

История

Мария Демидова

«Паломничество души». К вопросу об иконографии *Sacra Allegoria* Джованни Беллини

Первая попытка интерпретации картины *Sacra Allegoria* Джованни Беллини принадлежит немецкому ученому Гюставу фон Людвигу. Он связал произведение Беллини с мистической французской поэмой XIV века «Паломничество души» Гийома де Дегийвиля. Отсутствие образа реки во французском сочинении привело его к мысли о заимствовании из «Божественной комедии» Данте. Людвиг указал на конкретный фрагмент из XXXI песни «Чистилища». Но названный эпизод, тесно связанный с фабулой поэмы, трудно сопоставим с картиной Беллини. В статье предлагается другая версия влияния поэмы Данте на замысел венецианского живописца. *Sacra Allegoria* оказывается тесно связанной как с традиционным христианским учением, так и с неоплатоническими взглядами эпохи Кватроченто.

Ключевые слова:

Джованни Беллини,
Данте, Кристофоро Ландино,
неоплатонизм, райские реки,
Древо Жизни.

Уже более столетия ученые пытаются постигнуть замысел знаменитого произведения Джованни Беллини *Sacra Allegoria*¹ (1490–1500, Галерея Уффици, Флоренция). (Ил. 1.) Многим это уже кажется бессмысленным и необязательным. Однако любое, даже самое незначительное, приближение к смыслу изображенного обогатит восприятие этой картины, которое не может быть сведено к констатации гармонично выстроенной композиции и наличию необыкновенной световоздушной ауры, дарящей состояние вневременного покоя. Ведь зрителю всегда хочется сверить свое эмоциональное ощущение от произведения с реальным замыслом художника.

Большое количество картин и фресок эпохи кватроченто вызывает вопросы современного зрителя, а иконографическая программа требует пристального изучения. Ханс Зедльмайр писал об этом новом качестве живописи как о некоем революционном скачке, произошедшем в изобразительном искусстве в конце XV столетия. Исследователь вспоминает о традиции толкования Священного Писания и о том, что Данте Алигьери требовал такого же подхода к своему произведению: «Истолкование Священного Писания согласно четырехуровневому текстуальному смыслу, возникшее в третьем столетии, призвано было иметь важные последствия для искусства. Данте в одном из писем к Кан Гранде Скалиджеру требовал такого истолкования ради понимания своей *Comedia Divina*» [3, с. 213]. Это указание на особый способ мышления, перешедший, по мнению Зедльмайра, и на живопись, который способствовал утверждению в искусстве античного афоризма *Ut pictura poesis*: «Стало возможным читать, изучать и изображать произведения живописного искусства в соответствии с многослойным текстуальным смыслом» [3, с. 213].

Именно ощущение многозначности ренессансного произведения оправдывает постоянное стремление исследователей проникнуть

1 В западноевропейской традиции картина чаще называется *Allegoria Sacra*.



1. Джованни Беллини. *Sacra Allegoria*
1490–1500. Дерево, масло. 73 × 119
Галерея Уффици. Флоренция

как можно глубже в замысел художника. Но, несмотря на существование большого количества интерпретаций картины Беллини, современному зрителю *Sacra Allegoria* по-прежнему представляется мозаикой из тайных смыслов и знаков²: на первом плане на террасе, замощенной разноцветной плиткой, Мадонна, восседающая на троне; святые и младенцы, расположившиеся вокруг зеленеющего дерева, с которого сорваны чудесные золотистые плоды; обширная водная гладь; вдали — пейзаж с отшельником, пастухом и кентавром; еще дальше — залитые солнечным светом умиротворяющие сцены патриархальной жизни. Что связывает между собой все части этой композиции?

Знание имени заказчика и точного времени возникновения произведения достаточно сильно облегчило бы задачу исследователей, но первые документы, связанные с историей картины, относятся только к XVIII веку, когда она была зарегистрирована в коллекциях австрийского императорского двора. В 1793 году стараниями Луиджи Ланци, состоявшего в должности директора Галереи Уффици, произведение, которое приписывалось в тот момент Джорджоне, было возвращено в Италию. Только в 1871 году Джованни Баттиста Кавальказелле впервые решил отнести картину к творчеству Джованни Беллини. Таким образом, произведение не имеет ни документально установленного авторства, ни точной датировки. У последней довольно широкий диапазон почти в четверть века: начиная с 1480-х годов и заканчивая первыми годами XVI столетия. Изображение святых Иова, Себастьяна и Антония Великого, которым венецианцы молились об избавлении от чумы

2 Среди многочисленных академических интерпретаций картины порой возникают толкования, желающие приспособить произведение под восприятие современного зрителя. К числу таких относится и недавнее модернистское объяснение итальянского историка искусства Витторио Сгарби, которому сюжет кажется «простым». Он рассматривает произведение Беллини как предтечу «языческих сюжетов» Джорджоне. Беллини, по его мнению, еще не мог переступить границы религиозной живописи и поэтому представил обычную композицию *Sacra Conversazione*, но только в ином ракурсе. Все изображенные персонажи находятся в состоянии покоя, «в ожидании автора» (более точный перевод «в поиске автора»), который будет действовать как «умелый режиссер»: по его команде все действующие лица займут подходящие им места, и сцена, обычно разворачивающаяся в пространстве церкви, сможет обрести традиционную форму и среди природного окружения. Это мнение приведено и на сайте Галереи Уффици с обращением к посетителям прийти и проверить это толкование путем прямого лицезрения произведения [19; 117]. Статья Витторио Сгарби была опубликована вслед за прошедшей осенью 2016 года конференцией, организованной Фондом Джорджо Чини. Содержание прочитанного на ней доклада Фабио Марчелли (Университет Перуджи) по интересующей нас тематике, нам, к сожалению, неизвестно.

и внезапной смерти, способствовало возникновению предположения о том, что картина была создана около 1485 года, когда в Венеции была очередная эпидемия. Однако это произведение Беллини вряд ли может быть расценено как моленный образ. Хотя произведение вызывает у многих ассоциации с типичным для Ренессанса изображением *Sacra conversazione*, показанным как бы в ином ракурсе, *Sacra Allegoria* — это, конечно, не алтарная картина, но аллегорическое изображение, пронизанное множественными религиозными аллюзиями.

Именно эта особенность оправдывает обращение большинства исследователей к Священному Писанию и богословским текстам в отношении рассматриваемой работы Беллини. Мнение о том, что эволюция ренессансной живописи во многом связана с ее секуляризацией, является упрощением реально существовавшей ситуации. Так, в отношении развития венецианского полиптиха времен кватроченто исследователи установили, что именно заказы религиозных братств способствовали «изменению характера священного изображения» и преодолению формы традиционного полиптиха в пользу «новой модели алтарного образа с объединенным пространством» и перспективным построением [20, с. 21]. Одновременно нужно отметить хорошее знакомство современников Беллини как с текстами Священного Писания, так и с богословскими сочинениями. Приведем один пример из творчества того же Джамбеллино. Алтарный образ «Преображения» (1455, Музей Коррер, Венеция; ил. 2) имеет очень странную для этого сюжета надпись на латыни — *Miserimini Mei Saltem Vos Amici Mei* («Помилуйте меня, помилуйте меня вы, друзья мои»), что может вызвать закономерное удивление у современного зрителя [12, с. 691]. Приведенная цитата взята из ветхозаветной «Книги Иова» (XIX; 21), и ее продолжение, видимо, хорошо известно венецианцам XV века, связано с темой грядущего Воскресения и обретением новой преображенной плоти: «А я знаю, Искупитель мой жив, и он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога. Я узрю его сам; мои глаза, не глаза другого, увидят Его». Алтарный образ, скорее всего, был предназначен для церкви Сан Джоббе, чем, несомненно, было мотивировано обращение к тексту «Книги Иова». Но главная суть приведенной цитаты заключалась в религиозном аспекте: в богословской традиции Преображение трактовалось как префигурация Распятия, даровавшего человечеству надежду на Воскресение. Со временем надписи исчезают из живописных произведений, но это не означает моментального изменения сознания



2. Джованни Беллини. *Преображение*
1455. Дерево, темпера. 134 × 68
Музей Коррер, Венеция

заказчиков, живописцев и зрителей, для которых и богословское знание, и гуманистическая традиция при восприятии какой-либо картины являлись живой резонирующей средой.

Первую попытку истолковать произведение Беллини в 1902 году предпринял немецкий исследователь Густав фон Людвиг. В качестве главного источника фантазии художника он назвал французскую мистическую поэму XIV века — «Паломничество души» Гийома де Дегийвиля, в которой главный герой во сне, сопровождаемый ангелом, путешествует через Ад, Чистилище и Рай. В Чистилище он видит освобожденные от греха души в образах детей, играющих с волшебными золотыми яблоками, которые даруют им утешение [16, с. 167–168]. Древо он толкует как мистическую яблоню из Песни Песней. Однако в произведении Гийома де Дегийвиля отсутствует река, занимающее столь важное место в картине Беллини, и поэтому Людвиг впервые решается обратиться к поэме Данте [16, с. 179–180]. Исследователь соединяет произведение Беллини с вполне конкретным фрагментом из текста поэмы — это отрывок из XXXI песни «Чистилища» (строки 92–108), когда после упреков Беатриче, адресованных Данте, Мательда погружает поэта в потоки Леты и заставляет его испить глоток из чудесной реки. Но данный эпизод слишком конкретен и связан с фабулой поэмы, поэтому вряд ли с ним впрямую можно сопоставлять картину *Sacra Allegoria*.

В целом интерпретация Людвига, указавшая на совпадения с французским произведением, на множественные аллегорические смыслы представленных образов и содержавшая в себе, несомненно, христианскую дидактику, многим тогда показалась убедительной.

Этот этап осмысления произведения хорошо знаком по очерку П. П. Муратова «Летейские воды». Автор «Образов Италии» хотя и принимал версию Людвига, но считал ее недостаточной: «В ней [картине] остается еще многое, чего не объясняет старинная французская поэма. Фигура венецианки в черном платке, другая фигура в восточном тюрбане, странные существа кентавры и эрмиты, населяющие пейзаж, — все это чистые создания Беллини. И может быть, ключ в его картине находится не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все. Летейские воды, — так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! И нам вдруг понятен медленный ритм

видений Беллини. Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнолиственного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон; как анахорет они припадают там к подножию высокого деревянного креста или встречаются в темных пещерах кентавров и пастухов, имеющих лишь смутное человеческое подобие, или на улицах неизвестных селений видят воплощенные образы евангельской притчи. На утренней заре они второй раз погружаются в летейские воды и выходят, храня печаль, на берег жизни» [5, с. 17–18].

В дальнейшем интерпретации исследователей парадоксальным образом чередовались: от сложных и запутанных ученые переходили к более упрощенным и поэтическим. Почти через полвека толкование Людвиг Расмо было подвергнуто критике Николо Расмо (1946), который указал на то, что произведение де Дегийвиля никогда не издавалось в Италии, а соответственно, Джованни Беллини или его заказчик вряд ли были знакомы с поэмой. Он также подверг критике интерпретацию центральной сцены с младенцами³ и перенес датировку картины с 1485 года на начало XVI века. По мнению Расмо, картина представляла собой вариант *Sacra Conversazione*, видоизмененный благодаря тому, что ренессансное мировоззрение чинквеченто было уже обогащено языческой тематикой и буколическими настроениями⁴.

Согласно интерпретации Филиппа Вердье (1951), в основе картины Беллини лежит ведущая свое начало с X века традиция аллегорического спора о судьбе человека между четырьмя добродетелями — Милосердием, Истиной, Правосудием и Миром. Эта богословская притча с некоторыми видоизменениями прошла через все западное Средневековье: суть ее заключается в том, что Истина и Правосудие настаивали на наказании человека за совершенный грех; а Милосердие и Мир уповали на пришествие Искупителя, который избавит человечество от греха и смерти. Аллюзии на эту традицию встречаются в сочинениях Гуго Сан Виктор-

3 Согласно его мнению, если младенец в сорочке является Младенцем Христом, то остальные дети не могут быть трактованы как искупленные души.

4 К сожалению, нам не удалось ознакомиться непосредственно со статьей Никола Расмо. Пересказ версии Расмо предваряет статью Филиппа Вердье [21].

ского (1121) и в проповеди св. Бернарда Клервоского (1140), объединившего главную идею этого спора об искуплении первородного греха с темой Благовещения. В XIII–XVI веках эта притча расходится по всей Европе в виде отдельных поэм и драматических произведений, легших в основу религиозных мистерий [21, с. 103–105]. В частности, она встречается в произведении XVI века флорентинца Фео Белкари, где названный спор разворачивается в раю, а число добродетелей сведено к двум — Милосердие и Справедливость. Вердье представляется, что именно аллегории этих двух добродетелей и изображены по сторонам от трона Мадонны. Драма Белкари тесно соприкасалась с толкованием св. Бернардом Клервоским 84-го Псалма как предвестия Благовещения: «Воистину близится спасения к боящимся Бога, вселится слава в землю нашу! Милость и истина встретились, правда и мир облыбзались; Истина от земли воссияла, а Правда с небес приклонилась». Вердье считает композицию Беллини сценой из религиозного театра, даже терраса на первом плане кажется ему похожей на театральные помосты [21, с. 111]⁵.

В ответ на столь многосложную интерпретацию Вольфганг Браунфельс ответил критикой и заявил о невозможности такого витиеватого строения кватрочентистской работы. По его мнению, иконография *Sacra Allegoria* связана с традицией изображения *Hortus conclusus*.

В свою очередь американская исследовательница Сьюзен Делейни вновь перешла к поиску литературных источников, повлиявших на композицию Беллини. В 1977 году в Университете Висконсин ей была защищена диссертация, посвященная иконографии *Sacra Allegoria*. В своей работе С. Делейни указала сразу на несколько богословских источников, к которым могли обращаться при замысле произведения. Это и апостольские послания, и сочинения св. Бонавентуры, а также труды блаженного Августина, Григория Великого и Рабана Мавра. Через несколько лет (1983) итальянский ученый Карло дель Браво попытался связать замысел картины Беллини с известным произведением Лоренцо Валлы «Об истинном и ложном благе» (IX глава 3 книги) [12, с. 702].

Несмотря на такое большое количество предложенных литературных источников, каждый фрагмент композиции связан

5 Цитатой из 84-го Псалма Вердье объясняет и то, что одна из добродетелей находится в состоянии левитации.

с разночтениями и противоречивыми толкованиями. Нет единого мнения по поводу того, кем являются представленные вокруг дерева младенцы, являются ли женщины у трона Мадонны святыми (св. Екатерина и св. Маргарита) или же они олицетворяют добродетели. Разногласия касаются и трех мужских фигур. Стоящих за балюстрадой святых чаще всего идентифицируют с первоверховными апостолами Петром и Павлом, но также существует версия, что они представляют пророка Исаяю и Иосифа-обручника. Стоящий перед Древом бородатый святой интерпретируется и как св. Иов, и как св. Онуфрий.

В отношении изображений на втором плане, около горы, существуют две основные версии. Людвиг считал, что представлена история того, как св. Антоний-отшельник отправился навестить св. отшельника Павла, и на пути ему встретился кентавр, исчезнувший после совершения крестного знамения: так это событие было изложено в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского [16, с. 184]. В появившемся ровно через сто лет исследовании Мейнолф Далоф эту версию опровергает и считает, что у скалы изображены дьявольские видения, преследовавшие св. Антония в его отшельническом житии; исследователь при этом ссылается на известное агиографическое сочинение — «Житие св. Антония», написанное св. Афанасием Александрийским [10, с. 23].

Все эти перечисленные версии приведены здесь для того, чтобы показать запутанность существующих толкований. Прав был Джайлс Робертсон, заметивший, что, вероятно, «настоящее содержание превосходит прямо прочитываемые детали и фрагменты» [18, с. 102].

Прежде, чем мы предложим свой путь интерпретации, зафиксируем некоторые мнения, признанные большинством ученых. В отношении семантики произведения почти всем исследователям удалось сойтись во мнении, что главным содержанием картины является аллегория Воплощения и Жертвенной смерти Христа, приведших к освобождению человечества от уз смерти и обновлению Древа Жизни. Так что главное зерно версии Людвиг было все же сохранено.

Д. Робертсон высказал предположение, что картина относится к венецианской традиции религиозно-дидактических произведений, таких как, например, картина Витторе Карпаччо «Размышления о Страстях

Христовых» (1510; Музей Метрополитен, Нью-Йорк) [18, с. 101]. (Ил. 4.) Сам Беллини также имел отношение к этой художественно-религиозной практике, что доказывает его ранняя работа «Кровь Спасителя» (1465; Национальная галерея, Лондон). (Ил. 3.) На ней показан фрагмент замощенной плитками террасы, которая так же, как и в *Sacra Allegoria*, является огороженной, но не балюстрадой, а парапетом с рельефами. В ее центре изображено не Древо Жизни, но сам Спаситель с Крестом; коленопреклоненный ангел собирает в чашу Его кровь, через которую человечеству откроется путь к бессмертию. Таким образом, теория о том, что в центре *Sacra Allegoria* изображено Древо Жизни, обновленное после искупительной жертвы Христа, находит косвенное подтверждение.

Традиция обращения к образу Древа Жизни была достаточно распространённой в средневековой и ренессансной Европе. При этом нужно учитывать, что в отношении этого символа в христианском сознании вполне допустимы коннотации — Древо Жизни — оно же Древо Любви (в первую очередь, Христа к людям). Считается, что свое начало традиция аллегорического образа Древа Жизни или Любви берет в словах апостола Павла, адресованных Ефесской церкви: «Чтобы вы, укорененные и утвержденные в любви, могли постигнуть со всеми святыми, что широта и долгота, и глубина и высота, и уразуметь превосходящую разумение любовь Христову, дабы вам исполниться всею полнотою Божию» (Еф. III; 18–19) [13, с. 332]. Этот образ широко использовался отцами церкви, например св. Мефодием и св. Гонорием Отенским. В середине XV века венецианским патриархом Лоренцо Джустиниани был написан трактат о Древе Жизни, которое растет в духовном саду Христианской церкви [13, с. 335].

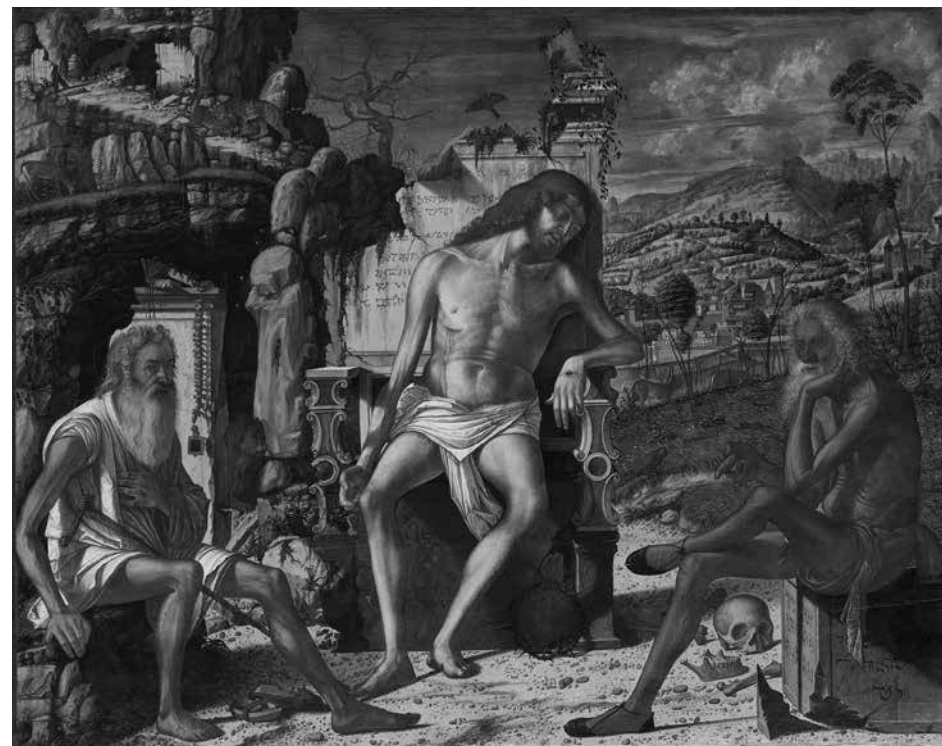
Изображения мистического древа с детьми, играющими его плодами, возможно, впервые встречаются на миниатюрах к произведению де Дегийвиля. (Ил. 5.) Но в то же время С. Делейни указывает на издательский знак Рейнольда Волфа «Древо Милосердия», нарисованный Хансом Гольбейном между 1532 и 1543 годами. (Ил. 6.) В данном случае связь с поэмой де Дегийвиля «Паломничество души» отсутствует. Изображение во многом напоминает центральную группу с произведения Беллини; вокруг него надпись на греческом и латыни — это отрывки из Первого Послания апостола Павла Коринфянам (I Кор; XIII, 4–7): «Любовь долготерпит... не завидует... все покрывает... не ищет своего» [13, 332–333]. Конечно, эта гравюра была выполнена через несколько



3. Джованни Беллини. *Кровь Спасителя*. 1460–1465
Дерево, темпера. 47 × 34,3
Национальная галерея, Лондон

десятилетий после произведения Беллини и поэтому не может быть рассмотрена в качестве образца для центральной сцены *Sacra Allegoria*. Но ее существование свидетельствует о том, что поэму де Дегийвиля нужно, скорее, считать не источником образа мистического древа, но лишь одним из многочисленных его отражений.

Но Людвиг был все же прав, решив сопоставить картину Беллини с одним из литературных произведений, где описывается путешествие в потусторонний мир. Герою и читателям подобного произведения открываются метафизические тайны мироздания, Божественная премудрость становится не только предметом веры, но прямого ли-



4. Витторе Карпаччо. *Размышления о Страстях Христовых*. Около 1510
Дерево, масло, темпера. 70,5 × 86,7
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

цезрения. Картина Беллини также открывала зрителю более полное и откровенное видение чудесных явлений. Как уже отмечалось, это произведение, по мнению многих, представляет собой традиционную тему *Sacra Conversazione*, но она предстает как будто бы развернутой на 90 градусов. Благодаря этому неожиданному ракурсу зритель получает возможность увидеть пространство невидимого мира телесными очами гораздо шире, нежели когда он пребывал в роли смиренно молящегося перед изображением Мадонны и предстоящих ей святых.

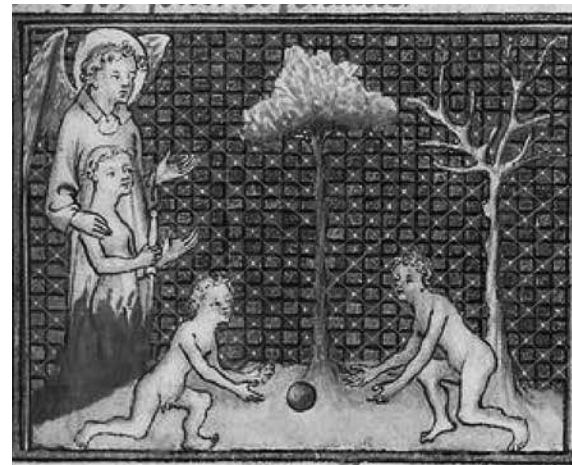
С. Делейни высказала идею о сопоставлении приведенного выше отрывка из Послания к Ефесянам, в котором говорится о постижении

пространства при помощи христианской любви, с построением картины Беллини. Она указывает на фрагмент из одного сочинения блаженного Августина («О христианском учении»), где он также повествует о ширине, долготе, высоте и глубине любви Христа и о «трех мистических измерениях Креста»: Ширина — это дела Милосердия; Долгота или Протяженность — это постоянство Веры; Высота — это Надежда на награду на небесах. Этой же традиции следует и Рабан Мавр [13, с. 332].

Построение композиции Беллини таково, что перед зрителем действительно как бы распаивается во всех своих измерениях огромное пространство. В отличие от большинства кватрочентистских произведений именно пространству отведена здесь главенствующая роль. При этом оно подчеркнуто строго организовано. В центре его находится само Древо Жизни. С. Делейни берет на себя смелость в определенной мере «прочертить» хотя бы одну из линий названных Добродетелей в картине Джанбеллино: Любви (Милосердию) посвящена центральная линия композиции — на ней находятся трон Мадонны (рог изобилия, его украшающий, — знак безмерности Любви), Древо Жизни и св. Иов (потому что «Любовь долготерпит...» — I Кор. XIII, 4). Кроме того, Иов, согласно Григорию Великому, мог толковаться как образ Христианской церкви и как отец трех Добродетелей — Любви, Веры и Надежды [13, с. 334]. Две последние добродетели также представлены на картине Беллини, по сторонам от трона Мадонны — Надежда, парящая фигура справа⁶; Вера — коленопреклоненная фигура слева.

Множественность смыслов и литературных источников, предложенных учеными, свидетельствует не столько о противоречивости исследовательских мнений, сколько о полифоническом звучании творения Беллини. На самом деле трудно предположить, что Беллини взялся бы иллюстрировать какое-либо богословское или литературное произведение. Речь может идти о некотором богатейшем религиозном и культурном пласте традиций и знаний, к которому мог апеллировать Беллини и его заказчик. Большинство исследователей указывают либо на средневековые произведения, либо на богословскую литературу и тексты Священного Писания. Не отрицая этого, хотелось бы указать, что картина

6 Впервые то, что фигура в черном платке изображена в состоянии левитации, заметил Н. Расмо. Он высказал предположение, что это связано с тем, что картина просто не дописана. С. Делейни считает эту фигуру аллегорией Надежды и проводит параллель с аналогичным изображением у Джотто из капеллы дельи Скровены в Падуе.



5. Игра с мистическими яблоками
Миниатюра из рукописи: Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de vie humaine; Pèlerinage de l'âme*. Paris, 1400–1410. Национальная библиотека Франции, Париж, 829, XX/IXr.



6. Ханс Гольбейн. Древо Милосердия. Издательский знак Рейнольда Волфа. Гравюра из кн.: *Tou en hagiois Iōannou tou Chrysostomou homiliai duo*. Londini, 1543

Беллини все же относится к ренессансному периоду и его программа могла сложиться под влиянием произведений уже гуманистической эпохи. Среди них в первую очередь следует назвать поэму Данте.

Интерес к «Божественной комедии» с особой силой возобновляется во второй половине XV столетия, что связано, в частности, с широким распространением неоплатонической философии. В произведении флорентийского поэта многие гуманисты видели отражение теории постепенного восхождения человеческого духа от материального и греховного к духовному и Божественному [9, с. 110]. Еще в предисловии к «Монархии» Данте, изданной в 1468 году, Марсилио Фичино пишет о ее авторе как о великом человеке, которому основные платонические мысли были дарованы интуитивно [9, с. 107]. В 1472 году выходит первое печатное издание «Божественной комедии» в Фолиньо; в 1474-м — в Риме; в 1477-м — в Венеции. А в 1481 году во Флоренции появляется знаменитое, поистине эпохальное издание с комментариями Кристофоро Ландино, в котором последовательно излагалось неоплатоническое

толкование «Божественной комедии» Данте. В Венеции также достаточно быстро появляется сразу несколько изданий поэмы Данте с комментариями Ландино: 1484 (Оттавиано Ското), 1491 (Пьеро ди Пьязи), 1493 (Маттео ди Кодека), 1497 году (Пьетро Кваренги)⁷. Можно почти с уверенностью говорить о том, что комментарии флорентийского гуманиста были известны Беллини и его заказчику.

Строка из XXVIII песни «Чистилища» — «И есть плоды, которых там [то есть на земле] не рвут» — трактуется Ландино как аллегорическое представление обновленного Древа Жизни, что может иметь отношение к центральной части беллиниевской композиции [15, с. 1466]. Но кроме этого совпадения есть еще одно существенное наблюдение, которое заставляет думать о том, что Беллини ориентировался на поэму Данте. Обширная водная гладь, представленная на произведении Джованни Беллини, имеет различные толкования: Лета (так считает наибольшее количество исследователей, начиная с Людвига); озеро (Ф. Вердые и Д. Робертсон, Н. Ленд); река из апокалиптического видения Небесного Иерусалима (С. Делейни): «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца. Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц свой плод; и листья дерева для исцеления народов» (Откр. XXII, 1–2). Но раздвоенность водного потока заставляет всем толкованиям предпочесть произведение Данте. Вспомним, какими видит Данте реки в Земном Раю (XXXIII песня «Чистилища»; 112–114):

*Там растекались, — мог бы думать я, —
Тигр и Евфрат из одного истока,
Лениво разлучаясь, как друзья.*

Это уже второе упоминание о двух райских реках — Лете и Эвное. Еще раньше, в XXVIII песне (121–133) Мательда рассказывает о них Данте, и повествует о чудесных свойствах воды этих рек:

7 Знаменитый Альд Мануций издает «Божественную комедию» дважды, но уже в начале XVI века (1502, 1515) и без комментариев Кристофоро Ландино. Впрочем, это не означает, что интерес к последним пропал. Издания «Божественной комедии» Данте, сопровождаемые комментариями Ландино, появляются вплоть до конца чинквеченто. Так, в первые десятилетия XVI века они выходят в типографии Бернардино Стагуино да Трино (1512, 1520, 1536).

*И этот вот поток рожден не жилой,
В которой охладельный пар скоплен
И вдаль течет то буйный, то унылый;
Его источник прочен и силен
И черплет от Господних изволений
Все, что он льет, открытый с двух сторон.
Струясь сюда — он память согрешений
Снимает у людей; струясь туда —
Дарует память всех благих свершений.
Здесь — Лета; там — Эвное; но всегда
И здесь, и там сперва отведать надо,
Чтоб оказалась действенной вода.
В ее вкушенье — высшая услада.*

Лета, согласно повторенной Данте традиции, даровала забвение всех совершенных человеком грехов и окончательно разрывала его связь со злом. Именно поэтому после укоров Беатриче о неправильном жизненном пути и горького раскаяния Данте Мательда погружает его в воды Леты. (Ил. 7.) Река Эвное — заставляла вспомнить все благое и установить прочную связь с Высшим добром⁸.

Кристофоро Ландино в своем комментарии дает подробное толкование этому фрагменту. По его мнению, поток (*la fonte*), описанный Данте, аллегорически представляет качества уже очистившейся души. Так, определение «прочен» (*salda*) связано с тем, «что это качество души не может быть преодолено и удалено, не может ни расти, ни уменьшаться, но всегда пребывает одним и тем же» [15; 1467]. Лета — это освобождение души от порочных стремлений: «...не скажем, что сопротивляется порокам как чему-то отличному от добродетели, но забывает о них, так как погружено и все иррациональные порывы потушены» [15; 1467]. Эвное «означает благой ум, который обладает самым пылким порывом к милосердию и огромной волей к добрым свершениям; и следует испить и из Леты, и из Эвной, потому что не может быть совершенной души, если она не забыла все неустройства и не получила доступа к тому, чтобы любить добродетель» [15; 1467]. Беатриче, желая просветить разум Данте, просит Мательду напоить его и водами Эвной (песнь XXXIII; 124–129):

8 Эвное переводится с греческого как «счастливая память» [11, с. 233].

Больших мыслей мгла,
 Ложащихся на память пеленою,
 Ему, быть может, ум заволкла.
 Но видишь льющуюся там Эвнюю:
 Сведи его и сделай, как всегда,
 Угаснувшую силу вновь живою.

Испить из обеих рек полагалось очистившимся от греха душам после смерти. Но в «Божественной комедии» живой человек — главный герой, сам автор, получает возможность духовного обновления. С. И. Козлова отмечает особенности неоплатонической интерпретации «Божественной комедии»: «...странствие Данте было тождественно понятию о внутреннем восхождении души» [4, с. 104]. Именно эта тема, как нам кажется, имеет прямое отношение к произведению Беллини и объединяет вместе все части композиции.

Картина *Sacra Allegoria* обладает достаточно строгой структурой⁹, но при этом точка схода линий не находится на геометрической оси симметрии композиции, а существенно смещена вправо. Она — над пещерой отшельника или пастуха [18, с. 102]. Пространственные построения в картинах кватроченто никогда не носили случайного характера, ибо были призваны создать гармоничную модель мира. Сам Беллини предпочитал композиции строго симметричные и уравновешенные. Поэтому можно предположить, что подобное решение в данном произведении отнюдь не случайно, но призвано акцентировать фигуру юноши в пещере. Из-за темной карнации, вероятно, объяснимой тем, что человек изображен внутри темной пещеры, многие исследователи называют этого героя негром. Вердье считает, что это «ветхий Адам», еще не искупленный крестной смертью Спасителя [21, с. 113]. Однако нам видится не богословское истолкование этого фрагмента, но, скорее, неоплатоническое. В седьмой книге «Республики» Платона земное существование человека уподоблено сидению в пещере и лицезрению теней от огня, которого он не видит. Выведенный из пещеры человек бывает ослеплен светом, не может узнать ничего из того, что его окружает: «Если же кто станет насильно тащить его по крутизне вверх, в гору

⁹ «Персонажи расставлены и показаны искусственно в столь необыкновенной степени, что это приходится уже отнести к искусству более высокому, чем человеческое» [1, с. 298].



7. Мательда погружает Данте в воды Леты. Гравюра из кн.: Dante Alighieri, *La Commedia*. Venetia: Petrus de Quarengiis, 1497

и не отпустит, пока не извлечет его на солнечный свет, разве он не будет страдать и не возмутится таким насилием?» [6, с. 889]. Пространную аллгорию Платона, Плотин трактует как земное бытие человеческой души: она «претерпевает в теле все беды и “терзается”, поскольку пребывает в неразумии, вожделениях и страхах и прочих бедах»; для нее «тело — оковы и гробница, а мир для нее — пещера и гроб...» [7, с. 235]. Цитируя Платона, Плотин пишет, что «освобождением от оков и восхождением» из пещеры является для души «шествие к горнему» [7, с. 231]. Ренессансные неоплатоники трактовали порочное состояние души человека как Ад. А «освобождение от оков», которое трактовалось как освобождение из-под власти греха, было возможно и в земной жизни.

На острове, расположенном на развилке двух рек, показаны как бы две крайние точки человеческого земного мироощущения — явлены человек страждущий, привязанный к земным благам и страстям¹⁰, и основатель отшельнической жизни св. Антоний, известный своей неустрашимостью и аскетическими подвигами. Кентавр — это аллегория двойственности человеческой натуры, в которой разумное начало борется с грубой телесностью, — аллегория, известная еще по произведению Боттичелли. Но в картине Беллини образы юноши и святого не только противопоставлены, но и взаимосвязаны: св. Антоний спускается со своей горы (на которой, согласно житию, он пребывал в последние десятилетия жизни), как бы желая оказать помощь страждущей душе. Одно из поучений отшельника призывает к добродетели как к естественному свойству души: «Итак, это дело не трудно. Если пребываем, какими созданы, то мы добродетельны. Если же рассуждаем худо, то осуждаемся как порочные. Если бы добродетель была чем-то приобретаемым отвне, то, без сомнения, трудно было бы стать добродетельным. Если же она в нас, то будем охранять себя от нечистых помыслов и соблюдаем Господу душу, как принятый от Него залог, чтобы признал Он в ней творение свое, когда душа точно такова, какую сотворил ее Бог» [2; параграф 20]. Слова богословского поучения соответствуют комментарию Кристофоро Ландино о чудесном действии вод Эвной, которая оживляет искру изначальной естественной добродетели, потушенную грехом в душе человека [15; с. 1554].

Если принять версию о том, что на картине Беллини изображены две райские реки, описанные в поэме Данте, то содержание картины оказывается теснейшим образом связано с одной из главных тем гуманистического мировоззрения — это выбор жизненного пути человека, поиск наилучшей формы его земного существования. В образе протагониста оказывается вроде бы самый незначительный и, так сказать, абстрактный персонаж — юноша, сидящий в пещере¹¹. Ему, как любому человеку, — иносказательно через образ чудесных вод двух райских рек — предлагается путь духовного обновления. Лета, которая согласно поэме Данте, течет налево от общего истока, отделяет остров с юношей от дальнего берега. На нем явлена аллегория патриархальной

10 По мнению М. Далофа, козы вокруг юноши, которого он, правда, считает не человеком, но дьявольским видением, как раз и олицетворяют его порочность [10, с. 23].

11 Существенным представляется все же то, что его одеяние выделено красным цветом.

добродетельной жизни — это символическое представление *vita activa*. На первом плане (а его отделяет от острова река Эвной) представлен образ *vita contemplativa*, когда внутреннему взору открывается видение Рая. Волшебством беллиниевской живописи сам зритель оказывается приобщенным к его лицезрению.

Воды райских рек являются поэтическим образом, но в картине Беллини есть и указание на необходимость именно христианского пути для человеческой души. На кромке скалы вздымается деревянный крест. Сама скала выступает углом как бы напоминая известное евангельское изречение: «...камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла» (Ев. от Мк; XII, 10). Линия скалы, продолженная вверх вертикальной перекладиной креста, может быть также воображаемо опущена вниз, разделяя фигуру ветхозаветного праведника Иова от христианского мученика Себастьяна, что должно, видимо, служить напоминанием о происшедшем Искуплении человечества. Таким образом, картина Беллини, возможно, была своего рода наставлением современникам, как «Весна» Боттичелли была таковым, по мнению Эрнста Гомбриха, для Лоренцо Пьерфранческо Медичи.

Что сказать о человеке в восточных одеждах, отдаляющемся от террасы с Мадонной и Древом и подходящем к истоку двух рек? Робертсон считает его образом того, кто сознательно уходит от Божественной благодати [18, с. 102]. Вердье пишет, что фигура в чалме изгнана и не допущена участвовать в священнодействии [21, с. 101]. Образ также может быть отчасти объяснен через дантовское произведение: в Земной рай, как говорит Мательда, поднимались «в парнасских снах» и поэты дохристианских времен. В «Божественной комедии» Стаций вместе с Данте следует по повелению Мательды к Эвное, к самой границе Земного Рая перед Эмпиреем.

Но на картине представлен не поэт, а скорее, иноверец, философ, не разделяющей догматику христианского учения. Если почувствованные нами неоплатонические аллюзии действительно присутствуют в произведении, то образ человека в тюрбане, возможно, отсылает к фигуре Аверроэса, выдвинувшего положение о едином потенциальном интеллекте в противовес неоплатоническим эманациям. Учение перипатетика из Кордовы противоречило христианскому учению о бессмертии души каждого человека: «Данте, высоко оценивший Аверроэса как гиганта среди комментаторов, ставил его в один ряд с теми, кто “с телом душу мертвую случает”» [8, с. 125]. Вероятно, поэтому

предполагаемый Аверроэс хоть и вознесен до пределов Земного Рая¹², лишен лицезрения Божественного.

Слова интерпретации невольно огрубляют то животрепещущее видение, которое предстает нам с картины Джованни Беллини. В этом произведении не средствами дидактики, но поэтического вдохновения явлена современная Беллини философия жизни. Взгляд зрителя призван бесконечно блуждать по этой картине, где все осенено сиянием вод двух широких рек Леты и Эвной, любясь созерцанием многообразия и совершенства мира; а в его сознании должны невольно возникать и стихи, и богословские изречения, и фрагменты из философских трактатов и заветы веры, соединяя все это в единое радостное приятие бытия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
2. Житие Антония Великого, написанное св. Афанасием // Predanie.ru. URL: <http://predanie.ru/afanasiy-velikiy-svyatitel/book/92290-zhitie-antoniya-velikogo/> (дата обращения: 30.11.2017).
3. Зедльмайр Х. Ян Вермер. Аллегория живописи // Зедльмайр Х. Искусство и истина/Перевод С. С. Ванеяна. М.: Искусствознание, 1999.
4. Козлова С. И. «Божественная комедия» в искусстве художников итальянского Ренессанса // Дантовские чтения/Под общ. ред. И. Бэлзы. М.: Наука, 1982. С. 98–185.
5. Муратов П. Образы Италии. Т. I. Берлин: Издательство З. И. Гржебина, 1924.
6. Платон. Государство, или О справедливости // Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2013.
7. Плотин. Трактаты 1–11/Пер., пред., комментарии Ю. А. Шичалина. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2007.
8. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. II. Средневековье. СПб.: Петрополис, 1997.
9. Chastel A. Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

10. Dalhoff M. Trouble at the Hermitage: A Note on Giovanni Bellini's "Sacred Allegory" // The Burlington Magazine. Vol. 144. № 1186 (Jan., 2002). Pp. 22–23.

11. Dante Alighieri. La Divine Comedie. Le Purgatoire. Texte italien. Traduction nouvelle et notes par L. Espinasse-Mongenot. T. II. Paris: Firmin Didot, 1932 // Source Gallica. Bnf. fr. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5439397x.r=Dante%20Alighieri.%20La%20Divine%20Comedie.%20Espinasse-Mongenot?rk=21459;2> (дата обращения: 30.11.2017)

12. Del Bravo C. Giovanni Bellini in relazione al Valla // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Serie III. Vol. 13. № 3 (1983). Pp. 691–704.

13. Delaney S. J. The Iconography of Giovanni Bellini's *Sacred Allegory* // The Art Bulletin. Vol. 59. № 3 (Sep., 1977). Pp. 382–397.

14. Land N. E. On the Poetry of Giovanni Bellini's "Sacred Allegory" // Artibus et Historiae. Vol. 5. № 10. (1984). Pp. 61–66.

15. Landino C. Commento sopra La Commedia/A cura di Paolo Procaccioli. Tomo III. Roma: Salerno Editrice, 2001.

16. Ludwig G. Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 23. Bd. 3./4. H. (1902). S. 163–186.

17. Museo degli Uffizi: Allegoria Sacra di Giovanni Bellini // URL: <http://www.bigliettiuffizi.com/2017/01/16/museo-degli-uffizi-lallegoria-sacra-giovanni-bellini/> (дата обращения: 30.11.2017).

18. Robertson G. Giovanni Bellini. Oxford: Oxford University Press, 1968.

19. Sgarbi V. I "misteri" di Bellini // Corriere del Veneto (Vicenza e Bassano). 27 oct. 2016. Pressreader. URL: <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-veneto-vicenza-e-bassano/20161027/281895887788042> (дата обращения: 30.11.2017).

20. Tosato D. Giovanni Bellini e l'evoluzione della pala d'altare a Venezia // Bellini a Venezia. Milano: Silvana Editoriale, 2008. Pp. 15–29.

21. Verdier P. L'allegoria della Misericordia e della Giustizia di Giambellino // Atti dell'Istituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arti. Anno Accademico CXV. (1952–1953). T. CXI. Pp. 97–116.

12 В «Божественной комедии» Аверроэс показан среди языческих мудрецов в Лимбе (IV, 144) — «Аверроис, толковник новых дней».