

РЕНЕССАНСНАЯ МАДОННА КАК «НОМО SAMATIKOS» (по материалам живописи Венеции XVI века)

Е. Н. Гурова

e-mail:
ek_gurova@mail.ru

В статье рассматривается внешний образ Девы Марии в ренессансном искусстве Венеции. Автор обосновывает, что характеристика образа Богородицы как человека телесного в изучаемых источниках аккумулирует и синтезирует средневековую церковную, т.е. – традиционную, и ренессансную светскую гуманистическую культуру.

Ключевые слова: Дева Мария, Венеция, телесность, религиозная живопись, религиозный женский образ, возрождение.

Живопись, как гендерный индикатор, визуально отражающий сложившиеся в том или ином обществе представления о внешности и ролях мужчин и женщин в социуме, позволяет нам обратиться к изучению исторических образцов того, как должны выглядеть женщины.

При этом следует учитывать, что, передавая информацию о внешности человека, изображение диктовало обществу определенный вариант действий (эталон поведения). Т.е., репрезентация в искусстве определенного образа направлена на усвоение гендерных представлений и гендерных моделей поведения в определенном обществе. Это замечание в первую очередь касается религиозного искусства изучаемой эпохи, являвшегося художественной доминантой всего Средневековья. Сознание европейского общества рубежа XV – XVI веков, его картина мира оставались по-прежнему религиозными.

В данной статье предполагается выяснить, какую именно модель женственности разрабатывало и культивировало изобразительное церковное искусство (в его венецианском варианте) в новых исторических условиях. Памятники живописи, при этом, рассматриваются в данной работе как «текст, действующий внутри сложного семиотического организма – культуры»¹.

Одним из ведущих образов христианского искусства веками, вплоть до Нового времени, был образ Девы Марии, который и является главным предметом данного исследования в данной работе. В своем гендерном аспекте он призван был влиять на воспитание женщины, моделировать ее поведение. Еще в период «средневекового ренессанса» (XII – XIII вв.) произошло значительное усиление Ее культа во всех слоях общества. В куртуазной культуре Мадонну стали считать «воплощением идеальной Дамы»².

Решение поставленной задачи начнем с анализа физических данных, т.е. – телесных характеристик Девы Марии. До Ренессанса, в религиозной культуре развитого Средневековья, телесности придавался особый, символический, смысл: «посредством телесных особенностей» осуществлялась передача «не-телесного содержания»³. Поэтому рассмотрение образа Марии как «*Homo samatikos*» (человека телесного – И.М. Быховская), составляющего определенный пласт позднесредневековой модели женственности, является необходимым, поскольку в итальянской живописи XVI века он складывался как отражатель и элемент общих представлений о человеке как таковом.

Итальянские ренессансные мастера создали огромное количество картин, посвященных конкретным событиям из жизни Богородицы: Рождество и Детство Марии, Благовещение, Поклонение Младенцу, Мадонна с Младенцем и т.д. Пресвятая Дева

¹ Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. С. 315.

² Брюнель-Лобримон, Ж., Дюамель-Амадо, К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII – XIII вв. С. 216.

³ Быховская, И.М. «*Homo samatikos*»: аксиология человеческого тела. С. 66



показана в венецианской живописи XVI века в нескольких возрастах – маленькой девочкой, молодой и пожилой женщиной. Соответственно возрасту изображенной персоны некоторые черты представленного телесного облика имели свои особенности.

Сцены детства Богоматери встречаются в ренессансной живописи довольно редко. Внешность маленькой Марии в некоторой степени отличается от канонической, поскольку на развитие представлений о Ее облике в изучаемое время влияла не только традиционная, но и новая гуманистическая идеология. Она культивировала образ сильного, здорового и красивого человека⁴.

Например, в сцене «Введение Марии во храм» Тициана маленькая трехлетняя девочка поднимается к священнику по высоким ступенькам, тем самым показав свою силу [54]*. В ее облике ничто не говорит о величественности. Красивое овальное лицо, рот немного приоткрыт, светло-русые волосы заплетены в длинную косу до пояса. Голубое платье с высокой талией выглядит простым, совсем не нарядным, его цвет символизирует чистоту Ее души. Этот образ Марии не вполне соответствует апокрифическим описаниям: «прекрасное дитя, одетое в великолепные одежды», «не походившее на младенца, а казалось уже взрослым»⁵. В рассмотренной картине «дитя» действительно кажется по-взрослому серьезным и одухотворенным, но «великолепие» образа отсутствует. Аналогичные изображения внешнего облика Марии-ребенка характерны и для творчества других художников ренессансной Венеции [52, 70].

Наибольший интерес вызывает внешний облик юной и молодой Мадонны, представленный большим количеством художественных памятников, позволяющим изучать отдельные детали Ее внешности. Апокрифы повествуют: «лицо Девы Марии блистало, словно снег и с трудом можно было смотреть на него»⁶. Для живописи характерно изображение овального сияющего лица, невысокого лба, заостренного носа, маленьких тонких губ, закругленного, выпуклого подбородка – все эти черты подчеркивают привлекательность Богоматери [1-3, 6-7, 26, 27, 33, 34, 36, 37, 40-47, 51, 55-66, 71, 72].

Однако во всех сценах Ее жизни, кроме Благовещения, выделены, печальные глаза Мадонны, спокойно смотрящей на зрителя. В композиции Благовещенья во взгляде Девы Марии, показанном многими живописцами, можно прочесть эмоциональную реакцию, часто – испуг. В картине Веронезе во взоре юной Мадонны читается удивление, у Девы Марии Тициана – кокетство [24, 53].

При анализе картин обращает на себя внимание тот факт, что к последней трети XVI века лицо Ее показано более ярким, чем в картинах начала столетия. Так, тонкие маленькие губы в работах написанных до середины XVI века имеют естественный цвет, а затем – более насыщенный [27, 57, 58]. Румянее становятся щеки. Других следов макияжа на лице не видно. Преобладает изображение крупных форм тела молодой Марии: все в ней излучает здоровье, силу, энергию [1-3, 23, 26, 27, 31, 38, 48, 61, 62]. Это – ренессансные идеалы «телесности человека», и одновременно – составляющие венецианской модели женственности, демонстрировавшиеся живописью Республики.

Важным элементом живописной внешности Богородицы, представленной в искусстве Венеции, являются волосы. Примечательно, что в картинах, написанных до 1490-х годов, независимо от типа композиций, волосы юной Девы совсем не показаны, что делает Ее образ более строгим [4, 5, 8, 12-15, 20, 71-72]. Например, Джов. Беллини полностью покрывает Ее голову чаще всего темной (почти черной), накидкой, либо платком, закрывающим половину лба Марии. [4, 13, 20, 22]. Но уже примерно с 90-х годов XV века тот же мастер в картинах «Святое собеседование», «Мадонна на лугу», «Ма-

⁴ Фичино, М. В чем состоит счастье, какие оно имеет ступени, о его вечности. С. 249.

* Здесь и далее в квадратных скобках ссылка дается на Краткий список изобразительных источников.

⁵ Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанные по-еврейски и переведенная по-латински блаженным Иеронимом пресвитером. С. 22, 15.

⁶ Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанные по-еврейски и переведенная по-латински блаженным Иеронимом пресвитером. С. 15.



донна со святыми» (алтарь Сан Дзаккария) и др. немного приоткрывает голову Богоматери и показывает Ее светло-русые прямые волосы, зачесанные назад, с пробором по середине головы, лоб Мадонны открыт [9, 21]. Голова покрыта накидкой, уже преимущественно светлых тонов – белого, желтого, серого. Перечисленные элементы внешности Богоматери соответствуют венецианской моде конца XV века.

В дальнейшем примерно с 1510-х годов Корреджо, Джорджоне, Пальма Старший, Лотто, Тициан голову Девы Марии изображали более открытой [33, 34, 42, 49, 55-68]. Платок или полупрозрачная белая накидка, как у Мадонны с Младенцем на руках в «Святом семействе» и «Поклонении волхвов» Джорджоне, может находиться почти на затылке [35]. Мастера изображали преимущественно русые волосы Марии, иногда со светлым оттенком [33, 43, 47, 49, 50, 58]. Но встречаются и другие варианты. Например, у «Цыганской Мадонны» Тициана – темные волосы [69]. Веронезе писал волосы Богоматери светло-русыми [26, 27, 29, 31]. Но в отличие от прежних художников мастер, как в «Мистическом обручении Екатерины» 1570-х годов или в «Мадонне с Младенцем на троне со святыми и донаторами», убрал традиционный пробор в волосах Мадонны, зачесанных назад [27, 28]. Кроме того, сквозь прозрачные головные уборы, в картинах Веронезе, таких как «Коронование Богоматери», «Святое семейство со Святой Екатериной и маленьким Иоанном Крестителем», «Мистическое обручение Святой Екатерины» 1550-х годов или «Мадонна Аннунциата», показана прическа: коса на затылке, закреплённая кольцом [25, 26, 28, 31]. В картинах живописца подчеркивается красота волос Мадонны и оригинальность Ее актуальной венецианской прически, обязательным элементом которой как раз являлись косы.

Переходя к анализу костюма Девы Марии необходимо подчеркнуть, что его изучение дает возможность получить информацию о повседневной жизни исторического общества, сословной принадлежности, экономических и социальных возможностях, нравственных ценностях как изображенной персоны, так и в целом элитарных кругов венецианского социума. Изучение наряда способствует выявлению некоторых элементов модели женственности, репрезентируемой в религиозной живописи Венеции.

По мнению итальянских гуманистов «разнообразие в одежде [женщины], как и во всем остальном, придает больше очарования и привлекательности»⁷. Но данное замечание, вряд ли можно отнести к религиозной живописи, поскольку одежды Богоматери должны были изображаться в зависимости от «формаций церковного искусства». Например, в основном использовалась традиционная цветовая гамма костюма, символически характеризующая Мадонну: платье красного цвета и плащ синего.

Более глубокий анализ изобразительных источников показал, что мастера приносили в традиционный костюм Богоматери элементы светского платья – особенности кроя, дорогую ткань.

Во внешнем облике как юной, так и молодой Мадонны постоянно демонстрируется красота Ее тела в области декольте: благодаря показу платья особого покроя. А именно, изображение полуовального выреза корсажа дает возможность подчеркнуть привлекательность обнаженных плеч и длинной шеи [1, 20, 21, 26, 27, 28, 31, 33, 40-44, 55-60]. В некоторых визуальных источниках рассматриваемого периода талия платья находилась чуть ниже линии груди [21, 33, 34]. Так мастера показывали влияние античной традиции в культуре Венеции⁸.

Зачастую живописцы при помощи облегающих одежд, складок платья, очерчивающих фигуру, подчеркивали чувственность образа Девы Марии [31, 40-44, 53]. В целом общее изображение Богоматери соответствовало гуманистической реабилитации и восхвалению человеческого тела, которое «во многом превосходит все остальные тела и отличается от них»⁹.

⁷ Готтифриди, Б. Зерцало любви. С. 298.

⁸ Блейз, А. История в костюмах. С. 90.

⁹ Манетти, Дж. О достоинстве и превосходстве человека. С. 82



На протяжении Высокого и Позднего Возрождения на изображенных платьях Мадонны иногда показаны шнурки на рукавах, лифе, что отражает модные тенденции в развитии венецианского костюма [12, 13]. Также в живописных демонстрациях одежды Девы Марии, особенно в первой трети XVI века, часто присутствует вышивка на манжетах, и кайме корсета и плаща [15, 20, 21].

Основное украшение венецианского платья изучаемой эпохи – рукава. В одеждах Богоматери они показаны двойными, при помощи деталей соответственно моде XVI века: рукав нижнего платья облегал руку, а поверх – него находится широкий рукав [26, 27, 31, 40-41, 53]. Необходимо отметить, что на рукавах отсутствуют различные разрезы и шнуровки. В наряде молодой Марии мастера подчеркивали не только элементы моды, но и царственность представленной персоны, поскольку «рукава без разрезов свидетельствовали о дорогой парче и бархате, которые имели право носить только дочери дожа Венеции»¹⁰.

Примечательно, что в целом в живописи изучаемого периода украшения на костюме Богоматери в основном отсутствуют, либо встречаются крайне редко. При этом они показаны дискретно и не бросаются в глаза зрителю. Так, у одной из миланских Мадонн Джов. Беллини или у «Мадонны с Младенцем» К. Кривели (Будапешт) на плаще, манжетах изображена лента, состоящая из жемчужных бус и красных драгоценных камней, обрамленных в золотую оправу [16, 44]. Либо, другой пример: на одежде Мадонны Джов. Беллини из «Принесения во храм» плащ (гиматион) застегнут декоративной пуговицей. [18].

Тканям, из которых состоит наряд Мадонны, следует уделить отдельное внимание. Поскольку Венеция являлась городом, славившимся дорогими тканями собственного производства – бархатом, шелком, парчой с рисунком, – то ткань являлась статусным символом человека и города в целом. Соответственно, мастера «одевали» Богоматерь в достойные Ее положения платья из шелка, парчи, шитой серебром или золотом [1-3, 6-17, 26, 27, 31, 33, 36, 40, 41, 45-47, 51, 55-68, 71, 72]. В живописи, примерно до первой трети XVI столетия, одежда Девы Марии, могла быть расписана цветочным или листовым орнаментом, который подчеркивал строгость наряда [15, 72]. Далее, особенно во второй половине этого же века, Я. Басанно, П. Веронезе, поздний Тициан, Я. Тинторетто и другие мастера демонстрировали однотонный материал платья, без каких-либо узоров [1-3, 26, 27, 31, 40-44, 55-66]. Костюм Мадонны как бы утяжеляется, становится более пышным за счет насыщенных цветов и блеска складок.

Интерес вызывает анализ изобразительных источников с тематикой Mater Dolorosa (Мать Скорбящая), в которых Дева Мария показана в преклонном возрасте [19, 30]. В картинах рассматриваемого периода живописцы показывают иной облик Богоматери: Ее формы тела не столь крупны, как в картинах, в которых Она изображена в более молодом возрасте. Бледное лицо Мадонны вытянуто и немного заострено. Часто оно скрывается тенью, падающей от капюшона плаща. Отрытыми остаются только руки и лицо. Голова закрыта платком или чаще всего капюшоном. За редким исключением венецианские мастера показывают у Девы Марии растрепанные седые волосы [19, 30]. Исчезает роскошь Ее костюма, он напоминает скорее монашеское одеяние и помогает воспринимающему картину понять особенности внутреннего состояния Богоматери.

Таким образом, проанализировав характеристику образа Богоматери как человека телесного в изучаемых источниках можно заметить, что она аккумулирует и синтезирует средневековую церковную, т.е. – традиционную, и ренессансную светскую гуманистическую культуру. Т.е., живописцы Венеции XVI века с одной стороны соблюдали канон изображения Мадонны: покрытая голова, символичная цветовая гамма костюма. А с другой, – особенно в иератических композициях, Дева Мария показана как светская дама Венеции, как патрицианка.

¹⁰ Понтано, Дж. Государь. С. 304



Образу Мадонны свойственны также такие светские характеристики как элегантность, величие, торжественность. Последняя отвечает венецианским представлениям о социальной роли одежды: «подобающая одежда и украшения ... способствуют поддержанию и преумножению величия»⁴⁴. Соответствие костюма Марии венецианской моде, подчеркивание красоты Мадонны за счет различных приемов, дают возможность мастерам репрезентировать определенный вариант модели женственности. Так, важными ее составляющими за счет скромного либо кокетливого взгляда и традиционного костюма с парадными мирскими элементами являются «светскость и умение нравиться, не входившие в канонический набор» характеристик образа Девы Марии, но являющиеся одними из важнейших женских черт в Венеции⁴⁵. Следовательно, такой стандарт женственности во внешнем образе ренессансной Мадонны демонстрировался в религиозной живописи Венеции конца XV – третьей четверти XVI века.

Список литературы

1. Блейз, А. История в костюмах. – М.: ОЛМА – ПРЕСС, 2001. – 176 с.
2. Брюнель-Лобримон, Ж., Дюамель-Амадо, К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII – XIII вв. / Пер. с фр., предисловие Е. Морозовой. – М.: Молодая гвардия. – 2003. – 414 с.
3. Быховская, И.М. «Номо samatikos»: аксиология человеческого тела. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 208 с.
4. Готфриди, Б. Зерцало любви // О любви и красотах женщин: трактаты о любви эпохи Возрождения / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков. – М.: Республика, 1992. – С. 289-324.
5. Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанные по-еврейски и переведенная по-латински блаженным Иеронимом пресвитером // Апокрифические сказания об Иисусе, Святом семействе и свидетелях Христовых / Сост. и авт. вст. ст. И.С. Свенцицкая, А.П. Скогорев. – М.: Кочелет, 1999. – С. 11-42.
6. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академич. Проспект, 2002. – 544 с.
7. Манетти, Дж. О достоинстве и превосходстве человека // Антология мировой философии: возрождение. – Мн.: Харвест, М.: ООО Изд-во АСТ, 2001. – С. 60-102.
8. Понтано, Джов. Государь // Антология мировой философии: возрождение. – Мн.: Харвест, М.: ООО Изд-во АСТ, 2001. – С. 215-234.
9. Стогова, А.В. «Умные женщины» во Франции второй половины XVII в.: Мадлен де Скудери и проблемы идентичности // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Под ред. Л.П. Репиной. – № 12. М.: ИВИ РАН, 2006. – С. 171-218.
10. Фичино, М. В чем состоит счастье, какие оно имеет ступени, о его вечности // Антология мировой философии: Возрождение. – Мн.: Харвест; М.: ООО Изд-во АСТ, 2001. – С. 248-256.

Краткий список изобразительных источников

1. Бассано Я. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. 1570. Флоренция. Галерея Уффици.
2. Бассано Я. Поклонение волхвов. XVI. Эдинбург. Национальная галерея Шотландии.
3. Бассано Я. Поклонение волхвов. XVI. Вена. Художественно-исторический музей. Картинная галерея.
4. Беллини Джов. Греческая Мадонна. Ок. 1460. Милан. Пинакотека Брера.
5. Беллини Джов. Коронование Марии. Ок. 1480-х. Пезаро. Городской музей.
6. Беллини Джов. Мадонна (с яблоком). Бергамо. Галерея академии Каррара.
7. Беллини Джов. Мадонна. Милан. Галерея Брера.
8. Беллини Джов. Мадонна на лугу. Ок. 1505. Лондон. Национальная галерея.
9. Беллини Джов. Мадонна с апельсином. Лондон. Национальная галерея.
10. Беллини Джов. Мадонна с благословляющим Младенцем Христом. 1509. Детройте. Институт искусств.
11. Беллини Джов. Мадонна с деревьями. Ок. 1487. Венеция. Галерея Академии.

⁴⁴ Стогова, А.В. «Умные женщины» во Франции второй половины XVII в.: Мадлен де Скудери и проблемы идентичности. С. 197.



12. Беллини Джов. Мадонна с Младенцем. Ок. 1450-1455. Павия. Городской музей Мадонна-Ласпина.
13. Беллини Джов. Мадонна с Младенцем. 1460-е. Милан. Каstellо Сфорцеско.
14. Беллини Джов. Мадонна с Младенцем. 1510. Милан. Пинакотекка Брера.
15. Беллини Джов. Мадонна с Младенцем. 1510. Рим. Галерея Боргезе.
16. Беллини Джов. Мадонна с Младенцем, Святыми Марком, Августином и коленопреклонным Агостино Барбариго. Ок. 1488. (алтарь Бергамо). Мурано. Церковь Сан Пьетро Мартире.
17. Беллини Д. Мадонна со спящим Младенцем. 1510. Милан. Галерея Брера.
18. Беллини Джов. Принесение во храм. Венеция. Галерея Кверини-Стампалья.
19. Беллини Джов. Пьета. Ок. 1505. Венеция. Галерея Академия.
20. Беллини Джов. Святое собеседование. Ок. 1488. Венеция. Галерея Академии.
21. Беллини Джов. Святое собеседование. Ок. 1504. Венеция. Галерея Академии.
22. Беллини Джов. Христос с Марией и Иоанном. Милан. Галерея Брера.
23. Бокачио Б. Мадонна со Святыми. Ок. 1550. Венеция. Галерея Академии.
24. Веронезе П. Благовещение. Ок. 1558. Венеция. Церковь Санти Джованни Э Паоло.
25. Веронезе П. Коронование Марии. 1555. Венеция. Церковь Сан Себастьяно.
26. Веронезе П. Мадонна Аннунциата. Венеция. Церковь Сан Себастьяно.
27. Веронезе П. Мадонна во славе со святой Екатериной, Елисаветой, Петром и Франциском. Ок. 1556. Венеция. Церковь Сан Себастьяно.
28. Веронезе П. Мистическое обручение Святой Екатерины. Ок. 1550. Нью-Йорк. Частное собрание.
29. Веронезе П. Поклонение волхвов. 1573. Лондон. Национальная галерея.
30. Веронезе П. Распятие. 1580-е. Венеция. Галерея Академии.
31. Веронезе П. Святое семейство со Святой Екатериной и маленьким Ионом Крестителем. Венеция. Вилла Мазер. Зал собаки.
32. Веронезе П. Сусанна и старцы. Вена. Музей истории искусств.
33. Джорджоне. Мадонна Каstellьфранко. 1504 – 1505. Каstellьфранко. Собор.
34. Джорджоне. Мадонна с Младенцем. Ок. 1503. Санкт-Петербург. Эрмитаж.
35. Джорджоне. Святое семейство (Мадонна Бенсона). 1504. Вашингтон. Национальная галерея.
36. Кариане-Бузи Дж. Мадонна с Младенцем и Святыми. Милан. Галерея Брера.
37. Кариане-Бузи Дж. Мадонна со святой Елизаветой. Рим. Галерея Корсики.
38. Карпаччо В. Мадонна с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем. Ок. 1500. Фракфурт-на-Майне. Штеделевский институт.
39. Карпаччо В. Рождество Марии. Ок. 1504 – 1508. Бергамо. Галерея академии Каррара.
40. Корреджо. Madonna della Cesta. Лондон. Национальная галерея.
41. Корреджо. Мадонна с корзинкой. Ок. 1503. Лондон. Национальная галерея.
42. Корреджо. Мадонна с Младенцем и маленьким Иоанном крестителем. 1516. Мадрид. Прадо.
43. Кривели К. Благовещение. 1492. Лондон. Национальная галерея.
44. Кривели К. Мадонна с Младенцем. 1475. Будапешт. Музей истории искусств.
45. Лотто Л. Мадонна с Младенцем. Ок. 1505. Эдинбург. Национальная галерея.
46. Лотто Л. Мадонна с Младенцем, епископом и Святым Онуфрием. 1508. Рим. Галерея Боргезе.
47. Лотто Л. Мадонна с Младенцем, Святым Рохом и святым Себастьяном. Ок. 1512. Флоренция. Собрание Котинни Бонакосси.
48. Пальма Старший (Веккьо). Поклонение волхвов. Милан. Брера.
49. Пальма Старший (Веккьо). Святое семейство среди природы. Вена. Музей истории искусств.
50. Пальма Старший (Веккьо). Святое собеседование. Ок. 1510. Бергамо. Галерея академии Каррара.
51. Превитали А. Мадонна. 1510. Дрезден. Картинная галерея.
52. Тинторетто Я. Введение Марии во храм. 1553 – 1558. Венеция. Церковь Санта Мариа дель Орто.
53. Тициан В. Благовещение. 1559 – 1566. Венеция. Церковь Сан Сальвадор.
54. Тициан В. Введение во храм. 1534 – 1538. Венеция. Галерея Академии.
55. Тициан В. Мадонна с вишнями. Ок. 1515 – 1516. Вена. Музей истории искусств.
56. Тициан В. Мадонна с Младенцем. Ок. 1510. Бергамо. Галерея академии Каррара.



57. Тициан В. Мадонна с Младенцем. 1560-е. Венеция. Галерея искусств.
58. Тициан В. Мадонна с Младенцем. 1560-е. Лондон. Национальная галерея.
59. Тициан В. Мадонна с Младенцем. Ок. 1562. Мюнхен. Старая Пинакотекка.
60. Тициан В. Мадонна с Младенцем. 1511. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.
61. Тициан В. Мадонна с Младенцем и Святой Екатериной Александрийской (Мадонна с кроликом). Ок. 1530. Париж. Лувр.
62. Тициан В. Мадонна с Младенцем, Святой Екатериной и Георгием. Ок. 1515. Мадрид. Прадо.
63. Тициан В. Мадонна с Младенцем, Святой Екатериной и Доминиканом донатором. 1510 – Мамьяно (Парма). Фондационе Маньяни Рока.
64. Тициан В. Мадонна с Младенцем, Святым Иоанном Крестителем и донаторами. 1510 – 1512. Эдинбург. Национальная галерея Шотландии.
65. Тициан В. Мадонна с Младенцем, Святым Иоанном и Святой Екатериной. Ок. 1530. Лондон. Национальная галерея.
66. Тициан В. Мистическое обручение Святой Екатерины со Святым Лукой. Ок. 1548. Крейцлинген (Торгау). Собрание Хайнца Кистерса.
67. Тициан В. Поклонение волхвов. Конец 1550-х. Милан. Пинакотекка Амброзиана.
68. Тициан В. Поклонение пастухов. 1532. Флоренция. Галерея Палатани. Палаццо Питти.
69. Тициан В. Цыганская мадонна. Ок. 1511 – 1512. Вена. Музей истории искусств. .
70. Чима де Канелиано. Введение Марии во храм. 1500. Дрезден. Картинная галерея.
71. Чима де Канелиано. Мадонна в виноградной беседке. 1489. Венеция. Церковь Кармине.
72. Чима де Канелиано. Мадонна со Святыми под апельсиновым деревом. 1495 – 1497. Венеция. Галерея искусств.

THE RENAISSANCE MADONNA AS «HOMO SAMATIKOS» (on materials of painting of Venice of XVI century)

E. N. Gurova

e-mail:
ek_gurova@mail.ru

In article the external image of Maiden Maria in the Renaissance art of Venice is considered. The author proves, that the characteristic of an image of the Mother of god as corporal in studied sources accumulates the person and synthesises medieval church, i.e. - traditional, and the Renaissance secular humanistic culture.

Key words: Maiden Maria, Venice, a corporality, religious painting, a religious female image, revival.