

Е.В. Яйленко
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры семиотики и общей теории искусства,
факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
eiailenko@rambler.ru

О КАРТИНЕ ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ «КРОВЬ СПАСИТЕЛЯ»: СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ИКОНОГРАФИИ И СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕЙЗАЖА

Основную задачу статьи составляет интерпретация смыслового значения картины Джованни Беллини, известной как «Кровь Спасителя», в первую очередь – семантики изображения пейзажа и двух фиктивных римских рельефов в ней. По мнению автора, в них показаны сцена осуждения христианина (сцена справа), подвергнутого пытке за отказ принять участие в языческом жертвоприношении (левый рельеф). Такая трактовка позволяет сблизить оба рельефа с изображением Христа, представленного согласно иконографическому типу Мужа скорби, в рамках основополагающего смыслового значения картины, своим содержанием трактующей тему искупительной жертвы Сына Божьего и ее вечно-актуальное значение для человечества. Служившая в качестве своеобразного руководства в процессе религиозной медитации, картина Беллини также характеризуется оригинальным построением пейзажного фона, изобразительные мотивы в котором призваны направлять мысль к размышлению о благочестивых предметах, имеющему конечной целью отыскивание средства спасения бессмертной души.

Ключевые слова: Возрождение, Венеция, искусство, картина, Джованни Беллини, «Кровь Спасителя», пейзаж

The article contains new interpretation of the meaning in the picture by Giovanni Bellini, known as “The Blood of Redeemer”, first of all the meaning of landscape in it and the depiction of two pseudo-classical reliefs. According to the author, in them one can see the condemnation of the Christian martyr (scene on the right side), who abstained from taking part in the pagan sacrifice (left side). Such the interpretation allows us to trace the resemblance between the meaning of both fictive reliefs and the depiction of Christ, represented in the iconographical form as a Man of Sorrow, which has to emphasize the basic idea of the whole picture treating the theme of Redemption. Serving as a starting point in the process of religious meditation this picture as well as contains a very interesting and stimulating landscape background whose task was to intensify the devotion and also lead the spectator's mind toward the meditation on the redemption.

Keywords: Renaissance, Venice, art, picture, Giovanni Bellini, “The Blood of Redeemer”, landscape

Основную цель статьи составляет интерпретация смыслового значения картины Джованни Беллини, известной как «Кровь Спасителя» (рис. 1), в первую очередь – семантики изображения пейзажа и двух римских рельефов, помещенных на его фоне. Углубленное рассмотрение ее формально-художественного строя и содержательной концепции позволит нам точнее определить истоки формирования в венецианском искусстве особого типа картин с малопонятными для современного исследователя «трудными» сюжетами, выполнявшимся по индивидуальным заказам и оттого сохранившим в своем содержании явственный отпечаток интеллектуальных интересов самого заказчика. Самым известным произведением венецианского кватроченто того рода является знаменитый «Святой Франциск» Джованни Беллини из собрания Фрик в Нью-Йорке (вторая половина 1470-х годов), обозначающий собой начало полной творческой зрелости художника. Однако ему предшествовала серия более ранних опытов, возникших на протяжении предшествовавшего десятилетия, когда дарование Беллини переживало длительную пору своего становления в смене разнообразных художественных влияний, в первую очередь – со стороны



Рис. 1
Беллини Джованни.
Кровь Спасителя. Вторая половина 1460-х.
Национальная галерея. Лондон.

искусства Андреа Мантеньи. Явственные следы его воздействия обнаруживаются и в «Крови Спасителя», где едва ли не впервые проявились новые формы художественной инвенции, увлекавшие зрительскую мысль в лабиринты тайнописи символических обозначений.

Лондонская картина была написана в середине, или, что более вероятно, во второй половине 1460-х годов [Davies, 1961, p. 60-61; Tempestini, 1992, p. 32; Goffen, 1994, p. 82]. Ее изобразительный сценарий восходит, как это нередко бывало тогда, к мантеньевскому оригиналу, точнее, к столь же небольшому по размерам (68x30 см у Мантеньи, 47x34 у Беллини) «Святому Себастьяну» (1459, Вена, Музей истории искусства) [Lightbown, 1986, p. 78-80, 408; Christiansen, *Rapporti presunti...*, p. 1994]. Более ранняя композиция из Вены обычно отождествляется с известной по упоминаниям «маленькой картиной» (*operetta*), над которой Мантенья трудился в 1459 году для Якопо Антонио Марчелло, знатного венецианца, не чуждого гуманистического интереса к древностям, что объясняет присутствие многочисленных реминисценций античного искусства, равным образом отличающее и произведение Беллини.

Очень многое связывает лондонскую картину с мантеньевским образцом, а вернее – образцами, поскольку в действительности она представляет собой весьма прихотливую комбинацию изобразительных мотивов, почерпнутых из произведений Андреа 1450-х годов. Это касается и идеи ее композиционного построения, и пластического рисунка поз и жестов фигур, и сложных перспективных сокращений, и даже трактовки деталей. Расчет высоты фигуры Христа у Беллини по отношению к размеру квадрата пола, взятого на соответствующем уровне пространства, был осуществлен не в соответствии с классическими принципами антропометрии Альберти, а в согласии с техническими приемами Мантеньи. Она составляет 8 единиц исходной меры, что соответствует мантеньевской системе пропорционирования, использованной при написании фрески «История святого Христофора» из капеллы Оветари, где исходный модуль также равен одной восьмой роста изображенных людей [Расторгуев, 1989, с. 45]. В несколько модернизированном виде она появляется в венском «Святом Себастьяне», где высота фигуры святого тоже равна 8 модулям, хотя здесь передний план закрывают обломки скульптуры и рухнувшей арки, а за основу расчета данной величины были взяты размеры головы Себастьяна. К обширному перечню заимствований из работ Мантеньи в «Крови Спасителя», уже приводившимся в предшествующей историографии, следует

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

добавить еще одно наблюдение: пространственный ракурс, в котором показан стоящий на коленях ангел, равно как и его жест, восходят к изображению мальчика, прислуживающего священнику, в мантеньевском «Обрезании» из Уффици. Оно обычно датируется первой половиной 1460-х годов (до 1464 года), что может служить нижней границей времени создания «Крови Спасителя». И к тому же прототипу, скорее всего, восходит идея противопоставления смыслового значения двух псевдоклассических рельефов на парапете позади фигуры Христа, замыкающем площадку на ближнем плане. Об их значении много спорили, хотя не вызывает сомнения, что перед нами – важный элемент иносказательного пояснения главной идеи картины, своим содержанием трактующей тему искупительной жертвы Сына Божьего и ее вечно-актуальное значение для человечества.

Оригинальная иконография такого сюжета, представляющая Христа, который обнимает распятие и показывает свои раны, сложилась в итальянском искусстве еще в конце XIV века, хотя в качестве непосредственного повода для написания лондонской картины иногда рассматривают издание буллы Пия II (1 августа 1464 года) в связи с вопросом почитания крови христовой [Robertson, 1968, p. 33-34; Eisler, 1969, p. 107-117, 233-246]. (Непосредственным поводом для ее составления послужило продолжение давнего диспута между доминиканским и францисканским орденом, грозившее подорвать престиж самого объекта почитания). У Беллини иконографическому типу Мужа скорби сопутствует изображение евхаристического атрибута в виде потира в руках коленопреклоненного ангела, выступающего в роли участника мессы, которую в качестве священника служит сам Христос, причем в положении его простертой над кубком руки явственно читается жест благословения.

Семантика лондонской картины была тщательно исследована в недавней (2013) публикации Б.Л. Браун, согласно которой, ее заказчиком выступило лицо из близкого окружения каноника церкви Сан Джорджо ин Алга, расположенной на острове венецианской лагуны [Brown, 2013, p. 21-48]. По мысли ученого, главной целью художника было показать историческую неизбежность торжества христианства и, как в мантеньевском «Себастьяне», окончательной победы над язычеством, иносказательно представленного в обоих произведениях остатками его художественной культуры в виде полуразрушенных артефактов классического искусства, а также – образами пустынного ландшафта, рисующего образ лишенной божественной благодати и бесприютной местности. Ее пограничье, за которым открывается область вечного Спасения, отмечает собой у Беллини величественная фигура Христа – искупителя человеческих грехов, а единственную возможность для вступления в пределы новой жизни составляет медитация о таинстве Евхаристии, отправной точкой для которой призвана служить лондонская картина, задуманная как моленный образ и предназначенная для целей частного богочитания. Основную цель ее пространственного сценария, по мысли Браун, составляло изображение истинного пути спасения, по которому шествуют двое путников, священник и прислужник (аколит), оставляющие пустынный пейзаж, символизирующий мир Ветхого Завета, во имя вечного блаженства Небесного Иерусалима.

Важную роль в уточнении смыслового значения «Крови Спасителя» играют изображения двух мнимо-античных рельефов, о которых упоминалось выше. Их появление в составе изобразительного ансамбля религиозной картины само по себе не составляет какого-то особого признака новизны. К тому моменту, когда она появилась на свет, венецианскому искусству был хорошо знаком принцип изображения артефактов классического искусства в качестве олицетворения условных понятий нравственно-дидактической аллегории, в состав которой они включаются под воздействием смысловых ассоциаций, далеко не всегда совпадающих с их первоначальным значением. В своих основных чертах подобный метод творческой интерпретации изобразительных мотивов античности в рамках сложной системы иносказательных обозначений, зачастую не имеющих ничего общего с миром ее культурных достижений, оформился в середине кватроченто. Во вполне сложившемся виде он присутствует в работах Андреа Мантеньи, где такие идеализированные «цитаты»

Е.В. Яйленко *О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»:
спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа*

возникают буквально повсеместно, начиная с ранних фресок в капелле Оветари, в которых им отводилась роль символического комментария к основному событию, проясняющего и углубляющего его смысловое значение («Суд над святым Иаковом») [Knabeshue, p. 59-73; Lightbown, 1986, p. 397]. Еще раньше схожие изображения классических произведений, в качестве «спойлий», или «трофеев», покрывающие фасады исполинских зданий, вблизи которых происходят новозаветные события, появились в рисунках из состава двух знаменитых альбомов рисунков Якопо Беллини в Лувре и в Британском музее. Им было суждено сыграть важнейшую роль в определении свойственного в дальнейшем венецианскому искусству подхода к античной теме и сложении способов ее изобразительного истолкования [Яйленко, 2010, с. 20-139]. Правда, Якопо, судя по всему, не испытывал особого интереса к поиску смысловых параллелей между значением представленных сцен и семантикой заимствованных мотивов. Иное дело – Джованни, для которого такое сближение, несомненно, являлось основополагающим пунктом его художественной программы.

Идею введения изображения фиктивных рельефов в художественную ткань картины Джованни мог почерпнуть из мантеньевского «Обрезания», к которому восходит идея размещения двух симметрично расположенных композиций с выполненными золотой краской фигурами. (Сильное потемнение их цветового тона в настоящее время объясняется произошедшими химическими реакциями между пигментами в красочном слое). Правда, у Мантеньи были представлены не античные, а библейские сюжеты («Жертвоприношение Исаака» и «Моисей, показывающий евреям таблицы законов»), появление которых в комплексе скульптурного декора Иерусалимского храма было призвано подчеркнуть символическую связь между Ветхим и Новым Заветом [Lightbown, 1986, p. 413]. Что касается картины Беллини, то здесь все обстоит сложнее. У исследователей нет сомнений в том, что изображения на фиктивных рельефах в «Крови Спасителя» непосредственно связаны с сюжетом лондонской картины, хотя относительно конкретного значения показанных сцен мнения существенно разделились. Также точно не существует согласия относительно того, являются они изображениями, скопированными с подлинных рельефов, или же были вызваны к жизни исключительно фантазией венецианского художника.

В свое время Ф. Закслъ высказал догадку, что на рельефе справа показан подвиг Муция Сцеволы, а на другой стороне парапета представлено языческое жертвоприношение в память об усопшем, в ходе которого мужчина в античных одеждах с чашей, *patera*, и жертвенным сосудом в руках совершает ритуал возлияния вином на алтарь (*libatio*) [Saxl, 1939, p. 352]. По-видимому, полагал германский ученый, обе сцены должны рассматриваться в соответствии с принципом префигурации (прообраза) в качестве прототипов искупительной жертвы Христа, а языческий ритуал жертвоприношения – еще и как аллюзия на таинство причастия. Впоследствии мнение Закслъ в отношении рельефа справа было оспорено на основании того, что в руке сидящего персонажа, которого он принимал за Порсену, виден кадуцей, атрибут Меркурия, однако в целом исследователями была принята точка зрения на обе композиции как на изображение сцен языческих жертвоприношений. Стремившийся уточнить ее Т.М. Трой полагал, что на рельефе справа показан обряд воскурения фимиама в предназначенной для этого специальной чаше с горящими углями, *thymiaterion*, а что касается кадуцея, то он выступает здесь в качестве атрибута императорской власти, символизируя могущество восседающего на троне правителя [Трой, 1980, p. 246-252]. По мнению американского исследователя, в сцене на рельефе справа показан римский воин, сжигающий благовония перед императором в знак благодарности богам за дарование мира, тогда как третья фигура – это прислужник, помогающий ему в отправлении ритуала жертвоприношения. В таком случае рельеф слева показывает жертвоприношение в честь усопшего, причем за счет того, что рана на ладони Христа помещена прямо над алтарем, так что его кровь явственно соотнесена с жертвенным вином, представленная сцена содержит явные ассоциации с идеей искупительной жертвы и почитанием крови христовой.

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

С особенным вниманием к разрешению данного вопроса подошла Б.Л. Браун, которой удалось доказать, что в качестве формального источника для показанных в картине мнимо-античных артефактов, скорее всего, послужили изображения, почерпнутые из произведений классической мелкой пластики (монеты, геммы) [Brown, 2013, p. 21-48]. Композиция на рельефе слева, по мнению исследователя, представляет собой остроумное сочетание изобразительных мотивов, заимствованных из римской монеты со сценой жертвоприношения и античной геммы, откуда была взята фигура козлоногого фавна, заменившая изображение флейтиста на монете. Получившаяся благодаря такому подбору комбинация призвана обозначать собой идею жертвы Христовой, символически представленной в форме излияния вина на алтарь. Такую же амальгаму, полагает Браун, представляет собой и изображение на правом рельефе. Там показан император с кадуцеем, перед которым римский воин сжигает благовония на жаровне (что, впрочем, является повторением гипотезы Т.М. Троя), а немного поодаль поместился обнаженный пленник, которому, судя по положению кадуцея, будет сохранена жизнь; сцены подобных ритуалов встречаются на реверсах древнеримских монет времени династии Антонинов.

На наш взгляд, в обоих изображениях на поверхности плит балюстрады представлены произвольные комбинации изобразительных элементов, заимствованные из памятников классической скульптуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на изображение сатира с двойной флейтой, пляшущего у алтаря. Близкий мотив, восходящий к римским рельефам со сценами вакхических шествий, встречается в лондонском варианте рисунка «Триумф Вакха» у Якопо Беллини (fols. 93 – verso 94) и в росписях капеллы Оветари Мантеньи, где ему нашлось место среди мотивов скульптурной декорации на фризе триумфальной арки в сцене «Шествие святого Иакова на казнь» (1455-1456) [Davis, 1961, p. 60]. Теперь у Беллини он волею художника превратился в участника – и в этом Заксль был совершенно прав – языческого ритуала возлияния, образы других протагонистов которого также восходят к римским памятникам, хорошо известным в Северной Италии благодаря циркулировавшим в ее художественной среде зарисовкам с антиков. Фигура совершающего обряд мужчины была, например, с небольшими изменениями скопирована с рельефа Арки Константина в Риме, фрагмент которого с изображением участников жертвенного ритуала также был воспроизведен в рисунке, выполненном в мастерской Якопо Беллини (Мюнхен, Государственное графическое собрание), скорее всего, известном его сыну [Dvořák, 1968, p. 348-356].

Но остается вопрос – что за сцены представлены здесь? По нашему мнению, в рельефе справа показана сцена осуждения христианина, подвергнутого пытке за отказ принять участие в языческом жертвоприношении (сцена слева), перемещение которого в левую часть картины, по-видимому, было обусловлено необходимостью соотнести положение руки Христа с изображением алтаря. В правом рельефе центральное место отведено изображению бронзового светильника (подобной формы предмет также встречается у Якопо, см. fol. 32 в парижском альбоме). На макрофотографиях отчетливо видно, что стоящий перед ним человек кладет в огонь правую руку, поддерживая ее пальцами левой. Но действительно ли это Муций Сцевола? И кто изображен перед ним с кадуцеем в руках? Сразу же отметим, что показанная у Беллини сцена не соответствует иконографии подвига Муция Сцеволы в искусстве XV века (в качестве примера достаточно указать на небольшую картину из Мюнхена, выполненную в технике гризайль в мастерской Мантеньи в самом конце столетия) [Lightbown, 1986, p. 469]. И едва ли другой ее персонаж на самом деле является Меркурием – ведь помимо кадуцея, у него больше нет никаких атрибутов, связываемых с божеством, ни его крылатых сандалий, ни такой же крылатой шляпы.

Как нам кажется, для правильной его идентификации необходимо обратить внимание на сидение, на котором он покоится, и боковые части которого оформлены фигурами сфинксов. Такое же точно сидение показано во фреске Мантеньи «Суд над святым Иаковом», где ему отведена функция трона, на котором восседает выносящий смертный приговор апостолу Ирод Агриппа [Davis, 1961, p. 60]. Сравнение с мантеньевским оригиналом может пролить дополнительный свет на

Е.В. Яйленко *О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»: спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа*

сюжетное значение сцены в рельефе у Беллини. У Мантеньи в основании сюжетной коллизии сцены лежит идея противостояния правителя Палестины и сделавшего свой выбор христианского святого, которому за свою твердость в вере вскоре предстоит принять смерть. Отчетливо выраженный контраст между обоими персонажами в рельефе Беллини также позволяет нам усмотреть здесь сцену суда над христианином, вернее – его осуждения, представленного в соответствии с традицией христианской агиографии, выдержанной в духе «Церковной истории» Евсевия Памфила, где встречаются описания пыток огнем (например – 8, 6 (2-5)) [Евсевий Памфил, 2001, с. 368]. Джованни хорошо знал фреску Мантеньи. В его более поздней картине «Воскресение Христа» из Берлина появляется изображение щита с украшением в виде головы Медузы, скопированное из нее вплоть до мельчайших подробностей, отчего в заимствовании отсюда мотива нет ничего удивительного. Кроме того, во фреске Мантеньи мы также обнаруживаем рельеф со сценой языческого жертвоприношения (что особенно любопытно, тоже производимого в форме возлияния), украшающий фасад триумфальной арки на втором плане. Его присутствие служит недвусмысленным указанием на римский обычай предлагать христианам выбор между принесением жертвы языческим богам и, в случае отказа, жестокими преследованиями и даже мученической смертью, которая была уготована не отрекшемуся от Христа Иакову. Та же идея, только выраженная с еще большей отчетливостью, проводится и у Беллини, где «греховному» языческому обряду слева противопоставлено зрелище стойкого поведения христианского мученика, подобно Спасителю, спокойно приносящего себя в жертву, и потому призванного служить в качестве образца твердости в вере. Что же касается кадуцей, то в искусстве XV века его изображение могло выступать не только в качестве атрибута Меркурия, но и в виде символического обозначения земной власти в целом. В процессе комбинирования отдельных изобразительных мотивов классического искусства в живописи кватроченто нередко происходило искажение принятых в нем иконографических норм показа событий и персонажей. Так же, скорее всего, обстоит дело с фантастическим рельефом, показанным справа, из-за чего в нем появился злополучный кадуцей, так смутивший исследователей.

Симметричное размещение обоих рельефов по отношению к расположенной строго в центре картинного пространства фигуре Христа, скрывающее в своей основе нередко встречающуюся в ренессансном искусстве идею выбора жизненного пути, находит отклик в дуализме композиционного построения показанного в картине пейзажа. Трудно назвать какую-либо другую картину Джованни тех лет, пространственное решение которой находилось бы в столь же тесной связи с ее содержанием, полностью определяясь его параметрами в том, что касается значения отдельных деталей ландшафта и всей его композиционной структуры в целом, разделенной на две контрастирующие по смыслу части. Подобный тип композиции, отвечающий идее «морализованного», или «нравоучительного пейзажа», *paysage moralisé*, в терминологии Э. Панофского, суть которого заключается в разделении изображенного ландшафта на две противопоставленные в смысловом отношении доли [Panofsky, 1962, p. 33-68]. Подобный композиционный принцип иногда встречается у Мантеньи, например, в его «Святом Себастьяне», который, скорее всего, послужил в качестве непосредственного источника инвенции венецианского художника, достаточно близко повторившего пространственный сценарий венской картины. Пейзажный фон в нем, как и в «Крови Спасителя», отчетливо поделен на две противопоставленные друг другу композиционно и по смыслу пространственные зоны. Предпосылку для такого разделения у Мантеньи содержит порядок размещения архитектурных мотивов на переднем плане картины, где разбросанным в ее левой части обломкам классической скульптуры, обнажившейся кирпичной кладке стены и импосту рухнувшей арки, недвусмысленно символизирующим гибель язычества и всего античного мира, противопоставлен почти не затронутый разрушением арочный пролет справа. Помещенная в тимпане арки фигура летящей Виктории с трофеем разъясняет значение данного смыслового мотива, означающего победу христианства над языческими культами. Заключенная в контрастирующих формах классической архитектуры идея смены исторических эпох нашла

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

последовательное развитие в пейзажном фоне картины с намеченным в нем противопоставлением каменистого безжизненного ландшафта слева и идиллически-безмятежного, поистине «райского» вида в ее левой части.

Точно так же оказались композиционно соотнесенными друг с другом две пространственные зоны в «Крови Спасителя» Беллини; разница состоит лишь в том, что теперь «проклятая», языческая, сторона переместилась вправо. По-видимому, такая инверсия была осуществлена в согласии с традиционными средневековыми представлениями о сакральной топографии благостной правой и проклятой левой сторон, закрепленными в бесчисленных «Страшных судах», смутное воспоминание о которых благодаря этому оживает в смысловом пространстве беллиниевской картины. Атлетически выразительной фигурой Христа пейзажное пространство разделяется на две взаимно противопоставленные зоны. В одной царит запустение – это «место греха», *luogo del peccato*, там возвышаются голые скалы и мрачные остовы полуразрушенных зданий, а другая напоминает о грядущем спасении праведной души, прибежищем которой служит Небесный Иерусалим, едва различимый взглядом в голубоватом мерцании у самого горизонта. Именно туда и направляются из земной юдоли двое путников, монах и юный прислужник. Пейзаж справа (но по *левую* руку от Христа) обнаруживает явные признаки заброшенности и запустения. Крутые холмы здесь лишены растительности, возле остова разрушенной башни возвышается руина какого-то древнего здания, от которого сохранился один лишь арочный пролет, над ними на фоне неба рисуется сухое дерево – распространенный символ смерти (ср. изображение сухой оливы в мантеньевском «Молении о чаше» середины 1450-х годов из Лондона). Отсюда, из проклятого «места греха», двое путников направляются по направлению к «благой» части пейзажа, туда, где посреди цветущей равнины видны несколько сооружений, а далеко вдали – еще один окруженный крепостной стеной город, Небесный Иерусалим, еле различимый на фоне синеватых холмов.

«Кровь Спасителя» обозначает важный рубеж на пути сложения пейзажной концепции Беллини, поскольку изображение природы, сохраняя прежний вид зрительной достоверности, теперь одновременно выступает как одно из важнейших слагаемых сложной системы иносказательных обозначений в картине, причем символическая функция отводится не только отдельным мотивам пейзажного фона, но ее композиционной структуре в целом. Отчетливо намеченный контраст двух половин пейзажного фона настраивает зрительское внимание на необходимость узнавания символического смысла в изображениях мотивов сельского ландшафта. Однако в то же время им самим придан жизненно правдоподобный, визуально убедительный вид, благодаря чему обыденное и легкоузнаваемое насыщается глубоким значением, приобретая дополнительное смысловое измерение, в качестве своеобразного иносказательного комментария дополняющее важными оттенками значение религиозного сюжета картины. Перемещение зрительского внимания в сферу, хорошо знакомую по реальным жизненным впечатлениям от путешествий по венецианской Терраферме, «твердой земле», в альпийских предгорьях, естественным образом меняет порядок восприятия религиозной картины. Она утрачивает характерный для средневекового искусства условный порядок композиционной организации художественного материала, строящийся в его произведениях исключительно в соответствии с тайнописью смыслового значения. Теперь элементы содержательного ансамбля соединяются в полном соответствии с порядком естественных жизненных связей между ними, каким он предстает в действительности, и пейзажу принадлежит в этом новом синтезе определяющая роль. Благодаря его присутствию процесс визуального восприятия живописного произведения становится более свободным и естественным: разбросанные в нем повсюду изобразительные мотивы играют роль своеобразных путевых вех, направляющих мысль на путь размышлений о благочестивых предметах. В этом смысле процесс визуального прочтения картины, сопровождаемый медитацией, можно уподобить своего рода воображаемому путешествию в мыслительных пределах, интеллектуальному паломничеству, уводящему в область божественного и имеющего конечной целью отыскание средства спасения бессмертной души. Оттого лейтмотивом пейзажных фонов в картинах Беллини,

Е.В. Яйленко *О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»:
спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа*

и в том числе – «Крови Спасения», служит изображение путника, зримо символизирующего идею Пути Жизни, который необходимо пройти достойно и по возможности безгрешно. И чем более правдоподобно с точки зрения жизненных реалий трактовано их пространственное окружение, тем легче зрительский взгляд входит в иллюзорное пространство картины, вступая в область заповедного и божественного, и тем естественнее перемещается в ней мысль, скользя таинственными путями отвлеченной медитации о священных предметах.

Подведем итог. Изображение пейзажа в беллиниевских картинах, придавая вид жизненного правдоподобия показанным в них сценам, одновременно содействует соединению комплекса иносказательных мотивов в подобие связной и естественной комбинации, выявляющую художественную функцию таких произведений как объектов религиозной медитации, порядок которой задается умелым перемещением зрительского внимания с одной подробности на другую. И всего важнее, что такое перемещение осуществляется не в соответствии с заранее разработанной умозрительной схемой, основанной на развитии отвлеченного иносказания, но в полном согласии с реальной системой пространственных связей, соединяющих природные мотивы между собой в композиционной структуре показанного пейзажа. Увиденная в таком ракурсе, жанровая разновидность таких картин предстает чем-то наподобие своеобразного руководства в процессе религиозной медитации, а высшую точку в развитии жанра «религиозных поэзий» образует знаменитая «Священная аллегория» из Уффици (около 1490), в аллегорической форме трактующая тему спасения души. Но поиски истоков этой оригинальной версии сюжетной картины с пейзажным фоном уводят исследователя к беллиниевским работам 1460-х годов, среди которых «Кровь Спасителя», пожалуй, представляет собой наиболее зрелый образец таких художественных решений.

ИСТОЧНИКИ

1. *Евсевий Памфил*. Церковная история: Издательство Православного Свято-Тихоновского института. – Москва, 2001.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Распоргуев А.Л.* Измерение пространства человеческой фигурой // Пространство картины. Сост. *Н.О. Тамручи*. – Москва: Советский художник, 1989. – С. 29-54.
2. *Brown B.L.* As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's "Saint Sebastian" and Giovanni Bellini's "Blood of Redeemer" // *Artibus et historiae*. 2013. № 67. – Pp. 21-48.
3. *Christiansen K.* Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna // *Leon Battista Alberti*. A cura di J. Rykwert e A. Engel. – Milano: Ivrea, 1994. – Pp. 342-343.
4. *Christiansen K.* Bellini and the Meditative poesia // *Artibus et historiae*. 2013. № 67. – Pp. 9-20.
5. *Davies M.* The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues. – London, 1961.
6. *Dvořák J.* Giambellinova studie římského relief // *Umění*, 1968. № 16. – Pp. 348-356.
7. *Eisler C.* The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy // *The Art Bulletin*. 1969. № 51. – Pp. 107-117, 233-246.
8. *Goffen R.* Giovanni Bellini. – New Haven and London, 1994.
9. *Knabeshue P.D.* Ancient and Medieval Elements in Mantegna's "Trial of St. James" // *The Art Bulletin*. 1959. № 41. – Pp. 59-73.
10. *Lightbown R.* Mantegna. – Oxford: Phaidon, 1986.
11. *Panofsky E.* The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo // *Idem*. Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. – New York: Harper's Torchbooks, 1962. – Pp. 33-68.
12. *Robertson G.* Giovanni Bellini. – Oxford: Phaidon, 1968.
13. *Saxl F.* Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance // *Journal of the Warburg Institute*. 1939. № 2. – Pp. 350-352.
14. *Tempestini A.* Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti. – Firenze: Cantini, 1992.
15. *Troy T.M.* Classical Reliefs and Statues in Later Quattrocento Religious Paintings. – University of California: Berkeley. Diss., 1980.

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

SOURCES

1. Evseviy Pamphil. *Zerkovnaya istoria* [Ecclesiastical history]. Moscow, Isdatelstvo Pravoslavnogo Sviato-Tihinivskogo instituta, 2001.

REFERENCES

1. Brown B.L. *As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's "Saint Sebastian" and Giovanni Bellini's "Blood of Redeemer"* in *Artibus et historiae*. 2013. № 67. Pp. 21-48.
2. Christiansen K. *Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna in Leon Battista Alberti. A cura di J. Rykwert e A. Engel*. Milano, Ivrea, 1994. Pp. 342-343.
3. Christiansen K. *Bellini and the Meditational poesia*, in *Artibus et historiae*. 2013. № 67. Pp. 9-20.
4. Davies M. *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues*. London, 1961
5. Dvořák J. *Giambellinova studie římského relief in Umění*. 1968. № 16. Pp. 348-356.
6. Eisler C. *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy* in *The Art Bulletin*. 1969. № 51. Pp. 107-117, 233-246
7. Goffen R. *Giovanni Bellini*. New Haven and London, Yale University Press, 1994
8. Knabeshue P.D. *Ancient and Medieval Elements in Mantegna's "Trial of St. James"* in *The Art Bulletin*. 1959. № 41. Pp. 59-73
9. Lightbown R. *Mantegna*. Oxford, Phaidon, 1986.
10. Panofsky E. *The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo* in Idem. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Harper's Torchbooks, 1962. Pp. 33-68
11. Rastorguev A.L. *Ismereniye prostranstva chelovecheskoy figuroi* [The measuring of space with the human figure] in *Prostranstvo kartini* [The space in the picture] Moscow, Sovetsky hudozhnik, 1989. Pp. 29-54.
12. Robertson G. *Giovanni Bellini*. Oxford, Phaidon, 1968
13. Saxl F. *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance* in *Journal of the Warburg Institute*, 1939, № 2. Pp. 350-352
14. Tempestini A. *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*. Firenze, Cantini, 1992
15. Troy T.M. *Classical Reliefs and Statues in Later Quattrocento Religious Paintings*. University of California, Berkeley. Diss. 1980.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Беллини Джованни. Кровь Спасителя. Вторая половина 1460-х. Национальная галерея. Лондон.

Источник: Official website The National Gallery,

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-the-blood-of-the-redeemer>