от ушей до плеч заправлены в темно-синий чехол, край которого отделан жемчугом. В правой руке она держит круглое зеркальце, в которое она рассматривает свое лицо, поправляя чехол для волос на затылке. Второе, крупное зеркало висит сзади нее на черной стене ее спальни, что позволяет ей увидеть в маленьком зеркальце отражение своего затылка, а зрителю – отражение ее затылка и части левой руки в большом зеркале. На этом отражении мы видим, что ниже края чехла, отделанного сверкающим жемчугом, расположен круг из жемчуга с цветком из жемчуга же внутри. Такое двойное отражение встречается нам впервые.

Женщина сидит на постели, придвинутой к стене ее спальни. Слева от нее постель покрыта измятой розовой простыней, а справа – красным покрывалом с геометрическим узором. Здесь же лежит смятая записка, возможно любовного содержания. Слева от женщины в стене спальни имеется большой прямоугольное окно. На подоконнике стоит стеклянный графинчик, наполовину заполненный густой светло-коричневой жидкостью. На плоскую крышку графинчика поставлено стеклянное блюдо, с горкой светло-коричневой еды на нем.



Илл. 72.117. Джованни Беллини. Портрет юноши в красном.



Илл. 72.118. Джованни Беллини. Портрет молодого венецианца.



Илл. 72.119. Джованни Беллини. Портрет юноши в сенаторских одеждах.



Илл. 72.120. Джованни Беллини. Портрет юноши.



Илл. 72.121. Джованни Беллини. Молодая женщина с зеркалом.

Следуя за достижениями нидерландской портретной живописи, Джованни Беллини не только вводит в свой портрет бытовые детали интерьера, но использует и другой характерный прием – пейзаж, как вид из окна. Действие происходит ранним утром, когда над линией горизонта появились первые огненные краски зари, но ночь еще не отступила. В полумраке виден пологий ближний берег неширокой реки с идущей к нему тропинкой, противоположный берег, поросший кустарником, ряд каменных деревенских одноэтажных домов с красными двускатными крышами, каменная башня, пологие холмы за деревней, а у линии горизонта – подернутые сиреновой дымкой горы. Темное небо с тревожными кучевыми облаками довершает картину. Удивительно, что такая красавица проснулась в столь ранний час.

Джованни Беллини работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй, аллегории и античных сюжетов. Им создан поразительный по глубине образ Христа, многочисленные и разнообразные образы Мадонны и Младенца (в чем он, несомненно, превосходил всех своих предшественников), а также образы (особенно женские) других святых. Из евангельских сюжетов он написал особенно много разнообразных вариантов «Оплакивания», а также новый сюжет – «Кровь Спасителя». Цитаты из творчества его друга и родственника Андреа Мантеньи в его произведениях следует рассматривать скорее как восхищение гением этого художника, чем как подражание. Необыкновенны его религиозные и светские аллегории и произведения в античном стиле. Он достиг новых вершин в изображении не только света, но и тьмы, им написаны впечатляющие пейзажи с сочным дневным, ночным, рассветным и закатным освещением. Он был исключительным мастером цвета, чему немало способствовало освоение и совершенствование им масляной живописи. В светских портретах он развивал открытия нидерландской портретной живописи и достижения Антонелло да Мессины. Он является родоначальником обнаженного женского портрета, представленного им, к тому же, в виде бытовой сцены, из-за чего его можно рассматривать и как родоначальника бытовой живописи. Значение Джованни Беллини в истории европейской живописи грандиозно.

А.Н. Бенуа писал о Джованни Беллини: «Искусство его способно затмить до известной степени даже такого гиганта, как Мантенья. Если смотреть на картины Мантеньи и Джамбеллино, не зная времени рождения и воспитания обоих этих мастеров, то первый должен показаться на многие годы старше второго. Один является строгим археологом, другой – мягким лириком. Мантенья остался верен всю жизнь школьным принципам Скварчионе, Джамбеллино же постепенно изменяет им; первый – «академик», второй – свободный поклонник природы, «натуралист»; наконец, первый – приверженец в религиозных вопросах жесткого византийского аскетизма, второй – мистик, неизменно пребывающий в какой-то прелестной, непередаваемой словами, сверхземной и в то же время

чувственной атмосфере. Между тем, оба художника ровесники и фактически принадлежат к одной школе. Мало того, всю первую половину своей жизни Беллини был отчасти настоящим «падунцем». Это делает лишь еще более удивительной дальнейшую эволюцию мастера, его «нахождение самого себя». Не так-то легко было уйти из-под порабощающего гнета Мантеньи; особенно же изумительным это освобождение должно представляться в личности, обнаружившей впоследствии в своем искусстве столько душевной мягкости» [32].

Стефано Дзуффи писал о его искусстве: «Джованни Беллини довольно поздно, уже после 30 лет, стал работать самостоятельно. Но это не помешало ему сделаться великим реформатором в венецианской живописи, его творчество утверждает ренессансное понимание формы и тональный колорит... На протяжении своего творчества Джованни Беллини создал множество произведений: различные варианты его излюбленной темы Мадонна с Младенцем, портреты и алтарные образы. В начале XVI века он с еще более тонким мастерством трактует свет, обволакивающий формы. В контакте с Джорджоне, художник новой чинквечентистской эпохи, он приходит в конце жизни к светским сюжетам» [29].

Комментарии

- (1) Напомним, что в 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 году в Испании была возрождена инквизиция. В 1483 главой испанской инквизиции стал Томас Торквемада. В 1492 Фердинанд II и Изабелла I завоевали исламский Гранадский эмират; вся Испания объединилась под властью христианских королей; Реконкиста была завершена [4].
- (2) Напомним, что в 1453 французы победили англичан в битве при Бордо. Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1468 Карл Смелый, герцог Бургундии (территория современных Франции, Бельгии и Голландии) заключил союз с Англией против Франции. В 1474 король Франции Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1477 Карл Смелый был убит в битве при Нанси, сражаясь против войск Швейцарской конфедерации. Франция заняла отдельные области Бургундии. В 1479 наследник Габсбургов Максимилиан предотвратил попытку французов завладеть Нидерландами. Нидерланды перешли под власть Габсбургов по брачному договору 1482. В 1485 битва при Босуорти в Лестершире завершила войну Алой и Белой розы; королем Англии стал Генрих VII; началась династия Тюдоров. В 1493 по Санлисскому миру Франция уступила остаток Бургундии Габсбургам. В 1513 англичане одержали победу над шотландской армией при Флоддене [4].
- (3) Напомним, что в 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской

империи. В 1456 турки захватили Афины, в 1459 – Сербию, а в 1493 вторглись в Хорватию [4].

- (4) Напомним, что в 1466 Тевтонский орден стал вассалом Польши; новой столицей Тевтонского ордена стал Кенигсберг. В 1471 в Германии формально было отменено право на кровную месть. В 1488 имперские рыцари и города Юго-Западной Германии заключили Швабский союз. В 1493 императором Священной Римской империи стал Максимилиан I. В 1497 Дания вынудила Швецию к объединению. В 1499 в ходе Швабской войны Швейцарская конфедерация стала фактически независимой от Священной Римской империи. В 1512 Ганзейский союз разрешил голландским кораблям торговать в Балтийском море [4].
- (5) Напомним, что в 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил торговые войны в Италии. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. В 1494-1495 французы под командованием Карла VIII вторглись в Италию, захватили Флоренцию и Неаполь, но затем вынуждены были отступить. В 1499 Чезаре Борджа, сын папы Александра VI, завоевал Центральную Италию. В том же году французы под предводительством Людовика XII в союзе с венецианцами вновь вторглись в Северную Италию, захватили Милан и лишили власти Лудовико Сфорцу. В 1501 Людовик XII захватил Неаполь у арагонского короля Фердинанда II. Однако в 1504 Испания вновь завоевала власть над Неаполем. В 1509 коалиция, руководимая французами, напала на венецианские города Северной Италии и захватила их. В 1511 король Англии Генрих VIII присоединился к Священной лиге против Франции. В 1513 швейцарцы победили французов и венецианцев под Новарой. В 1514 папа Лев X возобновил продажу индульгенций, чтобы заплатить за перестройку собора Святого Петра в Риме [4].
- (6) Напомним, что в 1455 португальские мореплаватели открыли острова Зеленого Мыса. В 1468 португальцы захватили Касабланку в Марокко. В 1470 испанцы захватили город Мелилья на северном побережье Марокко. В 1471 португальские мореплаватели достигли Золотого Берега (территория современной Ганы). В том же году португальцы захватили город Танжер на северном побережье Марокко. В 1473 португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1478 португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным побережьем Африки. Согласно Толедскому договору 1480, Португалия получила исключительные права на торговлю в Африке в обмен на предоставление испанцам управления Канарскими островами. В 1482 на Золотом Берегу португальцы построили форт Эльмина. В 1487 португальский мореплаватель Бартоломеу Диаш обогнул южную оконечность Африки и вышел в Индийский океан. В том же году португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, достигли Индии. В 1489 португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, посетили восточное

побережье Африки. В 1491 король Конго Нзинга-а-Нкуву обратился в христианство. В 1498 португальский мореплаватель Васко да Гама по пути в Индию зашел в африканский порт Момбаса. В том же году он достиг Индии и высадился в Каликуте. В 1500 португальцы основали факторию в Кочине в Индии. В 1501 португальцы попытались закрыть Красное море для исламских кораблей. В этом же году они установили прямое морское сообщение с Индией для налаживания импорта специй. В 1502 португальские корабли под командованием Васко да Гамы разрушили индийский порт Каликут. В 1505 португальцы под предводительством Франсиско де Алмейды захватили исламские порты Килва и Момбаса в Восточной Африке. В том же году столицей португальских владений в Африке стала Софала. В 1507 португальцы захватили порт Мускат неподалеку от устья Арабского залива. В 1508 турецкий флот уничтожил несколько португальских кораблей близ Чаула в Индии. В 1509 португальцы разбили союзный турецко-индийский флот в битве недалеко от Диу в Индии. В том же году испанцы захватили город Оран на побережье современного Алжира, а в 1510 – город Триполи на территории современной Ливии. В этом же 1510 португальцы завоевали Гоа, ставший их столицей в Индии. В 1511 португальцы во главе с Альфонсо д'Албукерке захватили Малакку в Малайе. В 1512 португальцы достигли островов Пряностей (Молуккских островов). В 1492 генуэзский путешественник Христофор Колумб, находившийся на испанской службе, пересек Атлантический океан и достиг острова Сан-Сальвадор в Багамском архипелаге. В 1493 во время второго путешествия Христофор Колумб открыл острова Доминика, Гваделупа, Малые Антильские острова и остров Пуэрто-Рико. В 1494 Тордесильясский договор определил границу раздела владений Испании и Португалии в Атлантике. В 1496 на острове Эспаньола (современный остров Гаити) был основан город Санто-Доминго, который должен был служить испанским административным центром в Америке. В 1497 находящийся на английской службе генуэзец Джон Кабот открыл побережье Ньюфаундленда. В 1498 Колумб достиг устья реки Ориноко в Северной Америке. В 1499 находящийся на испанской службе итальянец Америго Веспуччи открыл материковое побережье современной Венесуэлы и территорию современной Гватемалы. В 1500 португальский мореплаватель Педру Кабрал открыл Землю Веракруш в Америке, позднее получившую название Бразилия. В 1501 в Вест-Индию были привезены первые африканские рабы. В 1507 лотарингский географ Мартин Вальдземюллер издал карту мира, в которой впервые Новый Свет был назван Америкой. В 1508-1515 испанцы завоевали Пуэрто-Рико и Кубу. В 1509 они основали колонию на Панамском перешейке. В 1513 испанский губернатор Пуэрто-Рико Хуан Понсе де Леон открыл Флориду. В том же году испанский мореплаватель Васко Нуньес де Бальбоа пересек Панамский перешеек и достиг Тихого океана [4].

- (7) Напомним, что в 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. В 1486 итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В 1489 был опубликован трактат немецких инквизиторов Инститориса и Шпренгера «Молот ведьм». В 1494 немецкий писатель-гуманист Себастьян Брант написал книгу сатир «Корабль дураков». В 1511 нидерландский гуманист Эразм Роттердамский опубликовал сатиру «Похвала глупости». В 1513 итальянский политический мыслитель Никколо Макиавелли написал свое сочинение «Государь» [4].
- (8) Напомним, что в 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем. В 1494 итальянский математик Лука Пачоли закончил труд «Основание арифметики». Около 1510 польский астроном и математик Николай Коперник сформулировал свою теорию о том, что Земля вращается вокруг Солнца [4].
- (9) Напомним, что в 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1498 Оттавиано Петруччи получил от Венецианского совета привилегию на печатание нот с помощью металлических подвижных литер. Около 1505 немецкий часовщик Петер Генляйн изобрел карманные часы [4].