

## Часть 6. Начало нидерландской авторской живописи

Процесс объединения государств на Севере Европы продолжался: к объединению Дании с Норвегией примкнула Швеция. Однако в некоторых других районах Европы продолжались войны: во Франции – Столетняя война с Англией, в Италии – войны между городами за торговые интересы, объединенное польско-литовское государство разгромила Тевтонский орден. Европа начала длительную внешнюю войну с Османской империей.

Великая схизма закончилась объединением церкви, осуждением учения Джона Уиклифа, сожжением на костре Яна Гуса и началом религиозных гуситских войн в Чехии.

Португалия развивала мореходство, начала военную экспансию в северную Африку и продолжила географические открытия в Атлантике.

Итальянские гуманисты Коллюцио Салютати, Кристина Пизанская и Пьетро Паоло Верджерио обсуждали проблемы рока, судьбы, случайности, прав женщин, этики и науки.

Французский хронист Жан Фруассар описал события Столетней войны. В Шотландии был открыт университет св. Андрея.

Французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». Продолжалось творчество последних немецких миннезингеров.

Петер Парлер заложил основы чешской архитектуры и скульптуры, а Клаус Слютер – нидерландской монументальной скульптуры. Итальянский мастер Нанни д'Антонио ди Банко создавал произведения в жанре религиозной скульптуры.

Значительных успехов достигла миниатюра в творчестве итальянского мастера Джованнино де Грасси, франко-фламандских мастеров Жакмара Эденского и, особенно, братьев Лимбург.

Вслед за возникновением национальных школ живописи в Чехии и Испании на сцену вышли и немецкие художники. Мастер Бертрам фон Минден заложил основы немецкого стиля живописи, создавая наивные и, одновременно, глубокие, веселые и грустные произведения на сюжеты из Ветхого и Нового Заветов. Мастер св. Вероники, развивая этот стиль, создал удивительные женские образы, прекрасные своей внутренней красотой. В Чехии Мастер Тршебоньского алтаря, развивая достижения Мастера Вышебродского алтаря и Мастера Теодорика, создал одно из наиболее ранних произведений на сюжет «Воскресения Христа». В Испании Луис Боррасса создавал религиозные картины с включением в них морской тематики. Лишь в Италии явно ощущался дефицит новых идей. Спинелло Аретино и Аньоло Гадди пытались лишь совершенствовать достижения своих предшественников; только Альтикьеро пошел значительно дальше их в изображении реалистичного городского и сельского пейзажа. Популярность у публики эти художники зарабатывали изображением различных жестокостей, прежде всего казней. Такой была Европа в самом начале XV века

Естественно, что процесс формирования национальных школ живописи на этом не закончился. Еще одна такая школа при поддержке Бургундских герцогов возникла в Нидерландах, причем, как и немецкая, практически на пустом месте. Дальнейшее развитие получила и немецкая живописная традиция. А в итальянской живописи, казалось, наметился процесс застоя.

## Глава 23. Мельхиор Брудерлам (упоминается в 1381 – 1401)

Нидерландский художник Мельхиор Брудерлам, младший современник Хайме Серра, Джусто ди Менабуои, Мастера Бертрама, Спинелло Аретино, Аньоло Гадди, Альтикьеро и Луиса Боррассы, работал в жанре евангельских историй. В небольшом числе произведений, дошедших до нас, он использовал яркие краски, рисуя роскошные ткани, и предлагал новые трактовки распространенных сюжетов и новые типы известных персонажей. Его можно считать родоначальником нидерландской живописи.

### 23.1. Биографические сведения о Мельхиоре Брудерламе

Нидерландский художник Мельхиор Брудерлам упоминается в Ипре в 1381-1401 годах<sup>(1)</sup> в счетах Филиппа Смелого, первого герцога Бургундского, сначала в качестве камердинера (с 1387 года), а затем «художника монсеньора» (с 1391 года). Он работал в замке Эсден и исполнил множество произведений, заказанных герцогом. В 1394-1399 годах он расписал внешние стороны створок резного алтаря ([илл. 23.1](#)) работы скульптора Жака де Барза, предназначенного для монастыря Шанмоль в Дижоне. Это – единственная сохранившаяся работа художника, которая хранится ныне в Музее изящных искусств в Дижоне. На каждой створке изображены по две сцены [18].

### 23.2. «Благовещение»

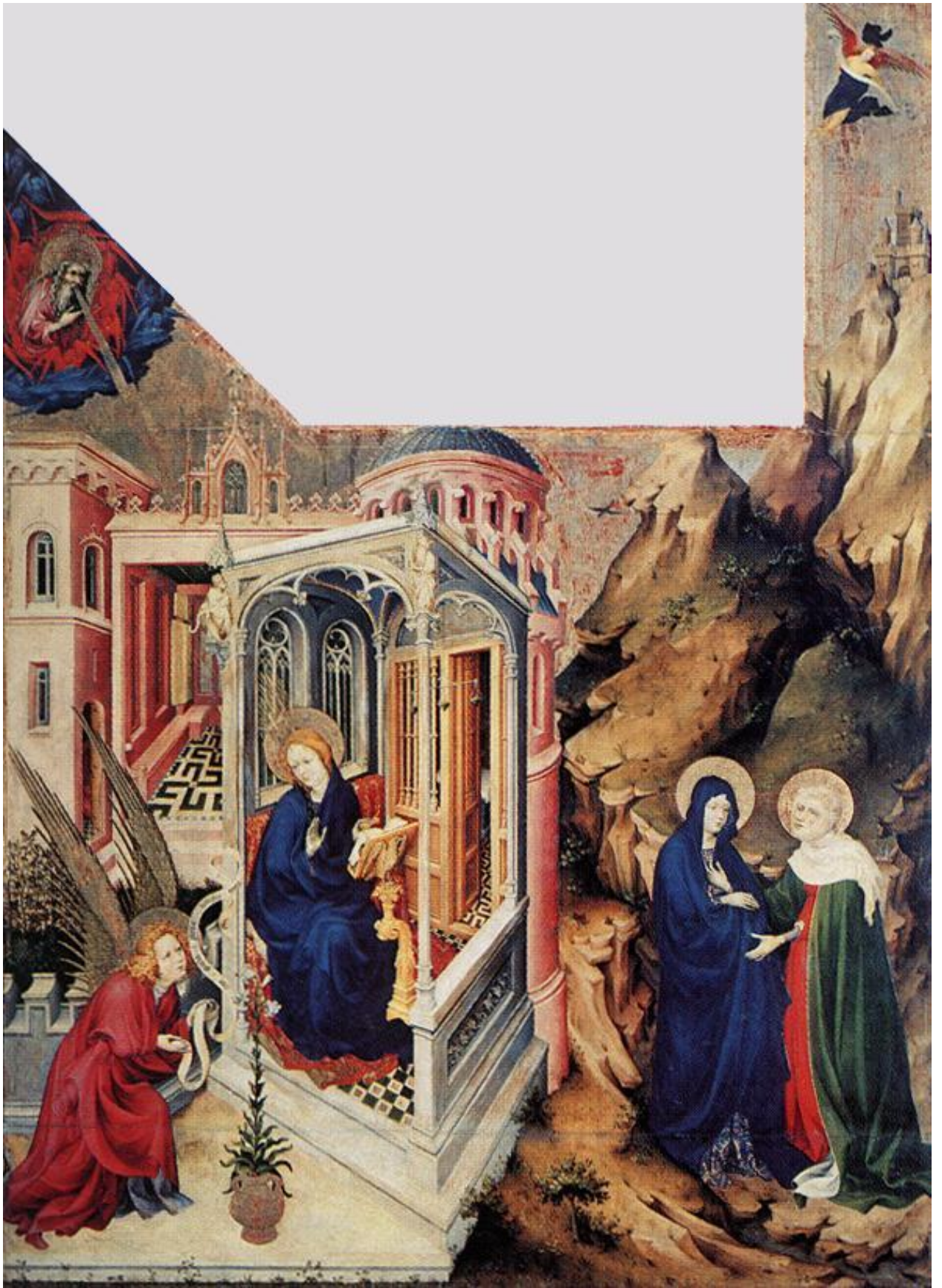
**Дижонский алтарь.** В конце XIV века герцогство Бургундское стало независимым и вскоре превратилось в один из наиболее передовых центров, где «проходили испытание» новые стилистические приемы. Герцог Филипп Смелый в это время почти целиком был поглощен заботами о монастыре Шанмоль. Он заказал грандиозный резной позолоченный алтарь, исполненный в 1393-1399 годах, створки которого ([илл. 23.1](#)) размером 167×249 см снаружи украсил живописью. Живопись и скульптура алтаря прекрасно отражают особенности бургундского искусства: утонченную элегантность, безупречную технику, любовь к ценным материалам. В центре алтаря вырезано «Распятие», слева – «Поклонение волхвов», а справа – «Положение во гроб». На левой створке ([илл. 23.2](#)) размером 162×130 см, закрывающей алтарь, слева представлена сцена «Благовещения» ([илл. 23.3](#)), а справа - «Встреча Марии с Елизаветой». Алтарь находится в Музее изящных искусств в Дижоне [40]. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 4.3.1.

**Действующие лица.** Дева Мария, чуть полноватая, с простоватым розовым лицом, большими темными глазами, высоким лбом, вздернутым носом, массивным подбородком, темно-желтыми, лишь слегка вьющимися волосами, окруженными более темным красноватым нимбом, облачена в



Илл. 23.1. Мельхиор Брудерлам. Дижонский алтарь.





Илл. 23.2. Мельхиор Брудерлам. Левая створка Дижонского алтаря.





Илл. 23.3. Мельхиор Брудерлам. Благовещение.



очень широкую темно-синюю накидку с великолепно нарисованными складками ткани. В левой руке она держит сложенный желтый платочек.

Архангел Гавриил, по типу фигуры напоминающий этот образ у Мастера Бертрама ([илл. 18.37](#)), с широким невыразительным лицом, шапкой вьющихся волос того же цвета, что и у Девы Марии, окруженных таким же нимбом, с короткой шеей, довольно массивной фигурой, закутан в широкий ярко-красный плащ со столь же хорошо нарисованными складками ткани. На его поднятых больших зеленовато-коричневых крыльях тщательно нарисованы отдельные перья, причем длинные маховые перья раздвинуты и торчат из общей массы, как у крыльев дракона. В руках он держит узкую белую развевающуюся бандероль, на которой черным готическим шрифтом написано послание Бога.

Бог-отец, худой старик, с нависающим над глазами низким лбом, острым носом, длинными вьющимися седыми волосами и бородой, в красной тунике и сером плаще, окружен темно-красным сиянием.

**Взаимодействие персонажей.** Мария, читавшая книгу, от неожиданности всплеснула руками и, повернув голову к архангелу, с любопытством смотрит на него. Архангел только что прилетел, успел встать на одно колено и распустил свою бандероль. Он боится взглянуть на Мадонну и с молитвенным выражением лица смотрит в сторону от нее, вверх перед собой в надежде, что она прочтет бандероль и все поймет без слов. Ему помогает Бог-отец, расположившийся в левом верхнем углу картины. Художник, как и Мастер Вышебродского алтаря, нарисовал разрыв в серо-голубом фоне на месте неба. Через этот разрыв видно темно-синее небо, темно-красное сияние и в нем Бог-отец, который, приложив правую руку к груди, дует на Деву Марию Святым Духом. Расширяющийся, намеченный штрихами золотой луч Святого Духа достигает лба Мадонны и в этом луче, расправив крылья, к голове Девы Марии подлетает белый голубь.

**Архитектурные сооружения.** Мадонна сидит в беседке готического стиля (олицетворяющей Новый завет), но с плоской крышей. Перед беседкой расположена белая каменная площадка, на которой стоит архангел. Позади Девы Марии в стене беседки видны два готических окна (через одно из них в беседку проникает луч Святого Духа). Большой проем с готическим обрамлением в противоположной от Девы Марии стене ограничен тонкой колонной с правой от нее стороны и полуколонной с другой. Эта тонкая колонна ограничивает и вход в беседку, а напротив нее также расположена полуколонна. Вход над колоннами украшен двумя библейскими скульптурами, выше которых расположены небольшие готические башенки. Беседка пристроена к круглой башне церкви романского стиля (олицетворяющей Ветхий завет) с невысоким голубым куполом. Слева от этой башни находится базилика, в которую ведут широкие белые ступени. Невысокая крыша этой базилики увенчана готическими украшениями и готической башенкой. Левее этой базилики расположено светское двухэтажное здание с красными стенами, узкими окнами и полуоткрытой

дверью. Позади архангела находится низкая серая мраморная ограда с зубцами.

**Интерьер беседки.** Сквозь вход и окна беседки виден ее интерьер. В стене напротив входа в беседку расположена открытая желтая деревянная дверь (слишком узкая и низкая, чтобы через нее могла пройти Мадонна), ведущая во внутренние покои. Где расположены эти внутренние покои не совсем ясно; можно лишь предположить, что между беседкой и круглой башней церкви встроено еще одно здание, которого на картине не видно снаружи. Через открытую дверь в этих внутренних покоях виден желтый пол, украшенный черными свастиками (пол в базилике украшен так же), и кусочек постели, накрытой белой простыней. В этой же стене левее двери имеется довольно странное окно (между беседкой и внутренними покоями), закрытое тонкой деревянной решеткой. Перед дверью (но не из центра потолка беседки) на тонком шнурке свисает средневековая люстра, представляющая собой поперечную планку, к которой снизу подвешены три небольших глиняных светильника. Люстра расположена заметно ниже притолоки двери (все эти ошибки в размерах связаны с неудачной попыткой художника нарисовать внутренность беседки в перспективе). Дева Мария сидит на диванчике, покрытом красным ковром с желтым узором. Ковер спускается с диванчика на пол с шахматным узором (пол в светском здании, который видно через открытую в нем дверь, также украшен шахматным узором с желтыми и черными клетками) и на этом ковре стоят ноги Мадонны. Перед ней расположен желтый деревянный пюпитр, а на нем лежит книга, которую она читала. Этот пюпитр имеет весьма сложную и странную форму: его верх поддерживается орлом, расправляющим крылья, ножка пюпитра экзотически изогнута, а сам он может быть лишь приделан к низкой стенке беседки, находящейся перед Мадонной (этого не видно, поэтому кажется, что он висит в воздухе).

**Растительность.** Перед Гавриилом на каменной площадке стоит глиняный кувшин с двумя ручками, из которого торчит стебель, покрытый уменьшающимися кверху листьями и увенчанный несколькими цветками белых лилий. За мраморной оградой перед базиликой и светским зданием растут довольно реалистично нарисованные кусты.

**Цветовая гамма и композиция.** Картина поражает яркими красками и своей нарядностью. Глубокий синий цвет плаща Мадонны повторяется в таком же цвете неба, окружающего Бога-отца; ярко-красный цвет плаща архангела повторяется в красном сиянии, испускаемом Богом; голубой цвет стен беседки повторяется в цвете купола церкви и ограды; стены церкви и светского здания имеют розовый цвет; парными являются и узоры пола в разных зданиях. Персонажи картины образуют треугольник – Бог наверху, архангел внизу, Мадонна справа (ближе к архангелу). Бог и архангел словно атакуют Деву Марию сверху и снизу; ни беседка, декоративно обрамляющая ее фигуру, ни церковь не защищают ее.



### 23.3. «Встреча Марии с Елизаветой»

Картина «Встреча Марии с Елизаветой» ([илл. 23.4](#)) размещена на той же левой створке ([илл. 23.2](#)), закрывающей алтарь, но справа и составляет с предыдущей сценой как бы одно произведение. В отличие от фрески Джотто на тот же сюжет ([илл. 5.38](#)), на картине Брудерлама присутствуют только Мария и Елизавета без сопровождающих их женщин, а высоко в небе летает ангел ([илл. 23.2](#)). Кроме того, не вполне ясно, где происходит эта встреча – у беседки, где проходила предыдущая сцена «Благовещения», или в безлюдной горной местности, не связанной с предыдущей сценой (скорее второе). Во всяком случае, у Брудерлама эта встреча произошла не у дома Захарии и Елизаветы (как это было у Джотто).

**Действующие лица.** Дева Мария, более худая и унылая и менее грустная, чем в предыдущей сцене, закутана в ту же накидку, но здесь она закрывает и голову Мадонны. Сверху и снизу края накидки раздвинуты и между ними видно ее синее с белыми узорами платье длиной до земли.

Елизавета, заметно старше Марии, того же роста и комплекции, с фанатичным лицом, крупными темными глазами и большим носом. Она одета в длинное красное платье, широкий зеленый бархатный плащ с белой подкладкой, а ее голова закутана в большой, белый, похожий на чалму платок, закрывающий волосы и шею, концы которого лежат у нее на плечах. Из-под рукавов платья Елизаветы видны узкие рукава ее сиреневой нижней одежды.

Нежный ангел, парящий в небе, с распростертыми красными крыльями, в белой тунике и развевающимся темно-синем плаще, держит в руках белую бандероль.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие двух героинь этой сцены довольно странно – они как будто не видят друг друга, хотя стоят рядом. Дева Мария с грустным видом смотрит вперед и вниз мимо Елизаветы. Ее руки заняты тем, чтобы не дать ее накидке распахнуться. Елизавета смотрит в сторону от Марии и вверх, произнося свою знаменитую песнь. Она расставила руки, чтобы обнять Марию, но почему-то замерла в этом положении, так и не заключив ее в объятия. На все это с высоты смотрит ангел, элегантно парящий во весь рост под углом в 45 градусов к земле.

**Пейзаж.** Встреча происходит на фоне очень крутого голого горного склона, поросшего редким кустарником. Скалы нарисованы более удачно, чем у Джотто и его последователей (они чем-то напоминают скалы у Мастера Вышебродского алтаря), но менее удачно, чем у Альтикьеро ([илл. 21.1](#)). Несомненно, Брудерлам не мог видеть гор в Нидерландах (а Альтикьеро видел их в Италии почти наверняка) и поэтому он пользовался итальянскими и немецкими (чешскими) образцами придуманных горных пейзажей, но внимательное отношение к природе позволило ему подойти достаточно близко к реальным горным пейзажам Альтикьеро. На вершине самой высокой из двух гор, над которой парит ангел, высится изящный замок



Илл. 23.4. Мельхиор Брудерлам. Встреча Марии с Елизаветой.

с красивыми стенами и башнями ([илл. 23.2](#)). Над склоном более низкой горы парит птица.

**Цветовая гамма и композиция.** Яркие цвета одежды двух женщин повторяются в цветах одежды ангела и контрастируют с остальным пространством картины, которое занимает коричневый с зелеными вкраплениями горный пейзаж. Фигуры женщин, парящий ангел и склон горы сдвинуты к правому краю картины, а ее небольшая ширина и значительная высота создают впечатление стремления ввысь. Обе картины образуют единое целое (с приемом объединения нескольких разных сюжетов в одно произведение мы встретились здесь впервые). Сцена «Благовещения» занимает больше пространства в ширину и меньше в высоту. Из-за этого вся композиция является резко асимметричной – ангел расположен выше Бога, Мадонна и архангел Гавриил находятся на разной высоте и некотором расстоянии друг от друга, а Мария и Елизавета стоят рядом, приземистые архитектурные сооружения сцены «Благовещения» подчеркивают устремленность ввысь горного пейзажа сцены «Встречи», городская обстановка «Благовещения» противопоставляется сельской обстановке «Встречи» и т.д.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Фреску на этот сюжет исполнили Лоренцо и Якопо Салимбени ([илл. 22.26](#)). Она отдаленно напоминает фрески Джотто ([илл. 5.38](#), [5.39](#)), иллюстрирующие эту историю. У братьев Салимбени, ярче краски, больше действующих лиц, а в сюжет вплетена побочная линия встречи Девы Марии и Захарии. Впечатляет яркое мистическое освещение сцены при темном ночном небе.

#### 23.4. «Принесение во храм»

На правой створке ([илл. 23.5](#)) того же размера, закрывающей алтарь, слева представлена сцена «Принесение во храм» ([илл. 23.6](#)) и «Бегство в Египет». Литературная программа сюжета «Принесения во храм» приведена в разделе 3.5.2. На картине Мельхиора Брудерлама отсутствует пророчица Анна, а голубей держит служанка, а не Иосиф.

**Действующие лица.** Дева Мария, здесь особенно бледная, приземистая и полная, очень курносая, с высоким лбом и удлинённой кверху головой, голубыми глазами и светло-желтыми волосами, закутана в свою накидку, которая сверху достает до середины ее затылка, причем ее волосы покрыты прозрачной косынкой.

Младенец, совершенно голенький, с большой головой и маленьким худым тельцем, очень осмысленным выражением лица, голубыми глазками, курносый носиком, высоким лбом с залысинами, золотыми вьющимися волосами, сидит на белой пеленке. Его тельце, грудная клетка, выпуклый живот и складочки нарисованы довольно реалистично.

Симеон, серьезный, но добрый (а не суровый) старик, чуть выше Мадонны, иудейской внешности, с большими серыми глазами под густыми бровями, крючковатым носом, серыми, вьющимися волосами и длинной





Илл. 23.5. Мельхиор Брудерлам. Правая створка Дижонского алтаря. .





Илл. 23.6. Мельхиор Брудерлам. Принесение во храм.

белой бородой и усами, одет в длинную голубую (но почти черную спереди) шелковую священническую одежду с золотыми украшениями и красными с золотом вставками. На голове у него надета синяя с золотом шапочка. У всех троих головы окружены темно-золотыми нимбами, причем у Младенца нимб не имеет креста.

У Иосифа, который несколько выше Симеона, пожилой, с карими глазами, низким лбом, большим носом и широкими губами, вьющимися волосами и стриженной бородой, не видно одежды, поскольку он загорожен фигурой Мадонны. На голове у него повязан широкий темно-зеленый шелковый платок. Иосиф не отмечен нимбом.

Ангел, молодой и задорный, в развевающейся темно-красной тунике, поднял свои темно-зеленые крылья с торчащими раздвинутыми маховыми перьями. В руках он держит развернутую белую бандероль.

Служанка Девы Марии, ростом с Иосифа, полноватая девушка, с серыми глазами и крупным вздернутым носом, одета в желтое шелковое платье с темным узором, поверх которого на ней надет ярко-красный бархатный плащ. Ее волосы закрыты большим белым платком, концы которого обернуты вокруг шеи и лежат на плечах. В правой руке она держит высокую и тонкую желтую зажженную свечу, а в левой – маленькое плетеное желтое лукошко с сидящими в нем двумя белыми голубями (размер которых маловат).

**Взаимодействие персонажей.** Мария передает Симеону пеленку с сидящим на ней Младенцем, поддерживая Его правой рукой за спинку, а левой – за ягодицы. Симеон, как обычно, наклонился вперед и принимает пеленку двумя руками. На лице Мадонны видна нежность по отношению к Сыну. Младенец схватился правой рукой за бороду Симеона, а левую прижал к животу. Он без всякого страха повернулся лицом к матери, словно спрашивая ее, что это за дядя, которому Его передают. Живое выражение лица Младенца передано очень естественно. Удивительно выражение лица Симеона. Он очень внимательно и серьезно смотрит на Мадонну, в его взгляде смешались и горечь от предсказания будущих страданий матери и Сына, и радость от встречи с ними. С такой тонкой психологией мы еще не встречались. Позади Девы Марии стоит Иосиф. Он ничего не понимает из того, что говорит Симеон; на его лице написано полное недоумение. Служанка несколько туповата; все ее внимание обращено на Мадонну. А в вышине парит грациозный ангел, развевая свою бандероль ([илл. 23.5](#)).

**Храм.** Действие происходит в белом храме романской архитектуры (знаменует Ветхий Завет) с высокой башней, увенчанной голубым куполом (над этим куполом и парит ангел). Башня слегка наклонена вправо по отношению к краю картины (что, возможно изображает перспективу). Различные этажи башни разделены красной крышей.

**Интерьер.** Все персонажи (кроме ангела) разместились в небольшом портике, поддерживаемом двумя тонкими готическими колоннами. Порттик имеет синий готический потолок и красную стену, противоположную входу, со стрельчатыми окнами. У этой стены вместо жертвенника или алтаря стоит



диван, обитый желтой полосатой материей. Пол портика покрыт разноцветными плитками, причем на нем не видно какого-либо осмысленного рисунка. Пол и крыша нарисованы в разных ракурсах.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме используются оттенки пяти цветов – синего (одежда Девы Марии и Симеона, купол церкви, потолок портика, плитки в полу), красного (одежды ангела, Симеона и служанки, задняя стена портика, крыша Храма), белого (Младенец, борода Симеона, вся архитектура, некоторые плитки в полу), коричневого (фон, пол и диван) и зеленого (крылья ангела, головной убор Иосифа). Асимметрия композиции противопоставляет Ветхий и Новый Заветы – Младенец еще находится между ними, лишь Симеон представляет Ветхий Завет, над ним возвышается Храм, над которым пока еще летает ангел, но группа Девы Марии, Иосифа и служанки, представляющая Новый Завет, уже составляет несколько человек и принимает прощальное послание Ветхого Завета.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Отметим картину Мастера Бертрама фон Миндена на тот же сюжет ([илл. 23.7](#)), находящуюся в левом нижнем углу крайней правой створки ([илл. 18.36](#)) «Алтаря из Грабова» ([илл. 18.27](#)), трактующую эту сцену наиболее примитивно и весело.

### 23.5. «Бегство в Египет»

Картина «Бегство в Египет» ([илл. 23.8](#)) размещена на той же правой створке ([илл. 23.5](#)), закрывающей алтарь, но справа и составляет с предыдущей сценой как бы одно произведение. В отличие от фрески Джотто на тот же сюжет ([илл. 5.53](#)), на картине Брудерлама присутствуют только Мария, Младенец и Иосиф (нет сопровождающих их сыновей Иосифа и служанки).

**Действующие лица.** Дева Мария, очень крупная, с грустным, бледным (почти белым) лицом, выразительными глазами с тяжелыми веками, носом с горбинкой (а не вздернутым, как на ее предыдущих изображениях), большим подбородком, закутана в ту же темно-синюю накидку.

Младенец, тоже довольно крупный, с вполне осмысленным лицом, туго завернут в белую пеленку.

Особенно выразителен образ Иосифа. Невысокого роста, крепкий, пожилой мужчина (но не старик), с массивным, довольно грубым лицом много пережившего человека, низким лбом, орлиным носом, стриженной седеющей бородой, он одет в ярко-красный кафтан, подпоясанный кожаным ремнем, и темные штаны, заправленные в широкие светло-желтые мягкие сапоги. Невысокие сапоги еще и подвернуты, а складки на них нарисованы великолепно. На голове у него все тот же зеленый платок с желтой подкладкой, в правой руке он держит небольшую походную фляжку в виде бочонка, а в левой – суковатую палку, на которой висит маленький глиняный котелок и масса всякой одежды.



Илл. 23.7. Мастер Бертрам. Принесение во храм.





Илл. 23.8. Мельхиор Брудерлам. Бегство в Египет.



**Взаимодействие персонажей.** Художник изобразил момент, когда Святое семейство, видимо, остановилось в пути передохнуть (это еще не отдых на пути в Египет). Мария закутала Младенца в свою накидку, прикрыв Ему даже голову, и прижимает Его к себе, грея своим дыханием (видимо художник считал, что в Египте так же холодно, как и в Нидерландах). Она очень неудобно сидит на осле и грустит. Младенец поднял к ней лицо и вопросительно смотрит на нее. Иосиф повернулся к ним спиной, запрокинул голову и льет себе в открытый рот воду из фляжки. Его поза очень убедительна, а на лице нет никаких переживаний. Контраст между нежной, печальной и дрожащей от холода Девой Марией и деловитым, привыкшим ко всему и не замечающим никаких невзгод Иосифом передан великолепно.

**Ослик.** Серый ослик, на котором сидит Мария, явно мал для нее. Возможно, в Нидерландах Брудерлам и не видел живых ослов, но справился со своей задачей он достаточно хорошо. Можно лишь отметить, что из-за слишком больших размеров фигуры Мадонны тело ослика вынужденно получилось чрезмерно длинным.

**Пейзаж.** Горный пейзаж, где происходит эта сцена, похож на пейзаж в сцене «Встречи Марии с Елизаветой» ([илл. 23.4](#)). Здесь на скалах больше кустов, травы и цветов, почти как у Мастера Вышебродского алтаря. Но высокая гора в верхнем правом углу картины выглядит явно фантастичной.

**Элементы архитектуры.** На вершине этой горы расположен средневековый рыцарский замок ([илл. 23.5](#)) с мощными крепостными стенами и башнями. На краю оврага, выше того места, где остановилось Святое семейство, можно видеть верстовой столб, оставшийся, видимо, от древних римлян. Он представляет собой античную колонну на двойном круглом основании, с верха которой свесилась упавшая от времени плоская фигура человека. Ниже того места, где стоит ослик, валяется прямоугольная каменная плита с углублением. Все эти трогательные следы запустения подчеркивают дикость тех мест, через которые приходится пробираться Святому Семейству.

**Цветовая гамма и композиция.** Преобладающий темно-коричневый цвет горного пейзажа съедает все остальные цвета на картине – синюю накидку Мадонны, объединяющую ее с Младенцем, красный кафтан Иосифа и серую шкуру ослика. Дикость природы подчеркивает одиночество беззащитной Мадонны; лишь беззаботный Иосиф да следы пребывания человека смягчают ощущение опасности.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 5.5.2.4. Вариация этого сюжета, получившая название «Отдых на пути в Египет», появилась в западноевропейской живописи в конце XIV века. Картина Мастера Бертрама ([илл. 23.9](#)), находящаяся в правом нижнем углу крайней правой створки ([илл. 18.36](#)) алтаря из Грабова ([илл. 18.27](#)), является самым ранним известным примером. Этот образец великой немецкой живописи представляет нам сидящую на земле в горестной позе Деву Марию, кормящую грудью Младенца, с полными слез прекрасными глазами и



Илл. 23.9. Мастер Бертрам. Отдых на пути в Египет.



грустного старого Иосифа, предлагающего Мадонне свою фляжку. Нимб Мадонны нарисован в виде трех дуг, образованных жемчужинами. Удивительна цветовая гамма картины, состоящая из оттенков зеленого и красного тонов. Контраст со Святым семейством составляет неестественный осел, страшная морда которого способна навести ужас на кого угодно.

\*\*\*

Мельхиор Брудерлам работал в жанре евангельских историй и мог использовать достижения как итальянской, так и северной (чешской и немецкой) живописи. Его произведения отличает яркость красок, изображение роскошных тканей и готической архитектуры, новые идеи в трактовке широко распространенных сюжетов, интересные типы известных персонажей. Он первым стал совмещать различные сюжеты в одном произведении (потом эта практика получила широкое распространение). Несмотря на многочисленные ошибки (особенно в перспективе), его произведения проникнуты особым настроением. Его можно считать родоначальником великой нидерландской живописи, некоторые черты которой (особенно цветовое богатство, изображение пышных тканей, готической архитектуры и пейзажа) уже присутствуют в его творчестве.

А.Н. Бенуа писал о творчестве художника: «Кто был тот первый северный мастер, что внял природе, следуя в этом советам сиенского искусства? Честь эта как будто принадлежит ипрскому мастеру, работавшему для герцога Бургундского, Мельхиору Бредерламу, кисти которого имеются две створки алтаря, написанные художником для Дижонской шартрезы в конце XIV века. Герцог Бургундский остался так доволен ими, что сверх установленной платы наградил мастера значительной прибавкой. Эти створки очень интересны в иконографическом отношении, главным образом по той свободе, с которой Бредерлам отнесся к изображению священных лиц» [32].

Н.Н. Никулин, исследователь творчества нидерландских мастеров, писал о творчестве Брудерлама: «Следуя в изображении зданий и пейзажа итальянским образцам, художник в то же время внес в них новые черты: он умело разворачивает пространство в глубину, населяет пейзаж фигурами. Живопись створок яркая, звучная, радостная. Брудерлам едва ли не единственный крупный мастер, который оставался на родине, во Фландрии, и только временами покидал ее... Брудерлам был предшественником живописцев XV века» [42].

## Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Мельхиор Брудерлам. 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. В 1397 в результате Кальмарской унии Дания, Швеция и Норвегия объединились

под властью Дании. Победа португальцев над кастильскими войсками при Альджубарроте в 1385 утвердила независимость Португалии от Испании. 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. В 1399 король Англии Ричард II Плантагенет был свергнут Генрихом IV; началась Ланкастерская династия. В 1396 король Венгрии Сигизмунд I попытался разорвать турецкую блокаду Константинополя, но был побежден турками при Никополе. В этом же году Болгария стала частью Османской империи. В 1381 в битве при Кьодже Венеция уничтожила генуэзский флот, а еще через два года захватила Корфу. В результате военных действий в 1386-1388 годах Миланом были завоеваны итальянские города Верона, Виченца и Падуя. В 1382 английский теолог и религиозный реформатор Джон Уиклиф перевел Библию на английский язык. В 1396 итальянский философ-гуманист Коллуцио Салютати начал публикацию трактата «О роке, судьбе и случайности». В 1399 французская писательница Кристина Пизанская написала сочинение «Послание богу любви», в котором выступила защитницей прав женщин. В 1394 во Франции появился дидактический сборник «Парижский домострой». Около 1400 французский историк и поэт Жан Фруассар завершил «Хроники», описывающие события Столетней войны. В 1386 в Германии был основан Гейдельбергский университет. Около 1388 английский поэт Джеффри Чосер начал писать «Кентерберийские рассказы». В 1386 в Милане началось сооружение собора [4].