

Том 4
**Начало авторской живописи в Швейцарии,
Франции и Португалии**

Введение

После небывалого взлета нидерландской и итальянской авторской живописи, который рассматривался в предыдущем томе, в середине XV века наступил период усвоения накопленных достижений и приобщения новых стран к клубу тех, где авторская живопись уже получила развитие. Вершиной этого взлета было творчество итальянца Анджелико, но оно оказалось настолько «божественным» и неподражаемым, что этот гений так и остался ослепительной вершиной, одиноко возвышающейся над всем окружающим пейзажем. Его стиль не имел продолжения, поэтому даже современные искусствоведы предпочитают обходить молчанием его влияние на последующую историю живописи. Напротив, в итальянской живописи дальнейшее развитие получили монументальный стиль, основы которого заложил рано умерший Мазаччо, и лирический, основоположником которого можно считать Филиппо Липпи. Нидерландская живопись, не потеряв своего своеобразия и высочайшего мастерства, скорее сохраняла, чем развивала достижения мастеров предыдущего периода. Характерной приметой этого времени стали путешествия художников разных стран в Италию и Нидерланды, торговля произведениями этих двух живописных школ по всей Европе, а также начало коллекционирования картин некоторыми светскими владыками, что способствовало знакомству художников, работавших при дворах этих владык, с творчеством друг друга и взаимному использованию накопленных к этому времени достижений. В результате в итальянской живописи стали заметны нидерландские влияния, в нидерландской – итальянские, а в немецкой и испанской – и итальянские, и нидерландские. Возникли новые школы авторской живописи: в Швейцарии, чьи истоки можно видеть в нидерландской и немецкой живописи; во Франции и Португалии, где сильными были влияния нидерландской и итальянской школ. При этом вновь возникшие школы сразу выдвигали мастеров европейского уровня, которые могли соперничать с представителями уже давно сложившихся школ. В этом томе рассматривается процесс расцвета национальных школ живописи и усвоения ими достижений друг друга. Началом этого периода можно считать вторую четверть XV века, а завершением - конец XV века, когда начался новый взлет итальянской и нидерландской живописи.

С исторической точки зрения это время характеризуется: завершением процессов объединения государств Северной Европы; окончанием Реконквисты (освобождения Испании от власти арабов); созданием в Германии торгового Швабского союза; завершением в Англии гражданской войны Алой и Белой Розы, а также раздела Бургундии между Францией и Германией; кратковременным вторжением французов в Италию; продолжением географических открытий на южном и восточном побережье Африки и началом в ней миссионерской деятельности; открытием Америки Христофором Колумбом и морского пути из Европы в Индию вокруг Африки Васко да Гамой.

Этот период, также, как и предыдущий, не дал Европе крупных философов, однако развитие гуманизма, науки и техники, сопровождаемое рецидивами мракобесия, продолжилось. Итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В Германии был опубликован трактат немецких инквизиторов «Молот ведьм». Немецкий писатель-гуманист Себастьян Брант написал книгу сатир «Корабль дураков». Итальянский математик Лука Пачоли закончил труд «Основание арифметики». Английский первопечатник Уильям Кэжстон опубликовал роман «Смерть Артура» Томаса Мэлори. Итальянец Оттавиано Петруччи получил от Венецианского совета привилегию на печатание нот с помощью металлических подвижных литер.

Нидерландский композитор Иоганн Окегем продолжил развитие франко-фламандского вокального полифонического стиля, а в Англии творил автор религиозной музыки Джон Браун. В лирической поэзии доминировали итальянские поэты.

Успехи итальянской архитектуры были скромны и связаны с именами Бартоломео ди Фино Понтелли, Джулиано Леонардо д'Антонио и Франческо д'Анджело. В области скульптуры наиболее заметных достижений достигли итальянские мастера Мино ди Джованни Мини, Бенедетто да Майано и Беллано Бартоломео, а также немецкий мастер Герман Фишер Старший. В это же время работал миниатюрист, живописец, мозаичист и гравер из Флоренции Герардо дель Форра, который был также ученым-гуманистом и органистом.

Наиболее значительным представителем итальянской школы живописи этого периода был Пьеро делла Франческа, который утвердил монументальный стиль, созданный Мазаччо, ввел в оборот новые сюжеты, в частности, основанные на легендах об исторических персонажах, наполнил свои произведения философской глубиной, а пейзажи в них – настроением. Другие грани этого стиля продемонстрировал Андреа дель Кастаньо, эмоциональная насыщенность творчества которого контрастировала с благородной сдержанностью работ Пьеро делла Франчески. Среди прочего Андреа дель Кастаньо была создана целая галерея впечатляющих, хотя и вымышленных, портретов исторических лиц и персонажей из легенд. В том же ключе, но с более скромными возможностями, работал Колантонио, в творчестве которого весьма заметно нидерландское влияние. Его великий ученик Антонелло да Мессина, развивая наследие своего учителя, до предела усилил драматическую и философскую составляющую своих произведений, а также внес нидерландскую манеру в жанр итальянского светского портрета. Другое направление в итальянской живописи, берущее свое начало от творчества Доменико Венециано и Филиппо Липпи, в это время представлено работами Алессо Бальдовинетти. К сожалению, большинство его тонких и изысканных работ плохо сохранилось. Наиболее оригинальным художником этого периода был Козимо Тура, который для усиления драматических эффектов экспериментировал с трансформацией человеческих фигур и внес значительный вклад в развитие декоративной

живописи. Фон для этой группы выдающихся мастеров составляли: Антонио Виварини, в произведениях которого роскошь резных золоченых рам часто затмевала его собственную живопись, близкую к иконописи; Беноццо Гоццолли, умело сочетавший архаические элементы столетней давности с передовыми достижениями итальянской и нидерландской живописи; Джованни Боккати, произведения которого несли в себе и грацию, и очарование, но несколько провинциальны и старомодны для этого времени.

Нидерландская школа этого времени выдвинула трех значительных мастеров. Дирк Боутс, сохранив высокий уровень мастерства своих предшественников, расширил набор традиционных сюжетов за счет ветхозаветной тематики и легенд об исторических персонажах, внес несомненный вклад в развитие пейзажной и интерьерной живописи, пока еще создающей лишь фоны для религиозных произведений, а также в развитие портретного жанра. Петрус Кристус, вслед за Рогиром ван дер Вейденом, явился предтечей возникновения жанра бытовой живописи в недрах религиозной. Некоторые из созданных им светских портретов являются несомненными шедеврами. Вместе с тем во многих своих религиозных композициях он пользовался готовыми штампами своих предшественников, компенсируя недостаток оригинальности высоким уровнем мастерства. Наконец, Альберт ван Оуватер, автор единственного сохранившегося произведения, предложил новую иконографию традиционного евангельского сюжета «Воскрешение Лазаря».

Немецкая живопись в это время была представлена лишь одним действительно выдающимся мастером, Стефаном Лохнером, очаровательное творчество которого переносит итальянскую мягкость и пластичность на твердое немецкое основание, приправляя его, где нужно, пейзажными украшениями в нидерландском стиле.

Напротив, испанская живопись этого периода дала сразу четырех крупных живописцев. Это Хайме Уге, чья манера близка итальянскому монументальному стилю с нидерландскими влияниями, но уступает обеим этим школам в уровне мастерства; Бернардо Марторель, драматические произведения которого ближе к нидерландскому стилю, хотя и несколько архаичны; Хайме Басо Хакомар, творчество которого ближе к монументальному иконописному стилю, но не чуждо нидерландским влияниям; и, наконец, Николас Франсес, художник, бежавший из Франции в Испанию и создавший несколько грандиозных, но суховатых композиций.

Из живописных школ, возникших в этот период, наиболее мощной оказалась французская. Родоначальником французской авторской живописи можно считать Жана Фуке, который, наряду с неожиданно высоким уровнем мастерства, в своих произведениях продемонстрировал религиозное легкомыслие на грани кощунства. Его прямой противоположность явился Ангерран Картон, художник глубокого драматизма и философского охвата современных ему представлений о Боге и мире. Наконец, Бартеlemi д'Эйк, младший брат Губерта и Яна ван Эйков, переехавший во Францию из

Нидерландов, создал там произведения, достойные этого знаменитого в истории живописи семейства.

Швейцарская авторская живопись обязана своим возникновением Конраду Вицу, приехавшему туда из Германии. Он создал произведения на ряд новых сюжетов из Ветхого Завета, существенно использовал в своих картинах трактовки нидерландских мастеров для евангельских историй, внося в них оригинальные элементы, достиг новых вершин в пейзажной живописи, исполнив, в частности, первый реальный пейзаж окрестностей Женевы в качестве фона для евангельского сюжета.

Наконец, в богатейшей Португалии также возникла авторская живопись. Ее родоначальником явился Нуньо Гонсалвиш, в единственном достоверном произведении которого представлены яркие типы из различных слоев современного художнику португальского общества.

Рассмотренный в этом томе период можно считать временной передышкой, своего рода «затишьем перед бурей», наступившей после его окончания и длившейся необычайно долго. Однако и в этот промежуток между двумя взрывами творили великие мастера и были созданы замечательные шедевры.

Часть 12. Начало швейцарской авторской живописи

Младший современник Рогира ван дер Вейдена, Сассетты и Якопо Беллини, нидерландский живописец Жак Дарэ, как и Рогир, учившийся у Робера Кампена, продолжал традиции своего учителя, работая в жанре евангельских историй. При этом он использовал в своем сравнительно скромном творчестве и многие достижения более знаменитого товарища своей молодости, Рогира ван дер Вейдена, что позволило ему преодолеть некоторые ограничения, характерные для творчества их учителя.

Напротив, итальянские современники Жака Дарэ, Мазаччо, Доменико Венециано и Филиппо Липпи, своими значительными достижениями подготовили дальнейший взлет итальянской живописи. Мазаччо, работавший в жанрах религиозного портрета, ветхозаветных и евангельских историй, создал суровый монументальный стиль, который развивали его последователи вплоть до Микеланджело. Доменико Венециано, работавший в жанрах религиозного портрета и евангельских историй, создал живопись, изумлявшую изящным рисунком и удивительно тонким колоритом. Филиппо Липпи, работавший в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых, ввел в практику живописи женские лица, исполненные тонкого обаяния, чем предвосхитил достижения своего ученика Сандро Боттичелли, а также, развивая достижения Пизанелло, - романтический дикий лесной пейзаж. Им создана первая в истории живописи сцена любовного свидания.

Творческое соперничество двух ведущих художественных школ, нидерландской и итальянской, закончилось. Используя достижения, полученные в результате этого соперничества, к ним присоединились испанская и немецкая школы живописи, а также возникшая под влиянием последней – швейцарская.

Глава 45. Бернардо Марторель (упоминается в 1427 – 1452)

Испанский художник Бернардо Марторель, ученик Луиса Боррассы и младший современник Микелино да Безоццо, Стефано да Верона, Робера Кампена, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ и Филиппо Липпи, работал в жанрах евангельских историй и сцен из жизни святых. Творчество художника носит отпечаток Средневековья, хотя он использовал в своих произведениях и некоторые достижения передовых школ живописи.

45.3. Биографические сведения о Бернардо Мартореле

Испанский художник Бернардо Марторель упоминается в документах с 1427 по 1452 годы⁽¹⁾, в которых он назван самым изысканным художником Барселоны, сменившим в этом качестве Луиса Боррассу. Лишь в одном из документов от 1437 года упоминается дошедший до нас «Алтарь св. Петра» (илл. 45.2) из Епархиального музея в Жироне. Но стилистическое сопоставление с ним позволило исследователям приписать Марторелю группу произведений, которые до этого долгое время считались произведениями неизвестного художника, названного историками живописи Мастером св. Георгия. За исключением «Алтаря св. Георгия», от которого и происходит имя Мастера св. Георгия (части этого алтаря хранятся в Художественном институте в Чикаго и Лувре в Париже), лучшие произведения Мартореля – алтарные образы и картины с изображением сцен из жизни Христа или святых – до сих пор хранятся в Каталонии.

Считается несомненным, что Марторель учился у Луиса Боррассы, уроки которого он дополнил изучением более «современного» искусства – миниатюр парижской школы, в частности Мастера Часослова Маршала Бусико и братьев Лимбург, бургундских скульптур и произведений живописцев нидерландской школы, а также тосканских и ломбардских мастеров. Одним из его последователей был Хайме Уге.

Произведения, приписанные Марторелю, многочисленны и исполнены в различные периоды его деятельности. К первому периоду относится «Алтарь св. Георгия», созданный после 1435 года, центральная часть которого, «Битва св. Георгия с драконом» (илл. 45.5), находится в Художественном институте в Чикаго, а четыре боковые створки – в Лувре. От «Алтаря св. Евлалии и Иоанна Крестителя» сохранились лишь пять фрагментов, хранящихся в музее города Вич, в том числе полуобнаженная святая, привязанная к кресту св. Андрея, в окружении палачей. «Алтарь св. Винцента» (илл. 45.1) размером 286.5×235 см из Музея изящных искусств Каталонии в Барселоне, созданный в 1435-1440 годах, происходит из городка Менаргуэнс, близ Таррагоны, и имеет герб монастыря Побле: на нем изображены разные сцены из жизни



Илл. 45.1. Бернардо Марторель. Алтарь св. Винсента.

святого, суд над ним и его мученическая смерть на раскаленной решетке. Триптих со сценой «Снятия с креста» хранится в Музее старинного искусства в Лиссабоне.

Единственным упомянутым в документах (в контракте 1437 года) произведением Мартореля является «Алтарь св. Петра» ([илл. 45.2](#)) из музея Диочеза в Жироне. В центре композиции восседает апостол в епископских одеждах с тиарой в руках. У ног св. Петра склонились донаторы – Бернардо де Корбера слева, его жена, Маргарита де Кампольюч, и их сын – справа. В пределле изображены восемь отдельных фигур, среди которых выделяется св. Павел (крайний слева). На оборотной стороне алтаря изображены голова женщины и фигура старца.

Большой «Алтарь Преображения», созданный в 1449-1452 годах и хранящийся в соборе Барселоны, относится к зрелому творчеству мастера. Своим появлением он обязан щедрости епископа Симо Сальвадора, умершего в 1445 году, герб которого украшает верхнюю часть обрамления алтаря. В центре изображена высокая фигура Христа, возвышающаяся над фигурами двух апостолов, симметрично расположенных на первом плане. Три других персонажа вырисовываются на сверкающем позолотой фоне. В верхней части помещено «Распятие», а также «Прославление Спасителя» и «Обет молчания», а по бокам – «Умножение хлебов» и «Пир в Кане». В пределле изображены «Снятие с креста» и «Христос и самарянка» ([илл. 45.4](#)).

Марторель создал также: изображение Богородицы, хранящееся в Археологическом обществе в Пальма де Майорка; в 1434-1435 годах - алтарь, посвященный двум святым Иоаннам ([илл. 45.3](#)) размером 340×270 см, центральная часть которого находится в музее в Таррагоне (этот алтарь в 1956 году был приобретен в коллекцию Мунтадаса, а из нее в 1967 году – в Музей национального искусства Каталонии в Барселоне); «Алтарь св. Михаила» из Сьерволеса, хранящийся в соборе Таррагоны; «Алтарь св. Магдалины» из церкви в Паррелье, хранящийся ныне в музее города Вич. В его мастерской также были созданы и многочисленные миниатюры. Самому Марторелю приписывают миниатюры «Благовещение», «Голгофа» и «Давид, играющий на кифаре» из Часослова, датированного до 1444 года и хранящегося в Барселонском историческом архиве [18].

45.2. «Христос и самарянка»

Картина «Христос и самарянка» ([илл. 45.4](#)), созданная в 1445-1452 годах, является частью пределлы «Алтаря Преображения» и хранится в Кафедральном соборе Барселоны [31].

Сравнение с картиной Дуччо. Кроме персонажей, изображенных на картине Дуччо на тот же сюжет ([илл. 4.22](#)), здесь присутствуют еще две женщины, ребенок, гуси и собака. Размещение главных действующих лиц противоположно их размещению у Дуччо – Иисус и самарянка находятся справа, а апостолы слева. Более тщательно нарисованы городские сооружения и пейзаж. Но главное состоит в том, что у Бернардо Мартореля



Илл. 45.2. Бернардо Марторель. Алтарь св. Петра.



Илл. 45.3. Бернардо Марторель. Алтарь св. Иоанна.



Илл. 45.4. Бернардо Марторель. Христос и самарянка.

представлен более ранний момент этой истории – Иисус только заговорил с самарянкой и она от неожиданности повернулась к Нему, в то время как у Дуччо разговор уже начался, и самарянка внимательно слушает Иисуса.

Действующие лица. Иисус (в правом верхнем углу), более «испанский», чем у Дуччо, немного напоминающий образ Иисуса у Хайме Серра ([илл. 16.7](#)) и у Луиса Боррассы ([илл. 22.46](#)), ниже ростом, чем на картине Дуччо, с более крупной головой, вытянутым лицом, большими черными глазами, полукруглыми бровями, низким лбом, длинными коричневыми волосами, окруженными широким темным нимбом с двойной белой окантовкой по краю и тонким красным крестом внутри, прямым носом, большим ртом и удлиненным подбородком с небольшой бородкой, одет (как и у Дуччо) в широкую красную тунику с красиво нарисованными складками и темно-синий плащ с белой подкладкой и золотым украшением по краю (на картине Дуччо подкладка не видна). Его ноги босы, а голова непокрыта.

Самарянка (левее и ниже Иисуса), чуть ниже ростом, чем у Дуччо, тоже худая, но с более крупной головой, простым лицом, нарисованным в профиль, низким лбом, курносый носом, толстыми губами и острым подбородком, как и у Дуччо, одета в длинное желтое платье. Платье это собрано в складки, мелкие в верхней его части и более крупные на юбке. Из-под его рукавов с разрезами от локтя вниз видны рукава белой нижней одежды, обшлага которой завязаны на запястьях узлом. Талия самарянки стянута широким белым поясом, завязанным одним узлом, длинные концы которого свисают спереди. На ногах у нее красные чулки и черные туфли с длинными острыми носами. Голова замотана белой косынкой, которая по краю подвернута в форме тюрбана и с правой стороны завязана узлом, один конец которого достает ей почти до плеча, а другой пропущен под подбородком (на картине Дуччо косынка держится на голове совсем другим способом). В обеих руках она держит длинную (значительно длиннее, чем на картине Дуччо), смотанную в кольцо белую веревку, к концу которой (она держит его в правой руке, а у Дуччо – в левой) привязана ручка амфоры (у Дуччо – просто котелок), коричневой внизу и черной вверху, а также грузило для доставания воды из колодца.

Из четырех апостолов (слева) лица видны лишь у трех. В первом ряду, как и у Дуччо, находятся Иоанн и Петр (у Дуччо он во втором ряду). Иоанн (слева), высокий и стройный, с длинной шеей, красивым широким загорелым лицом, крупными глазами, низким лбом, длинными волнистыми коричневыми волосами, прямым носом и острым подбородком, одет в длинную зеленую тунику и темно-красный плащ. Через его левое плечо перекинута переметная сума с продуктами (круглыми, белыми плодами или корнеплодами). Петр (правее Иоанна), немного выше Иоанна, с почти лысой головой, обрамленной седыми клоками волос, загорелым лицом с маленькими, но глубоко посаженными глазами, недлинной, но окладистой седой бородой, одет в длинную красную тунику и красный же плащ с золотой отделкой. Через его правую руку перекинута ручка плетеной корзинки, накрытой белым полотенцем с красным узором, а в левой руке он

держит коричневую сумку с продуктами. Оба апостола босы и с непокрытыми головами. Еще один апостол (правее Петра), рыжий и бородатый, моложе Петра. Все апостолы отмечены нимбами, более светлыми, чем у Иисуса, но более узкими и без креста.

Одна из женщин (выше самарянки) одета в длинное черное платье с рукавами по локоть, из-под которых видна белая нижняя одежда, и в белую косынку. Она держит за руку ребенка в красном пальто. Другая женщина одета в длинное красное платье и белый передник. В правой руке она несет корзинку, а левой придерживает ведро на голове. Можно предположить определенное противопоставление «библейских» одежд Иисуса и апостолов «современным» одеждам женщин (включая самарянку) и ребенка.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие главных персонажей почти такое же, как и на картине Дуччо, но имеются и важные отличия. Иисус сидит справа на возвышении рядом с колодцем (а не на его краю, как у Дуччо), видимо, на скамье около внешней стены города. Самарянка стоит у подножия колодца и поэтому находится существенно ниже Него. Иисус слегка наклонился к ней и завел с ней разговор. От неожиданности она отпрянула немного назад, прогнувшись в спине, и резко повернула к Нему голову. Изумление самарянки, что Иисус удостоил ее Своим разговором, передано очень эмоционально. Апостолы, как и у Дуччо, только что вышли из ворот города, но у левого края картины, и остановились. Иоанн, склонив голову набок (хотя это движение выглядит довольно искусственно), выставил правую ладонь вперед, словно оберегая себя от чего-то плохого. Петр наклонил к нему голову движением, характерным для византийских икон. Еще один апостол, выглядывая из-за Петра, смотрит мимо главных персонажей. Явно в духе нового времени художник добавил к этой сцене трех индифферентных действующих лиц – женщину, ведущую за руку ребенка и уходящую за угол внутренней стены города, и другую женщину, идущую по дорожке в сторону колодца. Они только что разминулись между собой.

Животные. Дополнительно картину оживляют три белых гуся (между апостолами и самарянкой) и куры (это впервые), пасущиеся вдоль внутренней стены города и довольно реалистично нарисованные, а также небольшая собачка, бегущая по дорожке перед женщиной в красном платье.

Архитектурные сооружения. Городские стены представляют современные художнику фортификационные сооружения. Этих стен две – внутренняя и внешняя. Высокая внутренняя стена из светлого камня, с башнями и бойницами повернута к зрителю открытыми воротами с полукруглым верхом, довольно узкими, чтобы через них легко могли пройти апостолы. Низкие ограды из такого же камня около ворот обрамляют небольшой ров, где купаются гуси. Внешняя стена (за спиной Иисуса), более низкая, чем внутренняя, сделана из красного кирпича и крыта черепицей. Колодец расположен между этими двумя стенами. Круглый, как и его отверстие, он значительно меньше, чем на картине Дуччо, и не столь

шикарно отделан. Рядом с ним расположено каменное корыто для водопоя скота.

Пейзаж. Между двумя стенами извивается дорожка, посыпанная желтым песком (по ней идут женщины и бежит собачка). Вдоль дорожки и перед колодцем посажены и аккуратно подстрижены ряды густых кустов довольно примитивно нарисованные. Ров, где купаются гуси, нарисован коричневым цветом, но гусь, который плывет посреди него, отражается на его поверхности. Женщины, идущие по дорожке, отбрасывают тени на нее и на стену, причем источник света для них не присутствует на картине. За внешней стеной расположен густой лес с возвышающимися над ним отдельными деревьями, а над высоким горизонтом простирается темное вечернее небо, покрытое облаками. Вместе с тем, место действия и внутренняя стена города освещены ярким, таинственным светом, блики от которого играют на нимбах.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в коричневых тонах с оттенками от желтого до красного. На этом фоне выделяются темные (плащ Иисуса, туника Иоанна, платье одной из женщин, кусты и лес) и светлые (ограда рва, рукава, пояс и головной убор самарянки, подкладка плаща Иисуса, полотенце у Петра и т.п.) пятна. Главные персонажи картины написаны в прямом ракурсе, а на все остальное художник и зритель смотрят сверху вниз (словно с верхней части одной из башен города). Художник использует перспективу, но владеет ей довольно слабо. Фигуры Иисуса и самарянки образуют линию, идущую параллельно диагонали картины. Напротив фигуры апостолов и расположенные за ними внутренние стены города имеют подчеркнута вертикальную ориентацию. С этой «правильной» геометрией контрастируют извивающиеся дорожка и внешняя стена. На картине удивительным образом сочетаются элементы византийской иконописи (фигуры апостолов) и передовые достижения нидерландской и итальянской школ живописи – эмоции самарянки, индифферентные персонажи, животные, приближенный к реальному городской и сельский пейзаж, освещение, тени и т.п. Жестом самарянки художник говорит зрителю, что люди могут быть изумлены добрым отношением к себе со стороны незнакомцев.

45.3. Сцены из жизни св. Георгия

В этот параграф включены два произведения, сюжеты которых посвящены подвигу св. Георгия и его мученичеству.

45.3.1. «Битва св. Георгия с драконом»

Картина «Битва св. Георгия с драконом» ([илл. 45.5](#)) размером 142×96.5 см, созданная в 1430-1435 годах, являлась центральной частью «Алтаря св. Георгия», а ныне хранится в Художественном институте в Чикаго [18].



Илл. 45.5. Бернардо Марторель. Битва св. Георгия с драконом.

Сравнение с произведениями Витале да Болонья и Уччелло. В отличие от произведений Витале да Болонья ([илл. 37.13](#)) и Уччелло ([илл. 37.12](#)) на тот же сюжет, на картине Бернардо Мартореля, кроме главных действующих лиц (св. Георгия, дракона и принцессы), присутствуют горожане, наблюдающие за поединком со стен города (которого также нет на упомянутых произведениях). В этом отношении к произведению Бернардо Мартореля ближе другой вариант Уччелло ([илл. 37.14](#)), где есть и город, и хотя бы индифферентные фигуры двух горожан. Однако, в отличие от обеих картин Уччелло, у Бернардо Мартореля нет пещеры дракона и имеется ряд других отличий, обсуждаемых ниже.

Действующие лица. Св. Георгий (на переднем плане), почти столь же юный, как и у Уччелло, и значительно более молодой, чем у Витале да Болонья, очень высокий и худой, с коротковатыми ногами, непомерно длинными туловищем и правой рукой, лицом подростка, близко посаженными маленькими глазами, вздернутым носом и волевым ртом, весь закован в темно-коричневые рыцарские доспехи. Поверх доспехов на нем надет белый камзол с большим красным крестом на груди, а за плечами развевается белый плащ. Забрало шлема поднято, а золотой нимб, окружающий шлем, нарисован так, словно он сделан из металла и является его частью. У Георгия нет щита, на поясе висит кинжал с красной рукояткой и в красных ножнах, а в правой руке он держит длинную тонкую пику, с флагом воскресения (белым, с раздвоенным концом и красным крестом), привязанным к ее острию. Левой рукой он натянул поводья коня.

Небольшой дракон (ниже Георгия) больше похож на дракона у Витале да Болоньи, но с темно-коричневыми крыльями, спиной, лапами и мордой, светло-желтым туловищем, членением, напоминающим толстую гусеницу, и с большим числом зубов в пасти. На конце его морды помещен маленький загнутый кверху хоботок. Сам он больше похож на птеродактиля, особенно своей пастью и растопыренными крыльями. На коже его спины нарисован тисненый узор.

Принцесса (правее и выше Георгия), невысокая, с красивым нежно-розовым лицом, длинными пышными вьющимися рыжими волосами, одета в длинное розовое платье и темно-розовую мантию с большим горностаевым воротником, застегнутым крупной золотой брошью с драгоценным камнем, горностаевым же подбоем и длинным шлейфом. Ее голову украшает огромная ажурная золотая корона с драгоценными камнями.

Многочисленные горожане (вверху) в ярких одеждах, современных художнику, нарисованы довольно схематично.

Взаимодействие персонажей. На переднем плане дракон прижался к земле, растопырил крылья и разинул пасть, готовясь отразить удар Георгия. Тот, встав перед ним на стременах, целится в него пикой. Его лицо не выражает и тени страха, лишь полную сосредоточенность. Длинное древко пики уходит за верхний край картины. Некоторые диспропорции в фигуре Георгия служат для передачи его стремительного движения. Принцесса, стоя поодаль, склонив голову и сложив руки перед собой ладонями наружу,

молится за успех Георгия. Горожане столпившись на стенах и башнях города, наблюдают за битвой, находясь на почтительном расстоянии от нее.

Животные. Белый конь, на котором сидит Георгий, с бешеными глазами, густой гривой и развевающимся хвостом, встал на дыбы. Его поза не особенно естественна, поскольку его обе задние ноги стоят на земле, а передние подняты не слишком высоко. В этом отношении изображение коня уступает достижениям Уччелло (особенно на [илл. 37.12](#)). По тому, как нарисована сбруя коня, можно утверждать, что художник не слишком разбирался в этой области. Сзади к принцессе подошла большая белая овца. Она либо щиплет траву, либо нюхает шлейф принцессы. Во рву, окружающем город, плавают белые гуси. Рядом с драконом валяются обглоданные кости людей (человеческий череп) и животных, в частности быка.

Архитектурные сооружения. Город с белыми оштукатуренными стенами и башнями нарисован на заднем плане. Он обнесен рвом с темной водой, через который от главных ворот перекинут мост. Вход с дороги, идущей по краю рва, на этот мост закрыт простой деревянной калиткой. Вне города находится несколько красных кирпичных строений, при которых имеются участки (сады и огороды), обнесенные кирпичными стенами.

Пейзаж. Пейзаж представлен голой коричневой землей на месте битвы, коричневой землей вокруг города, деревьями в садах, довольно примитивно нарисованными, посадками в огородах, а также голыми камнями и скалами в том месте, где стоит принцесса. В правом верхнем углу виден берег темного моря.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины составляет коричневая почва. С этим фоном почти сливается дракон. Напротив, белый конь Георгия, его камзол и плащ, его темная фигура, розовая фигура принцессы, а также розовые стены и башни города резко контрастируют с ним. Композиция картины довольно неудачна. Принцесса словно стоит на самой голове коня. Георгий и принцесса нарисованы в прямом ракурсе, город – как вид снизу, а дракон и окрестности города – как вид сверху. В результате многое на этой картине выглядит не вполне правдоподобно. Сама битва Георгия, его пика и дракон образуют диагональ картины. Все остальное (принцессу, город, животных, элементы пейзажа) художник размещал там, где у него было свободное место. Тем не менее, напряжение битвы между двумя главными персонажами, передано художником очень динамично.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 37.3. Его вариант в 1425-1430 годах создал Рогир ван дер Вейден на картине ([илл. 45.6](#)) размером 14.3×10.5 см, являющейся правой створкой диптиха и хранящейся в Национальной художественной галерее в Вашингтоне. Здесь Георгий закован в стальные доспехи, блики света на которых нарисованы великолепно, имеет маленький белый щит с красным крестом и два развевающихся красных стяга, закрепленные у него на руках. Дракон, совсем иначе нарисованный, и не думает защищаться; он уже поражен сзади в шею у



Илл. 45.6. Рогир ван дер Вейден. Св. Георгий побеждает дракона.

входа в свою мрачную пещеру из черного камня. Принцесса, одетая по нидерландской моде в пестрое платье, стоит на коленях у подножия холмика и молится. Конь Георгия нарисован даже хуже, чем у Бернардо Марторелля, с маленькой головой и в довольно статичной позе. Зато великолепен спокойный морской пейзаж на заднем плане, корабли, плывущие по морю, город на фоне этого пейзажа, деревенские домики на берегу и едущие к ним всадники. Казалось бы, откуда в такой идиллической обстановке взяться дракону, костям съеденных им людей и животных, рыцарю Георгию? Но башни и стены города, а также укрепленный замок на скале напоминают о многочисленных опасностях, которые постоянно подстерегают мирных жителей, и св. Георгий устраняет только одну из них. Другой вариант этого сюжета Рогир ван дер Вейден исполнил в технике гризайли на внешней стороне правой створки ([илл. 45.7](#)) размером 53.7×19 см «Триптиха Сфорца» ([илл. 38.104](#)), исполненного около 1460 года и хранящегося в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе.

45.3.2. «Бичевание св. Георгия»

Картина «Бичевание св. Георгия» ([илл. 45.8](#)) размером 107×53 см входила в число боковых створок алтаря, посвященного св. Георгию, который был создан около 1430 года. Ныне она хранится в Лувре в Париже [23].

Литературная программа. Сцены мученичества св. Георгия довольно редки, они встречаются в основном в повествовательных циклах в тех церквах, патроном которых он является. Перенеся различные пытки – он испил чашу яда, был растянут на колесе, варился в кипящем чане, - святой в конце концов был обезглавлен [19]. На картине изображена сцена его бичевания.

Действующие лица. Св. Георгий, высокий, худой, с некрасивым лицом, крупными темными глазами, низким лбом, собранным в складки от переносимых страданий, темно-коричневыми волосами, подстриженными «под горшок» и окруженными золотым «металлическим» нимбом с рядом рубинов по краю, плоским сводом черепа и неестественно выступающим затылком, большими ушами, крупным выступающим носом и бесформенным, открытым в крике, ртом, почти полностью обнажен. На нем надеты лишь белые трусы. У него слабые тонкие руки и ноги (непонятно, как он, будучи столь слабым физически, справился с драконом), узкие плечи и немного вздутый низ живота. Его ноги босы, голова непокрыта, а руки связаны спереди белой веревкой. На его теле не видно следов истязаний.

Четыре палача, все среднего или пожилого возраста, невысокие, бородатые, с довольно разнообразными типами лиц, но все с горбатыми носами, одеты в короткие (до колен) туники (синюю, коричневую, желтую), подпоясанные в талии. Двое из них обуты в черные башмаки, двое же других босы. На головах у троих шапки, похожие на береты, у двоих - черные, у одного – белая. Те двое, что ближе к зрителю, держат в правой руке черные



Илл. 45.7. Рогир ван дер Вейден. Триптих Сфорца (в закрытом виде).



Илл. 45.8. Бернардо Марторель. Бичевание св. Георгия.

кожаные плетки, а два других – связки розг, больше похожие на веники (тот, что в белой шапке, держит свои розги двумя руками).

Языческий владыка (напомним, что действие происходит в Палестине), старый, высокий и худой, с красивым лицом, выразительными глазами, горбатым носом, впалыми щеками и седой бородой, одет в длинный зеленовато-коричневый парчовый халат с разрезами для рук до земли, украшенный узорами и отделанный горностаевым мехом. На его голове надет высоченный остроконечный красный колпак, перевязанный внизу широкой узорчатой чалмой. В левой руке он держит короткий золотой жезл – символ власти.

Приближенные языческого владыки также имеют разнообразные типы. Один из них, невысокого роста, с неприятным лицом, заплывшими глазами, покатым лбом, большой лысиной, обрамленной, словно наклеенными, рыжими волосами, утрированно горбатым носом и короткой рыжей бородой, одет в длинный темно-синий халат и светло-розовый плащ. Другие, с более благообразными лицами, закутаны в черные одеяния. В задних рядах видны светлые колпаки, чалмы и шлемы.

Воины, с грубыми лицами, в темных коротких кольчугах, красных чулках, закатанных до колен, черных башмаках и темных шлемах, держат в правой руке длинные тонкие пики и красные стяги с золотыми эмблемами. Впереди стоит воин, у которого поверх кольчуги одет белый камзол, а в левой руке он держит овальный белый щит, нарисованный с внутренней стороны. Предводитель воинов, старый и бородатый, одет значительно богаче своих подчиненных. Особенно выделяется его экстравагантный головной убор. В правой руке он держит тонкую и длинную палицу.

Художник, используя достижения Джотто ([илл. 5.79](#)), мастерски изобразил толпу. Справа, за языческим владыкой видны лишь головные уборы его приближенных, слева – лишь шлемы воинов и лес пик, а между ними из-за голов приближенных выглядывают лица девушек, видны лишь их светлые волосы и белые головные платки. Все это создает впечатление невероятной давки на заднем плане.

Взаимодействие персонажей. На переднем плане св. Георгий стоит на коленях перед специальной колодой для истязаний, врытой в землю (страшная подробность). Его руки связаны под перекрестием, выходящим из колоды, таким образом, чтобы он не мог встать. Коленями он упирается в колоду, а пальцами ног – в землю. Четверо палачей стегают его своими плетками и розгами. Их позам художник попытался придать утрированную динамику, хотя выглядят они довольно неуклюже. От боли Георгий кричит, его лоб перерезали морщины, на шее вздулись жилы. Тем не менее, художнику не хватило мастерства в изображении страданий и вся эта группа выглядит не вполне естественно. Весь задний план занимает толпа во главе с языческим владыкой. Он обсуждает с приближенными, каким еще мучениям можно подвергнуть святого. Люди, стоящие в задних рядах, вытягивают шеи, чтобы из-за голов впереди стоящих разглядеть экзекуцию. Задняя граница толпы образует неровную круговую линию, словно она тянется до горизонта.

Светлая линия голов девушек между толпой приближенных и воинов может восприниматься как группа сторонников святого, пришедших поддержать его в трудный час.

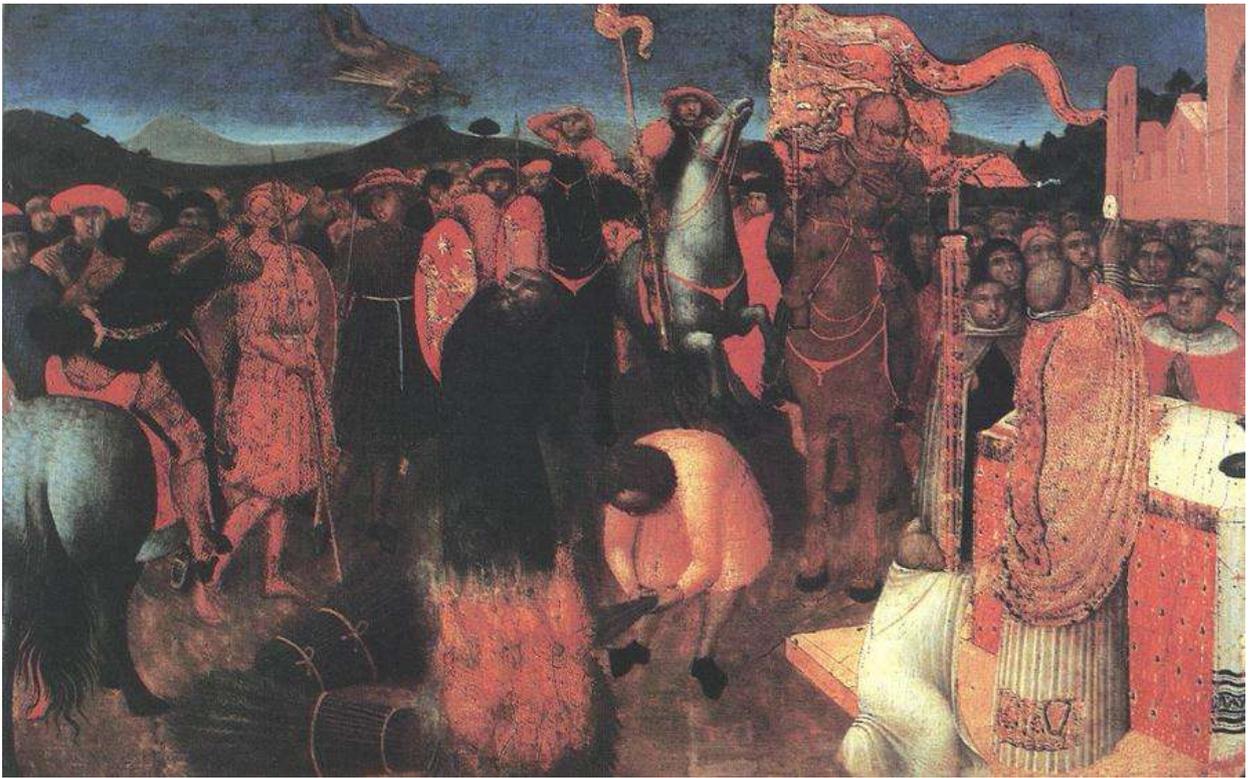
Элементы пейзажа. Эта сцена почти лишена элементов пейзажа. Позади толпы виден лишь мрачный неровный коричневый фон, который может восприниматься как изображение мутного ночного неба. На месте экзекуции можно видеть светлую каменистую почву, на которой растут чахлые травинки.

Цветовая гамма и композиция. Как и предыдущие картины Мартореля, и эта имеет мрачный коричневый колорит. Хотя художник попытался создать цветное разнообразие одежд персонажей, оно не бросается в глаза на этом мрачном фоне. Контраст с ним составляет передний план, который ярко освещен. Бледная фигура святого словно продолжается на заднем плане светлой линией платков девушек, уходящей вдаль и зажатой между двумя темными массами. В композиции картины мы видим круг, который образуют темные фигуры палачей и в центре которого находится светлая фигура Георгия. Вторую часть композиции образует монолитная толпа заднего плана, в которой те, кто мог бы посочувствовать несчастному, оттеснены в задние ряды. Но никакого сочувствия и не видно, лишь любопытство и душевная черствость.

Изображение жестокости в европейской живописи. И в дальнейшем испанская живопись отличалась склонностью к изображению человеческих мучений. Однако она не первой затронула эту тему. Далее мы отметим произведения предшественников Бернардо Мартореля о том, как одни люди мучили других (своего рода «галерею ужасов»), исключив из нее лишь сюжеты с участием библейских персонажей. Прежде всего, в эту «галерею» могут быть включены произведения, рассмотренные в разделах 20.2, 21.2, 28.4.3 и 35.6.2.

Сассетта в своей картине из Национальной галереи Виктории в Мельбурне ([илл. 45.9](#)) размером 24.6×38.7 см, являющейся частью «Алтаря евхаристии», созданного в 1423 году, показывает, как в его время поступали с еретиками – их сжигали на кострах. При этом присутствовала масса народа, в том числе и священники, которые и являлись главными руководителями казни, наглядно подавая прихожанам предметные уроки любви к ближнему. Огонь разжигали небольшой и понемногу подкладывали хворост, чтобы несчастный как можно дольше промучился. Дьявол уже летал в вечернем воздухе, наслаждаясь увиденным.

Доменико Венециано около 1445 года создал удивительно изящную картину о мучениях св. Лючии ([илл. 45.10](#)) размером 25×29 см, хранящуюся в Государственных музеях Берлина. Отказавшаяся отречься от своей веры Лючия была привязана к множеству волов, чтобы они протащили ее до публичного дома. Она к изумлению всех стояла непоколебимо, и волы не могли сдвинуть ее с места. Тогда она была подвергнута другим мучениям – общая, согласно житиям, участь ранних мучеников: ее жгли огнем, вливали ей в уши кипящую серу, вырывали зубы, обрезали груди, варили в кипящем



Илл. 45.9. Сассетта. Смерть еретика на костре.



Илл. 45.10. Доменико Венециано. Мученичество св. Лючии.

масле, в смоле и даже в кипящей моче. В конце концов, она была убита ударом меча в горло [19]. Именно этот последний момент ее жизни и изображен на картине. Святая молится стоя на коленях, а палач настигает ее с мечом в руке, хватая ее сзади за волосы. Все происходит в замкнутом пространстве двора с красивой архитектурой. С крыши портика ее преследователь указывает на нее палачу. За стеной с зубцами виднеется ряд деревьев на фоне вечернего неба. От фигур (но не от зданий) на землю падают мягкие тени. Освещение вполне можно принять за лунное. Три фигуры образуют диагональ, пересекающую пространство картины. Возможно, художник намеренно добивался контраста между страшным событием, которое он нарисовал, и тем, насколько красиво это страшное событие представлено.

Приведем некоторые другие сцены мученичества св. Георгия, являющиеся частями «Алтаря св. Георгия» Бернардо Мартореля, хранящимися в Лувре в Париже.

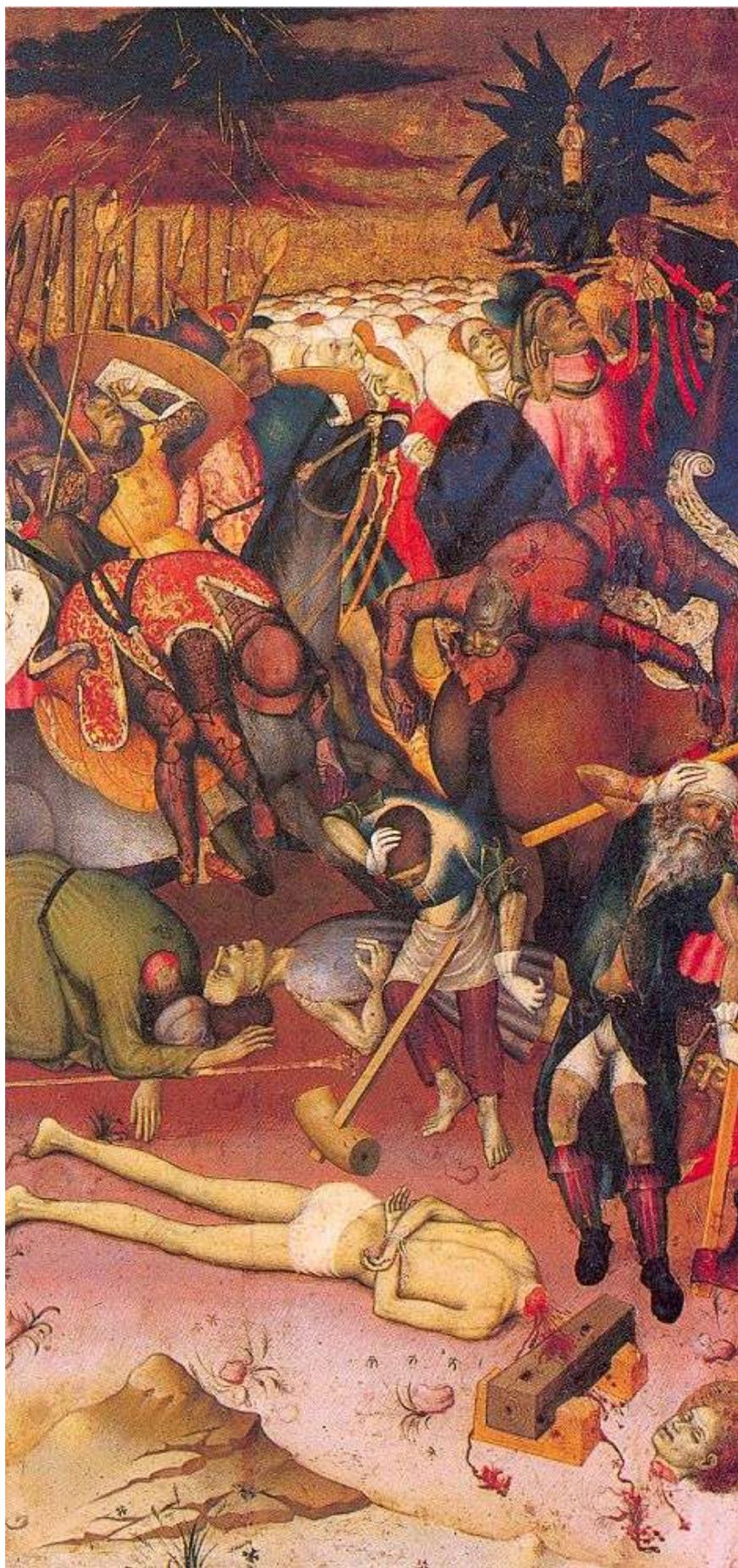
Картина ([илл. 45.11](#)) представляет сцену, где раздетого святого тащат через город, привязанного за ноги к лошадям. Среди участников этой пытки мы видим лишь палачей и охрану. Зловещий коричневый фон расцвечен красными всполохами, как во время пожара.

Картина ([илл. 45.12](#)) представляет сцену обезглавливания святого. Ее читатель может сравнить с фреской Альтикьеро ([илл. 21.1](#)), где Георгию еще не отсекли голову. На картине Мартореля душа святого возносится на небо, а палачи падают мертвыми. И здесь, как и на [илл. 45.8](#), среди стражников и палачей видна светлая группа девушек, оплакивающих казненного. По насыщенности цветовой гаммы эта картина напоминает картины Симоне Мартини, посвященные Страстям Господним.

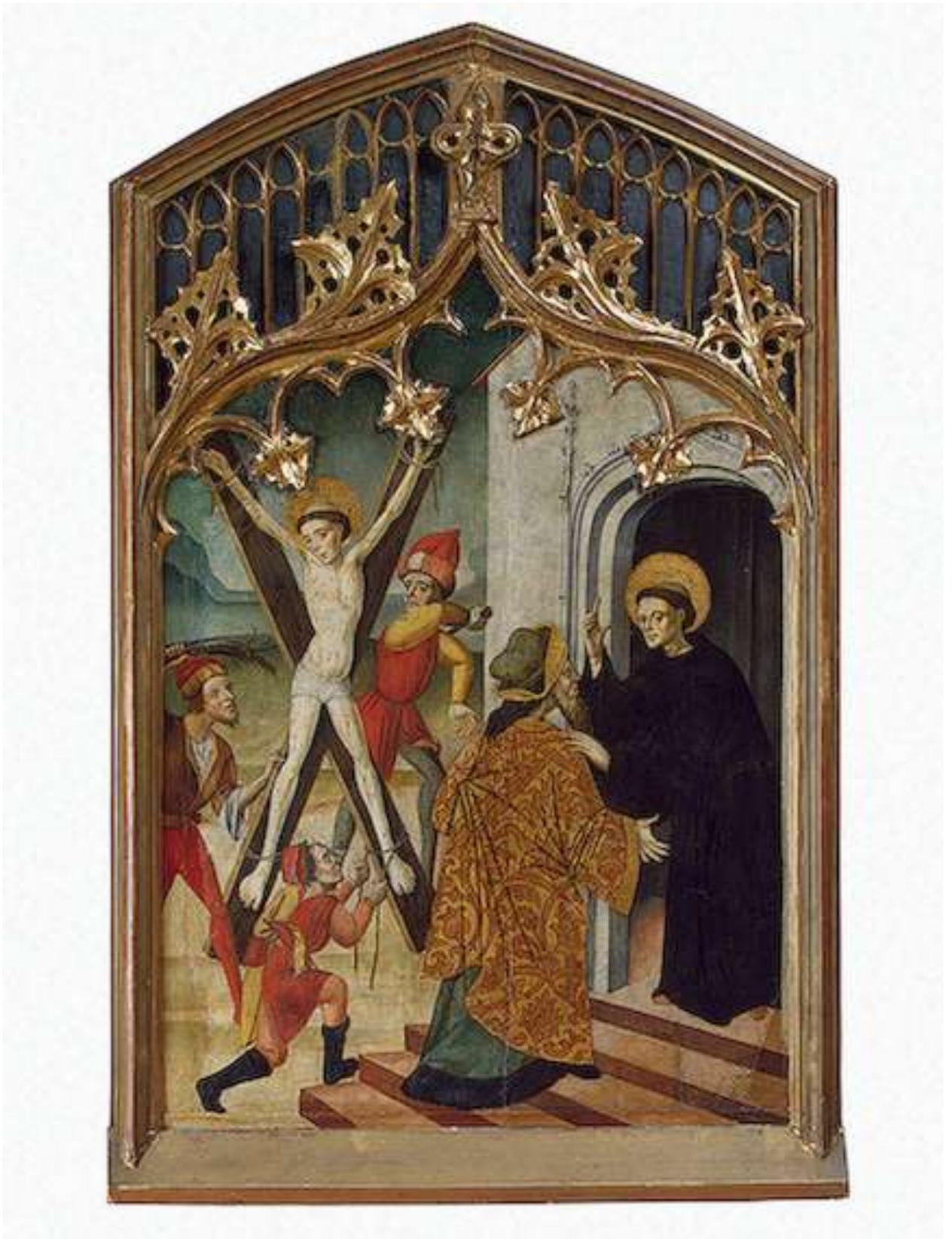
Мы закончим «галерею ужасов» еще одной картиной Бернардо Мартореля ([илл. 45.13](#)) размером 103×63 см, исполненной в 1430-1440 годах и хранящейся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда она поступила в 1921 году через Государственный музейный фонд из коллекции Раткова-Рожнова. На этой картине нарисованы двое святых с одним и тем же именем, но живших в разное время – св. Винсент Мученик и св. Винсент Феррер. Первый из них жил во времена Диоклетиана и был архидиаконом церкви в Сарагосе. Епископу Валериану были запрещены проповеди, поэтому Винсент проповедовал от его имени. Оба предстали перед судом прокуратора Дациана во время гонений на христиан. Епископ был отправлен в изгнание, а Винсент приговорен к пыткам и смерти. Он был растянут на решетке и почти разорван на куски; Дациан издевательски спросил его, как он себя чувствует, на что мученик с радостным лицом ответил, что всегда молился, чтобы претерпеть такие муки. Затем последовали еще более страшные пытки. На левой половине картины палачи привязывают св. Винсента Мученика к косому кресту св. Андрея. На правой ее половине изображен св. Винсент Феррер, доминиканский монах, родившийся в 1350 году в Валенсии, совершивший множество миссионерских путешествий и умерший в 1419 году после проповеди в Нормандии и Бретани.



Илл. 45.11. Бернардо Марторель. Св. Георгия тащат через город.



Илл. 45.12. Бернардо Марторель. Казнь св. Георгия.



Илл. 45.13. Бернардо Марторель. Св. Винсент Мученик и св. Винсент Феррер.

Бернардо Марторель работал в жанрах евангельских историй и сцен из жизни святых. В его мрачноватом, и по духу, и по колориту, творчестве удивительным образом сочетаются архаические элементы с достижениями передовых живописных школ. Вместе с тем в его произведениях чувствуется большая внутренняя сила и фанатичный религиозный дух. В отличие от аристократической Италии и буржуазных Нидерландов, остальная Европа еще находилась в глубоком Средневековье.

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Бернардо Марторель. 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 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. В 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. 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 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 году 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 1430 португальцы открыли Азорские острова. В 1434 они обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 их попытка 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. В 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. 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». В 1444 итальянский архитектор Микелоццо Микелоцци спроектировал Палаццо Медичи-Рикарди 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 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. Около 1446 нидерландский живописец Рогир ван дер Вейден написал полиптих «Страшный Суд» [4].