

Часть 21. Перуджино и его современники

Золотой век живописи начался подъемом итальянской школы на новую высоту, благодаря творчеству Боттичелли. Лирическому направлению в живописи он придал неповторимые индивидуальные черты, а красота, особенно женская, стала едва ли не главным предметом его творчества. В этом отношении он продвинулся очень далеко по сравнению с такими корифеями, как Филиппо Липпи и Джованни Беллини. Другой составляющей его творчества явилась глубокая религиозность на грани мистики и фанатизма. Сплавив эти составляющие вместе с обостренным интересом к античным сюжетам, он подарил нам множество необычайных шедевров.

Более скромный, но не менее важный вклад в развитие монументального направления в живописи внес Лука Синьорелли. Его грандиозные фрески на тему «Страшного Суда» явились той благодатной почвой, на которой выросло творчество Микеланджело.

Ровесником этих двух великих художников был Франческо Боттичини, который с большим мастерством комбинировал свои произведения, заимствуя те или иные достижения других мастеров.

Испанская школа этого периода выдвинула Фернандо Гальего, чье творчество отличается глубокой религиозностью.

Однако впереди были не менее значительные достижения Золотого века. В формировании этого нового качества живописи в дальнейшем особую роль сыграли итальянские, немецкие и испанские художники.

Глава 92. Перуджино (около 1448 – 1523)

Итальянский художник Перуджино, ученик Андреа дель Верроккьо и младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Петруса Крестуса, Джованни Боккати, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Нуньо Гонсалвиша, Козимо Туры, Джентиле Беллини, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Цоппо, Джованни Беллини, Никола Фромана, Маттео ди Джованни, Карло Кривелли, Михаэля Пахера, Франческо дель Коссы, Мелоццо да Форли, Франческо ди Джорджо Мартини, Ганса Мемлинга, Гертгена тот Синт Янса, Бартоломе Бермехо, Бернгарда Стригеля, Донато Браманте, Гуго ван дер Гуса, Альвизе Виварини, Боттичелли, Луки Синьорелли, Франческо Боттичини и Фернандо Гальего, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых, античных сюжетов и аллегорий. К его главным достижениям относятся дальнейшее развитие лирического направления в живописи, создание «идеальных типов» праведников с прекрасными лицами и характерным «ангельским» выражением на них, а также разработка особенного пейзажа, в котором ажурная, трепещущая листва высоких деревьев с тонкими стволами и дымка у линии горизонта создавали весеннее настроение. Однако часто художник использовал в разных произведениях одни и те же собственные штампы.

92.1. Биографические сведения о Перуджино

Итальянский художник Пьетро ди Кристофоро Вануччи по прозвищу Перуджино родился около 1448 года в Читта делла Пьеве и умер в 1523 году в Фонтиньяно. В 1472 году он вступил в цех св. Луки во Флоренции. К моменту создания его ранних «Мадонн» из музея Жакмар-Андре в Париже, музея Берлин-Далем и Национальной галереи Лондона он уже был знаком с творчеством Андреа Верроккьо, в мастерской которого он учился некоторое время. Там вместе с другими художниками юный Перуджино работал над созданием «Распятия со св. Иеронимом и Антонием» для церкви Санта-Мария в Арджано, а также после 1474 года исполнил «Рождество Иоанна Крестителя», ныне хранящееся в Художественной галерее Уокера в Ливерпуле, для пределлы алтаря «Мадонна ди Пьяцца», написанного Верроккьо для собора в Пистойе. При этом он внимательно изучал произведения Пьеро делла Франчески и Доменико Венециано, которые оба работали в Перудже. В 1473 году по рисункам Перуджино были исполнены сцены из жизни св. Бернардина, хранящиеся в Национальной галерее Умбрии в Перудже.

В 1478 году была исполнена фреска «Св. Себастьян с двумя святыми» в церкви Санта-Мария в Черквето, а в 1481-1482 годах художник был

приглашен папой Сикстом IV в Рим для участия в росписях Сикстинской капеллы в Ватикане, где, в частности, исполнил фреску «Передача ключей» ([илл. 92.88](#)). Фрески «Нахождение Моисея» и «Крещение Христа» ([илл. 92.87](#)) в той же капелле он создал в соавторстве с Пинтуриккио. Тогда же была написана картина «Св. Иероним в пустыне» ([илл. 92.59](#)), хранящаяся в Национальной галерее в Вашингтоне. Кроме того, после доставки во Флоренцию около 1483 года знаменитого триптиха Гуго ван дер Гуса, заказанного семейством Портинари, и знакомства Перуджино с нидерландской живописью, им был исполнен так называемый «Галицинский триптих» ([илл. 92.46](#)) («Распятие со св. Иеронимом и Марией Магдалиной»).

В 1491 году был исполнен «Алтарь Альбани Торлонья» ([илл. 92.74](#)) («Рождество со святыми»), хранящийся в собрании Торлония в Риме. В последующие пять лет, когда художник жил и работал преимущественно во Флоренции, были созданы: в 1493 году «Мадонна на троне с Иоанном Крестителем и св. Себастьяном» ([илл. 92.8](#)), хранящаяся в галерее Уффици во Флоренции; «Явление Мадонны св. Бернару» ([илл. 92.110](#)), хранящееся в Старой пинакотеке в Мюнхене; «Пьета» ([илл. 92.97](#)), хранящаяся в галерее Уффици во Флоренции. В 1493-1496 годах в церкви Санта-Мария Маддалена деи Пацци во Флоренции была исполнена большая фреска «Распятие Пацци» ([илл. 92.96](#)). В последующем Р. Лонги отмечает влияние майоликовых алтарных картин Андреа делла Роббина на творчество Перуджино, которое, по его мнению, проявляется: в «Мадонне во славе с Младенцем и святыми» ([илл. 92.42](#)) из Национальной пинакотеки в Болонье; в полиптихе из церкви Сан-Пьетро в Перудже, центральная часть которого «Вознесение» ныне хранится в Музее изящных искусств в Лионе, а пределла – в Музее изящных искусств в Руане; во фресках в зале приемов Правления биржи в Перудже ([илл. 92.124-92.125](#)), законченных в 1500 году; в «Вознесении Девы Марии» ([илл. 92.107](#)) из монастыря Валломброза, созданном в 1500 году и хранящемся ныне в галерее Академии во Флоренции.

В последние годы XV века в мастерскую Перуджино поступил молодой Рафаэль. Они вместе работали над пределлой алтаря из церкви Санта-Мария Нуова в Фано. Тогда же были созданы: полиптих из церкви Сан-Пьетро с двумя «Пророками», ныне хранящимися в Музее изящных искусств в Нанте; «Пьета» из Художественного института Кларка в Уильямстоуне; медальоны на своде Колледжо дель Камбио. В последующие 20 лет художник создал: в 1504 году «Поклонение волхвов», хранящееся в оратории церкви Санта-Мария деи Бьянки в Читта делла Пьеве; в 1505 году «Битва Любви и Целомудрия» ([илл. 92.137](#)) для студиолы Изабеллы д'Эсте, хранящийся в Лувре в Париже; в 1504-1507 годах створки полиптиха из церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции, начатого Филиппино Липпи, из которых «Снятие с креста» хранится в галерее Академии во Флоренции, «Успение Девы Марии» ([илл. 92.109](#)) - в церкви Сантиссима-Аннунциата, а «Святые» - в музее Альтенбурга и частном собрании; до 1507 года медальоны на своде Станци дель Инчендио в Ватикане; фреску «Рождество» в церкви Сан-Франческо в Монтефалько; в 1521 году фрески в церкви Санта-

Мария делле Лакрима в Треви. Творчество Перуджино способствовало распространению вкуса к классическому искусству: в Умбрии на нем воспитывался Рафаэль, в Тоскане - Фра Бартоломео, а в Северной Италии – Франча и Коста.

Среди других значительных произведений художника следует отметить: тондо «Мадонна с Младенцем на троне в окружении двух ангелов, св. Розы и Екатерины Александрийской» ([илл. 92.9](#)), картины «Аполлон и Марсий» ([илл. 92.122](#)) и «Св. Себастьян» ([илл. 92.52](#)) из Лувра в Париже; «Св. Себастьян» ([илл. 92.50](#)) из Эрмитажа в Санкт-Петербурге; «Оплакивание» ([илл. 92.98](#)), созданное в 1495 году, и «Мария Магдалина» ([илл. 92.44](#)) из Палаццо Питти во Флоренции; триптих ([илл. 92.49](#)) из Павийской Чертозы, хранящийся в Национальной галерее в Лондоне; «Мадонна с Младенцем» ([илл. 92.6](#)) из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве; «Воскресение» из пинакотекки Ватикана; «Обручение Марии» ([илл. 92.68](#)) из Музея изящных искусств в Кане; множество портретов – Франческо делле Опере ([илл. 92.151](#)), созданного в 1494 году, дона Бьяджо Миланези ([илл. 92.150](#)) и дона Бальдассаре ди Антонио ди Анджелио ([илл. 92.149](#)), хранящихся в галерее Уффици во Флоренции, и «Портрет молодого человека» ([илл. 92.156](#)), созданный в 1495-1500 годах и хранящийся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Сохранились также его интарсия (инкрустация, выполненная деревом по дереву) в зале Удиенца Колледжио дель Камбио в Перудже ([илл. 92.1](#)), исполненная в 1496-1502 годах, и несколько рисунков ([илл. 92.2-92.5](#)).

При жизни Перуджино считался лучшим художником Италии. У него было много учеников и подражателей, среди которых можно назвать Тиберио из Ассизи, Джанниколу ди Паоло, Эусебио ди Сан Джорджо и Спанью [17, 18].

92.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения, написанные на традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также образы Марии Магдалины, архангела Михаила и некоторых святых.

92.2.1. «Мадонна с Младенцем»

Анализируемые произведения. В настоящем разделе обсуждаются четыре произведения художника на этот сюжет.

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 92.6](#)) размером 51×38 см, созданная в конце XV века, как считается, в мастерской художника, хранится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве, куда она была передана из Эрмитажа в Санкт-Петербурге [57].

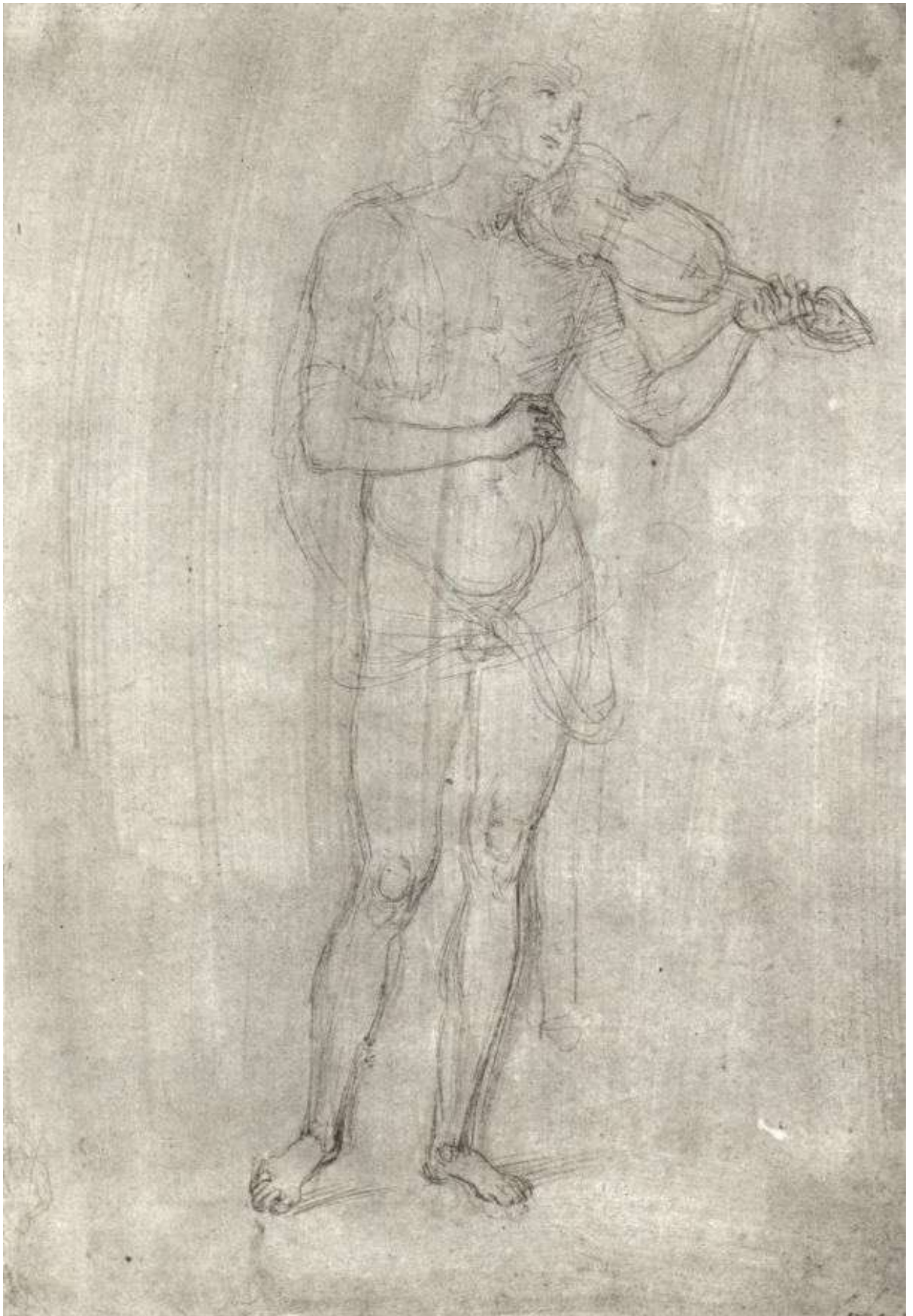
Картина «Мадонна с Иоанном Крестителем» ([илл. 92.7](#)) размером 67×44 см, созданная в 1505-1510 годах, хранится в Национальной галерее в Лондоне [57].



Илл. 92.1. Перуджино. Интарсия.



Илл. 92.2. Перуджино. Евангелист Лука. Рисунок.



Илл. 92.3. Перуджино. Музыцирующий ангел. Рисунок.



Илл. 92.4. Перуджино. Сивилла Кумская. Рисунок.



Илл. 92.5. Перуджино. Мужчина в доспехе. Рисунок.



Илл. 92.6. Перуджино. Мадонна с Младенцем.



Илл. 92.7. Перуджино. Мадонна с Иоанном Крестителем.

Картина «Мадонна на троне с Иоанном Крестителем и св. Себастьяном» ([илл. 92.8](#)) размером 178×164 см, созданная в 1493 году для церкви Сан-Доменико во Фьезоле, подписанная и датированная, хранится в галерее Уффици во Флоренции [57].

Тондо «Мадонна с Младенцем на троне в окружении двух ангелов, св. Розы и Екатерины Александрийской» ([илл. 92.9](#)) диаметром 151 см, созданное в 1490-1495 годах, хранится в Лувре в Париже, в коллекцию которого оно поступило в 1850 году [24, 57].

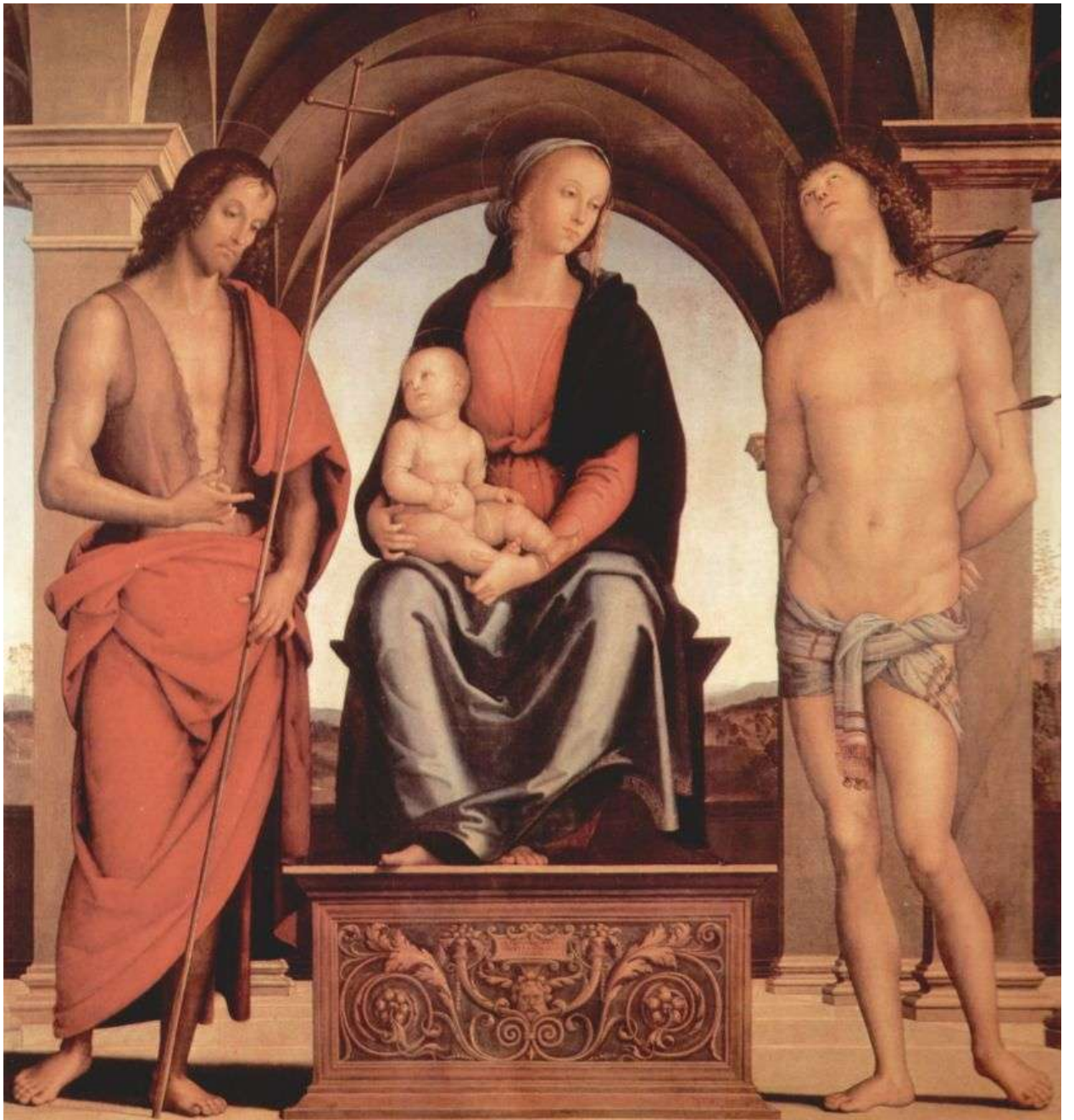
Действующие лица. Дева Мария, молодая, невысокого роста и довольно миниатюрная, с красивым овальным лицом, с задумчивыми темными глазами, высоким лбом, светлыми на [илл. 92.7](#) и более темными, коричневыми на остальных картинах волосами, весьма скромно причесанными, чуть толстоватым и вздернутым на [илл. 92.6](#) и тонким прямым на остальных картинах носом, нежным ртом и массивным подбородком, одета в красное платье и синюю накидку, обернутую вокруг ее ног на [илл. 92.9](#), и наброшенную на плечи на остальных картинах.

Младенец, почти годовалый, довольно упитанный, с большой головкой, коротковатыми ручками и ножками на [илл. 92.6](#), полностью обнажен на всех картинах, кроме картины на [илл. 92.7](#), где на Нем надета короткая белая кофточка с завязочками вместо пуговиц. Только на [илл. 92.7](#) Он отмечен прозрачным нимбом с крестом.

Иоанн Креститель ребенком присутствует на [илл. 92.7](#) (справа от Мадонны). Немного старше Иисуса, довольно толстенький, с короткой толстоватой шеей, крупной головкой, не особенно выразительным лицом, светлыми кудрявыми волосиками, окруженными прозрачным нимбом, он одет в открытую длинную безрукавку, подпоясанную в талии.левой ручкой он прижимает к себе длинный и тонкий деревянный крестик. Взрослый Иоанн присутствует на [илл. 92.8](#) (слева от Мадонны). Молодой, высокий и стройный, с узким красивым лицом, темными глазами, высоким лбом, длинными коричневыми волнистыми волосами, прямым носом и короткой коричневой бородкой, он одет во власяницу без рукавов, распахнутую на груди, и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги босы. Тонкое древко его крестика, который он прижимает к левому плечу, по длине заметно превышает его рост.

Два ангела присутствует на [илл. 92.9](#) (на заднем плане). Юные девушки, невысокие, но стройные и гибкие, с крупными темными крыльями, приятными лицами и длинными коричневыми волосами, они одеты в черные туники, собранные в широкую горизонтальную складку ниже пояса, и красные плащи, обернутые вокруг туловища.

Св. Себастьян присутствует на [илл. 92.8](#) (справа от Мадонны). Молодой, высокий и стройный, с сильным телом и высокой шеей, красивым безбородым лицом, нарисованным в сложном ракурсе, прекрасными темными глазами, белки которых нарисованы особенно мастерски, густыми темными кудрявыми волосами и полными губами, он почти полностью обнажен. Его небрежно завязанная набедренная повязка из плотной материи,



Илл. 92.8. Перуджино. Мадонна на троне с Иоанном Крестителем и св. Себастьяном.



Илл. 92.9. Перуджино. Мадонна с Младенцем на троне в окружении двух ангелов, св. Розы и Екатерины Александрийской.

съехала немного вниз. Его ноги босы, а голова непокрыта. С левой стороны в него глубоко вонзились две стрелы, в шею и плечо.

Св. Екатерина Александрийская присутствует на [илл. 92.9](#) (справа от Мадонны). Молодая, среднего роста и немного приземистая, с нежным овалом лица, темными глазами, высоким лбом, элегантной прической светло-коричневых волос, стянутых диадемой, чуть вздернутым носом и округлым подбородком, она одета в модное коричневое платье длиной немного выше щиколоток и красный плащ, обернутый вокруг туловища. В левой руке она держит книгу в черном переплете, а в правой – пальмовую ветвь мученицы (как обычно, нарисованную очень стилизованно).

Св. Роза также присутствует на [илл. 92.9](#) (слева от Мадонны). Она родилась в 1233 году в Витербо, в семье бедняка. Роза не должна была жить, имея врождённую патологию - отсутствие грудины, но дожила до не полных 18-ти лет. С детства она воспитывалась в уважении к Богу, по наставлениям св. Франциска Ассизского. Проживая возле монастыря клариссок, она не была туда принята из-за бедности родителей. Роза, с милосердием и Святым Крестом в руках, вышла на улицы помогать больным и неимущим. Ее проповеди завоевывали сердца горожан, но не императора Фредерика, который выслал ее с семьей подальше, опасаясь народной смуты. Девушка смогла вернуться в Витербо лишь после смерти императора, в 1250 году. В 1251 году она была похоронена на кладбище своего церковного прихода. Ещё при жизни о ее способности творить чудеса складывались легенды, а после смерти, к ее могиле, верующие паломники протоптали широкую тропу. Народ признал ее святой. Под давлением симпатий горожан, роста паломничества и слухов о чуде, власти города, спустя 18 месяцев, подали прошение папе Иннокентию IV о канонизации Розы. Понтифик удовлетворил просьбу, процесс канонизации был запущен. После эксгумации, Роза была перезахоронена внутри церкви Санта-Мария ин Поджио. Очевидцы утверждали, что тело Розы оставалось нетленным. В 1257 году резиденция пап была перенесена из Рима в Витербо. Св. Роза стала являться во сне папе Александру IV и просить о перезахоронении ее нетленного тела ближе к местам детских грез - Монастырю клариссок. После третьего посещения папа сдался. Это было 4 сентября 1258 года. На плечах четырех кардиналов, в сопровождении папы Александра IV и торжественной процессии, тело Розы было перенесено в церковь св. Клары, которой было доверено хранение и культ св. Розы. Тело было помещено в урну со специальной створкой, позволявшей верующим целовать руку Розы. Случайный пожар в церкви, в 1357 году, уничтожил урну, но не тронул тела юной святой. На картине молодая, среднего роста, худенькая, с приятным лицом, небольшими глазами, высоким лбом, светло-коричневыми, скромно причесанными волосами, вздернутым носом, небольшим ртом и мягким подбородком, она одета в красное, длиной чуть выше щиколоток платье с коричневой вставкой на груди и черный плащ, обернутый вокруг туловища. Ее волосы стянуты коричневой диадемой, а ноги босы. В левой руке она держит ветку с красными розами, которая опирается на ее плечо.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 92.6](#) Мадонна сидит в центре картины и, склонив голову набок, внимательно смотрит на зрителя. Ее лицо печально. Младенец стоит у нее на коленях, держась левой ручкой за ворот ее платья. Он отвернулся от матери и устремил Свой взгляд чуть вниз за левый край картины. Дева Мария придерживает Его обеими руками.

На [илл. 92.7](#) Младенец стоит лицом к зрителю на парапете и шаловливо смотрит чуть вниз и направо. У парапета, также лицом к зрителю стоит Дева Мария и придерживает Сына обеими руками. Ее лицо грустно, но не столь печально, как на предыдущей картине. Рядом, в профиль стоит маленький Иоанн Креститель и, чуть откинувшись назад и сложив руки перед собой ладонями вместе, восхищенно смотрит на Младенца-Иисуса.

На [илл. 92.8](#) Дева Мария сидит на троне лицом к зрителю, со скучающим видом повернув голову к правому краю картины. Младенец расположился у нее на правом колене и, обернувшись назад, с опаской смотрит на стоящего у Него за спиной Иоанна Крестителя. Тот задумчиво опустил голову и пальцем правой руки показывает на Младенца. Св. Себастьян, стоящий по другую сторону от Мадонны, благоговейно поднял глаза к небу. Его руки связаны за спиной, но это, а также вонзенные в его тело стрелы ничуть не мешают ему мечтать о возвышенном.

На [илл. 92.9](#) Мадонна также сидит на троне лицом к зрителю. Склонив голову вправо, она внимательно смотрит на зрителя. Младенец, сидящий у нее на правой колене, отвернулся от нее и смотрит вниз и влево. Обе св. девы с неопределенным выражением лиц смотрят мимо Него. Лишь стоящие сзади на парапете ангелы, молитвенно сложив руки перед собой, любуются Младенцем.

Элементы интерьера. Элементы интерьера присутствуют на [илл. 92.8](#) и [92.9](#). На [илл. 92.8](#) трон (которого не видно из-за одежд Мадонны) стоит на высокой коричневой подставке с барельефом на его передней поверхности, изображающим цветочный орнамент. Подставка трона на [илл. 92.9](#) заметно ниже, а орнамент носит геометрический характер. За спинами действующих лиц на [илл. 92.8](#) виден проем каменной арки, опирающейся на колонны, прямоугольные в сечении. На [илл. 92.9](#) за спинами святых находится невысокий парапет, на котором стоят ангелы.

Пейзаж. На всех картинах задний план отдан пейзажу или его элементам. Наиболее замечателен пейзаж на [илл. 92.6](#), где за спиной матери и Сына догорает вечерняя заря, оранжевый у линии горизонта цвет неба постепенно переходит в ночной, синий, в сиреневый цвет окрашены пологие холмы, а на фоне неба силуэтами дрожат ажурные листочки небольших деревьев. Удивительное спокойствие и грусть разлиты в природе, так гармонирующие с печальным лицом Мадонны. Совсем другое настроение царит в пейзаже на [илл. 92.7](#). Сероватый, несолнечный день навис над водной поверхностью, окруженной прозрачными скалами, поросшими деревьями с зеленой ажурной листвой. Хотя внешне этот пейзаж и напоминает нидерландские образцы, но заметно отличается от них особой воздушностью, туманной дымкой и трогательной трепещущей листвой. Элементы пейзажа,

присутствующие за спинами действующих лиц на [илл. 92.8](#) и [92.9](#) сохраняют тот же характер, но отличаются более темными красками.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины на [илл. 92.6](#) построена на противопоставлении оттенков красного (красное платье Девы Марии, оранжевая заря, отблески которой падают на лицо Мадонны и тельце Младенца) и синего (накидка Мадонны, пейзаж, погружающийся в ночную мглу) цветов. Фигуры Мадонны и Младенца образуют диагональ картины. Удивителен интимный характер этой картины.

На [илл. 92.7](#) доминируют оттенки голубого и зеленого цвета. С ними контрастирует красный цвет платья Девы Марии. Плотные фигуры действующих лиц образуют треугольник. Они противопоставлены ажурному пейзажу заднего плана с изящным изгибом скалы справа. Здесь царит немного игривое настроение.

Цветовая гамма картины на [илл. 92.8](#) построена на контрасте красно-коричневых фигур и архитектурных сооружений с голубым небом в проеме арки и синей накидкой Мадонны. Арка нарисована таким образом, словно ее поддерживают головы святых и Мадонны, фигуры которых расположены параллельно друг другу. Лишь фигуры Девы Марии, склонившей голову в одну сторону, и Младенца, повернувшего ее в другую сторону, вносят в композицию некоторую асимметрию. Монументальные фигуры и арка над ними создают ощущение торжественной скульптурной группы.

На контрасте оттенков красного, синего и коричневого построена цветовая гамма картины на [илл. 92.9](#), более жизнерадостной, чем предыдущая. В композиции фигуры действующих лиц образуют квадрат, который противопоставлен круглой форме картины (в отличие от манеры Боттичелли, в тондо которого позы фигур согласуются с круглой формой). Вся компания словно собралась вместе, чтобы сделать групповой портрет на память.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 88.2.1.

Несколько его вариантов создал Лука Синьорелли. На картине из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 92.10](#)), куда она поступила в 1949 году из коллекции Жюля Баше, Дева Мария изображена в профиль на декоративном золотом фоне, а Младенец – лицом к зрителю, но отвернувшимся от нее. На тондо из Старой пинакотеки в Мюнхене ([илл. 92.11](#)) Младенец стоит на земле, держать за мать, а она, сидя, молится на Него. Справа от Мадонны нарисована странная обнаженная мужская фигура, сидящая на камне и снимающая башмак с правой ноги. Фоном для этой сцены служит суровый скалистый пейзаж. На овальном тондо из Музея Жакмар-Андре в Париже ([илл. 92.12](#)) размером 102×87 см Мадонна и Младенец смотрят друг на друга. Очарователен маленький Иоанн Креститель слева от Девы Марии, доверчиво глядящий на нее снизу вверх. Немного статичной кажется фигура св. Иеронима с тонко выписанным лицом. Пейзажу здесь уделено значительно меньше места. Тондо из галереи Корсини во Флоренции ([илл. 92.13](#)) диаметром 111.2 см, созданное в 1492-1493 годах, отличается мрачным



Илл. 92.10. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 92.11. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 92.12. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и св. Иеронимом.,



Илл. 92.13. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом и Бернардом Клервосским.

настроением и темными красками. Взрослые склонили головы над Младенцем, следуя форме картины. Другое его тондо из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 92.14](#)) размером 170×117.5 см, исполненное около 1490 года, интересно бытовым задним планом. На тондо из Музея этрусской академии в Кортоне ([илл. 92.15](#)) диаметром 146 см, созданном в 1510-1512 годах, архангел Михаил, стоящий слева, умудряется не только взвешивать души праведника и грешника левой рукой, но и попирать ногой ужасного Сатану, принявшего облик старика. Из-под тела Сатаны выползает довольно крупная ящерица, а сверху над ним находятся облака, а на них расположилось несколько ангелочков, выглядывающих из-под подола юбки Мадонны. Святые справа от Девы Марии заняты Младенцем, а св. Винцент (правее Михаила) манерно отвернулся от Него. Младенец же заинтересовался Сатаной и ангелочками на нем. За всем этим обилием персонажей на пейзаж заднего плана почти не осталось места. Четверо святых окружают Мадонну и на картине из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 92.16](#)) размером 155.7×135.6 см, созданной в 1510-е годы, но ангелы здесь расположились за ее спиной. Картина отличается яркими и светлыми красками. На картине того же мастера из Музея собора в Перудже ([илл. 92.17](#)) размером 221×189 см, созданной в 1484 году, мы видим резкие тени, изломанные фигуры святых и забавного музыканта на первом плане. На его же красочной картине из Национального музея в замке Святого Ангела в Риме ([илл. 92.18](#)) подножием Мадонны служат золотые головки серафимов, а на передний план помещены апостолы Петр и Павел. Ангелы держат корону над головой Девы Марии. Наконец, картина из Музея средневекового и современного искусства в Ареццо ([илл. 92.19](#)) явно перенасыщена действующими лицами. Для большинства из этих картин Луки Синьорелли характерна довольно крупная и полноватая Мадонна с приятным лицом и очаровательный, очень живой и подвижный Младенец.

Ряд произведений на этот сюжет принадлежат Франческо Боттичини. Его картина из Музея искусств Брукса в Мемфисе ([илл. 92.20](#)) размером 81×66.7 см, созданная около 1475 года, на которой и Мадонна, и Младенец изображены в профиль, отличается несомненным мастерством и интимным настроением. На картине из Музея искусств в Кливленде ([илл. 92.21](#)) размером 64.6×45 см, созданной в 1475-1480 годах, Мадонна исполнена в стиле Андреа дель Верроккьо, учителя Боттичини, а Младенец очень неудачен. Очень тонко написан задний план картины. Картина из коллекции Харриса в Лондоне ([илл. 92.22](#)) размером 140×143 см, созданная в 1470-1475 годах, напоминает стиль Мадонн Анджелико. На картине из Национальной галереи Шотландии в Эдинбурге ([илл. 92.23](#)) размером 149×170 см, созданной около 1495 года, лицо Мадонны и тельце Младенца кажутся отлитыми из бронзы, южные деревья на заднем плане кажутся плоскими, однако тонко передано вечернее освещение сцены. Картина из Городского музея в Прато ([илл. 92.24](#)) размером 157×133 см, созданная в 1490-1498 годах, отличается яркими красками и некоторой перегруженностью



Илл. 92.14. Лука Синьорелли. Мадонна Смирения.



Илл. 92.15. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем и св. Михаилом, Винсентом из Сарагоссы, Маргаритой из Кортонны и Марком.



Илл. 92.16. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем со святыми и ангелами.



Илл. 92.17. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем и святыми.



Илл. 92.18. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем и святыми.



Илл. 92.19. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем и святыми.



Илл. 92.20. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 92.21. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 92.22. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем и апостолами Иаковом Большим и Иоанном Евангелистом.



Илл. 92.23. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем на троне.



Илл. 92.24. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем на троне со св. Иеронимом, Франциском Ассизским, Антонием Падуанским и Людовиком Тулузским.

деталiami. На картине из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 92.25](#)) размером 280.7×175.3 см, созданной в 1492-1495 годах, использован прием, характерный для произведений Боттичелли, когда ангелы раздвигают полог перед Мадонной. На картине из Музея Нортон Саймона в Пасадене ([илл. 92.26](#)) размером 65.4×49.5 см, созданной в 1470-1475 годах, Мадонна молится на Младенца, лежащего у нее на коленях и окруженного ангелами. По обе стороны головы Девы Марии находится по красному серафиму. Один из ангелов, как и на картинах Боттичелли, смотрит на зрителя. Картина из Лувра в Париже ([илл. 92.27](#)) размером 177×188 см, куда она поступила в 1812 году, созданная около 1485 года, отличается богатством красок и впечатляюще переданной славой Девы Марии. Мадонна и Младенец здесь особенно хороши. Из приведенных примеров видно, что Мадонны Франческо Боттичини весьма разнообразны по типам, но часто эти типы и другие детали заимствованы у других мастеров.

Этому сюжету уделил внимание и Фернандо Гальего. На его картине из Лувра в Париже ([илл. 92.28](#)) лица всех персонажей немного деформированы. Вместе с тем картину отличает темная, но производящая удивительное впечатление цветовая гамма. Картина из Прадо в Мадриде ([илл. 92.29](#)) размером 123×112 см, созданная в 1490-1495 годах для монастыря св. Фомы в Авиле, отличается насыщенным красным цветом одежд и извивающимися белыми бандеролями. Слева от Мадонны преклонил колени король Фердинанд V в ногах у своего патрона, св. Фомы. Рядом с ним находятся инфант дон Хуан, а позади – глава инквизиции. Напротив помещена группа королевы Изабеллы, поклоняющаяся Мадонне вместе с ее патроном св. Домиником.

Перуджино также исполнил еще несколько вариантов этого сюжета. Картина из галереи Боргезе в Риме ([илл. 92.30](#)) размером 45×37 см почти буквально повторяет картину из Москвы ([илл. 92.6](#)). Лишь освещение на ней не вечернее, а дневное. На картине из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 92.31](#)) размером 70×51 см, созданной в 1501 году, пейзаж в синей дымке удивительно гармонирует с цветом накидки Девы Марии. Картина из Национальной галереи Каподимонте в Неаполе ([илл. 92.32](#)) размером 94×64 см, атрибуция которой ненадежна, созданная в конце XV века, характерна вставными сценами на заднем плане, связанными с сюжетом Поклонение волхвов. Картина из Художественного института Штеделя во Франкфурте-на-Майне ([илл. 92.33](#)) размером 73×52 см, созданная в 1497 году, отличается мрачным небом, совпадающим по цвету с цветом накидки Девы Марии. Картина из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 92.34](#)) размером 79×56 см, созданная около 1515 года, характерна удивительно малой выразительностью лиц представленных на ней персонажей. На картине из Лувра в Париже ([илл. 92.35](#)) размером 81×63 см, созданной около 1500 года, использован черный фон, характерный для некоторых произведений Джованни Беллини. Картина из Музея истории искусства в Вене ([илл. 92.36](#)) размером 86.5×63, созданная в 1493-1495 годах,



Илл. 92.25. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами.



Илл. 92.26. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем, ангелами и двумя серафимами.



Илл. 92.27. Франческо Боттичини. Мадонна с Младенцем во славе с Марией Магдалиной, св. Бернардом, ангелами, херувимами и серафимами.



Илл. 92.28. Фернандо Гальего. Мадонна с Младенцем.



Илл. 92.29. Фернандо Гальего. Мадонна католических королей.



Илл. 92.30. Перуджино. Мадонна с Младенцем.



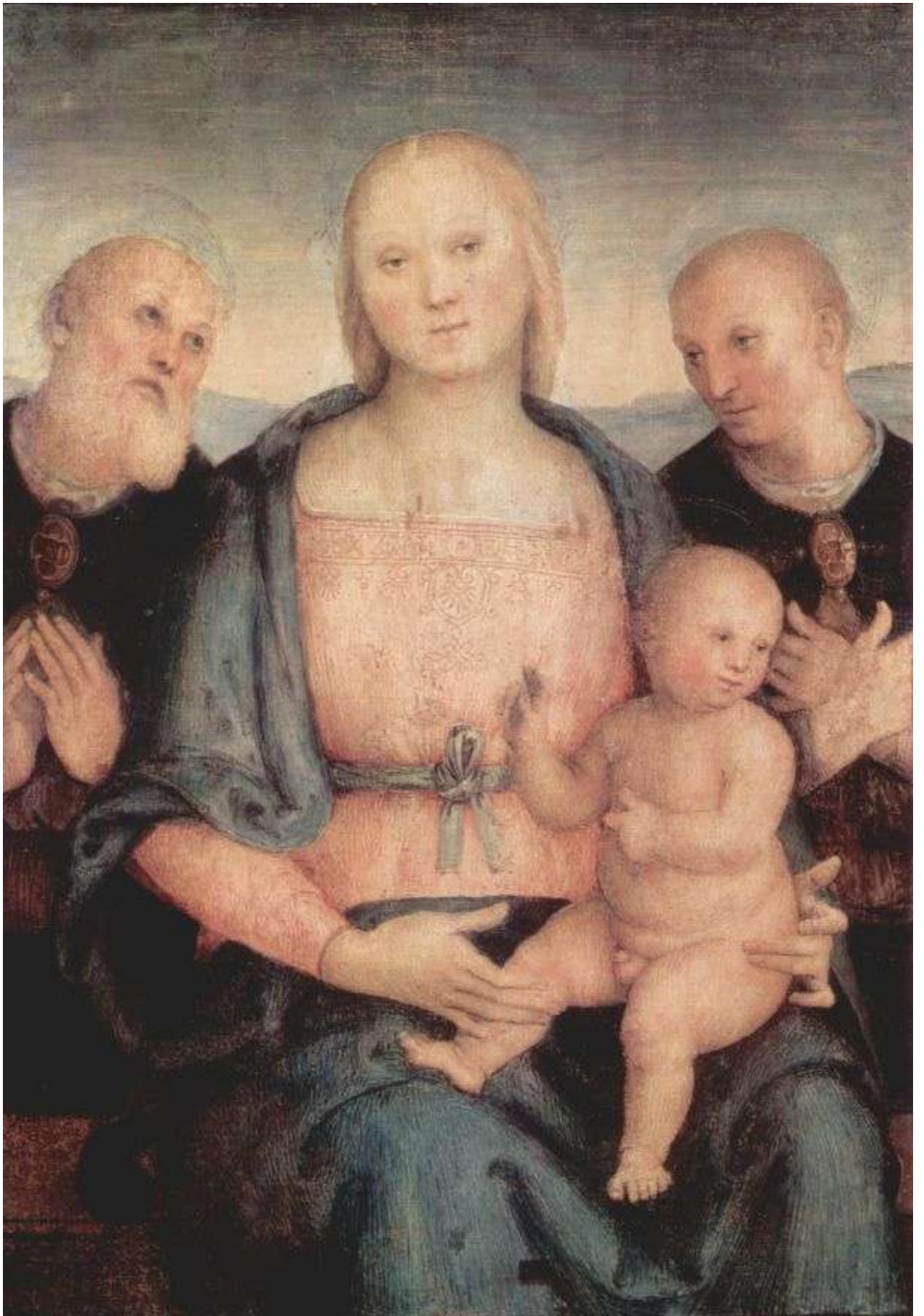
Илл. 92.31. Перуджино. Мадонна.



Илл. 92.32. Перуджино. Мадонна.



Илл. 92.33. Перуджино. Мадонна с Иоанном Крестителем.



Илл. 92.34. Перуджино. Мадонна со св. Геркуланом и Констанцием Перуджийским.



Илл. 92.35. Перуджино. Мадонна с Младенцем между Иоанном Крестителем и св. Екатериной.



Илл. 92.36. Перуджино. Мария с Младенцем, св. Розой и Екатериной.

в 1610-1619 годах находилась в королевской коллекции в Вене. На ней головы святых дев и Младенца наклонены вправо, а голова Мадонны – влево (прием, характерный для Боттичелли). Картина написана в синих тонах, с которыми гармонирует зеленый цвет плаща Мадонны, но контрастирует красный цвет ее платья. Картина из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 92.37](#)) размером 183×130 см, созданная в 1496-1498 годах, представляет уже встречавшиеся у этого мастера типы Мадонны и Младенца в окружении членов Братства Утешения и двух ангелов на фоне сурового пустынного пейзажа. На картине из Национальной галереи в Лондоне ([илл. 92.38](#)), созданной около 1507 года, ангелы коронуют высокую и стройную Мадонну, стоящую на постаменте. Картина из Музея истории искусства в Вене ([илл. 92.39](#)) размером 186×172 см, созданная в 1493 году, хранилась в 1646 году у кардинала Джован Карло де Медичи, а в 1796 году поступила в музей. Строгие архитектурные формы заднего плана усиливают ее торжественное настроение. Произведение Перуджино из Картинной галереи Ватикана ([илл. 92.40](#)) размером 193×165 см, созданное около 1497 года, в еще большей степени, чем предыдущая картина, устремлено вверх благодаря арочной архитектурной конструкции. Мягкие краски усиливают светлое впечатление от этого собрания святых персонажей. На картине из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 92.41](#)) размером 182×158 см, исполненной в 1500 году для капеллы Анджело Тези церкви Сант'Агостино в Перудже, в качестве подножия Мадонны нарисованы серебряные головы серафимов, как и на картине Луки Синьорелли ([илл. 92.18](#)), а ее спутниками являются св. Себастьян, Иероним, Франциск и Доминик. Весьма эффектной предстает Мадонна на картине из Национальной пинакотеки в Болонье ([илл. 92.42](#)) размером 152×124 см, созданной в 1495-1496 годах, где она помещена в мандорлу, окруженную серафимами. Наконец, картина из Музея изящных искусств в Марселе ([илл. 92.43](#)) размером 296×259 см, созданная в 1500-1502 годах для капеллы Анджело ди Томмазо Конти церкви Санта-Мария дельи Анджели в Перудже, представляет семью Девы Марии. На ней слева направо помещены Иосиф, маленький Иосиф Аримафейский, Мария Клеопа с Иаковом Меньшим на руках, Анна на троне над Мадонной и Младенцем, Симон и Фаддей у подножия трона, Мария Саломе, жена Заведя, с маленьким Иоанном Крестителем на руках, мальчик Иаков Большой и Иоаким. Эту картину можно сравнить с картиной Гертгена тот Синт Янса «Святая родня» ([илл. 82.18](#)). Завершая этот обзор, можно отметить, что Мадонны у Перуджино более однотипны, чем у его современников.

92.2.2. «Мария Магдалина»

Анализируемые произведения. В настоящем разделе обсуждаются два произведения Перуджино на этот сюжет.

Картина «Мария Магдалина» ([илл. 92.44](#)) размером 47×34 см, созданная в 1500 году, хранится в Галерее Палатина (Палаццо Питти) во Флоренции.



Илл. 92.37. Перуджино. Мадонна Братства Утешения.



Илл. 92.38. Перуджино. Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом и Франциском.



Илл. 92.39. Перуджино. Мария с Младенцем, св. Петром, Иоанном Евангелистом, Иоанном Крестителем и Павлом.



Илл. 92.40. Перуджино. Мадонна с Младенцем и св. Людовиком Тулузским, Лаврентием, Геркуланом из Брешии и Константином из Перуджи.



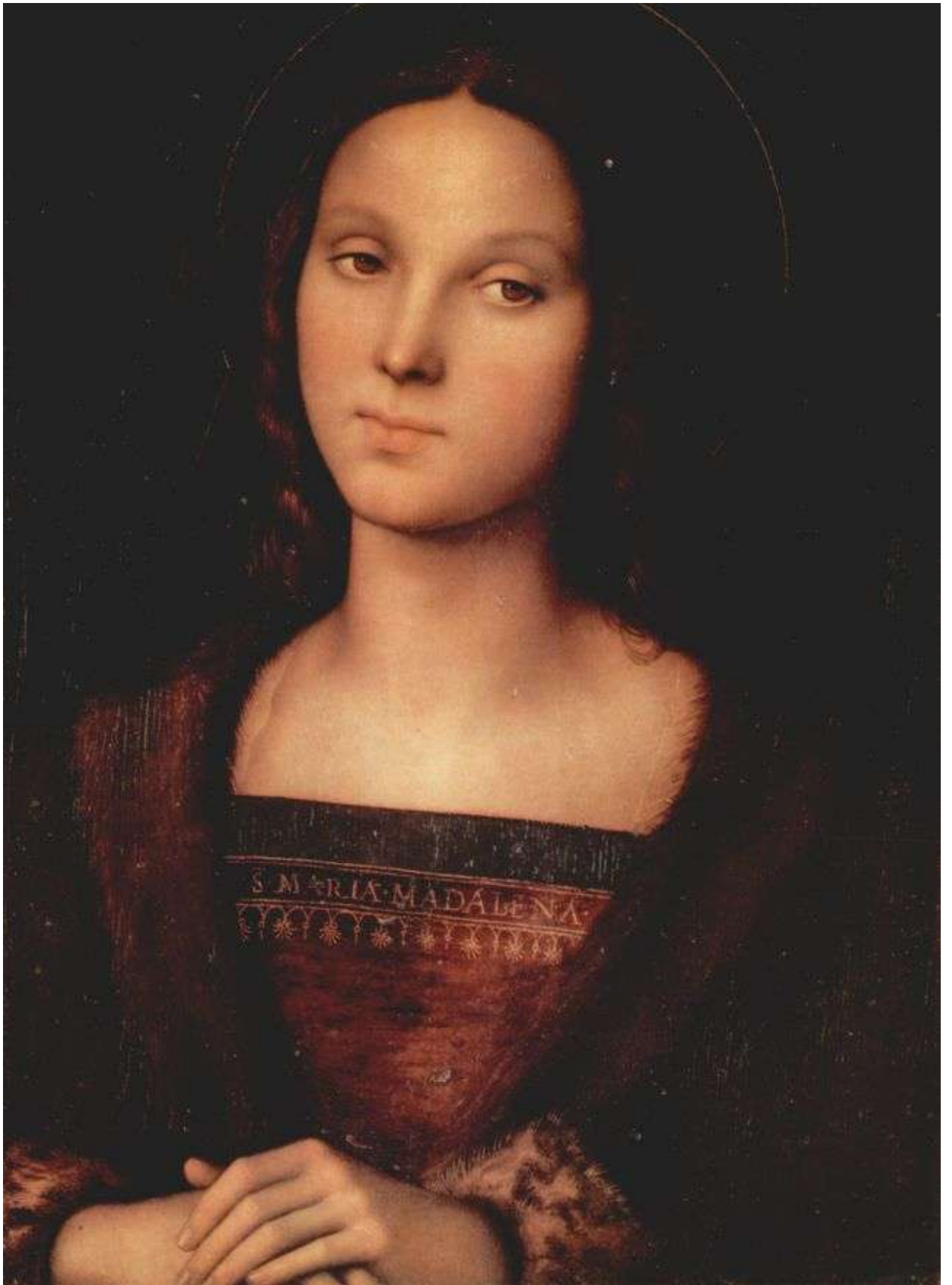
Илл. 92.41. Перуджино. Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми.



Илл. 92.42. Перуджино. Мадонна во славе с Младенцем и святыми.



Илл. 92.43. Перуджино. Семья Мадонны.



Илл. 92.44. Перуджино. Мария Магдалина.

Ранее она приписывалась Леонардо, однако в настоящее время авторство Перуджино признано специалистами единодушно [57].

Картина с тем же названием ([илл. 92.45](#)) размером 95×30 см является правой створкой «Голицинского триптиха» ([илл. 92.46](#)), исполненного около 1482 года для церкви Сан-Доменико в Сан-Джеминиано по заказу Б. Бартоли, исповедника папы Александра VI, а ныне хранящегося в Национальной картинной галерее в Вашингтоне. Во время Наполеоновского вторжения триптих был заменен копией, а оригинал, пройдя через несколько частных рук, попал в собственность к князю Голицыну в Москве. В 1886 году князь подарил его Эрмитажу, откуда он был продан Советским правительством в коллекцию Меллона [57].

Образ Марии Магдалины. Картина на [илл. 92.44](#) представляет поясной портрет Марии Магдалины. Молодая, с высокой шеей, тонко выписанными пальцами рук и приятным лицом, темными глазами, высоким лбом, темно-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и окруженными прозрачным нимбом, чуть толстоватым носом, пухлыми губами и массивным подбородком, она одета в декольтированное темно-красное платье, на груди которого вышито «Мария Магдалина» и еще более темную верхнюю одежду поверх него, отороченную темным мехом.

На [илл. 92.45](#) молодая, высокая и стройная, с такой же высокой шеей, мечтательным красивым лицом, крупными глазами, длинными волосами, разметавшимися у нее по плечам, она одета в длинное (чуть выше щиколоток) розовое платье с темной треугольной вставкой на груди и темно-синий плащ. Ее голова непокрыта, а ноги босы.

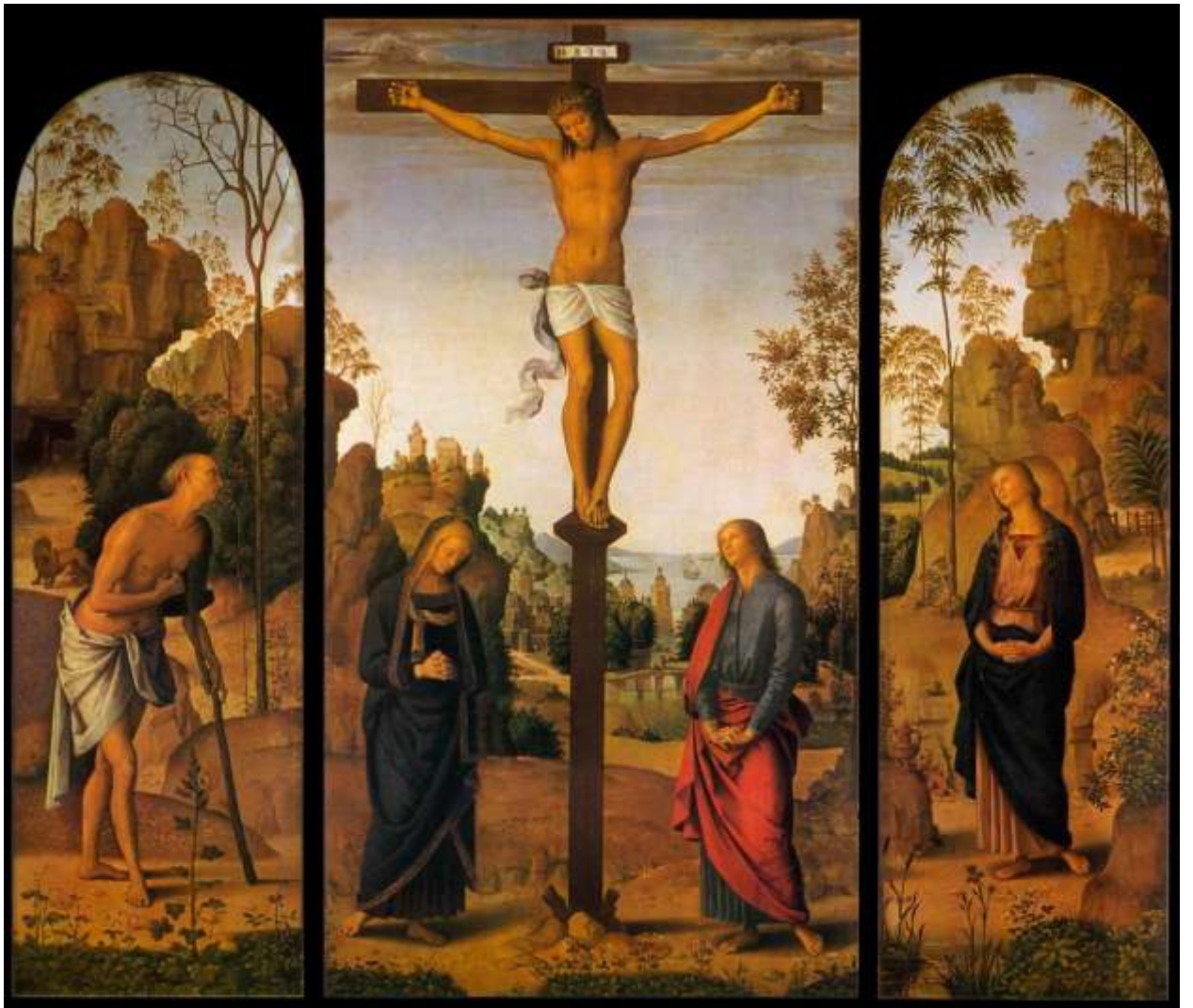
На [илл. 92.44](#) она сидит лицом к зрителю, сложив руки на невидимом парапете, и искоса смотрит на него, чуть склонив голову. На [илл. 92.45](#) она сцепила пальцы рук перед собой и печально смотрит на Распятие, находящееся на центральной части триптиха. Ее сосуд для благовоний в форме кувшина стоит слева от нее на невысоком камне.

Пейзаж. Замечательный пейзаж на всех частях «Голицинского триптиха» ([илл. 92.46](#)) составляет единое целое. На правой створке ([илл. 92.45](#)) мы видим вздымающиеся за спиной Марии голые скалы, которые, однако, при всей своей крутизне отличаются от скал Андреа Мантеньи большей реалистичностью. Кое-где между скалами растут деревья с тонкими стволами и ажурной листвой, трепещущей на легком ветерке, что передано необычайно правдиво и трогательно. На переднем плане цветут изящные ирисы, а по склонам ползут вьющиеся цветущие растения. На среднем плане между скал виден невысокий деревянный забор с открытой калиткой, а слева от них – пологие холмы, поросшие зеленой травой и несколькими линиями кустов. В безоблачном небе летают птицы. Меланхолия в природе прекрасно сочетается с меланхолическим настроением героини этой картины.

Цветовая гамма и композиция. С черным фоном картины на [илл. 92.44](#) почти сливаются темные одежды Марии, и из мрака выступает лицо, шея и руки девушки. Напротив, картина на [илл. 92.45](#) написана в более светлых тонах, а ее цветовая гамма построена на контрасте между коричневыми



Илл. 92.45. Перуджино. Мария Магдалина.



Илл. 92.46. Перуджино. Голицынский триптих.

скалами и светлым небом. Фигура Марии выделяется на фоне скал лишь темным плащом. В вертикальной композиции высокая фигура девушки еще более удлиняется стремящимися вверх скалами и деревьями, а сама она оказывается словно в центре венка из цветущих растений и ажурной листвы деревьев. Картина больше напоминает мечтательную девушку на лоне прекрасной природы, чем спутницу Христа, скорбящую о Его гибели.

Сравнение с другими образами Марии Магдалины. На картине Тимотео Вити ([илл. 84.111](#)) Мария Магдалина представлена молящейся на фоне диких скал. Она, подобно Иоанну Крестителю, облачена в меховую власяницу, прикрытую красным плащом с синей подкладкой. У ее ног помещены ее атрибут, сосуд для притираний, и табличка с подписью художника.

Доменико Пулиго представил Марию Магдалину ([илл. 84.181](#)) светской дамой в ярком красном платье модного фасона, которая показывает зрителю свой изящный сосуд для благовоний.

Лука Синьорелли в 1504 году также исполнил ее образ ([илл. 92.47](#)), хранящийся в Музее собора в Орвьето. И он уделил основное внимание красочности и роскоши ее одежд, но форму сосуда для благовоний сохранил традиционной. Задний же план отдан довольно темному и обобщенно нарисованному пейзажу, причем создается впечатление, что Мария находится на большой высоте, с которой и открывается вид на этот пейзаж.

92.2.3. «Архангел Михаил»

Картина «Архангел Михаил» ([илл. 92.48](#)) размером 126,5×58 см является левой створкой алтарного триптиха ([илл. 92.49](#)), исполненного около 1499 года для картезианского монастыря в Павии по заказу Миланского герцога Лодовико Моро. Ныне триптих хранится в Национальной галерее в Лондоне. Первоначально алтарь включал шесть частей – Бог-Отец наверху, с двух сторон от него архангел Гавриил и Мадонна Благовещения, а внизу три панели, представленные на [илл. 92.49](#). Позже эти три панели были обрезаны снизу. Таким образом, первоначально алтарь включал портреты всех трех архангелов – Гавриила, Михаила и Рафаила [57].

Образ архангела Михаила. Архангел Михаил, молодой, среднего роста, с довольно крепким телом, среднего размера мощными черными с красными вкраплениями крыльями, словно состоящими не из перьев, а обтянутыми чашуйчатой кожей, красивым юным безбородым лицом, темными мечтательными глазами, высоким лбом, не особенно густыми вьющимися рыжими волосами до плеч, розовыми губами и округлым подбородком, закован в доспехи из вороненой стали. Все детали его лат нарисованы с исключительным мастерством и знанием дела. На голове у него вместо шлема надет черный берет с брошью спереди, украшенный, к тому же, красной лентой. На левом боку у него висит длинный и узкий рыцарский меч в ножнах. В правой руке он держит не особенно длинный тонкий коричневый



Илл. 92.48. Перуджино. Архангел Михаил.



Илл. 92.49. Перуджино. Алтарный триптих картезианского монастыря в Павии.

жезл, а левой рукой опирается на узкий и высокий коричневый щит, украшенный рельефным узором.

Архангел стоит, широко расставив ноги и задумчиво глядя вдаль в сторону правого края картины. Правой ногой он должен наступить на извивающегося дьявола, но именно эта часть и была отпилена от картины. На сучке, расположенном слева от него, повешены бронзовые аптекарские весы для взвешивания душ умерших, чаши которых находятся в неравновесном состоянии, хотя на них никого нет.

Пейзаж. За спиной архангела нарисована равнина, совершенно голая на переднем плане (где находится обрубок тонкого деревца, на сучке которого висят весы), но украшенная чахлым цветком в правом нижнем углу картины, на среднем плане поросшая травой и отдельными кустами, а на заднем плане выходящая к берегу синего моря. Небо над морем совершенно безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Большую часть картины занимает отливающая блеском черная сталь доспехов. Фигура архангела отбрасывает четкие тени. На фоне доспехов выделяется коричневые щит и жезл. Серый пейзаж на переднем плане составляет слабый цветовой контраст со щитом и доспехами, чего нельзя сказать о среднем и заднем планах. Нежное светлое лицо юноши противопоставлено как цвету стали лат и черным кожаным крыльям, так и голубизне неба. В фигуре архангела удивительным образом сочетаются мечтательность и воинственность на фоне безмятежной природы.

Карандашные образы архангела Михаила исполнил Фатторе ([илл. 84.197](#) и [84.198](#)).

92.2.4. «Св. Себастьян»

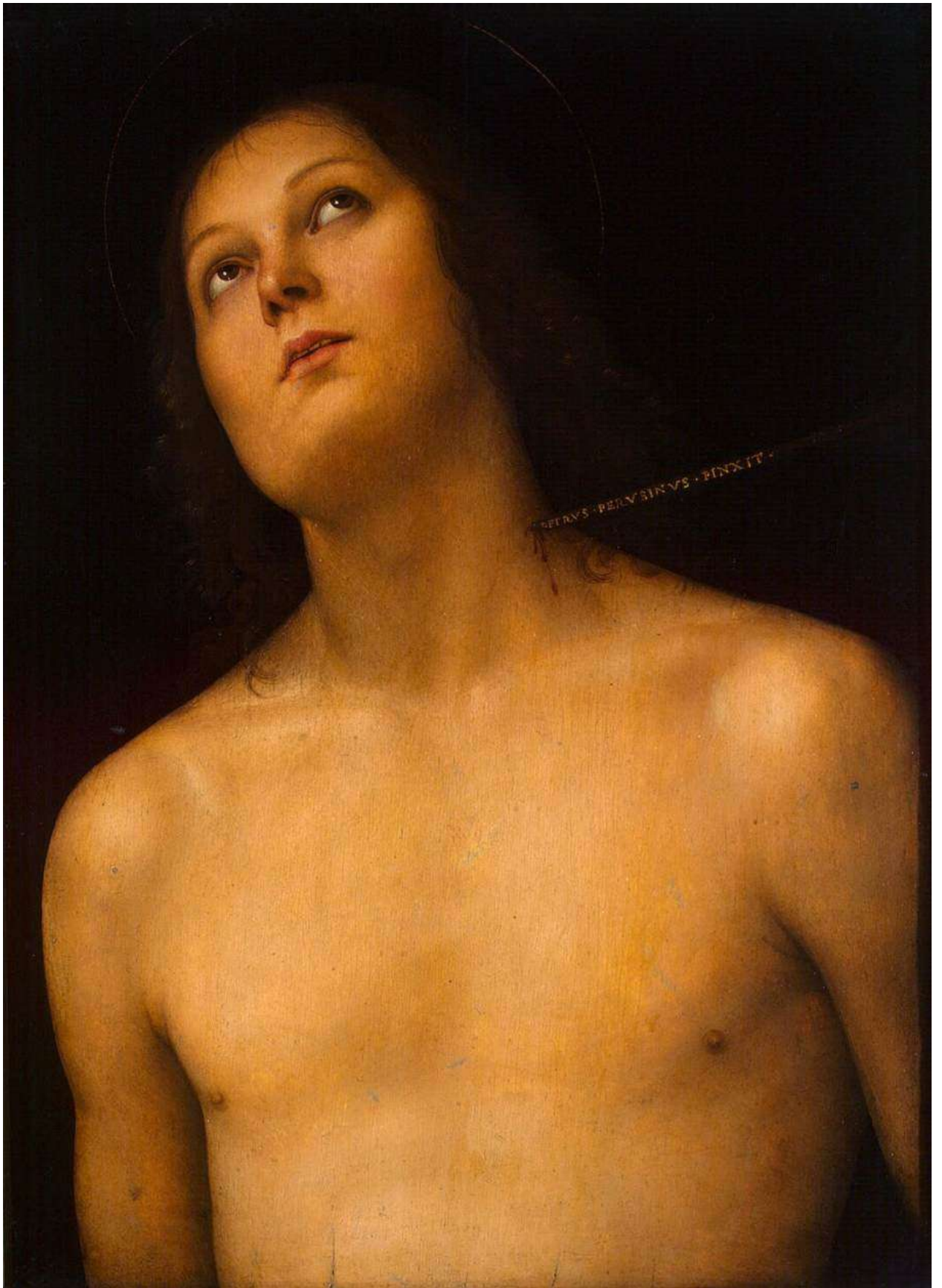
Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются три образа св. Себастьяна, созданные Перуджино.

Картина «Св. Себастьян» ([илл. 92.50](#)) размером 53.5×39.5 см, созданная в 1493-1494 годах, хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. На стреле имеется надпись золотыми буквами: «Петрус Перуджинос исполнил». Картина поступила в Эрмитаж из коллекции маркиза Кампанари в 1910 году [44].

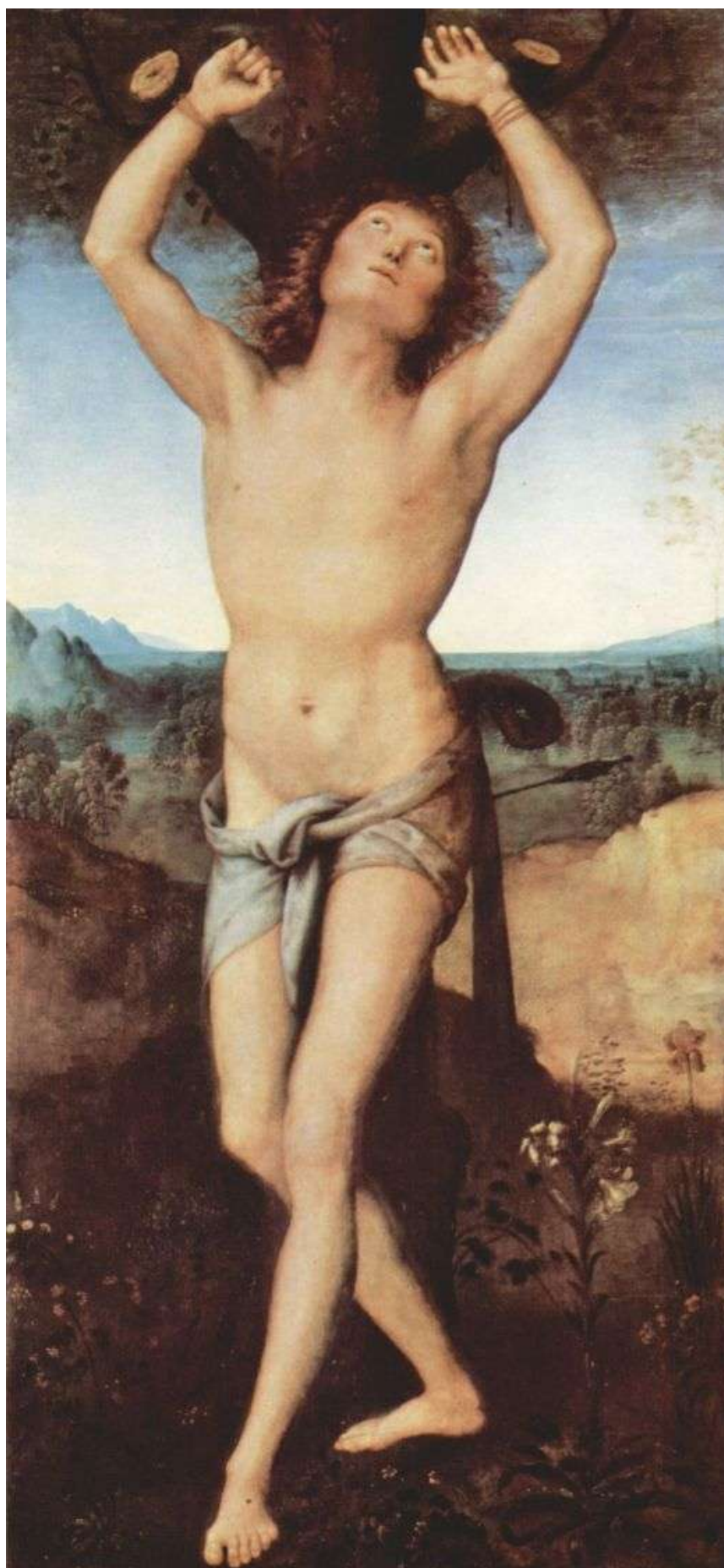
Картина с тем же названием ([илл. 92.51](#)) размером 174×88 см, созданная около 1475 года, хранится в Национальном музее в Стокгольме. Она имеет такую же подпись, как и предыдущая [57].

Картина с тем же названием ([илл. 92.52](#)) размером 170×117 см, созданная около 1495 года, хранится в Лувре в Париже [25, 57].

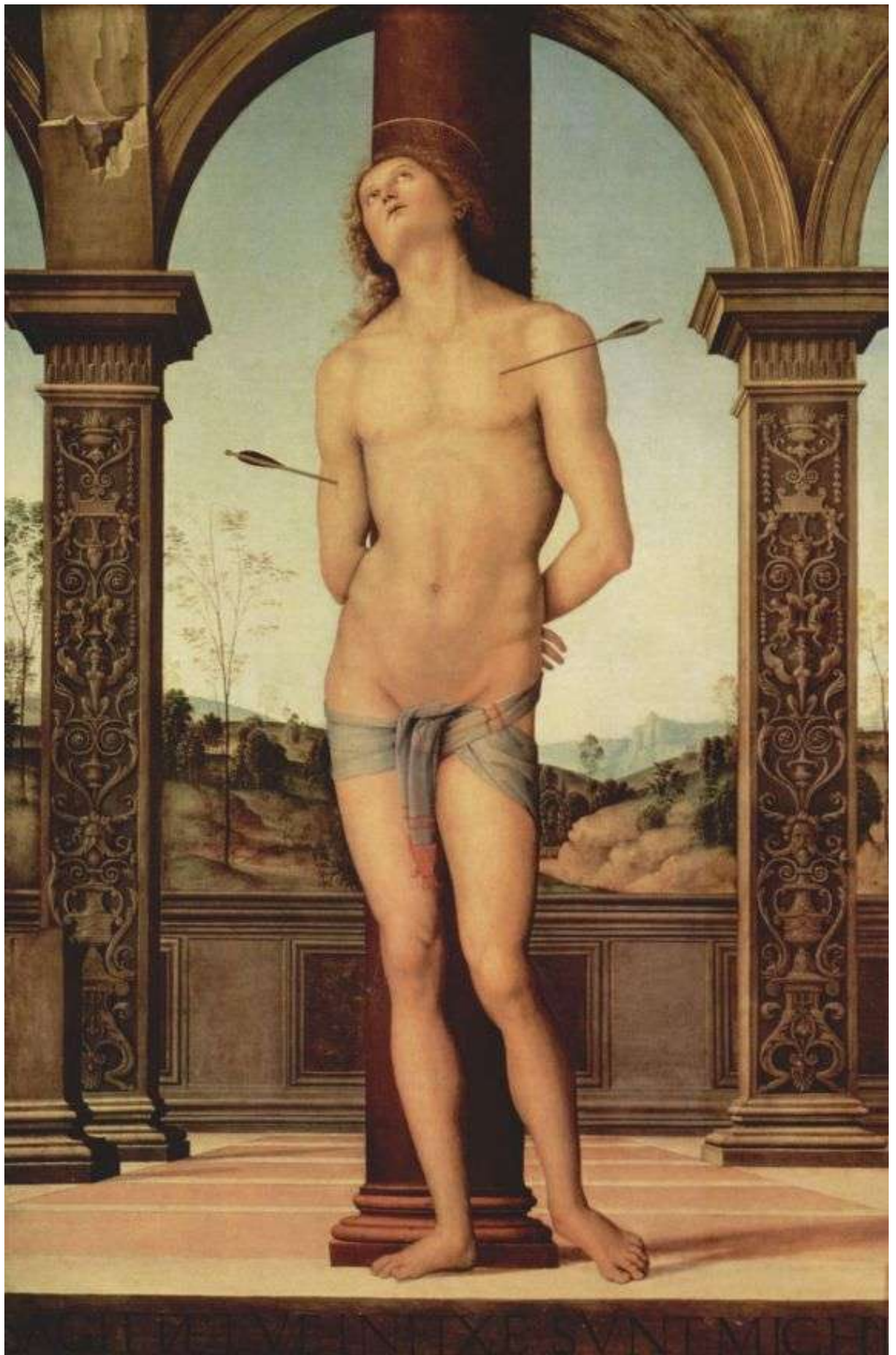
Образ св. Себастьяна. Образ св. Себастьяна на [илл. 92.50](#) и [92.52](#) является незначительной вариацией его образа на [илл. 92.8](#). Если на [илл. 92.50](#) он изображен по пояс и видна лишь одна стрела, вонзившаяся ему в шею, то на [илл. 92.52](#) его образ почти полностью совпадает с его образом на [илл. 92.8](#), включая позу и набедренную повязку; отличие состоит лишь в том, что стрелы вонзились в левую половину его груди (а не в левую руку



Илл. 92.50. Перуджино. Св. Себастьян.



Илл. 92.51. Перуджино. Св. Себастьян.



Илл. 92.52. Перуджино. Св. Себастьян.

или шею) и в его правую руку. На [илл. 92.51](#) его лицо имеет другое, менее удачное выражение; изменена также его поза – руки не связаны за спиной, а привязаны к сучьям дерева, находящимся над его головой. В его тело вонзилась всего лишь одна стрела (в левое бедро).

Архитектурные сооружения. На [илл. 92.52](#) Себастьян привязан к темной круглой колонне, уходящей за верхний край картины и расположенной в центре лоджии, окруженной невысоким каменным светло-коричневым барьером, украшенным темно-коричневыми прямоугольниками. Позади по обе стороны от Себастьяна внутри лоджии находятся две темные колонны, прямоугольные в сечении со сложным рельефным золотым орнаментом. На эти колонны опирается арка, полуразрушенная с левой стороны. Эта отсутствующая часть второй арки, перпендикулярной первой, должна была опираться на еще одну колонну, разрушенное основание которой находится немного ближе к зрителю слева от Себастьяна. Мраморный желтый пол лоджии украшен розовыми прямоугольниками.

Пейзаж. Задний план на [илл. 92.51](#) и [92.52](#) отдан пейзажу. На [илл. 92.51](#) Себастьян привязан к дереву с обрубленными сучьями. Он стоит на земле, покрытой темно-зеленой травой и цветущими белыми лилиями и кремовыми ирисами. Далее справа расстилается коричневая бесплодная земля, а слева – поросший травой и кустами склон холма. У линии горизонта мы видим плодородную равнину, выходящую к берегу морского залива с гористым левым берегом и пологим правым. Небо, бледное у линии горизонта, покрыто черными тучами у верхнего края картины. Справа растет тонкое деревцо с ажурной дрожащей листвой. На [илл. 92.52](#) пейзаж менее разнообразен – пологие холмы поросли травой, кустами и теряются в дымке у линии горизонта, где они переходят в горные вершины. И здесь присутствует несколько тоненьких деревьев с ажурной дрожащей листвой, а небо совершенно безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. На [илл. 92.50](#) освещенные лицо и тело Себастьяна помещены на черный фон (погружены в темноту). Его голова и туловище образуют нерезкую диагональ картины. Все внимание обращено на глаза святого, в которых светится искренняя вера в Бога и надежда на Его помощь. Картина производит сильное впечатление общим настроением при почти полном отсутствии отвлекающих деталей.

На [илл. 92.51](#) нервная (из-за положения ног) фигура святого противопоставлена спокойному пейзажу. Воздетые кверху руки и выражение лица Себастьяна свидетельствуют скорее о мольбе к Богу об избавлении его от страданий (которые здесь минимальны – в тело воткнута всего одна стрела).

Наиболее совершенной является картина на [илл. 92.52](#). Спокойная фигура святого, терпеливо ожидающего помощи от Бога и не замечающего своих страданий, гармонирует со светлым спокойным пейзажем. Темные колонны и арка образуют своего рода раму вокруг Себастьяна и подчеркивают вертикальный характер устремленной вверх композиции.

Заметим, что на всех трех картинах отсутствуют стрелки из лука – они уже постреляли в красивого юношу и оставили его, привязанного, умирать.

Сравнение с другими образами св. Себастьяна. Лука Синьорелли на картине из Городской пинакотекки в Читта ди Каstellо ([илл. 92.53](#)) размером 288×175 см, созданной около 1498 года, напротив, изобразил момент стрельбы в Себастьяна на фоне римского городского пейзажа. Бог-Отец пытается облегчить его страдания.

Рисунок Перуджино ([илл. 92.54](#)) может являться эскизом к рассмотренным выше произведениям художника. Сохранилась также его миниатюра ([илл. 92.55](#)) на этот сюжет.

92.2.5. «Св. Иероним»

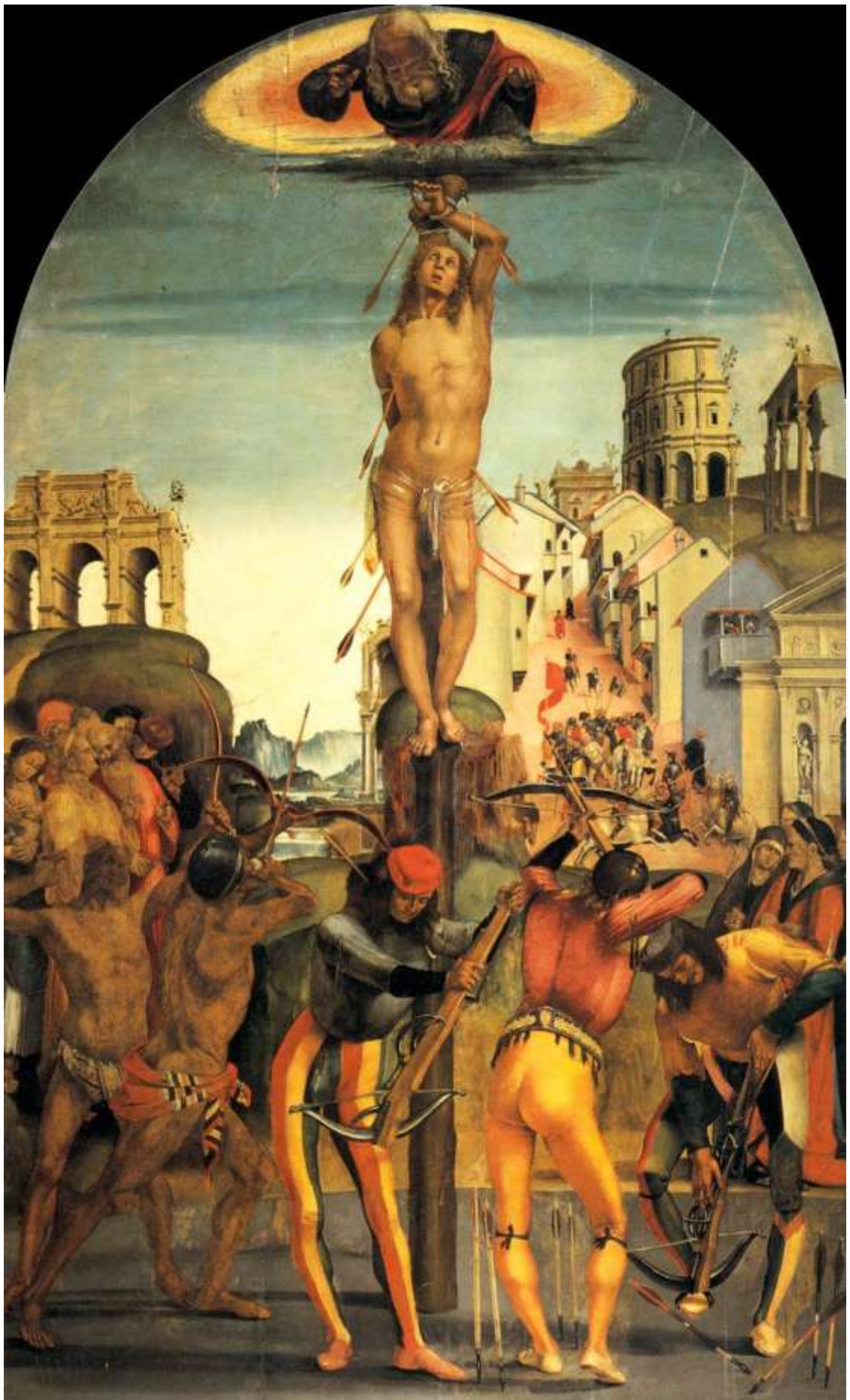
Картина «Св. Иероним» ([илл. 92.56](#)) размером 95×30 см является левой створкой «Голицинского триптиха» ([илл. 92.46](#)) [57].

Образ св. Иеронима. Св. Иероним, пожилой, высокий и худой, с чуть широковатыми бедрами, коротковатыми и тонкими ногами, физически слабо развитым телом, печальным бритым лицом, темными глазами, невысоким лбом, переходящим в лысину, обрамленную седыми волосами, прямым носом, толстыми губами и массивным подбородком, почти полностью обнажен. Лишь его бедра обмотаны широкой белой повязкой. Его ноги босы, а голова непокрыта. Левой рукой он опирается на костыль, сделанный из длинной суковатой палки. Он слегка наклонился вперед, его лицо исполнено раскаяния и душевной борьбы, взгляд устремлен на распятого Иисуса (на центральной части триптиха), а правой рукой он бьет себя в грудь небольшим камнем.

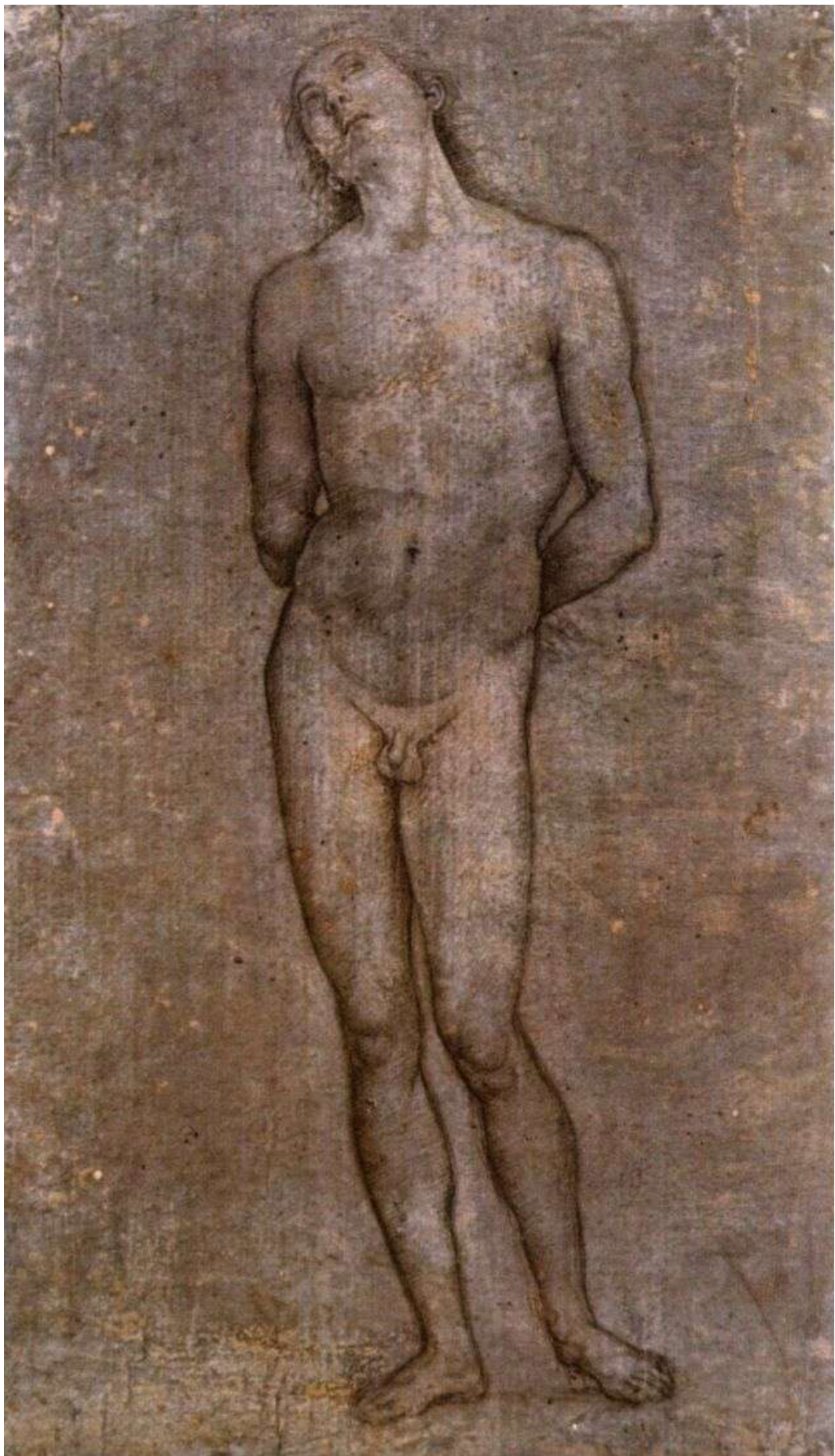
Животные. Позади него, на довольно значительном расстоянии, стоит не особенно реалистично нарисованный лев и смотрит на Иеронима. В верхней части картины на ветке сидит небольшая птичка, нарисованная в виде силуэта.

Пейзаж. Как уже говорилось ранее, пейзаж является общим для всех трех частей триптиха ([илл. 92.46](#)). На переднем плане у нижнего края картины бурно разрослись различные, в том числе и цветущие растения. Далее следует ровная голая песчаная площадка, на которой стоит Иероним. От нее к заднему плану между крупными валунами вьется песчаная тропинка. У ее начала растет деревцо с тонким высоким стволом и ветвями без листьев (на одной из этих веток и сидит птичка). За зарослями густых кустов, около которых стоит лев, начинаются крутые изрезанные скалы, за которые цепляются деревца с тонкими стволами и ажурной трепещущей листвой. Небо, светлое внизу, становится тревожным в верхней части картины.

Цветовая гамма и композиция. С фоном коричневого песка и валунов почти сливается загорелое тело Иеронима. С этим фоном контрастирует лишь темная зелень кустов, а в верхней части картины темные скалы и силуэты листьев подчеркивают прозрачность сине-серого неба. Вся



Илл. 92.53. Лука Синьорелли. Мученичество св. Себастьяна.



Илл. 92.54. Перуджино. Св. Себастьян. Рисунок.



Илл. 92.55. Перуджино. Мученичество св. Себастьяна. Миниатюра.



Илл. 92.56. Перуджино. Св. Иероним.

композиция устремлена вверх, а немощная фигура Иеронима на переднем плане противопоставлена темным живописным скалам на заднем плане. Хромой отшельник, борющийся со своими страстями, испытывает тяжелые муки раскаяния, глядя мысленным взором на распятого Христа.

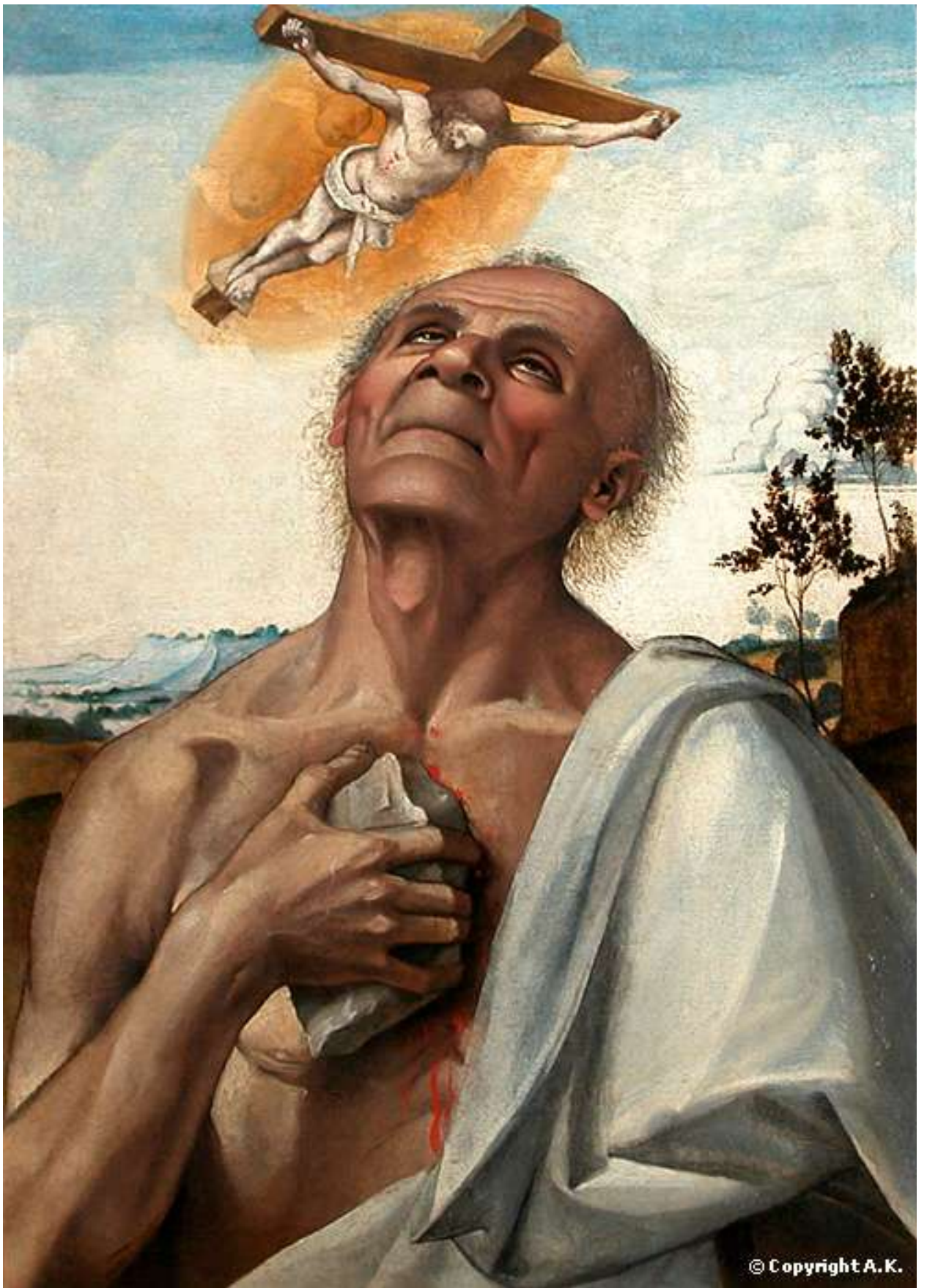
Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. На картине Луки Синьорелли из Лувра в Париже ([илл. 92.57](#)) размером 49×69 см, созданной в 1505-1510 годах, Иероним молится видению Распятия, летающему над ним. Монументальная фигура святого с некрасивым, но очень выразительным лицом словно высечена из камня. Картина поступила в музей в 1913 году.

Франческо Боттичини поместил довольно традиционного кающегося Иеронима на центральной панели «Алтаря Руччелай» ([илл. 92.58](#)) размером 235×258 см, созданного в 1490-1498 годах и хранящегося в Национальной галерее в Лондоне. По обе стороны от него находятся св. папа Дамасий, Евсевий, Паула и Евстохий. Над ними летают ангелы, а внизу на коленях стоят донаторы. Считается, что это последнее крупное произведение мастера. Предполагают, что его заказал представитель могущественного флорентийского семейства Джироламо ди Пьеро ди Кардинале Руччеллай, умерший в 1497 году и похороненный возле этого алтаря в церкви Отшельников св. Иеронима во Фьезоле. Св. Иероним был покровителем усопшего, и на алтаре, как предполагают, в качестве донаторов изображен Джироламо ди Пьеро со своим сыном. В пределле алтаря располагаются картины со сценами из жития св. Иеронима. Особенностью алтаря является его рама, которая, несмотря на реставрацию, сделанную в XIX веке, сохранила клеймо первоначального резчика, т.е. в своей основе это оригинальная рама XV века, что является большой редкостью.

Перуджино создал еще несколько вариантов этого сюжета. На картине из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 92.59](#)), созданной в 1481-1482 годах, Иероним кается в довольно светлой и уютной пустыне, в которой за деревьями поднимаются башни и шпили средневекового города. За его спиной у входа в пещеру стоят два мальчика. Неизменный лев внимательно смотрит на зрителя. Его же картина из Музея изящных искусств в Кане ([илл. 92.60](#)), созданная около 1499 года, более разнообразна по колориту. Перед Иеронимом на высоком древке находится Распятие. Пейзаж с небольшим озерцом написан с большим настроением, а лев нарисован в движении.

92.2.6. «Св. Бенедикт»

Картина «Св. Бенедикт» ([илл. 92.61](#)) размером 31×26 см, созданная в 1495-1498 годах, хранится в пинакотеке Ватикана. Три панели из музеев Ватикана, представляющие св. Бенедикта, Флавию и Плакида, являлись частями пределлы полиптиха высокого алтаря церкви Сан-Пьетро в Перудже, на который Перуджино получил заказ в 1495 году и который он начал в следующем году. Алтарь был разделен в 1591 году, когда церковь



Илл. 92.57. Лука Синьорелли. Св. Иероним в экстазе.



Илл. 92.58. Франческо Боттичини. Алтарь Руччелай.



Илл. 92.59. Перуджино. Св. Иероним в пустыне.



Илл. 92.60. Перуджино. Св. Иероним в пустыне.



Илл. 92.61. Перуджино. Св. Бенедикт.

реставрировалась. Центральная панель алтаря иллюстрировала Вознесение с двенадцатью апостолами, Девой Марией и ангелами [36].

Св. Бенедикт, старый, с добрым лицом, крупными, внимательными, темными глазами, седыми редкими бровями, невысоким лбом, прямым носом и седой бородой, разделенной надвое, облачен в черную рясу бенедиктинского ордена с капюшоном. Его голова отмечена прозрачным нимбом с золотыми точками внутри. В левой руке он держит Священное писание большого формата в красном переплете, а в правой – соломенное кропило (кисть с короткой ручкой; название происходит от стиха из 51 псалма: «Окропи меня иссопом, и буду чист» [19]), используемое священниками в католической церкви для окропления святой водой, что являлось частью ритуала изгнания нечистой силы. На поясном портрете Бенедикт задумчиво смотрит вниз за левый край картины. Его лицо, а также атрибуты резко выделяются на черном фоне картины, с которым сливаются одежды святого.

Сравнение с другими образами св. Бенедикта. На картине Спинелло Аретино из Эрмитажа в Санкт-Петербурге ([илл. 92.62](#)) размером 127.5×44.5 см, созданной в 1383-1384 годах и являющейся створкой разобранного полиптиха, святой предстает высоким, худым и строгим старцем в белом облачении и красном плаще, опирающимся на посох и держащим книгу в левой руке. Картина поступила в Эрмитаж в 1910 году из Русского музея императора Александра III.

На панели Пьеро дела Франчески ([илл. 92.63](#)) размером 54×21 см, являющейся частью его «Полиптиха Мизерикордии» ([илл. 51.28](#)), созданного в 1445-1462 годах и хранящегося в Городской пинакотеке в Борго Сан-Сеполькро, святой изображен добрым простецом в одежде своего ордена.

Свой вариант образа святого создал в 1453-1454 годах Андреа Мантенья на картине из Пинакотеки Брера в Милане ([илл. 92.64](#)) размером 97×37 см. Бенедикт, изображенный в полный рост с теми же атрибутами, что и на картине Перуджино ([илл. 92.61](#)), углубился в чтение Библии.

Картина Ганса Мемлинга ([илл. 92.65](#)) размером 45×34 см является левой створкой разобранного «Триптиха Портинари», созданного в 1487 году, части которого хранятся в галерее Уффици во Флоренции. В этом поясном портрете погруженный в чтение Бенедикт не столь стар, с бритым лицом, а кропило заменено епископским посохом.

92.3. «Архангел Рафаил и Товия»

Картина «Архангел Рафаил и Товия» ([илл. 92.66](#)) размером 113.3×56.5 см является правой створкой триптиха, представленного на [илл. 92.49](#) [57].

Сравнение с картиной Андреа дель Верроккьо. В отличие от картины Андреа дель Верроккьо ([илл. 74.22](#)), где архангел Рафаил и Товия идут быстрым шагом от левого края картины к правому, у Перуджино они стоят, глядя друг на друга, и позируют художнику. Кроме того, здесь архангел



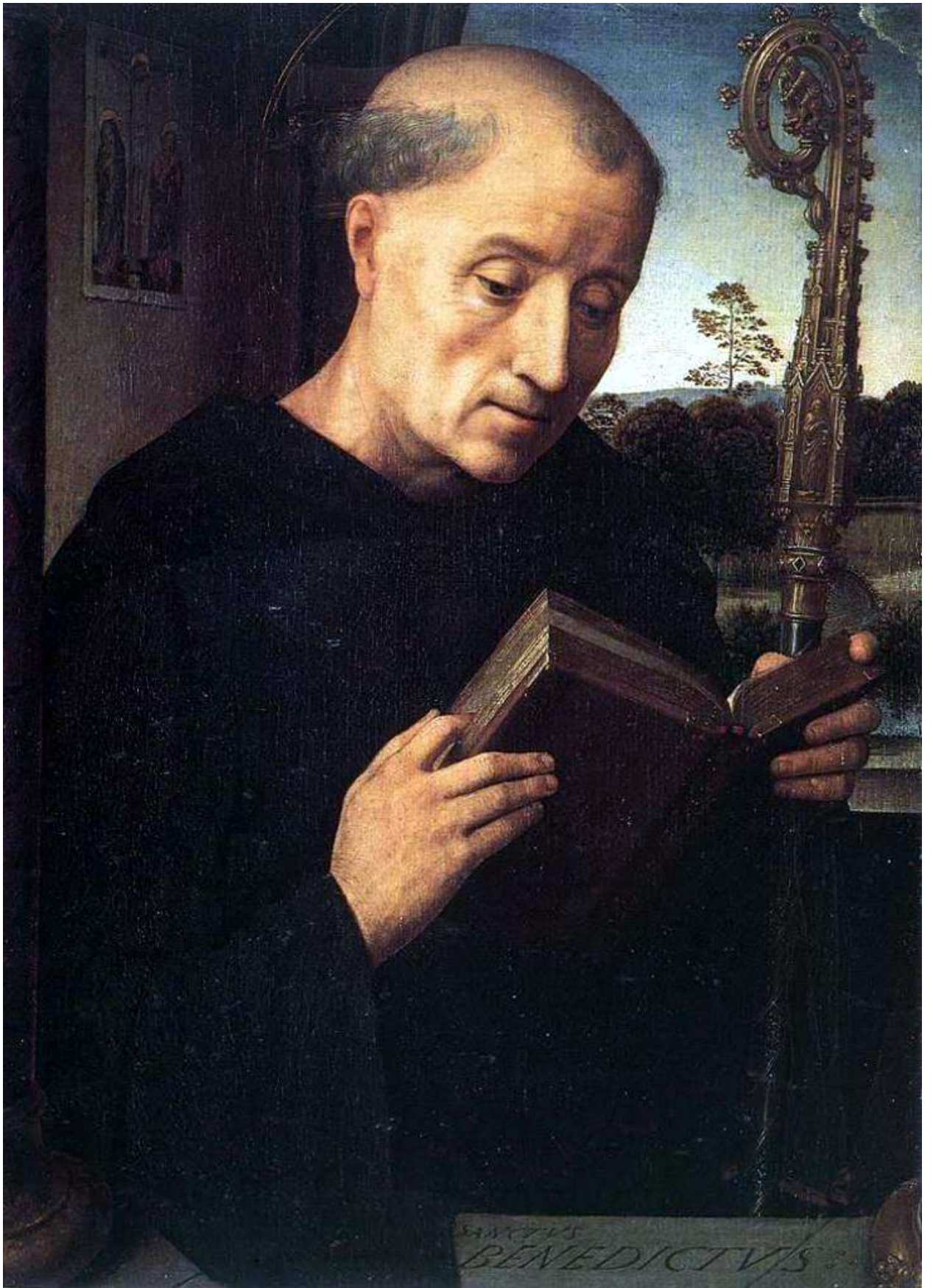
Илл. 92.62. Спинелло Аретино. Св. Бенедикт.



Илл. 92.63. Пьеро делла Франческа. Св. Бенедикт.



Илл. 92.64. Андреа Мантенья. Св. Бенедикт.



Илл. 92.65. Ганс Мемлинг. Св. Бенедикт.



Илл. 92.66. Перуджино. Архангел Рафаил и Товия.

почти в два раза выше Товии, отсутствует собака, а пейзаж заднего плана едва намечен.

Действующие лица. Архангел Рафаил, молодой, высокий и стройный, с такими же крыльями, как у архангела Михаила ([илл. 92.48](#)), приятным женоподобным лицом, крупными голубыми глазами, невысоким лбом, длинными пушистыми светло-коричневыми волосами, через которые просвечивает солнце (это впервые), прямым носом, пухлыми губами и округлым подбородком, одет в голубую тунику длиной чуть выше щиколоток и красный плащ с зеленой подкладкой, обернутый вокруг туловища. Глубокий вырез туники на груди и ее подол украшены золотой вышивкой. Через этот вырез видна более темная нижняя одежда с разноцветной вышивкой. Ноги архангела босы, а голова непокрыта. В левой руке он держит маленький золотой ларец, в котором должны были храниться лекарства, приготовленные из внутренностей пойманной рыбы. Кисть его руки, держащей ларец, нарисована очень выразительно.

Товия, больше похожий на мальчика, ростом чуть выше пояса Рафаила, с нежным мальчишеским лицом, крупными голубыми глазами, невысоким лбом, пушистыми до плеч коричневыми волосами, прямым носом, широким ртом и массивным подбородком, одет в коричневый кафтан длиной выше колен и красные обтягивающие штаны. Кафтан подпоясан чуть ниже талии, имеет шнуровку на груди, а его подол отделан коричневым мехом. Ноги Товии обуты в серые сапоги, а на голове у него надета небольшая красная шапочка. На веревке, надетой на запястье его левой руки, висит среднего размера рыба с золотой чешуей. Оба персонажа отмечены прозрачными нимбами.

Взаимодействие персонажей. Рафаил, расправив крылья, с видом родителя сверху вниз смотрит на Товию, а тот отвечает ему томным взглядом. Оба стоят лицом к зрителю. Пальцы их правых рук сцеплены. Позы у обоих довольно свободны, причем Тovia подбоченился левой рукой.

Пейзаж. Место, где стоят архангел и Тovia, покрыто отдельными цветами, растущими на коричневой земле. Фигуры путешественников загораживают большую часть пейзажа на заднем плане. Видны лишь равнина позади них, пологие коричневые холмы слева у линии горизонта и синеющая даль справа. Цвет безоблачного неба постепенно сгущается кверху.

Цветовая гамма и композиция. Художник использовал на картине повторяющиеся цвета – коричневый (волосы Рафаила и Товии), красный (плащ Рафаила и штаны Товии), голубой (туника Рафаила и небо) и золотой (ларец в руках Рафаила и чешую рыбы). Обе фигуры образуют диагональ вертикальной композиции. Ощущение теплой заботы архангела о маленьком доверчивом Товии на картине передано мастерски. Рисунок Перуджино ([илл. 92.67](#)) может быть эскизом к этой картине.

92.4. Евангельские истории

В этом разделе рассматриваются произведения художника на евангельские сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества, общественного служения, Страстей и после Его смерти.

92.4.1. «Обручение Марии»

Картина «Обручение Марии» ([илл. 92.68](#)) размером 234×185 см, исполненная около 1500-1504 годов для капеллы кафедрального собора в Перудже, хранится в Музее изящных искусств города Кан. Строительство собора было завершено в 1489 году. В нем хранилось обручальное кольцо Девы Марии. Эта реликвия была украдена из церкви в Чиузи в 1478 году и только недавно возвращена. Художник нарисовал ее на первом плане [57].

Сравнение с произведениями Бернардо Дадди, Липпо Ванни, Лоренцо Монако и Анджелико. В отличие от картин Бернардо Дадди ([илл. 9.15](#)) и Анджелико ([илл. 77.28](#)), где действующие лица смещены несколько в сторону от центра, на картине Перуджино ([илл. 92.68](#)) основные персонажи занимают весь передний план. У Бернардо Дадди ([илл. 9.15](#)) храм на заднем плане почти не виден, у Перуджино же ([илл. 92.68](#)) уходящий ввысь языческий храм на заднем плане нарисован почти полностью (лишь купол уходит за верхний край картины), а у Анджелико ([илл. 77.28](#)) храм в итальянском стиле занимает весь задний план. У Липпо Ванни ([илл. 12.25](#)) и Лоренцо Монако ([илл. 31.23](#)), как и у Перуджино ([илл. 92.68](#)), действующие лица занимают весь передний план, но действие происходит ночью, а не днем, причем у Липпо Ванни ([илл. 12.25](#)) внутри (а не вне) храма, а у Лоренцо Монако ([илл. 31.23](#)) храм за спинами действующих лиц повернут под углом в 45 градусов, в отличие от картины Перуджино ([илл. 92.68](#)), где он расположен фасадом к зрителю.

Действующие лица. Дева Мария (справа от первосвященника, стоящего в центре на переднем плане), молодая, довольно высокая и чуть полноватая, с небольшой головой, красивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, гладкой прической светло-коричневых волос, прямым носом и массивным подбородком, одета в красное платье с прямоугольным вырезом вместо ворота и темно-синий плащ, обернутый вокруг туловища. Ее ноги обуты в черные сапожки, а голова непокрыта.

Иосиф (слева от первосвященника), пожилой, но еще стройный, ростом чуть выше Мадонны, с добрым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, седыми волосами, концы которых слегка кудрявятся, прямым носом и недлинной седой бородой, одет в синюю тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке он держит обручальное кольцо, а в левой – свой расцветший прут.

Первосвященник, высокий старик, с лицом иудейского типа, опущенными глазами, высоким лбом, крупным носом и седеющей бородой,



Илл. 92.67. Перуджино. Штудия к Товии и архангелу. Рисунок.



Илл. 92.68. Перуджино. Обручение Марии.

разделенной надвое, одет в длинную темно-зеленую мантию с черным воротником и золотыми пуговицами. На голове у него надета высокая шапка с золотыми украшениями, а ноги обуты в черные сапоги. Правой рукой он держит правую руку Девы Марии, а левой – левую руку Иосифа.

Свидетелями обручения являются неудачливые женихи (на переднем плане слева от Иосифа) и девы, спутницы Девы Марии (на переднем плане справа от нее). Женихи, разного возраста, от очень молодых до глубоких старцев, носят разнообразные одежды и головные уборы. Юные девы, красивые и скромные, облачены в одежды, сочетающие красный, синий и черный цвета. Некоторые из них босы и с непокрытыми головами.

Индифферентные персонажи расположены на среднем плане вокруг храма. Здесь мы видим только мужчин, один из которых (слева) одет лишь в набедренную повязку и небрежно наброшенный плащ, некоторые – в туники и плащи, а другие – в одежды, современные художнику.

Взаимодействие персонажей. Священник, стоя лицом к зрителю, соединяет руки Иосифа и Девы Марии. Иосиф надевает на палец Мадонны обручальное кольцо. Дева Мария положила левую руку на живот, подчеркивая этим жестом, что она беременна. За этим наблюдают раздосадованные женихи, некоторые из которых ломают свои прутья, и меланхоличные девы. Индифферентные персонажи в непринужденных позах собрались в небольшие группки, разговаривая друг с другом. Один из них сидит на ступенях лестницы, ведущей в храм.

Площадь и храм. Обширная площадь между передним планом и храмом покрыта розовым мрамором и разделена белыми полосами на большие квадраты. Двухэтажный храм с красным куполом и светло-коричневыми стенами, находящийся на ее дальнем конце, имеет восьмигранную форму. С четырех сторон к храму пристроены портики с небольшими куполами и колоннами, соединенными арками. Колонны имеют квадратные сечения. Основание купола окружено белой балюстрадой. Каждая грань второго этажа имеет по прямоугольному зарешеченному окну. В каждом портике имеется вход в храм, который расположен на небольшом восьмиугольном возвышении, со всех сторон которого спускаются лестницы.

Пейзаж. Задний план отведен пейзажу, пологим зеленым холмам, небольшим деревцам с трепещущей листвой и безоблачному синему небу, нарисованным с большим настроением.

Цветовая гамма и композиция. Разноцветные одежды персонажей переднего плана контрастируют со светлым и мягким фоном, образуемым площадью, храмом и пейзажем. Картина написана так, словно художник смотрит на происходящее с большой высоты. Пустынная площадь поражает своими размерами, а громада храма довлеет над всей композицией. По сравнению с ним фигурки людей, находящиеся близко к нему, кажутся совсем ничтожными. Приблизив действие к переднему краю картины, и отодвинув храм в глубину, художник сделал зрителя почти участником изображенного на картине события.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. На фреске Боккаччино Боккаччо ([илл. 84.144](#)), как и на картине Перуджино ([илл. 92.68](#)) основные действующие лица занимают весь передний план, а на среднем и заднем планах находится несколько индифферентных персонажей. Массивный храм доходит до верха фрески и занимает всю ее ширину. На фреске доминируют серые тона.

На небольшой картине Луки Синьорелли из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 92.69](#)) размером , 21.6×48 см, созданной в 1490-1491 годах, за спинами собравшихся на церемонию, сдвинутыми немного к левому краю, лишь намечено серое основание храма. Основное внимание художник уделил индивидуализации персонажей. В результате церемония получилась не столько торжественной, сколько суетливой.

92.4.2. «Рождество Христово»

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются пять произведений художника на этот сюжет.

Картина «Мадонна Сакко» («Мария, поклоняющаяся Младенцу Христу с Иоанном Крестителем и ангелом») ([илл. 92.70](#)) размером 86×83 см, созданная в 1495-1500 годах, хранится в Палаццо Питти во Флоренции. Атрибуция картины основана на старых инвентарных списках коллекции Медичи. Современные исследователи считают, что она написана совместно с мастерской Перуджино [57].

Картина «Мария, поклоняющаяся Младенцу Христу, с евангелистом Иоанном и Марией Магдалиной» ([илл. 92.71](#)) размером 87×72 см, созданная в 1503 году, хранится в Библиотеке и музее Пирпонта Моргана в Нью-Йорке [57].

Картина «Мария, поклоняющаяся Младенцу Христу, с архангелом Гавриилом и тремя музицирующими ангелами» ([илл. 92.72](#)) размером 127×64 см является центральной частью алтарного триптиха, представленного на [илл. 92.49](#) [57].

Тондо «Рождество Христово» ([илл. 92.73](#)), созданное в конце XV века, хранится в Собрании герцогов Альба в Мадриде [57].

«Алтарь Альбани Торлонья» ([илл. 92.74](#)) размером 174×88 см, созданный около 1491 года по заказу кардинала Джулиано делла Ровере, хранится в Собрании Торлонья в Риме. Ранее алтарь хранился в Собрании Альбани, откуда и получил свое название. В верхней части алтаря над сценой «Рождества Христова» помещено «Распятие» с Девой Марией, Марией Магдалиной и апостолом Иоанном, между «Архангелом Гавриилом» и «Мадонной Благовещения» [57].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, высокая и стройная, с узким красивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, гладкой прической, прямым тонким носом, небольшим ртом и округлым подбородком, имеет



Илл. 92.69. Лука Синьорелли. Обручение Девы Марии.



Илл. 92.70. Перуджино. Мадонна Сакко.



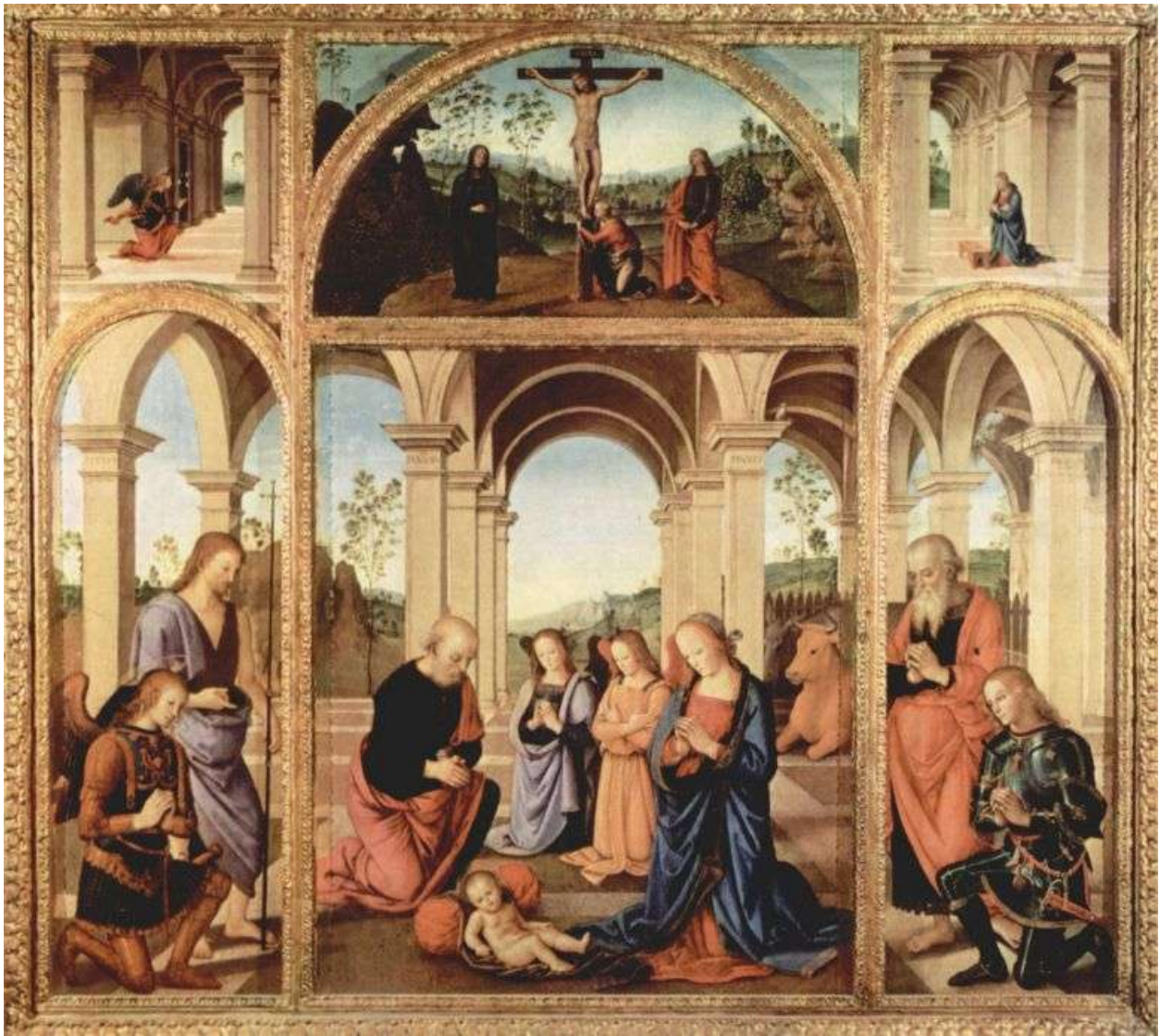
Илл. 92.71. Перуджино. Мария, поклоняющаяся Младенцу Христу, с евангелистом Иоанном и Марией Магдалиной.



Илл. 92.72. Перуджино. Мария, поклоняющаяся Младенцу Христу, с архангелом Гавриилом и тремя музицирующими ангелами.



Илл. 92.73. Перуджино. Рождество Христово.



Илл. 92.74. Перуджино. Алтарь Альбани Торлонья.

одну и ту же модель на всех картинах, кроме [илл. 92.74](#), где у нее заметно более светлые волосы и несколько другой тип лица. На всех картинах она одета в красное платье и синюю накидку, цвета которых отличаются лишь оттенками. Ее волосы стянуты широкой лентой, а на [илл. 92.72](#) еще и сеткой.

Младенец Иисус, на всех картинах нарисованный не особенно удачно, толстенький, с большой круглой головкой, темными глазками, высоким лобиком, едва проступившими волосиками на [илл. 92.70-92.72](#) и темными, уже несколько отросшими, с чубчиком на лбу на [илл. 92.73-92.74](#), где Он выглядит несколько старше и более красивым, носиком пуговкой, маленьким ротиком и двойным подбородком, полностью обнажен.

Невысокий и худой, Иосиф присутствует лишь на [илл. 92.73](#) и на центральной части [илл. 92.74](#), где он находится слева от Младенца. На [илл. 92.73](#), средних лет, с крупной головой, узким иудейского типа лицом, печальными, немного ввалившимися глазами, высоким лбом с залысинами, темно-коричневыми вьющимися волосами, окруженными прозрачным нимбом с двойным краем, тонким носом, широким ртом с толстыми губами и курчавой коричневой бородой, он одет в темно-синюю тунику с красным воротником и темно-красный плащ, обернутый вокруг туловища. На [илл. 92.74](#), старый, с выразительным лицом, крупными глазами, высоким лбом, переходящим в обширную лысину, обрамленную клоками седых волос, прямым носом и седой бородой, он одет в черную тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища.

Иоанн Креститель ребенок присутствует на [илл. 92.70](#) и [92.73](#), где он расположен у правого края. Немного старше Младенца Иисуса, но такой же толстенький и похожий на Него (причем на этих картинах образ Иоанна имеет различия, подобные тем, какие имеет и образ Иисуса), он почти полностью обнажен на [илл. 92.70](#) (лишь прозрачная белая лента обвита вокруг его туловища) и одет в коричневую рубашечку на [илл. 92.73](#). На обеих картинах он отмечен прозрачным нимбом и имеет свой обычный атрибут – тоненький деревянный крестик. Взрослый Иоанн Креститель присутствует только на [илл. 92.74](#) (на левой створке). Молодой, высокий и худой, с не особенно интересным лицом, длинными светло-коричневыми волосами и короткой бородой, он одет в обычную темную власяницу с большим вырезом на груди и без рукавов, а также голубой плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голова непокрыта. Тонкий деревянный крестик в левой руке заметно выше его роста.

Апостол Иоанн присутствует на [илл. 92.71](#) слева от Мадонны. Молодой, ростом заметно меньше Девы Марии, с круглым, женственным лицом, темными ресницами, коричневыми вьющимися волосами до плеч, расчесанными на прямой пробор, маленьким ртом и округлым подбородком, он одет в коричневую тунику с воротом, украшенным вышивкой, и более светлый плащ, обернутый вокруг его ног.

Мария Магдалина также присутствует на [илл. 92.71](#) справа от Мадонны. Молодая, примерно такого же роста, как и апостол Иоанн на этой картине, с овальным, красивым, но несколько скуноватым лицом, маленькими

темными глазами, высоким лбом, светло-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и уложенными в скромную прическу, окруженную прозрачным нимбом, маленьким ртом и острым подбородком, она одета в черное платье с неглубоким вырезом и красный плащ.

Архангел Рафаил присутствует на [илл. 92.70](#) и [92.72](#) слева от Мадонны. Почти одинаковый на этих картинах, юный, с крупными коричневыми крыльями, высокой шеей, красивым лицом, коричневыми волнистыми волосами до плеч, он одет в коричневую тунику с вышитым воротом, причем на [илл. 92.70](#) из-под туники без рукавов видны длинные рукава розовой рубашки. Архангел Михаил присутствует на [илл. 92.74](#) на левой створке рядом с Иоанном Крестителем, но ближе к зрителю. Немного старше Рафаила и более высокий, с такими же крыльями, чуть более мужественным лицом и светлыми волосами, он одет в короткую коричневую с черным тунику с узором и такого же цвета панцирь поверх нее. У левого бока видна мощная рукоятка его меча.

Три ангела присутствуют на [илл 92.72](#) (в верхней части картины), один ангел – на [илл. 92.73](#) (между Мадонной и Иосифом) и два ангела – на [илл. 92.74](#) (там же). Юные, высокие и стройные, с коричневыми крыльями на [илл. 92.73](#) и [92.74](#), белыми, зелеными и синими в крапинку на [илл 92.72](#), с красивыми узкими лицами, они одеты по-разному на разных картинах: на [илл. 92.72](#) – двое в длинных белых туниках, а третий – в зеленой и белом плаще, обернутом вокруг ног, на [илл. 92.73](#) – в зеленой тунике и красном плаще (через глубокий вырез ворота туники видна черная нижняя одежда), а на [илл. 92.74](#) – правый ангел в розовой тунике, а левый – в черной тунике с синей вышивкой вокруг ворота и голубом плаще. Их головы непокрыты, а ноги босы. На [илл. 92.72](#) ангелы держат в руках ноты.

Три херувима присутствуют в верхней части [илл. 92.73](#). У них симпатичные, круглые лица младенцев с толстыми щечками, высокими лобиками, темно-коричневыми волосиками, чубчики которых спускаются им на лоб. Их темно-коричневые тела и крылышки нарисованы весьма стилизовано.

Св. Георгий и Иероним присутствуют на [илл. 92.74](#) (на правой створке). Св. Георгий, молодой и стройный, с красивым лицом и длинными светлыми волосами, облачен в сверкающие доспехи из вороненой стали. На его левом боку висит меч в красных ножнах. Св. Иероним, высокий и плотный старик с умным лицом, выразительными глазами, высоким лбом, седыми волосами и длинной раздвоенной на конце бородой, одет в черную тунику длиной выше щиколоток и красный плащ, обернутый вокруг туловища.

Взаимодействие персонажей. Основной темой на всех картинах является Поклонение Младенцу. Дева Мария стоит на коленях перед Младенцем справа от Него, сложив руки перед собой с выражением умиления на лице. Ее поза на всех картинах почти одинакова, но выражение лица немного различно. На [илл. 92.70](#) и [92.72](#) Младенец сидит на большом белом валике, где Его двумя руками поддерживает архангел Рафаил. Младенец сосет левую ручку и задумчиво смотрит снизу вверх на мать.

Рафаил же поднял вверх глаза и томно смотрит на Мадонну, обернувшись к ней и наклонив голову в ее сторону. На [илл. 92.71](#), [92.73](#) и [92.74](#) Младенец лежит на земле на конце плаща Мадонны, причем на [илл. 92.74](#) опирается спиной и головкой на красный валик. На [илл. 92.71](#) Он смотрит на мать, а на [илл. 92.73](#) и [92.74](#) отвернулся от нее. На [илл. 92.70](#) справа от Мадонны на одном колене стоит маленький Иоанн Креститель, сложив ручки перед собой и глядя на Младенца. На [илл. 92.71](#) слева от Мадонны на коленях стоит апостол Иоанн, сложив руки на груди крест-накрест и скромно опустив глаза к Младенцу. Справа же от Мадонны на коленях стоит Мария Магдалина, сложив руки перед собой пальцами вместе и искоса кокетливо глядя на зрителя. На [илл. 92.72](#) на облаках стоят три ангела и поют, внимательно глядя в ноты. На [илл. 92.73](#) слева от Младенца на одном колене стоит Иосиф, сцепив руки перед собой и наклонившись к Нему. В глубине, за Младенцем на одном колене стоит ангел, также сцепив руки перед собой и умиленно глядя на Младенца. Справа от Девы Марии, нетвердо держась на ножках, стоит маленький Иоанн Креститель и с довольно бессмысленным выражением, характерным для маленьких детей, смотрит на Младенца. В небе порхают три херувима, умиленно наблюдая всю сцену сверху. На [илл. 92.74](#) на центральной части Иосиф также находится слева от Младенца примерно в такой же позе. Позади Младенца, ближе к Деве Марии на коленях стоят два ангела, нежно глядя на новорожденного. Правый ангел сложил руки на груди крест-накрест, а левый – ладонями вместе в молитвенном жесте. На боковых створках, сложив руки перед собой, стоят архангел Михаил и св. Георгий, каждый на одном колене. Их взор направлен на Младенца. Позади них во весь рост стоят Иоанн Креститель и св. Иероним, каждый из которых, опустив голову, также смотрит на Младенца, причем Иоанн Креститель указывает на Него пальцем правой руки, а Иероним сложил руки перед собой ладонями вместе.

Вол и осел. Традиционные рождественские вол с ослом присутствуют на [илл. 92.73](#) (слева от Иосифа, где они нарисованы не особенно удачно) и [92.74](#) (справа от Мадонны на центральной части, где они выглядят довольно реалистично). Они смотрят на Младенца (причем на [илл. 92.74](#) им Его не видно из-за спин Девы Марии и ангелов), не принимая заметного участия в соответствующих сценах.

Архитектурные сооружения. На [илл. 92.70](#) в глубине сцены видны круглые башни рыцарских замков с конусообразными крышами. На [илл. 92.74](#) за спинами действующих лиц находятся четыре ряда светлых каменных колонн, уходящих вглубь сцены, прямоугольных в сечении и соединенных с соседними рядами арками. Пол между этими колоннами покрыт мраморными плитами, разделенными светлыми полосами на большие квадраты.

Пейзаж. Пейзаж присутствует на всех обсуждаемых картинах, причем передний план отведен зеленому лугу, усеянному цветами. С особой грустью он написан на [илл. 92.70](#), где за спинами действующих лиц мы видим долину между двумя рядами пологих холмов, поросших травой, кустарником и отдельными деревьями с ажурной трепещущей листвой. Кое-где видны

обнажения голых скал. Печальное настроение усиливается темным предрассветным небом. На [илл. 92.71](#) задний план отведен унылым невысоким холмам и чуть более светлому небу. На [илл. 92.72](#) мы видим долину, как и на [илл. 92.70](#), но с более низкими холмами и ажурными деревьями с обеих сторон. Высокое небо с небольшими слоистыми облачками, на которых стоят поющие ангелы, усиливают возвышенное настроение этой сцены. На [илл. 92.73](#) задний план отведен холмистой местности, где кое-где видны крутые скалы. Особую прелесть пейзажу придают многочисленные ажурные деревца с трепещущей листвой и светлое небо, покрытое сверху темными по краям и светлыми в середине клубящимися облаками, из которых выглядывают херувимы. Наконец, на [илл. 92.74](#) общий пейзаж виден в проемах между колоннами на всех трех частях триптиха. Он более нежен и менее печален, но также украшен ажурными деревьями, трепещущими на фоне светлого неба. На двух последних картинах загон для скота огорожен темным забором из заостренных кольев.

Цветовая гамма и композиция. Коричневый колорит [илл. 92.70](#) оживляется светлой полосой неба у линии горизонта и белым валиком в левом нижнем углу. Темный плащ Девы Марии и туника архангела Рафаила усиливают печальное настроение. Лица персонажей и тела двух младенцев тускло поблескивают в полумраке. Ярким пятном смотрится лишь красное платье Мадонны. Ее величественная фигура составляет центральную ось композиции, а фигуры Рафаила и Иоанна Крестителя образуют нерезкую диагональ, пересекающую эту ось. Картина наполнена молитвенной тишиной и религиозным настроением.

На [илл. 92.71](#) художник использовал повторяющиеся цвета – красный (платье Мадонны и плащ Марии Магдалины), синий (плащи Мадонны и апостола Иоанна) и черный или темно-коричневый (туника апостола Иоанна и платье Марии Магдалины). Фигурка Младенца в левом нижнем углу картины вносит в композицию асимметрию. Фигуры действующих лиц, придвинутые к зрителю, делают его почти участником этой мистерии.

Колорит [илл. 92.72](#) близок к [илл. 92.70](#), но в нем больше светлых тонов. Композиция картины устремлена вверх, чему способствуют фигуры поющих ангелов на небе. Благодаря этому настроение картины – не печальное, а радостное.

На [илл. 92.73](#) мы видим контраст между темными фигурами действующих лиц на фоне темного пейзажа и светлым небом, составляющим фон для ажурной листвы деревьев. Горизонтальная композиция тондо заметно уступает по силе воздействия виртуозным «круговым» композициям Боттичелли. Асимметрия, вносимая в композицию фигуркой Иоанна Крестителя, уравновешивается фигурами вола и осла на противоположной стороне.

Самой светлой является [илл. 92.74](#). И здесь художник использует повторяющиеся цвета – красный (платье Мадонны, плащи Иосифа и Иеронима, туника ангела), черный (доспехи Георгия и узоры на панцире

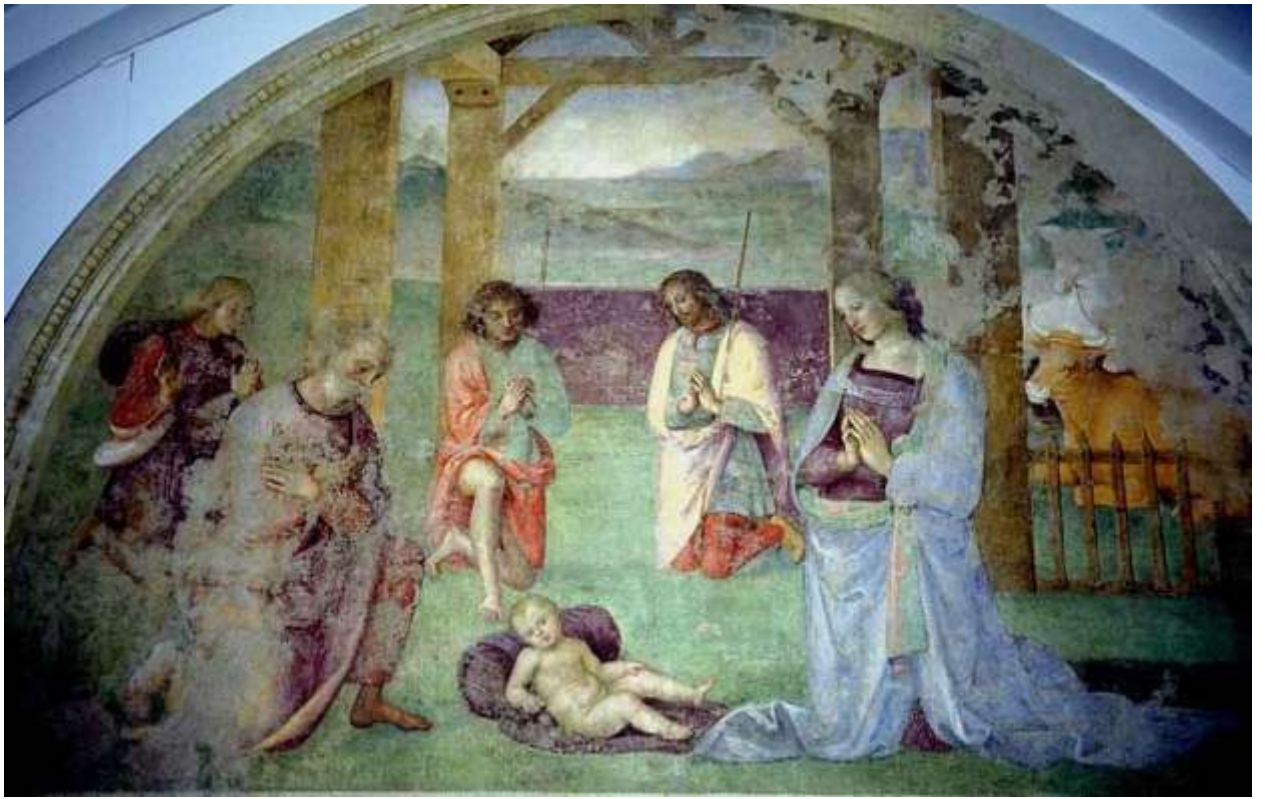
Михаила, туники Иеронима, ангела и Иосифа), синий (плащи Девы Марии, ангела и Иоанна Крестителя). Ряды колонн и соединяющие их арки разделяют действующих лиц на отдельные группы. Композиция картины горизонтальна и симметрична. Многолюдное Поклонение Младенцу выглядит не столь трогательным, как на картинах с меньшим числом персонажей. Отметим, также, что на всех обсуждаемых картинах фигура Мадонны выделена заметно большим размером и написана с исключительным мастерством.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Перуджино исполнил еще несколько произведений на этот сюжет. На плохо сохранившейся фреске из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 92.75](#)), созданной в 1485-1515 годах, поклонение происходит на фоне деревянного каркаса руины. Позади Иосифа, у левого края колени преклонил ангел, а в центре – два пастуха. Холмистый пейзаж заднего плана покрыт легкой предутренней дымкой. За спиной красивой и крупной Мадонны находится загон для вола и осла. Картина из Академии Каррара в Бергамо ([илл. 92.76](#)) размером 34×46 см, созданная около 1504 года совместно с мастерской, где вместе с Девой Марией и Иосифом Младенцу также поклоняются пастухи, характерна предрассветным освещением. Замечателен восхищенный жест Иосифа. Осел даже встал, чтобы ему было лучше видно Младенца. Великолепный пейзаж усиливает настроение тихой радости. Картина из Художественного института в Чикаго ([илл. 92.77](#)) размером 26.2×46.4 см, созданная в 1506-1507 годах, почти полностью повторяет предыдущую картину. Различия можно обнаружить лишь в деталях. Картина из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 92.78](#)) размером 263×147 см является частью «Алтаря св. Августина», созданного в 1506-1510 годах и первоначально находившегося в церкви Сант-Агостино в Перудже, а позднее разобранного. Пастухи пришли поклониться Младенцу вместе со своим стадом овец. У левого края картины представлена сцена «Благовестия пастухам». В проеме каркаса хижины между двумя ангелами находится Святой Дух в круглой мандорле. У правого края картины расположились рождественские осел и вол. Наконец, фреска из залы приемов Правления биржи в Перудже ([илл. 92.79](#)) размером 264×225 см, созданная в 1497-1500 годах, содержит многие элементы из ранее рассмотренных произведений на этот сюжет.

92.4.3. «Крещение Христа»

Картина «Крещение Христа» ([илл. 92.80](#)) размером 261×146 см является частью алтаря св. Августина, созданного в 1506-1510 годах для церкви Сант-Агостино в Перудже. Алтарь был затем разделен и частично утрачен. Ныне картина хранится в Национальной галерее Умбрии в Перудже [57].

Действующие лица. Иисус (слева на переднем плане), молодой, довольно высокий и не особенно худой, с коротковатыми ногами, приятным



Илл. 92.75. Перуджино. Поклонение пастухов.



Илл. 92.76. Перуджино. Рождество.



Илл. 92.77. Перуджино. Рождество.



Илл. 92.78. Перуджино. Поклонение пастухов.



Илл. 92.79. Перуджино. Поклонение пастухов.



Илл. 92.80. Перуджино. Крещение Христа.

лицом, небольшими глазами, высоким лбом, длинными, светлыми, слегка растрепанными, прямыми волосами, острым носом, широким ртом, массивным подбородком и едва пробивающейся рыжеватой бородкой, почти полностью обнажен. Его синяя небрежно завязанная набедренная повязка съехала заметно ниже пояса, а тело не имеет сколько-нибудь выраженной мускулатуры.

Иоанн Креститель (справа на переднем плане), немного старше и выше ростом Иисуса, с гибкой талией, мускулистыми руками и небольшой головой, мечтательным лицом, крупными светлыми глазами, невысоким лбом, чуть более темными, чем у Иисуса, длинными, развевающимися по ветру волосами, длинноватым носом, массивным подбородком и короткой бородкой, одет в светло-коричневую власяницу, без рукавов, распахнутую на груди и подпоясанную синей лентой, и красный плащ. В правой руке он держит мелкую красную плошку, а в левой – небольшой деревянный крестик на длинном тонком древке.

Святой Дух изображен в верхней части картины в центре круглой мандорлы, в виде крупного белого голубя с расправленными крыльями и широко расставленными лапами. Мандорлу окружают три серафима – толстощекие младенцы с шестью небольшими темными крыльями, тела которых скрыты в облаках. Над головами Иисуса и Иоанна Крестителя, а также за их спинами помещены четыре ангела заметно меньшего, чем они, размера. Юноши с большими темными крыльями и красивыми лицами, они одеты в голубые туники и розовые плащи (а нижний правый ангел – в голубой плащ). Их головы непокрыты, а ноги босы.

Взаимодействие персонажей. Иисус, склонив голову, опутив глаза и сложив руки крестом на груди, смиренно принимает обряд крещения. Иоанн Креститель, стоя перед Ним, льет воду из плошки на Его голову. Взгляд Иоанна поднят к небу, словно он ждет одобрения парящих над ним Святого Духа, ангелов и серафимов. Ангелы, стоящие на земле, терпеливо ожидают конца обряда, отводя от него взор. Ангелы же, летающие в воздухе, напротив, умиленно наблюдают за ним сверху, сложив руки перед собой ладонями вместе. Столь же внимательно наблюдают за ним и серафимы. Святой Дух, расправив крылья, смотрит прямо на зрителя.

Пейзаж. Иисус и Иоанн Креститель стоят в воде узкой речки, при этом их ноги нарисованы так, словно они не погружены в воду, а опираются на ее поверхность. Ангелы же стоят на противоположных песчаных берегах речки. Лишь на переднем плане у нижнего края картины нарисован куст камышей. На среднем плане пологий выжженный солнцем берег Иордана переходит в невысокие голубые холмы, образующие линию горизонта. Бледное небо, безоблачное внизу, постепенно становится темным у верхнего края картины, где его покрывают облака, скрывающие тела серафимов. Светло-коричневая мандорла вокруг Святого Духа с несколькими более темными концентрическими кругами внутри не создает впечатления свечения; скорее это просто широкий диск, на фоне которого парит белый голубь.

Цветовая гамма и композиция. Картина отличается мягкими и светлыми красками, создающими общее меланхолическое настроение. Лишь темное небо в верхней части вносит в цветовую гамму тревожные нотки. Голубой цвет набедренной повязки Иисуса повторяется в цвете пояса Иоанна Крестителя, туник ангелов и плаща правого ангела, стоящего на берегу, а также неба. Розовые тона плаща Иоанна Крестителя повторяются в цвете плащей трех ангелов. Композиция картины делится на нижнюю часть, включающую фигуры, стоящие на земле, и верхнюю часть, включающую фигуры, парящие в небе. Их связывает вместе взгляд Иоанна Крестителя. В остальном композиция почти симметрична. Полное отсутствие в этой сцене людей, за исключением двух главных персонажей, подчеркивает мистический характер произошедшего события, важного для небесных сил и не предназначенного для людских глаз.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 74.4. Рисунок на этот сюжет исполнил Фатторе ([илл. 84.205](#)).

На картине Михаэля Пахера из Паломнической церкви св. Вольфганга ([илл. 92.81](#)) размером 173×140.5 см, являющейся частью «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)), действие происходит ночью в дикой местности в присутствии Святого Духа и множества ангелов, имеющих довольно зловещий вид. Фигура Иисуса составляет резкий контраст с фигурой Иоанна Крестителя. Общий дух картины больше соответствует какой-нибудь истории про нечистую силу, чем евангельскому тексту.

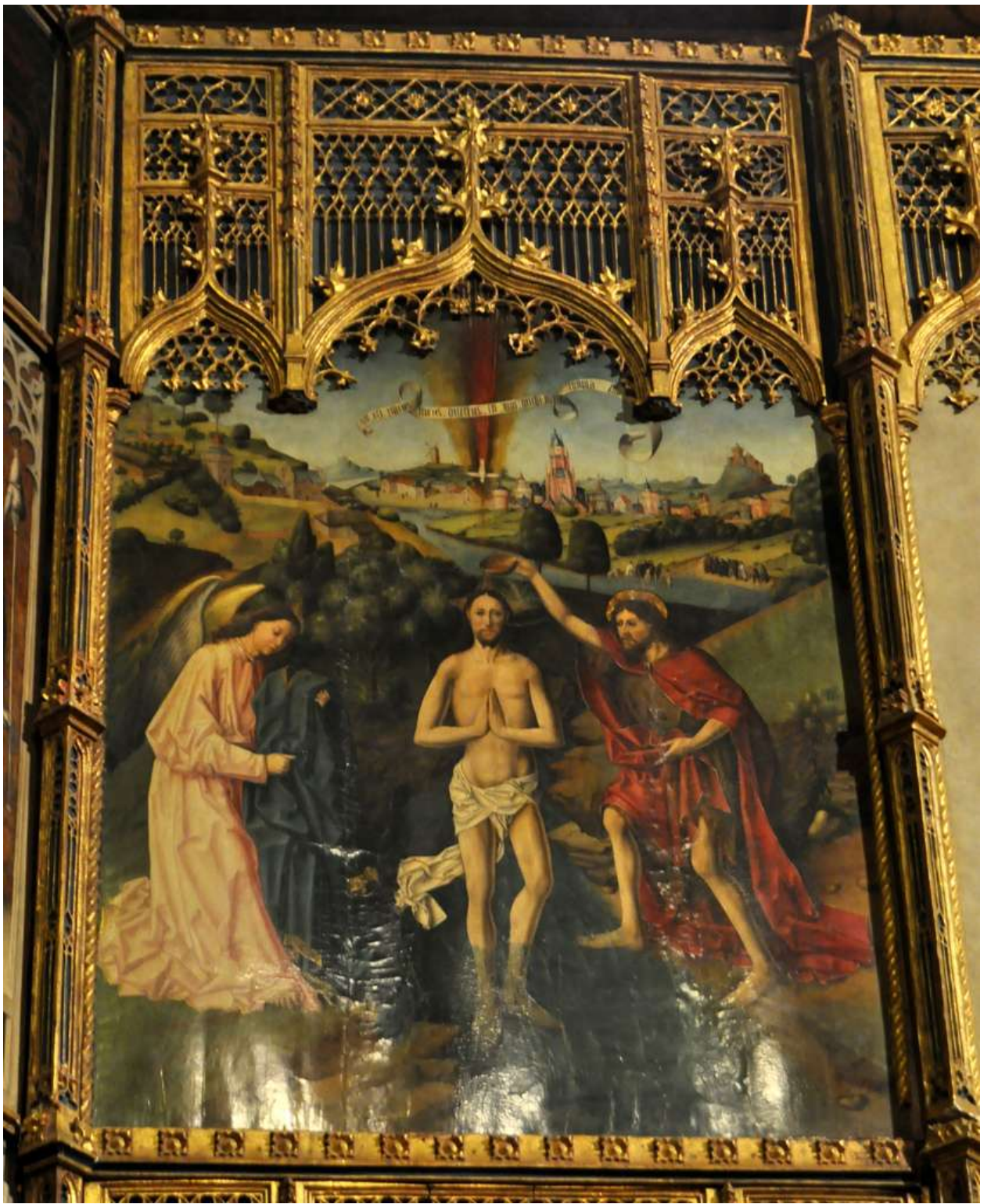
Вариант Франчи ([илл. 84.74](#)) создан под впечатлением от творчества Перуджино. Тема общего умиления здесь усилена даже больше, чем у него. Совершенно гладкая водная поверхность больше напоминает застывший лед, причем Иисус стоит именно на этой поверхности, не погружая ноги в воду. Яркие краски и великолепный пейзаж гармонируют со светлым настроением произведения.

На картине Фернандо Гальего, являющейся частью алтаря св. Идельфонсо собора в Саморе ([илл. 92.82](#)), присутствует всего один ангел (слева от Иисуса), смиренно ожидающий конца обряда. Яркий пейзаж и вставные сцены усиливают праздничное настроение картины.

Сохранился эскиз Перуджино к этому сюжету ([илл. 92.83](#)). Он также создал несколько вариантов этого сюжета. Картина из Музея истории искусства в Вене ([илл. 92.84](#)) размером 30×23 см, созданная в 1498-1500 годах, по композиции напоминает картину на [илл. 92.80](#), однако все ангелы находятся на земле, те, что слева, стоят на коленях, а серафимы вообще отсутствуют. Картина отличается более яркими красками, красотой пейзажа и впечатляющими образами главных действующих лиц. На картине из Художественного института в Чикаго ([илл. 92.85](#)), созданной в 1506-1507 годах, мастер использовал горизонтальную композицию, что позволило ему представить широкую долину Иордана. Четыре ангела на берегах реки приняли слишком театральные позы. Картина поступила в музей в 1933 году. Картина из Музея изящных искусств в Руане ([илл. 92.86](#)), являющаяся



Илл. 92.81. Михаэль Пахер. Крещение Христа.



Илл. 92.82. Фернандо Гальего. Крещение Христа.



Илл. 92.83. Перуджино. Крещение Христа. Рисунок.



Илл. 92.84. Перуджино. Крещение Христа.



Илл. 92.85. Перуджино. Крещение Христа.



Илл. 92.86. Перуджино. Крещение Христа.

частью высокого алтаря церкви Сан-Пьетро в Перудже, созданного в 1496-1500 годах, удивительно поэтично передает спокойствие ясного летнего утра. Долина Иордана уходит к самой линии горизонта. Смиренная поза Иисуса, уважительная поза Иоанна Крестителя и коленопреклоненные ангелы гармонируют с этой тишиной, которую нарушает своими позами лишь свидетели этой мистической церемонии, расположенные по краям картины. Фреска Перуджино из Сикстинской капеллы в Ватикане ([илл. 92.87](#)) размером 335×540 см, созданная около 1482 года по заказу папы Сикста IV, представляет эту сцену на переднем плане и при большом стечении народа. Сверху за ней наблюдает Бог-Отец в мандорле, заключенной в роскошный венок, ангелы и серафимы, а Святой Дух в виде небольшого белого голубя спускается на голову Иисуса. На среднем плане слева нарисована сцена проповеди Иоанна Крестителя, а справа – проповеди Христа. Отметим, что позы Иисуса и Иоанна Крестителя в основной сцене этой фрески остались почти такими же и на более поздней картине ([илл. 92.80](#)), рассмотренной в этом разделе.

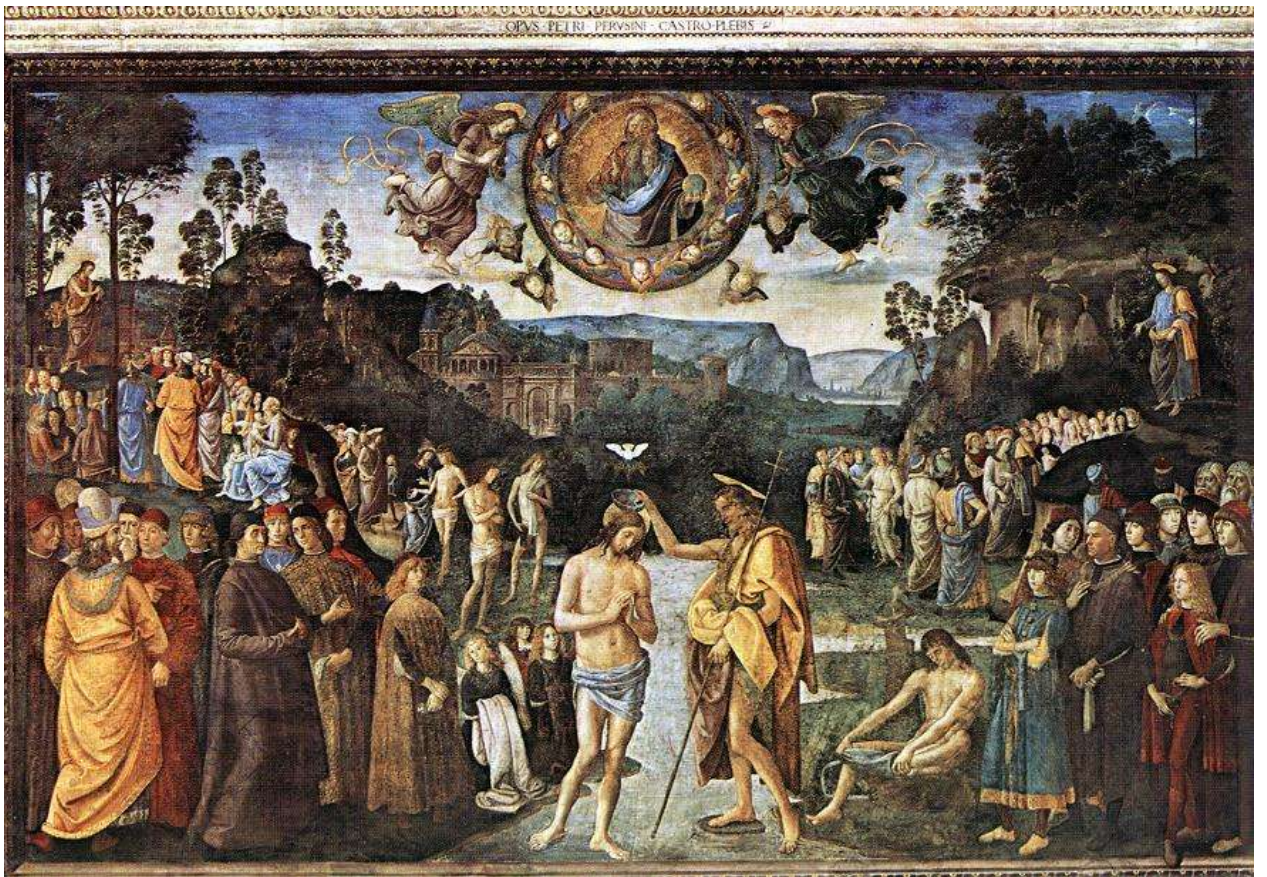
92.4.4. «Передача ключей»

Фреска «Передача ключей» ([илл. 92.88](#)) размером 335×550 см исполнена в 1481-1482 годах на северной стене Сикстинской капеллы Ватикана, где с 1481 году Перуджино руководил росписью капеллы и сам исполнил четыре фрески (одна из них позже была уничтожена и на ее месте был размещен «Страшный Суд» Микеланджело) [35, 36].

Литературная программа. Литературной программой фрески являются слова Христа из Евангелия по Матфею, обращенные к апостолу Петру: «...Поэтому Я говорю тебе: ты – Скала, и на этой скале Я воздвигну церковь Мою, и даже силы преисподней ее не одолеют. Я дам тебе ключи от Царства Небес, и то, что ты запретишь на земле, запретят на небесах, а что разрешишь на земле, разрешат на небесах». Эта сцена считается прообразом Святых Таинств. Фреска своим смысловым содержанием как бы узаконивала во всем католическом мире абсолютную власть римских пап, полученную ими от Бога.

Действующие лица. Иисус (в центре слева), средних лет, высокий и плотный, с тонким лицом, крупными глазами, высоким лбом, коричневыми волнистыми волосами до плеч, прямым острым носом и довольно длинной бородой, одет в темно-зеленую тунику и синий плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги обуты в открытые сандалии. В правой руке Он держит большой золотой ключ.

Апостол Петр (в центре справа), старый, плотного телосложения, с крупной головой, лицом много пережившего человека, глубоко посаженными глазами, высоким лбом, переходящим в лысину, обрамленную недлинными седыми волосами, крупным прямым носом и окладистой седой бородой, одет в синюю тунику и светло-коричневый плащ. Его голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке он держит тот же золотой ключ,



Илл. 92.87. Перуджино. Крещение Христа.



Илл. 92.88. Перуджино. Передача ключей.

дающий способность судить, и ремешок, соединяющий золотой ключ с висящим на нем большим серебряным ключом, дарующим способность различать добро и зло.

Другие апостолы, включая Иуду (пятая фигура слева от Иисуса), расположены за спинами Иисуса и апостола Петра (слева и справа от них). Разного возраста, от молодых до очень старых, они облачены в разноцветные туники и плащи. У всех у них головы непокрыты, а ноги босы. Все священные персонажи, включая Иисуса, отмечены прозрачными нимбами.

У левого и правого краев фрески на переднем плане помещены свидетели этой сцены. Все они одеты по моде того времени, а некоторые среди них идентифицированы, как современники художника: пятым с правого края является сам Перуджино, мужчина у правого края фрески с угломером – архитектор Сикстинской капеллы Джованнино де Дольчи, а мужчина с циркулем – Баччо Понтелли, руководитель работ по сооружению этой капеллы.

Взаимодействие персонажей. Основное действие происходит на переднем плане. Иисус, стоя во весь рост, опираясь на левую ногу, слегка отставив в сторону правую и склонив голову, передает связку из двух ключей, держа ее за золотой ключ. Апостол Петр стоит перед Ним на одном колене, приложив левую руку к сердцу и принимая связку правой рукой. Выражение лица Иисуса очень спокойно, с затаенной улыбкой, а выражение лица Петра, напротив, очень напряженное и серьезное. Остальные апостолы либо смотрят друг на друга, либо наблюдают за передачей ключей. У многих на лицах молитвенное выражение, а руки некоторых сложены в молитвенном жесте, в то время как другие жестикулируют ими более свободно. Свидетели разговаривают между собой, наблюдают за происходящим, либо смотрят на зрителя.

Вставные сцены. На среднем плане помещены вставные сцены из жизни Иисуса: слева – «Динарий кесаря» («Богу - Богово, а кесарю - кесарево»), где Иисуса окружают плотной группой воины с оружием, а книжники и фарисеи стоят с разных сторон поодаль, а справа - «Побиение камнями» (см. раздел 77.3.5).

Площадь и храм. Площадь, на которой представлена эта сцена, как и храм в конце нее, напоминают площадь и храм на [илл. 92.68](#). Отличия состоят лишь в некоторых деталях – храм имеет три этажа (а не два, как на [илл. 92.68](#)), портики храма венчаются не куполами, а двускатными крышами, видна большая часть купола храма. По обе стороны от храма и на некотором отдалении от него возвышаются две триумфальные арки в римском стиле, надписи на которых характеризуют Сикста IV как почитателя храма Соломона.

Пейзаж. Пейзаж нарисован на заднем плане, за пределами площади. За темной скалой, поросшей несколько стилизованными деревьями, между храмом и правой триумфальной аркой и двумя столь же стилизованными деревьями между храмом и левой аркой простираются голубые прозрачные

пологие холмы. Тревожное небо, светлое у линии горизонта, темнеет в верхней части фрески и покрыто там слоистыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. На светлом фоне площади резко выделяются фигуры переднего плана в разноцветных одеждах и действующие лица вставных сцен. Более темный задний план составляет с площадью нерезкий цветовой контраст. Композиция фрески делится на четыре горизонтальных плана. На переднем плане противопоставлены две группы – более многочисленная за апостолом Петром и менее многочисленная за Иисусом. На среднем плане более компактная вставная сцена слева противопоставлена более разреженной вставной сцене справа. Оба эти противопоставления вносят некоторую асимметрию в симметричную композицию, которая усиливается противопоставлением стоящего на коленях Петра Иисусу, стоящему во весь рост. Архитектурные сооружения в конце площади расположены симметрично, но своей массой давят на всю сцену; это ощущение усиливается нарисованными в строгой перспективе плитами площади. Тонкий пейзаж заднего плана теряется за ними. Вся сцена нарисована с очень низкой точки. Фреска отличается удивительным благородством и торжественным настроением.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Эту фреску можно сравнить с картиной Лоренцо Венециано ([илл. 12.19](#)). На ней Иисус, фигура Которого намного больше всех других персонажей на ней, сидит на троне, окруженный апостолами и ангелами. Правой рукой Он передает ключи коленапреклоненному Петру, а в левой руке держит раскрытую книгу, повернутую текстом из Евангелия к зрителю.

92.4.5. «Моление в саду»

Картина «Моление в саду» ([илл. 92.89](#)) размером 166×171 см создана около 1492 года и хранится в галерее Уффици во Флоренции [34].

Действующие лица. Иисус (в центре картины), средних лет и довольно плотный, с небольшими кистями рук, не особенно выразительным лицом, темными, чуть раскосыми глазами, невысоким лбом, темно-коричневыми волосами до плеч, свалывшимися в отдельные пряди, прямым длинноватым носом, широким ртом с полными губами и короткой, жидкой бородкой, одет в светло-коричневую тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта (прозрачный диск нимба с тонким золотым крестом помещен над теменем), а ноги босы.

Три апостола (на переднем плане), нарисованы без нимбов. Петр (между двумя другими), средних лет, плотный, с крупной головой, широким лицом, небольшими глазами, высоким лбом, взлохмаченными темными волосами, небольшим носом, полными губами и короткой окладистой бородой, одет в темную тунику и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. Иаков (слева), молодой, высокого роста, с очень красивым, тонким безбородым лицом, крупными глазами, невысоким лбом, длинными черными волосами и прямым носом, одет в темную тунику и синий плащ, обернутый вокруг ног. Иоанн



Илл. 92.89. Перуджино. Моление в саду.

(справа), молодой, небольшого роста, с тонким безбородым лицом, небольшими глазами, невысоким лбом, коричневыми волнистыми волосами, прямым носом и широким ртом с полными губами, одет в красную тунику и темный плащ, обернутый вокруг ног. У всех троих головы непокрыты, а ноги босы.

Ангел (в левом верхнем углу), юный, размером заметно меньше Иисуса и апостолов, невысокого роста, но стройный, со среднего размера темными крыльями, не особенно красивым лицом, длинными коричневыми волосами, стянутыми в гладкую прическу на голове и пышный хвост на затылке, одет в оранжевую тунику без рукавов и темную рубаху с длинными рукавами под ней. В левой руке он держит золотую чашу на длинной ручке, к которой бантиком привязана оранжевая лента, извивающаяся у него за спиной, конец которой он держит в правой руке.

Иуда (во главе левой группы на среднем плане), средних лет, высокий и худой, с маленькой головой, неприятным лицом, длинными темными волосами, острым носом и бородкой клинышком, одет в синюю тунику и такого же цвета плащ, полу которого он зажал в кулаке левой руки. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Толпа нарисована на среднем плане и разделена на две группы, справа и слева от Иисуса. Правая группа состоит целиком из воинов, преимущественно, в панцирях и шлемах, с пиками и щитами. В левой группе среди воинов выделяется высокий старик в белой чалме (первосвященник).

Действующие лица. Иисус, стоя на коленях на большом и гладком валуне, смотрит на ангела, идущего к Нему по облакам. Руки Иисуса сложены перед собой в молитвенном жесте ладонями вместе, голова склонена немного влево, и Он внимательно слушает, что говорит Ему ангел, без особых признаков волнения. Ангел, спускаясь сверху, в стремительном движении протягивает Ему чашу. Перед валуном, на котором стоит Иисус, спят трое апостолов. Петр, поджав ноги и лежа на спине, положил голову и локоть правой руки на камень, а левую руку на живот. Иаков и Иоанн спят, сидя на земле, каждый опираясь локтем правой руки на камень и поддерживая голову ладонью. На среднем плане к Иисусу и апостолам справа и слева приближаются две группы воинов и горожан. Левую группу в стремительном движении возглавляет Иуда, указывая пальцем правой руки на Иисуса.

Иерусалим. На заднем плане необыкновенно мастерски нарисован средневековый город, окруженный крепостными каменными стенами с башнями. Внутри городских стен видны шпили церквей. Город стоит на берегу речки, через которую от него перекинут каменный мост с двумя башнями по краям.

Пейзаж. Передний и средний планы картины лишены растительности. Валун, на котором стоит Иисус, сверху слегка прикрыт коричневым дерном. Задний же план отведен пейзажу, написанному с большим настроением. По берегам речки, в сверкающей глади которой отражаются стены и башни города, поднимаются пологие холмы, поросшие редкими деревцами с

тонкими стволами и ажурной листвой, трепещущей на фоне неба. Небо покрыто неплотным, предрассветным туманом, который уже окрасился в зловещие красные цвета зари. Красные отблески на тунике Иуды выглядят, словно пятна крови. Над городом небо совсем просветлело, а прозрачная линия холмов теряется в дымке.

Цветовая гамма и композиция. На картине можно выделить три цветовых плана. На переднем и среднем планах вокруг фигуры Иисуса доминируют темные цвета (земля, одежды апостолов, панцири воинов). Тревожный красный цвет крови присутствует на плаще Иисуса, туниках ангела и апостола Иоанна, плаще первосвященника и в отблесках на плаще Иуды, а также в тумане, покрывающем небо. Просветленный задний план с городом и речным пейзажем, а также светлое небо над ним контрастируют своим спокойствием с драматической обстановкой переднего плана. Фигура Иисуса является центром композиции. Она словно заключена в круг, образуемый фигурой ангела, левой группой воинов, спящими апостолами и правой группой воинов. Этот круг разорван в правом верхнем углу и перечеркнут горизонтальной линией, образуемой городом и холмами на заднем плане. Спящие апостолы противопоставлены стремительно приближающейся с двух сторон толпе, а беседа Иисуса с ангелом словно происходит вне времени и пространства. Сторонники Иисуса спят, Его враги бодрствуют, а всемогущий Бог требует жертв во имя правого дела.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Картина на этот сюжет из Музея Диочезано в Кортоне ([илл. 92.90](#)), являющаяся частью предельно позднее разобранного алтаря церкви св. Маргариты в Кортоне, создана в 1502 году Лукой Синьорелли. Она замечательна роскошным южным пейзажем и насыщенными красками.

92.4.6. «Распятие»

Картина «Распятие с Марией и евангелистом Иоанном» ([илл. 92.91](#)) размером 101×56 см является центральной частью «Голицынского триптиха» ([илл. 92.46](#)) [57].

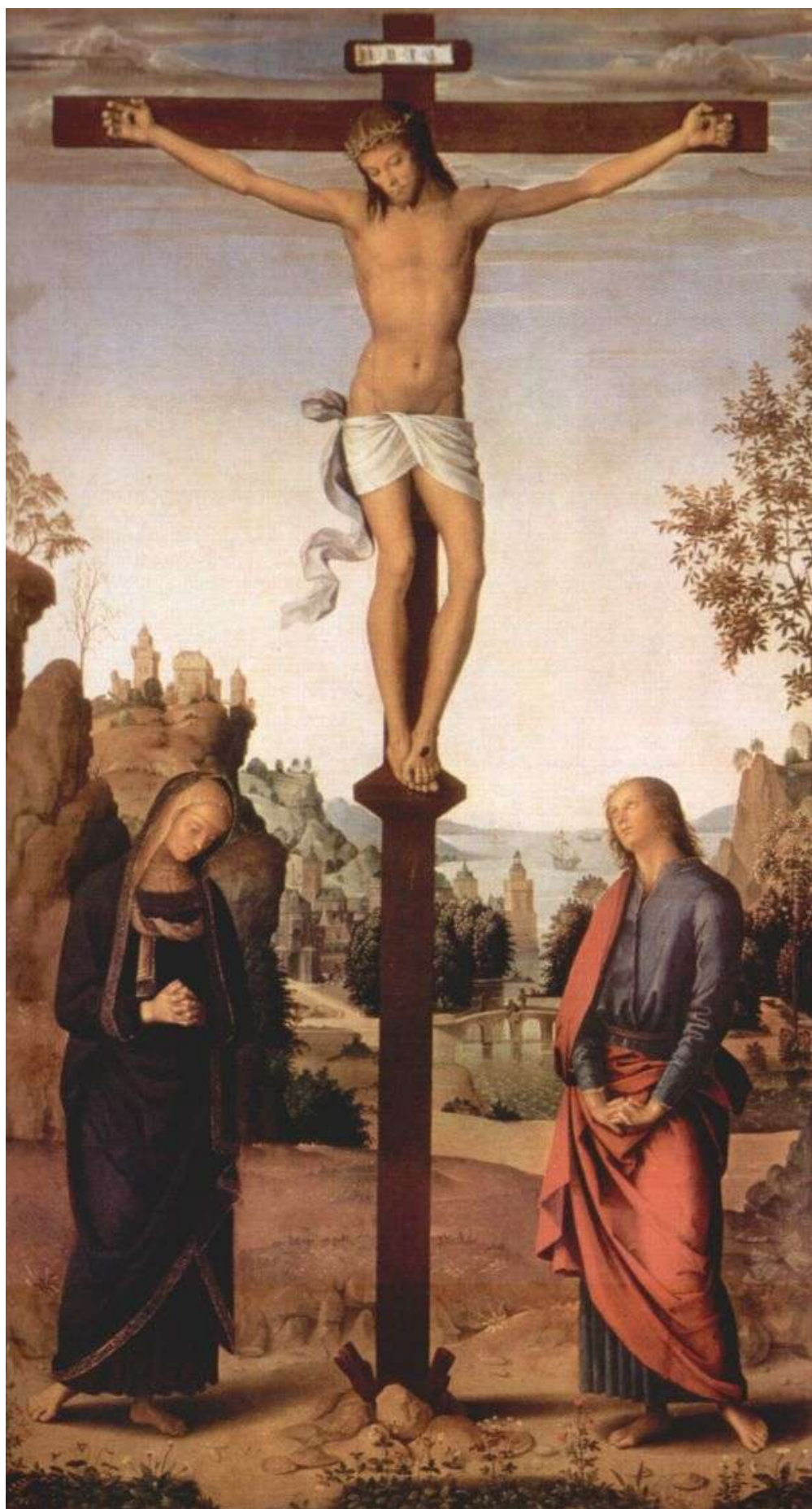
Действующие лица. Иисус, молодой, высокий, прекрасно сложенный, с чуть коротковатыми ногами, красивым лицом, темными волосами до плеч, почти полностью обнажен. Его белая набедренная повязка, завязанная на правом боку узлом с развевающимся длинным концом, съехала несколько вниз. На груди едва видна рана и струйка крови из нее. На голове надет терновый венок с крупными колючками.

Дева Мария (слева от креста), молодая, высокая и стройная, с удивительной красоты точеным лицом, одета в темное платье и такого же цвета накидку, вышитую золотом по краю. Из-под накидки виден светлый головной платок, закрывающий волосы, концы которого завязаны у нее на груди. Ее ноги босы.

Апостол Иоанн (справа от креста), молодой, высокий и стройный, с высокой шеей, приятным безбородым лицом, крупными глазами, светлыми



Илл. 92.90. Лука Синьорелли. Моление в саду.



Илл. 92.91. Перуджино. Распятие с Марией и евангелистом Иоанном.

волнистыми волосами до плеч, одет в синюю тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Взаимодействие персонажей. Мертвый Иисус, заметно крупнее стоящих у креста Марии и Иоанна, распят на высоком темном кресте с белой табличкой наверху, опустив голову, словно глядя на них сверху. Его ноги, опирающиеся на полочку в центре основания креста, слегка согнуты, а руки раскинуты так, словно Он хочет обнять ими весь мир. Дева Мария судорожно сцепила пальцы перед собой и опустила голову. В ее лице чувствуется большое усилие воли, которое она совершает, чтобы владеть собой. Апостол Иоанн заломил руки и поднял печальный взгляд на Иисуса.

Архитектурные сооружения. На среднем плане нарисовано несколько архитектурных сооружений. Через неширокую реку перекинут арочный светлый каменный мост на нескольких опорах. За ним на берегу моря видны шпили церковей средневекового города. На вершине скалы слева примостился рыцарский замок с несколькими башнями.

Пейзаж. Площадка у самого подножия креста лишена растительности, а само основание укреплено несколькими камнями. У нижнего края картины мы видим три клумбы, засаженные белыми цветами и густой темной зеленью. Внизу за Голгофой пологие холмы поросли травой, а по краям с двух сторон возвышаются отвесные скалы, поросшие деревцами с тонкими стволами и ажурной, трепещущей листвой. Вода в речке покрыта легкой рябью. К мосту из города ведет песчаная дорога. Морской залив, в который впадает речка, уходит к линии горизонта между пологими холмистыми берегами. На его поверхности видны несколько парусных кораблей. Небо, безоблачное внизу, на уровне перекладины креста покрыто мрачными тучами.

Цветовая гамма и композиция. Фигура Иисуса проецируется на светлое спокойное небо, а Его голова – на тревожные клубящиеся облака. Фигуры Марии и Иоанна сливаются с окружающим пейзажем. Основание креста, протянувшееся от нижнего края картины до верхнего, является центральной осью композиции. Фигуры действующих лиц образуют треугольник. Скалы различной высоты по краям картины вносят в композицию некоторую асимметрию. Все произведение дышит возвышенной печалью.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 89.3.3.

На картине Франческо Боттичини из Национальной галереи в Лондоне ([илл. 92.92](#)), созданной около 1471 года, Иисус распят вместе с двумя разбойниками, а у креста присутствуют те же Дева Мария и апостол Иоанн в печальных позах. Сцена написана при вечернем освещении, причем кресты проецируются на темные тревожные клубящиеся облака, а пейзаж заднего плана почти утонул во тьме. Ощущение безмолвного холодного вечера передано очень убедительно.

На картине Фернандо Гальего из Прадо в Мадриде ([илл. 92.93](#)) размером 92×83 см, созданной в 1466-1467 годах, присутствуют те же персонажи, что и



Илл. 92.92. Франческо Боттичини. Распятие.



Илл. 92.93. Фернандо Гальего. Голгофа.

на [илл. 92.91](#). Здесь усилия художника направлены на передачу чрезмерных страданий Иисуса и горя Его близких. Суровый каменистый пейзаж, исполненный в желтых тонах, усиливает ощущение трагизма и отчаяния.

Несколько вариантов этого сюжета создал Перуджино. На его картине из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 92.94](#)) крест очень низок, и Иисус находится почти среди святых. Мария Магдалина обнимает Его ноги, св. Иероним и Франциск (слева) благоговейно смотрят на Него, а Иоанн Креститель отвернулся, но с совершенно спокойным выражением красивого лица. Мастерство исполнения этой картины, фигур, лиц, пейзажа, исключительно. В другом произведении художника на тот же сюжет из церкви Сант'Агостино в Сиене ([илл. 92.95](#)) размером 400×289 см, созданном в 1503-1506 годах, у креста собралось большое число святых (слева направо): Моника, Августин, Дева Мария, Екатерина Александрийская, Мария Магдалина, Иоанн Евангелист, Иероним и Иоанн Креститель. В небе летают ангелы и серафимы. На вершине креста пеликан кормит своей кровью птенцов. В тревожном небе мы видим полузакрытый тучами красный диск солнца слева и затмение солнца справа от креста. Изумительный холмистый пейзаж, написанный с большим настроением, контрастирует со сверхъестественными явлениями и персонажами. Фреска того же автора на тот же сюжет из церкви Санта-Мария Маддалена дель Пацци во Флоренции ([илл. 92.96](#)) размером 480×812 см была исполнена в 1494-1496 годах. Ее три части объединены общим печальным пейзажем. Обилие свободного пространства в проемах арок и благородные фигуры действующих лиц, св. Бернарда и Девы Марии слева от креста, Марии Магдалины у его подножия, Иоанна Евангелиста и св. Бенедикта справа от креста, создают ощущение тихой грусти и, одновременно, весеннего обновления в природе. Нижняя часть фрески была переписана.

92.4.7. «Оплакивание»

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются две картины Перуджино на этот сюжет, созданные примерно в одно время.

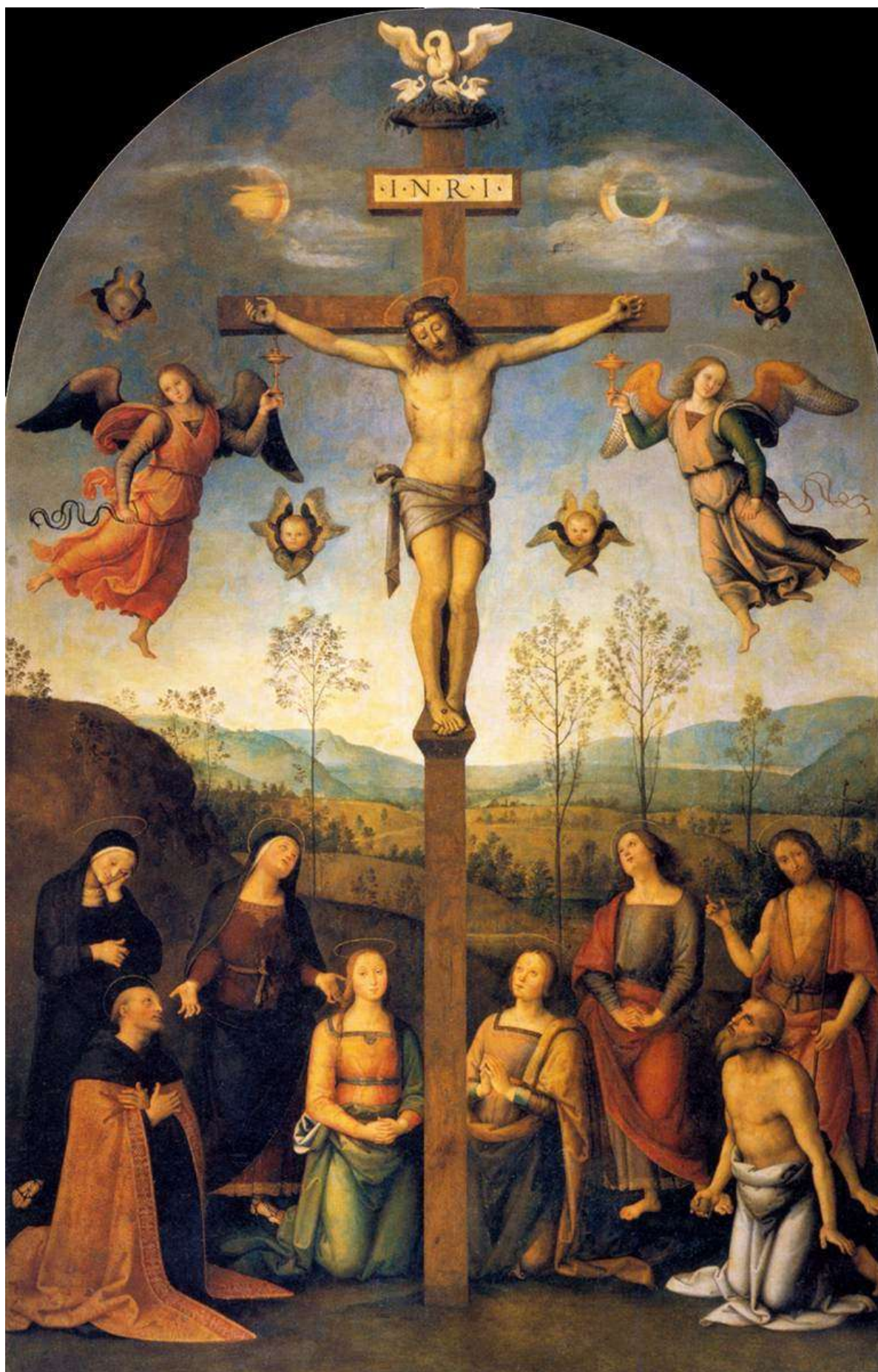
Картина «Пьета» ([илл. 92.97](#)) размером 168×176 см, созданная в 1494-1495 годах для церкви Сан-Джусто близ Флоренции, хранится в галерее Уффици во Флоренции [57].

Картина «Оплакивание» ([илл. 92.98](#)) размером 214×195 см, созданная в 1495 году для церкви Санта-Кьяра во Флоренции, хранится в галерее Палатина (Палаццо Питти) во Флоренции. Произведение имеет подпись и дату написания. В 1799 году она была вывезена во Францию наполеоновскими войсками и возвращена в Италию в 1815 году [26].

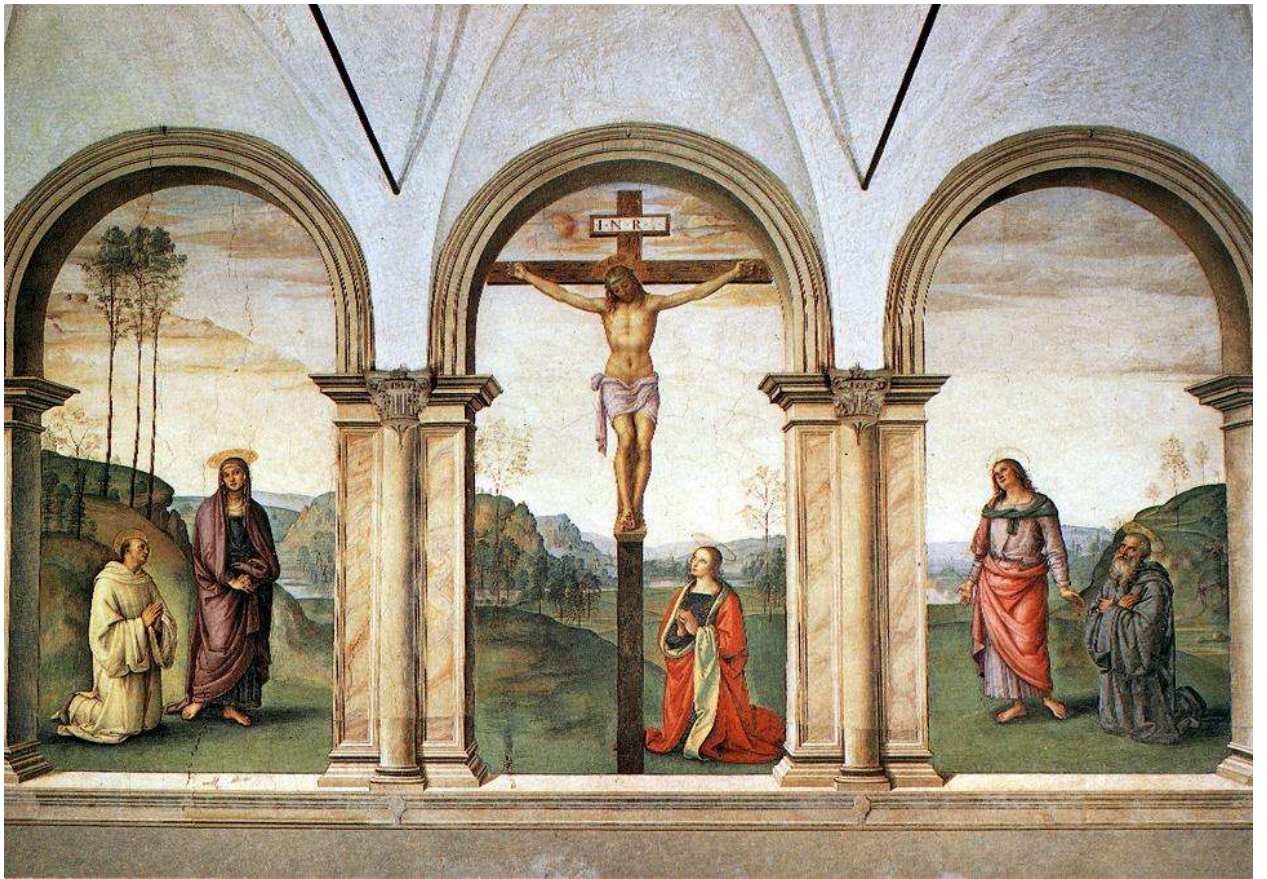
Действующие лица. Мертвый Иисус, молодой, высокий и крепкий физически, с довольно маленькой головой на [илл. 92.98](#), лицом с тонкими чертами, некрупными закрытыми глазами, высоким лбом, длинными коричневыми волосами, прямым острым носом и короткой бородкой, почти



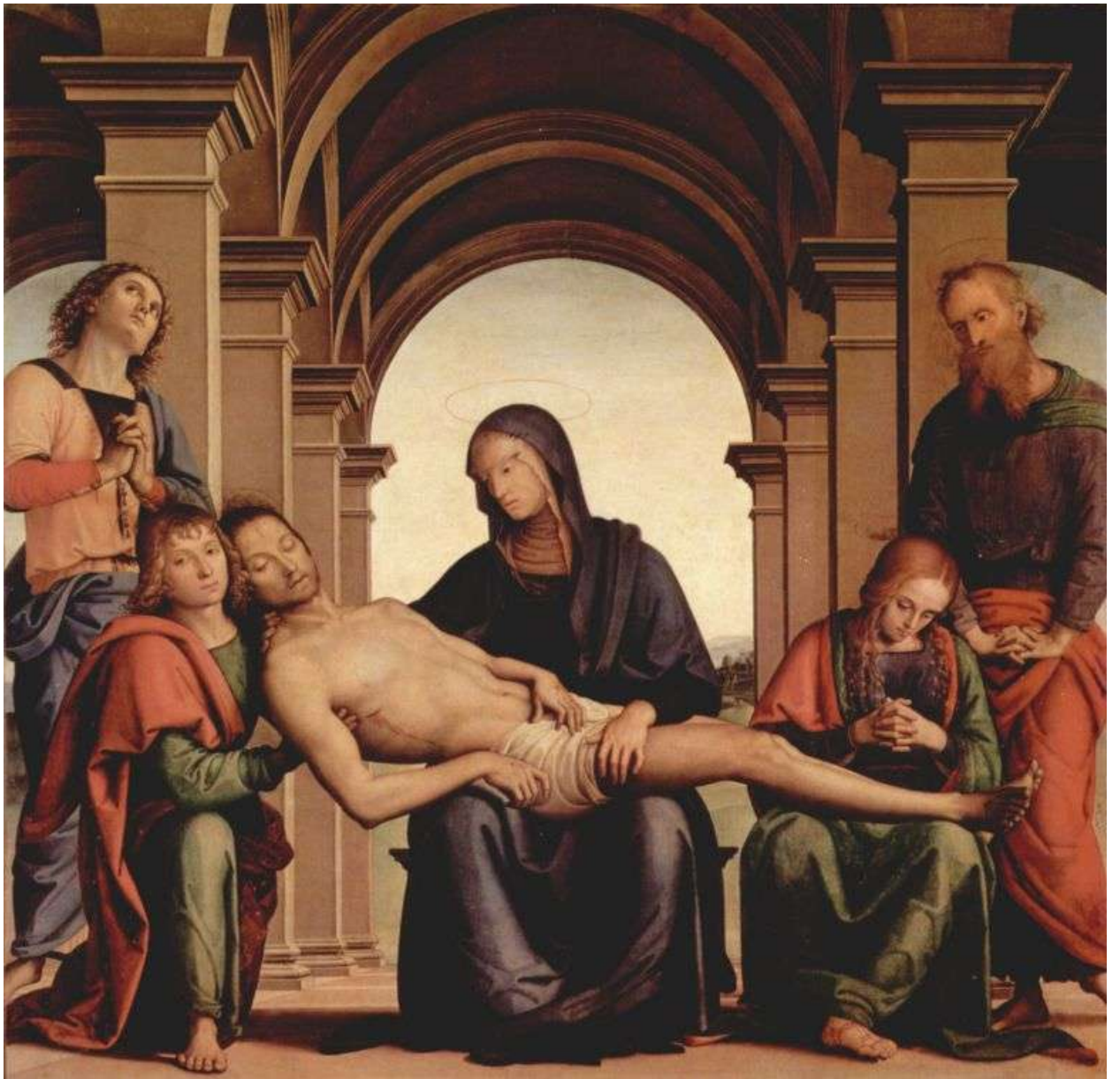
Илл. 92.94. Перуджино. Распятие со святыми.



Илл. 92.95. Перуджино. Распятие.



Илл. 92.96. Перуджино. Распятие Пацци.



Илл. 92.97. Перуджино. Пьета.



Илл. 92.98. Перуджино. Оплакивание.

полностью обнажен. Его набедренная повязка, белая на [илл. 92.97](#) и голубая на [илл. 92.98](#), съехала довольно низко. Мягкий рельеф мышц и складки на животе нарисованы весьма реалистично. На теле особо выделяется рана на правом боку, из которой вытекают струйки крови.

Дева Мария, удивительно молодая, с прекрасным лицом, крупными темными, как вишни, глазами, нежным прямым, как у греческих статуй, носом, пухлыми губами и округлым подбородком, одета в красное платье и темно-синюю (почти черную) накидку. Над ее головой парит прозрачный нимб. На [илл. 92.97](#) она почти полностью закутана в накидку, вышитую золотым узором по краю и закрывающую ей и голову, а на [илл. 92.98](#) накидка лишь наброшена ей на плечи. Ее волосы закрывает белый головной платок, полупрозрачный розовый и очень тонко нарисованный на [илл. 92.97](#), и плотный белый, обмотанный вокруг шеи с концами, лежащими на плечах, на [илл. 92.98](#).

Апостол Иоанн (слева на одном колене на [илл. 92.97](#) и стоящий во весь рост у правого края на [илл. 92.98](#)), молодой, высокий, худой и стройный, с невысокой шеей, красивым печальным узким лицом, небольшими, но очень выразительными темными глазами, невысоким лбом, коричневыми, красиво уложенными длинными волосами, небольшим ртом и нежным подбородком, одет в длинную зеленую тунику и красный плащ. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Мария Магдалина (справа от Девы Марии на обеих картинах), молодая и довольно худая, с узким лицом, особенно изможденным страданием на [илл. 92.97](#), глубоко запавшими темными глазами, высоким лбом, коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и лежащими у нее на груди на [илл. 92.97](#), и собранными в скромную прическу на [илл. 92.98](#), прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в зеленое платье и красный плащ на [илл. 92.97](#), и в красное платье и коричневый плащ на [илл. 92.98](#). На [илл. 92.98](#) ее волосы стянуты прозрачной вуалью; на [илл. 92.97](#) ее ноги обуты в открытые сандалии.

Иосиф Аримафейский (на [илл. 92.97](#) стоящий во весь рост у правого края, а на [илл. 92.98](#) поддерживающий слева тело Иисуса), старый, высокий и худой, с узким лицом, глубоко запавшими темными пронзительными глазами, высоким лбом, седеющими волосами, прямым острым носом и длинной бородой с раздвоенным концом, одет в темную тунику и красный плащ, обмотанный вокруг ног на [илл. 92.97](#), и в красную тунику и темно-синий плащ на [илл. 92.98](#). Его голова непокрыта, а ноги босы.

Никодим (на [илл. 92.97](#) стоящий во весь рост у левого края картины, а на [илл. 92.98](#) – в правом нижнем углу), нарисован по-разному на этих двух картинах. На [илл. 92.97](#), он молодой, высокий и стройный, с широким безбородым вдохновенным лицом, крупными темными глазами и коричневыми курчавыми волосами, а на [илл. 92.98](#), он средних лет и с более простым лицом. Он одет розовую тунику (на [илл. 92.97](#) с черной отделкой) и синий плащ, обернутый вокруг туловища. На [илл. 92.97](#) его голова непокрыта, а на [илл. 92.98](#) его голову украшает пестрый тюрбан.

Другие участники этой сцены, трое мужчин и три женщины, присутствуют только на [илл. 92.98](#). Томный юноша в зеленом плаще, с непокрытой головой и босыми ногами стоит у левого края картины, старик с иудейского типа лицом, в черном плаще с капюшоном - левее апостола Иоанна, а мужчина средних лет, в красных тунике, тюрбане и синем плаще - левее старика. Три девушки одеты в разные цвета – стоящая во весь рост позади Иосифа Аримафейского - в зеленый, стоящая на коленях между Иисусом и Девой Марией - в черный, а стоящая во весь рост позади Девы Марии - в красный. Их головы украшают модные шляпки.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 92.97](#) Дева Мария сидит в центре картины на переднем плане. Ее лицо оцепенело от горя. У нее на коленях лежит тело Иисуса, совершенно прямое, которое она обнимает бессильными руками. Правая рука Иисуса лежит у нее на левом колене, а левая – у Него на животе. Верхнюю часть туловища поддерживает апостол Иоанн; на его левом плече лежит и голова Иисуса. Его ноги лежат на коленях Марии Магдалины. Апостол Иоанн смотрит на зрителя несчастными глазами. Мария Магдалина, сцепив пальцы рук, скрестив ноги и опустив голову, с отчаянием рассматривает раны на ногах Иисуса. Иосиф Аримафейский, заломив руки со сцепленными пальцами, грустно смотрит на Иисуса. Никодим, сложив руки перед собой в молитвенном жесте ладонями вместе и сцепив пальцы, смотрит на небо. Это сцепление пальцев у трех персонажей усиливает настроение горя, царящее на картине.

На [илл. 92.98](#) тело Иисуса на белой простыне расположено в сидячем положении на большом плоском камне. Его спину поддерживает Иосиф Аримафейский, голову – одна из св. жен, левую руку – Дева Мария, а простыню у ног – Никодим. Дева Мария, Мария Магдалина и Никодим пристально смотрят на Него, стараясь в последний раз запечатлеть в памяти Его облик. Иосиф Аримафейский, напротив, отвернулся, чтобы не видеть мертвого тела Иисуса. Св. жена, поддерживающая голову Иисуса, смотрит на Него искоса и слишком кокетливо. Апостол Иоанн заломил руки и задумчиво смотрит вдаль мимо зрителя. Две св. жены, стоящие во весь рост, эмоционально выражают свое горе жестами рук. Напротив, мужчины более сдержаны – молодой, подперев голову рукой, скромно смотрит на Спасителя, старый, молитвенно сложив руки, опустил взор, а мужчина средних лет пытается завести с ним разговор. Безжизненное тело Иисуса составляет резкий контраст со всей этой земной суетой, в которой психологическое состояние каждого передано необычайно достоверно.

Портик. На [илл. 92.97](#) действие происходит в интерьере портика между двумя рядами низких колонн (по четыре в каждом) прямоугольного сечения, соединенных арками. Фигура Мадонны вписана в проем арки, что усиливает трагическое настроение, которым дышит картина.

Город. Средневековый город со светлыми каменными стенами, круглыми и прямоугольными крепостными башнями и куполами церковей нарисован на заднем плане [илл. 92.98](#). Город частично расположен на склоне

довольно крутого холма и поэтому внутренность городских стен видна сверху.

Пейзаж. На [илл. 92.97](#) пейзаж почти не виден за спинами действующих лиц. Лишь светлое, хотя и тревожное небо составляет резкий контраст с темной фигурой Девы Марии. На [илл. 92.98](#) пейзаж заднего плана, написанный необычайно тонко, вносит в картину умиротворяющую ноту. Вершины двух крутых холмов с каменными обнажениями на среднем плане, поросшие редкими деревьями и кустарником, едва видны над головами участников Плакания. Между ними виден пологий берег реки, заросший кое-где кустарником, среди которого возвышается одинокое деревцо. Ажурная, трепещущая листва деревьев производит необычайно трогательное впечатление. Пологие холмы противоположного берега реки с расположенным на них городом отражаются в зеркальной глади воды и уходят в синеющую даль к линии горизонта, скрытой в дымке. С этим пейзажем замечательно гармонирует небо, покрытое кое-где слоистыми облаками и окрашенное красками вечерней зари. Теплый вечер тихо прощается с мертвым Иисусом.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма на [илл. 92.97](#) построена на контрасте темных арок портика, а также фигуры Девы Марии, отбрасывающей мрачную тень от источника света справа от нее, со светлым небом в проеме этих арок. Более светлые коричневые колонны портика создают нейтральный фон, с которым гармонируют фигуры остальных действующих лиц. Голова Девы Марии находится в центре картины и двух полукругов, один из которых, выпуклый вверх, образован аркой над ней, а другой, выпуклый вниз, проходит через головы Никодима, апостола Иоанна и Иисуса, Его тело, а затем через головы Марии Магдалины и Иосифа Аримафейского. Вертикальными элементами композиции являются фигура Мадонны, а также симметричные относительно нее колонны портика и фигуры Никодима и Иосифа Аримафейского. Положение тела Иисуса вносит в композицию резкую асимметрию. Несмотря на некоторую театральность, эта сцена поражает высоким трагическим звучанием.

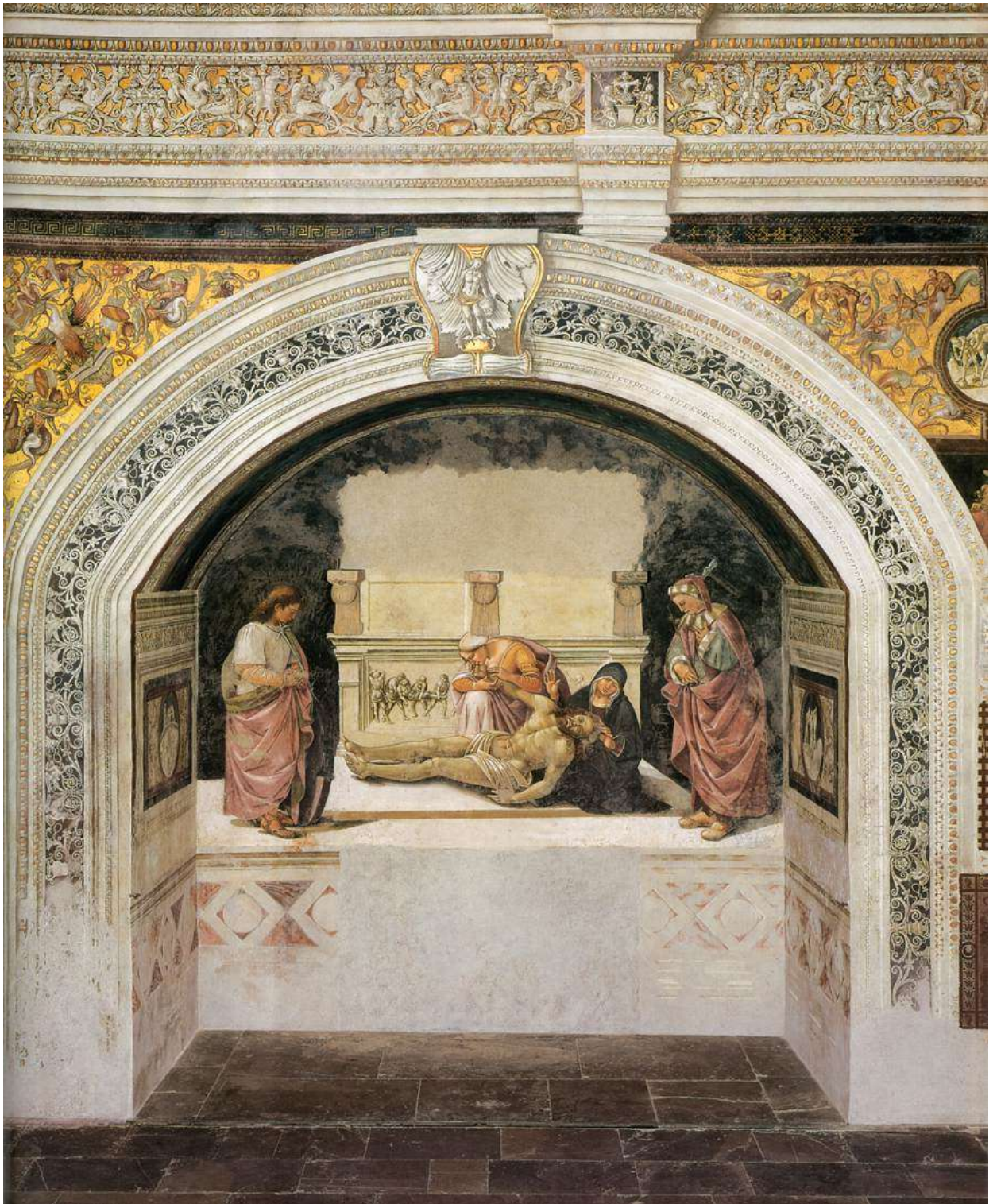
На [илл. 92.98](#) яркие и пестрые одежды переднего плана, где преобладает красный цвет, противопоставлены мягким краскам почти однотонного пейзажа заднего плана. Фигуры, стоящие во весь рост, а также фигура Иосифа Аримафейского образуют стороны прямоугольника, в диагональ которого, образованную лицами трех св. жен, Мадонны, Марии Магдалины и Никодима включено и тело Иисуса. Трактовка этого сюжета, больше напоминающая реакцию большого семейства на неожиданно обрушившееся на них горе, не вполне соответствует духу евангельского рассказа.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 88.4.7.

Фреска Луки Синьорелли ([илл. 92.99](#)) из Капеллины деи Корпи Санти ([илл. 92.100](#)) капеллы Сан-Бризиди собора Орвьето была исполнена в 1499-1502 годах. На ней, кроме двух святых по краям, Иисуса оплакивают лишь Дева Мария и Мария Магдалина. На заднем плане представлена сцена



Илл. 92.99. Лука Синьорелли. Плач над мертвым Христом со св. Фаустином и Парентом.



Илл. 92.100. Капеллина деи Корпи Санти.

перенесения тела Иисуса, после снятия с креста. Композиция фрески удивительно лаконична, а цветовая гамма построена на контрасте общего светлого колорита с темной фигурой Мадонны, а также с мрачным обрамлением основной сцены с обеих сторон и сверху. Его же картина на этот сюжет из музея Диочезано в Кортоне ([илл. 92.101](#)) размером 270×240 см исполнена в 1502 году. Состав участников этой сцены и их эмоциональное состояние близки к тому, что изображено на [илл. 92.98](#), но колорит картины более насыщенный и даже немного грубоватый. На заднем плане слева нарисована сцена Распятия с тремя крестами и большим числом всадников, а справа – сцена Воскресения с Иисусом, стоящим в золотой мандорле, и многочисленными спящими воинами.

Поразительная картина неизвестного испанского художника из круга Фернандо Гальего ([илл. 92.102](#)) размером 19.1×13.1 см, созданная в 1490-1500 годах, хранится в Музее Жана Поля Гетти в Лос-Анджелесе. Лица Иисуса и Девы Марии постарели на много лет, изнуренные страданием. С фоном, образуемым черным платьем и ярко-синим плащом Мадонны, резко контрастирует бледное тело Иисуса. К низкому, но мощному кресту прислонены символы Страстей – копьё и трость с губкой, намоченной уксусом. Весь этот ужас представлен на фоне зеленого безмятежного пейзажа и светлого города.

Подписанная картина Фернандо Гальего из музея Прадо в Мадриде ([илл. 92.103](#)) размером 118×122 см создана около 1470 года. Бледное тело Иисуса и темная фигура Мадонны, параллельные друг другу, образуют диагональ композиции. Складки плаща Девы Марии нарисованы так, словно они высечены из камня. Из уст стоящих рядом на коленях маленьких фигурок донаторов исходит латинская молитва. Пейзаж заднего плана и средневековый город среди пустыни нарисованы довольно формально. По силе воздействия эта картина несколько уступает предыдущей.

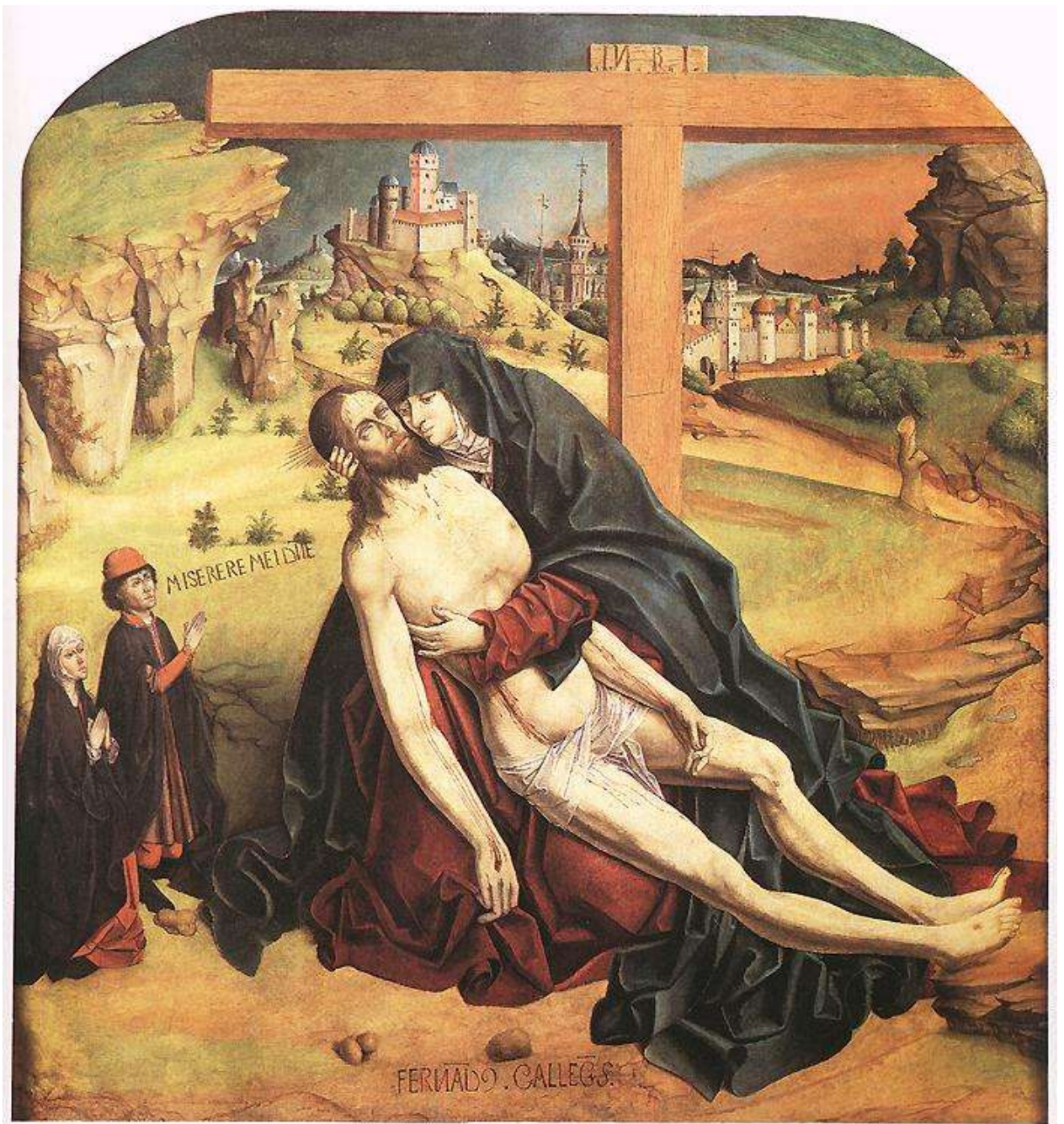
Перуджино создал еще несколько вариантов этого сюжета. На его картине из Института искусств Кларка в Вильямстоуне, Массачусетс, ([илл. 92.104](#)) размером 92.6×71.8 см, созданной около 1495 года, мертвого Иисуса поддерживают лишь Иосиф Аримафейский и Никодим. У Иисуса удивительно молодое и спокойное лицо, контрастирующее с мраком в который погружены все действующие лица. Картина из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 92.105](#)) размером 128×165 см, созданная около 1473 года, по композиции отдаленно напоминает картину на [илл. 92.97](#). Кроме Девы Марии, держащей на коленях тело мертвого Иисуса, здесь присутствуют лишь старый и худой св. Иероним со своим львом и красивая Мария Магдалина. В отличие от Мадонны, они больше поклоняются Иисусу, чем скорбят о Нем. Пейзаж, по краям скалистый в стиле Мантеньи и характерный для самого Перуджино в центре, написан удивительно тонко. Его же картина из Национальной галереи Ирландии в Дублине ([илл. 92.106](#)), созданная около 1500 года, является вариацией картины на [илл. 92.97](#), где усилена роль пейзажа и изменена цветовая гамма.



Илл. 92.101. Лука Синьорелли. Плач над мертвым Христом.



Илл. 92.102. Круг Фернандо Гальего. Пьета.



Илл. 92.103. Фернандо Гальего. Пьета.



Илл. 92.104. Перуджино. Пьета с Иосифом Аримафейским и Никодимом.



Илл. 92.105. Перуджино. Пьета со св. Иеронимом и Марией Магдалиной.



abcgallery.com - Internet's biggest art collection

Илл. 92.106. Перуджино. Пьета.

92.4.8. «Вознесение Девы Марии»

Картина «Вознесение Девы Марии» ([илл. 92.107](#)) размером 415×246 см, созданная в 1500 году, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она была заказана в 1498 году аббатством Валломброзе и первоначально находилась в монастырской церкви [26].

Действующие лица. Бог-Отец (в верхней части в круглой мандорле), старый, но крепкий, с широким, спокойным лицом, небольшими глазами, высоким лбом, седыми вьющимися волосами, расчесанными на прямой пробор, и раздвоенной немного клокастой бородой, одет в темно-синюю (почти черную) тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта. В левой руке Он держит довольно крупную золотую державу.

Дева Мария (ниже Бога-Отца в желтой мандорле), молодая, чуть крупноватая, с высокой шеей, узким красивым лицом, большими темными глазами, светло-коричневыми волосами, собранными в красивую прическу, в которую вплетена розовая лента, со слегка выдающимися скулами и массивным подбородком, одета в красное платье и темно-синий плащ. Ее ноги босы.

Ангелы (по одному с каждой стороны мандорлы Бога-Отца и по три с каждой стороны мандорлы Девы-Марии), юные, высокие и стройные, со среднего размера коричневыми крыльями, красивыми лицами, одеты в разноцветные туники и плащи. Их головы непокрыты, а ноги босы. Четыре ангела, находящиеся на уровне Мадонны, музицируют – на арфе, двух старинных смычковых инструментах разной конструкции и лютне. Вокруг Бога-Отца, Девы Марии и ангелов нарисовано множество серафимов, таких же, как и на уже обсуждавшихся картинах Перуджино, например, на [илл. 92.73](#).

Внизу нарисованы святые, имеющие отношение к монашескому ордену Валломброзы. Слева находится св. Бернардо дельи Уберти, монах монастыря Валломброзы, впоследствии ставший кардиналом и епископом Пармы. Средних лет, высокий и худой, с узким бритым лицом, он одет в темное кардинальское облачение, красный плащ и шляпу. В руках он держит книгу большого формата в темном переплете. Правее него помещен св. Джованни Гуальберто, основатель монастыря. Средних лет, чуть ниже ростом, чем Бернардо, и более полный, с бритым лицом и большой лысиной, обрамленной короткими рыжими волосами, он облачен в черную мантию с красными бармами. Его голова непокрыта.левой рукой он опирается на деревянный посох с Т-образной ручкой, а в правой держит небольшой деревянный крестик. Еще правее находится св. Бенедикт, автор Устава бенедиктинского ордена, к которому принадлежал и монастырь Валломброзы. Старый, того же роста, что и Джованни, но более плотный, с выразительным лицом, глубоко посаженными крупными глазами, высоким лбом, лысиной, окруженной взлохмаченными седыми волосами, сизым носом и щеками, длинной седой бородой, разделенной надвое, он одет в



Илл. 92.107. Перуджино. Вознесение Девы Марии.

простую коричневую рясу своего ордена, чем резко отличается от других, разодетых персонажей. Его голова непокрыта, а ноги босы. В левой руке он держит пальмовую ветвь мученика. Наконец, справа помещен архангел Михаил, покровитель ордена, изображение которого очень похоже на рассмотренное выше на [илл. 92.48](#). Различаются лишь цвета и детали его облачения – синий (а не черный) панцирь больше похож на римский, ноги обтянуты красными штанами, заправленными в невысокие черные сапоги (а не закованы в сталь), щит имеет черный фон и красный узор на нем (а не наоборот).

Взаимодействие персонажей. Картина разделена на три горизонтальные области. Вверху находится область Бога-Отца. Сам Он виден по пояс в круглой мандорле, края которой внутри заполнены серафимами. Мандорлу с двух сторон поддерживают два ангела, каждый из которых одной ногой стоит на небольшом облаке. Видимо, мандорла с Богом очень тяжела, потому что ангелы, заметно меньшие Бога, навалились на нее из всех сил, каждый со своей стороны. Внизу, по краям этой области порхают по одному серафиму. Ниже расположена область Девы Марии. Ее овальная мандорла находится позади нее (и мандорлы Бога-Отца). Внешний край мандорлы заполнен серафимами. Дева Мария сидит на облаке, молитвенно сложив руки ладонями вместе перед собой и глядя вверх на Бога-Отца. Ее ноги стоят на другом облаке. На облаках по обе стороны от мандорлы стоят четыре музицирующих ангела. Еще два ангела поддерживают мандорлу, вознося ее на небо. Им помогают пять серафимов, поддерживающие облака. В нижней части картины расположена область святых. Святые стоят в один ряд, причем Джованни Гуадальберто и Бенедикт - в пол оборота друг к другу и молитвенно глядя вверх, Бернардо дельи Уберти и Михаил – отвернувшись от них и задумчиво глядя вниз.

Пейзаж. Пейзаж за спинами святых довольно скуп. Пологие холмы, поросшие лишь травой, уходят вдаль к неровной линии горизонта, над которым простирается полоска безоблачного желтоватого неба. Выше находятся облака, окружающие мандорлу Девы Марии, а цвет неба постепенно становится темным и остается таким вокруг мандорлы Бога-Отца.

Цветовая гамма и композиция. Картина отличается яркими красками. Цвета одежд персонажей повторяются в разных сочетаниях во всех трех мирах. Фигуры святых эффектно выделяются на блеклом фоне пейзажа. Светлая мандорла Девы Марии словно подсвечивает ее фигуру. Напротив, фигура Бога-Отца сливается с Его темным окружением. В отличие от композиций картин, где события на земле противопоставляются событиям на небе (например, картины Боттичелли [илл. 88.70](#)), Перуджино ввел в этой сцене три плана. Три одинокие фигуры святых противопоставлены многочисленной группе, окружающей Деву Марию, медленное движение которой вверх передано очень убедительно, и малочисленной группе вокруг Бога-Отца. Вытянутая вертикально мандорла Девы Марии противопоставлена круглой мандорле Бога-Отца. В симметричную

композицию неожиданную асимметрию вносит фигура Бернардо дельи Уберти, заметно более высокая, чем фигура архангела Михаила. Грусть святых, которых покинула Мадонна, и ее мистическая радость от воссоединения с Богом переданы художником со впечатляющей силой.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Необыкновенную картину на этот сюжет, хранящуюся в Национальной галерее в Лондоне, около 1475 года создал Франческо Боттичини ([илл. 92.108](#)). Во время похорон Мадонны небесный свод открылся, и в нем образовался золотой купол, заполненный несколькими рядами святых и ангелов. В верхней части купола Бог-Отец благословляет Деву Марию, стоящую перед Ним на коленях. Внизу простирается плоский пейзаж с грядами холмов по краям. В центре стоит голубой гроб, заполненный розами, по обе стороны от которого находятся одинокие, осиротевшие апостолы, а на почтительном расстоянии от них – коленопреклоненные донаторы. Художнику удалось совместить роскошь ранней венецианской живописи при изображении Царства Небесного с поэтичностью флорентийской школы при изображении мира земного.

Картина Перуджино из церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции ([илл. 92.109](#)) размером 333×218 см на близкий сюжет исполнена около 1506 года. В ней нет Бога-Отца и Его мира, на земле Деву Марию провожает многочисленная группа апостолов, а сама картина отличается мистическим настроением и колористическими эффектами.

92.5. «Явление Мадонны св. Бернарду»

Картина «Явление Мадонны св. Бернарду» ([илл. 92.110](#)) размером 173×170 см, созданная в 1493 году, хранится в Старой пинакотеке Мюнхена. Считается, что она была заказана для цистерцианской церкви Каstellо во Флоренции, а затем находилась в капелле семейства Нази в церкви Санта-Мария Мадалена деи Пацци во Флоренции [43].

Легендарная основа. Св. Бернард Клервосский происходил из знатной бургундской семьи. Он был выдающимся духовным лидером своего времени и влиятельной фигурой в государственных делах. Еще молодым человеком он основал монастырь в Клерво во Франции и был его настоятелем до самой своей смерти. Особо он почитал Деву Марию, которая являлась ему в мистических видениях. Прижизненных его портретов не сохранилось. За сладость его речей Бернард именовался «Медоточивый доктор» [19].

Действующие лица. Дева Мария (крайняя справа в левой группе на переднем плане) нарисована почти так же, как и на [илл. 92.70](#), [92.72](#) и [92.73](#). Лишь ее синий плащ обернут вокруг туловища (а не накинут на плечи), и видны тонкие открытые сандалии на ее ногах.

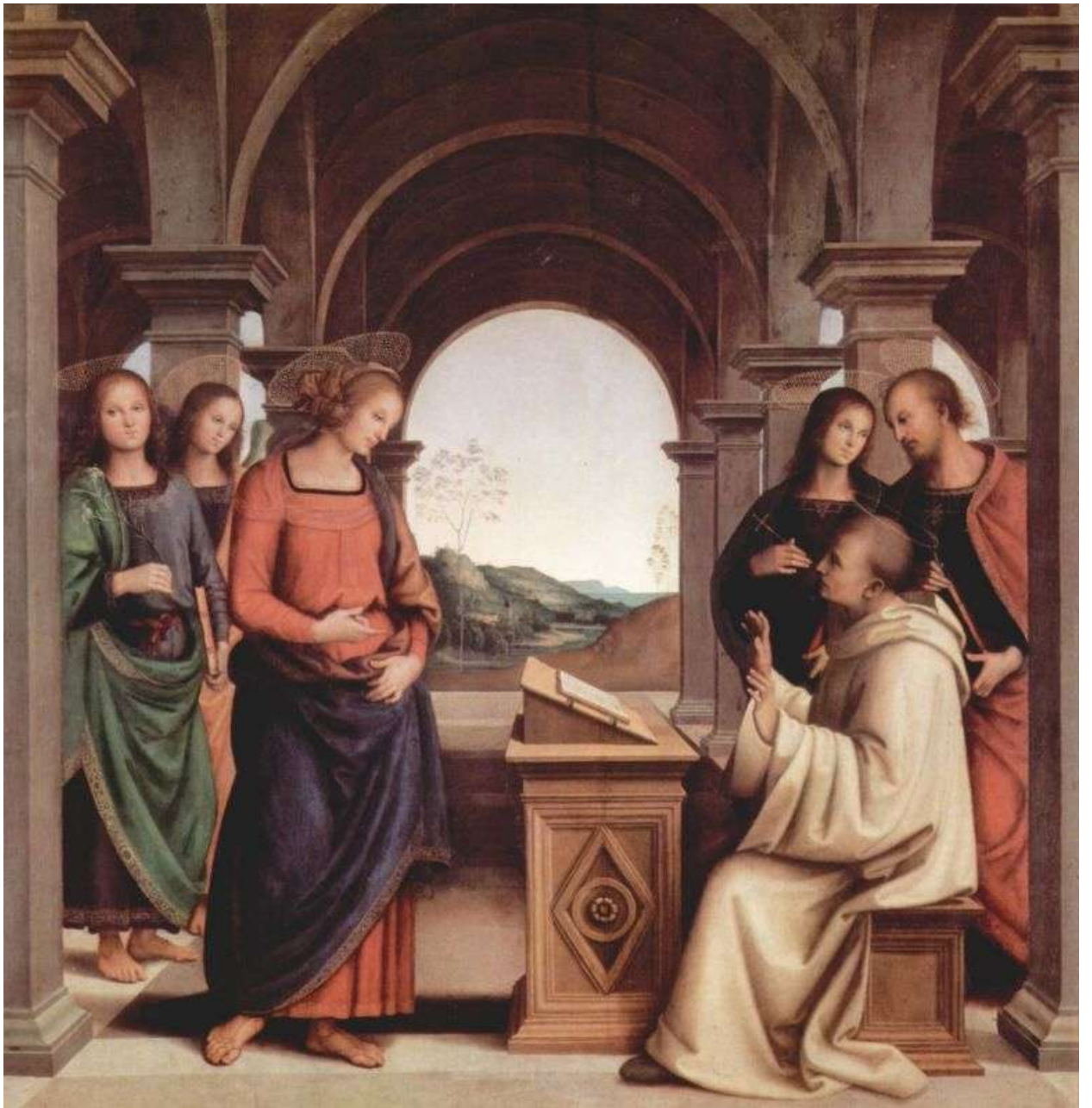
Апостол Иоанн (крайний слева в правой группе на среднем плане), молодой, среднего роста и довольно худой, с высокой шеей, безбородым узким красивым и мечтательным лицом, небольшими черными глазами, невысоким лбом, длинными волнистыми темно-коричневыми волосами, чуть



Илл. 92.108. Франческо Боттичини. Вознесение Марии.



Илл. 92.109. Перуджино. Успение Девы Марии.



Илл. 92.110. Перуджино. Явление Мадонны св. Бернарду.

вздернутым носом, небольшим ртом и округлым подбородком с ямочкой, одет в темные тунику и плащ. В правой руке он держит небольшой тонкий крестик, а в левой – книгу.

Апостол Варфоломей (крайний справа на среднем плане), старше Иоанна, более высокий, с крупной головой, с волевым лицом, чуть раскосыми глазами, невысоким лбом с залысинами, более светлыми, чем у Иоанна, немного растрепанными волосами, прямым носом и густой рыжей бородой, одет в темно-синюю тунику и красный плащ. Обеими руками он держит толстую книгу большого формата.

Двое ангелов (слева от Девы Марии на среднем плане), юные, стройные, ростом немного ниже Девы Марии, с едва видными из-за спин коричневыми крыльями, красивыми лицами, больше напоминающими девические (причем правый ангел лицом весьма похож на апостола Иоанна), одеты в темно-коричневые туники и разноцветные плащи (левый ангел – зеленого цвета, а правый – в красный). Их головы непокрыты, а ноги босы. Левый ангел (Гавриил) в правой руке держит цветущую ветку с белыми лилиями, а в левой руке – не особенно толстую книгу в переплете с застежками.

Св. Бернард (справа на переднем плане), молодой, довольно крепкий, с приятным лицом, небольшими глазами, высоким лбом с залысинами, короткими коричневыми волосами, прямым носом и массивным подбородком, облачен в светлую рясу своего ордена с заброшенным за спину капюшоном. Его голова непокрыта. Все персонажи на картине отмечены прозрачными нимбами в виде дисков.

Взаимодействие персонажей. Св. Бернард сидит за пюпитром перед раскрытой книгой. Ему является Мадонна в сопровождении двух ангелов, а также апостолы Иоанн и Варфоломей. Бернард чуть склонил голову влево и с легкой улыбкой смотрит на Деву Марию, подняв руки ладонями в ее сторону. Дева Мария стоит перед ним, глядя на него сверху вниз. Она поддерживает плащ левой рукой, а указательным пальцем правой руки показывает на Бернарда. Выражение ее лица спокойно. Ангелы стоят за ее спиной. Тот, что слева, довольно томно смотрит на зрителя, а тот, что справа, - на Бернарда. Апостолы, стоящие на среднем плане около Бернарда, разговаривают между собой, склонив друг к другу головы и не обращая внимания на остальных действующих лиц.

Портик. Действие происходит в интерьере портика, коричневые колонны которого, прямоугольные в сечении, соединены массивными арками. На светлом полу портика из каменных плит разного оттенка стоят деревянный пюпитр святого с незатейливой резьбой на боковых стенках и деревянная скамья, на которой он сидит. Других предметов мебели в портике нет.

Пейзаж. Пейзаж виден в проеме главной арки. Узкая долина между пологими холмами выходит к морю. На склоне холмов слева расположен белокаменный замок с башнями. По обеим сторонам долины растут тонкие деревца с ажурной трепещущей листвой. Небо безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. На мрачноватом фоне, образуемом колоннами и арками портика, резко выделяется светлая ряса Бернарда и яркие одежды Мадонны, ангелов и апостолов. Тонко выписанный пейзаж, заключенный в раму из колонн портика, противопоставлен каменному интерьеру и разделяет две группы действующих лиц, которые вновь соединяются аркой. В композиции просматривается диагональ, проходящая через головы Мадонны и Бернарда. Художник использует параллельные наклоны голов персонажей (хотя и не столь эффектно, как Боттичелли) – головы правого ангела, Девы Марии и апостола Иоанна наклонены вправо, а головы левого ангела, Бернарда и апостола Варфоломея – влево. Мягкая трактовка темы «Явления» лишена драматизма; группа знакомых Бернарда пришла навестить его в его уединении; он рад этому визиту, ждал его, но не выказывает особого почтения даже Деве Марии, продолжая сидеть за своим пюпитром.

Сравнение с произведениями на близкие сюжеты. Картина Анджелико ([илл. 92.111](#)) размером 23×14 см является частью пределы «Алтаря из Кортонны» ([илл. 35.88](#)), созданного в 1433-1434 годах. На ней проиллюстрирована история о том, как Дева Мария явилась св. Доминику и передала ему облачение его ордена. И здесь Мадонну сопровождают ангелы, а вся ее группа находится в мандорле, испускающей золотые лучи. Доминик в полном благоговении стоит перед ней на коленях. Цветовая гамма картины построена на контрасте черного и золотого тона и имеет диагональную композицию. Отметим, также, что фигура Доминика заметно крупнее фигур Мадонны и ангелов.

На картине Филиппо Липпи ([илл. 92.112](#)) размером 69×105 см из Национальной галереи в Лондоне, созданной в 1447 году, Мадонна в окружении трех ангелов предстает в патетической позе перед сидящим за кафедрой Бернаром. Прелестная Дева Мария изображена в темных одеждах.

На картине Бартоломео Виварини ([илл. 50.21](#)) стоящая в полный рост Мадонна (без Младенца), которую коронуют ангелы, летающие вокруг ее головы, закрывает своим плащом верующих, преклонивших колени в молитве к ней.

Картина Симона Мармиона ([илл. 50.74](#)) представляет образ скорбящей Мадонны (без Младенца) в нидерландской одежде.

Этот же сюжет, но уже с «итальянской» Мадонной представлен на картине Пьеро дела Франчески ([илл. 92.114](#)) размером 134×91 см, являющейся центральной панелью «Полиптика Мизерикордии» ([илл. 51.28](#)), созданного в 1460-1462 годах и хранящегося в Городской пинакотеке в Борго Сан-Сеполькро. Его же фреска ([илл. 92.115](#)) размером 260×203 см из кладбищенской капеллы в Монтерчи близ Ареццо, исполненная в 1467 году,



Илл. 92.111. Анджелико. Дева Мария передает облачение св. Доминику.



Илл. 92.112. Филиппо Липпи. Мадонна является св. Бернаруду.



Илл. 92.114. Пьеро дела Франческа. Мадонна Милосердия.



Илл. 92.115. Пьеро дела Франческа. Мадонна дель Парто.

представляет Мадонну (без Младенца), стоящую под балдахином, в то время как ангелы раздвигают его боковые занавеси.

Картина Ангеррана Картона из Музея Конде в Шантийи ([илл. 92.116](#)) размером 66×187 см, созданная в 1452 году, представляет Деву Марию (без Младенца), защищающую страждущих своим плащом в присутствии Иоанна Крестителя, Иоанна Евангелиста и четы донаторов. Здесь высокая и стройная Мадонна напоминает французскую крестьянку.

На картине Козимо Туры из Национальной галереи в Вашингтоне ([илл. 92.117](#)) размером 30×11 см, созданной около 1475 года, красивая Мадонна предстает в несколько манерной позе, характерной для этого художника.

Андреа Мантенья в 1453-1454 годах создал трагический образ Девы Марии в старости на картине ([илл. 92.118](#)) из Пинакотекки Брера в Милане, являющейся частью «Алтаря св. Луки» ([илл. 72.22](#)).

На красочной картине Джованни Беллини из Галереи Академии в Венеции ([илл. 92.119](#)) размером 350×225 см, созданной в 1510-1515 годах для церкви Санта-Мария дельи Анджели в Мурано, Мадонна больше напоминает уже итальянскую крестьянку.

Стилизованная картина Франческо ди Джорджо Мартини из Государственного архива в Сиене ([илл. 92.120](#)) размером 40×53 см, созданная в 1467 году, представляет Мадонну в несколько более зрелом возрасте и в окружении Святых Дев.

Наконец, Ганс Мемлинг на картине из Галереи Уффици во Флоренции ([илл. 92.121](#)) размером 55×33 см, созданной в 1480-е годы, изобразил «северную» Деву Марию, окруженную мраком.

92.6. «Аполлон и Марсий»

Картина «Аполлон и Марсий» ([илл. 92.122](#)) размером 39×29 см, созданная около 1495 года, хранится в Лувре в Париже. В XIX веке она приписывалась Рафаэлю [33].

Литературная программа. Сюжет этой картины восходит к «Метаморфозам» и «Фастам» Овидия, а также «Картинам» Филострата Младшего. После того, как Минерва изобрела флейту, она выбросила и прокляла ее, когда увидела, что другие боги стали смеяться над тем, как надуваются ее щеки при игре на ней. Марсий, сатир из свиты Бахуса, нашел и подобрал ее, став невинной жертвой этого проклятия. Он научился играть на ней и возгордился своим искусством. Рассердившийся Аполлон вызвал его на музыкальное состязание: флейта против лиры. Победителю предоставлялось право избрать наказание для побежденного. Поскольку судьями были музы, победителем, разумеется, был признан Аполлон. Он выбрал ужасное наказание – привязав Марсия к сосне, он с живого содрал с него кожу. Современники Перуджино наделяли символическим значением два рода инструментов: спокойное, невозмутимое звучание струнных



Илл. 92.116. Ангерран Картон. Мадонна Милосердия.



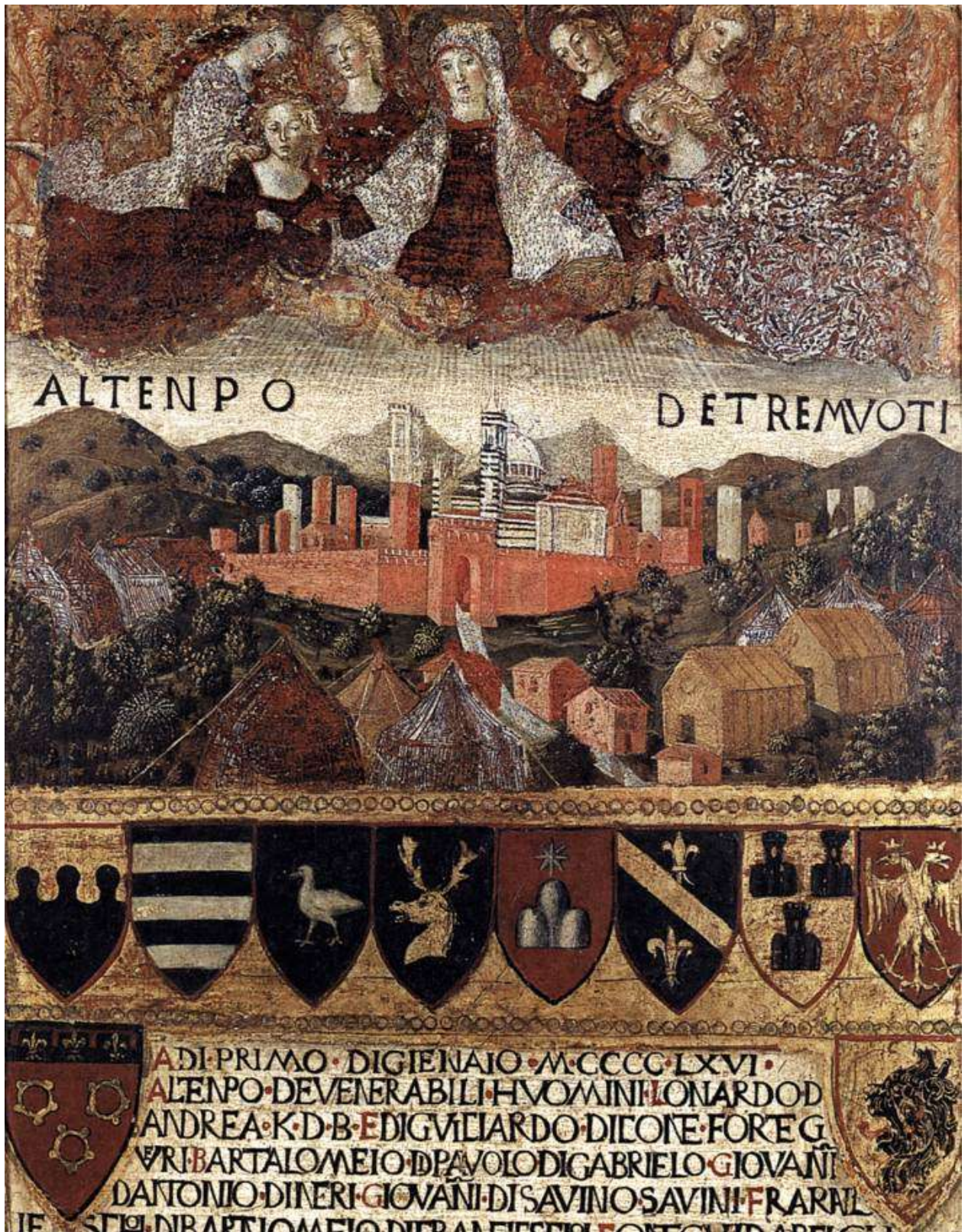
Илл. 92.117. Козимо Тура. Дева Мария.



Илл. 92.118. Андреа Мантенья. Мария.



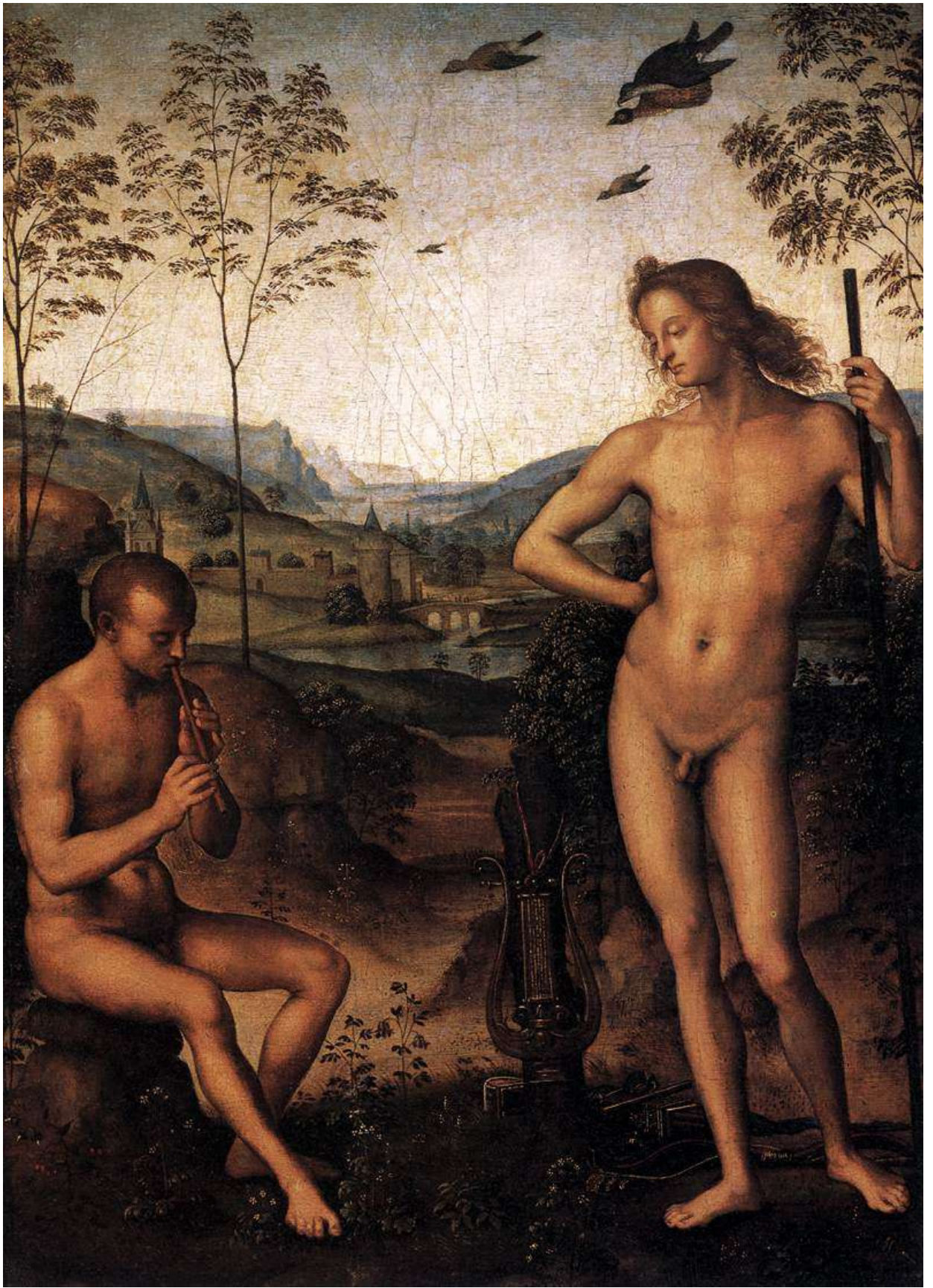
Илл. 92.119. Джованни Беллини. Дева Мария во славе со святыми.



Илл. 92.120. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна дель Терремто.



Илл. 92.121. Ганс Мемлинг. Скорбящая Богоматерь.



Илл. 92.122. Перуджино. Аполлон и Марсий.

инструментов воспринималось как имеющее духовно-возвышающее воздействие, в то время как грубый, вульгарный звук язычковых духовых инструментов возбуждал низменные страсти. Таким образом, завуалированной темой картины является противопоставление интеллектуального начала эмоциональному [19]. На картине изображен лишь момент музыкального состязания.

Действующие лица. Аполлон (справа), молодой, среднего роста, прекрасно сложенный, с красивым безбородым лицом, с восточным разрезом крупных темных глаз, высоким лбом, длинными пушистыми волнистыми светло-коричневыми волосами, прямым носом, пухлыми губами и небольшим подбородком, полностью обнажен. Рисунок его в меру развитой мускулатуры изображен очень мягко. В левой руке он держит высокий (почти такой же, как его рост) темный посох. Его лира висит рядом на обрубленном стволе дерева. На земле лежат лук и колчан со стрелами.

Марсий (слева), тоже молодой, немного ниже ростом, чем Аполлон, с тонковатыми ногами, простым безбородым лицом, маленькими глазами, невысоким лбом с залысинами, коротко стриженными коричневыми волосами, прямым носом и полными губами, также полностью обнажен. Обеими руками он держит довольно длинную деревянную светло-коричневую дудочку (продольную флейту).

Взаимодействие персонажей. Марсий, сидя на камне в пол оборота к зрителю, играет на своей флейте, а Аполлон, подбоченившись и стоя лицом к зрителю, презрительно смотрит на него сверху вниз. Лицо Марсия спокойно и сосредоточено на игре, Аполлон же, выставив правое бедро вперед и опираясь на посох, всем своим видом показывает, сколь ничтожно искусство Марсия.

Птицы. Над соперниками летит стая из пяти крупных темных лесных птиц. Их стремительный планирующий полет передан очень убедительно.

Город. На среднем плане нарисован небольшой средневековый город, обнесенный серой каменной стеной, с несколькими небольшими башнями и высоким шпилем церкви. К городу ведет каменный мост через речку, соединенный с воротами города, обрамленными двумя высокими круглыми башнями. По дороге, ведущей к мосту, движутся пешие и конные путники.

Пейзаж. Действие разворачивается на фоне очаровательного пейзажа. Площадка, где происходит состязание, поросла редкими растениями, листья и цветы которых выписаны с нидерландской тщательностью. Невысокие каменистые коричневые холмики, на которых растут деревца с тонкими стволами и ажурными трепещущими листьями, полого спускаются к узкой речке. На лугу вокруг города растут отдельные кусты с густой листвой. За городом виден извилистый морской залив между обрывистым берегом слева и более пологим справа. Залив и его берега по мере приближения к линии горизонта становятся все прозрачнее. Небо, светлое у линии горизонта и более темное вверху, безоблачно. Тихий вечер дышит спокойствием и не предвещает страшной развязки.

Цветовая гамма и композиция. Обнаженные фигуры юношей контрастно выделяются на фоне более темного пейзажа, который занимает большую часть картины, причем действующие лица расположены по краям, чтобы не заслонять его. Асимметрию в композицию вносит противопоставление сидящей фигуры Марсия и стоящей Аполлона. Через их головы проходит нерезкая диагональ, параллельно которой, сверху вниз, летят птицы. Эту асимметрию уравнивают деревья, растущие за спинами персонажей, и различная высота берегов морского залива. В картине ощущаются контрасты между жестокостью мифологического сюжета, идеализацией удивительно гармоничных античных фигур персонажей, средневековым городом и пейзажем, более похожим на северный, нидерландский.

92.7. «Благоразумие и Правосудие с античными мудрецами»

Фреска «Благоразумие и Правосудие с античными мудрецами» ([илл. 92.123](#)) размером 293×418 см, созданная в 1497-1500 годах, находится в зале приемов Правления биржи в Перудже ([илл. 92.124-92.125](#)) [57].

Действующие лица. Благоразумие является одной из четырех главных добродетелей, означая не столько предосторожность, сколько просто мудрое поведение [19]. Персонифицированное Благоразумие (на фреске вверху слева) изображено в виде молодой женщины с серьезным красивым лицом, одетой в зеленое платье с длинными рукавами и розовый плащ, обернутый вокруг ее ног. Ее волосы окружены развевающейся синей накидкой. В левой руке она держит зеркало на длинной ручке, обвитой змеей. Змея происходит от фразы из Евангелия от Матфея: «Так будьте же осторожны, как змеи». Зеркалом ее наделило средневековье; оно означает, что благоразумный обладает способностью видеть себя таким, каков он есть в действительности [19].

Правосудие (Справедливость) также является одной из четырех главных добродетелей. В идеальном городе Платона именно Правосудие регулирует действия граждан – как в социальном, так и в индивидуальном плане, и оно лежит в основе гармоничного действия остальных добродетелей. Поэтому гуманисты сделали Правосудие главенствующей из четырех добродетелей [19]. Персонифицированное Правосудие (на фреске вверху справа) также нарисовано в виде молодой женщины с красивым, но более веселым лицом, одетой в красное платье без рукавов и с глубоким вырезом на груди, через который видна нижняя темно-синяя одежда. Ноги женской фигуры обернуты серебристым плащом. В ее волосы вплетена голубая лента. В правой руке она держит длинный тонкий меч – символ ее силы, а в левой – весы. Последний символ восходит к римской эпохе и означает ее беспристрастность [19].

Питтак, один из Семи древнегреческих мудрецов, умер около 570 года до новой эры. Около 620 года до новой эры в Митилене на Лесбосе в процессе борьбы между аристократией и демосом он был назначен эсимнетом-правителем (судьей, наделенным чрезвычайными полномочиями



Илл. 92.123. Перуджино. Благоразумие и Правосудие с античными мудрецами.



Илл. 92.124. Зал приемов Правления биржи в Перудже.



Илл. 92.125. Зал приемов Правления биржи в Перудже.

для урегулирования внутренних волнений). Во время своего правления издал первые письменные законы. Позднее добровольно сложил с себя полномочия [68]. На фреске (второй справа) он нарисован высоким, средних лет, с высокой шеей и длинной рыжей раздвоенной бородой, одетым в синюю тунику, желтый плащ, обернутый вокруг туловища и черные башмаки. Его голову украшает весьма экзотическая шапка. В левой руке он держит книгу небольшого формата в черном переплете.

Сократ, древнегреческий философ, родился в 470 году до новой эры, был сыном камнереза и повивальной бабки, жил в Афинах. Письменных трудов не оставил. Его философская деятельность приходится в основном на период Пелопонесской войны, в которой он лично принимал участие. Он считал, что философия призвана совершенствовать человека. По его мнению, предпосылкой истинного знания является самопознание, в особенности понимание собственного незнания. В 399 году до новой эры Сократ был приговорен к смерти по ложному обвинению в растлении юношества и поклонении «новым божествам». Его заставили выпить чашу с ядом [68]. На фреске (второй слева) он изображен стройным стариком с длинной седой бородой, одетым в темно-синюю тунику, белый плащ, обернутый вокруг туловища, и коричневые башмаки. На его голове надет коричневый колпак. В правой руке он держит книгу в коричневом переплете.

Нума Помпилий, сабинянин по происхождению, согласно римской традиции, был вторым царем Древнего Рима. Ему приписывают многочисленные государственные меры – установление законов, сооружение храмов, введение религиозных обрядов, разделение граждан на сословия, учреждение жреческих и ремесленных коллегий. Нимфа источника Эгерия считалась одновременно его женой, возлюбленной и советчицей в государственных делах [68]. На фреске (третий слева) он нарисован стройным стариком с величественным лицом и длинной седой бородой, разделенной надвое, одетым в красную тунику и голубой плащ, обернутый вокруг туловища. Его голову украшает золотая корона с низким обручем и длинными тонкими зубцами. Правой рукой он опирается на невысокий тонкий посох.

Максим Фурий Камилл, древнеримский государственный деятель, умер в 364 году до новой эры. Он прославился как полководец в сражениях с эквами и вольсками. В 396 году до новой эры после длительной осады ему удалось овладеть этрусским городом Вейи. После разгрома Рима галлами в 387 году до новой эры Камилл занимался его восстановлением и был удостоен почетного титула «второго основателя Рима». Считается, что по его указу на Авентинском холме были построены храмы Юноны и Конкордии [68]. На фреске (третий справа) он изображен невысоким, средних лет, с безбородым лицом и пушистыми светлыми волосами, одетым в красную тунику, синий плащ, обернутый вокруг туловища и застегнутый на груди круглой пряжкой, и красные сапоги. Его голова непокрыта. В правой руке он держит тонкий жезл полководца.

Квинт Фабий Максим Веррукос, римский полководец, умер в 203 году до новой эры. В 233 году до новой эры был консулом, а после поражения римлян у Тразименского озера в 217 году до новой эры стал диктатором. Вел сдерживающую войну против войск Ганнибала, за что получил прозвище Кунктатор (Медлитель). В конце 2-й Пунической войны был противником стратегии Сципиона. Энциклопедия характеризовала его следующими словами: «Единственный муж, который благодаря своей медлительности восстановил государство» [68]. На фреске (крайний слева) он нарисован молодым и крепкого телосложения, с красивым безбородым лицом, одетым в голубую тунику, подпоясанную черной лентой, светлый плащ, обернутый вокруг туловища и коричневые сапоги. Его голову украшает римский шлем с плюмажем, а в правой руке он держит тонкий жезл полководца.

Марк Ульпий Траян, родился 18 сентября 53 года в Италике в Южной Испании в семье аристократа и умер 7 августа 117 года, римский император с 28 января 98 года. В Испании Траян командовал легионом в армии Домициана, в 91 году стал консулом, в 96 году – наместником в Германии. В 97 году император Нерва усыновил его, а после смерти Нервы Траян стал первым римским императором – выходцем из провинции. Его внешняя политика отличалась агрессивностью. Во время его правления Римская империя максимально расширила свои границы и пережила период своего наивысшего расцвета. Среди всех императоров Траян был самым великим и одновременно последним завоевателем [68]. На фреске (крайний справа) он изображен высоким, средних лет, крепкого телосложения, с суровым треугольным безбородым лицом, короткими светлыми волосами, одетым в синюю тунику, красный плащ, обернутый вокруг туловища, и светлые башмаки. Его голову украшает золотая корона с низким обручем и длинными редкими и слегка загнутыми, словно зубы акулы, зубцами. В правой руке он держит короткий золотой императорский жезл. Под каждым изображением античного мудреца подписано его имя.

Четыре симпатичный розовых путти (по краям в верхней части фрески), полностью обнаженных, по двое держат две черные таблички в узорчатых рамах. На каждой табличке написано латинское двустишие, идентифицирующее изображенную рядом добродетель и прославляющее находящуюся под ней персонажей.

Взаимодействие персонажей. Добродетели сидят на облаках, отвернувшись друг от друга. Каждая делает характерный жест свободной рукой. Путти, стоящие рядом на тех же облаках во фривольных позах, держат свои таблички. Античные мудрецы стоят внизу на земле в одну линию. Художник стремился придать каждому из них индивидуальную позу. В результате они получились не связанными друг с другом, позирующими перед зрителем и смотрящими в разные стороны.

Пейзаж. Задний план отдан унылому пейзажу с зеленой травой, пологими холмами и низкой линией горизонта. Небо, светлое внизу и темно-синее вверху рассечено эффектными, клубящимися слоистыми облаками, на которых сидят добродетели и стоят путти.

Цветовая гамма и композиция. В пейзаже и в одеждах действующих лиц противопоставлены оттенки синего с зеленым и красного цветов. В полукруглый верх фрески вписаны несколько уменьшенные фигуры добродетелей и таблетки с путти, а в ее нижней части в линию размещены более крупные фигуры античных мудрецов. Художнику удалось противопоставить воздушные фигуры, парящие на небе, и тяжелые фигуры, стоящие на земле. Однако в целом фреска имеет довольно официальный характер.

Портреты других античные исторических деятелей. Одним из наиболее ранних произведений, аналогичных по содержанию фреске на [илл. 92.123](#), является фреска Таддео ди Бартоло ([илл. 22.37](#)) в Палаццо Публико в Сиене, созданная в 1413-1414 годах. В ее верхней части изображены персонификация Справедливости (слева) и Великодушия (справа) под двумя арками. В нижнем ряду расположены античные исторические персонажи. Под Справедливостью находятся (слева направо): Цицерон, римский оратор, политический деятель и писатель, родившийся в 106 году до новой эры и убитый в 43 году до новой эры, который, будучи консулом, подавил заговор Катилины, был автором трудов по риторике и философии государства, а также многочисленных блестящих речей; Марк Порций Катон, римский политический деятель, родившийся в 234 году до новой эры и умерший в 149 году до новой эры, который будучи консулом, подавил восстание в Испании, победил Антиоха III при Фермопилах, выступал против греческого влияния в Риме, а будучи цензором, очистил сенат от недостойных и продажных членов, провел закон о налоге на роскошь; Публий Корнелий Сципион Назика Серапион, римский консул, умерший в 132 году до новой эры, который был главой сенаторов, убивших Тиберия Гракха. Под Великодушием помещены (слева направо): Маний Курий Дентат, римский консул, умерший в 270 году до новой эры, который завершил Третью Самнитскую войну, начал строительство акведука, снабжавшего Рим водой; Максим Фурий Камилл (см. выше); Публий Корнелий Сципион Африканский Старший, римский полководец, родившийся в 235 году до новой эры и умерший в 183 году до новой эры, который решил в пользу Рима исход Второй Пунической войны [13, 68].

Давид Гирландайо на фреске в Апостолической библиотеке Ватикана ([илл. 84.156](#)) изобразил двух древнегреческих философов: Аристотеля (слева), основателя перипатетической философской школы, основоположника формальной логики, автора трудов по всем отраслям тогдашнего знания, родившегося 384 году до новой эры и умершего в 322 году до новой эры; Диогена (справа), родившегося около 412 года до новой эры и умершего в 323 году до новой эры, который отличался презрительным отношением к культуре и, живя в бочке, воздействовал на умы больше своим образом жизни, чем учением [68].

Донатто Браманте на фреске, хранящейся в Пинакотеке Брера в Милане ([илл. 85.8](#)) также изобразил двух греческих философов: Гераклита (слева), родившегося около 554 года до новой эры и умершего в 483 году до новой

эры, который за глубину и загадочность мыслей, которые он часто выражал в сложных понятиях и образах, получил прозвище Темный; Демокрита (справа), родившегося в 460 году до новой эры и умершего в 371 году до новой эры, представителя античной атомистики [68].

Отметим также некоторые исторические портреты, исполненные в 1499-1502 годах Лукой Синьорелли в капелле Сан-Бризио в соборе Орвьето.

На фреске ([илл. 92.126](#)) шириной 190 см изображен древнегреческий философ Эмпедокл из Акраганта, родившийся около 495 года до новой эры, который, согласно легенде, погиб в 434 году до новой эры, добровольно совершив прыжок в кратер Этны (в действительности он умер на Пелопоннесе). После свержения тирании в Акраганте отклонил предложенные ему знаки царского достоинства, возглавлял демократическое движение родного города, занимался врачеванием и был жрецом. В круг его интересов входили астрономия, космогония, математика, физиология, психология, зоогония. Сохранились фрагменты его основного труда «О природе», а также «Очищения» [68].

На фреске ([илл. 92.127](#)) нарисован римский историк Гай Саллюстий Крисп, родившийся в 86 году до новой эры и умерший в 35 году до новой эры. Отойдя от политики, которой он занимался до убийства Цезаря, Саллюстий написал две дошедшие до нас исторические монографии – «Заговор Катилины» (в 63 году до новой эры) и «Югуртинская война». Ему принадлежит также «История», охватывающая период с 78 по 67 года до новой эры, из которой до нас дошли, кроме отдельных фрагментов, лишь речи и письмо [68].

На фреске ([илл. 92.128](#)) изображен римский поэт Альбий Тибулл, родившийся в 50 году до новой эры и умерший в 19 или 17 году до новой эры. В своих стихах он воспевал любовь, с присущими ей ревностью, огорчениями и разочарованиями. До нас дошло 4 книги его стихотворений [68].

На фреске ([илл. 92.129](#)) нарисован римский поэт Публий Овидий Назон, родившийся 20 марта 43 года до новой эры в Сульмоне (Средняя Италия) и умерший около 18 года новой эры в ссылке, в городе Томы (ныне Констанца на Черном море). Написал 3 книги «Любовных элегий», «Героиды», «Науку любви», «Метаморфозы» в 15 книгах, «Фасты» в 6 книгах, «Скорбные элегии» в 5 книгах и «Послания» в 4 книгах, а также поэму «Ибис» [68].

На фреске ([илл. 92.130](#)) изображен римский поэт и педагог Публий Папиний Стаций, родившийся около 40 года в Неаполе и умерший в 96 году. Стаций был победителем многочисленных литературных состязаний и одним из известнейших литераторов своего времени. Он прославился своим эпосом «Фиваида» в 12 книгах. Ему принадлежат также незаконченный эпос «Ахиллеида» и поэтический сборник «Леса» в 5 книгах [68].

На фреске ([илл. 92.131](#)) нарисован последний из великих латинских поэтов Клавдий Клавдиан, родившийся около 375 года. Грек из Александрии по происхождению, он жил в Италии при дворе императора Гонория. Им



Илл. 92.126. Лука Синьорелли. Эмпедокл.



Илл. 92.127. Лука Синьорелли. Саллюстий.



Илл. 92.128. Лука Синьорелли. Тибулл.



Илл. 92.129. Лука Синьорелли. Овидий.



Илл. 92.130. Лука Синьорелли. Стаций.



Илл. 92.131. Лука Синьорелли. Клавдиан.

написаны панегирики Гонорию и покровителю поэта, Стихилону, эпиталиями «На бракосочетание Гонория и Марии» (сестры Стихилона), мифологический эпос «Похищение Прозерпины», а также несколько греческих стихов [68].

Наконец, на фреске ([илл. 92.132](#)) изображен Данте Алигьери, чей портрет можно сравнить с работами Андреа дель Кастаньо ([илл. 52.34](#)) и Боттичелли ([илл. 88.127](#)).

В том же зале приемов Правления биржи в Перудже ([илл. 92.124-92.125](#)) находится еще одна фреска Перуджино ([илл. 92.133](#)) размером 291×400 см, созданная в то же время, представляющая близкую тему и имеющая похожую композицию. Персонифицированная Доблесть (Храбрость), одна из четырех главных добродетелей, нарисованная вверху слева, означает мужество, стойкость и, помимо силы духа, также физическую силу. Ее голову украшает шлем, в правой руке она держит копье, локтем левой руки опирается на щит, а на левом боку у нее висит меч в ножнах. Справа от нее находится персонифицированная Умеренность (также одна из четырех главных добродетелей), означающая отказ от спиртного. Она изображена в виде женщины, переливающей жидкость из одного сосуда в другой, что означало разбавление вина водой. Обе добродетели повернули лица вправо. Под ними на земле стоят античные персонажи (слева направо): Луций Сициний Дентат, живший в V веке до новой эры, который, по Плинию, 120 раз участвовал в сражениях, 8 раз выходил победителем в единоборстве, имел на передней части тела 45 ран, не имея ни одной на задней, 36 раз снимал доспехи с неприятеля и участвовал в 9 триумфах, виновником которых был, между прочим, и он сам; Леонид, царь Спарты в 488-480 годах до новой эры, который командовал союзными войсками в битве с персами при Фермопилах; Гораций Коклес, римлянин, живший в VI в. до новой эры, представитель рода Горациев, который, согласно легенде, сдерживал натиск этрусков на деревянном Субликийском мосту через Тибр, пока мост под ним не обрушился и он вынужден был спасаться вплавь; Публий Сципион (см. выше); Перикл, афинский государственный деятель, родившийся около 495 года до новой эры и умерший в 429 году до новой эры, который построил Длинные стены между Афинами и портом Пирей, а также начал строительство Акрополя; Квинт Цинциннат, римский полководец, консул в 460 году до новой эры, который слыл образцом добродетели и храбрости, жил в деревне и был призван сенатом в 458 году до новой эры принять обязанности диктатора, чтобы спасти от гибели окруженные эквами римские войска, что ему и удалось сделать через несколько дней [68]. Сохранились эскизы к этим фрескам ([илл. 92.134-92.135](#)).

Перуджино также исполнил фреску ([илл. 92.136](#)) размером 214×123 см в зале приемов Правления биржи в Перудже ([илл. 92.124-92.125](#)), на которой изображен Катон.



Илл. 92.132. Лука Синьорелли. Данте Алигьери.



Илл. 92.133. Перуджино. Доблесть и Умеренность с античными героями.



Илл. 92.134. Перуджино. Сократ. Рисунок.



Илл. 92.135. Перуджино. Перикл. Рисунок.



·CA·TO·
QVISQVIS VEL CELEBRI FACTVRS VERBA CORONA
SVRGIS·VEL POPVLO REDDERE IVRA PARAS·
PRIVATOS PONE AFFECTVS·CVI PECTORA VERSAT
AVT AMOR AVT ODIVM·RECTA TENERE NEQVIT

Илл. 92.136. Перуджино. Катон.

92.8. «Битва Любви и Целомудрия»

Картина «Битва Любви и Целомудрия» ([илл. 92.137](#)) размером 160×191 см была заказана Изабеллой д'Эсте для ее студиоло. Художнику была дана детальная иконографическая программа, разработанная придворным гуманистом и астрологом Париде Черезара. Работа была выполнена в 1503-1505 годах и сопровождалась многочисленными разногласиями и разочарованиями автора и заказчицы. Ныне она хранится в Лувре в Париже [25].

Литературная программа. Литературная программа, предложенная художнику Изабеллой д'Эсте, описывала битву Любви и Целомудрия в виде сражения Паллады и Дианы, символизирующих Целомудрие, против Венеры и Купидона, символизирующих Любовь. Паллада должна была побеждать Купидона. После того, как она сломала его золотые стрелы и серебряный лук и бросила их к его ногам, она должна была одной рукой держать мальчика с завязанными платком глазами, а другой поднимать свое копьё, чтобы поразить его (эта сценка на картине изменена). Итог борьбы между Дианой и Венерой должен был казаться не столь однозначным. Корона Венеры, ее венок и вуаль должны были выглядеть слегка поврежденными, а одежда Дианы – опаленной факелом Венеры, но обе богини не должны были иметь ран. Позади главных персонажей, нимфы из свиты Паллады и Дианы должны были яростно сражаться с толпами похотливых фавнов и сатиров и тысячами маленьких купидонов, вооруженных деревянными или железными дротиками. Чтобы усилить экспрессию фабулы и украсить сцену, оливковое дерево, посвященное Палладе, должно было возвышаться на ее стороне. На этом дереве должен был висеть щит с изображением головы Медузы, а на ветвях сидеть сова, как символ богини. На стороне Венеры должен был цвести ее любимый мирт. Кроме того, фоном картины должен быть речной или морской пейзаж. Фавны, сатиры и купидоны должны были спешить на помощь Купидону по воздуху, вплавь или на крыльях белых лебедей. На берегу Юпитер, превратившийся в быка, как враг Целомудрия, должен был уносить на своей спине Европу. Его должен был сопровождать Меркурий, летящий, подобно орлу, над одной из нимф Паллады, уносящей небольшой пояс Венеры с выгравированными на нем атрибутами богини. Одноглазый циклоп Полифем должен был охотиться за Галатеей. Феб должен был преследовать Дафну, превращающуюся в лавр. Плутон должен был уносить Персефону в подземное царство, а Нептун - хватать нимфу Корониду в тот момент, когда она превращалась в ворона. Изабелла д'Эсте послала Перуджино небольшой рисунок, чтобы он смог лучше понять ее программу. Заказчица разрешала уменьшить число фигур на картине по своему усмотрению, но настаивала на том, чтобы фигуры Паллады, Дианы, Венеры и Купидона присутствовали обязательно. Художник заметно отклонился от этой программы. По сюжету и композиции эта картина напоминает работу Андреа Мантеньи ([илл. 70.88](#)).



Илл. 92.137. Перуджино. Битва Любви и Целомудрия.

Действующие лица. Венера (на переднем плане в центре справа), молодая и довольно крупная, с полными бедрами и тонкими икрами, миловидная, со светло-коричневыми волосами, обнажена по пояс. Ее бедра и плечи окутаны белым полупрозрачным покрывалом, ноги босы, а голова непокрыта. Обеими руками она держит факел на длинном тонком коричневом древке, красное пламя которого нарисовано довольно примитивно.

Диана (на переднем плане в центре слева), молодая, более худая и сильная, с тонким красивым лицом, длинными развевающимися коричневыми волосами, также обнажена по пояс. Ее бедра обернуты светло-коричневым покрывалом, голова непокрыта, а ноги босы. В левой руке она держит большой лук, а правой туго натягивает его тетиву, в которую вставлена длинная стрела.

Паллада (левее Дианы), молодая и высокая, с чуть коротковатыми ногами, красивым лицом, облачена в красный римский панцирь, под которым надето синее платье. Ее ноги обуты в узкие коричневые сапоги высотой до середины икры, а голову украшает красный греческий шлем с плюмажем. В правой руке она держит длинное тонкое черное копье.

Нимфы из свиты Дианы, красивые юные девушки почти полностью обнажены. Лишь их бедра обернуты прозрачными вуалями. Некоторые держат в руках черные копья. Нимфы из свиты Паллады одеты в красные и синие платья. Они также вооружены копьями, а одна из них держит круглый красный щит и дротик.

Фавны из свиты Венеры предстают мужчинами средних лет с довольно неприятными лицами и козлиными ногами, поросшими рыжей шерстью. Они полностью обнажены. Кроме того, в свите Венеры мы видим нескольких обнаженных мужчин, вооруженных копьями.

Многочисленные амур, толстенькие младенцы лет двух-трех, с белыми и красными крылышками, полностью обнажены. Их вооружением являются небольшие черные луки и красные колчаны со стрелами.

Взаимодействие персонажей. Битва трех античных богинь и их свит происходит на переднем плане. В центре Диана в упор стреляет из лука в Венеру, а та пытается сжечь своим факелом ее одежду. Диана нападает, а Венера отступает. Слева от Дианы Паллада схватила за волосы амура и замахнулась копьем, чтобы пронзить его. В левом нижнем углу картины двое амуров повалили на землю нимфу из свиты Дианы, а третий амур стреляет в нее из лука. Лежащая нимфа опирается локтем на четвертого, уже поверженного амура. Позади них нимфа из свиты Дианы замахнулась копьем на амура, стреляющего в нее из лука. Двое других амуров повисли на ней, один на руке, держащей копье, другой на ее левой ноге. В правом нижнем углу картины фавн тащит за волосы поверженную нимфу из свиты Дианы. Ему помогают два амура, которые тянут за веревки, привязанные к ее рукам. Третий амур замахнулся на нее дротиком. Но одна из нимф из свиты Паллады замахнулась на фавна, схватив его за волосы. Сразу за фигурами переднего плана мы видим нимф из свиты Паллады, сражающихся с фавнами

и амурами. Некоторые амуры сидят на шеях у фавнов и стреляют из своих луков с этой высоты. С холма у правого края картины спускается группа фавнов и обнаженных мужчин с копьями. Другие спешат на помощь Венере, переправляясь через речку на среднем плане вплавь и сидя на белых лебедях. Однако, несмотря на динамичные позы участников сражения, оно производит впечатление бутафорского, ненастоящего. Оно больше похоже на театральную постановку или игры, в нем нет настоящего ожесточения.

Вставные сцены. На среднем плане, на берегу реки, нарисованы некоторые сцены из программы Изабеллы д'Эсте. Слева рыжий бык, в которого превратился Юпитер, несется вскачь с Европой на спине, которая держится за его рога. Правее полураздетая Персефона подходит к наковальне, около которой стоит почти полностью обнаженный Плутон. В центре Дафна превращается в лавр, а Феб, стоя на коленях, обнимает ее ноги, становящиеся стволом дерева. В небе летит обнаженный Меркурий в золотом шлеме, крылатых сандалиях, держа свой кадуцей в правой руке.

Пейзаж. Битва происходит на ровной площадке, поросшей травой. У ног Венеры в землю вбит низенький столбик, к которому красными шнурами привязана табличка с ее именем. На левом краю площадки растет высокое оливковое дерево с голым черным стволом и редкой листвой. На его нижней ветке сидит сова. Посередине между корнем и началом кроны привязан красный щит с ликом Медузы, а внизу – табличка с именем Паллады. У правого края площадки растет такой же высокий мирт с коричневым голым стволом и редкой листвой. У самого начала кроны за ствол уцепился маленький амур. У правого края картины возвышается крутой холм, поросший травой и редкими деревцами и кустами с ажурной трепещущей листвой. На вершине холма растет пальма. Площадка ограничена рекой на среднем плане. Низкий противоположный берег переходит в пологие холмы, поросшие редким лесом. Отсутствие густой листвы создает впечатление, что действие происходит ранней весной. Светлое небо покрыто легкими облачками.

Цветовая гамма и композиция. На светло-зеленом фоне пейзажа отчетливо выделяются светлые фигуры Венеры, Дианы, нимф из свиты Дианы, амуров и фавнов, но с ним сливаются фигуры Паллады и нимф из свиты Паллады. Фигуры на переднем и среднем плане образуют почти правильный овал. Асимметрию в композицию вносят фавны, спускающиеся с холма справа, и холмы заднего плана, понижающиеся слева направо. Художник с большим настроением написал пейзаж, но сюжет картины, видимо не вдохновлял его.

Другие изображения античных богов. Перуджино в 1497-1500 годах изобразил некоторых античных богов на потолке в зале приемов Правления биржи в Перудже ([илл. 92.138](#)). Сатурн ([илл. 92.139](#)), древнеримский бог земледелия, правивший на земле в Золотой век, изображен с косой, которой он оскопил своего отца Урана. Юпитер ([илл. 92.140](#)), царь богов и смертных, главный из двенадцати олимпийских богов, изображен сидящим на троне со скипетром, орлом слева от него (который прилетел к нему, когда он



Илл. 92.138. Потолок в зале приемов Правления биржи в Перудже.



Илл. 92.139. Перуджино. Сатурн.



Илл. 92.140. Перуджино Юпитер.

намеревался вступить в войну с титанами), в то время как ему приносят жертвы. Аполлон ([илл. 92.141](#)), воплощение классического античного духа, олицетворение рационалистической человеческой природы, изображен на колеснице, запряженной квадригой, которой он правит как бог-солнце. Марс ([илл. 92.142](#)), бог войны, изображен в военном обмундировании с мечом в руке, также управляющим колесницей. Меркурий ([илл. 92.143](#)), посланец богов, в шлеме и крылатых сандалиях, также управляет колесницей, но запряженной двумя орлами. Венера ([илл. 92.144](#)), богиня любви, управляет колесницей, запряженной двумя лебедями, а к ней по облакам спешит Купидон. Эскизом к этой фреске мог служить рисунок ([илл. 92.145](#)).

92.9. Светские портреты

В этом параграфе обсуждаются некоторые светские мужские портреты современников художника.

92.9.1. «Автопортрет»

Фреска «Автопортрет» ([илл. 92.146](#)) размером 40×30.5 см находится в зале приемов Правления биржи ([илл. 92.125](#)) в Перудже между фресками на [илл. 92.123](#) и [92.133](#) и исполнена одновременно с ними [57]. Ниже портрета ([илл. 92.147](#)) художник нарисовал табличку с надписью:

«Петр – превосходный перуджинский живописец.

Что утеряло искусство, вновь возродил он, рисуя.

То, чего не было в нем, заново он изобрел». 1500 г.

Считается, что эти стихи были сочинены Матуранцио [47].

Художник нарисовал себя лицом к зрителю, прямо смотрящим на него. Ему уже больше пятидесяти лет. У него полное бритое лицо и крепкое телосложение. Небольшие, широко расставленные, черные глаза внимательны, а взгляд не отличается добротой. Широкие, но редкие брови устремлены вверх. Довольно высокий лоб почти лишен морщин. Длинные черные лохматые волосы, написанные крупными мазками, убраны назад. Небольшой нос контрастирует с широким бесформенным ртом. На щеках играет легкий румянец. Массивный двойной подбородок закрывает большую часть короткой шеи.

Художник внимательно смотрит на зрителя, словно изучая его. На лице застыло выражение внутренней настороженности. При взгляде на этот портрет у зрителя может возникнуть впечатление, что при работе над ним автор боролся с искушением раскрыть перед зрителем свой внутренний мир, но в результате, наоборот, постарался скрыть его от зрителя под маской бесстрастия. Смесь гордости, недоверия и привычки наблюдать за окружающими не способствуют возникновению симпатии зрителя к художнику, как к человеку.



Илл. 92.141. Перуджино Аполлон.



Илл. 92.142. Перуджино. Марс.



Илл. 92.143. Перуджино. Меркурий.



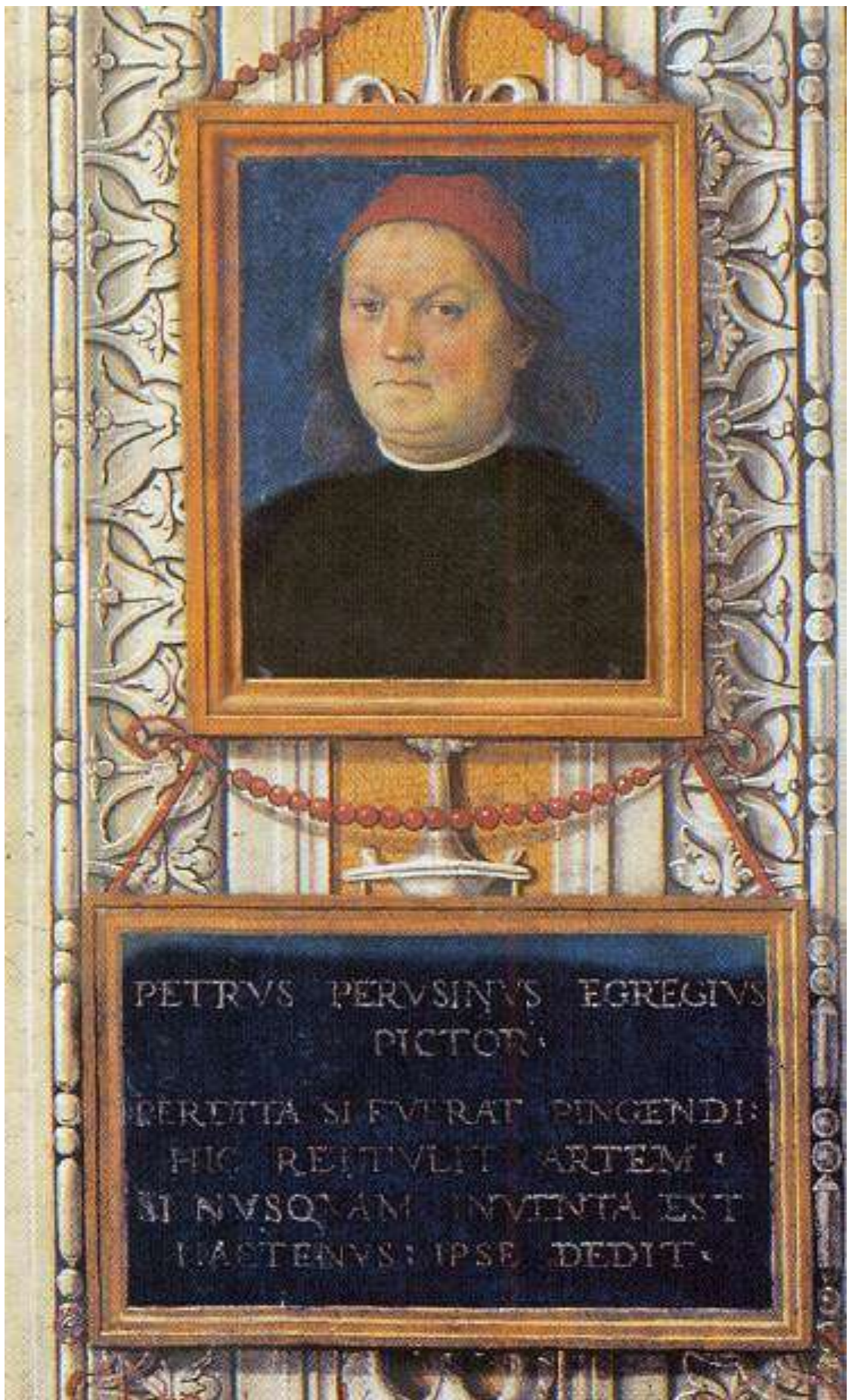
Илл. 92.144. Перуджино. Венера.



Илл. 92.145. Перуджино. Венера и Купидон. Рисунок.



Илл. 92.146. Перуджино. Автопортрет.



Илл. 92.147. Перуджино. Автопортрет с подписью.

Перуджино одет в черную одежду, оживляемую лишь узким белым подворотничком. На его голове надета небольшая красная шапочка с загнутыми вверх краями. Портрет написан на мутном серо-зеленом фоне.

Поскольку автопортрет встретился здесь впервые (до этого предполагаемые автопортреты художников входили в состав религиозных или мифологических композиций), отметим также и автопортрет Луки Синьорелли ([илл. 92.148](#)), нарисованный на стене в 1500 или 1503 году и хранящийся ныне в Музее собора в Орвьето. Эта картина написана на кирпиче, на оборотной стороне которого имеется надпись, восхваляющая Луку Синьорелли как художника капеллы Сан-Бризио. Справа от него нарисован портрет Никколо д'Анджели Франчески, хранителя сокровищ собора. Считается, что таким образом Синьорелли отблагодарил хранителя сокровищ в ознаменование завершения росписи капеллы.

92.9.2. «Портрет дона Бальдассаре ди Антонио ди Анджело»

«Портрет дона Бальдассаре ди Антонио ди Анджело» ([илл. 92.149](#)) размером 26×27 см, исполненный около 1499 года и первоначально находившийся в монастырской общине в Валломброзе, хранится в галерее Уффици во Флоренции [57].

Дон Бальдассаре ди Антонио ди Анджело был келарем (монахом, ведающим монастырским хозяйством) монастыря в Валломброзе, откуда и происходит его портрет. Монах нарисован в профиль. У него толстая шея, худощавое бритое лицо, небольшие серые глаза, нависшие над ними широкие черные брови и невысокий морщинистый лоб. На его голове выбрита обширная тонзура, окруженная лишь узкой полоской коротко подстриженных седеющих черных волос. Длинный прямой нос, тонкие губы, массивный, плохо выбритый подбородок и выступающий кадык завершают описание его внешности.

Выражение его лица, как и подобает монаху, исполнено благочестия, взгляд устремлен вверх. Вместе с тем, можно предположить, что этот человек больше погружен в житейские, чем в духовные заботы, привык скрывать свои мысли, сдержан и осторожен в поведении.

Бальдассаре облачен в коричневую монашескую сутану с капюшоном, которая сливается с черным фоном картины, зато на этом фоне резко выделяется его лицо, словно выдвинутое вперед из темноты.

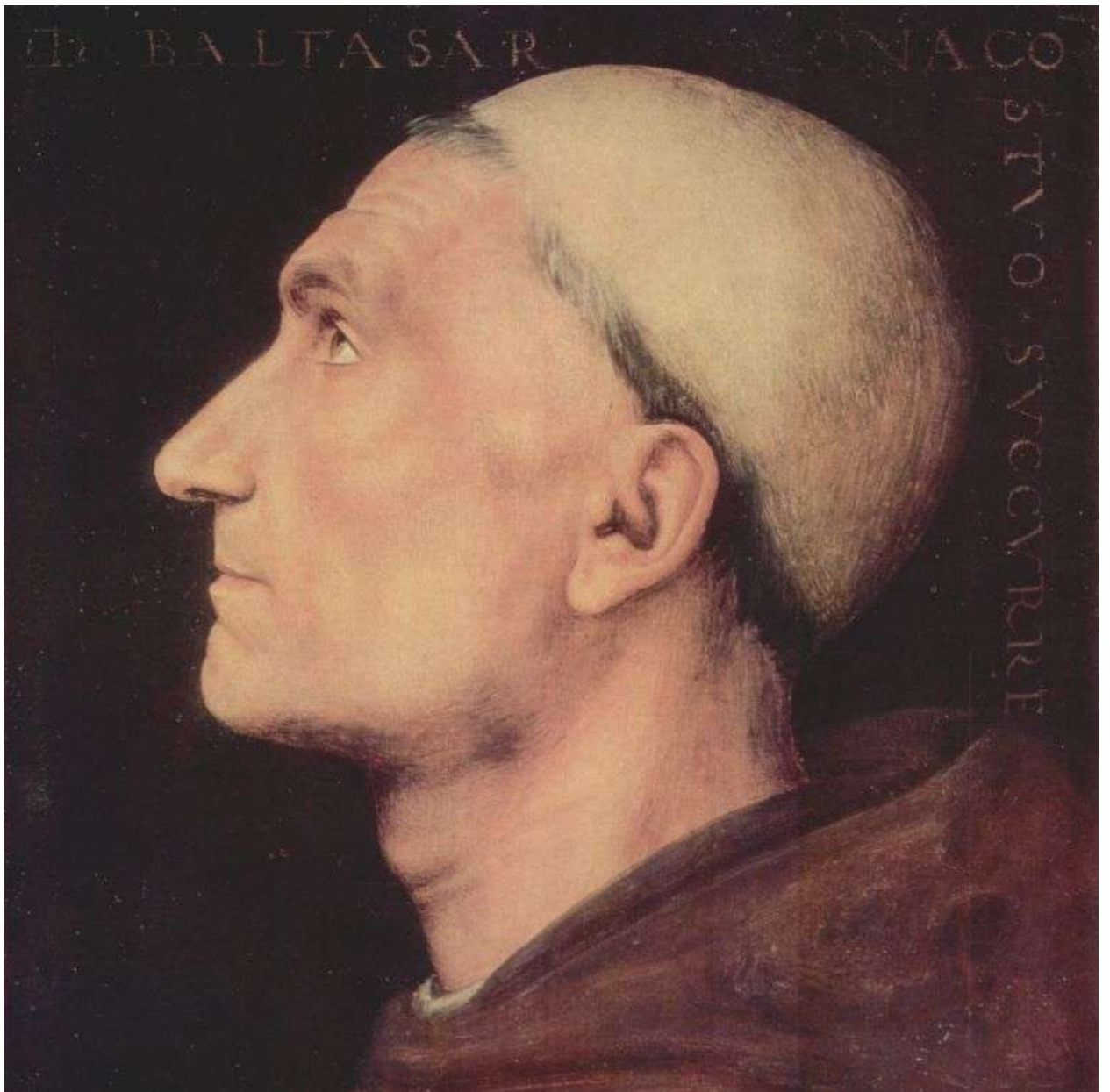
92.9.3. «Портрет дона Бьяджо Миланези»

«Портрет дона Бьяджо Миланези» ([илл. 92.150](#)) размером 28×26 см является парным к предыдущему портрету и также хранится в галерее Уффици во Флоренции [57]. Идентификация этого монаха монастыря в Валломброзе основана на надписи, сделанной золотыми буквами.

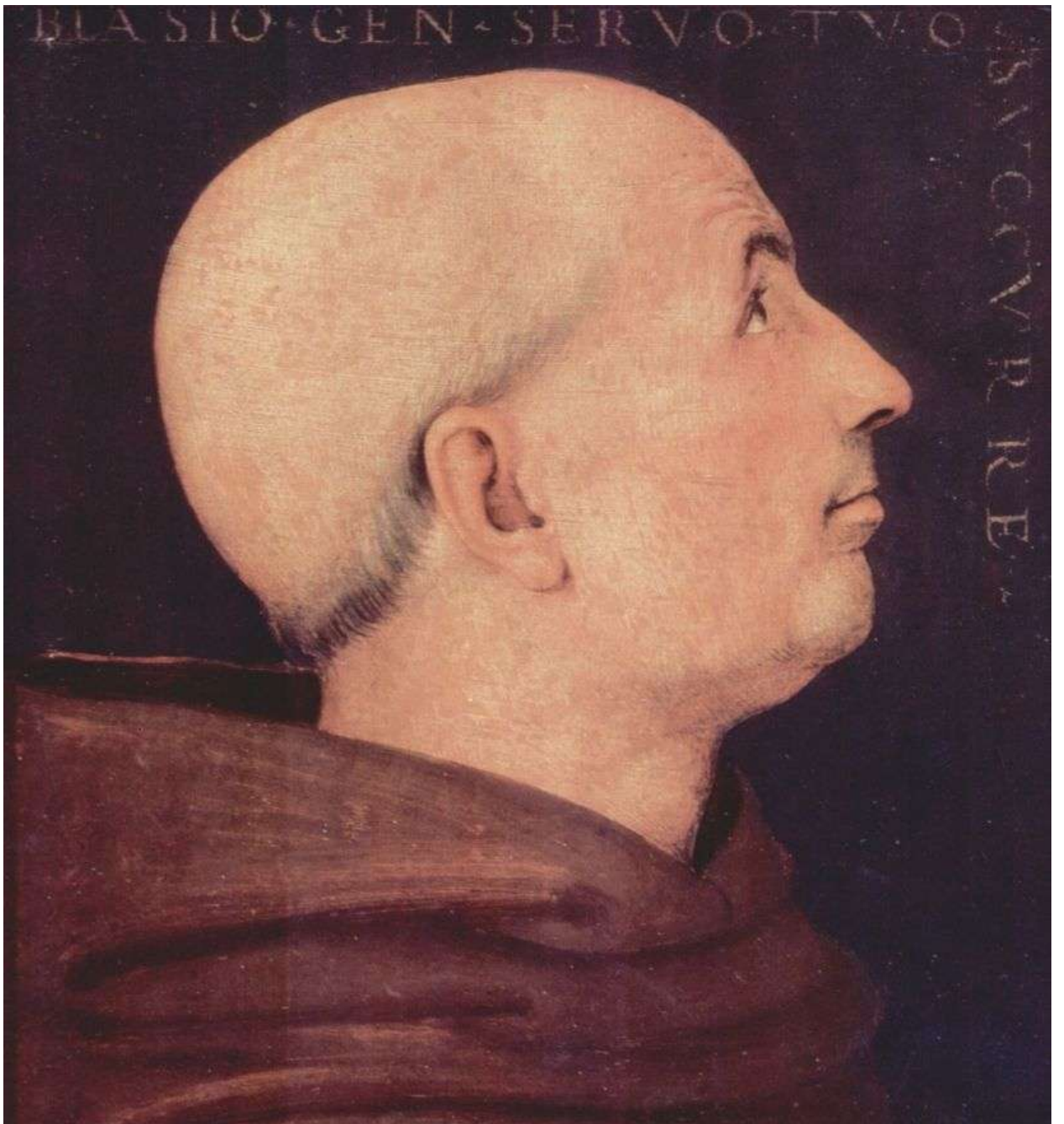
Как и монах на предыдущем портрете, дон Бьяджо нарисован в профиль. У него круглая лысая голова с выступающей затылочной частью черепа,



Илл. 92.148. Лука Синьорелли. Автопортрет с Никколо д'Анджели Франчески.



Илл. 92.149. Перуджино. Портрет дона Бальдассарре ди Антонио ди Анджело.



Илл. 92.150. Перуджино. Портрет дона Бьяджо Миланези.

бритое лицо, небольшие глаза, дугообразные брови, низкий лоб с небольшими морщинами, остатки коротко подстриженных седеющих волос на затылке, короткий прямой острый нос, полные щеки с выступающими скулами, тонкая верхняя губа и более полная нижняя, двойной подбородок.

Хотя, как и на предыдущем портрете, глаза монаха устремлены вверх, при взгляде на его лицо создается впечатление, что выражение благочестия для него всего лишь маска, и он сам потешается над тем, что вынужден его принять для портрета. Художник отметил его веселый характер, любовь к шутке и житейским радостям.

В остальных своих чертах портрет мало отличается от предыдущего – дон Бьяджо облачен в такую же коричневую рясу с капюшоном и нарисован на таком же черном фоне.

92.9.4. «Франческо делле Опере»

Портрет Франческо делле Опере ([илл. 92.151](#)) размером 52×44 см создан в 1494 году и хранится в галерее Уффици во Флоренции. Имя человека на портрете указано в надписи на обороте картины [34].

Франческо делле Опере был богатым флорентийским ремесленником, резчиком драгоценных камней. На портрете он нарисован лицом к зрителю. У него плотная фигура, короткая толстая шея, широкое бритое лицо, небольшие серо-голубые глаза, широкие брови, низко нависшие над ними, невысокий гладкий лоб, пышные коричневые волосы, крепкий нос, плотно сжатый рот, правый угол которого немного выше левого, округлый подбородок и едва намечающийся второй.

Франческо пристально смотрит на зрителя, словно изучая его. Во всем его облике чувствуется основательность, уверенность в себе и высокая самооценка. Судя по его позе, он сидит у парапета.

Мужчина средних лет, он одет в черную одежду с красной отделкой, низким стоячим воротничком и шнуровкой на груди. Из-под верхней одежды выглядывает белая рубашка и тонкий подворотничок. На его голове надет небольшой черный берет. В правой руке он держит маленький свиток, на конце которого написано: «Бойся Бога».

Фоном для портрета служит тонко написанный пейзаж. Крутые каменистые скалы по краям картины, поросшие деревцами с тонкими стволами и ажурной трепещущей листвой, спускаются к озеру. На его берегу расположен город со шпилями церквей и башнями крепостных стен, выглядывающий из-за правой скалы. Пологий противоположный берег озера переходит в невысокие холмы, поросшие лесом и растворяющиеся в дымке у линии горизонта. Голова Франческо проецируется на безоблачное небо, более светлое внизу. Художнику удался контраст между приближенной к зрителю крупной черной фигурой модели и уходящим вдаль зелено-голубым пейзажем.

Сравнение с другими мужскими портретами. Для сравнения приведем также мужской портрет работы Луки Синьорелли ([илл. 92.152](#)) размером



Илл. 92.151. Перуджино. Франческо делле Опере.



Илл. 92.152. Лука Синьорелли. Портрет пожилого мужчины.

50×32 см, исполненный около 1492 года и хранящийся в Государственных музеях Берлина. Значительное лицо модели с глубокими складками словно высечено из мрамора.

Из мужских портретов работы Перуджино отметим, прежде всего, портрет Лоренцо ди Креди ([илл. 92.153](#)) размером 32×46 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, созданный в 1488 году. Мечтательный образ художника в традиционных черных одеждах помещен на фоне красочного, но не особенно проработанного в деталях пейзажа. На мужском портрете из галереи Боргезе в Риме ([илл. 92.154](#)), созданном в 1480-1485 годах, модель повернута лицом к зрителю. Это лицо не особенно интеллектуально, но волосы мужчины написаны впечатляюще. Большую часть площади картины занимает его черная одежда.

92.9.5. «Портрет молодого человека»

«Портрет молодого человека» ([илл. 92.155](#)) размером 40.5×25.5 см, исполненный около 1500 года, хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда он был приобретен у князя Юрия Львова в 1850 году.

На портрете молодой человек нарисован довольно полным и немного женоподобным, с толстой шеей и бритым лицом. Самым поразительным в его облике являются разные глаза – меньшего размера и более широкий правый и большего размера и узкий левый. И смотрят они в разные стороны: правый с бликом на карей радужной оболочке - прямо на зрителя, а левый, более тусклый, - вправо. Широкий нос, полные щеки с легким румянцем, полные губы не совсем симметричного рта и массивный подбородок с ямочкой довершают его облик.

Волевое лицо составлено как бы из двух половин. Правая сторона напряжена, взгляд исполнен страсти, словно молодой человек сдерживает бурные порывы своей буйной натуры. Левая сторона словно смеется над окружающими, забавляясь тем, что все лицо производит непонятное впечатление.

Юноша одет во все черное, ромбовидный вырез на груди обнаруживает собранную в мелкие складки белую манишку. Черная шапочка низко надвинута на его лоб. Черный фон портрета сливается с одеждой, в результате из мрака выступает лицо модели и его манишка.

Сравнение с другими портретами юношей. Лука Синьорелли в 1490-1500 годах исполнил нежный «Портрет юноши» ([илл. 92.156](#)), хранящийся в Музее искусств в Филадельфии и поступивший туда из коллекции Джона Г. Джонсона. Лицо модели сосредоточено. Портрет написан на нейтральном голубом фоне.

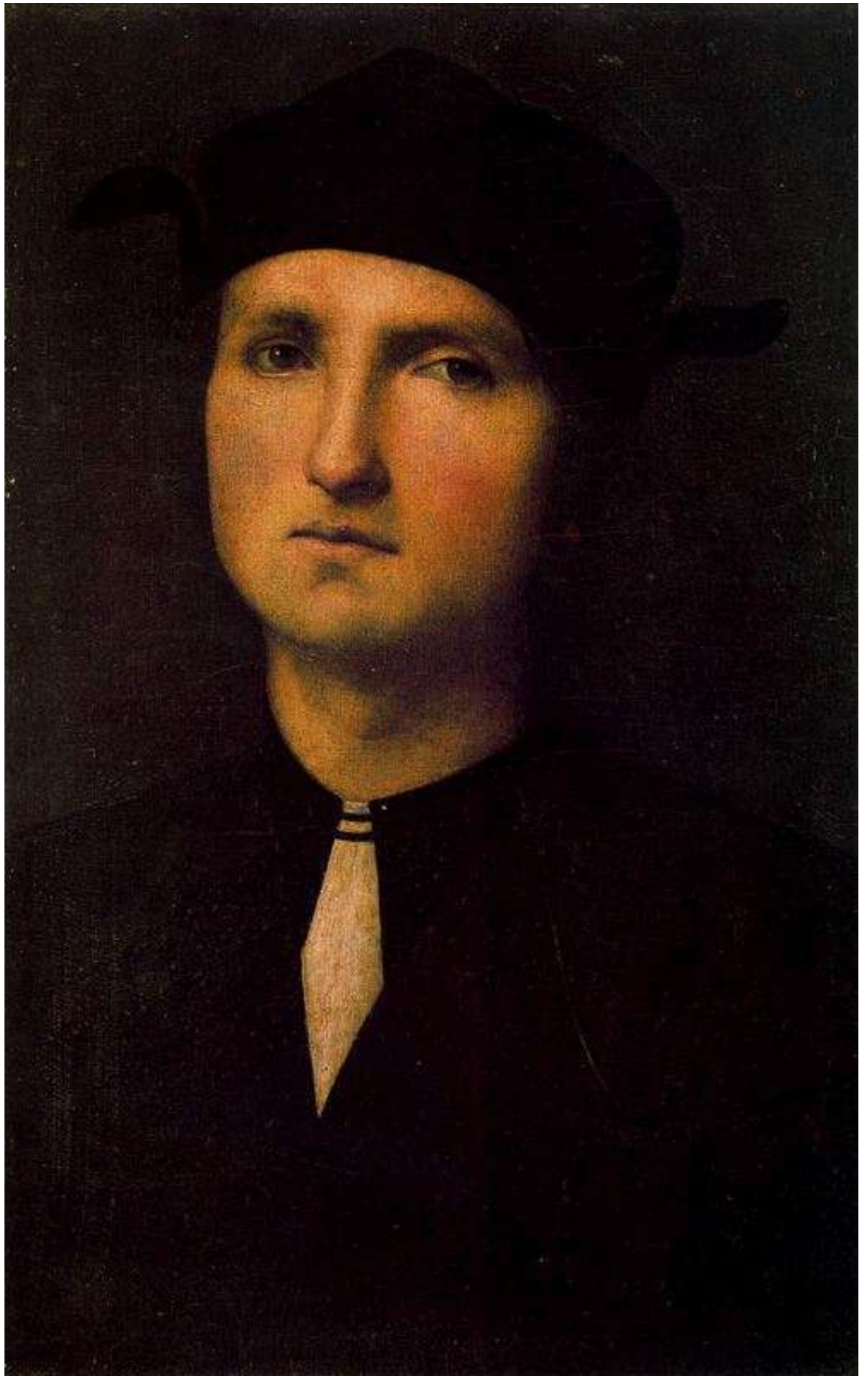
Портрет работы Франческо Боттичини ([илл. 92.157](#)) размером 49×33.5 см из частной коллекции написан в более традиционной манере. Лицо модели напряжено, а его глаза немного навывкате пронзительным взглядом



Илл. 92.153. Перуджино. Портрет Лоренцо ди Креди.



Илл. 92.154. Перуджино. Мужской портрет.



Илл. 92.155. Перуджино. Портрет молодого человека.



Илл. 92.156. Лука Синьорелли. Портрет юноши.



Илл. 92.157. Франческо Боттичини. Портрет юноши.

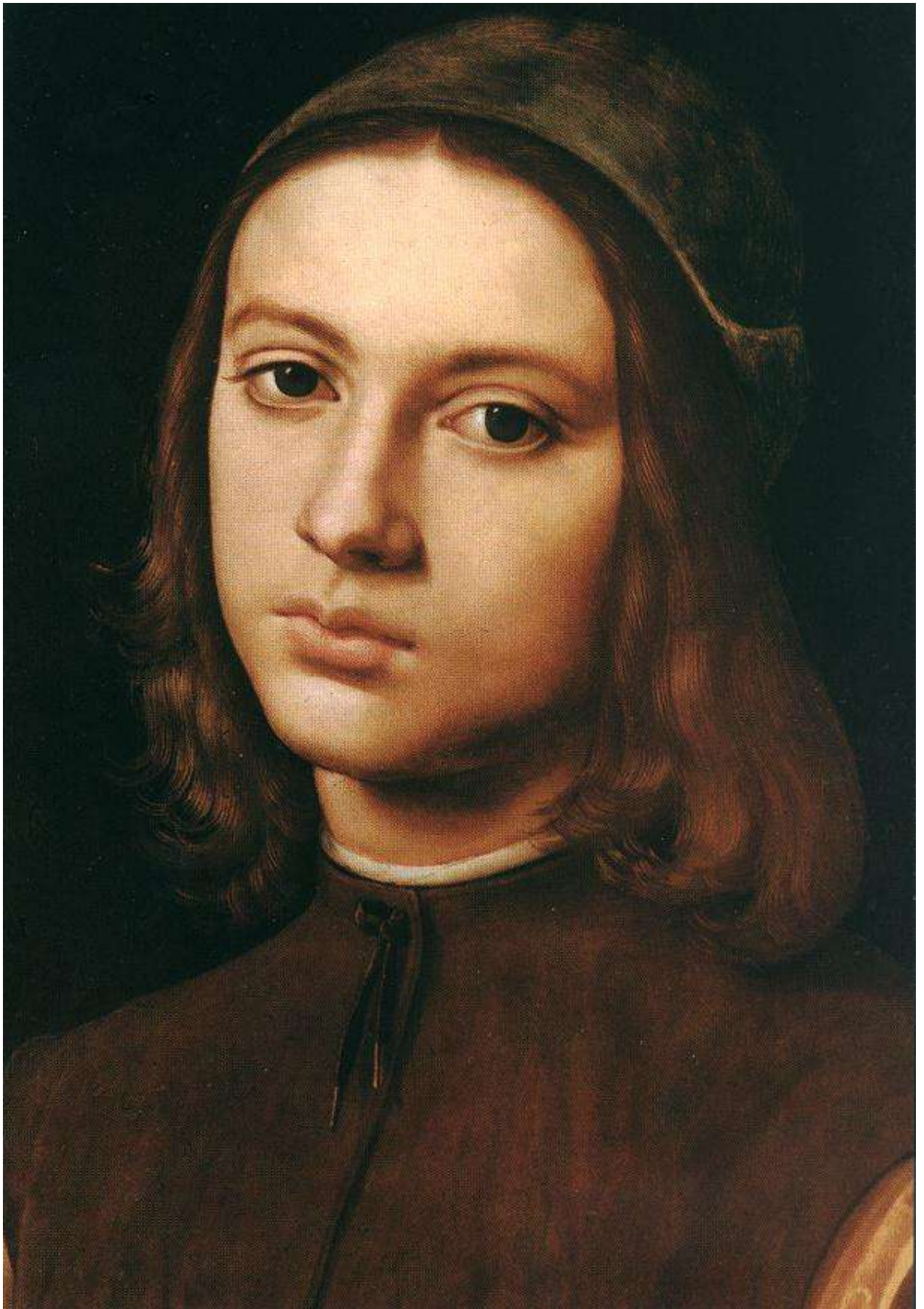
выражают сильное внутреннее волнение. Цветовая гамма картины построена на резком контрасте черной одежды и черных глаз с бледным лицом и светлым голубом фоном.

Еще один «Портрет молодого человека» ([илл. 92.158](#)) размером 37×26 см работы Перуджино, созданный в 1495 году, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Исполненный в коричневых тонах, он удивительным образом передает болезненный характер модели. Художник мастерски передал печаль в огромных, словно вишни, глазах юноши, а также влажность его нежных пухлых губ.

Перуджино работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых, античных сюжетов и аллегорий. В своих религиозных портретах он создал «идеальный» тип тонкого красивого лица (мужского и женского) праведника с «ангельским», мистическим, полным упования на милость Божию выражением, с характерным взглядом вверх, при котором видны белки глаз ниже их радужной оболочки. Другим несомненным достижением художника является исполненный настроения пейзаж, присутствующий в качестве фона в произведениях разных жанров, в котором ажурная листва высоких деревьев с тонкими стволами словно трепещет на легком ветерке. Не менее интересны в его произведениях и архитектурные сооружения, особенно языческие храмы и арки. Мастер лирического направления в живописи, он избегал сильных страстей и драматических эмоций. Во многих произведениях, как близких, так и далеких по сюжету и жанру, он часто использовал одни и те же созданные им штампы.

Джорджо Вазари писал о нем: «... в течение немногих лет он себе завоевал такую известность, что работами его были заполнены не только Флоренция и Италия, но и Франция, Испания и многие другие страны, куда их посылали. И, так как работы эти приобрели известность и ценность величайшую, их начали закупать купцы и рассылать за границу в разные страны с большой для себя пользой и выгодой... Пьетро работал так много и так всегда был завален работой, что очень часто писал одно и то же, и вся наука его искусства свелась к манере, так, что он всем фигурам придавал одинаковое выражение лица» [47].

А.Н. Бенуа, сравнивая творчество Синьорелли и Перуджино, писал: «Если искусство Синьорелли наводит на сравнение с искусством Мантеньи и Микель Анджело, то живопись Перуджино ... заставляет вспоминать об искусстве Фабриано и отчасти Джамбеллини и предвещает Рафаэля и Андреа дель Сарто. Синьорелли представляет мужественное начало в средне-итальянской живописи кватроченто, Перуджино – женственное. Творчеством Синьорелли руководят начала мудрости, благоразумия, логики. За грехом следует кара как следствие за причиной. Все связано, все выяснено, все предопределено. У Перуджино совершенно иной дух – дух благости, мистического упования на Божью милость. Для Перуджино нет ничего невероятного. Бог, ангелы, святые – здесь, вокруг нас; они скорбят о нас и



Илл. 92.158. Перуджино. Портрет молодого человека.

всякую минуту готовы прийти к нам на помощь. За грехом следует прощение как вечное чудо милости Божьей. Синьорелли верит как мужчина, знакомый с ужасами действительности; Перуджино – как женщина, «не желающая ничего знать», «не признающая логики». Кто ближе из них ко Христу? Кто ближе к закону Моисея? Пожалуй, Перуджино ближе ко «Христу средних веков», ко Христу св. Франциска. Но Синьорелли, ветхозаветный, грозный и неумолимый, ближе ко «Христу второго пришествия», ко Христу Микель Анджело, к лучезарному, прекрасному Богу, который явится судить мертвых и живых. Из этой характеристики ясно и отношение обоих умбрийцев к природе. Для Синьорелли она – юдоль печали, Фиваида, в которой необходимо переносить тяжкие страдания, замаливая свои грехи перед Богом-карателем; Синьорелли верит в воскресение плоти, но только плоти человеческой. Ничто другое не должно возродиться. Земля, на которой появятся нагие воскресшие люди, будет каменной пустыней, и ничто не будет на ней соблазнять их. Ему и в голову не могло прийти изобразить природу воскресшей в целом. В пустыне небес будут реять ангелы, в пустыне земли будет жить и славить Бога небольшая горсточка подвижников. Пейзаж у Синьорелли падуанский; ведь в «античности Падуи» больше суровой Византии, нежели улыбчивого, ласкового, эллинского язычества. У Перуджино природа тоже не веселая. Солнце не светит, дрожат хрупкие, прозрачные деревья, приникли холмы и простираются печальные долины. Однако эта печаль сладкая: такие слезы, какие проливает Перуджино, обыкновенно облегчают плачущего. Какая-то дремотность владеет искусством его. Все тает, млеет, нежится, все чарует, точно сон, и весь мир со всеми его страданиями дорог Перуджино, ибо он остерегается делать конечные выводы, не страшится, но хвалит, умиляется и любит сладко-грустный и сладко-радостный мир Божий. Эта женственно-сентиментальная черта в искусстве Перуджино сказывается уже в самых первых его работах, и с ней он не расстаётся. Все полно ею: и отдельные фигуры, и их взаимоотношения, и целые композиции, и, в особенности, «декорации», будь то пейзажи или архитектурные фоны» [59].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Перуджино. 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. В 1515 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. В 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 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. В 1516 королем Испании стал Карл Габсбург. В 1519 Карл V, король Испании и Бургундии из династии Габсбургов, стал императором Священной Римской империи. 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. В 1493 турки вторглись в Хорватию, в 1521 захватили Белград и начали совершать набеги на Юг Центральной Европы. В 1522 после длительной осады рыцари ордена иоаннитов были вынуждены отдать туркам остров Родос. 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. Но в 1515 после поражения швейцарцев французами при Мариньяно швейцарцы провозгласили политику нейтралитета. В 1521 император Священной Римской империи Карл V возобновил военные действия в Италии против короля Франции Франциска I. В 1514 папа Лев X возобновил продажу индульгенций, чтобы заплатить за перестройку собора Святого Петра в Риме. 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 1515 португальцы вторично захватили Ормуз в Персидском заливе. В 1516 португальцы основали факторию в Гуаньчжоу (Кантон) в Южном Китае, а в 1518 – в Коломбо на Цейлоне. В 1521 Фернан Магеллан открыл Филиппинские острова и объявил их собственностью Испании. В том же году португальцы основали поселение на Амбоне, одном из островов Пряностей. В 1522 португальские торговцы были изгнаны из Китая. В этом же году испанский корабль «Виктория», вернувшийся из путешествия Фернана Магеллана, завершил первое путешествие вокруг света. 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 Тордесильяский 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 Веракрус 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, на 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. В 1516 на острова Карибского моря с Канарских островов были завезены бананы. В 1517 испанский мореплаватель Франсиско де Кордова открыл полуостров Юкатан в Мексике. В 1518 испанское правительство подписало первое асьенто (договор) на ввоз африканских рабов в американские колонии. В 1519 испанцы под предводительством Эрнана Кортеса вошли в Теночтитлан, захватили Монтесуму II и земли ацтеков. В 1520 после убийства Монтесумы II ацтеки изгнали испанцев из Теночтитлана. В 1521 испанцы вторично захватили Теночтитлан и разрушили его, а в следующем году на его руинах был заложен город Мехико. 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». В 1516 английский гуманист, государственный деятель и писатель Томас Мор написал сочинение «Утопия». В 1517 немецкий теолог и реформатор Мартин Лютер написал 95 тезисов, отвергнувших основные догматы католицизма; в Европе началась Реформация. В 1518 швейцарский религиозный реформатор Ульрих Цвингли выступил с проповедью в Цюрихе. В 1521 рейхстаг в Вормсе издал эдикт, осуждающий идеи Мартина Лютера. 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 Госканелли 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. 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. Около 1504 нидерландский композитор Жоскен Депре написал мессу «Эрколе, герцог Феррары». В 1516 итальянский поэт Лудовико Ариосто написал героико-комическую поэму «Неистовый Роланд». В 1506 в Риме была найдена римская копия эллинистической скульптурной группы «Лаокоон». В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1502 итальянский архитектор Донато Браманте применил дорический ордер при строительстве Темпьетто во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. В 1483 итальянский художник Андреа дель Верроккьо отлил из бронзы группу «Неверие Фомы» для фасада церкви Орсанмикеле во Флоренции. В 1470 итальянский художник Антонио дель Поллайоло создал гравюру «Битва обнаженных». Около 1473 итальянский живописец Джованни Беллини написал картину «Коронование Марии». В 1474 итальянский живописец Андреа Мантенья расписал «Камеру дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо в Мантуе. Около 1478 итальянский живописец Боттичелли написал картину «Весна». Около 1481 умер французский живописец Жан Фуке, мастер портретной миниатюры и иллюстратор рукописей. [4].