

Глава 46. Конрад Виц (между 1400 и 1410 – около 1445)

Швейцарский художник Конрад Виц, младший современник Микелино да Безоццо, Стефано да Верона, Робера Кампена, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогера ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи и Бернардо Марторея, работал в жанрах религиозного портрета, ветхозаветных и евангельских историй, а также сцен из жизни святых. Он внес значительный вклад в развитие пейзажной живописи, создал первый в истории живописи реальный пейзаж, в своих картинах уделял большое внимание освещению и теням от людей и строений, обладал высоким мастерством в изображении богатых тканей, драгоценных камней и жемчуга. Вместе с тем в его творчестве широко представлены и архаизмы, такие, как не очень хороший рисунок человеческих лиц и фигур, золотой фон и т.п.

46.1. Биографические сведения о Конраде Вице

Швейцарский художник Конрад Виц родился между 1400 и 1410 годами, предположительно, в Ротвейле, в Швабии, в семье ювелиров, выходцев из верхнерейнской области, а умер около 1445 года⁽¹⁾ в Базеле или Женеве. Его детство проходило сначала во Франции, а затем в Швейцарии, в Констанце. В 1431 году он приехал в Базель, где в 1434 году стал членом корпорации, объединяющей художников, каменотесов, стекольщиков и ювелиров. По случаю церковного Собора в Базеле внешний облик города стал меняться: сюда стали доставлять различные предметы роскоши, приезжали художники, которые получали заказы на алтарные картины, фрески, шпалеры и витражи. Именно в такой космополитической атмосфере работал Виц. Став гражданином Базеля в 1439 году, он написал фрески в Корнхаузе, которые не сохранились. В 1444 году, по приглашению одного из влиятельных членов Базельского Собора, кардинала Франсуа де Миса, епископа Женевского, Виц отправился в Женеву, где исполнил картину для главного алтаря в соборе св. Петра.

Лишь немногие произведения художника сохранились: 12 из 16 створок полиптиха «Зерцало искупления человечества», написанного в 1435 году для собора в Базеле и вдохновленного догматом широко распространенной с XIV века книги «Зерцало человеческого спасения» (одной из трех главных позднесредневековых книг, согласно которой события и персонажи Ветхого Завета толковались как прототипы того, что описано в Новом Завете); «Св. Христофор» ([илл. 46.15](#)) из Художественного музея в Базеле; четыре фрагмента алтаря собора св. Петра в Женеве, ныне хранящихся в Музее искусства и истории в Женеве; три поздние работы, исполненные в период между 1444 и 1446 годами и принадлежащих одному и тому же алтарю - «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот» из Художественного музея в

Базеле, «Благовещение» ([илл. 46.10](#)) из музея в Нюрнберге и «Св. Екатерина и св. Магдалина» из музей собора в Страсбурге.

Полиптих «Зерцало искупления человечества» включал в себя несохранившееся центральное панно и две двусторонние створки с четырьмя сценами на каждой. В Художественном музее в Базеле хранятся пять из восьми панно - «Эсфирь и Артаксеркс» ([илл. 46.7](#)), «Авраам и Мелхиседек», «Давид и Авессалом» и другие, с изображением на оборотной стороне фигур «Церкви» и «Синагоги» ([илл. 46.8](#)), «Ангела из Благовещения» и «Св. Варфоломея» ([илл. 46.3](#)). Сохранились также два других панно, «Август и Сивилла» ([илл. 46.9](#)) и, на оборотной стороне, «Св. Августин» из Музея изящных искусств в Дижоне и «Соломон и царица Савская» ([илл. 46.6](#)) из музея Берлин-Далем. К этому времени художник уже был знаком со скульптурами Клауса Слютера, в частности с фигурами «Пророков» из картезианского монастыря Шанмоль в Дижоне.

От алтаря св. Петра в Женеве сохранились лишь две створки, состоящие из четырех панно - «Чудесный улов рыбы» ([илл. 46.13](#)), «Освобождение апостола Петра из темницы» ([илл. 46.14](#)), «Представление донатора Деве Марии» ([илл. 46.1](#)) и «Поклонение волхвов» ([илл. 46.11](#)). Этот алтарь является единственным подписным произведением Вица – надпись готическим шрифтом с датой и именем мастера стоит на раме створки «Чудесного улова рыбы» ([илл. 46.13](#)); она позволила установить творческое наследие художника.

К поздним произведениям Вица относятся «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот» и «Благовещение» ([илл. 46.10](#)), которые еще недавно составляли одну двустороннюю створку, а также «Св. Екатерина и св. Магдалина».

Конрад Виц был знаком с творчеством нидерландских мастеров Яна ван Эйка и Робера Кампена, немецкой живописью Ганса Мультчера и Лукаса Мозера, произведениями бургундских и фламандских мастеров, искусством Бартеlemi д'Эйка и Слютера. В свою очередь, он оказал значительное влияние на базельских художников - Базельского мастера 1445 года и Мастер из Сиренца, а также на савойских художников. Среди произведений, приписываемых Вицу, следует отметить три работы, относящихся по мнению исследователей, к раннему периоду его творчества, но, возможно, принадлежащие кисти некоего «Ханса Вица» - «Распятие» из музея Берлин-Далем, «Пьета» из собрания Фрик в Нью-Йорке и «Св. Семейство в церкви» из музея Каподимонте в Неаполе [18].

46.2. Религиозные портреты

В этом разделе представлена картина, написанная на традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также ранее не встречавшийся образ апостола Варфоломея.

46.2.1. «Представление донатора Деве Марии»

Картина «Представление донатора Деве Марии» ([илл. 46.1](#)) размером 132×154 см являлась внутренней стороной правой створки «Алтаря св. Петра», созданного в 1444 году, позднее разобранного, а ныне хранится в Музее искусства и истории в Женеве [43].

Действующие лица. Дева Мария (справа), немного напоминающая Мадонн Яна ван Эйка, крупная и не особенно красивая, с узким лицом, полузакрытыми глазами, тонкими бровями, невысоким лбом, коричневыми волосами, лежащими у нее на плечах мелкими волнами, слегка вздернутым носом и округлым подбородком, одета достаточно традиционно, в широкое и длинное красное платье и синюю накидку, вышитую золотом по краям. Платье и накидка сделаны из блестящего шелка, крупные складки которого нарисованы с большим мастерством. Длинные и широкие рукава платья имеют белые обшлага, а ворот платья отделан белым мехом.левой рукой Мадонна поддерживает Младенца.

Младенец, довольно взрослый, но маленький, с короткой шеей, не особенно красивым, круглым лицом, выразительными круглыми глазками, низким лбом, светлыми кудрявыми волосиками, вздернутым носиком и округлым подбородком, одет в длинную коричневую шелковую тунику.

Апостол Петр (слева), невысокий по сравнению с Девой Марией, пожилой, с лицом, как у античных статуй, выразительными темными глазами, лбом, переходящим в лысину, обрамленную седыми волосами, прямым носом, широким ртом и выбритым массивным подбородком с идущей по его краю коротко подстриженной бородой, закутан в узкий зеленовато-коричневый шелковый плащ. Дева Мария и апостол Петр отмечены золотыми нимбами с готическим тиснением, а Младенец – прозрачным нимбом с драгоценными камнями. В левой руке Петр держит два больших золотых ключа от Рая, а правую руку он положил на правое плечо донатора.

Донатор (правее Петра), кардинал Франсуа де Мис, довольно упитанный, с молодым, самодовольным, бритым лицом, одет в широченную, красную с золотыми узорами, кардинальскую мантию, настолько широкую и длинную, что даже ему она очень велика. На голове у него епископская митра, украшенная драгоценными камнями. Полы мантии на груди скреплены большой круглой брошью, а пальцы усеяны драгоценными кольцами.

Взаимодействие персонажей. Подчеркнуто спокойный апостол Петр только что ввел своего протеже в комнату. Тот сразу упал на колени, сложил руки перед собой в молитвенном жесте и отвел взгляд чуть в сторону от Девы Марии и Младенца. По его лицу видно, как он взволнован и горд собой. Из-за левого края картины видны руки слуги, держащие красную кардинальскую шапку и другие знаки отличия. Видимо прямо перед входом в комнату кардинал надел свое парадное облачение, оставив слуге повседневное. Петр подталкивает его ближе к Святому Семейству. Мадонна,



Илл. 46.1. Конрад Виц. Представление донатора Деве Марии.

сидя на троне, указывает на него Младенцу правой рукой. Младенец благосклонно улыбнулся ему.

Интерьер. Действие происходит в очень просторной комнате, противоположная стена которой отделана золотом с растительным узором. Светлый пол в комнате состоит из крупных однотонных квадратных плиток и нарисован с пониманием перспективы. Единственным предметом мебели в комнате является широкий белый мраморный трон, подлокотники которого украшены четырьмя мраморными фигурами ангелов (видны только три фигуры). Трон застелен черными шелковыми тканями.

Цветовая гамма и композиция. На золотом фоне контрастно выделяются одежды персонажей, ткани и трон Мадонны. Прежде всего, внимание зрителя привлекает фигура кардинала, благодаря его роскошной мантии. Одежды Мадонны и Младенца не столь яркие, а фигура Петра, отбрасывающая на пол четкую тень, выглядит совсем скромно. В композиции картины видна явная асимметрия – массивный трон слева и сидящие на нем Мадонна и Младенец не уравниваются фигурами донатора и Петра, образующими параллельную с ними линию. Соприкосновение краев плаща Девы Марии и кардинальского облачения донатора символизирует преданность последнего христианской вере. На картине мы видим еще один вариант официального приема у Царицы Небесной, где апостол Петр представляет ей своего протеже. Кардинал надел свои лучшие одежды и богатые украшения; его не смущает, что принимающая сторона выглядит значительно скромнее него.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Для сравнения приведем картину Бернардо Марторея «Мадонна советников» ([илл. 46.2](#)) размером 272×276 см из Национального музея искусства Каталонии в Барселоне, исполненную в 1443-1445 годах. Эта картина находилась в капелле Городского совета Барселоны, откуда поступила в музей в 1902 году. На ней в столь же официальной обстановке в готическом интерьере у трона Девы Марии в окружении святых на коленях стоят члены Городского совета Барселоны. Картина отличается своим красивым сине-красно-золотым колоритом и изяществом архитектурных форм.

46.2.2. «Св. Варфоломей»

Картина «Св. Варфоломей» ([илл. 46.3](#)) размером 100×68 см являлась частью полиптиха «Зерцало искупления человечества», созданного в 1435 году для аббатства св. Леонарда в Базеле, а ныне хранится в Художественном музее Базеля. Алтарь был разобран в 1529 году, когда во времена Реформации повсеместно вспыхивали иконоборческие движения [38].

Литературная основа. Новый Завет упоминает лишь имя этого апостола и ничего не говорит о его деяниях. «Золотая легенда» повествует о его миссионерском путешествии в Индию и о его мученической смерти в Армении, где с него живого была содрана кожа [19].



Илл. 46.2. Бернардо Марторель. Мадонна советников.



Илл. 46.3. Конрад Виц. Св. Варфоломей.

Варфоломей. Св. Варфоломей, средних лет, невысокий, с узким лицом, большими печальными черными глазами, низким лбом, густой черной шевелюрой, тонкими черными усами и короткой окладистой бородой, большим носом с массивным кончиком, одет в длинную голубую тунику из тонкой материи и широкий белый плащ, украшенный по краям золотой лентой с разноцветными драгоценными камнями. По мастерству изображения последних Виц приближается к Яну ван Эйку. Голова апостола непокрыта, а на ногах у него золотые туфли с острыми носами, перевязанные крест накрест черной лентой. В правой руке (завернутой в плащ) он держит свой неизменный атрибут – нож, которым он был скальпирован. У ножа длинное и широкое стальное лезвие с играющим на нем светом и острым концом. В левой руке у него красный ларец с черной крышкой (внутри которого хранилась содранная с него кожа).

Интерьер. Апостол стоит в интерьере церкви с серыми стенами и массивными колоннами, многоугольными в сечении. За его спиной находится неглубокая узкая ниша, а слева – узкое окно.

Цветовая гамма и композиция. Цвет стен интерьера повторяется в цвете лезвия ножа и туники святого. На этом фоне ярко проступает его белый плащ с прекрасно нарисованными складками и красный ларец. Из окна падает свет, а Варфоломей отбрасывает тень на стену. Полумрак церкви передан очень тонко. В композиции фигура святого сдвинута немного вправо от центра, что создает большее ощущение пространства в тесном пределе церкви. Вместе с тем трудно отделаться от впечатления, что Варфоломей долго позировал художнику и устал от этого занятия.

Сравнение с другими изображениями апостола Варфоломея. Наиболее ранний образ апостола Варфоломея, видимо, создал Дуччо на картине ([илл. 46.4](#), справа) размером 37×23 см, являющейся второй справа в ряду апостолов на его «Маэсте» ([илл. 4.4](#)) и хранящейся в Музее собора Сиены. Здесь у этого апостола еще нет обычных атрибутов, лишь свиток в левой руке. Тип его лица, как и одежда, ближе к византийским, а фон картины - золотой.

46.3. Ветхозаветные истории

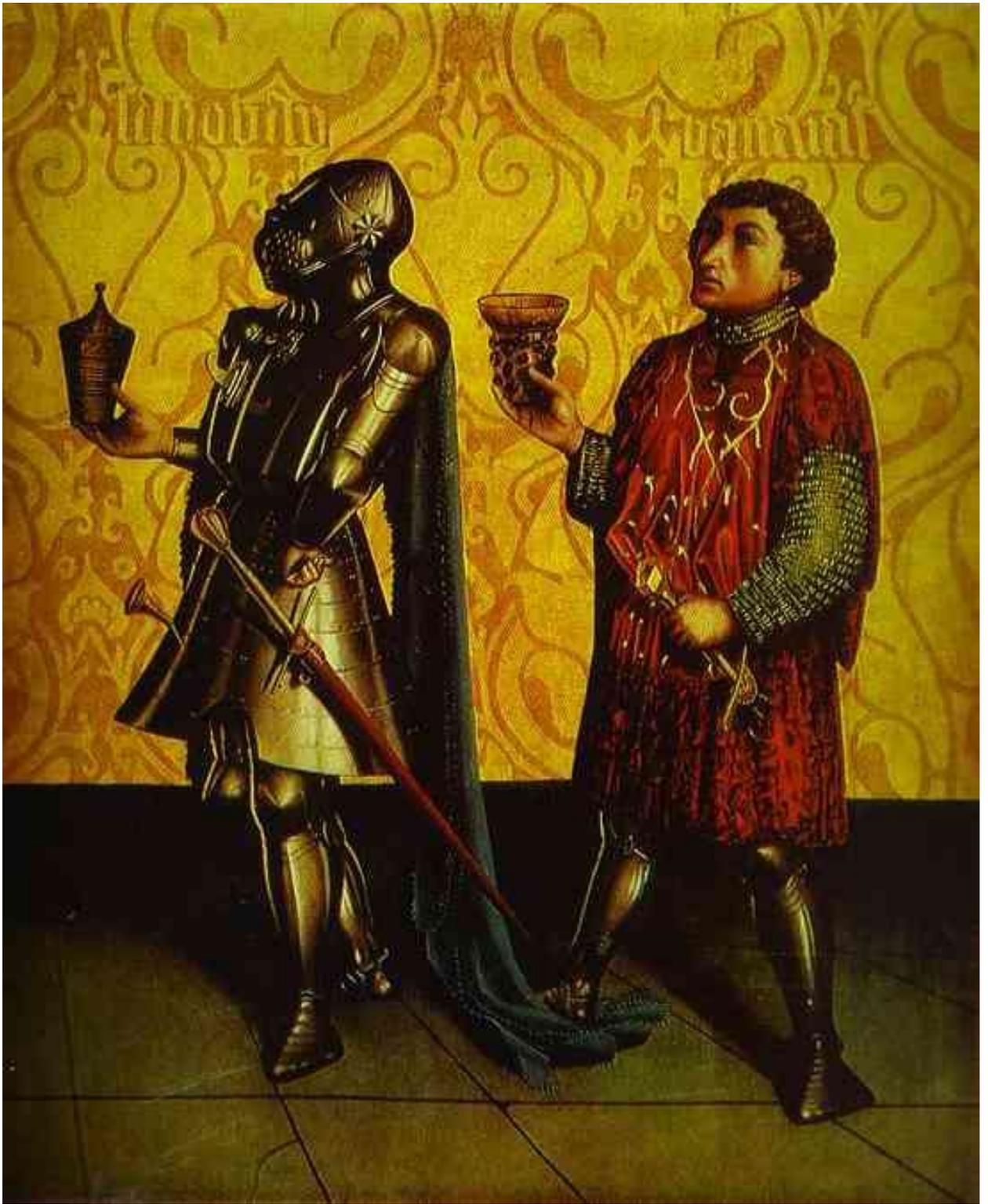
В этом разделе обсуждаются произведения Конрада Вица на сюжеты, относящиеся ко временам ветхозаветных царей Давида, Соломона и Артаксеркса.

46.3.1. «Сабохей и Бенаха»

Картина «Сабохей и Бенаха» ([илл. 46.5](#)) размером 101.5×81.5 см, созданная около 1435 года, являлась фрагментом внутренней нижней части правой створки алтаря «Зерцало искупления человечества», а ныне хранится в Художественном музее Базеля [43].



Илл. 46.4. Дуччо. Апостолы Иаков Младший и Варфоломей.



Илл. 46.5. Конрад Виц. Сабохей и Бенаха.

Литературная программа. Три мужественных воина, Абисай, Сабохей и Бенаха (на картине присутствуют только два последних), принесли Давиду, царю Иудеи и Израиля, воду из подземного источника в Вифлееме. Эта композиция представлена на двух досках в нижней части алтаря. Вот что говорится об этом событии во Второй книге Царств: «Трое сих главных из тридцати вождей пошли и вошли во время жатвы к Давиду в пещеру Одоллам, когда толпы филистимлян стояли в долине Рефаимов. Давид был тогда в укрепленном месте, а отряд филистимлян – в Вифлееме. И захотел Давид пить, и сказал: кто напоит меня водою из колодезя Вифлеемского, что у ворот? Тогда трое этих храбрых пробились сквозь стан филистимский, и почерпнули воды из колодезя Вифлеемского, что у ворот, и взяли и принесли Давиду. Но он не захотел пить ее, и вылил ее во славу Господа, и сказал: сохрани меня Господь, чтоб я сделал это! не кровь ли это людей, ходивших с опасностью собственной жизни? И не захотел пить ее. Вот что сделали эти трое храбрых!».

Действующие лица. Сабохей (слева) нарисован весь закованным в рыцарские доспехи, современные художнику и нарисованные с исключительным мастерством, как в отношении всех мелких деталей, так и игры света на металле. Сзади к доспехам прикреплен синий плащ, свисающий до земли. На левом боку воина висит длинный тонкий меч в красных ножнах и с огромной золотой крестообразной рукояткой. Справа виден конец золотой рукоятки кинжала. В правой руке он держит золотой сосуд с водой, похожий на сосуды, изображаемые художниками в качестве атрибута Марии Магдалины.

Бенаха, молодой, крепкого телосложения, с некрасивым бритым лицом, большими темными глазами, широкими полукруглыми бровями, низким лбом, коричневыми, кудрявыми (словно завитыми) волосами, длинным острым носом, впалыми щеками и выступающим подбородком, одет в кольчугу и стальные поножи. Поверх кольчуги на нем надета короткая темно-красная туника с короткими рукавами, расшитая золотым растительным узором. Его голова непокрыта. На левом боку у него почти такой же, как и у Сабохея, меч, но в черных ножнах. В правой руке он держит золотую чашу в виде полусферы на толстой круглой ножке, усеянной драгоценными камнями.

Взаимодействие персонажей. Воины величественно шествуют, неся перед собой свои сосуды с водой, Сабохей впереди, Бенаха за ним. Сабохей подбоченился левой рукой, а Бенаха, подняв взор к небесам, держит левой рукой рукоятку своего меча, широко расставив ноги, а правой ногой наступив на конец плаща Сабохея.

Интерьер. Интерьер, в котором происходит эта сцена, чрезвычайно прост. Воины идут по полу, состоящему из крупных зеленых квадратных плит и нарисованному в сокращающейся перспективе. Пол упирается в золотую стену, украшенную чуть более темным растительным орнаментом. Больше в интерьере нет никаких предметов.

Цветовая гамма и композиция. На золотом вверху и зеленом внизу фоне объемные фигуры воинов в сверкающих бликами доспехах выглядят очень контрастно. Композиционно они расположены в центре картины, но смотрятся очень статично: либо они движутся очень медленно и степенно, либо уже остановились перед царем.

46.3.2. «Царица Савская перед Соломоном»

Картина «Царица Савская перед Соломоном» (илл. 46.6) размером 79×84.5 см, созданная в 1434 году, являлась частью алтаря «Зерцало искупления человечества», называвшегося во многих источниках шедевром Конрада Вица. От алтаря осталось лишь несколько частей, рассеянных по разным музеям Европы, а центральная часть оказалась утерянной. Происхождение алтаря из собора св. Леонарда в Базеле подтверждается наличием двух створок, изображающих его покровителей, св. Августина и Варфоломея. Причины, по которым было решено разобрать алтарь, точно неизвестны. Несомненно лишь то, что данное панно попало в берлинскую Картинную галерею в 1913 году [35].

Литературная программа. Целью визита царицы Савской к Соломону, сыну Давида и Вирсавии, третьему царю объединенного Израиля, было удовлетворить любопытство, возникшее у нее после рассказов о его мудрости и великолепии его двора. Этот сюжет был очень популярен в Средневековье и принят в качестве прообраза поклонения волхвов [19]. Вот что говорит об этом Третья книга Царств: «Царица Савская, услышав о славе Соломона во имя Господа, пришла испытать его загадками. И пришла она в Иерусалим с весьма большим богатством: верблюды навьючены были благовониями и великим множеством золота и драгоценными камнями; и пришла к Соломону и беседовала с ним обо всем, что было у нее на сердце. И объяснил ей Соломон все слова ее, и не было ничего незнакомого царю, чего бы он не изъяснил ей. И увидела царица Савская всю мудрость Соломона и дом, который он построил, и пищу за столом его, и жилище рабов его, и стройность слуг его, и одежду их, и виночерпиев его, и всеожжения его, которые он приносил в храме Господнем. И не могла она более удержаться, и сказала царю: верно то, что я слышала в земле своей о делах твоих и о мудрости твоей; но я не верила словам, доколе не пришла, и не увидели глаза мои: и вот мне и в половину не сказано; мудрости и богатства у тебя больше, нежели как я слышала. Блаженны люди твои и блаженны сии слуги твои, которые всегда предстоят пред тобою и слышат мудрость твою! Да будет благословен Господь, Бог твой, Который благоволил посадить тебя на престол Израилев! Господь, по вечной любви Своей к Израилю, поставил тебя царем, творить суд и правду. И подарила она царю сто двадцать талантов золота и великое множество благовоний и драгоценные камни; никогда еще не приходило такого множества благовоний, какое подарила царица Савская царю Соломону... И царь Соломон дал царице Савской все,



Илл. 46.6. Конрад Виц. Царица Савская перед Соломоном.

чего она желала и чего просила, сверх того, что подарил ей царь Соломон своими руками».

Действующие лица. Соломон (слева), довольно высокий и худой, с короткими руками, треугольным, бритым, некрасивым лицом, голубыми глазами, которые смотрят в разные стороны, широкими коричневыми бровями, прямым носом и маленьким ртом, сдвинутым от центра немного вправо, одет в длинное и широкое зеленое шелковое одеяние, подпоясанное в талии узким кожаным ремешком с золотой пряжкой. Одеяние украшено замысловатым орнаментом, а его пышные складки нарисованы очень эффектно. На голове у царя надета красная шляпа с широкими полями, поднятыми вверх и украшенными узорами из жемчуга и драгоценных камней, сверкающих бликами света.

Царица Савская (справа), заметно меньше Соломона, худенькая, с некрасивым испуганным лицом, большими голубыми глазами, длинным носом и маленьким ртом, одета в красное платье с длинными узкими рукавами и закутана в синий плащ с красной подкладкой. Ее голову украшает большой белый тюрбан, один конец которого пропущен под подбородком, а другой спадает на спину. Фигура царицы под плащом прорисована художником довольно неудачно. Двумя руками она держит крупную золотую чашу с длинной тонкой подставкой и закрытую крышкой.

Взаимодействие персонажей. Царица Савская неуклюже привстала перед Соломоном и передает ему золотую чашу (символ дорогого дара). Ее лицо испугано, а взгляд устремлен мимо Соломона. Сидящий Соломон протянул левую руку, чтобы принять дар, а правую положил на бедро. Его левый глаз смотрит на царицу, а правый вверх. Из-за этого у него очень хитрый вид.

Интерьер. В небольшой комнате, где происходит эта сцена, вдоль противоположной зрителю стены стоит длинная тахта, покрытая темно-красной атласной материей. Золотая стена украшена растительным узором. Пол комнаты не виден из-за широких и длинных одежд персонажей.

Цветовая гамма и композиция. Красный цвет покрывала тахты повторяется в цвете шляпы Соломона, платья и подкладки плаща царицы Савской. Золотой цвет чаши повторяется в цвете стены. Напротив, зеленая одежда Соломона и синий плащ царицы, а также ее белый головной платок создают цветовой контраст. В композиции в фигуре царицы чувствуется движение вперед, а в фигуре Соломона – назад, т.е. царица наступает на Соломона со своими дарами, а он слегка отстраняется от них. Это впечатление усиливается еще и тем, что Соломон заметно выше царицы Савской. Из этой картины видно, что Конрад Виц был большим мастером передачи игры света (примером может служить великолепно нарисованная одежда Соломона), чему он явно научился у нидерландских художников, но плохим рисовальщиком, особенно, когда дело доходило до человеческих лиц. Статические и странным образом взаимодействующие между собой фигуры (словно они не видят друг друга) лишь подчеркивают церемонность и натянутость отношений между ними.

46.3.3. «Эсфирь и Артаксеркс»

Картина «Эсфирь и Артаксеркс» (илл. 46.7) размером 85×79.5 см, созданная около 1435 года, являлась внутренней верхней частью левой створки алтаря «Зерцало искупления человечества», а ныне хранится в Художественном музее Базеля [43].

Литературная программа. Книга Есфири описывает то, как одна молодая еврейка умолила персидского царя не допустить резни ее народа. За этот свой подвиг она до сих пор прославляется в еврейский праздник Пурим, когда эта история вслух читается в синагоге. Книга рассказывает о персидском царе Артаксерксе, который правил в V веке до новой эры. Отвергнув свою царицу Астинь, поскольку она отказалась выполнить его приказ, царь выбрал вместо нее Есфирь, не зная, что она была еврейкой. Есфирь, у которой не было ни отца, ни матери, «была красива станом и пригожа лицом»; ее воспитывал ее дядя Мардохей. Главный вельможа при царском дворе, Аман, недруг иудейского народа вообще и заклятый враг лично Мардохея, испросил у царя указ о том, чтобы все иудеи были истреблены. Мардохей просил Есфирь молить царя о помиловании их народа. Находиться в присутствии царя, не будучи вызванным к нему, было категорически запрещено – даже царице – и каралось смертью, но «Есфирь, перестав молиться, сняла одежды сетования и оделась по-царски, и сделавшись великолепною, призывая всевидца Бога и Спасителя, взяла двух служанок; и на одну опиралась, как бы предавшись неге, а другая следовала за нею, поддерживая одеяние ее. Она была прекрасна во цвете красоты своей, и лице ее радостно, как бы исполненное любви, но сердце ее было стеснено от страха. И стала она на внутреннем дворе царского дома, перед домом царя; царь же сидел тогда на царском престоле своем, в царском доме, прямо против входа в дом, облеченный во все одеяния величия своего, весь в золоте и драгоценных камнях, и был весьма страшен. Когда царь увидел царицу Есфирь, стоящую во дворе, она нашла милость в глазах его. Обратив лице свое, пламеневшее славою, он взглянул с сильным гневом; и царица упала духом, и изменилась в лице своем от ослабления, и склонилась на голову служанки, которая сопровождала ее. И изменил Бог дух царя на кротость, и поспешно встал он с престола своего, и принял ее в объятия свои, пока она не пришла в себя. Потом он утешил ее ласковыми словами, сказав ей: что тебе, Есфирь? Я – брат твой; ободрись, не умрешь; ибо наше владычество общее; подойди. И простер царь к Есфири золотой скипетр, который был в руке его, и подошла Есфирь, и коснулась конца скипетра, и положил царь скипетр на шею ее, и поцеловал ее, и сказал: говори мне. И сказала она: я видела в тебе, господин, как бы Ангела Божия, и смутилось сердце мое от страха пред славою твоею; ибо дивен ты, господин, и лице твое исполнено благодати». Она повела дело так, что пригласила царя к себе на пир, где ей удалось заступиться за свой народ. Аман был повешен на виселице, которую он приготовил для Мардохея. Есфирь, молящая царя, почиталась Церковью как прообраз Девы Марии-Заступницы на Страшном Суде [19].



Илл. 46.7. Конрад Виц. Эсфирь и Артаксеркс.

Действующие лица. Артаксеркс, молодой и довольно худой, с низкой шеей, веселым бритым лицом, некрупными глазами, коричневыми бровями дугой, вздернутым носом, широким ртом с тонкими красными губами и острым подбородком, одет в черную нижнюю одежду с длинными узкими рукавами и длинную и широкую красную мантию поверх нее. Ворот мантии, ее широкие проймы для рук и нижний край отделаны золотой лентой, украшенной разноцветными драгоценными камнями. На груди ниже ворота прикреплена брошь в виде креста из четырех крупных жемчужин. На его голове высокая белая царская шапка с красным верхом. По нижнему краю она украшена золотым растительным узором. В правой руке Артаксеркс держит длинный тонкий золотой скипетр с очень крупной жемчужиной на конце, а в левой – небольшую золотую державу, символы царской власти.

Эсфирь, довольно высокая и худая, с бледным, узким лицом, небольшими глазами немного навыкате, тонкими бровями, прямым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одета в довольно скромное длинное зеленое платье с пышной юбкой, широкими рукавами и воротом, открывающим шею. На ее голове шляпка с «рогами» (такие мы уже видели у нидерландских женщин), на которую одета ажурная золотая корона с синими драгоценными камнями на зубцах.

Взаимодействие персонажей. Сидящий Артаксеркс весело улыбается Эсфири, словно его забавляет ее смущение, касается концом скипетра ее головы и протягивает к ней державу, ободряя ее (тем самым подтверждая, что их «владычество общее»). Эсфирь, слегка согнув колени, делает перед ним реверанс, сложила обе руки перед собой ладонями вперед и опустила глаза, всем своим видом демонстрируя почтительность, покорность и страх.

Интерьер. Как и предыдущая, эта сцена происходит в комнате с золотой противоположной стеной, покрытой узором. В ней стоит лишь одна длинная черная тахта, на которой сидит Артаксеркс и лежат темно-зеленая и красная подушки.

Цветовая гамма и композиция. Цветовой контраст на картине образуют яркие одежды персонажей, а также складки на них, крупные на мантии царя и мелкие, нервные на платье царицы. Красная мантия царя резче выступает на золотом фоне стены, чем зеленое платье Эсфири, из-за чего Артаксеркс кажется расположенным ближе к зрителю, чем Эсфирь (хотя должно быть совсем наоборот). Композиционно царица сдвинута влево от центра, к самому краю картины, что подчеркивает ее покорность и смирение. Две фигуры, руки царя и его скипетр расположены в форме буквы «М». Художник постарался передать психологическое состояние действующих лиц, следуя трепетному библейскому тексту.

46.4. «Синагога»

Картина «Синагога» ([илл. 46.8](#)) размером 86×81 см, созданная около 1435 года, находилась на наружной стороне алтаря «Зерцало искупления



Илл. 46.8. Конрад Виц. Синагога.

человечества», а ныне хранится в Художественном музее Базеля. Аллегорическая фигура Синагоги символизирует церковь до Христа [43].

Синагога представлена в виде молодой, стройной женщины, с красивой фигурой (это впервые, обычно фигура женщины драпировалась бесформенными одеждами), белым, как мел, приятным и немного удлиненным лицом, небольшими глазами, тонкими бровями, невысоким лбом, коричневыми блестящими волнистыми волосами, распущенными по плечам, вздернутым носом, маленьким ртом с пухлыми губами и округлым подбородком. Кисти ее рук столь же белы, как и ее лицо. Она одета в золотистое платье, стянутое выше талии, обтягивающее сверху и с пышной юбкой, вышитой по нижнему краю. Из-под коротких и чрезвычайно широких рукавов платья видны узкие и длинные рукава красной нижней одежды. Правой рукой она держит две большие серые каменные скрижали с заповедями Моисея, написанными на них большими черными еврейскими буквами, а также длинный подол своего платья (с таким мы уже встречались в нидерландской живописи), а левой рукой – свой традиционный атрибут, сломанное тонкое копьё с узким красным стягом и черными магическими символами на нем. Кажется, что девушка, держащая тяжелые скрижали, поникла головой и готова упасть в обморок, а, чтобы сохранить равновесие, тяжело оперлась на копьё, которое уже сломано выше этого места.

Героиня помещена в низкую темную неглубокую нишу с гладкими темно-серыми стенами без окон. Склонив голову, она почти касается ею потолка. Слева от девушки помещен выход из ниши со скошенным верхом. Возможно, это выход на улицу, и в проем видно темно-синее ночное небо и голубой свет, бьющий снизу.

Сверкающая фигура Синагоги с бледными лицом и руками резко контрастирует с мрачным фоном ниши. На нее падает свет, идущий от зрителя, а ее фигура отбрасывает тень на стену у нее за спиной. Композиционно девушка сдвинута вправо от центра картины в сторону выхода из ниши. Синагога забрала скрижали Ветхого Завета и, теряя сознание, направляется к выходу в темную ночь, освобождая место новой Христианской Церкви.

46.5. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения на сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества, а также после Его смерти.

46.5.1. «Август и сивилла»

Картина «Август и сивилла» ([илл. 46.9](#)) размером 101.5×81.5 см, созданная около 1435 года, являлась внутренней нижней частью левой створки алтаря «Зерцало искупления человечества», а ныне хранится в Музее изящных искусств в Дижоне [43].



Илл. 46.9. Конрад Виц. Август и сивилла.

Литературная программа. Римский сенат постановил праздновать апофеоз императора Августа – его обожествление (признание смертного богом). Согласно христианской легенде, которой следует художник, когда Август испросил совета Тибуртинской сивиллы, соглашаться ли ему на это, она предсказала приход Младенца, который будет могущественнее всех римских богов. Тогда небеса разверзлись, явив императору видение Девы Марии, стоящей на алтаре с Младенцем Христом на руках.

Сравнение с картиной Рогира ван дер Вейдена. По сравнению с картиной Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.49](#)), который буквально следует этой легенде, у Конрада Вица присутствуют лишь два персонажа, Август и сивилла. Нет ни видения Мадонны с Младенцем, ни свиты. Сивилла показывает Августу знаки рождения Иисуса на небе. Здесь более скромный интерьер, а пейзажа нет вообще.

Действующие лица. Август, средних лет, высокий, с маловыразительным бритым бледным лицом, крупными темными глазами, рыжими бровями, изломанным углом, прямым носом, небольшим ртом и подбородком, одет в широкую длинную красную мантию, расшитую золотым растительным орнаментом и отделанную коричневато-серым пушистым мехом. На его голове черная шапка с широким красным верхом, украшенная золотым узором и крупными жемчужинами. По сравнению с Августом на картине Рогира, у него нет бороды, его одежда более «языческая» (а не современная художнику), а его шапка, которую он не снял, немного напоминает шапки средневековых шутов (а не корону).

Сивилла, не старая, небольшого роста и довольно толстая, с крупным, некрасивым и глуповатым лицом, небольшими темными глазами, вздернутым носом и большим подбородком, одета в длинное темно-зеленое платье с пышной юбкой, ворот, обшлага и подол которого украшены золотой лентой с крупными драгоценными камнями. На ее голове надета широкая золотая диадема, отделанная мелким жемчугом и разноцветными драгоценными камнями, а на ногах – золотые туфли с острыми носами.левой рукой она держит край длинного подола своего платья. По сравнению с сивиллой на картине Рогира, она далеко не столь изящна, но одета значительно богаче, почти как царица.

Взаимодействие персонажей. Сивилла, подняв голову, показывает правой рукой на небо очень динамичным жестом. Август, стоя лицом к ней во весь рост (а не на коленях), также смотрит вверх. Он словно ослеплен тем, что он видит, и пытается прикрыть глаза ладонью левой руки, а правую прижать к груди от изумления. Здесь художник использовал новый художественный прием, когда зритель не видит того, что видят персонажи, но догадывается об этом по их жестам и выражению лиц.

Интерьер. Действие происходит в странном интерьере с золотым фоном (на этот раз не украшенным никаким узором), перед которым стоит традиционная для художника темно-зеленая бархатная тахта с подушками, а пол, на котором стоят действующие лица, устлан темно-зеленой блестящей материей. Если имеется в виду, что это – комната, то в ней нельзя было бы

увидеть небесные знамения. Поэтому можно лишь предположить, что это просто условный интерьер, обычный для этого периода творчества художника.

Цветовая гамма и композиция. Ярко-красная с золотом мантия Августа сразу привлекает к себе внимание зрителя. Напротив, темная одежда сивиллы отодвигает ее на второй план. Обе фигуры четко выделяются на золотом фоне. Для усиления эффекта вся сцена нарисована в ракурсе сверху, поэтому позы обеих фигур кажутся несколько утрированными. Все их внимание устремлено на небо. Их бледные лица и кисти рук освещены неземным светом, исходящим отсюда. Оживленная жестикация позволяет предположить, что между простоватой сивиллой и величественным императором имеют место не столь официальные отношения, как в произведении Рогира.

46.5.2. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 46.10](#)) размером 158×121 см, созданная около 1440 года, была написана на внешней стороне створки «Алтаря Девы Марии», а ныне хранится в Германском Национальном музее в Нюрнберге [43].

Сравнение с произведениями Робера Кампена. Как и у Робера Кампена ([илл. 31.18](#) и [31.21](#)), эта сцена разворачивается в обстановке современного художнику небогатого дома. Однако, по сравнению с произведениями Робера Кампена, дом, в котором происходит действие кажется даже более бедным, а комната вообще лишена всякой мебели и предметов быта (а не забита вещами до отказа), в том числе и символических, столь любимых нидерландским мастером. Несмотря на это (а может быть и благодаря этому), произведение Конрада Вица поражает мистически возвышенной трактовкой этой сцены.

Действующие лица. Дева Мария, довольно крупная, с красивым, но манерным широким лицом, небольшими выпуклыми глазами, едва видимыми тонкими бровями, низким лбом, расчесанными на прямой пробор светлыми, почти золотыми волосами, не слишком аккуратно заплетенными сзади в длинную толстую косу (это впервые), нежным носом, маленьким ртом и округлым подбородком, закутана в длинную и широкую темно-зеленую накидку с вышитым краем, делающую ее фигуру довольно бесформенной (проступают лишь колени). Позади головы Мадонны находится большой золотой нимб, напоминающий кокошник. Двумя руками она держит толстую раскрытую книгу в красном переплете с застежками. Одну ее страницу она заложила пальцем левой руки.

Архангел Гавриил, юный и худой, с красивым фанатичным лицом, прекрасными глазами, невысоким лбом, расчесанными на прямой пробор немного более темными, чем у Мадонны, волнистыми волосами, разметавшимися по плечам, тонким носом и острым подбородком, с мощными крыльями, напоминающими крылья ангела у Губерта ван Эйка



Илл. 46.10. Конрад Виц. Благовещение.

(илл. 27.1), желтыми внизу и коричневыми сверху, одет в длинную и широкую белую тунику и еще более длинный розовый плащ из блестящей материи, края которого застрочены перекрещивающимися линиями. Небольшой темно-золотой нимб в виде диска находится у него за затылком. В правой руке архангел держит бандероль с черным готическим текстом.

Взаимодействие персонажей. Архангел только что зашел в комнату. Он еще не успел полностью сложить крылья, а дверь за ним еще не закрылась. Он преклонил колени перед Девой Марией, возвел глаза к небу, поднял вверх длинный указательный палец левой руки и с мечтательным выражением лица начал свою речь, держа открытой бандероль на случай, если вдруг зритель забыл ее текст. Мадонна как будто ждала его. Сидя спиной к двери, она, не закрывая книги, с кокетливым, высокомерным и несколько возмущенным (как он посмел ее потревожить) выражением лица повернула к нему голову в пол оборота. Жест головы, выражающий напускной гнев девушки, когда с ней заговаривает юноша, передан художником великолепно.

Интерьер. Действие происходит в интерьере пустой низкой комнаты в деревянном деревенском доме. Гладкие голые стены, возможно, оштукатурены. В противоположной к зрителю стене под самым потолком имеется небольшое прямоугольное окно, разделенное надвое простой толстой рамой. Из него падает тусклый свет, но в нем не видно ничего, кроме сине-зеленого фона (возможно, вечернего неба; художник нигде не использует вид из окна). В стене слева расположена высокая, до самого потолка, дверь из широких грубых досок. В нее вделана большая металлическая ручка, выше, чем обычно. Дверной проем и углы комнаты поддерживают грубые балки прямоугольного сечения с мощными деревянными кронштейнами на некоторых из них вверху или внизу. Исключительно нарисованы большие гвозди, вбитые в эти кронштейны и блики света на этих гвоздях. Пол в комнате сделан из широких грубых досок, а деревянный потолок поддерживается широкими балками. Вся комната довольно убедительно нарисована в перспективном сокращении.

Цветовая гамма и композиция. Комната озарена ярким мистическим светом, источник которого находится справа и перед плоскостью картины. От неизвестного предмета из правого нижнего угла к Мадонне по полу тянется длинная узкая тень. Тень от Мадонны видна на стене, а от архангела – на двери. На этом фоне освещенных стен, пола и двери фигуры архангела и Мадонны кажутся парящими в воздухе. Это впечатление усиливается тем, что вся сцена нарисована как вид сверху. Лишь ручка двери и тень от нее нарисованы неправильно, как вид снизу. Конрад Виц продолжает идею Робера Кампена о том, что события Священной Истории происходили в домах простых людей, возможно, они происходят там и сейчас. Однако в отличие от нидерландского мастера, он рисует эту обстановку подчеркнута аскетической, старательно убирая все детали, которые он считает лишними. Торжественность и возвышенный характер сцены дополняются новыми психологическими нюансами.

46.5.3. «Поклонение волхвов»

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 46.11](#)) размером 132×151 см, созданная в 1444 году, была написана на внутренней стороне левой створки «Алтаря св. Петра». Ныне она хранится в Музее искусства и истории в Женеве [43].

Действующие лица. Дева Мария (справа на переднем плане), очень похожая на образ Мадонны на [илл. 46.1](#), но с более миловидным лицом, закутана в свою шелковую накидку так, что ее красного платья почти не видно. Младенца она держит обеими руками.

Младенец очень красив, особенно лицом. Он совершенно голенький, а его кудрявые волосы окружены золотым (а не прозрачным) нимбом с драгоценными камнями. Его нежное тельце и особенно пальчики на ногах, нарисованы с большим мастерством.

Иосиф (у правого края на заднем плане), очень маленький из-за утрированной перспективы, пожилой, с добрым лицом и седой бородой, одет в голубую тунику, стянутую в талии кожаным ремнем и собранную под ним в складки. Его голову украшает темно-синий тюрбан, конец которого свисает ему на левое плечо, а ноги обуты в черные башмаки. В левой руке он несет небольшой котелок, а правой опирается на суковатую палку.

Старший волхв (левее Мадонны), с величественным, но мало что выражающим лицом, ясными глазами, низким лбом, седыми, недлинными волосами, окруженными золотым нимбом с драгоценными камнями, прямым носом и длинной седой бородой, одет в длинную и широкую красную мантию, подбитую белым мехом. В правой руке он держит золотой цилиндрический сосуд с дарами, а левой открывает (это впервые) его конусообразную крышку. Средний волхв (слева), очень стройный, с грубоватым лицом, светло-голубыми глазами, низким лбом, начинающими седеть выющимися волосами, над которыми возвышается прозрачный нимб, украшенный узором из золота, драгоценных камней и жемчуга, крупным носом и массивным подбородком, одет в короткую розовую тунику, перетянутую в тонкой талии золотым ремешком. Ворот и подол туники украшены золотой лентой, а ворот еще и крупным жемчугом. В проймах широких рукавов туники видны узкие рукава синего с золотом нижнего одеяния. Его ноги обуты в узкие розовые сапоги на необычной подметке. В левой руке он держит свою золотую дароносицу изящной формы, с которой свисает розовая с золотым краем лента. Младший волхв (между старшим и средним), чуть выше ростом среднего, худой, с красивым лицом, крупными голубыми глазами, восточными дугообразными бровями, острым носом и нежным ртом, одет в светло-зеленый бархатный халат, подбитый светло-коричневым мехом. Его голова замотана большим красным тюрбаном, украшенным жемчугом, над которым виден такой же нимб, как и у среднего волхва. В левой руке он держит прозрачный цилиндрический сосуд для даров с конусообразной крышкой и с крестом на конце, похожий на макет готической церкви, а в правой – красную ленту, свисающую с этого сосуда.



Илл. 46.11. Конрад Виц. Поклонение волхвов.

Взаимодействие персонажей. Мадонна, сидя под навесом и потупив взор, держит на руках прекрасного Младенца, который совершенно не интересуется волхвами и даже отвернулся от них. Мать пытается Его образумить и повернуть к ним. Старший волхв, стоя перед ними на одном колене и подняв крышку, показывает содержимое своих даров, но на него никто не обращает внимания. Перед этим он уже снял свою золотую корону, украшенную драгоценными камнями, и положил ее на землю слева от себя. Средний волхв, широко расставив ноги и подбоченясь, ждет своей очереди с отсутствующим видом. Младшего волхва, видимо, забавляет то, что Младенец не интересуется дарами, и он пытается привлечь к этому внимание среднего волхва. Но тому все равно. На заднем плане Иосиф, тяжело ступая, выходит из дома. Волхвы не привели с собой никакой свиты, либо оставили ее далеко от места действия.

Вол и осел. Из окон хлева высунули морды вол с ослом и с интересом наблюдают за происходящим. Они, особенно осел, нарисованы не слишком умело и больше походят на чучела, чем на самих животных.

Строения. Хлев, около которого разворачивается эта сцена, судя по белизне его оштукатуренных стен и вполне целой черепичной крыше, кажется совсем недавно построенным. Но на его углу и около входа штукатурка нарочито облупилась и осыпается большими кусками, что позволяет рассматривать этот хлев как символ Ветхого Завета. Сама архитектура хлева выглядит несколько странно. На его фасаде мы видим три статуи, причем центральная помещена в пятиугольную нишу. Вход с овальным верхом ведет не внутрь хлева, а в тесный внутренний дворик, где и находится собственно помещение для скота. Справа от этого входа находится навес с покатой черепичной крышей, где и устроились Мадонна с Младенцем. Под этот навес выходит нижний ряд окон из хлева. Второй этаж кажется жилым, потому что окна верхнего ряда (в отличие от окон нижнего ряда) освещены. На заднем плане виден вход в дом, на ступеньках перед которым и стоит Иосиф. Вся площадка вокруг хлева и дома вымощена белой плиткой с золотым узором. Ни пейзажа, ни неба вокруг этих построек нет; их художник заменил золотым фоном с неотчетливым узором.

Освещение. Замечательной особенностью этой картины является изображение освещения. Балки навеса и его крыша отбрасывают на стену хлева четкие тени, не всегда, однако, правильные. Особенно выразительна тень от фигур Мадонны и Младенца на углу хлева. Также тени отбрасывают также фигуры среднего и младшего волхвов, статуи на фасаде. Художнику некуда было поместить Вифлеемскую звезду и он нарисовал ее нежно-желтой на стене хлева над головой Мадонны, спроецировав ее прямо на тень на этой стене и окружив таким же нежно-желтым кольцом.

Цветовая гамма и композиция. Золотой фон картины (как и других, уже рассмотренных произведений художника) кажется некоторым архаизмом, с которым контрастируют мастерски нарисованные постройки и великолепно переданное освещение. Яркие одежды персонажей создают некоторую пестроту и, одновременно, атмосферу праздничности. В центре

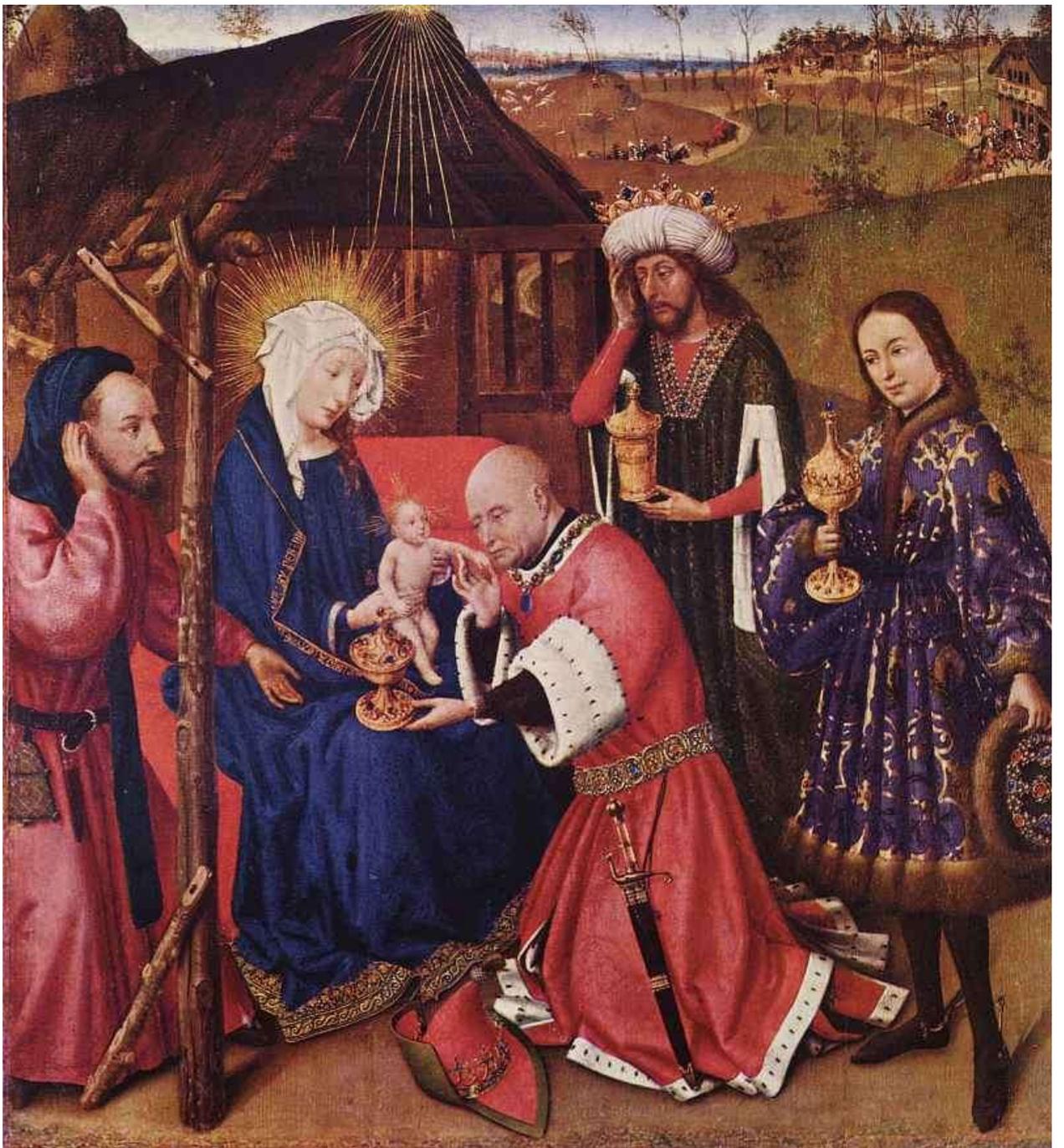
композиции находится старший волхв, не особенно удачно расположенный по отношению ко входу в хлев (собственно, во внутренний дворик). Парной к нему является фигура Мадонны с Младенцем. Стоящие фигуры двух других волхвов позади старшего на левом краю картины, нарисованные в ракурсе сверху вниз, так, что кажется, что они падают назад, создают асимметрию по отношению к центральным фигурам, а маленькая фигура Иосифа позади Мадонны на правом краю лишь усиливает эту асимметрию. Массивное здание хлева призвано уравновесить композицию, но оно перекашивает ее в другую сторону. Возможно, художник сознательно стремился к контрасту между пышностью одежд персонажей и камерностью, даже обыденностью окружающей их обстановки. Грандиозное религиозное событие постепенно низводилось до вполне рядового происшествия.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 42.3.2. Его вариант в 1433-1435 годах создал Жак Дарэ на картине ([илл. 46.12](#)) размером 57×52 см, являвшейся частью «Алтаря Девы Марии» из аббатства св. Вааста, а ныне хранящейся в Государственных музеях Берлина. На картине присутствуют те же персонажи, что и на картине Конрада Вица, если не считать мелкие фигурки крестьян, пастухов и всадников на заднем плане (возможно, свита, ожидающая поодаль), стада овец и пасущихся коров. Тот же навес, что и в сцене Рождества ([илл. 43.1](#)), нарисован с другой стороны. Дева Мария имеет более несчастный вид, чем в сцене Рождества, а Иосиф заметно помолодел (почти совсем не седой) и снял темное кожаное пальто. Типы волхвов характерны для нидерландской живописи. Иосиф держится правой рукой за ухо, словно пытаясь расслышать, что говорит Младенцу и Деве Марии старший волхв. То же делает и средний волхв. Особенно замечателен на картине осенний пейзаж, нарисованный, как и вся сцена, в ракурсе сверху вниз, и уходящий своими пологими холмами и извивающейся между ними проселочной дорогой вдаль к горизонту. Его оживляют деревенские строения, белокаменный город у линии горизонта и полоска моря. Вифлеемская звезда помещена на конек крыши навеса и сверкает золотыми лучами. Такое же золотое сияние испускают Дева Мария и (более слабое) голенький Младенец. Художник сохраняет мистический смысл происходящего, подчеркивая, что по-царски одетые волхвы пришли в такую глушь к бедному семейству, чтобы исполнить свой священный долг вдали от посторонних глаз.

46.5.4. «Чудесный улов рыбы»

Картина «Чудесный улов рыбы» ([илл. 46.13](#)) размером 132×151 см, созданная в 1444 году, являлась внешней стороной правой створки «Алтаря св. Петра». Ныне она хранится в Музее искусства и истории в Женеве [43].

Сравнение с произведениями Дуччо и Луиса Боррассы. По сравнению с картиной Дуччо на тот же сюжет ([илл. 22.47](#)), где присутствуют те же персонажи, и картиной Луиса Боррассы ([илл. 22.46](#)), где, кроме Петра,



Илл. 46.12. Жак Дарэ. Поклонение волхвов.



Илл. 46.13. Конрад Виц. Чудесный улов рыбы.

нарисован всего лишь один апостол, зато присутствуют рыбаки и еще одна лодка, у Конрада Вица апостол Петр нарисован дважды – в лодке и бросившимся в воду. Кроме того, вся сцена помещена в реальный пейзаж берегов Женевского озера.

Действующие лица. Иисус (справа на переднем плане), средних лет, высокий и дородный, с лицом, исполненным значительности, крупными глазами, высоким лбом, темно-коричневыми волосами, спускающимися длинными локонами на спину и окруженными прозрачным нимбом с желтой каймой и красным цветочным узором внутри, с большим горбатым носом и недлинной рыжей бородой, закутан в широкий и длинный красный плащ. Такой тип Иисуса ранее не встречался.

Апостол Петр (левее Иисуса в воде и второй справа в лодке), старый и худой, небольшого роста, с короткими седыми волосами и стриженной бородой, одет в темную сине-зеленую одежду. Когда он находится в лодке, он держит левой рукой сеть.

Другие апостолы, все не слишком старые, большинство худые, с бритыми и бородатыми лицами, одеты довольно разнообразно. Те, что находятся на носу и корме лодки, а также средний из вытаскивающих сеть, одеты в короткие красные туники и чулки, причем тот, что на носу, имеет еще и развевающийся красный плащ. Тот, что тянет сеть с ее левого края, закутан в белый плащ, а у держащего ее правый край голые мускулистые руки и красные штаны. Головы всех апостолов, включая Петра, окружены прозрачными нимбами.

Взаимодействие персонажей. На переднем плане, чуть правее центра картины, расположена массивная фигура Иисуса. Он стоит не на берегу, а на воде недалеко от берега, скрестив под плащом руки на груди, прогнувшись в спине и слегка откинувшись назад. Его поза исполнена значительности. Можно не сомневаться, что Он не замочил ног и краев плаща, лежащего на воде. По пояс в воде к нему идет (а не плывет) апостол Петр. Остальные апостолы, а также и Петр, находятся в лодке. Здесь они только что увидели Иисуса и поняли, что это Он, а Петр еще не бросился в воду. Стоящие на носу и корме лодки апостолы усиленно гребут, причем апостол на носу с большим напряжением упирается ногами в борт лодки. Остальные четверо апостолов, включая Петра, вытягивают сеть. Петр, поняв, что им явился воскресший Иисус, уже готов бросить это занятие.

Лодка. Длинная лодка, несомненно, имеет ту конструкцию, которая была распространена в Швейцарии во времена Конрада Вица. У нее плоское дно, а нос ничем не отличается от кормы. Управление лодкой осуществляется с помощью двух длинных весел, расположенных на носу и корме с одной, левой стороны. У лодки нет мачты. Сеть представляет собой «кошелек», к которому с двух концов привязаны длинные веревки. В почти полностью вытасченной сети прыгают и извиваются длинные рыбы. Их заметно меньше, чем на картине Дуччо.

Строения. Место действия окружает ряд реально существовавших построек. Над поверхностью воды выступает линия свай старой Женевы.

Справа расположены каменные береговые укрепления Женевы и сельские домики с высокими крышами, стоящие на сваях над самой водой. На другом берегу раскинулся Вуарон, близ которого скачет эскорт всадников, сопровождающий знамя с гербом Савойи, а дальше – крестьянские дома.

Пейзаж. Пейзаж Женевского озера отличается топографической точностью и, вместе с тем, удивительной монументальностью. На переднем плане сквозь прозрачную воду видны каменные плиты, мелкая галька и водоросли. В воде отражаются лодка, сидящие в ней апостолы, берега и постройки на них. По зеленой глади озера расходятся круги на воде. На противоположном берегу видны рощи и отдельные деревья. Вуарон окружают пологие холмы Колони. У линии горизонта высятся скалистая гора Моль, горный массив Пти-Салев и ледовая шапка Монблана. Над всем простирается величественное высокое небо, светлое внизу и темное, покрытое облаками вверху, причем облака цепляются и за горные массивы. Художник впервые (если не считать миниатюр братьев Лимбург) передал красоту реального, и поныне вполне узнаваемого, а не вымышленного пейзажа.

Цветовая гамма и композиция. Картина, по существу, написана двумя цветами – зеленым с оттенками синего и красным с оттенками коричневого. Красные одежды Иисуса и апостолов выглядят как пятна крови на зеленом фоне пейзажа. Напротив, синяя фигура Петра сливается с этим фоном. Фигура Иисуса и протяженность лодки с апостолами образуют прямой угол, а фигура Петра в воде выступает как связующее звено между ними. Художник постарался величественным образом Иисуса уравновесить красоту пейзажа, в которой растворяется основное действие. Но спокойная грандиозность природы оказалась выше суеты людей (даже святых), погруженных в свои мелкие заботы, радости и горести.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Картину на этот сюжет в 1405-1410 годах создал Джакомо Якьеро ([илл. 35.42](#)). На ней, кроме Иисуса и Петра, присутствуют еще три апостола в лодке, двое из которых вытягивают сеть, полную рыбы, а третий управляет лодкой и треугольным парусом. Лишь один из них отмечен нимбом. Иисус и Петр стоят на воде, причем Иисус – в величественной позе, а Петр – в испуганной на коленях. Реалистично нарисована волна, идущая от Петра и возникшая, когда он бросился в воду. Пейзаж заменен водной гладью со стилизованными волнами и темным небом.

46.5.5. «Освобождение апостола Петра из темницы»

Картина «Освобождение апостола Петра из темницы» ([илл. 46.14](#)) размером 132×154 см, созданная в 1444 году, была написана на внешней стороне левой створки «Алтаря св. Петра». Алтарь был заказан художнику для капеллы Маккавеев в соборе Женевы. Ныне она хранится в Музее искусств и истории в Женеве [43].



Илл. 46.14. Конрад Виц. Освобождение апостола Петра из темницы.

Литературная программа. Во времена преследования апостолов Иродом, когда был казнен Иаков Старший, Петр был заключен в темницу. Конрад Виц следует тексту Деяний Святых Апостолов: «...в ту ночь Петр спал между двумя воинами, скованный двумя цепями, и стражи у дверей стерегли темницу. И вот, Ангел Господень предстал, и свет осиял темницу. Ангел толкнул Петра в бок, пробудил его и сказал: встань скорее. И цепи упали с рук его. И сказал ему Ангел: опояшьяся и обуйся. Он сделал так. Потом говорит ему: надень одежду твою и иди за мною. Петр вышел и следовал за ним, не зная, что делаемое Ангелом было действительно, а думая, что видит видение».

Действующие лица. Апостол Петр нарисован дважды (вторым слева и третьим справа). Он невысок ростом и худ, с большой головой, круглыми глазами, высоким лбом, переходящим в лысину, обрамленную седыми волосами и желтым нимбом, слегка вздернутым носом и короткой седой бородой. На нем надета голубая туника, достающая ему до щиколоток и перетянутая черным ремнем значительно ниже пояса. Его ноги босы, а голова непокрыта. На его изображении справа, где он находится в темнице, его шея закована в стальной ошейник, а на левой ноге надеты кандалы с металлической цепью. Там, где он уже идет по улице (слева), цепей нет, он держит в правой руке толстую книгу в кожаном переплете.

Ангел также нарисован дважды (у левого края и четвертым справа). По типу он похож на ангела у Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)). Там, где он ведет Петра по улице, он выглядит меньше ростом и не столь красивым, чем там, где он снимает с Петра ошейник (возможно, это следствие утрированной перспективы). У ангела розовое женственное лицо, крупные светлые глаза, невысокий лоб, длинные каштановые волнистые волосы, прямой нос и нежный двойной подбородок. Он одет в длинную бледно-розовую тунику, стянутую в талии.

Четверо стражников, все не отличающиеся большим ростом и крепким телосложением, нарисованы в различных позах. Двое из них (у правого края и на переднем плане) сняли с себя доспехи (кроме шлемов и башмаков), двое других закованы в латы. Стражник на переднем плане, в короткой розовой тунике, подпоясанный черным ремешком, и в красных чулках, держит боевой топор на длинном тонком древке. Его позолоченные металлические перчатки брошены перед ним на земле. У правого края картины стражник в зеленой тунике держит в правой руке алебарду на длинном древке. Алебарда спящего стражника в латах (на заднем плане) находится у него за спиной. Наконец, еще один стражник в латах (второй справа) вооружен мечом.

Взаимодействие персонажей. История Петра разворачивается во времени. В начальный момент ангел открыл дверь темницы. Там Петр спит, сидя и подложив левую руку под щеку. Ангел, наклонившись к нему, снимает с него ошейник. В следующий момент ангел ведет Петра по улице, держа в своей левой руке его расслабленную правую руку, а правой указывая ему дальнейший путь. Здесь Петр стоит очень прямо и едва переступает ногами, как человек, идущий во сне. Напротив, ангел гибок и естественен.

Стражники находятся на разной стадии пробуждения. Тот, что на заднем плане, спит, сидя в углу и не сняв доспехи. Тот, что на переднем плане, не может встать на ноги, находясь в очень сложной позе, хватаясь, словно пьяный, правой рукой за алебарду и поднимая вверх ладонь левой руки. Стражник в латах за углом темницы уже встал на одно колено и правой рукой пытается вынуть меч из ножен. Наконец, еще один стражник у правого края картины уже встал и указывает левой рукой на беглеца. Художник блестяще передал контраст между изящным спокойствием ангела, сонным оцепенением Петра и беспомощным смятением стражников.

Городской пейзаж. Действие происходит на улице, идущей от темницы. Сама темница внутри представляет собой очень тесное помещение, своего рода тамбур, где прикованный заключенный мог только сидеть. Снаружи она является небольшим светлым каменным зданием, над входом в которое в нише помещена небольшая статуя. Вдоль улицы расположены светлые двухэтажные дома с темно-коричневыми черепичными двускатными крышами. Второй этаж отведет под галерею с короткими и тонкими колоннами, соединенными широкими арками. Улица вымощена светло-серыми плитами. Серо-голубое небо над крышами покрыто легкими облачками. Как и на предыдущих картинах, художник уделил большое внимание сильному боковому освещению, создающему тени сложной формы на стенах и на земле.

Цветовая гамма и композиция. На светлом фоне зданий, словно светящиеся изнутри, выделяются две фигуры ангела. Голубой цвет туники Петра повторяется в стальном цвете доспехов стражников, их шлемов и алебард. В композиции над сценой довлеют громады знаний, поставленных под небольшим углом друг к другу, что создает впечатление замкнутого пространства перед темницей. Четыре стражника помещены таким образом, что они образуют крест, в центре которого находятся ангел и спящий Петр. Тем не менее, все их внимание обращено на другую пару – уходящих Петра и ангела. Здесь художник необычайно выразительно показал могущество Бога – не только ангел без труда освободил прикованного Петра, но и стражники, видящие побег Петра из темницы, но остановленные Богом, лишились сил и ничего не могут поделать.

Сравнение с произведениями на тот же сюжет. Картину на этот сюжет ([илл. 35.43](#)) в 1405-1410 годах создал Джаккомо Якьеро. На ней присутствуют лишь Петр, ангел и коленопреклоненный донатор. Ангел ведет за руку изумленного Петра, указывая ему дорогу в дикие горы. Донатор молится, повернувшись к ним спиной. Темница с поднятой решеткой больше похожа на ворота города, обрамленные двумя зубчатыми башнями. Светлая узкая дорога, круто заворачивающаяся по направлению к горам, на обочине поросла отдельными травинками. Картина характерна ночным, тревожным настроением.

46.6. «Св. Христофор»

Картина «Св. Христофор» ([илл. 46.15](#)) размером 101×81 см, созданная около 1435 года, хранится в Художественном музее Базеля [43].

Литературная программа. Св. Христофор долгое время был святым покровителем странников. Популярная версия его жития в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского рисует его хананеянином огромных размеров, намеревавшимся служить самому сильному на земле человеку. Его первым хозяином был царь, от которого Христофор ушел, когда обнаружил, что тот испытывает ужас при виде Сатаны. После этого Христофор служил Христу, и под влиянием одного отшельника решил посвятить себя тому, чтобы переносить бедных и больных через реку. Однажды ночью он переносил Младенца, Который с каждым шагом становился все тяжелее и тяжелее. Младенец открыл ему, что Он Христос, и сказал святому, что так он несет тяжесть мира на своих плечах. И как знамение, он сказал Христофору, чтобы тот закопал свой посох из пальмового дерева в землю. На следующий день его посох, подобно жезлу Аарона, расцвел и принес плоды. Имя «Христофор» в переводе с греческого означает «Переносчик Христа» [19].

Действующие лица. Младенец Иисус (на Христофоре), небольшой, с маленькой головой, симпатичным личиком, темными глазками и короткими каштановыми волосами, одет в широкую голубовато-серую тунику. Лево́й рукой Он держится за волосы Христофора.

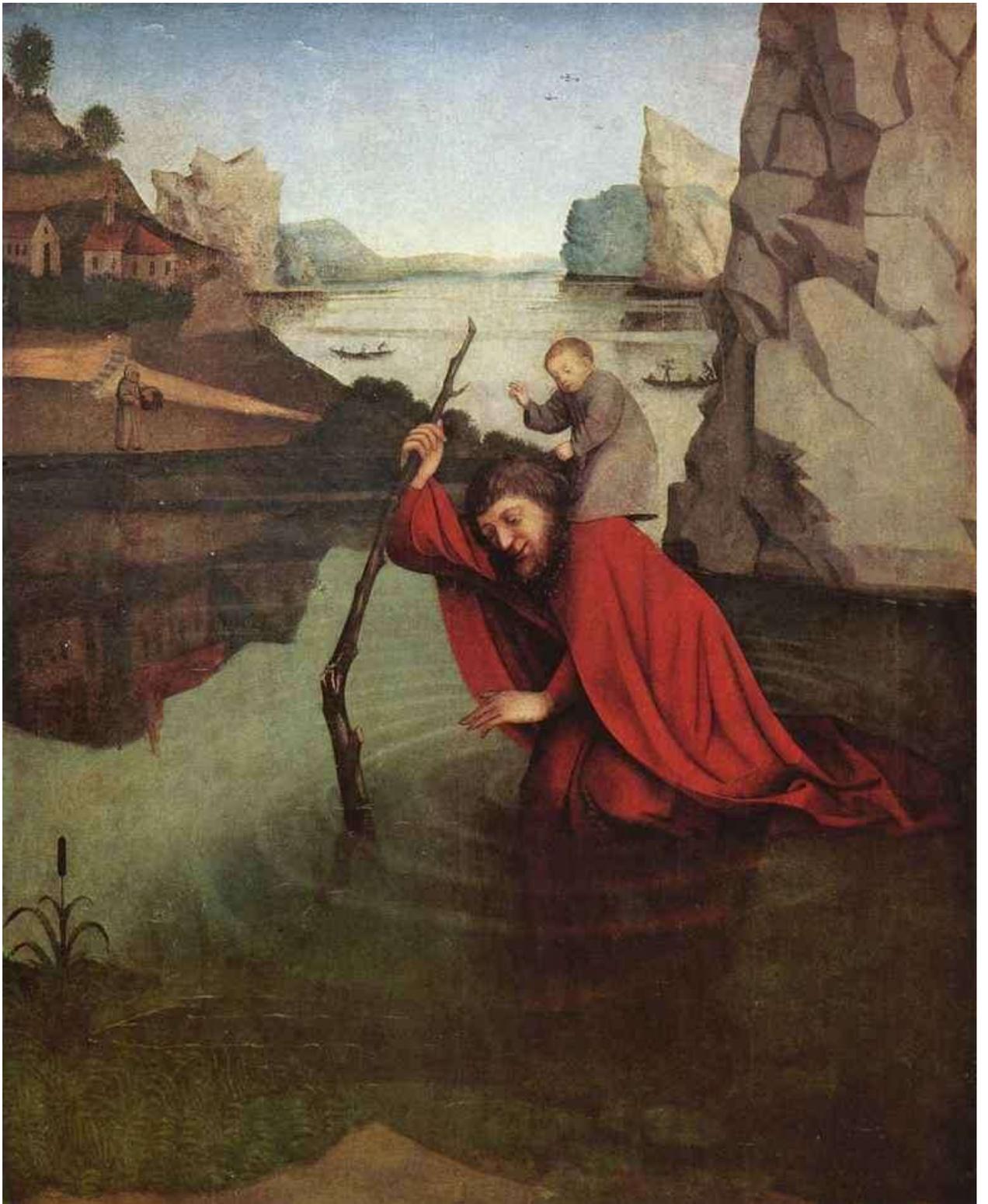
Св. Христофор (на переднем плане), огромных размеров по сравнению с Младенцем, средних лет, с большой головой и маленькими руками, широким веселым крестьянским лицом, улыбающимися глазами, очень низким лбом, вьющимися густыми коричневыми волосами и бородой, одет в широкий красный плащ. В правой руке он держит длинную суковатую палку, покрытую темной корой, которая надломилась посередине.

Отшельник (на среднем плане слева), с темным лицом, одет в светло-серую рясу с капюшоном. Обеими руками он держит большой светильник кубической формы.

Взаимодействие персонажей. Огромный Христофор, сгибаясь под тяжестью Младенца, переходит вброд через реку, а Младенец сидит у него на спине. Вода дошла Христофору уже почти до колен, а его посох сломался от напряжения, но лицо его светится простой внутренней радостью от совершаемого труда. На противоположном берегу стоит отшельник, освещающий ему путь, причем в его светильнике не видно огонька, он, лишь дважды, отражается в волнах реки.

Строения. Позади отшельника расположено три белых деревенских домика с коричневыми черепичными крышами. От них к реке ведет каменная лестница.

Пейзаж. Вся эта сцена помещена в великолепный пейзаж, символизирующий «Весь Мир». Широкая заводь с зеленой водой, через которую идет Христофор, покрыта расходящимися от него кругами. На переднем плане растет камыш (это впервые), через прозрачную воду видны



Илл. 46.15. Конрад Виц. Св. Христофор.

камни и водоросли на дне. Извивающаяся река, становясь все более светлой, уходит к горизонту. По ее глади скользят две лодки: на них можно переплыть через реку, но это стоит дорого, и Христофор переносит больных и бедных бесплатно. Берег, от которого идет Христофор, покрыт угрожающими серыми скалами. Святой несет Младенца к другому, мирному берегу с уютными домиками простых людей. Но и позади них вздымаются грозные скалы. На крутом зеленом берегу за домиками растут отдельные деревья. В небе, покрытом кое-где небольшими легкими облачками, летают птицы. Художник, несомненно, наслаждался красотой природы, одновременно и мирной, идиллической, и грозной, тревожной.

Цветовая гамма и композиция. Как и в виде Женевского озера ([илл. 46.13](#)), здесь использован контраст зеленого и красного цветов (воды и плаща святого). В результате фигура Христофора сразу бросается в глаза. Напротив, голубая туника Младенца растворяется в цвете окружающей ее водной поверхности. Темная же фигура отшельника едва видна на темно-зеленом фоне берега. Задний план картины ярко освещен и словно противопоставлен более темному переднему плану. В композиции фигура Христофора, проецируясь на оба берега у излучины реки, образует между ними своего рода мост, объединяющий «Весь Мир». Грозные скалы правого берега словно наступают на мирный левый берег, а тот отступает перед ними, полого уходя вверх. Центральную ось композиции образует река. Картина зримо представляет бескорыстный и тяжелый труд, доставляющий радость, единственной наградой за который будет мученическая смерть святого.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Этот же сюжет представлен на обратной стороне правой створки триптиха Таддео Гадди ([илл. 11.31](#)). Здесь фигура святого действительно огромна по сравнению с бедным пейзажем, представленным узкой (по сравнению с Христофором) рекой и пологими берегами, нарисованными в коричневых тонах. Тема отшельника полностью отсутствует, как и лодки, а также задний план. Христофор опирается на длинный тонкий посох, одновременно являющийся и пальмовой ветвью мученика.

Конрад Виц работал в жанрах религиозного портрета, ветхозаветных и евангельских историй, а также сцен из жизни святых. Он значительно расширил круг сюжетов, используемых художниками до него. В алтаре «Зерцало искупления человечества» он воплотил теологическую идею о том, что некоторые сюжеты Ветхого Завета явились прообразами сюжетов Нового. В своей трактовке сюжета «Благовещения» он поместил действие в пустую, без мебели и предметов быта, комнату деревянного деревенского дома. Он первым стал систематически использовать эффекты освещения, особенно тени от человеческих фигур и строений. Велик его вклад в развитие водного пейзажа, особенно создание первого в истории живописи подлинного пейзажа (берегов Женевского озера). Несомненны его достижения и в области городского пейзажа. По мастерству изображения богатых тканей, драгоценных камней и жемчуга он приближался к Яну ван

Эйку, а в изображении воинских доспехов даже превосходил его. Вместе с тем в его рисунке, прежде всего человеческих лиц и фигур, встречаются несомненные дефекты, а частое использование золотого фона можно рассматривать как явный архаизм.

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Еще раз не будем забывать, что в то время вся Европа, от Стокгольма до Венеции и от Ревеля до Лиссабона, обладала одним художественным стилем, одними идеалами; однако то, что составляет явную особенность Витца, принадлежит ему и только ему. Мало того, его находками никто в то время не воспользовался, и он стоит без предшественников и без последователей. В одном, однако, едва ли можно сомневаться – это в зависимости живописи Витца от каменной скульптуры. В этом он сходится с Мультшером (и отчасти с ван Эйками). Весь стиль Витца – «лепной». Больше всего интересуется его передача осязательности и выпуклости предметов. Даже картины ван Эйка рядом с этими грубыми иллюзионистскими опытами покажутся плоскими. У Витца все лезет, круглится – прямо до навязчивости, до грубости. Но, кроме того, и в отличие от Мультшера, Витца интересуется проблема пространства. Быть может, для характеристики его искусства не вполне пригодно такое выражение, как проблема, означающее ясно и методично выраженное намерение. Ведь и в нем столько еще случайного, произвольного – чисто немецкой «приблизительности». Но трудно отказать ему в известной доле сознательной системы, направленной на решение раз и навсегда поставленных себе задач. Это искание пространства приводит Витца, с одной стороны, к перспективным архитектурным построениям, с другой – к панораме. В первом случае он, вполне независимо, но с меньшим талантом, проходит путь, уже пройденный ван Эйком и Роже, во втором он стоит совершенно одиноко. Чтобы найти продолжателя этим его исканиям, нужно шагнуть через два века – к голландцам XVII столетия, но и среди них мы едва ли найдем ту непосредственность, которая составляет главную прелесть Витца» [32].

Стефано Дзуффи писал о нем: «Вицу присуще сильное, пронзительное чувство реальности. Он придавал своим фигурам впечатление весомости и скульптурной объемности» [29].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Конрад Виц. В 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. В 1431 Жанна д'Арк была сожжена англичанами на рыночной площади Руана. В 1436 король Франции Карл VII вступил в Париж. 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. В 1434 банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. 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 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. 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 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].