

## Глава 93. Доменико Гирландайо (1449 – 1494)

Итальянский художник Доменико Гирландайо, младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Якопо Беллини, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Петруса Крестуса, Джованни Боккати, Бартеlemi д'Эйка, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Козимо Туры, Джентиле Беллини, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Цоппо, Джованни Беллини, Никола Фромана, Андреа дель Верроккьо, 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, Фернандо Гальего и Перуджино, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Его гармоничное и изящное искусство лишено крайностей, композиции отличаются воздушностью, а краски – мягкостью.

### 93.1. Биографические сведения о Доминико Гирландайо

Итальянский художник Доменико ди Томмазо Бигорди по прозвищу Гирландайо родился в 1449 году во Флоренции и умер в 1494 году<sup>(1)</sup> там же. Вазари утверждает, не ссылаясь при этом на какие-либо документальные источники, что Гирландайо обязан своим прозвищем своему отцу, ювелиру Томмазо Гирландайо, умело исполнявшему гирлянды для украшения девичьих причесок. По словам Вазари, Гирландайо также был сначала ювелиром и учился живописи под руководством Бальдовинетти (по другим сведениям Верроккьо). Уже ко времени создания своих первых произведений, - фресок с изображением св. Варвары, Иеронима и Антония Аббата в маленькой приходской церкви в Черчине под Флоренцией, исполненных около 1470 года, и фресок в церкви Онъиссанти во Флоренции с изображением Мадонны Мизерикордии с семьей Веспуччи, исполненных в 1473 году и подвергшихся впоследствии многочисленным переделкам в некоторых местах, художник был знаком с творчеством Верроккьо, Филиппо Липпи и Мазаччо.

В 1475 году им были окончены две фрески в капелле Санта-Фина коллегии в Сан-Джиминьяно с изображением сцен из жизни св. Фины. После этого Доменико стал любимым художником богатой финансовой и торговой буржуазии.

В 1480 году Гирландайо исполнил фреску «Тайная вечеря» ([илл. 93.54](#)) в трапезной церкви Онъиссанти, картину «Св. Иероним» и створки алтаря в этой же церкви. Затем, в 1481 году он отправился в Рим, где написал с несколькими помощниками фрески в Сикстинской капелле Ватикана –

«Призвание первых апостолов» ([илл. 93.52](#)) и двенадцать портретов пап (некоторые из созданных им фресок впоследствии были утрачены). По возвращении во Флоренцию около 1483 года, он написал два алтарных образа – «Мадонна с ангелами и святыми» ([илл. 93.14](#) и [93.22](#)), которые ныне хранятся в галерее Уффици во Флоренции, а пределлы – в Национальной галерее Лондона, Институте искусств в Детройте и музее Метрополитен в Нью-Йорке. В 1483 году вместе со своими братьями он работал над украшением зала Джильи в Палаццо Веккио во Флоренции ([илл. 93.1-93.2](#)).

Для семей Сассетти и Торнабуони Гирландайо исполнил два больших фресковых цикла – сцены из жизни св. Франциска в капелле Сассетти ([илл. 93.60](#)) церкви Санта-Тринита в 1483-1485 годах и сцены из жизни Марии в капелле Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 93.26](#)) в 1485-1486 годах. Ко времени создания фрески «Поклонение пастухов» в 1485 году художник познакомился с творчеством Гуго ван дер Гуса. Согласно легенде, однажды Гирландайо воскликнул: «Мне жалко, что я не получил заказа расписать сплошь все стены, опоясывающие Флоренцию!»

Другими работами Гирландайо являются: тондо «Поклонение волхвов» ([илл. 93.45](#)), исполненное в 1487 году и хранящееся в галерее Уффици во Флоренции; алтарная картина с тем же названием ([илл. 93.50](#)) для церкви флорентийского Воспитательного дома (по контракту Гирландайо должен был исполнить этот алтарь полностью, однако документально подтверждено участие его помощников); «Встреча Марии и Елизаветы» ([илл. 93.32](#)) для церкви Санта-Мария Мадалена деи Пацци, исполненная в 1491 году и хранящаяся в Лувре в Париже, которая, по словам Вазари, была окончена его братьями Давиде и Бенедетто. Среди его портретов, помимо лиц, изображенных на его алтарных картинах и фресках, следует назвать «Лукрецию Торнабуони», исполненную в 1488 году и хранящуюся в собрании Тиссен-Борнемисса в Лугано, «Портрет старика с внуком» ([илл. 93.63](#)), хранящийся в Лувре в Париже и «Портрет Франческо Сассетти с сыном Теодоро» ([илл. 93.64](#)) из музея Метрополитен в Нью-Йорке. Сохранились также некоторые рисунки ([илл. 93.3-93.12](#)) и миниатюры ([илл. 93.13](#)) мастера.

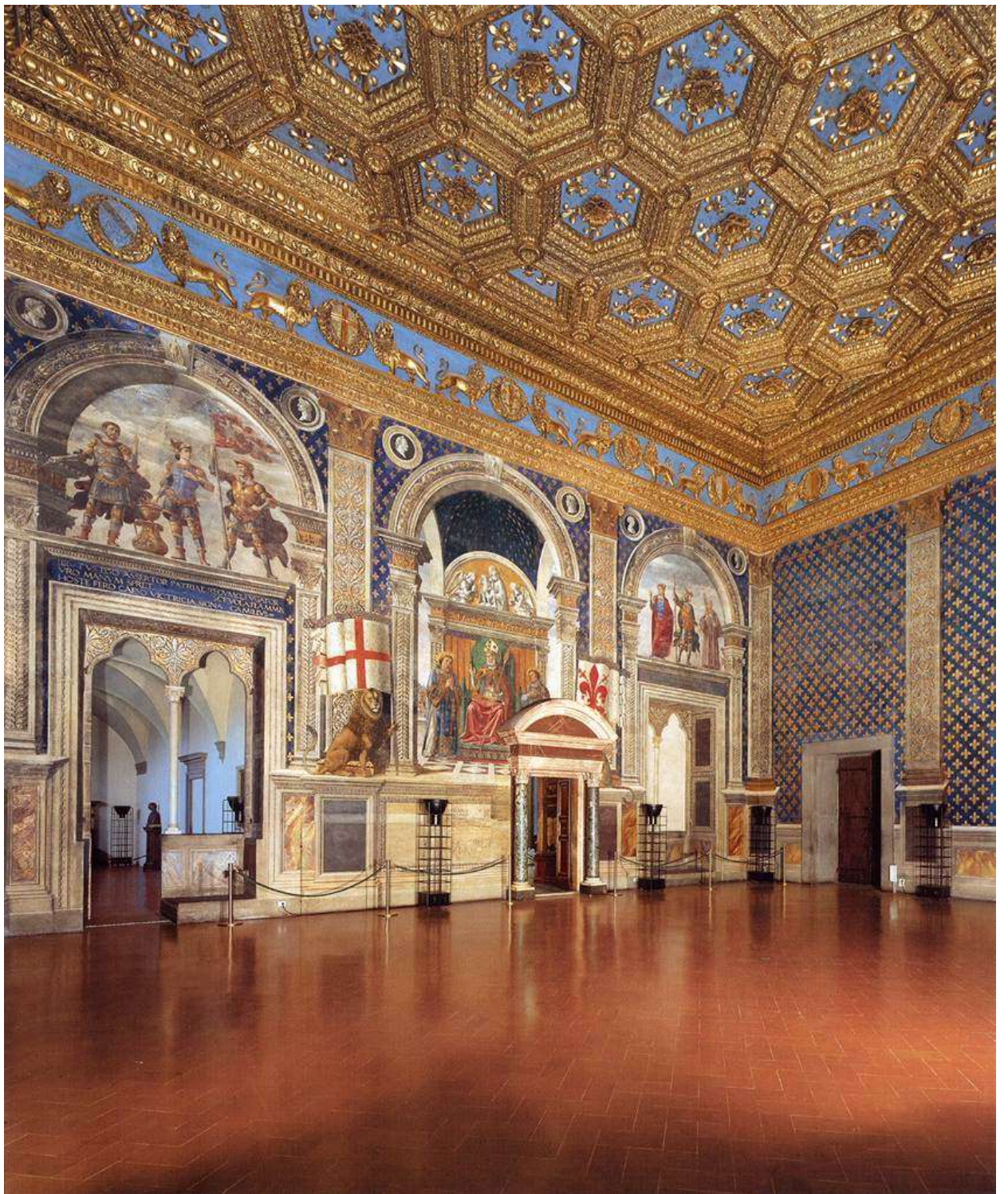
Доменико Гирландайо имел громадную мастерскую, где обучались десятки учеников, а также работали его многочисленные родственники и друзья. Среди них начал постигать науку живописи мальчик Микеланджело Буонарроти [17, 18].

### 93.2. «Мадонна с Младенцем, ангелами и святыми»

Картина «Мадонна с Младенцем, ангелами и святыми» ([илл. 93.14](#)) размером 191×200 см, созданная около 1483 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она являлась центральной частью алтаря церкви Сан-Джусто, пять створок которого сейчас разрознены и находятся в разных музеях мира [26, 34].



Илл. 93.1. Зал Джильи в Палаццо Веккио во Флоренции.



Илл. 93.2. Зал Джильи в Палаццо Веккио во Флоренции.



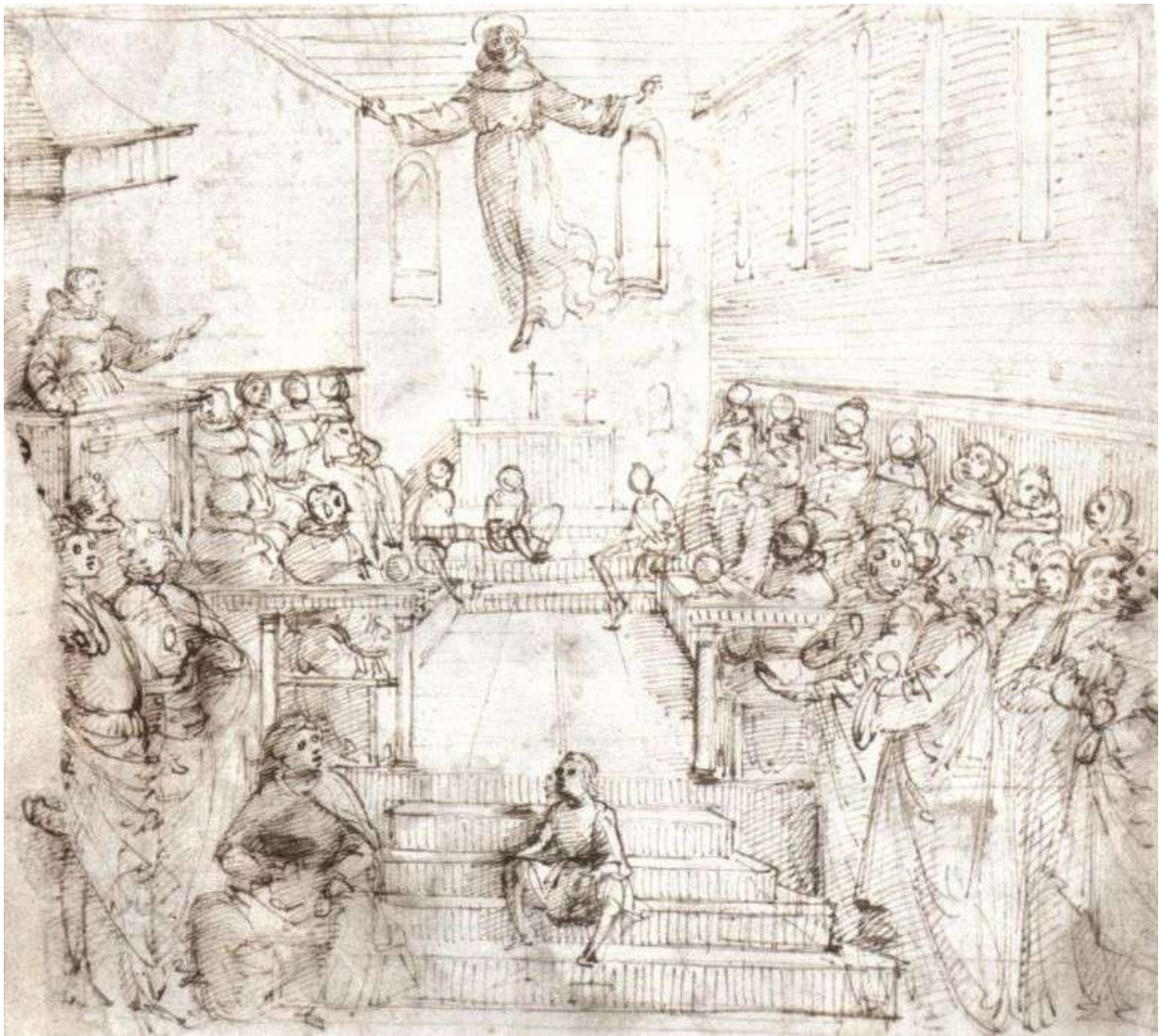
Илл. 93.3. Доменико Гирландайо. Благовещение Захарии. Рисунок.



Илл. 93.4. Доменико Гирландайо. Обручение Девы Марии. Рисунок.



Илл. 93.5. Доменико Гирландайо. Гонорий III признает устав ордена св. Франциска. Рисунок.

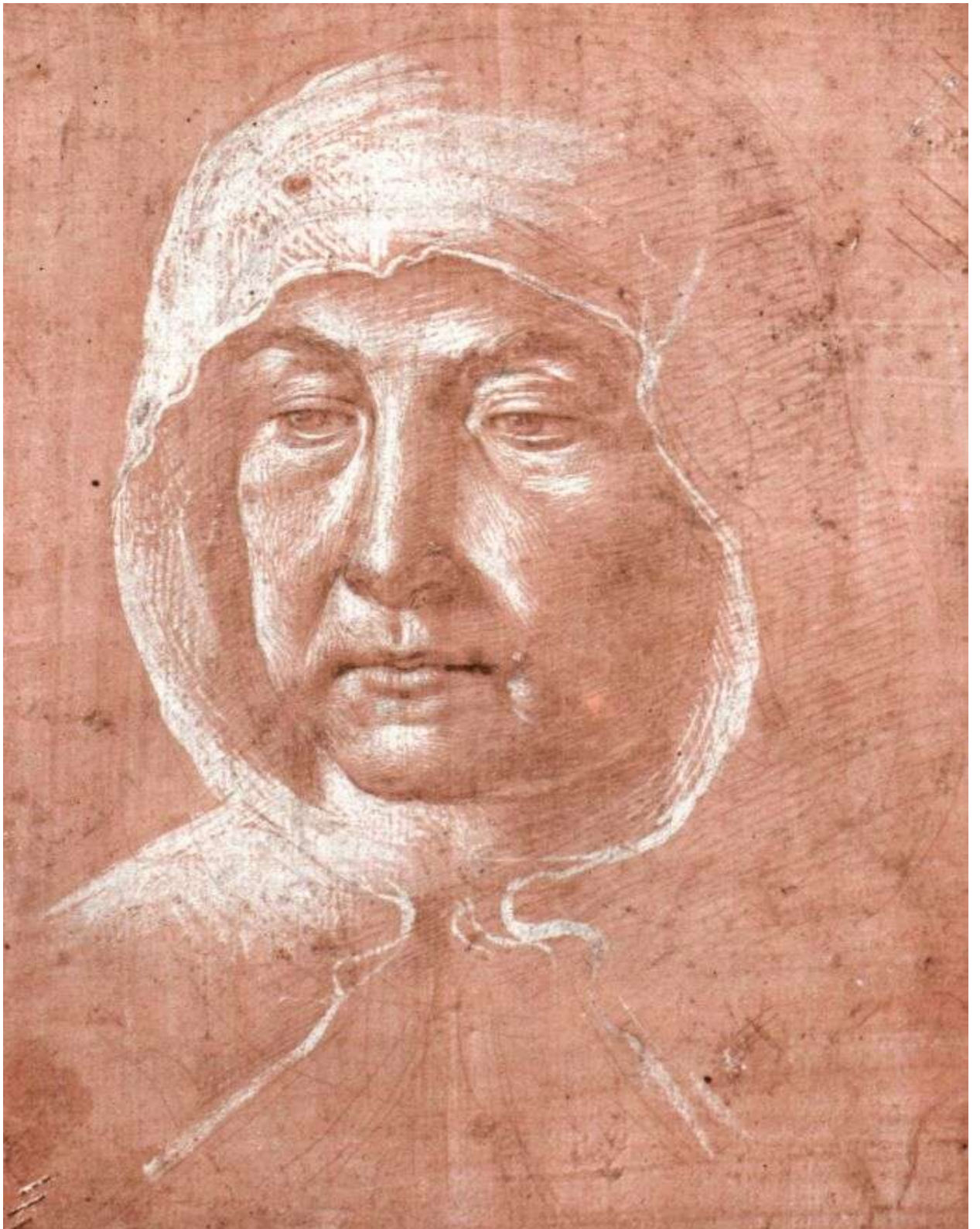


Илл. 93.6. Доменико Гирландайо. Св. Франциск является капитулу ордена в Арле. Рисунок.





Илл. 93.7. Доменико Гирландайо. Аполлон Бельведерский. Рисунок.



Илл. 93.8. Доменико Гирландайо. Голова пожилой женщины. Рисунок.



Илл. 93.9. Доменико Гирландайо. Две девушки в развевающихся драпировках. Рисунок.



Илл. 93.10. Доменико Гирландайо. Флорентийская матрона. Рисунок.



Илл. 93.11. Доменико Гирландайо. Две женщины и младенец. Рисунок.



Илл. 93.12. Доменико Гирландайо. Мужчина в зеленой тунике с кисточками вокруг шеи и три фигуры на заднем плане. Рисунок.



Илл. 93.13. Доменико Гирландайо. Миниатюра.



Илл. 93.14. Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем, ангелами и святыми.



**Действующие лица.** Дева Мария (в центре), молодая, с великоватыми руками, высокой шеей и красивым овалом лица, крупными, полузакрытыми глазами, светлыми дугообразными бровями, высоким лбом, светло-желтыми волосами, тонким носом, небольшим ртом с пухлыми губами и округлым подбородком, одета в красное платье и синий плащ с черной подкладкой и золотой звездой, вышитой на правом плече. Верх плаща накинут ей на волосы, а полы скреплены на груди овальным медальоном с крупным жемчугом. Ее запястья украшены жемчужными браслетами. Из-под края плаща виден носок ее красных туфель. Лицом она напоминает Мадонн Боттичелли ([илл. 88.14](#)) и Перуджино ([илл. 92.7](#)).

Младенец Иисус (на коленях у Мадонны), довольно крупный и упитанный, с толстенькими ножками и ручками, большой головкой, маленькими темными глазками, высоким лобиком, кудрявыми желтыми волосиками, носиком пуговкой, толстыми щечками, маленьким нежным ротиком с пухлыми губками и небольшим подбородком, почти полностью обнажен. Лишь Его бедра обернуты прозрачной пленкой. В левой руке Он держит небольшой золотой крестик, украшенный жемчугом.

Архангел Михаил (у левого края картины), юноша невысокого роста и довольно хрупкого телосложения, очень стройный, со среднего размера коричневыми крыльями, не особенно реалистично нарисованными, с поразительно красивым семитского типа лицом, крупными черными и очень выразительными глазами, высоким лбом, темно-коричневыми волнистыми волосами до плеч, прямым носом, небольшим ртом и массивным, острым подбородком, облачен в рыцарский панцирь из вороненой стали с золотым узором и красные обтягивающие штаны, заправленные в короткие желтые сапожки с черной меховой опушкой. Его голова непокрыта, а в правой руке он держит обнаженный длинный и узкий рыцарский меч.

Архангел Рафаил (у правого края картины), несколько более высокий и массивный, чем Михаил, но с такими же, как и у него, крыльями, немного женоподобным, узким лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, тонким носом, широким ртом с тонкими губами и округлым подбородком, одет в длинную желтую тунику с напуском чуть ниже пояса и черный бархатный плащ с красной подкладкой. Плащ пристегнут на двух черных лентах с золотым узором, скрещивающихся у него на груди. Его голова непокрыта. В правой руке он держит маленькую дарохранительницу.

Четыре ангела (по два с каждой стороны трона и чуть позади него), подростки ростом заметно ниже архангелов, с детскими лицами, кудрявыми желтыми и коричневыми волосами, одеты в разноцветные туники и плащи. Их головы украшают венки из цветов, а в руках крайние ангелы держат ветки белых цветущих лилий.

Св. Иустин (слева на переднем плане), раннехристианский мученик, один из Отцов Церкви, первым привил христианскому вероучению понятия греческой философии и положил начало богословскому истолкованию истории. Уроженец Наблуса в Самарии, выходец из иудейского окружения, Иустин знал древнегреческих философов, в том числе труды Платона, но не

удовлетворился ими. Будучи в Эфесе, принял христианство и отправился проповедовать Священное Писание в Рим, где около 165 года вступил в диспут с киником Кресцентом и претерпел мученическую кончину, о чем сохранились свидетельства из первых рук. Память Иустина празднуется 1 июня. Иустин написал диалог с иудеем Трифоном об истине христианского закона, в котором он ведет спор, используя доводы, основанные на Ветхом Завете, и две апологии (сочинения в защиту христиан). Первой апологией, написанной не раньше 150 года, он пытался доставить христианам покровительство императора Антонина Пия, второй - расположить Марка Аврелия к более кроткому обращению с ними, но, в то же время, старался представить языческую философию предшественницей христианства, а христианство - откровением того, что философия только предчувствовала. На картине, средних лет, небольшого роста и миниатюрного (по сравнению с Мадонной) телосложения, с настороженным лицом, крупными темными глазами, большим носом и окладистой рыжей бородой, он одет в красные епископские одежды.

Св. Зиновий (справа на переднем плане), старше Иустина и чуть крупнее него, с фанатичным морщинистым загорелым лицом и седой бородой, облачен в синие епископские одежды.

**Взаимодействие персонажей.** Дева Мария сидит на троне лицом к зрителю, опустив глаза к Младенцу, Который расположился у нее на левом колене. С бесстрастным выражением лица она придерживает Его обеими руками, а Он, в пол оборота к зрителю, с интересом смотрит на Иустина и благословляет его правой ручкой, держась левой за руку матери. Иустин и Зиновий, стоя перед тронем по разные стороны от него, каждый на одном колене молятся Богу, глядя вверх, первый приложив правую руку к груди, а второй сложив руки ладонями вместе. Молитвенное выражение их лиц передано очень убедительно. Архангелы, стоя по обеим сторонам трона, словно охраняют Деву Марию и Младенца. Михаил внимательно глядит вдаль за правый край картины, а Рафаил искоса поглядывает на зрителя. Ангелы, столпившиеся за тронем, смотрят в разные стороны.

**Интерьер.** Действие происходит на открытой террасе. К вымощенной белыми, серыми и коричневыми мраморными плитами площадке, на которой стоит трон, ведут мраморные ступени. На этих ступенях постелен красный восточный ковер с геометрическим орнаментом. На нижней ступеньке стоит медная ваза с розами и белыми лилиями – символ чистоты Девы Марии. Сзади площадка ограничена высокой каменной оградой с куполообразной нишей в центре, где и находится трон.

**Пейзаж.** Пейзаж виден из-за ограды и в ее проемы. В сумеречном освещении высятся стройные силуэты кипарисов и кроны плодовых деревьев. На заднем плане пологие холмы уходят в туманную даль к линии горизонта.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине, прежде всего, бросается в глаза контраст между ярким освещением переднего плана и погружающимся в вечернюю тьму задним планом. В ярких цветах одежд персонажей

преобладают красные и синие тона. Композиция картины почти симметрична, и лишь разница в позах святых и архангелов, а также чуть сдвинутый вправо Младенец вносят в нее легкую асимметрию. В иконографии картины есть определенное противоречие – Младенец думает, что святые пришли поклониться Ему и благословляет одного из них, но святые молятся Богу, не обращая внимания на Младенца. В позах архангелов есть некоторая настороженность, словно они опасаются, что святые могут нанести вред Младенцу. Лишь Дева Мария углубилась в себя, да ангелы озабочены детскими забавами.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Сравним картину ([илл. 93.14](#)) с другими произведениями Доменико Гирландайо на тот же сюжет.

Картина из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 93.15](#)) размером 71×49 см создана в 1470-1475 году. Золотой фон картины был добавлен позже; предполагается, что первоначально на его месте был пейзаж. И лица, и одежды на картине написаны с исключительным мастерством. Лишь крупноватые руки Мадонны выглядят несколько неестественно.

На картине из Лувра в Париже ([илл. 93.16](#)) размером 79×56 см художник поместил действующих лиц в интерьер, основной деталью которого является полка с книгами справа от Мадонны, а за окном нарисовал кусочек пейзажа. Стройную Мадонну с высокой шеей несколько портят кисти рук, общение же матери с Сыном передано очень выразительно.

Фреска из капеллы Веспуччи церкви Онъиссанти во Флоренции ([илл. 93.17](#)) создана около 1473 года. Здесь красивая Мадонна имеет оригинальный тип лица, в котором чувствуется твердый и своенравный характер. Младенец же, в отличие от предыдущих картин, довольно неудачен. Мастерски нарисованы букет цветов и вода в стеклянном стакане на парапете, а также пейзаж заднего плана.

Картина из Вавельского королевского замка в Кракове ([илл. 93.18](#)), созданная около 1490 года, характерна утонченным образом Мадонны и панорамным пейзажем с водоемом и прозрачными скалами у линии горизонта. И здесь Младенец не особенно удачен. Эта картина выглядит несколько более формальной, чем предыдущие.

Фреска из церкви Сант'Андреа а Броцци в Сан Доннино близ Флоренции ([илл. 93.19](#)) также исполнена около 1473 года. На ней более традиционная Мадонна и столь же неудачный Младенец помещены в компанию св. Себастьяна (слева), иконография образа которого близка произведению Бартоломе Бермехо ([илл. 83.17](#)), и Юлиана (справа), атрибутом которого является извлеченный из ножен меч. Как и на картине на [илл. 93.14](#), действующие лица помещены на террасу, но более скромную, а задним планом является эскизный речной пейзаж.

Тондо из Лувра в Париже ([илл. 93.20](#)) диаметром 92 см, куда оно поступило в 1861 году, созданное мастерской Гирландайо около 1490 года, написано под явным впечатлением от подобных тондо Боттичелли. Толстоватый Иоанн Креститель получился не слишком выразительным.



Илл. 93.15. Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем.



Илл. 93.16. Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем.



Илл. 93.17. Доменико Гирландайо. Мадонна.



Илл. 93.18. Доменико Гирландайо. Поклонение Младенцу.



Илл. 93.19. Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем, св. Себастьяном и Юлианом.





Илл. 93.20. Мастерская Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем, маленьким Иоанном Крестителем и тремя ангелами.

Картина из собора Сан-Мартино в Лукке ([илл. 93.21](#)) размером 170×160 см создана около 1479 года. На ней трон Мадонны окружают св. Петр и папа Климент слева, Павел и Себастьян справа. Тонко переданы заботливый взгляд Мадонны и выражение детского интереса на лице Младенца, стоящего на левом колене матери и поднявшего правую ручку для благословения. Как и на картине на [илл. 93.14](#), к трону ведут мраморные ступени, накрытые красным ковром, но с более простым узором. Большая часть заднего плана скрыта золотым пологом.

Картина из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 93.22](#)) размером 168×197 см создана около 1486 года. На ней на переднем плане коленопреклоненными стоят св. папа Климент (справа), оглянувшийся на зрителя, и Доминик (слева), а справа от трона Фома Аквинский демонстрирует раскрытую книгу со своим учением. Фигуры святых по размеру заметно превосходят размеры фигуры Мадонны и, особенно, ангелов.

Картина из Старой пинакотеки в Мюнхене ([илл. 93.23](#)) размером 221×198 см исполнена в 1490-1498 годах. Она является центральной панелью передней части главного алтаря ([илл. 93.24](#)) капеллы Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Алтарь был разделен в 1816 году, его главная панель и две боковых створки из шести в передней части алтаря хранятся в Мюнхене, одна – в Будапеште и одна - в Париже. Задняя панель алтаря, «Воскресение Христа», находится в Берлине. Работа над алтарем была начата в последний год жизни Доменико Гирландайо и считается, что ее заканчивали уже после его смерти, в связи с чем до сих пор ведутся споры относительно того, какие части алтаря были написаны самим Доменико. На картине Мадонна восседает на небесах в двойной мандорле, покрытой исходящими от нее золотыми прямыми и извивающимися лучами, окруженная серафимами и поддерживаемая двумя летящими ангелами. На земле слева коленопреклоненный св. Доминик демонстрирует зрителю раскрытую книгу. За ним во весь рост стоит архангел Михаил. Справа коленопреклоненный Иоанн Евангелист приложил руку к груди, а за ним стоит во весь рост Иоанн Креститель. Сцена написана на фоне пейзажа в нидерландском стиле.

### 93.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения художника на евангельские сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества, общественного служения и Страстей.

#### 93.3.1. «Рождество Богоматери»

Фреска «Рождество Богоматери» ([илл. 93.25](#)) шириной 450 см была исполнена в 1486-1490 годах в капелле Торнабуони в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 93.26](#)) [18].



Илл. 93.21. Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых.



Илл. 93.22. Доменико Гирландайо. Мадонна с Младенцем на троне между ангелами и святыми.



Илл. 93.23. Доменико Гирландайо. Мадонна во славе со святыми.



Илл. 93.24. Доменико Гирландайо. Передняя часть главного алтаря капеллы Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции.



Илл. 93.25. Доменико Гирландайо. Рождество Богоматери.



Илл. 93.26. Капелла Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции.



**Действующие лица.** Св. Анна нарисована на фреске дважды – у правого края и в левом верхнем углу. Пожилая, чуть полноватая, со следами былой красоты на лице, она одета в коричневое платье, а ее волосы закрыты большим белым головным платком, развязанные концы которого лежат у нее на плечах и спадают на грудь. На изображении в левом верхнем углу фрески она одета в длинное зеленое платье с вышитым золотом подолом, а ее головной платок, окруженный прозрачным диском нимба с золотым краем, закрывает ей шею.

Св. Иоаким (в левом верхнем углу), старый, с седыми волосами, ростом чуть ниже Анны, одет в красный плащ с золотым узором. Его голова непокрыта и также отмечена нимбом.

Дева Мария (почти в центре фрески, на руках у служанки), довольно крупная для новорожденной, с упитанным тельцем, большой головкой, маленькими глазками, высоким лобиком, короткими темными волосиками и толстенькими щечками, почти полностью обнажена. Лишь ее ножки завернуты в белую пеленку.

Три служанки (в правой части фрески, левее Анны), молодые, стройные, с приятными лицами, одеты довольно разнообразно. На той, что справа, коричневая безрукавка из тонкой материи длиной чуть ниже колена надета поверх длинного сине-зеленого тонкого платья. Ее красиво причесанные коричневые волосы ничем не покрыты, а ноги обуты в светло-коричневые сандалии. У нее на шее висит смятый белый платок, концы которого, пропущенные под мышки, развеваются у нее за спиной. Обеими руками она держит высокий медный кувшин с узким горлышком. Карандашный эскиз этого персонажа представлен на [илл. 93.27](#). Служанка левее нее, которая держит новорожденную, одета в длинное сине-зеленое платье с коричневой вставкой и шнуровкой на груди. Белый головной платок сдвинут на затылок, видны волнистые коричневые волосы, расчесанные на прямой пробор. Ее открытая шея украшена крупным медальоном овальной формы с драгоценными камнями, золотой оправой и цепочкой. Служанка левее нее одета в длинное коричневое с золотистым узором платье с зеленой вставкой на груди. Ее расчесанные на прямой пробор коричневые волосы ничем не покрыты.

Лудовика Торнабуони (левее служанок), дочь донатора, юная, невысокого роста, худенькая, с приятным лицом, одета в длинное коричневое платье со светлым растительным узором, широкая юбка которого образует крупные складки. Ее длинные коричневые волосы, собранные в красивую прическу и спадающие за спину, ничем не покрыты.

Свиту Лудовики составляют четыре женщины среднего возраста (левее нее), более высокие, чем она. Женщины одеты в длинные разноцветные платья, а две из них – в плащи, голубой и серый. Их волосы закрыты белыми головными платками. Карандашный эскиз самой левой из них приведен на [илл. 93.28](#).

**Взаимодействие персонажей.** События на фреске относятся к трем разным моментам времени. В левом верхнем углу фрески запечатлены



Илл. 93.27. Доменико Гирландайо. Служанка с кувшином для воды. Рисунок.



Илл. 93.28. Доменико Гирландайо. Голова женщины. Рисунок.

объятия Иоакима и Анны, которые на самом деле состоялись у Золотых ворот (см. раздел 5.5.4.1), а не в доме Анны, привели к примирению супругов и последующему рождению у них дочери Марии.

Сцена рождения Девы Марии помещена в нижний правый угол фрески. У ее правого края на постели лежит Анна, опершись на локоть левой руки, и с нежностью смотрит на новорожденную, которую держит на коленях средняя служанка. Девочка смотрит в потолок бессмысленным взглядом, характерным для младенцев, и сосет правую ручку, а девушка, нежно улыбаясь, любит ее. Служанка, находящаяся справа, изящно наклонившись вперед, льет воду из кувшина в большую металлическую бадью с маленькими ручками (но недостаточно большую, чтобы туда могла поместиться новорожденная).

Лудовика Торнабуони со своей свитой, находясь в той же комнате, приближается к месту рождения Девы Марии. Она и ее спутницы напряжены и статичны, что составляет резкий контраст со свободными позами служанок Анны. Связь современников художника с евангельскими персонажами возложена на левую служанку, которая, стоя на одном колене перед новорожденной, непринужденно обернулась к вошедшей Лудовике. Таким образом, здесь впервые донаторы превратились из наблюдателей в непосредственных участников действия.

**Интерьер.** События, происходящие в разные моменты времени, объединены на фреске единством места – интерьером комнаты в доме Анны. Пространство разделено на две неравные части – слева находится лестница, ведущая на второй этаж, а справа – собственно комната Анны.

Лестница из десяти ступенек с перилами по обеим сторонам ведет вдоль левой стены на площадку перед дверью. На этой площадке и обнимаются Иоаким и Анна.

Потолок высокой комнаты поддерживается четырьмя ионическими колоннами, прямоугольными в сечении. Боковые стенки этих колонн украшены плодовым орнаментом. Нижняя часть задней и правой стен отделаны коричневыми панелями с золотым узором. На левой панели задней стены золотом написана фамилия художника «Бигорди». По верху этих панелей идет золотая надпись: «Твое рождение, О Дева и Богоматерь, принесло радость всему миру». Над этой надписью размещен великолепный высокий фриз с рельефом из танцующих и играющих на музыкальных инструментах путти. В углу правой стены во фризе имеется разрыв в виде небольшого квадратного окна под самым потолком. Из этого окна в полумрак комнаты падают косые лучи света (такой прием, ставший излюбленным в последующей бытовой живописи, встретился здесь впервые). Тени от такого освещения нарисованы вполне убедительно. Часть фриза, находящаяся на задней стене, освещена светом из этого окна, а другая его часть на правой стене находится в тени. Кровать Анны, покрытая темно-синим одеялом, находится в углу под окном. У изголовья, где одеяло откинута, видны белые простыни и подушки. Перед кроватью, как и на картинах старых мастеров, например, у Пьетро Лоренцетти ([илл. 7.1](#)),

имеется длинный сундук для постельного белья, на котором и сидит служанка с новорожденной на коленях. Вся комната нарисована в мягкой перспективе, в ней чувствуется много воздуха.

**Цветовая гамма и композиция.** Фреска написана в мягких приглушенных тонах, среди которых доминируют коричневый и голубой цвета. Единственными цветовыми акцентами являются светлое окно и освещенный фриз на задней стене. Композиция же фрески асимметрична. Вставная сцена (встреча у Золотых ворот) с помощью лестницы задвинута в дальний угол, чтобы она воспринималась лишь как намек, а не часть действия, с которым она вступает в мягкий контраст. Асимметрия композиции основной сцены достигается за счет того, что группа Лудовики стоит в статичных позах во весь рост, а позы участников группы Анны весьма свободны и разнообразны: Анна лежит, одна служанка сидит, другая, обернувшись, стоит на одном колене, а третья элегантно наклонилась вперед. Линия, проведенная через головы персонажей, представляет собой часть овала. Фриз же подчеркивает основной горизонтальный характер композиции. Пришельцы из будущего почувствовали себя весьма неловко, попав в обстановку евангельских времен, но участники великого евангельского события почти не обратили на них внимания, занятые более важными делами. Карандашный эскиз этой композиции приведен на [илл. 93.29](#).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 83.2.1.

На фреске Боккаччино Боккаччо ([илл. 84.143](#)) в комнате роженицы изображена страшная суматоха. В левом нижнем углу служанки готовятся обмыть довольно крупную новорожденную. В правом верхнем углу св. Анна, лежащая на кровати, с волнением смотрит на их действия, а ее родственница пытается успокоить ее. В глубине комнаты слева служанки выполняют свои повседневные работы, а в правом нижнем углу две служанки занимают сидящую на стуле престарелую родственницу, пришедшую принять участие в столь радостном событии. Как и другие фрески цикла, эта написана в лиловых тонах.

На картине Луки Синьорелли из частной коллекции ([илл. 93.30](#)) размером 24×43 см, являющимся частью неидентифицированного алтаря, исполненного около 1490 года, очень динамичное действие развивается в центре темной просторной и почти пустой комнаты, в которую падает красноватый свет из помещения слева. В этом свете действующие лица отбрасывают длинные тени. Большая их часть окружила новорожденную, спеша обмыть ее. Св. Анна, лежа на кровати в дальнем углу, едва может разглядеть дочь из-за спин окружающих ее. Св. Иоаким, старый и согбенный, с длинной клокастой бородой, сидит у ног жены, сгорбившись под тяжестью перенесенного стресса. Эта тревожная картина, в которой художник великолепно передал царящие среди домочадцев Анны спешку и волнение, а также бедность обстановки, составляет резкий контраст с величественной



Илл. 93.29. Доменико Гирландайо. Эскиз композиции фрески «Рождество Богоматери». Рисунок.



Илл. 93.30. Лука Синьорелли. Рождение Девы Марии.

фреской Гирландайо ([илл. 93.25](#)), где действие спокойно развивается в роскошном интерьере.

На картине Перуджино из церкви Санта-Мария Нуова в городке Фано в Центральной Италии ([илл. 93.31](#)), являющейся частью пределлы алтаря этой церкви, созданного в 1497 году, как и на фреске Гирландайо ([илл. 93.25](#)) действие развивается спокойно и размеренно, а фигуры и вся обстановка удивительно элегантны.

### 93.3.2. «Встреча Марии и Елизаветы»

Картина «Встреча Марии и Елизаветы» ([илл. 93.32](#)) размером 172×165 см имеет подпись, дату (1491 год) и хранится в Лувре в Париже. Она была приобретена музеем в 1812 году [24, 25].

**Действующие лица.** Дева Мария (в центре слева), молодая, среднего роста, с высокой шеей, удивительно тонким, красивым лицом, небольшими темными глазами с мастерски написанными ресницами и веками, невысоким нежным лбом, светло-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, небольшим прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в красное платье и темно-синий плащ с вышитым золотым орнаментом по нижнему краю. Ее волосы почти закрыты изящным чепцом (новый тип головного убора), шея обвита прозрачной вуалью, а ноги обуты в светлые, грубоватые туфли. Полы плаща скреплены большим овальным медальоном с красным камнем внутри, обрамленным по краям жемчугами.

Св. Елизавета (в центре справа), пожилая, довольно крупная, с увядшим лицом, более светлыми глазами, острым носом, тонкими губами и массивным подбородком, одета в красное платье, а также широкий и длинный желтый сарафан без рукавом, подпоясанный в талии. Ее волосы закрыты большим белым головным платком.

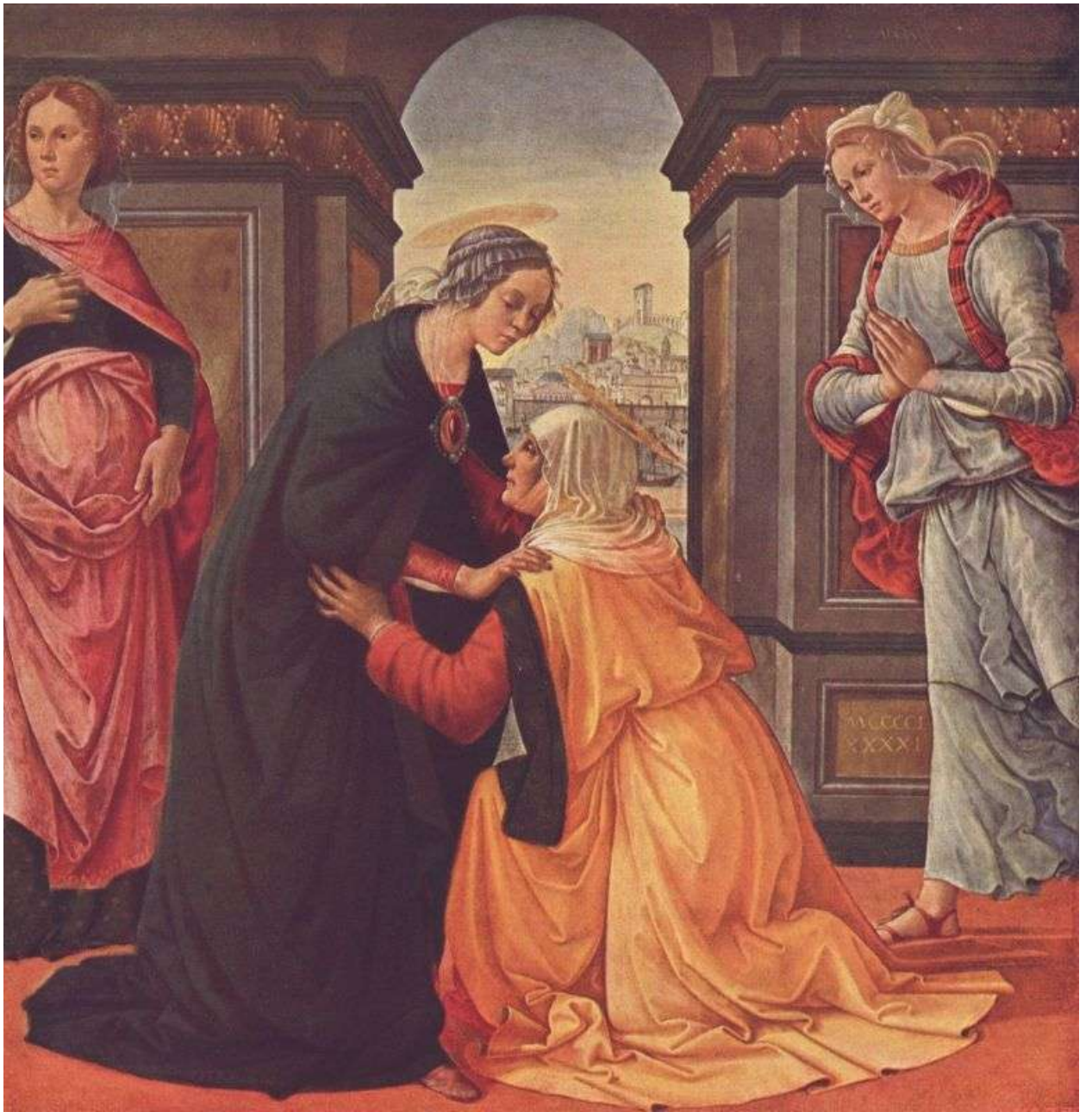
Мария Саломе (у правого края картины), одна из жен-мироносиц, молодая, ростом ниже Девы Марии, худенькая и стройная, с красивым, но не столь тонким, как у Мадонны, лицом, живыми темными глазами, невысоким лбом, коричневыми волосами, тонким прямым носом, пухлыми губами и округлым подбородком, одета в голубое платье из тонкой материи длиной чуть выше щиколоток и красную безрукавку. У платья ниже пояса сделан изящный напуск. Голова девушки украшена небольшой модной шляпкой с развевающейся вуалью, а ноги обуты в открытые светлые сандалии.

Мария Якоби (у левого края картины), еще одна из трех жен-мироносиц, молодая, высокая и более крупная, чем Мария Саломе, с несчастным лицом, большими печальными темными глазами, довольно высоким лбом, коричневыми волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор, крупным носом, полными губами и нежным подбородком, одета в темно-синее платье с золотым цветочным узором, и красный плащ, обернутый вокруг тела. Ее волосы покрыты прозрачной вуалью, спускающейся на шею и грудь. Все действующие лица отмечены нимбами.





Илл. 93.31. Перуджино. Рождение Девы Марии.



Илл. 93.32. Доменико Гирландайо. Встреча Марии и Елизаветы.

**Взаимодействие персонажей.** Св. Елизавета встала перед Девой Марией на одно колено, приложив руки к ее животу, а Мадонна, наклонившись к ней и положив ей обе руки на плечи, пытается поднять ее. Взгляд Девы Марии опущен к Елизавете, а взгляд Елизаветы обращен к небу. Нежное, юное лицо Мадонны контрастирует с пожилым лицом Елизаветы. Справа к двум женщинам стремительно приближается Мария Саломе, молитвенно сложив руки перед собой ладонями вместе и с удивлением и даже некоторым испугом глядя на Елизавету. Мария Якоби стоит слева в более традиционной позе святой, приложив правую руку к груди, поддерживая левой рукой плащ и глядя влево за пределы картины.

**Арка.** Действие происходит на фоне коричневой арки в античном стиле, карниз которой украшен золотыми раковинами и жемчугом. Над ним слева золотыми буквами написано М. Якоби, а справа – М. Саломе. На правом столбе арки внизу золотыми римскими цифрами написан год создания картины.

**Пейзаж.** В проеме арки открывается вид на пейзаж с городом у реки, написанный почти графически. У высокого берега реки стоят лодки; другие плывут по реке. Дорога, по которой идет несколько фигур, ведет к невысокой зубчатой городской стене, за которой видны крупные здания, церкви и высокая башня на крутом холме. Линия горизонта теряется в прозрачной дымке, а небо покрыто слоистыми, едва заметными облаками.

**Цветовая гамма и композиция.** Картина построена на цветовых контрастах. Насыщенные краски переднего плана, включая арку, противопоставлены прозрачному пейзажу, написанному с нидерландской детализацией бытовых подробностей. Темная фигура Девы Марии противопоставлена светлой фигуре Елизаветы. Другие две Марии более нейтральны и нерезко выделяются на фоне арки. В композиции три фигуры Марии Якобе, Мадонны и Елизаветы образуют диагональ, а вертикальные фигуры двух Марий, хотя и несколько меньшие по размеру, чем фигуры Мадонны и Елизаветы, усиливаются столбами арки. В этой картине интересен психологический подтекст – только Дева Мария и Елизавета понимают, что происходит; Мария Якобе чем-то отвлечена, а Мария Саломе не понимает поведения Елизаветы.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 5.5.1.6 и параграфе 23.3. Миниатюру на этот сюжет создал Жан Фуке ([илл. 55.4](#)).

Картина Лоренцо Монако из капеллы Бартолини Салимбени церкви Санта-Тринита во Флоренции ([илл. 93.33](#)), являющаяся частью пределлы алтаря, созданного в первой четверти XV века, включает тех же действующих лиц, что и картина Гирландайо ([илл. 93.32](#)). Взаимодействие Мадонны и Елизаветы примерно такое же, а две Марии стоят слева, разговаривая между собой. Фоном является вход в розовый дом Захарии и окружающий его темный дикий лес с довольно нелепой скалой. Все указывает на то, что Дева Мария сильно рисковала, отправившись к своей



Илл. 93.33. Лоренцо Монако. Встреча Марии и Елизаветы.



Илл. 93.34. Лоренцо Монако. Встреча Марии и Елизаветы.

родственнице. Еще более элегантной является его же картина из галереи Курто в Лондоне ([илл. 93.34](#)) размером 21×34 см, являющаяся частью пределы несохранившегося алтаря, созданного в 1405-1410 годах. Здесь вместе с двумя Мариями Мадонну сопровождал Иосиф (у левого края), как и на фресках братьев Салимбени ([илл. 22.26-22.27](#)). В дверях дома Елизаветы стоит ее служанка.

Картина Анджелико из Музео Диочезано в Кортоне ([илл. 93.35](#)), являющаяся частью пределы «Алтаря Кортонны» ([илл. 35.89](#)), исполненного в 1433-1434 годах, представляет встречу как нежное и радостное объятие двух женщин. Слева, поодаль остановилась служанка, сопровождавшая Деву Марию, скромно опустив взор, а справа, прислонившись щекой к двери, за встречей наблюдает служанка Елизаветы. Мрачный дом Захарии, больше похожий на крепость, написан почти черными красками. Из-за глухой стены видны кроны деревьев сада. Дом стоит на вершине высокой горы, откуда открывается великолепный вид сверху на пустынный палестинский пейзаж, лишенный растительности.

Рогир ван дер Вейден создал два варианта этого сюжета. Картина ([илл. 93.36](#)) размером 89.7×36.5 см является правой створкой «Триптиха Благовещения» ([илл. 38.34](#)). На ней присутствуют только главные героини этого сюжета, которые, трогая друг друга за живот, скорее удивлены каждой беременностью своей родственницы, чем рады встрече, причем обе выглядят очень усталыми. Красивый каменный нидерландский дом и скромный северный пейзаж оживляют несколько гнетущее впечатление от произведения. Картина того же мастера из Музея изобразительных искусств в Лейпциге ([илл. 93.37](#)) размером 57.8×36.2 см, созданная в 1435-1440 годах, является почти буквальным повторением предыдущей; она несколько шире, на ней пейзажу отведено больше места, а краски на картине несколько ярче.

На картине Жака Дарэ из Государственных музеев Берлина ([илл. 93.38](#)) размером 57×52 см, созданной в 1434-1436 годах, кроме главных героинь, отмеченных грандиозными лучистыми нимбами, присутствует некий епископ в качестве коленопреклоненного донатора. Елизавета трогает живот Девы Мария, которая выражает явное смущение. Дома Захарии не видно, в левом верхнем углу нарисован средневековый город, а большая часть фона занята пейзажем.

Определенным повторением картин Рогера ван дер Вейдена является вариант Дирка Боутса ([илл. 93.39](#)) размером 80×56 см, являющийся второй слева створкой «Триптиха Богородицы» ([илл. 54.46](#)). Различия можно увидеть главным образом в пейзаже.

Вариант Мастера М.С. ([илл. 67.59](#)), где также присутствуют лишь главные героини, отличается совершенно иной, изящной манерой живописи. Фигуры женщин красиво изогнуты, на переднем плане растут огромные цветы, а в прекрасно исполненном, хотя и стилизованном, пейзаже небо заменено красным фоном. Картина написана в мягких, приглушенных тонах.



Илл. 93.35. Анджелико. Встреча Марии и Елизаветы.



Илл. 93.36. Рогир ван дер Вейден. Сретение.





Илл. 93.37. Рогир ван дер Вейден. Сретение.



Илл. 93.38. Жак Дарэ. Встреча Марии и Елизаветы.



Илл. 93.39. Дирк Боутс. Встреча Марии и Елизаветы.

Фреска Доменико Гирландайо из капеллы Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 93.40](#)), исполненная около 1490 года, написана в торжественной манере с обилием действующих лиц и в прекрасных декорациях. Ее иконография по замыслу ближе к иконографии фрески «Рождество Богоматери» ([илл. 93.25](#)). Эскизом к этому сюжету является рисунок ([илл. 93.41](#)).

### 93.3.3. «Наречение имени св. Иоанна»

Фреска «Наречение имени св. Иоанна» ([илл. 93.42](#)) шириной 450 см исполнена в 1485-1490 годах на втором уровне правой стены капеллы Торнабуони ([илл. 93.26](#)) церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции [40].

**Действующие лица.** Захария (в центре слева), крупный и плотный старик, с величественным лицом, глубоко запавшими глазами, высоким морщинистым лбом, длинными волнистыми седыми волосами, расчесанными на прямой пробор и окруженными золотым нимбом, с большим свисающим носом, впалыми щеками, длинными седыми усами и бородой, раздвоенной на конце, одет в зеленую тунику и красный плащ. Его голова непокрыта. Левой рукой он придерживает дощечку, которая лежит у него на правом колене, а в правой руке держит перо.

Младенец Иоанн Креститель (в центре), с не особенно выразительным личиком, небольшими глазками, высоким лобиком, короткими желтыми волосиками, окруженными золотым нимбом, толстыми щечками и пухлыми губками, плотно завернут в одеяла и пеленки по самую шею.

Служанка, молодая, худенькая, с приятным лицом, крупными темными глазами, высоким покатым лбом, светлыми волосами, прямым носом, полными губами и массивным подбородком, одета в светло-голубое платье с черной треугольной вставкой на груди и неглубоким вырезом. Ее голову украшает небольшая модная шляпка. Обеими руками она держит младенца Иоанна.

Остальные персонажи, присутствующие на фреске, мужчины и женщины, старые и молодые, одеты в костюмы, современные художнику.

**Взаимодействие персонажей.** Сидящий на переднем плане Захария восхищенно смотрит на новорожденного сына и обдумывает его имя, которое он должен написать на дощечке. Младенец уютно устроился на руках служанки, стоящей на коленях справа от Захарии, окруженного толпой родственников, склонившихся над ним и стремящихся первыми прочесть имя новорожденного. Девушка, стоящая за спиной Захарии молитвенно сложила руки перед собой ладонями вместе. Две молодые женщины стоят у правого края фрески, глядя на Захарию. Две девушки за спиной служанки жестами выражают радость по поводу рождения младенца. Из глубины сцены слева к группе, окружившей Захарию, приближаются старый и молодой мужчина, причем последний указывает пальцем на Захарию.



Илл. 93.40. Доменико Гирландайо. Сретение.



Илл. 93.41. Доменико Гирландайо. Штудия одяения. Рисунок.



Илл. 93.42. Доменико Гирландайо. Наречение имени св. Иоанна.

**Интерьер.** Действие происходит в просторной открытой лоджии, полной воздуха, которая по своей роскоши мало похожа на дом священника Захарии. Пол в лоджии уложен мраморными плитами с геометрическим узором. Позади свободного пространства, где находятся действующие лица, расположены ряды колонн, прямоугольных в сечении, соединенных вверху арками и украшенных по бокам растительным орнаментом. Колонны имеют коринфские капители.

**Пейзаж.** В проемах между колоннами виден речной пейзаж с пологим холмистым левым берегом и белокаменным городом на правом берегу. По реке плывут лодки и парусные суда. Линия горизонта скрывается в дымке, а светлое ясное небо покрыто легкими облачками. На берегу ближе к лоджии растут отдельные кусты и невысокие деревья, между которыми к реке извивается дорога.

**Цветовая гамма и композиция.** Фреска написана светлыми красками. На светло-сером фоне интерьера мягко выделяются более темные разноцветные одежды персонажей, не образующие цветовых контрастов. Голубое платье служанки и плащ молодого человека у левого края фрески перекликаются с голубым цветом неба. Композиция фрески полна асимметрии. Младенец Иоанн находится в ее центре (под центральной колонной), но группа Захарии смещена влево. Ее не уравнивают фигуры двух женщин у правого края. Через головы младенца, Захарии и двух стариков, склонившихся над ним, проходит диагональ. Все фигуры имеют легкий наклон влево. В результате вся композиция выглядит очень динамичной и, вместе с тем, легкой, воздушной. Художнику удалось убедительно показать, что имя, которое напишет Захария, очень важно для всех присутствующих.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 89.3.1. Рисунок на этот сюжет представлен на [илл. 93.43](#).

Фреска Доменико Гирландайо из той же капеллы ([илл. 93.44](#)) шириной 450 см представляет событие, непосредственно предшествовавшее изображенному на фреске ([илл. 93.42](#)).

#### 93.3.4. «Поклонение волхвов»

Тондо «Поклонение волхвов» ([илл. 93.45](#)) диаметром 171 см, созданное в 1487 году для семьи Торнабуони, затем принадлежало коллекции великих герцогов Флоренции, а в настоящее время хранится в галерее Уффици во Флоренции [28].

**Действующие лица.** Дева Мария (в центре), юная, с детским лицом, красивыми глазами, высоким выпуклым лбом, коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и окруженными прозрачным нимбом, маленьким носом, широким ртом и округлым подбородком, одета в красное





Илл. 93.43. Доменико Гирландайо. Рождение Иоанна Крестителя. Рисунок.



Илл. 93.44. Доменико Гирландайо. Рождение Иоанна Крестителя.



Илл. 93.45. Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов.

платье с небольшим вырезом и черный плащ. На ее волосы наброшен прозрачный головной платок. Обеими руками она поддерживает Младенца.

Младенец Иисус (на руках у Мадонны), довольно крупный, в меру упитанный, с почти отсутствующей шеей, крупной головой, полузакрытыми глазками, высоким лобиком, короткими, пушистыми, светлыми волосиками, окруженными прозрачным нимбом, маленьким носиком и двойным подбородком, почти полностью обнажен. Лишь Его ноги прикрыты прозрачной пеленкой.

Иосиф (слева от Мадонны), пожилой и довольно полный, с благородным лицом, умными глазами, не особенно высоким лбом, лысиной, окруженной волнистыми седеющими волосами, прямым носом и короткой бородой, одет в темно-синюю тунику и красный плащ, наброшенный на левое плечо. Его голова непокрыта.

Старший волхв (между Мадонной и Иосифом, но ближе к зрителю), очень старый и довольно крупный, с молодым (как это ни странно) лицом, крупными глазами, невысоким лбом, длинными волнистыми седыми волосами, прямым носом и очень длинной седой бородой, одет в красную тунику и коричневый плащ с серой подкладкой, обернутый вокруг пояса. Его голова непокрыта, а снятая с нее корона с темным бархатным верхом, лежит справа от него на земле.

Средний волхв (справа на переднем плане), необычно старый, довольно полный, с потрепанным жизнью лицом, крупными темными глазами с мешками под ними, невысоким морщинистым лбом, короткими седыми волосами, длинным прямым носом и короткой седой бородой, одет в темное бархатное одеяние и красный плащ поверх него. Откинутый зеленый капюшон плаща вышит золотым узором. Его голова непокрыта. Слева от него на земле лежит его золотая корона с небольшими зубцами.

Молодой волхв (слева от старого на переднем плане), высокий и худой, с юношеским лицом, маленькими глазами, низким лбом, длинными, волнистыми, коричневыми, аккуратно причесанными волосами, острым носом и слегка скошенным подбородком, одет в желтый камзол с буфами на рукавах и кружевным воротником. Через левое плечо его туловище обернуто красным плащом с черной подкладкой. В левой руке он держит небольшую изящную золотую дарохранительницу.

Дорожные вещи волхвов лежат на переднем плане. Это светлый холщевый мешок, завязанный сверху, белая коробка, на боковой стенке которой римскими цифрами написан год создания картины, и коричневая кожаная дорожная сумка.

В многочисленной свите волхвов можно выделить мальчика-негра, придворных, воинов и слуг. Мальчик-негр (позади молодого волхва), видимо, слуга, одет в полосатую тунику. Его голова непокрыта. В руках он держит золотую корону молодого волхва. Придворные (слева и справа от основной группы), разного возраста, облачены в разноцветные и разнообразные одежды, по стилю современные художнику. Воины в металлических панцирях, круглых шлемах, узких красных штанах и невысоких темных

сапогах, держат в руках короткие пики. Слуги (на среднем плане) одеты в простонародные костюмы.

**Взаимодействие персонажей.** Дева Мария, сидящая в центре на высокой белой подставке с растительным рельефом по краю, наклонилась к старшему волхву, который опустил перед ней на колени. Младенец, сидящий у нее на левом колене, также наклонился к старшему волхву и благословляет его правой ручкой. Старый же волхв нежно притрагивается своими руками к ножкам Младенца. Позади старшего волхва сидит Иосиф, подперев левой рукой голову и задумчиво глядя вдаль. Стоящий на коленях средний волхв, ожидая своей очереди вручить подарки, оглянулся налево. Младший волхв, также стоя на коленях, приложил правую руку к груди и с нежностью смотрит на Младенца. Мальчик-негр снимает корону с головы младшего волхва. Двое придворных рядом со средним волхвом опустились на одно колено и, молитвенно сложив руки перед собой, пристально смотрят на Младенца. Остальные придворные, стоя во весь рост, возмущенно или недоуменно обсуждают увиденное. Воины безучастно стоят, опираясь на свои пики, а слуги заняты лошадьми.

**Животные.** На среднем плане мы видим лежащего на земле коричневого рождественского вола и стоящего за ним серого осла. Они затерялись среди многочисленных лошадей различной масти. Перед лошадьми справа лежат две белые крупные собаки. Слева на крутом холме пасется стадо белых овец. Все животные нарисованы весьма реалистично.

**Руины.** На среднем плане нарисована античная руина – полуразрушенный портик с колоннами, прямоугольными в сечении, украшенными пилястрами с растительными орнаментами и коринфскими капителями. Крыша портика провалилась и на ее остатках растут кусты. В глубине портика сооружен примитивный навес с пологой двускатной крышей на тонких жердях. Под этим навесом и находятся вол с ослом.

**Пейзаж.** На переднем плане растет трава и белые цветы, выписанные с нидерландской тщательностью. За фигурами переднего плана к портику подходит каменистая площадка, лишенная растительности. Слева за спинами воинов уступами возвышается крутой холм, поросший небольшими деревцами, где пасется стадо овец. В проемах руины виден пейзаж заднего плана с рекой, впадающей в море, городом в устье реки, узким заливом, парусными судами и лодками на воде. Небо в верхней части покрыто слоистыми облаками. Слева, между холмом и руиной на облаке летит золотой ангел.

**Цветовая гамма и композиция.** Тондо написано яркими красками с преобладанием оттенков красного цвета. Светлый задний план создает ощущение очень далекого вида. Композиция в определенном смысле противопоставлена круглой форме картины (в отличие от тондо Боттичелли, где композиция и форма картины, как правило, виртуозно согласованы). Дева Мария является центром композиции. Волхвы и свита переднего плана по обе стороны от нее образуют треугольник. Расположение всей свиты (переднего и среднего планов) имеет форму буквы П с преобладающей

горизонтальной составляющей. Колонны же руины тянутся вверх, усиливая вертикальную составляющую. В целом картина перегружена персонажами. В ней обозначен (но не заострен, как у Лоренцо Монако на [илл. 29.25](#)) конфликт между волхвами и частью их свиты, возмущенной их действиями.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 88.4.3.

Картина Луки Синьорелли ([илл. 93.46](#)) размером 225×330 см, созданная около 1493 года, хранится в Лувре в Париже, куда она поступила в 1861 году. На ней трогательная сцена переднего плана, где совсем не старый волхв поклоняется Младенцу, сидящему на коленях Мадонны, противопоставлена суете на среднем плане, где толпится многочисленная свита. За их спинами расстилается контрастирующий с этой суетой идиллический пейзаж с размещенными по краям фантастическими скалами в стиле Андреа Мантеньи, в котором нарисованы приближающиеся к месту поклонения кортежи волхвов.

На картине Фернандо Гальего из Музея искусств в Толедо в Охайо ([илл. 93.47](#)), созданном около 1480 года, действие происходит перед неплохо сохранившимся загородным домом с демонстративной дырой в стене и крыше над разрушенной балюстрадой балкона. Лица волхвов и Младенца написаны не особенно умело. В центре Вифлеемской звезды (в левом верхнем углу) нарисованы Мадонна с Младенцем. У линии горизонта расположены шпили экзотических рыцарских замков.

Отметим два варианта этого сюжета работы Перуджино. В вертикальной композиции картины из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 93.48](#)) размером 241×180 см, созданной около 1476 года для церкви Санта-Мария деи Серви в Перудже, волхвы и их свита словно противопоставлены Святому Семейству. Силуэты деревьев и скал создают ощущение сумеречного освещения, а в потемневшем вечернем небе уже горит Вифлеемская звезда. Предполагается, что голова у левого края картины является автопортретом художника. В 1543 году картина была перенесена в церковь Санта-Мария Нуова в Перудже. В горизонтальной композиции его же картины из Музея изящных искусств в Руане ([илл. 93.49](#)) размером 31×59 см, исполненной около 1496 года по заказу монахов монастырской церкви Сан-Пьетро в Перудже, где она первоначально и находилась, особенно замечателен весенний пейзаж, написанный с большим настроением.

Приведем также еще два варианта этого сюжета работы Доменико Гирландайо. Вертикальная композиция картины из Галереи Воспитательного дома во Флоренции ([илл. 93.50](#)) размером 285×240 см, созданной в 1488 году, также, как и тондо на [илл. 93.45](#), отличается обилием действующих лиц и яркими красками. Но здесь все присутствующие искренне поклоняются Младенцу. Ангелы на крыше руины поют по нотам, которые они держат повернутыми к зрителю. Еще один ангел в золотой мандорле справа вверху слетает с небес на землю. Закатное освещение создает особое мистическое настроение. Фреска из капеллы Тонрабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 93.51](#)) шириной 450 см, созданная в 1486-1490 годах,



Илл. 93.46. Лука Синьорелли. Поклонение волхвов.



Илл. 93.47. Фернандо Гальего. Поклонение волхвов.





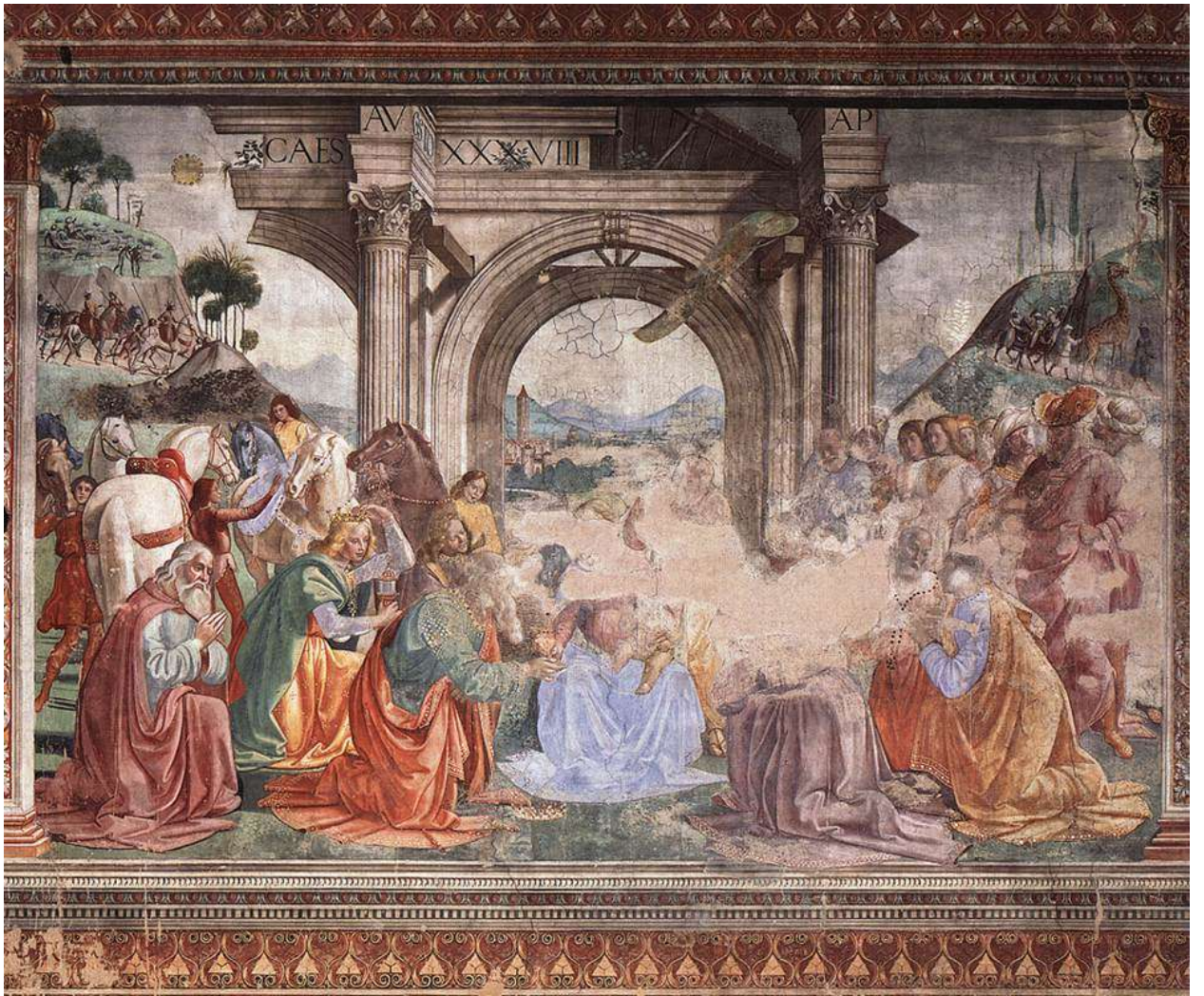
Илл. 93.48. Перуджино. Поклонение волхвов.



Илл. 93.49. Перуджино. Поклонение волхвов.



Илл. 93.50. Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов.



Илл. 93.51. Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов.

приведена до недавней реставрации. В качестве руины выступает полуразрушенная триумфальная арка. Слева и справа на холмах нарисован путь волхвов к месту поклонения, причем справа в процессию включен жираф. Слева вверху, в небе нарисована золотая Вифлеемская звезда. Возможно, из-за плохого состояния фрески она производит меньшее впечатление по сравнению с другими вариантами этого мастера.

### 93.3.5. «Призвание первых апостолов»

Фреска «Призвание первых апостолов» ([илл. 93.52](#)) размером 349×570 см, созданная в 1481 году, находится на правой стене Сикстинской капеллы в Ватикане [35, 36].

**Литературная программа.** Художник близко придерживается текста Евангелия по Матфею: «Проходя вдоль Галилейского моря, Иисус увидел двух братьев, Симона по прозванию Петр и его брата Андрея. Они были рыбаки и забрасывали в море сети. – За Мной! – говорит им Иисус. – Я сделаю вас ловцами людей! Сразу же оставив сети, они последовали за Ним. Пройдя немного дальше, Он увидел двух других братьев – Иакова, сына Заведее, и его брата Иоанна – они в лодке со своим отцом Заведеем чинили сети. Он позвал их. И они, сразу же оставив лодку и отца, последовали за Ним».

**Действующие лица.** Иисус изображен на фреске трижды – слева на берегу, в центре на переднем плане и справа на берегу. Молодой, довольно высокий, с проникновенным лицом, длинными волнистыми коричневыми волосами и короткой бородой, Он одет в красную тунику и синий плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги обуты в открытые черные сандалии с тонкими ремешками. На всех трех изображениях Он отмечен золотым нимбом в форме диска.

Апостолы Петр и Андрей также нарисованы трижды, рядом с Иисусом. Петр (на переднем плане ближе к Иисусу) старый и плотный, с мужественным лицом, седыми, не слишком длинными волосами и бородой, одет в темно-синюю тунику и желтый плащ. Его ноги босы. Андрей, более старый, чем Петр, ниже ростом и более худой, с узким лицом много страдавшего человека, темными печальными глазами, высоким лбом, прямым носом, длинными седыми волосами и бородой, одет в коричневую тунику и темный плащ. Головы обоих апостолов непокрыты. На всех трех изображениях они отмечены нимбами. На изображении у левого берега Андрей левой рукой держит рыболовные сети. Сходства между тремя изображениями апостолов заметно меньше, чем между тремя изображениями Иисуса.

Апостолы Иаков и Иоанн (в лодке ближе к носу), более молодые, чем Петр и Андрей, также отмечены нимбом, в отличие от их отца Заведее (ближе к корме), более пожилого и плотного.



Илл. 93.52. Доменико Гирландайо. Призвание первых апостолов.

Изображение толпы людей, окружающих Иисуса, не следует из текстов Евангелий по Марку и Матфею. Здесь художник использовал текст из Евангелия по Луке: «Однажды Иисус стоял у Геннисаретского озера в окружении плотной толпы, слушавшей Слово, которое возвещал через Него Бог. Иисус увидел две лодки, приставшие к берегу. Рыбаки, выйдя из лодок, мыли сети». Множество народа, нарисованное на фреске, облачено во флорентийские одежды XV века, среди них написаны портреты современников художника. Некоторые из этих портретов идентифицированы. В ряду справа, за спинами Петра и Андрея, шестым слева стоит Джованни Торнабуони, представитель торгового банка Медичи и впоследствии хранитель папской казны. Его сын, Лоренцо Торнабуони, в коротком черном камзоле стоит перед ним. В будущем его ожидала смерть молодой жены и банкротство семьи после смерти отца. Справа от Джованни Торнабуони стоит гуманист Джованни Арджиропуло, комментатор произведений Аристотеля, бежавший во Флоренцию из Константинополя после захвата его турками и заметный по своей короткой седой бороде. Друг Козимо Медичи, он в течение пятнадцати лет был профессором греческого языка в Университете Флоренции, пока не был вызван в Рим папой. Нобилия справа от него без шляпы и с белыми волосами идентифицируют либо как Франческо Содерини из Флоренции, либо как Раймондо Орсини из Рима. Предполагается, что молодой человек позади него со светящимся лицом является Антонио Веспуччи. Отдельно от них, позади Иисуса на переднем плане, стоит Диотисалви Нерони, бывший друг Козимо Медичи, который жил в изгнании в Риме после того, как был вовлечен в заговор против Пьетро Медичи, сына Козимо. Кроме мужчин разного возраста, от подростков до стариков, Гирландайо нарисовал и группу женщин в левом нижнем углу фрески, некоторые образы которых были повторены им в более поздних произведениях.

**Взаимодействие персонажей.** Художник изобразил три момента евангельского рассказа. В первом из них слева на берегу стоит Иисус, поднимая правую руку, и призывает Петра и Андрея, тянущих сети из воды и направляющихся к Нему. Во втором моменте на переднем плане Петр и Андрей стоят на коленях перед Иисусом, который благословляет их правой рукой. Петр сложил руки на груди крест на крест, а Андрей – перед собой в молитвенном жесте ладонями вместе. В третьем моменте Иисус стоит на правом берегу, Петр и Андрей – за ним. В лодке сидят Иаков и Иоанн, молитвенно сложив руки и глядя на Иисуса. Позади них в лодке сидит Завадей, благословляя их уход к Иисусу. Толпа, заполнившая весь берег, внимательно слушает Иисуса, некоторые же обсуждают сказанное Им между собой.

**Птицы.** В небе над озером стремительно летают крупные птицы. Слева ястреб нападает на летящую утку, справа сверху вниз одна за другой летят две птицы, в левом верхнем углу – еще одна. Некоторые из этих элементов были затем повторены художником на фреске [илл. 93.40](#).

**Архитектурные сооружения.** На берегах озера художник разместил различные архитектурные сооружения. На левом и правом берегах у самой воды стоят два средневековых города с высокими каменными стенами и мощными крепостными башнями. Выше правого города расположен белый рыцарский замок с высоким донжоном, а дальше на берегу – каменная церковь с высоким шпилем. Вдоль правого берега расположились маленькие деревенские домишки. Слева на вершине холма стоит церковь с высокими стрельчатыми окнами, шпиль которой теряется в густой кроне рядом стоящего дерева.

**Пейзаж.** Узкое озеро извивается между изрезанными берегами и уходит к дальнему берегу у линии горизонта. Блеск воды передан довольно реалистично. На озере видно несколько лодок. Лодка Заведья не имеет мачты. У нее две пары весел и двускатное укрытие от дождя на корме. Другие лодки, стоящие у левого берега, имеют мачты, но паруса на них спущены. Крутые берега озера выглядят весьма сурово. Вершины ближних холмов поросли деревьями с густыми кронами. Их склоны обрываются обнаженными каменными скалами. Горы в дальней части левого берега лишены растительности. Дальний берег теряется в дымке. Небо мрачно, покрыто тучами, заслоняющими луну, и только у линии горизонта заметно некоторое просветление. Освещение кажется предрассветным.

**Цветовая гамма и композиция.** Пейзаж с преобладанием синих тонов доминирует на фреске. Синий плащ Иисуса, синие, зеленые и коричневые одежды других персонажей гармонируют с ним. Выделяются лишь желтые и золотые одежды некоторых персонажей. В композиции пейзаж также подавляет многочисленную толпу, которая растворяется в нем. В содержании фрески тема проповеди Иисуса народу маскирует основную тему призвания первых учеников.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** История этого сюжета в европейской авторской живописи, по-видимому, начинается с картины Дуччо ([илл. 93.53](#)) размером 43.5×46 см, созданной в 1308-1311 годах как часть задней стороны предель его «Маэсты» ([илл. 4.5](#)), а ныне хранящейся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. На ней присутствуют лишь Иисус (слева), Петр (в центре) и Андрей (справа), которые отдаленно напоминают те же персонажи на фреске Доменико Гирландайо ([илл. 93.52](#)). Тщательно написаны небольшая, но тяжелая лодка с одним веслом и рыболовная сеть. В прозрачной воде, волны которой изображены изменением интенсивности зеленого цвета, плавают рыбы. Берег, на котором стоит Иисус, как обычно у этого мастера, скалист и лишен растительности. Оранжевый фон создает ощущение жаркого летнего дня.

Рисунок на этот сюжет исполнил Фатторе ([илл. 84.206](#)).



### 93.3.6. «Тайная вечеря»

Фреска «Тайная вечеря» ([илл. 93.54](#)) размером 400×880 см исполнена в 1480 году на задней стене трапезной монастыря Оньисанти во Флоренции [40].

**Действующие лица.** Иисус (шестой слева), выглядящий старше, чем обычно, высокий, со спокойным лицом, большими черными глазами, низким лбом, длинными светло-коричневыми волосами и густой бородой, одет в красную тунику и синий плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова, окруженная золотым нимбом, непокрыта.

Апостол Петр (слева от Иисуса), старый, более плотный, чем Иисус и ниже Него ростом, с умным лицом, пронизательными глазами под густыми седеющими бровями, невысоким морщинистым лбом, большой лысиной, окруженной короткими густыми седыми волосами, носом картошкой и короткой окладистой седой бородой, одет в светло-голубую тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. В правой руке он держит большой кухонный нож.

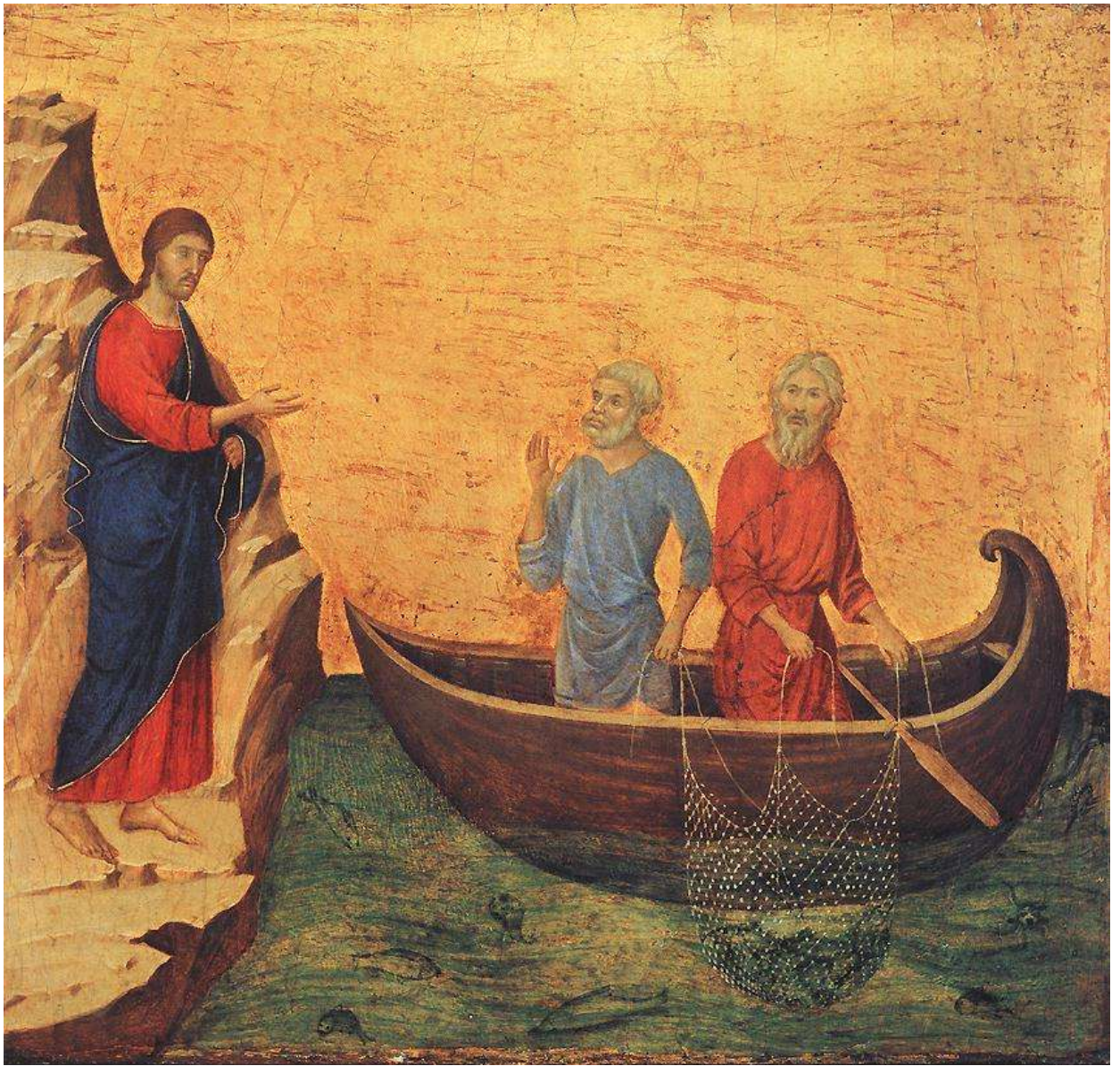
Апостол Иоанн (справа от Иисуса), совсем юный, с усталым безбородым лицом, крупными закрытыми глазами, низким лбом, темно-коричневыми волнистыми волосами, прямым острым носом, небольшим ртом с пухлыми губами и массивным подбородком, одет в серую тунику и темный плащ.

Остальные апостолы весьма разнообразны по возрасту (от совсем молодых до очень старых), типам лиц и одежды.

Иуда (по другую сторону стола), средних лет, худой, невысокий, с грубоватым лицом, пронзительными глазами, невысоким лбом, длинными черными волосами, большим носом и острой бородой, одет в оранжевую тунику и красный плащ с зеленой подкладкой, обернутый вокруг ног. Головы всех присутствующих непокрыты, а ноги босы.

**Взаимодействие персонажей.** Иисус и все апостолы сидят за задней стороной стола, Иуда же сидит со стороны зрителя спиной к нему в полупрофиль. Иисус, глядя искоса вверх, правой рукой делает благословляющий жест. Иоанн облокотился на стол и прислонил голову к груди Иисуса. Он устал от ночного бдения и спит, как и третий справа апостол. Две пары апостолов на разных краях стола обсуждают друг с другом слова Иисуса. Большинство повернулось к Иисусу, чтобы получить у Него разъяснение Его слов. Четвертый справа апостол задумался над словами Иисуса, устремив взгляд на зрителя. Иуда же уперся левой рукой в бедро и смотрит в окно мимо Иисуса.

**Птицы.** За окнами стремительно летают птицы, крупные и мелкие, похожие на птиц в других произведениях Гирландайо. Здесь же ястреб настигает утку. На подоконнике в правой стене сидит павлин со сложенным хвостом, нарисованный мастерски. На окне в левой стене сидит сизый голубь, также нарисованный очень реалистично.



Илл. 93.53. Дуччо. Призвание Петра и Андрея.



Илл. 93.54. Доменико Гирландайо. Тайная вечеря.

**Интерьер.** Действие происходит в просторной лоджии. Внизу стены лоджии обиты коричневыми деревянными панелями, которые поднимаются чуть выше голов сидящих за столом. Над этими панелями в противоположной к зрителю стене имеется два больших полукруглых проема, а в каждой из боковых каменных стен прорезано по узкому окну. Вверху панели ограничены деревянным карнизом, образующим полку. На ней справа стоит букет красных и белых роз в серой керамической вазе с магическими знаками. На каменном полу, покрытом узорчатой плиткой, по краям лоджии стоят два деревянных темно-коричневых резных буфета, дверцы которых украшены такими же знаками. К дверце правого буфета прислонено медное блюдо, а перед ним на полу стоит медный кувшин. Перед дверцей правого буфета на полу стоят два крупных глиняных кувшина. Стол, имеющий форму буквы П, придвинут к задней стене. На нем стоят стеклянные графины и стаканы с напитками, нарисованные мастерски, лежат куски светлого хлеба и красные ягоды.

**Пейзаж.** В проемах задней стены видны темные верхушки плодовых деревьев, кипарисов и пальм, нарисованные очень реалистично. Они выглядят силуэтами на фоне вечернего неба, окрашенного бледной зарей.

**Цветовая гамма и композиция.** Фреска написана в мягких тонах. Тревожную ноту вносит темная листва и вечерние тени на стенах. В основу композиции положена схема с длинным горизонтальным столом, введенная Таддео Гадди ([илл. 16.9](#)) и развитая Андреа дель Кастаньо ([илл. 52.18](#)). Попытка ввести в композицию бытовые детали позволила художнику продемонстрировать свое мастерство, но нарушила целостную идею всего произведения.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 54.4.3.

Вариант Мастера Домашней Книги ([илл. 67.72](#)) представляет собой полную противоположность фреске Гирландайо. В тесной комнате за почти квадратным столом персонажи с немного гротескной внешностью обсуждают, кто же из них предатель. Обращаются и к Иуде, который сидит на переднем плане и выглядит явно смущенным. За окнами комнаты горит закат. Картина представляет собой удивительное сочетание непосредственности и наивности.

Великолепная фреска Козимо Роселли ([илл. 67.82](#)) из Сикстинской капеллы изображает благородных апостолов, сидящих за столом, имеющим форму положенной на бок буквы С. За окнами представлены сцены, следующие за Тайной вечерей, – Моление о чаше, Взятие под стражу и Распятие. Художник не удержался от таких бытовых деталей, как ссора кошки с собакой на переднем плане перед столом, а также нарисовал стоящую на задних лапах еще одну собаку слева около слуг. Несмотря на это фреска производит сильное впечатление.

Иконография картины Луки Синьорелли из Музео Диочезано в Кортоне ([илл. 93.55](#)), являющейся частью пределов алтаря церкви св. Маргариты в Кортоне, созданного в 1502 году, во многом напоминает иконографию



Илл. 93.55. Лука Синьорелли. Тайная вечеря.

фрески Гирландайо ([илл. 93.54](#)). Лишь комната является более тесной, и отсутствуют окна, из-за чего на картине царит зловещий мрак.

Фреска Перуджино из францисканского монастыря св. Троицы в Фолиньо ([илл. 93.56](#)) размером 440×800 см, исполненная в 1493-1496 годах, в определенном смысле объединяет иконографии Козимо Роселли ([илл. 67.82](#)) и Доменико Гирландайо ([илл. 93.54](#)). Комната, стол, окна с пейзажем и обилие воздуха напоминают фреску Гирландайо ([илл. 93.54](#)), но в центральном окне изображена сцена «Моление о чаше», как и у Козимо Роселли ([илл. 67.82](#)). Прозрачная листва деревьев за окнами удивительно контрастирует с величественными и красочными фигурами в нижней части фрески. Фреска Перуджино ([илл. 93.56](#)) была повторно открыта в 1845 году и сперва приписана Рафаэлю. Однако в настоящее время все критики согласны с авторством Перуджино.

Доменико Гирландайо создал еще несколько вариантов этого сюжета. Фреска из аббатства Сан-Микеле Арканджелло а Пассиньяно в Тавернелле Вал ди Пеза близ Флоренции ([илл. 93.57](#)), исполненная в 1476 году, характерна своей «геометрической» композицией – длинный стол, просторная, но низкая комната с нависающим потолком, пол с геометрическим орнаментом, балюстрада на переднем плане усиливают напряжение, царящее за столом. Фреска же из монастыря Сан-Марко во Флоренции ([илл. 93.58](#)) размером 400×800 см, исполненная около 1486 года, является прямой предшественницей фрески на [илл. 93.54](#).

#### 93.4. «Испытание огнем перед султаном»

Фреска «Испытание огнем перед султаном» ([илл. 93.59](#)), исполненная в 1483-1485 годах, находится в капелле Сассетти ([илл. 93.60](#)) церкви Санта-Тринита во Флоренции. Франческо Сассетти разбогател, будучи партнером во французском отделении банка Медичи в Авиньоне и Лионе. Он также в течение 10 лет представлял банк Медичи в Генуе и, время от времени, в Женеве. К концу 1470-х Сассетти приобрел права на маленькую капеллу в церкви Санта-Тринита во Флоренции. Гирландайо получил от него заказ на ее роспись сценами из жизни св. Франциска, которую он выполнил между 1483 и 1485 годами [38].

**Сравнение с произведениями Джотто и Анджелико.** Как и на фреске Джотто ([илл. 35.130](#)) св. Франциск стоит справа от трона султана, рядом с двумя спутниками-монахами. Ярко горящий костер расположен прямо перед троном султана (а не справа от него, как у Джотто). Конечно, фреска Гирландайо является более красочной. Другая фреска Джотто на тот же сюжет ([илл. 35.131](#)), где султан помещен у ее правого края, а Франциск со спутником между ним и имамами, имеет с фреской Гирландайо ([илл. 93.59](#)) еще меньше сходства. Картина Анджелико ([илл. 35.138](#)) по композиции ближе к фреске Гирландайо ([илл. 93.59](#)), но отличается от нее меньшим числом действующих лиц.



Илл. 93.56. Перуджино. Тайная вечеря.



Илл. 93.57. Доменико Гирландайо. Тайная вечеря.





Илл. 93.58. Доменико Гирландайо. Тайная вечеря.



Илл. 93.59. Доменико Гирландайо. Испытание огнем перед султаном.



Илл. 93.60. Капелла Сассетти церкви Санта-Тринита во Флоренции.

**Действующие лица.** Св. Франциск нарисован стоящим в профиль к зрителю. У него небольшая голова, доброе лицо, широкая тонзура, больше похожая на лысину и обрамленная короткими волосами на затылке, прямой нос и окладистая недлинная борода. Он облачен в серую рясу с откинутым за спину капюшоном. Его голова непокрыта, а ноги обуты в открытые сандалии.

Монахи (справа от Франциска) одного с ним возраста и немного ниже него ростом. С маловыразительными лицами, короткими темными волосами, большими тонзурами, они облачены в такие же, как и Франциск, серые рясы своего ордена. Их лица выбриты.

Два других спутника Франциска, светские лица, одеты по моде, современной художнику. Обращает на себя внимание их подчеркнuto европейский облик.

Султан, средних лет, небольшого роста и довольно худой, с узким, изможденным, бородатым лицом, одет в красный халат и синий плащ с зеленой подкладкой, закрывающий ему ноги. Его голова повязана белой чалмой.

Шесть имамов, четверо старых с бородами и два молодых с бритыми лицами, все с несчастными лицами, облачены в длинные халаты. Головы у двух старых имамов обмотаны чалмами, у двух других головы непокрыты и видны их седые волосы, голова одного молодого имама также непокрыта, а на голове у еще одного молодого имама надета красная феска.

**Взаимодействие персонажей.** В центре фрески на троне сидит султан, склонив голову к правому плечу и положив обе руки на левой колено. Он пребывает в тяжелом раздумье, усомнившись в силе своей веры (заметим, что когда дьявол искушал Христа, то Иисус ответил ему: «Не испытывай Господа Бога твоего»). Перед тронem справа, лицом к имамам стоит Франциск, осеняя себя крестным знаменем. В группе слева от трона, стоящий спиной к зрителю молодой имам указывает пальцем правой руки на костер и призывает остальных имамов рискнуть и доказать силу их веры в Бога. Те делают характерный жест руками, выставляя ладони вперед, что означает отказ от этого предложения. Еще один старый имам сидит справа на ступенях, ведущих к трону султана, и грустит о слабости своей веры. Монахи, сопровождающие Франциска, устремили взгляды на него, стоя на коленях и молитвенно сложив руки ладонями вместе. Еще дальше находятся два светских спутника Франциска, которые обсуждают увиденное.

**Интерьер.** Действие происходит в покоях султана. Прямо на великолепном мраморном полу с красивым узором разожжен костер. Реалистично нарисованы правильно сложенные поленья и необыкновенно яркое пламя. Трон находится на возвышении и к нему ведут три ступени. Сам трон представляет собой деревянное кресло, на подлокотниках которого вырезаны лица девушек. Трон стоит под красным балдахином с синей подкладкой почти такой же конструкции, как и на картине Робера Кампена ([илл. 31.1](#)). Купол балдахина имеет фактуру рыбьей чешуи.

**Пейзаж.** По обе стороны трона расположены широкие и высокие окна, через которые открывается вид на речной пейзаж. Оба берега представляют собой крутые горные хребты, поросшие лесом. На них кое-где расположены рыцарские замки. Пейзаж имеет серый цвет, а небо покрыто тучами.

**Цветовая гамма и композиция.** Фреска построена на цветовом контрасте между ярким передним планом и серым графическим пейзажем на заднем. Этот серый цвет повторяется в цвете ряс св. Франциска и сопровождающих его монахов. Желтый цвет халата молодого имама, стоящего спиной к зрителю, повторяется в цвете одежды сидящего рядом с монахами имама. Также похожи по цвету одежды персонажи, расположенные по краям фрески. Вертикальную ось горизонтальной композиции образуют фигура султана и костер. Группы, расположенные по обе стороны от нее, уравнивают друг друга. Лишь сидящий у трона имам и коленапреклоненные монахи вносят в симметричную композицию элементы асимметрии. В смысловом плане фанатичная вера в Бога (или самонадеянность) Франциска противопоставлена недостаточной вере (или трезвому отношению к действительности) имамов.

**Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты.** Произведения, представляющие торжество христианской религии над иными верами, создавались и другими мастерами.

Фреска Беноццо Гоццоли ([илл. 93.61](#)) размером 270×220 см из апсидальной капеллы церкви Сан-Франческо в Монтефалько, созданная в 1452 году, вводит в эту сцену новый персонаж – танцующую девушку, которая должна была по указанию султана соблазнить Франциска. Но святой уже вступил босыми ногами в костер, и потрясенный султан всплеснул руками от удивления. Девушка же после этого события приняла христианство. Картина Беноццо Гоццоли ([илл. 93.62](#)) размером 227×102 см из Лувра в Париже, созданная в 1468-1484 годах, представляет победу Фомы Аквинского, сидящего между Платоном и Аристотелем, в богословском споре над арабским философом XII века Аверроэсом. Последний подвергся особо суровой критике со стороны доминиканцев [19]. На картине он лежит у ног Фомы.

### 93.5. Светские портреты

В настоящем параграфе обсуждаются два парных портрета – старика с внуком и отца с сыном.

#### 93.5.1. «Портрет старика с внуком»

«Портрет старика с внуком» ([илл. 93.63](#)) размером 62×46 см, исполненный около 1490 года, хранится в Лувре в Париже, куда он поступил в 1886 году. Долгое время он считался портретом флорентийского банкира Франческо Сассетти с внуком. Повреждение красочного слоя, которое было



Илл. 93.61. Беноццо Гоццоли. Испытание огнем перед султаном.



Илл. 93.62. Беноццо Гоццоли. Триумф св. Фомы Аквинского над Аверроэсом.



93.63. Доменико Гирландайо. Портрет старика с внуком.



очень заметно на лбу старика, было устранено при реставрации в 1996 году [24, 25].

**Действующие лица.** Старик, крупный и полный, с короткой шеей, плохо выбритым лицом, полузакрытыми крупными темными глазами, высоким, слегка морщинистым лбом с залысинами и крупной бородавкой у правого виска, седеющими волосами, большим носом, поврежденным заболеванием кожи, называемым ринофима (хроническое заболевание кожи носа, характеризующееся увеличением всех её элементов и обезображиванием носа), широким ртом с тонкими губами и небольшим двойным подбородком, одет в красную кофту с небольшим коричневым меховым воротником.

Мальчик, с красивым нежным лицом, темными глазами, невысоким лбом, длинными, светлыми, волнистыми, аккуратно причесанными волосами, небольшим вздернутым носиком, полуоткрытым ртом и округлым подбородком, одет в красную безрукавку, прошитую на груди и спине вертикальными швами, и красную шапочку. Из-под безрукавки видны рукава и небольшой стоячий воротничок темно-коричневой нижней одежды.

**Взаимодействие персонажей.** Мальчик прибежал к старику с каким-то своим детским вопросом. Он прильнул к бабушке, попытался обнять его своими короткими для этого ручками и доверчиво смотрит на него снизу вверх. Старик с нежностью смотрит на внука, склонив к нему голову, и подчеркнуто внимательно выслушивает его. Любовь и доверие, которые существуют между ними, переданы художником великолепно.

**Пейзаж.** Действие происходит в комнате с темно-серыми, почти черными стенами. В правом верхнем углу картины нарисовано окно, через которое виден тонко исполненный пейзаж в нидерландском стиле. Между холмами, покрытыми изумрудно-зеленой травой, вьется проселочная дорога, идущая к берегу водоема. На вершине невысокого ближнего холма растет дерево с тонким стволом и ажурной листвой. Вдоль дороги и на склонах более высокого холма растут кусты и деревья с густыми кронами, а на самой вершине – тонкие высокие кипарисы. Дальше возвышается голая каменная скала, нарисованная голубоватыми прозрачными красками. Светлый цвет неба с легкими облачками становится более темным вверху.

**Цветовая гамма и композиция.** Фигуры действующих лиц резко выделяются на темном фоне стен комнаты. Красный цвет имеют одежды и старика, и мальчика, а темные рукава его нижней одежды перекликаются с цветом стен. Резким контрастом этим насыщенным краскам выступает светлый прозрачный пейзаж за окном. Через головы старика и внука проходит диагональ картины, которая усиливается окном. На этой диагонали и представлен основной конфликт картины между безобразной старостью и нежной юностью, смягченный нежными отношениями между ними.

### 93.5.2. «Портрет Франческо Сассетти с сыном Теодоро»

«Портрет Франческо Сассетти с сыном Теодоро» ([илл. 93.64](#)) размером 74.9×52.1 см исполнен около 1488 года по заказу семейства Сассетти и хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, куда он поступил в 1949 году из коллекции Джулиуса Бача [49].

**Действующие лица.** Франческо Сассетти (1421-1490) был клиентом Медичи и одним из основателей их банка. На картине средних лет, плотного телосложения, с короткой шеей, бритым лицом, крупными темными глазами, большим носом, широким ртом и массивным подбородком, он одет в красный кафтан со складками спереди и стоячим воротником, а также в черную, обтягивающую голову шапку. На узком черном поясе висит большой черный кошель.

Теодоро имеет явное портретное сходство с мальчиком на предыдущей картине, но заметно старше него. С мальчишеским лицом, уже потерявшим свою детскую нежность, такими же темными глазами, невысоким лбом, длинными до плеч, но менее завитыми волосами, характерным вздернутым острым носом, полуоткрытым ртом и не таким большим подбородком, он одет в узкий камзол с короткими рукавами из серой материи с растительным рисунком и почти такую же красную шапку. В талии камзол стянут узким красным ремешком. Из-под его коротких рукавов видны длинные рукава темно-зеленой нижней одежды.

**Взаимодействие персонажей.** Франческо сидит лицом к зрителю, опустив глаза. Видимо, позирование требует от него определенных усилий. Лицо его выражает легкое напряжение, словно он скрывает свои мысли от пронизательного художника. Теодоро, как и мальчик на предыдущей картине, сидит справа от него и смотрит на него снизу вверх. Поскольку здесь он взрослее, он расположился в более свободной позе, опираясь локтем правой руки на живот отца и сложив руки перед собой. В противоположность предыдущей картине, где деда и внука связывала удивительная нежность отношений, здесь мы видим официальный портрет, повторяющий некоторые внешние элементы той картины.

**Пейзаж.** За спиной Франческо и Теодоро находится морской пейзаж, являющийся видом из окна, о чем можно судить по черной раме, обрамляющей этот пейзаж, которую заслоняют правая рука Франческо и фигура Теодоро. В центре находится узкий залив, уходящий к линии горизонта. Низкий берег со стороны зрителя пересекает неширокая дорога, извивающаяся между шарообразными кустами, растущими на ровном зеленом лугу. На правом, более высоком берегу расположен город с каменными стенами, башнями и пристанью в виде лестницы, спускающейся к воде. К пристани ведет каменный мост с несколькими башнями, одна из которых очень высока. Около пристани на воде мы видим судно с высокой мачтой без паруса и несколько лодок. Позади города возвышаются голубые горы, уходящие вдаль. Левый берег, также гористый, покрыт темно-зеленой, почти черной, травой и кустами. Здесь расположена серая церковь с высокой



Илл. 93.64. Доменико Гирландайо. Портрет Франческо Сассетти с сыном Теодоро.

колокольней. К замку на вершине горы ведет извилистая дорога. Горы на заднем плане выглядят еще более высокими и дикими, чем горы на правом берегу. Небо, бледное у линии горизонта, резко становится темным вверху.

**Цветовая гамма и композиция.** Большую часть пространства картины занимает красный кафтан Франческо. Его цвет, но более светлый, повторяется в шапке Теодоро. С красным цветом хорошо сочетается серый цвет его камзола. Коричневый цвет шапки Франческо повторяется в цвете его пояса и кошелья. Зеленый цвет рукавов нижней одежды Теодоро повторяется в цвете травы и листвы в пейзаже заднего плана. Голубые горы по берегам словно растворяются в безоблачном небе. Центральную ось композиции составляет фигура Франческо, выдвинутая вперед благодаря пейзажу заднего плана. Фигура Теодоро вносит в композицию асимметрию. Через головы отца и сына проходит диагональ картины. Из сравнения этих двух портретов можно предположить, что на предыдущей картине ([илл. 93.63](#)) изображен отец Франческо и дед Теодоро.

**Еще один портрет Франческо Сассетти.** В капелле Сассетти церкви Санта-Тринита во Флоренции ([илл. 93.60](#)) имеется еще один портрет Франческо в виде коленапреклоненного донатора ([илл. 93.65](#)), исполненный в 1483-1485 годах. Можно лишь удивляться, что разные изображения одного и того же исторического лица одним и тем же художником столь не похожи между собой.

\*\*\*

Доменико Гирландайо работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Его гармоничное и изящное искусство лишено крайностей, композиции отличаются воздушностью, а краски – мягкостью. Он стал вводить представителей донаторов в качестве участников в произведения на религиозные сюжеты. Его пейзажи и интерьеры полны настроения. Значителен его вклад в развитие светского портрета, особенно его противопоставление старости и детства.

В заключение приведем высказывания некоторых историков живописи о творчестве Доменико Гирландайо.

Джорджо Вазари писал о нем: «Доменико ди Томмазо дель Гирландайо, которого по совершенству, величию и обилию его творений можно назвать одним из главных и наиболее превосходных мастеров своего века, был самой природой предназначен стать живописцем, и потому, несмотря на противодействие своих воспитателей (что часто препятствует вызреванию наилучших плодов наших талантов, занимая их тем, к чему они неспособны, и отвлекая их от того, чем они были вскормлены самой природой), он, следуя природному предрасположению, стяжал себе величайшую славу на пользу искусству и своим близким и на радость своему веку» [47].

А.Н. Бенуа писал о творчестве Доменико Гирландайо: «Если Боттичелли представляет собой трагическую душу эпохи, борющуюся между соблазнами нового времени и святыми заветами старины, а Перуджино является как бы типом религиозного оппортунизма своей эпохи, то Гирландайо есть самое ясное из выражений в искусстве тогдашней



Илл. 93.65. Доменико Гирландайо. Портрет донатора Франческо Сассетти.

житейской суетности, не знающей ни мук сомнений, ни противоречий, и чуждой вообще какого-либо мистического погружения. Живопись Боттичелли показывает силу средневековой церкви, ее последнюю борьбу, ее героическое, полное проклятий и пророчеств отступление перед надвигающимся новым временем, перед «князем Мира сего». Живопись Гирландайо празднует скорее именно эту победу мира, вводит чисто светское мирозерцание в самую «святую святых», но делает это без всякого насилования, без всякой хитрости, просто и со скромной сдержанностью, свидетельствующей о сознании огромной своей силы... В сущности этот художник принадлежит к «золотому веку», это красавец в полном смысле слова, знающий о своем ремесле так много и так твердо, что знания эти не прорываются вперед, а как-то скромно скрываются за общей естественностью и простотой» [59].

### Комментарии

- <sup>(1)</sup> Напомним основные события, современником которых был Доменико Гирландайо. 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 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 Гранадакский эмират; вся Испания объединилась под властью христианских королей. 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. 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 1493 турки вторглись в Хорватию. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. 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 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 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 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1483 итальянский художник и скульптор 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». В 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].