

Часть 5. Начало немецкой авторской живописи

В конце XIV века в связи с прекращением некоторых царствующих династий и необходимостью отражения внешней угрозы на Севере Европы начался процесс объединения государств: Польша объединилась с Литвой (и после крещения включила ее в европейскую католическую общность), а Дания - с Норвегией.

В нескольких районах Европы продолжались внутренние войны: во Франции - Столетняя война с Англией, в Прибалтике – война Польско-Литовского государства с Тевтонским орденом, на Пиренейском полуострове - между Испанией и Португалией, на Апеннинском – между итальянскими городами за торговые интересы.

Не успело закончиться Авиньонское пленение пап, как наступила Великая схизма – в Риме и Авиньоне были избраны соперничающие между собой папы; разные государства Европы поддерживали разных пап. Церковь, ввязавшись в политику, нанесла себе еще один ощутимый удар.

Английский религиозный реформатор Джон Уиклиф перевел Библию на английский язык (до этого в католическом мире она существовала только на латыни, а ее текст был известен лишь узкой группе людей, знающих этот язык). Он также выступил с критикой некоторых церковных догматов, папской теократии и церковной собственности, чем положил начало процессу, который впоследствии привел к Реформации.

В Германии был открыт Гейдельбергский университет.

Английский поэт и писатель Джефри Чосер начал писать свои знаменитые «Кентерберийские рассказы». В это же время творил французский поэт и композитор Гильом де Машо. В лирической поэзии по-прежнему доминировали Петрарка и Боккаччо.

В Милане началось строительство грандиозного собора. Немецкий архитектор и скульптор Михаэль III Парлер руководил строительством собора в Страсбурге.

Вслед за возникновением в ряде итальянских городов местных школ живописи, создание таких новых школ началось и в других странах Европы – в Чехии, где Мастер Теодорик, пользуясь благоприятными условиями, развивал оригинальный стиль живописи Мастера Вышебродского алтаря, и в Испании, где Хайме Серра начал формирование испанского стиля на базе достижений итальянского и более ранних испанских художников. В Италии Джусто ди Менабуои внес в развитие живописи некоторые новые идеи. Такой подошла Европа к началу XV века.

Процесс создания национальных школ живописи продолжал набирать силу. Следующей на очереди была Германия, где, казалось, для этого не было никаких предпосылок. Новые достижения мы видим и в Чехии, и в Испании. Лишь итальянские художники не выходили за рамки ранее созданного стиля.

Глава 18. Мастер Бертрам фон Минден (около 1340-1345 – до 1415)

Немецкий художник Мастер Бертрам, младший современник Таддео Гадди, Андреа да Фиренце, Орканьи, Джованни да Милано, Мастера Теодорика, Хайме Серра и Джусто ди Менабуои, работал в жанрах ветхозаветных и евангельских историй. Он создал образы основных персонажей Книги Бытия и трактовки основных ее сцен, а также оригинальные варианты и образы некоторых евангельских историй. Его можно считать основоположником немецкой живописи и создателем немецкого стиля.

18.1. Политическая жизнь

Португалия отстояла свою независимость от Испании⁽¹⁾. Папская власть переживала тяжелые времена⁽²⁾.

События в Прибалтике и Скандинавии. В Прибалтике и Скандинавии шли войны и процессы объединения государств⁽³⁾.

Королева Дании и Норвегии Маргарита начала войну против Швеции и в 1389 году нанесла ей поражение при Фальчепинге. Король Швеции Альбрехт Мекленбургский был взят в плен и провел в тюрьме города Линдхольма семь лет. Но столица Швеции Стокгольм долго сопротивлялся. Король Альбрехт был освобожден в 1395 году, благодаря посредничеству Ганзы. После этого в Дании и Норвегии по предложению Маргариты королем был признан ее внучатый племянник, 14-летний Эрик. В шведском городе Кальмаре в 1397 году были созваны на риксдаг представители всех трех королевств для заключения Кальмарской унии. Согласно ей всеми тремя государствами должен был править один король, причем каждое из них сохраняло свои законы и свое судебное право. Иностранные дела и войны должны были вестись сообща. Общим было и избрание короля. Если король умирал бездетным, его место должен был занимать «достойнейший» по общему выбору. В результате Кальмарской унии Дания, Швеция и Норвегия объединились под властью Дании. [3, 4].

В 1392 году Витовт занял отцовский престол в Великом княжестве Литовском. В 1392-1394 годах крестоносцы совершили три крупномасштабных нападения на Литовское княжество. В 1401 году Тевтонский орден снова начал боевые действия против Литвы. Это дало повод польскому королю Владиславу и Витовту заключить оборонительный союз. В 1407 году великим магистром Тевтонского ордена был избран Ульрих фон Юнинген. В декабре 1408 года Владислав и Витовт на тайной встрече одобрили план совместных действий против крестоносцев. Но 6 августа 1409 года из столицы крестоносцев Мариенбурга было послано официальное уведомление о начале боевых действий, которое польский король Владислав получил 14 августа. А 16 августа войско крестоносцев перешло границу Польши. Война шла с переменным успехом и 8 октября

между представителями польского короля и великого магистра Тевтонского ордена было заключено перемирие сроком до 24 июня 1410 года. Согласно условиям перемирия обе стороны оставались при тех владениях, которые имели к моменту его подписания. Затем это соглашение было продлено до 4 июля. А 3 июля объединенная польско-литовская армия численностью 29 тысяч человек начала поход к границе орденового государства и далее на его столицу Мариенбург. Войска ордена общей численностью 33 тысячи человек преградили ей путь, укрепившись у села Танненберг. Битва под Грюнвальдом была закончена разгромом крестоносцев до захода солнца. Наступившая ночь помешала преследованию беглецов с поля боя. В сражении погибли 18 тысяч крестоносцев, в том числе великий магистр, великий комтур, великий маршал, казначей, а также много комтуров. 14 тысяч попали в плен. Спаслись бегством всего около полутора тысяч человек [4, 30].

Столетняя война. В Столетней войне Франция укрепляла свои позиции, но не могла одержать победы над Англией, несмотря на ее внутренние проблемы⁽⁴⁾.

В 1389 году в Лелиенгене близ Кале был подписан договор о перемирии между Англией и Францией. А в 1396 году было заключено перемирие на 28 лет, скрепленное браком Ричарда II с малолетней дочерью французского короля Карла VI Изабеллой Валуа. В 1399 году король Англии Ричард II Плантагенет⁽⁵⁾ был свергнут Генрихом IV⁽⁶⁾; началась Ланкастерская династия. Этот государственный переворот и смерть Ричарда II (ходили слухи, что он умер в заточении от голода) послужили поводом для нового обострения англо-французских противоречий. Однако спустя примерно месяц после коронации новый английский король направил во Францию послов для подтверждения перемирия. Англией это подтверждение было объявлено условием возвращения на родину Изабеллы [4, 11].

В 1402-1409 годах валлийцы под предводительством Оуэна Глендовера⁽⁷⁾ восстали против английского господства. В 1402-1403 годах французские корабли периодически поддерживали Глендовера с моря. А в 1405 году французское войско высадилось в Уэльсе под флагом помощи Глендоверу в борьбе против «узурпации Генриха». Однако меньше чем через год не добившееся сколько-нибудь реального успеха войско вернулось во Францию [4, 11].

В начале 1405 вновь тяжело заболел французский король Карл VI. Развернулась борьба за власть между братом короля Людовиком Орлеанским и герцогом Бургундским Жаном Бесстрашным. 23 ноября 1407 герцогом Бургундским было организовано убийство Людовика. Но во главе партии родственников Людовика встал граф Арманьякский. Герцог Бургундский заключил с Англией союз против «арманьяков». Осенью 1411 английские войска выступили из Кале, соединились с армией «бургиньонов», подошли к французской столице и после кровопролитного сражения с войсками арманьяков вступили в Париж. После этого арманьяки вступили в торг с англичанами, и последние вернулись в Англию. Затем английские войска под

командованием принца Томаса, герцога Кларенсского высадились в Нормандии и прибыли в Бордо. Но арманьяки, потерпев поражение от бургиньонов, вступили с ними в мирные переговоры. Английское войско осталось зимовать в Бордо и в это время пришло сообщение о кончине Генриха IV. В 1413 году королем Англии стал Генрих V⁽⁸⁾; он возобновил попытки установить господство над Францией [4, 11].

В 1414 году в Англии было подавлено восстание лоллардов (последователей религиозного реформатора Джона Уиклифа) под предводительством Джона Олдкастла [4].

Начало войны с Турцией. С юго-востока на Европу надвигалась новая опасность – Османская империя⁽⁹⁾. В 1396 году король Венгрии Сигизмунд I⁽¹⁰⁾ попытался разорвать турецкую блокаду Константинополя, но был побежден при Никополе. Сигизмунд Люксембургский обратился за помощью к Западу, и еще раз произошло что-то вроде призыва к крестовому походу: отовсюду прибыли рыцари – английские, немецкие, преимущественно же французские и бургундские. Все они составили общую армию с родосскими иоаннитами, мадьярскими, валахскими, болгарскими и сербскими воинственными племенами. Битва произошла около крепости Никополь на правом берегу Дуная, которую обложил Сигизмунд. Баязид пришел с 200-тысячной армией. Благодаря рыцарям, особенно французским, одна за другой отражались атаки янычар. Но Баязид выдвинул 40-тысячный резерв, и западные войска не смогли устоять. Победа осталась за мусульманами. Сигизмунд, тщетно пытавшийся исправить положение, спасся с трудом. Но дальнейших последствий поражение пока не имело, потому что Баязид вынужден был поспешить обратно на Восток. В этом же году Болгария стала частью Османской империи. А в 1410 году Сигизмунд стал императором Священной Римской империи [3, 4].

Торговые объединения и войны. Развитие торговли вело к объединению городов в Германии и войнам в Италии⁽¹¹⁾. В 1405 году Верону и Падую захватила Венеция. В 1406 году Флоренция захватила Пизу и получила выход к морю [4].

18.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

Философия. Философия занималась проблемами преимущественно религиозного содержания⁽¹²⁾. В 1396 году итальянский философ-гуманист Колюццио Салютати⁽¹³⁾ начал публикацию трактата «О роке, судьбе и случайности»⁽¹⁴⁾. В 1399 году французская писательница Кристина Пизанская⁽¹⁵⁾ написала сочинение «Послание богу любви», в котором выступила защитницей прав женщин. Около 1402 года итальянский гуманист Пьетро Паоло Верджерио⁽¹⁶⁾ написал трактат «О благородных нравах и свободных науках»⁽¹⁷⁾.

Наука и техника. Около 1400 года французский историк и поэт Жан Фруассар⁽¹⁸⁾ завершил «Хроники»⁽¹⁹⁾, описывающие события Столетней

войны. В 1386 году в Германии был основан Гейдельбергский университет, а в 1411 в Шотландии – университет Святого Андрея.

В 1370 году для парижского дворца французского короля Карла V были изготовлены башенные часы, по которым отныне сверяли время.

Литература. Крупными литературными произведениями, создаваемыми в это время, были поэмы и сборники новелл⁽²⁰⁾. В 1394 году во Франции появился дидактический сборник «Парижский домострой». Неизвестный парижский мещанин собрался жениться на молоденькой девушке и написал для нее эту книгу о том, как держать дом, где рассматривался широкий круг вопросов, начиная с советов, как обращаться с прислугой, и кончая разработанным на каждый день меню [4].

Лирическая поэзия. В лирической поэзии по-прежнему доминировал новый сладостный стиль. Петрарка в одном из своих сонетов сетовал на свои любовные муки:

Мгновенья счастья на подъем ленивы,
Когда зовет их алчный зов тоски;
Но, чтоб уйти, мелькнув, - как тигр легки.
Я сны ловить устал. Надежды лживы.
Скорей снега согреваются, разливы
Морей иссохнут, невод рыбаки
В горах закинут, там, где две реки,
Евфрат и Тигр, влачат свои извивы
Из одного истока, Феб зайдет, -
Чем я покою найду иль от врагини,
С которой ковы на меня кует
Амур, мой бог, дождуся благостыни,
И мед скупой – устам, огонь полыни
Изведавшим, - не сладок, поздний мед! [15].

Боккаччо в своем сонете скорбел о смерти своей возлюбленной:
Мой стих, теперь по-стариковски хилый,
Был тоже полон юного огня,
Когда, от страсти сдержанной звеня,
Приковывал к себе вниманье милой.
Но завесь тьмы наброшена могилой
На очи, вдохновлявшие меня,
И холодеет он день ото дня,
И хрипнет, и оскудевает силой.
Коль скоро лик, что с ангельским так схож,
Днесь обращен лишь к небу, чтоб Того,
Чье он подобье, неустанно славить,
Слагать мне стало вирши невтерпеж:
Ведь я отныне жажду одного –
Любимой вслед стопы горе направить [15].

Особняком стоит творчество шотландского поэта Джона Барбора, который родился в 1320 и умер в 1395 году. Он учился и преподавал в

Оксфордском и Парижском университетах. Его главное произведение «Брюс» посвящено шотландскому королю Роберту Брюсу. В своих стихах поэт прославлял свободу:

О! Дар свободы – высший дар природный!
Ты означаешь право жить свободно;
Свобода утешение дарит,
Живем свободно – все наш дух живет!
Благое сердце счастья не найдет,
И жизнь его пребудет средь пустот,
Коль нет свободы; жить свободно
Зовет непостижимый глас природный.
Но кто свободы не познал сполна,
В душе своей не прорастил зерна
Гневливости, тому и тяжелой доли
Нельзя понять – что значит жить в неволе.
А кто свободы радости вкусил,
Тот будет славить их по мере сил.
И будет думать он: ее утрата
Не стоит гор всего земного злата [41].

Архитектура. В области архитектуры было заложено и создано несколько знаковых построек. В 1370 году в Париже была заложена крепость Бастилия. В 1377 году в городе Треццо (территория Северной Италии) было завершено сооружение одноарочного моста, пролет которого достигал 72 метров. В этом же году было завершено строительство папской резиденции в Авиньоне. В 1386 году в Милане началось сооружение собора [4].

Современником художника был также чешский архитектор и скульптор Петер Парлер, сын Генриха I Парлера, крупнейший представитель чешской ветви семьи Парлеров. Он родился в 1332 или 1333 году и умер в 1399 году, работал как в Германии, так и в Чехии. Учился у своего отца в Швебиш-Гмюнде примерно в начале 1350-х годов и там же работал вместе с семьей. Проявил огромный талант и умения и потому уже в 1356 году переехал в Прагу ко двору императора Карла IV. Там он быстро начал самостоятельную творческую деятельность, заложив основы чешской архитектуры и скульптуры.

В зодчестве главным его творением стал хор (алтарная часть) собора Святого Вита в Праге ([илл. 18.1](#)), построенный в 1356-1399 годах. Такая огромная постройка требовала помощников, и потому на ней трудились не только представители семьи Парлер, но и другие архитекторы. Например, восточную (алтарную) часть Парлер возводил совместно с зодчим Матвеем из Арраса, сведений о котором, к сожалению, не сохранилось. Кроме того, Петер Парлер построил в Праге знаменитый Карлов мост ([илл. 18.2](#)) в 1357-1378 годах, а также хор собора Святого Бартоломея в Колине ([илл. 18.3](#)), возведенный в 1360-1378 годах.

Еще больших успехов Петер Парлер добился в ваянии. Он богато и празднично украсил скульптурами построенный им же Карлов мост. Для



Илл. 18.1. Петер Парлер. Собор св. Вита в Праге. Интерьер.



Илл. 18.2. Петер Парлер. Карлов мост в Праге.



Илл. 18.3. Петер Парлер. Собор св. Бартоломея в Колине. Интерьер.

собора Святого Вита за 11 лет с 1374 по 1385 год он выполнил вместе с помощниками целую серию скульптурных портретов ([илл. 18.4-18.5](#)). Чаще всего при возведении своих построек и создании многочисленных скульптур для них Петер работал вместе с сыновьями Яном и Вацлавом. Даты жизни обоих братьев не установлены, но известно, что они учились у отца, а затем продолжили его дело. Петеру Парлеру принадлежит также гробница Оттокара II ([илл. 18.6](#)) в соборе св. Вита в Праге [17].

Скульптура. Современником Мастера Бертрама был выдающийся скульптор-монументалист франко-фламандской школы Клаус Слютер. Он родился около 1340 года и умер в 1406 году. С 1385 года он работал в столице Бургундии Дижоне, причем с 1389 года стал придворным скульптором герцога Бургундского Филиппа Смелого. Многие произведения скульптор создавал со своим племянником и учеником Клаусом де Верве.

Скульптор выполнил значительные работы в монастыре Шанмоль в Дижоне. В 1396-1401 годах он оформил портал монастырской церкви ([илл. 18.7](#)) - усыпальницы бургундских герцогов. На центральном столбе этого портала – Мадонна с Младенцем, на боковых откосах – фигуры коленопреклоненных герцога Филиппа Смелого и его супруги Маргариты Фландрской со святыми покровителями – Иоанном Крестителем и Святой Екатериной. Композиция портала симметрична.

Самой значительной работой мастера стал так называемый «Колодец пророков» или «Колодец Моисея» ([илл. 18.8](#)), выполненный для большого монастырского двора в Шанмоле в 1395-1405 годах, а ныне находящийся в Городском музее Дижона. Сохранился постамент композиции – шестигранный пьедестал с фигурами пророков со свитками, предрекающими судьбу Спасителя, а также голова и торс из венчавшей колодец композиции «Распятие» ([илл. 18.9](#)). Особой мощью отличается фигура Моисея, по которой иногда называют всю композицию.

Последней значительной работой Слютера были фигуры плакальщиков с надгробия Филиппа Смелого ([илл. 18.10](#)), выполненные в 1385–1411 годах и хранящиеся в Музее изящных искусств в Дижоне ([илл. 18.11-18.12](#)). Вдоль стенок гробницы расположены 42 статуи людей, провожающих герцога в последний путь. Среди них наиболее выразительны так называемые «Епископ», «Сеньора», «Худощавый аскет», «Грубый ворчун», «Певец с открытым ртом».

Большинство работ Слютера сохранило следы полихромии. Его произведения расписывал придворный живописец герцога Бургундского – Жан Малуэль, родной дядя будущих великих миниатюристов братьев Лимбург. Творчество Слютера оказало значительное влияние на развитие скульптуры Франции, Нидерландов и Германии [17].

Миниатюра. Современниками Мастера Бертрама были итальянский миниатюрист Джованнино де Грасси и нидерландский миниатюрист Жакмар Эсденский.



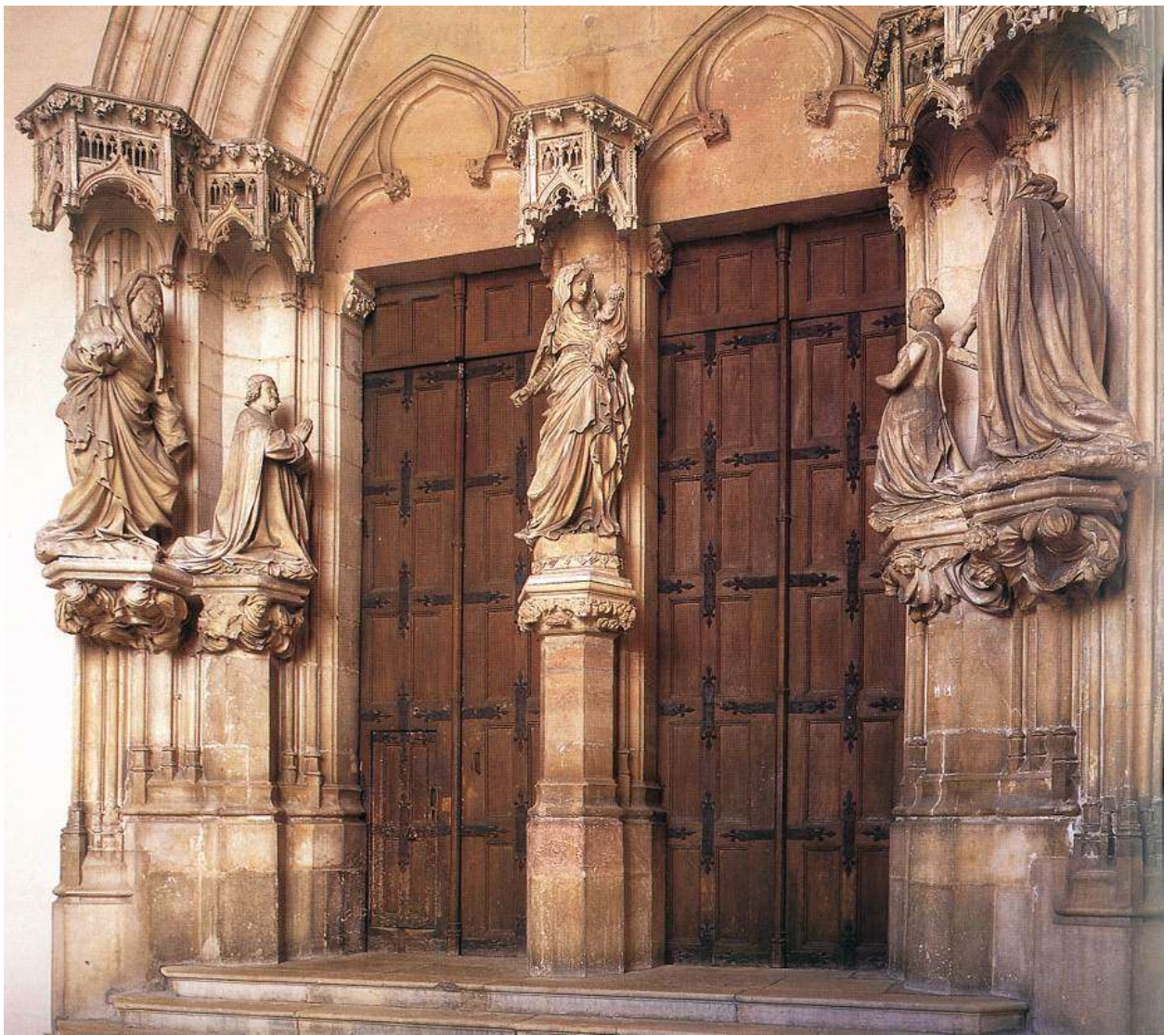
Илл. 18.4. Петер Парлер. Карл IV.



Илл. 18.5. Петер Парлер. Автопортрет.



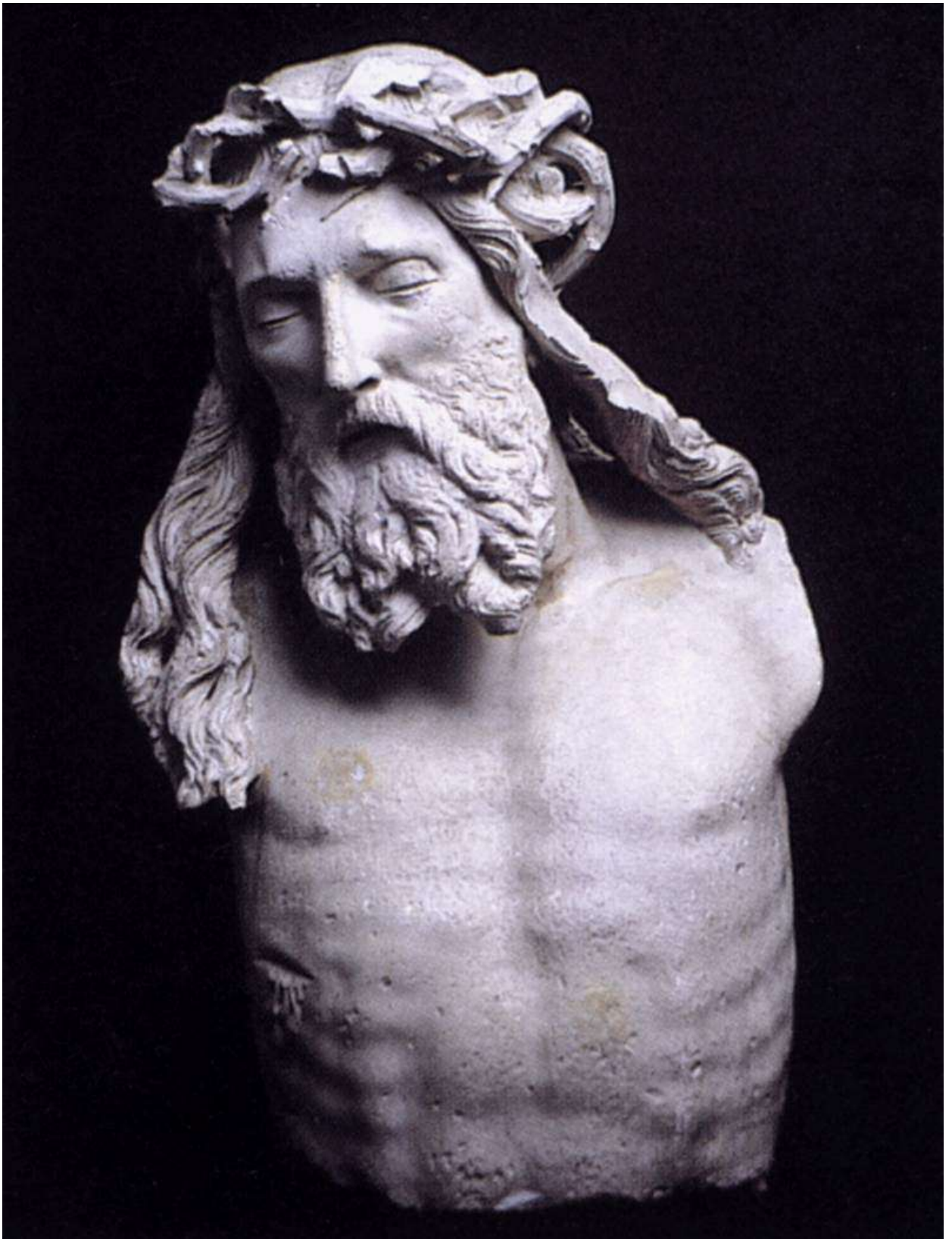
Илл. 18.6. Петер Парлер. Гробница Оттокара II.



Илл. 18.7. Клаус Слютер. Мемориал Филиппа Смелого.



Илл. 18.8. Клаус Слютер. Колодец Моисея.



Илл. 18.9. Клаус Слютер. Христос.



Илл. 18.10. Клаус Слютер. Надгробие Филиппа Смелого.



Илл. 18.11. Клаус Слютер. Плакальщик.



Илл. 18.12. Клаус Слютер. Три плакальщика.

Итальянский миниатюрист Джованнино де Грасси родился в Милане (дата его рождения неизвестна) и умер до 1398 года. Несмотря на почти полное отсутствие документов и крайнюю малочисленность произведений, Джованнино де Грасси считается крупнейшим мастером ломбардской миниатюры последних лет XIV века, мастером европейской величины.

К его ранним работам относятся несколько листов «Оффицьоло» из Национальной библиотеки в Париже и «Бытия». Однако в последнем произведении преобладают листы, исполненные Мастером Ланселота и Джованни ди Бенедетто да Комо. Миниатюры из библиотеки Чивика в Бергамо исполнены слабыми штрихами и словно распыленными красками, на ломбардский манер. Авторство Джованнино иллюстрированного «Алфавита» часто оспаривается. «Охота на кабана» происходит от одной из страниц «Великолепного часослова герцога Беррийского» из музея Конде в Шантийи. Миниатюры из библиотеки Казанатенсе в Риме также приписываются руке самого Джованнино. Вместе со своими учениками и, в частности, своим сыном Саломоне, Джованнино начал работу над «Оффицьоло» Джана Галеаццо Висконти ([илл. 18.13](#)), прерванную в 1402 году смертью принца и оконченную тридцатью годами позже Бельбело да Павия. Рукопись разделена на две части; более старую, украшенную Джованнино, соотносят с фрагментом из собрания Висконти ди Модроне в Милане. Сохранились также рисунки из его записных книжек ([илл. 18.14-18.15](#)).

Согласно документам, художник принимал активное участие в строительстве миланского собора, не столько как архитектор, сколько как создатель проектов скульптур; однако сохранился только рельеф над южной дверью сакристии – «Христос и Самаритянка», исполненный в бургундском стиле.

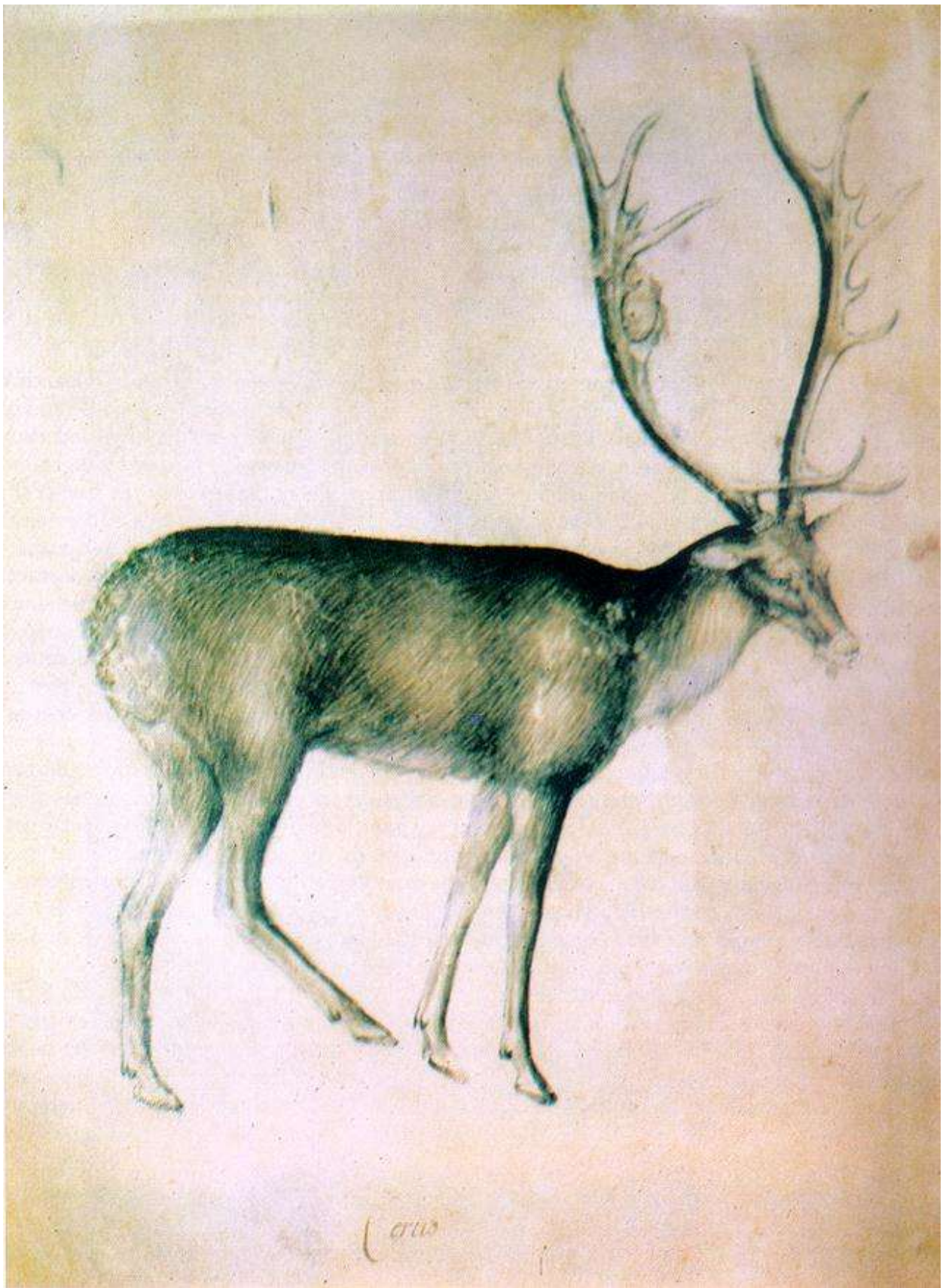
Джованнино ближе всех среди итальянских миниатюристов подошел к «придворному» европейскому искусству конца XIV века. Его искусство связано с французскими и нидерландскими мастерами. Но еще важнее его контакты с чешскими художниками, создателями «Кодексов», и рисовальщиками эпохи Венцеслава IV. В Италии Джованнино имел прямых последователей - Де Вериса и Микелино да Безоццо, а также оказал влияние на веронскую школу - Стефано да Дзевио и Пизанелло [18].

Франко-фламандский художник-миниатюрист Жакмар Эсденский упоминается с 1384 по 1409 годы при дворе герцога Беррийского. Он является автором иллюстраций к части «Малого часослова», созданного около 1385 года и хранящегося в Национальной библиотеке в Париже ([илл. 18.16-18.17](#)). Ему принадлежат и многие страницы «Прекрасного часослова» из Королевской библиотеки в Брюсселе, созданного около 1400 года, а также несохранившиеся листы «Большого часослова», созданного в 1409 году. Жакмару Эсденскому также приписывается альбом рисунков серебряным карандашом из библиотеки Пьерпонт Морган в Нью-Йорке.

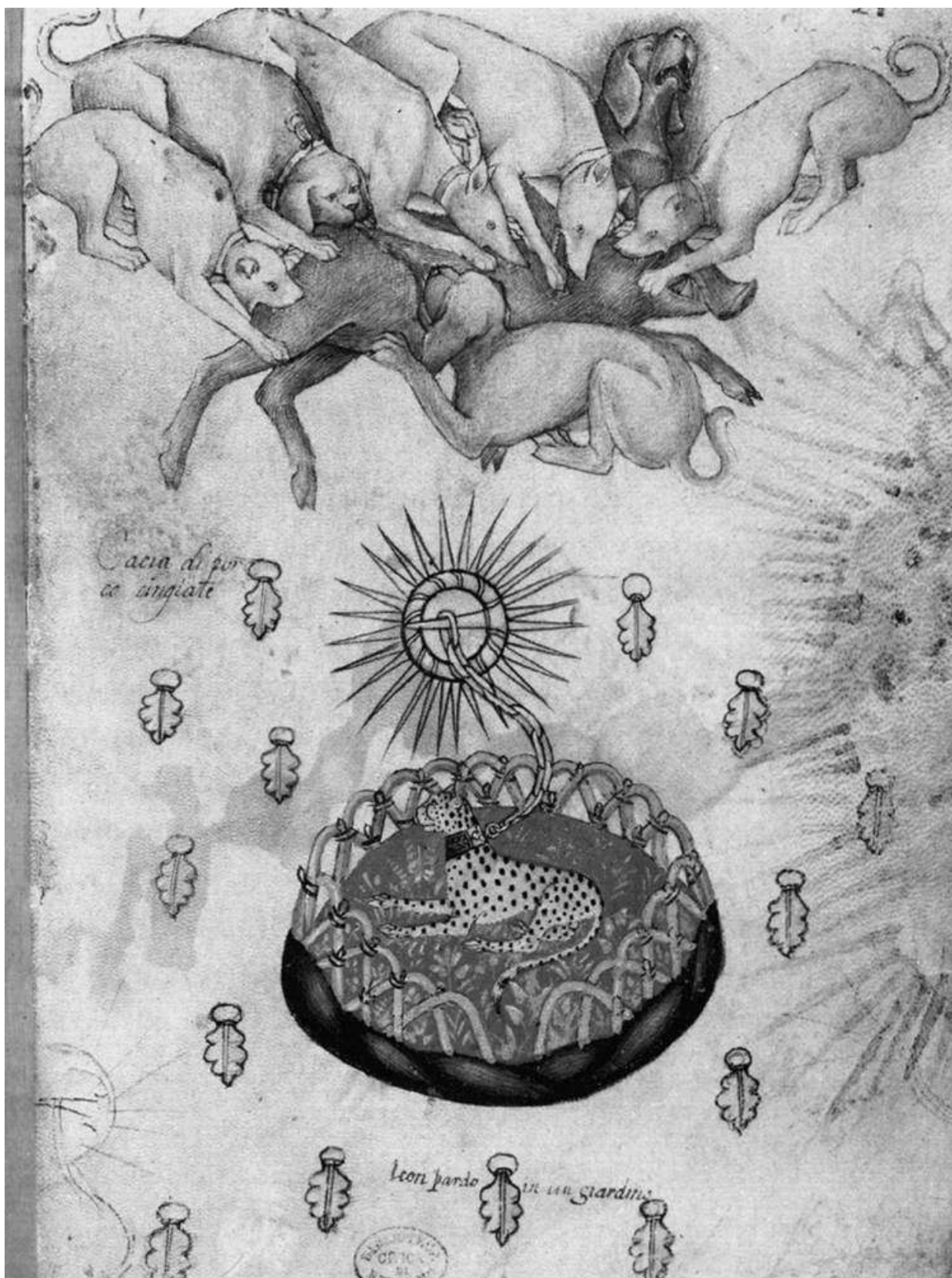
Творчество художника знаменует собой поворот в искусстве Северной Европы, связанный с той новой ролью, которую стала играть в нем



Илл. 18.13. Джованнино де Грасси. Псалом 118. Миниатюра.



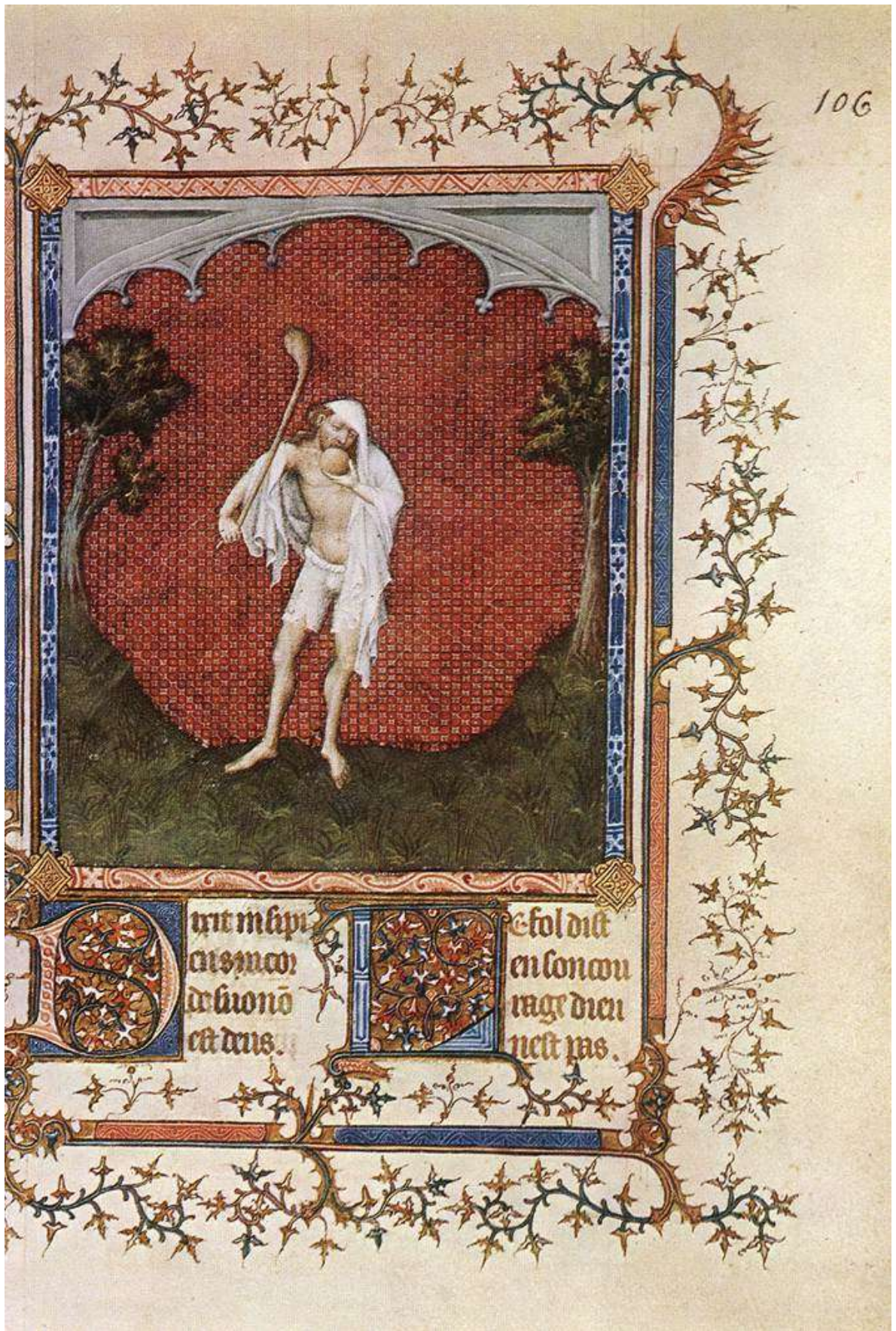
Илл. 18.14. Джованнино де Грасси. Олень. Рисунок.



Илл. 18.15. Джованнино де Грасси. Эскизы животных из записной книжки.
Рисунок.



Илл. 18.16. Жакмар Эденский. Благовещение. Миниатюра.



Илл. 18.17. Жакмар Эсенский. Шут. Миниатюра.

итальянская живопись. Этот поворот выразился не только в прямых заимствованиях у сиенских мастеров отдельных иконографических идей, но и в укрупнении миниатюры до размеров целой страницы, что сделало ее самостоятельным, цельным произведением, подобным живописным полотнам XIV века. В работах Жакмара Эсденского появляется реалистический пейзаж на фоне неба с развернутым в глубину пространством. Отныне миниатюра вышла за рамки своей первоначальной иллюстративной функции и стала той областью, в которой начала развиваться выдающаяся школа северной живописи XV века [18].

Живопись. Современниками Мастера Бертрама были испанские художники Педро Серра и Педро Николау, а также итальянский художник Герардо Старнина.

Испанский художник Педро Серра, брат Хайме Серра, работал в Барселоне во второй половине XIV века. С 1357 года он учился у Рамона Десторрентса, королевского художника; в 1363-1389 годах он работал вместе со своим братом Хайме, но каждый из братьев имел собственные заказы. Их мастерская оставалась верной итальянской традиции. Основное произведение Педро Серра, упомянутое в документах, принадлежит периоду творческой зрелости художника: «Алтарь Св. Духа» из коллегии Санта-Мария-Аурора в Манрезе, исполненный в 1394 году. Это – большой цикл, повествующий об истории мира с момента Сотворения до Сошествия Святого Духа. Алтарь состоит из 19 частей, не считая 30 персонажей, украшавших пилястры. В центре изображена Мадонна в окружении апостолов, над ними парит голубь Святого Духа; наверху – «Коронование Марии» и «Распятие»; на боковых створках – сцены Ветхого и Нового Завета, в которых преобладает красный, розовато-лиловый и зеленый цвета и золотой фон. В 1395 году Педро Серра написал для доминиканцев Манрезы картины «Св. Варфоломей» и «Св. Бернард Клервосский», ныне хранящиеся в музее Вича. Для творчества художника характерен тип задумчивой Мадонны с треугольным ликом и карими глазами. Примером являются две «Мадонны с Младенцем и музицирующими ангелами» ([илл. 18.18-18.19](#)) из Музея изящных искусств Каталонии в Барселоне, исполненные в 1390-е годы и обе имеющие размеры 196×130 см. Следует назвать также картину «Св. Клара и Евлалия» из собора в Сеговии и приписываемые художнику алтарные образы из церквей Сан-Льоренс в Морунисе, Абелье в Конке и Всех святых в Сан-Кугат дель Вальесе [18].

Итальянский художник Герардо Старнина упоминается с 1387/1388 года. Он умер между 1409 и 1413 годами. Имя «Мастера Бамбино Виспо» О. Сирен дал художнику, очень живо изображавшему Младенца. Сегодня многие исследователи считают, что этим художником, одним из представителей флорентийской школы того времени, был именно Старнина.

Он исполнил большую алтарную композицию, части которой в настоящее время хранятся в разных музеях: фрагменты центральной части «Мадонна в окружении ангелов» - в Картинной галерее в Дрездене и в музее Бойманса-ван Бенингена в Роттердаме; две створки с фигурами «Святых» - в



Илл. 18.18. Педро Серра. Мадонна с Младенцем и музицирующими ангелами.



Илл. 18.19. Педро Серра. Мадонна с Младенцем и музицирующими ангелами.

музеях Берлина и Стокгольма; другие створки – в музее Дуэ, музее Польди-Пеццоли в Милане и в итальянских частных собраниях; пинакли (маленькие треугольные фронтоны, которые венчают пилястры, обрамляющие главные части полиптиха) с изображением «Благовещения» и «Христа» - в Штеделевском художественном институте во Франкфурте.

Среди других значительных произведений художника можно назвать алтарь «Мадонна с ангелами и святыми» из музея Вагнера в Вюрцбурге, картины «Успение» из собрания Джонсона в Музее искусства в Филадельфии, «Смерть Марии» из музея Фогг в Кембридже, Массачусетс, «Мадонна со святыми и ангелами» ([илл. 18.20](#)) из галереи Академии во Флоренции, сцену «Битвы» из музея в Альтенбурге и «Св. Винцент» ([илл. 18.21](#)) размером 67×35 см из Музея изящных искусств в Бостоне, исполненный около 1410 года. Художник интересовался творчеством Лоренцо Монако и принадлежал к кругу Аньоло Гадди. Его поздними произведениями являются алтарь Орсини и Вюрцбургский алтарь. Старнину иногда отождествляют с испанским художником Мигелем Альканисом.

Работы Старнины в Валенсии в 1398-1401 годах подтверждены документально. В 1409 году художник создал фрески в одной из капелл церкви Сан-Стефано в Эмполи. До нашего времени сохранились лишь два фрагмента этой росписи, хранящиеся в Епархиальном музее в Эмполи, которые во многом близки сохранившимся фрагментам фресок в капелле Сан-Джироламо церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, завершённым в октябре 1404 года и приписываемым Старнине. Эти произведения свидетельствуют о знакомстве художника с работами мастера немецкого происхождения Марсаля де Сакса, работавшего в Валенсии. Некоторые исследователи приписывают Старнине фрески в капелле Кастеллани церкви Санта-Кроче во Флоренции и знаменитую «Фиваиду» ([илл. 18.22](#)) размером 80×216 см, исполненную около 1410 года, из галереи Уффици во Флоренции [18].

Испанский художник Педро Николау родился в Барселоне, работал в Валенсии и Арагоне в 1390-1408 годах. Конец XIV и начало XV веков являются периодом расцвета живописи Валенсии, что сделало ее одним из главных европейских центров. Из дошедших до нас исторических сведений была относительно легко восстановлена творческая биография Николау, в то время, как другие мастера великолепных алтарей остались для нас неизвестными по причине отсутствия убедительных документов.

Известна работа Николау, датированная 1404 годом – «Алтарь Сарриона». Центральное панно с изображением «Богоматери» погибло в 1936 году, а его боковые створки со сценами из жизни Марии. хранятся в собрании Диринга. Прекрасный рисовальщик, работавший с голубыми, розовыми и серыми гаммами, Николау неоднократно исполнял широко распространенный образ Богоматери, сидящей на троне в окружении хора ангелов. Создателем этого образа был, как считается, Лоренцо Сарагоса. Его Богоматерь напоминает Мадонн Кельнской школы, которые были тогда очень популярны в Валенсии. К этому времени художнику уже были



Илл. 18.20. Герардо Старнина. Мадонна со святыми и ангелами.



Илл. 18.21. Герардо Старнина. Св. Винцент.



Илл. 18.22. Герардо Старнина. Фиваида.

известны произведения сиенской живописи. Другими алтарными картинами, приписываемыми Николау, являются «Алтарь Богоматери» из церкви Альбенгозе и «Алтарь Богоматери» из музея в Бильбао, а также диптих (илл. 18.23), на створках которого размером 30×18 см изображены «Благовещение и Пьета». Их манера письма подтверждает тесную связь художника с Андресом Марцалем де Саксом, часто работавшим вместе с ним до 1404 года. Многие алтарные образы из Валенсии, созданные в первые десятилетия XV века, восходят к стилю Николау. Известны имена некоторых помощников мастера, а также художников, испытавших его влияние, - Хайме Матеу, его племянник, Габриэль Марти, автор «Алтаря св. Николая» в церкви в Альбале, Гонсало Перес, предполагаемый автор «Алтаря семьи Марти де Торрес» из музея в Валенсии, Мастер из Бурго де Осма, автор «Алтаря» из Лувра в Париже, Мигель Альканьес, Мастер из Ольерии и многие другие [18].

Современником Мастера Бертрама был и итальянский художник Якопо ди Чоне, работавший в 1365-1398 годах, брат Нардо ди Чоне и Орканьи, автор «Коронования Марии» (илл. 18.24) из галереи Академии во Флоренции [17].

В это же время на Руси работал греческий иконописец Феофан Грек (около 1340-после 1407), который в 1407 году создал деисусный чин для Благовещенского собора Московского Кремля [4].

Современником Мастера Бертрама был также чешский художник, известный в истории живописи как Мастер Тршебоньского алтаря.

18.3. Мастер Тршебоньского алтаря

Чешский художник, известный в истории живописи как Мастер Тршебоньского алтаря, работал в Праге около 1380-1390 годов. Он входил в число художников, работавших для пражского двора. Его главным произведением является алтарь, исполненный около 1380 года, предназначенный для церкви св. Илии монастыря августинцев в Тршебоне (по-немецки – Виттенгау). От этого произведения сохранились лишь три створки: «Моление о чаше», «Положение во гроб» и «Воскресение» (илл. 18.25), ныне хранящиеся в Национальной галерее в Праге. Все они на оборотной стороне украшены фигурами святых. Естественно, что художник знал живопись в замке Карлштейн и другие произведения Мастера Теодорика. Предполагается, что он был знаком с французской и северо-итальянской живописью 1360-х годов, в частности с Апокалипсисом из Анже и диптихом из Барджелло, ныне хранящимся во Флоренции. Художник явился основоположником «прекрасного стиля» в Богемии и Центральной Европе.

Среди более поздних произведений мастера следует назвать «Мадонну» из церкви в Сирковице, исполненную до 1380 года и «Рудницкую Мадонну», созданную после 1380 года и хранящуюся в Национальной галерее в Праге, а также «Мадонны» из церкви св. Троицы, ныне хранящуюся в Южно-чешской



Илл. 18.23. Педро Николау. Благовещение и Пъета.



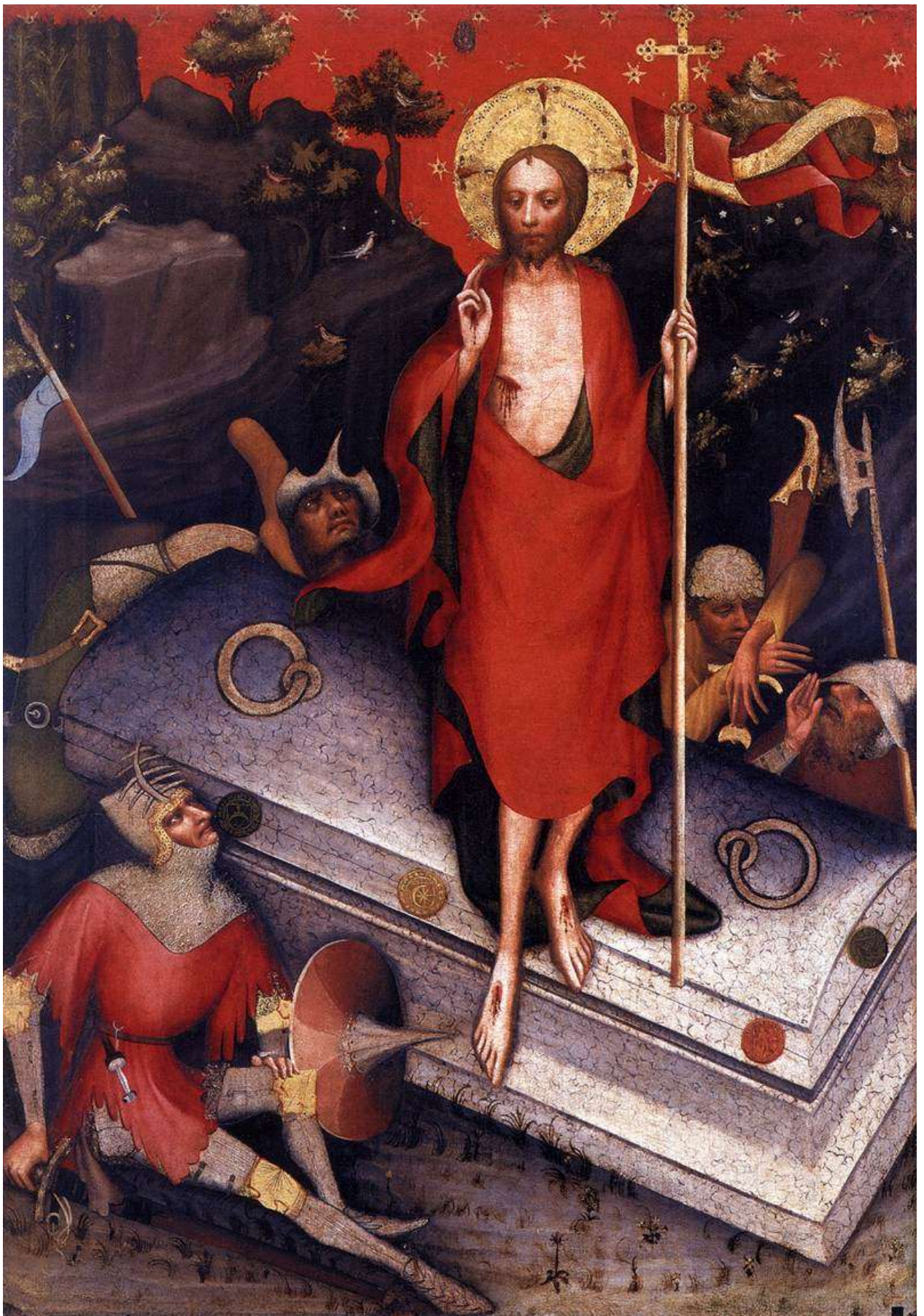
Илл. 18.24. Якопо ди Чоне. Коронование Марии.

галерее в Хлубока-над-Влтавой, из Вышеброда и Вроцлава. В его мастерской после 1380 года были созданы такие картины, как «Поклонение Младенцу Христу» ([илл. 18.40](#)) из замка в Хлубока-над-Влтавой; «Мадонна Ара Коэли» из Национальной галереи в Праге – самый древний образец картины в раме, украшенной живописью, что было характерно для чешской живописи на дереве первой половины XV века; «Распятие» из Национальной галереи в Праге, исполненное в 1380 году. В кругу художника были созданы работы «Мадонна со св. Варфоломеем и св. Маргаритой» из замка в Хлубока-над-Влтавой, а в конце XIV века - «Распятие» из Вышеброда, ныне хранящееся в Национальной галерее в Праге. Он оказал влияние на «Пяльский алтарь» из Баварского национального музея в Мюнхене, созданный в конце XIV века, и некоторые другие произведения; это влияние находят и в живописи сопредельных с Чехией регионов - Нюрнберга, Баварии и Силезии [18].

18.3.1. «Воскресение Христа»

Ниже будет обсуждаться картина Мастера Тршебоньского алтаря «Воскресение Христа» ([илл. 18.25](#)) размером 132×92 см, созданная в 1370-1390 годах [37].

Литературная программа и история иконографии. Ни один из евангелистов не описал самого акта Воскресения Христа. Оно прошло никем не видимым; даже стражники, поставленные охранять тело в гробнице, не заметили ничего необычного, а когда «ангел Господень спустился с неба и, подойдя к гробнице, отвалил камень и сел на него ... стражники задрожали и помертвели от ужаса». Как Христос восстал из гроба, в каком Он был виде, куда отправился – все это навсегда останется тайной. В силу отсутствия евангельского рассказа о Воскресении Христа в течение первого тысячелетия истории Церкви художники избегали изображать этот сюжет. Ранние варианты Воскресения Христа ограничивались символическими формами: священной монограммой «ХР», заключенной в триумфальный венок, установленный на верху латинского креста. Два воина у подножия креста идентифицируют эту композицию как Воскресение Христа. Так оно изображено в IV веке на саркофаге из катакомб Домитиллы, хранящемся в Латеранском музее в Риме. Первая попытка изобразить Христа восстающим из гроба встречается в одной из миниатюр Оттоновского Евангелия из Государственной библиотеки в Мюнхене; здесь Он стоит в открытом саркофаге, держа в одной руке крест. Затем этот образ появляется в так называемом Ратманнском миссале середины XII века из кафедрального собора в Хильдесхайме. Христос делает решительный шаг, переступая через передний край саркофага; Он держит крест с укрепленным на нем стягом; с этого времени этот флаг – знак Его победы над смертью – стал характерной особенностью всех последующих изображений Воскресения Христа. Такая трактовка этого сюжета противоречит евангельскому рассказу, поскольку представляет Христа поднимающимся из гроба, с которого уже отвалена крышка (камень), хотя Матфей говорит, что камень был отвален наутро



Илл. 18.25. Мастер Тршебоньского алтаря. Воскресение Христа.

после Воскресения Христа. Однако эту трактовку поддерживали Отцы Церкви, что подтверждает средневековый трактат, в котором приводятся комментарии на соответствующие тексты Евангелий: камень гробницы – это каменная скрижаль, на которой был записан Ветхий Завет; и как дух был скрыт в Ветхом Завете за буквой, так Христос, согласно этому толкованию, был скрыт за камнем. Христос воскрес из мертвых, и Закон Моисеев утратил свое значение [31]. Работа Мастера Тршебоньского алтаря является одним из самых ранних станковых произведений на этот сюжет. Художник следует указаниям Евангелий. На картине Иисус с символом Воскресения сходит с закрытой крышки гроба, вокруг которой сидят стражники, с ужасом глядящие на Него.

Действующие лица. Иисус, невероятно худой, с темными глазами под тяжелыми веками, высоким лбом, острым подбородком, темно-рыжими волосами и короткой, раздвоенной бородой, облачен лишь в развивающийся красный плащ из тонкой материи с почти черной подкладкой. Его грудь, верх живота и босые ноги с очень длинными ступнями открыты. На теле не видно никакой мускулатуры. Из ран на руках, ногах и под левым ребром течет кровь небольшими струйками. Голову окружает темно-золотой нимб в виде круга с красным крестом, центр которого находится на макушке головы Иисуса. В правой руке Он держит золотой металлический крест на тонком и длинном деревянном древке, к которому приделан красный стяг с золотым крестом в виде вымпела (поперек древка). Такой образ Иисуса не имеет аналогов даже в Чешской живописи, например у Мастера Вышебродского алтаря ([илл. 9.28](#)), не говоря уже о других живописных школах.

Четыре стражника, молодые, с очень разными, выразительными лицами, одеты в доспехи, современные художнику, и имеют при себе оружие. У стражника, ближайшего к зрителю, крепкая широкоплечая фигура с тонкой талией, но слабые ноги Он одет в красный колет и серую кольчугу, на голове у него островерхий шлем с поднятым решетчатым забралом, в правой руке он держит круглый щит с длинным выступающим острием в центре. У остальных стражников, находящихся за гробом, видны только головы в шлемах и секиры различной формы.

Взаимодействие персонажей. Иисус, стоя правой ногой на крышке гроба, левой осторожно ступает на край гробницы. Его поза весьма неустойчива: Он еще не поставил ногу, а словно ощупывает кончиками ее пальцев, куда Ему ступить, и опирается на древко креста для поддержания равновесия. Он весь погружен в Себя, Его лицо чрезвычайно сосредоточено, глаза опущены, а левую руку Он, согнул в локте и поднял, сложив пальцы как для благословения (подняв вверх указательный и большой пальцы и соединив остальные). Этот жест левой руки может служить и предостережением для стражников не шуметь. Стражники сидят вокруг гробницы. Все, кроме одного, который, видимо, спит, устремили взоры на Иисуса. Двое из них не понимают, что происходит, и кого они видят, а третий делает рукой жест, словно хочет, чтобы видение исчезло. Контраст

между одухотворенным и углубленным в себя Иисусом и бессмысленными лицами стражников передан художником великолепно.

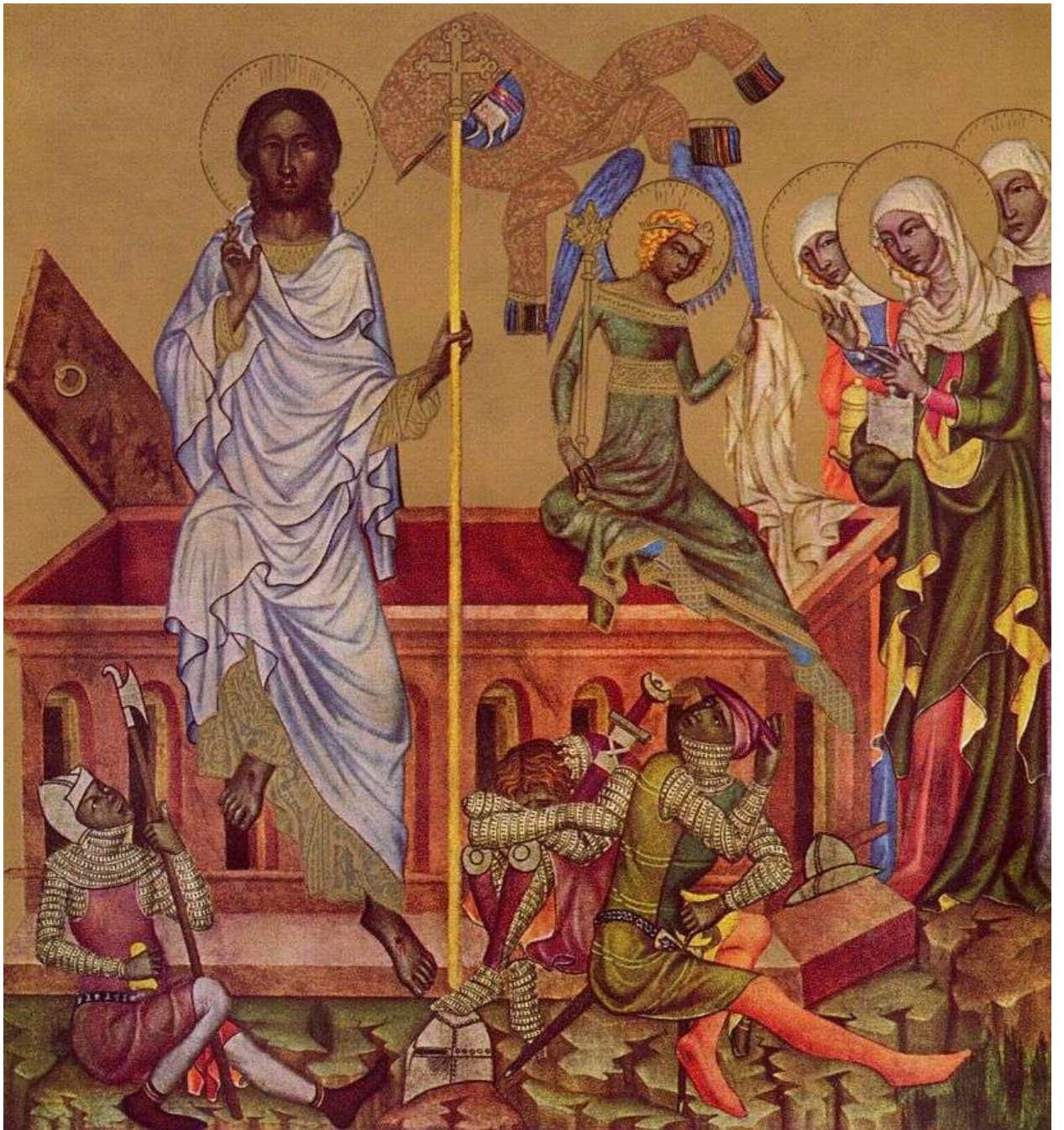
Гроб. Гробница представляет собой прямоугольную серую каменную плиту, на которой лежит каменная же, закрытая, выпуклая крышка гроба. На ней имеются два больших, металлических, покрытых ржавчиной кольца, за которые эту крышку можно поднять. Чтобы подчеркнуть, что гроб закрыт, художник поместил по периметру его крышки несколько круглых, разноцветных, сургучных печатей. Таким образом, Иисус появился из закрытой могилы, пройдя через закрытую толстую крышку гроба.

Пейзаж. Вся сцена происходит на фоне гористого пейзажа. Темные скалы (более гладкие, чем у Мастера Вышебродского алтаря) поросли небольшими деревьями и редкими кустами. На скалах, кустах и деревьях сидит множество птиц (но более мелких, чем у Мастера Вышебродского алтаря). Место неба занимает красный фон, покрытый стилизованными шестиконечными золотыми звездами.

Цветовая гамма и композиция. На картине использованы оттенки всего четырех повторяющихся цветов: красная кровь Иисуса, Его красный плащ, красный стяг, красное небо, красный колет и щит стражника; золотой нимб Иисуса, золотой крест на стяге и золотые звезды на небе; серая гробница и крышка гроба, серые доспехи и оружие стражников; темная подкладка плаща Иисуса и темные скалы. Иисус помещен в центр композиции, но гроб расположен под углом к нижнему краю картины; художник смотрит на него почти сверху; три стражника сидят за гробом, а одни перед ним; правые скалы выше левых. Асимметрия композиции лишь усиливает чувство оцепенения от появления еще неуверенно ступающего Иисуса.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Еще более ранний вариант этого сюжета около 1350 года создал Мастер Вышебродского алтаря на картине ([илл. 18.26](#)) размером 95×85.5 см, хранящейся в Национальной галерее в Праге. На ней сюжет «Воскресения» соединен с сюжетом «Жены-мироносицы у гроба Господня». Здесь удивительно все – и Иисус в фиолетовом саване, и совершенно необычный ангел, и элегантные жены-мироносицы, и отсутствие какого-либо пейзажа за гробом, крышка которого откинута.

Оценка творчества. Мастер Тршебоньского алтаря работал в жанре евангельских историй. Он создал одно из самых ранних живописных произведений на сюжет о Воскресении Христа, необычный образ воскресшего Христа, поражающий своим спокойствием и самоуглубленностью, и подчеркнул настроение всеобщего оцепенения в этой картине. Его манера изображения лиц в чем-то напоминает манеру Мастера Теодорика, а его пейзаж отдаленно напоминает пейзаж Мастера Вышебродского алтаря. Он внес несомненный вклад в развитие северного живописного стиля.



Илл. 18.26. Мастер Вышебродского алтаря. Воскресение Христово.

18.4. Биографические сведения о Мастере Бертраме

Немецкий живописец и скульптор Мастер Бертрам родился, как предполагают, в 1340-1345 годах в Миндене в Вестфалии и умер до 1415 года. Он является старейшим немецким художником. Еще в молодости он приехал в Гамбург. Его имя упоминается в переписях архивов Гамбурга в 1367-1387 годах. В 1390 году художник планировал паломничество в Рим и составил свое первое завещание, а затем второе, где назвал себя Бертрамом, городским художником из Гамбурга. После его смерти родственники из Миндена вступили в права его наследства.

Бертрам является главной фигурой искусства Нижней Германии XIV века. Его основное произведение известно под названием «Алтарь из Грабова» ([илл. 18.37](#)), поскольку именно в этом городе округа Мекленбург он был установлен в XVIII веке и оставался до 1903 года. Ныне он хранится в Кунстхалле в Гамбурге. Этот алтарь был создан для церкви св. Петра в Гамбурге в 1379 году и установлен в ней в 1383 году. Гигантский по своим размерам (его ширина равняется семи метрам), украшенный множеством скульптурных фигур и серией из 24 картин, он является одним из первых шедевров станковой живописи в Германии. Он состоит из двух пар створок, открывающихся только в праздничные дни. Когда открыты внешние створки, можно видеть в двух рядах (по 12 картин в каждом) 18 сцен «Книги Бытия» (от первых дней Творения до истории Исаака) и 6 сцен «Детства Христа» (от «Благовещения» до «Бегства в Египет»); когда открыты внутренние створки, появляется скульптурный алтарь: в центре возвышается «Распятие», а по сторонам, в двух рядах ниш, фигуры «Пророков», «Апостолов» и «Святых». Исследователям кажется правдоподобным, что Мастер Бертрам был и автором скульптур, хотя документы говорят о нем только как о живописце. К сожалению, картины на внешней стороне алтаря не сохранились, и мы не можем представить алтарь в закрытом, повседневном виде. Сохранившаяся серия картин иллюстрирует историю Искупления со дней Творения.

Мастеру Бертраму приписывается также «Алтарь Страстей» из музея в Ганновере – триптих, тесно связанный с «Алтарем из Грабова». Но в манере второго алтаря исследователи прослеживают влияние франко-фламандского искусства конца XIV века. При открытых створках этого алтаря в двух ярусах расположены 16 картин, иллюстрирующих «Страсти Христовы» от «Входа в Иерусалим» до «Сошествия Святого Духа». Некоторые исследователи отождествляют это произведение с «Алтарем Богоматери», подаренным в 1394 году церкви св. Иоанна в Гамбурге братством Тела Христова.

Другие алтари группируются вокруг этих двух шедевров: большой «Алтарь жизни Марии» из Кунстхалле в Гамбурге, который считают работой, исполненной в 1410 году в мастерской Бертрама; шесть сцен из «Жизни Христа» на двух створках из Музея декоративного искусства в Париже близки по стилю к «Алтарю Страстей».

Источники искусства Бертрама остаются для специалистов неясными. Его вестфальские корни объясняют сходство его работ с современными ему вестфальскими алтарями. Однако не меньшее сходство имеется и с работами Мастера Теодорика из Праги. Творчество Мастера Бертрама не имело большого влияния. Около 1420 года его стиль был вытеснен стилем Мастера Франке, уроженца Нидерландов и преемника Бертрама в Гамбурге [18].

18.5. Ветхозаветные истории

«Алтарь из Грабова» ([илл. 18.27](#)) общим размером 266×726 см состоит из четырех створок размером 172 × 172 см, на каждой из которых помещено по 6 картин (два ряда по 3 картины в каждом). Он был исполнен в 1383 году и хранится в Кунстхалле в Гамбурге. Из 24 картин 18 написаны на сюжеты из Ветхого Завета (Книги Бытия). Таким образом, мы впервые встречаемся здесь с новым жанром ветхозаветных историй. Ниже будут обсуждаться пять картин этого жанра.

18.5.1. «Сотворение Адама»

Картина «Сотворение Адама» ([илл. 18.28](#)) - левая в верхнем ряду второй слева створки алтаря ([илл. 18.29](#)) [40].

Литературная программа. О сотворении человека в Книге Бытия имеется всего несколько строк: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему... И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его... И создал Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою». Это описание столь кратко, что как это часто происходило, детали художники должны были придумывать сами. На картине Бог создает Адама, который находится еще по пояс в земле. За процессом создания наблюдают ангелы, находящиеся в правом верхнем углу картины.

Действующие лица. Бог, средних лет, чуть полноватый и невысокий, с красивым, тонким, удлинённым лицом, выразительными карими глазами, невысоким лбом, прямым носом, длинными коричневыми волосами, окруженными широким нимбом почти того же цвета, что и желтый фон, но украшенным тонким орнаментом, с довольно длинной бородой, одет в зеленую тунику до земли и еще более длинный красный плащ, стелющийся по земле. Его голова непокрыта, а ноги босы. По отношению к размеру тела Его голова, кисти рук и ступни ног несколько великоваты.

Адам, несколько крупнее Бога, молодой, стройный и узкоплечий, с широким, юношеским безбородым лицом, маленькими глазами и ртом, низким лбом и прямым носом, светлыми, вьющимися волосами до плеч, изображен обнаженным. Видна только верхняя половина его туловища. Художник не обозначил никакой мускулатуры на его нежном теле (едва подчеркнута грудная клетка). Как и у Бога, его голова и кисти рук великоваты по отношению к размеру туловища.



Илл. 18.27. Мастер Бертрам. Алтарь из Грабова.



Илл. 18.28. Мастер Бертрам. Сотворение Адама.



Илл. 18.29. Мастер Бертрам фон Минден. Алтарь из Грабова (левая центральная створка).

Два ангела, с детскими, круглыми лицами (как у Мастера Вышебродского алтаря, но еще младше), пухлыми щечками, очень симпатичные, с еще более светлыми и короткими, чем у Адама, вьющимися волосами, парят в воздухе. У того, что находится выше, огромные красные крылья, а у того, что ниже, крылья несколько меньше, а их расцветка напоминает расцветку крыльев ангелов на картинах Чимабуэ; из-за недостатка места на картине крылья и того, и другого ангела расположены столь же неестественно, как и в произведениях Мастера Вышебродского алтаря. Оба ангела одеты в детские кофточки с длинными рукавами, верхний в синюю, а нижний в желтую. В правой руке каждый ангел держит желтую кадильницу на тонкой цепочке.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие двух главных героев – Бога и Адама происходит в присутствии двух свидетелей – ангелов. Бог, стоя на земной тверди (коричневой скалистой поверхности, напоминающей скалы Мастера Вышебродского алтаря) и чуть наклонившись вперед, делает пассы руками, создавая Адама. Двумя пальцами (указательным и большим) правой руки Он благословляет Адама, оживляя его. Адам по пояс погружен в прах земной. Этот черный прах земной отличается от земной тверди и расположен вокруг талии Адама, которая плавно в него переходит. Руками Адам делает такой жест, как будто отряхивает прах земной со своих ладоней. У Бога на лице явная заинтересованность тем, что же получилось в результате Его творения. Лицо Адама похоже на лицо только что проснувшегося и не понимающего, что происходит, человека. Ангелы размахивают кадилами; на их лицах довольно бессмысленное выражение малых детей. Здесь, как и у Джотто в сцене получения стигм св. Франциском ([илл. 5.114](#)), мы встречаемся со стремлением художника наглядно показать, как происходило чудо (в данном случае создания человека).

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины состоит из парных цветов: красного (плащ Бога и крылья верхнего ангела), зеленого (туника Бога, рубашечка верхнего ангела и крылья нижнего ангела) и желтого (фон, нимб Бога, тело Адама, рубашечка нижнего ангела и кадила). Дополнение к ним составляют коричневый (земная твердь) и черный (прах земной), постепенно переходящий в желтый. В композиции заметно противопоставление фигуры Бога, занимающей почти всю левую половину картины, и находящихся в правой половине Адама (внизу) и ангелов (наверху). Манера письма художника сочетает в себе наивность и детскую непосредственность с высоким уровнем мастерства, наличие трогательных деталей с лаконизмом повествования. Дух Книги Бытия, начало мира, удивительно выразительно переданы мастером.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. По иному трактует этот сюжет Джотто на декоративной ленте ([илл. 18.30](#)), являющейся частью фресок капеллы Скровеньи ([илл. 5.30](#)), созданных в 1304-1306 годах. Здесь Бог похож на Иисуса, а Адам, довольно примитивный, изображен полностью. Черный фон окружает акт творения таинственностью.



Илл. 18.30. Джотто. Сотворение Адама.

18.5.2. «Сотворение Евы»

Картина «Сотворение Евы» ([илл. 18.31](#)) - левая в верхнем ряду второй справа створки алтаря ([илл. 18.32](#)) [18].

Литературная программа. В Книге Бытия об этом творении Бога сказано следующее: «И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему... И навел Господь Бог на человека крепкий сон; и, когда он уснул, взял одно из ребер его, и закрыл то место плотью. И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку». На картине Адам спит, а Бог извлекает из него ребро и превращает это ребро в женщину. Наверху с двух сторон ангелы играют на музыкальных инструментах.

Действующие лица. По сравнению с предыдущей картиной, Бог несколько выше и более худ; одет Он также несколько по-иному: Его красный плащ обернут вокруг тела, из-за чего виден не только низ, но и верх темно-зеленой туники. В остальном оба изображения очень похожи друг на друга.

По сравнению с предыдущей картиной Адам постарел, его лицо обросло желтой бородой, а копна волос стала гуще, причем волосы почти не вьются. Он заметно меньше Бога. Здесь полностью видно его обнаженное тело с довольно слабыми ногами. У него нет пупка, поскольку Адам, согласно средневековой типологии, является прообразом Христа на том основании, что оба они были первыми людьми, каждый своей эры или «завета» [19].

Ева создана только до талии. Здесь мы впервые встречаемся с изображением обнаженного женского тела. Ева, приятная блондинка с немецким типом лица, не полная, с красивым телом, но, как и у других персонажей с великоватой головой и, особенно, кистями рук, ее фигура значительно меньше Адама. У нее также нет пупка, поскольку Ева (первая мать), согласно средневековой типологии, является прообразом Девы Марии или Церкви [19].

Два ангела, такие же, как и на предыдущей картине, имеют несколько иную расцветку. Тот, что слева, с крыльями как у павлина (сине-зеленого цвета, усеянными золотыми кружочками с зелеными центрами), одет в красную рубашечку и играет на старинном варианте скрипки (более грубой, чем современные, корпус которой больше напоминает гитару), причем смычок имеет вид слегка натянутого лука. Тот, что справа, с красными крыльями, отмеченными белой полосой посередине, одет в синюю рубашечку и играет на лютне.

Взаимодействие персонажей. Три главных героя (Бог, Адам и Ева) взаимодействуют в присутствии свидетелей (ангелов). Бог, стоя на земле и слегка наклонившись вперед, правой рукой наводит на Адама крепкий сон, а левой извлекает из его бока чуть ниже лопатки ребро – светлую изогнутую дугой кость. На теле Адама нет никаких признаков крови. Он спит, лежа на склоне скалы, сложив руки крест-накрест и положив голову на левое плечо. Выше ребра Адама расположена верхняя часть фигуры Евы (нижняя часть не



Илл. 18.31. Мастер Бертрам. Сотворение Евы.



Илл. 18.32. Мастер Бертрам. Алтарь из Грабова (правая центральная створка).

видна; то ли она еще не создана Богом, то ли ее не видно из-за тела Адама и растущего позади него дерева). Ева подняла вверх согнутые в локтях руки, развела в стороны ладони и довольно театрально приветствует Бога. Ангелы сопровождают акт творения музыкой.

Пейзаж. Местом действия является скалистый пейзаж. Светло-зеленый склон скалы, на котором спит Адам, по фактуре напоминает скалы Мастера Вышебродского алтаря (он также усеян острыми камнями и трещинами, а также редкими цветами), поэтому спать на нем не слишком комфортно. Ниже этой скалы и позади фигуры Адама расположены маленькие деревья (при всей нереальности их размера, они нарисованы более реалистично, чем у Джотто и других итальянских мастеров).

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины мы снова встречаемся с парными цветами: желтым с красноватым оттенком (фон, нимб Бога, тела Адама и Евы, скала), красным (плащ Бога, рубашечка левого ангела и крылья правого) и зеленым (туника Бога, рубашечка правого ангела и крылья левого, кроны деревьев). В композиции доминирует Бог, расположенный в левой части картины. Адам, Ева, скала и деревья, находящиеся справа, не уравнивают Его крупной фигуры. Симметрично расположенные ангелы лишь подчеркивают асимметрию композиции. На картине изображены первая в истории человечества хирургическая операция с применением наркоза, бескровно проведенная Богом, а также акт превращения одной вещи (ребра) в другую (Еву). Нужно отдать должное художнику, который своим внутренним взором увидел то, что стало реальностью лишь через несколько сотен лет (бескровные операции, наркоз и клонирование человека). Можно предположить, что в конце XIV века эта картина вызывала у верующих не меньший интерес, чем указанные открытия у просвещенных людей в моменты их обнародования.

18.5.3. «Древо познания»

Картина «Древо познания» ([илл. 18.33](#)) - центральная в верхнем ряду второй справа створки алтаря ([илл. 18.32](#)) [18].

Литературная программа. В Книге Бытия об этом событии сказано следующее: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке; и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла... И взял Господь Бог человека, которого создал, и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его. И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть; а от дерева познания добра и зла, не ешь от него; ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь». На картине Бог показывает Адаму и Еве дерево познания добра и зла и запрещает есть его плоды. Рядом находятся несколько других деревьев и разнообразные архитектурные сооружения.



Илл. 18.33. Мастер Бертрам. Древо познания.

Действующие лица. Бог, почти такой же, как и на предыдущей картине, закутался в Свой красный плащ; из-под него виден только низ Его туники.

Адам, по-прежнему обнаженный, мало отличается от своего изображения на предыдущей картине. Изменилось лишь положение его тела – он стоит в профиль к зрителю, слегка повернувшись к нему спиной. Художник едва обозначил его лопатки.

У Евы особенно заметно, что ее голова и кисти рук несколько великоваты по сравнению с туловищем. Ее обнаженное тело нарисовано полностью. Фигура ее не слишком красива: довольно узкие бедра и тонковатые ноги. Художника не смущает изображение интимных подробностей обнаженного тела. Ева несколько ниже Адама, а тот не достает Богу до плеча.

Взаимодействие персонажей. Главные герои – Бог, Адам и Ева на этот раз взаимодействуют без свидетелей. Бог указывает Адаму правой рукой на дерево познания добра и зла, а левой, поднятой вверх, предостерегает его от вкушения плодов этого дерева. Адам, словно уточняя то, что ему говорит Бог, также показывает левой рукой на дерево познания добра и зла. Ева, не обращая внимания на Бога, смотрит на Адама. Она приложила правую руку к животу, словно она не согласна с тем, что говорит Бог, но не показывает этого, а левой делает жест, словно призывая Адама не обращать внимания на слова Бога. По выражению ее лица видно, что она себе на уме.

Пейзаж. Между Богом и Адамом находится небольшая тесная группа деревьев. Самое высокое из них с круглой кроной из крупных листьев, усеянной маленькими круглыми плодами, и есть дерево познания добра и зла. У остальных деревьев довольно чахлые изогнутые стволы и густые кроны из мелких листьев. Эти деревья нарисованы более реалистично, чем первое. Земля под деревьями покрыта редкими цветами.

Архитектурные сооружения. Рай оказывается весь застроенным красивыми архитектурными сооружениями красного цвета. Это скорее город с чахлым озеленением, чем цветущий сад, украшенный постройками. Хотя в стиле этих строений заметно влияние немецкой готики, они скорее придуманы художником, чем нарисованы с натуры. По обеим сторонам стоят небольшие напольные вазы (или урны для мусора) имеющие форму крепостных башен. В этой картине художник (как и Мазо ди Банко на [илл. 6.2](#)) подчеркнул глубину пространства с помощью расположения персонажей (Бог помещен за деревьями) и размещения строений на заднем и переднем плане.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины три повторяющихся цвета: оттенки желтого (фон, земля и коричневые скалы), красного (плащ Бога и строения) и зеленого (кроны деревьев, отделка построек). В асимметричной композиции высокий и крупный Бог слева противопоставлен небольшим людям (Адам в центре и Ева справа). Деревья между ними лишь усиливают асимметрию, а строения не влияют на нее. На картине представлен первый в истории опыт управления людьми; оказалось, что даже Богу это не под силу.

18.5.4. «Первородный грех»

Картина «Первородный грех» ([илл. 18.34](#)) - правая в верхнем ряду второй справа створки алтаря ([илл. 18.32](#)) [18].

Литературная программа. Книга Бытия говорит об этом событии следующее: «Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог. И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: «не ешьте ни от какого дерева в раю»? И сказала жена змею: плоды с деревьев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть. И сказал змей жене: нет, не умрете; но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете как боги, знающие добро и зло. И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его, и ела; и дала мужу своему, и он ел». На картине Адам и Ева стоят по разные стороны от дерева познания добра и зла; Адам срывает его плоды, Ева ест их, а змей, обвив его ствол, искушает их. Средневековая типология рассматривала Искушение как прообраз Благовещения, в котором Дева Мария – «новая Ева» - искупала грех старой [19].

Действующие лица. Адам, очень похожий на свои два предыдущих изображения, нарисован также в полупрофиль, но уже лицом к зрителю. Ева, чуть более симпатичная, чем на предыдущей картине, также нарисована в полупрофиль лицом к зрителю. Каждый из них держит в правой руке по запретному плоду – спелой темно-красной фиге. Как и на предыдущих картинах оба они полностью обнажены.

Змей, довольно длинный и средней толщины, с темно-серой полосатой спиной и голубоватым брюхом, имеет женскую голову, похожую на головы ангелов (но несколько меньшего размера) на предыдущих картинах того же автора, с круглым очень молодым лицом и длинными светлыми волосами.

Взаимодействие персонажей. Адам и Ева взаимодействуют со змеем без свидетелей. Ева, стоящая справа от дерева познания добра и зла, ест его плод, показывая указательным пальцем левой руки на змея (как бы перекладывая с себя вину за содеянное на него). Адам, стоящий слева от дерева, только что сорвал другой плод и показывает его змею. Змей обвился вокруг ствола дерева по всей его высоте (тип этого изображения происходит от дохристианского образа дракона, защищающего дерево Гесперид), а лицо повернул к Адаму (а не к Еве!). Все делают вид, как будто не происходит ничего особенного.

Пейзаж. Пейзаж совершенно не похож на пейзаж на предыдущей картине (хотя по контексту действие обеих сцен должно происходить в одном и том же месте). Мы видим три дерева (включая дерево познания добра и зла), которые выше Адама, и четвертое, более низкое, но выше Евы (на предыдущей картине лишь дерево познания было выше Адама, а остальные деревья, его окружающие, были ниже Евы), а также два совсем



Илл. 18.34. Мастер Бертрам. Первородный грех.

низких дерева. Кроме того, высокие деревья стоят на довольно большом расстоянии друг от друга (в то время как все деревья на предыдущей картине стоят тесной группой). Более низкое дерево растет из вершины небольшого, скалистого холмика, а корень дерева познания расположен у его подножия. Скалистая почва под ногами персонажей и этот холмик поросли редкими цветами. Архитектурных сооружений на картине практически нет; лишь в правом нижнем углу картины расположена серая (а не красная) урна.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины состоит из желтого (фон, волосы персонажей и брюхо змея), коричневого (почва и стволы деревьев), розоватого (тела Адама и Евы), зеленого (кроны деревьев) и серого (урна и спина змея) цветов. Композиция картины довольно симметрична – дерево познания с обвившим его змеем находится в центре, Адам и Ева – по обе стороны от него, симметрично расположены и другие высокие деревья. Лишь урна справа и расположение низких деревьев вносит некоторую асимметрию. На картине художник наглядно показывает, что для людей соблазны выше запретов, и они охотно поддаются искушениям.

18.5.5. «Адам и Ева»

Картина «Адам и Ева» ([илл. 18.35](#)) является правой в верхнем ряду крайней правой створки алтаря ([илл. 18.36](#)) [38].

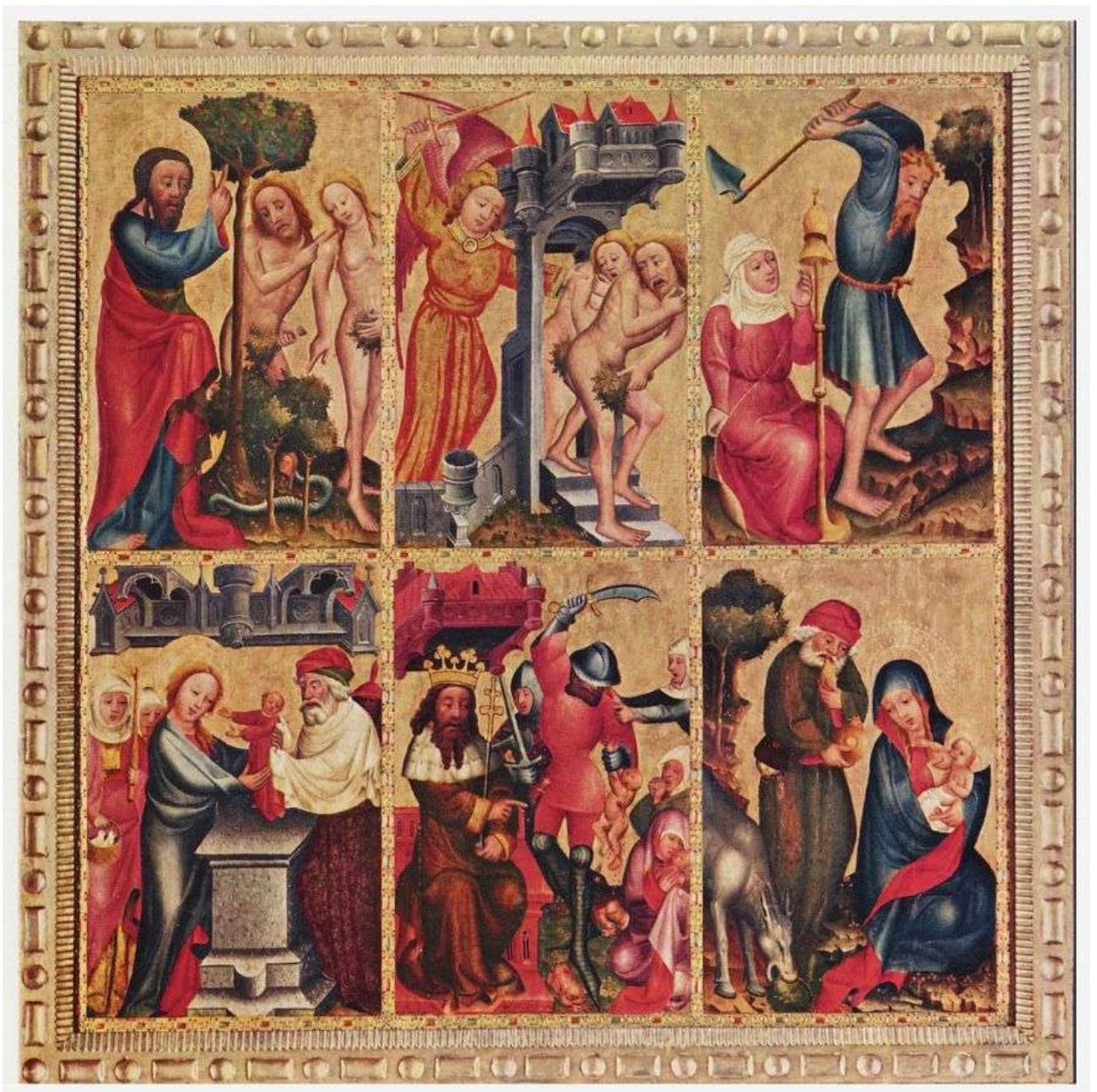
Литературная программа. В Книге Бытия после Грехопадения Бог обращается к Еве со следующими словами: «Умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рождать детей; и к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою». Адаму же Он сказал: «За то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором я заповедал тебе, сказав: «не ешь от него», проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей. Терния и волчцы произрастят она тебе; и будешь питаться полевою травою. В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят; ибо прах ты, и в прах возвратишься». И далее в Книге Бытия говорится: «И нарек Адам имя жене своей Ева, ибо она стала матерью всех живущих. И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные, и одел их». На картине Адам, изнуренный, копает землю мотыгой, а Ева сидит за прялкой.

Действующие лица. Адам несколько изменился по сравнению с предыдущей картиной; особенно заметно у него отросла и раздвоилась борода. Теперь он одет в короткую сине-зеленую тунику (до колен) из тонкой материи (а не из кожи), подпоясанную грубой толстой веревкой, завязанной простым узлом. По-прежнему его ноги босы, а голова непокрыта. В руках у него металлическая треугольная мотыга на довольно коротком и тонком черенке.

Ева заметно похорошела. Она одета в длинное красное платье с длинными рукавами, широкой юбкой и тонким поясом. Ее голова по-восточному обычаю повязана большим белым платком, который закрывает ее волосы и шею. В руках она держит тонкую белую нить пряжи.



Илл. 18.35. Мастер Бертрам. Адам и Ева.



Илл. 18.36. Мастер Бертрам. Алтарь из Грабова (крайняя правая створка).

Взаимодействие персонажей. Адам, стоя спиной к Еве, изо всей силы размахнулся, чтобы ударить мотыгой по земле. Его движение передано очень реалистично. Здесь мы впервые встречаемся с изображением сельскохозяйственных работ. Перед высокой прялкой почти вплотную к Адаму сидит Ева (Адам едва не задевает ее голову мотыгой) с мечтательным выражением лица. Прядение уже изображалось Джотто и более поздними итальянскими живописцами. Художнику необходимо было поместить обоих персонажей в узком пространстве картины, поэтому он не заботился о логике их взаимодействия.

Пейзаж. Унылый пейзаж представлен минимально: темно-коричневая, каменистая, бесплодная земля, которую пытается разбить мотыгой Адам, высокая отвесная скала перед ним, густой лес на ее вершине (правда, деревья имеют очень небольшую высоту – они едва смогли бы достать Адаму до колена), желтый фон вместо неба и отсутствие горизонта (словно персонажи находятся на вершине горы). Все должно показывать враждебность природы человеку.

Цветовая гамма и композиция. Основными цветами на картине являются сине-зеленый (туника Адама), красный (платье Евы), коричневый (земля и скалы) и желтый (фон). Композиция картины разделена на две половины. Левую половину занимает Ева с прялкой, а правую – Адам на фоне скалы. Сидящая Ева и стоящая на земле прялка ниже стоящего во весь рост Адама и высокой скалы: муж господствует над женой и при этом из-за недостатка пространства он почти касается мотыгой ее головы. Вместе с тем подчеркнут контраст между тяжелым физическим трудом Адама и кажущимся очень легким трудом Евы, позволяющим ей думать о чем-то приятном. Это - первая аллегория жизни человека, проводимой им в постоянных трудах.

18.6. Евангельские истории

Евангельские истории занимают правую половину нижнего ряда «Алтаря из Грабова» ([илл. 18.27](#)). Ниже будут обсуждаться три из них.

18.6.1. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 18.37](#)) - левая в нижнем ряду второй справа створки алтаря ([илл. 18.32](#)) [18].

Сравнение с произведениями Амброджо Лоренцетти, Барны и Лорекнцо Венециано. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 4.3.1. На картине Мастера Бертрама, как и у Амброджо Лоренцетти ([илл. 17.2](#)) и Барны ([илл.10.3](#)), участие в сцене принимает и Бог-Отец, причем Он, как и у Лоренцо Венециано ([илл. 12.14](#)), посылает не только Святой Дух в виде голубя, но и Младенца с крестом.

Действующие лица. Дева Мария очень похожа на Еву того же автора, лишь несколько моложе и красивее. Кроме того, у нее более удлиненное



Илл. 18.37. Мастер Бертрам. Благовещение.

лицо и подчеркнута голубые глаза. Она одета в светло-коричневую блузку из блестящей ткани, обтягивающую ее талию и собранную на ней изящными складками, и в красную юбку, а на ее плечи накинут широкий и длинный, светло-голубой, шелковый плащ, конец которого красивыми складками лежит на полу. На левом колене у нее лежит раскрытая книга.

Архангел Гавриил, немного напоминающий его изображение у Лоренцо Венециано ([илл. 12.14](#)), больше похож на крестьянина, чем на ангела. Он низкого роста (ниже Девы Марии), у него слегка женоподобное лицо, очень короткая шея и довольно неуклюжая фигура в длинном, нескладном, коричневом, парчовом балахоне. Светлые волосы архангела обвязаны узкой тесьмой, из-под которой спереди выбивается кудрявый чубчик, а сзади они волнами спадают до плеч. Его голубовато-серые крылья с почти черным низом покрыты перьями, скорее напоминающими чешую, и довольно неестественно сложены, что частично может объясняться недостатком пространства на картине, но вообще характерно для северных мастеров, начиная с Мастера Вышебродского алтаря (и для самого Мастера Бертрама). В левой руке Гавриил держит свернутый конец белой бандероли, на которой черными готическими буквами написано послание Бога.

Бог-Отец в левом верхнем углу очень похож лицом на ветхозаветного Бога, но заметно старше (прошло шесть тысяч лет), со светлыми (или седыми) волосами, бородой и усами, лучистым нимбом, на котором обозначен изумрудный с золотом крест. Он одет в светлую, а не темно-зеленую тунику.

Совершенно голенький Младенец имеет маловыразительную внешность. На левом плече у Него лежит коричневый, деревянный крест, размером больше Него.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария сидит с правой стороны картины, склонив голову к архангелу и приложив левую руку к груди. У нее томное, задумчивое лицо. Она направила взор слегка вниз, мимо архангела, а правой рукой пытается перевернуть страницу книги, не глядя на нее. Поза архангела немного странная: он слегка наклонился вперед, почти наступив на плащ Мадонны, согнул колено, но не стал на него, и указательным пальцем правой руки показывает на бандероль, которую он красиво развернул вокруг головы Девы Марии (так, что она ничего не может на ней прочитать). Чувствуется, что он убеждает Деву Марию согласиться на предложение Бога. На все это из левого верхнего угла картины смотрит Бог-Отец. Он разорвал желтый фон картины (как это делали ангелы у Мастера Вышебродского алтаря); позади Бога виднеется темное сине-зеленое небо с вьющимися облаками наверху. Бог направляет Младенца с крестом в направлении головы Девы Марии, как бы шлепая Его по попке. Перед Младенцем в том же направлении летит белый голубь, пересекая бандероль.

Предметы быта. Хотя на картине нет никакого интерьера, обстановка, в которой находится Дева Мария, напоминает ученый кабинет – перед ней расположена кафедра с книгой в красном переплете (не той, что на ее

коленях), а слева и чуть сзади от нее стоит поупитр с еще одной маленькой книгой, также в красном переплете.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины снова встречаются повторяющиеся цвета: желтый (фон и нимбы), голубой (плащ Мадонны и крылья архангела), коричневый (блузка Мадонны, балахон архангела, туника Бога, мебель) и красный (юбка Мадонны, переплеты книг). В композиции чувствуется давление на Деву Марию со стороны архангела и Бога-отца. Удачной находкой является бандероль, окружающая голову Мадонны и олицетворяющая венец грядущих страданий Девы Марии. Северная трактовка этого сюжета не столь изящна, как итальянские шедевры, но отличается какой-то интимностью и безыскусностью.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжая обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 17.4, отметим миниатюру Жакмара Эсденского ([илл. 18.16](#)), где действие происходит в роскошных готических апартаментах, Бог-Отец наблюдает за сценой сверху, а архангел Гавриил указывает на Него пальцем в подтверждение своих слов. Более традиционным является вариант этого сюжета у Педро Николау ([илл. 18.23](#)) на левой створке плохо сохранившегося диптиха.

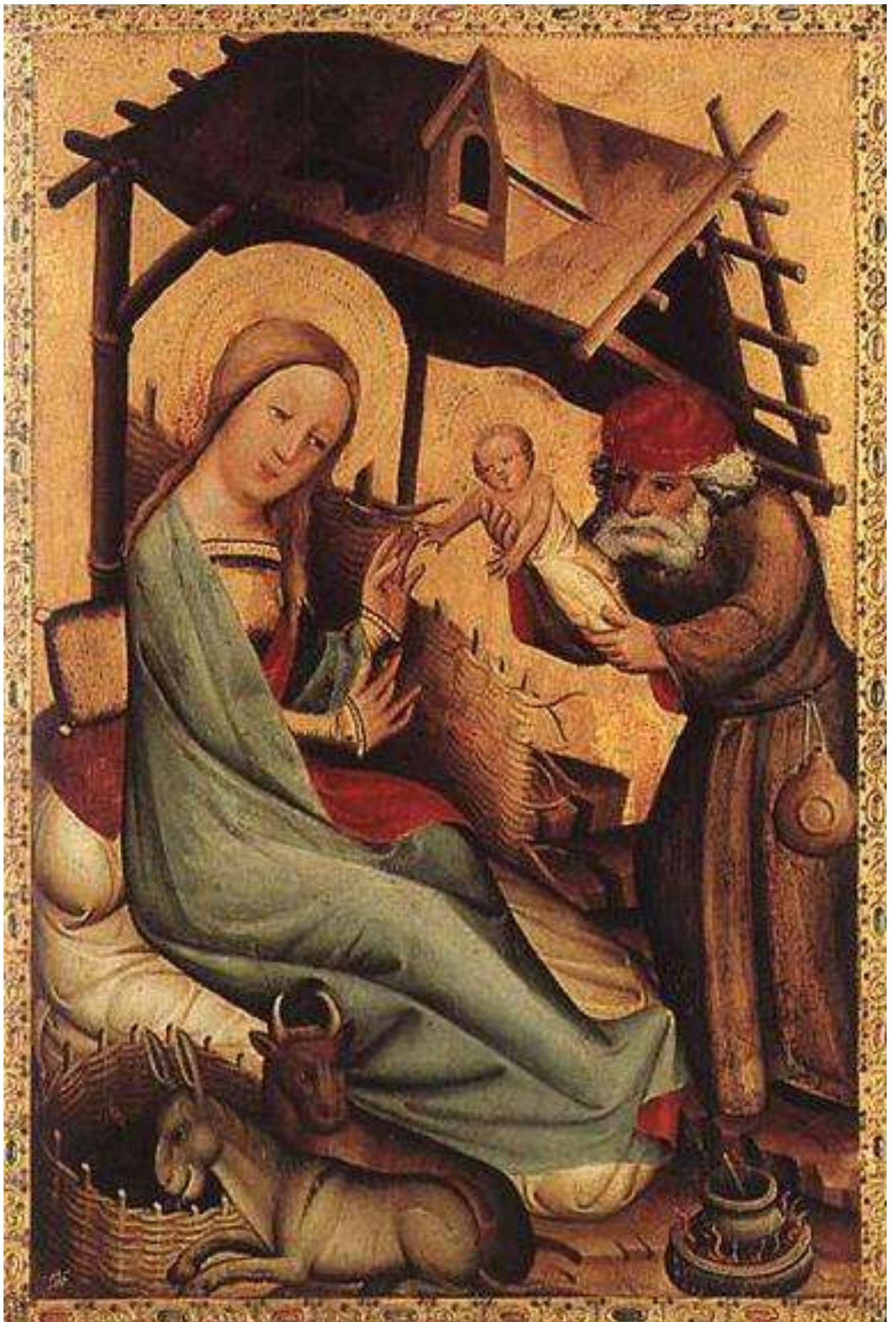
18.6.2. «Рождество»

Картина «Рождество» ([илл. 18.38](#)) – центральная в нижнем ряду второй справа створки алтаря ([илл. 18.32](#)) [18]. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 3.5.1. Здесь мы имеем совершенно новую трактовку этого сюжета. На картине всего три персонажа – Дева Мария и Иосиф, который передает ей Младенца. Особенно подчеркнута бедность обстановки.

Действующие лица. Дева Мария – почти такая же, как и на предыдущей картине. Лишь ее плащ стал зеленым (а не голубым).

Младенец по размеру вполне соответствует новорожденному, но Его круглое веселое лицо и довольно густые светлые волосы заставляют усомниться в этом. Его руки чрезмерно толсты. Он не слишком туго завернут по пояс в белую пеленку.

Особенно значителен образ Иосифа, которому может позавидовать любой художник девятнадцатого века. Это худой, согнутый временем старик маленького роста, с широким, красным лицом, на котором лежит отпечаток его тяжелой жизни, с необыкновенно выразительными, крупными, темными глазами, большим носом и великолепно нарисованными, совершенно седыми, вьющимися волосами и бородой. Он одет в коричневое длинное пальто и красную шапку. На поясе у него висит круглая, походная, глиняная, коричневая фляжка. Иосиф двумя руками держит Младенца, причем выразительно передан контраст между нежным и маленьким тельцем Младенца и большими руками Иосифа с толстыми пальцами.



Илл. 18.38. Мастер Бертрам. Рождество.

Взаимодействие персонажей. Все три персонажа участвуют в действии. Дева Мария, довольно манерно сидя на постели, приготовила руки, чтобы принять Младенца. Она не смотрит ни на Иосифа, ни на Младенца, а несколько вниз и в сторону зрителя. Ее лицо не выражает ничего. Иосиф несет Младенца и протягивает Его к ней. Чувствуется, что он очень стар, ему уже трудно двигаться и носить тяжести, но он выражает полную почтительность по отношению к жене и Младенцу. Младенец тянется к матери и ручками, и всем тельцем. Иосифу трудно удерживать Его в этом положении, но он делает это самоотверженно.

Вол и осел. Рядом с постелью, на которой сидит Мадонна, лежат вол и осел. Они нарисованы совсем маленькими, хотя и находятся на переднем плане. Художник изобразил их в манере, напоминающей манеру Пьетро Каваллини и сочетающей элементы стилизации и реализма. Других животных на картине нет.

Навес. Дева Мария сидит под покосившимся небольшим навесом с прохудившейся двускатной крышей, в которой видно слуховое окно. У навеса нет одной из передних опор и не видно другой; правый конец крыши расположен значительно ниже левого. Такое изображение усиливает впечатление убогости обстановки и ветхости навеса, но главная причина состоит в том, что если бы крыша была нарисована прямо, слуховое окно оказалось бы выше верхнего края картины. Это еще один случай, когда недостаток пространства на картине художник использует для усиления желаемого эффекта. Задние стенки навеса до середины заплетены ивовыми прутьями, а перед волом и ослом находятся плетеные ясли (как у Мастера Вышебродского алтаря на [илл. 9.26](#)).

Предметы быта. Постель, на которой сидит Мадонна, настолько коротка, что на ней можно только сидеть (лечь невозможно). Она застелена белой простыней, а под спину Мадонне подложено три подушки – белая, красная и коричневая. На переднем плане находится круглый походный глиняный очаг, в котором горит очень стилизованный огонь и стоит глиняный горшок с ложкой внутри. Видимо, Иосиф привык к походной жизни и имел для этого необходимые вещи.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины мы снова встречаемся с повторяющимися цветами: красным (юбка Девы Марии, шапка Иосифа и подушка), белым (пеленка Младенца, простыня и подушка), желтым (фон и нимбы) и коричневым (все остальное). Композиция резко асимметрична – Мадонна заметно больше Иосифа и навес над ней выше, чем над ним. Вол и осел рядом с Мадонной крупнее, чем очаг, расположенный со стороны Иосифа. Картина необыкновенно реалистично демонстрирует нищету, царящую вокруг, и заботливость старого Иосифа, контрастирующую с индифферентностью Марии и беззаботностью Младенца.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 9.4.1. Вариант этого сюжета создал Таддео Гадди на картине ([илл. 18.39](#)) размером 36×37 см из собрания Тиссен-Борнемисса в Педраблесе, созданной около



Илл. 18.39. Таддео Гадди. Рождество.

1325 года. На ней, помимо традиционных персонажей, присутствуют две повитухи и три ангела. Иосиф сидит почти как у Джотто ([илл. 5.41](#)), Мария в задумчивости протянула руку к Младенцу, который лежит в дощатых яслях. Повитухи просто стоят у края картины и смотрят на Младенца, а ангелы, более «барочные», чем у Джотто, летают как и у него. Полностью исправный навес пристроен к белокаменному дворцу (словно заранее приготовленному к предстоящему приему волхвов). Характерная для итальянской живописи элегантная манера оставляет впечатление несколько формальной трактовки сюжета. Эта же сцена, но в другой иконографии, близкой фреске на [илл. 5.44](#), но с меньшим числом действующих лиц, присутствует в нижней части левой створки триптиха на [илл. 11.30](#).

Наконец, картину на близкую тему – «Поклонение Младенцу Христу» ([илл. 18.40](#)) размером 127×96.3 см из замка в Хлубока-над-Влтавой – создал до 1380 года Мастер Тршебоньского алтаря. Под навесом (новой конструкции) Дева Мария склонилась над Младенцем, лежащим в деревянных яслях (также новой конструкции). Позади нее в размышлениях застыл Иосиф. Наверху рядом с навесом юный ангел с широкими крыльями с помощью бандероли сообщает пастухам радостную весть. Ниже пастухи (не достающие даже до дна яслей), уже оставив свои стада, идут посмотреть на Младенца. Здесь необыкновенно прекрасен образ Девы Марии, с тонким лицом и изящно изогнутой стройной фигурой, похожей на цветок белой лилии, контрастирующий со всей остальной обстановкой, а также прозрачные и нежные цвета ее платья, плаща и его подкладки. Любопытны также обилие белых птиц (больше похожих на ворон, чем на голубей) на крыше навеса и нацарапанная пятиконечная звезда над ней.

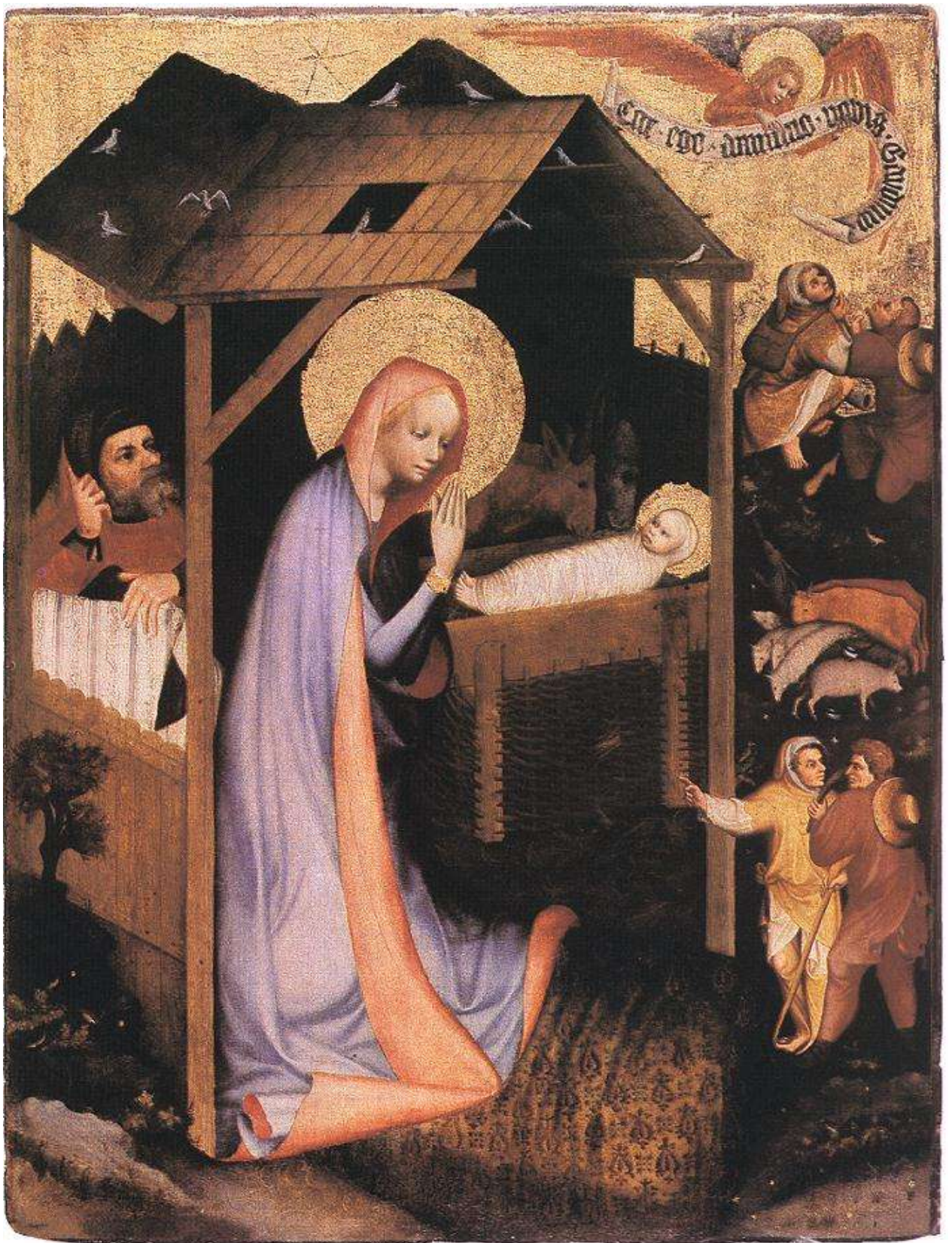
18.6.3. «Поклонение волхвов»

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 18.41](#)) - правая в нижнем ряду второй справа створки алтаря ([илл. 18.32](#)) [18]. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 5.5.2.3.. На картине присутствуют лишь Дева Мария, Младенец и три волхва. Пространство картины очень узко; на ней нет ни пейзажа, ни каких-либо строений.

Действующие лица. Дева Мария отличается от изображения на предыдущей картине Мастера Бертрама лишь позой и тем, что у нее на голове надета золотая корона, по конструкции напоминающая корону на голове Мадонны у Мастера Вышебродского алтаря ([илл. 11.22](#)), но более стилизованная. В руках Дева Мария держит Младенца.

Младенец, совершенно голенький, несколько крупнее, чем на предыдущей картине. Его толстенькие ручки несколько коротковаты, по сравнению с более тонкими ножками, но тельце нарисовано довольно реалистично.

Старший волхв, худой, седой старик с почти лысой головой (только на затылке у него довольно длинные волосы) без головного убора, седой бородой и чрезмерно длинными усами, одет в коричневый плащ. В левой



Илл. 18.40. Мастер Тршебоньского алтаря. Поклонение Младенцу Христу.



Илл. 18.41. Мастер Бертрам. Поклонение волхвов.

руке он держит желтую дароносицу без крышки (довольно неумело нарисованную), полную золотых монет, а правой взял Младенца за левую ручку. Два других волхва, примерно одного возраста, тоже худые и стройные, один шатен, другой блондин, имеют на голове золотые короны различной конструкции (не ясно, где находится корона старого волхва), а в левой руке каждый держит свои дары. Шатен одет в красную тунику с белой подкладкой. У блондина одежда подчеркивает очень тонкую талию, его широкий золотой пояс спущен на бедра, ноги обтянуты тонкими чулками, на плечах короткая коричневая накидка. Здесь мы видим новую моду современной художнику европейской одежды. Волосы блондина заплетены в косички.

Взаимодействие персонажей. Младенец опирается ногами на левое колено сидящей на скамейке Девы Марии, а правой рукой держится за ее плащ, стараясь отстраниться от стоящего перед Ним на коленях старого волхва, который, пытается поцеловать Его ручку и показать Ему свой подарок (который совершенно не интересует Младенца). Волхв-шатен, стоящий за стариком, отирает рукой лоб, сдвинув свою корону набок. Волхв-блондин делает шаг вперед, чтобы подойти поближе к Младенцу. Если старый волхв испытывает почтение к Младенцу, то модно одетым молодым волхвам эта, возможно, длительная процедура явно надоела, и они стремятся скорее закончить ее. Дева Мария же, томно склонив голову, как и на предыдущей картине, показывает свое Дитя старому волхву, не обращая внимания на молодых.

Предметы быта. Предметов быта на картине почти нет. За одеждами едва видна деревянная скамейка, на которой сидит Дева Мария. Скамейка стоит на паркетном полу с черными и желтыми клетками, расположенными в шахматном порядке. В левом верхнем углу картины на желтом фоне нарисована шестиконечная звезда.

Цветовая гамма и композиция. В композиции светлая фигура (светло-зеленый плащ) Девы Марии, сидящей слева, противопоставлена темным фигурам волхвов (в коричневых и красных одеждах), между которыми выделяется еще более светлая (чуть розоватая) фигурка Младенца. Вместе с тем, короны на головах Девы Марии и молодых волхвов словно объединяют этих персонажей.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 5.5.2.2. Вариант этого сюжета создал Пьетро да Римини на картине ([илл. 18.42](#)) размером 17×20 см из собрания Тиссен-Борнемисса в Педраблесе, созданной около 1330 года. Здесь объединены несколько сюжетов: две повитухи моют новорожденного, голенького Младенца в корыте, Иосиф сидит на земле и смотрит на небо, Дева Мария сидит на постели с одетым и заметно повзрослевшим Младенцем, рядом стоит навес над яслями, а под ним – вол и осел, с неба спускается ангел, разговаривая с двумя пастухами, рядом с которыми лежат две серые овцы, изображающие стадо, а слева на конях почти к самому корыту подъезжают три волхва, из которых первый



Илл. 18.42. Пьетро да Римини. Поклонение волхвов.



Илл. 18.43. Пьетро Лоренцети. Поклонение волхвов.

указывает на ангела. Впечатление дополняют яркие краски и фантастический горный пейзаж.

Вариант этого сюжета создал и Пьетро Лоренцетти на картине ([илл. 18.43](#)) размером 33×24 см из Лувра в Париже, созданной около 1340 года. Здесь объединены пещера Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)) и навес Джотто ([илл. 5.49](#)), причем навес стоит перед входом в пещеру (нарисованную более реалистично, чем у Пьетро Каваллини). Вифлеемская звезда расположена на самой крыше навеса, откуда ее лучи спускаются к Младенцу. Дева Мария с Младенцем на руках сидит под навесом, а за ней стоит Иосиф. Старый волхв, стоя на коленях, целует ноги Младенца, который уже взял у него дар и благословляет его. Два других волхва, также стоящие на коленях, обсуждают происходящее (художник должен был их чем-то занять), а за ними их слуги едва удерживают рвущихся горячих коней. Создается впечатление, что волхвы, едва приехав и соскочив с коней, сразу упали на колени и начали вручать свои подарки, а Святое Семейство уже ждало их у входа в пещеру (сюжет не давал большого простора для оригинальных трактовок).

Мастер Бертрам является основоположником немецкой авторской живописи. Его основные достижения относятся к жанрам ветхозаветных и евангельских историй. В первом из этих жанров он, фактически является первопроходцем. Им созданы впечатляющие образы Бога, Адама, Евы и змея. Он первым начал рисовать обнаженное тело, не только мужское, но и женское. Его наивная и приятная, но оригинальная манера вобрала некоторые черты чешской и итальянской живописи и заложила основы немецкого стиля. Весьма значительны и его достижения в жанре евангельских историй. Здесь особенно впечатляет реалистичный образ Иосифа в сцене Рождества.

Стефано Дзуффи писал о творчестве художника: «Особенно важное значение имела деятельность Мастера Бертрама в Гамбурге, который хорошо усвоил наследие чешской школы и создал ряд работ, послуживших вдохновляющим примером для живописцев Северной Германии и района Балтики в начале XV века» [29].

Комментарии

- (1) Напомним, что победа португальцев над кастильскими войсками при Альджубарроте в 1385 утвердила независимость Португалии от Испании [4].
- (2) Напомним, что в 1375-1378 Флоренция и Милан заключили союз для противостояния папе в борьбе за Тоскану. В 1377 папа вернулся в Рим; Авиньонское пленение пап закончилось. Однако, начиная с 1378, в католической церкви произошел раскол в результате соперничества между римским и авиньонским папами – Великая схизма, длившаяся почти сорок лет. В этом же году против власти гвельфов во Флоренции восстали чомпи (низкооплачиваемые рабочие) [4].

- (3) Напомним, что война между Ганзейским союзом и Данией в 1367-1370 сделала Ганзу хозяйкой Балтики. В 1370 литовцы вторглись в Пруссию, но рыцари Тевтонского ордена победили их в битве при Дудау. А в 1385 в результате Кревской унии Польша объединилась с Литвой. В следующем году Великий князь литовский Ягайло стал королем Польши. В 1387 правившая до этого в Дании в качестве регента при сыне Олуфе Маргарита стала королевой Дании и Норвегии [4].
- (4) Напомним, что в 1369 французский король Карл V напал на английские владения во Франции. В 1371 королем Шотландии стал Роберт II. Началась династия Стюартов. В этом же году французы под предводительством Бертрана Дюгеклена победили англичан. В 1372 французский флот при поддержке испанцев одержал победу над англичанами в морской битве при Ла-Рошели. В 1381 в Англии произошло крестьянское восстание, которое завершилось в этом же году со смертью его вождя, Уота Тайлера. В 1382 король Франции Карл VI одержал победу над Фландрией при Вестрозебеке [4].
- (5) Ричард II (1367-1400), английский король (1377-1399), последний представитель династии Плантагенетов. Внук короля Эдуарда III, он оказался на престоле в возрасте десяти лет после смерти бабушки. До 1389 Англией фактически управлял совет во главе с дядей Ричарда – Джоном Гонтом, герцогом Ланкастерским. В 1381 Ричард принял непосредственное участие в подавлении восстания Уота Тайлера. С 1389 правил самостоятельно, опираясь на парламент и своих сторонников. В 1397 установил единоличное правление, что вызвало мятеж баронов во главе с сыном Джона Гонта Генрихом Ланкастером, который захватил власть и был коронован как Генрих IV. Ричард был заключен в тюрьму и умер при загадочных обстоятельствах [4].
- (6) Генрих IV (1367-1413), английский король с 1399, первый представитель династии Ланкастеров на английском троне. В 1399 по приказу короля Ричарда II его двоюродный брат Генрих Болингброк был изгнан из Англии, однако в этом же году Генрих возглавил мятеж феодалов Северной Англии, сверг Ричарда и занял королевский трон. Правление Генриха прошло в борьбе с баронами. При нем были значительно расширены права Палаты общин [4].
- (7) Оуэн Глендовер (ок. 1349-1416), правитель Уэльса. В 1400 при поддержке французского короля Карла VI объявил себя верховным правителем Уэльса, подняв в 1402 восстание против Генриха IV. В 1406 учредил собственный парламент. Участвовал в Столетней войне в свитах Генриха Ланкастерского и графа Арундела. С 1409 вел партизанскую войну против англичан [4].
- (8) Генрих V (1387-1422), английский король с 1413, представитель династии Ланкастеров. Возобновил претензии Англии к Франции в Столетней войне, разбил французскую армию в битве при Азенкуре в 1415 и вскоре захватил север Франции. В 1420 в Труа был подписан

мирный договор, согласно которому французский король Карл VI признавал Генриха своим наследником [4].

- (9) Около 1250 турки-сельджуки начали расселяться в Малой Азии. В 1300 турецкий полководец Осман провозгласил себя султаном и захватил византийские области в Малой Азии; этот год считается началом Османской империи. В 1337 турки-османы захватили Никею – последнее византийское владение в Малой Азии. В 1352 с захватом Галлиполи они утвердились в Европе. В 1361 после битвы они захватили Адрианополь; византийский император признал свою зависимость от Османской империи. В 1389 турки-османы победили сербов в битве на Косовом поле [3, 4].
- (10) Сигизмунд I (1368-1437), король Венгрии с 1387 и Богемии (1419-1421 и с 1436), император Священной Римской империи с 1410, последний представитель династии Люксембургов. Сын императора Карла IV. Возглавил крестовый поход против турок, был разбит Баязидом I в Никопольском сражении 1396. Один из инициаторов церковного Констанцского собора (1414-1418). В Богемии боролся с восстанием гуситов. В 1421 был низложен с чешского престола Чаславским сеймом. В 1436 сеймом в Йиглаве вновь был провозглашен чешским королем [4].
- (11) Напомним, что в 1376 южные города Германии во главе с Ульмом объединились в Швабский союз городов. В 1378 Генуя захватила город Кьоджу к югу от Венеции. В 1381 в битве при Кьодже Венеция уничтожила генуэзский флот, а еще через два года захватила Корфу. В результате военных действий в 1386-1388 Миланом были завоеваны итальянские города Верона, Виченца и Падуя [4].
- (12) Напомним, что около 1375 монахиня, философ Екатерина Сиенская написала «Трактат о божественном провидении». В 1382 английский теолог и религиозный реформатор Джон Уиклиф перевел Библию на английский язык. Он отверг церковный догмат о «пресуществлении» (претворении в таинстве евхаристии хлеба и вина в истинное тело и кровь Иисуса Христа) и выступил с критикой папской теократии и церковной собственности. Его идеи были поддержаны лоллардами – участниками антикатолического движения крестьян и простого народа, - и способствовали подготовке Реформации [4].
- (13) Колюцио Салютати (1331-1406), итальянский философ-гуманист родился в небольшом тосканском городке Стиньяно; принадлежал к старинному рыцарскому роду. Детство и юность Салютати прошли в Болонье, где он окончил юридический факультет крупнейшего в Европе университета. В 1351—1367 он служил судьей и нотариусом в Валодиньеволе, позже — канцлером коммун Тоди, Лукки, Стиньяно. С 1374 Салютати живет во Флоренции; в следующем году он получает должность канцлера коммуны, которую занимает более тридцати лет, вплоть до смерти — в 1406. Флоренция высоко ценила заслуги своего канцлера — прекрасного оратора и искусного политика, слава о котором распространилась по всей Италии, — его роду навечно было даровано

право гражданства. Не менее, чем государственная служба, широкой славе Салютати способствовала его активная и плодотворная деятельность гуманиста. В 1360-1370-е Салютати связывали дружеские отношения с Петраркой и Боккаччо. В последующие годы его дом во Флоренции стал своеобразным центром гуманистической молодежи — среди учеников Салютати яркие дарования: Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Пьетро Паоло Верджерио. Обладатель превосходной библиотеки рукописных книг античных и новых авторов, он сделал ее достоянием широкого круга интеллигенции. Для изучения греческого языка он пригласил в университет от имени коммуны византийского грека Мануила Хрисолора. Среди многочисленных сочинений Салютати, включавших разные жанры - от буколической поэзии 1360-х до предсмертных писем, - важное место занимают трактаты: “О жизни в миру и монашестве” 1381; оставшееся незавершенным сочинение “О подвигах Геракла” 1383; “О роке, судьбе и случайности” 1396-1399; “О достоинстве права и медицины” 1400; “О тиране” 1400 [13].

- (14) Салютати был убежден, что истинное знание прежде всего дает изучение античной мудрости. С этих позиций он доказывал познавательное значение языческой поэзии и мифологии. Он искал в поэзии источник знания, утверждал, что она содержит глубокий философский смысл, и полагал правомерным сопоставлять приводившую его в восторг языческую поэзию с Библией. Ратуя за восстановление прав античной мысли, философской и художественной, Салютати исходил из нового, гуманистического понимания самой культуры как воплощения общечеловеческого опыта и мудрости. Выдвинутые Салютати на первый план в системе наук гуманитарные дисциплины призваны были, по его мысли, формировать нового человека, обладающего способностью к добродетельным поступкам, вырабатываемой жизненным опытом и образованием. Приобретение этой способности есть результат упорного труда, который только и ведет людей к высшему благу на земле. Рассматривая теорию и практику, знание и опыт как взаимодополняющие компоненты образования, гуманист считал необходимым под этим углом зрения оценить значение отдельных гуманитарных дисциплин и всего комплекса в целом. Грамматика должна была, по его убеждению, утратить формальный, узколингвистический характер и стать наукой о синтезе формы и содержания, о способах выражения мысли. Риторика — проводник мудрости, а потому ей необходимо теснейшим образом быть связанной с философией, которая, в свою очередь, не может развиваться без красноречия. Этику он трактовал как внутреннюю основу всего комплекса знаний, направляющих человека по пути к совершенству. Центральная мысль гуманиста - убеждение в том, что земная жизнь дана в удел людям, а их собственная задача - построить ее в соответствии с природными законами добра и справедливости. Не пассивное приятие божественной истины в “подвигах” аскетизма и отстранении от

“суетного мира”, а творческая активность человека во имя общего блага и земного счастья людей - такова этическая позиция Салютати. Прообраз подвига, к которому предназначен человек, он видел в языческом мифе о деяниях Геракла [13].

- (15) Кристина Пизанская (1364/1365-1430), французская средневековая писательница итальянского происхождения. Родилась в Венеции, а умерла в аббатстве Пуасси во Франции. Одна из первых женщин-профессиональных писателей. Большинство современных ученых-феминистов считают началом современного феминистского движения её произведения, в том числе «Книгу о Граде женском». Отец Кристины, Томмазо да Пидзано (он был родом из-под Болоньи, а вовсе не из Пизы), служил медиком и астрологом при дворе французского короля Карла V. Свою дочь он представил монарху, когда той было четыре года. Кристина выросла в придворной среде и имела доступ в учреждённую королём в Лувре библиотеку, в ту пору не имевшую себе равных в Европе; этим обусловлено углублённое литературное образование Кристины Пизанской. В 15 лет она вышла замуж за королевского секретаря Этьена де Кастеля. Однако в 1380 скончался Карл V, лет пять спустя умер отец Кристины, а в 1390 эпидемия чумы унесла жизнь её супруга. Оставшись с тремя детьми на руках, Кристина поначалу влачила бедственное существование, и лишь благодаря покровительству Жана Беррийского и герцога Орлеанского смогла заниматься литературным творчеством. Основные сочинения Кристины Пизанской были созданы в период с 1389 по 1405. Большой успех снискала «Книга ста баллад», написанная в традиции оплакивания и повествующая о нелёгкой участи одинокой вдовы. Особо следует выделить «Послание богу Любви», с которого началась резкая полемика Кристины Пизанской против «Романа о Розе» Жана де Мёна, и «Ди о розе», написанное ей в 1401, на котором эта полемика завершилась. Современники высоко ценили энциклопедическую поэму Кристины «Путь долгого учения», написанную в 1402, историю её воображаемого восхождения на Парнас, а затем и выше, к небесному престолу Разума. В 1404 по поручению Филиппа Смелого Кристина написала апологетическую «Книгу о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V» [13].

- (16) Пьетро Паоло Верджерио (1370-1444), оратор, педагог, историк, ученик Дж. Конвертино да Равенна в Падуе, Мануила Хрисолора и Колюцио Салютати во Флоренции, родился в Каподистрии, умер в Пеште. Был профессором в Болонье, Падуе и Риме, занимал должность канцлера при дворе Каррар и воспитывал сына Франческо II, Новелло-Убертино. После падения Каррар он занял место "апостольского" секретаря в курии Иннокентия VII, был делегатом от Римини на Констанцском соборе, потом поступил на службу к императору Сигизмунду. Доктор "свободных наук", права и медицины, увенчанный лаврами за свои поэтические произведения, он писал стихотворения и речи. Для истории гуманизма важна его переписка [13].

- (17) Тракта́т неоднократно переиздавался и приобрёл известность в городской среде, в частности во Флоренции. Верджерио отстаивал нравственно-социальные задачи образования: «Никаких более обеспеченных богатств или более надёжной защиты в жизни не смогут родители уготовить детям, чем обучить их благородным искусствам и свободным наукам». К последним он относил не только традиционные семь свободных искусств, особенно выделяя значение риторики, но и «гражданские науки» — историю и моральную философию. Цель образования гуманист видел в приобретении разносторонних знаний, формирующих свободный ум и высокую нравственность, помогающих в жизненных делах. Его идеал - гармонически развитый человек, сочетающий богатство знаний, добродетели и физическую крепость. В методах воспитания, по Верджерио, важны авторитет родителей и учителя, интерес самого ученика к занятиям, а не принуждение и наказание [13].
- (18) Жан Фруассар (1333 или 1337-около 1410), французский писатель XIV века, автор знаменитых «Хроник» - важнейшего источника по истории начального этапа Столетней войны. Сведения о жизни Фруассара ограничены тем, что он сам указал о себе в тексте «Хроник». Он происходил из Валансьена в Эно, его отец был ремесленником, изготавливавшим дворянские гербы. Фруассар некоторое время был торговцем, затем устроился писарем. К 24 годам он уже располагал рекомендацией короля Богемии, аттестовавшего его как придворного поэта, и в 1361-1369 служил хронистом (историком) при дворе английской королевы Филиппы, супруги Эдуарда III. Много путешествовал по Британским островам и континентальной Европе. В 1364 и 1366 побывал во Франции. В 1367-1368 находился в Италии, вместе с Джеффри Чосером присутствовал на свадьбе Галеаццо II Висконти в Милане; в Болонье познакомился с Петраркой. После смерти в 1369 королевы Филиппы Фруассар перешёл под покровительство Иоанны, герцогини Брабантской, которая вознаградила его труды поместьем в Эно; доходы от поместья позволили ему путешествовать за материалами для хроник за свой счёт. Помимо исторических изысканий, он до конца жизни продолжал писать стихи. В 1395 Фруассар вернулся в Англию, но был разочарован произошедшими там переменами и угасанием рыцарского духа военных лет. С 1410 след автора теряется и прекращается его историческое повествование [13].
- (19) «Хроника» состоит из 4 книг. Центральным ее сюжетом является англо-французский конфликт Столетней войны. Описанию главных битв, более мелких сражений и просто небольших стычек в ходе Столетней войны посвящены подавляющее число глав. Особое место в повествовании занимает Фландрия, являющаяся узлом противоречий между Англией и Францией. Именно Фландрия была одной из причин Столетней войны и сыграла важную роль в ней. Помимо политических союзов и военных действий, внимание автора привлекают события

политические: рождение и смерть королевских особ, мирные переговоры, посольства, выборы пап, торжественные въезды в город и праздники; кроме того, от пера Фруассар не ускользают народные движения и восстания городов. Так многие страницы его «Хроники» посвящены рассказу о восстании городов Фландрии, волнению в Париже в 1383. Фруассар заслужено получил звание «певец рыцарства» и «лучший из средневековых историков Франции». Он сам подчеркивал, что побудительным мотивом написания «Хроники» послужило желание рассказать о «славных военных деяниях и подвигах во Франции, Англии и соседних странах». Героями и участниками выступают доблестные рыцари и высокородные сеньоры [13].

(20) Напомним, что около 1377 умер французский поэт и композитор Гильом де Машо, а около 1388 английский поэт Джеффри Чосер начал писать «Кентерберийские рассказы» [4].