

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ
КАФЕДРА ИСТОРИИ СРЕДНИХ ВЕКОВ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО ОБЩЕСТВА

*Материалы XL всероссийской научной конференции
студентов, аспирантов и молодых ученых
«Курбатовские чтения»
(9–11 ноября 2020 г.)*

*Издание осуществлено при поддержке
Проекта «Европейское наследие»*



Санкт-Петербург
2021

УДК 94
ББК Т3(0)4я431(2Р)
П78

Редакционная коллегия:
д. и. н., проф. А.Ю. Прокопьев (отв. редактор),
к. и. н., доц. М.И. Дмитриева,
к. и. н., доц. Е.В. Кулешова,
к. и. н., доц. Д.Н. Старостин,
к. и. н., ст. пр. Н.А. Бережная,
к. и. н., ст. пр. Е.А. Мехамадиев (отв. секретарь)

П78 **Проблемы истории и культуры средневекового общества.**
Материалы XL всероссийской научной конференции студентов,
аспирантов и молодых ученых «Курбатовские чтения» (9–11 ноября
2020 г.) : Сборник / Под ред. А.Ю. Прокопьева. СПб.: Скифия-принт,
2021. — 570 с.

ISBN 978-5-98620-531-1

УДК 94
ББК Т3(0)4я431(2Р)
П85

ISBN 978-5-98620-531-1

© Авторы статей, 2021
© Скифия-принт (макет), 2021
© Проект «Европейское наследие», 2021

Оглавление

ВИЗАНТИЙСКИЙ МИР

Манохин Я.В.

Порфирий Газский и христианизация Газы 10

Котов Д.В.

«Сим победиши!»: еще одна версия видения Константина 20

Техов Д.А.

Калокагатийный монах. Христианские богословы и калокагатия
в IV–V вв. н. э. 27

Бабина А.А.

Модель аскетизма в галльской агиографии V в. на примере Vita
Germani Констанция Лионского 33

Казакова А.А.

Образ королевы-регентши Амаласунты в произведениях
Прокопия Кесарийского 40

Сомова Ю.С.

Социально-гуманитарная деятельность Цезария Арелатского
как мотив духовного служения 47

Белов Н.В.

Житие Николая Сионского: перспективы исследования,
проблемы текстологии и необходимость нового критического
издания 53

Лаптина Л.И.

Сохранение традиций в системе высшего образования
Византийской империи в V–IX вв. (на примере «Аудитория»
Феодосия II и Магнаврской высшей школы) 61

Козлов С.А.

Варяг на путях в греки 71

Баева А.Н.

Как в Византии преследовали политических оппонентов в XI–
XII вв.? 79

Савенкова А.А.

Visitatio sepulchri — путь от тропа к литургической драме 86

<i>Никитин А.А.</i>	
Золотая палата Большого дворца в Константинополе: историографический аспект.	97
<i>Левинская Я.В.</i>	
Эпистемологические подходы и методологические основания в творчестве М.Я. Сюзюмова	103
ИСТОРИК И ИСТОЧНИК	
<i>Вершинина Ю.Е.</i>	
Тема убийства родственников в исторических нарративах раннего Средневековья (по материалам сочинений Григория Турского, Беды Достопочтенного и Павла Диакона)	112
<i>Герасимова А.И.</i>	
Богопознание и самопознание в трактате Бернарда Клервосского «Ступени смирения и гордыни»	123
<i>Макридина О.А.</i>	
«Апология к Гильому» как часть цистерцианско-клунийской полемики	131
<i>Лачугина Н.С.</i>	
Законность правления и независимость Шотландии в Арбротской декларации и поэме «Брюс» Джона Барбура	137
<i>Солововник Е.А.</i>	
Учение о магии в трудах Джованни Пико делла Миандола	147
<i>Бабушкин К.А.</i>	
Проект Йиржи из Подебрад в контексте эпохи	155
<i>Бессуднов Д.А.</i>	
Речь Альбрехта Бранденбургского на коронации Сигизмунда II Августа как отражение этапа актуализации отношений протекторства	165
<i>Шкиль М.Д.</i>	
Мир и его нарушение в трактате Майкла Далтона «Мировой судья»	177
РОД, ЭМОЦИИ, ЧУВСТВА	
<i>Жиганов Р.О.</i>	
Женщина в англосаксонском обществе VII–VIII вв.	188
<i>Карапетян В.М.</i>	
Особенности мистического опыта созерцания Страстей Господних в Откровениях св. Гертруды	197
<i>Григорьева Д.Р.</i>	
«Женский вопрос» в произведениях Джованни Боккаччо	204

<i>Климова В.Е.</i>	
«Пляска смерти» как отражение социального и духовного опыта эпохи	213
<i>Падалка А.В.</i>	
Женщина — хозяйка дома: по материалам флорентийских источников XIV—XV вв.	221
В О Й Н А И О Б Щ Е С Т В О	
<i>Шукин С.В.</i>	
Реконкиста при Альфонсо XI Справедливом и закрепление господства христиан на Пиренеях	230
<i>Егоров М.Д.</i>	
Знаменосцы в войске ландскнехтов XVI века	240
<i>Передреева А.И.</i>	
Маурус Фризенэггер и его дневник как источник по эпохе Тридцатилетней войны.	246
О Б Р А З И Т Е К С Т . С В О Й И Ч У Ж О Й	
<i>Макаров А.Э.</i>	
Цель написания Жития святого Колумбы Адомнаном.	252
<i>Базяева Д.Э.</i>	
Образ Юдифи в англосаксонской литературе: формирование концепции святости	262
<i>Фуфачева Ю.Е.</i>	
«Свой» и «чужой» в Испании эпохи Реконкисты	270
<i>Образцов Д.В.</i>	
Значение национальности для францисканского проповедника (на основе «хроники» Салимбене де Адама)	277
<i>Мартыненко В.О.</i>	
Провиденциализм в представлениях скандинавов на основе исландских саг	284
<i>Старостина И.Ю.</i>	
«Дом Славы» Джейфри Чосера: особенности прочтения	293
<i>Позднякова Е.О.</i>	
Кто виноват и что делать: как решается вопрос об ответственности Адама и Евы в творчестве Кристины Пизанской и Изотты Ногаролы.	300
<i>Назарова Ю.И.</i>	
Идеальный придворный в контексте гуманизма эпохи Возрождения (по трактату Бальдассаре Кастильоне «О придворном»)	306

Мусина Е.В.

- «Письма кантонских узников»: Китай глазами португальцев
в первой половине XVI в. 312

Савельев Г.А.

- «Смерть грешника лютя»: смерть и похороны Лютера
в отражении Иоанна Коклея 320

СИМВОЛЫ, РИТУАЛЫ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ

Грозов С.С.

- Цвет как элемент презентации окружающего мира
в средневековом латинском бестиарии 330

Чемезова К.Е.

- Архитектура каменных соборов Норвегии конца XII — первой
половины XIV в.: проблема стиля 342

Медведева В.О.

- Гласная эмблематика печатей городов Силезии (XIII–XIV вв.) 350
Canting emblems of urban seals of Silesia (XIII–XIV centuries) 350

Булгаров В.С.

- Некоторые исторические аспекты восприятия парижской
фрески *Danse macabre* первой половины XIV в. 357

Волкова А.М.

- Персонифицированная Смерть в макабрической литературе
стран Западной Европы XV в. 364

Брионакис Е.Х.

- Тема «Женской власти» и тема ведьм в контексте развития
изображений обнаженной натуры в эпоху Северного Возрождения 373

Пиотровская А.А.

- Эскиз и оригинал. Новые материалы для изучения картины
«Святые Фабиан, себастьян и Рох» Якопо Бассано 383

Статкевич Б.О.

- Пейзажи с детскими образами в живописи Давида Рейкарта III 397

Лю Сыцзя

- Символизм в голландском натюрморте *Vanitas* XVII в. 404

Ушакова К.Д.

- Образ английской аристократки в портретах кисти сэра Питера
Лели периода Реставрации. 413

Калимуллина С.К.

- Отражение процессов урбанизации в итальянской живописи
XVII–XVIII вв. 423

ВЛАСТЬ И ОБЩЕСТВО

Сироткина А.А.

- Роль королев в становлении и укреплении христианства
в англосаксонской Англии 442

Васильев А.Н.

- Язычество как инструмент политической борьбы в период
христианизации Скандинавии 452

Бобылева И.Д.

- Ритуалы получения власти правителями Саксонской династии
в «Хронике» Титмара Мерзебургского 461

Ясинская А.Д.

- «Барселонские обычаи»: опыт квантитативного исследования. 470

Заикина Е.М.

- Сугерий: путь от монаха к аббату Сен-Дени 479

Матусова А.В.

- Причины Гражданских войн в Норвегии (1130–1240 гг.) 487

Сота Хуан

- «Кантиги о святой Марии» как часть политического проекта
Альфонсо X Мудрого: связь с «Семью Партидами». 494

Якунина В.А.

- Роль орденского фогта в торгово-экономическом развитии
Нарвы в XV–XVI вв. 500

Лазарев С.С.

- Проблема суверенитета королевской власти
в раннетюдоровской Англии 508

Крылов К.Е.

- Роль семьи в демонстрации властной харизмы испанских
монархов конца XV — первой половины XVI вв. Историко-
антропологический аспект 517

Павлов К.В.

- Макиавелли — «разочаровавшийся республиканец»? К вопросу
о перспективах республиканского строя во Флоренции
в политической теории Никколо Макиавелли. 523

Криворотова А.А.

- Восприятие королевской Реформации в английской деревне
в первой половине XVI в. 534

Коробова Ю.С.

- Сэр Томас Мор: путь от советника короля до лорда-канцлера 541

Мороз Т.О.

- Община английских протестантов-эмигрантов в Аарau (1557–1559) 548

УДК 7.034

Пиотровская А.А.

Санкт-Петербургский государственный университет,
студент 1-го курса магистратуры кафедры истории искусства Института
истории,
Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: a.piotorovskaya@yahoo.com

Эскиз и оригинал. Новые материалы для изучения картины «Святые Фабиан, себастьян и Рох» Якопо Бассано

Аннотация. В статье рассматриваются и сравниваются две одноименные работы Якопо Бассано (ок. 1515—1592 гг.) из разных собраний — алтарная работа из Пинакотеки городских музеев в Тревизо и эскиз к ней из собрания Государственного Эрмитажа под названием «Святые Фабиан, себастьян и Рох». Автор отмечает особенности выбранного сюжета, восстанавливает провенанс оригинала из Тревизо. Опираясь на исследования кон. XX — нач. XXI в., написанные на основе изучения итальянских источников и посвященные творчеству Бассано, автор статьи знакомит с материалами, позволяющими по-новому взглянуть на творчество мастера венецианской Террафермы.

Ключевые слова: Якопо Бассано, Терраферма, Венецианская Республика, шестнадцатый век, Чинквиченто, живопись, венецианская школа.

Piotrovskaya A.A.

Saint Petersburg State University,
1 year (Master's degree) of Art History Department,
Saint Petersburg, Russia.
E-mail: a.piotorovskaya@yahoo.com

Sketch and the original work. New materials for studying of painting “St. Fabian, st. Sebastian and St. Roch” by Jacopo Bassano

Annotation. The article discusses and compares two works of the same name by Jacopo Bassano (c. 1515—1592) from different collections — the altar work from the City Museums in Treviso and a sketch for it from the collection of the State Hermitage Museum entitled “Saint Fabian, saint Sebastian and Saint Roch”. The author notes the features of the selected plot, restores the provenance of the original work from Treviso for Russian scholars and introduces new materials

based on Italian sources into the scientific circulation of Russian art history for further study of the work of the master of Terraferma.

Key words: Jacopo Bassano, Terraferma, Republic of Venice, sixteenth century, Cinquecento, paint, Venice school.

Якопо Даль Понте¹, прозванный Якопо Бассано (ок. 1510/1515 — 1592) — известный живописец материковой части Венецианской Республики (Террафермы), сын талантливого художника Франческо Бассано Старшего. В первую очередь Якопо Бассано — мастер, вставший у истоков семейной мастерской и яркий представитель провинциальной живописной школы, отличной от венецианской. Несмотря на то что мастеров Террафермы привыкли сравнивать с Тицианом и Веронезе, на самом деле у них нет практически ничего общего и роль венецианской школы живописи в развитии творческого потенциала художников Террафермы сильно преувеличена. Якопо Бассано, как и другие «террафермовцы», был самобытным мастером, наследие которого до сих пор не изучено должным образом на территории нашей страны. На несколько столетий о его работах и о нем самом забыли, и только в XX в. появились труды, посвященные Терраферме и самому Якопо Бассано, например, монографии Э. Арслана [2], А. Балларина [3, 4] и других зарубежных исследователей. В России была написана одна работа — И.А. Смирновой [1].

Итальянские исследователи из Тревизо, Бассано, Брешии последние десятилетия активно занимаются изучением произведений мастера, но вне их поля зрения остаются картины из российских собраний. В России хранится их небольшое количество, но так как Якопо Бассано не столь известен на территории России и СНГ, то сейчас его работы не изучаются. Итальянские источники по данной теме не переводятся на русский язык и остаются неизвестными для профессионального сообщества и широкого круга любителей искусства. При этом в российских и зарубежных коллекциях хранятся работы, связанные между собой сюжетно, стилистически и иконографически. Например, «Святые Фабиан, Себастьян и Рох» из Государственного Эрмитажа (Ил. 1) и одноименная работа из Пинакотеки городских музеев Тревизо (Ил. 2).

¹ Автор употребляет современное написание имени художника с переводом с итальянского языка. В каталогах итальянских музеев и новых монографиях его имя пишется как Jacopo dal/Dal Ponte. В источниках XX в. его имя писалось как Jacopo da/Da Ponte.

В первую очередь стоит сказать о сюжете двух произведений. На обоях изображены трое святых. Каждый из них обладает атрибутами, по которым можно определить, кто кем является. Себастьян, единственный из трех героев, который изображен стоя в полный рост, он привязан к столбу и слегка отклонился от него, его лицо повернуто в сторону зрителя. Рядом с ним сидит Святой Фабиан в папских одеждах, он являлся папой римским с 236 по 250 г. И у правого края полулежа изображен святой Рох. Рядом с ним Якопо Бассано написал его атрибуты — посох и собаку, а также маленького ангелочка, напоминающего путто, который вскрывает бубон, возникший по причине заболевания.

Интересно то, что вместе все эти святые до этого не изображались. Есть картины и доски «Святые Фабиан и Себастьян» или «Святые Себастьян и Рох». Такой выбор логичен, так как днем памяти святых Фабиана и Себастьяна является 20 января, а святой Рох, как и святой Себастьян, считался защитником от эпидемий и болезней. В композицию Бассано вписаны все трое. Вероятно, к классической композиции «Святые Фабиан и Себастьян» был добавлен святой Рох, как покровитель Венеции. Его мощи были перевезены туда из Монпелье в 1485 г., когда в городе была эпидемия. Картина, находящаяся ныне в Пинакотеке городских музеев в Тревизо, была заказана для церкви Ониссанти, которая принадлежала монахам ордена Св. Бенедикта, в качестве алтарного образа [4, р. 127]. Обстоятельства заказа до конца неизвестны, возможно, он был связан с избавлением от эпидемии на территории районов Тревизо и Венето.

Еще одной особенностью такого выбора героев является и то, что они жили в разное время. Если святой Фабиан жил с 200 по 250 г., а святой Себастьян с 256 по 288 г., то святой Рох является представителем XIII–XIV вв. и его фигура скорее является собирательным образом святых, которые были до него. Такое сочетание — уже известная в итальянском искусстве тема «Святого собеседования», когда на одной картине изображены персонажи, не являющиеся современниками.

На эскизе из Эрмитажа все святые вписаны в прямоугольное полотно, но при этом в композиции нет застылости, замкнутости и излишней статики. Взгляд зрителя плавно спускается от фигуры святого Себастьяна к фигуре святого Роха через святого Фабиана. Такой эффект достигается благодаря тому, что все персонажи изображены в разных позах. Святой Себастьян написан в полный рост, а далее вся композиция идет на спад — святой Фабиан изображен сидя и его фигура в половину меньше фигуры Себастьяна, весь правый нижний угол занимает изображение святого Роха. Он изображен полулежа, как бы в диагональной пло-

скости, тем самым он соединяет фигуру святого Фабиана и остальное пространство картины.

Картина «Святые Фабиан, Себастьян и Рох» из собрания Государственного Эрмитажа является эскизом к алтарной композиции, ныне хранящейся в Пинакотеке в Тревизо. При первом взгляде на эту работу, написанную в 1565–1566 гг., становится ясно, что в эрмитажном эскизе намного больше свободы и выразительности. Здесь нет заднего плана, все внимание сосредоточено на самих персонажах. Законченная картина больше проработана, и хотя в ней еще сохраняется связь между героями, они на фоне пейзажа и архитектурного декора кажутся зажатыми и будто смещеными к центру, из-за чего происходит концентрация персонажей в центре картины.

Такая разница между эскизом и оригиналом не случайна. Во-первых, оригинал значительно больше эскиза. Если эскиз имеет размеры 57,5 x 45 см, то алтарный образ из Тревизо — это крупный холст 229 x 135 см. Во-вторых, до сегодняшнего момента в российской историографии не приводился анализ композиции из Тревизо, он лишь упоминался как оригинал, принадлежащий кисти Якопо Бассано. Тем не менее специалистами из Пинакотеки городского музея Тревизо он был изучен в конце прошлого века [4, р. 127]. Был сделан рентгенографический снимок картины и выяснено несколько немаловажных фактов.

Алтарный образ не был написан одним мастером. Бассано выполнил лишь центральную часть прямоугольного формата с изображением святых, в 1565–1566 гг. [4, р. 127]. Вытянутая по вертикали форма оригинального холста повторяет форму эскиза из Эрмитажа. На полотне из Тревизо добавлен только фон, манера мастера становится более отчетливой, а рука тверже. Эскиз обладает внутренней свободой формы, тогда как в окончательном варианте остается только внутренняя динамика.

Что касается пейзажного фона, нижней части картины, верхней — с голубем, символизирующим Святой Дух, и боковых частей алтарного полотна, то это все было дописано после смерти Бассано. Мастером выступил художник фламандского происхождения Людвиг Тюпут (Lodewijk Toeput) по прозвищу Поццосеррато (ilPozzoserrato) (Ил. 3). В России этот живописец практически неизвестен, но на территории Венеции и Тревизо он обрел определенную известность и его творчество изучается в наши дни. Поццосеррато был знаком с Бассано и работал с ним в одном городе. Поэтому неудивительно, что, когда служители церкви Оньиссанти захотели изменить образ, созданный Бассано, и увеличить его

размеры — они обратились к фламандцу. Поццосеррато выполнил заказ, но тем самым ненамеренно разрушил замысел мастера Террафермы.

Композиция оригинальной работы стала распадаться. Если до этого взгляд зрителя был сосредоточен на фигурах святых, то теперь он теряется среди обилия бордового цвета и контраста светло-голубого, белого цветов и глубоких оттенков красного, зеленого, коричневого. Обилие светло-голубого цвета в пейзажах не было характерно ни для творчества Бассано, ни для Поццосеррато. К тому же пейзаж на заднем плане выполнен слишком вычурно и неумело и не имеет ничего общего с пейзажными работами двух художников. Резкие цветовые контрасты в изображении неба, излишняя линейность, непроработанность деталей, плоскостность контрастируют с мягкими цветовыми переходами, насыщенностью тонов, объемностью формы в изображении главных героев и пространства, в котором они находятся.

Во время исследования алтарной работы Бассано выяснилось, что в XVIII, а затем в XIX в. при Наполеоне были реставрационные вмешательства. Возможно, они были связаны с утратами красочного слоя Поццосеррато, но реставраторы написали новый пейзаж и изменили существующий колорит и композицию, что существенно влияет на ее восприятие сегодня [4, р. 128].

Также стоит сказать о светотеневой моделировке и особенностях написания трех святых Бассано в двух работах. В эскизе, хранящемся в Эрмитаже, свет падает с правой стороны. Он освещает грудь и ноги святого Себастьяна, при этом его лицо остается в тени. На эскизе нет атрибутов святого — стрел, пронзающих его тело, но в работе из Тревизо они присутствуют — одна в груди и одна в ноге, выставленной вперед. Святой Фабиан изображен в белых одеждах и красной накидке, свет будто отражается от белого цвета одежд, а их струящиеся складки направляют взгляд зрителя к святому Роху. Верхняя часть его фигуры находится в тени, выделены ноги. Около одной из них сидит ангел, вспарывающий бубон на ней острым предметом.

Все святые изображены на темном фоне в эскизе. На оригинальной картине задний план разработан уже детально и виден пейзаж (мы не знаем, каким его полностью написал фламандский мастер, но его существование не оспаривается) и архитектурный декор. Святые будто находятся под неким навесом, позади него равнина с архитектурными элементами. На эскизе из Эрмитажа святой Рох блокируется на колонну, в окончательной версии картины такой опоры нет. Хотя подобная сложная поза была излюбленным мотивом Бассано для написания свя-

тых и апостолов. Эта и другие особенности его работ позволяют отнести художника к первым маньеристам на территории севера Италии и Терраферьмы.

Якопо Бассано в эскизе проработал пластическую моделировку фигур, основное светотеневое решение, возможно, колорит и некоторые детали. Но при написании картины многое было не только более подробно разработано, но и изменено. Вероятно, к картине были сделаны и другие эскизы. В этом случае персонажи и возможный фон разрабатывались автором по отдельности и не были связаны между собой в единой композиции до написания картины из Тревизо. В ней не только персонажи будто существуют отдельно от окружающего их мира, но и между собой они связаны только динамикой движений, позами. Их глаза закрыты, они не смотрят ни на зрителя, ни вокруг себя, ни друг на друга. Погруженность в себя каждого из героев картины делает их недосягаемыми для полного понимания зрителем. Что он увидит, если кто-то из святых откроет глаза? Подобного эффекта добился в своей картине «Юдифь» Джорджоне. Возможно, Бассано видел эту работу или репродукционную графику с ней и заимствовал этот элемент у Джорджоне. Не только венецианец его использовал, но и Альбрехт Дюрер — мастер Северного Возрождения, «Меланхолия» которого неоднократно копировалась. На переднем плане на прислоненном к башне жернове сидит ангел. Пухлый младенец слегка наклонился вперед и его глаза прикрыты. Состояние полуудремы, меланхолии, задумчивости является не просто атмосферой произведения, а реальным его героям, невидимым, но практически осязаемым. Так и в картине Якопо Бассано — погруженность в самого себя, некая медитация, нежелание приобщать к этому таинству зрителя составляют общую канву произведения, где герои призваны лишь выразить это состояние пластическим путем.

Все персонажи произведения не имеют четкой опоры ни в эскизе, ни в оригинале. Святой Себастьян привязан к некой колонне, которая на произведении из Тревизо не имеет базы и завершения. Такие колонны встречаются как в работах Бассано с изображением святого Себастьяна, так и с произведениями на сюжет с бичеванием Иисуса Христа, что иконографически сближает их между собой (Ил. 4). При этом Себастьян на картине из Тревизо и эскизе к ней привязан так, что отклоняется от опоры и создается впечатление, что он вот-вот упадет. Точно такая же конфигурация фигуры святого присутствует в другой работе художника «Мученичество Святого Себастьяна» из Музея изящных искусств в Ди-ジョンе (Ил. 5).

До Бассано святой Себастьян, как правило, изображался фронтальными, он выпрямившись стоял привязанным к столбу, терпя боль, нанесенную стрелами. У Бассано изображен именно мученик, даже не святой, а человек, каким он и являлся на момент смерти. Над его головой нет нимба, отличающего его от любого другого персонажа. Слабая проработка формы тоже отличает Бассано от предшественников, которые изображали Себастьяна сильным юношей с развитой мускулатурой. Здесь он худощав, явно слаб физически, он страдалец, а не христианский идеализированный герой. Резкая диагональ наклоненного корпуса придает фигуре экспрессивность, а вместе с тем задает направление движения. Оригинальная картина замкнута в самой себе и при этом не статична, просто динамика не выходит за ее приделы, она сконцентрирована внутри круга главных героев. В эскизе композиция более открыта, за счет чего ее динамичность более свободна и не ограничена кругом героев.

На заднем плане на картине из Тревизо изображено наклоненное дерево, оно зеркально повторяет положение тела святого Себастьяна и является композиционным переходом между фигурой святого Себастьяна и святого Роха. На эскизе из Эрмитажа святой Рох полулежа опирается на обломок колонны, что и является его опорой. В оригинальной картине его поза не изменена автором, но колонны уже нет, святой опирается только на свои согнутые в локтях руки. Такая поза не только неудобна, учитывая, что ангел рядом лечит его, но и так же нестабильна, как и у святого Себастьяна. Но поза святого Роха сближает его с изображениями апостолов в работах Бассано на сюжет «Моление о чаше» (Ил. 6). Анатомия тела святого прочитывается более ясно, чем у Себастьяна, несмотря на то, что скрыта под одеждой. Сильные ноги и руки, широкая грудь — это могучий странник, испытавший многое, но не свернувший со своего пути. Над его головой также нет нимба.

От святого Роха взгляд переходит к святому Фабиану, который сидит на парапете. Его фигура полностью облачена в одежды, под которыми практически не читаются его физические признаки, он кажется бесплоским. За его спиной стоит еще один ангел и держит крест, видимо, указывая на папский сан святого. В работе из Тревизо святой Фабиан становится более осозаемым. Это не призрачная материя, а реальный объем.

Колорит оригинальной картины более насыщенный, чем цветовое решение эскиза из Эрмитажа. Если в первом преобладают светлые, яркие тона, то во втором в основном использованы тусклые, темные оттенки коричневого, бежевого, серого, за исключением одежды святого Роха

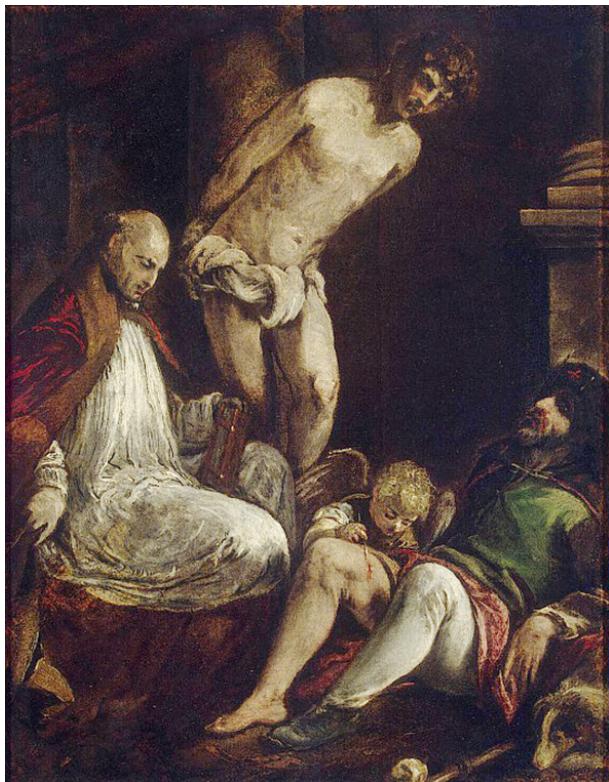
и Фабиана. Колорит эскиза более темный, чем в оригиналe. Возможно, если у Бассано и была задумка написать пейзаж, то это должен был быть классический ноктюрн в его исполнении или его последователя Понццо-серрато.

Эскиз и оригинальная работа «Святые Фабиан, Себастьян и Рох» из собраний Пинакотеки городских музеев Тревизо и Государственного Эрмитажа имеют как схожие, так и абсолютно разные черты. Бассано, безусловно, опирался при написание алтарной картины на свой эскиз, но и существенно доработал его под влиянием заказчиков. Эскиз Бассано, как и подготовительные работы других мастеров, демонстрирует большую свободу в авторской задумке, легкость и беглость написания, чего нет в окончательном варианте произведения. Колорит, характер мазка, некоторые детали двух работ разительно отличаются друг от друга, даже если изучать только центральную часть алтарного образа из Тревизо, написанный Бассано. Сравнение эскиза и оригинала дает почву для размышлений о своеобразии творческого метода Якопо Бассано и вводит в научный оборот российского искусствознания новый материал для дальнейшего изучения творчества мастера и других художников, работавших на территории Террафермы.

Список источников и литературы

1. Смирнова И.А. Якопо Бассано и Позднее Возрождение в Венеции. М.: «Искусство», 1976. 192 с.
2. Arslan E. I Bassano. V. 1. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1960. 399 p.
3. Ballarin A. Jacopo Bassano. Scritti 1964–1995. Tomo primo. Cittadella: Bertoncello Artigrafiche, 1995. 200 p.
4. Ballarin A. Jacopo Bassano. Scritti 1964–1995. Tomo secondo. Cittadella: Bertoncello Artigrafiche, 1995. 307 p.
5. Manzato E., Marinelli S. Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. II. Pittura rinascimentale e barocca. Treviso: Antiga Edizione, 2019. 511 p.

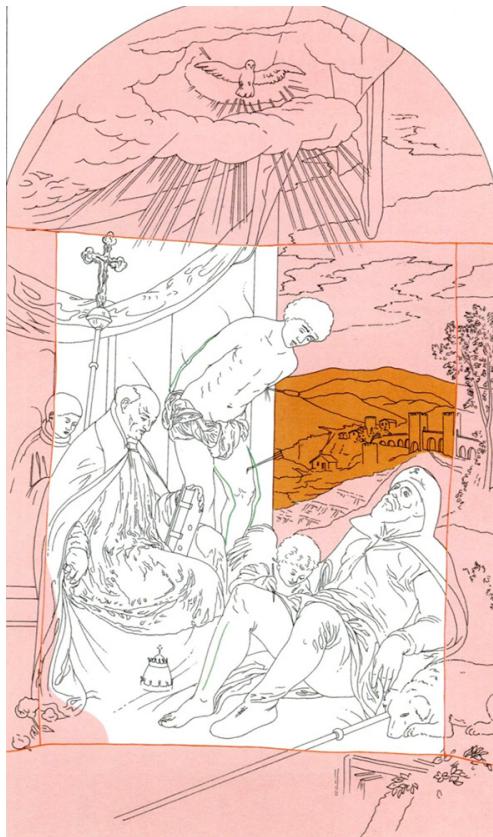
Иллюстрации



Ил. 1. Якопо Бассано (Якопо даль Понте). Эскиз «Святые Фабиан, Себастьян и Рох». Между 1565 и 1568. Бумага, наклеенная на холст, масло.
57,5 x 45 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 2. Якопо Бассано (Якопо даль Понте) (позднее Поццосеррато).
Святые Фабиан, Себастьян и Рох. 1565–1566/1594. Холст, масло. 229 x
135 см. Городской музей, Тревизо



Ил. 3. Якопо Бассано (Якопо даль Понте) (позднее Поццосеррато).
Святые Фабиан, Себастьян и Рох. 1565–1566/1594. Городской музей, Тревизо. Схема, где показаны места вмешательств: белый цвет — оригинальная живопись Якопо Бассано; красные линии — места сшивания 4 холстов, добавленных Поццосеррато, с центральным; розовый цвет — живописные добавления Поццосеррато; коричневый цвет — реставрационные поздние вмешательства. Источник: Manzato E., Marinelli S. Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. II. Pittura rinascimentale e barocca. Treviso: Antiga Edizione, 2019. P. 128



Ил. 4. Якопо Бассано (Якопо даль Понте). Бичевание Христа.
Ок. 1580. Холст, масло. 139 x 100,2 см. Музей Дж.Ф. Виллюмсен, Фредерикссунн



Ил. 5. Якопо Бассано (Якопо даль Понте). Мученичество Святого Себастьяна. 1574. Холст, масло. 65,4 x 76,2 см. Музей изящных искусств, Дижон



Ил. 6. Якопо Бассано (Якопо даль Понте). Моление о чаше (Христос в Гефсиманском саду). Холст, масло. 127 x 110,5 см. Берли-хаус