



«Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси из ГМИИ им. А.С. Пушкина. Опыт интерпретации

Павел Алёшин

Статья посвящена картине феррарского художника Доссо Досси «Пейзаж со сценами из жизни святых» из ГМИИ им. А.С. Пушкина. Произведение рассматривается в контексте взаимодействия двух живописных традиций – венецианской и заальпийской. Автор статьи предлагает объяснение необычного выбора святых и идентифицирует неизвестную женскую фигуру, изображенную слева от св. Христофора. Это позволяет уточнить возможные интерпретации картины Доссо Досси.

Ключевые слова: Доссо Досси, Возрождение, Феррара, неоплатонизм, пейзаж, венецианское искусство, Дунайская школа.

«Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей разных животных, растений, плодов, пейзажей, полей, горных обвалов, мест страшных и ужасных, которые пугают своих зрителей, а также мест приятных, нежных, радующих цветистыми пестрыми лугами, склоняющимися в нежных волнах под нежным дуновением ветра и глядящими ему вслед, когда он убегает от них»¹. Эти слова Леонардо могут послужить кратким и образным эпиграфом к творчеству феррарского художника Доссо Досси (Джованни ди Никколо Лутери)², стоявшего, наряду с такими мастерами, как Джорджоне и Тициан, у истоков пейзажного жанра в итальянском искусстве. Досси в полной мере пользуется той божественностью живописи, о которой писал Леонардо, так же, как и его соотечественник, поэт Лудовико Ариосто, пользуется божественностью поэзии тогда, когда он

...наслаждается перечисленьем рыб
И перчит все моря нелепицею злейшей.

И, словно музыкант на десяти цимбалах,
Не уставая рвать повествованья нить,
Ведет туда-сюда, не зная сам, как быть,
Запутанный рассказ о рыцарских скандалах³.

Досси, как и Ариосто, с которым его часто сравнивают, также с наслаждением отдается свободной игре своей фантазии: он прославился как мастер таких пейзажей, которые ученый-гуманист Паоло Джовио называл *parerga*⁴, обозначая этим термином небольшие живописные произведения декоративного характера, созданные, чтобы радовать взор. Действительно, пейзажи феррарского художника не отличаются той философской глубиной и многозначностью, которую можно найти в картинах Джорджоне и Тициана и которая порождает бесконечные споры исследователей об их содержании, как это видно на примере «Грозы» художника из Кастельфранко⁵, но они поражают легкостью исполнения, поэтичностью, мастерством и непосредственностью изображения природы, которые можно видеть в венецианских графических пейзажах XVI века⁶. Умиротворенность настроения произведений Досси, отсутствие в них драматизма, тонкое восприятие света и цвета сближают его с пейзажами Джованни Беллини⁷, а также с творчеством мастеров Террафермы, в частности, представителей брешианской школы, также находившихся под влиянием великих венецианских мастеров и по-своему осмысливавших их достижения⁸.

Изображение природы играет важную роль в итальянском искусстве эпохи Возрождения, и именно в это время происходит зарождение пейзажа как самостоятельного живописного жанра. В живописи Раннего Возрождения пейзаж второстепенен по отношению к изображению человека, однако в период Высокого Возрождения его роль возрастает, что особенно видно на примере искусства Венеции. Венецианские мастера придают изображению природы самодовлеющее поэтическое звучание, делают ее неотъемлемой частью художественного целого, имеющей большое значение в образном строе произведения, но при этом основополагающей, центральной задачей итальянских мастеров все равно остается именно изображение человека: открытие природы итальянскими мастерами проходило сквозь призму ренессансного антропоцентризма.

Открытие природы в искусстве заальпийских стран (здесь особенно стоит выделить творчество художников Дунайской школы⁹) происходило иным образом, что объясняется другими мировоззренческими установками немецких и нидерландских мастеров¹⁰. Природа осмыслялась ими как самостоятельное начало, в котором человек – отнюдь не главный элемент, он – лишь часть целого, поэтому для искусства Северного Возрождения характерны космические, уходящие в бесконечность пейзажи с беспредельными далями, на фоне которых видны маленькие, стаффажные человеческие фигурки.

Расширение культурных связей и усиление художественных контактов между Италией и заальпийскими странами, особенно в XVI веке, приводило к постоянному диалогу культур¹¹. Влияние итальянского искусства на творчество северных мастеров ярко проявилось в таком феномене, как нидерландский романизм. С другой стороны,

имело место и обратное влияние: итальянские мастера перенимали опыт заальпийских художников, особенно в сфере изображения природы, поскольку пейзажи мастеров Северного Возрождения пользовались большой популярностью в Италии. Одним из показательных примеров такого взаимодействия двух традиций – итальянской и заальпийской – может служить «Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси из ГМИИ им. А.С. Пушкина (конец 1520-х – начало 1530-х гг.¹²).

Первые публикации, посвященные «Пейзажу со сценами из жизни святых», принадлежат В.Н. Лазареву, который первым определил и убедительно доказал авторство феррарского художника¹³. Ученый отмечал, что это произведение Досси – один из самых ранних почти самостоятельных итальянских пейзажей: хотя природа на картине феррарского живописца является фоном, на котором разворачиваются различные сцены, служит их обрамлением, «фигуры в такой мере растворяются в окружающей их природе, что ренессансный антропоцентризм оказывается почти окончательно преодоленным»¹⁴. Изображенные персонажи, среди которых легко можно различить св. Франциска, св. Иеронима, св. Георгия, св. Христофора и св. Екатерину, «используются как стаффаж, оживляющий ландшафт»¹⁵. Еще две особенности картины Досси, на которые В.Н. Лазарев особо обращает внимание, – это «неитальянская выписанность деталей, аналогии к которой нетрудно найти в работах Альтдорфера и Патинира»¹⁶ и «подчеркнутая синева фона, обычно смягченная в чисто ренессансных пейзажах»¹⁷, объяснимые влиянием искусства заальпийских стран.

Таким образом, в картине Досси В.Н. Лазарев увидел прообраз зарождающегося пейзажного жанра, а также выявил в ней несомненное влияние искусства Северного Возрождения, при этом не отрицая также и ее связи с венецианским искусством. С мнением В.Н. Лазарева был согласен и Эрнст Гомбрих, который в своей статье 1953 года о зарождении пейзажной живописи в эпоху Возрождения особое внимание уделил картине Доссо Досси, подчеркивая ее значение как одного из первых «чистых пейзажей» в итальянском искусстве¹⁸.

Одной из характерных черт Доссо Досси была эклектичность его манеры, которая, однако, не затеняет его яркой самобытной индивидуальности. После смерти Козимо Туры, Франческо Коссы и Эрколе де Роберти самобытная феррарская школа живописи к концу XV века пришла в упадок. Новое поколение художников Феррары, среди которых был и Доссо Досси, стало ориентироваться на традиции венецианского искусства, отправляясь на обучение к ведущим мастерам Венеции, однако не переставая испытывать сильное влияние искусства Северного Возрождения благодаря постоянным художественным контактам Феррарского герцогства с заальпийскими странами¹⁹.

Влияние искусства Северного Возрождения в творчестве Досси очень точно отметил еще Вазари в своих «Жизнеописаниях наиболее

знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»: «В Ломбардии Доссо прославился тем, что писал пейзажи лучше всех, этим занимавшихся, будь то на стене, маслом или же гуашью, в особенности после того, как стала известна немецкая манера»²⁰.

Основополагающее же значение венецианского искусства в формировании творческой манеры художника объясняется тем, что учился он именно в Венеции, в кругу Джорджоне и молодого Тициана. Чересчур категорично писал об этом Б. Бернсон: «Едва ли поздние феррарцы были подвержены венецианским влияниям меньше, чем художники Брешии; способнейший из них, Доссо Досси... всем, что делает его достойным внимания, обязан Джорджоне и Тициану»²¹. Конечно, влияние великих венецианских мастеров на творчество Досси несомненно, и также несомненно наличие у него определенных общих черт с мастерами брешианской школы, однако его творчество не сводится к воспроизведению и комбинированию заимствованных художественных приемов: «...во времена смешения всех школ и стилей, несмотря на эклектичность его собственной манеры, он все-таки остался каким-то образом одинокой фигурой, не зачисленной в подражатели признанных веком гениев...»²². Этому способствовало присущее Досси отношение к живописи и самобытное понимание ее задач, сравнимое с отношением к поэзии его друга Ариосто. Почти все исследователи, изучающие творчество Доссо Досси, сравнивают многие его произведения с поэзией Ариосто (в частности, с его поэмой «*Orlando Furioso*»²³), отмечая два аспекта, которые являются лишь следствиями действительно глубокого родства их творческих индивидуальностей: формальную легкость исполнения и богатство фантазии, заменяющие якобы отсутствующее ясное внутреннее содержание²⁴. П.П. Муратов объяснял это «романтизмом литературного склада»²⁵, который художник перенял у поэта, однако о какой-либо литературности Досси не может быть и речи: даже в тех редких случаях, когда он обращается к сюжетам, взятым из литературы, повествование и следование источнику его вообще не интересуют. Объединяет же художника и поэта схожее отношение к своему творчеству, основополагающей характеристикой которого является признание искусства как самоценного мира со своими собственными законами. Настоящим и главным внутренним содержанием картин Досси в первую очередь является сама живопись, основная задача которой – выявление ее собственной природы. Именно это определяет суть пейзажей феррарского художника: с одной стороны, он не стремился к смысловой сложности, которую можно встретить у Джорджоне и Тициана, с другой стороны, у него также не было, как у художников брешианской школы, «тяготения к непосредственной передаче действительности», «интереса к явлениям обычной жизни»²⁶. Мир, изображенный на полотнах Досси, – это исключительно мир живописи, рожденный фантазией автора, который в своей работе «уподоб-

ляется Богу – художнику Возрождения, который неустанно и никогда не повторяясь, вызывает к новой жизни все новые и новые индивидуумы и до бесконечности разнообразит формы»²⁷.

В научной литературе, посвященной «Пейзажу со сценами из жизни святых»²⁸, начиная с первых статей В.Н. Лазарева, постоянно обсуждаются три проблемы: определение места произведения Досси в истории пейзажного жанра, выявление соотношения разных влияний, датировка картины. При этом из виду упускается одно важное обстоятельство, а именно – необычный выбор святых, изображенных на картине.

В статье В.Н. Лазарева перечисляются легко узнаваемые сцены с пятью святыми. Это стигматизация св. Франциска; св. Иероним, созерцающий распятие; мученичество св. Екатерины; св. Христофор, несущий на плечах Младенца Христа; и подвиг св. Георгия. Однако на картине изображена (чуть левее св. Христофора с Младенцем Христом на плечах) еще одна фигура – женская, в красноватых одеждах, несущая что-то в руках; вероятно, эта фигура является изображением неизвестной святой. Что удивительно: в работах, посвященных «Пейзажу со сценами из жизни святых», эта фигура либо вообще не упоминается, либо говорится о невозможности, ввиду мелкости изображения, точно ее идентифицировать. Так, в каталоге ГМИИ им. А.С. Пушкина значится: «Не поддается идентификации женская фигура, возможно, с ребенком на руках, изображенная левее св. Христофора»²⁹. В каталоге выставки работ Доссо Досси 1998 года написано: «Чуть левее, пробирающаяся через мелководье, видна до сих пор не идентифицированная женщина, держащая ребенка, в которой, вероятно, можно признать св. Женевиеву, учитывая лесистую местность вблизи ее и в общем окружающую ее дикую природу»³⁰. Невозможно согласиться с приведенными выше высказываниями о том, что женская фигура якобы изображена с ребенком на руках. При близком и внимательном рассмотрении картины становится видно, что, действительно, этот персонаж что-то держит в руках, однако не ребенка³¹, а некий небольшой предмет, атрибут, обозначенный тончайшим мазком кисти; однако из-за того, что изображение чересчур мелкое, установить визуально, что это за предмет, не представляется возможным. Тем не менее, невозможно оставить эту фигуру без внимания ввиду важности ее в композиционном строе картины. Ее изображение соотносено по диагональной оси с изображением сцены св. Екатерины так же, как соотносены сцены со св. Христофором и св. Георгием. Все эти четыре сцены, с другой стороны, объединены между собой: они изображены на общем фоне, и диагональные оси, о которых было сказано выше, визуальнo уравнивают друг друга. Фигура неизвестной святой, вместе с изображением св. Христофора, также фиксирует переход к дальнему плану картины, задерживая взгляд зрителя. Важна эта фигура и в колористическом отношении: соотносены рифмующиеся между собой маленькие яркие



Доссо Досси (Джованни Лутери) и мастерская. Пейзаж со сценами из жизни святых.



1530-е гг. Холст, масло по темперной подготовке. 60х87. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва

пятна разных оттенков красного цвета в одеждах св. Иеронима, одного из воинов из сцены мученичества св. Екатерины, неизвестной святой и царевны из сцены подвига св. Георгия.

С того момента, как картина стала предметом научных дискуссий, не было попыток, за исключением предпринятой авторами каталога выставки 1998 года, определить, кого изображает эта женская фигура. Более того, кажущийся на первый взгляд столь необычным выбор пяти святых (даже без учета шестой женской фигуры) не подвергался серьезному анализу, а только констатировался, например: «Расположение такого странного набора святых на картине без специфической религиозной идеи оправдывается и становится возможным благодаря объединяющей силе пейзажа... Этот пейзаж, хотя, очевидно, религиозный по своему содержанию, по своей сути близок тому, что Паоло Джовио определял как *parergon*, иначе говоря, незначительное произведение, призванное развлекать... Внутри пейзажа появляется некоторое количество хронологически не связанных святых, изображенных в определенные моменты их жизни и мученичества»³². Некоторые же исследователи вообще не обращают внимания на изображенных персонажей, полностью сосредотачиваясь на рассмотрении пейзажа³³, не упоминая выбранных художником святых.

Согласиться с мнением, что представленные святые – только предлог для написания пейзажа, как это случалось в искусстве Северного Возрождения, затруднительно, поскольку непонятно, зачем художнику нужно было вводить в композицию столько святых сразу и почему он показал именно этих святых, а не каких-либо других. Определение того, какая святая изображена левее св. Христофора, а также объяснение того, что связывает выбранных художником святых, может помочь более точному пониманию произведения Доссо Досси.

Даже без учета неидентифицированной святой выбор остальных пяти святых для изображения их в пейзаже на самом деле не кажется столь уж необычным. Действительно, отдельно все эти святые нередко изображались как итальянскими, так и, особенно часто, немецкими и нидерландскими художниками XV–XVI веков именно на фоне пейзажа. В качестве примеров можно привести такие рисунки Альтдорфера, как «Св. Христофор» (1512, Лондон, Британский музей), «Св. Христофор» (ок. 1509 г., Вена, Альбертина), «Мученичество св. Екатерины» (1509, Мюнхен, Государственное собрание графики), его же картину «Лесной пейзаж со св. Георгием» (1510, Мюнхен, Старая пинакотека); гравюры Вольфа Губера «Св. Христофор» (1518–1520) и «Св. Георгий» (1520); картины Иоахима Патинира «Пейзаж со св. Иеронимом» (ок. 1520 г., Антверпен, Королевский музей изящных искусств), св. Христофор (1520, Эскориал); гравюры Дюрера «Св. Христофор» (резцовая гравюра, 1521, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), «Св. Иероним в келье» (резцовая гравюра, 1514, Лондон,

Британский музей); картины Босха «Св. Христофор» (1504–1505, Роттердам, Музей Бойманса-ван-Бенингена), «Святой Иероним за молитвой» (ок. 1505 г., Гент, Музей изящных искусств) и многие другие. Таким образом, Досси, изображая этих святых на фоне пейзажа, следовал уже существующей традиции, однако уникально то, что он показал сразу несколько сцен из жизни разных святых в одном произведении, и причина такого решения не ясна.

Как было отмечено, сцены из жизни святых четко распределены в общей композиции произведения. Она делится на две части – левую, где изображены св. Франциск и св. Иероним, и правую, где изображены остальные святые. Сцены со св. Франциском и св. Иеронимом даны почти в одном масштабе в левой части картины на фоне горы и четко отделены от сцен с остальными святыми своеобразными «кулисами» из деревьев. Другие четыре сцены показаны на общем фоне уходящего в бескрайнюю даль пейзажа в масштабе, не соответствующем масштабу двух других сцен. Так, фигуры в сцене мученичества св. Екатерины, изображенные почти на одном уровне со св. Иеронимом и даже немного ближе к первому плану картины, примерно в полтора раза мельче, чем фигура этого святого. В то же время водяная мельница на первом плане картины слева, разделяющая левую и правую части картины, не соотнесена масштабно ни с той, ни с другой.

Досси использует и другие приемы, чтобы не только ясно разграничить две части композиции, но и выделить каждый эпизод. Так, в картине можно выявить несколько направлений ветра: например, видно по одеждам, что в сцене мученичества св. Екатерины ветер дует вправо, в то время как в сцене с неидентифицированной святой и в сцене битвы св. Георгия с драконом – влево. Различное направление ветра можно наблюдать и в листве деревьев, изображенных в разных частях картины. Подобные приемы мы встречаем в феррарской миниатюре³⁴, процветавшей при дворе д'Эсте и долго сохранявшей традиции позднеготического искусства. Однако такие приемы не воспринимаются как ошибки в рисовании, а являются проявлением свободного, ничем не ограниченного воображения художника, не стремящегося к точному воспроизведению действительности³⁵. Цельность композиции обеспечивается единым колористическим решением: два основных цвета – зеленый (главствующий в левой части картины) и голубой (главствующий в правой части картины), чьи градации создают иллюзию глубины пространства, – уравновешивают друг друга и при этом также служат разграничению левой и правой частей картин.

Все фигуры, несмотря на разные масштабы, имеют небольшие размеры и стаффажный характер, как в пейзажах мастеров Северного Возрождения. На дальнем же плане изображен город, что было характерной чертой венецианской пасторали, подразумевавшей противопоставление двух начал – городского и сельского³⁶.

Кроме того что святые делятся на две группы (св. Франциск и св. Иероним, с одной стороны, и св. Екатерина, св. Христофор, св. Георгий и неидентифицированная святая, с другой), они объединяются попарно. В левой части картины – св. Франциск и св. Иероним по вертикальной оси и, как было сказано выше, по диагональным осям, уравнивающим друг друга, – неизвестная святая и св. Екатерина (в центре), а также св. Христофор и св. Георгий (в правой части картины). Такое композиционное решение не может быть случайным, и ему необходимо найти объяснение.

Сцены со св. Франциском и св. Иеронимом – это сцены откровения, созерцания Бога: св. Франциск изображен принимающим стигматы, а св. Иероним – созерцающим Распятие. Интересно, что у Альбрехта Альтдорфера, одного из главных представителей Дунайской школы, влияние которого на творчество Досси несомненно, есть парные картины – «Стигматизация св. Франциска» и «Св. Иероним» (обе – 1507 г., Берлин, Государственные музеи). Святые в них тоже изображены на фоне пейзажа. Трудно сказать, знал ли Досси эти работы Альтдорфера (например, через гравюры), но в пейзаже феррарского живописца есть точки пересечения с картинами немецкого мастера. Как и Альтдорфер, он объединяет этих святых, и, как на картинах Альтдорфера, у Досси св. Франциск предстает обращенным вправо, а св. Иероним – влево.

В центральной и правой частях картины изображены св. Екатерина, чудесно избавляющаяся от мучений, св. Георгий, сражающийся с драконом, св. Христофор, переходящий реку с Младенцем Христом, и неизвестная святая. Что их объединяет? На картине они, композиционно связанные общим фоном, представляют собой единую группу, противопоставленную группе из св. Франциска и св. Иеронима.

Св. Екатерина, св. Георгий, св. Христофор являются ранними христианскими мучениками; более того, они входят в группу 14 святых помощников, совместное почитание которых в католической церкви началось со времен чумы 1346–1349 годов в Германии и отсюда распространилось в другие страны Европы. Кроме св. Екатерины в эту группу входят еще две святые мученицы – св. Варвара и св. Маргарита Антиохийская. И, на наш взгляд, именно св. Маргарита изображена на картине Доссо Досси, в пользу чего говорит ряд обстоятельств.

Святая Маргарита Антиохийская была пастушкой, и ее часто изображали на фоне природы. В произведениях западноевропейской живописи она предстает или вместе с драконом, или же просто с крестом, или с какими-либо пастушьими атрибутами (символами ее сельской жизни) в руках и, как правило, в одеждах красного цвета. Так, в «Часослове Этьена Шевалье» (ок. 1452–1460 гг., Музей Конде) Жана Фуке есть миниатюра «Святая Маргарита Антиохийская и римский епарх». Здесь святая изображена с веретеном в руке, пасущей вместе с другими девушками стадо овец; низ ее платья – красного цвета. В «Часослове

Этьена Шевалье», кстати, есть и миниатюра со св. Екатериной. На боковой створке «Алтаря св. Екатерины» (1506, Дрезденская галерея) Лукаса Кранаха Старшего, считающегося основателем Дунайской школы, с двумя другими святыми – св. Варварой и св. Урсулой – представлена св. Маргарита в красном платье с крестом в руках; эти три святые изображены на фоне пейзажа с замком. Сцена мученичества св. Екатерины у Досси имеет определенное сходство с центральной частью «Алтаря св. Екатерины»: и у Досси, и у Кранаха показан момент, когда коленопреклоненная святая, обращенная вправо, окруженная воинами, молится об избавлении ее от смерти на вращающемся колесе. В красных одеждах, с крестом и книгой в руках св. Маргарита присутствует на правой створке «Алтаря Портинари» (1476–1479, Флоренция, Уффици) Гуго Ван дер Гуса – произведения, бесспорно, известного итальянским художником³⁷. Так же – в красном платье, с крестом и книгой в руках – св. Маргарита изображена и на картине Джироламо Джовеноне из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина (1515–1525), которая является боковой створкой несохранившегося триптиха³⁸.

Если неизвестная святая на картине Доссо Досси действительно Маргарита Антиохийская, то становится понятным разделение святых, изображенных художником, на три пары. Первая пара – это св. Франциск и св. Иероним, оба – аскеты, отшельники. Вторая – св. Георгий и св. Христофор, мученики и святые воины. Стоит отметить, что в искусстве Северного Возрождения встречаются не только связанные между собой изображения св. Франциска и св. Иеронима (картины Альтдорфера), св. Екатерины и св. Маргариты («Алтарь св. Екатерины» Кранаха), но и св. Георгия и св. Христофора. Например, у Лукаса Кранаха Старшего есть парные картины «Св. Георгий» и «Св. Христофор» (обе – ок. 1514 г., Мадрид, музей Тиссена-Борнемисы), которые, вероятно, являлись створками одного алтаря. И, наконец, третья пара – св. Екатерина и св. Маргарита (две великомученицы)³⁹.

Конечно, нельзя точно установить, какие конкретно произведения мастеров Северного Возрождения были известны феррарцу Доссо Досси, но, как уже отмечалось, его знакомство с искусством заальпийских стран (во всяком случае если не с оригиналами, то с копиями⁴⁰) не вызывает сомнений.

Итак, предположение о том, что на своей картине Досси, наряду с другими святыми, изобразил именно св. Маргариту Антиохийскую, представляется нам вполне вероятным. Принимая это во внимание, возможны, на наш взгляд, две интерпретации «Пейзажа со сценами из жизни святых»⁴¹. Частично можно согласиться с тем, что этот пейзаж – уже почти «чистый пейзаж», что сцены из жизни святых служат предлогом для изображения природы. В таком случае уникальный выбор святых может объясняться тем, что Досси либо исходил из требований заказа, либо руководствовался собственным желанием⁴² и писал этот пейзаж в

«немецкой манере», опираясь на произведения северных мастеров. То есть главной задачей художника было именно изображение пейзажа. Такой точки зрения придерживался Эрнст Гомбрих, подтверждавший свое мнение цитатой из текста Паоло Джовио о произведениях Досси конца 1520-х – начала 1530-х гг.: «Эlegantный талант Досси явлен в его работах, и особенно в тех, что называются *parerga*. Занимая себя приятными развлечениями, доступными живописи, он обычно рисовал зубчатые скалы, зеленые рощи, берега рек, цветущую сельскую местность, веселый и тяжелый труд крестьян, а также далекие перспективы земель и моря»⁴³. Правда, стоит заметить, что пейзажи мастеров Северного Возрождения были не совсем «чистыми пейзажами» и писались не только для развлечения, но несли в себе также определенный философский смысл, связанный с идеями пантеизма⁴⁴.

С другой стороны, Досси – итальянский художник, обучавшийся в Венеции, хорошо знакомый с творчеством Джорджоне и Тициана, испытавший их влияние. И хотя его картина по своему исполнению напоминает больше пейзажи заальпийской школы – с их стаффажными фигурами, с панорамным ландшафтом, увиденным словно с высоты птичьего полета, – восприятие природы феррарским художником формировалось в кругу венецианских мастеров, рассматривавших ее через призму идей венецианской гуманистической культуры, в центре которой были проблемы натурфилософии и естествознания, определившие особенный интерес живописцев к изображению пейзажа⁴⁵. Этим объясняются и черты венецианской пасторали в пейзаже феррарского художника, в том числе и обязательное изображение на дальнем плане города, о чем уже говорилось.

Нам представляется весьма вероятным, что работа над картиной предполагала формальное следование образцам искусства Северного Возрождения (невозможно установить – из-за требований заказа или из-за личного желания художника). При этом идейное содержание произведения определялось господствующей в Италии эпохи Чинквеченто неоплатонической философией, причем именно в ее венецианском – «популярном» – истолковании, общедоступно выражавшем ее идеи и представленном, в частности, в трудах таких писателей, как Пьетро Бембо и Бальдассаре Кастильоне.

Тогда становится ясным композиционное решение, избранное художником. Представляется оправданным и противопоставление двух групп (св. Франциска и св. Иеронима, а также св. Екатерины, св. Маргариты, св. Георгия и св. Христофора). Призыв к жизни на природе с возвращением к простоте бытия и естественности был типичным для духовной культуры Венеции конца XV – начала XVI века, и, следовательно, две такие группы могут олицетворять собой два идеальных представления о бытии, сформулированные философией неоплатонизма. Первая может являться воплощением идеала созерцательной

жизни (*vita contemplativa*), тогда как вторая – олицетворением идеала жизни активной (*vita activa*).

«Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси представляет собой не только поворотный момент в истории пейзажной живописи, но и интереснейший пример гармоничного взаимодействия двух художественных традиций – венецианской и заальпийской. Из-за отсутствия каких-либо документов сложно точно сказать, каков был замысел художника, однако две приведенные выше интерпретации, на наш взгляд, являются весьма вероятными. Несомненным же для нас является то, что ранее не идентифицированная святая на картине Доссо Досси – это св. Маргарита Антиохийская.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Леонардо да Винчи. 1020 фрагментов. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 515.
- 2 Литературы о творчестве Досси много. Укажем лишь каталог большой выставки 1998 года, которая подвела определенные итоги в изучении творчества художника и в которой можно найти подробную библиографию: Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998.
- 3 Мандельштам О. Стихотворения. М., 2006. С. 249.
- 4 Paregon (лат., изначально – греч.; во мн. числе – paregga) – украшательство, украшение, второстепенное произведение.
- 5 Этой картине Джорджоне посвящено множество исследований, укажем лишь одну книгу, в которой можно найти подробную библиографию: Яйленко Е. Венецианская античность (серия «Очерки визуальности»). М.: НЛО, 2010. С. 228–262; 303–304.
- 6 Пиньятти Т. Венецианская школа. М., 1983. («Рисунки старых мастеров», вып. 6).
- 7 О пейзажах Джованни Беллини см.: Richard Turner A. The vision of Landscape in Renaissance Italy. Princeton; New Jersey, 1966. P. 57–81. Gibbons F. Giovanni Bellini's Topographical Landscape. – In: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss. Ed. I. Lavin and J. Plummer. V. I. New York, 1977. P. 174–184 (177–178). Goffen R. Giovanni Bellini. New Heaven, London, 1994. P. 106–118. Gentili A. Bellini and Landscape // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini // Ed. P. Humfrey. Cambridge, 2004. P. 167–181.
- 8 Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 204–231. Смирнова И.А. Крупнейшие художники венецианской Террафермы первой половины XVI века. М., 1978.
- 9 О Дунайской школе см.: Stange A. Malerei der Donauschule. Munich: Bruckmann, 1971; Stadlober M. Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils. Vienna: Böhlau, 2006.

- 10 Об этом см.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения [1945, 1947]. М., 1973; Либман М.Я. Немецкий пейзажный рисунок эпохи Дюрера: от топографической съемки до фантастического ландшафта // *Природа в культуре Возрождения*. М., 1992. С. 137–152; Дмитриева М.Э. «Германская идиллия»: мотив «Жизнь в лесах» в искусстве немецкого Возрождения // *Природа в культуре Возрождения*. М., 1992. С. 153–161; Егорова К.С. Пейзаж в нидерландской живописи XV века // *Советское искусствознание*. Вып. 21. М., 1986. С. 128–149; Донин А.Н. Пейзаж немецкого Возрождения. Нижний Новгород, 2005; Донин А.Н. Витальность и одушевление природы. Немецкий пейзаж XIV–XVI веков // *Искусствознание*. 1/2008. М., 2008. С. 38–68.
- 11 Об этом см.: Pignatti T. The Relationship Between German and Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // *Renaissance Venice* / Ed. J.Hale. London, 1973. P. 244–273; Campbell L. Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries // *The Burlington magazine*, 123 (1981). P. 467–473; Castelfranchi Vegas L. Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento. Milano, 1983; Chastel A. Venezia e la Pittura del Nord // *Venezia e la Germania*. Milano, 1986. P. 104–108; *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*. Exh. cat. ed. by B. Aikeman, V.L. Brown, G.N. Scire. London, 1999.
- 12 О проблемах, связанных с датировкой картины, см.: Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194–197; Colby R. Dosso's early artistic reputation and the origins of landscape paintings // *Papers of the British School at Rome*, vol. 76, (2008). P. 201–231, 357–360.
- 13 Лазарев В.Н. К истории ренессансного пейзажа. (Новый пейзаж Доссо Досси) // *Труды ГМИИ им. А.С. Пушкина*. М.-Л., 1939. С. 13–18; Lazareff V.A. Dosso problem // *Art in America*, vol. 29 (July, 1941). P. 130–136. В настоящее время авторство картины определяется так: Доссо Досси и мастерская. (Маркова В.Э. Собрание живописи. Италия. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Каталог собрания. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века. М., 2002. С. 135–138). В.Э. Маркова пишет: «В целом наша картина исполнена самим Доссо Досси; это в полной мере относится к чрезвычайно тонко написанной пейзажной дали, а также к фигуркам святых. Однако в некоторых фрагментах пейзажа на переднем плане с более ремесленным уровнем исполнения можно предположить участие кого-либо из его помощников или даже последователей. В частности, характер передачи листвы в кронах расположенных ближе к зрителю деревьев имеет мало общего с манерой письма самого Доссо Досси» (Маркова В.Э. Указ. соч. С. 137). Участие в работе над картиной еще одного художника, помимо самого Доссо Досси, было отмечено в каталоге большой выставки 1998 года. Возможно, в написании картины принимал незначительное участие брат художника – Баттиста Досси. И все же это произведение, за исключением некоторых деталей, является, по мнению авторов каталога, работой Доссо Досси (Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194). Действительно, из жизнеописания Вазари, посвященного Досси, известно, что Доссо и Баттиста Досси часто работали вместе. Тем не менее то, что большая часть «Пейзажа со сценами из жизни святых» исполнена самим

- Доссо Досси, никем из исследователей не оспаривается. Авторство художника не ставит под сомнение и Р. Колби в одном из своих последних исследований творчества мастера (см.: Colby R. Op. cit.).
- 14 Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 13.
 - 15 Там же. С. 14.
 - 16 Там же.
 - 17 Там же.
 - 18 Gombrich E. The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape [1953] // Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. London, 1966. P. 113–114.
 - 19 Действительно, Феррара поддерживала постоянные художественные контакты с заальпийскими странами. Так, в середине XV века Италию посетил Рогир ван дер Вейден и, вероятно, побывал в Ферраре, так как он написал ряд картин для семьи д'Эсте, в том числе «Портрет Франческо д'Эсте» (1460 г., Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Правители Феррары заказывали произведения у северных мастеров и даже приглашали их к себе. Известно, что придворным живописцем семьи д'Эсте был нидерландский художник-пейзажист Хендрик (Херри) мет де Блес (см. об этом: Карел Ван Маандер. Книга о художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 145–147). Возможно, во время своего путешествия по Италии Феррару посетил французский художник Жан Фуке, написавший портрет Гонеллы – феррарского придворного шута (первая половина 1440-х гг., Вена, Музей истории искусств). С 1515 году на службе у кардинала Ипполито д'Эсте состоял композитор Адриан Вилларт (Lockwood L. Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: new light on Willaert's early career in Italy, 1515–1521 // Early Music History, vol. 5, (1985). P. 88–112). Также см. статью: Faietti M. 1490–1530: Influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli // La pittura in Emilia e in Romagna: Il Cinquecento, ed. by Vera Firtunati. 1994. Vol.1. P. 9–47. О музыкальной культуре при дворе Лукреции Борджии в Ферраре и при дворе Изабеллы д'Эсте в Мантуе см.: Prizer W.F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: the frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society, vol. 38, № 1 (spring, 1985). P. 1–33.
 - 20 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2008. С. 620.
 - 21 Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 195.
 - 22 Муратов П.П. Образы Италии: в 3 т. Т. 1. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. СПб.: Азбука-классика. С. 150.
 - 23 О поэме Ариосто см.: Баткин М.Л. Ренессансное мировосприятие в поэме Ариосто // Проблемы итальянской истории. М., 1978. С. 227–252; Андреев М.Л. Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Орландо». К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого Возрождения // Рафаэль и его время. Сборник статей / Ответственный редактор Л.С. Чиколлини. М., 1986. С. 211–217; Баткин Л.М. Неистовый Орландо: мир как приключение // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.

- С. 138–160; Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 147–204; Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996. С. 82–94.
- 24 См. у Бернсона: «Досси писал с той же легкостью, с тем же богатством тонов, с тем же блеском и юмором, как и его друг Ариосто. В живописи Доссо так же мало внутреннего содержания, как и в сходных по духу и характеру поэмах Ариосто. Но у обоих так богат и фантастичен образный строй, что рассуждения здравого смысла здесь просто неуместны» (Бернсон Б. Указ. соч. С. 195).
- 25 Муратов П.П. Указ. соч. С. 150.
- 26 Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 206.
- 27 Бицилли П.М. Указ. соч. С. 90.
- 28 О «Пейзаже со сценами из жизни святых» см.: Лазарев В.Н. Указ. соч. Lazareff V. Op. cit. Francis H.S. An oil by Dosso Dossi in the Holden Collection // Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 37 (april, 1930). P. 65; Gombrich E. Op. cit. Arslan E. Una nattivita di Dossi // Commentari 8 (October-december, 1957). P. 257–261; Mezzeti A. Il Dosso e Battista ferraresi. Ferrara, 1965. P. 102–103; Gibbons F. Dosso e Battista Dossi: Court painters at Ferrarta. Princeton Monograph at Art and Archeology, 39. Princeton, 1968. P. 132, 191–192; Маркова В.Э. Итальянская живопись XIII–XVIII веков в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1992. С. 141; Ballarin A. Giovanni di Lutero, dit Dosso Dossi // Le siecle di Titien: L'Age d'or de la peinture a Venise. Paris, Grand Palais, 1993. Exh. cat. Paris, 1993. P. 422; Balarin A. Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Register of documents by Alessandro Pattanaro. Catalogue by Vittoria Romani. 2 vol., Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I, Cittadella, 1994–1995. P. 105; 347–348; Каталог ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1995. С. 94; Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194–197; Маркова В.Э. Собрание живописи. Италия. ГМИИ им. А.С. Пушкина... С.135–138; Colby R. Op. cit.
- 29 Маркова В.Э. Собрание живописи. Италия. ГМИИ им. А.С.Пушкина... С. 136.
- 30 Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194.
- 31 Младенец Христос на плечах св. Христофора ясно различим, хотя они изображены еще мельче, чем неидентифицированная женская фигура.
- 32 Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194.
- 33 Так, например, у Гомбриха (1953;1965) и у Колби (2008). Примечательно, что в книге Гомбриха 1965 года в иллюстрациях название картины Досси такое: «Mythological landscape» («Мифологический пейзаж») (Gombrich E. Op. cit. III. p. 58. III. n. 149.).
- 34 О феррарской миниатюре см. каталог выставки 1998 года, где можно найти обширную библиографию: La miniatura a Ferrara: dal tempo do Cosme Tura all'eredita' di Ercole de' Roberti. Exh. cat. Palazzo Schifanoia. Ferrara, 1998.
- 35 Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194.
- 36 «Сущность пасторали проявляется исключительно в том специфическом, только ей одном присущем взгляде на мир человеческого бытия, когда он рассматривается с точки зрения приоритета жизни свободной и не скованной условиями общежития личности перед всеми остальными формами существования.

- Главным условием реализации такого жизненного идеала оказывается выход за пределы установленных общественных связей, ассоциируемых с городом, в естественную среду обитания, на природу. Отсюда зарождение такого важного признака художественной поэтики пасторали, как антиномия двух различных начал, городского и сельского, развитие которой в содержании произведения литературы или искусства позволяет классифицировать его как соответствующее критериям пасторального жанра» (Яйленко Е. Указ. соч. С. 220).
- 37 Алтарь был заказан Томмазо Портинари, представителем Медичи, и в 1478 году привезен во Флоренцию.
 - 38 См. об этом электронный каталог ГМИИ им. А.С. Пушкина: http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/g/giovenone_gerolamo/saint_margaret/index.php.
 - 39 Этих двух святых мучениц объединяет еще и то, что, как считается, именно их голоса, а также голос архангела Михаила слышала Жанна д'Арк.
 - 40 Известно, что в Ферраре у семьи д'Эсте была большая коллекция нидерландских и французских гобеленов. См.: Forti Grazzini N. L'arazzo ferrarese. Milano, 1982.
 - 41 В каталоге ГМИИ им. А.С. Пушкина говорится о том, что пейзаж Досси является фрагментом какой-то большой картины: «Внимательный анализ сохранности полотна заставляет сделать вывод о том, что работа является вырезом, фрагментом композиции, а запечатленный на нем пейзажный мотив, возможно, был частью заднего плана» (Маркова В.Э. собрание живописи. Италия. ГМИИ им. А.С. Пушкина... С. 136). Однако, на наш взгляд, можно говорить о том, что картина была чуть больше и была обрезана по краям, но говорить о том, что это полотно – фрагмент неизвестной несохранившийся картины, не совсем правильно. Против этого свидетельствует и цельность, художественная завершенность пейзажа Досси, не вызывавшая сомнений у исследователей, начиная с В.Н. Лазарева, установившего авторство Досси, и кончая современными исследователями П. Хамфри и Р. Колби. Кроме того, остается тогда непонятным, зачем для заднего плана большой композиции потребовалось изображение стольких сцен их жизни святых.
 - 42 Не сохранилось каких-либо документов, связанных пейзажем. См.: Humfrey P., Lucco M. Op. cit. P. 194–197.
 - 43 Gombrich E. Op. cit. P. 113–114.
 - 44 Об этом одним из первых писал О. Бенеш в своей книге «Искусство Северного Возрождения» (Бенеш О. Указ. соч.).
 - 45 Об этом см.: Logan O.T. Culture and Society in Venice. 1470–1790. The Renaissance and its Heritage. London, 1972; Искусство Венеции и Венеция в искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1986». М., 1988; Козлова С.И. Сад и пейзаж в ренессансной Венеции. К вопросу о восприятии природного окружения в Венеции конца XV – середины XVI века // Введение в храм. / Сб. ст. под ред. Л.И. Акимовой. М., 1997. С. 304–314.