

Репрезентация Иерусалима в венецианской живописи Раннего Возрождения

Лия Чечик

Два города, связанные со святыми деяниями, наиболее часто воспроизводились на полотнах венецианской религиозной живописи: Александрия, где разворачивались деяния апостола и евангелиста Марка, одного из небесных покровителей Венеции, а также Иерусалим. Присутствие и интерпретация в произведениях итальянских мастеров (Якопо и Джованни Беллини, Мантеньи, Чимы да Конельяно, Витторе Карпаччо) образа Иерусалима, особенности визуализации святого города, центра авраамических религий – вот темы, которым посвящена данная статья.

Ключевые слова: Кватроченто, Якопо Беллини, Джованни Беллини, Витторе Карпаччо, Чима да Конельяно, Иерусалим, Венеция, Возрождение.

Два города, связанные со святыми деяниями, наиболее часто воспроизводились на полотнах венецианской религиозной живописи: Александрия, где разворачивались деяния апостола и евангелиста Марка, одного из небесных покровителей Венеции, и, конечно же, Иерусалим. Вопрос культурно-философских взаимоотношений Венеции и других великих столиц обсуждается в научной литературе в рамках определенного дискурса, охватывающего такие явления, как утверждение венецианцами значительности, богоизбранности собственного города и его мифологизация. В этом контексте превалирует литература, затрагивающая связь Венеции и Рима, Венеции и Константинополя¹, но, как правило, обходящая стороной Иерусалим – город, на который ориентировались и эти столичные центры, и множество других европейских городов. Исключения составляют лишь работы Лионелло Пуппи², касающиеся связи Венеции и Иерусалима в контексте символично-сакральной адаптации образа Святого города и его трансляции в местную среду, что, несомненно, влияло и на живописные программы. Эстафету подхватывает Дебора Ховард в своей книге «Венеция и Восток»³. Понятие Востока, который исследовательница противопоставляет Венеции, она ограничивает библейским миром, Египтом, Сирией и Палестиной. Рассматривая Венецию как паломнический город на пути к главным святыням, Ховард находит в самой Венеции черты не только Александрии, но и Иерусалима.

Попытки перенесения ауры сакрального пространства Святого города в собственную среду не могли не отразиться в венецианской живописи. Кроме того, следует учесть очевидный факт, что Иерусалим был местом действия самых значимых и распространенных христианских сюжетов религиозной живописи. Вызывает удивление, что огромный по масштабам корпус исследовательских работ, посвященный месту Иерусалима в средневековом и ренессансном европейском менталитете и разным аспектам этой общей темы, почти не затрагивает тематики визуализации Иерусалима на итальянских полотнах эпохи Ренессанса.

Обратим внимание на то, что на протяжении Средних веков и Возрождения Европа позиционировала себя как символ христианства в противопоставлении исламу (в отличие от сегодняшней ситуации многоконфессиональной Европы). Единственным изначально христианским государством в Европе была Венеция, поэтому особый интерес возникает к такому аспекту: как венецианцы представляли себе город, который стал колыбелью христианства, но был и римским и иудейским, Небесным и реальным. В последнем случае – со всеми перипетиями крестовых походов и мусульманского присутствия. Хорошо известно, что республика играла заметную роль в этих исторических обстоятельствах, создававших совершенно особые по своим масштабам условия для венецианского предпринимательского и посреднического гения. Речь идет и об участии в военных операциях, и об обслуживании грандиозного людского потока, движущегося из Европы в Иерусалим. В походы за освобождение гроба Господня европейские латники часто отплывали на венецианских кораблях, а если флот был смешанный, то, как правило, во главе его стоял венецианец. В XIII–XVI веках для всевозрастающего потока паломников из Европы в Иерусалим венецианцы организовывали «регулярные рейсы» по морю. Венеция, являвшаяся важнейшим пунктом и этапом для многочисленных паломнических миссий на пути к Святой земле, была, по выражению историка С. Карбони⁴, «текучей границей» (*frontiera liquida*). Таким образом, во многом благодаря Венеции во время и после Крестовых походов *locus sacer* Иерусалим для европейцев из «полуфантастического» объекта стал реальностью⁵. Однако, чтобы такое стало возможным, надо было постоянно и любыми способами – дипломатическими переговорами, решительными военными действиями или щедрыми презентами – осуществлять взаимоотношения уже и с новой могущественной державой – Османской империей.

Особенностью общественной жизни Венеции, обнаруживающей латентное, но весьма укорененное присутствие Святого города в духовной жизни венецианцев, было то, что культы Христа и Марии здесь ассоциировались с политическими «мифами» республики. День основания города отмечался в праздник Благовещения, Христос почитался

еще и как прямой покровитель государственной власти, а дож в некоторых ритуалах являлся персонификацией Христа. Изначально христианское поселение, Венеция ощущала себя достойной рецепции Иерусалима как первого центра христианства без посредничества Ватикана.

Учтем и то, что Венеция долгое время находилась под номинальным протекторатом Византии, учтем и посредническую роль Константинополя в связях с иерусалимскими святынями. Паломники и торговцы рассказывали о реликвиях, привезенных из Святой земли и накапливаемых в византийской столице. Поэтому, как отметил Бельтинг, Царьград производил впечатление нового Иерусалима⁶. Далее Бельтинг справедливо отмечает: «Паломники и братства играли в Венеции роль, сходную с той, какую они прежде играли в Византии, откуда происходили почитаемые здесь святыни. Роль императоров взяли на себя в Венеции дожи, их сенатские учреждения, естественно, только в обозначенных здесь пределах: в праздничных процессиях по городу и официальном культе реликвий и икон»⁷. Представляется достоверным, что после падения Константинополя Венеция особенно остро могла ощущать себя наследницей иерусалимской святости, опираясь на феномен политического богословия.

Все эти обстоятельства порождают уникальный сплав мотивов и образов как у тех, кто заказывал изобразительные программы, так и у художников.

И прежде всего отметим в этом контексте определяющую роль «отца» венецианского Возрождения Якопо Беллини, его живописных произведений и двух альбомов рисунков из Лувра и Британского музея, работа над которыми была завершена художником приблизительно в конце 1450-х годов (по другим данным, выполнение лондонского альбома относится к 1455–1470 годам). Они стали своего рода каталогом не только принципов перспективного построения, сложных многофигурных композиций, но и архитектурных мотивов с новыми типами зданий, в том числе включенных в сцены из Священного писания.

Очень ясно выписан архитектурный фрагмент в живописной композиции из Лувра «Мадонна с Младенцем и с донатором Лионелло д'Эсте», созданной около 1450 года, в котором «роль» Иерусалима играет город, родной донатору и на несколько лет оказавший гостеприимство самому художнику – Феррара. Но уже в листе «Воскрешение Христа» из Британского музея мы видим за похожими крепостными стенами купольное строение.

В попытке создания реальной среды изображаемых событий Беллини не раз будет зарисовывать город, обнесенный крепостными стенами, позволяющими все же увидеть за собой постройки – башни, крыши домов, купола, шатры, шпили на башнях⁸. В некоторые рисунки художник включает не только крепостные постройки, напоминающие средневековые итальянские и античные фортификации, но и странные

аркады, долженствующие напоминать о римском городе, островерхие башни, отдельно стоящие колонны (с коринфской капителью), иглообразные обелиски.

Ту же колонну с коринфским завершением, что и в предыдущих листах, а также во «Въезде в Иерусалим» (Лувр XVI, 20а) можно увидеть и на листе с «Давидом победителем» (F.F. 44b, 45a). Беллини и здесь, по всей вероятности, стремился изобразить столичный Иерусалим, в котором Давид царствовал 30 лет; и то, что его победа над Голиафом случилась задолго до воцарения, художника не смутило. В листах же «Шествие на Голгофу» (др. название «Несение креста») и «Крещение» все та же колонна оказывается поверженной на землю на первом плане (общепринятый символ разрушения античного мира с момента явления Христа).

В листах, представляющих собой эскизные зарисовки композиции «Введение девы Марии во храм» (F.F. 56b, 58a в Британском музее и 23а, 28а парижского собрания), Якопо Беллини пытается точно следовать сведениям, почерпнутым из апокрифического сюжета «Прото-евангелия Иакова» и «Евангелия псевдо-Матфея». В последнем говорится о том, как легко, не оборачиваясь, взбежала маленькая Мария по пятнадцати ступенькам иерусалимского храма, к которому подвели ее родители во исполнение обета посвятить дитя Богу. 15 ступеней возвышения символически соответствуют 15 Степенным псалмам. Фреска Джотто в капелле Скровеньи изображает Иерусалимский храм, следуя византийской традиции, в виде кивория на возвышении, но с десятью ступенями. Беллини, во-первых, придерживается основного канона, отнесясь к религиозному смыслу и символике сюжета с полным вниманием, во-вторых, ставит задачу передать реальное архитектурное пространство.

Стоит немного отойти от хронологии нашего повествования и сравнить с альбомным листом Я. Беллини «Введение девы Марии во храм» 1500 года работы представителей следующего поколения художников, подвизавшихся в Венеции, – Чимы да Конельяно и Витторе Карпаччо. В целом живопись Чимы типична именно для материковой части области Венето с ее характерным светом, падающим прямо сверху, жестко обрисовывающим контуры фигур и заставляющим сиять пейзажи и постройки в нем. Этот свет и золотистый колорит объединяют «окрестности» с первым планом и придают цельность композиции. В Иерусалиме Чимы библейские герои вполне естественно чувствуют себя в мусульманских чалмах на фоне ренессансной архитектуры. Ко времени, когда Чима прибыл в Венецию, Якопо Беллини уже не было в живых. И хотя невозможно утверждать, видел ли Чима его рисунки (несмотря на предположение, что он работал в мастерской Джованни Беллини и даже имел прозвище «Бедняга Беллини»), традиции основателя ренессансной школы Венеции были уже усвоены но-

вым поколением. Его иерусалимская архитектура, портик на втором плане и площадь перед храмом величественны. Но в облике зданий нет суровости благодаря тактично введенным цветным декоративным инкрустациям и мраморным разводам на колоннах (в таком стремлении к праздничной декоративности прослеживается возможное влияние Карпаччо; тем более что и фигура вдовы, сидящей у подножия лестницы, напоминает старую женщину в «Приезде английских послов к Королю Бретани» (1495–1500, Галерея Академия, Венеция); в свою очередь фигуру, схожую с персонажем Чимы, мы найдем и во «Введении во храм» кисти Тициана (1534–1538, Галерея Академия, Венеция). При этом арочный портик смотрится развитием идей, проявленных в графической композиции «Введения» Беллини. Но – не город в далекой перспективе, в котором угадываются родные для Чимы окрестности Конельяно, родины художника⁹.

Присутствие родных архитектурных мотивов здесь и в других работах, связанных со святыми местами, является своего рода реализацией, если можно так выразиться, методологической программы. Об этом напоминает С.С. Бодров, ссылаясь на М. Баксандалла: «Еще раньше в Венеции, в 1454 году, появляется... сочинение – наставление для девочек «Сад молитвы». <...>. Автор в целях более доходчивого толкования Библии предлагает читательнице представить хорошо знакомый город и считать, что все евангельские события происходят в нем». И далее: «Наделение художником некоей священной местности чертами определенного города говорит не столько о прямолинейном эмпиризме, сколько об уподоблении этого (чаще своего собственного) города области святости и величия»¹⁰.

«Введение Девы во храм» Карпаччо (1504–1508, Пинакотека Бре-ра, Милан), одна из композиций мариологического цикла из Скуолы дельи Альбанези, дает нам повод говорить не только об ориентации Карпаччо на своих учителей и коллег, и в первую очередь на Чиму да Конельяно, но и на знакомство с современной ему графической изобразительной продукцией.

Якопо Беллини все же еще пытается соединить образное и топографическое начала. Тем не менее, мотивы арочных лоджий в составе архитектурных комплексов не раз возникнут в его «иерусалимских» листах. Часто именно они позволяют четче и яснее обнаружить ритмическую структуру перспективного построения пространства, создать пропорциональное единство изображения, что особенно хорошо «читается» в листах «Дворец Ирода» (Лувр, Ф. 15b-16a) и «Архитектура» (Лувр, Ф. 69b).

Интересно, что та же пятнадцатиступенчатая лестница иерусалимского храма фигурирует в композиции, посвященной суду Соломона (Лувр, Ф. 24b-25a), однако изображена в другой проекции. Архитектурное пространство в обоих предыдущих листах более сложное, декор

стен разнообразен и роскошен. Один из его компонентов – рельефные венки между консолями под вторым этажом – повторяется и на архитектурных фасадах в сцене «Благовещения». Более того, условная небесная мистерия нисхождения божественного луча Святого Духа скомпонована художником из круговой формы, которая рифмуется с архитектурными элементами. Во всех этих работах архитектурная сценография становится главным художественным мотивом. Однако присутствие фонтана можно объяснить не только желанием художника использовать увлекший его изобразительный мотив, но и содержательным смыслом, отсылающим зрителя к таинству Крещения, то есть – следованием иконографической традиции.

Несмотря на то, что в изображении архитектурных пространств как главного художественного мотива Я. Беллини предстает истинным сыном Возрождения, о чем свидетельствует подчеркнутая приверженность строгим геометрически-перспективным построениям, в отношении пейзажных фрагментов его рисунок остается в рамках архаизирующей средневековой традиции. Мы имеем в виду изображения горок и холмов, на фоне которых разыгрываются евангельские сцены и которые соседствуют с видами Иерусалима. Прежде всего обращает на себя внимание почти полное отсутствие на них растительности. Однако возможно предположить, что именно такой представлялась художнику особенность палестинского пейзажа, долженствующая вызывать ассоциации с *Calvariae Locus* (Голгофой). Именно в интерпретации пейзажей мы усматриваем ту позицию, которую занимал Я. Беллини по отношению к поколению, ему следовавшему.

В 1453 году Мантенья женится на Николозии, дочери Беллини, и вместе с его сыновьями становится в буквальном смысле наследником Якопо. Филиация делает наглядной разницу в степени развития живописных возможностей, художественной свободы при сравнении пейзажных мотивов, пространства во фресках и картинах Мантеньи¹¹ и скудных «ландшафтов» у Я. Беллини; но и позволяет отдать должное первопроходцу, отмечая заимствованные учениками мотивы, такие, например, как фрагмент с изображением Иерусалима в «Молении о чаше» (ок. 1453–1454 гг.) Мантеньи из Лондонской Национальной галереи, схожий с архитектурным мотивом во «Въезде в Иерусалим» Я. Беллини (Британский музей, Ф. Ф. 23b–24a). Здесь не только однотипные постройки, вроде круглого амфитеатра-«колизея»¹² с арочными проходами, но и сходное расположение вида далекого города в композиции с использованием криватуры пространства. Чуть позже «Моления о Чаше» Мантеньи и явно под его влиянием исполнил композицию на тот же сюжет Джованни Беллини (Лондонская Национальная галерея). И хотя пейзаж носит реминисценции мантеньевского, в композиции архитектуры далекого Иерусалима не содержится попытки следовать отцовскому образцу. Его основное событие происходит

на фоне итальянского средневекового города, лишь башня-«минарет», возвышающаяся на правом холме, отсылает зрителя к образу восточного поселения.

Удивительно причудливую смесь представляет собой Иерусалим Мантеньи в лондонской картине. Четкая графика абрисов построек позволяет хорошо разглядеть их во всех деталях. В них обнаруживается не только попытка следовать неким образцам, но и поистине «археологический» интерес к передаче фантастических памятников, долженствующих репрезентовать языческий город. Именно поэтому за высокой крепостной стеной можно хорошо разглядеть и ту самую центрическую постройку с арочными проемами, напоминающую римские амфитеатры, о которой уже шла речь, и неподалеку от нее обширное – дворцового (или храмового?) типа – здание с ордерным декором, между ними – триумфальную колонну с ленточным скульптурным рельефом, спирально извивающимся вдоль ее фуста. Аллюзий в этой связи возникает достаточно. Согласно одной из легенд, царь Соломон получил от «крылатого духа» колонну, на которой были высечены «все премудрости мира». К колонне будет привязан Христос в сцене бичевания. Но и, в первую очередь, речь должна идти о монументальном триумфальном сооружении. Особенностью иерусалимского столпа Мантеньи является то, что художник не только ставит на его вершину вызолоченную конную статую императора, но и делает его всего «металлическим», на манер столпа «Miliarium Aureum», а также покрывает фуст серебристым металлом. Впрочем, и здесь возможна аллюзия и в первую очередь с колоннами Марка Аврелия и Траяна в Риме. На обеих во время жизни художника еще стояли статуи императоров¹³. Можно указать на сходство кирпичной архитектуры башни с римской Стрелецкой башней (Torre delle Milizie), возведенной в первой половине XIII века. (Совершенно удивительно то, что на картине Мантеньи эти ближайшие к Гефсиманскому саду крепостные ворота города оказались заложенными кирпичом, что в действительности произошло намного позже, в правление Сулеймана Великолепного!) Можно вспомнить позже рожденную легенду, что именно с этой башни император Нерон наблюдал римский пожар и пел о гибели Трои. Отметим для себя, что, возможно, образованный художник-эрудит учитывал эту латентную аллюзию гибели великого города-мира. Год создания картины напоминает не только о событии частном, когда Мантенья стал членом семьи Беллини, но и об исторической трагедии для всей Европы – взятии турками Константинополя¹⁴. Еще одна яркая деталь бросается в глаза: императорские инсигнии – венки на шпильях шатровых башен¹⁵ – смотрятся как торжествующие полумесяцы, символы и смысловые аналоги торжества Магомета.

В таком случае аллюзия расширяется за счет сходства изображенных Мантеньей сооружений и памятников с константинопольскими постройками: крепостной башней, ипподромом, Большим дворцом,

триумфальной колонной императора Юстиниана¹⁶, разрушенной лишь в начале XVI века¹⁷, и других. Источником же для воспроизведений, как предполагают, могли послужить предшествующая турецкому завоеванию Константинополя карта города 1422 года Кристофоро Буондельмонти¹⁸ и зарисовки и описания его Чириако д'Анкаона, которые, хочется полагать, были известны всему семейству Беллини (к слову, отметим важное обстоятельство: изображение конного монумента со всадником с вытянутой рукой встречается и на листах Я. Беллини¹⁹), тем более, если учесть, что в 1432–1433 годах Чириако жил в Венеции. В библиотеке Марчиана имеются два экземпляра плана Константинополя Буондельмонти, вероятно, скопированные венецианскими мастерами-картографами. На экземпляре, находящемся в Марбурге, сохранились инициалы его хозяина Антонио Веньера²⁰, что еще раз подтверждает хорошее знакомство венецианцев с творениями путешественников. В Оксфордском манускрипте *Nitida Dignitatum*²¹ существует «вид» Константинополя 1436 года (миниатюра Перона Лами), на котором также присутствуют схожие с изображенными Мантеньей постройками. Однако хочется обратить внимание на отсутствие здесь «приметы», которая позволяет нам, глядя на картину Мантеньи, вспомнить Венецию. Ассоциация с Серениссимой возникает лишь из-за сходства облика башни (с пирамидальным шатром), расположенной за воротами, с венецианской Кампаниллой на Сан-Марко, что не должно вызывать удивление из-за «кровной» связи Венеции с Византийской империей.

Так же очевидно объединяет Иерусалим с Константинополем Мантенья в своих других композициях – в «Молении о чаше» (ок. 1456–1459) и «Распятии» (1460), которые были написаны для алтаря церкви Сан-Дзено. В обоих случаях городское пространство, подчиняясь ландшафту (расположению на холме), скругляется и включает не только «кампаниллы», но и центрическое здание, покрытое куполом (возможный «дериват» храма Святой Софии. Однако прежде всего речь должна идти о Халке, ротонде парадного вестибюля Большого императорского дворца).

Если в предыдущих примерах ответ Венеции просматривается эпизодически и условно, то в «Пьете» Джованни Беллини (ок. 1505, Галерея Академии, Венеция) именно она предстает условным фантомом Иерусалима. Собственно, и в других композициях Беллини, по идее долженствующих содержать город, где свершилось рождение христианства, качество конкретной ведуты не просматривается²². Более того, в его «Короновании Марии» (1471–1474, Городской музей, Пезаро) на спинке трона представлен вид замка Градара, в котором, как показала статья А. Янсон, следует видеть и Небесный Иерусалим, и гору Сион, олицетворяющие здесь «град Бога живого»²³. (Однако для заказчика «алтаря Пезаро» Алессандро Сфорца появление его владений в этой живописной композиции означало еще и благоволение небес.)

Все сказанное позволяет, обратившись еще раз к образу Святого города в работах венецианских художников второй половины XV – начала XVI века, попытаться отыскать в его изображениях «родные» венецианские приметы. И они легко находятся: у Я. Беллини в тех листах, которые мы уже рассмотрели. Так, в «Благовещении» здание на заднем плане напоминает дворец, позднее получивший наименование *Fondaco dei Turchi* и Ка'Моролин; здесь на крыше оказались фумайоли. В других обнаруживается абрис проповеднической кафедры собора Сан-Марко, Porta дела Карта, двор Дворца дождей. Общим местом в исследовательской литературе стало наделение подобного рода сближений семантической функцией храма Правосудия²⁴.

Совершенно очевидно: за обозримый нами период умение и мастерство художников претерпевает определенную эволюцию²⁵. Это будет особенно заметно в творчестве мастеров, последующих за поколением В. Карпаччо.

Соглашаясь с определением Фортини Браун метода воспроизведения окружающей среды у Карпаччо как «археологической контоминации»²⁶, отметим, что архитектурные мотивы в композициях художника несут в себе черты и элементы многих разнохарактерных построек. Карпаччо, совмещая и сплавливая воедино типичные элементы, свойственные венецианской дворцовой и церковной архитектуре, мотивы античного и восточного зодчества, а также североитальянского замкового и крепостного строительства, создает в своих картинах собственную архитектуру – дворцы, башни, целые города. Однако исследователями замечено, что фрагментами в общих архитектурных декорациях на полотнах художника некоторые постройки воспроизводятся достаточно точно: замки крестоносцев на Родосе и Крите, исторические здания Иерусалима²⁷. В этой связи вспоминается единственное сохранившееся письмо Карпаччо, где речь идет об исполнении им заказа Ф. Гонзага (адресата письма) – акварельной панораме Иерусалима на просторном бумажном свитке размером около 8,57 x 1,9 м.

Биографы Карпаччо все еще не пришли к однозначному выводу, побывал ли сам художник в странах Востока²⁸, или он пользовался иллюстративной информацией, имевшейся в обиходе в Венеции (восточные зарисовки Джентиле Беллини, ксилографии Эрхарда Рейвиха к сочинению фон Брейденбаха «Книга о священных паломничествах для поклонения гробу Христову», иллюстрации «Трактата об архитектуре» Филарете²⁹). Однако в вопросе возникновения особого пристрастия художника к восточной тематике исследователи единодушны и связывают это с драматическими событиями венецианско-турецких отношений. Большинство повествовательных циклов, которыми украшались венецианские скуолы, были заказаны их патронами именно Карпаччо. Это обстоятельство можно объяснить, как сейчас сказали бы, «коммуникативностью» Карпаччо – его репутацию прекрасного рассказчика

подтверждают все академические истории искусства. Но, вероятно, венецианских заказчиков и паству привлекала не в последнюю очередь способность художника воспроизвести иллюзию пространственной среды, оказывающую суггестивное воздействие на зрителя.

И в произведениях Карпаччо заранее заданная идея отходит на второй план перед богатством зрительных ощущений. Дж. К. Арган, отмечая, что в этом Карпаччо является антиподом созерцательной живописи Джамбеллино, подчеркивает, что на самом деле последнему противопоставляется отнюдь не безыдейная живопись простого здравого смысла. И напоминает о ставшей в то время актуальной проблеме «народного языка» «как единственно пригодного для выражения чувств и передачи явлений жизни. В этом выражается не столько попытка уйти от оценок проблем, сколько желание перенести их... из сферы универсальных систем в область человеческого существования»³⁰. Но прежде всего следует подчеркнуть, что «народность» художественного языка ни у Карпаччо, ни в дальнейшем у других венецианских художников не становится вульгарной.

В композиции из скуолы Санта-Мария дельи Альбанези – роскошном интерьере храма Соломона, где происходит чудо цветения розги, Карпаччо тщательно выписывает предметы иудейского религиозного культа, в том числе ковчег завета³¹. Но в саму архитектуру храма он вносит детали как поздней античной эпохи, так и итальянского инкрустационного стиля, возникшего, по одной из гипотез, под влиянием чертоз, искусство мозаики и архитектурного декора которых, в свою очередь, родилось под воздействием византийской и мусульманской традиций, но через посредничество Венеции. Однако и естественный рисунок мрамора «Лестницы гигантов» Дворца дождей³² и других дворцовых и храмовых венецианских построек можно разглядеть в архитектурном декоре храма Соломона в интерпретации Карпаччо.

Кроме цикла, посвященного св. Стефану, в котором действие целиком происходит в святом городе, Иерусалим предстает у Карпаччо еще в нескольких живописных композициях. В «Молении о чаше» (1502) для скуолы Сан-Джорджо дельи Скьявони, где она и находится по сей день, а также в «Святом семействе с донаторами» (1505, Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон) Святой Град едва различим на заднем плане. В ночной сцене (в соответствии с текстом Евангелия от Луки – «власть тьмы») – в долине, что естественно, так как действие происходит на Елеонской горе, на возвышенности. В композиции же из музея Гюльбенкяна Карпаччо располагает иерусалимские башни на возвышенности, словно визуализируя идею Небесного Иерусалима. Некоторые сельского типа постройки помещены им на фоне той природной «арки», которую можно увидеть и в «Битве св. Георгия с драконом» (1502, скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони, Венеция), и в «Святом собеседовании» (ок. 1500, Музей Пти-Пале, Авиньон) – как централь-

ный композиционный прием, где арка становится своего рода вратами в «иной мир». Интересно, что здесь Иерусалим оказывается не только на взгорье, но и фактически на побережье! Таким образом, далекие крепостные строения и башни в «Святом семействе» могут нести в себе изобразительный намек на константинопольскую бухту Золотой Рог³³. Тот же приморский мотив мы узнаем в «Рукоположении св. Стефана» (1511, Государственный музей, Берлин) для альберго скуолы ди Сан-Стефано, особо почитаемого здесь святого, ибо в благодарность за военно-морскую помощь королю Иерусалимскому Балдуину I осенью 1110 года именно венецианцам достались мощи христианского первоученика.

Обращает на себя внимание тот факт, что формы построек Иерусалима ни в одной из четырех сохранившихся картин Карпаччо (всего их, исполненных в 1511–1520 годах, было пять) в точности не повторяются.

В композиции «Рукоположение Стефана» (хронологически первой – и как эпизод деяния, и по времени создания) основное действие в соответствии с правилом повествовательной «istoria» разворачивается фризообразно, в узкой зоне переднего плана, за которым открывается широкая архитектурная и пейзажная панорама. Крупный план позволяет оценить изысканный декор дьяконских далматиков шести молодых христиан, расположенных позади и рядом с коленопреклоненным перед Петром юным Стефаном. Так как кульминационное действие происходит на ступенях паперти, то и эта группа, и группа «праведных жен» смотрятся как великолепный шлейф за фигурой главного героя. Музыкальный термин легато («связная манера исполнения») точно соответствует композиционным принципам Карпаччо. В подтверждение сказанному еще один пример: лишь над головой Стефана сияет золотистый нимб, и только эта фигура иллюзорно вписана в арку на втором плане, то есть выделена архитектурой. В этом фрагменте Карпаччо срифмовал полукружия – склоненной головы юноши, свода арки, абриса купола. И вертикалью изящного, узкого (почти как столп), в то же время солидного портика, а также арочным обрамлением выделена значительность юного героя. Этот маленький портик, поставленный так, что смотрится не в проекции, а как достаточно плоская выгородка, берет на себя функцию своего рода триумфальной арки, является воплощением триумфа веры.

Кажущаяся на первый взгляд безупречной перспектива на самом деле несет в себе некую метафизическую неправильность. Стремительность уходящего вглубь пространства подчеркнута арочным портиком храма, девятнадцать проемов которого совершенно неожиданно показаны в резком ракурсе, сжатými, словно мехи гармони. Приходится думать, что прием «уплотнения» аркатурно-колончатой конструкции понадобился художнику для создания впечатления масштабности храмовой постройки, где предположительно происходит

действие посвящения в сан дьякона лиц, избранных для вершения справедливости. Ступени храма, хоть и разной формы, ориентированы не только на главного героя, но и на зрителя, как бы включая его в действие³⁴.

Карпаччо располагает людской «фриз» на первом плане ниже воображаемой центральной горизонтали, создавая свободное и просторное пространство второго плана в центре композиции. Лишь с правого фланга в него деликатно вписывается уже упомянутый нами портик-башня, а с левого, перед холмом – компактная группа сооружений. В этой картине мы мало какую постройку можем «уличить» в сходстве с венецианской. Разве что согласимся с Дэвидом Маршаллом, что фумайоли над двухскатными крышами за крепостной стеной действительно венецианские; вполне допустимо, что здание за апостолом Петром (Маршалл никак не обозначает его функцию) тоже «венецианского типа»³⁵. И это все. Ни о творениях Мауро Кардусси и Пьетро Ломбардо, чья стилистика так явно прочитывалась в архитектуре «Благовещения» (1504, Галерея Франкетти, Ка д'Оро, Венеция), здесь нет и намека (разве что круглые инкрустации в пазухах свода «триумфальной арки»). О Венеции здесь может напомнить еще только водный простор и парусники на дальнем плане. (Вероятно, не случайно Иерусалим Карпаччо оказался на морском берегу.)

Тем не менее, величавость архитектуры и композиционные пропорции изображенной среды открывают перед нами столичный масштаб места действия. Однако декорации этого действия, как и перспектива общей композиции, несут в себе еще одну странность (кроме той, о которой речь шла выше) – нарушенные правила октогонального построения. Маршалл отмечает: «Хоть и создается эффект общего целого, он был достигнут лишь их [построек] расположением рядом, без всяческой попытки убедительно объединить их. К примеру, главный прямоугольник стены в передней структуре продолжается стеной сзади, при рассмотрении нижней линии видно, что она немного отстает. И в то же время – не примыкает к замку с другой стороны, а дальше снова идет преломление, и две части имеют разные точки схода»³⁶. На самом деле мы видим различные здания, которые художник вовсе не был намерен объединять. Упрекнуть же его можно в том, что расстояние между ними иллюзорно не подчеркнуто. Несмотря на все эти якобы несуразности, мы не можем отказать художнику в его способности выстраивать зрительно тектонически-архитектурный декор, который при явном дискретном «построении» создавал бы дробное впечатление. Здесь же изображенные постройки, в которых угадываются аналоги провинциальных сооружений (многие североитальянские фортификации, например, башня в Сфоцеско в Сорчино или крепостная башня на Родосе) и столичного римского замка Святого ангела, отвечают статусу большого города. *Genius loci* придал Иерусалиму Карпаччо в

«Рукоположении...» черты и Рима, и Константинополя. В одном живописном пространстве соединились романская архитектура, модифицированная ренессансными пропорциями, высокий пояс укреплений, башня-кампила и башня-минарет, похожая на александрийские в циклах, посвященных житию св. Марка, венецианских художников. Слева перед взгорьем – архитектурное сооружение, сходное с гробницей Авессалома в Иерусалиме и с гробницей Захарии (из-за ровных сторон пирамиды, завершающей колонное основание). Именно в этом изолированном фрагменте, на наш взгляд, представляющем участок некрополя, сепулькральные композиции, Карпаччо нашел необычный способ соответствовать общепринятой символике – речь идет о часто использовавшихся в изобразительной ткани произведений руинизированных, обычно эллинистических, постройках как знаках ухода старого мира с явлением Мессии. Напротив, в «Рукоположении...» все строения целы, более того, выглядят словно подновленными, однако в центральной нише гипотетической «гробницы» установлена статуя в позе праксителевского Гермеса, лишенная рук и верхней части торса, а рядом на земле лежит фрагмент колонны.

Есть все же нечто общее (кроме репрезентативного облика построек, а также деталей, таких как, например, фронтоны на гробнице и под куполом на вершине арочной башни за фигурой Стефана), объединяющее «архитектуру», что позволяет нам говорить о созданном художником репрезентативном ансамбле. Это единый, песочного оттенка, цвет всех строений – удивительное колористическое исключение в его полихромных архитектурных городских декорациях.

Как основной принцип Карпаччо использует его и в «Проповеди святого Стефана» (1514, Лувр, Париж), где действие происходит внутри городских стен Иерусалима. Лишь в знакомой нам по «Триумфу св. Георгия» октогональной постройке на левом фланге применена деликатная подцветка. Остальной город, его дома, храмы, термы, башни – все того же цвета, как ни удивительно, приближающегося к общей колористической гамме песчаника сегодняшнего Иерусалима. То, как художник строит здесь композицию, ясно доказывает, что она составляла пару предыдущей: не схожестью декора, а взаимоустремлением силовых линий диагоналей, которые в едином реальном пространстве должны были создавать иллюзорный треугольник. Таким образом достигалась статическая устойчивость восприятия, которую уже использовали мастера, представители Высокого Возрождения.

В «Проповеди...», так же как в «Рукоположении...», крушение старого мира продемонстрировано символическим ниспровержением декора «малых форм»: Стефан проповедует, используя пьедестал разрушенного античного памятника. Город же предстает во всем своем великолепии, и, пожалуй, ни в одной композиции Кватроченто и начала Чинквеченто мы не найдем столь величественный городской вид. Это

ощущение величественности обусловлено не только свежестью, опрятностью, геометрической правильностью больших каменных построек, но и их расположением на разных уровнях с использованием естественного рельефа высокого холма. Акватории здесь нет. В далекой глубине правой части картины – горный ландшафт, который демонстрирует хорошее умение художника пользоваться законами передачи воздушной перспективы. Но остальной вид фактически представляет собой некий симбиоз укрупненного аксонометрического изображения (с живописным микшированием жесткой и четкой линейности³⁷) и плоского театрального задника. Объединяющей деталью служит триумфальная арка среднего плана. Если рассматривать формальную функцию этой арки, то она, развернутая строго фронтально на зрителя, определяет вектор восприятия всей правой части архитектурной композиции и, являясь своеобразными пропилями, открывает взгляду перспективу в глубину городского квартала, «взбирающегося» на холм, как это происходит и в городах Венето. Арка, композиционно рифмуемая с фигурой Стефана, о чем мы упоминали выше, во-первых, определяет символическое содержание произведения (идею триумфа веры), во-вторых, играет топографическую роль, позволяющую знатокам вспомнить не только о воротах святого Стефана в крепостной стене³⁸, но и о реальной иерусалимской арке времени императора Адриана как части ворот римского форума в Иерусалиме.

Следует еще раз отдать должное композиционному дару Карпаччо: он аранжирует городской ансамбль таким образом, что холм с комплексом построек возвышается, словно подчиняясь вертикали фигуры Стефана, даже жестом вскинутой руки радирующего восходящую энергию.

В «Диспуте» (1520, Пинакотекка Брера, Милан) функцию архитектурного сопровождения образа святого (и подтверждения его высокого статуса) выполняет пирамида на заднем плане. Древние римляне использовали ее форму, воплощающую тему вечности, для своих гробниц. В эпоху Возрождения после долгого перерыва интерес к ней возрос. В сочинении предположительно монаха-доминиканца Ф. Колонны «Гипнэротомация Полифила» (1499) египетская пирамида – символ течения времени, а также символ быстротечности жизни и слабости человека. И. Смирнова, и Д. Маршалл называют еще один источник странной пирамиды Карпаччо – это трактат Филарете. Формы пирамиды и обелиска в то время часто соединяли, так возник пирамидальный обелиск (в виде рельефа на поверхности стены) в качестве надгробия, например, в капелле Киджи римской церкви Санта-Мария дель Пополо по проекту Рафаэля (1513). Подобную композицию называли античной или просто «колонной» (итал. *colonna*)³⁹. Однако здесь пирамида хоть и носит мемориальный характер, все же не является мавзолеем.

На втором плане «Диспута» – еще одна площадь города, украшенного говорящими памятниками. Но композиция городского ансамбля не

кажется усложненной. Напротив, она четко подчиняется иллюзорным сторонам прямоугольника. Избегая монотонности, Карпаччо применяет разнообразные композиционные приемы в изображении построек, а двумя вертикалями башен продолжает (лишь чуть изменяя градус угла) ряд колонн изящного портика, в котором и происходит главное действие. Интересно, что после десятилетий перерыва Карпаччо здесь вновь возвращается к арочному портику с изящными колоннами, которые служили архитектурно-пространственной режиссуре в цикле о святой Урсуле. Основную же разницу в декорации лоджии составляет «строительный материал»: колонны в «Диспуте» цвета слоновой кости, которые создают раму для персонажей в ярких красно-черных одеяниях. Но совершенно очевидно оказались выделенными и пирамида, и конный памятник, установленный на плоской плите, которая, в свою очередь, покоится на трех широких столпах с двойными «барабанами». Каждый из этих фрагментов почти повторяет форму внутренней цилиндрической «опоры» мавзолея в «Посвящении». Однако здесь ниши продлены до основ цилиндров, а статуи в них целы. Да и пьедесталы обоих памятников еще раз обнаруживают увлекательную фантазию художника, всегда функционально оправданную смысловыми задачами произведения. Обнаженные статуи в нишах, персонажи в тюрбанах, полумесяц на шпиле башенки – все должно было указывать зрителю на город во власти «неверных», архитектура которого, как и в первых двух композициях, своей сложной, но ясной структурой «рассказывала» зрителю о таком фантастическом и таком реальном Иерусалиме.

Лишь в последней композиции цикла «Побивание камнями» (1520, Государственная галерея, Штутгарт) архитектуре отведено маргинальное место – на холме второго плана. Однако, если приглядеться, именно здесь оказываются собранные автором постройки предыдущих полотен: и триумфальные арки, и башни, и высокие здания с арочными проемами и куполами, и крепостная стена, и «храм скалы». Ни в одной из предыдущих картин архитектура Иерусалима не предстает такой стройной ритмически, такой сконцентрировано презентабельной.

Сакральный Иерусалим, свидетель деяний и миссионерской жертвы Христа, имел особенный статус в религиозной живописи Венеции.

Искусственные, вымышленные архитектурные подробности в соединении с реальными на полотнах и в графике – вовсе не изобретение Карпаччо, как и смешение повседневных сцен с сакральными деяниями. Однако как и в своей драматургической программе, так и в сценографической, Карпаччо подчеркнуто изобретателен, особенно по сравнению с другими мастерами.

При этом в живописной архитектуре произведений Карпаччо, включая его последний цикл, по времени пришедшийся на период флорентийского и римского Высокого Возрождения, сохраняются многие свойственные Кватроченто традиции в способах изображения простран-

ственных планов и геометрических объемов. И хотя в 1500 году Венеция удостоилась посещения Леонардо, нет никаких свидетельств о непосредственном влиянии великого флорентийца на местных живописцев. Однако в Венеции жил и работал Джорджоне, и его художественное присутствие стало одной из вех развития венецианской школы. Невозможно говорить, что в изображении архитектуры Карпаччо все еще следует заветам Ченино Ченини, но при совершенном владении геометрической перспективой и при достаточно сложных пространственных построениях мы находим в его архитектурных изображениях архаизирующие элементы, а также отсутствие воздушной перспективы.

Наделяя в своем последнем живописном цикле архитектуру образными функциями, Карпаччо представляет ее, по сравнению с тем, как это было в предыдущих работах, еще более величаво-торжественной, ритмически строгой, а городскому ландшафту отводит обширное зрительное пространство, что соответствует стремлению к столичному масштабу в изображении города. Именно это стремление подчиняет разнообразие пластических форм и ракурсов, что вполне отвечает еще одному стремлению – к передаче сукцессивности восприятия (что происходит при «общении» человека с любой реальной архитектурой), а также провоцирует явные искажения пропорций, динамичное «сжатие» архитектурных фрагментов, демонстрирующее наивный способ художественного переживания пространственных объектов, попытку таким образом активно вовлечь зрителя в картинное пространство.

Соединение античной истории с современным мусульманским присутствием в Иерусалиме на этой святой для христианина территории, а также легитимизация своего города, Венеции, как истинного наследника великих империй и изначально христианского государства с правом владения святыми мощами и великой миссионерской задачей, породили уникальный сплав мотивов и образов как у тех, кто заказывал изобразительные программы, так и в воображении художников. Именно эти идеи отразились и во многих образцах венецианской живописи, включающих визуализацию Иерусалима.

Иконографические мотивы варьируются в амплитуде от изображения собственно иерусалимской архитектуры, как ее представляет сам художник, до воспроизведения архитектурных построек родной местности. Образ Святого города не ограничивается единственной идеей, оказываясь на полотнах венецианцев Раннего Возрождения средоточием самых различных смыслов – исторического, символического, реального.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 К примеру: Pincus D. *Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics* // *Artibus et Historiae*. 1992. V. 13. № 26; Tafuri M. La “nuova Costantinopoli”. La rappresentazione della “renovatio” nella Venezia dell’Umanesimo // *Rassegna*. 1982. № 9 и др.

- 2 Puppi L. Venezia come Gerusalemme nella cultura figurative del Rinascimento // *Le città italiana del Rinascimento fra Utopia e Realtà*. Ed. A. Buck and B. Guthmueller. Venezia: Centro Tedesco di studi veneziani, 1984; Puppi L. *Verso Gerusalemme*. *Arte Veneta*. 1978. № XXXII.
- 3 Howard D. *Venice and the East. The impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- 4 Carboni S. *Moments of vision: Venice and the Islamic worls, 828–1797 // Venice and the Islamic World, 828–1797*. Ed. S. Carboni, exh. cat., Metropolitan Museum, NY, 2007. P. 15.
- 5 Правда, на картах венецианских картографов, таких как Джованни Леардо, который составил три карты мира (1442, 1448, 1452), и Фра Мауро (1459), город по традиции расположен в центре мира.
- 6 Концепт «Новый Иерусалим» восходит к Откровению Иоанна Богослова (От. 21: 2-4).
- 7 Бельтинг Х. *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 236.
- 8 «Изобразительный мотив окруженного стенами города на заднем плане живописной или скульптурной композиции сложился еще в художественной традиции античности». См.: Яйленко Е. *Венецианская античность*. Москва: НЛО, 2010. С. 95.
- 9 Сходный архитектурный мотив мы видим в композиции Чимы «Оплакивание Христа с Кармелитским монахом» (ок. 1510, ГМИИ им. А.С. Пушкина) и в других «постройках», возникающих на фоне его Мадонн и иных религиозных композициях, связанных со Страстным циклом. И в этом Чима стал подлинным сыном своего времени.
- 10 Waxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford. 1972. P. 46.
- 11 Отметим все же условность мантеньевского пейзажа, его уходящие слоями-ступами холмы. И здесь, как и у Я. Беллини, изображения словно подчинены некой формуле. Более того, приходится согласиться с мнением о стратиграфичности подобных построений у Мантеньи (Энциклопедический словарь живописи / Под ред. Лаклотт М. и Кузэн Ж.-П. Москва, 1997. С. 64).
- 12 Жуст-Гогьер К. и Эйслер К. предполагают возможность путешествия Я. Беллини в Рим в середине 1420-х гг. См.: Joost-Gaugier C.L. *Considerations Regarding Jacopo Bellini's Place in the Venetian Renaissance // Arte Veneta*. 28 (1974). P. 26; Eisler C. *Genius of Jacopo Bellini*. New York: Harry N. Abrams, 1988. P. 27.
- 13 Лишь в 1589 г. по распоряжению папы Сикста V на колонне Марка Аврелия появилась статуя св. апостола Павла, а в 1587-м на колонне Траяна – св. апостола Петра.
- 14 В 1459 г. папа Пий II призывает христиан к новому Крестовому походу для освобождения Константинополя. Поэтому при возможно более поздней датировке картины смысловая связь мантеньевского Иерусалима с Римом и Константинополем не утрачивает своей актуальности.
- 15 Одна из них – это, возможно, знаменитая башня Фарос, воздвигнутая в 566–577 гг., бывшая городским маяком, а в IX в. исполнявшая функцию светового телеграфа.
- 16 В честь кого именно была воздвигнута триумфальная колонна в Константинополе, к XV веку забылось. Чириако д'Анкона полагал, что она посвящена им-

- ператору Ираклию, другие же – что Константину Великому. О том, что греки считали эту конную статую изображением императора Ираклия, упоминает и хронист Роббер де Клари, описавший ее детально. См.: Робер де Клари. Завоевание Константинополя / Пер., статья и комм. М.А. Заборова. Москва: Наука, 1986. С. 63.
- 17 Croke B. Justinian's Constantinople // *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*. Ed. Maas M. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 66. Особо выделим в связи с анализируемым сюжетом: Vickers M. Mantegna and Constantinople // *The Burlington Magazine*, 118 (1976). P. 680–688.
 - 18 Gerola G. Le Vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti // *Studi bizantini e neoellenici*. № 3. 1931; Brown P.F. Venice and Antiquity: The Venetian sense of the past // London and New Haven: Yale University Press. P. 77–81; Casu S.G. Travels in Greece in the Age of Humanism. Cristoforo Buondelmonti and Ciriacus of Ancona // *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*. Athens: The Hellenic Culture organization, 2003. P. 139–142.
 - 19 Все же укажем также, что на городской площади в Павии на колонне стояла конная статуя Теодориха, а в 1441 г., когда Я. Беллини находился в Ферраре, здесь рядом с дворцом была установлена колонна с конным монументом Никколо д'Эсте. Так что художники имели возможность непосредственно впечатлиться формой торжественного памятника такого рода.
 - 20 Lehmann P.D. Cyriacus of Ancona' Egyptian visit and its reflection in Gentile Bellini and Hieronimus Bosch. New York: J.J. Augustin Publisher, 1977. P. 55.
 - 21 Bodleian Library Canon Misc. Gr. 378, fol. 84r.
 - 22 К сожалению, до нас не дошли композиции на темы жизни Марии и Христа Джентиле Беллини, которого называют создателем традиций венецианской исторической картины. Особенностью же таковой является достоверность конкретики, живые детали и одновременно торжественная величавость. Его циклы, посвященные сакральным событиям, происходившим в Венеции, включают многолюдные процессии на фоне грандиозных архитектурных декораций, при всей своей причудливости ритмически упорядоченной и строгой. В дальнейшем его младший современник Карпаччо воспримет именно эту линию художественного «повествования». И можно только вообразить себе, каким был бы гипотетический Иерусалим Джентиле Беллини.
 - 23 Janson A.F. The Meaning of the Landscape in Bellini's St. Francis in Ecstasy // *Atribus et historiae*. 1994. № 30. P. 45.
 - 24 «Идея преемственности божественной мудрости Соломона Яснейшей республикой была заложена в программе скульптурного декора Дворца Дожей, о чем говорит группа «Суд Соломона», где Венеция персонифицирована в виде фигуры Правосудия». См.: Бодров С. Архитектура в венецианской живописи Возрождения. Москва: Вагриус, 2004. С. 74.
 - 25 Так, напряженная, часто нарочитая геометрическая перспектива Я. Беллини, используемая им подчас даже в диссонансе с естественной визуальностью, оказалась легко преодолимой Мантеньей, художниками и его поколения, и сле-

- дующего. Система перспективы оказалась обогащенной в их произведениях тонально-колористическими и свето-воздушными нюансами.
- 26 Brown P.F. *Op. cit.* P. 115.
 - 27 Отметим, что XV век был включен в хронологические рамки окончательного оформления цивилизации городского типа, при которых пространство и время играют роль точных нивелиров общественных отношений, что могло стимулировать воспроизведения реальных объектов.
 - 28 В пользу того, что художник мог посетить Иерусалим, служит следующий аргумент: Джованни Беллини отказался сделать заказанную им Франческо Гонзага панораму Парижа, сославшись, что не бывал там (см.: Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции. Москва, 1994. С. 15). Однако следует упомянуть и мнение Дэвида Маршалла: «два потерянных вида Иерусалима, о которых идет речь в письме Карпаччо от 15 августа 1511 года к маркизу Джан Франческо Гонзага, были просто копиями гравюры Рейвиха. Размер видов, который указывает Карпаччо в письме, доказывает это предположение, так как соотносится с пропорциями гравюры Рейвиха. 1:4,5 и 1». См.: Marshall D. Carpacchio, Saint Stephen, and the topography of Jerusalem // *Art Bulletin*. 1984. № 66.
 - 29 Трактат флорентийца (ок. 1465 г.) был хорошо известен в северной Италии и оказал сильное влияние на ее архитектуру.
 - 30 Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., 2000. С. 304.
 - 31 Ковчег завета был утерян после вавилонского пленения, что, вероятно, неважно было сказочнику Карпаччо. Кроме того, в странном светильнике с обнаженными фигурками факелоносцев, украшающем парапет на заднем плане, художник нарушает иудейский религиозный запрет на изображение человеческого тела.
 - 32 Примем во внимание, что к началу работы в скуоле (1504) Карпаччо уже три года работал вместе с Джованни Беллини над фресками во Дворце дождей.
 - 33 Однако ассоциации могут рождаться и в связи с самой Венецией, и с далматинским побережьем, если учесть, что среди первых членов братства были моряки (другое наименование скуолы Сан-Джорджо деи Гречи).
 - 34 К сожалению, мы не располагаем подлинными размерами скуолы ди Сан-Стефано, чтобы сориентироваться, насколько здесь Карпаччо учитывал при построении композиции реальный отход зрителя. Вполне вероятно, что именно маленькое помещение побудило его к созданию столь обширных иллюзорных пространств.
 - 35 Marshall D. *Op. cit.* P. 610.
 - 36 *Ibid.*
 - 37 Однако Карпаччо избегает совмещения точек зрения и не разворачивает изображение к зрителю, как это делали создатели ведут даже в конце XV века.
 - 38 Ворота носят также название «Львиные» – по рельефным изображениям двух львов (пантер), установленных на воротах султаном мамелюков Байбарсом. Однако Карпаччо мог не учитывать этот факт, случившийся много позже жизни Стефана.
 - 39 Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VII. СПб., 2007. С. 462.