

Глава 111. Витторе Карпаччо (1460/1465 – 1525/1526)

Итальянский художник Витторе Карпаччо, младший современник Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Беноццо Гоццоли, Алессо Бальдовинетти, Козимо Туры, Джентиле Беллини, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Джованни Беллини, Маттео ди Джованни, Карло Кривелли, Михаэля Пахера, Мелоццо да Форли, Франческо ди Джорджо Мартини, Ганса Мемлинга, Гертгена тот Синт Янса, Бартоломе Бермехо, Бернгарда Стригеля, Донато Браманте, Альвизе Виварини, Боттичелли, Луки Синьорелли, Франческо Боттичини, Фернандо Гальего, Перуджино, Доменико Гирландайо, Мартина Шонгауэра, Эрколе де Роберти, Педро Берругете, Якопо де Барбари, Монтаньи, Леонардо да Винчи, Иеронима Босха, Пинтуриккио, Филиппино Липпи, Жана Хея, Чимы да Конельяно, Лоренцо Косты, Лоренцо ди Креди, Пьеро ди Козимо, Хуана Фландрского и Герарда Давида, работал в жанрах евангельских историй, сцен из жизни святых, религиозных легенд, светского портрета и бытовой живописи. Он был мастером интерьеров и городского пейзажа, великолепным колористом, сумевшим в своих произведениях воплотить дух современной ему Венеции.

111.1. Биографические сведения о Витторе Карпаччо

Итальянский художник Витторе Карпаччо родился между 1460 и 1465 годами в Венеции и умер в 1525 или 1526 году⁽¹⁾ там же. Согласно предположению Т. Пиньятти, сделанному в 1958 году, Карпаччо был сыном Пьетро Скарпацца, торговца кожами, который предпочел сменить свое имя на имя Карпаччо. Исследователи еще не пришли к единому мнению относительно истоков творчества художника. Гипотеза о его обучении у Бастиани была отклонена. Считается лишь, что уже ко времени начала его творчества он был знаком с искусством Джентиле Беллини, а также Антонелло да Мессины через Альвизе Виварини и Бартоломео Монтанью. Кроме того он смог познакомиться с фламандским искусством и произведениями художников из других регионов Италии – Феррары, Марке, Умбрии, Лациума, Тосканы. Ему были известны фресковые циклы Сикстинской капеллы в Риме, выполненные Боттичелли, Гирландайо и Перуджино. Однако приобретение таких обширных сведений должно было повлечь за собой многочисленные поездки художника, хотя сведения о них отсутствуют. Гипотеза о путешествии Карпаччо на Восток считается еще менее обоснованной. Любовь Карпаччо к темам, напоминающим восточный мир, объясняют его интересом к ксилографиям (гравюрам на дереве) Рейвиха или наблюдениями из венецианской жизни того времени. Кроме Венеции художник работал в Бергамо, Кадоре и Истрии.

К раннему периоду творчества Карпаччо относят картину «Христос среди апостолов», которая прежде хранилась в собрании Контини-Бонакоси. Цикл «История св. Урсулы», исполнен в 1490-1496 годах для Скуолы ди

Санта-Урсула, которая, как недавно установлено, находилась рядом с апсидой базилики Санти-Джованни э Паоло в Венеции. Восемь полотен, хранящихся ныне в галерее Академии, посвящены жизнеописанию святой, однако сцены исполнены не в хронологическом порядке. Этот цикл во многом вдохновлен «Золотой легендой»: «Прибытие английских послов к королю Бретани» ([илл. 111.44](#)), «Отъезд английских послов из Бретани» ([илл. 111.47](#)), «Возвращение послов к английскому двору» ([илл. 111.48](#)) и «Встреча обрученной пары и отъезд паломников» ([илл. 111.49](#)) созданы в 1495 году; «Паломники встречают папу Римского» ([илл. 111.54](#)), «Сон св. Урсулы» ([илл. 111.52](#)) и «Прибытие паломников в Кельн» ([илл. 111.55](#)) - в 1490 году; «Мученичество пилигримов и похороны св. Урсулы» ([илл. 111.56](#)) - в 1493 году. Работа заняла чуть больше пяти лет и была закончена в 1496 году, хотя точная дата алтарной картины с изображением «Апофеоза св. Урсулы» ([илл. 111.59](#)), обычно датируемой 1491 годом, не известна; считается, что она закончена позднее. Вслед за братьями Беллини, начавшими писать маслом в Венеции, Карпаччо также выполнял свои работы не в технике фрески, а маслом на холсте.

Картина «Чудо Святого Креста» ([илл. 111.63](#)), созданная в 1494 году и хранящаяся в галерее Академии в Венеции, действие которой развивается рядом с мостом Риальто, является ценным свидетельством о жизни Венеции XV века. Она была создана в соперничестве с Джентиле Беллини, также написавшего картину на близкий сюжет. Другими произведениями этого периода являются «Кровь Христова», созданная в 1496 году и хранящаяся в музее Удины, и «Святое собеседование» из Пти Пале в Авиньоне. Работы во Дворце дождей, исполненные в 1501 и 1507 годах, погибли при пожаре 1577 года. В Скуола ди Сан-Джорджо деи Скьявони в 1501-1507 годах художник создал серию сцен из жизни: св. Иеронима, включающую «Св. Иероним и лев в монастыре», «Похороны св. Иеронима» и «Видение св. Августина» ([илл. 111.60](#)); св. Трифона; св. Георгия, включающую «Битва св. Георгия с драконом» ([илл. 111.37](#)) и «Триумф св. Георгия» ([илл. 111.42](#)).

Шедеврами художника считаются «Размышление о Страстях» ([илл. 111.29](#)) из Музея Метрополитен в Нью-Йорке и «Мертвый Христос» ([илл. 111.30](#)) из музея Берлин-Далем. Картиной «Венецианки» ([илл. 111.70](#)) из музея Коррер в Венеции восхищался Рескин. В 1510 году был создан воинственный образ «Молодой рыцарь» ([илл. 111.69](#)) из собрания Тиссен-Борнемисса в Лугано – портрет Франческо Мария делла Ровере; Карпаччо был первым из живописцев Европы, кто выполнил портрет в полный рост. Тогда же была исполнена монументальная композиция «Сретение» ([илл. 111.25](#)) для церкви Сан-Джоббе, хранящаяся ныне в галерее Академии в Венеции.

В создании шести сцен из жизни Богородицы, написанных для Скуолы дельи Альбанези принимала участие мастерская художника. Ныне эти сцены хранятся в академии Каррара в Бергамо, в пинакотеке Брера в Милане, в музее Коррер и Ка д'Оро в Венеции. Сцены из жизни св. Стефана были созданы в 1511-1520 годах для Скуолы ди Сан-Стефано. Ныне они хранятся в

пинакотеке Брера в Милане, в Лувре в Париже, в Государственной галерее в Штутгарте, музее Берлин-Далем. Наиболее известны из них «Диспут св. Стефана» ([илл. 111.33](#)) из пинакотеки Брера в Милане, созданный в 1514 году, и «Проповедь св. Стефана в Иерусалиме» ([илл. 111.32](#)) из Лувра в Париже. Поздние работы художника, часть которых была разделена между его сыновьями, Бенедетто и Пьеро, хранятся в соборе и музее Каподистрии. В процессе создания многочисленных циклов Карпаччо сложился и как мастер рисунка ([илл. 111.1-111.11](#)) – многие сотни зарисовок с натуры он выполнил в период работы над своими многофигурными композициями [17, 18].

111.2. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения, написанные на сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества и после Его смерти.

111.2.1. «Рождение Девы Марии»

Картина «Рождение Девы Марии» ([илл. 111.12](#)) размером 126×128 см создана в 1504-1508 годах для Скуолы дельи Альбанези. В 1808 году, во время оккупации Венеции Наполеоном, картина была вывезена во Францию, а после ее возвращения в Италию попала в Академию Каррара в Бергамо, где она сейчас и хранится [55].

Действующие лица. Анна (у правого края картины), мать Девы Марии, молодая, худенькая, с приятным лицом, крупными полузакрытыми глазами, нежными щеками, пухлыми губами и округлым подбородком, почти вся укрыта одеялом. На ней надет синий халат, между распахнутыми полами которого видна ее белая ночная рубашка. Ее волосы закрыты небольшой серой шапочкой.

Иоаким (у левого края картины), отец Девы Марии, высокий худой старик, с густыми бровями, нависшими над глазами, высоким морщинистым лбом, прямым носом и длинной седой бородой, одет в темно-красный кафтан с темно-синим капюшоном. Из-под подола кафтана виден край длинной серой нижней одежды. На голове у него надет красный колпак с белой оторочкой, конец которого загнут вперед. Обеими руками он опирается на высокую тонкую и прямую палку.

Дева Мария (на руках у старой няньки в центре), с круглой головкой, короткими коричневатыми волосиками и тонкими ручками, завернута в белую пеленку.

Старая нянька, очень толстая, с полным добрым лицом, одета в длинное темно-красное платье. Ее волосы закрыты большим кремовым головным платком, концы которого лежат у нее на груди. Левой рукой она прижимает к себе маленькую Деву Марию. Еще две служанки находятся между Анной и



Илл. 111.1. Витторе Карпаччо. Бог-Отец. Рисунок.



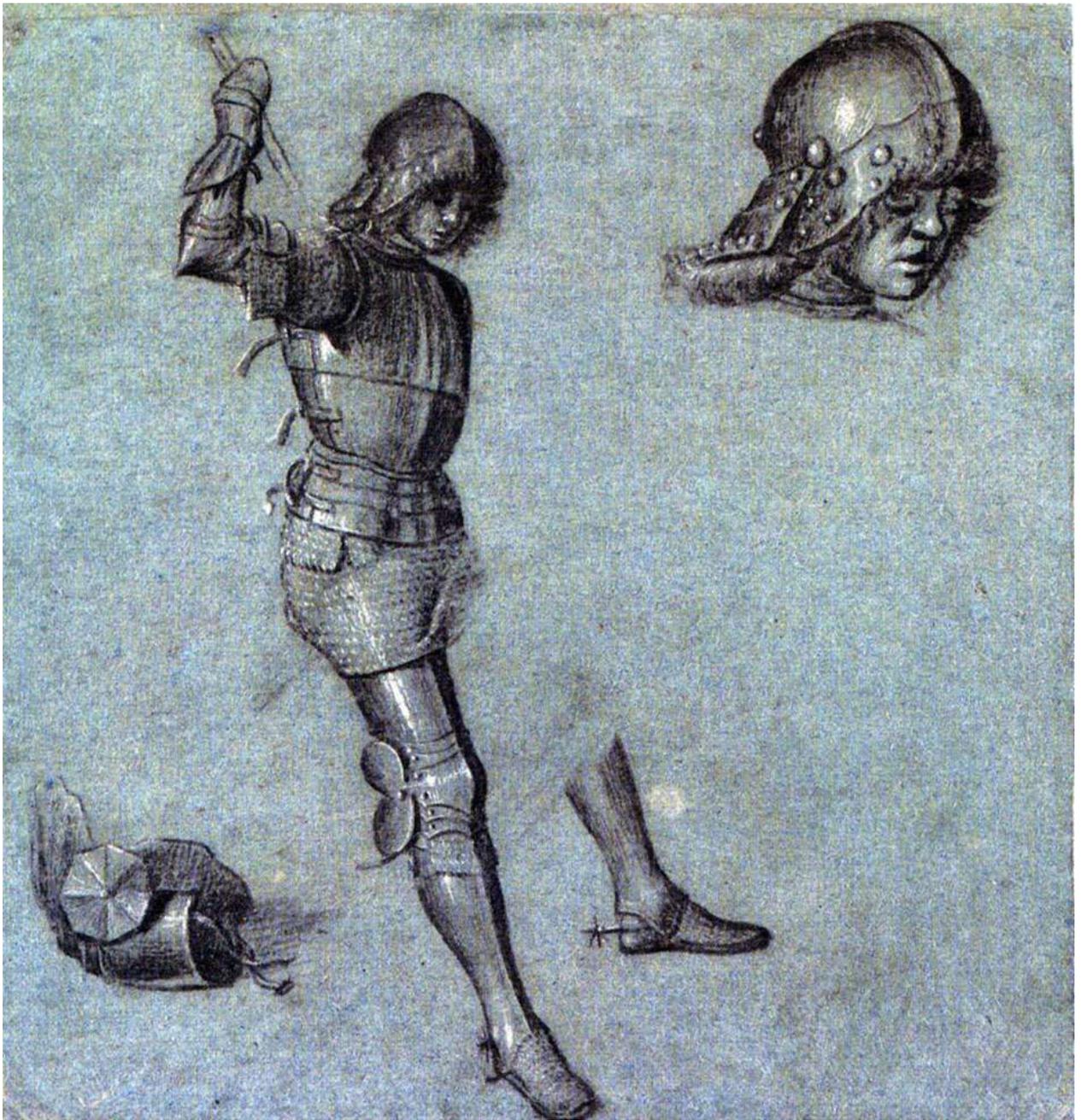
Илл. 111.2. Витторе Карпаччо. Мадонна Благовещения. Рисунок.



Илл. 111.3. Витторе Карпаччо. Мадонна. Рисунок.



Илл. 111.4. Витторе Карпаччо. Молящийся мужчина. Рисунок.



Илл. 111.5. Витторе Карпаччо. Три штудии вооруженного рыцаря. Рисунок.



Илл. 111.6. Витторе Карпаччо. Два юноши. Рисунок.



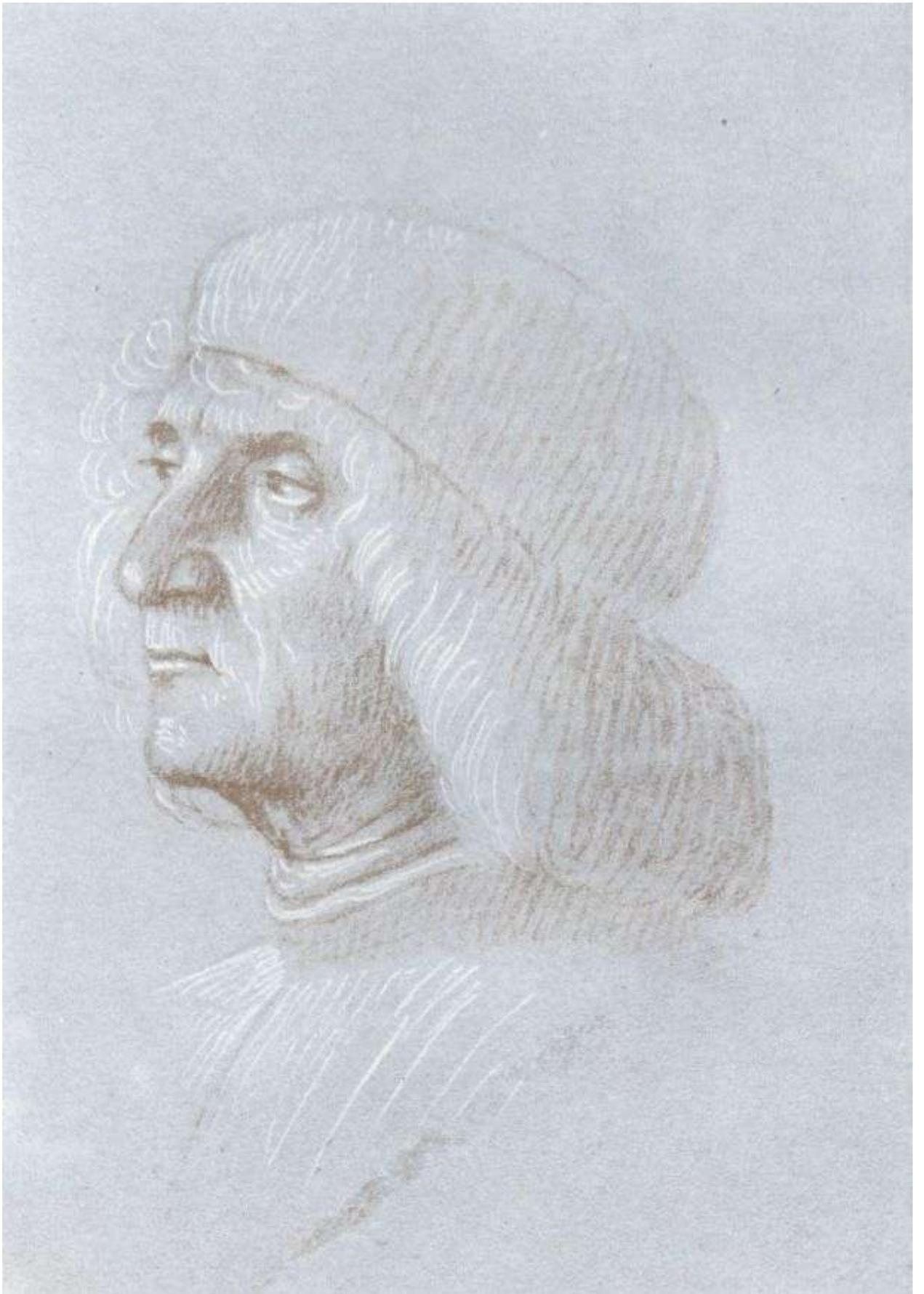
Илл. 111.7. Витторе Карпаччо. Две мужские фигуры. Рисунок.



Илл. 111.8. Витторе Карпаччо. Две турчанки. Рисунок.



Илл. 111.9. Витторе Карпаччо. Юноша. Рисунок.



Илл. 111.10. Витторе Карпаччо. Портрет мужчины средних лет. Рисунок.



Илл. 111.11. Витторе Карпаччо. Голова бородатого мужчины в шапке.
Рисунок.



Илл. 111.12. Витторе Карпаччо. Рождение Девы Марии.

старой нянькой, а две другие в соседних комнатах в глубине сцены. Молодые и стройные, они одеты в длинные разноцветные платья и передники.

Взаимодействие персонажей. Столь важное историческое событие представлено как бытовая сценка, происходящая в современном художнику венецианском доме. Анна лежит на кровати, опираясь на локоть правой руки и, улыбаясь, с нежностью смотрит на новорожденную. Девочка лежит на коленях у старой няньки, которая села перед большим тазом и приготовилась ее купать. Внимание няньки отвлек вошедший Иоаким, и она неодобрительно смотрит на него. Служанка в голубом платье готовит принадлежности для купанья. Другая служанка в светло-коричневом платье и темно-красном переднике несет Анне еду в плоской миске. Еще одна служанка в темном платье и белом переднике убирается в соседней комнате, а четвертая служанка прядет в дальней комнате.

Кролики. У раскрытых дверей в дальние комнаты сидят два коричневых кролика, нарисованные очень реалистично. Они символизируют победу, одержанную целомудрием [19].

Интерьер. Обстановка, в которой происходит эта сцена, является наиболее замечательной частью картины. Через раскрытые двери видна анфилада из трех комнат, написанная в убедительной перспективе. Пол в комнатах покрыт коричневой плиткой, разные оттенки которой образуют шахматный узор. Комната, ближняя к зрителю, имеет голубые стены и темный потолок, укрепленный мощными деревянными балками, расположенными перпендикулярно толстой центральной балке. В правой стене находится ниша для кровати Анны с алым пологом, который сейчас раздвинут. В глубине ниши царит мрак. Кровать Анны, очень высокая, накрыта красным одеялом с бахромой. Рядом с нишей расположен камин, а на его боковой стене – серый тепловой экран высотой от пола до потолка. Над камином висит лампада, а ниже к стене приделана коричневая табличка с древнееврейским текстом, с которой откинут темный полог (единственная на картине ссылка к реальному времени рождения Девы Марии). На полочке над камином стоит подсвечник с обгоревшей свечой и различная посуда. Слева от раскрытых дверей, над фигурой Иоакима находится край окна с золотой рамой, через которое виден склон холма и растущее на нем дерево. Между Иоакимом и старой нянькой на полу стоит деревянный очень широкий и низкий таз, в котором собираются купать ребенка. Справа на переднем плане расположен паркет, на котором сидит служанка, висит красный ковер с рисунком и лежит рулон бумаги.

Цветовая гамма и композиция. Пол и стены комнаты, где происходит основное действие, образуют мягкий фон картины, состоящий из областей коричневого, голубого и серого цвета. Красный цвет кафтана Иоакима повторяется в цвете одежды старой няньки и трех служанок, халата Анны, а также полога у ее кровати и ковра на паркетe; коричневый цвет пола повторяется в цвете головного платка старой няньки и цвете платья одной из служанок; голубой цвет платья другой служанки повторяется в цвете стен комнаты; темно-коричневый цвет каминa повторяется в цвете балок потолка.

Четыре женщины в правой части комнаты, расположенные в вершинах квадрата, противопоставлены одинокой фигуре Иоакима. Фигуры служанок в дальних комнатах и кролики у входа в них усиливают глубину пространства. Художнику удалось добиться удивительного правдоподобия этой сцены, переместив ее из древней Иудеи в современную ему Венецию. Кроме того, он выступил здесь как выдающийся мастер изображения домашнего быта, продолжая традиции, заложенные Пьетро Лоренцетти ([илл. 7.1](#)) и Робером Кампеном.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. На картине Педро Берругете ([илл. 111.13](#)) из Музея Диочезано в Паленсии св. Анна, не старая, с некрасивым лицом, лежит на постели обнаженная и закрытая по грудь лишь одеялом, повернувшись к новорожденной дочери, которую на руках держит молодая служанка. Позади служанки стоит старый благообразный Иоаким. Старая служанка сидит на крышке ящика для постельного белья перед широким и мелким медным тазом. У правого края картины стоит молодой врач с лекарствами в руках. Из деталей интерьера тщательно нарисован пол, покрытый разноцветной плиткой с рисунками, и полог кровати Анны. Картина написана в характерной для этого мастера красно-коричневой цветовой гамме.

На картине Винченцо из Сан-Джеминиано ([илл. 107.50](#)) в этой сцене принимает участие слишком много действующих лиц, некоторые из которых откровенно позируют, а другие приняли ритуальные позы. В окне у правого края, позади Иоакима нарисован тонкий пейзаж. Темный фон картины скрывает детали интерьера.

111.2.2. «Введение Девы Марии во храм»

Картина «Введение Девы Марии во храм» ([илл. 111.14](#)) размером 130×137 см, созданная в 1504-1508 годах, хранится в Пинакотеке Брера в Милане [55].

Сравнение с картиной Чимы да Конельяно. Два венецианца и современника, Чима да Конельяно ([илл. 105.72](#)) и Витторе Карпаччо использовали почти одинаковую иконографию для этого сюжета. Заметно различаются лишь высота лестницы, положение на ней Девы Марии (у Витторе она уже почти поднялась наверх), одежды действующих лиц, городской пейзаж и количественный состав в трех группах основных персонажей, а также манера письма обоих мастеров.

Действующие лица. Дева Мария (на ступенях лестницы), чуть старше, чем на картине Чимы, худенькая и стройная, с прекрасным лицом и длинными коричневыми волосами, окруженными прозрачным нимбом, закутана в широкий и длинный темно-синий плащ. В правой руке (как и у Чимы) она держит высокую и тонкую горящую свечу.

Иоаким (у левого края на переднем плане), похожий на свое изображение на [илл. 111.12](#) и так же одетый, но немного более полный, держит в руке свой колпак, опираясь на палку.



Илл. 111.13. Педро Берругете. Рождение Девы Марии.



Илл. 111.14. Витторе Карпаччо. Введение девы Марии во храм.

Анна (справа от Иоакима), более пожилая и полная, чем на [илл. 111.12](#) и ниже мужа ростом, одета в темное платье и светло-коричневую накидку, наброшенную на голову. Из-под накидки виден край ее белого головного платка.

Первосвященник Захария (на верхней площадке лестницы), выше всех на картине, худой старик, с выразительным лицом, глубоко посаженными большими глазами, высоким лбом, крупным орлиным носом и длинной седой бородой, одет в длинное серебряное облачение с цветочным узором, красными рукавами и такого же цвета широким воротником с золотой бахромой по краю. На голове у него надета высокая красная шапка.

Остальные свидетели этого события (рядом с Иоакимом и Анной), женщины, более молодые и стройные, чем Анна, с приятными лицами, одеты в разноцветные накидки и белые головные платки.

Два священника (справа от Захарии), оба бородатые, одеты в такие же облачения, как и Захария, и черные с красным краем головные уборы, закрывающие им волосы.

Мальчик (ниже Захарии), лет десяти, с тонкими ножками и пышными длинными светло-коричневыми волосами, одет в светло-коричневый кафтан длиной выше щиколоток и с черным воротником. Его голова непокрыта, а ноги обуты в узкие сапожки. В левой руке он держит длинный и тонкий поводок от лани.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария поднимается по ступеням лестницы, хотя и не столь стремительно, как на картине Чимы да Конельяно ([илл. 105.72](#)). Внизу ее провожают родители и свидетели этой сцены. Женщины молитвенно сложили руки перед собой ладонями вместе, желая маленькой девочке успеха. Наверху ее встречает согбенный Захария, протянувший к ней руки. Два священника, облокотившись о перила ограждения входа в храм, с любопытством наблюдают за происходящим. Мальчик, олицетворяющий невинность, стоя справа от лестницы, обращается к одному из священников. В отличие от Чимы, Витторе не изобразил никаких сцен на среднем и заднем планах – город вокруг храма безлюден. Лишь одна женщина на среднем плане, проходившая мимо, остановилась, чтобы посмотреть на чудо.

Животные. Мальчик держит на привязи крупную лань с длинными рожками, которая лежит сбоку от лестницы. На ее длинной шее надет ошейник с бубенцами. Справа от мальчика на переднем плане лежит кролик, символизирующий кротость Девы Марии.

Архитектурные сооружения. Лестница, по которой поднимается Дева Мария, кажется не столь крутой и высокой, как у Чимы, состоит всего из десяти (а не пятнадцати) светлых ступенек и имеет более простую конструкцию. На рельефе на ее боковой стороне изображена сцена битвы, относящаяся к дохристианским временам. Позади священников возвышаются две кирпичные зубчатые башни с венецианскими окнами. В узкой зубчатой кирпичной стене позади Девы Марии на другой стороне площади сделана ниша, которая окружает ее голову подобно нимбу. Слева от нее расположена

высокая церковь с куполом наверху. На ее фасаде находятся большие восьмиугольные часы, обрамленные белыми мужской и женской рельефными фигурами. Еще левее видны экзотические башни, шпили и колонны. Между ними вдаль уходит узкая улица.

Элементы пейзажа. Над стеной с нишей возвышаются довольно примитивно нарисованные кроны четырех пальм. Слева за шпилями, башнями и колоннами видны вершины гор. Небо над городом покрыто легкими облачками.

Цветовая гамма и композиция. Мягкие краски картины напоминают рисунок тканого ковра. Ее фон образуется городским пейзажем и включает оттенки красного и коричневого цветов. Одежды персонажей гармонируют с ним. Цвет плаща Девы Марии повторяется в более светлом цвете неба. Диагонали композиции, формируемой лестницей и находящимися около нее людьми, противопоставлена горизонтальная линия зданий среднего плана. Если Чима представил это событие так, словно он видел его собственными глазами, то Витторе создал на этот сюжет стилизованную сказку.

111.2.3. «Благовещение»

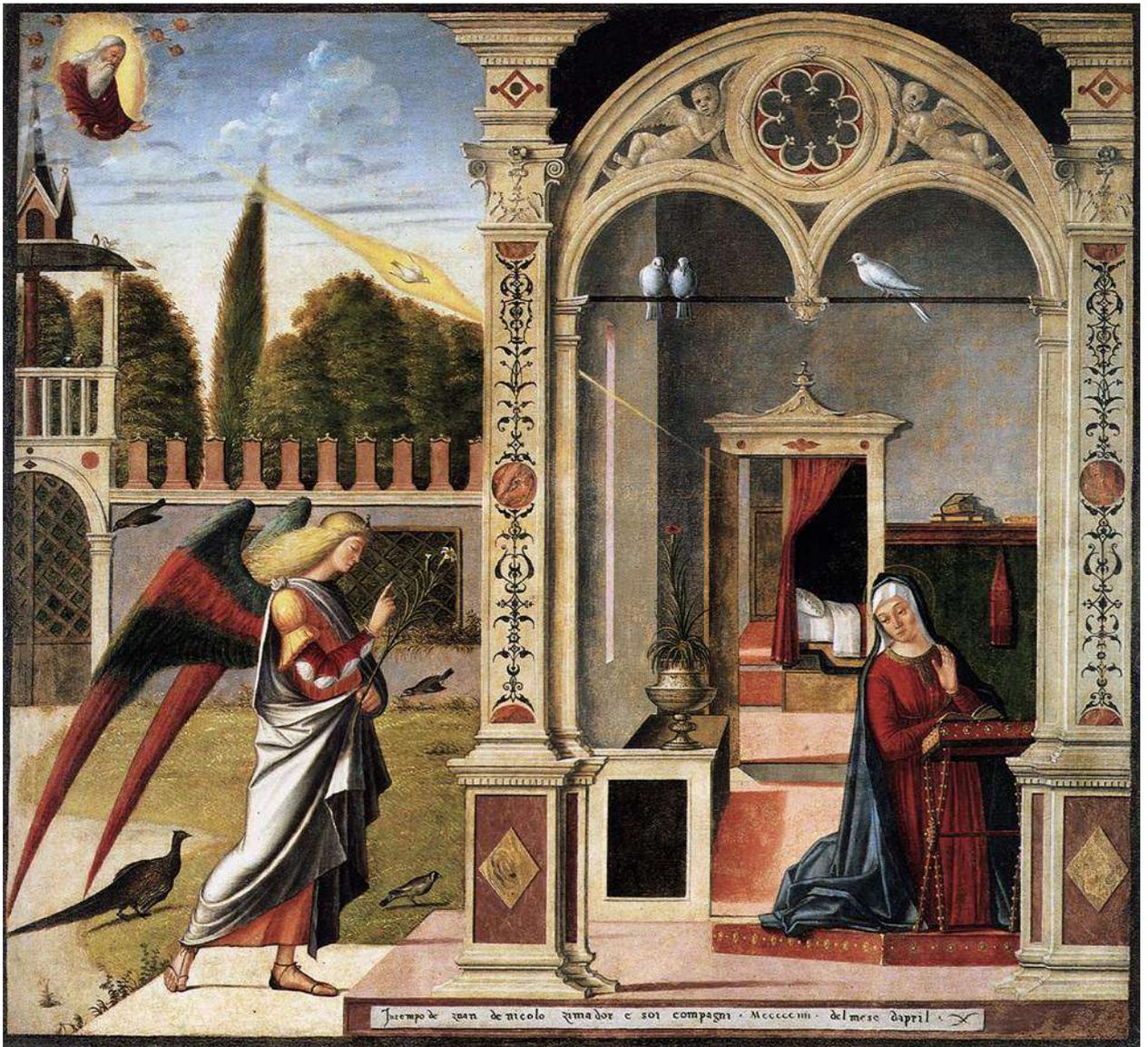
Картина «Благовещение» ([илл. 111.15](#)) размером 130×140 см, созданная в 1504 году для Скуола дельи Альбанези, хранится в галерее Франкетти Палаццо Ка д'Оро в Венеции [55].

Действующие лица. Дева Мария (справа), молодая, с нежным прекрасным лицом, небольшими голубыми глазами, широкими темными бровями, прямым носом, пухлыми губками и округлым подбородком, одета в темно-красное платье с воротом, обшитым золотой лентой, и синюю накидку, наброшенную на голову. Из-под накидки виден белый головной платок, закрывающий ей волосы.

Архангел Гавриил (слева от Мадонны), молодой, высокий, худой и стройный, с огромными острыми крыльями, нижняя поверхность которых окрашена в полосы красного и коричневого цветов, плавно переходящих друг в друга, высокой шеей, маленькой головой, нежным розовым лицом, небольшими глазами, низким лбом, пышными длинными желтыми волосами, прямым носом и массивным подбородком, одет в розовую тунику длиной выше щиколоток и голубой плащ. Его волосы стянуты диадемой с крестом спереди, а ноги обуты в открытые сандалии. В левой руке он держит свою геральдическую лилию.

Бог-Отец (в левом верхнем углу), старик с добрым лицом и длинной седой бородой, одет в темно-красную тунику. Он виден только до пояса и окружен желтой мандорлой, вдоль края которой порхают красные серафимы.

Взаимодействие персонажей. Гавриил, сложив наполовину крылья, идет по направлению к Мадонне, склонив голову, устремив взор в землю, подобрав левой рукой свой плащ, а правой рукой указывая вверх. Дева Мария, сидя перед пюпитром, едва повернула голову в его сторону и подняла левую руку, словно останавливая его. Однако ее лицо выражает печаль и



Илл. 111.15. Витторе Карпаччо. Благовещение.

полную покорность Воле Божьей. Бог-Отец наблюдает за этой сценой, направляя луч со Святым Духом в желтой мандорле на Мадонну.

Птицы. На картине присутствует множество разных птиц. Три белых голубя, размером значительно крупнее святого Духа, сидят над головой Девы Марии. Павлин, бегущий позади Гавриила со сложенным хвостом, нарисован довольно реалистично. Благодаря античному представлению о том, что его мясо никогда не гниет, павлин стал христианским символом бессмертия и Воскресения Христа [19]. Щегол, любимая птица Христа, сидит на траве около Гавриила. Другие лесные птицы летают по замкнутому саду и сидят на башенке ниже Бога-Отца.

Интерьер. В правой половине картины нарисован интерьер лоджии Мадонны с ровным розовым полом и серыми стенами. В левой стене имеется высокое окно, через которое внутрь падает свет и проникает луч, направленный Богом-Отцом на Деву Марию. На деревянном столике у этого окна стоит медная ваза, в которой на высоком стебле растет цветок красной гвоздики, символ обручения. Справа на коричневой подставке стоит простой складной пюпитр, на котором лежит раскрытая книга небольшого формата и за которым сидит Мадонна. За ее спиной находится коричневый деревянный шкаф, где наверху лежит еще несколько книг. Слева от шкафа в задней стене лоджии имеется раскрытая дверь, через проем которой видна часть спальни Девы Марии с кроватью и откинутым пологом.

Архитектурные сооружения. Вход в лоджию обрамлен двумя светло-коричневыми пилястрами с растительным узором. На них опирается арка с розеткой в центре, к которой с двух сторон прислонились фигурки амуров. Пилястры соединены черной планкой, на которой сидят голуби. Влево от лоджии протянулась каменная серая стена с высокими и узкими красными зубцами, ограничивающая «замкнутый сад». Стена заканчивается черными воротами с полукруглым верхом, украшенными золотой сеткой. Над воротами на столбиках сделана небольшая крыша, над которой, в свою очередь, возвышается маленькая башенка со шпилем.

Элементы пейзажа. За стеной и воротами поднимаются пышные кроны кипарисов и других южных деревьев. Небо над ними покрыто небольшими кучевыми облачками.

Цветовая гамма и композиция. Пространства Девы Марии, архангела Гавриила и Бога-Отца четко разделены. Она сидит в своей лоджии. Фон для ее фигуры образуют серые стены. Красный цвет ее платья повторяется в цвете полога в спальне, красных полосах на крыльях Гавриила и цвете туники Бога-Отца. Гавриил находится в замкнутом саду. Фон для его фигуры образуют зеленая трава и серая стена сада. Бог-Отец и Святой Дух помещены на небо. Голубой цвет неба повторяется в цвете плаща Гавриила и накидки Девы Марии, а цвет мандорлы Бога-Отца и Святого Духа – в цвете волос Гавриила. И здесь мастер продемонстрировал удивительное благородство цветовой гаммы. Луч, посланный Богом-Отцом, образует диагональ композиции. Бог-Отец и архангел доминируют над покорной фигуркой Девы Марии, а лоджия, в которой она сидит, неспособна защитить ее от Их напора.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. На картине Хуана Фландрского ([илл. 111.16](#)), созданной около 1500 года и хранящейся в Музее искусств в Цинцинатти, строгая Дева Мария, прелестный архангел Гавриил с большими крыльями и Святой Дух в светящейся мандорле находятся в небольшой комнатке с низким деревянным потолком. Архангел с интересом разглядывает Мадонну, а она, выставив перед собой ладони параллельно друг другу, даже не повернула головы в его сторону. На коленях у нее лежит большая раскрытая книга, а на деревянном столике за спиной в керамической вазе цветут белые лилии. В комнате царит приятный полумрак, рассеиваемый светом, исходящим от Святого Духа. На другой картине того же мастера ([илл. 111.17](#)), созданной в 1508-1519 годах и хранящейся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, поза архангела более патетична, но образы персонажей несколько грубее, чем на предыдущей картине. В правом верхнем углу картины на стене комнаты обвалилась штукатурка. Композиция обеих картин примерно одинакова.

Несколько вариантов этого сюжета создал Герард Давид. На двух створках алтаря ([илл. 111.18](#)), созданного около 1505 года и хранящегося в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, этот сюжет представлен в технике гризайли ([илл. 111.19-111.20](#)). Другой вариант того же мастера также представлен на двух панелях ([илл. 111.21](#)) размером 77×62 см и ([илл. 111.22](#)) размером 79×64 см, являвшихся частями высокого алтаря в церкви Сан-Джероламо делла Червара бенедиктинского аббатства близ Генуи. Алтарь был создан в 1506 году. Ныне эти панели также хранятся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Алтарь отличает высокое мастерство исполнения. На картине того же мастера ([илл. 111.23](#)) размером 31.8×22.9 см, созданной около 1490 года и хранящейся в Художественном институте в Детройте, действие происходит в спальне Девы Марии. Архангел и Святой Дух парят в воздухе, а Мадонна, не видя их, лишь почувствовала их появление. Кровать застелена синим покрывалом, и полог у нее имеет такой же цвет. Цветущая лилия в керамической вазе стоит на полу, на переднем плане. На стене, противоположной зрителю, над головой архангела висит картина. В комнате много света и воздуха. На картине ([илл. 111.24](#)) размером 40×32 см, созданной около 1520 года и хранящейся в Штеделевском художественном институте во Франкфурте-на-Майне, действие происходит в просторной полутемной спальне Девы Марии. Фон картины образуют темно-синяя кровать и коричневый деревянный шкаф. Архангел в патетической позе указывает на Волю Бога, а Мадонна, крестив руки на груди, демонстрирует фанатичную покорность этой Воле.

111.2.4. «Сретение»

Картина «Сретение» ([илл. 111.25](#)) размером 421×236 см, созданная в 1510 году как третий алтарь церкви Сан-Джоббе в Венеции, ныне хранится в Галерее Академии в Венеции. Она написана под впечатлением от «Алтаря



Илл. 111.16. Хуан Фландрский. Благовещение.



Илл. 111.17. Хуан Фландрский. Благовещение.



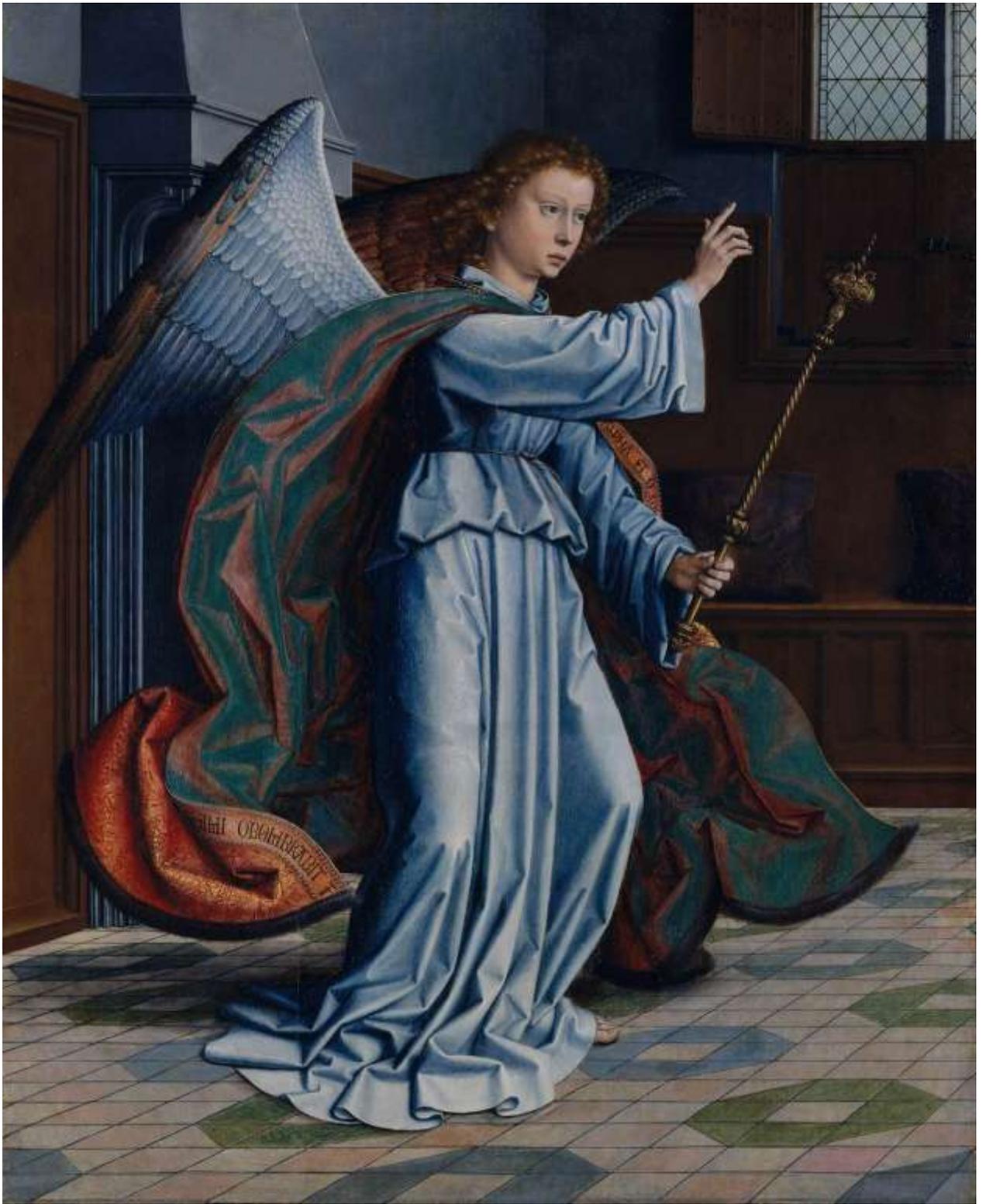
Илл. 111.18. Герард Давид. Архангел и Мадонна Благовещения.



Илл. 111.19. Герард Давид. Архангел Благовещения.



Илл. 111.20. Герард Давид. Мадонна Благовещения.



Илл. 111.21. Герард Давид. Архангел Благовещения.



Илл. 111.22. Герард Давид. Мадонна Благовещения.



Илл. 111.23. Герард Давид. Благовещение.



Илл. 111.24. Герард Давид. Благовещение.



Илл. 111.25. Витторе Карпаччо. Сретение.

Сан-Джоббе» Джованни Беллини ([илл. 72.39](#)), созданного почти на двадцать лет раньше для той же церкви [55].

Действующие лица. Дева Мария (слева от центра), молодая и стройная, с высокой шеей, приятным лицом, небольшими глазами, высоким лбом, гладкими темно-коричневыми волосами, небольшим прямым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одета в длинное красное платье и темно-синий плащ. Ее волосы прикрыты большим белым головным платком, концы которого лежат у нее на плечах.

Младенец (на руках у Мадонны), толстенький и симпатичный, с крупными глазками, высоким лобиком, чубчиком светлых волосиков, маленьким носиком и пухлыми губками, полностью обнажен.

Старец Симеон (справа от Мадонны), высокий крупный старик, с добрым лицом, небольшими глубоко посаженными глазами, высоким лбом, волнистыми седеющими волосами, небольшим острым прямым носом и длинной седой бородой, одет в длинное белое облачение, а поверх него – в темно-синюю мантию с золотым узором и золотой плащ с черным узором. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Три ангела (у нижнего края картины), подростки небольшого размера, со спокойными лицами, длинными волосами, одеты в разноцветные туники и плащи. Левый ангел играет на довольно экзотическом духовом музыкальном инструменте, средний – на лютне, а правый – на скрипке старинной формы.

Служанки Девы Марии (слева от Мадонны), молодые, чуть ниже нее ростом, с приятными лицами и скромными прическами, одеты в длинные платья (левая - в синее, а правая - в красное) и плащи, обернутые вокруг туловища (левая - в темно-красный, а правая - в синий). Левая служанка держит в руках корзинку с жертвенными голубями.

Слуги Симеона (справа от него), мужчины средних лет, бородатые, правый с короткими черными волосами, а левый с длинными коричневыми, одеты в синие облачения и красные плащи. В руках они держат концы плаща Симеона.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария с Младенцем на руках вошла в апсиду, а навстречу ей вышел старец Симеон. Его движение стремительно, он даже немного наклонился вперед. Младенец повернулся к нему и с интересом разглядывает бородатого старца, не испытывая перед ним никакого страха. Симеон же, с улыбкой глядя на Него и приложив руки к груди, не пытается взять Его. Служанки из-за спины Мадонны стараются увидеть реакцию Младенца на встречу с Симеоном. Они удивлены Его спокойным поведением – правая служанка приложила левую руку к груди. Заметим, что в этой сцене отсутствует Иосиф. Слуги Симеона также устремили взгляды на Младенца, вытянув шеи. Ангелы, не обращая ни на кого внимания, увлеченно играют на музыкальных инструментах – тема, традиционная для сюжета «Мадонна с Младенцем».

Интерьер. Встреча произошла в высокой апсиде, напоминающей апсиду на картине Джованни Беллини ([илл. 72.39](#)). В верхней куполообразной ее части на золотом фоне нарисован замысловатый узор. Из центра купола

спускается длинная люстра с цилиндрической лампой внизу. Позади Мадонны и Симеона находится алтарь, покрытый белой скатертью с красной вышивкой. Вниз из апсиды спускаются две высокие ступени, на которых сидят ангелы. Группа Симеона погружена в полумрак, а группа Мадонны, напротив, освещена.

Цветовая гамма и композиция. Серые стены апсиды образуют фон картины. С ним сливаются темные одежды действующих лиц, но на нем контрастно выделяется светлое тельце Младенца. Между двумя симметрично расположенными группами имеется небольшой разрыв – Новый Завет встретился с Ветхим, но не соединился с ним. Торжественность вертикальной композиции придают золотой купол вверху и ангелы внизу, играющие роль подножия для основных действующих лиц.

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

На полиптихе Бергоньоне ([илл. 84.105](#)) Дева Мария осторожно передает Младенца на руки изможденному Симеону. Младенец боится незнакомого старика и тянется к матери. Весьма выразителен здесь и образ Иосифа. Под потолком висит гирлянда с большим желтым яблоком в центре.

На картине Ганса Гольбейна Старшего ([илл. 84.123](#)) худенькая и стройная Дева Мария ставит Младенца на алтарь, а Симеон, одетый весьма необычно, лишь протянул к Нему руки, чтобы взять Его. В одеждах и других участников этой сцены много экзотики. Служанка, сопровождающая Мадонну, одета вызывающе модно. Она держит жертвенных голубей в подоле своего зеленого платья. Иосиф слева на переднем плане имеет в руках лишь свой дорожный посох и четки.

На картине Фернандо Гальего ([илл. 111.26](#)) из церкви Сан-Лоренцо эль Реал в Заморе старец Симеон и пророчица Анна встали на колени, причем Симеон держит Младенца на предплечьях вытянутых вперед рук. Мадонна молитвенно сложила руки, а Иосиф и служанка с удивлением смотрят на нее. Действие происходит в просторном храме.

На картине Педро Берругете ([илл. 111.27](#)) из церкви Санта-Мария в Бессериль де Кампос близ Паленсии Дева Мария осторожно передает сидящего Младенца в руки Симеону. Младенец, глядя на зрителя, проявляет полную покорность. Остальные фигуры принимают лишь пассивное участие в действии.

111.2.5. «Бегство в Египет»

Картина «Бегство в Египет» ([илл. 111.28](#)) размером 73×111 см, созданная в 1500 году, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне [55].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, с красивым лицом, крупными полуприкрытыми глазами, прямым носом, маленьким ртом и массивным подбородком, одета в длинное красное платье и закутана в золотую накидку с черным цветочным узором. Накидка закрывает ей и



Илл. 111.26. Фернандо Гальего. Представление Господа в храме.



Илл. 111.27. Педро Берругете. Представление Господа в храме.



Илл. 111.28. Витторе Карпаччо. Бегство в Египет.

волосы, и из-под нее виден край ее белого головного платка. Обеими руками она обнимает Младенца.

Младенец, толстенький, с крупной головкой, маленькими глазками, высоким лобиком, светлыми кудрявыми волосиками, носиком пуговкой, маленьким ртом и скошенным подбородком, одет в белую рубашечку.

Иосиф (справа), пожилой, высокий и стройный, с добрым лицом, небольшими глазами, высоким лбом с залысинами, недлинными седеющими волосами, прямым носом и окладистой бородой, одет в темно-синюю тунику, длиной чуть ниже колен и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги обтянуты узкими светло-серыми штанами, заправленными в черные башмаки, а голова непокрыта.левой рукой он опирается на высокую дорожную палку, а в правой держит черную плетку.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария сидит на осле, обнимая Младенца, а Он приник к ней, подняв левую ручку к ее подбородку. Она нежно смотрит на Него, а Он, прижавшись к ней щекой, устремил вдаль задумчивый взгляд. Иосиф широким шагом идет впереди по обочине дороги, оглядываясь на осла, который понуро бредет по дороге.

Осел. Темно-коричневый и довольно крупный осел нарисован очень реалистично. Он прижал уши и всем своим видом показывает, что ему совсем не хочется куда-то идти. На нем надета умело нарисованная черная сбруя с широкими поводьями, которыми, однако, никто не управляет.

Пейзаж. Главным действующим лицом на этой картине является пейзаж. Вдоль дороги, по которой движутся путники, простирается равнина, поросшая зеленой травой и отдельными деревьями. Ближе к линии горизонта она переходит в пологие холмы, поросшие лесом, Между Мадонной и Иосифом на границе равнины и холмов протянулся ряд деревьев с тонкими стволами и редкой листвой. У правого края стоит засохшее дерево. Слева у подножия холмов расположено небольшое селение. Вечернее небо слева покрыто слоистыми облаками, которые ближе к правому краю картины переходят в кучевые. Облака окрашены желтым цветом догорающего заката. Путников сопровождает тишина и печаль.

Цветовая гамма и композиция. Как и другие произведения этого мастера, картина отличается мягкими благородными красками. С зеленым фоном, образуемым пейзажем, гармонично сочетаются цвета одежд действующих лиц. Золотой цвет накидки Мадонны повторяется в цвете вечерней зари, а красный цвет ее платья – в цвете плаща Иосифа. Фигуры людей и осла, как обычно в этом сюжете, расположены в одну линию, а глубину пространства и настроение создает пейзаж.

111.2.6. «Размышление о Страстях»

Картина «Размышление о Страстях» ([илл. 111.29](#)) размером 70.6×86.7 см, созданная около 1510 года, хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке [49].



Илл. 111.29. Витторе Карпаччо. Размышление о Страстях.

Литературная программа. Картина написана по мотивам комментариев св. Иеронима к библейской «Книге Иова», где страдания Иова представлены как прообраз Страстей Христа и Его чудесного Воскресения. Именно эти святые, Иероним (слева) и Иов (справа) включены в композицию. На каменном блоке, где сидит Иов, высечено древнееврейское изречение: «Я знаю, что мой Спаситель живет» [49].

Действующие лица. Мертвый Иисус (в центре), молодой, с коротковатыми и тонкими ногами, складками на животе, широкой грудью и большой головой, со стигматами и кровью на теле, вздувшимися венами и рельефно выступающими ключицами, с прекрасным лицом, крупными закрытыми глазами, широкими бровями, невысоким лбом, густыми и длинными волнистыми темно-коричневыми волосами, небольшим прямым носом, широким ртом с полными губами и с короткой бородой, почти полностью обнажен. Лишь его бедра обернуты большой белой повязкой, длинный конец которой свесился между Его ног.

Иов, старый и худой, с тонкими ногами и складками на животе, выразительным лицом семитского типа, крупными темными глазами, высоким морщинистым лбом, длинными пушистыми курчавыми седыми волосами, большим носом с горбинкой и длинной пушистой седой бородой, почти полностью обнажен. Лишь его бедра обмотаны большой красной повязкой, а ноги обуты в открытые сандалии.

Иероним, старый, худой, с тонкими руками, на которых вздулись вены, умным лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, недлинными седыми всклокоченными волосами, прямым носом и густой длинной седой бородой, одет в короткую белую тунику с рукавами, закатанными до плеч. К его правому бедру прислонен высокий и тонкий костыль с перпендикулярно расположенной ручкой. Его голова непокрыта, голые ноги босы, открытые сандалии стоят рядом на земле, а длинные четки повешены на обломке колонны позади него.

Взаимодействие персонажей. Мертвый Иисус сидит в каменном кресле, расставив ноги и облокотившись на левую руку. Его правая рука безжизненно повисла, как плеть, а голова склонилась к левому плечу. Иов и Иероним ведут над Его телом философскую беседу о Его Страстях. Иов сидит на каменном блоке в свободной позе, положив согнутую левую ногу на колено правой, облокотившись на нее левой рукой и подперев подбородок. Его взгляд устремлен вдаль мимо Иисуса и Иеронима. Иероним также сидит на камне, выставив вперед возможно травмированную левую ногу, опираясь правой рукой о камень, а левую приложив к груди. Он внимательно слушает Иова, скосив взгляд на зрителя.

Символические предметы. Терновый венок, лежащий на земле справа от Иисуса, напоминает о перенесенных Им страданиях. Маленькая птичка, летящая вверх слева от головы Иисуса, символизирует Его грядущее Воскресение. Покрытый мхом полуразрушенный каменный трон с древнееврейскими письменами на спинке представляет Ветхий Завет. Человеческие кости, лежащие у ног Иова, напоминают о смерти.

Пейзаж. Позади действующих лиц простирается суровый пейзаж. Слева, за Иеронимом поднимается высокий холм, вершина которого уходит за верхний край картины. На нем видны нагромождения камней и остатки разрушенных зданий. Справа, позади Иова открывается вид на холмистую равнину, покрытую травой, кустами и отдельными деревьями. В долине расположен средневековый город с башнями и шпилями церквей. На небольшом песчаном обрыве сидит красный попугай. Дальше, вглубь сцены пятнистый леопард гонится за оленем с ветвистыми рогами. Ночное небо покрыто нервными кучевыми облаками, а передний план (особенно фигура Иисуса) освещен мистическим светом.

Цветовая гамма и композиция. Зеленоватый пейзаж с глубокими тенями образует фон картины. Освещенные кресло с сидящим на нем Иисусом, песок вокруг него с резкими тенями и фигура Иеронима выступают из этого мрачного фона, делая зрителя почти участником философского спора. Напротив, фигура Иова погружена во мрак. Картина производит гнетущее впечатление, а чернильное небо с клубящимися облаками вносит в эту сцену бьющий по нервам цветовой диссонанс. Треугольная композиция построена на противопоставлении поз действующих лиц. Два философа из ветхозаветной и христианской эпох, оба перенесшие в жизни большие страдания, встретились, чтобы подумать вместе со зрителем о смысле Страстей Христа.

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Формально, предыдущую картину можно отнести к сюжету «Оплакивание Христа». Витторе Карпаччо около 1520 года создал еще одну картину, близкую к этому сюжету, ([илл. 111.30](#)) размером 145×185 см, хранящуюся в Государственных музеях Берлина. В 1623 году эта картина, вместе с картиной «Размышление о Страстях» ([илл. 111.29](#)), была упомянута в коллекции Роберто Каноничи как произведения Андреа Мантеньи. На картине на переднем плане, на низком и длинном ложе лежит худое тело Иисуса с очень длинными ногами. Рядом с Ним нет никого, кроме человеческих костей, напоминающих о смерти. На среднем плане справа на земле сидят скорбная Дева Мария и поддерживающая ее Мария Магдалина. Справа от них спиной к зрителю стоит апостол Иоанн. Слева от них, опершись спиной о ствол дерева, на земле сидит Иов, подперев подбородок левой рукой и опираясь на посох правой. Он погрузился в глубокие размышления. Слева, у подножия гробницы представлена сцена «Положения во гроб», с Иосифом Аримафейским и Никодимом среди ее участников. Бесплодный скалистый пейзаж усеян обломками надгробий. Справа у линии горизонта виден морской залив, по берегам которого возвышаются невысокие горы. Небо покрыто нервными кучевыми облаками. И здесь художник вынуждает зрителя погрузиться в размышления.

Наконец, более традиционной является иконография его картины ([илл. 111.31](#)) размером 62×52 см, созданной около 1502 года и хранящейся в Фонде Маньяни Рокка в Мамиано близ Пармы. Здесь фоном служат серые клубящиеся облака на черном небе.



Илл. 111.30. Витторе Карпаччо. Мертвый Христос.



abogallery.com - Internet's biggest art collection

Илл. 111.31. Витторе Карпаччо. Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами.

111.2.7. «Проповедь св. Стефана в Иерусалиме»

Картина «Проповедь св. Стефана в Иерусалиме» ([илл. 111.32](#)) размером 152×195 см, созданная в 1511-1515 годах, хранится в Лувре в Париже. Она входит в цикл из пяти картин, исполненных для Скуолы деи Ланьери ди Сан-Стефано [25].

Сравнение с фреской Анджелико. В отличие от фрески Анджелико ([илл. 35.117](#)), действие на картине Карпаччо происходит днем (а не ночью), св. Стефан стоит на пьедестале посреди площади (а не у входа в церковь), его слушает несколько меньшее число людей, а городскому пейзажу уделено большее место. Вместе с тем на фреске Анджелико настроение мистическое, а на картине Карпаччо – более суетное.

Действующие лица. Св. Стефан (слева от центра на пьедестале), молодой, среднего роста, стройный, с экзальтированным безбородым лицом, крупными глазами, широкими бровями, низким лбом, длинными коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и окруженными прозрачным нимбом, прямым носом, небольшим ртом и массивным подбородком, облачен в золотой сравнительно короткий диаконский далматик с черным рисунком и разрезами по бокам. Ниже его подола виден длинный белый стихарь из тонкой материи.

Слушатели, окружающие святого, мужчины и женщины, весьма разнообразны как по типам, так и по одежам. Мужчины преимущественно среднего возраста и пожилые, а женщины – молодые, приятной наружности. Мужчины одеты в длинные разноцветные халаты, белые чалмы, шляпы, либо вообще без головных уборов. Женщины облачены в разноцветные платья, модные шляпки, головные платки и даже белые паранджи.

Взаимодействие персонажей. Стефан, возвышаясь над толпой, воздел глаза к небу, поднял вверх указательный палец правой руки и приложил левую руку к груди. Его вид олицетворяет божественное вдохновение. Его окружила немногочисленная толпа. Несколько женщин сидит на земле, остальные стоят, глядя на него или на небо. Чувствуется, что красноречие Стефана увлекло присутствующих. А на среднем плане горожане, одетые с большей восточной экзотикой, чем слушатели Стефана, предаются повседневным заботам. Восточный колорит одежд напоминает близкую по сюжету картину Джентиле Беллини ([илл. 67.98](#)).

Городской пейзаж. На мраморном пьедестале, на котором стоит Стефан, виден древнеримский портретный рельеф. За спинами слушателей Стефана расположена обширная пустая площадь, поросшая травой, по которой протоптаны извилистые тропинки. За этой площадью находится густая городская застройка из каменных домов с башнями и куполами, взбирающаяся на холм слева. У левого края картины стоит церковь, похожая по архитектуре на церкви на картинах Перуджино ([илл. 92.68](#) и [92.88](#)). Левее фигуры Стефана расположена небольшая триумфальная арка. За городом видны холмы, поросшие деревьями, и вершины гор справа у линии горизонта. Небо покрыто нервными кучевыми облаками.



Илл. 111.32. Витторе Карпаччо. Проповедь св. Стефана в Иерусалиме.

Цветовая гамма и композиция. Фон в нижней части картины образует зеленая трава на площади, а в верхней части – светлые стены домов. С фоном травы сливаются темные одежды слушателей, но на нем резко выделяются белые чалмы и другие светлые элементы их одежд. Светлый пьедестал Стефана проецируется на темный фон, а его темная фигура – на светлый фон. В композиции легкая фигура Стефана словно возносится к небесам. Слушатели разделены пьедесталом на две группы, из которых более многочисленная находится справа от него. Город, взбегающий к вершине холма, усиливает фигуру святого. Художник делает акцент на контрасте между немногочисленной группой на переднем плане, увлеченной проповедью, и многочисленными горожанами на среднем плане, погрязшими в повседневной суете. Однако внимание зрителя отвлекает от этого противопоставления великолепный городской пейзаж.

111.2.8. «Диспут св. Стефана»

Картина «Диспут св. Стефана» ([илл. 111.33](#)) размером 147×172 см, созданная в 1514 году, хранится в Галерее Брера в Милане. Первоначально, как и картина на [илл. 111.32](#), она входила в цикл из пяти картин, исполненных для Скуолы св. Стефана в Венеции, объединяющей венецианских прядильщиков шерсти [35, 43].

Сравнение с фреской Анджелико. В отличие от фрески Анджелико ([илл. 35.120](#)), на картине Карпаччо действие происходит в открытой галерее днем (а не в тесном полутемном помещении), Стефан сидит на возвышении (а не стоит перед первосвященником), число членов синедриона значительно больше, и многие не слушают Стефана. Задний план отдан городскому пейзажу.

Действующие лица. Св. Стефан (третий слева, на возвышении), похожий на свое изображение на [илл. 111.32](#), одет так же, как и на указанной картине.

Члены синедриона (на переднем плане) делятся на две группы – те, которые облачены в разноцветные восточные одежды и головные уборы, и портреты заказчиков цикла, которые одеты в длинные черные и красные мантии.

Взаимодействие персонажей. Стефан, сидя на возвышении, наклонившись вперед и искоса глядя на зрителя, произносит свою речь, оживленно жестикулируя руками. Некоторые члены синедриона смотрят на него, другие обмениваются впечатлениями, а третьи вообще смотрят в другую сторону. При этом не видно какого-либо возмущения среди них.

Городской пейзаж. Галерея, в которой происходит заседание синедриона, ограничена стройными колоннами на высоких базах. На эти колонны опираются арочные своды, уходящие за верхний край картины. К возвышению, на котором сидит Стефан и некоторые члены Синедриона, ведут несколько широких ступеней. У подножия этих ступеней брошена раскрытая книга большого формата. Внутри галереи перед возвышением



Илл. 111.33. Витторе Карпаччо. Диспут св. Стефана.

стоит несколько складных кресел, занятых членами синедриона. У правого края галереи на переднем плане разгуливает цесарка. Позади галереи расположена обширная площадь, покрытая травой и частично вытоптанная. На площади находится множество народа, занятого своими делами. На противоположной стороне площади расположен ряд экзотических светлых архитектурных сооружений. Слева находится храм в виде высокой пирамиды с узким основанием, ребра которой представляют собой вогнутые дуги. Шпиль этой пирамиды завершается золотым шаром. Справа от нее расположена конная статуя на трех высоких и толстых колоннах, украшенных рельефными скульптурами. У правого края картины помещено здание, стены которого состоят из стоящих рядом зубчатых башен. В переднюю и среднюю части этого здания встроены две высокие башни со шпилями, причем на второй из них развевается флаг. Позади этого ряда зданий растут кипарисы и другие южные деревья, а за ними возвышаются холмы, покрытые травой и кустарником. Кое-где видны скальные обнажения. Небо покрыто легкими кучевыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Пол галереи и трава на площади за ней образуют фон нижней части картины. С этим фоном сливаются темные одежды участников диспута, размещенных почти в одну линию. На дальней стороне площади параллельно этой линии протянулась линия мелких фигурок горожан. За ними расположен ряд светло-желтых зданий, с которым контрастируют темные кроны деревьев и громады холмов, над которыми опять протянулось светлое небо. Такое цветовое горизонтальное членение картины пересекается светлыми колоннами галереи, которые делят картину на вертикальные сегменты. Фигура Стефана, хотя и возвышается над остальными участниками спора, не особенно заметна среди них. Сам диспут выглядит вполне мирно, хотя, как известно, он закончился убийством святого.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Эту сцену около 1435 года исполнил Уччелло на фреске ([илл. 111.34](#)) размером 300×360 см в соборе Прато. Св. Стефан в центре пытается взывать к Богу, указывая на небо, но первосвященник справа от него яростно ему возражает. Остальные участники спора степенно молчат. Задний план представлен лишь придуманным изображением иерусалимского храма.

Филиппо Липпи в том же соборе в 1452-1465 годах исполнил фреску ([илл. 111.35](#)), на которой представил эту историю в развитии – слева апостол Петр посвящает св. Стефана в дьяконы, справа изображен сам диспут, а в центре Стефан, брошенный в темницу.

Витторе Карпаччо также изобразил историю посвящения Стефана в дьяконы на картине ([илл. 111.36](#)) размером 148×231 см, созданной в 1511 году и хранящейся в Государственных музеях Берлина. Посвящение происходит днем на улице Иерусалима, а присутствующие, за исключением непосредственных участников, не проявляют к этому событию никакого интереса. Читатель может сравнить эту картину с фреской Анджелико ([илл. 35.113](#)).



Илл. 111.34. Уччелло. Диспут св. Стефана.



Илл. 111.35. Филиппо Липпи. Спор в синагоге.



Илл. 111.36. Витторе Карпаччо. Посвящение св. Стефана в дьяконы.

111.3. Сцены из жизни святых

В этом параграфе обсуждаются произведения, созданные на сюжеты из жизни св. Георгия, Урсулы и Августина.

111.3.1. Сцены из жизни св. Георгия

В этом разделе обсуждаются два произведения, одно из которых представляет битву св. Георгия с драконом, а другое – его триумф после этой победы.

111.3.1.1. «Битва св. Георгия с драконом»

Картина «Битва св. Георгия с драконом» ([илл. 111.37](#)) размером 141×360 см, созданная в 1502 году, хранится в Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони в Венеции [55].

Действующие лица. Св. Георгий (на коне), молодой, невысокого роста, но стройный, с мужественным безбородым лицом, небольшими глазами, невысоким лбом, светлыми длинными пушистыми волосами, небольшим прямым носом и массивным подбородком, закован в черные стальные рыцарские доспехи. Лишь его голова ничем не защищена. На левом боку у него висит узкий меч в ножнах. В правой руке он держит длинное рыцарское копьё.

Принцесса (в правом верхнем углу картины), молодая и стройная, с приятным лицом, коричневыми волосами, одета в зеленое платье и красный плащ, обернутый вокруг туловища. На ее голове надета золотая корона с редкими зубцами.

У дракона (слева), с огромной головой, похожей на собачью, висящими ушами, длинным коричневым телом, покрытым чешуей, перепончатыми крыльями и длинным извивающимся хвостом, большие когтистые передние лапы и длинные, но более тонкие задние. В его открытой пасти торчат острые зубы.

Взаимодействие персонажей. Георгий на коне стремительно налетает на дракона, попадая копьём ему прямо в пасть. Оттуда льется поток крови. Дракон выставил перед собой передние лапы и в муках корчится от смертельного удара. Принцесса, заломив руки, молится об удачном исходе битвы. На среднем плане на террасах дворца жители города наблюдают за страшной битвой.

Человеческие останки и животные. На земле вокруг дракона валяются останки человеческих тел, жертв дракона, человеческие кости и черепа, между которыми копошатся различные животные – змеи, ящерицы, жабы и грифы. Коричневый конь Георгия явно велик для него, с длинными ногами, особенно передними, с развевающейся гривой и хвостом, и нарисован очень динамично. Его сбруя из широких кожаных ремней украшена драгоценными камнями.



Илл. 111.37. Витторе Карпаччо. Битва св. Георгия с драконом.

Пейзаж. Действие происходит на фоне выжженной солнцем равнины, почти лишенной растительности. Слева она переходит в такие же бесплодные холмы, у подножия и на вершине которых расположены экзотические города. На краю этой равнины растет несколько условно нарисованных пальм и полусохших деревьев. Правее у линии горизонта мы видим морской залив, по которому плывут современные художнику парусные корабли, изображенные довольно реалистично. Справа, позади принцессы возвышаются причудливые скалы и экзотические строения. Закатное небо покрыто темными облачками.

Цветовая гамма и композиция. Картина имеет коричневатый колорит, образуемый бесплодной землей, чуть более темной фигурой дракона и темным силуэтом коня. Фигура Георгия в черных сверкающих доспехах резко выделяется на фоне розовато-серого неба, а принцесса почти сливается с окружающим ее фоном. Фигуры принцессы, Георгия и дракона образуют диагональ картины, параллельно которой расположена линия копья святого. В горизонтальной композиции Георгий на своем огромном темном коне явно доминирует над приземистой, не столь большой и более светлой фигурой дракона. К сожалению, победы Добра над Злом случаются слишком редко.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 45.3.1

Джованни Беллини изобразил этот сюжет на картине ([илл. 111.39](#)) размером 40×36 см, являющейся частью (крайней слева) пределлы «Алтаря Пезаро» ([илл. 72.83](#)). У Георгия уже сломалось копье, а небольшой смертельно раненный дракон еще огрызается. Лишь принцесса является свидетельницей этого сражения. Картину довершают тонко написанный пейзаж заднего плана и безлюдная городская стена с башней у правого края.

Картину на этот сюжет, исполненную жути, создал Урс Граф ([илл. 84.169](#)). На фоне темно-зеленого ночного неба, а также дерева без листьев, огромный спешившийся Георгий секирой добивает поверженного, но еще извивающегося дракона. Конь в страхе покидает место битвы. Все фигуры действующих лиц и предметов представлены как силуэты. Художник, сам участник многих сражений, с поразительной безжалостностью изобразил жестокость кровавой схватки.

На картине Луки Синьорелли ([илл. 111.40](#)) размером 55×77.5 см, созданной в 1495-1505 годах и хранящейся в Государственном музее в Амстердаме, Георгий, на коне, полуобнаженный до пояса, но в шлеме и поножах, отчаянно сражается с драконом. На переднем плане лежат тела предыдущих жертв чудовища. Принцесса, всплеснув руками, в ужасе убегает с поля битвы. Справа на среднем плане конные рыцари наблюдают за сражением, не вмешиваясь в него. Таинственный пейзаж освещен первыми проблесками утренней зари.



Илл. 111.39. Джованни Беллини. Св. Георгий и дракон.



Илл. 111.40. Лука Синьорелли. Св. Георгий и дракон.

Витторе Карпаччо в 1516 году создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 111.41](#)) размером 180×226 см, хранящейся в церкви Сан-Джорджо Маджоре в Венеции. Фигуры святого и его коня почти не изменились по сравнению с картиной на [илл. 111.37](#), для фигуры же дракона осталось меньше места из-за иных размеров картины. Принцесса спряталась за деревом у правого края. Жители позади нее почти не обращают внимания на битву, занятые своими делами. Небо покрыто черными тучами, но окрашено светом заката. На этом фоне кроны деревьев выглядят силуэтами.

111.3.1.2. «Триумф св. Георгия»

Картина «Триумф св. Георгия» ([илл. 111.42](#)) размером 141×360 см, созданная в 1502 году, хранится в Скуола Сан-Джорджо в Венеции [55].

Литературная программа. «Золотая легенда» рассказывает, что после победы над драконом, который был смертельно ранен, но не убит, Георгий связал дракона поясом принцессы, обладавшим волшебной силой подчинять себе, привел его в город и здесь убил на глазах царя, придворных и испуганных горожан.

Действующие лица. Георгий (слева от центра на переднем плане) похож на свое изображение на [илл. 111.37](#). В правой руке он держит свой меч, а в левой – конец пояса принцессы, которым он связал дракона.

Дракон (справа от Георгия) заметно отличается от его изображения на [илл. 111.37](#). Он менее страшный, очень смиренный и более темного цвета. Его крыльев и хвоста не видно совсем.

Горожане (справа и слева от Георгия), мужчины и женщины, преимущественно в восточных одеждах, большинство пешие, но некоторые верхом на конях, представляют весьма разнообразные типы. Слева от Георгия немного в глубине сцены находятся музыканты с трубами и барабанами.

Взаимодействие персонажей. Георгий замахнулся мечом, чтобы убить дракона. Тот покорно лежит на земле, подняв голову и повинувшись Георгию, который тянет за уздечку. По обеим сторонам на почтительном расстоянии стоят две группы горожан, а слева оркестр отмечает музыкой столь радостное событие. Люди пьются от дракона и внимательно следят за действиями Георгия.

Кони. В обеих группах горожан имеется несколько коней, белых и коричневых. Кроме того, справа от дракона немного в глубине сцены находится конь Георгия с красным седлом. Кони нарисованы в разных ракурсах и позах. Однако следует отметить, что далеко не все они удались художнику.



Илл. 111.41. Витторе Карпаччо. Св. Георгий и дракон.



Илл. 111.42. Витторе Карпаччо. Триумф св. Георгия.

Городской пейзаж. Действие происходит на широкой просторной площади, которая покрыта песком и полностью лишена растительности. На другом ее краю расположены городские постройки. В центре находится двухэтажный храм Соломона с золотым куполом, вид которого был знаком художнику по современным ему гравюрам. Справа и слева расположены дворцы с высокими башнями и шпилями. За ними высятся силуэты дальних холмов. Небо над городом покрыто кучевыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в бедной коричневатой цветовой гамме. На этом тусклом фоне выделяются лишь белые кони и чалмы горожан, но с ним сливаются их одежды и фигуры коричневых коней. Лишь темные фигуры Георгия и дракона хоть как-то контрастируют с этим фоном. В горизонтальной композиции автор до определенной степени старался следовать симметрии. Показательная казнь дракона выглядит не слишком убедительной, а радость горожан кажется несколько формальной.

Сохранился рисунок Витторе Карпаччо ([илл. 111.43](#)), являющийся эскизом к этой картине.

111.3.2. Сцены из жизни св. Урсулы

В 1488 году Братство св. Урсулы (Скуола Сант-Орсола) в Венеции решило заказать цикл полотен, иллюстрирующих эпизоды жизни св. Урсулы. Исполнителем этой работы был избран Витторе Карпаччо. В этом цикле художник следовал переводу на итальянский язык «Жития святой», изданному в Венеции в 1475 году. Место, отведенное для размещения картин, определило их число, размеры и даже форму. В некоторых из них Карпаччо вынужден был объединять в одном произведении несколько разных эпизодов. Мастер в 1490-1496 годах создал девять полотен, ныне хранящихся в галерее Академии в Венеции. Читатель может сравнить этот цикл с близким по содержанию циклом картин Ганса Мемлинга, приведенным в параграфе 81.5.

111.3.2.1. «Прибытие английских послов к королю Бретани»

Картина «Прибытие английских послов к королю Бретани» ([илл. 111.44](#)) размером 275×589 см, созданная в 1495 году, является первой в цикле. Края лоджии в центре делят картину на три части: слева ([илл. 111.45](#)) под сводами портика помещены портреты молодых заказчиков этого цикла картин; в центре король Бретани принимает брачное послание английского короля на фоне вида, напоминающего Венецию; справа ([илл. 111.46](#)) Урсула сообщает отцу условия, на которых она согласна выйти замуж за английского принца, а ее старая няня на полу у подножия лестницы грустит о ее будущем [43, 55].



Илл. 111.43. Витторе Карпаччо. Триумф св. Георгия. Рисунок.



Илл. 111.44. Витторе Карпаччо. Прибытие английских послов к королю Бретани.



Илл. 111.45. Витторе Карпаччо. Левая часть картины Прибытие английских послов к королю Бретани.



Илл. 111.46. Витторе Карпаччо. Правая часть картины Прибытие английских послов к королю Бретани.

Действующие лица. Король Бретани изображен дважды - в средней части картины ([илл. 111.44](#)), в центре правой группы, и слева в правой части картины ([илл. 111.46](#)). Средних лет, худой и стройный, с печальным лицом и черными волосами, он одет в длинную желтую мантию. На голове у него надета низкая золотая корона, а на шее висит длинная цепь с большим серебряным крестом.

Урсула (справа на [илл. 111.46](#)), молодая и стройная, с нежным приятным лицом и длинными коричневыми волосами, одета в длинное серое платье и красный плащ, обернутый вокруг туловища. Ее волосы стягивает широкая крученая диадема.

Придворные (на [илл. 111.44](#) в средней части сидят по обе стороны от короля и стоят в полный рост в лоджии), мужчины средних лет, облачены в официальные длинные красные и черные одежды и шапочки.

Английские послы (на [илл. 111.44](#) в средней части стоят на коленях), молодые мужчины в разноцветных одеждах с непокрытыми головами. Тот, что справа, перед королем, держит в правой руке брачное послание.

Заказчики картины (на [илл. 111.45](#)), молодые, с длинными хорошо ухоженными волосами, облачены в короткие одежды и красные обтягивающие штаны. На головах у них надеты черные шапочки. Делались попытки идентифицировать их с современниками художника, однако ни одна такая идентификация не является общепризнанной. Высокий и стройный мужчина в красном плаще (в левом нижнем углу) со взглядом, устремленным на зрителя, считается либо Пьетро Лореданом, одним из руководителей Скуолы, заказавшей картины, либо автопортретом.

Няня Урсулы (на [илл. 111.46](#) в правом нижнем углу), пожилая и полная, с широким умным лицом, одета в длинное черное платье, а ее спина и плечи закрыты большим белым платком. На голове у нее надета небольшая белая шапочка. В руках она держит тонкую трость.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 111.44](#) в средней части представлена сцена приема английских послов королем Бретани. Король сидит на возвышении в окружении четырех придворных. Четверо послов стоят перед ним на коленях – впереди один, который передает брачное послание английского короля королю Бретани, за ним еще один и позади два. Через проемы лоджии заглядывают слуги послов. Остальные придворные короля Бретани стоят вдоль лоджии дальше от зрителя, чем послы. Они разглядывают послов и обмениваются впечатлениями. В портике ([илл. 111.45](#)) заказчики картины дожидаются конца приема. Всем своим видом они показывают, что сам прием их совершенно не интересует. В спальне Урсулы ([илл. 111.46](#)) ее отец обсуждает с ней условия, на которых она готова выйти замуж за английского принца, сына языческого короля. Напомним эти условия – ее будущий жених должен был принять крещение в христианскую веру и снарядить ее паломничество в Рим вместе с десятью компаньонками, у каждой из которых будет по тысяче сопровождающих, так же, как и они сами, девственниц [19]. Король Бретани сидит, подперев голову левой рукой, а Урсула стоит перед ним и загибает пальцы, чтобы отец запомнил ее

условия в точности. Старая няня грустит, предвидя печальную судьбу своей воспитанницы.

Интерьеры. Лоджия, где происходит прием послов, ([илл. 111.44](#)) не имеет передней и задней стен. Правая стена в средней части имеет деревянный карниз, ниже которого она задрапирована зеленой материей с растительным рисунком. За спинкой трона короля на стене выше карниза укреплена узкая портьера. Лоджия с передней и задней стороны огорожена железными перилами, в которых открыта дверца в сторону зрителя.

Слева к ней пристроен портик ([илл. 111.45](#)), где стоят заказчики картины. Через проемы между колоннами портика в лоджию заглядывают слуги послов. Сам портик состоит из двух рядов колонн, прямоугольных в сечении и соединенных арочными перекрытиями. Со стороны зрителя портик также огорожен перилами. На переднем плане между портиком и лоджией установлена круглая колонна с коринфской капителью и высокой экзотической базой, состоящей из нескольких сегментов.

Правая стена лоджии является общей со спальней Урсулы ([илл. 111.46](#)). Король Бретани сидит около ее кровати, застеленной белой простыней. Над кроватью к левой стене приделано основание красного полога, имеющего форму шатра и в настоящее время наполовину отдернутого. На стене, противоположной зрителю, висит небольшая икона, изображающая Мадонну с Младенцем на золотом фоне. Из спальни спускается белая мраморная лестница, на нижней ступеньке которой сидит старая няня.

Городской пейзаж. В проеме позади лоджии ([илл. 111.44](#)) видна обширная площадь, покрытая светло-коричневой плиткой, на которой горожане занимаются своими делами, не обращая внимания на королевскую церемонию. За площадью с правой стороны расположена светло-коричневая двухэтажная церковь с куполом на невысоком барабане. По обе стороны от нее находятся дворцы различной архитектуры. Между площадью и городом протянулся узкий канал, впадающий в морской залив слева. У пристани стоит большой парусный корабль (видимо, английских послов) с высокой кормой, спущенными парусами и развевающимися вымпелами. По морскому заливу плывет лодка с треугольным парусом. Другая лодка видна в проеме между колоннами портика ([илл. 111.45](#)). Выход в море расположен у левого края в проеме лоджии ([илл. 111.44](#)), а слева от него протянулись крепостные укрепления и шпили церквей. На картине удивительно передана воздушная среда над городом. Как уже говорилось, этот пейзаж напоминает Венецию, хотя и не повторяет ее очертаний буквально.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины по краям образуют серо-коричневые стены (портика, лоджии и спальни), а в центре – более светлый городской пейзаж с голубым небом и водой. Персонажи на фоне светлого пейзажа контрастируют с ним, а на фоне стен с ним сливаются. Композиция в трех частях картины заметно отличается – в центре внизу действующие лица расположены почти в одну линию, а сверху над ними навис городской пейзаж с доминирующей церковью. Слева внизу сгруппированы заказчики картины, а сверху над ними находится пустое пространство, ограниченное

арочными сводами портика. Справа король и Урсула подняты вверх и их фигуры образуют диагональ пространства спальни, причем другой диагональю служит края полога над кроватью. Фигура няни словно подпирает пол спальни. Членение горизонтальной композиции картины на три части выполнено с помощью двух изящных колонн.

111.3.2.2. «Отъезд английских послов из Бретани»

Картина «Отъезд английских послов из Бретани» ([илл. 111.47](#)) размером 280×253 см, созданная в 1495 году, является второй в цикле. На ней изображена церемония, соответствующая современной художнику дипломатической практике. Послы получают ответ короля Бретани перед тем, как вернуться на родину и передать его своему монарху [43, 55].

Действующие лица. Король Бретани (сидит слева), похож на свое изображение на [илл. 111.44](#). Он облачен в длинную золотую мантию с черным узором, причем ее полы от ворота до подола обшиты широкой красной каймой. На его голове надета та же невысокая золотая корона. В руках он держит лист бумаги с ответом английскому королю.

Придворные довольно многочисленны, различны по типам и одеты весьма разнообразно. Те из них, что окружают короля, одеты в длинные мантии, красного и черного цвета, и такого же цвета береты. Так же одет и секретарь с пером в руке. Молодой стражник у двери в коридор одет в короткий серый камзол и обтягивающие красные штаны, заправленные в черные башмаки с острыми носами. На его голове надет небольшой черный берет, а на правом боку висит короткий кинжал. Справа стоят два юных пажа в красных камзолах и серых туниках. В руках они держат листки бумаги. Между ними и стражником расположились богато одетые горожане.

Послы (здесь их всего трое) одеты почти та же, как и на [илл. 111.44](#). Некоторые отличия состоят лишь в цветах их мантий. Двое из них обнажили головы перед королем, а третий (между секретарем и стражником) стоит в головном уборе.

Взаимодействие персонажей. Король, сидя на троне, читает свой ответ послам. Придворные рядом с королем с непроницаемыми лицами смотрят на него. Глава посольства в светло-серой мантии, встав перед королем на одно колено, протянул правую руку за ответом, держа в левой свой берет. Второй посол в черной мантии только готовится встать перед королем на колени и снимает берет с головы. Третий посол в темно-серой мантии стоит около секретаря, который, сидя за конторкой, пишет протокол церемонии, ожидая момента, когда он сможет получить его копию. Стражник открывает дверь в коридор, где стоят пажи и горожане.

Интерьер. Церемония отъезда послов происходит в просторном высоком зале. Слева расположен трон, к которому ведут пять широких ступеней, имеющих в сечении форму многоугольника. На троне сидит король, а на ступенях стоят придворные и глава посольства. Противоположная стена украшена геометрическим рисунком. С потолка,



Илл. 111.47. Витторе Карпаччо. Отъезд английских послов из Бретани.

укрепленного мощными поперечными деревянными балками, спускается грандиозная люстра с высокими белыми свечами. Над тронем у потолка висит несколько темно-зеленых гирлянд. В левой стене видна дверь, а выше – узкое окно, через которое в полутемный зал проникает дневной свет. Справа в зале имеется очень высокая и широкая дверь в коридор и на лестницу. Над дверью в золотой раковине имеется белый рельеф с человеческой фигурой. Крутая лестница с белыми перилами ведет наверх в несколько пролетов, возможно, в башню рядом с залом. На лестнице находится довольно много людей. Коридор, также заполненный горожанами, ведет к выходу из дворца с арочным верхом. В проеме этого выхода видна городская улица и голубое небо.

Цветовая гамма и композиция. Стены зала образуют серовато-коричневый фон картины. С ним сливаются одежды действующих лиц. Все они сгруппированы в линию внизу, и по сравнению с ними зал кажется очень высоким и объемным, в нем много воздуха. Более светлый проем выхода из зала справа и крутая лестница за ним усиливает вертикальный элемент композиции. Картина производит необычайно торжественное впечатление, церемониал королевского двора передан в ней удивительно правдоподобно.

Продолжение легенды. Третьей в цикле является картина ([илл. 111.48](#)) размером 297×527 см. Послы вернулись в Англию и сообщили ответ короля Бретани английскому королю. На картине доминирует городской пейзаж, напоминающий вид Венеции, и также изображена повседневная жизнь города.

111.3.2.3. «Встреча обрученной пары и отъезд паломников»

Картина «Встреча обрученной пары и отъезд паломников» ([илл. 111.49](#)) размером 280×611 см, созданная в 1495 году, является четвертой в цикле. Она делится на две части высоким флагштоком. Справа ([илл. 111.50](#)) бретонская принцесса Урсула встречается со своим женихом, английским принцем Кононом и они отправляются в паломничество, а слева ([илл. 111.51](#)) Канон прощается со своим отцом, английским королем [43].

Действующие лица. Король Бретани, отец Урсулы, изображен на [илл. 111.50](#) (третий справа на переднем плане); он одет в длинную золотую мантию с черным цветочным узором и черный берет.

Английский король, отец Конона, на [илл. 111.51](#) (в центре на переднем плане) одет в красную мантию поверх длинного темного одеяния и черный с красным берет.

Урсула изображена на картине дважды: на [илл. 111.50](#) – второй слева от короля и еще второй слева от этого изображения. На всех изображениях она одета в длинное красное платье с черными рукавами. Ее голова непокрыта, так что видны ее светлые длинные пышные волосы.

Принц Конон также изображен на картине трижды: на [илл. 111.50](#) – между королем и Урсулой и слева от ее второго изображения, а на



Илл. 111.48. Витторе Карпаччо. Возвращение послов к английскому двору.



Илл. 111.49. Витторе Карпаччо. Встреча обрученной пары и отъезд паломников.



Илл. 111.50. Витторе Карпаччо. Встреча обрученной пары.



Илл. 111.51. Витторе Карпаччо. Отъезд паломников.

[илл. 111.51](#) – справа от английского короля. Молодой, высокий и стройный, с высокой шеей и длинными светлыми завитыми волосами, он одет в золотой кафтан с черным рисунком, а на [илл. 111.51](#) еще и в красную мантию; здесь он держит в правой руке свою небольшую шляпу. Его голова на всех изображениях непокрыта.

Остальными действующими лицами, присутствующими на обеих частях картины, являются придворные королей Бретани и Англии, спутники Урсулы и Конона, а также многочисленные горожане, поражающие разнообразием одежд и человеческих типов.

Взаимодействие персонажей. Как и на первой картине цикла ([илл. 111.44](#)), художник использует архаический прием представления развития сюжета во времени, повторяя изображения одних и тех же персонажей. Действие начинается слева от флагштока ([илл. 111.51](#)). Английский король прощается со своим сыном, вставшим перед ним на колени. Позади Конона, также на коленях в почтительной позе стоят молодые аристократы, сопровождающие принца. И здесь мы видим многочисленных придворных, а поодаль – толпы горожан.

На [илл. 111.50](#) принц Конон, встав на одно колено, приветствует свою невесту, взяв обеими руками ее правую руку. Его поза удивительно грациозна. Позади Конона стоят сопровождавшие его моряки, а позади Урсулы – ее приближенная в красном платье и зеленом плаще. Затем действие продолжается у правого края картины. Король, наклонившись вперед, приветствует Конона, вставшего перед ним на колени, положив принцу руку на плечо. Рядом с женихом на коленях стоит Урсула. Позади короля мать Урсулы вытирает слезы большим белым платком. На пристани и террасах близлежащих зданий столпилось множество горожан, пришедших посмотреть на это событие. Далее на пристани напротив высокой церкви жених и невеста садятся в двенадцативесельную шлюпку, которая перевозит их на корабль. Наконец, корабль с надутым ветром парусом (слева от флагштока на [илл. 111.49](#)) уносит паломников в море.

Архитектурные сооружения. И здесь, как и на других картинах этого цикла (да и всего творчества мастера), архитектурные сооружения напоминают (но не повторяют) венецианские постройки. На [илл. 111.50](#) справа на переднем плане находятся два дворца. У того, что ближе к зрителю, на верхний этаж поднимается наружная высокая лестница в несколько пролетов (возможно, что это королевский дворец, в котором проходила церемония отъезда английских послов на [илл. 111.47](#)). За этими двумя дворцами расположена многоэтажная церковь с куполом, напоминающая церковь в центре [илл. 111.44](#). Дальше возвышаются здания со шпилями и башнями.

На [илл. 111.51](#) в центре расположены две мощные многоэтажные башни, на которых развеваются флаги. Слева от них по крутым склонам холмов взбираются каменные городские стены с военными укреплениями. На вершине холма находится каменная крепость. Все постройки имеют коричневый цвет различных оттенков.

Пейзаж. Два крутых холма по обе стороны от башен на [илл. 111.51](#) имеют довольно фантастический вид. Их склоны и вершины поросли отдельными невысокими деревьями. В центре на [илл. 111.49](#) расположена пристань и выход из бухты в море. Спокойная морская гладь нарисована очень правдоподобно. В бухте на различном расстоянии от зрителя плывет несколько парусных кораблей (корабль, выходящий из бухты с надутым ветром парусом, представляет окончание этого сюжета, отъезд паломников). У левого берега бухты стоит корабль с сильным наклоном влево. Возможно, в таком положении корабли снаряжали в далекое плавание. По голубому небу над бухтой плывут кучевые облака.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины образуют коричневые стены дворцов, церквей и башен, зеленые склоны холмов и сине-зеленая водная поверхность. С этим фоном сливаются фигуры всех действующих лиц, но с ним контрастирует светлое небо и легкие облака. Композиция картины отдаленно напоминает композиции произведений Пьеро ди Козимо: справа возвышаются громады дворцов и церквей, а слева – башен и холмов, в центре же море формирует низкую линию горизонта, а основное пространство отдано небу. Главные действующие лица расположены на переднем плане почти в одну линию. Художник использовал естественный объект для деления картины на события, происходившие в Англии, и события, происходившие в Бретани; в данном случае таким объектом является флагшток. На картине ярко показана жизнь одной из самых могущественных морских держав того времени, Венеции, а также ритуалы торжественных проводов важных государственных экспедиций.

111.3.2.4. «Сон св. Урсулы»

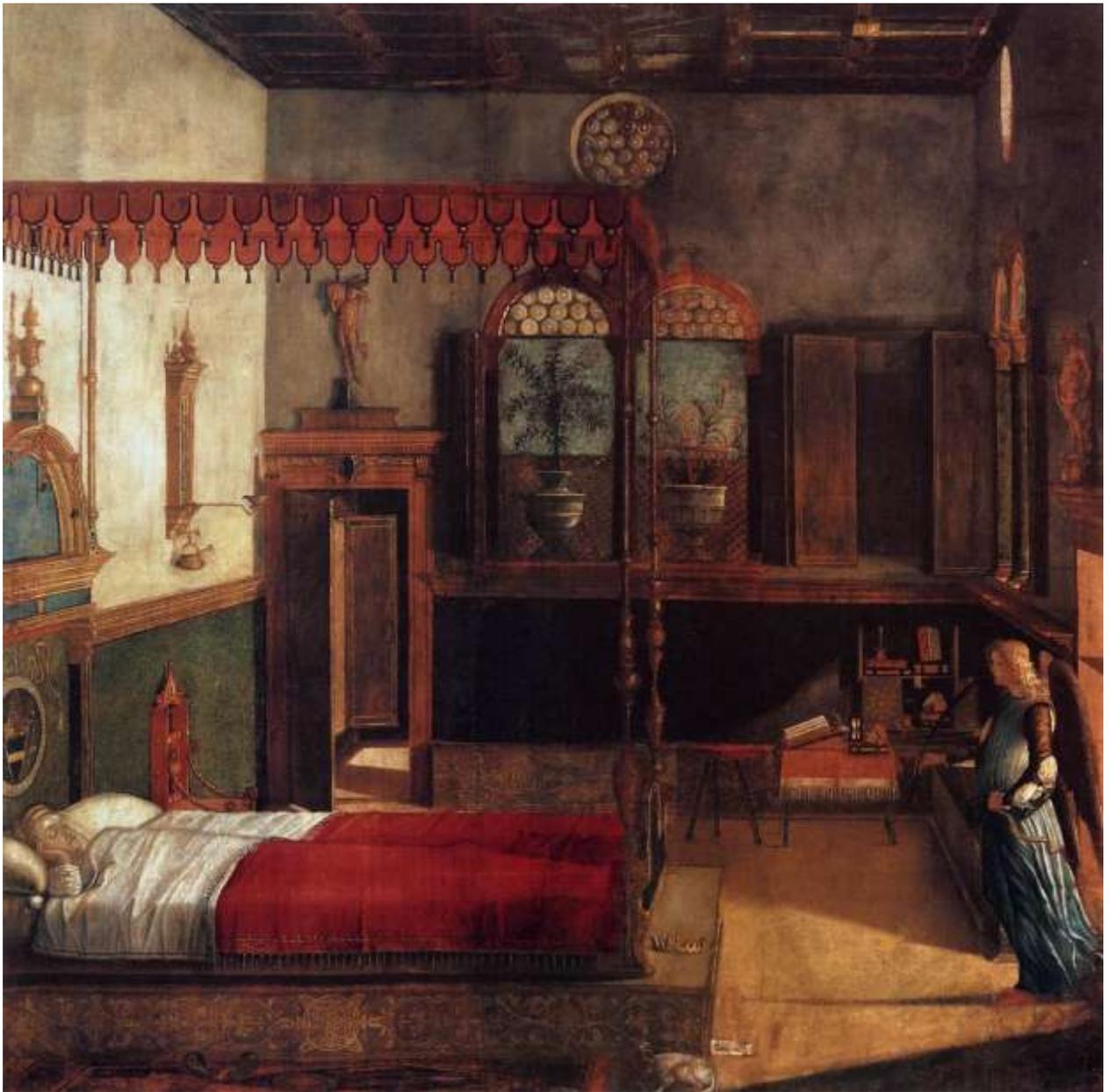
Картина «Сон св. Урсулы» ([илл. 111.52](#)) размером 274×267 см, созданная в 1495 году, является пятой сценой в цикле. У Ганса Мемлинга этому эпизоду соответствует вставная сцена на [илл. 81.167](#) [43].

Действующие лица. Ангел (в правом нижнем углу картины), юный, стройный, но небольшой по сравнению с Урсулой, со среднего размера темно-коричневыми крыльями, волнистыми светлыми волосами до плеч, одет в длинную голубую тунику с темно-коричневыми рукавами. Его голова непокрыта. В правой руке он держит темную пальмовую ветвь мученицы.

Урсула (в левом нижнем углу), с прекрасным лицом, закрыта до подбородка красным одеялом и широкой белой простыней. Ее правая рука подложена под щеку и виден рукав ее белой ночной рубашки. На голове у нее надета ночная шапочка.

Взаимодействие персонажей. Ранним утром Урсула еще спит глубоким сном и видит сон. К ней в комнату входит ангел, протягивает ей пальмовую ветвь мученицы и рассказывает ей о ее дальнейшей судьбе.

Интерьер спальни. В просторной спальне на переднем плане стоит двуспальная кровать Урсулы. У нее высокое деревянное коричневое основание, украшенное золотым орнаментом. На полке в ногах лежит



Илл. 111.52. Витторе Карпаччо. Сон св. Урсулы.

золотая корона принцессы. Над кроватью на высоких резных деревянных столбах расположен каркас полога с крючками, сам же полог, однако, полностью отсутствует. Высокая передняя спинка кровати украшена золотом и вделанным в нее тондо. На левой стене, дальше от зрителя, висит золотой подсвечник с потушенной свечей и золотым котелком внизу для сбора нагара. Ниже стена обита зеленой тканью, закрепленной деревянным карнизом. За кроватью к стене придвинут деревянный стул с высокой спинкой. Слева в стене, противоположной зрителю, имеется полуоткрытая дверь во внутренние покои. На верхней части дверной рамы стоит скульптура. Вправо от этой двери до конца стены сделана толстая и широкая деревянная полка, на которой стоят два цветочных горшка с растущими в них деревьями. В правом углу находится невысокая трехногая табуретка, столик, застеленный красной скатертью, на котором лежит раскрытая книга и стоит подсвечник со свечей, а за столиком – конторка с письменными принадлежностями. В правой стене также имеется дверь, через которую в спальню вошел ангел, и несколько окон, через которые на противоположную стену падает утренний свет. Великолепно нарисован свет на полу, падающий из открывшейся двери, и острая тень от ангела.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на контрасте полумрака, царящего в спальне, с яркими световыми пятнами на левой стене и на полу. Поэтическая атмосфера утреннего сна юной девушки передана столь убедительно, что действующие лица в этой сцене остаются почти незаметными. Все внимание зрителя захвачено деталями обстановки и особым настроением утренней тишины. При всей трагичности представленного на ней сюжета эта картина остается одной из вершин в изображении домашнего уюта. Сохранился подготовительный рисунок ([илл. 111.53](#)) к этой картине.

111.3.2.5. «Паломники встречают папу Римского»

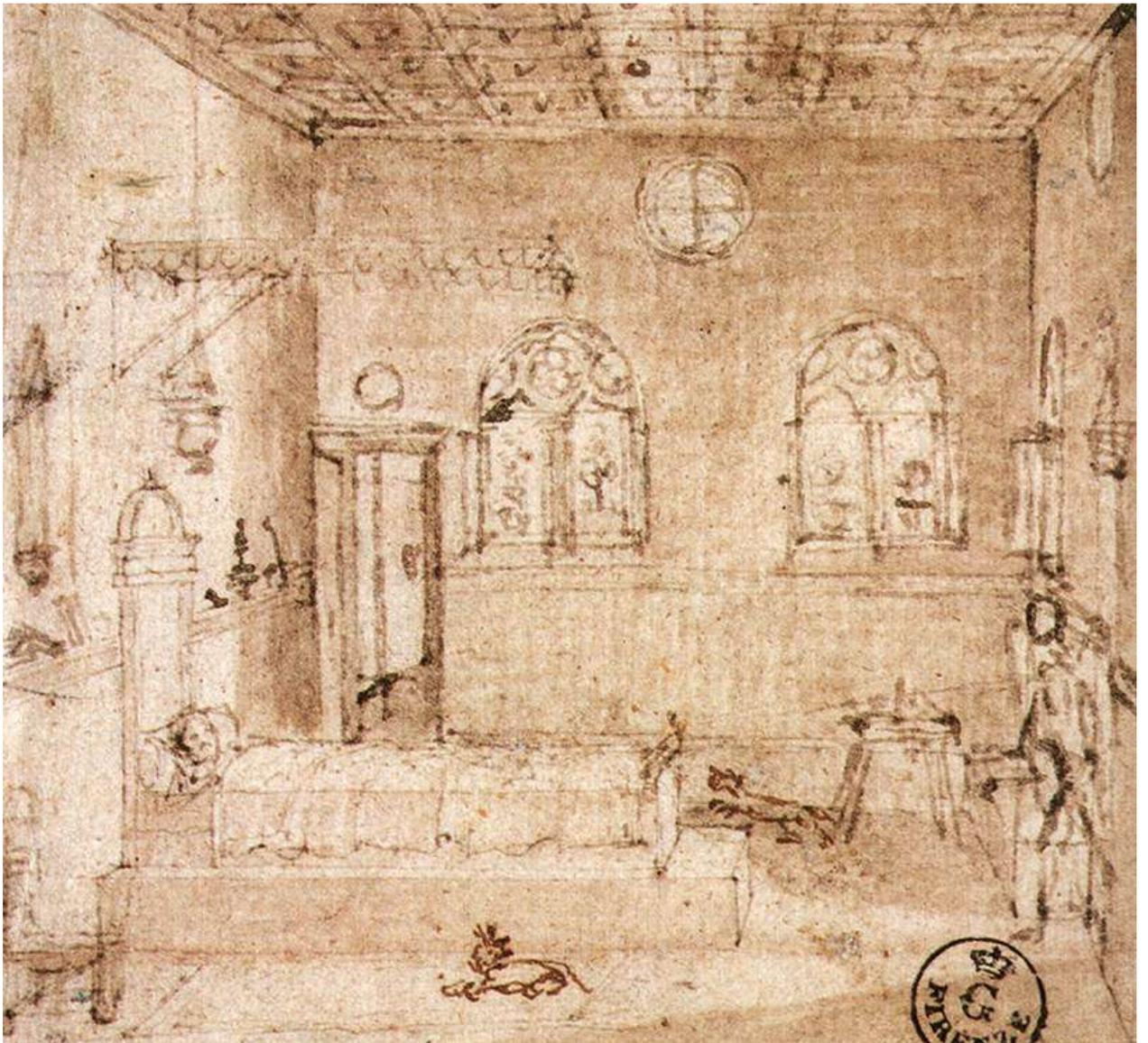
Картина «Паломники встречают папу Римского» ([илл. 111.54](#)) размером 281×307 см, созданная в 1492 году, является шестой в цикле. У Ганса Мемлинга она соответствует картине на [илл. 81.169](#) [55].

Действующие лица. Урсула (слева от центра на переднем плане), с высокой шеей, длинными светлыми волосами и прекрасным лицом, одета в сиреневое платье. Ее голова непокрыта.

Конон (рядом с Урсулой), с пышными волосами и одухотворенным лицом, одет в светло-коричневый кафтан. Его голова также непокрыта.

Папа Кириак (справа от Урсулы и Конона), пожилой и немного сутулый, с пронизательным бритым лицом, облачен в длинную золотую мантию с красной подкладкой и папскую тиару. Между раздвинутыми полами мантии видно его белое облачение.

Епископы, прелаты и церковные сановники (по обе стороны от папы в глубине сцены), облачены в церковные одежды и красные мантии. Сановник слева от папы обеими руками держит золотой крест на высоком, тонком



Илл. 111.53. Витторе Карпаччо. Сон Урсулы. Рисунок.



Илл. 111.54. Витторе Карпаччо. Паломники встречают папу Римского.

древке. Другие сановники несут разноцветные флаги также на высоких тонких древках.

Пилигримы располагаются слева от священников. За Урсулой и Канонем находятся юноши в коричневых одеждах, сопровождающие английского принца. За ними видна длинная вереница девственниц, сопровождающих Урсулу. Одна из девственниц держит Стяг Воскресения на длинном тонком древке.

Взаимодействие персонажей. Папа Кириак благословляет Урсулу и Конона. Пилигримы встали перед ним на колени по несколько человек в ряд. В результате их процессия растянулась на значительное расстояние. Большая часть священников расположилась двумя процессиями, сомкнувшимися около папы. Более длинная процессия справа выходит из ворот Рима, извиваясь подобно змее.

Рим. Вполне возможно, что художник никогда не был в Риме, или считал, что во времена св. Урсулы Рим заметно отличался от современной мастеру резиденции папы. Во всяком случае, на этой картине он изобразил воображаемый город с мощной каменной зубчатой стеной и башнями по углам. За стеной возвышается грандиозное каменное сооружение с широким круглым основанием, в два раза более высоким, чем городская стена, и двумя более узкими надстройками, одна на другой, квадратными в сечении. За ним видны другие башни поменьше и купола церквей. Рядом со стеной воздвигнута невысокая каменная шестигранная пирамида с небольшим шпилем. Все постройки имеют глубокий коричневый цвет.

Пейзаж. Действие разворачивается перед стенами Рима на широком ровном лугу, поросшем травой. Луг заканчивается пологим и широким холмом, уходящим за стены города. Слева у линии горизонта возвышаются прозрачные голубые горы. Небо покрыто мрачными тучами.

Цветовая гамма и композиция. Фоном для многочисленных действующих лиц этой картины служит зеленый луг. На этом фоне резко выделяются яркие одежды церковников и пилигримов, образующие в совокупности букву «W». Контраст с этой пестротой составляют массивные темные укрепления Рима и более светлое тревожное небо, испещренное полотнищами флагов. Каменное сооружение вносит в композицию асимметрию и вместе с холмом образует ее диагональ. И в этом произведении художник продемонстрировал исключительное мастерство в изображении света – каждый персонаж на картине отбрасывает свою индивидуальную тень. Кроме того, он представил всю сцену в виде одной из хорошо поставленных церемоний, столь любимых в Венеции, что видно, например, и из произведений Джентиле Беллини ([илл. 67.108](#)).

111.3.2.6. «Прибытие паломников в Кельн»

Картина «Прибытие паломников в Кельн» ([илл. 111.55](#)) размером 280×255 см, созданная в 1490 году, является седьмой в цикле. У Ганса Мемлинга она соответствует картине на [илл. 81.171](#) [55].



Илл. 111.55. Витторе Карпаччо. Прибытие паломников в Кельн.

Действующие лица. У Урсулы (у левого борта судна слева) видна только голова. На ее светлые волосы надета корона. Позади нее и чуть выше видно лицо папы Кириака в тиаре. За ними весьма условно нарисованы лица пилигримов.

Лодочник (в лодке справа от Урсулы и Кириака), худой юноша с длинными коричневыми волосами, одет в короткий коричневый камзол и белую рубашку под ним.

Предводитель гуннов (третий справа в правом нижнем углу картины), пожилой, невысокого роста и крепкого телосложения, с темным лицом, окладистой короткой седой бородой, одет поверх кольчуги в красный камзол без рукавов, подпоясанный ниже пояса, и в красные обтягивающие штаны, заправленные в невысокие черные сапоги. На его голове надета золотая корона с редкими тонкими зубцами. Левой рукой он опирается на длинную суковатую черную дубину. Остальные гунны (вокруг предводителя и в глубине сцены на берегу) одеты как современные художнику рыцари и имеют при себе различное оружие.

Взаимодействие персонажей. Флагманский корабль уже пришвартовался к пристани, а остальные на всех парусах еще только подходят к ней. Урсула и Кириак спрашивают у лодочника, что происходит на берегу. Гунны, собравшиеся вокруг своего предводителя, читают ему донесение о прибытии корабля с пилигримами. Остальные гунны, преимущественно пешие, в различных позах бродят по берегу. Можно предположить, что город они еще не взяли.

Животные. На деревянных мостках слева на переднем плане лежит большая белая с рыжими пятнами собака охотничьей породы. Один из гуннов на берегу сидит верхом на коричневой лошади, нарисованной не слишком убедительно. На ветке дерева в правом верхнем углу картины сидит темная голубка.

Кельн. Витторе Карпаччо, в отличие от Ганса Мемлинга, никогда не был в Кельне, поэтому он придумал этот город, сделав его, как и другие нарисованные им города, похожим на Венецию. На берегу Рейна возвышается серая зубчатая крепостная стена, укрепленная мощными башнями. За стеной видны шпили дворцов и купола церквей. Кое-где на флагштоках развеваются флаги. Вдали реку перегораживают две башни, соединенные арочным мостом. Вдоль крепостной стены со стороны зрителя гунны разбили лагерь, состоящий из красных шатров.

Пейзаж. Вода в реке спокойна и в ней отражаются корабли, лодка и строения на берегу. С большим мастерством нарисованы корабли и лодка. У правого края картины растет дерево с кривым черным стволом и редкой листвой на ветвях (на одной из этих ветвей сидит голубка). У подножия этого дерева собрались гунны со своим предводителем. Вместе с тем коричневый берег перед городом нарисован довольно небрежно. Небо покрыто тяжелыми облаками. И здесь художник проявил себя как мастер передачи освещения, придав картине зловещее и грустное настроение.

Цветовая гамма и композиция. В правой нижней части картины ее фон образован коричневым берегом и серыми стенами города. Фигуры гуннов на этом фоне теряются. Фон остальной части картины образован серо-голубым небом и водой реки. На этом фоне контрастно выделяются силуэты кораблей. В композиции картины стройные мачты флагманского корабля слева противопоставлены кривому стволу дерева справа. Между ними протянулась прекрасная гладь реки, ограниченная величественными башнями и стенами города, доминирующими над рекой. Позы гуннов и их предводителя показывают, что они еще не решили, что им делать с пилигримами, так неосторожно попавшими к ним в руки.

Однако развязка наступила очень быстро. На картине ([илл. 111.56](#)) размером 271×561 см, созданной в 1493 году, художник изобразил два ее эпизода, разделенные серой колонной с фамильными гербами у основания. Слева ([илл. 111.57](#)) гунны избивают пилигримов, а справа ([илл. 111.58](#)) гроб с телом Урсулы епископы по ступеням вносят в церковь. В цикле Ганса Мемлинга это произведение соответствует картине на [илл. 81.172](#).

Цикл завершает картина «Апофеоз св. Урсулы» ([илл. 111.59](#)) размером 481×336 см, созданная в 1491 году. В цикле произведений Ганса Мемлинга она соответствует картине на [илл. 81.165](#).

Таким образом, Витторе Карпаччо подробно проиллюстрировал начало легенды, которое полностью отсутствует у Ганса Мемлинга. Напротив, Ганс Мемлинг более подробно, чем Витторе Карпаччо, изобразил все этапы паломничества пилигримов, а также сохранил для потомков вид Кельна своего времени, в то время как Витторе Карпаччо рисовал вымышленные городские пейзажи, похожие на Венецию.

111.3.3. «Видение св. Августина»

Картина «Видение св. Августина» ([илл. 111.60](#)) размером 141×210 см, созданная в 1502-1504 годах, хранится в Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони в Венеции [43].

Литературная программа. В 1485 году в Венеции была опубликована книга «Иероним. Жизнь и смерть», в которой есть следующие строки, написанные от лица св. Августина: «Дабы заслуги св. Иеронима не остались втуне, я поведаю о том, что случилось со мной в самый день его смерти. Именно в тот день и час, когда святейший Иероним оставил брненное облачение и облачился в одежды вечного бессмертия и бесценной радости и славы, я пребывал в своей келье в Гиппоне, погружившись в раздумья о том, какой славой и радостью обладают блаженные в общении с Христом. Тогда я вознамерился написать небольшой трактат на эту тему, составив его из суждений Севера, некогда учившегося у высокочтимого Мартина Турского. Вооружившись пером и бумагой, сидя за столом, вознамерился я написать короткое письмо святейшему Иерониму, чтобы узнать его мнение на этот счет. Я не знал никого из живших тогда, кто мог бы яснее наставить меня в этом сложном вопросе. Только я начал писать и вывел первые слова



Илл. 111.56. Витторе Карпаччо. Мученичество пилигримов и похороны св. Урсулы.



Илл. 111.57. Витторе Карпаччо. Мученичество пилигримов.



Илл. 111.58. Витторе Карпаччо. Похороны св. Урсулы.



Илл. 111.59. Витторе Карпаччо. Апофеоз св. Урсулы.



Илл. 111.60. Витторе Карпаччо. Видение св. Августина.

приветствия Иерониму, как неожиданно невероятный свет, никогда не видимый в наше время и который едва ли можно описать нашим бедным языком, наполнил келью, в которой я находился». Известны также еще более ранние венецианские источники этой легенды. Это «Жизнь св. Иеронима» в сборнике «Легенды святых», труде, составленном в 1330-1340 годах. Возможно, художник знал эти легенды по более краткому их изложению Пьетро де Наталибусом в его «Перечне святых». Однако в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского этих историй нет [13].

Св. Августин. Св. Августин, средних лет, с умным лицом, крупными темными глазами, широкими бровями, невысоким лбом, короткими черными волосами, прямым носом и длинной темной бородой, одет в светло-серую рясу своего ордена поверх длинного красного облачения и темный наплечник с капюшоном. Его голова непокрыта. В правой руке он держит перо. Святой пишет письмо св. Иерониму и в этот момент слышит его голос, который проникает в келью вместе с лучами мистического света, падающими из окна в правой стене. Августин резко повернулся к окну и напряженно вслушивается в голос, в надежде увидеть Иеронима, но вместо него видит только свет.

Собака. Небольшая белая пушистая собачка, единственный свидетель ученых трудов Августина и близкое ему живое существо, сидит на полу. Она также услышала голос Иеронима и прислушивается к нему.

Интерьер. Действие происходит в просторной келье Августина. Вслед за Антонелло да Мессиной ([илл. 63.11](#)), Витторе Карпаччо воспроизвел атмосферу интеллектуального труда средневекового ученого. Келья нарисована во впечатляющей перспективе. У нее узорчатый потолок и красноватый гладкий пол. В стене, противоположной зрителю, слева открыта дверь в соседнее помещение, а в правой стене имеется три высоких окна, через которые в комнату льется мистический свет. Справа на переднем плане у ближнего к зрителю окна на высокой зеленой платформе стоит письменный стол, за которым сидит Августин.

К платформе справа прислонен нотный текст, а слева – раскрытый молитвенник с миниатюрами. Справа на платформе стоит низкий пюпитр, на котором раскрыт еще один нотный текст и низ которого завален книгами. Впервые музыкальные произведения с этой картины были воспроизведены в современной нотной записи итальянским искусствоведом Г. Чезаре в 1933 году. Музыковеды установили, что произведение, записанное в нотном сборнике, помещенном на пюпитре (так называемый миссал), по характеру и структуре своей - церковное, похожее на гимн. Поиски его среди средневековых гимнов результатов не дали, но, тем не менее, было высказано предположение, что оно по стилю напоминает гимны св. Амвросия. Это особенно примечательно в свете легенды о совместном создании Амвросием и Августином гимна «Te Deum». Что касается второго произведения, записанного на нотном листе, стоящем прямо на полу, то это - светская пьеса, похожая на фроттолу (жанр итальянской песни). Карпаччо во множестве мог слышать фроттолы на площадях и каналах Венеции. Августин

был именно тем святым, для которого символика светского и религиозного начала посредством музыки считалась в высшей степени уместной, что связано с его разгульным образом жизни до обращения и строгим - после. Он был автором первого христианского трактата о музыке, написанного как раз в год его крещения. Авторитет Августина в области музыки оставался необычайно высоким на протяжении всего Средневековья [13].

Письменный стол Августина также завален книгами с правой стороны. На нем мы видим также письменные принадлежности, а слева - медный колокол и белую морскую раковину, отсылающую нас к сюжету о явлении святому Младенца на берегу моря во время его размышлений о смысле Святой Троицы. На полках между окнами на правой стене кельи стоят астрономические и другие научные инструменты. В центре стены, противоположной зрителю, в нише с арочным верхом, находится алтарь, на котором между двумя медными подсвечниками стоит бронзовая фигура Воскресшего Христа, а над ней в куполе – серафим. На левом краю алтаря лежит епископская митра святого, а к правому краю прислонен его пастырский посох. У левой стены находится кресло Августина, а перед ним – пустой пропитр, на полу стоит несколько книг, прислоненных к этой стене. Выше расположена полочка с различными фигурками и посудой, над ней – полка с книгами, а еще выше к стене приделан подсвечник.

В смежном помещении в проеме открытой двери виден стол, накрытый красной скатертью, а на нем – настольная лампа и груда книг. В келье царит приятный полумрак, а по полу протянулись длинные тени от находящихся в ней предметов, образованные светом, падающим из окон справа. Комната наполнена воздухом.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины образован красноватым полом, зеленоватыми и коричневыми стенами кельи. С этим фоном сливается фигура Августина, но с ним контрастирует его белая ряса, цвет которой повторяется в цвете шкуры собачки. Композиция картины резко асимметрична. Фигуры Августина и собачки образуют ее диагональ. Особую роль играет свет, падающий из окон, и свободное пространство кельи. Отсутствие на картине фигуры св. Иеронима (хотя бы в виде призрака) придает ей особое мистическое звучание.

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

Одним из самых ранних воплощений этого сюжета является картина Джованни ди Паоло ([илл. 111.61](#)) размером 37×40 см, созданная около 1456 года и хранящаяся в Государственных музеях Берлина. Отдаленно она напоминает произведения Томмазо да Модены ([илл. 16.4-16.5](#)). Фигура Иеронима предстает в окне взору потрясенного Августина. Его тесная келья заставлена письменным столом и книжными полками, заваленными множеством книг. Ощущение тесноты, а также архаичная попытка изобразить келью и изнутри, и снаружи, снижают впечатление от произошедшего чуда.



Илл. 111.61. Джованни ди Паоло. Явление св. Иеронима св. Августину.

Беноццо Гоццоли в 1464-1465 годах написал на этот сюжет фреску ([илл. 111.62](#)) в апсиде церкви Сант'Агостино в Сан-Джеминиано ([илл. 56.27](#)). Здесь, как и на картине Витторе Карпаччо ([илл. 111.60](#)) Иероним отсутствует на фреске. Однако размер пространства, отведенный художнику для этой фрески, не позволил ему изобразить келью Августина во всех подробностях.

111.4. «Чудо Святого Креста»

Картина «Чудо Святого Креста» ([илл. 111.63](#)) размером 365×389 см создана в 1494 году для Скуолы Гранде ди Сан-Джорджо Эвангелиста. Скуола заказала наиболее известным живописцам Венеции этого периода, включая Перуджино, Витторе Карпаччо, Джентиле Беллини, Джованни Мансуети, Ладзаро Бастиани и Бенедетто Диана, написать девять полотен для Большого Зала своего главного здания, изображающие чудеса Святого Креста, - истории о чудесах фрагмента креста, на котором был распят Иисус и который был главной реликвией Скуолы. Полотно, исполненное Перуджино, было утрачено, остальные же восемь полотен были выполнены в 1496-1501 годах и включали изображения некоторых наиболее знаменитых мест Венеции того времени - например, произведение Джентиле Беллини, входящее в этот цикл, ([илл. 67.101](#)), содержит вид моста Сан-Лоренцо. Ныне все эти произведения собраны в Галерею Академии в Венеции [40].

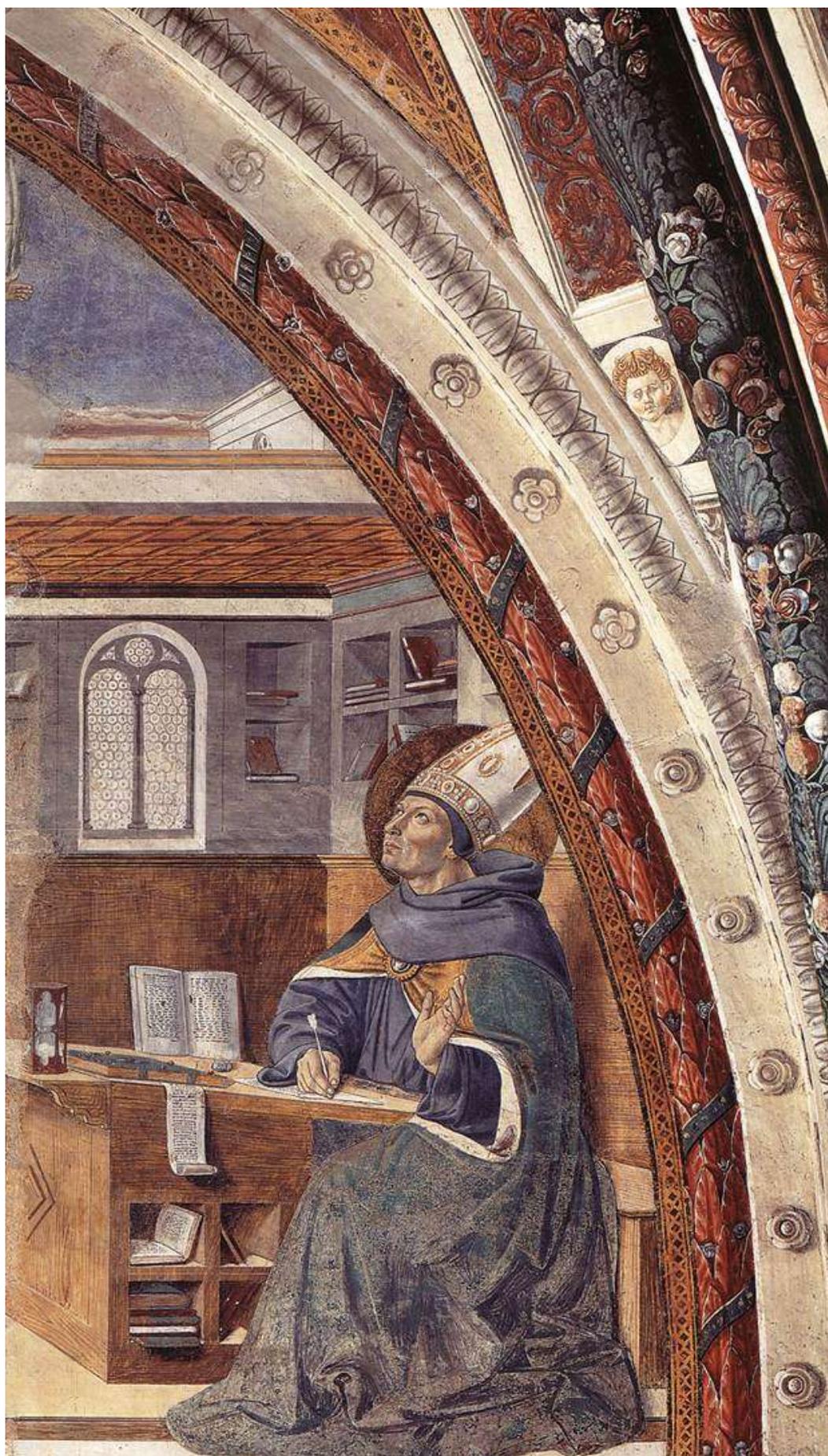
Легендарная основа. Картина посвящена чуду, которое совершил священник Франческо Кверини, исцеливший одержимого в Палаццо Сан-Сильвестро на Большом Канале близ моста Риальто тем, что он показал больному священную реликвию. Само чудо происходит в левом верхнем углу картины. Остальная часть полотна отдана виду Венеции [40].

Действующие лица. Франческо Кверини (на высокой террасе слева), молодой, высокий и худой, со спокойным бритым лицом и черными волосами, облачен в белую рясу с широкой красной полосой внизу. На его голове надета красная шапочка. В правой руке он держит священную реликвию.

Одержимый (справа от Франческо Кверини), средних лет, невысокий, с ярко выраженной печатью безумия на лице, длинными рыжими волосами, одет в черный кафтан и коричневые кожаные сапоги. Его голова непокрыта.

За спинами Франческо Кверини и одержимого находятся свидетели чуда, мужчины и женщины разного возраста, одетые преимущественно в светлые одежды. Однако большая часть действующих лиц не поместилась на террасе и находится около Палаццо Сан-Сильвестро и на набережной Большого Канала. Они одеты в темные и длинные богатые одежды. Особую группу образуют гондольеры на гондолах, плывущих по Большому Каналу, в коротких камзолах и обтягивающих штанах, с длинными гребными веслами в руках. Среди них (на переднем плане у левого берега канала) выделяется известный в те времена мавр-гондольер.

Взаимодействие персонажей. Картина изображает процессию, шедшую за священной реликвией. Начало этой процессии остановилось у Палаццо



Илл. 111.62. Беноццо Гоццоли. Видение св. Иеронима св. Августину.



Илл. 111.63. Витторе Карпаччо. Чудо Святого Креста (исцеление одержимого).

Сан-Сильвестро, а конец еще идет по мосту Риальто в правой части картины. Богатые горожане наблюдают за процессией из гондол. На высокой террасе дворца Франческо Кверини показывает одержимому священную реликвию. Тот немного изогнувшись и подняв правую руку, смотрит на реликвию снизу вверх. Поза, жесты и выражение лица одержимого схвачены художником очень убедительно. Франческо Кверини совершенно спокоен, а позы и выражения лиц свидетелей чуда показывают их крайнее изумление произошедшим.

Городской пейзаж. Пейзаж одного из самых узнаваемых мест в Венеции замечателен не только своими несомненными художественными достоинствами, но и исторической достоверностью. Он показывает, как выглядело это место в конце XV века. В широком Большом Канале вода совершенно черная. По ней плывет множество гондол, вид которых почти не изменился и в наши дни. Через канал перекинут мост Риальто, построенный в 1458 году и еще деревянный в те времена. Его центральная часть поднята, чтобы дать возможность высоким судами проходить под ним. Этот мост был сломан 4 августа 1524 года и заменен современным каменным, строительство которого было закончено в 1592 году. По обоим берегам канала протянулись узкие набережные, на которые выходят торговые лавки. На правой стороне канала видны Фондако деи Тедески, сгоревший в 1505 году, Ка'да Мосто со входом со стороны канала, который существует до сих пор, и старая колокольня церкви Санти-Апостоли, которая была реконструирована в 1672 году. Небо, покрытое легкими тучками, окрашено цветами вечерней зари, отблески которой сверкают на воде, стенах зданий и костюмах действующих лиц.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины в ее нижней части образуют темные воды канала и стены старинных зданий, погруженные в вечернюю мглу. С этим фоном сливаются фигуры всех действующих лиц, обозначенные преимущественно бликами света. Напротив, верхняя часть картины отведена закатному небу, на фоне которого контрастно выделяются контуры старинных зданий и дымовых труб. В композиции картины громады строений на переднем плане у левого края картины довлеют над ее правой частью, где городской пейзаж виден с определенного расстояния. Художник необыкновенно живо передал бурную вечернюю жизнь Венеции, полную и религиозной степенности, и светского веселья.

111.5. Светские произведения

В этом параграфе обсуждаются некоторые светские портреты, а также произведения зарождающегося бытового жанра.

111.5.1. «Портрет неизвестного в красном берете»

Картина «Портрет неизвестного в красном берете» ([илл. 111.64](#)) размером 35×23 см, созданная в 1490-1493 годах, хранится в Музее Коррер в



Илл. 111.64. Витторе Карпаччо. Портрет неизвестного в красном берете.

Венеции. Ранее этот портрет приписывали Лоренцо Лотто, Филиппо Маццолле или Монтанье. Хотя авторство Карпаччо в настоящее время признано всеми специалистами, нет никаких документов, подтверждающих эту атрибуцию [55].

На портрете изображен мужчина средних лет, с высокой шеей и выступающим кадыком, характерным бритым итальянским лицом, крупными голубыми глазами, широкими темными бровями, пышными коричневыми волосами длиной почти до плеч, большим носом с горбинкой, тонкими губами и массивным подбородком. Мужчина высоко и гордо держит голову, а его лицо выражает смесь высокомерия и фанфаронства. Он очень высокого мнения о себе и готов задирать всякого, кто отнесется к нему без должного почтения.

Мужчина одет в синюю рубашку с черным стоячим воротничком, а поверх – в коричневый кафтан. Его голову украшает красный берет, надетый набекрень.

Фоном для портрета служит водный пейзаж. В зеркальной глади воды отражается синее безоблачное небо и деревья, растущие на невысоком берегу, покрытом травой. Дальше, ближе к линии горизонта, холмы становятся более высокими. Однако модель настолько придвинута к зрителю, что загораживает почти весь вид. Картина написана яркими красками, а неизвестный представлен на ней удивительно живым человеком.

Сравнение с другими светскими портретами. Несколько мужских портретов создал Герард Давид. На его картине ([илл. 111.65](#)) размером 34.2×26.8 см из Национальной галереи в Лондоне полный монах средних лет с маловыразительным бритым лицом, черными стриженными «под горшок» волосами и обширной тонзурой, стоит в молитвенной позе. Видимо, он, позируя художнику, стоял в этой позе достаточно долго, из-за чего на его лице застыло напряженное ожидание конца этой пытки, а совсем не молитвенное выражение. Фоном для портрета служит пейзаж с силуэтом церкви. Картина написана в бедной черно-серой цветовой гамме, и даже зеленая листва деревьев не оживляет ее. Портрет ювелира его же работы ([илл. 111.66](#)) размером 27.7×20 см, созданный около 1510 года и хранящийся в Музее истории искусств в Вене, написан более разнообразными красками. Немного усталое бритое лицо пожилого ремесленника не лишено определенной тонкости. В руках он держит несколько золотых колец. Фоном служит синяя стена, на которую падает тень.

Отметим также еще несколько портретов работы Витторе Карпаччо. Картина ([илл. 111.67](#)) из Академии Каррара в Бергамо выполнена в 1500-е годы и является копией произведения Карпаччо. Обращает на себя внимание удивительно умное, хитрое и коварное лицо дожа, освещение, которое падает на его лицо и одежду, фон портрета, позволивший художнику спроецировать тонкий профиль на черную стену, и одновременно показать венецианский пейзаж в окне. Поражает благородство цветовой гаммы и мастерство, которое чувствуется, несмотря на то, что перед нами лишь копия, а не оригинал. Столь же замечателен и портрет ([илл. 111.68](#)) из Музея Нортон



Илл. 111.65. Герард Давид. Августинский монах за молитвой.



Илл. 111.66. Герард Давид. Золотых дел мастер.



Илл. 111.67. Витторе Карпаччо. Портрет дожа Леонардо Лоредана.



Илл. 111.68. Витторе Карпаччо. Портрет венецианского аристократа.

Саймона в Пасадене, созданный около 1510 года. На фоне пышных темных волос и черных одежд выделяется характерное лицо модели с крупными глазами, орлиным носом и складками вокруг рта. Пейзаж заднего плана мало что добавляет к этому облику.

111.5.2. «Молодой рыцарь»

Картина «Молодой рыцарь» ([илл. 111.69](#)) размером 218×152 см, созданная в 1510 году, хранится в Музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде. Картина подписана и датирована на нарисованной записочке, которая приколоты к деревцу у правого края внизу. На выставке произведений Карпаччо в Венеции в 1963 году Р. Вайсс установил, что на картине изображен Франческо Мария делла Ровере, родившийся в 1490 году и умерший в 1538 году. В 1508 году он унаследовал герцогство Урбино, был кондотьером, а с 1523 года – главнокомандующим венецианскими вооруженными силами. Он владел дворцом в Венеции, который был подарен ему сенатом. Как уже отмечалось, эта картина является одним из первых европейских портретов, выполненных в полный рост [43].

Действующие лица. Молодой рыцарь (на переднем плане), высокий и стройный, с приятным мужественным безбородым лицом, небольшими темными глазами, высоким чистым лбом, длинными, аккуратно расчесанными волосами, прямым носом, полными губами и острым подбородком с ямочкой, закован по самое горло в черные стальные доспехи. Лишь на его голове вместо шлема надет небольшой черный берет. К его поясу пристегнут широкий и длинный меч в черных ножнах с поперечными красными полосками, который он держит за рукоятку правой рукой.

Другой рыцарь (слева на среднем плане), возможно, оруженосец первого, верхом на коне, одет в камзол из материи, на которой в шахматном порядке чередуются черные и желтые квадраты, и в черные с желтыми продольными полосками чулки, заправленные в черные башмаки. На его голове надет стальной шлем с наполовину поднятым забралом. В правой руке он держит длинное боевое копьё с острым металлическим наконечником.

Взаимодействие персонажей. Оба персонажа нарисованы так, словно они не видят друг друга. Рыцарь на переднем плане позирует художнику, а рыцарь на среднем плане просто проезжает мимо.

Животные. На картине присутствуют многочисленные животные. Отметим некоторых из них. В левом нижнем углу среди травы крадется белый горноста́й, символ чистоты, рожденный из легенды о том, что горноста́й умирал, если его белизна маралась [19]. У правого края картины, ниже меча рыцаря на переднем плане на бугор залезает коричневая собака с висячими ушами, символ верности. С большим мастерством нарисован темно-коричневый конь под рыцарем на среднем плане в темной сбруе. Рядом бежит еще одна, светло-серая собака с коричневыми ушами. У правого края на среднем плане среди травы бегают белые и коричневые кролики,



Илл. 111.69. Витторе Карпаччо. Молодой рыцарь.

олицетворение плодовитости. Здесь же стоит коричневый олень с красивыми рогами, символ слуха из-за своей проворности и острых чувств, что делает его поимку очень трудной, а также несколько водоплавающих птиц. Над головой конного рыцаря на стене сидит павлин со сложенным хвостом, символ гордыни, а правее и дальше вглубь сцены - цапля. В небе хищные птицы нападают на птиц мирных; некоторые из них сидят на дереве в правом верхнем углу картины.

Архитектурные сооружения. Позади конного рыцаря расположен каменный замок. С крыши его главного здания, уходящего за левый край картины, спускаются вьющиеся растения, а этажом ниже на шесте висит эмблема скачущей лошади. В некоторых местах у этого замка довольно запущенный вид.

На берегу водоема у подножия холма находится город с мощными каменными стенами и башнями. Некоторые из таких же укреплений взбираются на вершину холма.

Пейзаж. Пеший рыцарь стоит на песчаной дорожке, уходящей к водоему. По ее сторонам растут цветы, преимущественно белые лилии, и декоративные растения. Рядом с горностаем в траве видна записочка с латинским девизом: «Лучше умереть, чем потерять честь». У правого края картины внизу от обломанного почти у корня ствола дерева отходит небольшая ветка без листьев, к которой приделана другая записочка с подписью художника и датой произведения. Рядом с коричневой собакой растет дерево с малым числом листьев, на ветвях которого сидят хищные птицы. Площадка, по которой галопом едет конный рыцарь, выходит к водоему, в зеркальной глади которого отражаются холм и стены города. На его берегу растет дерево с пышной кроной. Вдаль уходят растворяющиеся в дымке прибрежные утесы. Голубое небо покрыто сероватыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Картина грешит некоторой пестротой фона, образованного пейзажем и архитектурными сооружениями. На этом фоне контрастно выделяется темная фигура пешего рыцаря и конь на среднем плане, но с ним сливается пестрая фигура всадника. В композиции массивная громада замка слева не уравновешивается двумя деревьями справа. Дополнительную асимметрию вносит фигура конного рыцаря. В тщательности изображения деталей флоры и фауны чувствуется влияние нидерландской школы живописи, однако сам характер пейзажа итальянский, южный, а мягкая цветовая гамма характерна именно для этого мастера.

111.5.3. «Венецианки»

Картина «Венецианки» ([илл. 111.70](#)) размером 94×64 см, созданная около 1510 года, хранится в Музее Коррер в Венеции. В XIX веке Джон Рескин дал этой картине название «Куртизанки» и назвал ее «прекраснейшей картиной в мире». Однако в XX веке большинство искусствоведов склоняются к тому, что на картине изображены две знатные дамы семьи Торелли [37].



Илл. 111.70. Витторе Карпаччо. Венецианки.

Действующие лица. Женщина средних лет (справа на переднем плане), довольно полная и крупная, с короткой шеей, длинными неестественными пальцами рук, выразительным, некрасивым лицом, крупными темными глазами, низким лбом, закрытым модной в те времена прической светло-коричневых волос, крупным прямым носом, полными губами и небольшим подбородком, одета в декольтированное платье с черным верхом, золотым узором на длинных рукавах и темно-красной широкой юбкой. Вырез платья отделан жемчугом. На шее у нее висит двойная нитка серых бус. В правой руке она держит тонкую длинную черную трость с кисточкой на конце, а в левой – лапки собаки.

Женщина помоложе (за первой), не столь крупная, с высокой шеей, приятным лицом, похожим на лицо первой женщины, также одета в декольтированное платье с узким черным верхом, украшенным жемчугом, и длинной желтой юбкой. Из-под ее подола видны носки огромных широких мягких темных тапок, обшитых лентой с золотым орнаментом. На ее шее надеты жемчужные бусы (символ чистоты). В правой руке она держит большой белый платок, также являющийся символом чистоты.

Мальчик (у левого края картины), лет семи, с коротковатыми ногами, красивым лицом, обрамленным черными кудрявыми волосами, одет в темный камзол и красные обтягивающие штаны.

Взаимодействие персонажей. Две знатные дамы отдыхают в прохладе сада, изнывая от скуки. Та из них, что постарше, играет с двумя собаками, а та, что помоложе, бесцельно устремила взгляд в пространство. Мальчик заинтересовался павлином и показывает на него левой ручкой.

Животные. Рядом с дамами присутствует несколько животных, имеющих символическое значение. Из-за левого края картины высунулась страшная морда большой рыжей собаки с оскаленными зубами, которая схватила конец трости. Небольшая белая собачка с красивым ошейником стоит на задних лапах перед пожилой дамой и смотрит на зрителя. Собаки являются символами супружеской верности. Дальше от зрителя у левого края на полу сидит реалистично нарисованный коричневый попугай, атрибут Девы Марии; кроме того, попугай на семейных портретах символизирует супругу. Еще дальше от зрителя, у самой балюстрады шествует не очень удачно нарисованный павлин, которым заинтересовался мальчик. На балюстраде сидит пара прекрасно нарисованных белых голубков (атрибут Девы Марии). Высказывалось предположение, что птицы на картине могут иметь аллегорическое значение, связанное с характерами или именами дам.

Интерьер. Действие происходит на террасе, ограниченной высокой балюстрадой. В центре светло-коричневого пола имеется темно-коричневый круг, в который вписан белый квадрат, в который, в свою очередь, вписан еще один темно-коричневый круг. На переднем плане в левом нижнем углу картины большая собака прижимает лапой смятую записочку. Между павлином и попугаем находится пара туфель на высокой платформе. В левом верхнем углу на балюстраде стоит бронзовая ваза с гербом семьи Торелли. Справа от голубков лежит плод граната, символ любви и плодородия. В

правой верхнем углу на балюстраде стоит глиняный цветочный горшок изящной формы, в котором растет миртовое деревце, символ супружеской верности.

Цветовая гамма и композиция. За пределами балюстрады художник нарисовал лишь темный однотонный фон, словно действие происходит ночью, хотя сама терраса ярко освещена. В нижней части картины фон образует светлый пол террасы. На этом фоне резко выделяются фигуры людей и животных, а также освещенные предметы. В композиции картины видны две вертикальные линии, из которых правая образована фигурами сидящих женщин и маленькой собачки, а левая – мордой большой собаки, попугаем, павлином, мальчиком и голубками. Животные слева словно наступают на сидящих дам, а те тупо смотрят на них. Эта картина вполне может считаться аллегорией скуки, характерной для жизни богатых венецианок.

111.5.4. «Отряд солдат и мужчина в восточном костюме»

Картина «Отряд солдат и мужчина в восточном костюме» ([илл. 111.71](#)) размером 68×42 см, созданная около 1515 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Буквы «SPOR» на знамени в правой верхнем углу указывают на то, что на картине изображены римские солдаты, стоящие вперемежку с фигурами в богатых одеждах. Эта маленькая картина является лишь фрагментом более крупного произведения, чей сюжет неизвестен [34].

На картине, прежде всего, внимание привлекает старик с седой бородой в экзотическом восточном костюме и белом головном уборе. Тщательно нарисованы одежды римских солдат и особенно их вооружение, больше похожее на современное художнику. Скалистый пейзаж изображен так, что совершенно не чувствуется глубина пространства. У левого края картины пасутся белые овцы, весьма условно представленные. Темно-коричневый пейзаж образует фон, с которым сливаются фигуры действующих лиц. Контрастно выделяются лишь белый головной убор старика и его седая борода, желтый плащ мужчины средних лет слева от него, белые овцы и римский флаг в правом верхнем углу. Позы действующих лиц довольно динамичны.

Витторе Карпаччо работал в жанрах евангельских историй, сцен из жизни святых, религиозных легенд, светского портрета и бытовой живописи. Он был большим мастером интерьеров, как роскошных залов, так и семейного уюта, городского пейзажа, как вымышленного, так и реального, а также пейзажа настроения. Им создано несколько глубоких философских полотен. Замечателен он и как анималист. Весьма выразительны его портреты, а в жанре бытовой живописи он поднялся до аллегорического обобщения. Его картины отличаются особой благородной цветовой гаммой, соединяющей элементы реализма и декоративности. В своем творчестве ему удалось воплотить и сохранить для нас дух Венеции эпохи Золотого века.



Илл. 111.71. Витторе Карпаччо. Отряд солдат и мужчина в восточном костюме.

Джорджо Вазари писал о нем: «Витторе был поистине мастером весьма прилежным и опытным, и многие его картины, находящиеся в Венеции, и портреты с натуры, а также другие работы, среди вещей, созданных в те времена, ценятся очень высоко» [47].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Карпаччио чарующий мастер. Не будь его, жизнь расцвета Ренессанса не имела бы одного из главных его иллюстраторов; он дает нам все лицо быта своей эпохи и, в особенности, своей родины. Но если принять во внимание, что Карпаччио на двадцать лет моложе Мантеньи, Беллини, Кривелли и Бастиани, то он оказывается в некотором отношении художником уже отсталым; в особенности должна поражать нас его жесткость, его чопорность. Сказывается эта черта и в его «декорациях»... Он любит пустынные площади, лишь по краям окаймленные нарядными зданиями, суровые крепости, огромные голые лестницы. Когда ему приходится изображать анахоретов в пустыне, он это делает столь убедительно, что возникает предположение, не побывал ли он в Сахаре или в каких-либо захолустных, печальных монастырях Сирии. Даже в тех пышных картинах, в которых Карпаччио передает быт венецианских патрициев в дни, когда уже началась деятельность Джорджоне и Тициана, несмотря на все богатство форм, чувствуется его «аскетическая дисциплина», близкая к суровым формулам падуйцев. Исчезли, правда, тяжесть и «ужас» в пропорциях зданий, они сделались легкими, «ажурными». Карпаччио соперничает с лучшими венецианскими архитекторами, с Ломбарди в сочинении своих дворцов, лоджий, павильонов и башен. Однако исполнены эти архитектурные композиции далеко не в том духе, в каком сочинены. Как живописец, Карпаччио остается всегда отчужденным, слишком прибранным, вычищенным, почти черствым. Эта черта сказывается не столько в формах, сколько в красках, в технике письма. В колорите Карпаччио доминируют глухие коричневые и оливковые оттенки, в манере их класть есть всегда что-то робкое, «графическое»... Характерна также для «строгости» Карпаччио его склонность ставить архитектурные формы в определенном фасовом повороте и на плоский грунт. Благодаря этому, часто постройки его кажутся какими-то геометрическими, не имеющими глубины, схемами. Кроме своих изящных архитектурных измышлений, Карпаччио выражает иногда свою принадлежность к поколению «золотого века» в чисто пейзажных фонах своих картин» [32].

Стефано Дзуффи писал о нем: «Мастерски соединяя элементы реальности и фантазии, художник убедительно передает очаровательную сказочность атмосферы Венеции» [29].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Витторе Карпаччио. 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 1523 королем Швеции стал Густав I; началась династия Ваза. В 1524-1525 по Германии прокатилась мощная волна крестьянских восстаний. В 1492 испанские короли 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 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 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 1521-1526 император Священной Римской империи Карл V возобновил военные действия в Италии против короля Франции Франциска I. В 1525 Карл V победил французов в битве при Павии в Италии; король Франции попал в плен. В 1514 папа Лев X возобновил продажу индульгенций, чтобы заплатить за перестройку собора Святого Петра в Риме. 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 Тордесильясский договор определил границу раздела владений Испании и Португалии в Атлантике. В 1496 на острове Эспаньола (современный остров Гаити) был основан город Санто-Доминго, который должен был служить испанским административным центром в Америке. В 1497 находящийся на английской службе генуэзец Джон Кабот открыл побережье Ньюфаундленда. В 1498 Колумб достиг устья реки Ориноко в Северной Америке. В 1499 находящийся на испанской службе итальянец Америго Веспуччи открыл материковое побережье современной Венесуэлы и территорию современной Гватемалы. В 1500 португальский мореплаватель Педру Кабрал открыл Землю Веракруш в Америке,

позднее получившую название Бразилия. В 1501 в Вест-Индию были привезены первые африканские рабы. В 1507 лотарингский географ Мартин Вальдземюллер издал карту мира, 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, отвергших 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 1525 Мартин Лютер написал памфлет «Против убийственных воровских орд крестьян». В том же году английский религиозный реформатор Уильям Тиндейл начал публикацию английского перевода Нового Завета в Кельне. В 1494 итальянский математик Лука Пачоли закончил труд «Основание арифметики». Около 1500 итальянский художник и ученый Леонардо да Винчи начал заниматься изучением анатомии человека. Около 1510 польский астроном и математик Николай Коперник сформулировал свою теорию о том, что Земля вращается вокруг Солнца. В 1525 немецкий математик Кристоф Рудольф ввел символ квадратного корня. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэжстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1498 Оттавиано Петруччи получил от Венецианского совета привилегию на печатание нот с помощью металлических подвижных литер. В 1500 итальянский художник и изобретатель Леонардо да Винчи создал

модель вертолета, летательного аппарата с вращающимся крылом в форме спирали, которое должно было действовать примерно так же, как винт вертолета. Около 1505 немецкий часовщик Петер Генляйн изобрел карманные часы. Около 1504 нидерландский композитор Жоскен Дебре написал мессу «Эрколе, герцог Феррары». В 1516 итальянский поэт Лудовико Ариосто написал героико-комическую поэму «Неистовый Роланд». В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1502 итальянский архитектор Донато Браманте применил дорический ордер при строительстве Темплетто во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. В 1506 в Риме была найдена римская копия эллинистической скульптурной группы «Лаокоон». В 1489 польский и немецкий скульптор Вит Ствош завершил резной деревянный алтарь в костеле Девы Марии в Кракове. Около 1503 итальянский художник Леонардо да Винчи написал портрет Моны Лизы. В 1510 нидерландский живописец Иероним Босх закончил триптих «Сад земных наслаждений» [4].