

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Марченко Н.А. Образ святого Иеронима в искусстве Тициана. Проблемы исследования иконографии и творческого метода художника. // Культура и искусство. 2025. № 2. С.167-183. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.69912 EDN: CCRNXV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69912

Образ святого Иеронима в искусстве Тициана. Проблемы исследования иконографии и творческого метода художника.

Марченко Надежда Александровна

ORCID: 0009-0007-2346-8190

аспирант, кафедра семиотики и общей истории искусств, Факультет искусств МГУ имени М. В. Ломоносова

125009, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

✉ 182421mmm@gmail.com



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.2.69912

EDN:

CCRNXV

Дата направления статьи в редакцию:

19-02-2024

Дата публикации:

04-03-2025

Аннотация: В статье рассматриваются важнейшие принципы живописной трактовки образа святого Иеронима в творчестве величайшего венецианского художника эпохи Возрождения Тициана Вечеллио (около 1478–1576). Основное внимание уделено рассмотрению иконографии сюжета "Иероним в пустыне", к которому Тициан обращался не менее шести раз за все время своей деятельности. Особый интерес представляет анализ различных сюжетных версий, сформировавшихся на базе изначальной иконографической схемы, и поиск причин, благодаря которым они возникали. Сюда относятся две гравюры, выполненные по рисункам Тициана, а также картины из Лувра (начало 1530-х годов), галереи Брера (1557–1560), из Эскориала и музея Тиссен-Борнемиссы (около 1575). Обращение к данной теме также потребовало изучения

предыстории развития сюжета "Иероним в пустыне" в венецианской художественной школе. Исследование произведений Тициана в данной статье основывается на использовании приемов формально-стилевого анализа и иконологического метода интерпретации. Основное значение в контексте поставленной темы имеет анализ иконографии картин художника. Их изучение с таких позиций открывает новые пути для исследования ряда особенностей творческого метода Тициана. В ранних картинах Тициана определяющим моментом при выборе того или иного иконографического решения обычно служили соображения эстетического порядка, связанные с особенностями колористического решения или построения пространственной композиции. В поздних работах Тициан гораздо больше внимания уделял разработке отдельных аспектов смыслового значения сюжета. Огромное значение в данной связи приобретает трактовка отдельных деталей, которые способны подчеркнуть тот или иной аспект картины содержания (например, изображение раскрытой книги в "Святом Иерониме" из Эскориала). Они углубляют его смысловое значение, открывая дополнительные грани в авторском понимании образа святого Иеронима. Основательный иконологический анализ таких подробностей помогает установить точки соприкосновения художественного замысла картины с основными тенденциями в духовной жизни Позднего Возрождения. Особенный интерес представляют отсылки в картине из Эскориала к идеям Реформации, которые до сих пор не были отмечены в научной литературе о венецианском художнике.

Ключевые слова:

Искусство Возрождения, Венеция, живопись, Тициан, святой Иероним, иконография, стиль, гуманизм, маньеризм, Реформация

Современные историки искусства имеют в распоряжении различные методы изучения живописи итальянского Ренессанса. Один из них состоит в исследовании исторической эволюции какого-то одного сюжета или образа, который получил широкое распространение в искусстве той эпохи. Прослеживая траекторию его развития от раннего этапа до самой последней стадии где-нибудь на исходе Позднего Возрождения, мы получаем не только ясную схему постепенного формирования иконографических схем и образных мотивов. В таком процессе ясно отпечаталось изменение духовных интересов того времени, которые заявляют о себе в постепенной смене разных точек зрения на изобразительную трактовку какого-нибудь одного сюжетного мотива. По мере движения времени он вбирает в себя новые идеи и представления, характеризующие интеллектуальную жизнь Ренессанса, впитывает его взгляды на разные стороны человеческого существования. Залогом эффективности использования такой исследовательской методики служит постоянное присутствие подобных сюжетов в искусстве Возрождения, что сигнализирует об общественной актуальности связанной с ними идейной проблематики.

Сказанное также представляется верным в отношении ее применения в более узких границах какой-либо художественной школы (например, римской, флорентийской, венецианской) или даже творчества одного художника. Можно привести немало примеров, когда эффективное использование такого подхода дало важный научный результат. Если обратиться к классике искусствоведения прошлого века, то имеет смысл упомянуть как минимум одну работу, а именно – монографию Эрвина Панофского «Изучение творчества Тициана, главным образом иконографии», изданную посмертно в

1969 году [\[1, 1-208\]](#). Успешное применение метода иконографического анализа, без чего подобное исследование «жизни сюжетов» оказывается попросту немыслимым, соединилось тут с арсеналом научных приемов, типичных для иконолога. Совмещение обеих исследовательских позиций оказалось в данном случае чрезвычайно продуктивным, поскольку дало возможность не только проследить эволюцию целого ряда сюжетов в творчестве одного художника, но и объяснить причины, которые ее обусловили.

Вместе с тем, внимательное чтение книги Панофского, давно уже ставшей библиографической редкостью, позволяет сделать вывод о том, что изучение творчества венецианского художника с такой исследовательской позиции еще нельзя признать завершенным. Оно до сих пор таит в себе немало загадок для историка искусства, который стремится к уяснению глубочайшей содержательной проблематики, связанной с произведениями величайшего мастера художественной школы Венеции эпохи Возрождения. Особенный интерес в данном смысле представляет тот факт, что творческая деятельность Тициана продлилась почти семьдесят лет, на протяжении которых его подход к разрешению одних и тех же изобразительных задач радикально поменялся. Осознавая это, мы предприняли ряд опытов по исследованию содержательной основы его работ, выполненных на одни и те же сюжеты, но относящихся к разным периодам деятельности [\[2, с. 114-145; 3, с. 134-155\]](#). Сопоставляя их друг с другом, мы смогли в наглядной форме показать, как менялся творческий метод художника, как эволюционировало его мышление, когда он рассматривал один и тот же предмет, но под разными углами, всякий раз открывая в нем для себя что-то новое, до тех пор неизведанное.

В данном отношении представляет особенный интерес то, что при таком подходе оказываются взаимосвязанными для понятия, ключевых для изучения произведений любого мастера ренессансного искусства, а именно: «иконография» и «творческий метод». Совмещение исследовательских позиций, обращенных к изучению изобразительных типологий и того, какими причинами они были вызваны на свет, и какой результат в итоге принесли, представляется нам очень плодотворным. Оно способно принести богатый результат, в особенности, если речь идет о «сквозном» сюжете, то есть таком, который в виде красной нити проходит через всю историю развития венецианской школы. Его появление на разных этапах исторической эволюции говорит о связи с ее базовыми эстетическими установками, которые, в свою очередь, сложились под широким воздействием духовной культуры Возрождения в Венеции. К числу самых востребованных на местной почве сюжетов относится изображение святого Иеронима, мимо фигуры которого не прошел ни один крупный венецианский художник XV – XVI веков. Тициан не представлял собой исключения в данном ряду, поскольку, как минимум, шесть раз обращался к показу христианского святого в своих картинах и рисунках, причем на протяжении разных лет, в начале, на пике и в самом конце своей карьеры. Поэтому наша задача состоит в том, чтобы проследить, в какие художественные формы облекалась эволюция изображения святого Иеронима у Тициана, и какими причинами был вызван к жизни выбор иконографической редакции в каждом отдельном случае. Однако перед тем, как приступить к ее разрешению, нам предстоит вкратце ознакомиться с тем, какие иконографические изводы изображения Иеронима существовали в искусстве Возрождения, и под воздействием каких факторов духовной жизни они сформировались.

Образ Святого Иеронима (347-419/420), выдающегося ученого-богослова, автора многочисленных научных трудов, получил исключительно широкое распространение в

искусстве Ренессанса, причем по обе стороны от Альп [\[4, с. 189-211\]](#). Особый размах его популярности придал тот факт, что он был не только выдающимся деятелем христианской церкви, папским советником и кардиналом, но и снискал славу как переводчик Библии на латинский язык. Данное обстоятельство сделало его патроном всех образованных людей. В первую очередь, сюда относились те, кто имел отношение к интеллектуальным занятиям, то есть итальянские гуманисты и нидерландские теологи. Наряду с ними, также можно назвать людей умственного труда, к примеру, профессионально занимавшихся торговлей или связанных с управлением государством. В данной связи, достаточно будет упомянуть, что изображение святого Иеронима, выполненное самим ван Эйком, украшало приватные покои Лоренцо Великолепного. В настоящее время с этим произведением ассоциируется картина школы великого нидерландца, которая находится в музейном собрании Детройта [\[5, с. 10-37\]](#). По нашему мнению, речь идет о повторении утраченного ван-эйковского оригинала (картина датирована 1442 годом, то есть была написана год спустя после смерти Яна), хотя также существует исследовательская гипотеза, что картина из Детройта была начата Яном ван Эйком, а уже после его кончины завершена кем-то из его учеников.

Называние в данной связи имени Петруса Кристуса как возможного соавтора относится к разряду чистых предположений, не подкрепленных никакими фактическими сведениями. Однако картина из Детройта представляет для нас теперь немалый интерес в силу своего новаторского иконографического решения, которое сильно отличает ее от принятого в ту пору принципа показа святого Иеронима. Тогда, в первой половине века, большое распространение у итальянских и нидерландских художников получила иконографическая версия изображения Иеронима в пустыне в виде кающегося грешника. Наследуя средневековью, живописцы Раннего Возрождения в Италии и нидерландские мастера первой половины XV века иногда показывали его в пустыне в виде кающегося грешника, страждущим, бьющим себя камнем в грудь. При таком подходе облик святого напоминает о другом пустынножителе, Иоанне Крестителе. Подобно ему, Иероним бывает показан полуобнаженным, в жалком рубище. Его атрибуты, напротив, напоминают об иконографии святой отшельницы Марии Магдалины. Возле него обычно изображается череп, а рядом показано распятие. Такой извод мы, в частности, встречаем у Филиппо Липпи, который выполнил своего «Святого Иеронима» где-то в самом конце 1430-х годов, причем, что любопытно, по заказу Пьера де' Медичи, отца Лоренцо Великолепного (Альтенбург, Государственный музей Линденеу). Близкие к нему в иконографическом отношении изображения той эпохи можно обнаружить в нидерландской живописи, в частности, у последователей Рогира ван дер Вейдена [\[6, с. 246\]](#).

Однако в сравнении с ними картина из Детройта с особенной ясностью обнаруживает новаторский характер в трактовке традиционной темы. Иероним показан в ней не среди пустыни в образе кающегося грешника, но в уютной обстановке ученого кабинета, благодаря чему его статус патрона образованных людей делается куда более наглядным, чем в вариантах с пейзажным фоном. Далее, анализ работы из круга ван Эйка позволяет сделать важные выводы о том, в какие художественные формы облекалось почитание Иеронима в интеллектуальных кругах Ренессанса. Прежде всего ясно, что речь идет о кабинетных картинах камерного формата, которые идеально отвечали размерам приватного кабинета, *studiolо*. Такие комнаты обычно представляли собой небольшое помещение, обычно находившееся позади спальни, то есть расположено вдалеке от парадных интерьеров, где принимали гостей и проходили шумные застолья [\[7, с. 296-309\]](#). В отличие от больших комнат, предназначенных для

приемов, обстановка кабинета характеризовалась самыми разнообразными проявлениями вкусов его владельца, там располагались его любимые предметы, книги и артефакты. Камерному характеру помещения идеально отвечали и небольшие размеры картин (в случае картины из Детройта они составляют 20,6x13,3 см), с помощью которых устанавливался особый, «доверительный», характер эстетического диалога между произведением живописи и заказчиком, усматривавшем в Иерониме своего покровителя. Он мог брать картину в руки, подносить близко к глазам, вглядываясь в изображение с таким же вниманием, с каким сам Иероним у ван Эйка смотрит на книжный лист. Во-вторых, что гораздо важнее, в таких картинах четко фиксируется определенная иконографическая редакция трактовки темы, которая идеально отвечала назначению кабинета как места интеллектуальной работы. Если изображение кающегося Иеронима подходило для домашней молельни, то святой за письменным столом служил своего рода *alter ego* заказчика, представляя собой идеальный образ человека умственного труда.

Хорошим примером служит картина Антонелло да Мессина «Святой Иероним в келье» из Лондонской Национальной галереи (датируется временем около 1474 года). Ее происхождение можно было бы связывать с одноименной картиной школы Яна ван Эйка 1442 года или, что более вероятно, какой-то другой, иконографически близкой работой, которая до нас не дошла. Весьма вероятно, что Антонелло мог видеть ван-эйковский образец в Неаполе, где в начале 1450-х годов подвизался в качестве ученика местного живописца Колантонио. Сохранилась картина неаполитанца на тот же сюжет, отмеченная явным воздействием стиля Яна ван Эйка, чей «Иероним» (вернее, одна из его версий) находилась в ту пору в крупнейшем городе Южной Италии в собрании короля Альфонса Арагонского. Нидерландское влияние у Колантонио отчетливо заметно как в живописном стиле, ориентированном на воспроизведение мира «бесконечно малых величин», подобно стилю ван Эйка, так и в иконографическом решении. Его Иероним восседает в кресле, водруженном в центре рабочего кабинета, пространство которого переполнено атрибутами ученых занятий, в первую очередь – книгами, а также письменными приборами и другими бытовыми подробностями вроде песочных часов.

Их еще больше в картине его ученика-сицилийца, который, по сути, заново утвердил в Венеции ван-эйковскую традицию спустя примерно полвека после того, как великий нидерландец мог лично появиться в городе в лагуне во второй половине 1420-х годов. В этом смысле выглядит глубоко неслучайным тот факт, что впоследствии, уже в первой трети XVI века, картина, написанная Антонелло, почтилась в Венеции за произведение самого Яна. Об этом позволяют судить знаменитые записки Маркантонио Микиэля, который, перебирая разные суждения по поводу авторства, отнес ее, правда, не без колебаний, к кругу произведений мастера из Брюгге [8, с. 98]. Но для нас теперь важно отметить иное. После перемещения на венецианскую почву в 70-х годах XV века, заинтересовавший нас сюжет, вернее – его иконографическая версия, сложившаяся в первой половине века в Брюгге в кругу ван Эйка и затем получившая вторую жизнь в Южной Италии, заметно видоизменилась. Новшества отчетливо заметны уже в работах местных художников, кто, как Джованни Беллини, в свое время активно контактировал с Антонелло, однако в дальнейшем дал свое прочтение тех новаций, которые сицилиец принес на венецианскую землю.

Суть перемены составило то, что нидерландская «ученая» версия утвердила в Венеции не в первоначальном своем виде сцены в кабинете, но, скорее, в форме новой, особой редакции, в которой, сохранив содержательное значение, обогатилась новыми оттенками смысла. Вобрав в себя ряд элементов более раннего иконографического извода, представлявшего покаяние в пустыне, она образовала с ним любопытную комбинацию,

развивающую тему ученого отшельничества в пустыне. Речь здесь идет о процессе, который у ученых-иконологов именуется «контаминацией», и суть которого состоит в появлении новой иконографической схемы как результата объединения уже существующих, близких, но не идентичных версий какого-то одного сюжета. При этом следует отметить, что определенные основания для столь радикальной трансформации изначально присутствовали на венецианской почве, обусловленные некоторыми важными особенностями общественной и духовной жизни в Яснейшей Республике. Они достаточно хорошо известны, поэтому мы ограничимся лишь тем, что бегло упомянем некоторые из них.

В основании воззрений венецианцев на природу и сельскую жизнь был положен идеал, обладающей высокой нравственной ценностью, который, в свою очередь, базировался на идеях, сложившихся еще в Древнем Риме. Он получил развитие в характерной для гуманистической философии позднего кватроченто концепции созерцательного досуга как средства достижения душевной гармонии. Для венецианцев подобное было особенно актуальным, учитывая специфические особенности урбанизма, с которыми им приходилось сталкиваться в повседневной жизни в городе с ограниченной по площади территорией. Впрочем, существовал выход из положения, появившийся в начала XV столетия после того, как в результате боевых действий против Миланского герцогства под властью Венеции оказались обширные территории Террафермы. Позднее, после заключения мира в 1454 году («мир в Лоди») Венеция получила в свое распоряжение земли Ломбардии с городами Брешия, Кремона и другими, а самое главное – с обширными сельскохозяйственными угодьями. Их значение для общественной жизни и экономики города резко возросло после того, как морская торговля, традиционная опора венецианского экономического могущества, оказалась серьезно подорванной из-за роста турецкой экспансии в Средиземноморье.

Распространение одновременно с этим гуманистических идеалов сельской жизни стимулировало начало процесса освоения загородных территорий и возведения там частных жилищ, составивших основание для развития впоследствии традиции строительства загородных вилл, отчетливо наметившейся во второй половине XV века, но достигшей полной зрелости уже в следующем столетии. Тогда, в самом начале 1500-х годов, в венецианском искусстве формируется новая, глубоко оригинальная иконографическая версия показа святого Иеронима среди пейзажа, сформировавшаяся под влиянием тех же факторов общественной и культурной жизни, которые вдохновляли в ту пору Джорджоне и художников его круга. О них уже достаточно было сказано в научной литературе, где немало говорится об особом культе природы и сельской жизни, под влиянием которого возникло такое явление, как венецианская пастораль [\[9, с. 21-81\]](#). В трудные годы начала века, заполненные событиями изнурительной войны с Камбрейской лигой и вызванными ими катастрофическими для города последствиями, идеал ученого отшельничества как главное условие достижения спокойствия стал необыкновенно востребованным и актуальным. Он хорошо отвечал типичным для венецианской культуры воззрениям на природу как на идеальное места для интеллектуальной деятельности и философских размышлений.

Для нас сейчас важно отметить, какое влияние такой фактор оказывал на сложение нового типа в иконографии святого Иеронима. Главное состояло в том, что обе ее версии, «кабинетная» и та, которая показывала святого в виде кающегося грешника, удивительным образом объединяются, формируя новое образно-содержательное целое. Им стало изображение Иеронима в пейзаже как отшельника, но напряженно размышляющего о чем-то, словно в кабинете среди книг и рукописей. И наоборот – если

святой помещается в кабинете, то в пространство интерьера обильно проникают приметы сельской жизни в виде изображения пейзажа за окном или животных («Святой Иероним», Винченцо Катена, около 1510, Лондон, Национальная галерея).

Основу группы картин, показывающих Иеронима как отшельника в пустыне, образуют несколько поздних произведений Джованни Беллини из собраний Флоренции, Лондона и Вашингтона, хотя еще ранее, во второй половине восьмидесятых годов XV века, художником был написан несохранившийся алтарный образ для венецианской церкви Санта Мария дей Мираколи [\[10, с. 1-148\]](#). Важный элемент иконографии составляет изображение укрепленного средневекового города, символизирующего Небесный Иерусалим. Путь туда начинается от пещеры отшельника, служащей местом спасения души. У художников следующего поколения, многие из которых были учениками Джованни, заметно меняется характер пейзажа. Он становится не столь обширным, как раньше, обычно сводясь к изображению небольшого уголка где-нибудь в предгорьях или на лесной опушке. Такой камерный формат изображения пейзажа идеально отвечал представлениям о том, что природа служит подходящим местом воплощения на практике концепции «ученого отшельничества» [\[11, с. 111-115\]](#). Таковы картины Джованни Мансуэти («Иероним» из Академии Каррара, около 1515-1520), Бартоломео Монтаньи (1500-1502, Милан, Пинакотека Брера; 1503-1504, Бергамо, Академия Каррара), Чимы да Конельяно («Иероним в пустыне» из Берри начала 1490-х годов). Следующий шаг в намеченном направлении сделали художники круга Джорджоне. У них окончательно исчезает панорамный охват пространства. Мы видим изображения скромных загородных построек, небольших жилищ и вилл, как в гравюре Джулио Кампаньолы (около 1500). Также важно отметить, что здесь сюжет практически полностью очищен от религиозных мотивов, представляя в зримой форме классический, а не христианский идеал философского досуга.

Что касается Тициана, то он, судя по всему, впервые обратился к этой теме в середине второго десятилетия века, когда выполнил рисунок, в 1516 году воспроизведенный в ксилографии Уго да Карпи. Она производит поразительное впечатление, поскольку тут ровным счетом ничего не напоминает о «философской» версии трактовки образа святого, уже около сорока лет, со времен Антонелло, существовавшей на венецианской почве. Художник показывает святого в состоянии экстаза, с камнем в руке, которым он наносит себе удары. Стилистика изображения отличается повышенной экспрессивностью за счет резких светотеневых контрастов и энергично проведенных линий, дополнительно подчеркнутых за счет использования техники ксилографии. Еще интереснее, что Тициан изобразил фигуру святого в резком пространственном развороте, с напряженной мускулатурой. На наш взгляд, источником пластической идеи служит не что иное, как знаменитая статуя Лаокоона, к тому времени уже около десяти лет хорошо известная художникам Возрождения после того, как была найдена в Риме в январе 1506 года во время проведения земляных работ. О сходстве с классическим оригиналом говорит положение рук и, в особенности, ног святого у Тициана, а также резкий, конвульсивный разворот торса и поднятая голова, движение которой подчеркивается взглядом, устремленным в небо.

Хорошо известно, какой интерес вызывала античная скульптурная группа у Тициана, неоднократно повторявшего ее мотивы в своих картинах для изображения Христа или святых в качестве «формул пафоса», если воспользоваться определением, принятым в среде иконологов [\[12, с. 35-62\]](#). Однако достойно особого внимания, что существующие в научной литературе указания на это относятся к произведениям, выполненным в 1520-х годах или даже в более позднее время (Как пример, упомянем «Коронование терновым

венцом» начала 1540-х годов из Лувра). В таком случае, наше наблюдение позволяет отнести зарождение интереса Тициана к античному оригиналу примерно на десятилетие раньше, ко времени около 1516 года, то есть к тому моменту его карьеры, когда в ней произошел резкий перелом. Оставив манеру «школы Джорджоне» и его камерную тематику, Тициан начинает работать в «большом стиле», в чем проявилось влияние современного римского искусства Высокого Возрождения, в первую очередь – произведений Рафаэля и Микеланджело. Теперь мы имеем право добавить к ним «Лаокоона», с помощью которого Тициан смог значительно усилить пластическую выразительность изображения христианского святого в гравюре 1516 года.

В этом смысле понятной выглядит еще одна инвенция Тициана, который сосредоточил все зрительское внимание на фигуре Иеронима, почти не включив в пространство ксилографии изображение пейзажа. Здесь можно усмотреть, пожалуй, наиболее заметный симптом отхода от прежней, «джорджониевской» изобразительной манеры, которой художник придерживался на протяжении долгого времени с конца 1500-х годов, когда прошел обучение в мастерской Джорджоне. Если в первой половине 1510-х годов он практически в обязательном порядке вводил природные мотивы в качестве фона в свои произведения, то теперь отказывается от этого, увлеченный разработкой новой изобразительной проблематики.

Данное наблюдение позволяет сделать предварительный вывод о том, что при выборе иконографического извода для того или иного религиозного сюжета, Тициан (по крайней мере, в этот период своей деятельности), в первую очередь, руководствовался соображениями художественного порядка, оставляя в стороне, как в данном случае, вопросы смыслового значения. Кажется, что передача духовного смысла акта покаяния занимает его куда меньше, чем поиски особой пластической выразительности в изображении человеческой фигуры. По-видимому, схожим образом обстояло дело со следующим произведением, выполненным на данный сюжет, крупной по размеру (38x53 см) ксилографией «Святой Иероним в пустыне» (около 1525-1530), которая, в свою очередь, составляет часть из серии работ, выполненных в этой технике в конце третьего десятилетия века [\[13, с. 138-170\]](#). Она необычна как по своему пространственно-композиционному решению, так и по трактовке содержания. Нетрудно заметить, что Тициан снова обращается к старой версии показа святого в пустыне, где он предается исступленному покаянию. Нет атрибутов ученых занятий, и оттого уже ничего не напоминает о том, что перед нами изображение выдающегося ученого-теолога, патрона итальянских гуманистов. Однако остроумная композиционная инверсия художника позволила смягчить экстатические ноты, отчетливо различимые, скажем, у Лоренцо Лотто, в своих склонявшегося к драматической версии показа святого. У Тициана его фигура отнесена далеко на второй план, где кажется еще меньше за счет сопоставления с огромным массивом скалы, у подножия которой предается покаянию Иероним. Такой прием открыл возможность насытить передний план изображениями диких зверей, отчасти напоминающих о традиции анимализма в искусстве Севера, а самое главное – раскрыть перед зрителем грандиозную панораму предальпийского пейзажа, представляющую значительный шаг вперед в сравнении со скромными сельскими идиллиями времени Джорджоне. Ощущение таинственной стихийной жизни природы, разлитое повсюду, во многом достигается благодаря энергичному линейному рисунку. С помощью динамичных и гибких линий художник очерчивает контуры скал и предметов, передает формы тел животных, строит рельеф земной поверхности. Энергичными движениями резца воссоздана манера рисунка, типичная для Тициана времени 1520-х годов, равно как и трактовка природных форм, которая в ту пору отличалась предельно энергичным характером, о чем позволяют судить повторения и копии знаменитого

«Убийства Петра Мученика» с его незабываемым пейзажным фоном.

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что в этот момент творческой карьеры художественный метод Тициана-рисовальщика сближается до предельной степени с методом живописной работы, который он использовал при написании главных своих произведений, в первую очередь – алтарных образов, принесших ему немалую известность в Венеции и за ее пределами. В этом смысле можно видеть в обращении к печатной графике развитие усилий по обретению популярности, поскольку графические листы могли значительно упрочить ее, распространив художественные инвенции Тициана далеко за пределами Венеции. Хорошо видно и другое. При таком способе показа святого, чье изображение выглядит почти неразличимым на втором плане пространства, значение отдельных иконографических мотивов сводится к минимуму, поскольку в таком качестве, по сути, выступает коленопреклоненная фигура Иеронима с воздетыми руками, что ясно говорит о характере происходящего. Главным при таком подходе оказывается изображение панорамного пейзажа, уводящего взгляд далеко в глубину иллюзорного пространства гравюры.

Тогда же или немного позднее, уже в самом начале 1530-х годов, появилась первая из известных нам живописная версия сюжета с Иеронимом, выполненная Тицианом, по всей видимости, для герцога Мантуи Федерико Гонзага. Ее пространственный сценарий представляется куда более ограниченным в сравнении с ксилографией, поскольку «в кадр» теперь попадает гораздо меньше, чем раньше, мотивов сельской жизни. Однако более существенным представляется иное. В отличие от обеих ксилографий, Тициан теперь показывает своего героя при ночном освещении. Все кругом одето мраком, укрывающим и скалистый пейзаж, и верного льва, притаившегося в тени древесного ствола, которым закрывается лунный диск. Его зыбкий луч ложится на Распятие, выступающее из мрака благодаря блику на поверхности.

И вновь соображения из области религиозного благочестия должны были отступить на задний план перед интересами, относящимися исключительно к области художественного. Как нам представляется, в выборе изобразительного формата «нонтурна», когда все происходит при призрачном лунном освещении, Тициан исходил из идеи своего учителя Джорджоне, чье влияние неожиданно начинает резко возрастать в его собственном искусстве в начале 1530-х годов. Тогда одна за другой начинают появляться живописные идиллии, выполненные в духе искусства начала века («Мадонна с кроликом» из Лувра, около 1530, и другие). Немного позднее были выполнены новые версии других изобразительных типов, сложившихся некогда в окружении мастера из Кастельфранко, в первую очередь – т.н. портрета «красавицы» и изображения лежащей обнаженной женской фигуры (имеются в виду картины, известные как *La bella* и «Венера Урбинская»). Согласно запискам Маркантонио Микиэля, который оставил подробное описание состава ряда венецианских собраний искусства, в коллекции Андреа Одони находилась в 1532 году копия с картины Джорджоне «обнаженный святой Иероним, сидящий в пустыне, при свете луны» [8, с. 86]. Вероятно, это произведение было написано под влиянием искусства Северного Возрождения, которое, в случае Джорджоне, было достаточно сильным, затронув разные сферы его деятельности. Однако у Тициана отчетливо различим еще один источник влияния, которым оказалась традиция центральноитальянского искусства, в первую очередь – Микеланджело. Об этом говорит изображение мощной мускулатуры святого и энергичный пространственный разворот его тела вокруг своей оси, активизирующий пластическую выразительность обнаженных форм. Энергичное *contrapposto* усиливает энергию движения, что заставляет с особенной остротой воспринимать духовный подъем в сцене покаяния.

Но густой покров тени смягчает контрасты, и фигура святого, видимая с удаления, скорее, воспринимается как часть общей картины природы, разделяя с ней несколько элегическое настроение. Лунный свет, призрачный и таинственный, скользит по поверхности скал, касается ветвей исполинского дерева, просачиваясь сквозь густую листву. Может показаться, что увлеченность разрешением сложной изобразительной задачи вновь увела внимание художника от разработки смысловых подробностей, формирующих иконографию сцены покаяния. Однако такой вывод будет неточен, поскольку основные приметы пустынножительства отчетливо различимы даже среди мрака. Зритель видит не только Распятие, но и камень в руке святого, его кардинальскую шляпу, книгу на земле. Символические мотивы формируют смысловое пространство картины. Как нам кажется, при выборе такого подхода, в котором соединяется интерес к передаче эффектов искусственного освещения с показом цепочки «красноречивых символов», Тициан не был первооткрывателем. Мы не имеем возможности проанализировать работу Джорджоне, поскольку она навсегда утрачена. Однако есть немногие образцы искусства Северного Возрождения, трактующие тему в схожем духе, причем, что особенно важно, они относятся к той же эпохе, что и «Иероним» из Лувра. Как пример, имеет смысл упомянуть картину Эртгена ван Лейден из Рийксмузеума в Амстердаме, которая датируется временем 1520-х годов. Святой показан в ней в кабинете, но также среди густого мрака, который едва разгоняет свет одиноко горящей свечи. Из темноты проступают очертания черепа, книги, кардинальской шапки. Святой показан в забытьи, а его поза со склоненной головой, опущенной на правую руку, соответствует иконографическому изводу изображения Меланхолии, прежде всего известной по знаменитой гравюре Дюрера «Меланхолия I».

Возможно, в руки Тициана попала одна из картин Северного Возрождения, что совмещала изобразительную тему ноктюрна с изображением святого Иеронима, вызвав на свет творческий отклик, пробудив интерес к новаторскому живописному решению традиционного для Венеции сюжета. Однако затем тема святого Иеронима почти на четверть века исчезает из его искусства. Внимание Тициана переключилось на выполнение других заказов, куда более амбициозных и в этом плане более значительных с точки зрения установления его репутации как первого живописца Италии. Работа для Карла V и Павла III, не упоминая других влиятельных людей тогдашней Италии вроде урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере, надолго отвлекла его от размышлений о судьбе печального отшельника. Образ Иеронима снова появляется в искусстве Тициана только в конце 1550-х годов, когда возникла картина, ныне находящаяся в миланской галерее Брера (в настоящее время работа датируется временем около 1557-1560 годов). Сопоставление с произведением из Лувра дает хорошее представление о новшествах, которыми отмечен более поздний вариант. Самое главное, на что сразу обращаешь внимание, состоит в том, что радикально меняется роль слагаемых в соотношении «фигура-живописное пространство». Резко увеличиваясь в размерах, фигура святого заполняет теперь передний план, давая зрителю возможность оценить энергичную лепку мощных форм тела святого, драматическую патетику его движений и энергию пространственного разворота. Кажется, что Тициан снова задумал вступить в заочное соревнование с Микеланджело, не только воспроизводя характерный для флорентийца тип мощной мужской фигуры атлетических форм и пропорций, но и стремясь извлечь чисто скульптурную выразительность из живописной трактовки пластических объемов.

Резкое *chiaroscuro* усиливает впечатление сильного рельефа поверхности тела. Такая трактовка позволяет сместить зрительское внимание на показ переживаний, отзвуком которых в окружающем пространстве возникает мощная патетическая экспрессия

природных форм. Пространство узкой площадки на переднем плане, где совершается покаяние, сокращено до предела. Оно окружено крупными валунами, которые, громоздясь один ни другой, создают ощущение тесноты и скученности. Но наиболее существенным в этом смысле является то, что уровень земной поверхности резко вздымает вверх, отчего возникает впечатление, что все в картине словно бы скатывается по наклонной плоскости. Так на зрительном уровне формируется впечатление неустойчивости мира, навевающей скорбные покаянные мысли, терзающие святого. Соответствуя такому настроению, из полумрака пейзажа резко выступают атрибуты, связанные идеей бренности всего земного, череп и песочные часы.

Такая трактовка, помещающая в центр зрительского внимания акт покаяния, была новаторской не только для Тициана, но и для всей венецианской школы времени чинквеченто. Трудно подобрать аналогию картине Тициана в произведениях его предшественников, трудившихся в ним в одном городе, если только кроме некоторых работ Лоренцо Лотто, что в формальном отношении ничего не имеют общего с картиной Тициана. Зато они, такие аналогии, обнаруживаются в искусстве центральноитальянского маньеризма, значение которого для творческого развития венецианца резко возрастает в 1550-х годах [\[14, с. 1-468\]](#). На наш взгляд, возможным источником сюжетной инвенции для него могла послужить ксилография, выполненная малоизвестным болонским гравером Антонио да Тренто с рисунка Пармиджанино, у которого он недолгое время учился во время пребывания в Болонье в самом начале 1530-х годов. Что особенно интересно, до этого он, по-видимому, изучал искусство цветной ксилографии у уже знакомого нам Уго да Карпи, что в известном отношении сделало закономерным обращение к его работе Тициана, издавна испытывавшего интерес к технике цветной печати, усовершенствованной некогда Уго.

Ксилография Антонио да Тренто датируется временем конца 1520-х годов. Она показывает обнаженную мужскую фигуру в пейзаже, причем – в таком же приближении к зрителю и столь же сильном пространственном развороте, как и у Тициана. Существует предположение, что в рисунке показан Нарцисс, но это – чистая гипотеза, поскольку отсутствуют иконографические признаки этого легкоузнаваемого мифологического героя [\[15, с. 214\]](#). То, что работа Антонио – цветная ксилография, выполненная в технике *chiaroscuro*, еще более облегчало перевод ее главного изобразительного мотива в живописную форму. Тщательная проработка объемов тела при помощи прямой и перекрестной штриховки короткими линиями также делала его изображение подходящим для изображения в картине как трехмерной формы, находящейся в иллюзорном пространстве.

Тициан хорошо знал искусство Пармиджанино. Давно установлено, что источником пластического мотива в изображении фигур одной из нимф в картине «Диана и Актеон» (1556-1559, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии) послужила гравюра, выполненная по рисунку пармского мастера. Что интересно, в обоих случаях, если говорить о графических листах, речь идет об изображении фигуры со спины, что, по-видимому, способно было открыть для венецианца новые возможности пластической экспрессии при показе человеческого тела. (Попутно отметим здесь устойчивый интерес Тициана к живописной передаче фигуры в таком аспекте, начиная с раннего «Сельского концерта», который в настоящее время уже практически безоговорочно приписывается ему, до «Венеры и Адониса» 1554 года из Прадо) [\[16, с. 35-57\]](#). Кроме того, неопределенность художественного содержания в таких листах, или, как минимум, его неявная выраженность, делала заимствованные мотивы идеально пригодными для последующего повторения в совершенно ином содержательном контексте. (Позднее

именно так произошло с фигурными мотивами, которые Тициан заимствовал из знаменитой серии Джулио Романо – Маркантонио Раймонди «Способы», бессюжетной по определению. Взятые из произведений римского искусства, они органично вошли в художественный строй его поздних картин на сюжет «Тарквиний и Лукреция»).

Кроме того, нетрудно заметить, что определенным сходством с центрально-итальянским прототипом обладает также пространственное решение «Святого Иеронима» из Брери. Подобно Пармиджанино, Тициан заполняет второй план пространства изображением мощного дерева и круто поднимающейся вверх скалистой поверхности, которая закрывает от взгляда глубину. Выбором такого композиционного решения, в свою очередь, оказалось предопределено резкое возрастание значения картинной плоскости, с которой зрительно совпадает изображение вздыбленной поверхности скалы. Такому впечатлению, в свою очередь, способствует применение ряда стилевых приемов, прежде всего – манеры письма рельефным, плотно насыщенным краской мазком. Ложась на картинную поверхность в виде крупных белильных густков или, напротив, скользя по ней полупрозрачными лессировками, отчетливо видимый мазок смещает зрительское восприятие с переживания иллюзорного пространства на восприятие стилистической экспрессии живописной фактуры. В этом смысле «Иероним» из Брери явным образом предвосхищает те новшества, которыми оказалась отмеченной трактовка данной темы в поздние годы Тициана, когда тот выполнил еще две картины на сюжет «Кающийся Иероним в пустыне».

Обе они ныне находятся в музейных собраниях Испании, обе датируются временем около 1575 года и оттого не представляется возможным со уверенностью говорить о том, какая из двух версий является первоначальной, а какая была выполнена по ее следам. По всей видимости, Тициан, как это часто бывало с ним в последние годы (например, с тем же сюжетом «Тарквиний и Лукреция»), одновременно трудился над обоими вариантами, разрабатывая разные версии изобразительного воплощения одной темы. При таком подходе оказывалось возможным одновременно пробовать на практике различные приемы композиционного построения и разные способы трактовки содержательной основы, не подвергая себя необходимости выбора какого-то одного варианта. Мысль художника могла двигаться в разных направлениях, которые уводили к поразительным открытиям и находкам в процессе творческого переосмысливания традиционного сюжетного материала.

Первая из обеих картин, «Святой Иероним» из монастыря Сан-Лоренсо-де-Эль-Эскориаль, была выполнена около 1575 года, а значит, относится к ряду самых последних произведений венецианского художника, подводящих итог пройденному им пути. Как и композиция из Милана, она показывает святого в пейзаже в момент покаяния, однако на этом сходство между обоими произведениями заканчивается. Образно-стилистическое решение испанской работы совсем иное. Первое, на что имеет смысл обратить внимание, состоит в том, что художник счет нужным поменять картинный формат. Если раньше он был вертикальным (размеры картины составляют 235x125 см), то теперь приближается к квадратному. Такая инверсия картинного построения означает заметную смену художественных приоритетов. Если в случае с более ранней картиной выбор вертикального формата концентрировал зрительское внимание на изображении фигуры святого, то теперь расширение картинного пространства позволило включить в него изображение окружающего пейзажа, где нашел прибежище отшельник. В свою очередь, его фигура, заметно сместившись в глубину от переднего плана, утратила остро-индивидуальные признаки и тот драматический характер, который был присущ ей прежде. Это хорошо видно по изменениям в трактовке его позы, на первый взгляд,

малозначительным, но в действительности – имеющим очень большое значение для понимания смысла картины.

В варианте из Брери святой упирался левой рукой в вершину утеса, а правую отводил далеко назад, что сообщало его телу сильный пространственный изгиб. По сути, это не что иное как знаменитая *figura serpentina*, точнее сказать, принцип изображения человеческой фигуры, некогда введенный в художнический обиход Микеланджело («Мадонна Дони» из Уффици, Ева в сцене «Грехопадение» в росписях свода Сикстинской капеллы) и впоследствии очень часто воспроизведившийся маньеристами. Благодаря такой позе в пространственном развороте фигуры Иеронима очень отчетливо читалась аллюзия на распятие, показанное здесь же, поблизости от святого. Повторяя позу распятого Христа, Иероним как будто утверждал собственную верность в следовании за ним, как очень часто было в искусстве Северного Возрождения, где в такой визуальной форме нашла свое исчерпывающее выражение концепция «подражания Христу», если воспользоваться для ее обозначения наименованием знаменитого трактата Фомы Кемпийского *De Imitatione Christi* (1427) [как пример: 17. С. 9-16].

Иное дело – картина из Эскориала. Аллюзии на Распятие (непосредственно в изображении фигуры, но не из смыслового пространства картины, как мы чуть позже увидим) здесь исчезают, поскольку поза святого передана совершенно по-другому: правая рука опущена вниз, а левая согнута в локте. Это заметно тем отчетливее, что исчезает сильный разворот в пространстве, и фигура Иеронима расположена теперь в одной плоскости. Он как будто балансирует, стоя на согнутом колене и упираясь левой рукой в раскрытую книгу. Хорошо освещенная, она выделяется ярким светлым пятном на темном фоне, тогда как распятие над нею погружено в тень, более не привлекая к себе внимания. Представляется, что такая смена иконографических приоритетов, когда именно книга в первую очередь притягивает к себе внимание зрителя, неслучайна. В семантическом ансамбле картины изобразительный мотив книги служит чем-то большим, чем простой атрибут отшельника со времен работ ван Эка. В качестве сопутствующего иконографического мотива книги возникают в левой части картины, однако с той, что помещается возле святого, по нашему мнению, все обстоит иначе. Концентрация зрительского внимания на *раскрытой* книге (а не, вне всякого сомнения, является перевод Библии), где на страницах отчетливо видны строки текста, заставляет думать, что здесь Тициан счел нужным подчеркнуть значение для спасения человеческой души слова Божьего, заключенного в словах Священного Писания.

Какой неожиданный ход мысли! Он навевает ассоциации с целым рядом произведений искусства эпохи Возрождения, в которых выражается та же самая идея (самое известное из них, вне всякого сомнения, это картина Альбрехта Дюрера «Четыре апостола» из мюнхенской Старой Пинакотеки). Нет нужды особо говорить о том, в какой мере они, эти работы во главе с картиной Дюрера, были проникнуты идеями Реформации. Теперь в один ряд с ними становится работа Тициана, украшающая – и это выглядит совсем уже удивительным фактом – монастырь Сан Лоренцо, который его строитель, Филипп II, рассматривал в качестве духовной твердыни в смертельной борьбе с губительной «ересью» протестантов.

Есть еще одно любопытное иконографическое новшество, которое заметно отличает картину из Эскориала от ее предшествующей версии. Мы имеем в виду луч сверхъестественно-яркого мистического света, который, падая с неба, упирается в распятие перед святым. Нам представляется, что эта подробность заимствована Тицианом (или же его коронованным заказчиком, Филиппом II) из иконографического

извода изображения стигматизации святого Франциска. В свое время выдающийся американский ученый Миллард Мисс, анализируя разные версии изображения святого в позднесредневековом и раннеренессансном искусстве, выделил эту подробность как ключевую в сцене стигматизации [\[18, с. 11-30\]](#). Отличие от ее иконографического извода состоит здесь только в том, что там луч исходит от серафического распятия, парящего в небесах, а здесь – ложится на распятие, падая с неба. Однако сути дела это не меняет. Теперь именно в такой форме находит свое выражение идея подражания Христу, поскольку именно она составляет центральный мотив в сцене стигматизации, только вместо Франциска, популярность которого на исходе XVI века несколько снизилась, художник показывает Иеронима.

Причиной тому был, вне всякого сомнения, личный выбор заказчика, которому больше импонировал ученый-теолог и интеллектуал, с которым Филипп II мог напрямую отождествлять себя, а не «народный святой», кумир итальянских простолюдинов, каким представлялся Франциск в ученых кругах Позднего Возрождения. Привлекательность образа Иеронима в глазах испанского короля была столь велика, что тогда же, в середине 1570-х, он заказал венецианскому художнику еще одну картину со сценой покаяния, которая ныне находится в мадридском собрании Тиссен-Борнемиссы. Сопоставляя ее с современной ей версией из Эскориала, отмечаешь, как сильно поменялась пространственная ситуация, а с нею вместе – и смысловое значение в картине. В только что рассмотренной работе Тициан, по сути, вернулся к композиционному решению, которое некогда было с успехом опробовано Джованни Беллини. Крупной аркой из камней, поросших кустарником, место покаяния отделено от дальнего плана картины. Таким приемом усиливается ощущение отдаленности святого Иеронима от внешнего мира, то есть, иными словами, акцент в пространственном решении ставится на тему отшельничества, необходимости ухода от мирских соблазнов как залога спасения души. С таким подходом согласуется спокойная поза святого и утверждение идеи значения слова божьего как важнейшего инструмента спасения, о чем уже говорилось выше. В варианте из Мадрида все выглядит совершенно иначе. На первый взгляд, художник вернулся здесь к композиционному решению, опробованному за четверть века до этого в картине из Брери. Резко уходя вверх по диагонали, изображение поверхности скалы рассекает картинное пространство пополам, резко ограничивая протяженность узкой площадки на переднем плане, где застыл святой. Однако это сходство обманчиво. Взгляд с трудом различает подробности изображенного пейзажа в вихреобразном скоплении мазков, которыми густо покрыта картинная поверхность. Художник не только изображает природные мотивы, сколько обозначает их при помощи двух-трех ударов кисти, и зрителю самому предстоит вообразить, что скрывается за тем или другим красочным пятном, что оно призвано обозначать.

Мир, кажется, пришел в неостановимое движение, и ничего уже не может спасти его от разрушения. Не видно больше атрибутов святого Иеронима, которых было так много в работе из Эскориала, и едва различим лев, скрывающийся в тени в правом нижнем углу картины. Таким образом, акцент ставится не на тему отшельничества, тем более – ученого отшельничества, о чем могли бы напомнить лежащие поблизости книги и другие атрибуты интеллектуальных занятий, показанные в предшествующие картины. Он смещается теперь на акт индивидуального покаяния, идею которого выражает фигура Иеронима. Его поза на первый взгляд так же спокойна, как в варианте из Эскориала, однако пространственный ракурс усиливает драматизм, концентрируя зрительское внимание на взгляде святого, теперь пристально устремленном на распятие. Вместе с раскрытой книгой, оно служит инструментом спасения, хотя сейчас к их числу добавлен еще один, исключительно важный в данном контексте объект – изображение связанных

ветвей терновника, служащих для самобичевания.

Так при помощи всего лишь немногочисленных деталей художнику удается радикально поменять смысл картины, дав инверсию ее содержательного значения. Такой была важная черта творческого метода Тициана в поздние годы, когда даже относительно малозаметные особенности иконографии и изобразительного стиля таили важное значение, порой полностью меняя смысл живописного произведения. В качестве примера имеет основание упомянуть самую последнюю картину венецианского художника, знаменитое «Оплакивание» из Галереи Академии, предназначавшееся им для собственного надгробия в церкви Санта Мария Глориоза деи Фраги. Один из участников действия в ней – это святой Иероним, стоящий на коленях перед Мадонной и принимающей у нее тело мертвого сына, чтобы положить его в склеп. Его появление поначалу воспринимается как анахронизм и, одновременно, грубое нарушение всех иконографических норм показа данного сюжета. Однако хорошо известно, что в виде Иеронима художник показал здесь самого себя, придав глубоко личный смысл всему происходящему. На такой скорбной ноте завершается жизнь одного сюжета в его искусстве, вобравшем в себя весь духовный ethos истории о святом отшельнике и с исчерпывающей силой выразившем его в разной форме на протяжении почти шестидесяти лет.

Библиография

1. Panofsky E. Problems in Titian, Mostly Iconographic. New York: University Press, 1969.
2. Марченко Н.А., Яйленко Е.В. Тициан. "Коронование терновым венцом". Эволюция творческого метода художника и его место в контексте эстетической теории эпохи Возрождения // Теория и история искусства. 2023. № 1/2. С. 114-145.
3. Марченко Н.А. Изображение Благовещения в творчестве Тициана. Вопросы иконографии и стиля // Теория и история искусства. 2023. № 3/4. С. 134-155.
4. Meiss M. Scholarship and Penitence in the Early Renaissance. The Image of Saint Jerome // Meiss M. The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art. New York: Harper and Row, 1976. Р. 189-211.
5. Hall E. Detroit "Saint Jerome" in Search Of Its Painter // Bulletin of the Detroit Institute of Art. 1998. Vol. 72. № 1/2. Р. 10-37.
6. The Age of van Eyck / Ed by T.-H. Borchert. Ghent-Amsterdam: Ludion, 2002.
7. Thornton H. Italian Renaissance Interior. 1400-1600. London: Harry N. Abrams In, 1991.
8. Der Anonimo Morelliano / Ed by T. Frimmel. Wien: G. Graeser, 1886.
9. Rosand D. Giorgione, Venice and the Pastoral Vision // Cafritz R., Gowing L., Rosand D. Places of Delight. The Pastoral Landscape. Washington, D.C.: The Phillips Collection, 1988. Р. 21-81.
10. Giovanni Bellini. Landscape of Faight in Renaissance Venice / Ed by D. Gasparotto. Los Angeles: G. Paul Getty Museum, 2017.
11. Немилов А.И. Идеал "ученого отшельничества" у немецких гуманистов // Античное наследие в культуре Возрождения / Отв. ред. Л.М. Брагина. Москва: Наука, 1984. С. 111-115.
12. Roman D'Elia U. The Poetics of Titian's Religious Painting. Cambridge: University Press, 2005.
13. Rosand D., Muraro M. Titian and the Venitian Woodcut. Washington, D.C.: International Exhibitions Foundation, 1976.
14. Tiziano e il mannierismo europeo / Ed by R. Pallucchini. Firenze: Olshki, 1978.
15. Franklin D. The Art of Parmigianino. New Haven: Yale University Press, 2003.
16. Rosand D. Inventing Mythologies. The Painters Poetry // The Cambridge Companion to

- Titian / Ed by P. Meilman. Cambridge: University Press, 2004.
17. von Simson O. "Compassio" and Co-Redemption in Rogier van der Weyden's "Descent From the Cross" // The Art Bulletin. 1953. Vol. 35. № 1. P. 9-16.
18. Meiss M. Giovanni Bellini's "Saint Francis" // Saggi e memorie di storia dell' arte. 1963. №3. P. 11-30.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Образ святого Иеронима в искусстве Тициана. Проблемы исследования иконографии и творческого метода художника», в которой проведено исследование эволюции образа в творчестве одного художника и анализ причин, которые эту эволюцию обусловили.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в современном искусствоведении получил широкое распространение метод исследования исторической эволюции какого-то одного сюжета или образа, который в искусстве той эпохи. Прослеживая траекторию его развития от раннего этапа до самой последней стадии Позднего Возрождения, возможно получить не только ясную схему постепенного формирования иконографических схем и образных мотивов, но и проследить изменение духовных интересов того времени, которые заявляют о себе в постепенной смене разных точек зрения на изобразительную трактовку одного сюжетного мотива. Залогом эффективности использования такой исследовательской методики служит постоянное присутствие подобных сюжетов в искусстве Возрождения.

Настоящая работа является продолжением исследовательской деятельности автора по изучению содержательной основы работ Тициана, выполненных на одни и те же сюжеты, но относящихся к разным периодам деятельности. Сопоставляя их друг с другом, автор анализирует, как менялся творческий метод художника, как эволюционировало его мышление, когда он рассматривал один и тот же предмет, но под разными углами, всякий раз открывая в нем для себя что-то новое, до тех пор неизведенное.

Актуальность темы статьи заключается в устойчивом резонансе искусства эпохи Возрождения как зеркала, отражающего вневременные грани человеческого опыта. По мнению автора, переосмысливая шедевры, человек не только обогащает понимание прошлого, но и черпает идеи, которые резонируют с современным восприятием.

В качестве методологической основы автором используется комплексный подход, включивший историкокультурный, иконографический анализ, а также анализ художественного контекста. Эмпирической базой послужили образцы творчества художников эпохи Возрождения.

Целью исследования является анализ художественных форм эволюции изображения святого Иеронима у Тициана, и какими причинами был вызван к жизни выбор иконографической редакции в каждом отдельном случае.

Теоретическим обоснованием исследования автору послужил труд Эрвина Панофского «Изучение творчества Тициана, главным образом иконографии». Однако, как замечает автор, изучение творчества венецианского художника с такой исследовательской позицией еще нельзя признать завершенным. Оно до сих пор таит в себе немало загадок содержательной проблематики для историка искусства.

Для формирования целостной картины понимания и передачи образа святого, автором представлен обзор иконографических изводов изображения Иеронима, существовавших в искусстве Возрождения, и факторов духовной жизни эпохи, повлиявших на их

формирование.

Для достижения цели исследования автором детально изучены и описаны произведения выдающего творца эпохи Возрождения с позиции трансформации образа Святого Иеронима. На основе детального описания композиционного оформления, семантики и семиотики изображений святого, созданных Тицианом в период с 1516 по 1575 годы, автор приходит к заключению, что при помощи всего лишь немногочисленных деталей художнику удается радикально менять смысл картин, давая инверсию их содержательного значения.

В завершении автором представлены выводы по проведенному исследованию, включающие все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение произведений эпохи Возрождения с позиции эволюции выразительных средств и трансформации символического содержания представляет несомненный теоретический и практический культурологический и искусствоведческий интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 18 источников, в большинстве иностранных, и содержит достаточное количество научных работ для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.