

ODYSSEUS

Man in History

Mutual representations
of rituals and religious practices
of adherents of different Faiths

2015–2016



MOSCOW
DMITRY POZHARSKY UNIVERSITY
2017

ОДИССЕЙ

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Ритуалы
и религиозные практики иноверцев
во взаимных представлениях

2015–2016



МОСКВА
УНИВЕРСИТЕТ ДМИТРИЯ ПОЖАРСКОГО
2017

СОДЕРЖАНИЕ

РИТУАЛЫ И РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРАКТИКИ ИНОВЕРЦЕВ ВО ВЗАИМНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ

Лучицкая С. И.

«Три кольца».

Ритуалы и религиозные практики иноверцев:
взгляды с разных сторон11

Варьяш

И. И. Паломнические практики сарацин

в правовых памятниках
арагонской короны (XIV—XV вв.) 33

Астахов М. А.

Клятвы в дипломатических отношениях арагонской короны
и гранадского эмирата в XIV—XV вв 49

Толан Джон

«Ужасный шум»: звон колоколов
и крик муэдзина в межконфессиональной полемике
на пиренейском полуострове 65

Попова Г. А.

«Свято место пусто не бывает»?
Использование иноконфессионального
сакрального пространства
(пиренейский полуостров, VIII—XIII вв.) 85

Долгополов В. В.

«Твои доктора... согласны с подлинными
католическими докторами» (иудейские учителя
в *adversus judaeos* (XII — нач. XV в.):
статус и способы обозначения)..... 105

Пармонова М. Ю.

Греческие монахи в латинской Италии X в.:

Возможности и пределы адаптации 146

Чумичёва О. В.

Парадоксы «греческой веры»: между исламом,

христианством и языческими традициями 170

Чечик Л. А.

Образы «иудеев» и «мусульман»

в венецианской религиозной живописи

эпохи возрождения 187

РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА

СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Избранные песнопения из *symphonia armonie celestium*

revelationum Хильдегарды Бингенской

(пер. и коммент. П. Д. Сахарова) 215

Реутин М. Ю.

Краткий очерк жизни и творчества

Хильдегарды Бингенской 232

Найджел Ф. Палмер

Аллегория и молитва: дом сердца и ковчег добродетелей

в «молитвеннике Урсулы Бегерин» 242

ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Майзульс М. Р.

«Если ты бог — защищайся»:

католические модели протестантского иконоборчества 281

Карло Гинзбург

«Ножницы» Аби Варбурга 349

«ЧУЖАК»

В ОБЩЕСТВАХ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Симона Черутти

Кто такой «чужак» в Европе нового времени? Размышления

о юридических категориях и социальных практиках 380

ИСТОРИК И ВРЕМЯ

Каганович Б. С.

Переписка О. А. Добиаш-рождественской и Ф. Лота392

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Парамонова М. Ю.

Бесы и праведники «храма науки»: мемуары а. А. Зимина.

Судьбы творческого наследия отечественных историков
второй половины XX века / сост. А. Л. Хорошкевич.

М.: Аквариус, 2015431

Реутин М. Ю.

Там, где рождаются смыслы...

(Бондарко Н. А. Немецкая духовная проза XIII–XV веков:

язык, традиция, текст. Спб.: Наука, 2014)..... 467

IN MEMORIAM

Л. М. Баткин (1932–2016)..... 487

Отто Герхард Эксле (1939–2016)..... 495

Summaries.....516

Об авторах.....523

Л. А. Чечик

ОБРАЗЫ «ИУДЕЕВ» И «МУСУЛЬМАН»
В ВЕНЕЦИАНСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ
ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Уникальная историко-художественная ситуация средневековой и ренессансной Венеции как «моста между Западом и Востоком»¹ нашла косвенное отражение в мотивах и образах ее живописи. Так, именно венецианскими художниками создана галерея портретов верховных светских и одновременно духовных правителей Османской империи — султанов, или как называли султана в Европе — Великого турка² (илл. 1–4). Восточные «артефакты» и персонажи обнаруживаются во многих других композициях, прежде всего — религиозного предназначения. В последнем случае лишь в некоторых из них (о чём будет сказано ниже) возникнут «ссылки» на конкретных «магометан», однако аллюзии на мусульман всё же оказываются столь частыми, что речь должна идти о топосах.

¹ Впервые в европейском обиходе позднего средневековья объединенное понятие «Восток» возникает в XII в. в истории Первого крестового похода Фульхерия Шартрского. *«У Фульхерия мы также встречаем едва ли не случайно оброненные вещи слова “Восток” и “Запад”, причем “Восток” — это не просто земля, которую нужно покорить, а объект любви, стремлений и мечтаний»*. (Кардини Ф. Европа и Ислам. История непонимания. СПб, 2007. С. 107). Однако, вероятно, в интересующем нас контексте невозможно не вспомнить и о том, что, по словам Ш.М. Шукурова, *«греки, как полагали наследники их мудрости, глядя в зеркало Востока, убеждались в существовании иного, идеального и ничем не замутненного “своего” мира»* (Шукуров Ш.М. Мир Александра. Истолкование пространственной модели // Шукуров Ш.М. Смысл, образ, форма. Алматы, 2008. С. 66).

² Наиболее яркими образцами портретных изображений Великого Турка в XVI в. следует назвать группу портретов Сулеймана Великолепного, ранее приписываемых Тициану, а ныне осторожно — его школе. Сделанные с живописной свободой, они демонстрируют благородство модели, не прибегая к бравурной атрибутике жанра репрезентативных портретов, отцом которого по праву считают Тициана.

Проясняя ситуацию о заказчике религиозной живописи, следует вспомнить, что положение духовенства в республике было не похожим на ситуацию в остальной Италии. Святые отцы неукоснительно почитались властью республики, однако не допускались к участию в общественных делах и подчас шли на военную службу, а церковь облагалась налогами в общую казну. Патриарх и каноники собора Сан-Марко утверждались по выбору дожа, епископов назначал Сенат. С XVI в. во главе инквизиции в Венеции были папский нунций, а также патриарх Венеции и инквизитор-доминиканец, которых назначал сам дож. Присутствовал на заседаниях и представитель Сената (один из трех, специально назначенных), который открывал и закрывал его заседания, имел право вето на решения, входящие, по его мнению, в противоречие с интересами Венеции, следил за открытостью информации для Сената республики. Таким образом, совершенно очевидно, представитель Сената контролировал и даже ограничивал деятельность церковников. В провинциях трибуналы возглавлял подеста, а место патриарха занимал местный епископ. Исследователь венецианской истории справедливо конста-



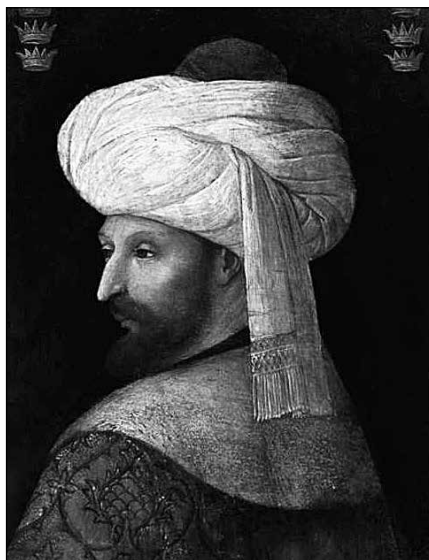
Илл. 1. Сулейман Великолепный.
Ок. 1532 г. Венеция.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Илл. 2. El gran Turco. Портрет Мехмеда II.
Ок. 1470 г. Гравюра, подкрашенная акварелью.
Дворец Топкапи, Стамбул.



Илл. 3. Джентиле Беллини (?).
Портрет Мехмеда II. 1479 г.
Лондон, Национальная галерея.



Илл. 4. Неизв. венецианский художник.
Портрет Мехмеда II. Ок. 1510–1520 г.
Сингапур, частная коллекция.

тирует: «... духовенство в Венеции имело совершенно особый статус, и ни в одной другой стране ничего подобного не было»³.

Особая черта духовно-христианской жизни Венеции — существование в ее общественной жизни братств, т. н. скуол, объединявших церковную либо этническую общину (Скуола ди Сан-Амброджо для миланцев, Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони для выходцев из Далмации, Скуола дель Розарио для торговавших в городе немцев) или принадлежавших ремесленным цехам и торговым корпорациям. Или — определенной специализации братствам, как, например, Скуола ди Сан-Рокко — одна из шести великих скуол, принадлежавшая братству, созданному с целью помогать больным. В основе института скуол лежал религиозный принцип⁴. Нам же важно подчеркнуть в этой связи расширение, по сравнению с другими странами, круга заказчиков религи-

³ Бек Кр. История Венеции. М., 2002. С. 45.

⁴ Притом, что в Ответе венецианцев Папе Павлу V в начале XVII в. прозвучало *Siamo Veneziani, poi Cristiani*, религиозное чувство не уступало самосознанию венецианцев.

озной живописи, которая обрела значительное пространство за пределами храмов и домашних капелл. (Но кроме домашних при приходских церквях, существовали капеллы, предназначенные и оформленные на средства вичиний — ассоциаций венецианцев, происходивших из соседских общин или землячеств приезжих, в чьей деятельности равно участвовали нобили и «горожане».) Вероятно, следует учитывать эти условия столь интенсивного (в данном случае, в количественном отношении) спроса на религиозную живопись.

Венецианская школа живописи в истории мирового искусства прославлена особым богатством колористических находок. Однако среди прочих не столь ярких общих черт (как, например, гедонизм, утверждение специфических жанров — «*storia*», веду-та), объединяющих разных венецианских мастеров Ренессанса, можно отметить еще одну, упомянутую выше, которая отличает венецианцев от представителей других школ живописи. Речь идет о беспрецедентно частом обращении к иконографически многообразным восточным мотивам, декорациям и персонажам, большинство из которых наделяются сакральным смыслом. В географическом аспекте, прежде всего, речь должна идти о библейских локусах, но и о других местах деяний первых праведников христианства.

Плотные дипломатические, торговые, культурные контакты дуката, единственного государства в Европе изначально христианского⁵, с Востоком были уникально длительными и всеохватывающими. И если одним из составляющих так называемого венецианского мифа, *il mito di Venezia* (заметим, с XIII в. государственно сформированного и обозначенного⁶), являлось определение республики как связующего звена между Западом и Востоком, то справедливо будет утверждать, что восточные коннотации в ее культуре являлись признаком феномена венецианского мышления.

Следует всё же подчеркнуть, что при прочных связях лагунной республики с Востоком, сама она для мусульман находилась в поле дар аль-харб, то есть на «земле войны»⁷. И если религиозный

⁵ Чиколони Л. С. Венеция на рубеже XVI–XVII вв. // От средних веков к Возрождению. СПб, 2003. С. 93.

⁶ Брагина Л. М. Культ государства в Венеции XV в. // Античность. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1988. С. 153–154.

⁷ «Для мусульманского сознания было характерно биполярное видение. Оно делило все страны и народы на две части: *дар аль-ислам* (“земля ислама”, т. е.

долг велел последователям Магомета вести священную войну, то и христианскому воинству надлежало прилагать максимум усилий, чтобы отстаивать свой символ веры и противостоять натиску. В определенные исторические моменты понятие «противостояние» для европейцев обретало значение «выживания», «самосохранения»⁸.

Если мы говорим о приближении художественного образа Возрождения по сравнению со Средневековьем к реальности, речь, вероятно, может идти не только о формально-пластической революции, произошедшей в итальянской живописи XV в., но и о живом отклике художников на реальные события и реальное окружение. Стоит поэтому попытаться вникнуть в скрытые и глубинные ассоциации, которыми, возможно, руководствовались венецианские художники, когда, к примеру, облачали в чалмы и тюрбаны мучителей Христа, таким образом «актуализируя» изображение. Более того, «человек в тюрбане» именно с этого времени, повторим, становится «устойчивым мотивом», топосом, который многократно используется венецианскими художниками, причем с различным, подчас противоположным, значением. Именно такие красноречивые «детали», буквально заполнившие картины венецианских живописцев, позволяют нам глубже и тоньше проникнуть в особую атмосферу их создания, точнее понять психологию творцов, заказчиков, зрителей, их видения современности и мира.

Военные и дипломатические конфликты венецианско-мусульманских отношений постоянно находили отклик у живописцев Светлейшей, тем более когда речь шла о трагических событиях, имевших собственно межконфессиональную основу. Таким образом, драматичная история взаимоотношений венецианского и восточного миров находила свое прямое и косвенное отражение в

земли, находящиеся под властью мусульман), и *дар аль-харб* (“земля войны”, т. е. вражеские территории)). (История Востока. Восток на рубеже Средневековья и Нового времени. XVI–XVIII вв. М., 2000. Т. III. С. 42.)

⁸ На протяжении Средних веков и Возрождения Европа позиционировала себя как символ христианства в противопоставлении исламу (в отличие от сегодняшней ситуации многоконфессиональной Европы). Выражение гуманиста XV в. Энея Сильвия Пикколомини (Папы Пия II) в его «Истории Европы» — «...европейцы или те, кто именуются христианами» (*Кардини Ф. Op. cit. С. 183*) — демонстрирует создавшееся положение вещей с полной ясностью. В таком контексте ислам (и исламский Восток) можно толковать как определенного рода средство самоидентификации Европы.



Илл. 7. Порденоне. Голгофа. 1520–1521 гг.
Кремона, кафедральный собор.



Илл. 9. Тинторетто. Распятие. 1568 г. Венеция, церковь Сан-Кассино.

религиозной живописи местных художников. Под влиянием исторических обстоятельств, которые были следствием крестовых походов, перманентных военных, коммерческих и дипломатических конфликтов с государствами арабского мира и турецким султанатом, во многих религиозных произведениях венецианских художников Возрождения — Якопо, Джентиле и Джованни Беллини, Витторе Карпаччо, Андреа Мантенья, Винченцо Катена, Паоло



Илл. 8. Тинторетто. Христос перед Пилатом. 1566–1567 гг. Венеция. Скуола гранде ди Сан Рокко.

Веронезе, Джованни Мансуэти, Джованни Батиста Чимада Конельяно, Бернардо Паретино, Якопо Бассано, Порденоне, Лоренцо Лотто, Тициана, Тинторетто, Вичентино и других — мы всё чаще встречаем в евангельских сюжетах изображение персонажей в мусульманских одеяниях как мучителей Христа или язычников⁹.

Порой в религиозных произведениях образы евреев — гонителей Христа, которых художники пишут как современных им мусульман, оказывались более выразительными, нежели протагонисты евангельских историй. Б. Р. Виппер замечал по этому поводу о работах выученика венецианских мастеров Порденоне для собора

в Кремонне (илл. 7): *«И хотя цикл посвящен крестному пути Христа, главными действующими лицами являются не Христос и его сподвижники, а его угнетатели и обличители, палачи и насильники»*¹⁰.

Сегодня часто приходится только догадываться о побудительных мотивах, стимулирующих художника ломать иконографические схемы. В своих многочисленных работах на библейские сюжеты (таких, как монументальные «Распятие» 1554–1556, 1565, 1568 гг. (илл. 9), «Христос перед Пилатом» 1566–1567 гг. (илл. 8)) Тинторетто также обряжает иудеев и язычников в современные мусульманские костюмы. Мусульманами представлены и мучители представителей первых поколений христианских праведников (причем, по нашим наблюдениям, такие персонажи появляются

⁹ Кроме того, замена посоха паломника на меч стала стимулом к изображению участников священной истории и агиографических сказаний в качестве *milites Dei*, *milites Christi* (В. Катена, В. Карпаччо).

¹⁰ Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. (1520–1590). М., 1956. С. 228.



Илл. 10. Тинторетто.

Перенесение тела Христа. Ок. 1563–1564 гг.
Эдинбург, Национальная галерея.

большей частью в произведениях, посвященных Страстям¹¹). Однако совершенно выдвигается из этого ряда крупная фигура в полосатом халате и тюрбане, сочувственно участвующая в процессе главного акта в его «Перенесении тела Христа» (илл. 10), исполненного для капеллы венецианской церкви Сан-Франческо делла Винья.

Один из создателей школы знаточества в искусствоведении Бернард Бёрнсон, любясь картиной Виченцо Катены «Воин, поклоняющийся младенцу Христу» (илл. 6), с воодушевлением описывает ее, но не раскрывает, почему рыцарь

предстает перед Марией в тюрбане. Столь же туманным до сих пор оказывается повод заказа и побудительные мотивы создания холста Андреа Превитали «Потопление фараона в Красном море» (илл. 11), с его формальными находками (море, красное от крови) и Моисеем, в костюме, вполне фантастическом, восточного мудреца в странном тюрбане, не находящем аналогов в изображениях головных уборов библейских протагонистов на других ренессансных полотнах.

В ряду религиозной живописи венецианских художников особо выделяются циклы работ, посвященных святым — в первую очередь, Марку, а также Екатерине, Георгии, Юстине, Стефану и другим, стимулировавших воспоминания о стоицизме первых праведников христианства на Востоке. И так как деятельность этих святых (а значит, и действие в рамках сюжетов произведений) происходила на Востоке, то некоторые живописные циклы можно рассматривать с точки зрения визуализации в них акту-

¹¹ К слову сказать, по этой логике римляне в латах могли ассоциироваться венецианцами с ландскнехтами современной Священной Римской империи, так сильно досаждавшей Венеции, и к тому времени, по существу, лишившей остальные государства Италии независимости.



Илл. 6. Винченцо Катена. Воин, поклоняющийся младенцу Христу. Ок. 1520 г. Лондон, Национальная галерея.



Илл. 11. Андреа Превитале. Потопление фараона в Красном море. 1515–1520 гг. Венеция, Галерея Академии.

альных восточных мотивов. Круг тем, популярных в Венеции во времена художественной деятельности здесь Витторе Карпаччо, и долженствующий подогревать его интерес к восточным мотивам, поддерживается реальными связями и сведениями о Востоке. Особенно часто Карпаччо обращается к ним после



Илл. 12. Витторе Карпаччо. Триумф св. Георгия. 1502–1507 гг.
Венеция, Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони.



Илл. 13. Витторе Карпаччо. Крещение Селенитов. 1502–1507 гг.
Венеция, Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони.

1500 г., когда турецкие сановники, воины, музыканты, женщины в восточных одеяниях становятся привычными персонажами его картин. А в вопросе возникновения особого пристрастия к восточной тематике в творчестве Карпаччо исследователи единодушно связывают таковое с драматичными событиями венецианско-турецких отношений (илл. 12–17).

Святой Марк — самый почитаемый в Венеции святой — был не только ее духовно-религиозным, христианским небесным патроном, но и своего рода мифологическим «гением места». Поэтому живописная «марчиана» являлась реализацией своего рода государственной программы. Прежде всего обратим внимание на исторический цикл из семи работ, осуществленный для Скуолы Гранде



Илл. 14. Витторе Карпаччо. Благословение св. Стефана. 1511 г.
Берлин, Картинная галерея.



Илл. 15. Витторе Карпаччо. Проповедь св. Стефана. 1514 г. Париж, Лувр.



Илл. 16. Витторе Карпаччо. Диспут св. Стефана. 1514 г. Милан, Галерея Брера.



Илл. 17. Витторе Карпаччо. Забрасывание камнями св. Стефана. 1520 г. Штутгарт, Государственная галерея.



Илл. 18. Джентиле и Джованни Беллини.
Проповедь св. Марка. 1504–1507 гг. Милан, Галерея Брера.

ди Сан-Марко приблизительно за тридцатилетний период¹². В него вошли «Проповедь Св. Марка» братьев Беллини (илл. 18), «Мученичество Св. Марка» Джованни Беллини и Витторе Беллиниано (илл. 19), «Исцеление Св. Анании» и «Крещение Св. Анании» Джованни Мансуэти (илл. 20 и 21), «Сцена из жизни св. Марка» Мансуэти (илл. 22), «Гроза на море» Пальмы Старшего и Париса Бордоне (Венеция, Госпиталь), «Вручение кольца дожу» Париса Бордоне (Венеция, Галерея Академии).



Илл. 19. Джованни Беллини, Витторе Беллиниано.
Мученичество св. Марка. 1515–1522 гг. Венеция, Госпиталь. Деталь.

¹² Некоторые из них и по сей день сохраняются в помещении постоянного двора Скуолы Сан-Марко (ныне это библиотека Городского госпиталя), для которого создавались изначально.



Илл. 21. Джованни Мансуэти. Крещение св. Анании. Ок. 1424 г. Милан, Галерея Брера.

Сцена «Проповеди» (илл. 18) разворачивается на просторной прямоугольной александрийской площади, которая очень напоминает венецианскую пiazцу не только по масштабу, но и тем, что замыкает ее пространство, как театральный задник, большой монументальный храм, схожий с собором святого Марка. Весь первый горизонтальный план композиции занимает разноликая толпа, внимающая проповеди. Амвон, на котором Марк держит речь, сдвинут в левую часть композиции, за ним четырьмя стройными рядами стоят братья скуолы в черных и красных одеяниях; в первом ряду, почти на границе картинного пространства Джентиле Беллини, как предполагают, изобразил самого себя в красном одеянии с золотой цепью, полученной в награду от Мехмеда Второго Завоевателя. Но остальной многочисленный «адресат» проповеди святого, по сути, — современные ему мусульмане.



Илл. 20. Джованни Мансуэти. Исцеление св. Анании.
Венеция, Скуола Гранде ди Сан-Марко.



Илл. 22. Джованни Мансуэти. Сцена из жизни евангелиста Марка.
Ок. 1500 г. Венеция, Галерея Академии.



Илл. 23. Джованни Мансуэти. Арест св. Марка. 1499 г.
Вадуц, собрание князя фон унд цу Лихтенштейн.

Композиция «Мученичество Св. Марка» Джованни Беллини (начато) и Витторе Беллиниано (завершено) четко разделена на две зоны дверным отверстием (илл. 19): слева — группа персонажей в тюрбанах и халатах, за которыми видны венецианцы, чья энергия словно сдерживается первым плотным рядом нечестивцев.

Следует отметить, что уже для другого поколения ясный посыл зрителю с намеком на конкретные драматические, трагические события, происходившие с венецианцами в мусульманском мире, был скрыт и никогда не упоминаем. В качестве примера мы можем

привести пассаж Вазари о работах Мансуэти, который «отличнейшим образом выполнял свои живописные работы, очень любил изображать природу, фигуры и далекие пейзажи и написал в Венеции очень много картин, сильно подражая Джентиле Беллини. Так, в скуоле Сан-Марко на торцовой стене приемной он написал св. Марка, проповедующего на площади, изобразив мужчин и женщин турок, греков и других лиц разных национальностей в необычайных одеждах. Там же, изображая на другой стене истории св. Марка, исцеляющего больного, он написал перспективу с двумя лестницами и многими лоджиями. На другой картине возле этой он изобразил св. Марка, обращающего в веру Христову бесчисленное множество людей, и открытый храм с распятием на алтаре, и всюду разных людей с очень выразительными лицами и одеждами»¹³. И, действительно, помимо упомянутых работ, Мансуэти расширил «марчиану» своими работами на тему, исполненными для капеллы богатой гильдии прядильщиков шелка в церкви Санта Мария деи Крочифери (до нас дошла всего лишь одна работа — «Арест св. Марка» (илл. 23))¹⁴. Композиция многолюдна, и за редким исключением это — персонажи в нарядном мусульманском облачении, каким его мог видеть сам художник. Подчеркнутая декоративность создается за счет музыкальной гармонии «перепевов» арочных анфилад, портиков, интерьеров. Особую ноту декоративности творениям Мансуэти придает излюбленный им красный цвет одеяний его персонажей, будь то «венетянки», «мамлюки» или «турки», который так же вступает в сложный ритм (уже красочный) с белоснежным цветом всегда массивных у Мансуэти тюрбанов¹⁵ его персонажей¹⁶. Мансуэти в своих работах предстает не только верным учеником

¹³ Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II, М., 200. С. 512–513.

¹⁴ Venise et L'Orient, 828–1797 / ed. Carboni S., exh. cat. Institut du Monde Arabe, Paris, 2006. P. 39.

¹⁵ По головным уборам персонажей в картинах венецианских мастеров можно отличать мамлюков и османов. Вместо плотно замотанного тюрбана вокруг красной шапочки, или таджа, у османов персонажи Чимы и Мансуэти, как правило, носят разнообразнейшие головные уборы, принятые в среде мамлюков. Большой рогообразный тюрбан, иногда называемый водяным колесом, носили высшие военные чины и султаны; длинная куполообразная шапка и красная шапка с хохолком были в употреблении у военного класса; самым распространенным был тюрбан, замотанный вертикально без таджа.

¹⁶ То, какое внимание Мансуэти уделяет мелким деталям одеяний мамлюков, указывает на его близкое знакомство с «материалом».



Илл. 5. Тициан. *Ecce homo*. 1543 г. Вена. Музей истории искусств..

Джентиле Беллини, но и последователем Чимы да Конельяно, что совершенно определенным образом обнаруживается из работы последнего из той же капеллы — «Исцеление Св. Анании» (илл. 24). Чима столь же точен и внимателен к своим «мусульманским» язычникам, к декоративной составляющей их облика.

Изображение Сулеймана Великолепного появляется не только на портретах, предположительно кисти Тициана, но и в бесспорно титиановском произведении — «Ессе Номо» 1543 г. (Вена, Музей истории искусства) (илл. 5). Среди персонажей этого большого масштаба многофигурного полотна присутствует и друг Тициана Аретино «в роли» Понтия Пилата, а также военачальник Карла V Альфонсо д'Авалос, образующий единую композиционную группу (всадников) с персонажем, в котором узнаются черты Сулеймана Великолепного¹⁷.

¹⁷ Исследователь творчества Тициана констатирует: «Справа — два всадника в снаряжении. Один из них европеец, другой носит тюрбан, и по предположению Ридольфи является портретом Великого Турка». (Gould C. The oriental element in Titian // Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi. Venezia. 1976. P. 234). Его коллега более подробен в своем комментарии к картине: «Два всадника далее — Сулейман Великолепный, турецкий султан, и Альфонсо д'Авалос, появляющийся в той же роли, что и в письмах Аретино — *miles christianus*, представитель воинства христово. Наличие этих двух фигур объясняют исторически»



Илл. 24. Чима да Конельяно. Исцеление св. Анании. 1499 г.
Берлин, Картинная галерея.

Причем указующим жестом д'Авалос как бы представляет мусульманину Бога¹⁸. Исследователи до сих пор, даже гипотетически, не в состоянии определить подлинный смысл присутствия фигуры Великого турка в этой композиции Тициана¹⁹. Однако в контексте всей венецианской живописи, присутствие мусульманина высокого ранга

событиями в Венеции около 1540 г., завершившимися мирным договором с турками, продлившимся до 1571 г.» (Pedrocco F. Tiziano. Milano, 2002. P. 176.).

¹⁸ Интересно, что в первой версии картины и Авалос был в тюрбане.

¹⁹ «...но какая функция может быть приписана оттоманскому правителю в контексте Ессе Ното как религиозной живописи, до сих пор не ясно». (Meuer



Илл. 25. Паоло Веронезе. Брак в Кане Галилейской.
Ок. 1563 г. Париж, Лувр.

в сцене мучения Христа не представляется исключением.

Столь же «служебно-информативна» роль Сулеймана в качестве гостя в другом многофигурном холсте — «Брак в Кане Галилейской» Паоло Веронезе, написанном для трапезной венецианского монастыря Сан-Джорджо Маджоре в 1562–1563 гг. (илл. 25). Великий турок здесь изображен в соответствии со своим реальным возрастом, и явное портретное сходство персонажа с оригиналом предполагает хорошее знание художником его внешности на период создания полотна.

Однако изображение иудеев как персонажей библейских историй в венецианской религиозной живописи трактуется не только через мусульманские аллюзии. Присутствие в Венеции еврейской общины, игравшей свою активную роль в ее финансовой и культурной жизни²⁰, надо выделить особо. На картинах венецианских художников встречаются еврейские надписи, что может косвен-

zur Capellen J., Bagci S. The age of magnificence // The Sultan's Portrait. Picturing the house of Osman. / ed. F. Çağman. Istanbul, 2000. P. 100.).

²⁰ Евреи не сразу получили возможность постоянного проживания в Венеции. Первым же местом их компактного проживания была территория, где ранее размещались литейные мастерские с железо-плавильнями (getto).

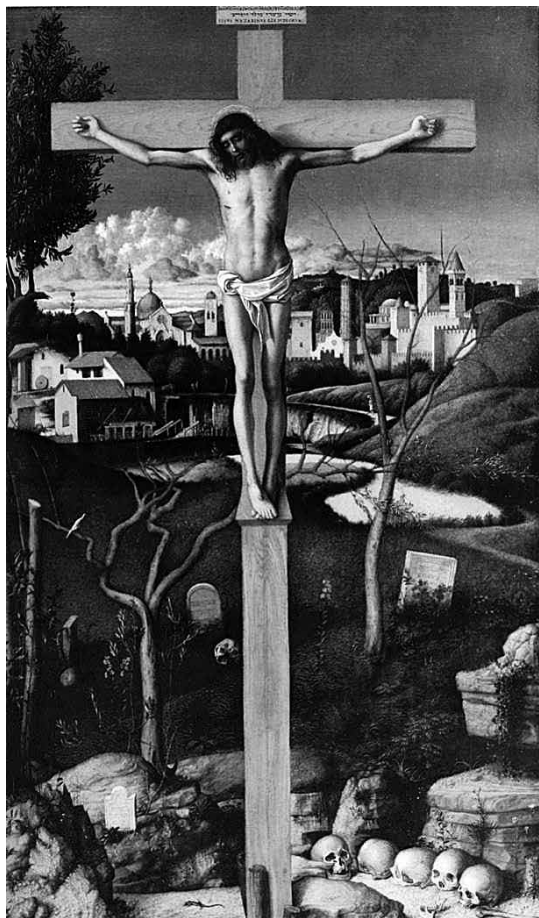
но свидетельствовать о контактах с представителями диаспоры²¹. Притом, что в эпоху позднего Средневековья ясно обнаруживается новое качество церковного искусства — возрастающая информативность, не нуждающаяся в словесной конкретике. Стоит оценить тот факт, что в религиозных композициях итальянских художников Возрождения (Витторе Карпаччо, Козимо Тура и др.) сохранились древнееврейские надписи. Это тем более примечательно, если иметь в виду тот хорошо известный факт, что в отличие от иноверцев-мусульман, которые оценивались как враги внешние (ибо обитали за пределами христианских стран), представители еврейской диаспоры воспринимались врагами внутренними. Однако учтем еще и то, что евреи, как и все неверные, были включены в мистическое тело Христово, *corpus Christi*, в соответствии с юридической и теологической концепцией Средневековья²². А значит, при всей изолированности общин, то есть на бытовом уровне, при взаимном отчуждении, при том, что церковь «выступала против общения между евреями и христианами», еврейство существовало в контексте христианской догматики. Еврей одновременно воспринимался как потомок убийц Христа с одной стороны, а с другой — свидетель его Страстей.

Следует связать с изменением отношения гуманистической среды к евреям в это время признание их вклада в систему книжного «дела», в распространение печатной «продукции», научное сотрудничество «книжников», католиков и евреев, в эту эпоху. (Особенно наглядно это отношение в изображении гонителей Христа, где обычного в Средневековье в этой роли еврея, как было отмечено выше, всё больше заменяют мусульмане. В свою очередь, изображение еврея часто возникает в образе мудреца и философа.) Наиболее частое употребление еврейских литер наблюдается в композициях распятия, где они присутствуют в титулусе (илл. 26). Сюжетом с использованием еврейских надписей стало «Рождество Девы Марии». Витторе Карпаччо, для которого творение Якова Ворагинского, зафиксировавшего апокрифическое сказание о рождении Марии в «*Legenda aurea*», было любимым источником²³, создал свою композицию около

²¹ Или же с гуманистами, контактировавшими с еврейскими книжниками.

²² Лучицкая С. И. Евреи // Словарь средневековой культуры / под общей редакцией А. Я. Гуревича. Серия «*Summa culturologiae*». М., 2007. С. 164.

²³ Смирнова И. А. Витторе Карпаччо. М., 1982. С. 17.



Илл. 26. Джованни Беллини. Распятие. 1501–1503 гг.
Частная коллекция.

1504 г. (илл. 27). Перед нами интерьер зажиточного дома (что соответствует преданию)²⁴. По обычаю своего времени, художник вовсе не стремился к исторической достоверности, а «описывал» современную ему обстановку. Хорошо известно, что «Золотая легенда» была чрезвычайно популярна в эпоху Ренессанса (в 1470–1500 гг. вышло более 100 ее изданий), но именно Карпаччо уловил ее «сказочную основу и светский дух»²⁵. Однако и

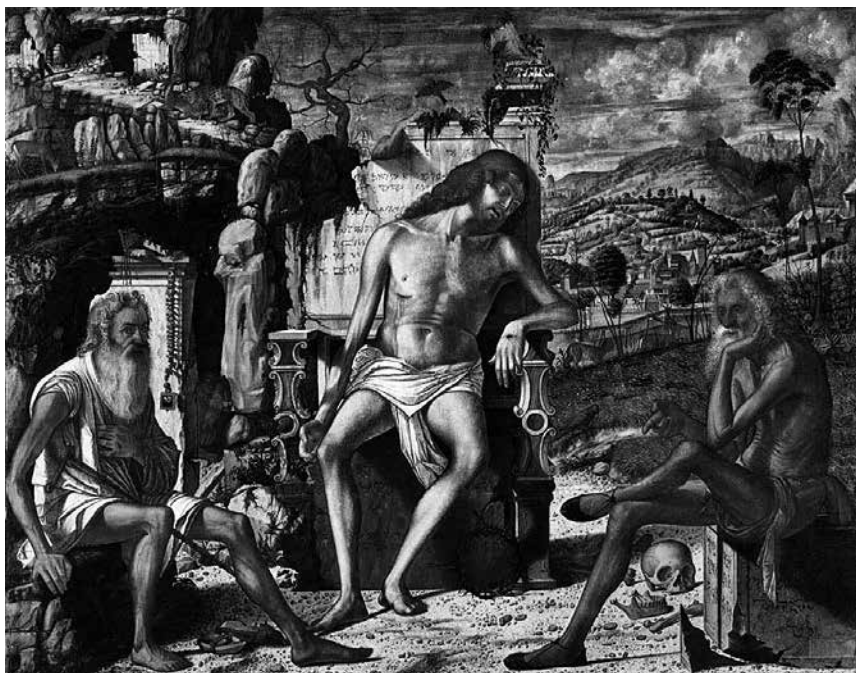
²⁴ С огромной долей вероятности можно предположить, что нравоучительные тексты из Ветхого завета (Торы) украшали дома зажиточных евреев в самой Венеции.

²⁵ Там же.



Илл. 27. Витторе Карпаччо. Рождество Девы Марии. 1504–1508 гг.
Бергамо, Академия Каррара.

конкретизация, привязанность к деталям также определяет особенность «рассказчика» Карпаччо. В интерьере дома Иоакима и Анны бросается в глаза табличка с надписью на стене, рядом с ложем роженицы. В еврейской традиции, предположительно начиная с X в., существует обычай помещать по четырем стенам комнаты, в которой рождает женщина, таблички с именами прародителей — Адама и Евы, Лии и Иакова, Авраама и Сары, Ривки и Ицхака. Однако Карпаччо вводит совершенно другой текст, который является сочетанием двух фраз из разных мест Библии, первая фраза — **שׁוּדֵק שׁוּדֵק שׁוּדֵק** (Исайя) 6:3 — **«Свят, Свят, Свят (Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!)»**. На табличке — только выделенные мною слова, и добавлено



Илл. 28. Витторе Карпаччо. Размышления о страхах Христовых. Ок. 1510 г. Нью-Йорк, музей Метрополитен.

слово «**מורמב**» — «*в высях*» или «*в небесах*», но такого сочетания в Библии нет. Часть же второй строки и третья строка на табличке являются фрагментом стиха 26 из Псалма 118 [у христиан — 117]: **קוקי תיבמ סכונכרב קוקי משב אבה דורב**: «*Благословен грядущий во имя Господне! Благословляем вас из дома Господня*». (На табличке — только то, что выделено.) Именно это обычно пишут в еврейских домах со значением пожелания «Добро пожаловать». Но слово «Господь» на картине сокращено. Как отмечает Сандра Росси в своей дипломной работе, в главе, посвященной теме «Карпаччо и еврейская культура», из лингвистического и грамматического анализа текста следует, что художник пользовался консультацией христианина, знающего иврит, скорее всего — некоего духовного лица²⁶. Мы же, напротив, можем предположить, что так как последнее слово смазано, консультантом художника был именно иудей, так как, зная контекст, можно до-

²⁶ Rossi S. Carpaccio and gli Ebrei. Tesi di dottorato. Università' Ca'Foscari. P. 11–36.



Илл. 29. Себастьяно дель Пьомбо. Вознесение Христа. 1517 г., капелла Боргерини в церкви Сан-Пьетро ин Монторио, Рим.

мыслить слово «Господь», которое иудей никогда бы не написал полностью. Однако предположительное знакомство Карпаччо с современными ему еврейскими книжниками документально не подтверждено. Как, впрочем, и более широкими гуманистическими кругами. Тем не менее он всё же во «Встрече св. Урсулы с папой Кириаком» изобразил Эрмолао Бембо, крупнейшего венецианского гуманиста. Стоит ли говорить здесь о возможных связях венецианских гуманистов Возрождения с ученой еврейской диаспорой?

Исследователи не находят аналогий в живописи Возрождения композиции Карпаччо «Размышление о страстях Христа», написанной около 1510 г. (илл. 28). Однако связывают ее появление с мистическими идеями, распространившимися на Севере Италии и, в частности, в венецианском кружке Паоло Джустиниани, родственника Лоренцо Джустиниани, призывавших накануне Реформации к духовному обновлению католической церкви. (Упомянем, что одним из членов кружка был кардинал Контарини, с чьей семьей был связан заказами Карпаччо.) Здесь снятый с креста Христос усажен на полуразрушенном троне, на котором отчетливо проступает надпись на иврите. Еще одна



Илл. 30. Чима да Конельяно. Благовещение, 1495 г.
 Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

надпись присутствует на мраморном кубе — сидении для Иова (второй старец — св. Иероним). Моше Бараш приводит перевод фрагментов текста — «Израиль», «голос», «венец», «Избавитель мой жив», «девятнадцать» и ссылается на исследования Фредерика Хартта, установившего, что Карпаччо использовал текст из

Книги Иова (19:25)²⁷, и указавшего на аналогию в христианской теологии образов Иова и Христа. Сам же М. Бараш предполагает (за неимением доказательств обратного), что применение Карпаччо еврейской надписи в этой композиции является уникальным²⁸.

Столь же необычна иконография композиции Себастьяно дель Пьомбо «Вознесение Христа» 1517 г. для капеллы Боргерини в ц. Сан-Пьетро ин Монторио в Риме (илл. 29). Здесь на скрижали в руках Моисея запечатлен следующий текст: «*Я Господь Бог твой /Да не будет у тебя [...] / Не произноси имени / Помни день субботний*». Включение в него начала четырех заповедей позволяет предположить, что надпись эта была сделана не механически, а предоставивший ее образец для художника вполне знал ее смысл.

В работе Джованни Батисты Чимы да Конельяно «Благовещение» 1495 г. из Петербургского Эрмитажа (илл. 30) приведена цитата из Исаяи (глава 7, стих 14): הַרְהַרְהָה הַמַּלְעָה הַנְּהָה תוֹא מְכַל אוֹה יִנְדָּא וְתִי וְכַל — «Итак Сам Господь даст вам знамение: **вот, Дева зачнет и родит Сына**, и нарекут имя Ему: Еммануил». Использование самого текста в подобных композициях для западной традиции не вполне характерно, тогда как в восточно-христианской мы почти повсеместно встречаем использование текста как пояснительного комментария к изображению. Однако и в итальянской живописи существуют всё же такие редчайшие примеры. Так, назову еще «Благовещение» 1442–1443 гг. Фра Анджелико из музея Сан-Марко во Флоренции, где эта фраза приводится на латыни. На иврите же она, насколько мне известно, приведена только в композиции Да Конельяно. Список других композиций с использований древнееврейских надписей можно продолжить.

Согласимся с главным выводом Бараша, который считает присутствие надписей на иврите стремлением ренессансного мышления к достоверности. Однако дополним его и некоторыми собственными заключениями. Во-первых, очевидно, что смысл надписей не был понятен христианской «широкой аудитории». Но видится совершенно определенным, что они напоминали пастве о происхождении библейских персонажей. Присутствие еврейского

²⁷ Hartt F. Meditations of the Passion // The Art Bulletin. 1940. Vol. XXII. P. 25.

²⁸ Бараш М. Надписи на иврите в произведениях искусства эпохи Ренессанса // Еврейское искусство в европейском контексте. Иерусалим–М., 2002. С. 135.

шрифта или имитации адамического (когда латентный символический смысл мог быть прочитан как художественный образ) создавало ауру древнего послания, заставляя вспоминать пророческое предназначение строк Ветхого завета. А через это напоминание о профетизме божественного слова — наглядно демонстрировало не только связь и преемственность заветов, но и креативную мощь изначального божественного импульса-логоса, а значит первоисточника в буквальном смысле этого понятия. С определенной долей уверенности можно говорить о возможности консультирования христианского духовенства, заказывающего художникам композиции, интеллектуалами иудеями. Как и то, что в определенный период среда в Италии времени Ренессанса благоприятствовала их появлению, как это было в Венеции в первой половине XVI в.

Всё сказанное представляет лишь небольшой фрагмент истории венецианской живописи. И всё же он еще раз демонстрирует многообразие духовного мира лагунной республики ренессансной поры и дополняет наше представление о декоративных, содержательных и смысловых способах живописных интерпретаций религиозных программ.

Любовь к Востоку сохраняется в культуре Серениссимы в последующие века, обильное присутствие в ренессансной живописи Венеции восточных образов стало основой для последующего интереса ее художников и шире — европейского искусства к восточной теме. Лишенные актуального социального контекста восточные мотивы «модифицируются» в последующем и станут основой формирования самостоятельного направления европейской живописи — «ориентализм».