

Часть 10. Рогир ван дер Вейден и его современники

Тевтонский орден оказался вассалом Польши, а его новой столицей стал Кенигсберг. Франция достигла победы над Англией в Столетней войне и присоединила к себе большую часть Бургундии, а в Англии началась гражданская война Алой и Белой розы. Турки осадили и захватили Константинополь, который отныне именовался Стамбулом, столицей Османской империи. В Италии закончились войны за торговые интересы. Португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным побережьем Африки, где они уже достигли южного полушария. Португалия получила исключительные права на торговлю в Африке в обмен на предоставление испанцам управления Канарскими островами.

В Германии было отменено право на кровную месть, а в Испании возрождена инквизиция.

Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. Была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. Немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем.

Возникла европейская авторская музыка. Французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание».

Начался расцвет итальянской архитектуры, связанный с именами Лучано Лаурана, Антонио Филарете, Леона Баттиста Альберти, Бернардо Росселино и Микелоццо Микелоцци, многие из которых были также и скульпторами.

Особенно бурный взлет переживала скульптура. Ее наиболее значительные достижения связаны с именами итальянских скульпторов Лоренцо Гиберти, Никколо Ламберти, Дезидерио да Сеттиньяно, Донателло, Паоло Романо, Антонио Росселино и Луки делла Роббиа.

Достижения миниатюры связаны с именами итальянского мастера Бельбелло да Павия и французского Мастера короля Рене.

Некоторые мастера работали одновременно в скульптуре и живописи. Среди них наиболее значительными являются немец Ганс Мульчер и итальянец Веккьетта.

В Италии своей вершины достигла монашеская живопись в лице Анджелико, развивавшего стиль Лоренцо Монако. Его достижения связаны с жанрами религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. В своих произведениях он добивался удивительной мистической глубины и значительности, тонкости в камерных работах и грандиозности в монументальных. Его современник Уччелло в своем творчестве воплощал теоретические законы перспективы, сформулированные Леоном Баттистой Альберти, а также создал своеобразный стиль, из-за которого сюрреалисты стали считать его своим предшественником. Новые интерпретации известных библейских сюжетов предложил Джованни ди Паоло.

В живописи Нидерландов наступила незначительная пауза. Немецкие художники усиливали в своих произведениях мистические аспекты, основываясь на достижениях нидерландского и итальянского искусства. Такой Европа подошла к концу третьей четверти XV века.

Дальнейшее развитие живописи было связано с достижением еще большего мастерства и совершенства в искусстве Нидерландов и с общим усилением мистического духа как в работах нидерландских, так и итальянских художников.

Глава 38. Рогир ван дер Вейден (1399/1400 – 1464)

Нидерландский художник Рогир ван дер Вейден, ученик Робера Кампена и младший современник Луиса Боррассы, Микелино да Безоццо, Конрада фон Зеста, Губерта ван Эйка, Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако, Стефано да Верона, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло и Уччелло, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. В этих жанрах он создал ряд новых сюжетов, а также достиг невиданного драматизма. Его можно считать предвестником жанровой живописи и создателем жанра парадного портрета. Наконец, своим путешествием в Италию он начал процесс ознакомления различных европейских школ живописи с достижениями друг друга, что в дальнейшем способствовало грандиозному расцвету европейской живописи.

38.1. Биографические сведения о Рогире ван дер Вейдене

Нидерландский художник Рогир ван дер Вейден (Роже де ла Пастюр) родился в 1399 или 1400 году в Турне, в семье резчика по дереву Анри де ла Пастюра, и умер 18 июня 1464 года⁽¹⁾ в Брюсселе. Он начинал обучение как ювелир и скульптор. Неточности в известных нам документах, касающихся биографии Рогира ван дер Вейдена, позволили исследователям выдвинуть удивительные гипотезы, ставшие в 1929 году пищей для горячих дискуссий о личности художника. Например, Карел ван Мандер в своей знаменитой «Книге о художниках», изданной в 1604 году, ошибочно упоминал двух Рогиров: одного «живописца из Брюгге», другого – «живописца из Брюсселя». В источниках XVI века упоминается еще Рогир из Левена. Ошибочным также представляется специалистам рассказ ван Мандера и других старинных писателей об обучении Рогира у Яна ван Эйка. По мнению бельгийского историка искусства Э. Рендерса, опубликованному в 1931 году, нидерландца Рогира ван дер Вейдена не следует путать с туманной личностью уроженца Турне, валлонца Роже де ла Пастюра. К ранним произведениям Рогира некоторые исследователи относили и работы Мастера из Флемаля (Робера Кампена). Хотя подобные радикальные точки зрения имеют своих сторонников еще и сегодня, большинству исследователей они кажутся все более спорными. Они отмечают, что творчеству Мастера из Флемаля присущи черты, абсолютно чуждые работам Рогира, а о том, что художник был уроженцем Турне, свидетельствует текст, в котором говорится о свечах, поставленных после его кончины гильдией художников Турне в память о мастере, «уроженце этого города». Спорными в отношении датировки остаются лишь первые упоминания о художнике. Так, в документе 1426 года Рогир упоминается уже как «мастер» («метру Роже де ла Пастюру было поднесено вино от города Турне в качестве вознаграждения за работу»), а в другом документе, от 1427 года, сообщается, что он является учеником

Робера Кампена. Отсюда, однако, исследователи не склонны делать вывод о том, что существовало два разных художника, поскольку звание мастера Рогир мог получить как в другом ремесле, не обязательно в живописи, так и в другом городе. Впрочем, считается вероятным и то, что Рогир прибыл из Брюсселя, так как его женитьба на уроженке Брюсселя Изабелле Гоффартс состоялась чуть ранее 1426 года. В 1427-1432 годах художник работал в мастерской Робера Кампена в Турне, в 1432 году был принят в гильдию живописцев этого города, а с 1435 года жил в Брюсселе, на родине своей жены, где занял ведущее положение в художественной жизни этого города, разбогател и получил звание городского живописца. Рогир имел огромную мастерскую и учеников, с которыми охотно делился секретами своего мастерства.

К ранним работам Рогира относят небольшое панно «Мадонна с Младенцем в нише» ([илл. 38.21](#)) из собрания Тиссен-Борнемисса в Лугано и диптих «Мадонна с Младенцем и св. Екатериной» из Музея истории искусств в Вене. Точно датировать удалось лишь немногие произведения Рогира, которые и являются отправными точками в изучении его творчества. Триптих «Снятие с креста» ([илл. 38.106](#)) из Прадо в Мадриде, написанный для гильдии стрелков Лувена, относится к периоду до 1443 года, приблизительно к 1435 году. Патетическую фигуру Магдалины из этого триптиха часто копировали художники XV века. В основе композиции «Благовещения» ([илл. 38.34](#)) из Лувра в Париже лежит триптих ([илл. 31.10](#)) Робера Кампена из Нью-Йорка. Эта картина является центральной частью триптиха, чьи боковые створки, написаны, возможно, одним из помощников Рогира. Они изображают «Донатора» и «Встречу Марии и Елизаветы» и находятся в Турине в галерее Сабауда. В картине «Св. Лука, рисующий Мадонну» ([илл. 38.69](#)) из Музея изящных искусств в Бостоне Рогир вдохновлялся композицией «Мадонна канцлера Роллена» ([илл. 33.8](#)) Яна ван Эйка из Лувра в Париже. К этому же периоду относится и «Алтарь Мирафлорес» ([илл. 38.26](#)) из Королевской капеллы в Гранаде и музея Метрополитен в Нью-Йорке; вариант этой картины имеется и в музее Берлин-Далема. В 1439 году Рогир закончил два из четырех панно, предназначенных для брюссельской ратуши, на которых представлены сцены правосудия императора Траяна. Погибшие в XVII веке, эти произведения известны сегодня лишь по шпалерам ([илл. 38.1](#)) из Художественного музея в Берне, как предполагают, очень свободно их интерпретирующим. В 1439-1440 годах Рогир раскрасил скульптурный рельеф для францисканской церкви в Брюсселе, а в 1441 – резного дракона, которого носили в религиозной процессии. В 1445-1450 годах по заказу канцлера Ролена художник исполнил для капеллы госпиталя в Боне в Бургундии большой полиптих «Страшный Суд» ([илл. 38.122](#)), значительно изменив иконографию этого излюбленного сюжета средневекового искусства.

В 1450 году, как предполагают, по случаю своего юбилея, Рогир совершил путешествие в Италию. Он посетил Рим, Флоренцию и Феррару. В архиве сохранился документ о выплате Рогире денег за картины, написанные



Илл. 38.1. Рогир ван дер Вейден. Гобелен: Легенда о Траяне, Григории и Геркинбальде.

для герцога Лионелло д'Эсте. Итальянские гуманисты Чириако из Анконы и Бартоломео Фацио оставили восторженные отзывы о художнике. Герцог Миланский Франческо Сфорца отправил в Нидерланды для обучения живописца Дзанетто Бугатто, снабдив его рекомендательным письмом к герцогу Бургундскому. Этот художник учился в мастерской Рогира в 1461-1463 годах. По мнению искусствоведов, знакомство с итальянским искусством не оказало сильного влияния на Рогира, хотя об обратном могут свидетельствовать такие его произведения, как «Положение во гроб» ([илл. 38.115](#)) из галереи Уффици во Флоренции, вдохновленное работой из мастерской Анджелико, «Мадонна Медичи» ([илл. 38.24](#)) из Штеделевского художественного института во Франкфурте и «Триптих семейства Брак» ([илл. 38.4](#)) из Лувра в Париже. В это же время был создан «Алтарь Иоанна Крестителя» ([илл. 38.46](#)) из музея Берлин-Далема. Триптих «Таинства» ([илл. 38.118](#)) из Королевского музея изящных искусств в Антверпене, исполненный около 1453 года по заказу епископа Турне Жана Шевро, представляет собой серию сцен в интерьере величественной церкви. В 1450-е годы по заказу Пьера Бладелена Рогир написал «Алтарь Бладелена» ([илл. 38.48](#)) - «Поклонение Младенцу Христу» из музея Берлин-Далема. К этому же периоду относятся картины «Благовещение» ([илл. 38.44](#)) из музея Метрополитен в Нью-Йорке, написанная для семьи Ферри де Ключьи, «Алтарь св. Колумбы» ([илл. 38.36](#)) для церкви св. Колумбы в Кельне, расположенное на центральном панно триптиха, на створках которого изображены «Благовещение» и «Принесение Младенца Христа во храм», хранящегося в Старой пинакотеке в Мюнхене, «Христос на кресте с Марией и св. Иоанном» ([илл. 38.99](#)) из Эскориала в Мадриде, сильно поврежденное, и диптих «Распятие» ([илл. 38.100-38.101](#)) из собрания Джонсона в Музее искусств в Филадельфии.

Не менее многочисленны и портреты Рогира. Художник создал некую формулу диптиха, в которой сочетаются изображения донатора и «Мадонны с Младенцем». Ранним является портрет Лорана Фруамона ([илл. 38.148](#)) из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе; «Мария с Младенцем» ([илл. 38.18](#)) этого диптиха хранится в Музее изящных искусств в Кане. Портрет Жана де Гроса ([илл. 38.147](#)) из бывшего собрания Рендерса и Художественного института в Чикаго выполнен, как предполагают, в соавторстве с каким-либо другим художником. Еще одним примером является портрет Филиппа де Круа ([илл. 38.143](#)) из библиотеки Хантингтона и Картинной галереи Сан Марино, а также Королевского музея изящных искусств в Антверпене. Другими портретами являются: «Портрет Изабеллы Португальской» из собрания Рокфеллера в Нью-Йорке; «Женские портреты» из музея Белин-Далема ([илл. 38.153](#)) и Национальной галереи в Вашингтоне ([илл. 38.150](#)); «Портрет Франческо д'Эсте» ([илл. 38.135](#)) из музея Метрополитен в Нью-Йорке; «Портрет рыцаря ордена Золотого Руна со стрелой» ([илл. 38.142](#)) из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе; портреты Филиппа Доброго ([илл. 38.138-38.139](#)), известные только по

копиям. Сохранились также один из эскизов работы Рогера ([илл. 38.2](#)) и его миниатюра ([илл. 38.3](#)).

Искусству Рогера ван дер Вейдена часто подражали. Известны его последователи в Германии, Испании, Франции и других художественных центрах. Два его сына, Ян и Питер, также избрали художественные профессии: первый стал ювелиром, второй - живописцем [17, 18, 42].

38.2. Религиозные портреты.

На религиозных портретах, рассмотренных в этом параграфе, представлены исключительно евангельские персонажи – Иисус (взрослый и Младенец), Дева Мария, Иосиф, Иоанн Креститель, Иоанн Евангелист и Мария Магдалина.

38.2.1. «Христос между Мадонной и Иоанном Евангелистом»

История «Триптиха семейства Брак». Так называемый «Триптих семейства Брак» ([илл. 38.4](#)) имеет размеры (без рамы) центральной части 33.5×62 см, исполнен после 1450 года и хранится в Лувре, в Париже. На оборотной стороне боковых створок ([илл. 38.5](#)) слева нарисован череп и разбитый кирпич, герб семейства Брак и цитата из Екклезиаста: «Отпускай хлеб твой по водам, потому что по прошествии многих дней опять найдешь его. Давай часть семи и даже восьми, потому что не знаешь, какая беда будет на земле». Справа нарисован крест и женский герб, соединяющий в себе геральдику Брака и его супруги Катерины Брабантской. На кресте надпись: «Смотрите же вы, гордые и жадные, мое тело было прекрасно, а теперь оно корм для червей». Триптих целиком выполнен Рогером ван дер Вейденом. Возможно, он был заказан Жаном Браком из Турне, умершим в 1452 году, но не исключено, что заказчицей была его вдова, Катерина Брабантская, пожелавшая почтить память скончавшегося супруга. Череп и мрачные надписи на обороте подтверждают это предположение. Картина упоминается у потомков семьи Брак последний раз несколько позже 1586 года, после чего, как предполагают, она была увезена из Фландрии и приобретена английским священником. Затем она поступила в собрание Эванса в Лондоне, потом была в собрании на севере Англии, коллекции герцога Вестминстерского и перешла к дочери последнего Теодоре Гест. Для Лувра была приобретена в 1913 году от Клейнбергера. На центральной панели ([илл. 38.6](#)) нарисованы в центре Христос, слева Дева Мария, справа Иоанн Евангелист. Над каждой из фигур имеются надписи – евангельские тексты, относящиеся к изображенным [42].

Действующие лица. Иисус имеет в качестве прототипа образ Иисуса на картине Робера Кампена ([илл. 35.122](#)). В произведении Рогера Его лицо несколько осунулось и имеет печальное и даже трагическое выражение, глаза несколько светлей, а волосы более гладкие, при этом не видны отдельные пряди, как на картине Робера Кампена. Его голова окружена лучистым



Илл. 38.2. Рогир ван дер Вейден. Эскиз к триптиху св. Элигия. Рисунок.



Илл. 38.3. Рогир ван дер Вейден. Миниатюра: Жан Вокелен преподносит герцогу Филиппу Доброму свои «Хроники».



Илл. 38.4. Рогир ван дер Вейден. Триптих семейства Брак. Открытые створки.



Илл. 38.5. Рогир ван дер Вейден. Триптих Семейства Брак. Закрытые створки.



Илл. 38.6. Рогир ван дер Вейден. Христос между Мадонной и Иоанном Евангелистом.

сиянием, желтым внутри и переходящим розовое по краям (а не золотым нимбом с драгоценными камнями, как у Робера Кампена). Иисус облачен в черное (а не розовое, как у Робера Кампена) одеяние безо всяких украшений и драгоценных камней. В левой руке (очень реалистично нарисованной) Он держит золотую земную сферу (державу) с крестом, украшенным драгоценными камнями (как Спаситель Мира).

Дева Мария имеет оригинальный тип. Она не особенно красива, довольно худая, сутулая, с короткой шеей, треугольным лицом, небольшими глазами, длинным носом, небольшим ртом и острым подбородком. Она облачена в такие же черные одежды, как и Иисус, лишь обшлага и ворот украшены серебряной вышивкой. Ее волосы закрыты большим белым головным платком, концы которого лежат у нее на груди. Из-под ворота платья виднеется нижняя одежда. Ее руки с тонкими длинноватыми пальцами нарисованы так, словно у нее сломан мизинец (особенно на правой руке).

Иоанн Евангелист, средних лет, худощавый, немного ниже Иисуса, но выше Девы Марии, со смуглым (особенно по сравнению с бледным лицом Девы Марии) бритым лицом с крупными чертами, выразительными черными глазами, густыми черными бровями, низким лбом, большим носом, складками вокруг рта, круглым подбородком, слегка седеющими, черными кудрявыми волосами, одет также во все черное. В левой руке он держит свой обычный атрибут - большую золотую чашу, блики света на которой нарисованы великолепно.

Взаимодействие персонажей. Иисус в центре лицом к зрителю пристально смотрит на него, благословляя его правой рукой. Дева Мария и Иоанн Евангелист расположены в пол оборота к Иисусу. Мадонна сложила перед собой руки в молитвенном жесте ладонями параллельно одна другой и, глядя мимо Иисуса, немного скосила глаза в Его сторону. Иоанн Евангелист сложил три пальца правой руки для осенения себя крестным знаменем. Его задумчивый взгляд также устремлен мимо Христа. Спутники Иисуса словно ждут Его знака, чтобы начать молиться.

Пейзаж. На заднем плане нарисован пейзаж в стиле Яна ван Эйка – извивающаяся река, уходящая вдаль, холмы, покрытые изумрудной травой, отдельными деревьями и рощицами, горы у линии горизонта. В гладкой водной поверхности реки изумительно отражаются заросли кустов по берегам (это встречается впервые). Синее безоблачное небо становится у горизонта совсем белым. Этот идиллический пейзаж составляет довольно резкий контраст с мрачноватым выражением лиц Иисуса и Его спутников.

Цветовая гамма и композиция. Темные фигуры переднего плана, не лишённые трагизма, и светлый, умиротворяющий пейзаж на заднем плане словно находятся в разных мирах, настолько они мало соответствуют друг другу. Иисус и святые призывают зрителя подумать о душе, а не обольщаться краткой жизнью среди красот природы. Но искушение слишком велико, и для художника в том числе!

Сравнение с другими портретами Христа. Продолжим обсуждение истории портретов Иисуса Христа, прерванное в параграфе 13.2. Вариант «Благословляющего Христа» ([илл. 38.7](#)) создал Джентиле да Фабриано в виде тондо диаметром 21.5 см на среднем навершии картины «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)), исполненной в 1423 году. У него Иисус несколько полнее, с большими, очень хорошо нарисованными руками, совершающими своего рода пассы. В круглом лице чувствуется некий недостаток святости и избыток простоты. Обращает на себя внимание блеск зубов в полуоткрытом рте.

Необычный вариант «Портрета Христа» ([илл. 38.8](#)) размером 33.4×26.8 см создал в 1440 году Ян ван Эйк. Он хранится в Музее Грунинге в Брюгге. Внутренне несчастное, узкое лицо Христа внешне совершенно спокойно. У Него близко посаженные печальные глаза, крупный нос, длинные черные волосы, волнистые пряди которых разметались по плечам, небольшая раздвоенная борода и усы. Его черный тисненый нимб с крестом еле виден на черном же фоне. Золотой ворот красной туники украшен драгоценными камнями и жемчугом. Все внимание художника сосредоточено на бледном лице Иисуса, выступающем из черного фона и в упор глядящем на зрителя испытующим взором.

38.2.2. Мадонна с Младенцем.

Анализируемые произведения. В этом разделе будут обсуждаться два варианта, созданные Рогиром ван дер Вейденом на этот сюжет.

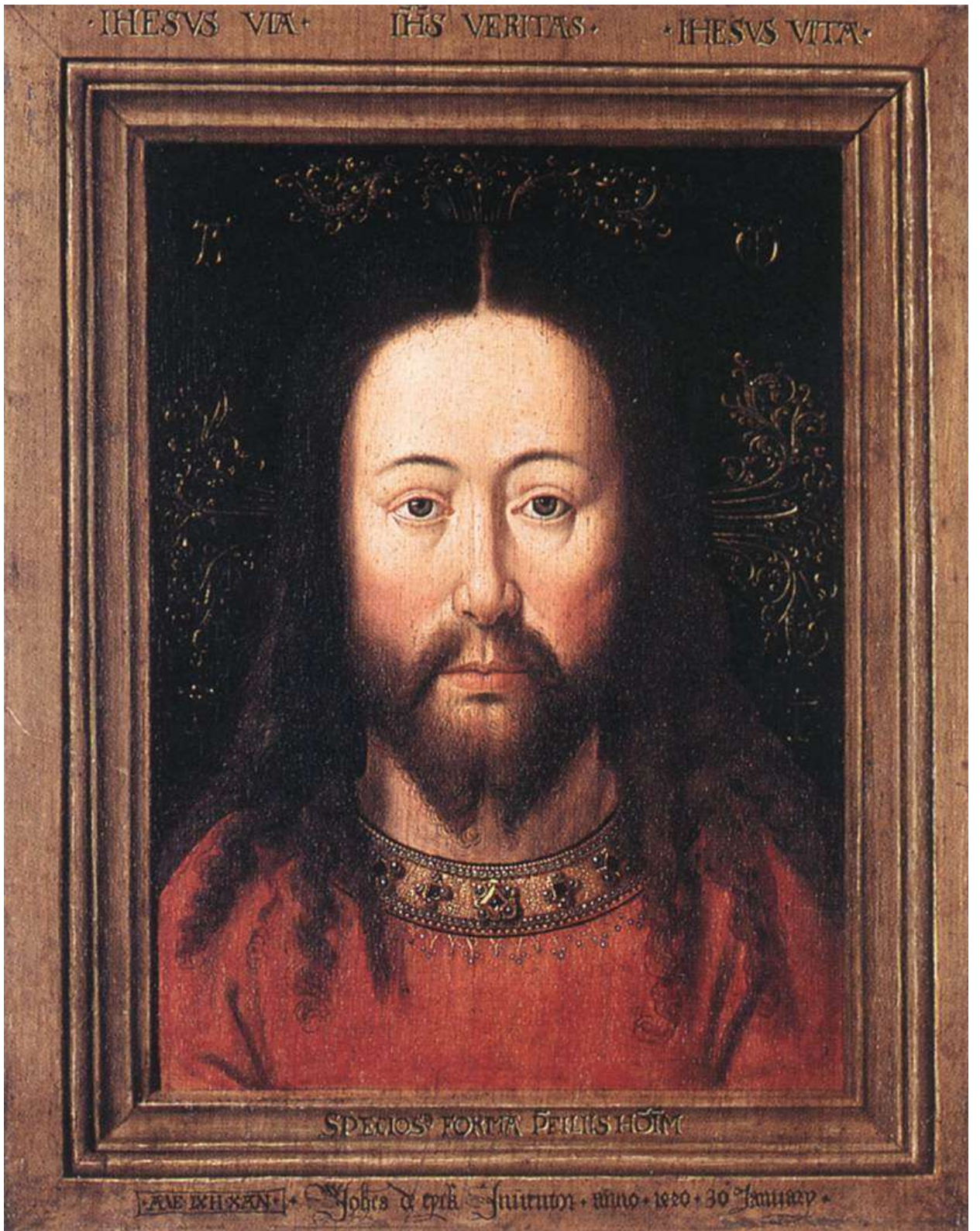
Картина «Стоящая Мария с Младенцем в нише» ([илл. 38.9](#)) размером 18.5×12 см, созданная около 1430-1432 года, хранится в Музее истории искусства в Вене [43].

Картина «Мария с Младенцем в нише (Мадонна Дюран)» ([илл. 38.10](#)) размером 100×52 см хранится в музее Прадо в Мадриде. История картины неизвестна. Предполагают, что она попала в Испанию вскоре после создания, поскольку найдены ее копии, несомненно, принадлежащие кисти испанских художников и относящиеся к XV веку. Одна из них находится в Прадо. Судя по всему, писал ее тот же мастер, что создавал алтарь для часовни донья Альваро де Луна в толедском соборе. Картина была завещана Прадо доном Педро Фернандесом Дюраном в 1930 году [45].

Действующие лица. Дева Мария отдаленно напоминает Мадонну Робера Кампена, однако ее лицо более благородно. Она не высока ростом и не полна, у нее нежный овал треугольного лица, среднего размера глаза, тонкий прямой нос выступающие вперед губы, круглый подбородок, каштановые волосы ([илл. 38.9](#)), большие кисти рук (особенно на [илл. 38.10](#)). На ней коричневое платье с желтым узором, почти целиком закрытое накидкой, синей на [илл. 38.9](#) и красной с золотой вышивкой на [илл. 38.10](#). Ее голову украшает ажурная золотая корона на [илл. 38.9](#); напротив убор головы на [илл. 38.10](#) более традиционен: большой белый головной платок, закрывающий



Илл. 38.7. Джентиле да Фабриано. Благословляющий Христос.



Илл. 38.8. Ян ван Эйк. Образ Христа.



Илл. 38.9. Рогир ван дер Вейден. Стоящая Мария с Младенцем в нише.



Илл. 38.10. Рогир ван дер Вейден. Мария с Младенцем в нише.

волосы, концы которого лежат на плечах. На платок наброшена накидка. В руках Мадонна держит Младенца и (на [илл. 38.10](#)) раскрытую книгу.

Младенец, еще в грудном возрасте на [илл. 38.9](#) и значительно взрослее на [илл. 38.10](#), довольно некрасивый, с толстыми щечками, небольшими глазками, маленькими носиком и ротиком, светлыми курчавыми волосиками, до пояса обнажен на [илл. 38.9](#) (нижняя часть Его туловища завернута в белую пеленку, хотя ножки остались голенькими) и одет в длинную белую рубашечку на [илл. 38.10](#) (тоже с голенькими ножками, явно непропорционально маловатыми). На [илл. 38.9](#) Младенец сосет грудь, а на [илл. 38.10](#) – двумя руками листает страницы книги, которую держит Мадонна.

Ангел (на [илл. 38.10](#)), заметно меньше Девы Марии, с детским, круглым лицом, вьющимися каштановыми волосами и сложенными как в произведениях немецких мастеров темно-коричневыми крыльями, одет в темно-зеленые одежды из тонкого шелка. В обеих руках он держит красивую ажурную, но широковатую для Мадонны корону.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 38.9](#) Дева Мария стоит перед тронем и кормит грудью Младенца, держа Его левой рукой за ноги и обнимая правой за талию – мотив, явно навеянный работой Робера Кампена ([илл. 31.3](#)). Она немного склонила голову в левую сторону и задумчиво смотрит на Младенца. Он же отвечает ей бессмысленным взглядом, характерным для младенцев Его возраста.

На [илл. 38.10](#) представлена нежная и немного печальная семейная сцена. Мадонна сидит, держа Младенца на коленях. Она сильно наклонила голову вправо, задумчиво опустила глаза, потупив взор, а Он беззаботно играет с листами старой книги, что навеяно картиной Яна ван Эйка ([илл. 33.15](#)), переворачивая их и сминая (это впервые). Над ними под самым верхом ниши парит ангел. Верх ниши не дает ему как следует расправить крылья. Мотив ангела с короной, несомненно, навеян картиной Яна ван Эйка ([илл. 33.8](#)).

Интерьер. Интерьер и рама [илл. 38.9](#) представляет собой смесь мотивов Робера Кампена и Яна ван Эйка. Трон с лежащими львами у подлокотников характерен для этих мастеров. Драпировка трона представляет собой золотой растительный узор на красном фоне. Пол перед тронем украшен разноцветным геометрическим орнаментом. На нарисованной под камень раме представлены скульптурные сцены. Сверху на Мадонну с Младенцем смотрит Бог-Отец, старый, бородатый, поднявший указательный палец правой руки и опершийся левой о край картины. Он посылает вниз Святого Духа. Слева ангел с копьём выгоняет обнаженного, худого и бородатого Адама из Рая. Справа обнаженная, стройная и довольно красивая Ева, стоя перед деревом познания Добра и Зла, обвитым змеем, держит в правой руке уже сорванный запретный плод. На [илл. 38.10](#) ниша украшена лишь тонким готическим узором. Однако мастерски (как у Яна ван Эйка) нарисован нижний край ниши, который кажется выступающим вперед, за плоскость картины.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма [илл. 38.9](#) напоминает колорит произведений Робера Кампена, в то время как цветовая гамма [илл. 38.10](#) – колорит произведений Яна ван Эйка. Если [илл. 38.9](#) грешит некоторой пестротой, то на [илл. 38.10](#) прекрасно сочетаются красный цвет накидки Мадонны, темная внутренность ниши и серый цвет рамы. Лицо Мадонны и фигура Младенца, нарисованные светлыми красками, сразу притягивают к себе внимание. [Илл. 38.9](#) и композиционно близка стоящей и кормящей Мадонне Робера Кампена ([илл. 31.3](#)), лишь ее голова склонена в другую сторону. Композиция же [илл. 38.10](#) ближе нежным произведениям Яна ван Эйка.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 35.4. Значительное развитие эта тема получила в скульптуре у Микелоццо Микелоцци ([илл. 36.35-36.36](#)), Дезидерио да Сеттиньяно ([илл. 36.46](#)), Донателло ([илл. 36.64, 36.68-36.71](#)), Антонио Росселино ([илл. 36.99](#)), Луки делла Роббиа ([илл. 36.110-36.120](#)) и Ганса Мульчера ([илл. 36.141](#)).

Многофигурный живописный вариант этого сюжета создал Пезеллино ([илл. 36.163](#)). Он отличается красивой цветовой гаммой и благоговейным выражением лиц персонажей. Камерным и более утонченным является его же вариант ([илл. 36.164](#)).

Вариант Скварчоне ([илл. 36.173](#)) поражает своей мистической новизной. Мадонна, держа на коленях Младенца, любуется закатом. Вечернее освещение ее прекрасного лица и фигуры Младенца передано исключительно. Младенцу с очаровательным лицом скучно, Ему хочется играть, но Дева Мария не может оторвать глаз от заходящего солнца и вечернего неба. На переднем плане доминирует силуэт свечи, сверху спускаются загадочные красные ленты, на столе лежит яблоко. Зловещая и прекрасная атмосфера картины завораживает.

Несколько восхитительных Мадонн создал и Мастер жития Девы Марии. У его «Мадонны с Младенцем» ([илл. 36.180](#)) прекрасное лицо и поразительное черное одеяние. «Мадонна в полумесяце» ([илл. 36.181](#)) парит в вечернем воздухе, сидя на лунном серпе и испуская золотые лучи. «Мадонна с Младенцем и тремя святыми» ([илл. 36.182](#)) расположилась в ажурной беседке, окруженная многочисленными донаторами. «Мадонна милосердия» ([илл. 36.183](#)) особенно соответствует представлению о немецком стиле живописи.

Несколько вариантов этого сюжета создал Джованни ди Паоло. Удивительно прекрасную, утонченную Мадонну мы находим в довольно традиционной картине ([илл. 38.11](#)) размером 32×25 см из Музея Линденау в Альтенбурге, созданной в 1440-1445 годах. Рама картины украшена цветками репейника (слева и вверху) и лилии (справа и внизу). Его же картина «Мадонна смирения» ([илл. 38.12](#)) размером 62×48 см из Национальной пинакотеки в Сиене создана около 1435 года. На ней Мадонна, не очень молодая, со следами тяжелых переживаний на лице, в экзотическом тюрбане, сидит среди Райского сада. Над ним расположен пейзаж – панорама замков,



Илл. 38.11. Джованни ди Паоло. Мадонна с Младенцем.



Илл. 38.12. Джованни ди Паоло. Мадонна смирения.

полей, лесов, морского залива, скалистых и снежных гор (довольно схематично изображенных) и безоблачное небо над круглой (а не прямой) линией горизонта. Мадонна и пейзаж нарисованы из разных ракурсов. Композиционно очень похожая картина ([илл. 38.13](#)) размером 56×43 см, созданная около 1442 года, хранится в Музее изящных искусств в Бостоне.

Фреска Уччелло «Мадонна» ([илл. 38.14](#)) размером 57×33 см из Национальной галереи Ирландии в Дублине создана около 1445 года. На ней сама Мадонна особенно некрасива, впрочем, как и Младенец. Художник нарисовал их с толстыми лицами, у Младенца чрезмерно полное тельце, а выражения их лиц довольно неприятны. Странное впечатление производят и их нимбы, расположенные над головами и больше напоминающие металлические круги. Художник и здесь экспериментировал над формой.

Сохранились два эскиза Рогира ван дер Вейдена, относящиеся к этому сюжету ([илл. 38.15-38.16](#)). Мастер также создал его многочисленные живописные варианты.

Картина из Музея изящных искусств в Хьюстоне, штат Техас, ([илл. 38.17](#)) размером 31.9×22.9 см, созданная после 1454 года, отличается особой нежностью, прекрасно нарисованными волосами Мадонны и диадемой на ее голове с драгоценным цветком, в центре которого круглый рубин, а в качестве лепестков выступают пять жемчужин.

На картине из Музея изящных искусств в Кане ([илл. 38.18](#)) размером 51.5×33.5 см, созданной в 1460-е годы, Дева Мария сидит лицом к зрителю. Она приготовилась кормить Младенца (ее правая грудь обнажена) и молится перед этим, сложив руки перед собой. На черном фоне едва видны серебряные лучи, испускаемые головой Мадонны (у Младенца вообще нет нимба). Удивительно тонко изображены ткани одежд, особенно головного платка Девы Марии.

На картине из Музея изящных искусств в Турне ([илл. 38.19](#)) размером 36×27 см, созданной в 1450-е годы, нарисована та же сцена перед кормлением Младенца, но Дева Мария повернула голову и склонила ее несколько влево. Бледный цвет ее лица контрастирует с прекрасным черным фоном и одеждами, а лучи, исходящие от ее головы, выглядят ярче, чем на предыдущей картине. Великолепна диадема, украшенная драгоценными цветками из рубинов и жемчужин. Мастерски нарисована тонкая кисея шейного платка Мадонны. Голенький (но, как и везде, некрасивый) Младенец сидит не на коленях, а на толстой подушке.

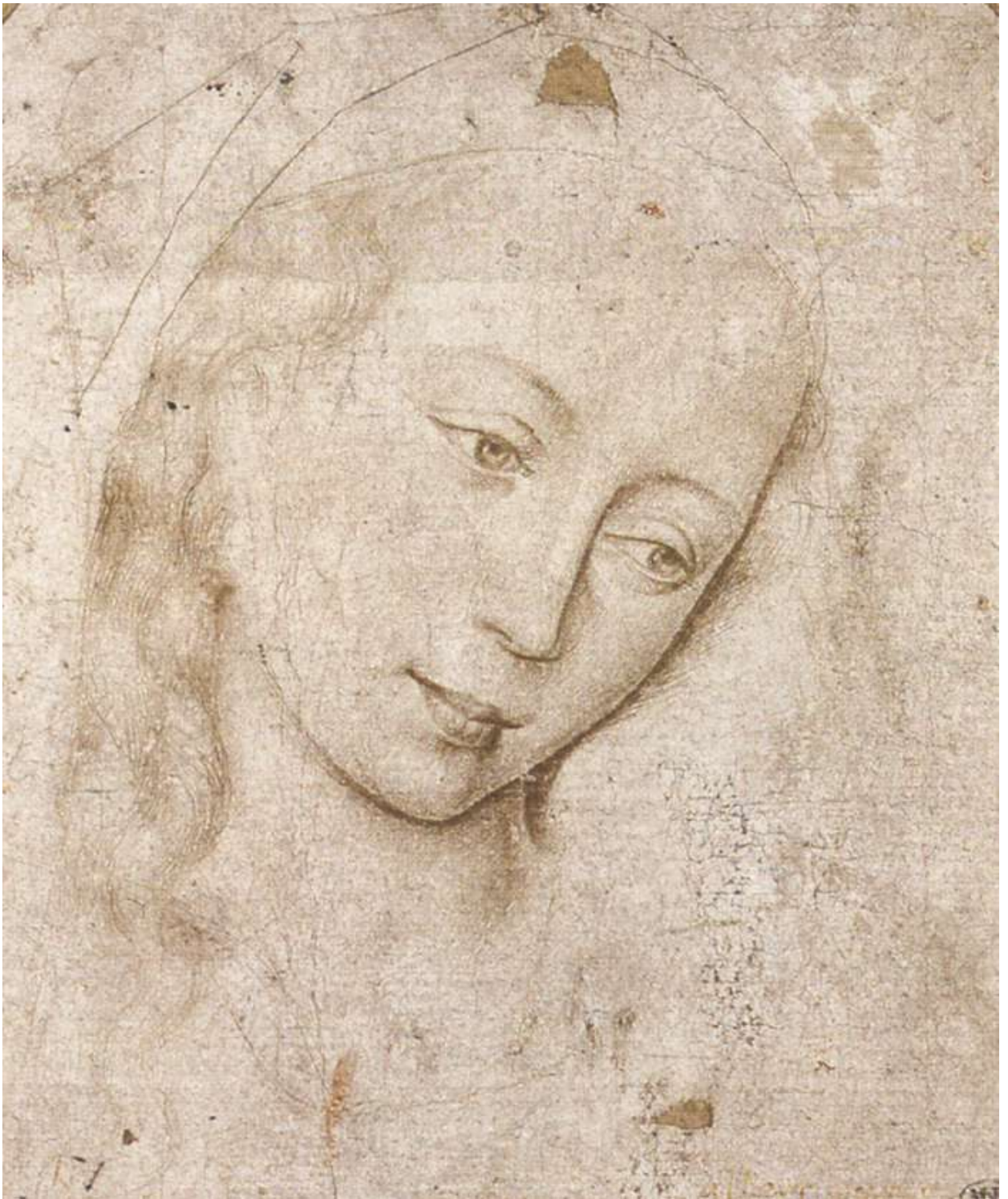
Картина из Библиотеки Генри Е. Хантингтона в Сан Марино ([илл. 38.20](#)) размером 49×31 см, созданная около 1460 года, представляет сцену, простирающуюся за ее пределы: чьи-то женские руки из-за края картины подают Младенцу книгу, и Он пытается расстегнуть застёжки ее роскошного переплета. Здесь мы видим более светлый фон; красивый черный цвет имеют лишь одежды Мадонны. Лучистые нимбы окружают головы и Девы Марии, и Младенца. Младенец серьезен за своим занятием (здесь он наиболее удачен), а Мадонна слишком грустна (она должна бы умиляться на игры своего сына).



Илл. 38.13. Джованни ди Паоло. Мадонна смирения.



Илл. 38.14. Уччелло. Мадонна.



Илл. 38.15. Рогир ван дер Вейден. Голова Мадонны. Рисунок.



Илл. 38.16. Рогир ван дер Вейден. Мадонна с благословляющим Младенцем.
Рисунок.



Илл. 38.17. Рогир ван дер Вейден. Мария с Младенцем.



Илл. 38.18. Рогир ван дер Вейден. Мария с Младенцем.



Илл. 38.19. Рогир ван дер Вейден. Мария с Младенцем.



Илл. 38.20. Рогир ван дер Вейден. Мария с Младенцем.

Обращает на себя внимание мастерство в изображении красного шелкового платка, на котором стоит Младенец.

На картине из Музея Тиссен-Борнемиссы в Мадриде ([илл. 38.21](#)) размером 14×10 см, созданной около 1433 года, Дева Мария по типу лица напоминает Мадонн Робера Кампена даже больше, чем на [илл. 38.9](#). Ее корона кажется несколько безвкусной. Каменная готическая ниша украшена фигурами пророков по обеим сторонам и сценами из Евангелия наверху. Ниша расположена своим основанием на земле и по обе стороны от нее растут трава и цветы – ирисы и розы.

Картина из Художественного музея в Сент-Луисе ([илл. 38.22](#)) размером 58×40 см характерна тем, что в ней Рогир использовал пейзаж за окном – прием, изобретенный Робером Кампеном. Однако само окно несколько отличается по конструкции от окон, типичных для Робера Кампена, как и тип пейзажа. Дерево на переднем плане кажется слишком высоким при таком тонком стволе и густой кроне. Холмы на заднем плане, заросшие лесом, и каменные постройки под ярко-синим небом, переходящим в белое у линии горизонта, представляют новый тип нидерландского пейзажа, более идиллический, чем у Робера Кампена, но более реалистический, чем у Яна ван Эйка.

В картине из Лувра в Париже ([илл. 38.23](#)) размером 76×56 см можно усмотреть итальянское влияние, в частности творчества Анджелико. Даже тип лица Девы Марии чем-то напоминает лица итальянских Мадонн. Лужайка, на которой сидит Дева Мария, напоминает лужайки в произведениях Анджелико. У него же могла быть заимствована тема огороженного сада. Однако исполнение этой темы чисто нидерландское. Бордюр из красного кирпича, огораживающий клумбу, идущую вдоль ограды, тщательно нарисованные живая и деревянная изгородь – во всем этом больше нидерландского, северного. За оградой ничего нет, кроме желтого фона, – Мадонна живет в своем, а не в реальном мире. Великолепные складки ткани на платье и накидке Девы Марии восходят к достижениям Яна ван Эйка.

Хотя многофигурная композиция из Штеделевского института во Франкфурте ([илл. 38.24](#)) размером 61.7×46.1 см, созданная в 1450-1451 годах, напоминает произведения Анджелико, но нидерландского в ней больше, чем итальянского. Типы святых восходят к Роберу Кампену и Яну ван Эйку. То же можно сказать и о типах ангелов. Белый балдахин, под которым стоит Мадонна, заимствован у Робера Кампена ([илл. 31.1](#)). Великолепно нарисованы мраморные ступени, растения и ваза с цветами на переднем плане (типичная для произведений Анджелико).

Подводя итог сравнительного анализа сюжета «Мадонна с Младенцем» в творчестве Рогера ван дер Вейдена и его итальянских современников, можно отметить, что если итальянские мастера искали для него оригинальные решения (не всегда удачные), то в творчестве Рогера заметно влияние его учителя Робера Кампена и его крупнейшего нидерландского современника



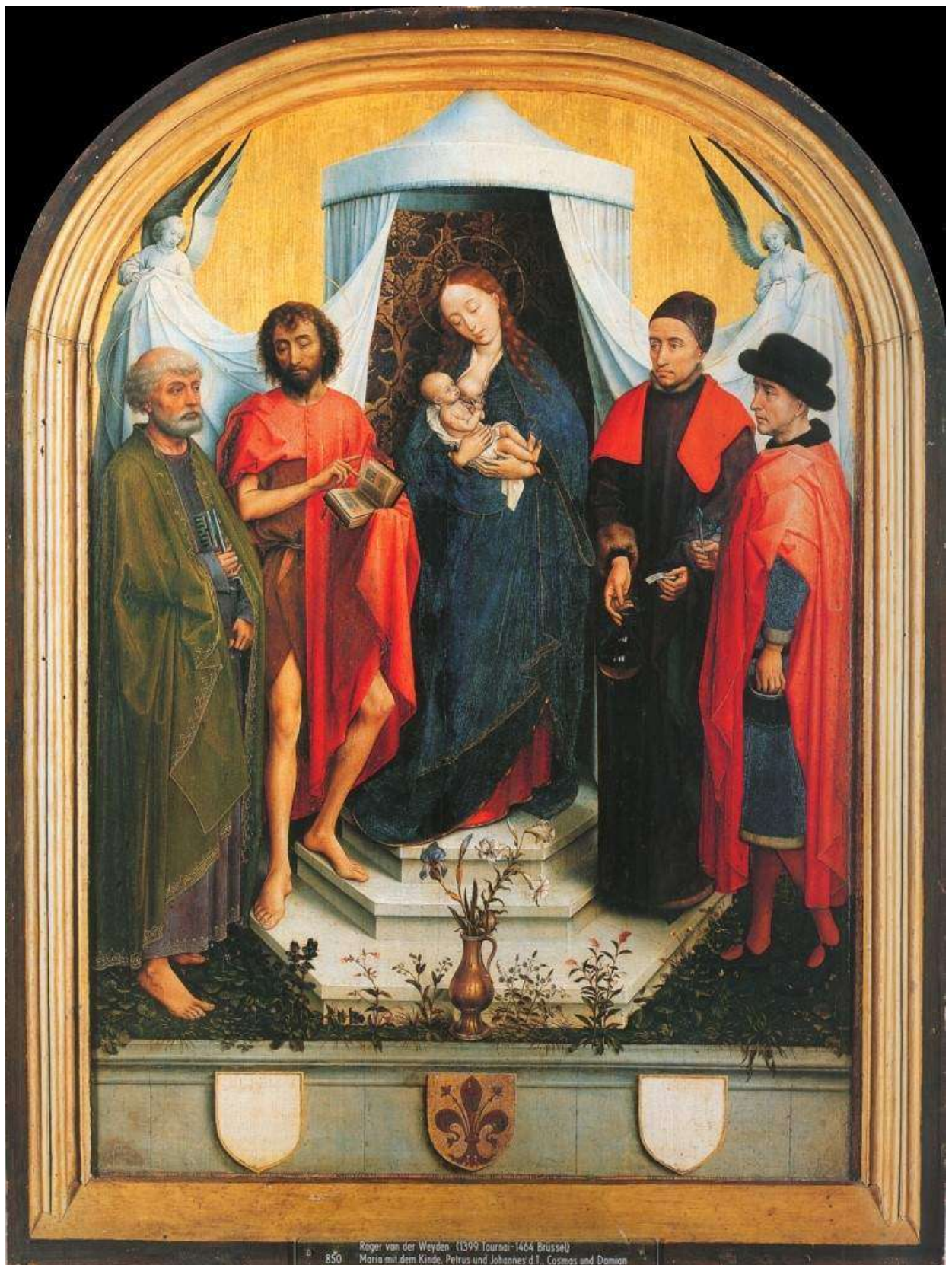
Илл. 38.21. Рогир ван дер Вейден. Мадонна с Младенцем в нише.



Илл. 38.22. Рогир ван дер Вейден. Мадонна Честерфильда.



Илл. 38.23. Рогир ван дер Вейден. Мадонна с цветком.



Илл. 38.24. Рогир ван дер Вейден. Мадонна Медичи.

Яна ван Эйка, а также некоторые заимствования у итальянских мастеров, прежде всего Анджелико. Хотя такой синтез не всегда кажется органичным, его варианты этого сюжета в художественном отношении производят сильное впечатление.

38.2.3. «Святое Семейство»

Картина «Святое Семейство» ([илл. 38.25](#)) является левой створкой «Алтаря Мирафлорес» ([илл. 38.26](#)), созданного в 1442-1445 годах и хранящегося в Государственных музеях Берлина. Каждая часть этого алтаря имеет размеры 77×45 см. Створки алтаря фиксированы [43].

Действующие лица. Дева Мария, непохожая ни на одно из своих предыдущих изображений, с крупной головой на длинной шее, вытянутым лицом, не отличающимся красотой, носом с горбинкой, острым подбородком, не слишком густыми, но длинными, волнистыми, темно-рыжими волосами, одета в голубое платье, идущее складками от ворота, и белый плащ, по краю которого золотом вышиты священные тексты.

Голенькое тельце Младенца, как всегда некрасивого, с круглой головкой, коротковатыми ножками и выпуклым животиком нарисовано довольно реалистично.

Иосиф, худой, старый и дряхлый, с длинным носом, высоким облысевшим лбом, опущенными уголками широкого рта и короткой седой бородой, одет в широкий, красный кафтан с большим, черным воротником, лежащим у него на плечах, кожаные, коричневые сапоги и синюю шапку, похожую на колпак. Обеими руками он опирается на длинную тонкую палку.

Небольшой синий ангел со сложенными крыльями обеими руками держит широкую ажурную корону и белую развевающуюся бандероль со священным текстом.

Взаимодействие персонажей. Младенец лежит лицом вверх на коленях у сидящей Мадонны. Она наклонила вперед голову и со скрытой улыбкой смотрит на Него, сложив над Ним руки. Рядом с ней, сидя, спит Иосиф, опершись руками на палку, а подбородком на руки. Выражение его лица схвачено очень точно. Наверху парит ангел с короной и бандеролью.

Интерьер. Интерьер этой картины напоминает интерьеры в произведениях Яна ван Эйка. Семейство расположилось внутри небольшой капеллы прямо перед входом в нее. На чем сидят Дева Мария и Иосиф неясно, поскольку их широкие одежды закрывают сидения. Позади них расположен коричневый полог с темным растительным узором и зеленой оборотной стороной. Этот полог спускается с потолка небольшой арки, идущей от входа внутрь капеллы. Сзади эта арка поддерживается двумя тонкими, черными колоннами коринфского ордера с золотыми капителями и высокими базами. За каждой из этих колонн видны серая стена и готическое окно с витражем. Пол капеллы имеет шахматный узор. В капелле царит приятный полумрак, но такого мастерства в изображении света, как у Яна ван Эйка, мы здесь не находим.



Илл. 38.25. Рогир ван дер Вейден. Святое Семейство.



Илл. 38.26. Рогир ван дер Вейден. Алтарь Мирафлорес.

Вход в капеллу нарисован как готический каменный портал, украшенный затейливой резьбой и скульптурными изображениями сцен из Евангелия.

Цветовая гамма и композиция. На сером и коричневом фоне картины выделяются светлая фигура Мадонны (рядом с которой несколько теряется фигурка Младенца) и темная фигура Иосифа, противопоставленные одна другой. Складки платья и плаща (как у Яна ван Эйка) делают фигуру Девы Марии значительно шире фигуры Иосифа. Однако она заметно ниже его и в этом проявляется дополнительная асимметрия композиции. В отличие от других мастеров, Рогир, возможно сам того не желая, затронул тему неравного брака Мадонны – если у предшественников Иосиф старается хоть чем-то помочь Деве Марии, даже если ему это трудно, то здесь он просто спит, утомленный старостью. Юная Мария никак не может наглядеться на свое дитя. Картина исполнена скрытого трагизма - скитающееся бездомное Святое Семейство нашло в этой капелле лишь кратковременный отдых (пока их не выгнали отсюда бездушные верующие, пришедшие на молитву об увеличении своих земных благ).

Миниатюру на этот сюжет создал Бельбелло да Павия ([илл. 36.132](#)).

38.2.4. «Иоанн Креститель»

Картина «Иоанн Креститель» ([илл. 38.27](#)) является левой створкой «Триптиха семейства Брак» ([илл. 38.4](#)) и имеет размеры (без рамы) 35×27 см [42].

Иоанн Креститель. Иоанн Креститель чем-то напоминает Иоанна Крестителя у Робера Кампена ([илл. 31.11](#)). У него тоже низкий лоб, длинный нос с горбинкой, густые черные волосы и борода. Но у Рогера ван дер Вейдена Иоанн кажется старше, его глаза крупнее и более выразительные, а на лице отразилось больше жизненных испытаний. У него те же атрибуты – красная мантия и книга в кожаном переплете с застежками, но отсутствует агнец, а книга полураскрыта. Иоанн, стоя в пол оборота к зрителю, делает правой рукой указующий жест перед собой.

Пейзаж. Пейзаж на заднем плане соответствует сцене Крещения. Правее Иоанна течет извилистая река, начинающаяся за горизонтом. Ближе к Иоанну она заворачивает за правый край картины. Там у левого берега стоит небольшая группа людей и совершает обряд Крещения. Вода в реке гладкая, как зеркало, и в ней отражаются голубое небо и деревья, растущие по берегам. На заднем плане через реку перекинут каменный многопролетный мост, ведущий к белокаменному городу с многочисленными башнями и церквями на том же левом берегу. По обоим берегам расположены покатые холмы, поросшие кустарником и деревьями, а также обнаженные серые скалы. В природе царит полное спокойствие.

Сравнение с другими портретами Иоанна Крестителя. Продолжим обсуждение истории портретов Иоанна Крестителя, прерванное в разделе



Илл. 38.27. Рогир ван дер Вейден. Иоанн Креститель.

33.2.11. Скульптурные варианты его портрета создали Лоренцо Гиберти ([илл. 35.23](#)), Микелоццо Микелоцци ([илл. 36.31](#)) и Донателло ([илл. 36.72-36.73](#)).

Образ Иоанна Крестителя около 1433 года создал Анджелико на левой створке ([илл. 38.28](#)) табернакля Линайоли ([илл. 35.58](#)). Его фигура с темным ликом, закутанная в малиновый плащ, зловеще выделяется на золотом фоне. Другой вариант того же мастера ([илл. 38.29](#)) размером 95×73 см является правой панелью «Алтаря Перуджи» ([илл. 35.76](#)), созданного в 1447-1448 годах. На этой панели Иоанн помещен вместе с Екатериной Александрийской. Красивый, добрый и радующийся жизни святой готов прийти на помощь каждому. Впечатляют яркие цвета одеяния Иоанна и блеск его металлического нимба. Шкура же, в которую одет отшельник, нарисована слишком декоративно.

38.2.5. Мария Магдалина

Анализируемые произведения. Рогир ван дер Вейден создал два варианта портрета Марии Магдалины.

Картина «Мария Магдалина» ([илл. 38.30](#)) является правой створкой «Триптиха семейства Брак» ([илл. 38.4](#)), хранится в Лувре в Париже и имеет размеры (без рамы) 35×27 см [42].

Картина «Читающая Мария Магдалина» ([илл. 38.31](#)) размером 62×55 см датируется 1445 годом и хранится в Лондонской Национальной галерее [33]. Она напоминает картину Робера Кампена «Св. Варвара у камина» ([илл. 31.17](#)).

Действующие лица. Мария Магдалина выглядит на этих картинах весьма различно. На [илл. 38.30](#) она – богатая дама средних лет, с не особенно красивым лицом, голубыми глазами, прямым носом, нежным ртом с пухлыми губками, острым подбородком и коричневыми, волнистыми, длинными, но жидковатыми волосами. Тщательно нарисованы блики света на ее коже, особенно у мышц шеи. Ее одежда отличается разнообразием – красное платье с золотым узором, сверху – синий сарафан, зашнурованный тесьмой, с белым воротником из тонкой материи, на сарафан наброшен темно-синий плащ. Ее голову украшает модная белая шляпа в форме низкого, но широкого цилиндра, укрепленная под подбородком тонкой, прозрачной кисеи. В правой руке она держит свой традиционный атрибут – большой серый сосуд для благовоний. На [илл. 38.31](#) и типом лица, и одеждой, и позой она напоминает св. Варвару Робера Кампена; лишь лицо у нее более нежное, а волосы закрыты большим белым головным платком; сосуд для благовоний, почти такой же, как и на [илл. 38.30](#), стоит перед ней на полу. Великолепно нарисованы складки ее пышной юбки, раскрытая книга в руках, которую она внимательно читает, и белая тонкая салфетка, которой эта книга обернута.

На [илл. 38.31](#) за читающей книгу Марией Магдалиной стоит мужчина, опирающийся левой рукой на тонкую коричневую трость, а в правой держащий четки. Верх картины проходит ему ниже плеч, поэтому его головы не видно. Он одет в красную мантию и синий плащ. За окном также



Илл. 38.28. Анджелико. Иоанн Креститель.



Илл. 38.29. Анджелико. Иоанн Креститель и св. Екатерина Александрийская.



Илл. 38.30. Рогир ван дер Вейден. Мария Магдалина.



Илл. 38.31. Рогир ван дер Вейден. Читающая Мария Магдалина.

виднеются два индифферентных персонажа. На [илл. 38.30](#) можно видеть двух неспешных путников, один из которых едет на белом коне, а другой идет пешком.

Интерьер. Интерьер тесной комнаты на [илл. 38.31](#) мало похож как на интерьеры Робера Кампена, так и на интерьеры Яна ван Эйка. Напротив зрителя находится окно, разделенное рамой надвое (верх окна расположен выше края картины), под которым помещено серое каменное кресло с высокими подлокотниками, спинка которого является продолжением рамы окна. На деревянном темно-коричневом полу тщательно нарисованы шляпки гвоздей в местах соединения досок. За спиной у Магдалины стоит коричневый, деревянный, резной шкафчик с пустой полкой внизу. Перед ней виден край кафедры, на которую брошено красное покрывало. По каменному архитектурному сооружению за окном можно предположить, что это – интерьер одного из церковных помещений.

Пейзаж. Пейзаж на [илл. 38.31](#) нарисован как вид из окна. Большую его часть занимает извилистая река, в водной глади которой отражаются кроны деревьев, а по обоим берегам имеется нечто вроде набережной (на ней на разных берегах и стоят два индифферентных персонажа). Между рекой и помещением, где находится Мария Магдалина, расположена ровная лужайка, поросшая травой.

Напротив, на [илл. 38.30](#) весь задний план занимает пейзаж, являющийся продолжением других частей триптиха. Мы видим пологие холмы, местами поросшие лесом, крутой утес, по которому взбираются деревья, дорогу, выходящую у подножия холмов и уходящую в лес, горы на горизонте, а над всем – безоблачное голубое небо, более темное наверху. При всем мастерстве пейзажиста кроны деревьев здесь нарисованы не особенно естественно.

Цветовая гамма и композиция. На светлой [илл. 38.30](#) фигура Магдалины и пейзаж на заднем плане противопоставлены друг другу и по колориту, и композиционно. Они словно оторваны друг от друга и существуют, каждый сам по себе: Мария Магдалина - в своем мистическом, а путники - в реальном мире. И на темной [илл. 38.31](#) в тесном пространстве небольшой комнаты фигура Марии Магдалины, которая читает книгу, не обращая внимания ни на что, также оторвана от контекста сцены. Кто-то ходит по комнате, кто-то стоит за окном, но все они в другом мире, вне религиозных мыслей святой.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Скульптурные портреты Марии Магдалины создали Дезидерио да Сеттиньяно ([илл. 36.50](#)) и Донателло ([илл. 36.67](#)). Сохранился также эскиз Рогира ван дер Вейдена к картине из Парижа ([илл. 38.32](#)), где выражение лица Марии Магдалины даже более трагическое, чем на картине.

38.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются некоторые произведения, созданные на евангельские сюжеты. Они относятся к событиям до рождения Иисуса, к Его



Илл. 38.32. Рогир ван дер Вейден. Св. Мария Магдалина. Рисунок.

младенчеству, общественному служению, Страстям, а также к Таинствам церкви и Страшному Суду.

38.3.1. «Благовещение»

Анализируемые произведения. В этом разделе будут рассмотрены два варианта этого сюжета, созданные в начале и в конце творческого пути художника.

Картина «Благовещение» ([илл. 38.33](#)) размером 86×92 см является центральной частью «Триптиха Благовещения» ([илл. 38.34](#)), созданного около 1435 года, и хранится в Лувре в Париже. Боковые створки этого триптиха хранятся в Турине, в галерее Сабауда [25].

Еще одна картина «Благовещение» ([илл. 38.35](#)) размером 138×70 см является левой створкой «Алтаря св. Колумбы» ([илл. 38.36](#)), созданного около 1460 года, который ныне хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене. Около архангела Гавриила имеется надпись: «Радуйся, благодатная...». Алтарь оказал большое влияние на художников, как нидерландских, так и немецких. Он находился в капелле церкви св. Колумбы в Кельне, для которой был заказан. Капелла была основана Гудертом фон дер Вассервасом около 1483 года. В 1808 году известные коллекционеры старой живописи братья Буассере приобрели триптих. В 1827 году из коллекции братьев он поступил в Мюнхенскую пинакотеку [42].

Действующие лица. Дева Мария на [илл. 38.33](#) по типу лица напоминает смягченный вариант Мадонны в этой же сцене у Робера Кампена ([илл. 31.18](#)). У нее более толстая и длинная шея и более реалистично нарисованные руки. Она в темно-синем (а не ярко-красном, как у Робера Кампена, и не в светлом, как у Яна ван Эйка на [илл. 33.49](#)) одеянии, на ее голове нет диадемы (в отличие от Мадонны Яна ван Эйка), а раскрытую книгу она держит лишь левой рукой (а не двумя руками, как у Робера Кампена). На [илл. 38.35](#) у нее совсем нежное и печальное лицо, одеяние такое же, как и на [илл. 38.33](#), а книга, которую она придерживает левой рукой, лежит на попитре.

Архангел Гавриил на [илл. 38.33](#) невысокий и худой, лицом напоминающий красивую и много страдавшую женщину средних лет, с не особенно длинными волнистыми коричневыми волосами, среднего размера раскрытыми крыльями, переливающимися синим цветом от светло-голубого до темного, одет в длинное белое одеяние, поверх которого на плечи наброшен золотой плащ с растительным узором, скрепленный на груди большой брошью. На [илл. 38.35](#) его лицо более вытянутое, в волосах видна диадема с крестом, плащ не золотой, а белый, и в левой руке архангел держит тонкий и длинный золотой жезл.

На левой створке ([илл. 38.37](#)) «Триптиха Благовещения» ([илл. 38.34](#)) нарисован коленопреклоненный донатор. Этот худой священник с бритым лицом и непроницаемым выражением на нем, низким лбом, массивным подбородком и клоками седых волос вокруг лысины, одет в светло-желтую сутану и длинный розовый плащ.



Илл. 38.33. Рогир ван дер Вейден. Благовещение.



Илл. 38.34. Рогир ван дер Вейден. Триптих Благовещения.



Илл. 38.35. Рогир ван дер Вейден. Благовещение.



Илл. 38.36. Рогир ван дер Вейден. Алтарь св. Колумбы.



Илл. 38.37. Рогир ван дер Вейден. Донатор.

Взаимодействие персонажей. Поза Девы Марии на обеих картинах, в основном заимствована у Яна ван Эйка. Мадонна, сидя спиной к архангелу, повернула голову в его сторону (а на самом деле к зрителю) и сделала предохраняющий жест ладонью правой руки вперед. На [илл. 38.33](#) она опустила руку с книгой на кушетку, на которой она сидит, а на [илл. 38.35](#) просто отвернулась от нее. Архангел парит в воздухе почти у самого пола. На [илл. 38.33](#) это подчеркивает его длинное одеяние, подвернутое под его ноги, а на [илл. 38.35](#) это нарисовано явно. На [илл. 38.33](#) архангел развел руками; возможно, он не ожидал, что она так быстро согласится на предложение Бога. Его тонкое лицо выражает смесь сострадания и улыбки. На [илл. 38.35](#) архангел прижал правую руку к груди для большей убедительности, а его лицо имеет более прозаическое выражение. На [илл. 38.37](#) донатор довольно формально сложил руки перед собой в молитвенном жесте, а его взгляд устремлен в пространство и мимо основной сцены, и мимо зрителя. На обеих картинах красивые позы персонажей кажутся театральными и не создают драматического напряжения.

Архитектурные сооружения. Позади донатора на [илл. 38.37](#) расположен домик из красного кирпича весьма своеобразной архитектуры. Виден лишь вход с открытой дверью во внутренний дворик между домом и кирпичной стеной, украшенной сверху большими зубцами. Во внутренность дома ведет другая (закрытая) дверь. Над входом расположена мансарда с большим окном и крутой высокой крышей со слуховым окном. Мансарда производит совершенно очаровывающее впечатление. Другие строения – часовня на высоком постаменте с тонкими колоннами, перед которой молится священник, город на берегу реки и замок на вершине утеса, более традиционны.

Интерьер. Во всем своем великолепии интерьер представлен на [илл. 38.33](#). В нем художник следует как за Робером Кампеном, помещая всю сцену в довольно тесную комнату, заставленную вещами, так и за Яном ван Эйком, придавая всей обстановке несомненные черты аристократизма. Обращают на себя внимание роскошный каменный камин в левой стене, закрытый специальными темно-коричневыми дверцами, окно со ставнями в противоположной от зрителя стене, по конструкции напоминающее окна Робера Кампена, и окно в правой стене, от которого видна лишь открытая ставня и свет, падающий из него на Мадонну. Светлый паркет пола имеет более затейливый рисунок, чем у нидерландских предшественников. Главным предметом мебели является красная кровать с пологом (похожую кровать мы уже видели у Мастера жития Девы Марии в сцене «Рождения Марии» на [илл. 36.175](#)), в изголовье которой висит выпуклое зеркало, а в нем отражается архангел (что не вполне согласуется с законами оптики; здесь Рогир лишь формально использовал находки Яна ван Эйка и Робера Кампена). Перед кроватью стоит невысокая кушетка, обитая красивой тканью с растительным орнаментом. На этой кушетке сидит Мадонна. В глубине комнаты рядом с кроватью у окна возвышается деревянный резной шкафчик, на котором стоят традиционные символы чистоты – медные таз и

кувшин для умывания (но более изящной формы, чем у Робера Кампена). Пару с ними образует красивая медная люстра со свечами, спускающаяся с невысокого темного потолка. Камин задвинут темно-коричневой, деревянной, резной скамьей, на которой лежат три красные (в цвет кровати) подушки. На фасаде камина приделан кронштейн с подсвечником, а на боковой полочке камина стоит стеклянный графин, наполненный светлой прозрачной жидкостью, а рядом лежат два яблока. Все эти предметы отбрасывают тени (а графин еще и блики), образуемые светом, падающим из окна справа. На [илл. 38.35](#) представлена еще более тесная комната, без камина и шкафчика с умывальными принадлежностями, но с кроватью (без зеркала), деревянным пюпитром для книги, с двумя окнами в правой стене и витражной розеткой над кроватью. На пюпитре помещен резной рельеф, изображающий «Грехопадение», иносказательно обозначающее, что Мария выступает как искупительница первородного греха людей. Потолок в этой комнате имеет форму арки, скрепленной толстой балкой. Благодаря этому видно как укреплен полог кровати на натянутых веревках, прикрепленных к стенам. В обоих интерьерах на переднем плане стоит медная ваза с белыми лилиями.

Пейзаж. Пейзаж нарисован как вид из окна комнаты и на створке с донатором. На [илл. 38.35](#) в окнах видно лишь голубое безоблачное небо и мистические лучи, в которых к Деве Марии спускается Святой Дух в виде маленького белого голубя. На [илл. 38.33](#) в окне виден пейзаж с рекой, извиляющейся между холмистыми берегами. На [илл. 38.37](#) донатора окружает пейзаж с рекой, текущей мимо крутых гор. Вода в реке нарисована в той же манере, как и у Лукаса Мозера ([илл. 34.18](#)). У берега на рейде стоит небольшой корабль с одной мачтой. По хмурому небу, затянутому облаками, летают птицы. Тонкое и высокое дерево почти на переднем плане, имеющее довольно неправдоподобно нарисованную листву, выступает ажурным силуэтом на фоне неба и воды.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме обеих картин бросается в глаза крупное красное пятно кровати с пологом, на фоне которого контрастно выступает синяя фигура Мадонны. С этим пятном перекликаются красные подушки. Со всем этим, в свою очередь, контрастирует светлая, невесомая фигура архангела, гармонирующая с небесным светом в окнах. Тщательно нарисованный интерьер комнат темноват (возможно, он и был таким в те времена), особенно на [илл. 38.33](#). Диагональное расположение персонажей (архангел выше, Мадонна ниже) противопоставляется горизонтальному (на [илл. 38.33](#)) и вертикальному (на [илл. 38.35](#)) интерьеру. После Робера Кампена и Яна ван Эйка не совсем удобно восхищаться великолепно исполненными световыми эффектами, но мастерство художника все-таки должно быть отмечено. Что касается драматургии обеих сцен, то отсутствие сильных эмоций и новых идей делает их похожими на театральную постановку.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Рогир ван дер Вейден создал еще несколько вариантов этого сюжета. Вслед за Яном ван

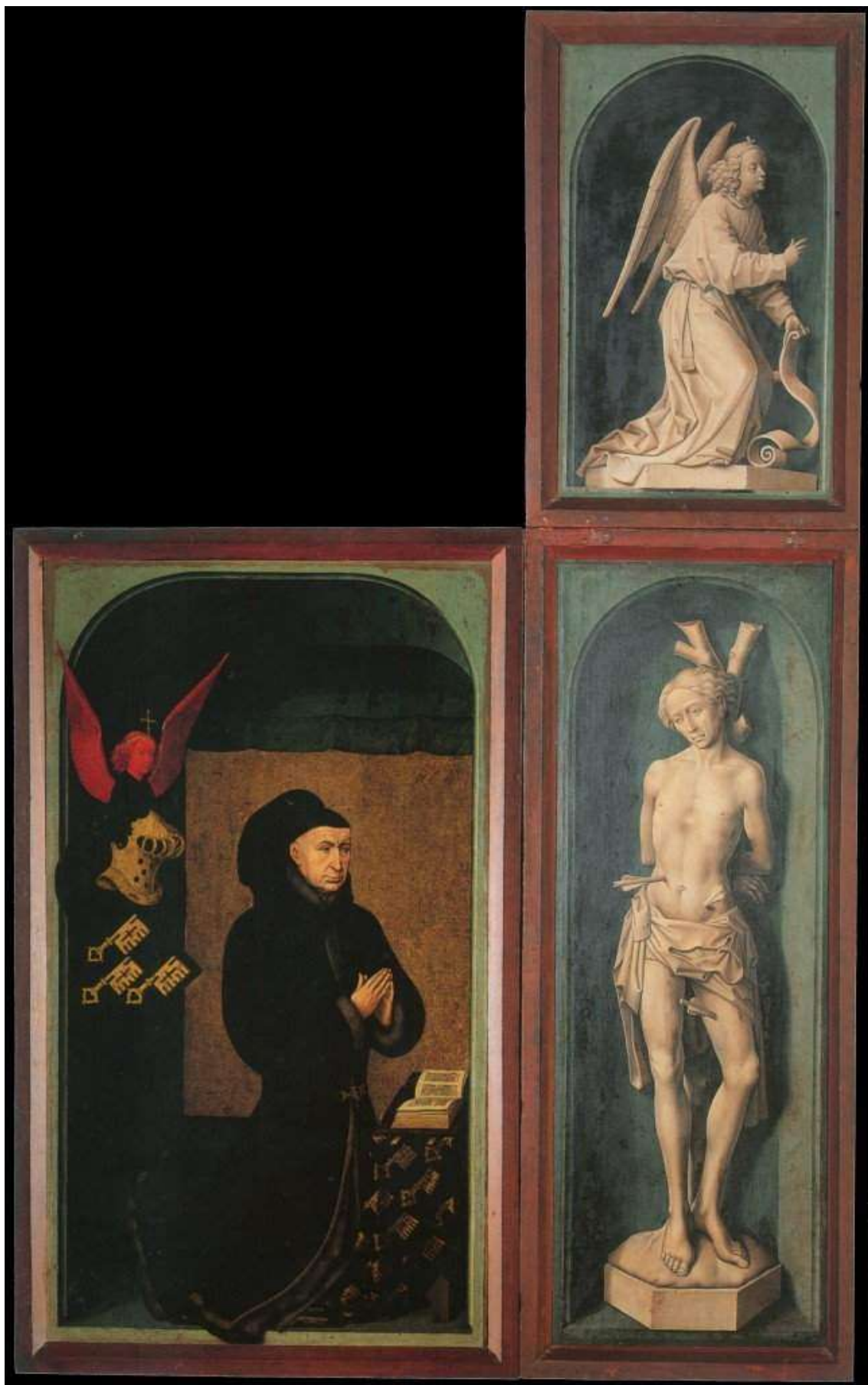
Эйком он нарисовал его в технике гризайли на оборотных сторонах верхних панелей створок «Резного алтаря» церкви в Амбьерле ([илл. 38.38](#)), исполненного в 1460-1466 годах, и на оборотных сторонах створок триптиха «Страшный Суд» в капелле госпиталя в Боне ([илл. 38.39-38.40](#)), созданного в 1446-1452 годах. Каждый из персонажей помещен в свою нишу, причем в нишу с Девой Марией помещены также ваза с лилиями (и Святой Дух в виде голубя на [илл. 38.40](#)). Сами фигуры у Рогира ближе к живописи и дальше от скульптуры, чем у Яна ван Эйка. Еще дальше от скульптуры и ближе к графике (в сочетании с цветной живописью) эта сцена представлена на оборотных сторонах створок «Алтаря Бладелена» ([илл. 38.41-38.42](#)), исполненных в 1480 году. Живописный вариант из Музея изящных искусств в Антверпене ([илл. 38.43](#)) размером 20×12 см, созданный около 1435 года, отличается менее яркой цветовой палитрой (темно-зеленый полог над кроватью, неброский пейзаж в окне), но удивительным изображением света и воздуха внутри комнаты. Напротив, особой яркостью красок отличается вариант из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 38.44](#)) размером 186.1×114.9 см, созданный в 1465-1475 годах. Картина поступила в музей в 1917 году как дар Д.П. Моргана. Здесь художник подчеркнул новые психологические нюансы взаимодействия несколько надменной и решительной Девы Марии и немного озадаченного этим, но одновременно забавляющегося ее упорством архангела Гавриила (конец истории ему все равно был известен заранее). Вид из окна с размеченными прямоугольными клумбами сада и обрамляющей их каменной оградой в нидерландском стиле с башней над воротами мог быть навеян темой запертого сада в произведениях Анджелико на этот сюжет.

38.3.2. «Рождение Иоанна Крестителя»

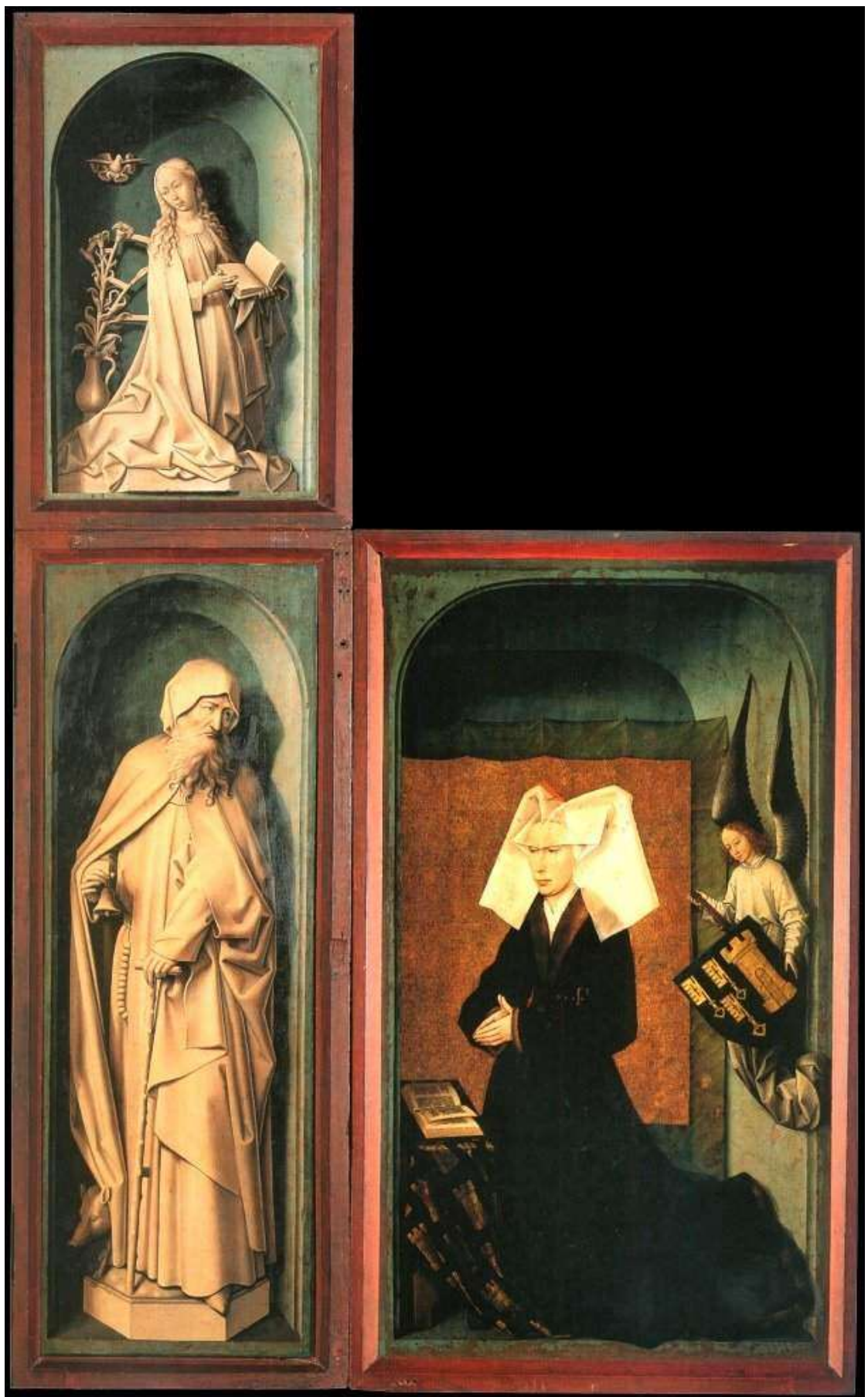
История картины. Картина «Рождение Иоанна Крестителя» ([илл. 38.45](#)) размером 77×48 см является левой створкой «Алтаря Иоанна Крестителя» ([илл. 38.46](#)) – триптиха с фиксированными створками, датировка которого точно не определена, хотя большинство специалистов называют дату после 1450 года, когда художник возвратился на родину после путешествия в Италию. Предположение, что триптих происходит из монастыря Мирафлорес около Бургоса, не подтверждается фактами. Есть документы о том, что алтарь со сценами из жизни Иоанна Крестителя работы Рогира был подарен в 1476 году церкви св. Якова в Брюгге итальянским купцом, но неясно, относится ли это к данной картине. До поступления в Картинную галерею Берлин-Далема триптих был разрознен. «Рождение Иоанна Крестителя» (вместе с центральной створкой) привезли в начале XIX века в Лондон из Испании. Затем эти картины были в коллекции нидерландского короля Виллема II, при продаже которой в 1850 году они были приобретены для берлинского музея. Вскоре после этого была куплена в Англии и третья часть (правая створка) [35, 42].



Илл. 38.38. Рогир ван дер Вейден. Обратная сторона створок резного алтаря.



Илл. 38.39. Рогир ван дер Вейден. Обратная сторона левой створки триптиха Страшный Суд.



Илл. 38.40. Рогир ван дер Вейден. Обратная сторона правой створки триптиха Страшный Суд.



Илл. 38.41. Рогир ван дер Вейден. Обратная сторона левой створки Алтаря Бладелена.



Илл. 38.42. Рогир ван дер Вейден. Обратная сторона правой створки Алтаря Бладелена.



Илл. 38.43. Рогир ван дер Вейден. Благовещение.



Илл. 38.44. Рогир ван дер Вейден. Благовещение.



Илл. 38.45. Рогир ван дер Вейден. Рождение Иоанна Крестителя.



Илл. 38.46. Рогир ван дер Вейден. Алтарь Иоанна Крестителя.

Сравнение с произведениями Джотто и Анджелико. По сравнению с произведениями Джотто и Анджелико на тот же сюжет у Рогир введен новый персонаж – Дева Мария, которая и показывает новорожденного младенца его отцу Захарии. Тем самым художник следует рассказу Золотой легенды Якова Воррагинского: «Говорят, что она исполнила обряд принятия родов, когда св. Иоанн Креститель появился на свет». Напротив, число второстепенных персонажей сведено к минимуму – на картине присутствуют лишь одна служанка и две соседки на заднем плане. В то же время Рогир до некоторой степени совместил трактовки этого сюжета у Джотто и Анджелико. Как и у Джотто на картине присутствует лежащая в кровати Елизавета, виден интерьер ее комнаты. В то же время Захария и Дева Мария с младенцем Иоанном находятся почти на улице (как у Анджелико) у входа в дом, нарисованного в виде стилизованного портала храма.

Действующие лица. Св. Елизавета нарисована пожилой женщиной с серьезным лицом, сохраняющим следы страданий после недавно перенесенных родов. Ее фигура до подбородка закрыта зеленым стеганым одеялом с аккуратно заправленной под него белой простыней. Складки одеяла показывают контуры ее тела и полусогнутые колени. Волосы святой закрыты большим белым головным платком, а ее голова лежит на высокой и довольно жесткой, белой подушке.

Захария, крупный старик, с семитского типа лицом, выразительными черными глазами, широкими бровями, большим орлиным носом и сидящей, серой, вьющейся бородой, одет в длинную и широкую мантию из зеленого сукна, поверх которой на плечи наброшен темно-коричневый, шелковый плащ. Его голову украшает черный тюрбан, длинные концы которого закинута ему за спину, а его ноги обуты в черные башмаки. В левой руке Захария держит чернильницу, а в правой – перо, которым он собирается написать имя новорожденного на листе белой бумаги, лежащем у него на правом колене.

Дева Мария, невысокая, но стройная, с грациозной длинной шеей, несколько удлинненным, замкнутым лицом, небольшими темными глазами, широкими бровями, невысоким лбом, прямым носом, широковатым ртом, массивным, но острым подбородком, коричневыми, вьющимися волосами, окруженными прозрачным, бесцветным нимбом (на картине она единственная отмечена нимбом), жидковатые, длинные пряди которых лежат у нее на плечах, одета в длинную красную юбку с золотым растительным узором, и темно-коричневую одежду поверх нее, большая часть которой закрыта темно-синим плащом с золотой каймой. Ее голову украшает лишь простая черная диадема, а ноги обуты в черные туфли с острыми носами. Обеими руками Дева Мария держит полы своего плаща, делая из них подобие колыбели, в которой лежит младенец Иоанн.

Младенец Иоанн, спящий на руках Девы Марии, с довольно бессмысленным, широким лицом и крупноватым для новорожденного голеньким тельцем, лишь слегка прикрыт белой пеленкой.

Молодая и стройная служанка, с серьезным и почтительным лицом, одета в синее платье с белым воротником. В талии платье стянуто поясом, а вокруг бедер служанки кокетливо обернут черный плащ. Ее волосы закрывает большой белый тюрбан, концы которого подвязаны под подбородком и закинута за спину. Руками служанка поправляет простыню Елизавете. На заднем плане видны две соседки, невысокие, но стройные, в красном и темном платьях и красивых белых головных платках.

Взаимодействие персонажей. Захария сидит у входа в дом и смотрит на младенца, которого вынесла к нему Дева Мария. Она с отсутствующим видом смотрит мимо него и немного вниз. Выражение ее лица несколько искусственно. Младенец лежит у нее на руках, повернув головку к зрителю и слегка согнув в локтях ручки. Захария словно вспоминает имя, которое он должен написать на бумаге. В огромном проеме входа в дом видна спальня, где Елизавета лежит на спине в постели, а служанка, склонившись над ней, почтительно поправляет ей простыню. Через дверь на заднем плане в дом входят две соседки.

Портал. Парадный вход в дом Захарии и Елизаветы представляет собой каменный портал храма. По обеим сторонам портала расположены по две статуи апостолов, а вверху – шесть сцен, связанных с основным сюжетом и исполненных в технике гризайли в виде рельефов: «Благовестие Захарии», «Онемевший Захария, вышедший к ожидающему его народу», «Обручение Девы Марии с Иосифом», «Благовещение», «Встреча Марии с Елизаветой» и «Рождение Иисуса Христа». Над статуями и рельефами помещены украшения в готическом стиле.

Интерьер. Спальня Елизаветы представляет собой небольшую и довольно темную комнату. Нижняя часть стен (до середины) и потолок отделаны темным деревом, а верхняя часть стен – гладкой серой штукатуркой. В левой стене почти у входа встроен традиционный для Нидерландов камин. Далее в верхней части этой же стены проделано квадратное окно, крестообразная рама которого делит его на четыре квадрата. Два верхних квадрата покрыты кривою витражной сеткой. Открытые ставни имеют такую же конструкцию, как и на картинах Робера Кампена. Слева в стене, противоположной входу, видна узкая открытая дверь, выходящая в узкий коридор. С другой стороны коридора имеется открытая дверь на улицу, через которую в дом входят две соседки. Шахматный пол в спальне состоит из желтых и светло-коричневых клеток. Естественно, что главным предметом мебели в спальне является большая кровать с красным пологом (как и у Мастера жития Девы Марии на [илл. 36.175](#), а также у Рогира в сценах «Благовещения» на [илл. 38.33](#), [38.35](#), [38.43](#) и [38.44](#)). Полог поднят и собран в специальный мешок, свисающий сверху. Большую часть кровати закрывает покрывало такого же цвета, как и полог. У левой стены под окном находится темно-коричневый, деревянный, резной шкаф, на котором стоят два медных кувшина и другие принадлежности для умывания.

Элементы пейзажа. На улице перед домом художник нарисовал несколько чахлах растений и цветов, которые пробиваются сквозь мостовую,

покрытую керамической плиткой. Через окно видно голубое безоблачное небо, а в открытую дверь – покрытая травой площадка, обрамленная деревьями, и такое же небо.

Цветовая гамма и композиция. Вся картина словно заключена в раму, представляющую собой желтоватую оштукатуренную стену дома и портал. В проеме портала художник повторяет основные яркие цвета – красный (полог и покрывало кровати, платье соседки, зеленый (мантия Захарии, одеяло, клетки пола), синий (плащ Девы Марии и платье служанки) и коричневый (плащ Захарии, стены спальни и деревянная мебель). Персонажи картины расположены косым, уходящим вдаль крестом: на одной линии находятся Дева Мария, младенец Иоанн и Елизавета, а на другой – Захария, служанка и соседки. Относительно центральной оси композиция противопоставляет стройную Деву Марию и уходящее ввысь окно над ней приземистым фигурам Захарии, Елизаветы и служанки, причем массу трех последних фигур дополнительно утяжеляет массивная приземистая кровать. При изображении евангельского сюжета художник не случайно выбрал версию Золотой легенды, затронув тему взаимопомощи между близкими людьми – Дева Мария, сама беременная, осталась у своих престарелых родственников, чтобы помочь Елизавете родить позднего ребенка, а Захарии – снять заклятие.

38.3.3. «Поклонение Младенцу Христу»

История картины. Картина «Поклонение Младенцу Христу» ([илл. 38.47](#)) размером 91×89 см является средней частью так называемого Мидделбургского алтаря или Алтаря Бладелена ([илл. 38.48](#)), который хранится в Картинной галерее Берлин-Далема. Относительно датировки алтаря у специалистов не существует единого мнения. Считается, что он написан между 1446 и 1452 годами. Заказчиком алтаря является Пьер Бладелен, крупный государственный деятель, исполнявший обязанности казначея бургундского герцога и умерший в 1472 году. Около 1444 года он основал город Мидделбург, для церкви которого и был заказан алтарь. Алтарь был приобретен берлинским музеем у торговца картинами Нивенхейса в 1834 году [42].

Сравнение с картиной Робера Кампена. Как и картина Робера Кампена «Рождество» ([илл. 31.24](#)), картина Рогира основана на тексте «Видения св. Бригитты», которая видела свет свечи, заглушаемый сиянием, исходящим от Младенца [42]. Однако у Рогира число персонажей уменьшено: присутствуют лишь Дева Мария, Младенец Иисус, Иосиф, ангелы и заказчик Пьер Бладелен.

Действующие лица. Дева Мария, того же типа, как и в сцене рождения Иоанна Крестителя на [илл. 38.45](#), небольшого роста, худенькая, с более темными и короткими волосами, окруженными золотым, лучистым сиянием, одета в светло-голубое платье с узким, темным воротом и золотой вышивкой под ним. Длинные и широкие рукава платья чуть-чуть подвернуты и из-под



Илл. 38.47. Рогир ван дер Вейден. Поклонение Младенцу Христу.



Илл. 38.48. Рогир ван дер Вейден. Алтарь Бладелена.

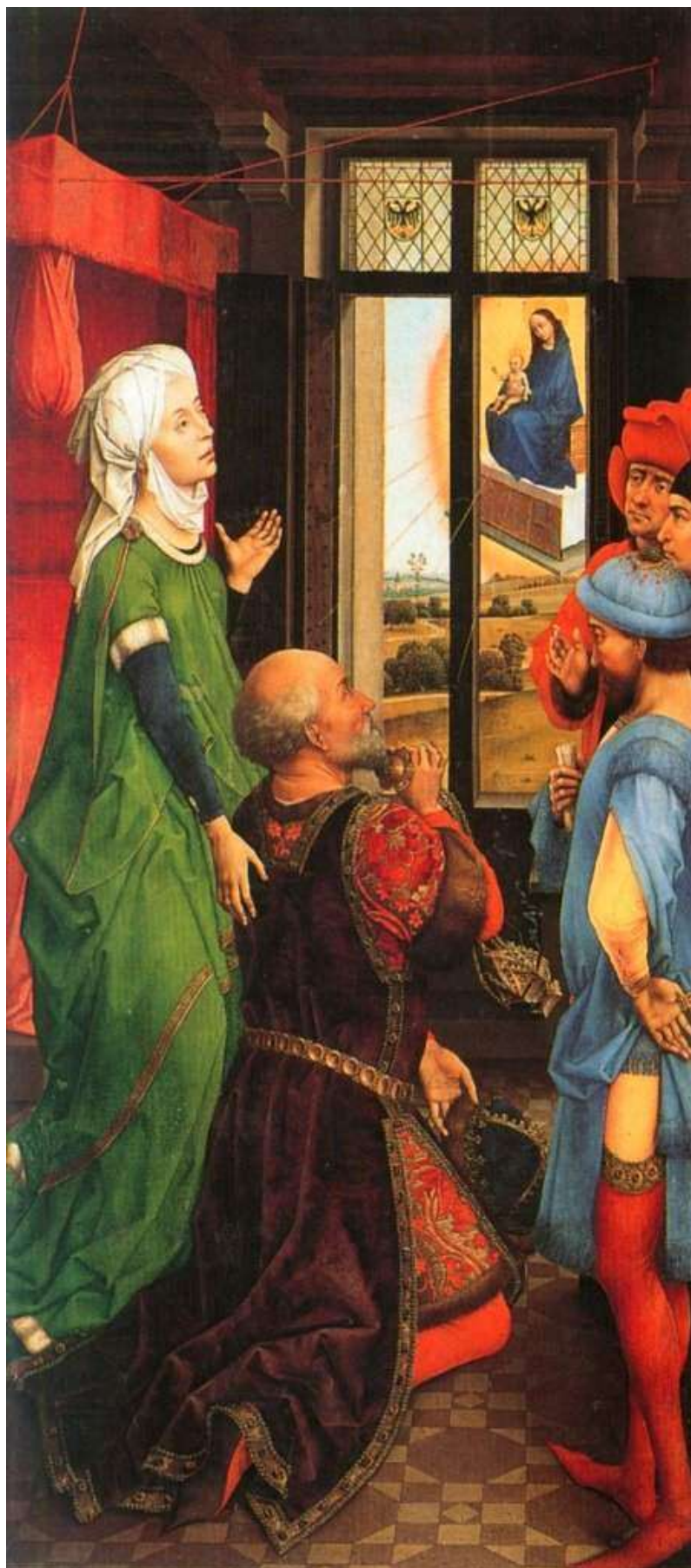
них видны узкие рукава черной нижней одежды. Шея Мадонны обернута узким, белым платком из тонкой материи, заправленным за ворот платья, а ее голова ничем не украшена. Темно-синий (поразительно глубокого цвета) плащ Девы Марии лежит на земле. Удивительно красивы (хотя и чуть великоваты) ее руки с длинными выразительными пальцами. Рогир ван дер Вейден был первым живописцем, который рисовал выразительные руки. Дева Мария присутствует и на левой створке триптиха ([илл. 38.49](#)) размером 91×40 см в видении императора Августа за окном. Здесь ее изображение более похоже на икону, с овальным лицом, гладкими, темными волосами, окруженными золотым нимбом; она закутана в синий плащ (более светлый, чем на центральной створке) и держит обеими руками Младенца.

Младенец Иисус присутствует на всех трех створках. На этих изображениях Он совсем голенький, с длинным тельцем, ручками и ножками, немного вздутым животом, не особенно выразительным лицом с пухлыми щечками и короткими, почти черными волосиками, окруженными на центральной створке таким же сиянием, как и у Девы Марии. На правой створке ([илл. 38.50](#)) размером 91×40 см Он довольно забавен, а сиянием окружено все Его тельце; на левой же створке ([илл. 38.49](#)) Его голову окружает обычный нимб.

Иосиф (на [илл. 38.47](#) слева), пожилой и довольно крупный, но не толстый, с умным лицом, полузакрытыми глазами с выпуклыми веками, черными бровями, невысоким лбом с большой лысиной, крупным, но прямым носом, широкими скулами и впалыми щеками, большим ртом, уголки губ которого опущены, и массивным подбородком, с седеющими, черными волосами, одет в широкий красный плащ, из-под ворота и рукавов которого виднеется черная, нижняя одежда. Его голова непокрыта. В левой руке он держит невысокую и тонкую зажженную белую свечу.

Ангелы (на [илл. 38.47](#) между Иосифом и Мадонной, а также в левом верхнем углу) значительно меньше ангелов Робера Кампена и больше похожи на детей, чем у него. У них красивые круглые лица, желтые крылья, темные сверху, а одеты они в желтые и светло-коричневые длинные туники.

Волхвы, наблюдающие Вифлеемскую звезду, присутствуют на правой створке триптиха ([илл. 38.50](#)). Все трое, довольно крупные, но не толстые, не похожи друг на друга. Старший, со значительным, гладко выбритым лицом, крупными светлыми глазами, невысоким лбом, орлиным носом, глубокими морщинами на щеках, тяжелым подбородком, большой лысиной во всю голову и клоками седых волос на затылке и надо лбом, одет в красную мантию, подол которой и проймы для рук отделаны белым материалом. Поверх мантии на нем светло-коричневый, украшенный растительным узором наплечник с длинным хвостом, а из-под мантии видно нижнее, тонкое, кремовое облачение с широкими рукавами. Средний волхв имеет лицо испанского гранда. У него темные глаза, невысокий лоб, орлиный нос, темные вьющиеся волосы, испанская бородка и усы. На нем короткий красный кафтан с золотым растительным узором, подбитый темно-коричневым мехом, и ярко-синий с золотой каймой плащ из блестящей



Илл. 38.49. Рогир ван дер Вейден. Тибуртинская сивилла и император Август.



Илл. 38.50. Рогир ван дер Вейден. Видение трех волхвов.

материи. К груди он прижимает невысокую кожаную шапку, а его ноги обуты в высокие, узкие, темно-коричневые сапоги с длинными острыми носами. Младший волхв имеет лицо крестьянина. У него большие черные глаза, широкие черные брови, совсем низкий лоб, скрываемый густыми, черными локонами, небольшой, но резко выступающий вперед, острый нос, очень толстые губы и узкий подбородок. Он одет в белую рубаху с широкими рукавами, поверх которой на нем черная безрукавка с серым воротом, а его волосы стянуты узкой белой лентой. Обеими руками он держит перед собой широкую и низкую золотую корону с небольшими лепестками. На заднем плане этой створки справа представлены те же три персонажа.

Тибуртинская сивилла, объясняющая императору Августу небесное видение, присутствует на левой створке триптиха ([илл. 38.49](#)) слева. Она, невысокого роста и довольно худая, с приятным, но несколько вытянутым и плоским лицом, темными глазами, чуть курносый носом, широким ртом и слегка скошенным острым подбородком, одета в длинное светло-зеленое платье, отделанное золотыми лентами, из-под которого видны узкие рукава синей одежды. Ее голову украшает роскошный белый тюрбан, один из концов которого продет под подбородок, а другие закинута за спину.

Император Август, пожилой, высокий и крепкий, также присутствует на левой створке триптиха ([илл. 38.49](#)) в центре. У него короткая шея, крупная голова, прямой римский нос, большая лысина на макушке, седеющие темные волосы на затылке и такая же борода. Его одежду составляет кафтан, такой же, как и у среднего волхва, темно-малиновый бархатный плащ, края которого украшены лентой с драгоценными камнями (которые сверкают не столь ослепительно, как на картинах Яна ван Эйка), и ярко-красное нижнее обтягивающее одеяние. В правой руке он держит довольно крупную ажурную кадильницу на цепях, а в левой – снятую с головы императорскую корону, больше похожую на шапку Мономаха.

На центральной панели триптиха ([илл. 38.47](#)) присутствует его заказчик, Пьер Бладелен, как равноправный участник обряда поклонения Младенцу (традиция, возможно начатая «Мадонной канцлера Ролена» Яна ван Эйка на [илл. 33.8](#)). Он нарисован немного в стиле шаржа – худой и высокий, с большой головой, крупными, полуприкрытыми, темными глазами с выпуклыми веками, низко посаженными бровями, огромным прямым носом, скошенным подбородком, верхней губой, нависающей над нижней, коротко подстриженными черными волосами с челкой над невысоким лбом. Его черная бархатная одежда, короткий кафтан и узкие чулки, демонстрируют его скромность. Из-под раскрытого ворота кафтана видна белая рубаха. Трое других нидерландских дворян нарисованы справа на левой створке триптиха ([илл. 38.49](#)). Двое из них были «опознаны» исследователями, как современники Рогира – Жак де Февр из Реми и Пьер де Бофремон. Один из них имеет длинную бороду, двое других гладко выбриты. Их разноцветные одежды отличаются известным разнообразием. Тот, что стоит ближе к зрителю, держит в правой руке свиток.

Взаимодействие персонажей. Триптих представляет три мистических события, произошедших одновременно в разных концах мира, известного европейцам той эпохи (такого типа полиптих встретился здесь впервые). В Иудее родился Младенец Христос. При изображении этого события художник следовал «Откровениям о жизни и страстях Иисуса Христа и преславной Девы Марии, Матери Его» Бригитты Шведской, родившейся в 1304 и умершей в 1373 году, провидицы, посетившей Иерусалим в 1370 году и успевшей за два года до своей смерти опубликовать этот труд: «Когда я предстала перед яслями Господа в Вифлееме, то увидела Деву необычайной красоты..., плотно укрытую изящным хитомом, сквозь который было явственно различимо девственное тело... Вместе с Нею был добродетельнейший старец, он привел вола и осла;... мужчина привязал животных к яслям. Потом он вышел и принес Деве свечу... Тем временем Дева сняла Свои туфли, сбросила с Себя белую накидку, которая укрывала Ее, сняла с головы вуаль, положила ее сбоку от Себя и осталась в одном хитоне, с чудесными золотыми волосами, падавшими распущенными на Ее плечи... И когда все было готово, Дева с превеликим почтением преклонила колени в позе молящейся и повернулась спиной к яслям, лицо Ее было обращено на восток, а взгляд устремлен к небу... Она произвела на свет Сына, от Которого исходил несказанный свет и блеск, так что солнце не могло сравниться с Ним, и тем более свеча, которую Иосиф поставил здесь, - свет божественный совершенно поглотил свет материальный... Затем я услышала пение Ангелов, оно было необычайно нежным и прекрасным». Младенец лежит на плаще Девы Марии (а не на голой земле, как у Робера Кампена) лицом вверх, вытянув ручки вдоль тела и слегка согнув ножки. Справа от Него на коленях стоит Его мать. Она склонила голову немного вниз и вправо и со спокойным выражением лица смотрит на Сына, молитвенно сложив руки перед собой пальцами вниз. По другую сторону от Младенца, чуть поодаль, на одном колене стоит Иосиф. Взгляд его полуприкрытых глаз направлен мимо всех персонажей. Правой рукой он прикрывает свет свечи, чтобы тот не мешал ему наслаждаться светом, исходящим от Младенца. На его тонком лице застыло выражение погруженности в мистический транс. Позади Девы Марии и ближе к зрителю на коленях стоит Пьер Бладелен. Его руки молитвенно сложены перед собой пальцами вперед. Он, как и Иосиф, не смеет смотреть на Младенца – слишком яркое сияние исходит от Него (лишь Дева Мария, от которой исходит столь же яркое сияние, смотрит на Младенца прямо), и погружен в свои мысли. Три маленьких ангела стоят на коленях в головах у Младенца и молятся на Него. Три других ангела, тоже молящиеся, летают в небесах. Эта сцена представлена на центральной панели ([илл. 38.47](#)). В левом верхнем углу ангел благовествует пастухам, а в правом верхнем углу пешие и конные горожане движутся по улице города.

В момент рождения Иисуса в Халдее зажглась Вифлеемская звезда ([илл. 38.50](#)). Она предстала трем волхвам в виде сияющего Младенца (это очень редкое в живописи изображение Вифлеемской звезды основано на Золотой

легенде Якова Варрагинского). Волхвы были столь потрясены этим зрелищем, что упали на колени и молитвенно сложили руки. Лица всех трех выражают благоговение, изумление и желание получше рассмотреть необычное явление. Здесь имеется и некоторое продолжение этой сцены – волхвы отправились на берег реки, чтобы совершить омовение перед путешествием в Иерусалим.

А в Риме императору Августу явилась в небе Мадонна с Младенцем, сидящая на троне и окруженная мистическим сиянием ([илл. 38.49](#)). Император был так потрясен этим видением, что упал на колени, снял с головы корону и стал кадить каминойницей. Его лицо выражает почтение и страх. Оказавшаяся рядом Тибуртинская сивилла без всякого почтения похлопывает Августа по спине, чтобы ободрить его, и объясняет ему небесное видение, предсказывая грядущее Рождество Христа. Присутствующие при этом дворяне, глядя на Августа, удивлены его поведением, поскольку не видят небесного явления. Их лица полны сомнения в правдивости слов сивиллы.

Животные. На центральной панели ([илл. 38.47](#)) в глубине хижины нарисованы традиционные вол и осел (последнего в темноте почти не видно). С неба спускается Святой Дух в виде белого голубя. На заднем плане разъезжают всадники на конях.

Архитектурные сооружения. Главным архитектурным сооружением на центральной панели ([илл. 38.47](#)) триптиха является хижина, перед которой и совершается обряд поклонения. Она представляет собой темное каменное строение без передней стены и с прохудившейся спереди крышей. Окно хижины в итальянском стиле посередине снабжено толстой колонной. На переднем плане между фигурами Иосифа и Марии имеется массивная круглая каменная колонна на базе из нескольких обработанных камней, которая поддерживает балку крыши. Эта колонна описана в «Размышлениях о жизни Христа» францисканского монаха Джованни де Каулибуса (Псевдо-Бонавентуры): «Когда настал час родить – было это около полуночи на Рождество, - Мария встала и прислонилась к колонне, которая была здесь». Эта колонна является не только деталью рассказа Джованни, но и символом будущих страданий Христа, когда Он, привязанный к колонне, будет подвергнут бичеванию. На переднем плане перед хижинкой имеется два отверстия в подземелье, закрытые металлическими решетками. Старинная легенда рассказывает о подземелье Вифлеема, где появился на свет Христос. На заднем плане этой же створки нарисован городской пейзаж, который по традиции считается изображением улочки Мидделбурга и замка, принадлежащего Бладелену. Зубчатые стены и прямоугольные башни замка, а также бюргерские дома и церкви нарисованы с большой любовью к деталям. На правой створке триптиха ([илл. 38.50](#)) на заднем плане можно видеть стены, круглые башни и купола церквей города, спускающегося с холма.

Интерьер. Интерьер тесной комнаты, где находится император Август, изображен на левой створке ([илл. 38.49](#)) триптиха и является типичным для

Рогира. Высокое узкое окно имеет витражи с гербами в верхней части. Слева от окна стоит типичная кровать с красным пологом, поддерживаемым натянутыми шнурами, застеленная такого же цвета покрывалом. Темно-коричневые деревянные стены и потолок, а также светло-коричневый, узорчатый пол довершают небогатую обстановку.

Пейзаж. На левой створке ([илл. 38.49](#)) триптиха пейзаж нарисован как вид из окна комнаты Августа. На двух других панелях он является фоном для происходящих событий. Тип пейзажа на всех трех створках одинаков. Это зеленые луга, ровные или холмистые, поросшие небольшими рошицами. Лишь на правой створке ([илл. 38.50](#)) мы видим довольно крутую гору, склоны которой покрыты голой глиной и усеяны камнями, и извилистую реку, к мосту через которую спускается город. Небо на левой ([илл. 38.49](#)) и центральной ([илл. 38.47](#)) панелях безоблачно, а на правой ([илл. 38.50](#)) покрыто небольшими кучевыми облаками. Чем ближе к линии горизонта, тем оно светлее.

Цветовая гамма и композиция. Рогир, видимо, был первым художником, который попытался нарисовать не только свет, но и тьму внутри хижины. В результате на темно-коричневом фоне хижины эффектно смотрится сияние вокруг головы Девы Марии и летящий сверху белый Святой Дух. Однако, как и у Робера Кампена, у него не получилось эффекта ночного освещения, при котором, как в видении св. Бригитты, свет, исходящий от Младенца затмил бы свет свечи, которую держит Иосиф. Зритель видит, что действие происходит днем, Иосиф зачем-то держит свечу, а свет, исходящий от Младенца и от Девы Марии, не может рассеять даже мрак в хижине. То же относится и к двум боковым створкам – мистические световые эффекты кажутся на них несколько формальными, не акцентированными. Вместе с тем, яркие одежды персонажей, мягкие краски идиллического пейзажа и полумрак внутренних помещений несколько снижают мистический накал грандиозного события, изображенного на триптихе в нескольких его аспектах. Композиция центральной панели ([илл. 38.47](#)) и симметрична, и асимметрична. Светлая фигура Девы Марии является в ней центральной. По обе стороны от нее почти симметрично расположены фигуры Иосифа и Бладелена, причем Мадонна выше их обоих. Но Иосиф несколько выше Бладелена. Кроме того к нему добавлены ангелы, а массивная хижина является фоном и для Марии, и для Иосифа; Бладелен же не проецируется на нее. В результате его темная фигура кажется слишком облегченной. Персонажи на боковых створках традиционно обращены к главному событию (хотя и находятся далеко от него). Лишь дворяне в комнате Августа повернулись к сцене поклонения спиной. Интерьер левой створки ([илл. 38.49](#)) противопоставлен пейзажу на правой ([илл. 38.50](#)). Идея триптиха является совершенно новой для этого сюжета – Рождение Христа сопровождалось мистическими явлениями в разных концах света и было замечено многими, но, несмотря на объяснения Тибуртинской сивиллы, осталось непонятным для некоторых сильных мира сего.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 31.3.3. Скульптурный его вариант создал Антонио Росселино ([илл. 36.100](#)), а витраж на эту тему – Уччелло ([илл. 37.6](#)).

Вариант этого сюжета создал Мастер Франке на картине ([илл. 38.51](#)) размером 99×89 см из Кунстхалле в Гамбурге, являющейся частью «Алтаря св. Фомы Бекета», созданного в 1424 году. Здесь нет Иосифа и донаторов, но с небес на сцену смотрит Бог-Отец, испуская на Младенца Свои благодатные лучи, а пастухи со стадом овец нарисованы в той же манере, что и в других работах этого Мастера. Очаровательный Младенец лежит, как и у Робера Кампена, на голой земле, испуская золотое сияние. Прекрасная Мадонна, стоя на коленях, поклоняется Ему. В обряде участвуют и прелестные ангелы с ярко-красными крыльями. Откуда-то из-под скалы, покрытой лесом, высунулись головы вола и осла, жующих сено в яслях, стоящих перед ними. Над нереальным, сказочным пейзажем с произвольными пропорциями людей, животных, деревьев и скал словно распростерся ярко-красный театральный занавес с золотыми звездами, через прореху в котором видно синее небо, покрытое облаками, откуда и смотрит на землю Бог-Отец.

Вариант Биччи ди Лоренцо ([илл. 35.35](#)) исполнен в желтых тонах. Мадонна в византийском стиле стоит в позе поклонения, но при этом не смотрит на Младенца, плотно завернутого в пеленки и лежащего в яслях, которые наклонены в сторону зрителя. Удачен образ Иосифа, сидящего на земле и погруженного в свои мысли. Два маленьких пастуха справа от яслей смотрят вверх, где должен быть ангел, но его там нет. Над громоздкой пещерой, где находятся вол и осел, сделан навес на кривых подпорках. Скорее всего, художник довольно формально соединил вместе эти элементы рождественского сюжета, не позаботившись об убедительности роли каждого из них.

Фреска Анджелико ([илл. 38.52](#)) размером 193×164 см в одной из келий монастыря Сан-Марко была исполнена в 1440-1441 годах. На ней, кроме Святого Семейства и ангелов, присутствуют коленапреклоненные св. Екатерина Александрийская (слева) и Петр Мученик (справа). Все действующие лица погружены в мистическое созерцание Младенца. Фреска отличается удивительной чистотой красок.

В варианте Ганса Мультчера ([илл. 36.144](#)) в огороженном загоне для скота Дева Мария и Иосиф в каком-то религиозном экстазе стоят на коленях перед запеленатым Младенцем. На картине нет никаких мистических эффектов. Но позади ограды загона в страшной давке множество простого народа стремится увидеть Младенца. Кто-то указывает на Него пальцем. Люди все прибывают. А на заднем плане ангелы по нотам поют Ему хвалебную песнь. Народное возбуждение от произошедшего события передано художником великолепно. Любопытно, что в загоне рядом с волком вместо осла помещен козел (видимо, ослы в Германии не водились). Бедная обстановка загона со скудными предметами быта нарисована очень реалистично.



Илл. 38.51. Мастер Франке. Рождество.



Илл. 38.52. Анджелико. Рождество.

В варианте Джованни ди Паоло на картине ([илл. 38.53](#)) размером 174×73 см из Музея христианского искусства в Эстергоме, исполненной в 1460-е годы, Младенцу поклоняется только Дева Мария. Иосиф устало сидит перед Ним, задремав и подложив руку под голову. Сверху летит довольно невразумительный ангел в сиянии. На заднем плане два пастуха пасут стадо белых овец. Горный пейзаж отличается некоторой суровостью.

38.3.4. «Представление Господа в храме»

Картина «Представление Господа в храме» ([илл. 38.54](#)) размером 138×70 см является правой створкой «Алтаря св. Колумбы» ([илл. 38.36](#)). На ней, над головкой Младенца, имеется надпись: «Ныне отпускаеши» [42].

Действующие лица. Дева Мария (в центре), высокая (ростом с Иосифа), худая и стройная, с грустным лицом, голубыми глазами, широкими бровями, прямым носом, пухлыми губами и маленьким подбородком, одета в голубую накидку, края которой вышиты золотом. Ее волосы закрывает белый головной платок. Обеими руками она поддерживает Младенца, которого передает Симеону.

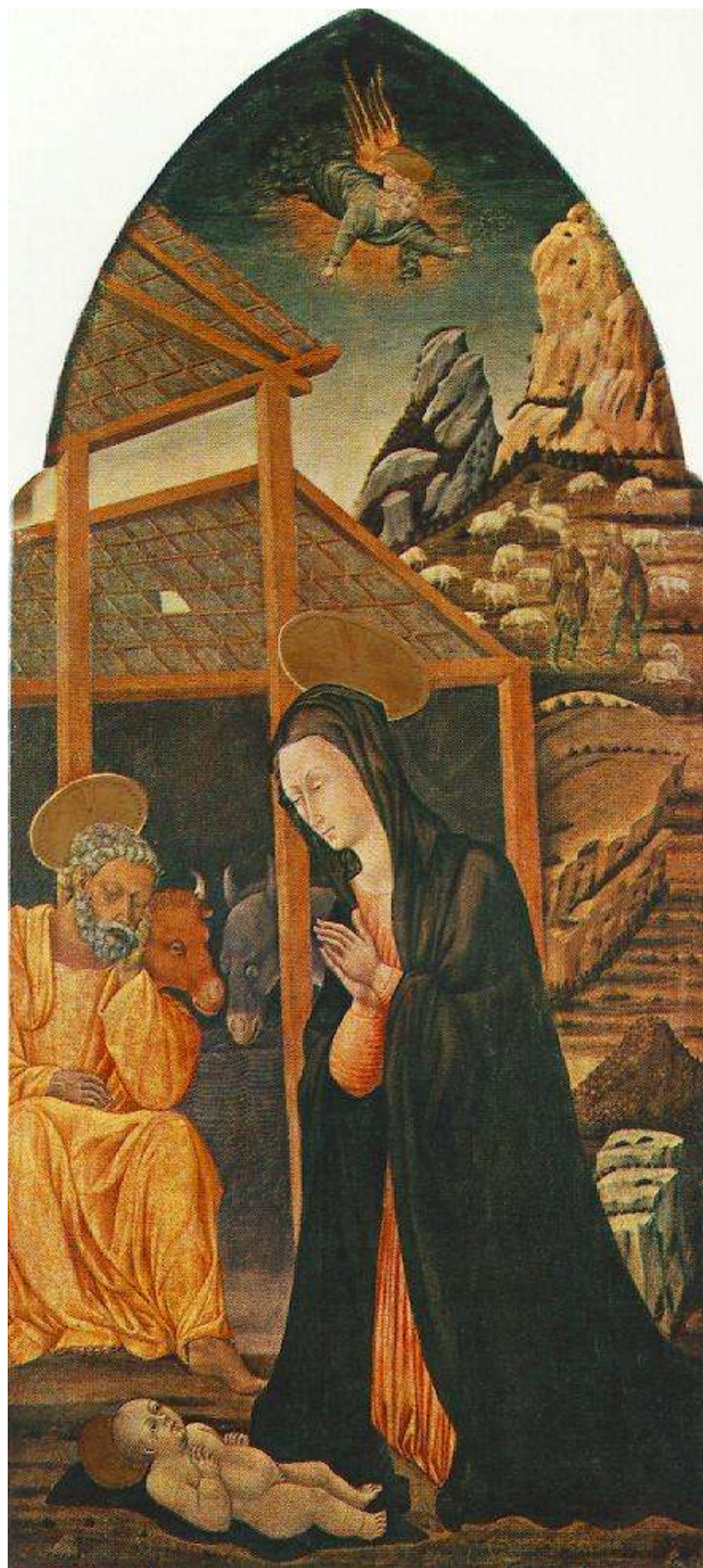
Младенец, голенький, с сонным, безучастным лицом, высоким лбом и пухлыми щечками, лишь слегка обернут белой пеленкой.

Иосиф (левее Мадонны) похож на свое изображение в сцене «Рождества» ([илл. 38.47](#)). В правой руке он держит высокую и тонкую горящую свечу, что указывает на связь праздника Сретения Господня с древним обрядом шествия с факелами или свечами, входящим в его богослужебный канон.

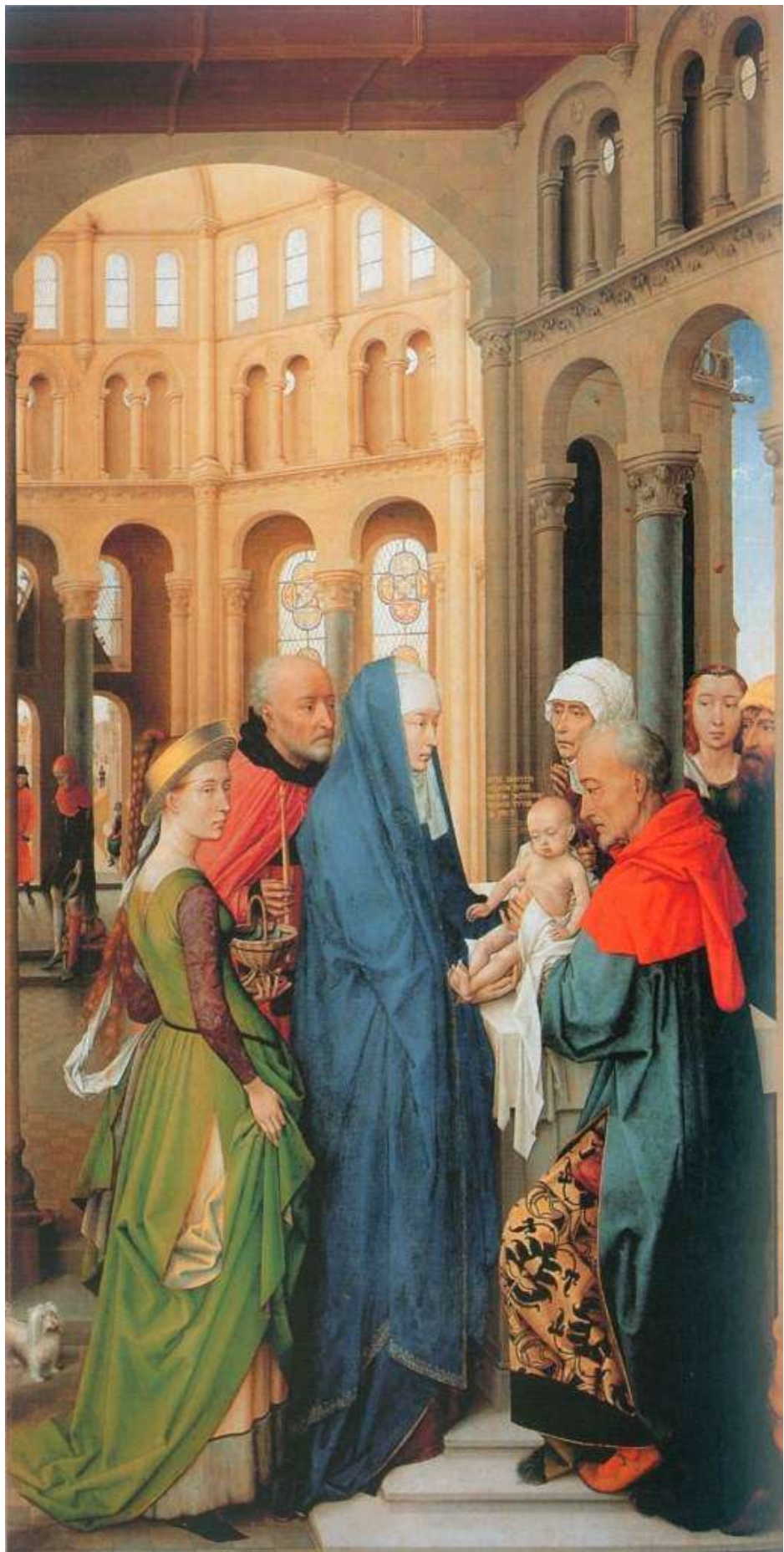
Симеон (правее Мадонны) лицом весьма похож на Иосифа. Лишь его одежда отличается довольно существенно. На нем узкие золотые священнические ризы до земли, украшенные черными узорами, поверх них надет синий с зеленоватым оттенком плащ с большим красным воротником и капюшоном. Обеими руками он принимает Младенца от Девы Марии.

Анна (позади Симеона), пожилая, с мало что выражающим, удлинённым лицом, небольшими, темными глазами, прямым носом, большим ртом с опущенными уголками губ и острым подбородком, одета в коричневый плащ и белый чепец.

Служанка (левее Иосифа), заметно ниже Девы Марии, и еще более худая, с длинной шеей и грубоватым, унылым лицом, в отличие от Мадонны одета по моде, современной художнику. На ней зеленое платье с облегающим верхом, узкими коричневыми рукавами и пышной юбкой, край которой она кокетливой подняла правой рукой. Из-под него видна ее кремовая нижняя юбка с серой бахромой внизу. Голову служанки украшает модная желтая шляпка, имеющая примерно тот же фасон, что и на портрете Марии Магдалины ([илл. 38.30](#)). В левой руке она держит металлическую вазу, в которой сидят (и не улетают) две сизые горлицы. У вазы внизу имеется подставка (за которую ее и держит служанка), а сверху – круглая ручка (как у корзинки).



Илл. 38.53. Джованни ди Паоло. Рождество.



Илл. 38.54. Рогир ван дер Вейден. Представление Господа в храме.

В храме имеется еще несколько людей: двое прислужников (на заднем плане слева) в черных и красных коротких одеждах, бородатый мужчина (справа) в темной одежде и желтой меховой шапке, а также довольно некрасивая девушка (левее него) в зеленом платье, волосы которой украшены скромной диадемой.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария, сопровождаемая Иосифом и служанкой, направляется к выходу из храма. Навстречу им в храм входят Симеон и Анна, за которыми идут бородатый мужчина и девушка. Дева Мария бережно передает Симеону Младенца, Которого он не менее бережно принимает. Младенец, хотя и сидит у них на руках, видимо, спит, закрыв глаза. Иосиф с некоторым страхом смотрит на Младенца, боясь, как бы Его не уронили при передаче. Служанка же бросила кокетливый взгляд в сторону зрителя. В глубине храма стоят два прислужника, не принимающие участия в действии.

Животные. Горлицы, которых несет служанка, нарисованы довольно реалистично. Кроме того, в храме около служанки находится белая, пушистая, комнатная собачка, видимо той же породы, что и на портрете четы Арнольфини Яна ван Эйка ([илл. 33.86](#)).

Интерьер. Действие происходит в интерьере притвора высокого храма романского стиля. Выход из этого притвора на улицу украшен коринфскими колоннами и полуколоннами, которые соединены каменными арками. Выше них находятся ложные окна, разделенные посередине колоннами. Настоящие небольшие круглые окна находятся наверху за ложными. Потолок притвора сделан из толстых темно-коричневых досок. К выходу ведут невысокие ступени белого мрамора. Главное помещение храма видно позади Девы Марии, Иосифа и служанки. Это круглый зал, украшенный такими же колоннами и ложными окнами, а также витражами. Через вход в храм видно голубое небо с небольшими облаками.

Цветовая гамма и композиция. В картине много света и воздуха. Высокий круглый храм создает ощущение большого пространства. Основные персонажи столпились у выхода из него и несколько смещены вправо. Яркость их одежд притягивает к ним внимание. Группа Девы Марии, Иосифа и служанки доминирует над группой Симеона, Анны и их спутников, но соединена с ней через передаваемого Младенца. Художник создал впечатление стремительного движения этих двух групп навстречу друг другу и их неожиданного для обеих сторон столкновения, словно не Симеон попросил разрешения взять на руки Младенца, а Дева Мария по наитию Божию передала Его ему. Мистический смысл события никак эмоционально не выражается его участниками, словно все ждут, что же произойдет дальше. Лишь служанку все это не интересует.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 23.4.

Его вариант создал Джентиле да Фабриано на картине ([илл. 38.55](#)) размером 25×62 см, хранящейся в Лувре в Париже и являющейся частью пределлы «Поклонения волхвов» ([илл. 28.32](#)), созданного в 1423 году.



Илл. 38.55. Джентиле да Фабриано. Введение во храм.

Главные герои находятся в храме, представляющем собой шестигранную светлую беседку с тонкими колоннами. За храмом разворачивается итальянский городской пейзаж. Слева от храма помещены две роскошные дамы в темных платьях и великолепных головных уборах, а справа – двое выразительных нищих.

Фреска Анджелико ([илл. 38.56](#)) размером 171×116 см, созданная в 1440-1442 годах в одной из келий монастыря Сан-Марко во Флоренции, сосредоточивает внимание зрителя на мистическом смысле события. Темно-малиновый фон, отсутствие каких-либо деталей интерьера и присутствие коленопреклоненных св. Петра Мученика (слева) и блаженной Вилланы (справа), монахини доминиканского ордена, лишь усиливают впечатление. По сравнению с ней картина Рогира кажется изображением светской прогулки всей семьей на очередную службу и встречи знакомых. Другой вариант этой сцены на картине ([илл. 38.57](#)) размером 17×26 см, являющейся частью пределлы «Алтаря Кортонь» ([илл. 35.88](#)), созданного в 1433-1434 годах и хранящегося в Музее Диочезано в Кортоне, позволил Анджелико продемонстрировать свое искусство перспективы в изображении двух рядов колонн, уходящих вдаль. Исключительно красивой нарисована Мадонна.

38.3.5. «Поклонение волхвов»

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 38.58](#)) размером 138×153 см является центральной панелью «Алтаря св. Колумбы» ([илл. 38.36](#)) [42].

Действующие лица. Дева Мария (левее центра), среди трех ее изображений на этом триптихе, в наибольшей степени приближается здесь к типу Мадонн Робера Кампена. У нее широкоскулое, бледное, лицо, полузакрытые глаза, нежный рот и острый подбородок. Она закутана в темно синюю накидку с золотой вышивкой по краю, из-под которой виден белый головной платок, закрывающий ей волосы. Ее голову окружает золотое лучистое сияние. Правой рукой она придерживает лежащего у нее на коленях Младенца.

Младенец, тоже голенький, нежный и пухленький, имеет более выразительное лицо, чем на предыдущей картине ([илл. 38.54](#)). Как и там, Он лежит на белой пеленке.

Иосиф (левее Мадонны) удивительно похож на его изображение на предыдущей картине ([илл. 38.54](#)). Здесь более детализирована его одежда. Красный плащ с рукавами имеет длину до середины голени. В левой руке он держит высокую черную меховую шапку, а в правой – тонкую трость с Г-образной рукояткой. Его ноги обуты в большие черные башмаки, в которые заправлены светло-коричневые узкие штаны. На его поясе висит небольшой черный кошелек.

Старший волхв (правее Мадонны), пожилой и худой, с крупной головой, тонким морщинистым бритым лицом, редкими седыми волосами, одет, как и другие волхвы, в роскошные одежды. Поверх короткой туники, обшитой жемчугом и драгоценными камнями, на нем длинная безрукавка на меху с



Илл. 38.56. Анджелико. Принесение во храм.



Илл. 38.57. Анджелико. Представление Христа в храме.



Илл. 38.58. Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов.

разрезами по бокам, скрепленная лишь в нескольких местах, и атласный красный башлык на плечах. Весьма экзотичны рукава его одежды: из под коротких рукавов туники видны широкие и длинные рукава, из тонкой желтой материи, а из-под них – узкие красные рукава. Его красная шляпа с вычурно вырезанными полями, тульей, украшенной медными лавровыми листьями и верхом, как у клоунского колпака, лежит перед ним на земле. В кожаные коричневые невысокие сапоги со скошенным голенищем, украшенным, как и край туники, заправлены узкие коричневые штаны. На широком поясе, сделанном из медных пряжек, висит большой зеленый кошелек с медными украшениями – признак богатства (он составляет резкий контраст с кошельком Иосифа).левой рукой он держит правую ножку Младенца, а правой – левую ручку, которую пытается поцеловать. Свой дар, золотой сосуд, он уже передал и тот стоит на деревянном столике рядом с Иосифом.

Средний волхв (правее старого), красивый, без бороды, но с небольшими усиками, облачен в короткую темно-зеленую с золотой вышивкой одежду и красный плащ. В обеих руках он держит свой золотой сосуд в виде вазы, а предплечьями рук прижимает к груди зеленую с золотой вышивкой шляпу. Его ноги обтянуты высокими черными сапогами.

Младший волхв (справа), по мнению исследователей, имеет портретное сходство с Карлом Смелым, герцогом Бургундским. Худой и стройный, с гладко выбритым лицом, небольшими темными глазами, низким лбом, орлиным носом, волевым подбородком, темной, слегка спутанной шевелюрой, он одет в расшитый золотом красный кафтан с белым низом длиной до колен. На ногах у него узкие и высокие коричневые сапоги с золотыми шпорами, в правой руке – только что снятая с головы белая шляпа с развевающейся длинной белой лентой, а левой рукой он принимает от слуги золотой сосуд. На поясе слева на золотых цепях висит короткая кривая сабля в черных ножнах, украшенных золотом.

Позади волхвов (между средним и младшим) толпятся их слуги. Невысокий юноша с кудрявой головой и в белом одеянии подносит младшему волхву его сосуд. Позади него мужчина средних лет с черной бородой, в белой чалме, повязанной поверх колпака, и в желтом халате прижимает к груди темный металлический поднос (видимо, тоже очередной дар). За ним что-то держит глубокий седой старец в синем халате. Из-за них виднеются и другие лица. Донатор (слева), личность которого исследователям установить пока не удалось, с непокрытой головой, короткими коричневыми волосами, одет в черную безрукавку, подбитую коричневым мехом. В руках он держит четки.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария с Младенцем на коленях сидит несколько слева от центра картины. Иосиф стоит левее ее и, видимо, принимает дары. За ним на коленях стоит донатор. С другой стороны старший волхв, стоя на коленях, припал к Младенцу. Тот шаловливо вытянул вперед ручки и ножки, но некоторая боязнь незнакомых людей присутствует в Его лице. Пропорции фигур трех волхвов не вполне соблюдены – старший

волхв слишком велик, стоящий за ним средний волхв маловат и словно наступает на старшего. Для младшего волхва характерны царственные жесты, выражающие не столько почтение к Святому Семейству (в отличие от двух других волхвов), сколько нетерпение в ожидании своей очереди. Позади волхвов стоит вереница слуг с новыми дарами. Вся сцена напоминает придворную церемонию.

Животные. На картине присутствуют традиционные для рождественской темы вол, больше похожий на коричневую корову и с удивлением рассматривающий толпу, и светло-серый осел, чрезмерно крупный рядом с волом и увлеченный едой. У ног младшего волхва лежит белая короткошерстная собака, похожая на левретку.

Архитектурные сооружения. Главным архитектурным сооружением на переднем плане является полуразрушенное каменное здание романского стиля, превращенное в хлев. Тщательно нарисованы трещины в камнях. Крыша здания, явно приделанная к нему уже после того, как оно было разрушено, едва прикрытая клоками соломы и подпертая кронштейнами из досок, зияет дырами. На центральном столбе висит небольшое Распятие, являющееся пророческим символом судьбы Младенца. Внутри здания расположились вол и осел, стоящие перед яслями, а перед зданием – все действующие лица. Толпа слуг заходит на передний план через правую арку. Между Иосифом и старшим волхвом виден провал в почве, обложенный камнями, быть может, погреб, в котором, по преданию, Богородица родила Христа. Справа от этого здания расположен высокий светлый храм, украшенный скульптурами и контрфорсами. Но и у него довольно «нежилой» вид. На заднем плане нарисованы дома и улицы Мидделбурга, такие же, как и в сцене «Поклонения Младенцу».

Пейзаж. На голой каменистой земле на переднем плане с любовью нарисованы редкие цветущие растения. Чахлые деревца, ажурные силуэты которых проецируются на небо, растут из верхней части полуразрушенных колонн здания. Сквозь арки этого здания видны пологие холмы и луга, идущие к городу. Темное небо покрыто легкими облачками. В левом верхнем углу картины из-за развалин сияет Вифлеемская звезда.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на контрасте темно-коричневого силуэта развалин и пестрых и ярких одежд действующих лиц. Лишь донатор одет скромно, под стать развалинам. Задний план, луга и дома, являясь нейтральными, представляет современную художнику городскую и сельскую идиллию. Композиция картины резко асимметрична: Иосиф и стоящий за ним донатор противопоставлены длинной очереди людей, стоящих на прием к Деве Марии и Младенцу. Над всем довлеет громада развалин, напоминающая о бренности мира и о том, что все это плохо кончится. Бедное Святое семейство, вынужденное принимать важных господ, явно смущено и не радо оказанной им чести. Волхвы тоже спешат (особенно младший волхв), у них много и других дел. В результате и тем, и другим приходится подчиняться обстоятельствам.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 29.3.2. Миниатюру на этот сюжет создал Бельбелло да Павия ([илл. 36.131](#)).

В варианте Стефано да Вероны на картине ([илл. 38.59](#)) размером 72×47 см из Пинакотеки Брера в Милане, созданной в 1435 году, вокруг Девы Марии с Младенцем образовалась страшная давка – все хотят взглянуть на Него. Если в первых рядах преобладает благоговение перед Ним, то в задних – простое любопытство. Свита волхвов, с верблюдами, конями и собаками, все прибывает и прибывает, проходя ущелье между горами. На заднем плане слева жмутся испуганные пастухи со своим стадом, над горами горит Вифлеемская звезда, а на переднем плане цветут экзотические цветы. На улице ночь, но все освещено мистическим светом. Здесь присутствуют и мистика, и психология, и фантастический пейзаж.

На картине Мастера Франке ([илл. 38.60](#)) размером 99×89.3 см из Кунстхалле в Гамбурге, являющейся частью «Алтаря св. Фомы Бекета», созданного в 1424 году, напротив, нет никого, кроме главных персонажей. Сама картина поражает яркими красками. Вифлеемская звезда, которую наблюдает младший волхв и на которую указывает средний, просвечивает сквозь темное облако на ярко-красном небе, покрытом другими золотыми звездами.

Интересный вариант этого сюжета создал Галассо ди Маттео Пива ([илл. 35.46](#)). Темноватая и бедная по колориту, зеленоватая с вкраплениями красного, картина напоминает изящную гравюру своими изящно вытянутыми фигурами и обилием деталей. Фигуры Девы Марии и Младенца выделены более светлыми красками. Экзотическими являются архитектурные сооружения и пейзаж заднего плана.

Несколько вариантов этого сюжета создал Анджелико. Особенностью композиции его картины ([илл. 38.61](#)) размером 39×56 см, являющейся частью пределлы «Табернакля Линайолли» ([илл. 35.58](#)), созданного около 1433 года и хранящегося в Музее Сан-Марко во Флоренции, является расположение всех действующих лиц по кругу. На ближайшей к зрителю дуге этого круга помещены Мадонна с Младенцем и три коленопреклоненных волхва, а на дальней дуге – стоящие в полный рост свита и Иосиф. Задний план отдан красной крепостной стене и пейзажу. Тема бедной хижины предельно смягчена. Цветовая гамма картины характеризуется обилием красного цвета. Светлый колорит характерен для варианта Анджелико на картине ([илл. 38.62](#)) размером 23×36.5 см, являющейся частью пределлы «Алтаря Кортонь» ([илл. 35.88](#)), созданного в 1433-1434 годах и хранящегося в Музее Диочезано в Кортоне. Здесь ноги Младенцу целует средний волхв, а старший передает свой дар Иосифу. Художник удивительно передает атмосферу благочестия и нежное итальянское освещение. Еще один вариант того же мастера, фреска ([илл. 38.63](#)) размером 1175×357 см, исполнена в 1441-1442 годах на стене одной из келий монастыря Сан-Марко во Флоренции. Написанная в светлых прозрачных тонах, она представляет всю сцену в



Илл. 38.59. Стефано да Верона. Поклонение волхвов.



Илл. 38.60. Мастер Франке. Поклонение волхвов.



Илл. 38.61. Анджелико. Поклонение волхвов.



Илл. 38.62. Анджелико. Поклонение волхвов.



Илл. 38.63. Анджелико. Поклонение волхвов и Муж скорбей.

горном пейзаже, почти лишенном растительности. Вереница людей в восточных одеждах, ожидающих своей очереди поклониться Младенцу, начинается почти распростертым на земле старшим волхвом и заканчивается всадниками. А на переднем плане помещена темная фреска, где воскресший Христос восстает из гроба. Сцены «Благовещение» (вверху) и «Поклонение волхвов» (внизу) ([илл. 38.64](#)) написаны яркими красками на золотом фоне на алтаре того же мастера размером 84×50 см из Музея Сан-Марко во Флоренции, исполненном около 1424 года. Группа Святого Семейства, включающая двух волхвов, противопоставлена плотной группе младшего волхва у правого края картины. Картина того же мастера из галереи Абегг в Берне ([илл. 38.65](#)) размером 63×54 см создана в 1423-1424 годах. Ее отличают диагональная композиция и ракурс изображения – вид сверху на сцену. И здесь жилище Святого Семейства не выглядит слишком убогим. Наконец, еще один вариант того же мастера, тондо ([илл. 38.66](#)) диаметром 137,4 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, исполненное около 1445 года, отличается особым великолепием. Огромной массе слуг, сопровождающих волхвов, противопоставлена масса горожан, прибежавших по улице, спускающейся вдоль стены, чтобы посмотреть на необычных гостей (а не на Богородицу и Младенца-Христа). На развалинах толпятся полуголые мальчишки. Место ангелов заняли роскошные павлины. Контраст между благородством главных персонажей и любопытством и возбуждением толпы передан особенно остро.

В варианте Ганса Мульчера ([илл. 36.145](#)) волхвы и сопровождающие их лица спускаются в вертеп сверху вниз по узкой лестнице, из-за чего в задних рядах возникает заметная давка. Иосиф со сковородкой, полной какого-то светлого варева, испуганно прибежал, поздно увидев неожиданных гостей. Мадонна же и Младенец, наоборот, спокойны и принимают дары как должное. Все произведение исполнено в светлых тонах.

В варианте Конрада Лайба ([илл. 36.167](#)) нет других действующих лиц, кроме Мадонны, Младенца и волхвов. Передача даров происходит на фоне неумело нарисованного навеса, который, в свою очередь, расположен на фоне немецкого средневекового города. Роль ангелов в картине играют очень крупные ласточки.

У Джованни ди Паоло в картине на этом сюжет ([илл. 38.67](#)) размером 27×23 см из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, исполненной около 1462 года, кроме этого минимального набора действующих лиц, присутствуют Иосиф, опирающийся на палку и разговаривающий с младшим волхвом, слуга волхвов, держащий лошадей, и пастух на заднем плане, пасущий стадо овец. Пейзаж своей неестественностью напоминает пейзаж того же автора на картине «Мадонна с Младенцем» ([илл. 38.12](#)). Довольно тщательно нарисованы навес и плетеные из прутьев ясли. Тонко передано изумление слуги, когда он увидел своего престарелого хозяина стоящим на четвереньках перед каким-то младенцем и бедной женщиной.



Илл. 38.64. Анджелико. Благовещение и Поклонение волхвов.



Илл. 38.65. Анджелико. Поклонение волхвов.



Илл. 38.66. Анджелико. Поклонение волхвов.



Илл. 38.67 Джованни ди Паоло. Поклонение волхвов.



Илл. 38.68. Уччелло. Поклонение волхвов.

Уччелло в 1435-1440 годах создал картину на этот сюжет ([илл. 38.68](#)) размером 20.5×82 см, хранящуюся в Музее Арчивесковиле во Флоренции, с резко выраженной горизонтальной композицией. На ней присутствует те же персонажи, кроме пастуха и стада. Мастерски передан испуг коня, который пятится задом. Очень реалистично нарисована уходящая вверх роца справа, но совершенно неестественен гористый пейзаж слева. Волхвы (кроме старшего) облачены в модные итальянские одежды, современные автору.

38.3.6. «Св. Лука, рисующий Мадонну»

Анализируемые произведения. Существует множество вариантов и копий картины на сюжет «Св. Лука, рисующий Мадонну», приписываемых Рогиру ван дер Вейдену и отличающихся лишь деталями. В этом разделе будут рассмотрены два из них. Издавна идет спор, какой из них оригинал, какие – копии. Оригиналом после реставрации в 1932-1933 годах признан вариант из Музея изящных искусств в Бостоне ([илл. 38.69](#)) размером 102.5×108.5 см. По преданию этот оригинал картины был выполнен в 1435 году по заказу гильдии св. Луки в Брюсселе и помещен на алтарь в капелле художников собора св. Гудулы [42].

Вариант этой картины того же размера, хранящийся в Эрмитаже Санкт-Петербурга ([илл. 38.70](#)) размером 103×109 см, является превосходной копией XV века. До 1813 года эта картина находилась в испанском монастыре, а затем была разделена на две части. В 1850 году в Гааге на распродаже коллекции нидерландского короля Вильгельма II правая часть с изображением св. Луки была приобретена Эрмитажем. В 1884 году один парижский антиквар привез в Петербург и продал Эрмитажу изображение Мадонны, которое при исследовании оказалось левой частью картины Рогира. В том же году обе части были соединены специалистами музея и Мадонна во второй раз «явилась» св. Луке в стенах Эрмитажа [44, 54].

Литературная программа. Картина посвящена эпизоду легенды о евангелисте Луке, написавшем портрет явившейся ему Мадонны и Младенца Христа. Эта легенда греческого происхождения восходит к XI веку. В XII веке она распространилась в западных странах. Изображения св. Луки, рисующего Мадонну, стали появляться в европейском искусстве с XIV века. Широко бытовало мнение, что Лука был художником, и многие изображения Девы Марии были (безосновательно) приписаны ему. Так он стал святым патроном художников. Гильдии художников считали Луку своим покровителем, в городах Италии и Нидерландов в XIV-XVII веках они назывались его именем и помещали изображения святого в своих капеллах [19, 42, 44].

Действующие лица. Дева Мария, тип которой восходит к типу Мадонны Робера Кампена, но более нежная, красивая и серьезная, с бледным лицом и рыжими непокрытыми волосами, расчесанными на прямой пробор, одета в золотисто-коричневое платье с узкими рукавами и пышной юбкой, поверх которого на ней надет широкий темно-коричневый плащ с золотой



Илл. 38.69. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну.



Илл. 38.70. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну.

каймай и темно-синяя накидка с золотой вышивкой по краям. Расстегнутый ворот ее платья слегка прикрыт белым шейным платком. Левоу рукой она держит обнаженную грудь, которой она пытается кормить Младенца, сидящего на белой пеленке у нее на коленях, а правой поддерживает Его за туловище.

Младенец, совершенно голенький, довольно крупный, но в грудном возрасте, с веселым, но некрасивым лицом, большой головой и выступающим животиком, вытянул вдоль тела ручки и чуть согнул слегка коротковатые ножки. Пропорции Его тела не вполне убедительны.

Св. Лука, невысокого роста и среднего возраста, с умным и спокойным лицом, которому Рогир, как предполагают, придал собственные черты, одет в широкий красный плащ. На голове у него простая коричневая шапочка, в левой руке он держит пластинку, на которой укреплен белый лист бумаги (на нем уже видно изображение Мадонны), а в правой – карандаш. Позади Луки видна голова быка, его обычная эмблема.

Два маленьких персонажа, стоящие у зубцов стены спиной к зрителю, заимствованы из картины Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» ([илл. 33.8](#)). Предполагают, что это фигурки родителей Девы Марии – Иоакима и Анны. Здесь, в отличие от картины Яна ван Эйка, в них нет и тени карикатурности. Анна несколько ниже ростом Иоакима, обе фигурки довольно худы. Иоаким одет в коричневый халат с красной полосой на спине, стянутый в талии узким, черным поясом, большой черный тюрбан и простые башмаки. На Анне красное платье, поверх него – синий плащ, а на голове – белый платок.

Взаимодействие персонажей. Младенец расшалился и не хочет брать грудь, которую пытается предложить Ему Дева Мария. На ее лице тонко передана смесь напускной строгости и скрытой улыбки. Дева Мария сидит на троне и не обращает на Луку никакого внимания. Лука стоит перед ней в странной позе – у него полусогнуты ноги, но не создается впечатления, что он на чем-то сидит. Возможно Рогир, увлекшись перспективой, допустил в ней ряд ошибок, из-за которых видимые части кресла, на которое Луку хотел посадить художник, кажутся находящимися существенно дальше того места, где бы он мог сидеть. Лука внимательно смотрит на мать и Сына. Великолепно нарисована его нервная рука, сжимающая карандаш. Родители Девы Марии вышли погулять в садик и, стоя у стены, любуются красивым пейзажем.

Интерьер. Интерьер комнаты, где происходит действие, напоминает интерьер на картине Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» ([илл. 33.8](#)). Заметны и отличия – колонны у выхода в садик являются витыми, а не круглыми, они поддерживают горизонтальную балку, а не соединены арками, над этой балкой один круглый витраж, а не два прямоугольных, у левой стены нет колонн, а справа имеется еще одно узкое помещение с окном, пол является более скромным. У левой стены расположен деревянный, неудобный для сидения трон, который указывает на роль Девы Марии как Царицы Небесной. На ручках трона вырезаны фигурки Адама и Евы,

являющиеся символом того, что Дева Мария и ее Сын выступают как новые Адам и Ева, искупители греха прародителей рода человеческого. С потолка к трону спускается золотой полог с красным орнаментом. Справа под окном на пюпитре лежит раскрытая книга, являющаяся намеком на Евангелие, которое Мадонна диктовала Луке.

Пейзаж. За выходом из комнаты расположен замкнутый сад с редкими цветами – напоминание о чистоте Мадонны. Сад, как и на картине Яна ван Эйка ([илл. 33.8](#)), ограничен зубчатой стеной (у которой стоят родители Девы Марии). Пейзаж за этой стеной также напоминает пейзаж на той же картине. По обоим берегам извилистой реки расположен город, который пытались отождествить со средневековым Брюсселем. В отличие от картины Яна ван Эйка, здесь нет моста через реку, кораблей и высоких гор на горизонте.

Цветовая гамма и композиция. На фоне темной фигуры Мадонны и стен комнаты резко выделяется светлое и нежное тельце Младенца и бледность прекрасного лица Девы Марии. Контрастом является красная фигура Луки. Пейзаж за стеной (особенно по сравнению с пейзажем Яна ван Эйка) кажется незавершенным. В центре композиции оказались родители Девы Марии. По сравнению с прямоугольной симметрией интерьера положение фигур первого плана кажется несколько случайным, непродуманным. Картина является первой из рассмотренных в этой Истории, которая изображает процесс художественного творчества. Вместе с тем ее можно рассматривать и как символ религиозного творчества – святые и сцены из их жизни являлись внутреннему взору художников, и те рисовали их почти с натуры.

Другие варианты этого сюжета. Два других варианта этой картины являются превосходными повторениями XV века картины Рогира ([илл. 38.69](#)). Одна из них ([илл. 38.71](#)) размером 138×110 см, созданная около 1450 года, хранится в Старой пинакотеке Мюнхена, а другая ([илл. 38.72](#)) размером 133×107 см – в Городском музее изящных искусств в Брюгге (в музее Грунинге).

38.3.7. «Крещение Христа»

Картина «Крещение Христа» ([илл. 38.73](#)) размером 77×48 см является центральной створкой «Алтаря Иоанна Крестителя» ([илл. 38.46](#)) [35, 42].

Сравнение с фреской Джотто. По сравнению с фреской Джотто на тот же сюжет ([илл. 5.63](#)) у Рогира отсутствуют ученики Иоанна и лишь один ангел держит одежду Иисуса. Иисус стоит не по пояс, а по колени в воде, а сама вода реки и пейзаж нарисованы более реалистично.

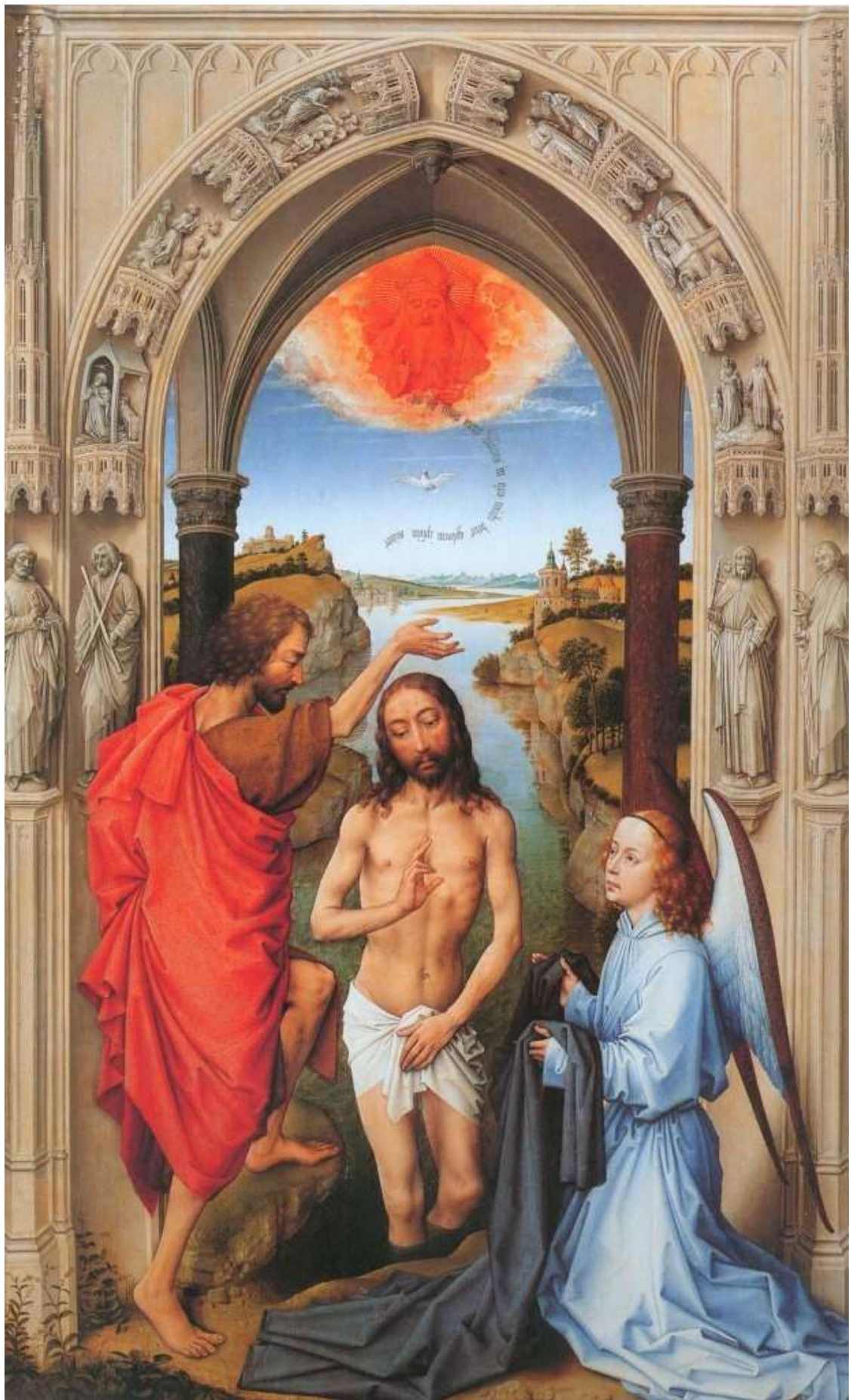
Действующие лица. Иисус, небольшого роста, худой, со слабой грудной клеткой и тонкими руками, с лицом, напоминающим портрет Иисуса на ([илл. 38.6](#)), но более молодым, почти полностью обнажен. Лишь Его бедра обернуты белой повязкой. Сухожилия шеи, грудь, ребра и живот нарисованы с хорошим знанием анатомии, но колени кажутся несколько опухшими.левой рукой Он поддерживает узел на набедренной повязке.



Илл. 38.71. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну.



Илл. 38.72. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну.



Илл. 38.73. Рогир ван дер Вейден. Крещение Христа.

Иоанн Креститель, более высокий, чем Иисус, но тоже худой, хотя и довольно крепкий, с лицом похожим на образ Иоанна на том же триптихе ([илл. 38.46](#)), закутан в короткий красный плащ, из-под которого виден широкий рукав коричневой власяницы. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Ангел отдаленно напоминает ангела у Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)), но более молодой, худой, красивый и рыжеволосый. Его крылья больше напоминают крылья ласточки. В руках он держит темные одежды Иисуса.

Бог-Отец предстает полуфигурой в облаках в красном сиянии, добрым старцем в короне. Ниже Него спускается Святой Дух в виде белого голубя.

Взаимодействие персонажей. Иисус стоит в центре картины по колени в воде. Его голова склонилась чуть вправо, туловище – чуть влево, а ноги слегка согнуты в коленях. В результате Его поза кажется довольно неустойчивой. Он опустил глаза и покорно предается обряду, но правой рукой благословляет зрителя. Иоанн Креститель, совершающий обряд, стоит слева от Него. Чтобы быть ближе к Иисусу и при этом не замочить ноги, он поставил левую ногу на большой камень на берегу у самой воды. Правую руку он занес над головой Иисуса так, словно только что вылил на Него горсть воды (как часть обряда крещения водой). В его взгляде на Иисуса сверху вниз сквозит некоторое высокомерие, контрастирующее со смиренным выражением лица Иисуса. Справа от Иисуса на коленях стоит ангел с Его одеждами. Взгляд голубых глаз ангела устремлен на Иоанна (а не на Иисуса) и исполнен благочестия. Сверху за всем происходящим наблюдает Бог-Отец и слетает вниз Святой Дух. От фигуры Бога-Отца спускается загибающаяся лента на которой написана цитата из Евангелия от Матфея: «Это Сын Мой возлюбленный, в Нем Моя отрада».

Портал. Как и другие картины этого триптиха ([илл. 38.46](#)), эта сцена помещена в архитектурное обрамление – портал, являющийся входом в некую часовню с колоннами и готическим потолком. С обеих сторон портала расположено по две статуи апостолов, а в его обрамлении использованы рельефы евангельских сцен, связанных с Иоанном Крестителем и искушениями Христа: «Захария молится, осененный Святым Духом, перед колыбелью Иоанна Крестителя», «Иоанн Креститель в пустыне», «Иоанн Креститель крестит народ», «Первое искушение Христа», «Второе искушение Христа» и «Третье искушение Христа». На заднем плане по берегам реки виднеются стены и башни монастырей.

Пейзаж. Пейзаж представляет извилистую реку, Иордан, со спокойной гладью воды, в которой необычайно тонко нарисованы отражения неба и берегов. Однако Бог-Отец и Святой Дух не отражаются в воде. По берегам растут отдельные деревья и целые рощицы. Левый берег выше правого и более обрывист. На переднем плане, где стоит Иисус, расположена тихая темная заводь, окруженная большими камнями. Перед порталом тщательно нарисованы отдельные растения. А у линии горизонта протянулась традиционная горная цепь.

Цветовая гамма и композиция. На картине использована диагональная композиция – за высокой фигурой Иоанна следует более низкая фигура

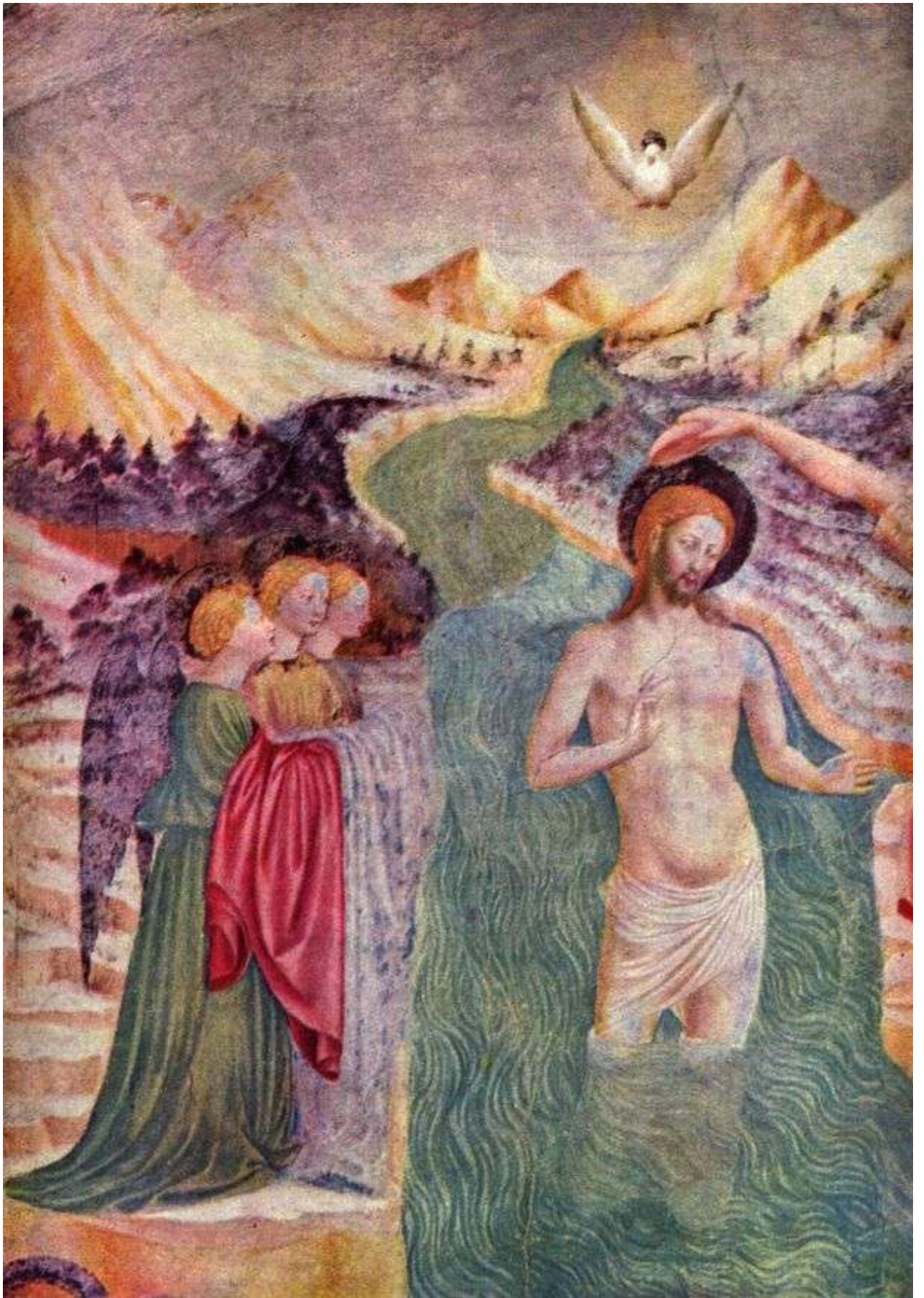
Иисуса, а далее – коленопреклоненная фигура ангела. Слева направо меняется и цветовая гамма – от красно-коричневых одежд Иоанна через обнаженное тело Иисуса с белой набедренной повязкой к голубым, небесного цвета одеждам ангела. Пейзаж на заднем плане, как и в других произведениях Рогира ван дер Вейдена, создает идиллически-умиротворенное настроение. Красное сияние Бога-Отца, переходящее в оранжевые облака, перекликается с красной мантией Иоанна. Светлое архитектурное обрамление служит прекрасным фоном для ярких красок переднего плана. Никто, кроме Бога-Отца, Святого Духа, ангела, Иоанна, зрителя и незримо присутствующего художника, не видит этот главный обряд христианства, совершенный над Иисусом.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 5.5.3.1.

Впечатляющую фреску на этот сюжет исполнили братья Солимбени ([илл. 22.30](#)). Обряд крещения наблюдает огромное число зрителей – Бог-Отец в мандорле и сверкающем сиянии, окруженный серафимами, Святой Дух, стремительно летящий вниз, ангелы, порхающие в небе, святые на левом берегу, которые держат крещальные полотенца, и светские лица на правом берегу. Действие совершается ночью при мистическом освещении. Иордан, в котором Иисус стоит по колено в воде и молится, полон рыбами и змеями.

Фреска Мазолино да Паникале ([илл. 38.74](#)) в Баптистерии Кастильоне д'Олона, исполненная в 1435 году, отличается своей декоративностью. Благородный Иисус в набедренной повязке стоит посреди узкой и очень условно нарисованной реки Иордан. Сама река больше похожа на извивающуюся дорогу. Рука Иоанна Крестителя выливает плоску воды на голову Иисуса. На другом берегу стоят три ангела с крещальными полотенцами. Сверху в золотом сиянии спускается Святой Дух. Фантастический горный пейзаж в не менее фантастическом освещении сверкает яркими красками.

Напротив, фреска Анджелико ([илл. 38.75](#)) в монастыре Сан-Марко во Флоренции, созданная в 1437-1446 годах, выполнена в темных, багровых тонах. Иордан стремительно несется среди голых скал. Обряд крещения совершается на глазах у двух святых (один из них евангелист, тут же записывающий увиденное). Два ангела стоят перед Иисусом на коленях. Высокий Иисус молитвенно сложил руки перед собой и поднял глаза к небу. Небольшого роста Иоанн Креститель, как и у Рогира, одной ногой опирается на большой камень, чтобы достать до головы Иисуса и полить ее водой из небольшой плоски. Действие происходит ночью. Небо над Иорданом похоже на гигантское торнадо, из которого вылетает Святой Дух, озаряющий облака и всю сцену призрачным, мистическим светом. Все выглядит очень таинственно.



Илл. 38.74. Мазолино да Паникале. Крещение Христа.



Илл. 38.75. Анджелико. Крещение Христа.

38.3.8. «Усекновение главы Иоанна Крестителя»

Картина «Усекновение главы Иоанна Крестителя» ([илл. 38.76](#)) размером 77×48 см является центральной створкой «Алтаря Иоанна Крестителя» ([илл. 38.46](#)) [35, 42].

Литературная программа. Рогир следует тексту Евангелия по Марку: «Он (Ирод) тут же послал телохранителя и приказал принести ему голову (Иоанна). Тот отрубил в тюрьме Иоанну голову, принес голову на блюде и отдал ее девочке (Саломее), а та отдала матери (Иродиаде). Ученики Иоанна, узнав об этом, пришли, забрали тело и похоронили».

Сравнение с произведением Спинелло Аретино. По сравнению с картиной Спинелло Аретино ([илл. 19.1](#)) у Рогира Саломея (как и голова Иоанна Крестителя) присутствует на картине дважды (действие развивается во времени), дополнительно нарисованы два ученика Иоанна, а также увеличено число слуг. Кроме того, казнь происходит в переднем помещении, из входа в которое видна часть улицы со стражниками, а пир - в смежном через коридор заднем помещении.

Действующие лица. Тело Иоанна Крестителя уже с отрубленной головой облачено в красную мантию. Из места отсечения на шею несколькими струями бьет кровь того же цвета, что и мантия. За счет худобы рук и цвета тела художнику удалось показать, что святой еще до казни был изможден. Столь же изможденным выглядит и лицо Иоанна с выпуклыми веками закрытых глаз, сдвинутыми темными бровями, высоким лбом, носом с небольшой горбинкой, впалыми щеками, темными вьющимися волосами и короткой бородой.

Палач, среднего возраста, невысокий, худощавый, с крупной головой, морщинистым лицом без бороды, но с усами, большой лысиной и недлинными черными волосами на затылке, одет в белую рубашку с широким вырезом на воротах и с засученными рукавами, а также в короткие светлые штаны типа шортов. Его завязанная узлом красная мантия (того же цвета, что и мантия Иоанна) обернута вокруг бедер. На ногах у него надеты чулки, спущенные и подвернутые ниже колен (левый – красный, а правый – желтый), а также черные башмаки с острыми носами. Руки по локоть и бедра оголены, а мускулатура на них нарисована с хорошим знанием анатомии. В левой руке он держит за волосы голову Иоанна, а в правой – слегка изогнутый меч с крестообразной рукояткой.

Саломея (на переднем и заднем планах), высокая и стройная, с красивым, но равнодушным лицом, маленькими голубыми глазами, полукруглыми бровями, высоким лбом, прямым носом, нежными щеками и острым подбородком, одета в длинное синее платье, отделанное золотой лентой с жемчугом и драгоценными камнями, поверх которого на ней длинная (до земли) черная безрукавка с глубокими разрезами по бокам и широкими проймами для рук. Края безрукавки обшиты широкими лентами из белого материала. Из-под коротких рукавов платья выпущены концы длинного, зеленого, прозрачного платка. Голову девушки украшает модная



Илл. 38.76. Рогир ван дер Вейден. Усекновение главы Иоанна Крестителя.

черная шляпа с завитками из золота и драгоценных камней, покрытая сверху белой короткой накидкой. Двумя руками Саломея держит широкий, круглый, медный поднос, на котором находится голова Иоанна (на обоих изображениях).

Два ученика Иоанна (справа от палача), средних лет, с выразительными, печальными лицами едва видны из-за фигуры палача и края портала. На одном из них красная одежда и белая шапка, а на другом – коричневая одежда и такого же цвета шапка.

Ирод (на заднем плане), средних лет, с рыжей окладистой бородой, одет в рыцарское одеяние, современное художнику, – черный камзол с большим белым горностаевым воротником, закрывающим грудь и плечи, из прорезей которого видны рукава синей с золотом одежды. На голове у него широкая красная шляпа с золотыми украшениями, отороченная мехом. Иродиада (правее Ирода), очень худая и довольно некрасивая, также одета как придворная дама – в безрукавку из дубленой шкуры, отделанной белым мехом, белую кофту под ней с узкими рукавами до локтей и сине-зеленое платье с длинными узкими рукавами, одетое под кофту. На голове у нее желтая шляпа, представляющая собой настоящее архитектурное сооружение.

Шесть слуг (на среднем и заднем планах), трое молодые, худые и стройные, другие же средних лет и пожилые, носят одежду, современную художнику, – короткие камзолы и обтягивающие чулки. Трое из них в шапках разного фасона.

Взаимодействие персонажей. На картине действие развивается во времени. В первый момент тело Иоанна со связанными впереди руками и отрубленной головой только что упало на пол. Перед ним стоит палач, широко расставив ноги и заметно наклонившись вперед. Он уже совершил казнь и, держа голову Иоанна за волосы, ставит ее на поднос, на обрубок шеи. Из благочестия палач отвернулся вправо, чтобы не видеть мертвой головы. Саломея, стоя слева от палача, выставила вперед руки с подносом и принимает голову, но по тем же причинам отвернулась вправо. Поскольку они стоят друг против друга, получилось, что они отвернулись в разные стороны. У входа в помещение, где совершена казнь, со стороны двора находятся два ученика Иоанна, утирая слезы и ожидая возможности забрать его тело. По двору прохаживается трое стражников. В коридоре, ведущем от места казни в зал, где происходит пир, стоят двое молодых слуг. Тот, что ближе к зрителю, опершись спиной о стену, бездельничает. Другой же, опершись о подоконник, смотрит во двор. В зале, где происходит пир, нарисована сцена, следующая за казнью. Саломея уже пришла в эту комнату и, встав на колени, поставила на стол поднос с мертвой головой, лежащей уже на боку, перед Иродиадой. Та, сидя вместе с Иродом по другую сторону стола, несколько отпрянула от подноса и всплеснула руками. Ирод же испытующе смотрит на Иродиаду. Молодой слуга, только что принесший напитки, а также двое старых слуг, распорядителей пира пристально глядят на голову Иоанна, не выражая никаких эмоций. Пожилой слуга, стоящий за

шкафом с напитками, занят своим делом и не обращает внимания на окружающих.

Собака. На полу, у выхода из зала для пира в коридор лежит большая белая в рыжих пятнах собака, похожая на борзую. Поскольку собака считалась на Востоке животным нечистым, она символизирует нечестивость пирующих.

Архитектурные сооружения и элементы пейзажа. Как и на двух других створках триптиха ([илл. 38.46](#)), и здесь действие происходит в проеме каменного готического портала, украшенного с двух сторон четырьмя статуями апостолов и шестью сценами из жизни Иоанна Крестителя: «Разговор Иоанна Крестителя с фарисеями», «Последнее свидетельство Иоанна Крестителя об Иисусе Христе перед учениками», «Обличение Ирода», «Заточение Иоанна Крестителя в темницу», «Ученики, пришедшие к темнице, где заточен Иоанн Креститель» и «Танец Саломеи». Таким образом, эти сцены непосредственно предшествуют главной сцене, изображенной на картине. Из помещения за порталом, где произошла казнь, имеется и другой выход, во двор. Там виднеются зубчатые башни дворца и ворота, ведущие из двора на улицу. За стеной двора и в окне зала для пира виден сельский пейзаж, склоны холмов, поросшие травой и деревьями, а над ними – синее безоблачное небо. Между плитами мостовой перед порталом пробиваются чахлые растения и цветы.

Интерьер. Место казни представляет собой прихожую с плиточным полом, из которой имеется два выхода наружу – через портал на улицу и через высокий дверной проем с арочным верхом во внутренний двор, откуда в эту прихожую ведут ступеньки. Далее за прихожей следует не особенно длинный коридор, в который ведут три ступеньки. Коридор имеет деревянный потолок, укрепленный балками, а в его правой стене прорезаны высокие (почти до потолка) прямоугольные окна. Шахматный узор пола в прихожей сменяется более замысловатым узором в коридоре. В конце коридора еще три ступеньки ведут в зал для пира. В нем обращают на себя внимание коричневые каменные стены и готический арочный потолок. В противоположной от входа в зал стене можно видеть красивое окно, разделенное рамой надвое и с круглым оконцем в верхней части рамы. По обе стороны окна внутри зала открыты коричневые деревянные ставни. Справа от окна расположен высокий камин, закрытый экраном. Перед ним стоит стол, накрытый белой скатертью. На нем расставлено немного богатой золотой посуды и почти нет еды. Под окном находится довольно высокий коричневый резной деревянный шкаф, также покрытый белой скатертью, на который поставлены золотые кувшины с напитками и круглые торты.

Цветовая гамма и композиция. Темные фигуры Саломеи и Ирода символизируют их черные души, а обилие красного цвета в одежде палача и Иродиады – их кровожадность. Традиционно красная мантия Иоанна соответствует его кровавому концу. Мрачное место казни и зал для пира контрастируют со светлым церковным порталом. Идиллический вид внутреннего двора и пейзажа за окном лишь подчеркивают безразличность

мира к произошедшей трагедии. Картина, как и другие произведения Рогира, написана с исключительным мастерством, хотя световым эффектам уделено меньше внимания, чем в произведениях Губерта и Яна ван Эйков и Робера Кампена. Здесь обращает на себя внимание игра света на стальном лезвии меча. В композиции фигуры Саломеи и палача вместе с головой Иоанна словно образуют единое целое, а выражения их лиц, одновременно отворачивающихся от отрубленной головы в разные стороны, можно рассматривать как впечатляющий художественный прием, найденный художником для обличения показного благочестия во время совершения злодеяния.

Драматические скульптурные рельефы на этот сюжет создал Донателло ([илл. 36.82-36.83](#)).

38.3.9. «Распятие»

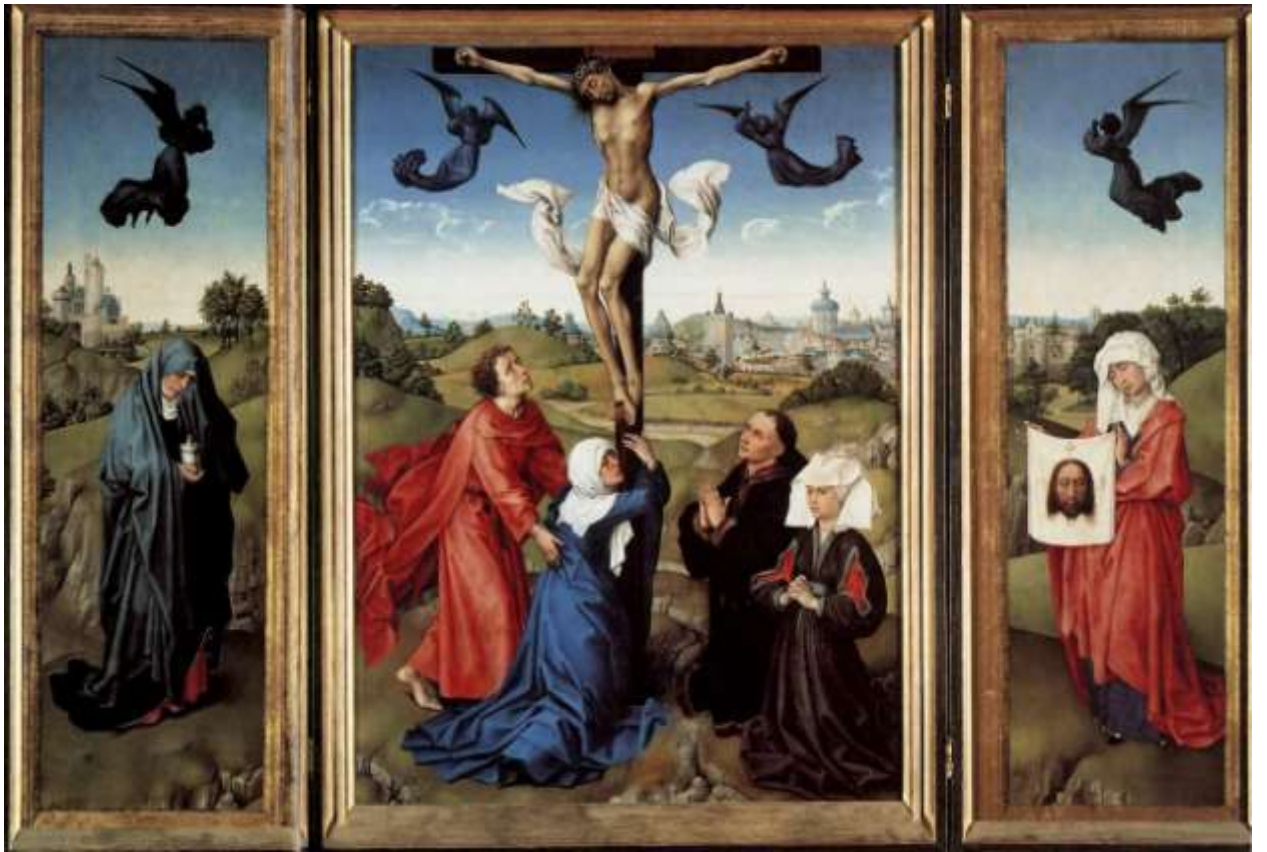
Триптих «Распятие» ([илл. 38.77](#)) имеет размеры центральной панели ([илл. 38.78](#)) 101×70, а левая ([илл. 38.79](#)) и правая ([илл. 38.80](#)) створки - 101×35 см каждая и хранится в Музее истории искусства в Вене. Размеры включают частично оригинальную раму, закрывающую живопись. Сцена видна как бы через три окна: такое впечатление создает роспись рамы, иллюзорно имитирующая тени. Боковые створки, как предполагают, не закрывались и имели жесткое крепление с центральной частью. Состояние триптиха хорошее, он имеет мало утрат. В 1659 году картина упоминалась в коллекции эрцгерцога Леопольда-Вильгельма как произведение анонимного мастера, откуда позже поступила в Венский музей [42].

Действующие лица. Иисус ([илл. 38.78](#)), уже умерший, очень худой и высокий, с потемневшим, осунувшимся лицом, предстает почти полностью обнаженным. У Него узкие плечи, слабая грудная клетка, впалый живот и очень тонкие руки и ноги, причем, по сравнению с длиной ног, Его руки несколько коротковаты. Анатомическое строение тела – слабые бицепсы и икры, грудина, живот, колени и т.п. нарисовано очень убедительно, как и раны на теле. Узел на Его белой набедренной повязке из плотной ткани развязался, и ее концы развиваются в воздухе. На длинные, черные, спутанные волосы надет терновый венец.

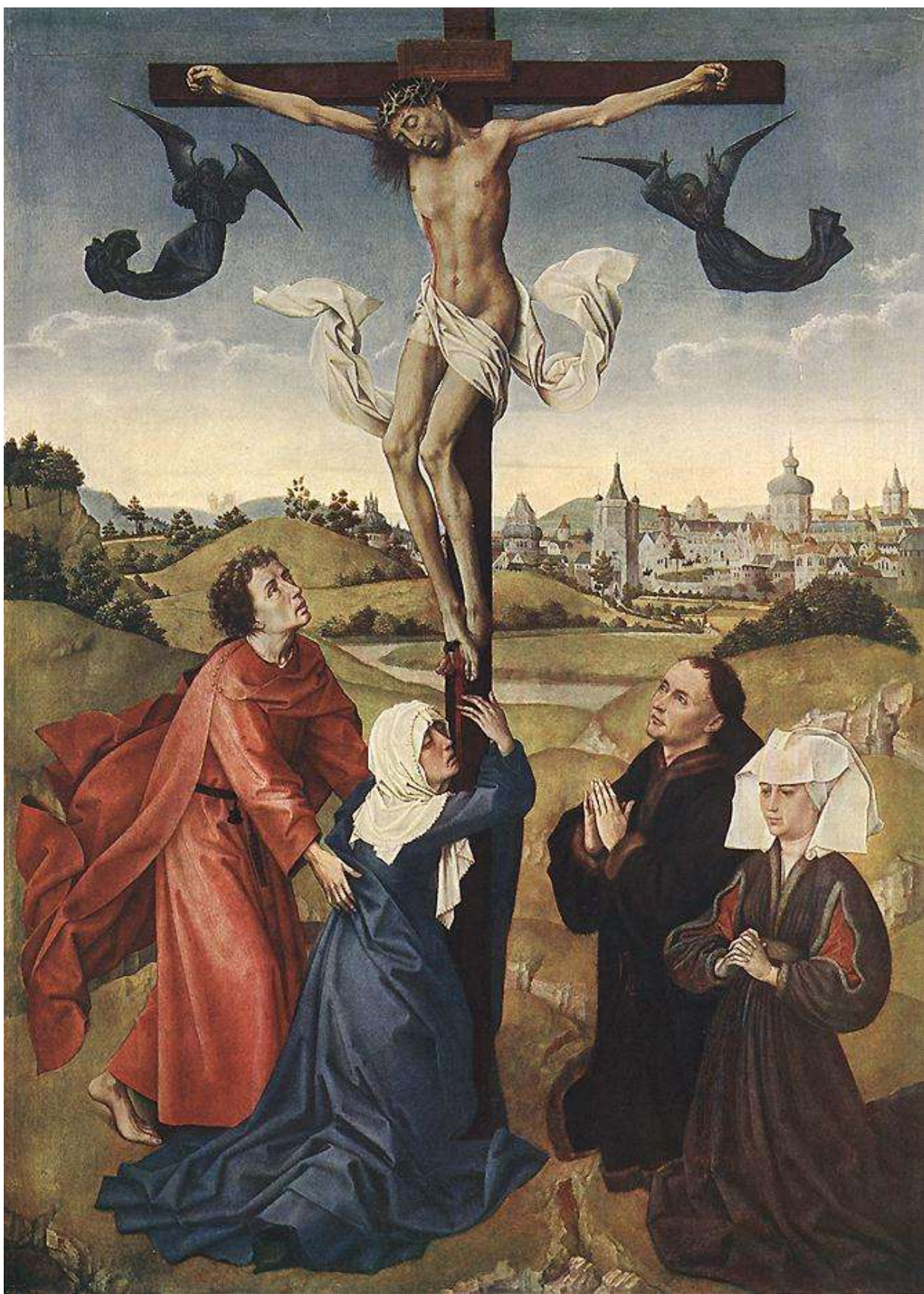
Дева Мария (у подножия креста), молодая и стройная, с несчастным лицом, одета в синий плащ из тонкой блестящей материи, а ее голову закрывает белый платок, концы которого лежат у нее на плечах и спускаются на грудь. Обеими руками она обнимает подножие креста.

Апостол Иоанн (слева от Мадонны), молодой, невысокого роста и довольно худой, с невыразительным лицом, небольшими глазами, низким лбом, крупным прямым носом и острым подбородком, одет в красную тунику и такой же плащ. Его ноги босы, а голова непокрыта. Обеими руками он поддерживает Мадонну.

Мария Магдалина ([илл. 38.79](#)), невысокая, довольно плотная, с красивым лицом, крупными глазами, прямым носом и искривленным скорбью ртом,



Илл. 38.77. Рогир ван дер Вейден. Триптих Распятие.



Илл. 38.78. Рогир ван дер Вейден. Центральная панель триптиха Распятие.



Илл. 38.79. Рогир ван дер Вейден. Левая панель триптиха Распятие.



Илл. 38.80. Рогир ван дер Вейден. Правая панель триптиха Распятие.

одета в традиционное красное платье, а вся ее фигура с головой закутана в темно-синюю длинную и широкую накидку. Из-под капюшона накидки виден белый платок, закрывающий ей голову и шею. В руках Мария Магдалина держит традиционный сосуд для елей.

Св. Вероника ([илл. 38.80](#)), невысокая, лицом похожая на читающую Марию Магдалину ([илл. 38.31](#)), одета в фиолетовое платье, подол которого украшен сверкающей золотой лентой, и закутана в красный плащ из такой же материи, как и одежда апостола Иоанна. Ее волосы скрывает большой белый платок, концы которого лежат у нее на плечах. Обеими руками она держит белый платок, на котором виден отпечаток лика Христа, похожего на Его портрет на «Триптихе семейства Брак» ([илл. 38.6](#)), причем отпечаток креста вокруг Его головы похож на такой же отпечаток на картине Мастера св. Вероники ([илл. 22.44](#)).

Четыре ангела ([илл. 38.77](#)) нарисованы почти силуэтами. У них тонкие стройные фигуры, облаченные в длинные туники, и небольшие крылья с острыми концами.

Донаторы ([илл. 38.78](#)), муж и жена (справа от креста), являющиеся заказчиками алтаря, не установлены исследователями. Мужчина средних лет, с широким приятным лицом и короткими, особым образом подстриженными волосами, одет в черное бархатное пальто, подбитое коричневым мехом. Его голова непокрыта. Его жена, несколько моложе него, с серьезным лицом, одета в длинное темно-коричневое пальто, также подбитое мехом и стянутое в талии широким кожаным поясом. Через разрезы широких рукавов пальто видны рукава красного платья. Ее волосы закрывает белый головной платок, завязанный по моде того времени.

Взаимодействие персонажей. В этом триптихе Рогир несколько отступил от иконографии, сложившейся к этому времени для этого сюжета. Иисус, прибитый к кресту, как обычно, склонил голову на правое плечо. Его тело не провисает под собственной тяжестью и кажется очень легким. Дева Мария, стоящая на коленях слева от креста, обнимает его подножие, прижимаясь к нему левой щекой – мотив, заимствованный у Робера Кампена ([илл. 33.65](#)). Она только что упала на колени, поэтому апостол Иоанн (а не Мария Магдалина) спешит к ней, чтобы ее поддержать. При этом апостол смотрит на распятого Иисуса. Донаторы (которые обычно располагаются на боковых створках) стоят на коленях тут же по другую сторону креста. Оба молитвенно сложили руки перед собой. Заказчик с надеждой смотрит на Спасителя, а его жена – прямо перед собой, мимо всех действующих лиц. На левой створке Мария Магдалина, стоя во весь рост, склонила голову в печали. На правой створке св. Вероника, также стоя во весь рост, демонстрирует свой плат зрителю, склонив голову и нежно глядя на него. Темные ангелы летают в небе в драматических позах, двое на центральной панели по обе стороны от креста, а двое других – на боковых створках.

Крест. Т-образный среднего размера крест нарисован как силуэт на фоне неба, почти черным.

Архитектурные сооружения. На центральной панели триптиха ([илл. 38.78](#)) на горизонте виден Иерусалим, продолжающийся на правой створке ([илл. 38.80](#)). Лишь в некоторых местах видны крепостные стены города. Главное внимание художник уделил его башням, а также шпилям и куполам церквей. Архитектурный стиль белокаменного города довольно экзотичен и, по-видимому, придуман самим художником. На левой же створке триптиха ([илл. 38.79](#)) нарисован рыцарский замок, построенный в стиле военной архитектуры средневековой Северной Европы.

Пейзаж. Художник нарисовал единый пейзаж на всех трех створках триптиха ([илл. 38.77](#)), что не характерно для других его произведений. Холм Голгофы совсем никак не показан, нет и традиционного черепа у креста. Донаторы отделены от креста лишь небольшим углублением в почве. За спиной Марии Магдалины видны серые каменные обнажения пологих холмов. За спинами действующих лиц видны крутые и пологие холмы, поросшие кустами и не очень реалистично нарисованными деревьями. Синее небо, постепенно становящееся почти белым у линии горизонта, покрыто легкими кучевыми облачками. На его фоне силуэты ангелов выглядят особенно драматичными.

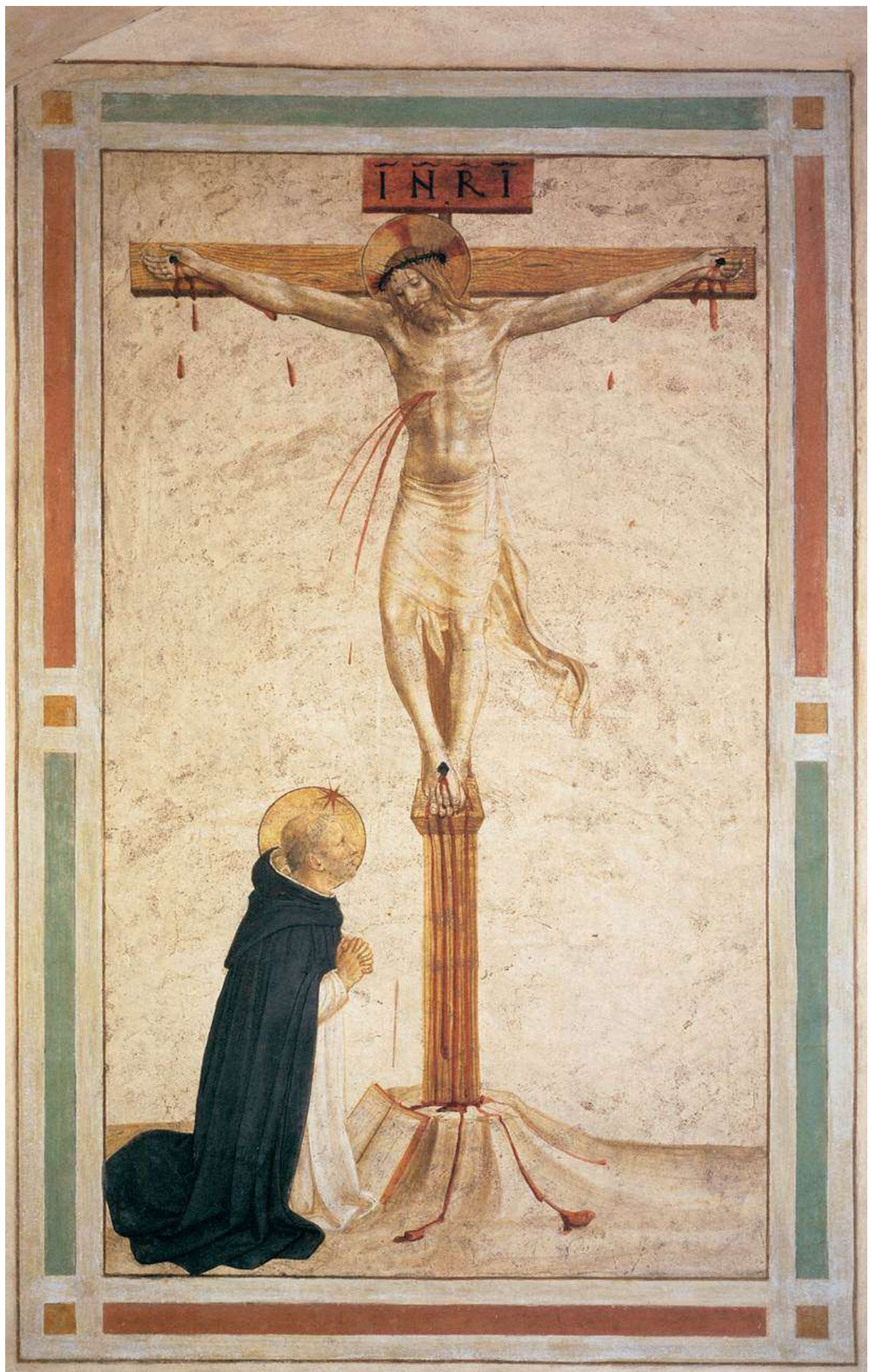
Цветовая гамма и композиция. Как и другие работы Рогира, этот триптих выполнен с исключительным мастерством. Одежды персонажей разнообразных цветов противопоставлены обнаженному телу Иисуса и мирному пейзажу. Синий цвет (хотя и разных оттенков) использован для одежд Девы Марии и Марии Магдалины, красный – для одежд апостола Иоанна и св. Вероники, а черный – для одежд донаторов. Силуэты всех ангелов нарисованы примерно одним цветом – темно-синим. В симметричной композиции использованы элементы асимметрии: тело Иисуса повернуто в сторону Девы Марии и апостола Иоанна, донаторы находятся дальше, чем они, от креста, апостол Иоанн выше донатора, а Дева Мария – выше его жены, широко раскинувшийся Иерусалим противопоставлен компактному рыцарскому замку. При изображении этой сцены Рогир предпочел ее камерную интерпретацию: в ней нет распятых разбойников, римских солдат, толпы иудеев, даже св. жен и других сподвижников Христа. Все присутствующие заняты поклонением мертвому телу, и никто не спешит снять его с креста.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 33.4.2. Его скульптурные варианты создали Филиппо Брунеллески ([илл. 34.11](#)) и Донателло ([илл. 36.63](#), [36.86](#)).

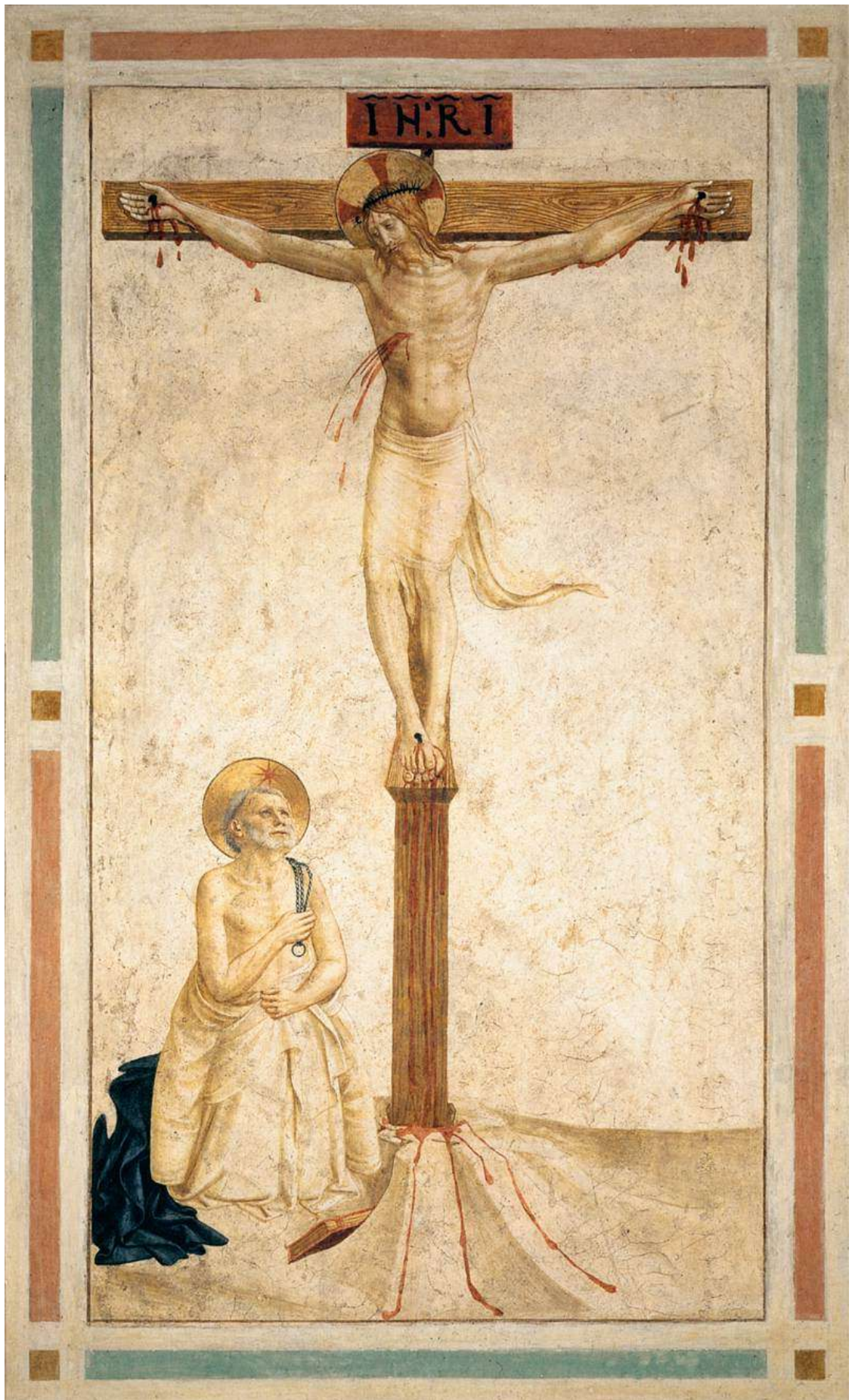
Вариант Биччи ди Лоренцо ([илл. 35.36](#)) исполнен скорее неумело и потому выглядит несколько гротескно. Фигура Иисуса явно мала по сравнению со стоящими у креста Девой Марией и апостолом Иоанном. Их устремленные вверх лица чрезмерно грубы. Зверский оскал черепа Адама у подножия креста больше подошел бы Каину. Из ран на руках Иисуса вниз падают чрезмерно стилизованные капли крови. Золотой фон картины больше соответствует иконе.

Некоторой противоположностью предыдущей картине является фреска Парри Спинелло ([илл. 35.38](#)) на этот сюжет. Ее отличает общий синий колорит, удлинённые фигуры Иисуса, Девы Марии и апостола Иоанна, маленькие фигурки четырех ангелов, довольно неестественно собирающих кровь Иисуса, и необычный крест, имеющий основанием суковатое дерево, в развилку которого вставлена тоже суковатая перекладина. В изображении изогнутой и непропорциональной фигуры Иисуса утрированно нарисован рельеф ребер. Лица и позы Мадонны и Иоанна также находятся на грани между драмой и гротеском. Используя сильные выразительные средства, художник не в полной мере смог воплотить свой замысел.

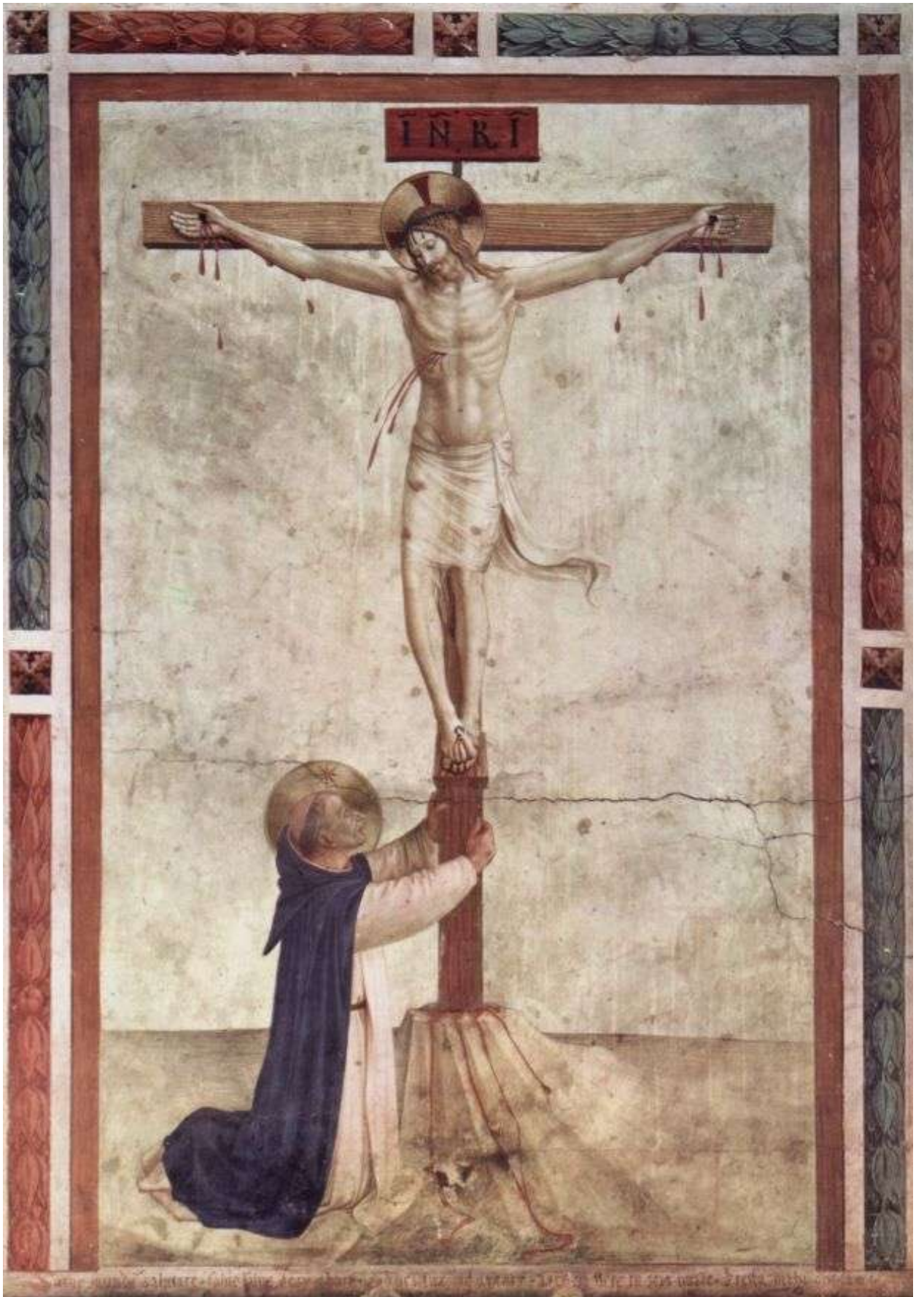
Несколько вариантов этого сюжета исполнил Анджелико, варьируя состав действующих лиц у креста. На нескольких фресках в кельях монастыря Сан-Марко у подножия креста молится св. Доминик в разных позах. На фреске ([илл. 38.81](#)) размером 155×80 см, исполненной около 1442 года и написанной в светлых тонах, Доминик стоит на коленях в профиль, сцепив пальцы рук перед собой, а кровь из раны на боку Иисуса фонтаном хлещет прямо на него. На фреске ([илл. 38.82](#)), такого же размера и примерно тогда же исполненной в столь же светлых тонах, полуобнаженный Доминик бичует себя треххвостной плеткой. Святой заметно старше, чем на предыдущей фреске. Фигура же Иисуса на обеих фресках почти одинакова. У подножия креста в выступе скалы перед Домиником лежит раскрытая книга, а вокруг нее с основания креста стекают струйки крови. На фреске ([илл. 38.83](#)) размером 340×206 см, исполненной в 1441-1442 годах, у распятого Иисуса удивительно доброе (хотя и мертвое) лицо, а фигура св. Доминика, стоящего у креста на коленях в пол оборота и обнимающего его основание, особенно выразительна. На другой фреске с теми же персонажами ([илл. 38.84](#)), исполненной в 1437-1446 годах, Доминик стоит на коленях в профиль, держа руками основание креста, а мертвый Иисус словно смотрит на него с креста. В обоих случаях фрески имеют особое мистическое настроение. На фреске ([илл. 38.85](#)), исполненной тогда же, что и предыдущая, кроме св. Доминика присутствует еще и Дева Мария, сидящая слева от креста на выступе скалы в скорбно-молитвенной позе. Св. Доминик, стоящий на коленях справа от креста, указывает на череп и кости Адама, лежащие в небольшой выемке условно (как и на предыдущих фресках) нарисованной Голгофы, обращая внимание зрителя на то, что Иисус – второй Адам, искупивший первородный грех первого. Действие происходит черной ночью среди голых абстрактных скал при мрачном мистическом освещении. На фреске ([илл. 38.86](#)) размером 176×136 см, исполненной в 1441-1442 годах, к этим персонажам добавлена Мария Магдалина, обнимающая подножие креста. Дева Мария же, красивая и молодая, стоит во весь рост, в ужасе отвернувшись от креста. Св. Доминик с белой лилией благоговейно смотрит на Иисуса. Время действия, пейзаж и освещение мало отличаются от предыдущей фрески. На фреске ([илл. 38.87](#)), исполненной в 1437-1446 годах, к персонажам предыдущей фрески добавлен еще и апостол Иоанн. Очень крупная Дева Мария стоит на коленях, опустив взгляд, слегка отвернувшись



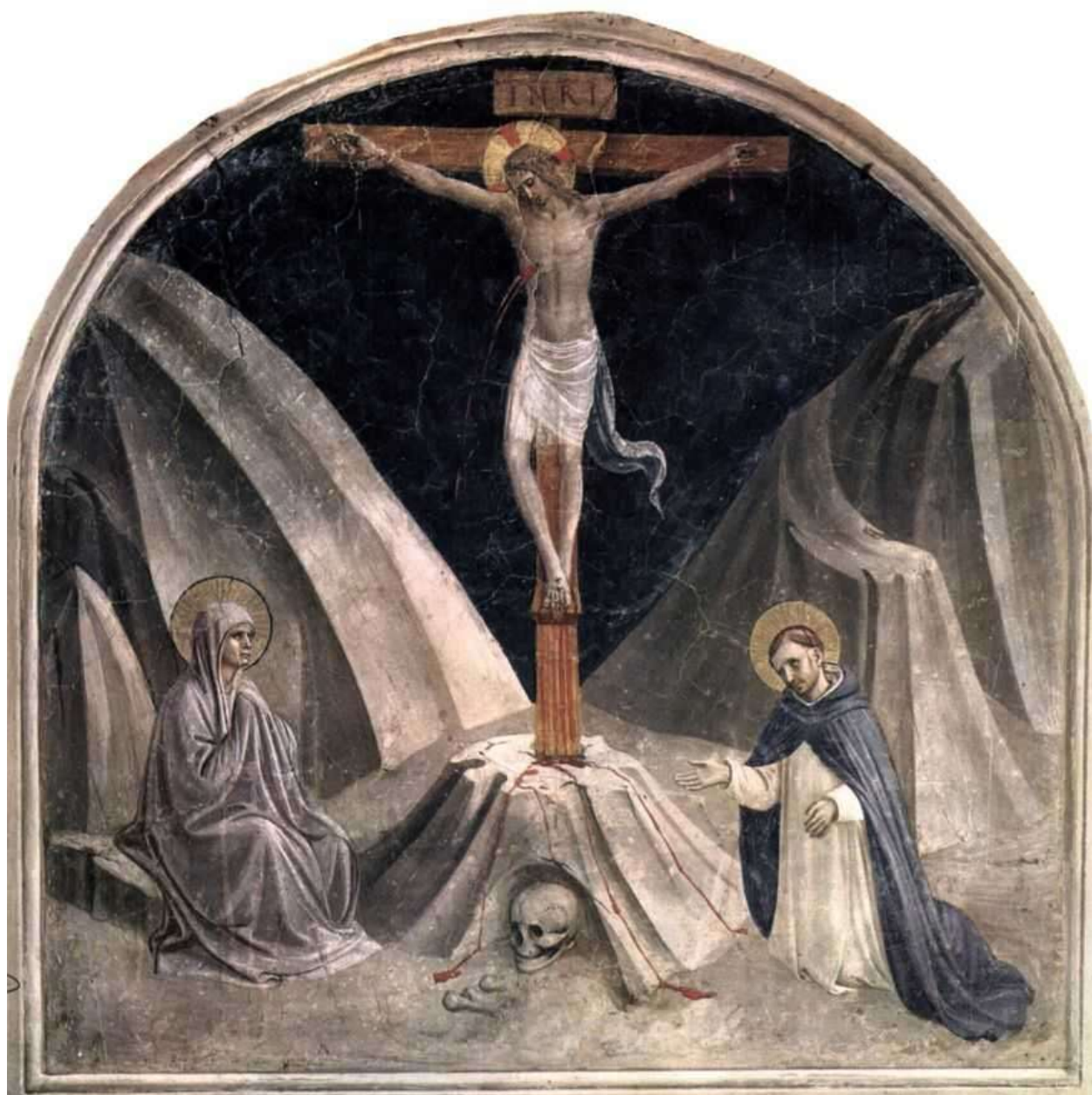
Илл. 38.81. Анджелико. Распятие со св. Домиником.



Илл. 38.82. Анджелико. Распятие со св. Домиником, бичующим себя.



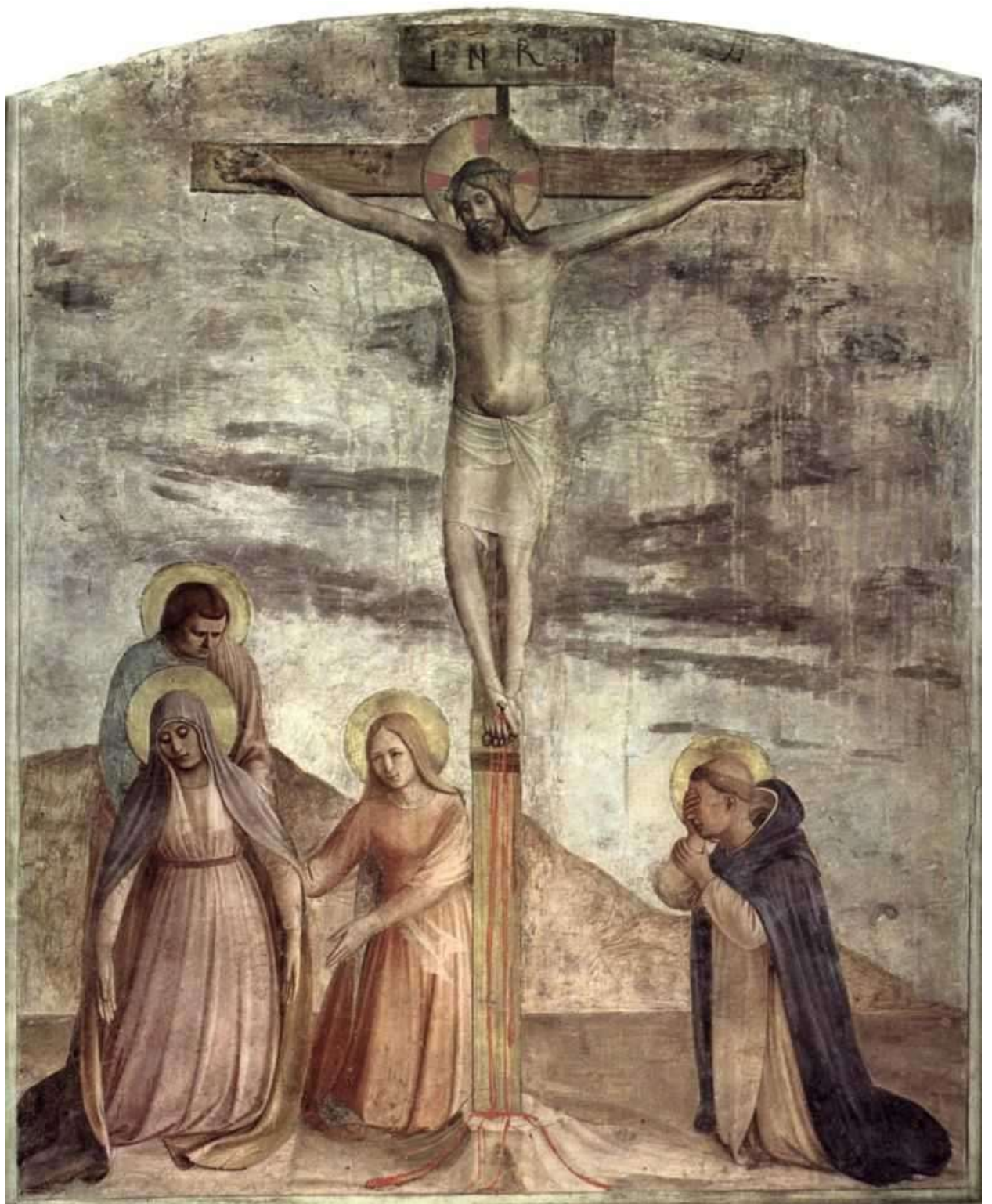
Илл. 38.84. Анджелико Распятый Христос и св. Доминик.



Илл. 38.85. Анджелико. Распятие с Марией и св. Домиником, Голгофа и череп Адама.

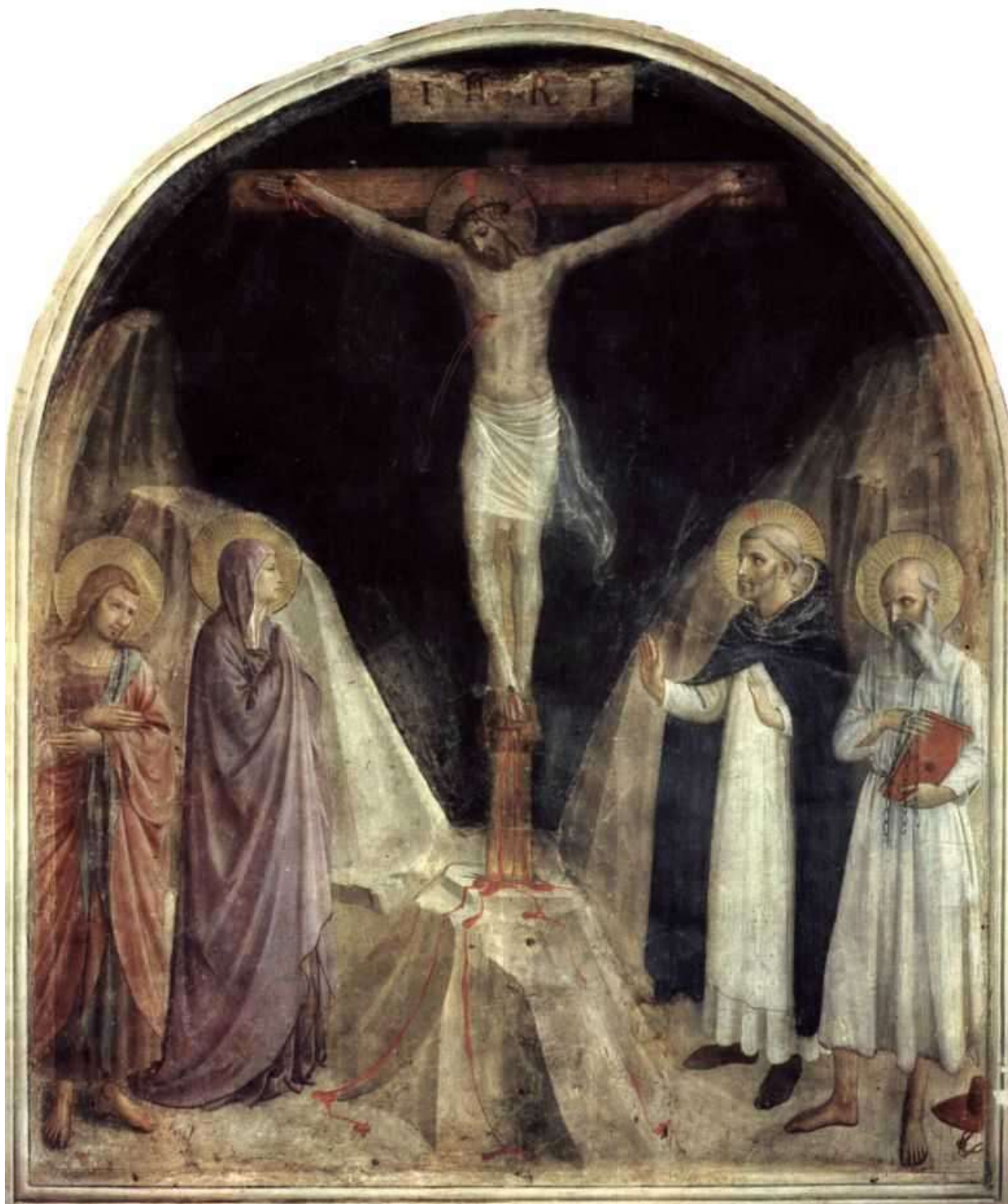


Илл. 38.86. Анджелико. Распятие с Марией, св. Домиником и Марией Магдалиной.

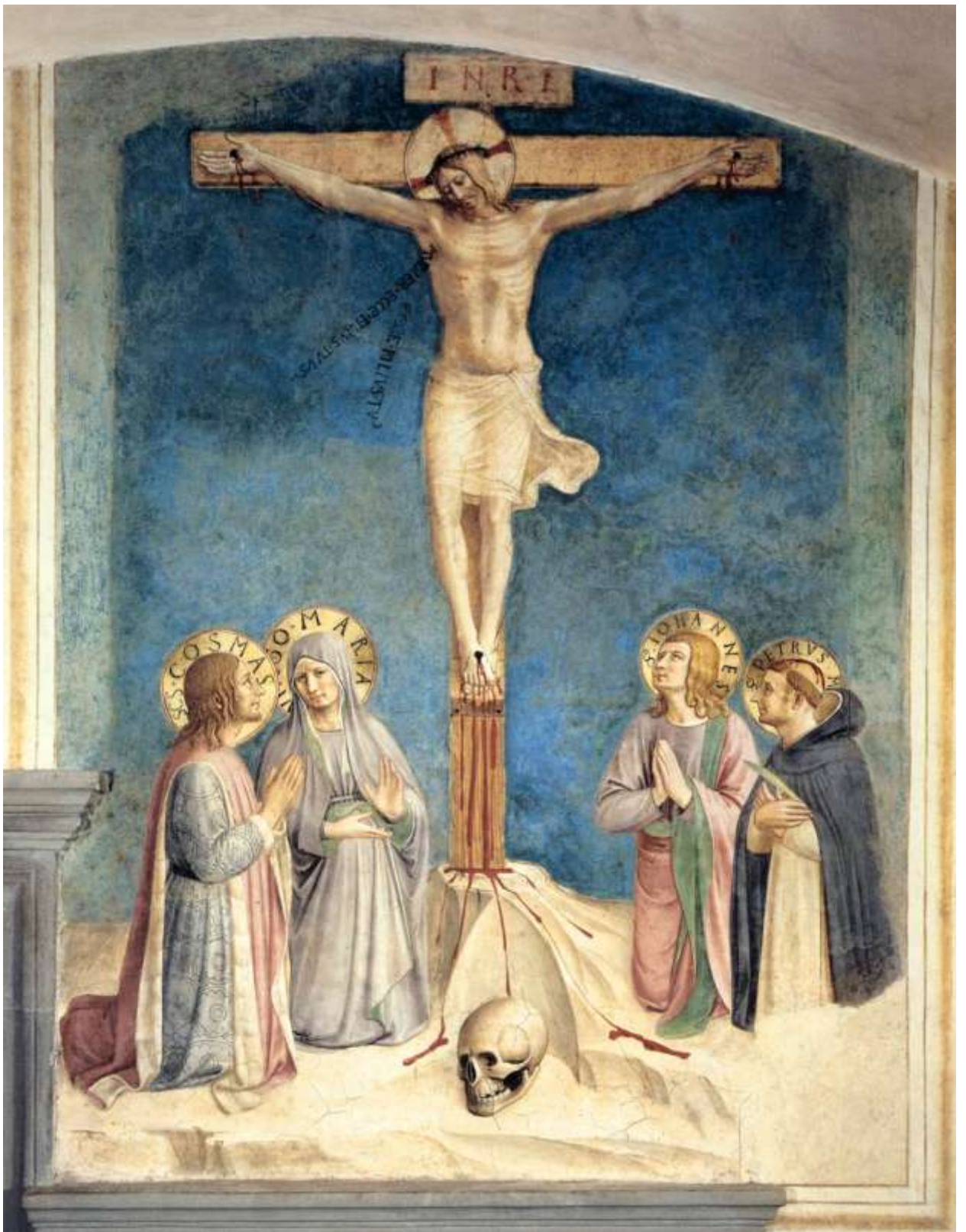


Илл. 38.87. Анджелико. Распятие со скорбящим Домиником.

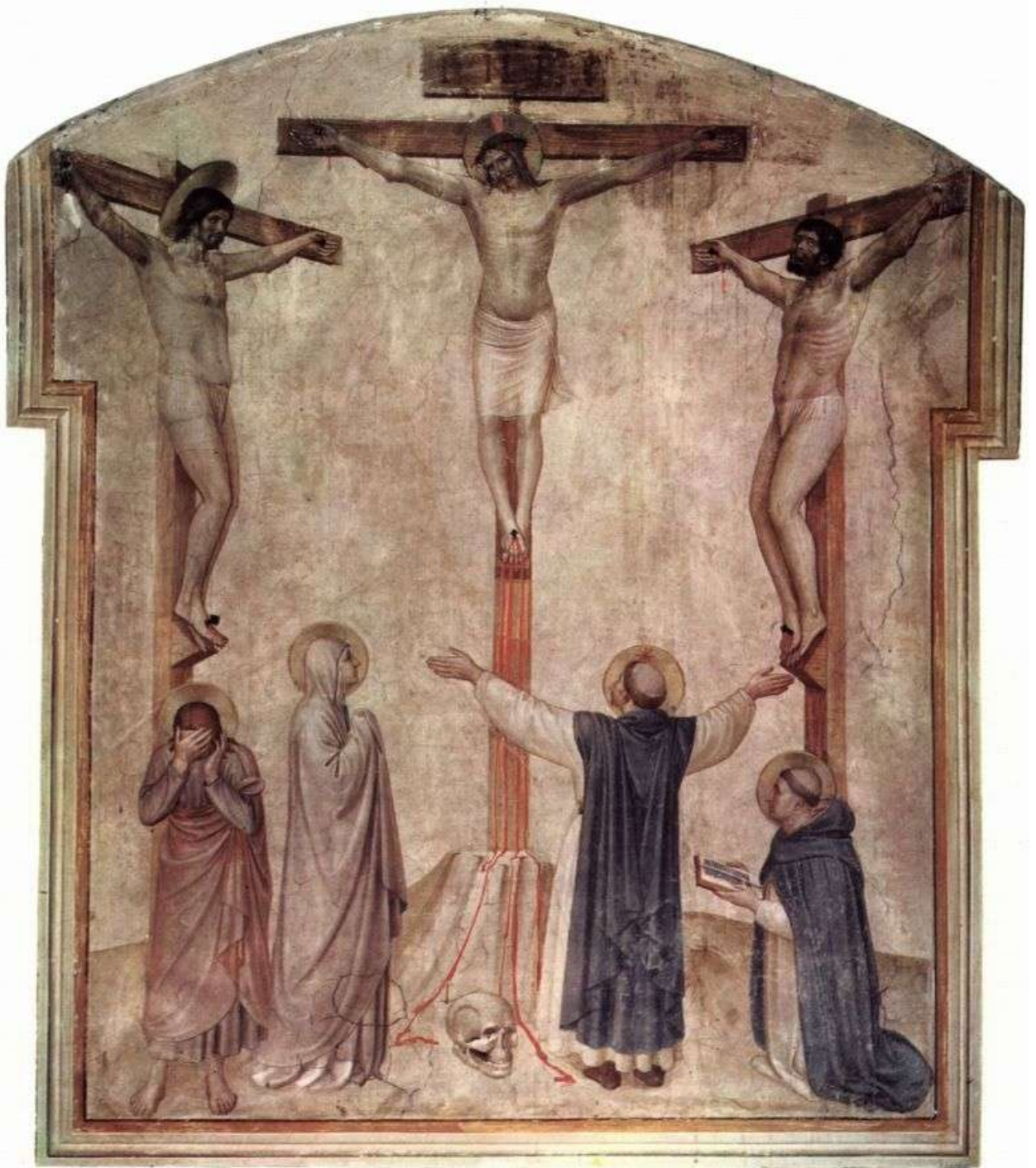
от креста и, видимо, теряя сознание. Сзади ее поддерживает апостол Иоанн, а слева от нее – тоже стоящая на коленях у подножия креста Мария Магдалина. Справо от креста в профиль стоит на коленях св. Доминик, закрыв от отчаяния лицо рукой. Столь сильная эмоция контрастирует с покорным судьбе выражением лиц в группе слева от креста. В пейзаже обращает на себя внимание грязно-серый фон, напоминающий мятущиеся предрассветные облака. На фреске ([илл. 38.88](#)), исполненной примерно в то же время, что и предыдущая, св. Доминик словно успокаивает Деву Марию и апостола Иоанна, протянув к ним руки ладонями вперед. На фреске ([илл. 38.89](#)) размером 152×112 см, исполненной в 1441-1442 годах, все присутствующие у подножия креста стоят на коленях. Св. Косма и Иоанн Евангелист молитвенно сложили руки ладонями вместе перед собой и благоговейно смотрят на Иисуса. Св. Петр Мученик, сложив руки крест-накрест на груди, с интересом наблюдает за Девой Марией, которая завязывает разговор со св. Космой, оживленно жестикулируя. На переднем плане находится чрезмерно большой череп Адама. Синий фон фрески контрастирует со светлым цветом скал. На фреске ([илл. 38.90](#)) размером 213×165 см, исполненной в 1441-1442 годах, вместе с Иисусом распяты и два разбойника, а свидетелями являются Дева Мария, апостол Иоанн, св. Доминик и Фома Аквинский. Здесь уже Иоанн в отчаянии закрыл лицо рукой, а очень высокая Дева Мария исполнена спокойствия, хотя и пребывает в молитвенной позе. Св. Доминик расставил руки и изображает собой крест, повернувшись спиной к зрителю, а Фома читает молитвы с книгой в руках, стоя на коленях. Наконец, грандиозная фреска ([илл. 38.91](#)) размером 550×950 см, исполненная в 1441-1442 годах, представляет множество святых у подножия крестов Иисуса и двух разбойников. Эти святые слева от креста: Косма и Дамиан, Лаврентий, Марк Евангелист, Иоанн Креститель, Дева Мария и св. жены; справа от креста коленопреклоненные: Доминик, Иероним, Франциск, Бернард, Иоанн Гуальберто и Петр Мученик; стоящие во весь рост: Зиновий, Августин, Бенедикт, Ромуальд и Фома Аквинский. Кроме того, Анджелико исполнил несколько картин на этот сюжет. Картина ([илл. 38.92](#)) размером 88×36 см, созданная в 1440-1442 года, хранится в Музее искусств Фогг в Кембридже, штат Массачусетс. Из верхней части креста растет дерево с пышной кроной, где устроил себе гнездо пеликан, кормящий птенцов собственной кровью. Трагический жест Иоанна, скорбная поза Девы Марии и благоговейная молитва коленопреклоненного кардинала, члена доминиканского ордена, создают мистическое настроение этого произведения. Картина ([илл. 38.93](#)) размером 64×38 см, исполненная в 1419-1420 годах, хранится в частной коллекции. Фигура Иисуса на кресте, а также фигура и поза Марии Магдалины восходят к картине Джотто ([илл. 5.94](#)) и отличаются некоторой суровостью. Им противопоставлены более мягкие и лирические фигуры Мадонны и Иоанна, характерные для менее трагических сюжетов в творчестве Анджелико. Картина ([илл. 38.94](#)) размером 64×49 см, созданная в



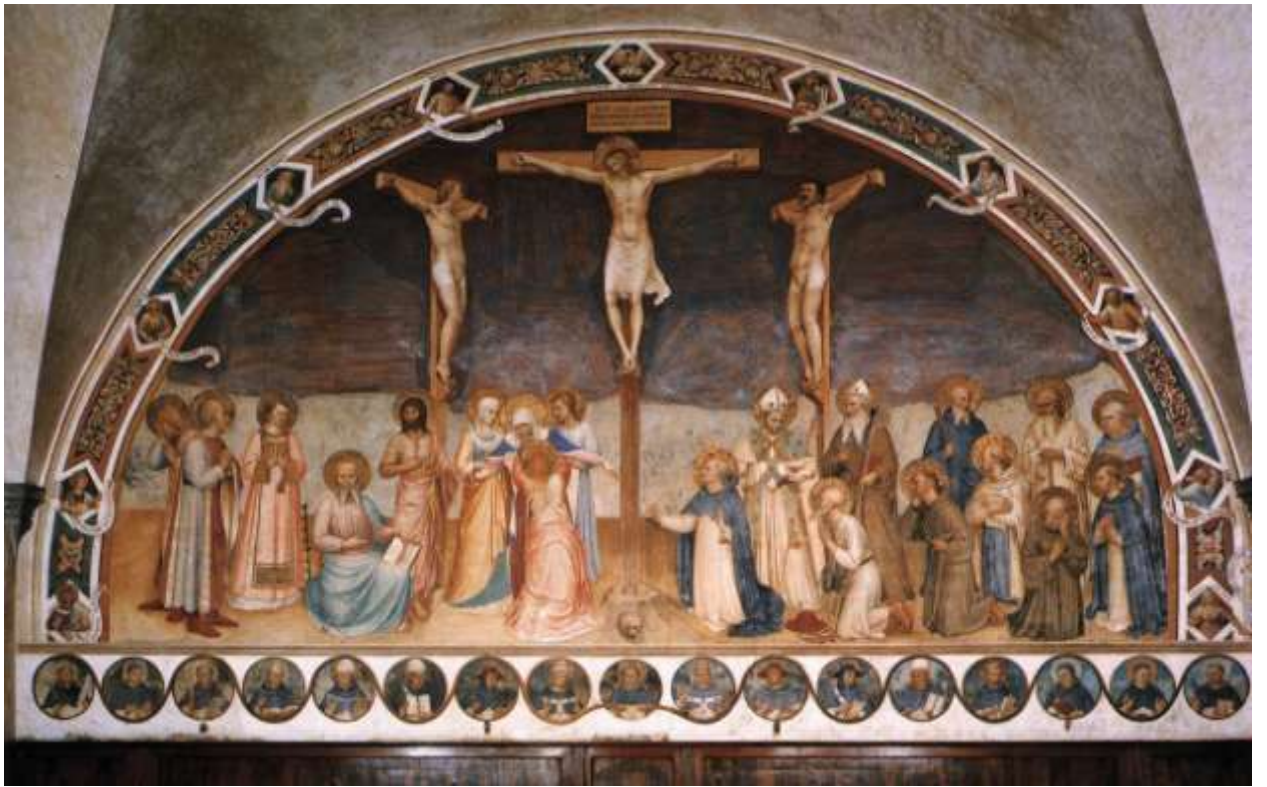
Илл. 38.88. Анджелико. Распятие со св. Домиником.



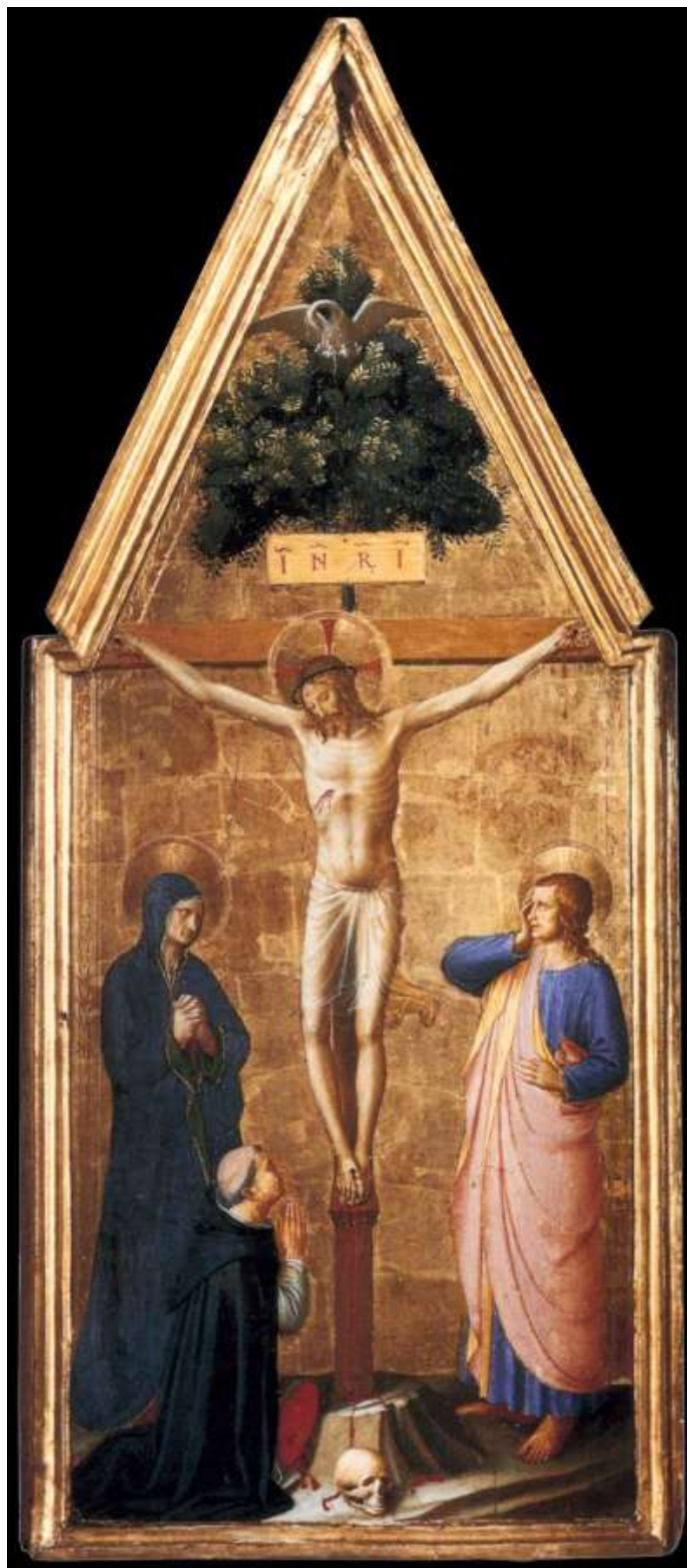
Илл. 38.89. Анджелико. Распятие с Девой Марией, св. Космой, Иоанном Евангелистом и Петром Мучеником.



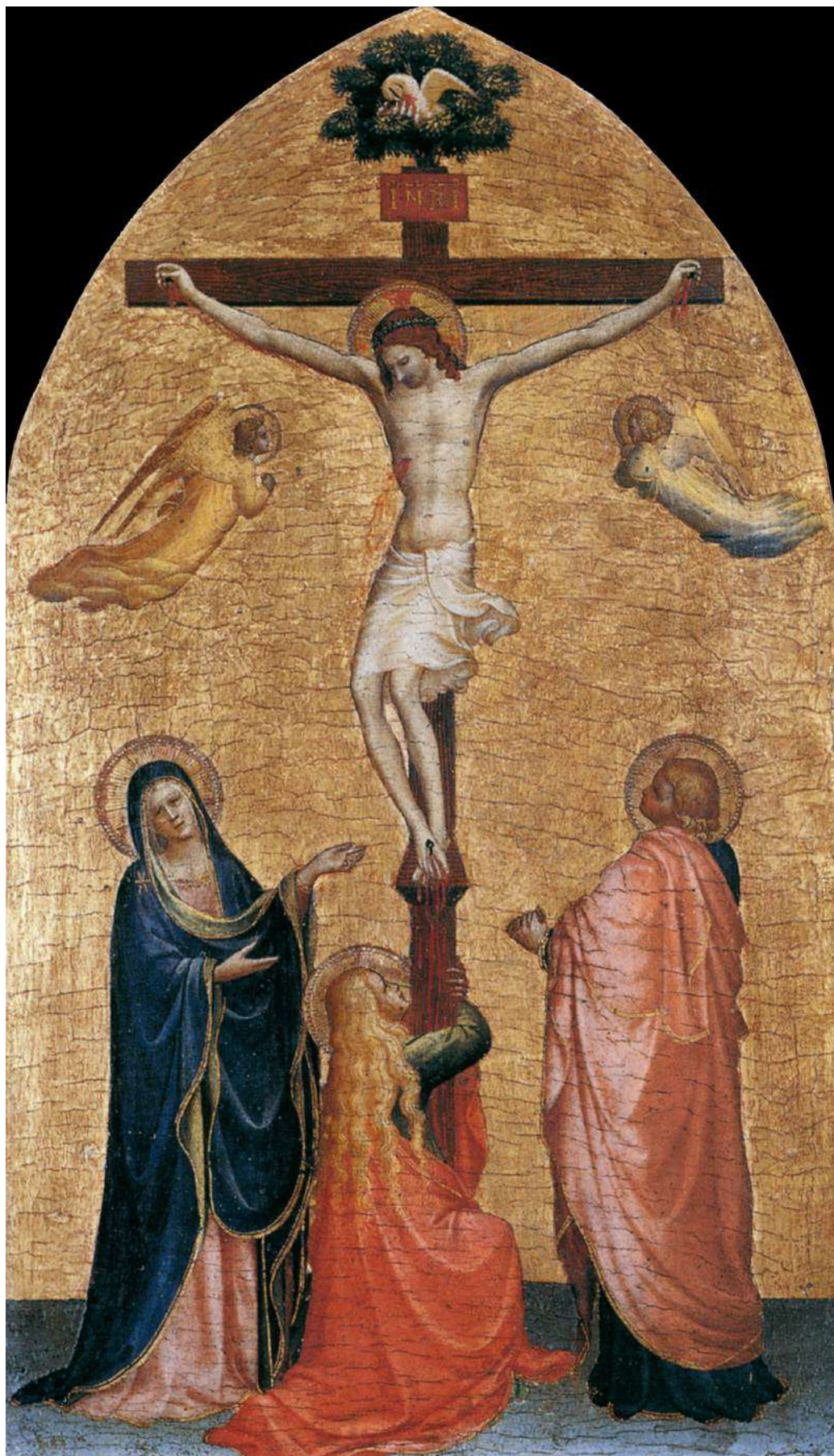
Илл. 38.90. Анджелико. Распятие Христа и двух разбойников.



Илл. 38.91. Анджелико. Распятие и святые.



Илл. 38.92. Анджелико. Распятие с Девой Марией, Иоанном Евангелистом и кардиналом Хуаном Торквемада.



Илл. 38.93. Анджелико. Распятие с Девой Марией, Иоанном Евангелистом и Марией Магдалиной.



Илл. 38.94. Анджелико. Распятие.

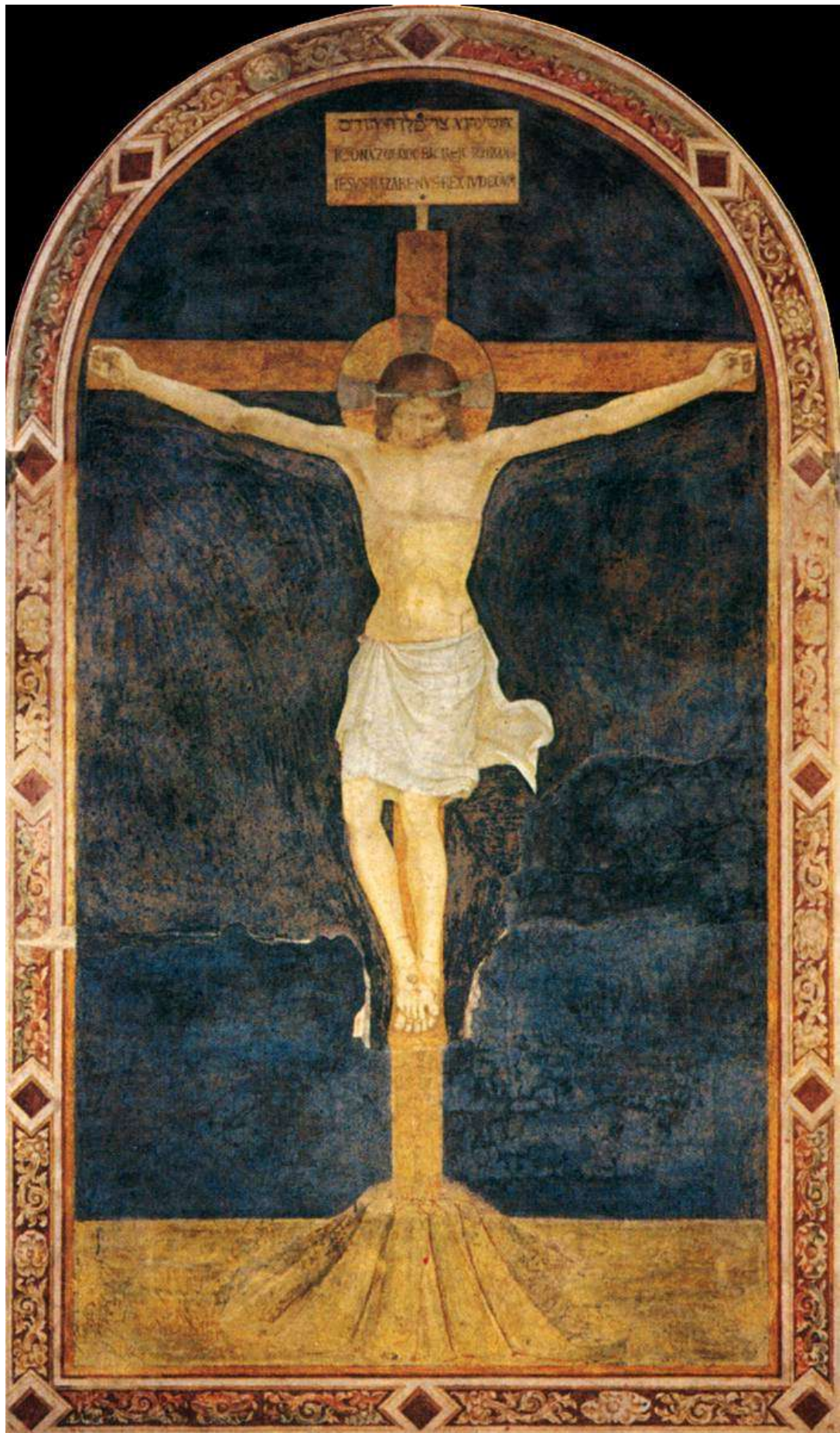
1420-е годы, хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Она заставляет вспомнить монументальные произведения Дуччо и Джотто, заложившие драматические трактовки этого сюжета. Римские воины образуют полукруг позади креста. На передний план вынесена тема обморока Девы Марии. Драматическое напряжение усиливают динамичные позы ангелов, собирающие кровь Иисуса. Золотой фон лишь усиливает впечатление от картины, которое несколько портят не совсем умело нарисованные серые лошади по обе стороны креста. Этот обзор «Распятый» работы Анджелико может быть дополнен двумя фресками: [\(илл. 38.95\)](#) размером 363×212 см в доме для собрания каноников церкви Сан-Доменико во Фьезоле, исполненная в 1433-1434 годах, где присутствует лишь один Иисус на темном фоне; [\(илл. 38.96\)](#) размером 435×260 см, исполненная в 1440-1445 годах для трапезной монастыря Сан-Доменико во Фьезоле, а ныне хранящаяся в Лувре в Париже; она характерна своими темными, насыщенными красками.

Вариант Конрада Лайба [\(илл. 36.168\)](#) следует интерпретации этой сцены с обилием толпы, всадников и римских солдат. Небольшая группа сподвижников Иисуса теряется в этой массе. Распятый Иисус парит над толпой на золотом фоне, испещренном пиками и флагами, разбойники же нарисованы в страшных позах.

Вариант Мастера жития Девы Марии [\(илл. 36.176\)](#) является более камерным, чем предыдущий. Но и здесь присутствуют два распятых разбойника, Дева Мария, апостол Иоанн, Мария Магдалина, св. жена, а также группа римских воинов. Распятые нарисованы с большим сочувствием к человеческим страданиям, а стоящие у креста, и сторонники, и противники, слишком статичны и манерны. Задний план представляет собой весьма интересный северный пейзаж с Иерусалимом. Другой вариант того же автора [\(илл. 36.177\)](#) куда более драматичен. Здесь особенно выделяются фигура Девы Марии в черном одеянии и с лучистым сиянием вокруг головы (как и у постаревшего от горя апостола Иоанна), а также фигуры ангелов с детскими лицами. Их черные одежды драматически развеваются на ветру. Очарователен осенний пейзаж в замкнутом пространстве между холмами, разрезанный извилистой дорогой, с силуэтами чахлах деревьев на фоне холодного неба.

В варианте Ганса Плейденвурфа [\(илл. 36.184\)](#) Иисус распят один, без разбойников, а в суতোлке у подножия невысокого креста, которую создают римские солдаты и любопытные, подчеркнута скорбь близких Иисусу людей, находящихся слева на переднем плане.

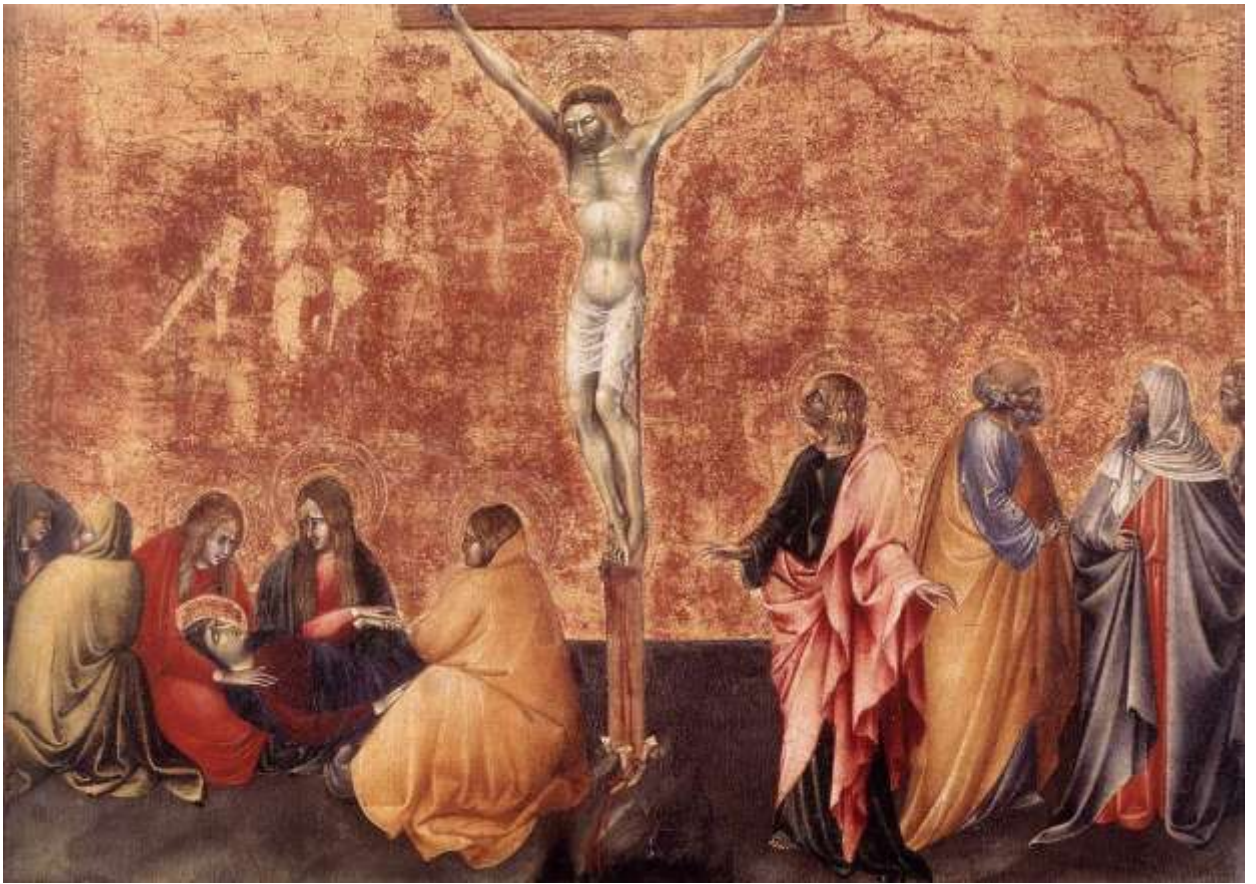
Необычную иконографию имеет картина Джованни ди Паоло [\(илл. 38.97\)](#) размером 29×42 см из Музея Линденау в Альтенбурге, созданная в 1430-1435 годах. Перекладина креста уходит за верхний край картины. Тело Иисуса висит на Его вытянутых руках. У подножия креста присутствуют только сподвижники Иисуса. Лежащую в обмороке Деву Марию (слева от креста) окружают сидящие на земле св. жены. Справа от креста стоит апостол Иоанн, разведя руки в стороны и глядя на Иисуса, а также Иосиф



Илл. 38.95. Анджелико. Распятый Христос.



Илл. 38.96. Анджелико. Распятие со св. Домиником.



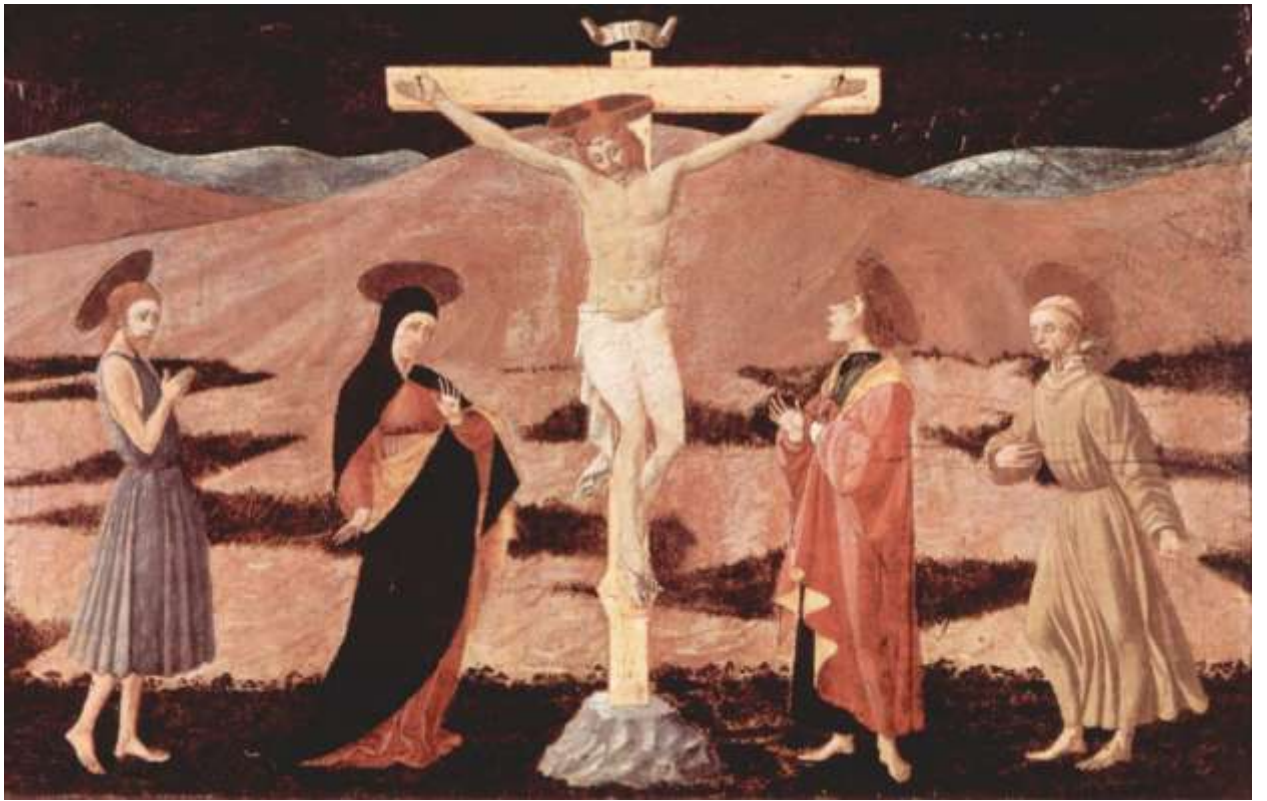
Илл. 38.97. Джованни ди Паоло. Распятие.

Аримафейский и Никодим, обсуждающие детали предстоящих похорон. Пейзаж заменен неровным золотым фоном.

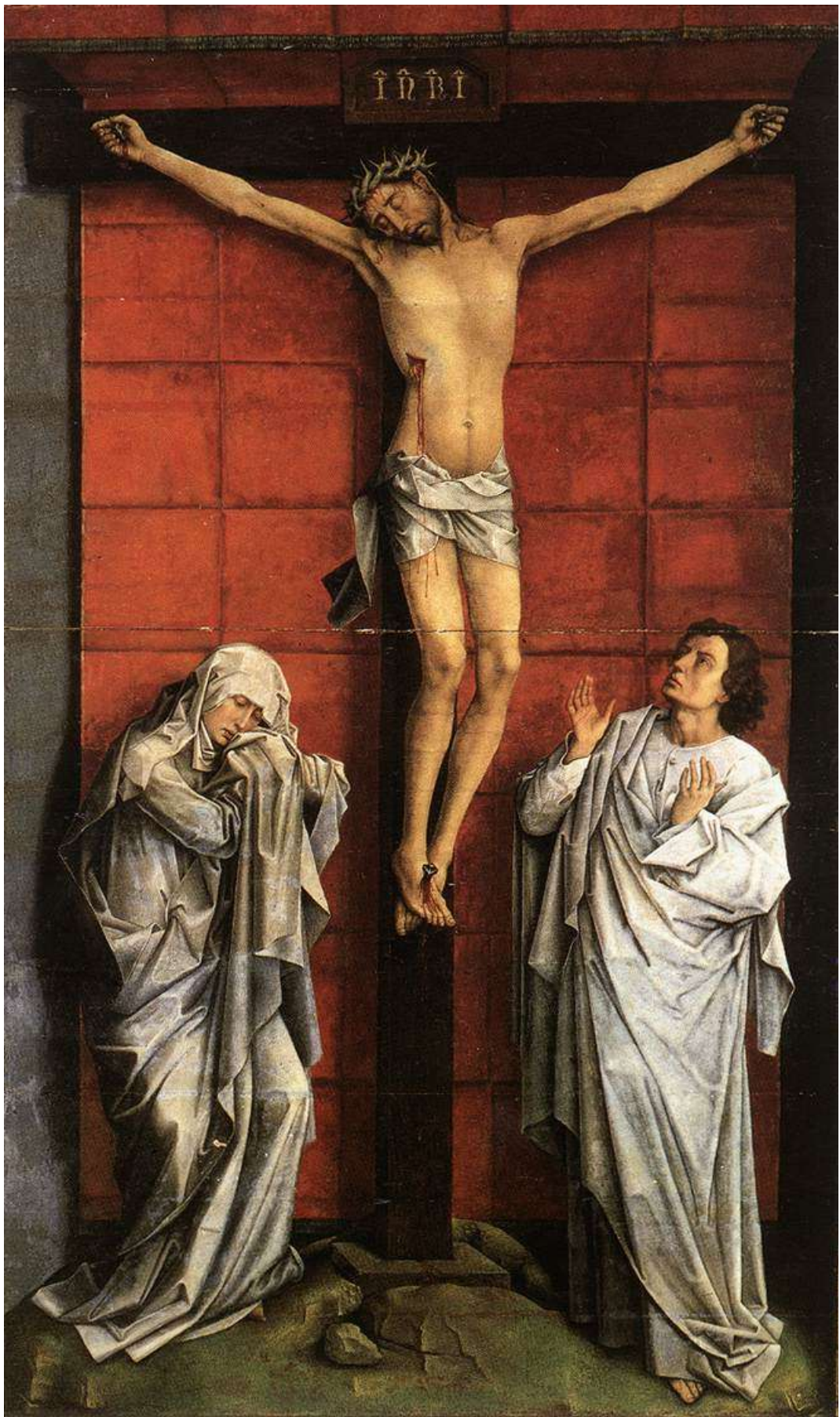
Вариант Уччелло на картине ([илл. 38.98](#)) размером 45×67 см из Музея Тиссен-Борнемисса в Мадриде, созданной в 1460-1465 годах, написан в розовых, черных и серых тонах, своей призрачностью напоминающих лунное освещение. На фоне голых, пологих, розовых холмов стоит евангелист Иоанн с некрасивым лицом, в розовом плаще и такой же шляпе. Он с удивлением взирает на распятого Иисуса. По другую сторону креста стоит Дева Мария в розовом платье и черном плаще, гармонирующем с черным небом и редкой черной растительностью. Ее поза и жесты очень условно передают ее душевное состояние. По краям в странных позах и со странным выражением на лицах стоят Иоанн Креститель и св. Франциск в серых одеждах разного оттенка, цвет которых гармонирует с цветом холмов на заднем плане и условно, как и у Анджелико, нарисованной Голгофы. Все это странное сочетание красок и поз рассекает светлая фигура распятого Иисуса на светлом кресте. Блаженная улыбка мертвого Христа составляет главный контраст с выражением лиц остальных персонажей.

Рогир ван дер Вейден также создал несколько вариантов этого сюжета. На картине из Нового музея в Эскориале ([илл. 38.99](#)) размером 325×192 см, созданной около 1460 года, кроме распятого Иисуса присутствуют Дева Мария и апостол Иоанн. Фигура Иисуса расположена на фоне красного экрана, а фигуры Марии и Иоанна выполнены практически в технике гризайли. Их эмоции переданы с большой убедительностью. На картине отсутствует пейзаж.

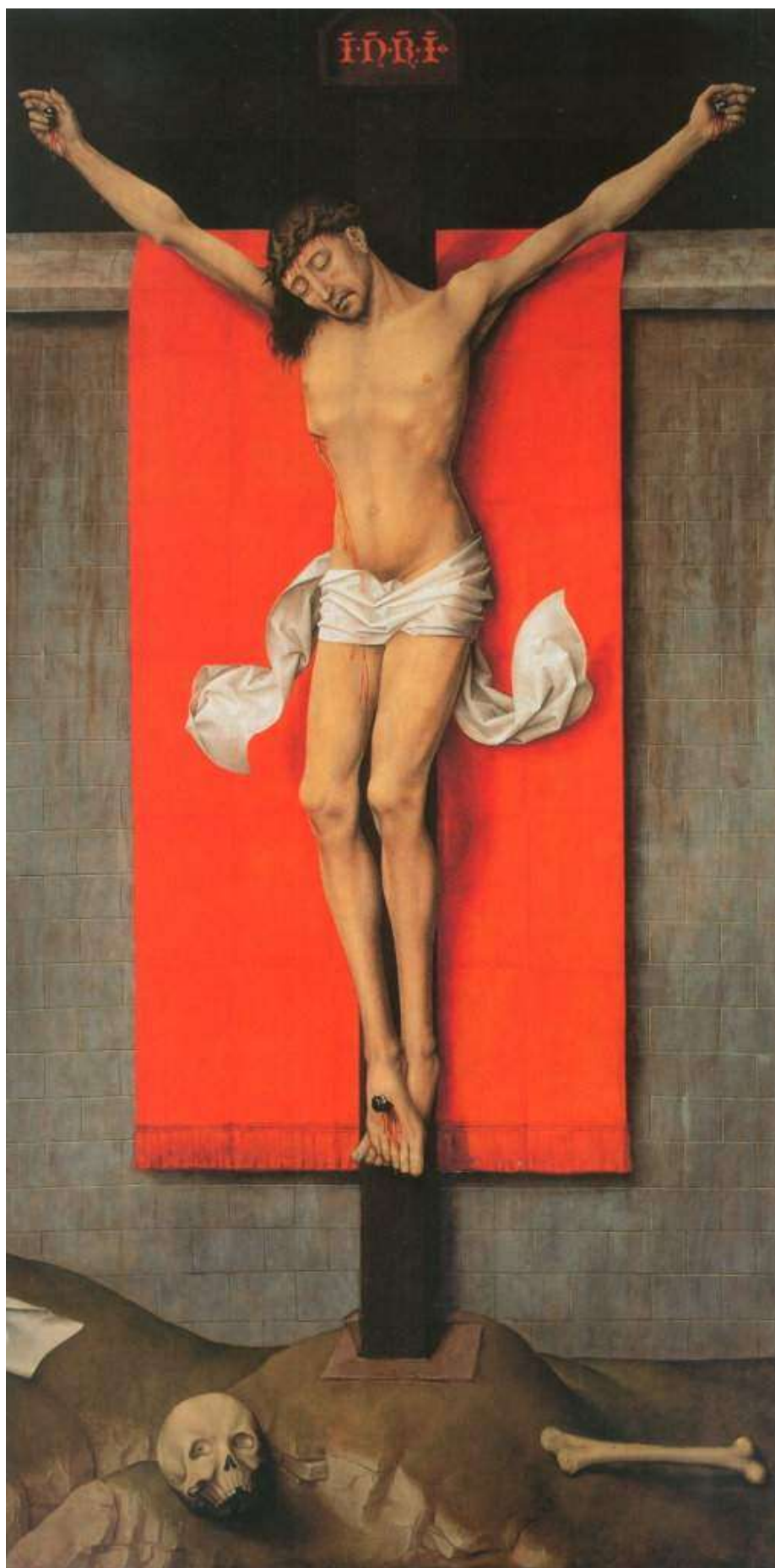
Еще два варианта этого сюжета Рогир исполнил в форме диптихов. На правой створке «Диптиха Распятия» ([илл. 38.100](#)) размером 180.3×92.3 см изображен распятый Иисус, а на левой ([илл. 38.101](#)) размером 180.3×92.6 см – падающая в обморок Дева Мария, которую поддерживает апостол Иоанн. Диптих был создан около 1460 года и хранится в Музее искусств Филадельфии. На обеих створках светлые фигуры персонажей помещены на фоне ярко-красных экранов. Обморок Мадонны передан впечатляюще. На другом диптихе ([илл. 38.102](#)), каждая створка которого имеет размеры 39×27 см, созданном в 1452-1470 годах и хранящемся в Музее Конде в Шантильи, сцене Распятия посвящена только правая створка. Вместе с Иисусом распяты и двое разбойников. Кроме Его сподвижников под крестами гарцуют римские всадники, Иисусу протыкают копьем ребра и подают губку с уксусом. Небо над мирным пейзажем с Иерусалимом на горизонте заволочли зловещие черные тучи, в клубах которых видны мрачные знамена. Поведение же сторонников Иисуса достаточно традиционно. Левая створка имеет малое отношение к правой. Жанна Французская (1435-1482) была дочерью французского короля Карла VII и женой Иоанна Бурбона, за которого она вышла замуж в 1452 году. На картине ангел вручает Жанне щит с гербом Бурбонов, стоящий позади нее Иоанн Креститель, ее святой покровитель, представляет ее апокалиптической Мадонне с Младенцем,



Илл. 38.98. Уччелло. Распятый Христос, Мария, Иоанн Креститель, евангелист Иоанн и св. Франциск.



Илл. 38.99. Рогир ван дер Вейден. Христос на кресте с Марией и св. Иоанном.



Илл. 38.100. Рогир ван дер Вейден. Правая створка Диптиха Распятия.



Илл. 38.101. Рогир ван дер Вейден. Левая створка Диптиха Распятия.



Илл. 38.102. Рогир ван дер Вейден. Диптих Жанны Французской.

сидящей на серпе луны, а сверху на сцену смотрит Бог-Отец. Сияние, исходящее от Мадонны с Младенцем и от Бога-Отца, озаряют ночное небо и освещают холмистый пейзаж с Парижем на горизонте.

Три варианта этого сюжета исполнены Рогиром в форме триптихов. Триптих Абегг ([илл. 38.103](#)), центральная панель которого имеет размеры 102×70.5 см, а боковые створки - 103×31 каждая, был создан около 1445 года и хранится в церкви Абегг в Риггисберге близ Берна. На нем все три створки объединены единым действием и пейзажем. На центральной его панели Дева Мария бьется в истерике у креста с распятым Иисусом, а апостол Иоанн и Мария, сестра Лазаря, пытаются ее успокоить. Мария Магдалина и Мария Клеопова также весьма бурно выражают свое горе. Видимо, римские солдаты и толпа любопытных уже ушли и сподвижников Христа только что допустили к месту казни. На правой створке Никодим, сокрушается об увиденном, а Иосиф Аримафейский пытается обсуждать с ним практические вопросы будущих похорон. Сзади слуга несет лестницу, с помощью которой им предстоит снять тело с креста. На левой створке донатор (предположительно, Оберта де Вилла) невыразительной внешности скромно стоит на коленях в портике своего дома, положив рядом большую шляпу. На окне над его головой нарисован его герб. Художник не смущается, соединяя пейзаж Голгофы с костями и черепом Адама у подножия креста и Иерусалимом на горизонте вместе с нидерландским домиком донатора, расположенным тут же, и рыцарскими замками на вершинах холмов. Клубы темных туч по обе стороны от креста затмили солнце и месяц. Триптих Сфорца ([илл. 38.104](#)), центральная панель которого имеет размеры 53.7×44.8 см, а боковые створки – 53.7×19 см, был создан около 1460 года и хранится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. На нем сам сюжет Распятия также представлен лишь на центральной его части. По Иисусу скорбят Дева Мария и апостол Иоанн, а также члены семейства Сфорца, стоящие на коленях. На щите главы семейства красуется его герб. На небе зловещими тучами затянуты солнце и луна. На левой створке нарисована сцена «Поклонения Младенцу» ниже которой находятся св. Бавон и Франциск, а на правой – Иоанн Креститель и св. Екатерина и Варвара. Пейзажи разных частей не связаны между собой, хотя и довольно впечатляющи. Наконец, сюжет Распятия является центральным и на «Триптихе Спасения» ([илл. 38.105](#)) размером 195×326 см из Прадо в Мадриде, созданном в 1455-1459 годах. Здесь крест с распятым Иисусом расположен в портале готического собора между Девой Марией и апостолом Иоанном. На правой створке помещена сцена изгнания Адама и Евы из Рая, а на левой – усеченный вариант Страшного Суда - воскрешение мертвецов из могил с Иисусом, сидящим на земной сфере, а также Девой Марией и Иоанном Крестителем ниже Него.

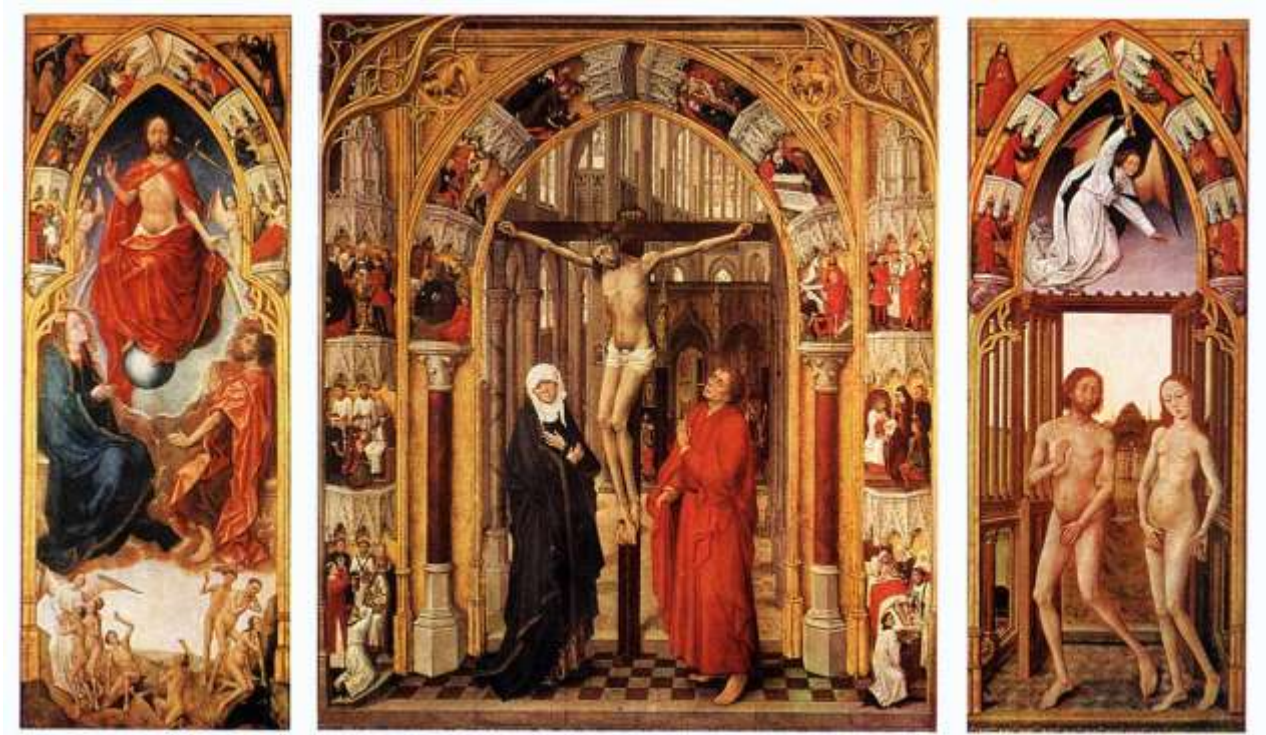
Сравнение произведений на сюжет «Распятия» Рогера ван дер Вейдена и его итальянских современников (выполненных, в основном, в технике фрески) показывает, что последние пытались воздействовать на зрителя за



Илл. 38.103. Рогир ван дер Вейден. Триптих Абегг.



Илл. 38.104. Рогир ван дер Вейден. Триптих Сфорца.



Илл. 38.105. Рогир ван дер Вейден. Триптих Спасения.

счет создания мистической атмосферы вокруг главного события христианства, в то время как Рогир, используя передовую технику масляной живописи, достигал тончайших эффектов в изображении фигур, их лиц и одежд, пейзажа и архитектурных сооружений, мистические же эффекты, присутствующие в его произведениях не производят такого впечатления, как у итальянцев. Вместе с тем в этих произведениях Рогир искал формы, в которых его персонажи выражали свое отчаяние. Во многих случаях эти формы получились слишком театральными, преувеличенными, но иногда ему удалось найти весьма убедительные способы выражения сильных эмоций. Интерес к психологической составляющей особенно ярко выражен у Рогира именно в его драматических произведениях.

38.3.10. «Снятие с креста»

История картины. Картина «Снятие с креста» ([илл. 38.106](#)) размером 220×262 см находится в музее Прадо в Мадриде, куда она была передана в 1939 году из Эскориала на временное хранение. В инвентарях Эскориала от 1575 года, где в то время находилась картина, упомянуты боковые створки, не сохранившиеся до нашего времени. На них были изображения «Воскресения Христа» (по другим источникам «Вознесения Христа») и «Четырех евангелистов». Таким образом, картина является центральной частью триптиха, который датируется ранним периодом творчества Рогира, примерно 1437-1438 годами. Эта одна из самых знаменитых картин художника оказала большое влияние на многих последователей и подражателей. Об этом можно судить по большому числу сохранившихся копий и повторений. Картина была заказана художнику гильдией арбалетчиков и по старинному преданию находилась в капелле этой гильдии в церкви Богоматери-вне-стен в Левене. Когда ее увидела Мария Венгерская, сестра императора Карла V и наместница Испании в Нидерландах, она выкупила произведение, а взамен художник Михель Кокси написал для гильдии превосходную копию, которая впоследствии также была выкуплена, но уже Филиппом II, королем Испании. Затем картина упоминалась как находящаяся в Бенше в капелле Марии Венгерской. После 1546 года картина была отправлена в Испанию все той же Марией Венгерской ее племяннику Филиппу II. Оригинал находился во дворце Прадо в Мадриде и в 1574 году был передан в Эскориал [42, 50].

Сравнение с другими произведениями. Картина является своеобразным продолжением «Триптиха Абега» ([илл. 38.103](#)), где несомненно портретное сходство тех же персонажей, а также имеются и другие общие детали. По сравнению с «Триптихом Абегг», в «Снятии с креста» введено еще одно действующее лицо – пожилой мужчина, держащий сосуд с благовониями, исключен донатор на левой створке триптиха, а пейзаж заменен золотым фоном.

Подобную картину создал и Робер Кампен ([илл. 31.32](#), центральная часть), но вопрос о том, кто первым разработал данную композицию,



Илл. 38.106. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста.

имеющую форму креста, до сих пор остается нерешенным. Несомненно, что картина Рогира отличается большими мастерством, компактностью расположения действующих лиц и драматизмом. Если же сравнить работу Рогира с произведением Анджелико ([илл. 35.102](#)), то сразу бросается в глаза разница в мировоззрении двух художников: светлый взгляд на религию у Анджелико, художника-монаха, (радость присутствующих по поводу совершения искупительной жертвы) и потрясение от произошедшего у Рогира, человека, воспринимающего смерть как трагедию, (он скорбит вместе с близкими Иисуса по поводу совершенного злодеяния, сочувствуя их горю).

Действующие лица. Обнаженное тело Иисуса нарисовано мертвенно бледным, с серыми тенями и безжизненно расслабленным. С таким убедительно переданным эффектом поникшего мертвого тела мы встречаемся здесь впервые. Особенно поразительно нарисована правая рука, висящая плетью, и упавшая на правое плечо голова. Столь же мастерски представлена с помощью теней и анатомическая структура Его тела, а также прекрасные кисти рук. Лицо же Иисуса нарисовано почти черным. Заметим, что Его набедренная повязка завязана здесь по иному, чем на «Триптихе Абега» ([илл. 38.103](#)).

Дева Мария (левее и ниже Иисуса), с невероятно бледным, синевато-серого цвета лицом, напоминающим маску с закрытыми глазами, и столь же обескровленными руками, предстает в холодных тонах своей сверкающей синей накидки, края которой обшиты золотом, и большого белого головного платка. Кисти ее рук с длинными пальцами не расслаблены, как у Иисуса, а, наоборот, напряжены, словно сведены судорогой.

Апостол Иоанн (слева на переднем плане), такой же, как и в других произведениях, где он является участником сцен, босой и с непокрытой головой, составляет резкий контраст с одеждой Девы Марии своими ярко-красными туникой и плащом. По сравнению с «Триптихом Абега» ([илл. 38.103](#)) его лицо меньше похоже на лицо простолюдина.

Мария Магдалина (справа на переднем плане), молодая, высокая, худая и стройная, с красивым лицом, как обычно изысканно одета в светло-сиреневое длинное платье с глубоким вырезом на груди и спине и короткими рукавами, из-под которых видны длинные рукава красного платья. На поясе, свободно лежащем у нее на бедрах, имеется надпись: «Jesus Maria». Ниже пояса ее бедра и ноги обернуты сиреневым плащом, спускающимся до земли. Волосы замотаны белым головным платком. Ее одежда заметно отличается от нарисованной на «Триптихе Абега» ([илл. 38.103](#)).

Мария Клеопова (за Иоанном), пожилая, с искаженным горем лицом, одета в темно-зеленую (почти черную) одежду, а ее голова замотана в тщательно завязанный и заколотый большой белый платок. Мария, сестра Лазаря (между Иоанном и Иисусом), более молодая, худенькая, одета в зеленое платье, подпоясанное в талии и собранное в мелкие складки, как на портретах нидерландских женщин. Ее накидка почти такого же цвета, как и платье, покрывает ей голову (из-под нее виден обязательный белый головной

платок) и, спускаясь, облегает фигуру. Руками она поддерживает Деву Марию.

Иосиф Аримафейский (позади Иисуса), старик с библейской внешностью, выразительными карими глазами, высоким лбом, крупным носом и седой бородой, одет в короткий черный кафтан, обшитый золотом, под ним – в красное облачение той же длины с золотой каймой, обтягивающие красные чулки и черные туфли. Его голову украшает облегающая коричневая шапочка. Обеими руками, обернутыми в белые пелены, он держит тело Иисуса за плечи. Никодим (справа от Иисуса), с более простым лицом, выражающим искреннее горе, одет в золотой с растительным орнаментом парчовый халат поверх черного облачения и черный тюрбан, конец которого лежит у него на правом плече. Руками он поддерживает ноги Иисуса. Одежда этих персонажей на «Триптихе Абега» ([илл. 38.103](#)) несколько отличается в деталях.

Слуга (выше Иосифа), молодой, с крестьянской внешностью, бритым лицом, в голубых одеждах, держит в правой руке несколько черных железных гвоздей, опираясь ею о перекладину креста, а левой поддерживает левую руку Иисуса. Другой слуга (между Никодимом и Магдалиной), пожилой, лысеющий, с коротко стриженной бородой, в черных одеждах, держит светлый сосуд с благовониями.

Взаимодействие персонажей. Молодой слуга, стоя в центре картины на лестнице, только что вынул гвозди из рук и ног Иисуса и спустил Его тело вниз, еще поддерживая Его руку. Тело приняли стоящий слева от креста Иосиф Аримафейский и стоящий справа Никодим. Слева от креста Дева Мария упала в обморок. От падения на землю ее удержала стоящая за ней Мария, сестра Лазаря. На помощь ей бросился апостол Иоанн. Стоящая за ним Мария Клеопова в отчаянии закрыла лицо правой рукой. На правом краю Мария Магдалина, заломив руки, в неестественной позе выражает свою скорбь. Между ней и Никодимом стоит пожилой слуга с сосудом для благовоний, пытаясь из-за спины Никодима увидеть происходящее.

Различные предметы. Под ногами у апостола Иоанна на земле лежит очень реалистично нарисованный череп Адама – признак Голгофы (хотя самой Голгофы, как холма, на картине не видно; ее заслоняют одежды Девы Марии), а его кость находится почти у ног Никодима. Темно-коричневый крест нарисован довольно условно, особенно коротка его перекладина с медной табличкой прямо на ней. Лестница (та же, что и на «Триптихе Абега») светлая, с тонкими ступеньками, приставлена к самому верху креста. На картине пейзаж почти отсутствует, лишь на переднем плане видно несколько травинков. Золотой фон, на котором протекает действие, в верхних углах украшен маленькими изображениями самострелов – знак того, что картина принадлежала стрелковой гильдии.

Цветовая гамма и композиция. Картина поражает своими цветовыми контрастами. Цвет обнаженного тела Иисуса повторяется с различными оттенками в лицах и кистях рук других персонажей, от мертвенно-бледного у Девы Марии до темного загара у Иосифа Аримафейского. Ярко-синий цвет

одежды Мадонны контрастирует с ярко-красным цветом одежды апостола Иоанна и темно-зеленым цветом одежды Марии, сестры Лазаря, золотая парча одежды Никодима – с тонкими оттенками серого цвета одежды Марии Магдалины, голубая одежда слуги на лестнице – с темной одеждой Иосифа Аримафейского. Все эти цветовые пятна, то резкие, то нежные, лишь усиливают общее трагическое настроение картины. Особенно замечательна ее композиция. На картине нет глубины пространства, только передний план, из-за чего она производит впечатление раскрашенного скульптурного фриза. Сама картина имеет форму креста, в который вписаны все действующие лица.

При жизни Рогир его великие современники Гийом Дюфай и Жилл Беншуа закладывали основы нидерландского полифонического стиля в музыке. Рогир в этой картине предложил живописную трактовку музыкальной полифонии. Стержнем композиции является крест с приставленной к нему лестницей, а также фигуры Иосифа Аримафейского и слуги, расположенные непосредственно у креста. Две параллельные диагонали образуют тело Иисуса и падающая фигура Девы Марии. Их позы почти одинаковы, вплоть до положения рук, отличается лишь положение головы: у Иисуса она безжизненно лежит на плече, а Мадонна еще не потеряла сознания окончательно и держит голову прямо. Эти две фигуры (кажется, что они обе падают) создают резкую асимметрию композиции, внося и цветовой контраст. Фигуры апостола Иоанна и Марии Магдалины, находящиеся по краям композиции, и по положению и по позам почти симметричны относительно центра картины. Хотя они контрастируют по цвету одежды, красные рукава платья Марии Магдалины перекликаются с цветом одежды Иоанна. Побочные голоса этой полифонической композиции представлены наклонами голов остальных персонажей, контрастирующих по цвету одежды: у Марии Клеоповой и слуги, держащего сосуд с благовониями, они наклонены к правому краю картины, а у Марии, сестры Лазаря, и Никодима – к левому. Мы не можем утверждать, что имел место обмен идеями между мастерами музыки и живописи, но такая трактовка композиции этой картины кажется вполне правдоподобной. Такая же полифония присутствует и в психологии поведения персонажей. Иисус уже мертв, Его тело безжизненно. Горе приблизило Деву Марию к этому же состоянию, но она еще жива. Мария Магдалина и Мария Клеопова не обращают внимания на состояние Девы Марии и демонстрируют разную степень своего огорчения. Апостол Иоанн и Мария, сестра Лазаря, забыв на минуту о своей скорби, бросились на помощь Деве Марии. Иосиф Аримафейский и Никодим заняты снятием тела Иисуса с креста, сдержанно выражая свою печаль о Нем. Слуги же целиком поглощены делом. Хотя все собрались вместе с единой целью, но в глаза бросается психологическая разобщенность участников этого собрания. Какой контраст с идеей единства в произведении Пьетро Лоренцетти ([илл. 7.4](#)) на тот же сюжет!

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 35.5.4.

В варианте Мастера жития Девы Марии ([илл. 36.178](#)) использована асимметричная композиция: на лестнице, приставленной к кресту и образующей диагональ композиции, расположены три фигуры – Иосифа Аримафейского, Иисуса и Никодима. Слева от этой диагонали на коленях стоит Дева Мария, протягивая руки к Иисусу, за ней возвышается апостол Иоанн, а за ним – две св. жены. Такое расположение действующих лиц позволило художнику освободить правый верхний угол картины, где, в развитие этого сюжета во времени, он нарисовал сцену положения тела Иисуса во гроб в пещере. Заметим, что апостол Иоанн и Никодим смотрят на зрителя, призывая его в свидетели происходящего на картине, а изображение сильных эмоций оказалось недоступным художнику.

Более симметричную композицию на этот сюжет исполнил Ганс Плейденвурф ([илл. 36.185](#)). У него основные действующие лица располагаются равномерно по обе стороны креста, а тело Иисуса словно перечеркивает диагональ эту вертикальную композицию.

38.3.11. «Оплакивание»

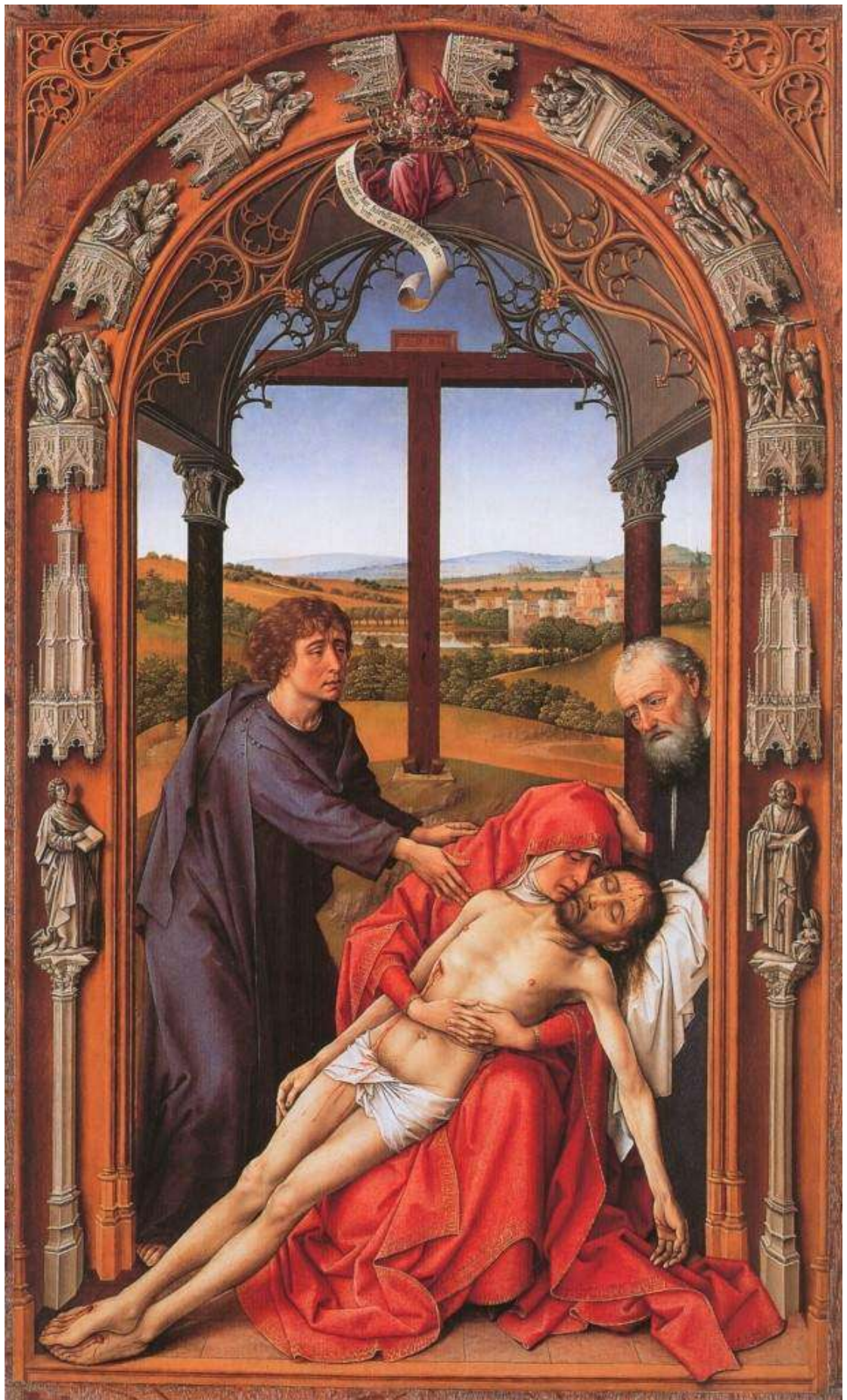
Картина «Оплакивание» ([илл. 38.107](#)) размером 71×43 см является центральной панелью «Алтаря Мирафлорес» ([илл. 38.26](#)), созданного около 1440 года [43].

Сравнение с произведениями Джотто и Мазо ди Банко. По сравнению с фреской Джотто ([илл. 5.96](#)) на ней присутствуют лишь пять персонажей – мертвый Иисус, Дева Мария, апостол Иоанн, Иосиф Аримафейский и один ангел (у Джотто их значительно больше). Действие происходит в проеме портала (чего нет у Джотто) с северным пейзажем на заднем плане (у Джотто – на фоне скалистого пейзажа с засохшим деревом), как и в некоторых других алтарях Рогира. По композиции это произведение ближе к сюжету «Пьета». У Мазо ди Банко ([илл. 6.1](#)), как и у Джотто, значительно больше персонажей, чем у Рогира, вообще нет ангелов, а пейзаж заменен золотым фоном.

Действующие лица. Тело Иисуса, в отличие от предыдущей сцены ([илл. 38.106](#)), нарисовано не расслабленным, а уже окоченевшим. Нет тех плавных изгибов торса, рук и ног, наоборот, здесь доминируют прямые линии. Лишь голова по-прежнему склонилась, но уже на левое плечо. Если в предыдущей сцене на голове Иисуса надет терновый венок, то здесь он уже снят и на лбу видны кровавые следы от него.

Дева Мария, с лицом, распухшим от слез, облачена в красную (а не в синюю, как в предыдущей сцене) накидку, закрывающую ей голову. Из-под накидки виден белый головной платок. Она обняла тело Иисуса и сплела пальцы обеих рук (такое сложное положение пальцев, притом нарисованное великолепно, встречается здесь впервые).

Апостол Иоанн (слева), готовый вот-вот заплакать, в темно-синем (а не в красном, как в предыдущей сцене) одеянии обеими руками поддерживает Деву Марию за плечи.



Илл. 38.107. Рогир ван дер Вейден. Оплакивание.

Иосиф Аримафейский (справа), с глубоко печальным лицом, непокрытой, лысеющей крупной головой, в темно-коричневом одеянии, одной рукой, обернутой в белую пелену, поддерживает голову Иисуса, а другой – голову Девы Марии. Все персонажи имеют несомненное портретное сходство с нарисованными в предыдущей сцене.

Маленький ангел с детским лицом, в малиновых одеждах держит очень большую ажурную корону и спускает белую бандероль с готическим текстом.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария стоит на полу на одном колене. На ее выставленное вперед колено опирается окоченевшее и совершенно прямое тело Иисуса. Она держит Его в своих объятиях, склонившись над Ним и словно обволакивая Его тело своим. Слева склонившийся к ней апостол Иоанн поддерживает ее за плечи, чтобы она не потеряла равновесия. С другой стороны ее и голову Иисуса поддерживает Иосиф Аримафейский. Ангел с короной и бандеролью смотрит на все это с верхней части портала.

Архитектурные сооружения. По краям портала, окружающего эту сцену, размещены статуи двух апостолов и рельефы двух готических шпилей, а также сцен из цикла Страстей Господних. Портал продолжается аркой, которую поддерживают две черные коринфские колонны с золотым верхом. На заднем плане виден Иерусалим с мощными стенами, башнями и готическими церквями.

Пейзаж. Мирный северный пейзаж составляет контраст с драматическим передним планом. Пологие холмы поросли рощами зеленых деревьев, между ними вьется проселочная дорога, ведущая в город, расположенный у небольшого озера, в водной глади которого отражаются его берега. На полях уже созрел урожай. Дальние холмы растворяются в голубой дымке. На небе нет ни единого облачка. Только люди со своими страстями могут нарушить этот покой.

Крест. За порталом, где кончается арка, стоит невысокий темно-коричневый Т-образный крест с медной табличкой, прибитой к перекладине (как и на кресте в предыдущей сцене). Он выделяется зловещим силуэтом на фоне светлого неба.

Цветовая гамма и композиция. Бледное тело Иисуса и красная одежда Девы Марии образуют цветовой контраст и выделяются на фоне темных фигур апостола Иоанна и Иосифа Аримафейского. Выше расположен зеленовато-желтый пейзаж, а над ним – голубое небо, цвет которого сгущается от почти белого у горизонта до ярко-синего вверху. На фоне пейзажа и неба почти черные силуэты колонн и креста выглядят угрожающе. Центр композиции картины – фигура Девы Марии – смещен несколько вправо. Тело Иисуса образует резкую диагональ, перечеркивающую вертикальные фигуры Девы Марии, апостола Иоанна и Иосифа Аримафейского. Фигура Иоанна выше фигуры Иосифа. Иерусалим также сдвинут вправо от центра. Силуэты колонн и креста, а также стройный портал, напротив, навязывают неумолимую симметрию этой асимметричной

композиции. Не тема вселенского горя, как у Джотто, а тема прощания матери с любимым и безвременно погибшим сыном, несправедливо преданным ужасной смерти, является главной для Рогира.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 6.3.1.

Картина Анджелико ([илл. 38.108](#)) размером 109×166 см из Музея Сан-Марко во Флоренции исполнена в 1436-1441 годах. В ней удивительным образом передано настроение святости происходящего. Действие происходит вечером в безлюдном месте у глухих стен Иерусалима. Тихая печаль и просветленная радость, что мучения Иисуса закончены и Его ждет Царствие Небесное, гармонируют с ощущением полной тишины и спокойствия в природе. Картина характерна прекрасными лицами и чистыми красками. Низ картины поврежден.

Мастер жития девы Марии поместил сцену «Оплакивания» на центральную часть «Триптиха» ([илл. 36.179](#)). Она выдержана в коричневых, красных и белых тонах, подчеркивающих атмосферу совершения торжественного обряда. К основным участникам события присоединились святые и донаторы. Художник великолепно передал значительность происходящего.

Картина Джованни ди Паоло ([илл. 38.109](#)) размером 29×30 см из Пинакотеки Ватикана в Риме исполнена в 1430-1435 годах. На ней обряд Оплакивания совершается ночью при свете луны, просвечивающей через черную тучу. Все действующие лица, а также холмы у линии горизонта нарисованы так, словно они светятся изнутри. На картине царит настроение горя, доходящего до отчаяния, что особенно видно в выражениях лиц Девы Марии (в темно-синей накидке) и Марии Магдалины (в красном). На сером фоне пейзажа контрастно выделяются яркие фигуры, этому же фону противопоставлены синие холмы и небо над ними. В колористическом отношении произведение является одним из шедевров этого времени.

Рогир ван дер Вейден создал еще несколько вариантов этого сюжета. На картине из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе ([илл. 38.110](#)) размером 32.2×47.2 см, созданной около 1441 года, мертвого Иисуса оплакивают Дева Мария, апостол Иоанн и Мария Магдалина. Обе женщины облачены в черные траурные одежды. Действие происходит ранним осенним утром – только-только забрезжил холодный рассвет, разгоняя тьму, но в бледном свете зари уже видны изломанные силуэты оголенных деревьев. На картине из Музея Прадо в Мадриде ([илл. 38.111](#)), размером 47×35 см, созданной в 1450 году, напротив, действие происходит днем. На ней, кроме Девы Марии и апостола Иоанна (слева), присутствует донатор (справа). Высокое небо, покрытое кучевыми облаками, создает контраст с горестными эмоциями оплакивающих, а силуэт креста на его фоне усиливает трагическое настроение. В этих двух вариантах тело Иисуса расположено по другой диагонали, чем в сцене «Оплакивания» на [илл. 38.107](#). На картине из Национальной галереи в Лондоне ([илл. 38.112](#)) размером 35.5×45 см,



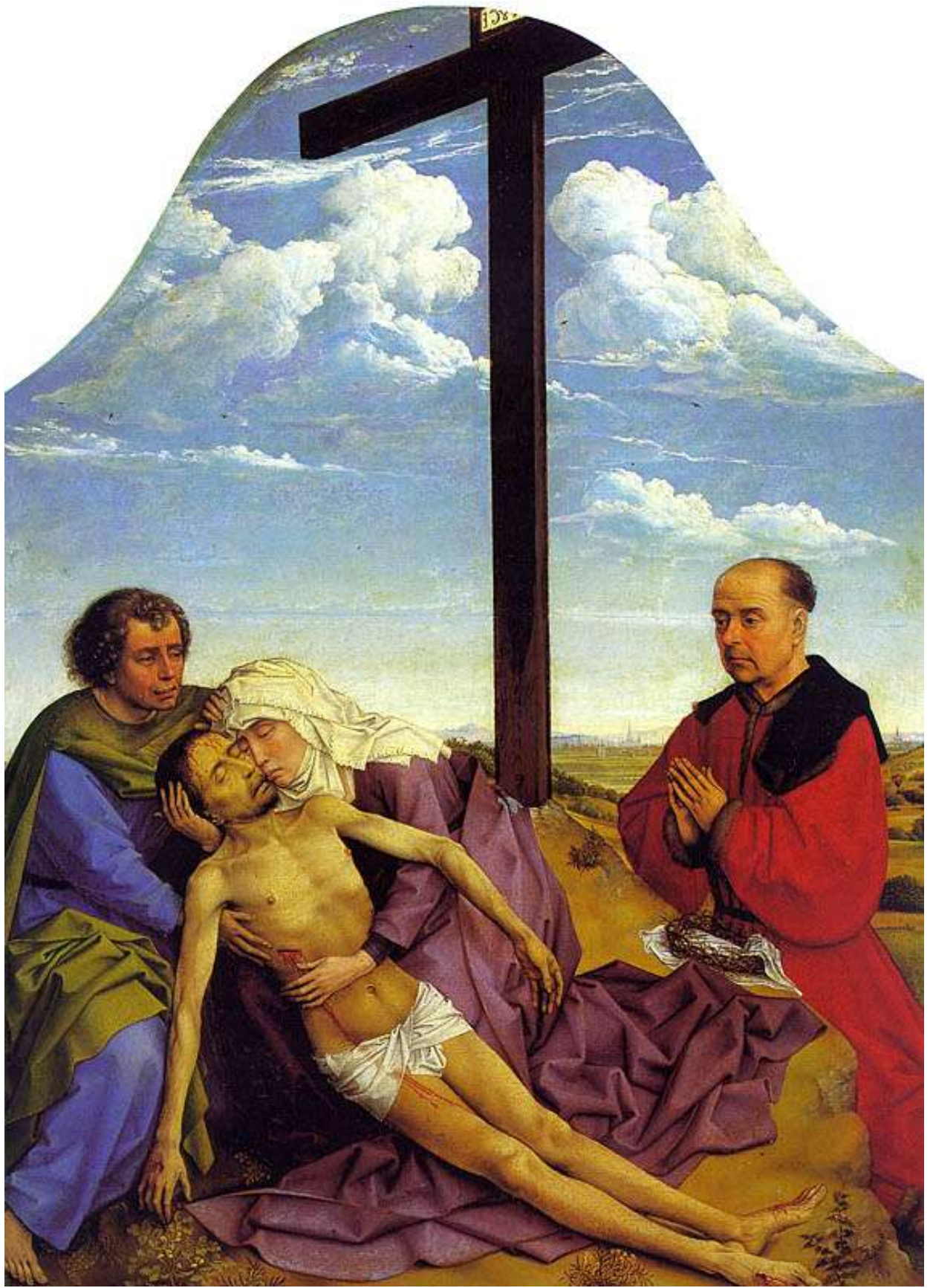
Илл. 38.108. Анджелико. Оплакивание Христа.



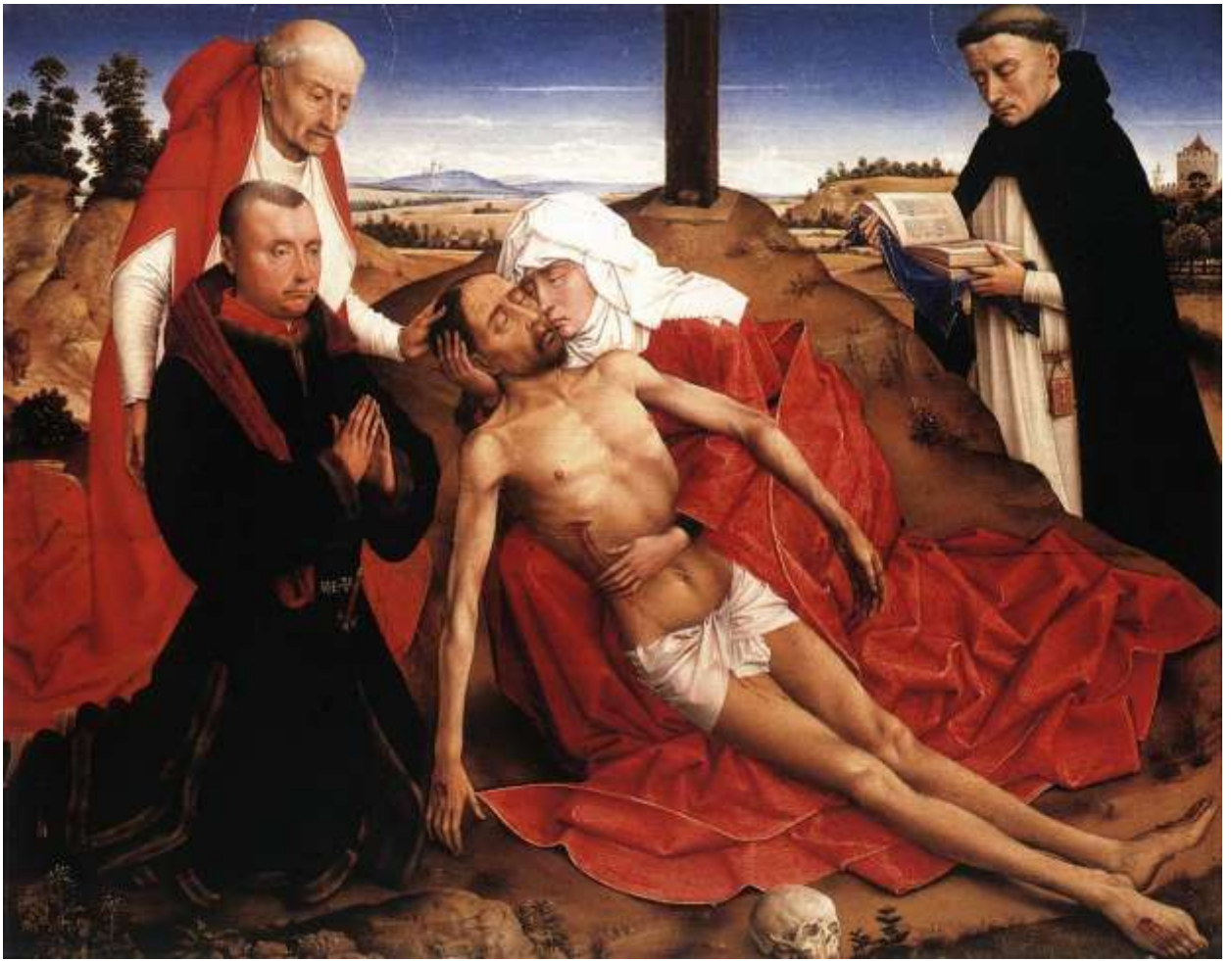
Илл. 38.109. Джованни ди Паоло. Плач над мертвым Христом.



Илл. 38.110. Рогир ван дер Вейден. Оплакивание.



Илл. 38.111. Рогир ван дер Вейден. Пъета.



Илл. 38.112. Рогир ван дер Вейден. Оплакивание.

созданной около 1464 года, из евангельских персонажей Иисуса оплакивает лишь Дева Мария, а также св. Иероним (слева), Доминик (справа) и донатор. Иероним явно выбрал не самый подходящий момент, чтобы представить своего протезе Мадонне. Наконец, картина из Королевского собрания картин Маурицхейс в Гааге ([илл. 38.113](#)) размером 80.7×130.3 см, исполненная в 1460-1480 годах по заказу Пьера де Раншикура, епископа Арасса, является самой многофигурной композицией на этот сюжет, причем к традиционным персонажам справа добавлены апостолы Петр (с ключами) и Павел (с мечом). Кроме того, сохранился эскиз Рогира ван дер Вейдена еще одного варианта этого сюжета ([илл. 38.114](#)), хранящийся в Лувре, в Париже.

38.3.12. «Положение во гроб»

Картина «Положение во гроб» ([илл. 38.115](#)) размером 111×95 см, созданная около 1450 года после путешествия художника в Италию, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она поступила туда из наследства кардинала Карло Медичи в 1666 году. Считается, что произведение и раньше принадлежало семье Медичи, так как существует копия пейзажа этой работы, написанная в 1500 году известным живописцем Лоренцо ди Креди; это дало право исследователям предположить, что в описи имущества Лоренцо Великолепного от 1492 года речь идет именно об этой картине [26].

Сравнение с произведением Анджелико. Картина ([илл. 38.115](#)) написана под несомненным впечатлением Рогира от картины Анджелико на тот же сюжет ([илл. 35.103](#)). По сравнению с работой Анджелико у Рогира дополнительно введены в действие Мария Магдалина и Никодим, а также несколько персонажей заднего плана; пейзаж заднего плана не похож на пейзаж Анджелико; на горизонте нарисован Иерусалим и холм Голгофы с тремя пустующими крестами; скала, в которой устроен гроб, у Рогира несколько выше, проем гроба имеет форму квадрата (а не прямоугольника, как у Анджелико), а крышка гроба лежит по-иному. Однако общий замысел и композиция обоих произведений очень близки.

Действующие лица. Тело Иисуса, не столь крупное и бледное, как в предыдущих сценах, и более худое, частично обернуто белыми пеленами из плотной материи. Как и на [илл. 38.107](#), терновый венок уже снят с Его головы и на лбу видны кровавые следы от колючек. По сравнению с Иисусом у Анджелико ([илл. 35.103](#)), здесь у Него более короткие и не столь рыжие волосы и борода, Он более тщедушен, большой нимб заменен тремя пучками золотых лучей в форме креста, а Его ноги открыты (а не завернуты в пелены).

Дева Мария, печальная, но не отчаявшаяся, как в предыдущих сценах, с лучистым золотым нимбом в форме короны, одета в традиционную темно-синюю накидку с золотой каймой и белый головной платок, закрывающий ей волосы. Она держит правую руку Иисуса.

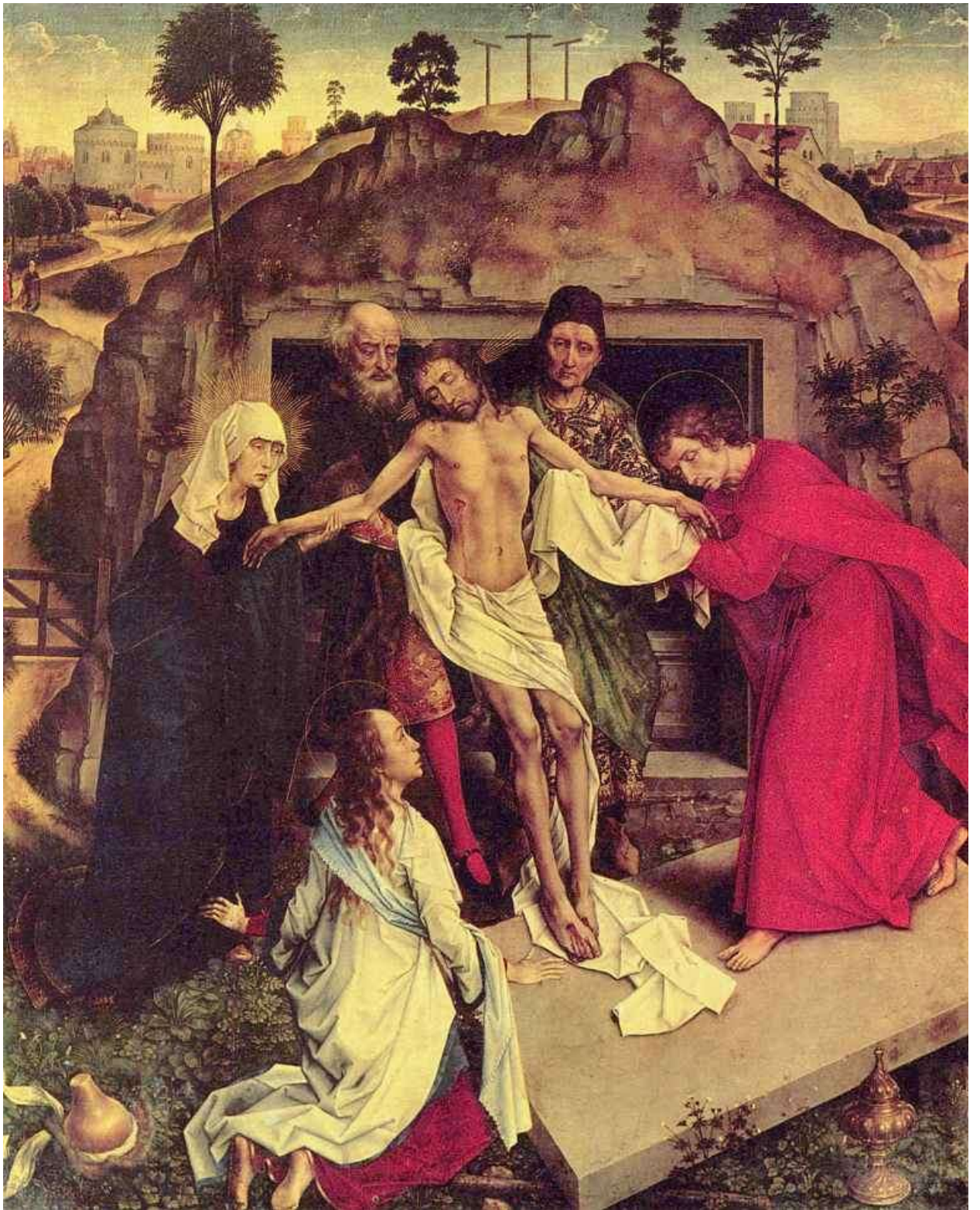
Апостол Иоанн, отмеченный прозрачным нимбом с золотым краем, и лицом, и одеждой похож на свои изображения в предыдущих сценах. Художник



Илл. 38.113. Рогир ван дер Вейден. Оплакивание Христа с молящимся прелатом.



Илл. 38.114. Рогир ван дер Вейден. Оплакивание Христа. Рисунок.



Илл. 38.115. Рогир ван дер Вейден. Положение во гроб.

тщательно нарисовал тонкую веревку на его поясе, узел, которым она завязана и черные кисточки на ее концах. В произведении Анджелико ([илл. 35.103](#)) у Иоанна более длинные волосы, он имеет одежду другого цвета (синюю и более короткую тунику и розовый плащ), но у обоих художников он босой и с непокрытой головой. Апостол Иоанн держит левую руку Иисуса, лежащую на пелене.

Мария Магдалина, с не особенно красивым, грубоватым лицом, одета примерно так же, как на «Триптихе Абега» ([илл. 38.103](#)). На ней ярко-красное платье с золотой каймой и светло-голубой (почти белый) плащ. В отличие от ее образа на указанном триптихе, здесь на ней нет головного платка, поэтому видны ее довольно длинные светло-коричневые волосы, лежащие на спине жидковатыми волнистыми прядями. Она отмечена таким же нимбом, как и апостол Иоанн. Ее ноги босы.

Иосиф Аримафейский и Никодим также похожи и лицом, и одеждой на свои изображения в предыдущих сценах. У Иосифа здесь лучше видна его подбитая коричневым мехом короткая верхняя одежда и красная с золотым рисунком нижняя, красные чулки и черные туфли. Его голова непокрыта. У Анджелико Иосиф одет совершенно иначе, в длинное одеяние. Никодим у Рогира, напротив, в черной шапке, формой напоминающей усеченный конус. Поверх парчового одеяния его тело обернуто зеленым плащом, а ноги обуты в коричневые башмаки, из-под которых видны черные чулки. Оба этих святых не отмечены нимбами. Они поддерживают тело Иисуса и Его руки.

Две св. жены (слева на заднем плане) в красных платьях, темных плащах и в белых головных плащах отмечены нимбами (такими же, как и Иоанн). Кроме того, на картине присутствуют и индифферентные персонажи (еще дальше от зрителя) – всадник на белой лошади и путник на дороге.

Взаимодействие персонажей. Если у Анджелико Иосиф Аримафейский с большим трудом подтаскивает тяжелое тело Иисуса к отверстию гроба, то у Рогира Иосиф и Никодим вдвоем держат легкое, невесомое тело Иисуса почти вертикально с расставленными в стороны руками, давая возможность Деве Марии, апостолу Иоанну и Марии Магдалине проститься с Ним перед тем, как Его окончательно положат в гроб. Позы Девы Марии и апостола Иоанна не столь почтительны, как у Анджелико: она просто стоит во весь рост справа от Иисуса, глядя мимо Него в пространство, а Иоанн, словно спохватившись в последний момент, подбегает с другой стороны, чтобы поцеловать Ему руку, лишь слегка наклонив голову (в то время как у Анджелико оба низко кланяются Ему). Мария Магдалина стоит на коленях перед Ним со стороны Девы Марии, разведя руки в стороны и глядя мимо апостола Иоанна на небо (просто нарисовать ее затылок, чтобы она смотрела на Иисуса, Рогир не решился). На Иисуса смотрит лишь Иосиф Аримафейский, а Никодим устало глядит прямо на зрителя, словно призывая его проникнуться трагизмом мгновения. На заднем плане из Иерусалима по дороге, идущей слева от гроба, к нему спешат две св. жены; ближе к городу на этой же дороге стоит всадник, а по дороге, идущей справа от гроба к городу, шагает путник.

Иерусалим. Иерусалим нарисован белокаменным, с зубчатой стеной и башнями, толстыми и невысокими. На одной из них видна конусообразная крыша со слуховыми окнами и флюгером наверху. Если в стенах города в некоторых местах прорезаны узкие бойницы, то окна в башнях служат больше для их украшения. Из-за стен виднеются высокие двускатные крыши городских построек, а слева от города – деревенские дома с крышами, крытыми красной черепицей и соломой. Дорога, подходящая к гробу слева, перекрыта невысокой деревянной калиткой.

Различные предметы. Гробница, как и на картине Анджелико, вырезана в скале. Вход в нее, как уже говорилось, сделан квадратным и так же окантован камнем. Невысокий и скромно украшенный гроб виднеется сразу за входом. Крышка, которая должна закрыть вход в гробницу, лежит справа (а не в центре) перед входом. На эту крышку опираются ноги Иисуса (хотя Иосиф и Никодим стоят не на ней, а на земле) и по ней бежит Иоанн. Рядом с крышкой в правом нижнем углу картины стоит красивая медная ваза для благовоний - атрибут Марии Магдалины. В левом нижнем углу картины лежит ее шляпа с медным верхом и полями из меха, обвязанная белой лентой. На заднем плане на Голгофе на фоне неба видны три пустых креста Т-образной формы.

Пейзаж. Передний план перед гробом занимает лужайка, густо поросшая растениями и цветами. За ней и позади основной группы находится скала, занимающая большую часть картины. Она состоит из серого камня, поросшего мхом (это впервые), редкой травкой, цветами, кустарником и небольшими деревьями, не особенно умело нарисованными (у Анджелико она совсем голая). Ко гробу ведут две извилистые проселочные дороги, обсаженные рядами деревьев, между которыми расположилась Голгофа – пологий безлюдный холм, поросший травой, с тремя крестами, на вершину которого также ведет извилистая дорога. На небе видны небольшие кучевые облака. Пустынная Голгофа навевает печальное и зловещее настроение.

Цветовая гамма и композиция. Белый цвет пелен Иисуса повторяется в головном платке Мадонны. Она и Иосиф Аримафейский составляют темную группу справа от Иисуса, а Никодим в парче и апостол Иоанн в красных одеждах – яркую группу слева от Него. Фоном для этих контрастирующих групп служит серая скала, заключенная в зеленую рамку пейзажа. Голубой цвет одежды Марии Магдалины внизу картины перекликается с цветом неба наверху. Композиция картины является более многослойной, чем у Анджелико: спереди и внизу - лужайка с Марией Магдалиной и крышкой гробницы, выше и за ней - основная группа действующих лиц, образующая полукруг, далее над ними – скала с квадратным проемом гробницы, выше нее и за ней – доминирующая над всем Голгофа, пустые кресты которой ждут следующих жертв, далее по обе стороны от нее – Иерусалим, поставляющий этих жертв (у Анджелико в композиции всего четыре слоя – лужайка, группа действующих лиц, скала и деревья за ней). Дороги связывают передний план с задним – путь от

Голгофы до гроба не длинен. Так Рогир развил композицию Анджелико до глубокого философского обобщения.

38.3.13. «Явление Христа Марии»

Анализируемые произведения. Картина «Явление Христа Марии» ([илл. 38.116](#)) размером 71×43 см является правой створкой «Алтаря Мирафлорес» ([илл. 38.26](#)), созданного около 1440 года [43].

Ее немного уменьшенная копия ([илл. 38.117](#)) размером 63.5×38.1 см, исполненная около 1496 года, являющаяся правой створкой триптиха, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Две другие створки этого триптиха находятся в Королевской капелле собора в Гранаде, в Испании [49].

Литературная программа. Евангелия хранят молчание по поводу явления Христа Его матери. Тем не менее событие это считалось имевшим место. Св. Амвросий в своем произведении «Освобождение Девы Марии» писал в IV веке: «Таким образом Мария видела воскресение Господа: она была первой, кто увидела Его, и она уверовала». Псевдо-Бонавентура в своих «Размышлениях о жизни Христа» дал подробный рассказ об их встрече. Согласно ему, утром в день Воскресения, когда Три Марии с их драгоценными мазями направлялись ко гробу, Дева Мария оставалась дома и в слезах молилась, чтобы ее Сын пришел и утешил ее. Христос явился, облаченный в белые одежды, и она пала перед Ним на колени. Он тоже преклонил колени; затем оба они встали и приветствовали друг друга. Впервые эта тема встречается в искусстве в начале XIV века [19].

Действующие лица. Иисус на картине нарисован дважды. За окном на заднем плане Он высокий и худой, чем-то напоминающий воскресшего Иисуса у Мастера Тршебоньского алтаря ([илл. 18.25](#)). Его фигура на первом плане не столь высока и худа, а лицо, хотя и похоже на Его предыдущие изображения (где Он предстает живой), но отличается большим благородством и светится какой-то внутренней радостью. В обоих случаях на Нем багряница, надетая на голое тело, видны Его раны, голова непокрыта, а ноги босы.

Дева Мария, заметно помолодевшая и похорошевшая после сцен отчаяния в Страстях Господних, но имеющая тот же тип, что и на ее предыдущих изображениях, со слезами на лице, закутана в темно-синюю накидку, края которой вышиты золотом. Накидка накинута ей на голову. Из-под накидки виден ее большой белый головной платок, закрывающий ей волосы.

Ангел (вверху) в синих одеждах держит корону и бандероль. Светлый ангел (за окном на заднем плане) едва различим на фоне пейзажа. Стражники (там же) одеты в современные художнику латы и шлемы, из-под которых видны красные одежды.

Взаимодействие персонажей. Действие на картине развивается во времени. В проеме выхода из церкви, где находятся Иисус и Дева Мария, видна сцена Воскресения: Иисус восстал из гроба, чуть поодаль стоит



Илл. 38.116. Рогир ван дер Вейден. Явление Христа Марии.



Илл. 38.117. Рогир ван дер Вейден. Явление Христа Марии.

светлый ангел, а стражники валяются вокруг них. Сразу после этого Иисус явился Деве Марии – в этот момент они оба находятся на переднем плане. Чтобы убедить Свою мать, что это действительно Он, Иисус, приветствуя ее, показывает ей Свои стигматы на руках, раздвигая при этом багряницу так, чтобы была видна рана между ребер. Она, вся в слезах, сидя у маленького столика, не верит своему счастью и даже не решается смотреть на Него. Она лишь слегка повернулась в Его сторону и приветствует Его направленными вперед ладонями.

Интерьер. Действие происходит в готической церкви, в которую ведет большой портал, украшенный скульптурами евангелиста Марка и апостола Павла, рельефами шпилей готических церквей, а на арке - сцен из жизни Девы Марии. На низком деревянном столике у самого портала, где сидит Дева Мария, лежит книга в кожаном переплете, которую она читала, но отложила в сторону, увидев воскресшего Иисуса. Готический потолок церкви поддерживают две пары колонн коринфского стиля, две черные и две серые. На капителях этих колонн вырезаны эпизоды из Ветхого Завета. Пол церкви украшен шахматным узором. В противоположной к portalу стене церкви помещен выход из нее, разделенный надвое, тонкие коричневые двери которого открыты внутрь церкви (через этот выход и видна сцена Воскресения), и два небольших окна по обе стороны от него. Характерно, что помещение церкви является совершенно пустым, ничем не загромождено.

Пейзаж. За выходом из церкви и окнами виден мирный пейзаж, внутри которого и происходит Воскресение Иисуса. Пейзаж довольно типичен для Рогира – пологие холмы, поросшие травой и кустами, дорога, вьющаяся между ними, голубые горы на горизонте.

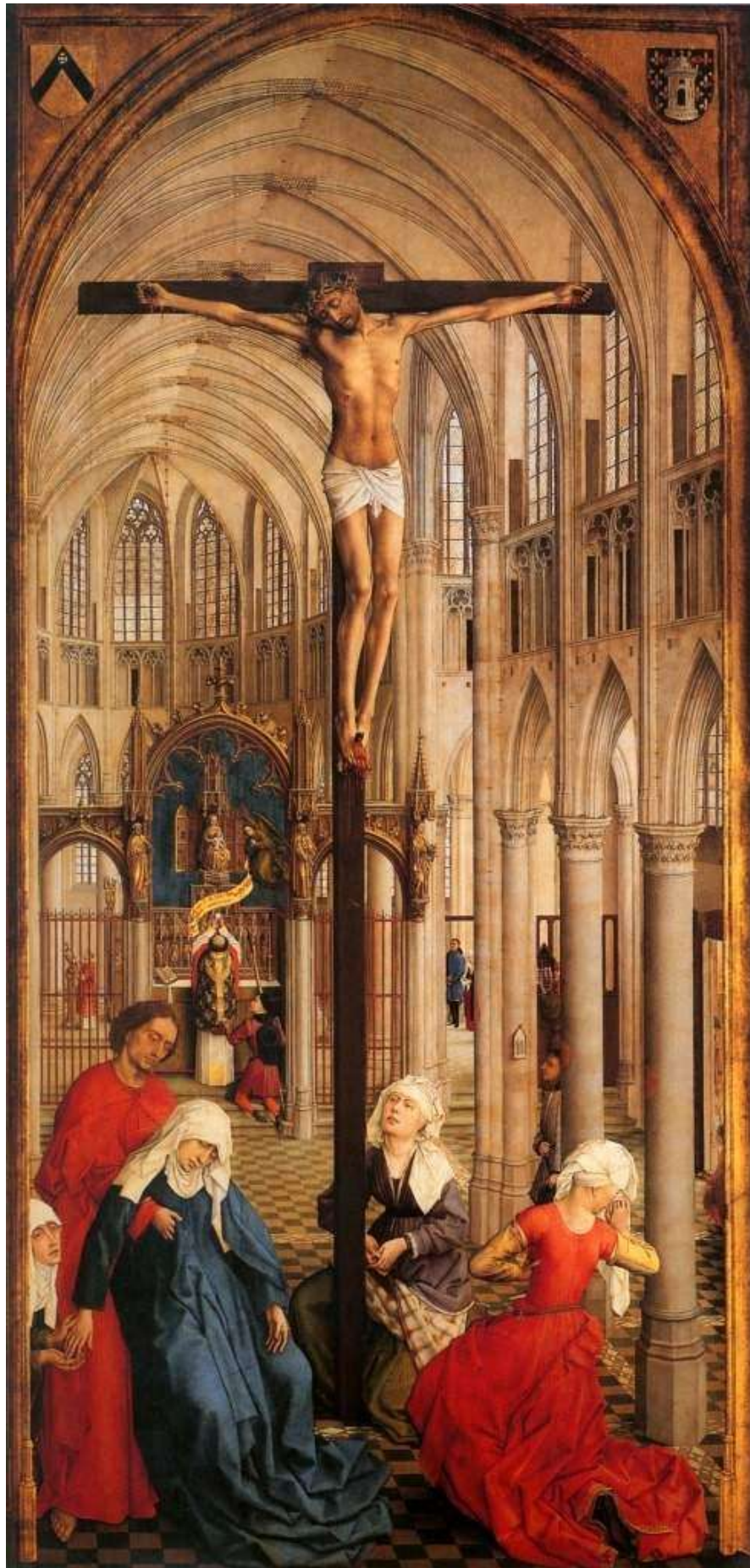
Цветовая гамма и композиция. На довольно нейтральном фоне пейзажа и интерьера выделяются два ярких пятна, красное и синее, одежд главных действующих лиц. Цвет одежды ангела наверху повторяет цвет накидки Девы Марии. Высокая фигура Иисуса и низкая фигура сидящей Девы Марии образуют диагональную композицию, обрамленную строгим порталом. Сцена Воскресения, напротив, почти не затушевана окружающим пейзажем и служит лишь намеком на событие, предшествовавшее основному действию. Несмотря на некоторые жесткие высказывания Иисуса в адрес Девы Марии, зафиксированные в Евангелиях, Его первым действием после Воскресения оказалось явление перед Своей матерью, а не перед Своими сподвижниками, как о том говорят те же Евангелия. Кроме того, можно увидеть определенную параллель между этим сюжетом и сюжетом Благовещения – с явления ей архангела Гавриила началась земная жизнь Иисуса, а с явления ей воскресшего Иисуса началась Его Небесная Жизнь.

38.3.14. «Таинства»

История триптиха. Триптих «Таинства» ([илл. 38.118](#)), центральная панель ([илл. 38.119](#)) которого имеет размеры 200×97 см, а неподвижные левая ([илл. 38.120](#)) и правая ([илл. 38.121](#)) боковые створки - 119×63 см,



Илл. 38.118. Рогир ван дер Вейден. Таинства.



Илл. 38.119. Рогир ван дер Вейден. Центральная часть триптиха Тайнств.



Илл. 38.120. Рогир ван дер Вейден. Левая створка триптиха Тайнств.



Илл. 38.121. Рогир ван дер Вейден. Правая створка триптиха Таинств.

хранится в Королевском музее изящных искусств в Антверпене. В верхних углах каждой створки над арками нарисованы гербы: справа – фамильный герб Шевро, слева – епископства Турне. На основании гербов было установлено имя заказчика Жана Шевро, который родился около 1400 года и умер в 1460 году. Он стал епископом Турне с 1436 года и был очень влиятельным человеком при бургундском дворе. Триптих, созданный около 1440-1445 годов, был заказан Рогиру ван дер Вейдену епископом Турне и герцогом Филиппом Добрым для коллегиатской церкви св. Ипполита в Полиньи, родном городе Шевро. В композицию включены десять портретных голов, исполненных отдельно на пергаменте и затем наклеенных на доски алтаря. Предполагают, что это нотабли – представители городской верхушки Полиньи. Рогир специально посылал туда своего помощника, чтобы сделать их портреты. Триптих был приобретен в Дижоне в 1826 году у наследников президента бургундского парламента Пирара Флорентом ван Эртборном, чья коллекция была завещана в 1841 году антверпенскому музею [42, 43].

Распятие. На переднем плане центральной панели ([илл. 38.119](#)) триптиха изображена сцена Распятия. По составу действующих лиц она ближе всего к центральной панели «Триптиха Абегг» ([илл. 38.103](#)). Слева от креста Дева Мария, молодая и трагически красивая, в традиционной синей накидке и белом головном платке, закрывающем ей волосы, падает в обморок. Апостол Иоанн, высокий и стройный, с тонким лицом итальянского типа (такое впечатление создают его орлиный нос и прическа), в красных одеждах, с непокрытой головой и босой, стоя сзади, удерживает ее от падения на пол. Левее них на коленях стоит Мария Клеопова и берет в свои руки правую руку Девы Марии. Справа от креста у самого его основания и чуть позади него на одном колене стоит Мария, сестра Лазаря и, сложив руки перед собой, смотрит вверх на распятого Иисуса. Еще правее, ближе к зрителю и спиной к нему на одном колене стоит Мария Магдалина, в красном платье с пышной юбкой и большом белом тюрбане с длинным свисающим концом. Она в ужасе отвернулась от креста и в отчаянии заломила руки. Над ними всеми на очень высоком темно-коричневом кресте с тонким основанием под самым потолком подобно птице парит распятый Иисус, очень худой, с длинными ногами, и словно улыбается своим мертвым лицом, глядя закрытыми глазами на горе близких Ему людей.

Таинство евхаристии. На заднем плане той же центральной панели ([илл. 38.119](#)) представлено таинство (акт дарования благодати) евхаристии (причащения): причащающиеся верующие приобщаются к Христу, вкушая во время литургии хлеб и вино, в которых воплощены Его тело и кровь. Священник в церковном облачении, стоя у алтаря спиной к зрителю, в главный момент литургии поднимает чашу с «кровью Христовой». Справа над ним парит ангел в темном облачении с бандеролью, содержащей библейский текст, соответствующий таинству евхаристии. На ступенях лестницы, ведущей к алтарю, прямо под ангелом на коленях в ожидании причастия стоит нищий в красной одежде и черной шапке, с котомкой за

плечами и с длинной дорожной палкой. Слева от алтаря во внутреннем помещении церкви находится еще один священник в красном облачении. Справа в нефе за колоннами стоит несколько прихожан.

Таинство крещения. Таинство крещения, приобщения к церкви, когда человека погружают в воду, обливают или кропят водой, представлено на левой створке ([илл. 38.120](#)) триптиха в левой ее части ближе к зрителю. Вокруг медной купели на высокой подставке собралась семья новорожденного. Справа от купели довольно молодой священник, с грубоватым бритым лицом, печальными глазами, широкими бровями, низким лбом, крупным носом, небольшим подбородком, короткими коричневыми волосами, в белом облачении поверх красного, с золотыми бармами, перекинутыми вокруг шеи, и с непокрытой головой совершает обряд. Левой рукой он прижал к телу средней толщины книгу в кожаном переплете. В этой же руке он держит открытую коробочку с елеем, а в правой – кисточку, которой он рисует крестик на голове младенца. Слева от купели стоит отец новорожденного, чуть моложе священника, с волевым лицом, массивным подбородком и короткой стрижкой. Он одет в короткий красный кафтан с мелкими складками на спине, подбитый коричневым мехом, его голова обнажена, темный плащ перекинут через правое плечо, слишком тонкие ноги обтянуты красными чулками, на ногах черные башмаки с деревянными негнушимися подошвами изощренной формы (с длинными острыми носами и выступами на щиколотках), причем к подошвам приделаны только носки башмаков, а пятки могут свободно подниматься при ходьбе (такие башмаки нарисованы здесь впервые). За ним и значительно выше (из-за неправильного ракурса изображения) стоит мать ребенка, с грубоватым лицом и орлиным носом, в шляпе в виде капора, который подвязан лентами под подбородком. Она держит младенца над купелью лицом вниз, а отец руками страхует ее, чтобы дитя не упало в купель. Голенький младенец с круглой головкой и тоненькими ручками, талия которого перевязана белой лентой, со страхом смотрит в купель. Между матерью и священником стоят две милостивые девушки (возможно сестры матери ребенка) в модных платьях и шляпках, покрытых прозрачной кисеей. Одна из них, опустив глаза, внимательно наблюдает за крещением младенца, а другая – за его отцом. Лица всех участников обряда (кроме младенца) серьезны и полны тихой радости. Над этой группой летает ангел с белыми крыльями и в белых одеждах (литургический цвет крещения), держащий желтую бандероль с текстом из Библии, относящимся к крещению.

Таинство конфирмации. Позади этой сцены и чуть правее представлено таинство конфирмации, приема в церковную общину подростков, достигших определенного возраста. Обряд совершают епископ в белом облачении, золотой ризе и серебряной епископской шапке, а также стоящий слева от него священник в белом облачении и с непокрытой головой. Перед епископом преклонил колени коротко подстриженный подросток в длинном красном кафтане, молитвенно сложив руки перед собой, священник же прижал к себе голову другого подростка в коричневой

одежде. Тесная группа мужчин, родственников детей, принимающих обряд, расположена ближе к зрителю. Они демонстративно не смотрят на то, как проходит обряд конфирмации, ожидая его окончания, но некоторые от скуки наблюдают за обрядом крещения (видимо младенец кричит и привлекает к себе внимание). Перед ними на полу лежит большая короткошерстная собака, пришедшая с ними в церковь. Два мальчика и девочка, уже прошедшие обряд, идут по направлению к центральному нефу церкви. Внимание двоих из них тоже привлек обряд крещения. Вверху летает ангел с желтыми крыльями, в желтых одеждах (литургический цвет таинства конфирмации) и с желтой бандеролью.

Таинство исповеди. Дальше и правее этой сцены представлено таинство исповеди, раскрытие верующими своих грехов священнику и получение от него прощения (отпущения грехов) именем Христа. Пожилой седовласый горожанин в коротком коричневом кафтане с большим красным воротником, лежащим у него на плечах и спине, и в красных чулках, молитвенно сложив руки, стоит на коленях перед наклонившим к нему голову священником в белом облачении и сером капюшоне. Горожанин снял свою серую шляпу с небольшими полями и положил ее на пол справа от себя. Недалеко от них на полу на коленях стоит жена горожанина в длинном красном платье с пышной юбкой, в коричневом плаще поверх него и в белом головном платке. Она, несомненно, слышит все, что говорит ее муж, но упорно смотрит на пол, делая вид, что тайна его исповеди не нарушена. Над ними летает ангел со светло-красными крыльями, в светло-красных одеждах (литургический цвет исповеди) и с желтой бандеролью. На заднем плане за ширмой священник исповедует молодого горожанина, другие же горожане ожидают своей очереди.

Таинство рукоположения. Таинство рукоположения, посвящения в священнослужители, представлено в левой части правой створки ([илл. 38.121](#)) триптиха. Посвящаемый в сан молодой священник в белых одеждах и с непокрытой головой, стоит на коленях перед епископом, одетым так же, как и в сцене конфирмации. Священник сложил перед собой руки ладонями внутрь, а епископ совершает над ним обряд. За епископом сгрудилась толпа горожан в красных одеждах и с непокрытыми головами. Над ними летает ангел с темно-красными крыльями, в темно-красных одеждах (литургический цвет рукоположения) и с желтой бандеролью.

Таинство брака. Правее, между двумя колоннами представлено таинство брака. Жених, молодой и невысокий, с приятным лицом, курчавыми темными волосами, в коротком красном кафтане, подбитом коричневым мехом, с глубокой прорезью на боку, в черных чулках и башмаках, стоит перед невестой. Она, высокая, стройная и красивая, с длинными, волнистыми, светлыми волосами, в красном платье с широкими рукавами, потупила взгляд. Жених взял ее правую руку в свои руки. Позади них между ними стоит священник в белом облачении, с золотыми бармами и в черной шапочке. Он объявляет молодых мужем и женой. За священником находятся свидетели жениха и невесты, торжественно одетые. Над этой сценой парит

ангел с темно-синими крыльями, в темно-синих одеждах (литургический цвет брака) и с желтой бандеролью.

Таинство соборования. В правой части этой створки представлено таинство соборования, чтения молитв у постели больного, помазания его тела елеем и благословения умирающему. На кровати лежит умирающий. Его исхудавшее тело, нижняя часть которого покрыта одеялом, обнажено почти до пояса. Лишь его голова замотана белым платком. У него измученный вид и закрыты глаза. За кроватью стоит его жена, с несчастным лицом, в траурной одежде и белом платке. В правой руке она держит длинную и тонкую зажженную свечу. Перед кроватью стоит священник в голубом облачении и черной шапочке. В левой руке он держит золотой сосуд с елеем, а в правой – кисточку, которой мажет руки умирающего. Другой священник в белом облачении стоит на коленях перед кроватью и держит в правой руке большой медный таз, а в левой – ладанку. В левом нижнем углу створки, поодаль от кровати, пожилая женщина в темных одеждах и черной шляпе, сидя, читает молитвы по большой книге, обернутой в белую салфетку, которую она держит двумя руками. У колонны, разделяющей сцены брака и соборования, встала маленькая белая пушистая собачка, которая пришла то ли на свадьбу, то ли на похороны. Над кроватью летает ангел с черными крыльями, в черных одеждах (литургический цвет соборования) и с желтой бандеролью.

Интерьер. Все сцены, включая Распятие, помещены в общий интерьер готической церкви, отдаленно напоминающей собор св. Гудулы в Брюсселе. Центральный неф и часть правого нефа помещены на центральной панели ([илл. 38.119](#)) триптиха, а боковые нефы – на левой ([илл. 38.120](#)) и правой ([илл. 38.121](#)) створках. Ракурсы изображения на всех трех частях триптиха различны, создавая общий обзор храма. Над алтарем между статуями апостолов помещена скульптура, изображающая Мадонну с Младенцем. Колонны, переборки и украшения храма выписаны с большой тщательностью и знанием церковной архитектуры.

Цветовая гамма и композиция. Высокий храм полон света и воздуха. С этим фоном гармонирует фигура Иисуса, парящая на кресте. В цветовом решении триптиха можно выделить три части: фигуры у креста в различных позах, выражающих отчаяние, образующие своего рода круг и отличающиеся яркостью одежд и более крупными размерами (последнее относится и к фигуре Иисуса); более мелкие фигуры ангелов на боковых створках, отличающиеся острыми концами крыльев и причудливой формой одежд и образующие своеобразную разомкнутую радугу, в которой цвет становится все более темным слева направо от белого до черного; еще более мелкие остальные персонажи, заполняющие боковые нефы и в «обыденных» позах участвующие в выполнении церковных обрядов, причем темные фигуры прихожан противопоставлены светлым фигурам священников. Центральное таинство христианства помещено в центре (хотя и на заднем плане), относительно него по законам симметрии противопоставлены рождение и смерть, конфирмация и брак, исповедь и рукоположение. Изображение семи

таинств христианской религии может рассматриваться и как изображение сцен из повседневной церковной жизни священников и прихожан (если не принимать во внимание сцену «Распятия» и летающих ангелов), а сам триптих – как пролог к жанру бытовой живописи.

38.3.15. «Страшный Суд»

История полиптиха. Полиптих «Страшный Суд» ([илл. 38.122](#)) состоит из девяти секций, имеющих собственные рамы, и хранится в Капелле госпиталя в Боне в Бургундии. Три центральные секции – высокая ([илл. 38.123](#)) в середине и низкие слева ([илл. 38.124](#)) и справа ([илл. 38.125](#)) от нее – неподвижны. Они закрывались двумя верхними створками ([илл. 38.126](#) и [38.127](#)) и четырьмя боковыми – по две справа ([илл. 38.128](#) и [38.129](#)) и слева ([илл. 38.130](#) и [38.131](#)). Центральная панель имеет размеры 220×190 см, высота боковых створок – 137 см; общая ширина раскрытого полиптиха – 549 см; ширина трех центральных секций – 237 см; две верхние секции имеют размеры 74×46 см каждая. Полиптих был выполнен по заказу канцлера Бургундии и Брабанта Никола Ролена для основанного им госпиталя св. Антония в городе Бон между 1446 и 1451 годами, когда был освящен госпиталь. Определенно полиптих был завершен до 1452 года, когда папа Николай V изменил патрона госпиталя. Им стал вместо св. Антония Иоанн Креститель, однако на внешней створке сохранилось изображение прежнего патрона, уже написанное к этому времени. Замысел и основная работа по созданию алтаря принадлежат Рогиру ван дер Вейдену, но считается, что ему помогали ученики и помощники. Предполагают, что сцена «Благовещения» ([илл. 38.39](#), [38.40](#)) на обратной стороне створок выполнена целиком другой рукой. Исследователи полагают, что сам Рогир написал главные фигуры центральной части и портреты дарителей на створках, а остальные фигуры и боковые створки писали помощники. Однако плохая сохранность алтаря мешает специалистам судить об этом. Картины во многих местах повреждены, имеют поздние записи. С момента создания полиптих не покидал Капеллы госпиталя в Боне [42].

Сравнение с произведениями Пьетро Каваллини, Джотто, Яна ван Эйка и Анджелико. В отличие от вариантов этого сюжета у Джотто ([илл. 5.110](#)), Яна ван Эйка ([илл. 33.67](#)) и одного из вариантов Анджелико ([илл. 35.126](#)), Рогир, как Пьетро Каваллини ([илл. 5.111-5.113](#)) и Анджелико в варианте ([илл. 35.125](#)), избрал горизонтальную композицию, однако разместил ее на девяти створках. Кроме того, в отличие от всех упомянутых вариантов своих предшественников, которые в этом сюжете дали изображение и Рая, и Ада, Рогир не сделал этого; он лишь нарисовал вход в Рай и Ад. Поэтому главное внимание он уделит самому Страшному Суду, его участникам, воскрешению мертвых и пути душ в Рай и Ад.

Действующие лица. Иисус ([илл. 38.123](#)), с непроницаемым лицом, похожим на предыдущие Его изображения, с большим золотым нимбом с крестом и идущими в четыре стороны лучами от него под углом в 45



Илл. 38.122. Рогир ван дер Вейден. Страшный Суд. Полиптих в открытом и закрытом виде.



Илл. 38.123. Рогир ван дер Вейден. Центральная панель Страшного Суда.



Илл. 38.124. Рогир ван дер Вейден. Левая неподвижная створка Страшного Суда.



Илл. 38.125. Рогир ван дер Вейден. Правая неподвижная створка Страшного Суда.



Илл. 38.126. Рогир ван дер Вейден. Левая верхняя створка Страшного Суда.



Илл. 38.127. Рогир ван дер Вейден. Правая верхняя створка Страшного Суда.



Илл. 38.128. Рогир ван дер Вейден. Левая широкая створка Страшного Суда.



Илл. 38.129. Рогир ван дер Вейден. Левая узкая створка Страшного Суда.



Илл. 38.130. Рогир ван дер Вейден. Правая широкая створка Страшного Суда.



Илл. 38.131. Рогир ван дер Вейден. Правая узкая створка Страшного Суда.

градусов к кресту, в великолепно нарисованной багрянице на голое тело, босой, демонстрирует Свои стигматы.

Дева Мария ([илл. 38.124](#)), с лицом исполненным религиозного благоговения, предстает в своей традиционной синей накидке и белом головном платке с большим золотым нимбом вокруг него

Иоанн Креститель ([илл. 38.125](#)), худой, с добрым лицом, огромными черными глазами, широкими черными бровями, низким лбом, на который спускаются пряди косматых черных волос, окруженных большим золотым нимбом, крупным носом и косматой черной бородой, одет в длинную коричневую власяницу на голое тело и синий плащ поверх нее. Его ноги босы.

Апостолы ([илл. 38.124-38.125](#), [38.128](#), [38.130](#)) в первом ряду, разного возраста и, как у Джотто и Анджелико, в разноцветных одеждах (но не в белых одеждах, как у Яна ван Эйка), босые, отмечены не столь крупными нимбами, как Дева Мария и Иоанн Креститель. Их фигуры несколько меньше фигур Иисуса, Девы Марии и Иоанна Крестителя. Среди них выделяются седой Петр в красной мантии и молодой Иоанн в светлых одеждах ([илл. 38.128](#)). Святые мужского пола ([илл. 38.128](#)) во втором ряду, отмеченные небольшими нимбами, являются особами духовного и королевского сословия в соответствующих одеяниях, отличающихся большой роскошью по сравнению с простыми одеждами апостолов, Иоанна Крестителя и Иисуса. Красивые святые женского пола ([илл. 38.130](#)), также во втором ряду, не уступают им в роскоши одежд (одна из них в короне), несопоставимой с простой одеждой Девы Марии.

Архангел Михаил (на [илл. 38.123](#) ниже Иисуса), такого же размера, как и Иисус, высокий и стройный, с удлинённым юношеским лицом, пушистыми темными волосами, большими крыльями из павлиньих перьев, красных с наружной стороны и синих с внутренней, одет в длинную белую тунику с красными с золотом украшениями и красный плащ с золотыми узорами, скрепленный на груди большой круглой золотой пряжкой с магическими знаками. Через его правое плечо перекинута перевязь из такой же материи, как и плащ. Его голову украшает скромная диадема. В правой руке он очень осторожно держит черные весы на длинном шнурке, с широким коромыслом и большими золотыми чашами. На левой чаше весов на одном колене стоит фигура обнаженного молодого безбородого мужчины, олицетворяющего добродетели (рядом с ним слово «добродетели»), на правой в той же позе такой же мужчина, являющийся олицетворением грехов (рядом слово «грехи»). Естественно, что чаша с грехами находится значительно ниже чаши с добродетелями.

Четыре ангела в красных одеждах и с красными крыльями (на [илл. 38.123](#) по обе стороны от Михаила) трубят в длинные и слегка изогнутые (у предшественников Рогира трубы всегда были прямыми) медные трубы. Четыре ангела в белых одеждах и с мощными крыльями ([илл. 38.126-38.127](#)) несут орудия Страстей. У двоих из них наружная сторона крыльев темно-синяя, а внутренняя – голубая, у двух других – темно-красная и розовая,

соответственно. Еще один ангел ([илл. 38.129](#)), особенно стройный, с женским лицом и мощными крыльями, синими на наружной стороне и голубыми на внутренней, одет в белую тунику и зеленый плащ, скрепленный на груди круглой пряжкой. Фигуры всех ангелов (кроме Михаила) меньше, чем фигуры апостолов и святых.

Воскресшие (на [илл. 38.123](#) внизу), праведники (на [илл. 38.124](#), [38.128](#) и [38.129](#) внизу) и грешники (на [илл. 38.125](#), [38.130](#) и [38.131](#) внизу), мужчины и женщины, предстают полностью обнаженными. Их фигуры меньше фигур ангелов. Все они довольно молоды, хорошо сложены и нарисованы с хорошим знанием анатомии тела. Лица праведников не кажутся слишком красивыми или благостными и принципиально не отличаются от лиц воскресших. Лица же грешников обладают неприятными чертами, но, главным образом, за счет утрированного выражения страха на них.

Взаимодействие персонажей. Многофигурное произведение предполагает сложное взаимодействие между его участниками. Вверху на центральной панели ([илл. 38.123](#)) Христос-Судия восседает на радуге, опираясь ногами на земную сферу. Справа от Него помещена надпись – цитата из Евангелия от Матфея: «И скажет тогда Царь стоящим по правую руку: «Идите сюда, благословенные Моим Отцом»! А потом Он скажет тем, кто по левую руку: «Прочь от Меня, проклятые»! Правой рукой Он благословляет праведников, а левой – отстраняет грешников. Справа и слева от Него, на створках ([илл. 38.126-38.127](#)) летящие ангелы несут орудия Страстей. Ниже Христа ([илл. 38.123](#)) стоит архангел Михаил, взвешивающий добродетели и пороки. Вокруг него четыре парящих ангела трубят, воскрешая мертвых. Справа и слева на облаках сидят Дева Мария ([илл. 38.124](#)) и Иоанн Креститель ([илл. 38.125](#)), молитвенно сложив руки. За ними в два ряда расположились апостолы и святые ([илл. 38.124-38.125](#), [38.128](#), [38.130](#)). По обе стороны от архангела Михаила ([илл. 38.123-38.125](#), [38.128](#), [38.130](#)) видна растрескивающаяся земля и вылезающие из могил фигуры воскресших мертвых. Они смотрят на Иисуса и протягивают к Нему руки, прося о снисхождении. Праведники отправляются налево, в Рай ([илл. 38.124](#), [38.128](#), [38.129](#)). Некоторые из них по пути туда падают на колени, благодаря Судию за Его решение, другие оборачиваются к Нему, третьи молитвенно складывают руки, кто-то торопит замешкавшихся. Грешники, которых значительно больше, чем праведников, направляются направо, в Ад ([илл. 38.125](#), [38.130](#), [38.131](#)). Они поражены страхом, сетуют на свою судьбу, делают страшные гримасы, садистски радуются, что и другие будут подвергнуты страданиям, тащат вперед друг друга за волосы, женщины мужчин, мужчины женщин. Две фигуры грешников ниже Иоанна Крестителя ([илл. 38.125](#)) напоминают Адама и Еву на фреске Мазаччо в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Путь праведников заканчивается перед ангелом, который приглашает их войти в Рай ([илл. 38.129](#)). Молитвенно сложив руки, они поднимаются по ступеням. Путь грешников заканчивается у Адской пропасти, куда они и низвергаются вниз головой, хватаясь друг за друга ([илл. 38.131](#)).

Символические предметы. Полиптих содержит несколько символов. Рядом с головой Иисуса ([илл. 38.123](#)) нарисованы лилия на длинном стебле и меч с крестообразной рукояткой – символы чистоты и справедливости. Радуга, состоящая из синей, желтой и красной полос, является символом Троицы. Земная сфера нарисована золотой и усыпанной по экватору и меридиану, идущему к южному полюсу, драгоценными камнями. Из символов Страстей, которые несут ангелы, Рогир нарисовал невысокий крест и гвозди, которые держит один ангел, палку и терновый венок, которые держит другой ([илл. 38.126](#)), пику с губкой и копье, которые держит третий, плети, розги и колонну, которые держит четвертый ангел ([илл. 38.127](#)).

Пейзаж. Пейзаж внизу представляет голую коричневую землю, с редкими растениями и цветами, изрытую небольшими холмиками могил, из которых вылезают воскресшие мертвые. Над низкой неровной линией горизонта простирается узкая полоска голубого неба, становящаяся сначала красной, а затем черной при приближении ко входу в Ад. Выше все пространство полиптиха занято клубящимися облаками, желтыми, оранжевыми и красными, переходящими в мрачные тучи над головой Христа. Между Девой Марией и Иоанном Крестителем пролег полукруг радуги, на которой сидит Иисус.

Вход в Рай и Ад. Вход в Рай ([илл. 38.129](#)) представляет собой портал золотого готического храма, обрамленный черными коринфскими колоннами, с золотыми капителями и базами. Колонны увиты виноградной лозой. В проеме портала видна лестница, ведущая наверх. Над входом в Рай сияет голубое небо, а сам вход осеняется бьющими с неба золотыми лучами. Вход в Ад ([илл. 38.131](#)) представляет собой мрачную темно-коричневую пропасть, из которой вырываются огромные языки пламени, очень реалистично нарисованные. Над Адской пропастью сияет малиновое зарево пожара.

Цветовая гамма и композиция. Основу цветовой гаммы полиптиха составляет желто-оранжевый фон облаков, переходящий в красный над головой Иисуса и над Адской пропастью. С ним гармонирует и золотой вход в Рай на левом краю. Контрастом к этому торжественно-зловещему фону служит полоска ясного голубого неба ниже облаков над землей и над входом в Рай, а также полоска мрачной коричневой земли, полной могил, расположенная еще ниже. На желтом фоне резко выделяется возвышенная красная фигура Иисуса с нимбом, сияющим как солнце, а на фоне неба и земли – светлая фигура архангела Михаила. Контрастом к фигуре Иисуса служат светлые ангелы с орудиями Страстей, а продолжением Его фигуры – красные ангелы, трубящие воскресение мертвых, обрамленные радугой и окружающие светлую фигуру Михаила. Одежды Девы Марии, Иоанна Крестителя, апостолов и святых создают цветное разнообразие полиптиха на желтом фоне облаков. Обнаженные фигурки воскресших, праведников и грешников образуют своеобразный орнамент, идущий по нижнему краю на фоне мрачной земли. Светлый ангел у золотого входа в Рай противопоставлен языкам пламени, вырывающимся из Адской пропасти. В

почти симметричной величественной композиции художник впервые использовал важный психологический прием, нарисовав лишь входы в Рай и Ад. Неизвестно, насколько хорошо в Раю и плохо в Аду. Эта неизвестность создает у праведников предвкушение райской жизни и вселяет в грешников ужас перед адскими муками. И по колориту, и по композиции, и по замыслу это грандиозное произведение можно поставить рядом лишь с Гентским алтарем Яна ван Эйка ([илл. 33.3-33.4](#)).

Св. Себастьян. На оборотной стороне узкой левой створки в технике гризайли нарисована фигура св. Себастьяна ([илл. 38.39](#)), христианского святого и мученика. Он считался защитником от чумы, поэтому появление его образа в алтаре, заказанном для госпиталя, являлось вполне уместным. О его жизни мало что известно. Его житие, хотя и не имеет исторической основы, производит правдоподобное впечатление благодаря отсутствию в нем разного рода чудес, которыми наполнены жития многих ранних святых. В нем рассказывается, что Себастьян был начальником преторианской стражи при Диоклетиане в III веке. Он тайно исповедывал христианство, что обнаружилось, когда двое его друзей – Марк и Маркеллин – были осуждены на смерть за свою веру и Себастьян выступил, чтобы поддержать их. Был дан приказ пронзить его стрелами. Думая, что он мертв, палачи оставили его лежащим одного. Однако ни один из его жизненно важных органов не был поврежден стрелами (что не всегда учитывалось художниками), и его раны, хотя и глубокие, были не смертельными. Его излечила некая вдова по имени Ирина, и он предстал перед императором с новыми доказательствами своей веры. На сей раз он был побит до смерти дубинками, и тело его было брошено в главный канал в Риме для стока нечистот [19]. Он нарисован в виде мраморной статуи на небольшом пьедестале, привязанным к дереву, с руками связанными за спиной. Две стрелы глубоко вошли ему в живот, а одна пробила правую ногу. Однако на его лице нет никаких следов страданий, лишь печаль и спокойствие.

На оборотной стороне узкой правой створки в технике гризайли нарисована фигура св. Антония ([илл. 38.40](#)), которому первоначально был посвящен госпиталь. Святой с печальным лицом, густой бородой и носом, нависающим над верхней губой, одет в длинную рясу с четками на поясе и плащ с капюшоном.левой рукой он тяжело опирается на палку, а в правой держит колокольчик. Справа из-за подола его рясы выглядывает свинья.

На оборотной стороне левой широкой створки помещен портрет Никола Ролена, канцлера Бургундии и Брабанта, советника герцога Филиппа Доброго, политика и финансиста ([илл. 38.39](#)). Он основал в 1443 году госпиталь в Боне. По сравнению с его портретом Яна ван Эйка ([илл. 33.8](#)) заметно, что к этому времени он постарел, хотя его волосы и остались черными, без следов седины. Лицо стало более одутловатым, глаза еще меньше и с мешками под ними, морщины глубже. У Рогира канцлер одет значительно скромнее – на нем длинное черное пальто с поясом, застегнутым на медную пряжку, с капюшоном и подбитое коричневым мехом. Однако, как и на картине Яна ван Эйка, Ролен стоит на коленях, молитвенно сложив

руки, перед небольшим деревянным столиком с раскрытой Библией. Позади него порхает ангел в черной одежде с красным лицом и крыльями. Голову ангела украшает золотая диадема с крестом. Он держит золотой рыцарский шлем Ролена с опущенным забралом и его серый щит с гербом, состоящим из трех золотых ключей весьма причудливой формы. Черная скатерть, которой накрыт столик с Библией, также украшена рисунком из таких же золотых ключей.

На оборотной стороне правой широкой створки помещен портрет Гигон де Сален, второй жены Никола Ролена ([илл. 38.40](#)). Она вышла замуж около 1411 года и умерла в 1470-м. Некрасивая женщина, с длинным узким лицом, небольшими карими глазами, длинным носом, нежным ртом и двойным подбородком, она стоит на коленях, как и ее муж, перед таким же столиком с раскрытой Библией. Ее руки, сложенные на животе, направлены пальцами вперед. На ней почти такое же пальто, как и у мужа, тонкий шейный платок, выглядывающий из-за воротника пальто, и великолепный головной платок из тонкой полупрозрачной ткани, красиво заколотый и закрывающий ей волосы. Ангел в белых одеждах и с серыми крыльями поддерживает серый щит с ее гербом, левая часть которого является гербом Ролена (три золотых ключа), а правая – золотой зубчатой башней. Такими же золотыми башнями украшена и черная скатерть на столике с Библией.

Сравнение с произведениями на близкие сюжеты. Необычную и чрезвычайно впечатляющую композицию «Страшный Суд», словно предвещающую знаменитую фреску Микеланджело, исполнил Делло Делли ([илл. 36.171](#)).

Отметим также картину Джованни ди Паоло «Рай» ([илл. 38.132](#)) размером 46.2×40 см, написанную в середине XV века на близкую тему и хранящуюся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, в которой художник показал прелести райской жизни. На роскошной лужайке с прекрасными цветами, окаймленной деревьями с райскими яблочками, беседует несколько групп современников художника, находящихся по его мнению в Раю. Каждый нашел себе собеседника, а то и нескольких. Здесь же присутствуют и «райские» животные – белый единорог, символ целомудрия, и пара зайцев – символ преодоления распутства.

Более скромная сцена Страшного Суда присутствует и на левой створке «Триптиха Спасения» ([илл. 38.105](#)) Рогира ван дер Вейдена.

38.4. «Обретение мощей св. Губерта»

Картина «Обретение мощей св. Губерта» ([илл. 38.133](#)) размером 80×88 см вышла из мастерской художника около 1440 года. В настоящее время она хранится в Лондонской Национальной галерее [46].

Литературная программа. Св. Губерт, епископ Маастрихтский, впоследствии Льежский, умер в 727 году. Согласно позднему его житию, он, будучи молодым человеком, предавался мирским наслаждениям, в особенности охоте. Однажды, на охоте в страстную пятницу, он вдруг



Илл. 38.132. Джованни ди Паоло. Рай.



Илл. 38.133. Рогир ван дер Вейден. Обретение мощей св. Губерта.

неожиданно натолкнулся на белого оленя, у которого между рогами было распятие. Это видение побудило его обратиться в христианство. Такая же история рассказывается и о св. Евстафие. Согласно легенде христианского Средневековья, когда была вскрыта могила св. Губерта, его мощи оказались нетленными [19, 46].

Действующие лица. Св. Губерт (в центре на переднем плане) выглядит так, словно он умер только что. Он пожилой и довольно полный, с выразительным безбородым лицом, крупными закрытыми глазами, рыхлыми, ввалившимися щеками и острым подбородком. На нем епископские одежды (также не тронутые тлением) – красная мантия, из-под подола которой видно белое облачение, и епископская митра.

Епископ (слева на переднем плане), который руководит вскрытием могилы, выглядит даже более старым, чем Губерт. Он в торжественном белом облачении с белыми бармами, в плаще из золотой ткани с узорами и в такой же, как и у Губерта, епископской митре. В правой руке он держит ажурную серебряную кадильницу на цепях.

Тело Губерта окружают священнослужители, разного возраста и положения в церковной иерархии. Все они в белых облачениях. Важный иерарх (справа на среднем плане) одет в фиолетовый плащ с золотым обрамлением, украшенным драгоценными камнями, полы которого скреплены круглой золотой пряжкой, и в золотой митре с драгоценными камнями.

В сцене принимают участие и многочисленные богатые прихожане, мужчины, женщины и дети. Их роскошные одежды выписаны с особой тщательностью. Интересно, что если некоторые из мужчин сняли головные уборы при виде тела святого, то другие и не подумали сделать этого.

Взаимодействие персонажей. На переднем плане два монаха, присев на корточки (такая поза встретилась впервые), вынимают тело св. Губерта из открытого гроба. Он кажется не мертвым, а спящим. В ногах у него епископ, встав на одно колено, размахивает своей кадильницей. За ним стоит церковный служка, поддерживая его плащ. В головах у святого, сразу за спинами монахов, стоит церковный иерарх. Высокомерное, даже брезгливое выражение его лица и молитвенно сложенные на животе руки явно диссонируют друг с другом. За его спиной также стоит монах. За спинами священнослужителей расположились горожане. В левой группе большинство благоговейно склонило головы перед телом святого, в правой же группе благоговения нет и в помине: горожане оживленно обсуждают со священнослужителями увиденное, некоторые вытягивают шеи, чтобы лучше рассмотреть святого. К могиле святого перед алтарем допущена лишь небольшая часть прихожан; остальные толпятся за решеткой по обе стороны алтаря.

Интерьер. Действие происходит в интерьере готического храма. На переднем плане в полу с узором из желтых и голубых плиток расположен прямоугольный проем могилы, откуда и извлекают тело св. Губерта. За могилой две широкие темно-серые ступени ведут к алтарю. Алтарь имеет

форму параллелепипеда с белым верхом и темными гранями, украшенными золотым орнаментом. На алтаре стоит ажурная дарохранительница, на передней стенке которой видны скульптуры Мадонны с Младенцем, апостолов и святых. Позади нее расположена икона преимущественно красного цвета, имеющая форму креста, в центре которой нарисовано распятие, а по бокам – фигуры святых. Над иконой возвышается статуя святого. Алтарь окружен четырьмя тонкими металлическими колоннами, увенчанными статуями ангелов. Алтарное помещение от остальной части церкви отделяет средней высоты черная решетчатая ограда, за которой и толпится большая часть прихожан. Перед этой оградой расположен ряд толстых колонн коринфского ордера, поддерживающих потолок церкви и соединенных арками. На капители каждой колонны помещена статуя апостола. В задней стене церкви расположен ряд готических окон.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на контрасте между белыми одеждами священнослужителей и разноцветными одеждами прихожан на фоне мрачноватой церкви. Центральная ось композиции состоит из проема могилы на переднем плане, алтаря за ней, дарохранительницы на нем, иконы за ней, статуи над иконой и центрального окна позади статуи. Относительно этой центральной оси интерьер храма и две группы участников церемонии образуют симметричную композицию. Асимметрию в нее вносят св. Губерт и два монаха, извлекающие его тело и смещенные вправо, а также различия в поведении левой и правой групп участников. В то время, как левая группа благоговейно созерцает чудо, правая пустилась в его досужее обсуждение.

Сравнение с произведениями на близкие сюжеты. На близкий сюжет написана и картина Паоло Венециано ([илл. 38.134](#)) из Базилики Сан-Марко в Венеции, заказанная дожем Андреа Дандоло и посвященная обретению мощей св. Марка, одного из четырех евангелистов. Его предполагаемые останки были перевезены из Александрии в Венецию в IX веке [19]. На картине святой отмечен золотым нимбом (у Рогира этого нет). Его мощи уже помещены в специальный склеп. Но и здесь среди всеобщего преклонения один из участников церемонии в левой части картины показывает другому указательным пальцем на святого (жест, трудно совместимый с понятием благочестия). Картина имеет характерный для этого мастера темный колорит, даже лица имеют темно-коричневый цвет. Интерьер храма нарисован довольно обобщенно, но и в нем мы видим изображения скульптур и фресок.

38.5. Светские портреты.

Рогир ван дер Вейден продолжил традицию создания психологических портретов, заложенную Робером Кампеном и Яном ван Эйком. Его моделями служили либо члены правящих династий, либо лица из высшего общества, мужчины и женщины, редко представители бюргерства.

38.5.1. «Портрет Франческо д'Эсте»

«Портрет Франческо д'Эсте» ([илл. 38.135](#)) размером 30×20 см хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Долгое время изображенного на портрете ошибочно определяли как герцога Феррарского Лионелло д'Эсте, потом как Мелидузе д'Эсте. Настоящая идентификация сделана по живописному изображению на обороте доски. Там имеются герб семейства Эсте, принятый с 1432 года, и непонятная надпись, в которой выделяется слово Франциск. Франческо д'Эсте был незаконным сыном герцога Лионелло. В 1444 году примерно в четырнадцатилетнем возрасте его отправили для обучения и воспитания в Брюссель ко двору герцога Филиппа Доброго, и почти вся его жизнь прошла во Фландрии. Он умер после 1475 года. Исходя из возраста изображенного, исследователи считают, что портрет мог быть написан около 1460 года в Брюсселе, а не во время путешествия Рогира в Италию в 1450 году, как предполагалось ранее [42, 43].

На портрете мы видим гордого молодого итальянского аристократа, с достоинством несущего печать своего рождения (при Бургундском дворе на такие вещи смотрели совершенно спокойно), но не смирившегося со своей судьбой. Юноша подчеркнуто высоко держит голову, у него красивое бритое лицо, большие, темные, печальные глаза, характерный, крупный, горбатый нос, большой рот с выступающими толстыми губами (особенно нижней), небольшой подбородок, высокая шея и широкие прямые плечи. Его аккуратно расчесанные и тщательно подстриженные черные волосы спускаются на лоб почти до бровей.

Его лицо выражает смесь противоречивых чувств – напускного высокомерия, оберегающего его от насмешек, стремления к человеческому участию и глубоко запрятанной грусти. Он очень одинок, постоянно настороже и ведет себя как очень знатная особа. Но ему явно не хватало родительской любви в детстве, и он пытается скрыть это, напуская на себя гордый вид.

Он одет скромно (черная одежда с белыми обшлагами и узким воротничком, а также стоячим красным), но богато (широкая золотая цепь вокруг шеи, золотое кольцо на мизинце левой руки). Франческо держит в правой руке кольцо (символ власти) и молоток. Портрет нарисован в три четверти, повернутым влево и на белом фоне (последнее не встречалось ни у Робера Кампена, ни у Яна ван Эйка). Белый фон в сочетании с черной одеждой и волосами фиксирует внимание зрителя на лице и руках модели.

Другие парадные портреты. Семейное сходство сына с отцом можно проследить, благодаря «Портрету Леонелло д'Эсте» ([илл. 38.136](#)) работы Пизанелло размером 28×19 см, созданном в 1441 году и хранящемся в галерее Академии Каррара в Бергамо. Леонелло д'Эсте, герцог Модены и Реджо-Эмилии, родился 21 января 1407 года и умер 1 октября 1450 года. Он был средним из трёх внебрачных сыновей Никколо д'Эсте от Стеллы де Толемеи. В 15 лет Леонелло был отправлен в Перуджу ко двору Строщи для



Илл. 38.134. Паоло Венециано. Обретение мощей св. Марка.



Илл. 38.135. Рогир ван дер Вейден. Портрет Франческо д'Эсте.



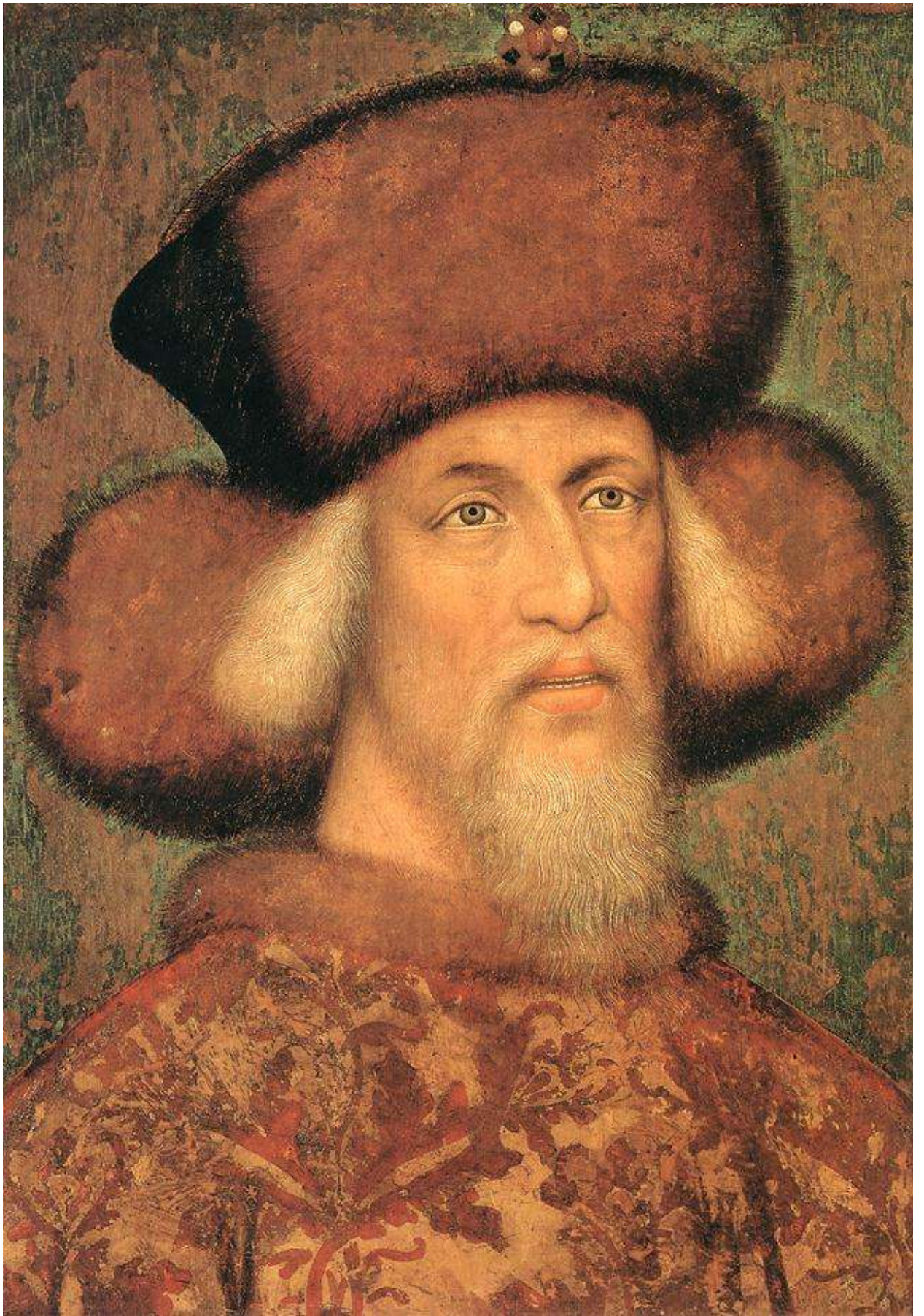
Илл. 38.136. Пизанелло. Портрет Леонелло д'Эсте.

изучения военного дела под руководством кондотьера Браччо да Монтоне. В 1424 году после смерти Браччо вернулся в Феррару. С 1429 по 1436 годы его учителем был гуманист Гварино да Верона. Леонелло стал наследником отца после смерти его сына от второго брака и казни в 1425 году старшего брата Уго Альдобрандино по обвинению в измене вместе со второй женой Никколо Паризиной Малатеста. Леонелло был государем нового типа: доблестный рыцарь, мудрый правитель, покровитель наук и искусств, поэт, страстный коллекционер. Говорили, что Леонелло предпочитал мир войне и учёных — солдатам. Ещё при жизни отца он пользовался широкой известностью в гуманистических кругах как щедрый и знающий меценат, а став правителем, отдался этому занятию еще интенсивней. За время его правления Феррара стала одним из центров ренессансной культуры. Университет Феррары приобрёл широкую известность - здесь учились студенты не только из Италии, но и из многих стран Европы. Под патронажем Леонелло была построена первая больница Феррары. При дворе д'Эсте работали величайшие художники того времени: Якопо Беллини, Андреа Мантенья, Рогир ван дер Вейден, Пизанелло. Дружеские отношения связывали Леонелло и Леона Баттисту Альберти, посвятившего ему несколько сочинений [13].

Как и большинство портретов Пизанелло, портрет Леонелло нарисован в профиль. Точно переданы его характерные нос и рот, но в мастерстве Пизанелло уступает Рогиру. Довольно неестественно выглядит причёска Леонелло, больше похожая на парик, и его затылок. При сравнительно большой голове туловище модели кажется тщедушным. Черный фон оттеняет бледность его лица. Хотя в этом портрете отсутствуют так любимые Пизанелло животные, он все же украсил его роскошными цветами и уделил внимание деталям одежды.

Из других портретов Пизанелло монарших особ отметим небольшой портрет императора Сигизмунда Люксембургского ([илл. 38.137](#)) размером 64×49 см, созданный в 1433 году и хранящийся в Музее истории искусств в Вене. Это единственный из дошедших до нас портретов Пизанелло, нарисованный в три четверти (а не в профиль). Поражает «неимператорский» вид модели, его простодушное лицо и роскошная меховая шапка вместо короны. Верх шапки украшает значек с его гербом. Нейтральный фон фокусирует внимание на лице императора. Его светлые волосы и борода нарисованы довольно примитивно.

Рогир также создал несколько портретов властителей своего времени. Портрет герцога Бургундского Филиппа Доброго ([илл. 38.138](#)) размером 31×23 см исполнен после 1450 года и ныне хранится в Музее изящных искусств в Дижоне. Филипп Добрый родился 31 июля 1396 года и умер 15 июня 1467 года. Родившийся в Дижоне, он был старшим сыном Жана Бесстрашного и Маргариты Баварской. 28 января 1405 года он получил титул графа де Шароле и тогда же был обручён с Мишель Французской, дочерью Карла VI Французского и Изабеллы Баварской. Свадьба же состоялась в 1409 году. После смерти жены Филипп 30 ноября, 1424 года женился вторично на Бонне д'Артуа, дочери Филиппа Артуа. В его третьем браке, который был



Илл. 38.137. Пизанелло. Портрет императора Сигизмунда Люксембургского.



Илл. 38.138. Рогир ван дер Вейден. Портрет Филиппа Доброго.

заключен в Брюгге 7 января 1430 с Изабеллой Португальской, дочерью Жуана I Португальского и Филиппы Ланкастер, родилось трое сыновей, двое из которых умерли в детстве. Кроме того, у герцога Филиппа было около 17 внебрачных детей, в том числе Антуан, Великий бастард Бургундский. Филипп усиленно поддерживал идею рыцарства при своём дворе. В 1430 году он создал Орден Золотого руна. Также Филипп был большим ценителем произведений искусства, собрал большую коллекцию гобеленов и других работ. Во время его правления Бургундская капелла стала музыкальным центром Европы, наблюдалось большое развитие Бургундской школы композиторов и певцов. Жиль Беншуа, Робер Мортон и позже Гийом Дюфай, известнейшие композиторы XV века, играли в придворной капелле Филиппа [13].

Герцогу во время написания портрета было около пятидесяти лет. Здесь обращают на себя внимание его утрированно синие глаза, гармонирующие с фоном, и его темное одеяние, что позволило художнику контрастно выделить лицо и руки модели. Вместе с тем лицо отличается некоторой натянутостью и даже искусственностью выражения, а весь портрет – подчеркнутой скромностью. На шее у герцога массивное ожерелье с орденом Золотого Руна.

Тогда же, или через небольшой промежуток времени был написан еще один портрет Филиппа, одна из многочисленных копий которого ([илл. 38.139](#)) размером 29×21 см, исполненная около 1520 года, ныне хранится в Государственных музеях Берлина. Здесь герцог без головного убора, видна его короткая стрижка, у него более крупный рот и массивный подбородок.

Портрет сына герцога Филиппа, последнего герцога Бургундского, Карла Смелого ([илл. 38.140](#)) размером 50×33 см был создан в 1461-1462 годах и ныне хранится в Государственных музеях Берлина. Рогир словно предчувствовал трагическую гибель герцога и изобразил его не только в черной одежде, но и на черном фоне. Более воинственный, горячий и глуповатый, чем его отец, Карл предстает здесь более волевым и менее церемонным. Его ожерелье с орденом Золотого Руна более скромное, чем у отца.

Еще один портрет знатной особы, герцога Иоанна Клевского ([илл. 38.141](#)), размером 49×31 см был создан в 1459-1460 годах и ныне хранится в Лувре в Париже. Иоанн родился в 1419 году и умер в 1481 году. Сын Адольфа Клевского и Марии Бургундской, он был женат на Елизавете Бургундской [13].

Женоподобный и немного смешной, мирный властитель хотел предстать на портрете благочестивым человеком в молитвенной позе. Его толстая шея кажется длинноватой по сравнению с небольшой головой. Ожерелье ордена Золотого Руна, отделанное лазуритом, похоже на то, что и на шее у Филиппа Доброго.

В отличие от Робера Кампена и Яна ван Эйка, которые создавали портреты представителей среднего класса, Пизанелло и Рогир ван дер Вейден этими работами заложили основы парадного портрета сильных мира сего.



Илл. 38.139. Рогир ван дер Вейден. Портрет Филиппа Доброго.



Илл. 38.140. Рогир ван дер Вейден. Портрет Карла Смелого.



Илл. 38.141. Рогир ван дер Вейден. Портрет Иоанна I, герцога Клевского.

Если в Италии заказчики хотели, чтобы художник подчеркнул их пышность, то в Нидерландах в эпоху позднего Средневековья заказчики предпочитали выглядеть благочестивыми и смиренными перед Богом. Удовлетворяя их вкусам, мастера не забывали и о психологических особенностях своих моделей.

38.5.2. «Портрет рыцаря ордена Золотого Руна со стрелой»

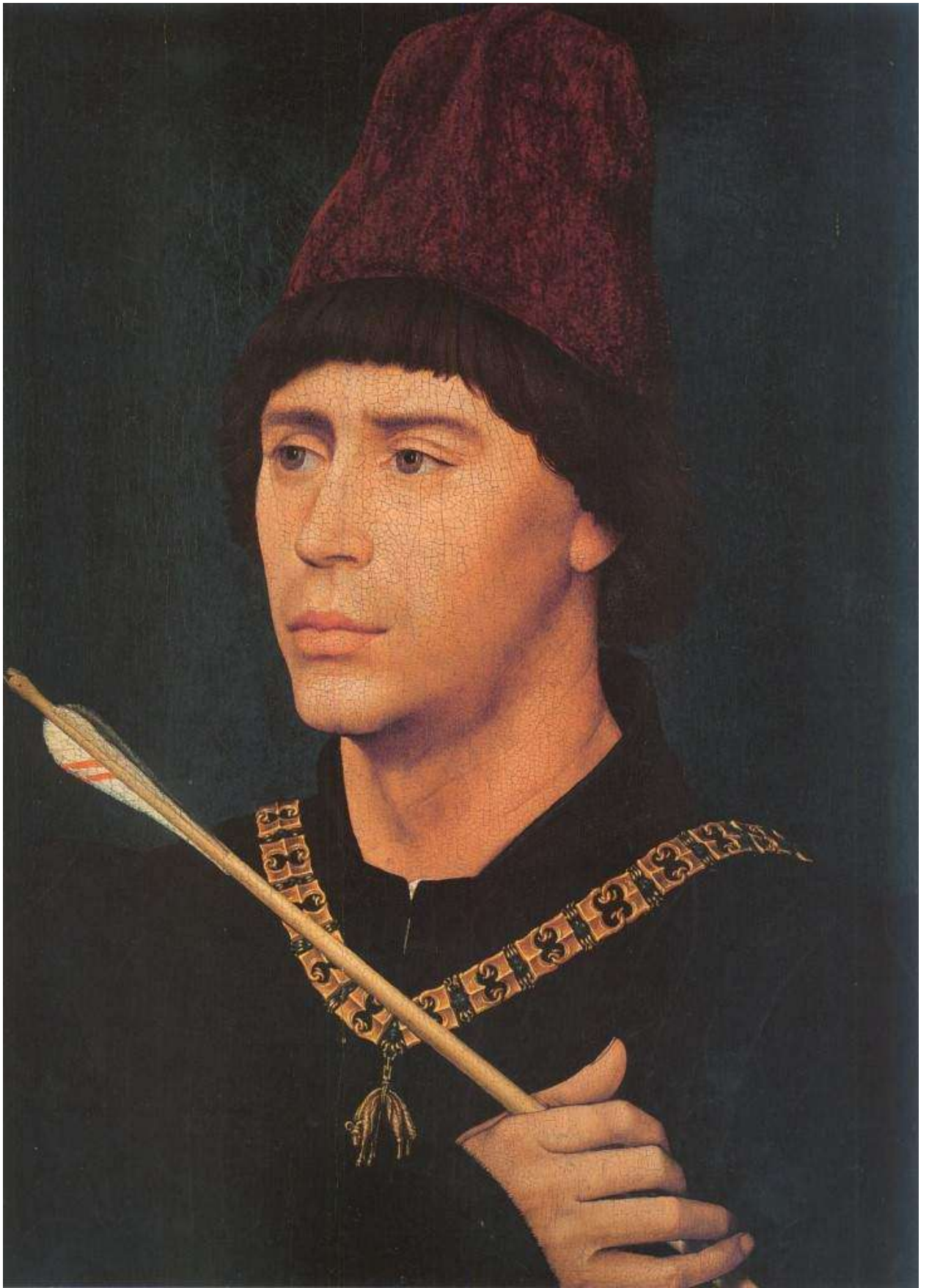
«Портрет рыцаря ордена Золотого Руна со стрелой» ([илл. 38.142](#)) размером 39×28 см хранится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Принято считать, что на нем изображен Антуан Бургундский, незаконный сын Филиппа Доброго и сводный брат Карла Смелого, «великий бастард Бургундии». Антуан, сын Филиппа Доброго и его любовницы Жанны де Прель, родился в 1421 году и умер в 1504 году. Он был военачальником при Бургундском дворе. За взятие Гааги в 1456 году он был награжден орденом Золотого Руна. Этот рыцарский орден был учрежден самим Филиппом Добрым и награждение им свидетельствовало об особом, полупризнанном положении Антуана при дворе отца. Портрет был куплен для брюссельского музея в 1861 году у торговца картинами Нивенхейса [42].

Молодой человек, с не столь крупными и синими глазами, как у Филиппа и Карла, менее крупными чертами умного и волевого лица, со сдвинутыми бровями, напряженным выражением и тайной грустью во взгляде, почти такой же, как и на портрете Франческо д'Эсте ([илл. 38.135](#)), одет в темную одежду. Его малиновая шапка, имеющая форму усеченного конуса, явно ему мала (возможно, такова была мода в то время) и из-под нее видны его прекрасно нарисованные темно-коричневые волосы.

Золотая цепь ордена Золотого Руна, украшающая его шею, как и на предыдущих портретах, составлена из эмблем Филиппа – изображений огнива и кремня, высекающего искры. Образ Золотого Руна связан как с греческой мифологией – героем Язоном и путешествием аргонавтов, так и с библейским образом – руном судьи и воителя Гедеона, на которое Бог посылал росу по его молитве. Стрела с двумя красными полосками, которую рыцарь прижимает к груди, может означать как награду за меткую стрельбу и принадлежность к гильдии лучников, так и знак незаконнорожденности. Очень тонко нарисована крупная рука, держащая стрелу. Все портреты членов семьи Бургундских герцогов и их родственников нарисованы на темном фоне. Рогир исполнил их во время путешествия в Дижон.

38.7.3. «Портрет Филиппа де Круа»

«Портрет Филиппа де Круа» ([илл. 38.143](#)) размером 49×30 см, созданный около 1460 года, ныне хранится в Королевском музее изящных искусств в Антверпене [18]. Этот портрет является правой створкой диптиха, левая створка которого представлена на [илл. 38.20](#). Филипп де Круа родился в 1435 году и умер в 1511 году. Он принадлежал к одному из наиболее знатных



Илл. 38.142. Рогир ван дер Вейден. Портрет рыцаря Золотого Руна со стрелой.



Илл. 38.143. Рогир ван дер Вейден. Портрет Филиппа де Круа.

родов Бургундии. В 1457 году он был управляющим двора Филиппа Доброго, в 1456-1465 годах - губернатором одной из бургундских крепостей, а в 1473 году стал рыцарем ордена Золотого Руна. На портрете он изображен примерно в двадцатипятилетнем возрасте.

Худощавый юноша с крупными серыми глазами, густыми бровями, низким лбом, закрытым челкой черных волос, длинным тонким носом и массивным подбородком, он одет в черные бархатные одежды и легкий шарф вокруг толстой шеи, концы которого закинута ему за плечи. Вся его поза подчеркивает благочестие, чему соответствуют и черные четки с крестом в молитвенно сложенных руках, и черный фон портрета. В левом верхнем углу нарисован его фамильный герб.

Другие портреты юношей. Портреты юношей писал и Уччелло. Его фреска «Медальон с головой» ([илл. 38.144](#)), созданная в 1435 году, находится в капелле Успения Девы Марии Собора Прато. Здесь мы встречаемся с чисто светским подходом к портрету. Как и на большинстве портретов Пизанелло, у Уччелло юноша нарисован в профиль. Замечательно его тонкое, почти детское лицо с карими глазами, выступающим носом и верхней губой, полуоткрытым ртом. Очаровательны его вьющиеся светлые волосы, убранные в модную прическу и припудренные белилами. Красная одежда со стоячим воротничком и черный фон дополняют цветовую гамму фрески. Юноша слегка наклонил голову вперед и задумался, но не о вечном, а о чем-то своем, детском.

Совсем другое впечатление производит «Портрет молодого мужчины» размером 47×36 см работы Уччелло ([илл. 38.145](#)), написанный маслом на холсте (новая технология!) в 1450-е годы и хранящийся в Музее изящных искусств в Шамбери. Здесь (также в профиль) нарисован уже не юноша, а возмужавший молодой человек, красивый, себе на уме, явно задумавший какую-нибудь интригу. Подчеркнуты итальянские черты его лица, черные глаза и волосы, прямой нос, женственный рот и подбородок. Судя по одежде, он относится к аристократическому обществу. В чем-то его одежда похожа на одежду представителей нидерландского среднего класса на портретах Робера Кампена и Яна ван Эйка (темная душегрейка на меху, красный тюрбан на голове), но носит он ее совсем по-другому, более аристократически. Темный фон подчеркивает красочность одежды и загар лица. В отличие от портретов Рогира, здесь нет даже намека на какие-либо религиозные чувства модели.

Рогир ван дер Вейден создал еще несколько портретов молодых людей. В частности портрет ([илл. 38.146](#)), исполненный серебряным карандашом в 1430-е годы, хранится в Государственных музеях Берлина.

«Портрет Жана де Гроса» ([илл. 38.147](#)) размером 38×28 см, созданный около 1455-1460 годов, ныне хранится в Художественном институте в Чикаго. Этот портрет является правой створкой диптиха, левая створка которого представлена на [илл. 38.19](#). Жан де Грос был секретарем Филиппа Доброго около 1459 года, а поступил на службу к его сыну Карлу в 1456 году. В правление Карла Смелого он стал могущественным и нелюбимым



Илл. 38.144. Уччелло. Медальон с головой.



Илл. 38.145. Уччелло. Портрет молодого мужчины.



Илл. 38.146. Рогир ван дер Вейден. Молодой мужчина. Рисунок.



Илл. 38.147. Рогир ван дер Вейден. Портрет Жана де Гроса.

сборщиком налогов и скопил большое богатство. Он был посажен в тюрьму после смерти Карла, но освобожден, благодаря интервенции Марии Бургундской, и умер в 1484 году. На портрете он изображен очень молодым.

Жан де Грос представлен здесь в традиционной для парадных портретов Рогира благочестивой позе. Обращают на себя внимание большие темные глаза модели, его широкие черные брови, красивый рот и слегка небритые щеки. Почти черный колорит картины (волосы, одежда и темно-синий фон) выделяет лицо и руки.

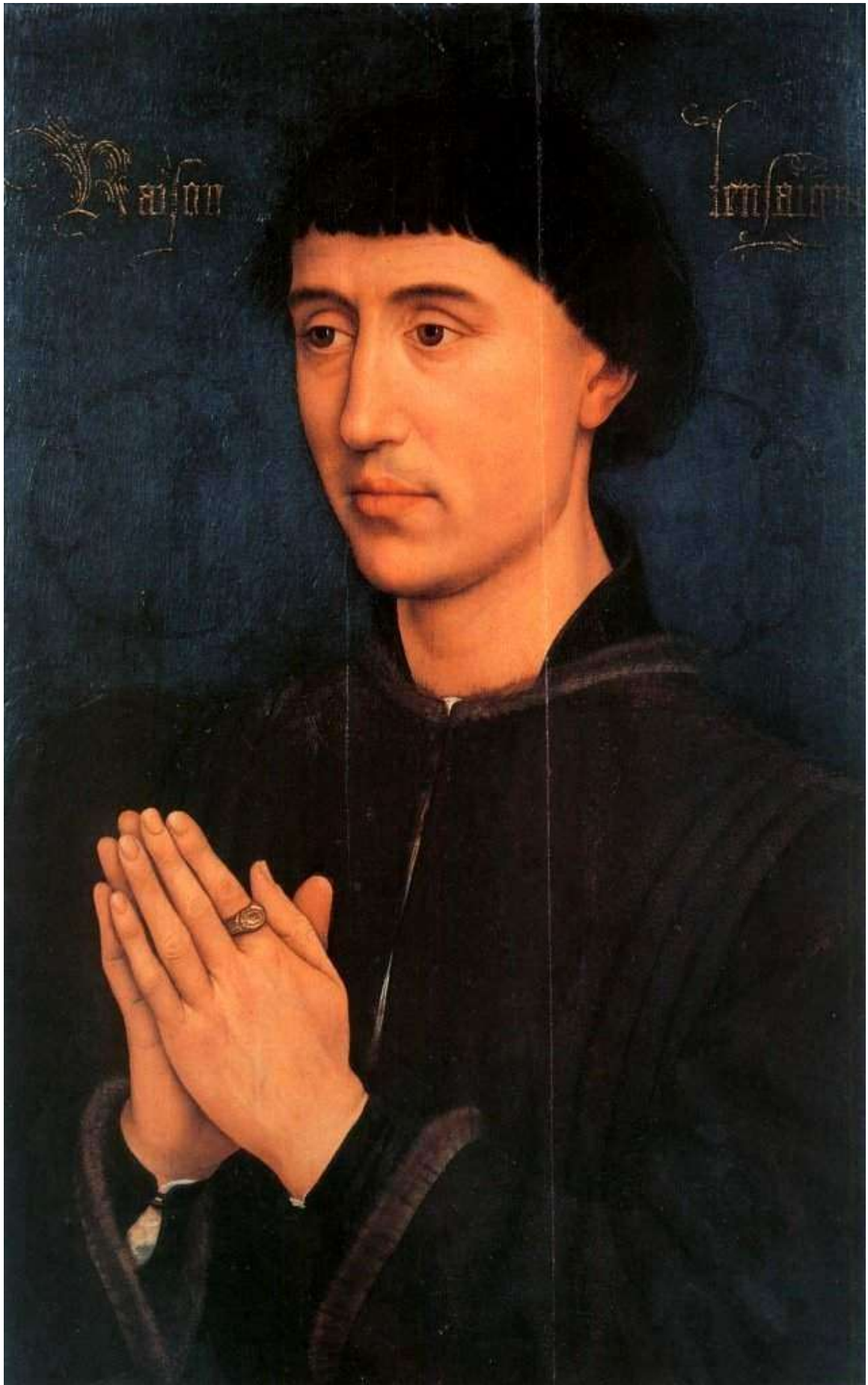
Столь же традиционен и «Портрет Лорана Фруамона» ([илл. 38.148](#)) размером 51×33 см, созданный около 1463-1464 года и хранящийся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Имя модели написано на бандероли на оборотной стороне доски ([илл. 38.149](#)), где расположен портрет; бандероль держит св. Лаврентий, нарисованный в технике гризайли. Сам портрет является правой створкой диптиха, левая створка которого представлена на [илл. 38.18](#).

Мужские портреты Рогира ван дер Вейдена позволяют нам посмотреть в лицо последним представителям европейского рыцарства, особенно бургундской знати, исчезнувшей вместе с падением бургундского герцогства через несколько лет после смерти художника. Большинство этих парадных портретов демонстрируют идею смирения светских властителей перед Богом (что редко имело место в реальной жизни).

38.5.4. «Женский портрет»

«Женский портрет» ([илл. 38.150](#)) размером 37×27 см, созданный, предположительно, в 1455 году, хранится в Национальной галерее в Вашингтоне. Личность изображенной на нем неизвестна. По одним предположениям это придворная дама из свиты герцогини Бургундской, по другим – Мария де Валанжен, внебрачная дочь Филиппа Доброго, герцога Бургундского. В XIX веке портрет находился в частных собраниях в Германии. В 1937 году вместе с коллекцией Меллона он поступил в Национальную галерею Вашингтона [42].

Удлиненное и не особенно красивое лицо модели с узкими карими глазами, высоким лбом, небольшим, но широковатым и немного вздернутым носом, высокими скулами, слегка впалыми щеками, плотно сжатыми пухлыми губами и небольшим подбородком поражает своей замкнутостью и внутренней напряженностью. Обращает на себя внимание розовый цвет ее лица (но без румянца) и кожи (особенно если сравнить его с цветом лица на женском портрете Робера Кампена на [илл. 31.35](#)). Ее светло-коричневые волосы зачесаны вверх и завязаны высоким узлом по моде того времени. Линия шеи и затылка, продолженная складкой вуали, а также линия щеки и лба образуют две почти правильные и параллельно идущие дуги, что может свидетельствовать о некоторых геометрических идеях художника в области портрета.



Илл. 38.148. Рогир ван дер Вейден. Портрет Лорана Фруамона.



Илл. 38.149. Рогир ван дер Вейден. Св. Лаврентий.



Илл. 38.150. Рогир ван дер Вейден. Женский портрет.

Девушка скромно опустила взгляд, устремив его в пространство, но при этом художнику удалось передать ее напряженную работу мысли. Она позирует художнику, но при этом погружена в свои думы, одновременно стараясь их скрыть. Ее поза в три четверти оборота с плотно сжатыми пальцами нежных рук, унизанных золотыми кольцами, одновременно и удобна, и изящна.

Как и во многих мужских портретах, Рогир и здесь предпочел черную одежду и черный фон. Лишь в вырезе черного платья видна коричневая вставка, да широкий красный пояс, стягивающий тонкую талию модели и украшенный золотой пряжкой и позументом, выделяется на черном фоне. С особым мастерством художник нарисовал тонкую полупрозрачную белую вуаль, обернутую вокруг шеи, покрывающую волосы и обрамляющая их большими белыми крыльями по обе стороны. Ему удивительно удалась игра света на ее складках, золотых булавах, которыми она заколота, а также слегка размытые под вуалью линии цепочки вокруг шеи и черной ленты, стягивающей волосы.

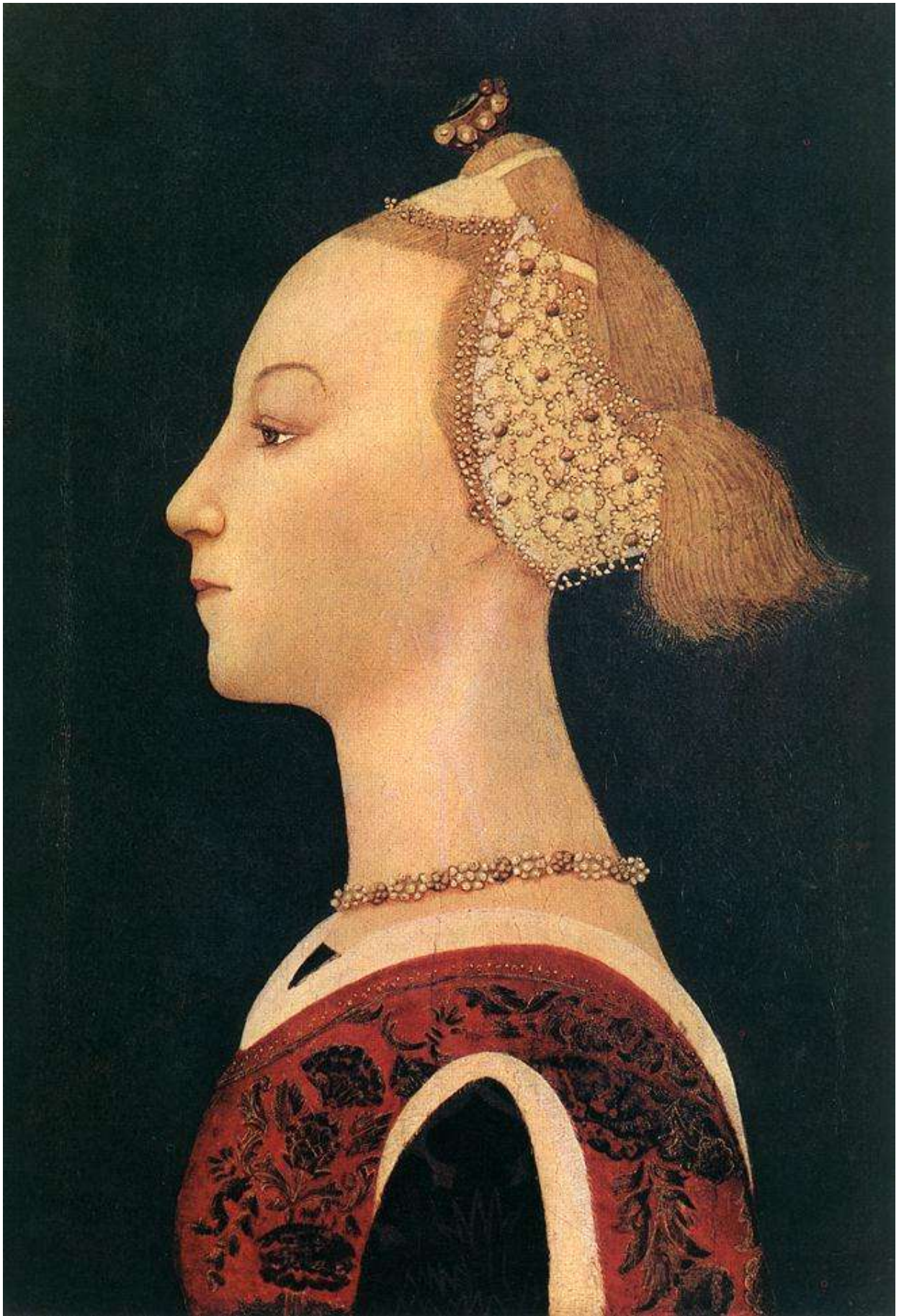
Сравнивая этот портрет и женский портрет работы Робера Кампена ([илл. 31.35](#)), приходится лишь удивляться, как обоим художникам удалось противопоставить социальную принадлежность своих моделей – жены бюргера у Робера Кампена и светской дамы у Рогир ван дер Вейдена.

Другие портреты знатных дам. Полной противоположностью этому портрету является «Женский портрет» работы Уччелло ([илл. 38.151](#)) размером 39×26 см, созданный в 1450-е годы, который хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Считается, что на нем изображена Елизавета ди Монтефельтро, которая родилась в 1464 году, вышла замуж за Роберто Малатесту в 1479 году и умерла в 1510 году. Здесь, как в большинстве ранних итальянских портретов, модель повернута в профиль (так, видимо, художникам легче было передавать сходство портрета с моделью). Вместо северной замкнутости мы видим на лице гордую своенравность. Северный нежно-розовый цвет кожи заменен легким загаром. Вместо напускной скромности в одежде присутствует яркость нарядов и пышность украшений. Оба художника используют черный фон, но с совершенно разными целями: у Рогир он продолжает тему скромности, у Уччелло подчеркивает пышность.

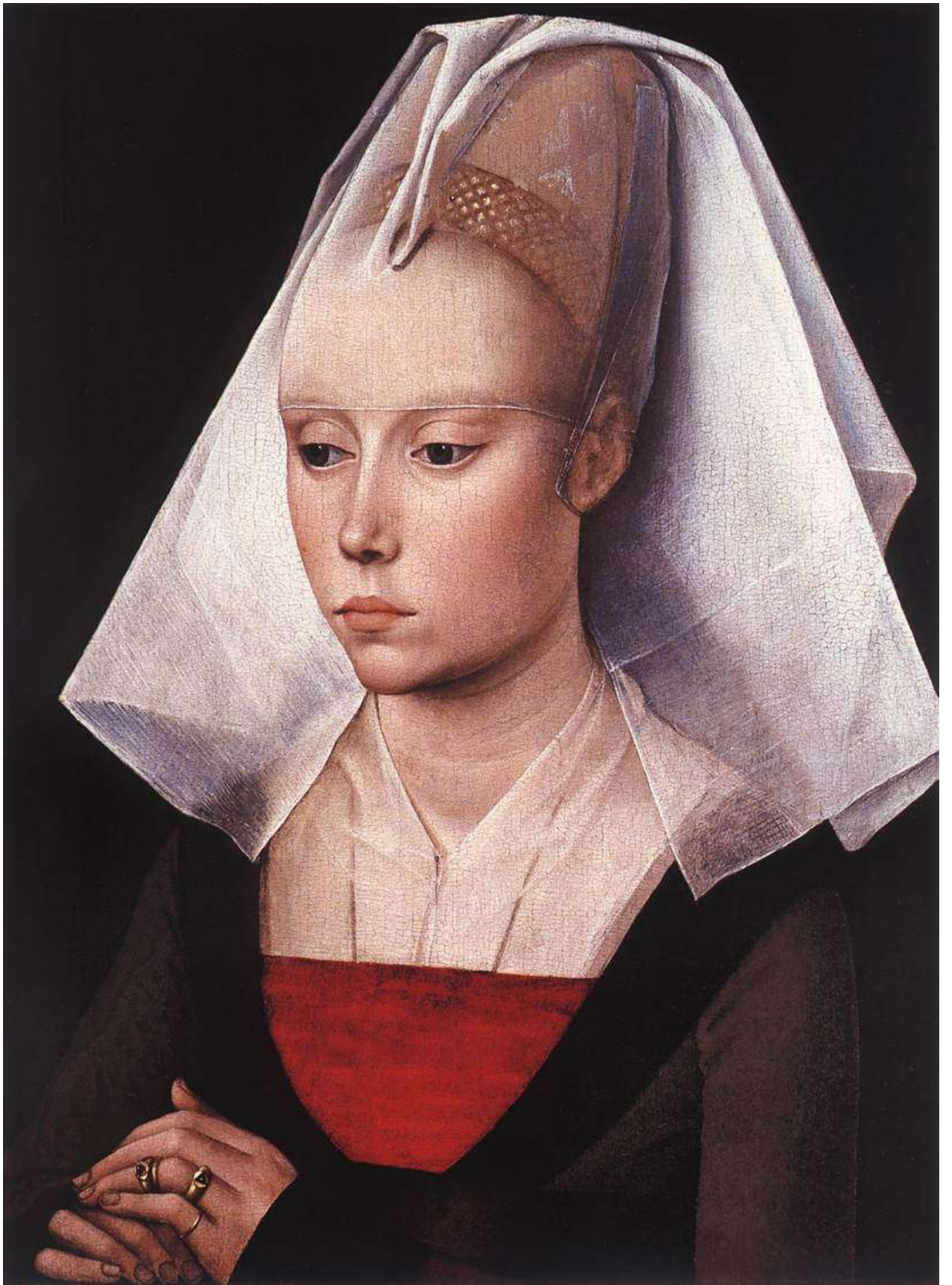
Напротив, еще один женский портрет работы Рогир ([илл. 38.152](#)) размером 36.5×27 см, исполненный около 1464 года и хранящийся в Национальной галерее Лондона, близок по духу портрету его работы, рассмотренному в этом разделе ([илл. 38.150](#)). Однако сама модель здесь менее интересна, а мастерство исполнения – не столь высокое.

38.5.5. «Портрет молодой женщины»

«Портрет молодой женщины» ([илл. 38.153](#)) размером 47×32 см хранится в Картинной галерее Берлин-Далем. По стилю, сходству с портретами Робера Кампена и по костюму портрет был датирован примерно 1435 годом. Имеющийся на обороте доски герб относится к более позднему времени и не



Илл. 38.151. Уччелло. Женский портрет.



Илл. 38.152. Рогир ван дер Вейден. Портрет дамы.



Илл. 38.153. Рогир ван дер Вейден. Портрет молодой женщины.

помогает идентифицировать личность дамы. Высказывалось предположение, что Рогир представил здесь свою супругу Елизавету Гофферт. Никаких документальных данных о даме найти не удалось. Картина находилась в собрании русской княгини Салтыковой и была продана берлинскому музею в 1905 году [42].

Этот портрет близок к работе Робера Кампена ([илл. 31.35](#)). Нежное розовое и довольно красивое лицо без каких-либо признаков морщин, крупные голубые глаза, прямой нос, широкие скулы, пухлые губы и маленький подбородок характеризуют модель как женщину веселого нрава, далекую от чопорности и замкнутости аристократок, но с сильным характером. Позируя художнику, она сознает важность момента и пытается сохранить серьезность.

Ее одежда также соответствует социальному положению представительницы бюргерских кругов. Коричневое с зеленым оттенком платье с широкими рукавами и обилием складок на груди сшито из плотной материи, отделано черным мехом и чуть выше талии стянуто широким черным поясом. Большой белый головной платок заколот иным способом, чем на портрете работы Робера Кампена ([илл. 31.35](#)), причем так, что лицо обрамлено с обеих сторон широкими белыми крыльями, а конец, пропущенный под подборотком, является более узким. Пальцы дамы унизаны несколькими золотыми кольцами (в том числе и обручальным).

Цвета, использованные в портрете, имеют строгую функциональность: черный (фон и отделка платья), белый (головной платок), телесный (лицо и руки), голубой (глаза), розовый (румянец и губы), коричневый (платье) и золотой (кольца). Модель повернута в три четверти оборота к художнику, но ее взгляд направлен на него (а не в пространство прямо перед собой, как на парадных портретах). Ее руки сжимают одна другую, а не сложены в молитвенном жесте. Если это действительно жена Рогир ван дер Вейдена, то, в отличие от жены Яна ван Эйка ([илл. 33.85](#)), она не испытывает никакого скепсиса по отношению к профессии своего мужа; наоборот, она тихо восхищается им. Несомненно и ответное чувство художника по отношению к своей модели.

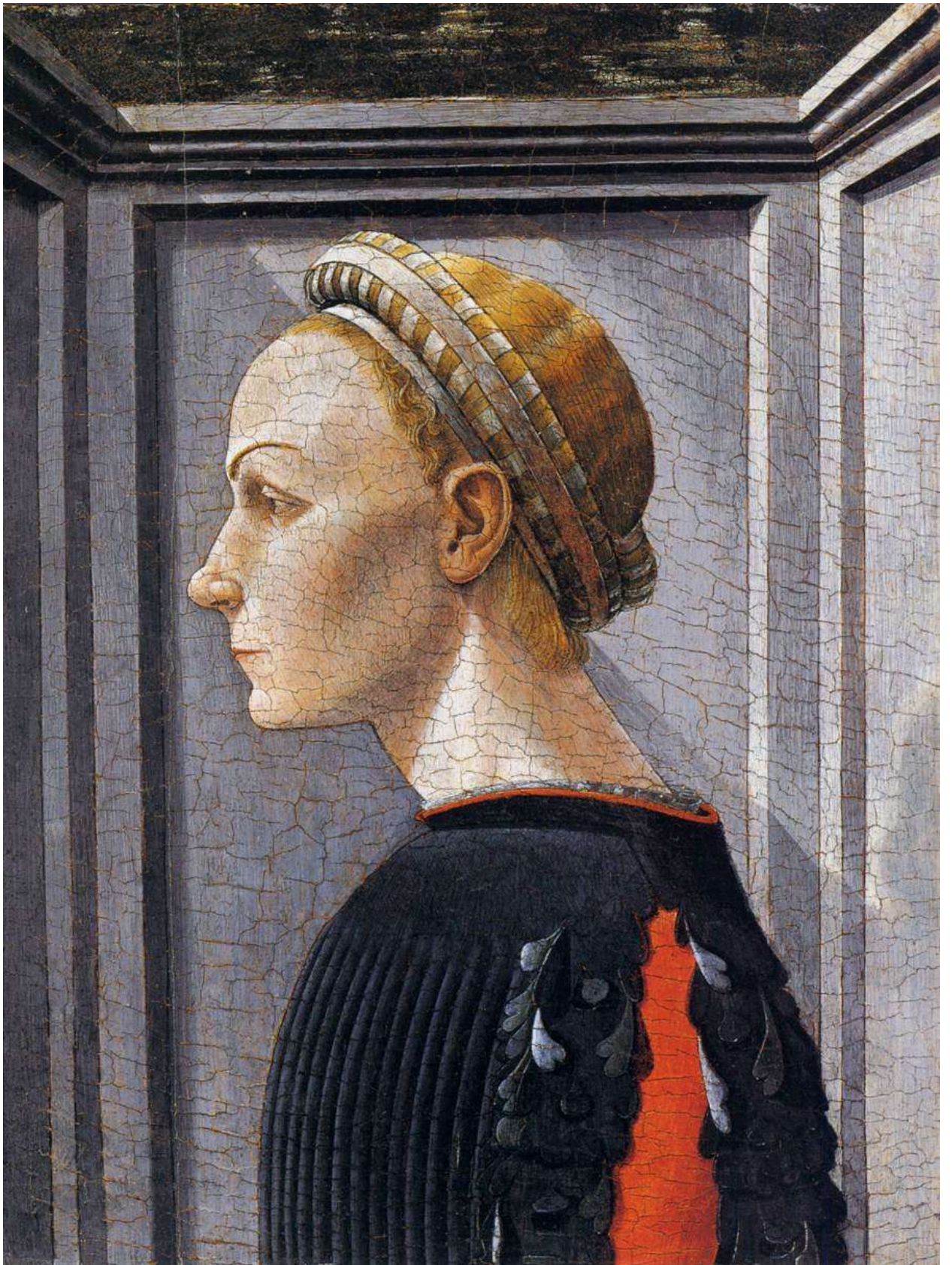
Другие женские портреты. Сохранился эскиз Рогир ван дер Вейдена к другому портрету, похожему на этот ([илл. 38.154](#)).

Отметим еще «Женский портрет» работы Уччелло ([илл. 38.155](#)) размером 41×31 см, исполненный в 1440-е годы и хранящийся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. На нем художник изобразил женщину средних лет с очень злым лицом, причем подчеркнул все ее недостатки. Модель помещена в тесный интерьер, освещенный солнцем, тени от лучей которого падают на стены. Линии интерьера, обрамляющие лицо женщины, играют роль дополнительной рамы.

Рогир ван дер Вейден работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Кроме того, он был прекрасным рисовальщиком и миниатюристом, а также создавал рисунки для



Илл. 38.154. Рогир ван дер Вейден. Портрет молодой женщины. Рисунок.



Илл. 38.155. Уччелло. Женский портрет.

гобеленов. В жанре религиозного портрета к его выдающимся достижениям можно отнести различные варианты сюжета «Мадонна с Младенцем», а также исполненный с большим настроением сюжет «Св. семейство». В жанре евангельских историй им впервые были созданы произведения на сюжеты «Видения Младенца-Христа трех волхвам», «Видения Мадонны с Младенцем Тибуртинской сивилле и императору Августу», «Св. Лука, рисующий Мадонну», «Явления воскресшего Христа Деве Марии», а также символическое изображение семи христианских таинств. К его наиболее выдающимся достижениям в этом жанре можно отнести картины «Снятие с креста», где сделана потрясающая попытка перенести принципы музыкальной полифонии в область живописи, а также «Страшный Суд», состоящий из многих панелей. Триптих, посвященный изображению христианских таинств, и картину «Обретение мощей св. Губерта» можно рассматривать как предтечи жанровой живописи (изображения церковной жизни). Наконец, Рогир ван дер Вейден является основоположником парадного светского портрета (и его «благочестивого» направления). Он не только первым научился реалистично рисовать кисти рук своих персонажей, но во многих случаях выражал через них различные эмоции. К его несомненным достижениям следует отнести изображение интерьеров готических храмов, спокойного северного пейзажа, а также отражения берегов в зеркальной глади воды. Рогир ван дер Вейден был первым нидерландским художником, познакомившимся с итальянской живописью во время своего путешествия в Италию и познакомившим Италию со своим творчеством, в том числе и с новой технологией масляной живописи. Вместе с тем, творчество художника не свободно от заимствований и различных влияний. Наиболее заметные заимствования образов и идей сделаны им у своего учителя Робера Кампена и у Анджелико; кроме них в его творчестве ощущается влияние Яна ван Эйка и флорентийской живописи. С Рогира ван дер Вейдена в Европе начался процесс взаимного ознакомления различных национальных школ живописи с достижениями друг друга, который через некоторое время привел к невероятному расцвету, названному историками искусства «Высоким Возрождением».

А.Н. Бенуа писал о нем: «Когда Роже пишет в фоне пейзажи, то они всегда полны невозмутимого спокойствия; им именно назначено играть роль фонов, в действии же они «не принимают участия». Преимущественно мы видим мягкие песчаные холмы, какие встречаются в окрестностях Брюсселя, с замками на них, с рядами и группами низких деревьев. Впрочем, особенностью Роже можно считать его «пенэризм». Он избегает густых теней, контрастных сопоставлений. Даже внутренности церквей (или те готические беседки, в которых он любит помещать драматические эпизоды) полны холодной и равномерной озаренности. Ему чуждо разнообразие эффектов вечера, ночи, яркого солнца... Впрочем, к концу жизни (не под впечатлением ли путешествия в Италию?) отношение главы брюссельской школы к пейзажу меняется» [32].

Вот мнение о нем Стефано Дзуффи: «Исполнявший заказы частных лиц и бургундских городов, Рогир являлся мастером интернационального масштаба. С одной стороны, он ввел в нидерландское искусство религиозные композиции с крупными фигурами, трактованные в перспективе, типичные для ренессансной Италии; с другой стороны, привил южной Европе чисто северный вкус к драгоценным деталям в живописи, к технике письма масляными красками, которые накладывались тончайшим слоем, передавая воздушность и иного рода эффекты прозрачности» [29].

Н.Н. Никулин так характеризовал его творчество: «Рогир ван дер Вейден многое воспринял от своего гениального предшественника (Яна ван Эйка). Он в совершенстве владел техникой масляной живописи, умел строить трехмерное пространство, изучил искусство объемной лепки фигур, передачи света, воздуха и многое-многое другое. Иногда он не боялся прямых заимствований у Эйка... Его творчество знаменует собою постепенный отход от радостного, пантеистического прославления действительности... Рогир ван дер Вейден словно отрекается от многого, что было важно для его предшественников. Произведения Рогира подчеркнуто спиритуалистичны и вызывают воспоминания об искусстве поздней готики. Однако вряд ли можно назвать Рогира архаичным художником... Рогир скуп и экономен в изобразительных средствах, но то, чем он пользуется, - отточено, продумано и применено безошибочно, с высшим артистизмом. Отвергнув многообразие и многокрасочность окружающей жизни, он углубился в мир не менее богатый и сложный – в мир человеческих чувств, эмоций и переживаний... Акцентированный движения и повороты тел, резкие жесты, мимика, искажающая лица, позволили Рогиру создать атмосферу невиданной душевной напряженности. Никогда еще не умели нидерландские художники так зримо передавать состояние волнения, растроганности, благоговения, молитвенного экстаза, смирения, горя, ужаса, тоски, сочувствия, печали. Острый, законченный язык форм, выверенность каждой детали позволили Рогиру ван дер Вейдену создать как бы формулы выражения различных эмоций. Сопоставляя фигуры, он из отдельных слагаемых создавал сцены редкой выразительности и драматизма» [42].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Рогир ван дер Вейден. В 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. В 1448 королем Дании стал Кристиан I. В 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. В 1429 французские войска под предводительством Жанны д'Арк освободили Орлеан и сопроводили Карла VII к месту его коронации в Реймс. В 1431 Жанна д'Арк была сожжена англичанами на рыночной площади Руана. В 1436 король Франции Карл VII вступил в Париж. В 1449 французы вторглись в Нормандию. В 1453 французы победили англичан в битве при Бордо.

Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. В 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. В 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. В 1456 они захватили Афины, а в 1459 – Сербию. В 1420-1422 гуситы под предводительством Яна Жижки и Прокопа Великого отразили крестовый поход, развязанный против них императором Священной Римской империи Сигизмундом I. Но в 1434 объединенное войско императора Сигизмунда I и умеренных гуситов (чашников) одержало победу над радикальными гуситами (таборитами) в битве у Липан. В 1438 императором Священной Римской империи и королем Венгрии и Чехии стал Альбрехт Габсбург под именем Альбрехта II, а в 1452 императором стал германский король Фридрих III из династии Габсбургов. В 1425 города Флоренция и Венеция заключили союз против Милана. В 1427 венецианцы завоевали город Бергамо в Северной Италии и тем самым завершили образование своих материковых владений. В 1429 Флоренция напала на соседний город Лукку. В 1434 банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. В 1449 Милан победил Венецию и завоевал Ломбардию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца. В 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии. В 1420 португальцы открыли остров Мадейра. В 1425 их попытка отвоевать Канарские острова у Кастилии закончилась неудачей. В 1430 они открыли Азорские острова. В 1434 португальские мореплаватели обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 попытка португальцев захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей. В 1445 в Португалии впервые стали продаваться с молотка африканские рабы. В этом же году португальские мореплаватели достигли Зеленого мыса на западном берегу Африки. В 1448 они построили форт на острове Аргим у побережья Мавритании, а в 1455 открыли острова Зеленого Мыса. В 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. В 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. Около 1445 немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов. В 1449-1452 для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». В 1456 французский поэт Франсуа

Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов. В ней мотивы смерти сочетались с дерзким прославлением земных радостей, ироническим отрицанием аскетизма и ханжества. В 1420 итальянский архитектор Филиппо Брунеллески начал проектирование купола собора во Флоренции. В 1444 итальянский архитектор Микелоццо Микелоцци спроектировал Палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции. В 1425 итальянский скульптор Лоренцо Гиберти начал работать над бронзовыми рельефами восточных дверей баптистерия во Флоренции. В 1430 итальянский скульптор Донателло отлил во Флоренции бронзовую статую «Давид». Около 1440 итальянский художник Пизанелло превратил изготовление бронзовых портретных медалей в особый вид искусства. В 1447 итальянский скульптор Бернардо Росселино создал гробницу гуманиста Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции. В 1423 итальянский живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов». В 1434 нидерландский живописец Ян ван Эйк написал портрет четы Арнольфини. В 1435 итальянский ученый и архитектор Леон Баттиста Альберти в своем трактате «О живописи» изложил математические законы перспективы в живописи. В 1436 итальянский живописец Паоло Уччелло создал фреску – конный портрет кондотьера Джованни Акуто в соборе Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции [4].