

Анна Виноградова

Тема Преображения Господня в творчестве Джованни Беллини. Проблема эволюции стиле- вой манеры художника

В статье исследуется развитие стилевой манеры одного из наиболее значимых живописцев Венеции эпохи Кватроченто, Джованни Беллини. Беллини можно назвать мастером, который на протяжении своего творческого пути испытывал различные влияния, но всегда оставался верен самому себе. В итоге художник пришел к собственной, достаточно независимой от других стилевой манере, что вполне очевидно на примере его поздних работ. В тексте рассматриваются прежде всего два «Преображения Господня» Беллини, раннее и зрелое, а также некоторые другие произведения мастера.

Ключевые слова:

венецианская живопись Кватроченто,
Джованни Беллини, Андреа Мантенья, Донателло,
перспектива, оптика,
средневековая эстетика света,
неоплатонизм, стилевая манера,
принцип гармонии в изобразительном искусстве.

Искусство Джованни Беллини является одной из вершин венецианской живописи Ренессанса. При этом важно проследить, сколь разные стилевые манеры целого ряда мастеров Кватроченто и Чинквеченто сложились в произведениях мастера в подлинно гармонический синтез. Почти все живописные работы художника имеют в основе одну из нескольких иконографических схем — это или образ «Мадонны с Младенцем», или «Пьета», или *Sacra conversazione*. Этим практически исчерпывается религиозная иконография в искусстве Беллини. Исключением становится тема «Преображения Господня», к которой мастер обращается всего трижды за время своей долгой творческой жизни. В этом небольшом исследовании автор имеет намерение показать на примере раннего и зрелого «Преображения Господня» Джованни Беллини сложную эволюцию стилевой манеры художника. Речь идет о «Преображении Господнем» из Венеции (ок. 1460–1463, Музей Коррер) и «Преображении Господнем» из Неаполя (1480; Музей Каподимонте). Существуют также два живописных фрагмента в Галерее Академии в Венеции, которые считают воплощением этой темы в не дошедшей до нас работе, но в них, из-за незначительных размеров, понятна лишь малая часть замысла мастера.

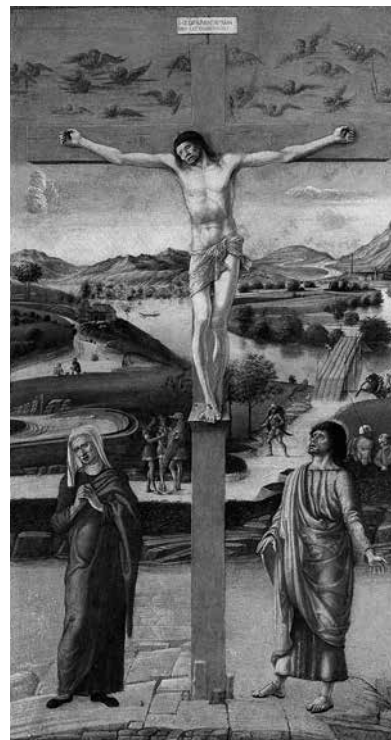
Живопись Джованни Беллини испытала влияние искусства его шурина, Андреа Мантенья, примерно на рубеже 1450–1460-х годов. Уже около 1455 года Беллини пишет «Распятие» (Музей Коррер, Венеция) (ил. 1), которое можно отнести к произведениям мастера, стилистически близким творчеству Мантенья. Ломкость контуров и пластики и вместе с тем скульптурность тела Христа, жесты и эмоции Марии и апостола Иоанна говорят именно об этом. Трехфигурная композиция несет в себе отдельные черты готического искусства — это экспрессия и драматизм поз Богоматери и апостола Иоанна, выражения их лиц. Можно сказать, что позы и само строение фигур Марии и Иоанна свидетельствуют о роли, которую здесь играет искусство поздней готики, воспринятое в том числе через отца мастера, Якопо Беллини. В связи с этим следует

отметить, что первым опытом в искусстве Джованни и его старшего брата Джентиле в западном искусствознании считают их участие в создании «Распятия» работы Якопо Беллини (нач. 1450-х, Музей Коррер, Венеция), которое имеет явно позднеготический характер.

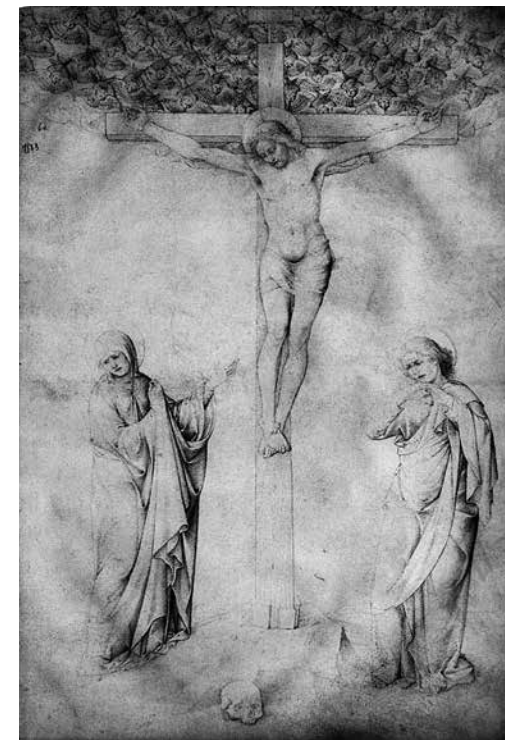
Якопо Беллини считается родоначальником Ренессанса в Венеции, об этом свидетельствуют тетради его рисунков, которые хранятся в Лувре и Британском музее. В этих рисунках привлекает опыт создания воображаемых пространств и архитектуры, основанных на перспективе. Позднеготический стиль сочетается здесь с подлинно новым ренессансным мышлением. «Пьета» Джованни Беллини (ок. 1465, Пинакотекка Брера, Милан) (ил. 4), возможно, была навеяна рисунком Якопо «Оплакивание» из луврской тетради (ок. 1435–1440). Композиция этой картины мастера достаточно точно воспроизводит рисунок его отца. Иконографически близким рисунку Якопо Беллини «Распятие с Богородицей и св. Иоанном Евангелистом» из луврской тетради (ок. 1435–1440) кажется «Распятие» из Музея Коррер. (Ил. 2.)

В изображении «Распятия» Джованни Беллини помещает трехфигурную композицию, которая также имеет прообраз в рисунках Якопо Беллини, на фоне пейзажа, выполненного в нидерландском духе. Зеркальная гладь воды, скалы вдалеке и деревца возле реки с тщательно написанными листьями напоминают об искусстве северных мастеров.

Влияние искусства Севера значимо для художника уже в начале его пути как живописца и заметно именно в трактовке пейзажа. В этом смысле можно отметить, что при всем пристрастии Беллини в его ранние годы к жестким, словно вырезанным из металла, складкам драпировок, резким перспективным сокращениям фигур и сложным ракурсам, работы этого периода отличает мастерство в передаче света, эффектов заката и рассвета, придающее пейзажам естественность и лиризм. М. Лукко пишет о том, что венецианцев привлекали в живописи Северного Возрождения «мерцающие поверхности, созданные падением света на воду и оптически изысканной игрой отраженных фигур и объектов, иными словами, сочетание *lumen* и *lustrum*, рассеянного света и сверкающих деталей» [13, р. 77]. Подтверждение этому можно найти в живописи раннего Джованни Беллини, где вода играет важную роль в пейзажах таких произведений, как «Мадонна Дейвис» (1460–1465, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Преображение Господне» (ок. 1460–1463, Музей Коррер, Венеция) и вышеупомянутое «Распятие» (ок. 1455, Музей Коррер, Венеция) [13, р. 77].



1. Джованни Беллини. *Распятие*
Около 1455
Дерево, темпера. 54,5 × 30
Музей Коррер, Венеция



2. Якопо Беллини. *Распятие с Богородицей и св. Иоанном Евангелистом*
Около 1435–1440. Пергамент, коричневые чернила со следами белил. 42,5 × 29
Лувр, Париж

Творчество Донателло (ок. 1386–1466) падуанского периода оказало серьезное влияние на развитие венецианской живописи, в особенности в годы формирования Джованни Беллини как художника. Речь идет о таких работах Донателло в Падуе, как памятник кондотьеру Гаттамелате (ок. 1453; Пьяцца дель Санто, Падуя) и Алтарь Санто в церкви Сант' Антонио (1443–1453). (Ил. 3.) Присущее произведениям скульптора ощущение трехмерности формы и четкой очерченности поверхностей повлияло на искусство Венеции тех лет. Необходимо отметить, что Падуя была центром гуманистических поисков и местом



3. Донателло. *Пьета с двумя ангелами*. 1449. Алтарь Сант' Антонио. Фрагмент. Бронза. Базилика дель Санто, Падуя

возрождения античных черт в изобразительном искусстве. Творчество Донателло и работы Андреа Мантеньи в духе *all'antica* были образцом возвращения к принципам античного искусства [14, pp. 36–38]. Т. Николс отмечает, что воздействие Донателло и Мантеньи на венецианских художников очевидно на примере того, как в искусстве проявляются линейность и скульптурность мышления [14, p. 42].

Сложный синтез искусства Якопо Беллини, Андреа Мантеньи, Донателло и нидерландской живописи в творчестве Джованни Беллини начала 1460-х годов неоднократно отмечался исследователями [7, pp. 54–56]. Примером подобных влияний является рассматриваемое



4. Джованни Беллини. *Пьета*. Около 1465. Дерево, темпера. 86 × 107. Пинакотека Брера, Милан

«Преображение Господне» (ок. 1460–1463, Музей Коррер, Венеция) раннего периода творчества Джованни Беллини. (Ил. 5.)

«Преображение Господне» из Музея Коррер было первым воплощением этой темы в творчестве художника. Провенанс этой картины неизвестен; это связано с тем, что к моменту дарения своей коллекции городу Венеции в 1830 году Теодоро Коррер уничтожил все сведения об этой работе Беллини. Возможно, мотивацией такого поступка были многочисленные неясности, связанные с происхождением и историей этого произведения. Предполагают, что «Преображение Господне» было алтарем старинной церкви Сан Сальвадор в Венеции [8, Tav. 6, p. 148].



5. Джованни Беллини. *Преображение Господне*. Около 1460–1463
Дерево, темпера. 133 × 90,3
Музей Коррер, Венеция

Вероятно, картина действительно должна была стать частью полиптиха, и ее можно считать алтарем [16, No. 9, pp. 200–201; 6, p. 115]. Алтарь этот был обрезан сверху, после чего в верхней части остался только фрагмент изображения одного из серафимов красного цвета. В нижней части есть надпись: «Будьте милосердны, будьте милосердны ко мне, друзья мои» (Иов 19:21) (*MISEREMINI.MEI.SALTEM/VOSAMICIMEI*).

Композиция картины наделена симметрией: Христос стоит между Моисеем и Илией, чьи фигуры и профили лиц изображены зеркально.

Позы апостолов Петра, Иакова и Иоанна у подножия горы Фавор говорят об увлечении художника анатомией и перспективными сокращениями тел, что было характерно для искусства Андреа Мантеньи того периода. Фигуры Христа, Илии и Моисея выглядят скульптурно, торжественно и величаво, но их пластика отличается угловатостью, а драпировки жесткостью. Лица, жесты Христа, Илии, Моисея и апостолов, пластика фигур и драпировки настолько близки Мантенье, что эта работа, так же как «Распятие» (ок. 1455, Музей Коррер, Венеция) и «Моление о чаше» (1458–1460, Национальная галерея, Лондон), долгое время приписывались шуруину Беллини [15, p. 22; 7, p. 48]. Монограмму «А. М.» можно увидеть на камне в нижней правой части изображения горы Фавор. Нельзя также еще раз не отметить влияние на стилевую манеру мастера этого периода искусства Падуи, прежде всего Донателло. Пластическое решение картины свидетельствует об этом достаточно очевидно. От Донателло, его произведений падуанского периода Джованни Беллини перенял любовь к четко очерченным поверхностям. Алтарь церкви Сан Антонио в Падуе отличает именно эта приверженность к резкости очертаний формы.

Композиция картины и небесный свод созданы Джованни Беллини с помощью его собственных приемов. Фаворский свет в картине передан живописно: золотые отсветы на одеждах Илии и Моисея и золото на белоснежных одеждах Христа воплощают свет Преображения Господня. Фигуры Христа и пророков на горе Фавор показаны на главном — втором плане, они возвышаются на фоне безграничных небесных далей. Через такой прием, как образ бескрайнего неба, на фоне которого стоят фигуры, мастер поднимает Христа и пророков, как если бы они пребывали на большой высоте. Гора Фавор, сама по себе, не кажется высокой. Она напоминает, скорее, холм, но сочетание фигур Христа и пророков, ниже которых расположены изумленные апостолы, придает изображению масштабность. Композиция представляет собой составленное из частей целое, что вполне в духе Кватроченто.

Речь в данном случае идет о «пластически-архитектонической живописи как моделировании» (термин М. И. Свицкерской) [4, с. 24]. Подобная композиция связана с универсальными идеями эпохи: картина как модель мира. Беллини совмещает первый, передний план с бесконечными далями пейзажа и неба, отчего образ Преображения приобретает черты священного события. Мастер также визуально включает сакральное событие в Природу, в храм Вселенной.

Джованни Беллини здесь использует традиционную иконографическую схему, при этом он ее четко упорядочивает, выстраивает. Для этого художник подчиняет фигуры апостолов законам перспективы, показывая их в сложных ракурсах, а стоящих друг против друга Моисея и Илию изображает симметрично, обращенными к Христу. Мастер делает фигуру Христа монументальной, Спаситель выше пророков, это вершина композиции.

Ранее «Преображение Господне» Беллини отмечено сбалансированностью композиции, жесткостью формы «скульптурных» тел и обширного пространства, которое предвосхищает поиски в области передачи световоздушной среды. Роль цвета в этом произведении Джованни Беллини еще не первостепенна. Алтарь представляет собой, скорее, структурное единство, нежели оптическое целое. О принадлежности алтаря искусству Кватроченто говорит и использование позолоты.

Постепенно в искусстве Джованни Беллини происходит переход к более мягкой, созерцательной живописи, к цельному живописному образу. Это заметно не только в «Мадонне с деревцами» (1487; ил. 6), но и в *Sacra conversazione Renier* (ок. 1490), *Sacra conversazione Giovanelli* (ок. 1501; ил. 7; все — Галерея Академии, Венеция) и других работах. Уже в «Пьета» из Пинакотекки Брера (ок. 1465, Милан) цвет выходит на первый план вместе со стремлением к точности в передаче натуры и к ее одухотворенности.

Живопись зрелого Джованни Беллини развивалась параллельно с искусством Леонардо и Джорджоне. В произведениях Беллини позднего периода есть близость *sfumato* Леонардо, а также светоносность карнации, что вместе с гармонией в решении колорита создает оптическое единство. В настоящее время ученые отказались от распространенного прежде отношения к зрелым работам Джованни Беллини как созданным исключительно под влиянием Джорджоне [17, р. 100; 1, с. 8]. Поиски мастера во многом совпадали с поисками художников новой манеры — *maniera moderna*, о которой говорит Вазари в связи с Леонардо (ее инициатором) и Джорджоне (его преемником в Венеции). Искусство позднего Беллини близко к этой третьей манере, о которой пишет Вазари, но является достаточно независимым, что неоднократно отмечалось исследователями [17; 6, р. 213]. Можно сказать, что Джованни Беллини до конца своего творческого пути остается художником, работающим в рамках итальянского Кватроченто.

Работы Джорджоне и Леонардо отличает такое качество, как грация. Не в меньшей степени это относится к поздним произведениям Беллини. «Преображение Господне» из Неаполя (1480, Музей Каподимонте) (ил. 8) наделено редкой по красоте гармонией и музыкальностью. Художник относится к натуре как к живой, наполненной внутренним светом субстанции. Для Беллини гармония живописи заключалась в «едином ключе, единой тональности, способных создать особое эмоциональное состояние» [6, р. 213]. Можно даже сказать, что Джованни Беллини воплотил грацию и в понимании искусства «третьей манеры», так же, как и в значении средневекового восприятия света.

Свет для эстетики Средних веков имел значение основы всякой красоты и пропорциональности. Источником света и гармонии может быть только Божественное начало. Роберт Гроссетест, епископ Линкольнский, говорит о Боге как высшей гармонии. Важнейшее место в средневековой иерархии красоты занимал свет. Роберт Гроссетест пишет о свете как о совершеннейшей пропорциональности: «Свет прекрасен сам по себе, потому что природа его проста, и он всецело подобен самому себе. Посему он обладает предельным единством и соразмерностью пропорций. Согласованность пропорций же и есть красота» («Комментарий к “Тексамерону”») [5, с. 105]. Свету присущи, согласно Гроссетесту, предельная цельность и гармония пропорций.

Согласно «Ареопагитикам» (VI в.), красота — это свет, сияние (*claritas*). В трактате «О Божественных именах» написано: «Сверхсущностную же красоту мы называем красотой по той причине, что она сообщается всем существам в соответствии с их природой, потому что она есть причина гармонии и блеска всех вещей во Вселенной и, подобно [солнечному] свету, испускает всюду сияющие потоки своих лучей, несущих красоту миру» (IV, 7) [5, с. 44]. Эстетику света Дионисий заимствует от неоплатоников. При этом в «Ареопагитиках» прекрасное определяется как *consonantia et claritas* — «гармония и свет», «пропорция и сияние». Эта формула будет характерна для многих средневековых мыслителей.

Свою религиозную символику свет сохранил и для мыслителей Ренессанса. Марсилио Фичино убежден в том, что красота есть сияние Бога, в котором содержится всякая основа красоты и любви. Философ пишет о Божественном лике: «Сияние и грацию этого лика, как я не устану повторять, будь то в Ангеле, душе или материи мира, должно именовать всеобщей Красотой, а порыв к ней — всеобщей Любовью» (V, 4) [3, с. 207].



6. Джованни Беллини. *Мадонна с деревцами*. 1487
Дерево, масло. 74 × 58
Галерея Академии, Венеция

Фичино развивает здесь идею Платона о том, что земная красота есть отражение красоты божественной, в сочетании с элементами неоплатонического учения. Понимание красоты как света и грации для итальянского Ренессанса является особенно важным и находит отражение и воплощение в живописи.

В начале своей творческой карьеры Беллини использовал в живописи темпера. Однако даже темпера позволяла мастеру добиваться эффектов атмосферной среды, полной света и воздуха, что предвосхищало те качества его искусства, к которым он пришел позднее, с началом работы в технике живописи маслом. Для Беллини как художника свет и воздух в изобразительном искусстве всегда играли первостепенную роль.



7. Джованни Беллини. *Sacra conversazione Giovanelli (Мадонна с Младенцем, св. Иоанном Евангелистом и святой на фоне пейзажа)*. Около 1501
Дерево, темпера и масло. 54 × 76
Галерея Академии, Венеция

Техника масляной живописи, воспринятая от Антонелло да Мессина во время его приезда в Венецию в 1475 году, а также через непосредственный контакт с творчеством художников Северного Возрождения, дала возможность создавать различные оптические эффекты и добиваться большего сходства с природой. Речь идет о новом для изобразительного искусства стремлении достичь жизненности образов, подобия живой и одухотворенной природы. Окутанное светом и воздухом пространство стало достижимой целью благодаря заимствованиям опыта северных мастеров. Вместо присущих темпере четко очерченных границ цветовых поверхностей, пространство и фигуры начинают сливаться в некое единое целое. Появляется новая оптика, создающая

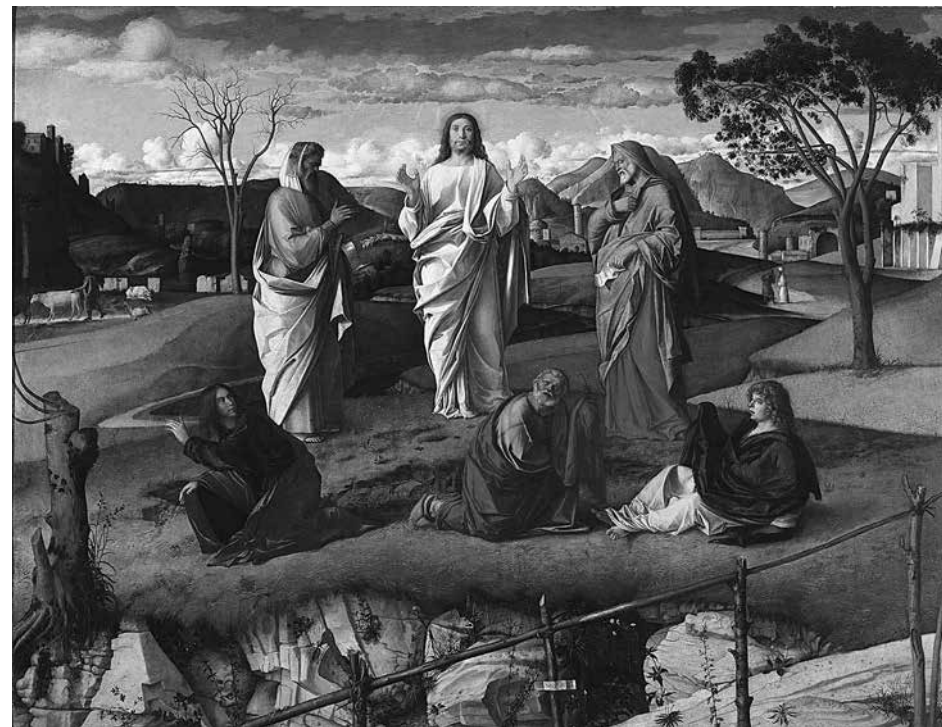
подобие жизни в образной природе картины. Леонардо и Джорджоне стали создателями такого искусства в абсолютной степени.

В «Преображении Господнем» из Неаполя легкие потоки света льются сквозь облака, фаворский свет предстает на картине как природный. От линейной жесткости и уподобления форм металлу и камню Джованни Беллини в своем «Преображении Господнем» периода творческой зрелости пришел к певучей плавности и мягкости очертаний и ритмов. Белизна одежд Христа объединяет его фигуру с фаворским светом, с потоками лучей, проникающими сквозь облака, и с самими белоснежными облаками. Мастер передает священную природу события в живописи картины через цвет и свет. Сверкающая белизна становится в этой работе художника воплощением чуда Преображения человеческого облика Спасителя в божественный.

Джованни Беллини иногда приближается и к классическому стилю искусства Высокого Возрождения. Ритмы становятся певучими, драпировки более тяжелыми, фигуры выглядят монументально. Это особенно заметно в «Мадонне с деревцами» (ил. 6), где использование техники масляной живописи позволило мастеру добиться «единства хроматизма и атмосферы», как отмечает М. Лукко [8, р. 246, cat. 33]. Поиски Беллини в области передачи световоздушной среды воплощены в полной мере в этом первом бесспорном, подписанном и датированном произведении художника. В стремлении передать световоздушную среду Беллини был близок поискам Леонардо в области создания единой оптической иллюзии реальности.

«Мадонна с деревцами» наделена особенной красотой пластического и живописного решения фигуры Марии. Складки ее плаща ложатся крупными, ниспадающими объемами, на голове прозрачная белая вуаль, Мадонну отличает женственность и мягкость черт лица. Младенец Христос стоит на парапете, и Беллини воплощает абсолютное единство фигур в том, как Мария обнимает Младенца. Лирическое настроение картины подчеркнуто колоритом, вызывающим почти музыкальные ассоциации. Обращает на себя внимание гармония красного тона платья Мадонны и ее сине-голубого плаща на фоне зеленой завесы, по обе стороны которой открывается пейзаж с голубыми, в воздушной дымке горами вдалеке и деревцами на первом плане.

Проблема объема в творчестве мастера постепенно выходит на первый план. Здесь важно отметить влияние живописи Пьеро делла Франческа и Антонелло да Мессина. Ключевым мастером в области формы,



8. Джованни Беллини. Преображение Господне. 1480
Дерево, масло. 116 × 154
Музей Каподимонте, Неаполь

или, иначе говоря, объема в пространстве, и перспективы был для Кватроченто Пьеро делла Франческа. Его перспективные построения, трактат о живописной перспективе (*De prospectiva pingendi*) имели влияние на развитие ренессансного искусства вплоть до Рафаэля. Через Антонелло да Мессина искусство Пьеро делла Франческа сыграло немаловажную роль не только в творчестве Джованни Беллини, но и в эволюции ренессансной живописи Венеции.

Р. Лонги отмечает, что речь не идет о переносе формальных принципов, но, что было неизбежно, о восприятии венецианцами в совершенной степени духа этой формы [11, р. 114]. В своей основополагающей

статье на эту тему (1914) [12] Р. Лонги рассматривает, как венецианское, еще готическое, искусство приходит к доминированию цвета и формы более поздней, ренессансной, эпохи. Здесь мы сталкиваемся с проблемой перспективы, а следовательно, объема и пространства. Описывая перспективную конструкцию, Р. Лонги пишет: «Как новшество, ориентированное на субъективно-индивидуальное восприятие, эта перспективная сеть должна наполнить наслаждением наши интуиции в отношении ясности пространственных соотношений, осознаваемых гармонически» [12, pp. 198–200]. Через интерес к пространству и форме искусство поздней готики, расцветшее и возродившееся в Венеции, со всеми своими византийскими корнями, развивается в направлении Ренессанса. Форма, по сути, иначе выстраивает функцию цвета. Перспектива для Р. Лонги иначе решает проблему цветовой композиции [12, p. 200].

Первым достигает синтеза формы и цвета Паоло Уччелло. «Это как если бы каждый предмет должен был становиться одним из пяти правильных тел, чтобы подлинно служить перспективной конструкции, то есть центральной конструкции, создающей порядок на различных планах, в сходящихся поверхностях и идеальных воображаемых линиях пространства, в виде идеального правильного объема как среды для размещения в себе других правильных объемов», — пишет Р. Лонги [12, p. 202]. Исследователь, в сущности, дает здесь геометрическое определение того, что есть перспектива. Можно сказать также, что это перспектива Паоло Уччелло и Пьеро делла Франческа, с их пространством, позволяющим вписывать в себя разнообразные правильные тела.

В искусстве Пьеро делла Франческа перспектива организует объемы, пластические массы с помощью цвета. Это в дальнейшем передается Джованни Беллини, объемы в живописи которого создаются цветовыми плоскостями и поверхностями. В «Преображении Господнем» из Галереи Каподимонте все эти черты ощущаются достаточно отчетливо.

В ранних работах Джованни Беллини стремится достичь подлинной гармонии фигур и архитектоники пространства. В период зрелости мастер наделяет фигуры жизнью, одухотворяет их, а окружающую среду делает оптически целостной. Оптика, которая для мастера есть прежде всего световоздушная среда, окутывает фигуры и наполняет пространство.

Б. Р. Виппер пишет о «музыкальности концепции» искусства Джованни Беллини, возрастающей на протяжении его развития [2, т. 2, с. 58]. Синтезу искусства Беллини присуще сходство с полифонической му-

зыккой. В «Преображении Господнем» из Музея Коррер фигуры Христа, Илии и Моисея окружены океаническими водами неба. Для более позднего «Преображения Господня» из Неаполя важно созвучие белых одежд Христа и тонко написанных белых облаков вдали, сквозь которые льются потоки света. В облаках можно видеть образ Града небесного.

В «Преображении Господнем» из Галереи Каподимонте Джованни Беллини предстает как тонкий колорист. В одеяниях персонажей Беллини сочетается оттенки, выразительно подчеркивающие красоту друг друга: сиреневый сочетается с красным, золотисто-горчичный — с розовым, черный — с темно-синим, серый — с коричневым и так далее. Колорит становится для художника средством создания гармонии, образной природы произведения. Живопись Джованни Беллини близка музыке именно этим стремлением к воздействию на чувства зрителя.

Живопись Беллини отличает обращение к возвышенному, порой она бывает близка к *musica humana*, но часто отражает образ мировой музыкальной гармонии *musica mundana*. «Преображение Господне» из Музея Коррер близко *musica mundana* своим величественным характером. Музыка Универсума в произведениях Джованни Беллини выражается в созвучии света, цвета, формы и композиции, служащем для передачи священного характера происходящего. Работы Джованни Беллини воплощают сверхчувственную музыку, высший закон гармонии.

Ключ к классической гармонии живописи Джованни Беллини периода его творческой зрелости заключается в ее музыкальности. Идеалистическая традиция, восходящая к пифагорейцам и Платону, нашла воплощение и в высоком строе раннего «Преображения Господня» мастера и его *Sacra conversazione*, где гармония выступает как *Concordia discors*. Термин этот к началу XVI века означал в узком значении характер многоголосной музыки, а в широком — сущность космической и музыкальной гармонии.

В *Sacra conversazione* Беллини присутствует и *musica instrumentalis* — ангелы с музыкальными инструментами. В алтаре Сан Джоббе (1478–1480, Галерея Академии, Венеция) ангелы играют на музыкальных инструментах — лютях и лире да браччио (*lira da braccio*), которые высоко ценились и считались достойными исполнения небесной музыки [9, p. 147]. В этом произведении присутствует светотеневая моделировка; фигуры «уже наделены чем-то от мягкости фактуры, которая отличает поздний стиль художника» [10, p. 201].

В алтаре Сан Дзаккария (1505, Церковь Сан Дзаккария, Венеция) колорит, в особенности сочетание тонких оттенков драпировок Мадонны, святых и музицирующего ангела, усиливает общее настроение, непосредственным выражением которого является игра ангела на *lira da braccio*, напоминающая о небесной музыке. Колорит алтаря Сан Дзаккария можно назвать одной из вершин венецианской живописи. Беллини создает здесь гармонию сочетаний полутонов и оттенков, в особенности одежд персонажей, — сиренево-лилового и золотисто-рыжеватого, сиреневого, зеленого и красного, голубого и золотистого, зеленовато-золотистого и коричневатого, красного и белого, золотисто-оранжевого, зеленого, голубого и красно-розового. Эти оттенки сочетаются друг с другом, образуя прекрасное единство. Музыкальность цвета усиливается красотой пластики драпировок. Мерность ритма складок одежд святых сочетается с певучестью ритма драпировок одежд Мадонны и ангела.

Небесная музыка явления Мадонны с Младенцем, святых и ангела в *Sacra conversazione* из Сан Дзаккария выражается в гармонии колорита. Беллини не только колорист в чистом виде, но и мастер единой оптической среды. Здесь светотень, объединяющая цветовые плоскости и пространство, напоминает *sfumato* Леонардо да Винчи. Мастер создает среду созерцания, подобие религиозной музыки в живописи. Беллини близок Леонардо в создании единства оптики как среды созерцания.

Преодолев все влияния, которые формировали искусство Джованни Беллини раннего периода, мастер приходит к целостности и гармонии своего стиля в живописи. Пьеро делла Франческа становится для Беллини источником создания «перспективного синтеза цвета и формы» (термин Р. Лонги). Подлинным достижением художника становится оптическое единство среды, достигаемое с помощью воспринятой от Антонелло да Мессина и северных мастеров техники живописи маслом. Испытав воздействие искусства мастеров так называемой третьей манеры — Леонардо и Джорджоне, но оставаясь мастером Кватроченто, Джованни Беллини пришел в свои зрелые годы к своей собственной стилизованной манере. Мастер достигает высокого уровня обобщения, который приближает его к ученикам и современникам.

Цвет, форма, световоздушная среда, пространство, а также грация фигур сливаются в его произведениях в гармоническое единство, почти «музыкальное» по своей природе. Образцом этой гармонии в живописи можно в полной мере считать «Преображение Господне» из Музея Каподимонте.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство, 1970. Т. III.
2. Виннер Б. П. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1977.
3. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002.
4. Свицерская М. И. Караваджо. Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.
5. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004.
6. Bächtmann O. Giovanni Bellini. London, Reaktion Books, 2008.
7. Christiansen K. Bellini and Mantegna // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini. Cambridge, 2004.
8. Giovanni Bellini / A cura di M. Lucco e C. G. F. Villa. Milano: Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
9. Goffen R. Giovanni Bellini. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
10. Humfrey P. The Altarpiece in Renaissance Venice. New Haven & London: Yale University Press, 1993.
11. Longhi R. Piero della Francesca. Roma: Valori Plastici, 1927.
12. Longhi R. Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana // L'Arte. 1914. XVII. Pp. 198–221, 241–256.
13. Lucco M. Bellini and Flemish Painting // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini. Cambridge, 2004.
14. Nichols T. Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism. London: Laurence King Publishing, 2016.
15. Pallucchini R. Giovanni Bellini. Milan, 1959.
16. Renaissance Venice and the North. London, 1999.
17. Wilson C. C. Giovanni Bellini and the “Modern Manner” // The Cambridge Companion to Giovanni Bellini. Cambridge, 2004.