

Часть 14. Начало французской авторской живописи

Одна из двух ведущих школ европейской живописи, итальянская, продолжала выдвигать художников, которые, вслед за Анджелико, своими достижениями обогащали, прежде всего, содержательную сторону своих произведений. Два непохожих друг на друга флорентийских мастера, Пьеро делла Франческа и Андреа дель Кастаньо, развивали монументальный стиль, основы которого заложил Мазаччо. Напротив, венецианская школа в лице Антонио Виварини стремилась к роскошному виду создаваемых произведений, где содержание отходило на второй план, и это течение начало проникать и во флорентийскую живопись.

На этом фоне во Франции после окончания Столетней войны возникла авторская живопись. Нидерландское же искусство, несмотря на внешний блеск и исключительное мастерство, начало проявлять некоторые признаки застоя стиля.

Глава 54. Дирк Боутс (около 1420 – 1475)

Нидерландский художник Дирк Боутс, младший современник Микелино да Безоццо, Робера Кампена, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Бернардо Мартореля, Конрада Вица, Стефана Лохнера, Хайме Басо Хакомара, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Андреа дель Кастаньо и Антонио Виварини, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых и легендарной истории. Он ввел в оборот живописи ряд новых сюжетов, усилил в портретных и сюжетных произведениях роль пейзажа, интерьера и психологической характеристики персонажей, его немногочисленные светские портреты отличаются меньшей чопорностью. Вместе с тем, для его творчества характерна некоторая неловкость в изображении человеческих фигур, их поз и движений, а также индифферентное отношение к изображаемым человеческим страданиям.

54.1. Биографические сведения о Дирке Боутсе

Нидерландский художник Дирк (Тьерри) Боутс Старший родился около 1420 года на севере Нидерландов в Харлеме и умер в 1475 году⁽¹⁾ в Лувене. О харлемском происхождении Боутса свидетельствуют упоминание Кареля ван Мандера в его «Книге о художниках» и одна несохранившаяся подпись. Ничего более точного о его молодости не известно. Только на основе стилистического анализа его работ искусствоведы причислили художника к группе мастеров, бывших под сильным влиянием Яна ван Эйка. Источники упоминают о том, что с 1457 года он вел жизнь зажиточного буржуа в Лувене, который в те времена быстро рос и расширялся, организовав даже свой университет. В этом городе он руководил мастерской, получив должность городского живописца. Между 1445 и 1448 годами Боутс женился на Катерине ван дер Брюгхен по прозвищу Меттенгелде, принесшей ему солидное приданое и от которой у него было четверо детей.

К картинам Боутса, авторство которых подтверждается документами, относятся триптих «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)), созданный в 1468 году и хранящийся в церкви св. Петра в Лувене, а также две картины, первоначально предназначенные для городской ратуши, иллюстрирующие легенду об императоре Оттоне, - «Суд императора Оттона III», и хранящиеся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Боутс успел закончить лишь одну из этих картин – «Испытание огнем» ([илл. 54.66](#)). Вторую картину – «Казнь графа» ([илл. 54.65](#)) закончил сын художника Дирк Боутс Младший. Другой сын Боутса – Альберт также стал живописцем. Вокруг этих произведений исследователи расположили многочисленные произведения, среди которых самыми близкими по стилю считаются «Алтарь св. Эразма» ([илл. 54.24](#)) из церкви св. Петра в Лувене, выполненное для того же братства,

что и «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)), а также «Мужской портрет» ([илл. 54.67](#)), созданный в 1462 году и хранящийся в Национальной галерее Лондона. Более драматичным исполнением отличаются «Алтарь Страстей Господних» ([илл. 54.52](#)) из собора в Гранаде, картины «Оплакивание» ([илл. 54.55](#)) из Лувра в Париже и «Положение во гроб» ([илл. 54.58](#)) из Национальной галереи Лондона. Считается, что ко времени создания этих произведений художник был близко знаком с великими творениями Рогира ван дер Вейдена. Другими картинами мастера являются «Мадонна, кормящая Младенца» ([илл. 54.3](#)) из Национальной галереи Лондона, «Коронование Марии» из Собрания Академии художеств в Вене, «Алтарь св. Ипполита» ([илл. 54.63](#)) из церкви Спасителя в Брюгге, «Неопалимая купина» из Музея искусства в Филадельфии и «Се Агнец Божий» из частного собрания в Мюнхене. Первым из известных произведений Боутса считается «Триптих Богородицы» ([илл. 54.46](#)) из Прадо в Мадриде, а также «Рай» и «Ад» из Музея изящных искусств в Лилле. Многие другие картины, приписываемые Боутсу, находятся в частных и государственных собраниях, в том числе в Германии - «Взятие под стражу» и «Воскресение» ([илл. 54.60](#)) из Старой пинакотеки в Мюнхене; другие хранятся в США, Великобритании и Нидерландах. Существуют многочисленные реплики с картин Боутса, одни повторяют композицию «Мадонны, кормящей Младенца» ([илл. 54.3](#)) из Национальной галереи Лондона, другие являются вариациями диптиха с полуфигурами Христа, увенчанного терновым венцом, и молящейся Марии. Эти реплики свидетельствуют об успехе, которым Боутс пользовался при жизни [17, 18, 43, 46].

54.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения художника, созданные на традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также образы Иоанна Крестителя и некоторых святых.

54.2.1. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. В этом разделе рассматриваются пять работ Дирка Боутса, созданных на этот сюжет.

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 54.1](#)) размером 21.6×16.5 см, созданная около 1450 года, хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке [43].

Картина «Богоматерь-Млекопитательница» ([илл. 54.2](#)) размером 29×20 см, созданная в 1455-1460 годах, хранится в Музее Коррер в Венеции [43].

Картина «Мадонна, кормящая Младенца» ([илл. 54.3](#)) размером 37.1×27.6 см, созданная в 1465 году, хранится в Национальной галерее Лондона [33, 46].



Илл. 54.1. Дирк Боутс. Мадонна с Младенцем.



Илл. 54.2. Дирк Боутс. Богоматерь-Млекопитательница.



Илл. 54.3. Дирк Боутс. Мадонна, кормящая Младенца.

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 54.4](#)) размером 28.5×20 см, созданная около 1465-1470 года, хранится в Музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде [43].

Картина «Мадонна с Младенцем на троне со св. Петром и Павлом» ([илл. 54.5](#)) размером 68.8×51.6 см, созданная около 1470 года, хранится в Национальной галерее Лондона [33, 46].

Действующие лица. Во всех этих произведениях Дева Мария, молодая, худощавая, с удлинённым узким лицом, тщательно выписанным с помощью полутонов, полузакрытыми глазами (на всех картинах), высоким лбом, туго стянутыми диадемой на голове каштановыми волосами, расчесанными на прямой пробор, волнистые концы которых свободно спадают ей на плечи, прямым носом, пухлыми губами небольшого рта и округлым подбородком, имеет некий общий прототип. Тем не менее, можно различить два варианта ее лица. Первый, восходящий к образу Мадонны в некоторых произведениях Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.17](#) и [38.20](#)), характерен для [илл. 54.1](#), [54.3](#) и [54.5](#), а второй, напоминающий образ Мадонны в другом произведении того же автора ([илл. 38.10](#)), - для [илл. 54.2](#) и [54.4](#). Особенно следует отметить удивительно тонкое и грустное лицо Девы Марии с тяжелыми веками на [илл. 54.5](#). В одежде Девы Марии на разных картинах также можно увидеть сходные и различающиеся элементы. Везде она в темно синем длинном платье, из-под ворота которого видна белая нижняя рубашка. На [илл. 54.1](#) и [54.3](#) ее накидка имеет тот же цвет, что и платье, а на остальных картинах она красная. На [илл. 54.2](#) из-под накидки виден еще и белый головной платок из плотной ткани. Руки Мадонны довольно крупноваты, а изгибы пальцев напоминают манеру Рогира ван дер Вейдена рисовать женские руки. На [илл. 54.1](#), [54.2](#) и [54.4](#) она обеими руками держит Младенца, на [илл. 54.3](#) и [54.5](#) – только левой рукой, а правой – грудь, предлагая ее Младенцу ([илл. 54.3](#)), или положив руку на книгу ([илл. 54.5](#)).

Младенец, возрастом до года, везде голенький, довольно худенький, с большой головкой, толстым животиком, тоненькими ручками и ножками, маленькими глазками, высоким лобиком, жидкими рыженькими волосиками, похож на Младенца у Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.18](#)). На всех картинах, кроме [илл. 54.5](#), он сидит на небольшой белой пеленке. На [илл. 54.2](#) левой рукой Он держит материнскую грудь, а в правой – стеклянные четки. На [илл. 54.4](#) в левой руке Он держит желтое яблоко.

Апостолы Петр (справа) и Павел (слева) присутствуют на [илл. 54.5](#). Петр, среднего возраста, довольно крепкий, с красивым добрым и значительным лицом, пронзительными (хотя и полузакрытыми), темными глазами, низким лбом, большой лысиной, окруженной клоками пушистых рыжих волос, крупным прямым носом, глубокими морщинами на лице и недлинной окладистой бородой, закутан в широкий и длинный ярко-зеленый плащ. Обеими руками он держит раскрытую Книгу Судеб, на которую положила руку Мадонна, а его атрибут, золотой ключ от Рая, лежит у его ног на подставке трона. Павел, более худой, с длинной жилистой шеей,



Илл. 54.4. Дирк Боутс. Мадонна с Младенцем.



Илл. 54.5. Дирк Боутс. Мадонна с Младенцем на троне со св. Петром и Павлом.

маленькими глазами, высоким лбом, лысеющей головой, покрытой редкими короткими рыжими волосами, длинным носом и серой бородой, разделенной на две половины, одет в темно-синюю тунику и красный плащ, обернутый вокруг туловища. В правой руке он держит розовую гвоздику, символ вознесения на небо, а левую положил на подлокотник трона. Его атрибут, меч, прислонен к трону.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 54.1](#) Младенец обнимает мать, прижавшись к ее щеке, и озорно смотрит на нее. Мадонна же грустно опустила взор и прижала к себе Сына. На [илл. 54.2](#) Дева Мария, держа на руках лежащего Младенца и обнажив левую грудь для кормления, нежно смотрит на Него полузакрытыми глазами. Тот, возможно, уже поел и, оторвавшись от груди, смотрит вверх довольно бессмысленным взглядом, характерным для грудных младенцев. На [илл. 54.3](#) Мадонна только приготовилась к кормлению и пытается предложить грудь Младенцу, с нежностью склонив к Нему голову, но Он, сидя на подушке, расшалился и, расставив ручки, не хочет есть, уставившись вдаль, левее зрителя. На [илл. 54.4](#) Дева Мария стоит, а Младенец сидит у нее на руках. Она внимательно смотрит на Него с напускной строгостью, а Он, чуть отвернувшись, глядит вдаль, положив яблоко на колено. На [илл. 54.5](#) Мадонна сидит на троне, опустив голову и задумавшись, а Младенец устроился у нее на левом колене. Дева Мария, словно произнося заклинание, не глядя, положила правую руку на Книгу Судеб, которую Петр держит перед собой, облокотившись на подлокотник трона. Павел же, умиленно улыбаясь, показывает Младенцу цветок гвоздики и Тот, заинтересовавшись им, тянет к нему обе ручки.

Интерьер. Элементы интерьеров можно видеть на [илл. 54.2](#) и [54.4](#). На первой из них это – коричневый полог, простроченный крупными квадратами. На второй – это матерчатый экран, вышитый темно-коричневым растительным узором по золотому полю.

На [илл. 54.3](#) и [54.5](#) сцена происходит в интерьере. На [илл. 54.3](#) Мадонна сидит в маленькой узкой комнате у окна. Подушка, на которой сидит Младенец, лежит на его сером каменном подоконнике. Справа, за спиной Младенца и частично Мадонны, виден золотой полог с красным растительным узором, спускающийся крупными заглаженными складками. В противоположной стене комнаты за спиной Мадонны находится окно с прямоугольным переплетом рамы и сетчатым витражом в верхней его части. На [илл. 54.5](#) действие происходит в небольшой капелле церкви. Сводчатые своды и окна близки готическому стилю, но более мягкие, не столь пронзительные. В задней стене виден ряд окон, правое из которых открыто, а левые закрыты витражами с гербами. Пол капеллы, нарисованный в перспективе, покрыт разноцветными плитками с геометрическим узором. Посреди капеллы, задней стороной к окнам стоит трон на большой квадратной желтой подставке, края которой образуют три небольшие ступеньки. Сиденье и подлокотники трона сделаны из слоновой кости и поддерживаются маленькими коринфскими колоннами из коричневого мрамора с золотыми базами и капителями. Задняя часть трона представляет

собой прямоугольный матерчатый экран с черным растительным узором на золотом фоне. Над головой Девы Марии трон имеет зеленоватый квадратный навес.

Пейзаж. Пейзаж присутствует на [илл. 54.3-54.5](#). На [илл. 54.4](#) Дева Мария стоит на небольшой лужайке, поросшей растениями с крупными листьями. Позади Мадонны лужайка ограничена низкой стенкой, сложенной из крупных серых кирпичей. Далее можно видеть еще одну такую же лужайку, за которой расстилается широкая холмистая панорама, которую частично закрывает экран позади Мадонны. Безлюдный вид с густыми кустами, раскидистыми зелеными деревьями, сочной травой на лугах, синеющим горизонтом, обнажениями скал ближе к переднему плану, церквями и замками ближе к заднему плану, безоблачным предвечерним небом наполнен чувством покоя. Аромат полей прямо-таки доносится до зрителя этой картины. На [илл. 54.3](#) и [54.5](#) пейзаж представлен как вид из окна. На [илл. 54.3](#) - это вид на поля, кусты и синеющий замок у линии горизонта на фоне очень светлого неба. На [илл. 54.5](#) справа – это холмистый вид с зелеными кустами деревьями на переднем плане, синим задним планом и небом, светлым внизу и постепенно становящимся голубым вверху. Все эти пейзажи написаны с большим настроением. Отметим во всех пейзажах синеву строений и холмов, находящихся у линии горизонта, что является удачной находкой Дирка Боутса, подчеркивающей глубину пространства.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма этих картин весьма разнообразна. На [илл. 54.1](#) почти черный фон и темная одежда Мадонны контрастно подчеркивают белизну ее лица и тельца Младенца. Напротив, на [илл. 54.2](#) краски более мягкие и контраст коричневого фона и сливающейся с ним красной накидки Девы Марии с теплыми телесными тонами не столь заметен. На [илл. 54.3](#) много воздуха, а фон образует сочетание темно-синей накидки и красного с золотым полога. Здесь телесные цвета гармонируют с цветом неба в окне. На [илл. 54.4](#) мы видим три цветовых области – фигуру Мадонны (сочетание красного и синего), пестрый экран и пейзаж позади него. Кажется, что Мадонна смотрелась бы лучше на фоне прекрасного пейзажа, безо всякого раздражающего экрана, заслоняющего этот пейзаж. На [илл. 54.5](#) повторяются цвета одежды Девы Марии и апостола Павла (красная накидка и плащ, синее платье и туника), которые противопоставляются зеленой одежде апостола Петра. Экран за спиной Мадонны и здесь воспринимается как средоточие пестроты, а светлый, в мягких тонах интерьер церкви служит достойным обрамлением этим ярким цветовым пятнам.

Композиция на [илл. 54.1](#) близка композиции одной из картин Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.17](#)); композиция на [илл. 54.2](#) – другой его работе ([илл. 38.19](#)), однако Младенец находится справа (а не слева, как у Рогира), что выглядит более естественно; композиция на [илл. 54.3](#) близка композиции «Мадонны Честерфилда» ([илл. 38.22](#)), однако и Мадонна, и Младенец смотрят в другую сторону; композиция на [илл. 54.4](#) напоминает композицию еще одной картины Рогира ([илл. 38.9](#)), однако у Дирка Боутса ниша заменена

экраном и пейзажем; наконец, композиция на [илл. 54.5](#) имеет черты сходства и с традиционными композициями сюжета «Мадонна со святыми» (например, картины Рогира на [илл. 38.24](#)), и с композицией картины Яна ван Эйка «Луккская Мадонна» ([илл. 33.6](#)). Отметим, что во всех рассмотренных картинах Дирка Боутса отсутствуют какие-либо признаки святости персонажей (например, нимбы или свечения, как у Рогира). Общий дух этих произведений – интимная домашняя сцена матери со своим маленьким сыном, иногда во время кормления грудью, их нежные чувства друг к другу. И лишь на [илл. 54.5](#) можно видеть элементы официального ритуала, причем апостол Петр вынуждает Мадонну его совершить, а апостол Павел забавляется с Младенцем.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 51.2.1.

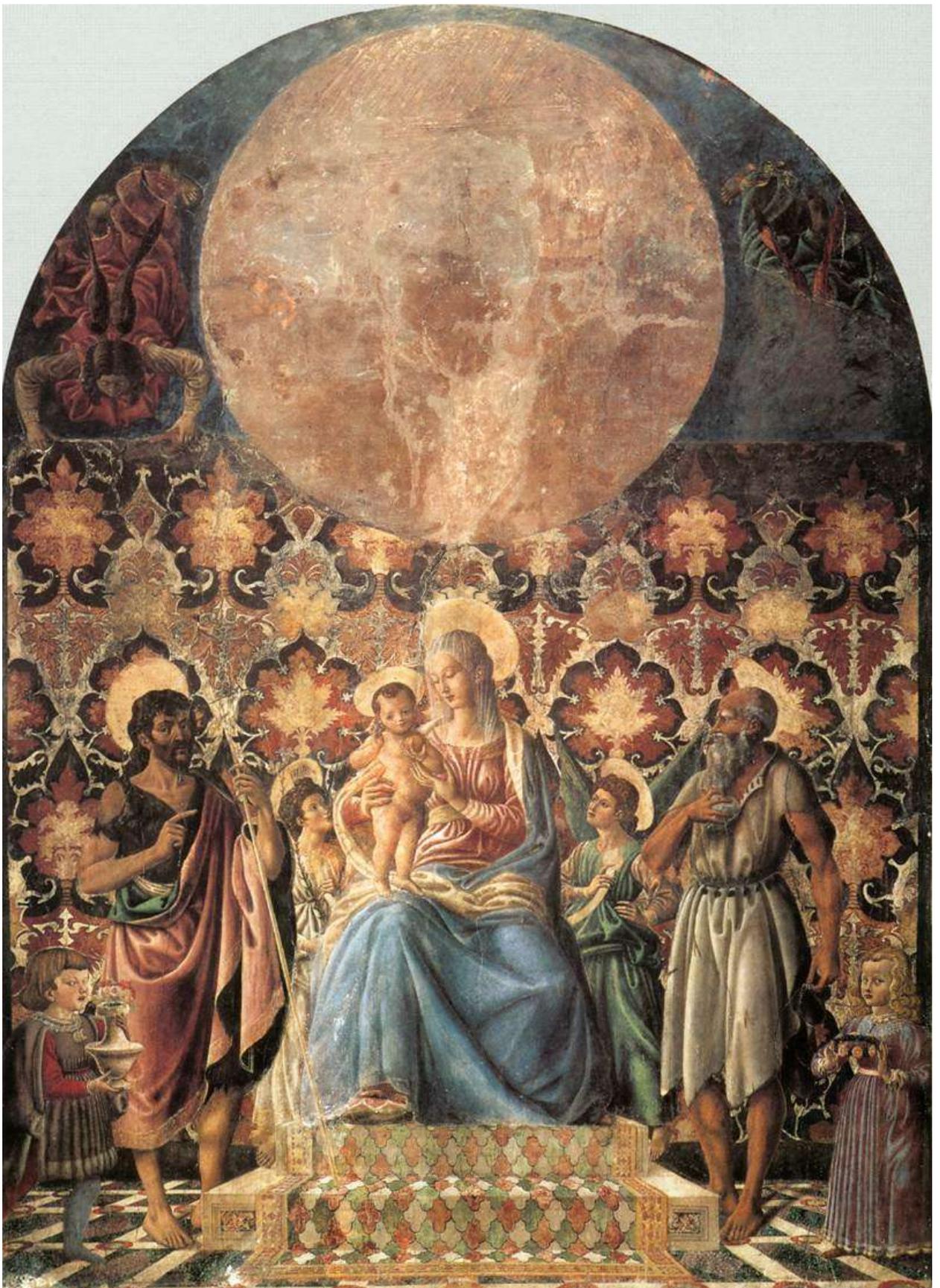
Камерную фреску на этот сюжет ([илл. 54.6](#)) около 1450 года исполнил Андреа дель Кастаньо на вилле Кардуччи ([илл. 52.3](#)) в Соффиано близ Флоренции. Она расположена между фигурами Адама и Евы и была обнаружена позже других фресок. К сожалению, она плохо сохранилась, но можно видеть волевое (а не грустное) лицо Мадонны и одетого (а не голенького) Младенца. Другая его фреска на тот же сюжет ([илл. 54.7](#)) размером 290×212 см, исполненная около 1445 года, хранится в коллекции графа Бонакossi во Флоренции. Первоначально она находилась в капелле замка Треббико в Валь ди Сиечи, принадлежащей семейству Пацци. Интерпретация сюжета является более монументальной, чем на предыдущей фреске. Здесь у Девы Марии очень тонкое и красивое лицо, а Младенец просто очарователен, несмотря на асимметричные черты. Плохо сохранившийся огненный шар над головой Мадонны и ангелы, летающие на фоне темного неба, создают мистическое настроение этого пестрого произведения.

Несколько вариантов этого сюжета создал и Антонио Виварини. Картина ([илл. 54.8](#)) размером 56×41 см из галереи Академии в Венеции, созданная в 1441 году, представляет камерную его трактовку. Кроме ярких красок здесь обращает на себя внимание трогательная задумчивость обоих персонажей. Триптих ([илл. 54.9](#)) из галереи Академии в Венеции, исполненный в 1446 году, центральная панель которого ([илл. 54.10](#)) имеет размеры 339×200 см, а боковые створки ([илл. 54.11](#) и [54.12](#)) - 339×138 см каждая, представляет традиционную композицию этого сюжета с участием святых. Наконец «Полиптих Девы Марии» ([илл. 54.13](#)) размером 320×600 см из капеллы Сан-Тарасио церкви Сан-Дзаккариа в Венеции исполнен около 1444 года. Хотя его приписывают Антонио Виварини, три панели на нем с изображением Мадонны и Младенца, св. Блэза и Мартина подписаны Стефано ди Сант'Агнесе и датированы 1385 годом. Полиптих представляет собой образец блестящего венецианского алтаря.

Дирк Боутс также создал еще несколько вариантов этого сюжета. На картине из Королевского музея изящных искусств в Антверпене ([илл. 54.14](#))



Илл. 54.6. Андреа дель Кастаньо. Мадонна с Младенцем.



Илл. 54.7. Андреа дель Кастаньо. Мадонна и Младенец со святыми.



Илл. 54.8. Антонио Виварини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 54.9. Антонио Виварини. Триптих.



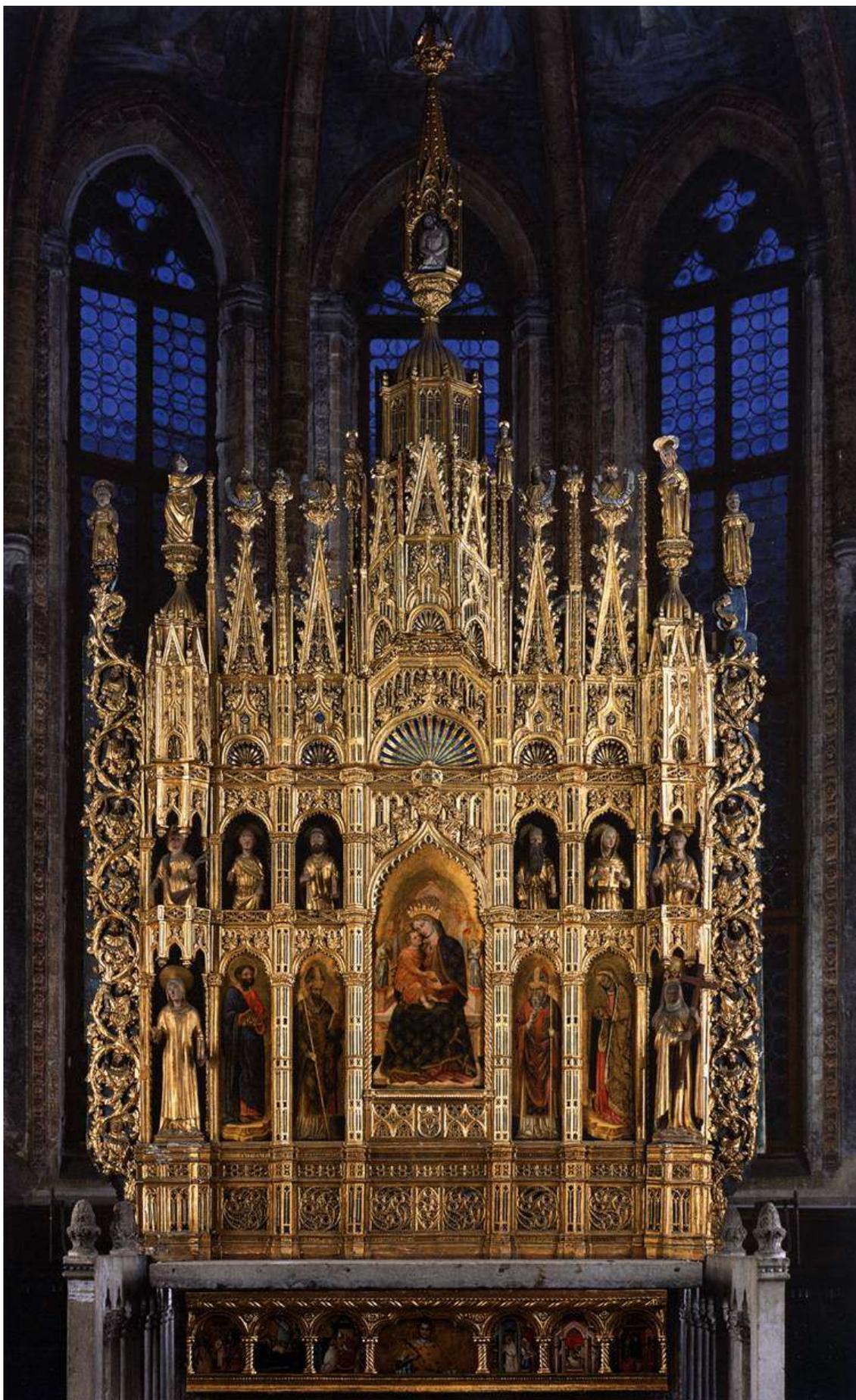
Илл. 54.10. Антонио Виварини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 54.11. Антонио Виварини. Св. Григорий и Иероним.



Илл. 54.12. Антонио Виварини. Св. Амвросий и Августин.



Илл. 54.13. Антонио Виварини. Полиптих Девы Марии.



Илл. 54.14. Дирк Боутс. Богоматерь с Младенцем.

размером 29.5×20.5 см лица обоих персонажей жестковаты, а краски не особенно разнообразны. На картине из Лувра в Париже ([илл. 54.15](#)) размером 12×20 см, созданной около 1470 года, совсем юная Дева Мария в ярких одеждах, синем платье и красной накидке, сидит на скамье в каменной желтой нише в сцене кормления. Наконец картина из Государственного художественного собрания в Веймаре ([илл. 54.16](#)) размером 32.8×24.4 см, созданная около 1500 года, приписывается последователю Дирка Боутса.

54.2.2. «Иоанн Креститель»

Картина «Иоанн Креститель» ([илл. 54.17](#)) размером 62.6×27.5 см является левой створкой небольшого алтарного триптиха, называемого «Жемчужиной Брабанта» ([илл. 54.18](#)), созданного Дирком Боутсом или его сыном Дирком Боутсом Младшим (до сих пор ученые не пришли к окончательному решению об авторстве триптиха) около 1470 года и хранящегося в Старой Пинакотеке в Мюнхене [51].

Сравнение с картиной Рогира ван дер Вейдена. По сравнению с работой Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.27](#)) здесь Иоанн представлен в полный рост, он моложе, держит агнца, лежащим на книге, из его рта не выходит никакого текста, а речной пейзаж заменен морским.

Образ Иоанна. Иоанн, высокий, стройный, но не слишком худой, с крупной головой, узким лицом, асимметричными черными глазами, темными бровями, высоким лбом, густыми черными волосами, не достающими до плеч и падающими на лоб небольшой спутанной челкой, крупным носом, редкими усами и короткой окладистой бородой, одет в темно-коричневую власяницу с разрезом у правой ноги и почти черный короткий плащ, обернутый вокруг туловища. Из-под власяницы видны его голые руки и ноги. Согнутой в локте левой рукой он держит закрытую книгу в темно-коричневом кожаном переплете, на которой лежит агнец, а правой рукой он указывает на агнца. Его лицо спокойно, а поза с чуть выставленной вперед правой ногой очень естественна.

Агнец. Белый агнец значительно меньше мистического агнца на Гентском алтаре Яна ван Эйка ([илл. 33.70](#)); по размеру и внешнему виду он примерно соответствует агнцу у Робера Кампена ([илл. 31.11](#)).

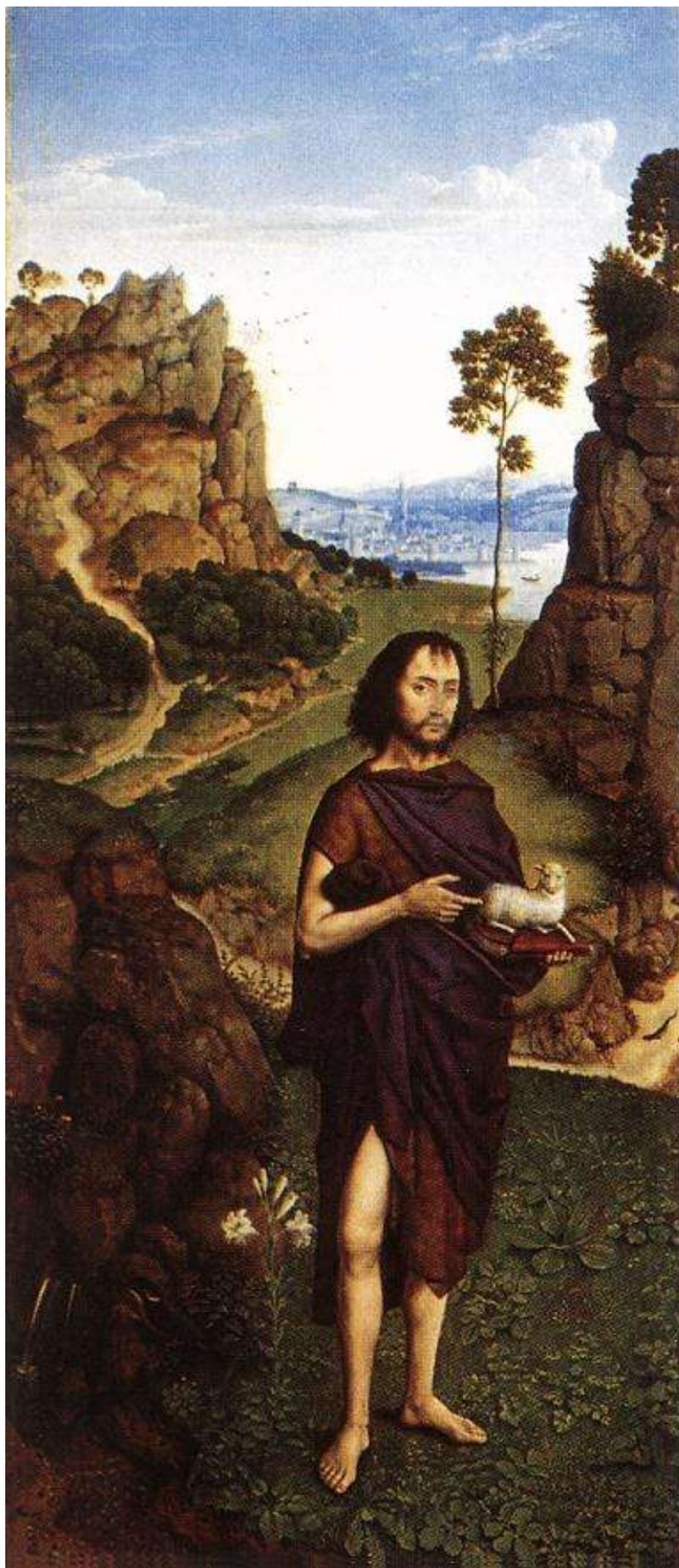
Пейзаж. Иоанн стоит на ровной лужайке, поросшей растениями с крупными листьями. Рядом с ним растет цветущая белая лилия. Лужайка примыкает к темно-коричневому каменистому склону и возвышается над остальным пейзажем. На заднем плане мы видим две крутые, поросшие кустами и деревьями скалы, между которыми извивается узкая тропинка, ведущая к берегу моря. На берегу вдаль расположен город, обнесенный крепостной стеной с башнями, церквями и другими каменными постройками. Город и находящиеся за ним пологие холмы, уходящие к линии горизонта, нарисованы синим цветом, как и на пейзажах из предыдущего раздела. Над



Илл. 54.15. Дирк Боутс. Богоматерь с Младенцем.



Илл. 54.16. Последователь Дирка Боутса. Мадонна с вишнями.



Илл. 54.17. Дирк Боутс. Иоанн Креститель.



Илл. 54.18. Дирк Боутс. Жемчужина Брабанта.

мирным пейзажем простирается высокое синее небо, внизу покрытое белесыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Темная фигура Иоанна сливается с затененными каменистыми скалами. На фоне темного (коричневого с зеленым) пейзажа и одежд Иоанна выделяются лишь обнаженные части его тела, агнец, цветущая лилия и дальний план с берегом моря, гармонирующий с синим небом. Фигура Иоанна расположена в центре нижней части картины, над его головой по бокам возвышаются две скалы и высокое дерево с тонким стволом, растущее на склоне правой скалы. Агнец и лилия образуют линию, перечеркивающую фигуру Иоанна. В вертикальной композиции все устремлено вверх. Иоанн явно позирует, но пейзаж очарователен.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития образа Иоанна Крестителя, прерванное в разделе 38.2.4.

На фреске работы Доменико Венециано ([илл. 54.19](#)) размером 190×115 см, исполненной в 1454 году, где Иоанн Креститель изображен вместе со св. Франциском почти отсутствует пейзаж на заднем плане, а оборванный Иоанн выглядит так, словно он едва жив. Первоначально фреска находилась в капелле Кавальканти церкви Санта-Кроче во Флоренции, затем в 1566 году она была убрана со стены из-за реконструкции церкви, выполнявшейся под руководством Вазари, а в 1954 году помещена в музей церкви Санта-Кроче во Флоренции. Напротив, на картине «Св. Иоанн в пустыне» ([илл. 54.20](#)) размером 28×32 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, являющейся частью пределлы алтаря ([илл. 42.1](#)), исполненного около 1445 года, юный обнаженный очаровательный Иоанн представлен на фоне удивительного пейзажа со сверкающими перламутровыми скалами, изящными ползучими растениями, туманом, покрывающим пустынную даль, и озаренными солнцем облаками над ним в вышине, на фоне темно синего неба.

Картина Пьеро делла Франчески «Св. Себастьян и Иоанн Креститель» ([илл. 54.21](#)) размером 108×90 см является частью «Полиптиха Мизерикордия» ([илл. 51.28](#)) из Городского музея в Борго Сан-Сеполькро, исполненного в 1445-1462 годах. Здесь бородатый Иоанн в темно-коричневой власянице и красном плаще опирается на высокую палку, которую держит в левой руке. Указующий жест правой руки может относиться к традиционному тексту на бандероли.

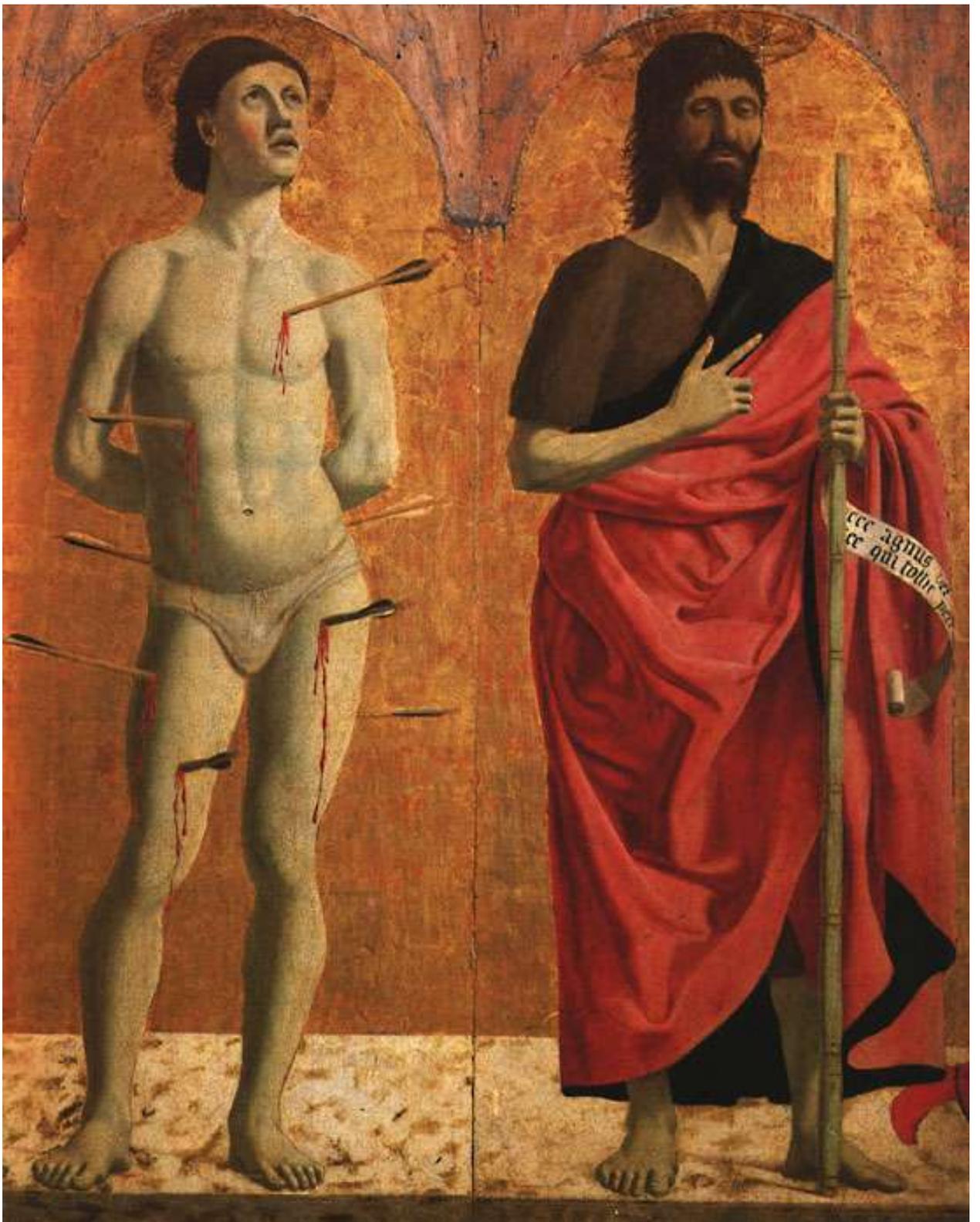
Скорбный образ Иоанна Крестителя у Андреа дель Кастаньо на фреске ([илл. 54.22](#)) высотой 176 см в церкви Сан-Дзаккариа в Венеции, исполненной в 1442 году, со своим традиционным свитком представлен стоящим на освещенных мистическим светом облаках на фоне синего неба.



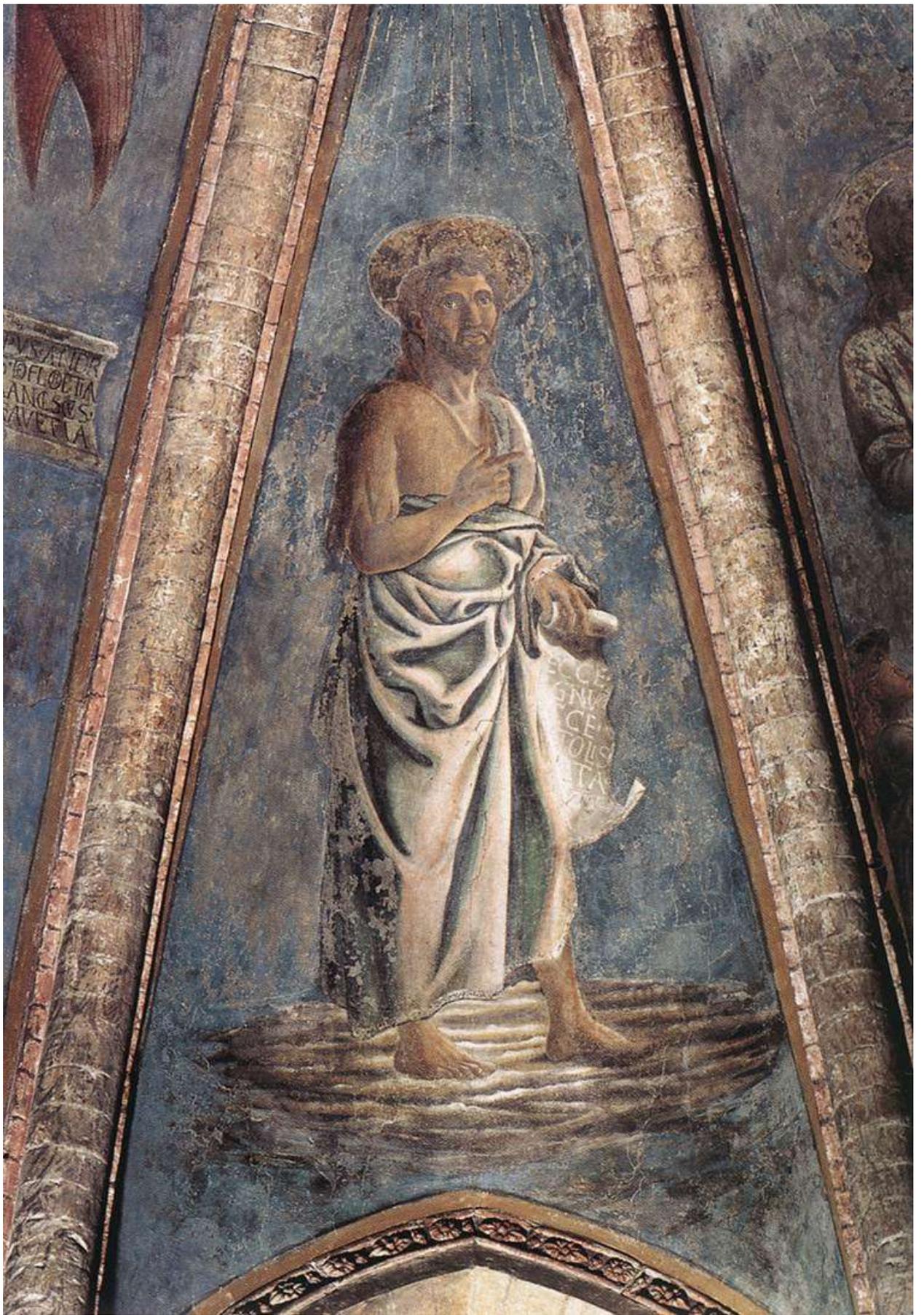
Илл. 54.19. Доменико Венециано. Иоанн Креститель и св. Франциск.



Илл. 54.20. Доменико Венециано. Св. Иоанн в пустыне.



Илл. 54.21. Пьеро делла Франческа. Св. Себастьян и Иоанн Креститель.



Илл. 54.22. Андреа дель Кастаньо. Св. Иоанн Креститель.

54.2.3. «Св. Иероним»

Картина «Св. Иероним» ([илл. 54.23](#)) размером 81.8×34.2 см является левой створкой триптиха «Алтарь св. Эразма» ([илл. 54.24](#)), заказанного до 1466 года, как предполагают, Братством святых таинств Лувена для церкви св. Петра, где он и хранится в настоящее время. В разные времена триптих подвергался реставрации, и отдельные части его переписаны [42].

Сравнение с картиной Мазолино да Паникале и Мазаччо. Как и на картине Мазолино да Паникале и Мазаччо ([илл. 32.4](#)) св. Иероним предстает здесь в кардинальском облачении, но на фоне пейзажа, один и не столь желчным.

Образ св. Иеронима. Св. Иероним, средних лет, высокий и худой, с маленькими руками, умным, печальным и усталым безбородым лицом, небольшими темными глазами, низко сидящими густыми бровями, прямым носом, впалыми щеками, глубокими складками около пухлых губ и острым подбородком, предстает в длинной и узкой красной мантии с большим белым воротником, тонком розовом облачении под ней, красной кардинальской шапке с широкими полями и низкой тульей, и в черных туфлях. Правой рукой он поддерживает на уровне груди раскрытую толстую книгу в кожаном переплете, а левой рукой опирается на посох с круглым тонким и длинным стеклянным древком и золотым крестом наверху. Поза Иеронима весьма меланхолична – он скорее обдумывает то, что ранее прочитал в книге, глядя вдаль и остановившись на прогулке, чем читает книгу в данный момент.

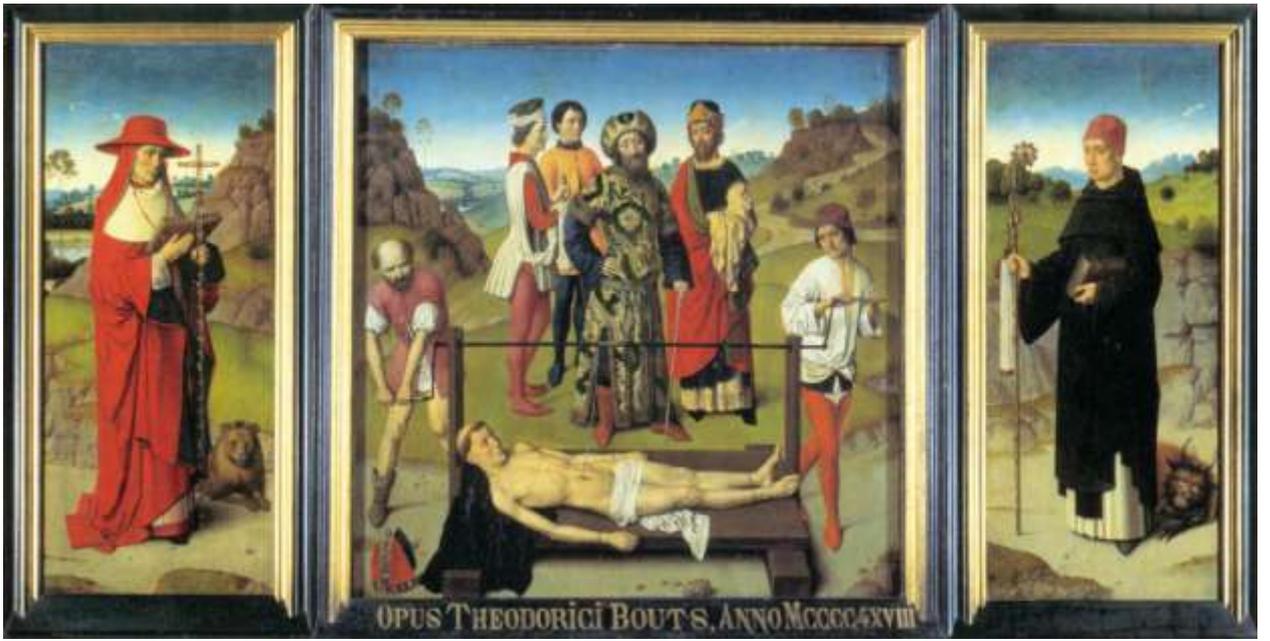
Лев. Лев, наиболее реалистично нарисованный среди всех встречавшихся до сих пор львов, но слишком небольшого размера, с доброй мордой, круглыми глазами и ушами, небольшой гривой, смиренно лежит на дорожке у ног Иеронима.

Пейзаж. Пейзаж на створке представляет собой единое целое с пейзажем на центральной части триптиха. Иероним стоит, а лев лежит на гладкой светло-серой каменной дорожке, на которой разбросано также несколько мелких камешков. Эта дорожка позади Иеронима переходит в невысокую серую скалу, большая часть поверхности которой оголена, но в некоторых местах покрыта низкой зеленой травой и небольшими кустами. На заднем плане виднеются луга, пересеченные рядами кустов. Кое-где растут невысокие деревья с жидкими кронами и тонкими извилистыми стволами. Небо, белесое у горизонта, совершенно безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Темно-красное одеяние Иеронима резко контрастирует с пейзажным фоном, в котором преобладают оттенки серого, зеленого и голубого цветов. Напротив, светло-коричневый лев на этом фоне почти не выделяется. В вертикальную композицию, где центральной осью служит фигура стоящего святого, асимметрию вносят лев и скала, расположенные справа от Иеронима и утяжеляющие эту сторону по сравнению с пустым пространством и равнинным пейзажем на заднем плане слева от его фигуры. Атмосфера размышлений святого ученого над



Илл. 54.23. Дирк Боутс. Св. Иероним.



Илл. 54.24. Дирк Боутс. Алтарь св. Эразма.

трудными вопросами богословия во время медленной прогулки по совсем не диким местам передана художником великолепно.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития образа св. Иеронима, прерванное в разделе 33.2.14. Над образом св. Иеронима, и на фоне пейзажа, и в келье, работали многие художники, предшественники Дирка Боутса.

Образ святого в пустыне, бьющего себя камнем в грудь в первой половине XV века создал Лоренцо Монако на картине ([илл. 54.25](#)) размером 23×36 см из частной коллекции. Здесь страдающий и одичавший от одиночества Иероним в белом одеянии стоит на коленях в условно нарисованной пещере. Мрачная каменная пустыня поросла весьма условными деревьями, над которыми едва видно золотое небо.

Биччи ди Лоренцо изобразил святого на фреске ([илл. 35.34](#)) высоким стариком в красной мантии, демонстрирующим свои ученые труды.

Картина Анджелико ([илл. 54.26](#)) размером 39×14 см, являвшаяся частью «Алтаря Сан-Марко» ([илл. 35.82](#)), исполненного в 1438-1440 годах, хранится в Музее Линденау в Альтенбурге. На ней Иероним предстает в виде простого монаха, погруженного в чтение. Его фигура отбрасывает тень. Другая картина того же мастера ([илл. 54.27](#)) размером 57×41 см из Музея искусств университета в Принстоне, созданная около 1424 года, представляет Иеронима в пустыне, в раскаянье обратившим свой взор к небу и бьющим себя камнем в грудь. Пустыня нарисована очень условно. Кардинальская шляпа святого брошена на землю, а лев больше похож на кошку. У ног Иеронима ползают скорпионы и змеи (это впервые). В нижних углах картины нарисованы фамильные гербы донаторов, Аньоло ди Дзаноби Гадди, потомка художников Гаддо, Таддео и Аньоло Гадди, и его жены Маддалены Никколо Ридольфи.

На «Алтаре де Лазара» Скварчоне ([илл. 36.172](#)) Иероним изображен на центральной панели в своем рабочем кабинете, заваленном книгами, обдумывающим перевод Вульгаты.

На фреске Уччелло ([илл. 47.11](#)) Иероним расположен в нише справа в синих одеждах, держащим книгу в красном переплете и ветку цветущих лилий.

Рогир ван дер Вейден нарисовал Иеронима исцеляющим льва на картине ([илл. 54.28](#)) размером 31×25 см из Института искусств в Детройте, созданной около 1450 года. Сам Иероним в кардинальском облачении выглядит очень добрым и хорошо ухоженным в пустыне пожилым человеком. Лев, очень похожий на человека, выглядит весьма забавно. Суровая пустыня представлена розовато-серыми каменными скалами, лишенными всякой растительности. На заднем плане в левом верхнем углу картины Иероним, снявший с себя облачение, стоя на коленях, молится перед раскрытой книгой и бьет себя камнем в грудь.



Илл. 54.25. Лоренцо Монако. Св. Иероним в пустыне.



Илл. 54.26. Анджелико. Св. Иероним.



Илл. 54.27. Анджелико. Кающийся св. Иероним.



Илл. 54.28. Рогир ван дер Вейден. Св. Иероним и лев.

Углубленным в чтение кардиналом представлен Иероним на картине Сассетты ([илл. 54.29](#)) из Национальной пинакотеки в Сиене, являющейся частью «Алтаря Евхаристии», исполненного в 1423 году.

На картине Мазаччо ([илл. 48.4](#)) Иероним нарисован на темном фоне с благородной внешностью и в красивого цвета красной мантии. Он стоит перед деревянной кафедрой и листает лежащую на ней книгу.

Вариант Филиппо Липпи на картине ([илл. 54.30](#)) размером 47×29 см из Музея Линденау в Альтенбурге, созданной в 1435-1436 годах и написанной в багровых тонах, представляет довольно молодого Иеронима за его традиционными занятиями – лечением льва, молитвой с крестом перед черепом и бием себя камнем в грудь. Жильем отшельника является жалкий навес, где лежит его кардинальская шляпа, но за скалами в левом верхнем углу за невысокими деревьями виднеется высокая белая церковь, крытая красной черепицей. В этом отношении пустыня была вполне благоустроенной.

Николас Франсес представил св. Иеронима на картине ([илл. 54.31](#)) размером 160×80 см из Национальной галереи Ирландии в Дублине, созданной в 1450-е годы, в светлой келье старым и за учеными занятиями в обществе трех монахов. На переднем плане он совмещает эти занятия с лечением довольно забавного льва.

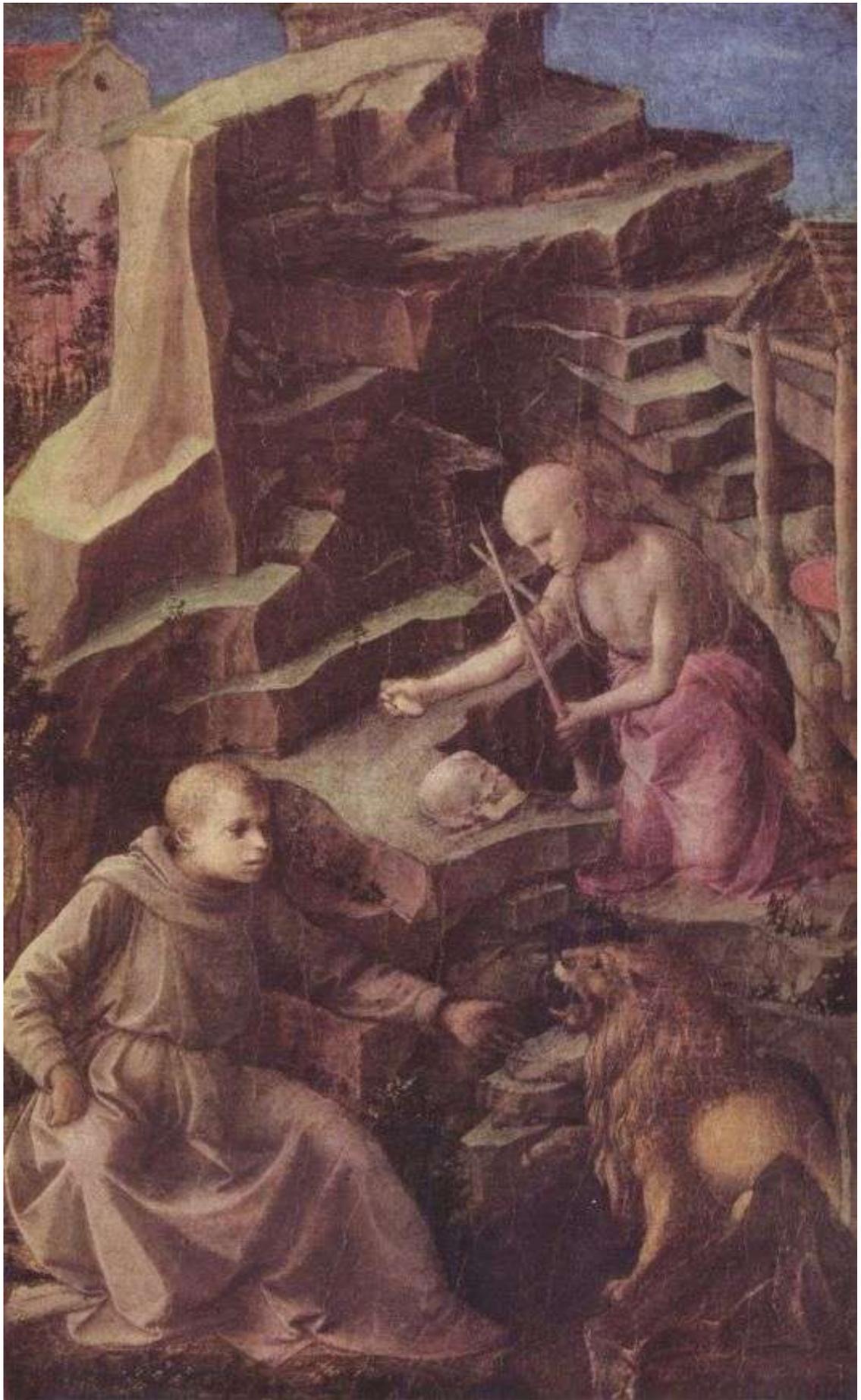
На картине Пьеро делла Франчески ([илл. 54.32](#)) размером 51×30 см из Государственных музеев Берлина, созданной около 1450 года, изможденный св. Иероним молится и бьет себя камнем в грудь. Рядом дремлет лев. Пустыня представляет собой очаровательный пейзаж с извиляющимся ручьем, в зеркальной глади которого отражается редкий лес. Скала, около которой расположился Иероним, настолько удобна, что в ней даже есть полочка для его книг. Картина, которая была недавно реставрирована, в результате чего были удалены все более поздние добавления, отличается удивительно яркими красками. Другой вариант того же автора на картине ([илл. 54.33](#)) размером 49×42 см из галереи Академии в Венеции, созданной в 1451 году, представляет Иеронима суровым стариком, сидящим на скамеечке и неодобрительно глядящим на донатора, который своим появлением оторвал святого от чтения книги. За спиной Иеронима находится белый город с многочисленными башнями и сельскими постройками, так что уединился он не слишком далеко от человеческого жилья.

В варианте Андреа дель Кастаньо на фреске ([илл. 54.34](#)) в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции, исполненной около 1453 года, св. Иероним, держащий большой камень, которым он уже разбил себе грудь, находясь в пустыне в окружении двух святых, видит Святую Троицу. Рядом находится верный лев. Фреска отличается великолепным рисунком, яркими красками и несколько театральными позами персонажей.

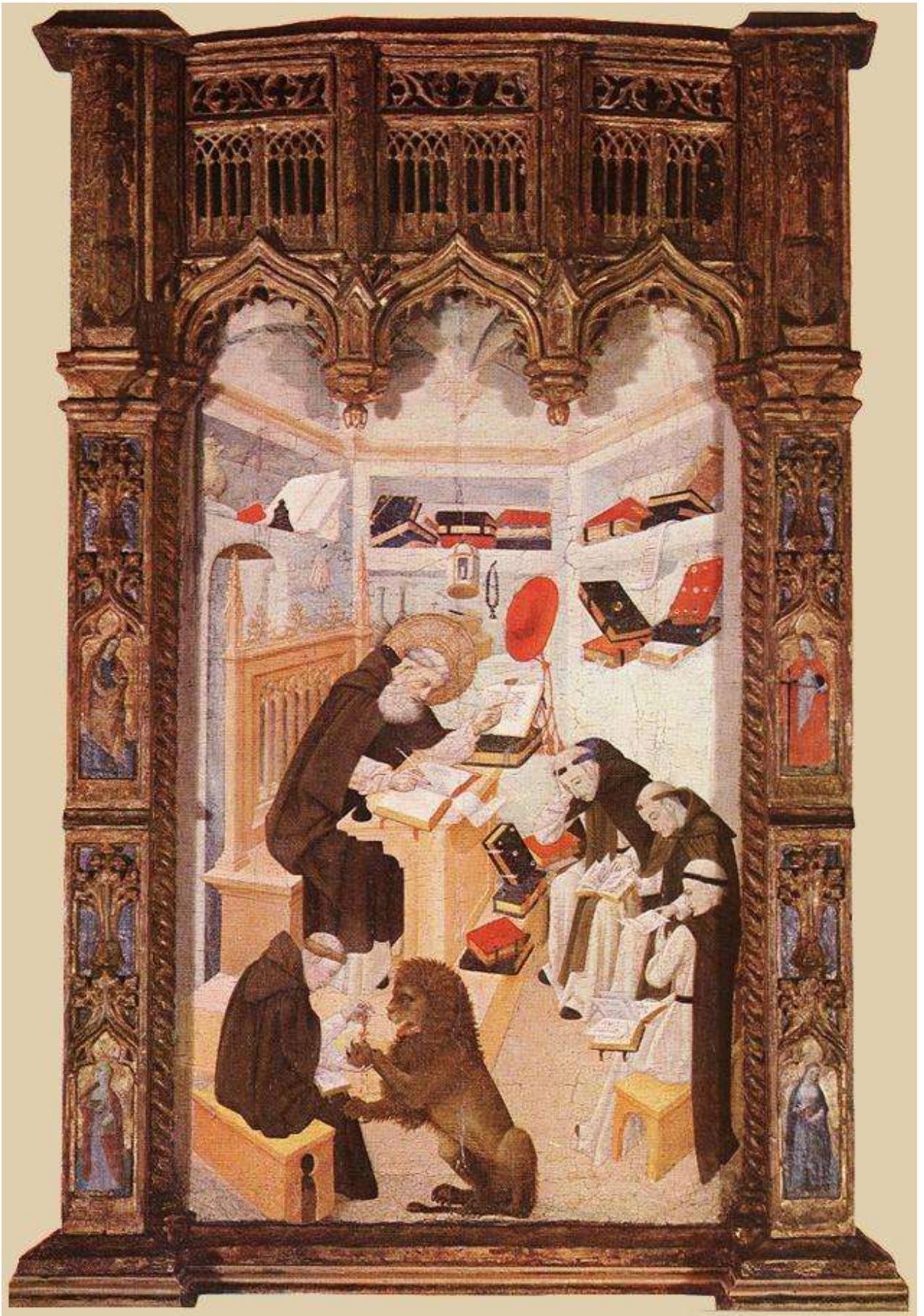
У Антонио Виварини на картине ([илл. 54.35](#)) из церкви Сан-Франческо делла Винья в Венеции, созданной в 1451-1456 годах, св. Иероним, расположенный слева, предстает глубоким старцем с длинной бородой в



Илл. 54.29. Сассетта. Св. Иероним.



Илл. 54.30. Филиппо Липпи. Св. Иероним в отшельничестве.



Илл. 54.31. Николас Франсес. Св. Иероним в келье.



Илл. 54.32. Пьеро делла Франческа. Покаяние св. Иеронима.



Илл. 54.33. Пьеро делла Франческа. Св. Иероним и донатор.



Илл. 54.34. Андреа дель Кастаньо. Видение св. Иеронима.



Илл. 54.35. Антонио Виварини. Св. Иероним, Бернардино Сиенский и Людовик Тулузский.

кардинальском облачении. Картина, написанная яркими красками, поражает великолепным изображением складок на тонких тканях. Карикатурный лев расположился у ног святого.

54.2.4. «Св. Бернард»

Картина «Св. Бернард» ([илл. 54.36](#)) размером 81.8×34.2 см является правой створкой триптиха «Алтарь св. Эразма» ([илл. 54.24](#)).

Бернард Клервосский. Св. Бернард Клервосский происходил из знатной бургундской семьи, был выдающимся духовным лидером своего времени и влиятельной фигурой в государственных делах. Еще молодым человеком он основал монастырь в Клерво во Франции и был его настоятелем до самой своей смерти. Прижизненных его портретов не существует [19].

Действующие лица. Св. Бернард, молодой, высокий и худой, с узким безбородым лицом, маленькими темными глазами, густыми бровями, длинным прямым носом, небольшим ртом и острым подбородком, одет в узкую черную рясу своего ордена, из-под которой видно нижнее белое облачение. На голове у него надета красная шапочка, а на ногах – широкие башмаки. Левой рукой он придерживает толстую книгу в коричневом переплете (указание на то, что он является Доктором Церкви), зажатую под мышкой, а правой опирается на пастушеский посох, больше похожий на епископский (хотя Бернард трижды отказывался от епископства).

У Дьявола (справа внизу) видна лишь верхняя часть туловища. У него широкая черная кошачья морда с двумя клыками, поросшая шерстью, круглые голубые кошачьи глаза, длинные тонкие уши, широко расставленные небольшие загнутые ветвистые рога, как у оленя, и небольшие рожки между ними, тонкие когтистые передние лапы. Его рыжее туловище также покрыто довольно длинной шерстью.

Взаимодействие персонажей. Св. Бернард стоит, позируя и устремив спокойный взгляд вдаль, а Дьявол у него за спиной, символизирующий низложенную Бернардом ересь, лежит на земле у ног святого и смотрит прямо на зрителя в надежде поймать его в свои сети.

Пейзаж. Пейзаж на створке представляет собой единое целое с пейзажем на центральной части триптиха. Бернард стоит, а Дьявол лежит на ровной светло-серой каменной площадке. За площадкой видны каменные уступы невысоких скал, переходящие в холмистые луга, поросшие отдельными кустами и невысокими листовными деревьями. За ними у горизонта возвышаются нежно-голубые скалистые горы. Безоблачное небо, почти белое у линии горизонта, постепенно становится темно-голубым у верхнего края картины.

Цветовая гамма и композиция. Портреты св. Иеронима ([илл. 54.23](#)) и Бернарда ([илл. 54.36](#)) противопоставлены друг другу по колориту. Ярко-красной мантии Иеронима соответствует лишь небольшая красная шапочка



Илл. 54.36. Дирк Боутс. Св. Бернад.

на голове Бернарда. Черная ряса Бернарда соответствует черной рясе Иеронима, едва видной из-под мантии. Белый воротник Иеронима соответствует нижнему облачению Бернарда, едва видимому из-под рясы. В композиции мы также видим постоянные противопоставления. Льву, лежащему чуть впереди Иеронима, соответствует Дьявол, лежащий за спиной Бернарда. Посоху с крестом наверху у Иеронима соответствует епископский посох Бернарда. Шляпе с широкими полями у Иеронима соответствует шляпа без полей у Бернарда. Раскрытой книге перед глазами Иеронима соответствует закрытая книга под мышкой у Бернарда. Но в выражении лиц обоих святых есть общая безмятежность.

Сравнение с другими портретами св. Бернарда. Обсудим историю развития образа св. Бернарда в европейской авторской живописи. По-видимому, одним из наиболее ранних его портретов является картина Анджелико [\(илл. 54.37\)](#) размером 37×15 см из Музея Линденау в Альтенбурге, являвшаяся частью «Алтаря Сан-Марко» [\(илл. 35.82\)](#), исполненного в 1438-1440 годах. В отличие от его образа у Дирка Боутса [\(илл. 54.36\)](#), на картине Анджелико [\(илл. 54.37\)](#) у Бернарда необыкновенно возвышенное выражение лица. Он в серой с капюшоном, а не в черной рясе, в левой руке он держит связку прутьев, символ его борьбы за чистоту веры, а также Страстей Христовых (указание на некоторые из его литературных трудов), а в правой книгу большого формата в роскошном переплете. Дьявол на картине отсутствует, а фигура святого отбрасывает тень.

54.3. Ветхозаветные истории

Четыре ветхозаветные истории, относящиеся ко временам Авраама, Моисея и Илии, изображены на боковых створках алтаря «Таинство Святого Причастия» [\(илл. 54.38\)](#), представляющего собой триптих, боковые створки которого состоят каждая из двух частей размером 88×71 см. Алтарь был создан в 1464-1467 годах. Сцены на боковых створках, начиная со Средних веков, рассматривались как прообразы Евхаристии. В 1898 году в церковных архивах Лувена был обнаружен контракт о написании алтаря от 15 марта 1464 года, заключенный между Дирком Боутсом и местным Братством святых таинств. Гонорар назначался в 200 рейнских флоринов. Определялись сюжеты и два профессора теологии Лувенского университета, которые должны были помогать художнику в разработке иконографии. Дирк Боутс обязывался не браться за другие работы до завершения алтаря. Находка контракта представляет собою исключительный случай в истории нидерландского искусства. Более того, была найдена и расписка Дирка Боутса от 1468 года, в которой он собственноручно подтверждает получение гонорара от Братства. К сожалению, и контракт, и расписка погибли во время пожаров в 1914 и 1940 годах. В контракте указывалось, что на внешней части боковых створок также должна была быть живопись, которая, однако, не была выполнена.



Илл. 54.37. Анджелико. Св. Бернад.



Илл. 54.38. Дирк Боутс. Таинство Святого Причастия.

В XVIII веке алтарь ошибочно приписывали то Квентину Массейсу, то Гансу Мемлингу, то Рогиру ван дер Вейдену. После публикации контракта авторство Боутса было восстановлено. С момента создания алтарь находился в капелле церкви св. Петра в Лувене. В XVIII веке створки были проданы и попали в коллекцию Беттендорфа в Брюсселе, откуда в 1814 году были перевезены в Ахен. Затем части створок были разделены. В 1919 году по Версальскому мирному договору, завершившему первую мировую войну, все створки были возвращены в Бельгию, и алтарь воссоединен в церкви св. Петра в Лувене.

В 1942 году, во время второй мировой войны, гитлеровцы вывезли алтарь. В 1945 году он был обнаружен в Австрии американскими войсками и возвращен в Лувен. В 1945 году створки были подвергнуты реставрации и тщательному изучению в Королевском институте художественного наследия в Брюсселе. Эти исследования, в частности, позволили точно выяснить первоначальное расположение сцен на створках, представлявшееся до этого спорным. Порядок расположения сцен был установлен в результате изучения структуры дерева и указания в контракте, что первоначально каждая створка составляла единую доску. Совпадение волокон дерева позволило окончательно решить этот вопрос [42].

54.3.1. «Встреча Авраама и Мелхиседека»

Картина «Встреча Авраама и Мелхиседека» ([илл. 54.39](#)) является левой верхней створкой алтаря «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)). После того, как створки были проданы и перевезены в Ахен, эту створку приобрели известные коллекционеры, братья Буассере. Из их коллекции в 1827 году ее приобрел Людовик I Баварский, от которого она перешла в мюнхенскую Пинакотеку. Там она находилась до 1919 года, когда была возвращена в Бельгию [42].

Литературная программа. Сюжет картины восходит к Книге Бытия. Покинув Египет, где они спасались от голода, Авраам и Лот, вновь «богатые скотом», отправились на север. Они разделились: Авраам вернулся в Ханаан, а Лот стал жить в Содоме. Кочевники во главе с Кедорлаомером, напавшие на города долины, захватили Лота со всем его богатством. Весть об этом достигла Авраама, и он вооружил триста человек и пустился в погоню. Ночью он напал на неприятелей, разгромил их, освободил Лота и вернул ему все его имущество. Возвратился Авраам с триумфом. В Салиме (Иерусалиме) его встретил Мелхиседек – царь и первосвященник. Он вынес ему хлеб и вино. Мелхиседек благословил Авраама. Тот в свою очередь заплатил ему десятую часть завоеванного. Этот эпизод в средневековье считался прообразом Тайной Вечери [19]. Книга Бытия так повествует об этом событии: «Когда он (Авраам) возвращался после поражения Кедорлаомера и царей, бывших с ним, царь Содомский вышел ему навстречу в долину Шаве, что ныне долина царская. И Мелхиседек, царь Салимский, вынес хлеб и вино. Он был священник Бога Всевышнего. И благословил его, и сказал:



Илл. 54.39. Дирк Боутс. Встреча Авраама и Мелхиседека.

Благословен Аврам от Бога Всевышнего, Владыки неба и земли; и благословен Бог Всевышний, Который предал врагов твоих в руки твои. Аврам дал ему десятую часть из всего. И сказал царь Содомский Авраму: отдай мне людей, а имение возьми себе. Но Аврам сказал царю Содомскому: поднимаю руку мою к Господу Богу Всевышнему, Владыке неба и земли, что даже нитки и ремня от обуви не возьму из всего твоего, чтобы ты не сказал: я обогатил Аврама; кроме того, что съели отроки, и кроме доли, принадлежащей людям, которые ходили со мною; Анер, Эшкол и Мамрий пусть возьмут свою долю».

Действующие лица. Авраам (справа на переднем плане), средних лет, высокий и худой, с красивым лицом, небольшими темными глазами, длинным прямым носом, густыми рыжими волосами и окладистой бородой, одет в стальные рыцарские доспехи, короткий желтый камзол, подпоясанный узким кожаным ремнем, обтягивающие черные штаны в крапинку и черный плащ с темно-красной подкладкой по моде, современной автору картины. На голове у него надета красная шапка в форме усеченного конуса. На левом боку к ремню пристегнут большой меч в коричневых ножнах и с огромной крестообразной рукояткой.

Мелхиседек (слева на переднем плане), пожилой, ростом ниже Авраама, с иудейского типа лицом, крупными полуприкрытыми глазами, носом с горбинкой, длинной и широкой седой бородой, разделенной на две половины, одет в длинную темно-зеленую мантию, золотой передник и красный плащ с синей подкладкой. На его голове украшенная золотом и драгоценными камнями островерхая шапка, напоминающая митру священника. В правой руке он держит стеклянный графин с красным вином, а в левой – круглый белый хлеб, символы Евхаристии. Графин имеет изящную форму, а его крышка и ручка украшены золотом.

Слуга Авраама (у правого края картины), молодой, худой и стройный, с очень длинными ногами, треугольным безбородым лицом, небольшими глазами, прямым носом, широкими скулами и острым подбородком, одет в красный камзол без рукавов с геральдическим знаком, вышитым на камзоле золотом на левой стороне груди, коричневую рубашку, рукава которой видны из-под камзола, и обтягивающие коричневые штаны, заправленные в высокие ботфорты с подогнутыми вниз голенищами. Его вооружение составляют кинжал, висящий у него на левом боку, рукоятку которого он сжимает в руке, и средней длины пика, лежащая у него на правом плече. Войско Авраама (справа на среднем плане) состоит из людей разного возраста, и молодых, как слуга, и пожилых, бородатых, одетых в камзолы, доспехи и вооруженных копьями.

Свита Мелхиседека (у левого края картины) состоит из трех человек. Тот, что ближе к нему, среднего возраста, с восточного типа лицом, с густыми черными волосами и бородой, одет в костюм, похожий на одежды Мелхиседека. Его светло-желтый плащ обмотан вокруг поясницы. На голове у него конусообразный медный шлем с белой меховой оторочкой по нижнему краю. В левой руке, обернутой плащом, он держит металлический

жезл Мелхиседека. За ним стоят двое безбородых мужчин в темных одеждах XV века. Предполагается, что это портреты профессоров Лувенского университета, консультировавших художника. По другому предположению, это портреты свидетелей, присутствовавших при подписании контракта между художником и Братством [42].

Взаимодействие персонажей. Авраам приехал на коне во главе своего войска. Увидев вышедшего ему навстречу Мелхиседека, он спешил и побежал к нему. На картине Авраам предстает в довольно неуклюжей позе с широко расставленными ногами, то ли становящимся на одно колено перед Мелхиседеком, то ли поднимающимся с колен перед ним. Мелхиседек почтительно передает ему символы Евхаристии. Авраам довольно неестественно протянул левую руку за ними, а правую прижал к голове так, словно он не желает видеть Мелхиседека. Спокойная и степенная фигура Мелхиседека контрастирует с нервной и издерганной фигурой Авраама. Слуга за спиной Авраама, видимо, его телохранитель, стоит в напряженной позе. Приближенный Мелхиседека с подобострастным видом находится позади него. Двое профессоров ведут ученый спор, не обращая внимания на происходящее. Войско Авраама растянулось длинной колонной в отдалении на дороге. Впереди слуги держат под уздцы коня Авраама.

Кони. Кони, белые и коричневые, на которых сидят воины Авраама, а также их сбруя нарисованы довольно реалистично, но без итальянского шика. Головы коней несколько маловаты относительно туловищ.

Архитектурные сооружения. Слева на заднем плане нарисован средневековый нидерландский город, представляющий Иерусалим, с серой готической церковью, колокольня которой не достроена, серыми крепостными башнями, белыми дворцами с красивыми шпилями и кирпичными бюргерскими домиками с двускатными черепичными крышами. Детали архитектурных сооружений нарисованы, как всегда в нидерландской живописи, очень тщательно. Справа на заднем плане виден рыцарский замок с донжоном.

Пейзаж. Северный пейзаж нарисован как вид сверху. Невысокие пологие холмы, покрытые увядшей желто-зеленой травой, перерезаны несколькими дорогами, ведущими вдаль (откуда пришло войско Авраама), в замок и в Иерусалим. Местность поросла низкими кустами и отдельно стоящими высокими деревьями с тонкими стволами и чахлыми кронами. Небо над высокой линией горизонта безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. На желто-коричневом фоне картины яркими пятнами выделяются красные одежды Авраама, Мелхиседека, слуги Авраама и его воинов. Задний план картины окрашен в серо-синие тона, повторяющиеся в цвете неба над белой полосой у линии горизонта, что характерно для творчества Боутса. В композиции картины просматриваются пересекающиеся нисходящие прямые, одна из которых проходит через головы профессоров, Мелхиседека и Авраама, а другая – через войско Авраама, заворачивая влево между холмами. Этим линиям противостоит горизонтально расположенный Иерусалим, обрамленный двумя высокими

деревьями. В картине, возможно впервые, поднята тема взаимоотношений между военным и гражданским сословиями (Авраамом с его армией и Мелхиседеком, сопровождаемым горожанами). Гражданское сословие благодарно военному за защиту от врагов, а военное сословие выражает почтение гражданскому, на службе у которого оно должно находиться.

54.3.2. «Иудейская Пасха»

Картина «Иудейская Пасха» ([илл. 54.40](#)) является нижней левой створкой алтаря «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)). После того, как створки были проданы и перевезены в Ахен, эта створка оставалась в коллекции Беттендорфа и была куплена в 1834 году берлинским музеем. Там она находилась до 1919 года, когда была возвращена в Бельгию [42].

Литературная программа. Моисей, действуя как орудие в руках Бога, наслал череду бедствий на Египет с тем, чтобы вынудить фараона отпустить евреев из рабства. Но после каждого из бедствий фараон становился только еще более ожесточенным. В конце концов, Моисей пригрозил смертью всех первенцев египтян, в том числе и фараона. При этом иудеям было велено сделать особые приготовления к исходу из Египта: они должны были убить агнца и его кровью начертить знак на косяках дверей своих домов. В ту ночь карающий ангел пришел в Египет, но прошел мимо иудеев, чьи дома были отмечены знаком на дверях, а поразил лишь египетских первенцев. Обрушившаяся на египтян кара сломила упрямство фараона, и он выслал иудеев прочь. Еврейская Пасха до сих пор остается одним из главных праздников иудеев. В христианской символике она считается прообразом Тайной Вечери.

Книга Исход так повествует об этом событии: «И сказал Господь Моисею и Аарону в земле Египетской, говоря: месяц сей да будет у вас началом месяцев; первым да будет он у вас между месяцами года. Скажите всему обществу сынов Израилевых: в десятый день сего месяца пусть возьмут себе каждый одного агнца по семействам, по агнцу на семейство. А если семейство так мало, что не съест агнца, то пусть возьмет с соседом своим, ближайшим к дому своему, по числу душ; по той мере, сколько каждый съест, расчислитесь на агнца. Агнец у вас должен быть без порока, мужеского пола, однолетний; возьмите его от овец или коз. И пусть он хранится у вас до четырнадцатого дня сего месяца: тогда пусть заколет его все собрание общества Израильского вечером. И пусть возьмут от крови его и помажут на обоих косяках и на перекладине дверей в домах, где будут есть его. Пусть съедят мясо его в сию самую ночь, испеченное на огне; с пресным хлебом и с горькими травами пусть съедят его. Не ешьте от него недопеченного, или сваренного в воде, но ешьте испеченное на огне, голову с ногами и внутренностями. Не оставляйте от него до утра и кости его не сокрушайте; но оставшееся от него до утра сожгите на огне. Ешьте же его так: пусть будут чресла ваши препоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью; это Пасха



Илл. 54.40. Дирк Боутс. Иудейская Пасха.

Господня. А Я в сию самую ночь пройду по земле Египетской, и поражу всякого первенца в земле Египетской, от человека до скота, и над всеми богами Египетскими произведу суд. Я Господь. И будет у вас кровь знамением на домах, где вы находитесь, и увижу кровь, и пройду мимо вас, и не будет между вами язвы губительной, когда буду поражать землю Египетскую».

Действующие лица. В комнате находится четверо мужчин и две женщины. Мужчины, все средних лет, худые, бородатые, один с лицом восточного типа, а другие – европейского, одеты в разноцветные (красные и темные) туники длиной выше щиколоток, двое – в красные плащи. Их ноги обтянуты черными чулками и обуты в башмаки или сапоги коричневого цвета. У двоих на головах надеты островерхие шапки с загнутыми вверх фигурными полями, у третьего волосы перетянуты ремнями, а голова четвертого вообще не покрыта.

Две женщины, молодые, худые, с приятными европейского типа лицами, одеты в платья (красное и синее) с длинными юбками и обтягивающим верхом, поверх которых на них длинные зеленые плащи. Их волосы закрыты белыми тюрбанами.

Взаимодействие персонажей. Семья собралась вокруг стола по указанию Бога. Все стоят. У каждого в руках дорожный посох. Глава семейства в центре разделяет зажаренного агнца. Остальные едят опресноки. Никто не смотрит друг на друга и не разговаривает друг с другом, все задумались, очень серьезны и сосредоточены.

Интерьер. Действие происходит в просторном интерьере нидерландского дома со светло-голубыми стенами и коричневым потолком. Видна столовая, где происходит трапеза, а также смежная с ней другая комната. В центре противоположной зрителю стены столовой расположено прямоугольное вертикально вытянутое окно с прямоугольной же рамой, обрамленное ставнями. Верх окна выше сравнительно низкого деревянного потолка и около него в потолке сделана выемка. Низ окна закрыт сеткой. В левую стену столовой вделан камин с вытяжкой, ближе к зрителю находится еще одно окно, а третье расположено в стене комнаты, смежной со столовой. Пол в доме выложен светло-желтыми плитками с красивым узором.

Центр столовой занимает прямоугольной формы деревянный стол, характерный для XV столетия, на одной плоской темно-коричневой ножке с крестовинами внизу. Стол накрыт белой скатертью, Посреди него стоит большое круглое металлическое блюдо с зажаренным агнцем. На столе лежат опресноки, ножи и стеклянная посуда брабантской работы. За спинами персонажей под окном помещена светло-желтая скамья с высокой спинкой, а у стены перед камином – деревянный буфет с лампой и стеклянной посудой.

Цветовая гамма и композиция. На светло-желтом фоне интерьера резко выделяются одежды персонажей и белая скатерть стола. Композиция картины асимметрична – стол и вся группа вокруг него сдвинуты к правому краю, а слева нарисовано свободное пространство смежной комнаты. В группе вокруг стола справа от центральной фигуры главы семейства

находятся мужчина и двое женщин, а слева – лишь двое мужчин. Художнику удалось передать настроение общей серьезности и даже торжественности совершаемого ритуала и, вместе с тем, ощущение еды «на ходу» перед отправлением в дальнюю дорогу.

54.3.3. «Сбор манны»

Картина «Сбор манны» ([илл. 54.41](#)) является правой верхней створкой алтаря «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)).

Литературная программа. В пустыне израильтяне, страдая от голода, стали роптать на Моисея и Аарона. Но Бог пообещал обеспечить их всем необходимым, и утром нечто стало падать на землю словно роса. Израильтяне собирали его в большом количестве. Продукт этот был им неизвестен, и потому они назвали его манна, возможно, от еврейского слова, означающего удивление – «Что это такое?». В этом сюжете видели прообраз Евхаристии. Иосиф Флавий думал, что манна – это своего рода съедобный лишай или медвяная роса на листьях растений, однако теперь считается, что манна – это некие сладкие выделения некоторых насекомых [19].

Книга Исход так повествует об этом событии: «... а поутру лежала роса около стана. Роса поднялась, и вот, на поверхности пустыни нечто мелкое, круповидное, мелкое, как иней на земле. И увидели сыны Израилевы, и говорили друг другу: что это? Ибо не знали, что это. И Моисей сказал им: Это хлеб, который Господь дал вам в пищу. Вот что повелел Господь: собирайте его каждый по столько, сколько ему съесть; по гомору на человека, по числу душ, сколько у кого в шатре, собирайте. И сделали так сыны Израилевы, и собрали, кто много, кто мало. И мерили гомором, и у того, кто собрал много, не было лишнего, и у того, кто мало, не было недостатка. Каждый собрал, сколько ему съесть».

Действующие лица. Двоих мужчин мы видим на переднем плане, одного – на среднем, остальных - на заднем. Все они, средних лет, не толстые, с восточного типа лицами, бородатые и длинноволосые, одеты в яркие халаты без рукавов, из-под которых видно нижнее длинное одеяние, светлое или темное. Ноги их обуты в невысокие кожаные сапоги с острыми носами, а головы украшают восточные шапки различного фасона.

Также и двое женщин расположены на переднем плане, одна - на среднем, а остальные – на заднем. Молодые и миловидные, с европейского типа лицами, они одеты в длинные платья с пышными юбками (красными или желтыми) и различного цвета накидки, обернутые вокруг тела. Их головы украшают белые тюрбаны или головные платки, почти полностью закрывающие волосы. В руках они держат посуду, в которую собирают манну, - вазочки или кувшины.

На переднем плане находится также ребенок, видимо, мальчик. Лет семи, худенький, с красивым восточным лицом и черными курчавыми волосами, он одет в белую рубашечку. Правой ручкой он держится за левую руку матери.



Илл. 54.41. Дирк Боутс. Сбор манны.

Взаимодействие персонажей. Мужчина слева и женщина справа на переднем плане собирают манну, стоя на коленях. Женщина поставила свою вазочку на правое колено и сыпает в нее собранную горсть манны. Вазочка мужчины стоит на земле между ними, правой рукой он оперся о землю, а левой собирает манну на земле. Сразу за этим мужчиной стоит женщина с ребенком; она уже собрала свою манну. Чуть дальше в глубину сцены второй мужчина встал на одно колено и также собирает манну с земли. На среднем плане мужчина сидит на большом камне, устав от ползания по земле, а женщина уже закончила сбор и несет свою добычу. На заднем плане и мужчины, и женщины усердно собирают манну. За ними с неба наблюдает Бог в красном одеянии, виднеющийся по пояс из-за туч.

Пейзаж. Скалистая пустыня довольно неприветлива. Сами каменистые скалы имеют несколько утрированную форму. Кое-где пологие камни и холмы поросли скудной травой. На скалах местами прилепился кустарник, и даже чахлые деревья. У линии горизонта между скал, напротив, расположены зеленые холмы, поросшие кустами и деревьями. Видимо там пустыня уже кончается. Небо покрыто клубами темных туч, в светлом разрыве которых виден Бог. Мистический свет, окружающий Бога, окрашивает красным цветом края туч и освещает место сбора манны. Ниже туч простирается бледное небо, окрашенное цветами занимающейся утренней зари.

Цветовая гамма и композиция. Светло-сиреневый цвет манны противопоставлен коричневому и темно-зеленому цвету пустыни. Ощущение уныния и тревоги усиливается и мрачным цветом туч, и холодным цветом неба под ними, и погруженными в тень причудливыми скалами. Но люди не замечают всего этого. Они поглощены сбором пищи, не испытывая к ее божественному происхождению никакого пиетета. Композиционно человеческие фигуры переднего и среднего планов помещены в вершины двух треугольников (двое мужчин и женщина, сидящие на земле; две стоящие женщины и сидящий вдали мужчина). В этой картине художник сетует на то, что люди настолько заняты своими повседневными делами в поисках хлеба насущного, что никому из них даже не приходит в голову взглянуть на небо и увидеть там наблюдающего за ними Бога.

54.3.4. «Ангел, приносящий еду Илии в пустыне»

Картина «Ангел, приносящий еду Илии в пустыне» ([илл. 54.42](#)) является правой нижней створкой алтаря «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)). Ее история полностью совпадает с историей створки «Иудейская Пасха» ([илл. 54.40](#)).

Литературная программа. Илия, живший около IX века до новой эры, - еврейский пророк, сильный характер, яростно боровшийся против культа Ваала, распространившегося среди израильтян. Хотя его историчность не подвергается сомнению, обстоятельства его жизни поведаны в мифическом стиле, чтобы подчеркнуть чудодейственную силу Бога иудеев. Он считался прообразом Иоанна Крестителя и согласно легенде жил на горе Кармил.



Илл. 54.42. Дирк Боутс. Ангел, приносящий еду Илии в пустыне.

Ранние кармелиты традиционно считали его основателем ордена. Спасаясь от Иезавели, он отправился в пустыню и там лег под можжевеловое дерево, прося Господа ниспослать ему смерть. Пред ним предстал ангел, неся ему еду и питье, придавшие ему сил оставаться в пустыне сорок дней, что рассматривалось, как символ Евхаристии [19].

Третья Книга Царств так повествует об этом событии: «А сам (Илия) отошел в пустыню на день пути и, придя, сел под можжевеловым кустом, и просил смерти себе, и сказал: довольно уже Господи; возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих. И лег и заснул под можжевеловым кустом. И вот, Ангел коснулся его и сказал ему: встань, ешь и пей. И взглянул Илия, и вот, у изголовья его печеная лепешка и кувшин воды. Он поел, и напился, и опять заснул. И возвратился Ангел Господень во второй раз, коснулся его и сказал: встань, ешь и пей; ибо дальняя дорога пред тобою. И встал он, поел и напился, и, подкрепившись тою пищею, шел сорок дней и сорок ночей до горы Божией Хорива».

Действующие лица. Илия, пожилой, чуть располневший, с иудейского типа лицом, большими глазами, крупным носом и густой, окладистой рыжей бородой, одет в длинную просторную темно-синюю тунику, подпоясанную скрученным светлым шарфом, и красный плащ. Его ноги босы, а на голове у него надета красная в цвет плаща небольшая шапочка.

Ангел, высокий и стройный, с несколько маловатыми для его фигуры коричневыми крыльями, красивым лицом юной девушки, изящным разрезом глаз, высоким лбом, волнистыми рыжими волосами до плеч, расчесанными на прямой пробор, прямым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одет в длинную голубую тунику. Его голова непокрыта.

Взаимодействие персонажей. На переднем плане Илия спит на обочине дороги, привалившись к большому камню, подложив правую руку под голову, а левую положив на колено. Его посох лежит перед ним на дороге. Только что прилетевший ангел с поднятыми крыльями, стоя у него за спиной, наклонился к нему и трогает его за левое плечо правой рукой. Рядом с головой Илии на камне стоят символы Евхаристии, чашка воды, накрытая булкой. На заднем плане уже проснувшийся и подкрепившийся Илия, опираясь на посох, бодро идет по дороге к горе Хорива.

Пейзаж. Как и на предыдущей картине ([илл. 54.41](#)), пустыня изображена в виде нагромождения коричневых каменистых скал причудливой формы, кое-где поросших кустарником и отдельными деревьями. Между скалами извивается дорога. На ее обочине и на ее полотне виднеются чахлые растения. На заднем плане внизу в голубой дымке расстилается холмистая низменность, луга, поросшие кустарником и деревьями. Светлое небо покрыто прозрачными облаками.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины разделен на две области – коричневую пустыню и синеющую равнину. На этом фоне центральное положение занимает светлая фигура ангела, обрамленная снизу и сверху красными пятнами плаща Илии. Фигуры спящего Илии, ангела и уходящего Илии образуют диагональ всей композиции. Основной массив скал

сосредоточен в правом верхнем углу, за спиной и поднятыми крыльями ангела. Этому массиву противопоставлена равнина, расположенная левее, но на том же уровне. Извивающаяся дорога еще более усложняет композицию. Здесь мы встречаемся со сравнительно редко представленной темой: Бог не оставляет своих избранных в беде, даже когда они уже не надеются на Его помощь.

54.4. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждается несколько произведений на евангельские сюжеты, относящиеся к периодам младенчества Иисуса, Его общественного служения, Страстей и к событиям после Его смерти.

54.4.1. «Поклонение волхвов»

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 54.43](#)) размером 63×62 см является центральной частью алтаря «Жемчужина Брабанта» ([илл. 54.18](#)) [8].

Действующие лица. Дева Мария, имеющая прототипы в нидерландской живописи, юная, худенькая и грустная, с бледным треугольным лицом, крупными глазами, длинноватым прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, закутана в широкую и длинную синюю накидку. Ее волосы и шея закрыты большим белым платком. Обеими руками она прижимает к себе Младенца.

Младенец, не менее чем годовалый, не особенно упитанный, с крупной головкой, приятным лицом, умными глазками, высоким лобиком и не особенно толстыми щечками, нарисован совершенно голеньким.

Иосиф (в центре) словно взят из произведений Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.47](#)). Здесь он в теплом красном одеянии с широким воротником, обрамленным темно-коричневым мехом, и зеленом плаще. Его голова непокрыта. Обеими руками он держит дарохранительницу среднего волхва – изящной формы стеклянный сосуд.

Волхвы значительно скромнее, чем в произведениях, следующих традиции Джентиле да Фабриано ([илл. 28.31](#)). Особенно в этом отношении замечателен старший волхв (правее Мадонны). Пожилой, невысокий и худой, с печатью пережитого на безбородом лице, темными глазами, высоким лбом, на который падают короткие сидящие волосы, острым прямым носом, глубокими морщинами на щеках, большим ртом и массивным подбородком, он одет в длинную и широкую красную мантию, отороченную темно-коричневым мехом. Его красивая черная шапка с золотым узором лежит на полу. Средний волхв (правее Иосифа) менее выразителен. Худой, рыжеволосый и рыжебородый, он одет в темно-синий камзол, красную с золотым цветочным узором мантию поверх него и узкие черные сапоги с острыми носами и золотыми шпорами. На левом боку у него висит короткая изогнутая сабля в черных ножнах с золотыми украшениями. В правой руке он держит свою дарохранительницу, а в левой – шапку, почти такую же, как



Илл. 54.43. Дирк Боутс. Поклонение волхвов.

и у старшего волхва. Младший волхв (справа на переднем плане), очень высокий и худой, с безбородым простоватым лицом крестьянина, одет в синюю рубашку, красный бархатный камзол поверх нее, вокруг которого обернут зеленый плащ. Его тонкие ноги обтянуты черными чулками, заправленными в высокие коричневые кожаные сапоги. На голове у него островерхая шляпа с широкими полями. Обеими руками он держит высокую золотую дарохранильницу.

Служанка Девы Марии (у левого края картины), очень худая и миниатюрная, с высокомерным лицом, одета в синее обтягивающее платье и белый головной платок.

В довольно редкой свите волхвов, состоящей из мужчин молодого и среднего возраста, смешались восточные и нидерландские костюмы, военные и гражданские.

Взаимодействие персонажей. Волхвы только что подъехали к руине, где остановилось Святое Семейство. Дева Мария и Иосиф издали увидели гостей и успели заранее подготовиться к приему. Мадонна села под навесом, не успев одеть Младенца, и Он испуганно мерзнет у нее на коленях. Иосиф занял свое место у круглого столика, чтобы принимать дары. Из дома вышла служанка и, стоя за спиной Девы Марии, с любопытством наблюдает за происходящим. Старший волхв уже зашел под навес, отдал свой дар Иосифу, который поставил его на столик, и почтительно встал на одно колено, молитвенно сложив руки и не смея взглянуть на Младенца. Средний волхв входит под навес и отдает свой дар Иосифу, который его почтительно принимает. Молодой волхв только занес ногу на крыльцо и издали с любопытством разглядывает Младенца. Свита волхвов рассредоточилась на дороге, ведущей к навесу. Передние ряды обсуждают увиденное, а задние заняты своими служебными обязанностями.

Животные. В глубине руины у яслей расположились серый осел и темный вол небольшого размера, которых едва видно в темноте. В свите волхвов несколько всадников гарцуют на белых и рыжих конях, не очень реалистично нарисованных. Внутри руины над хлевом сидит пара изящных сизых голубей.

Руина. Руина представляет собой заброшенный кирпичный дом с полуобвалившимися стенами и выбитыми стеклами и пристроенный к нему навес. Вход из-под навеса ведет в хлев, где у яслей расположились вол и осел, а над ними – голуби. Далее можно пройти в жилое помещение, где горит огонь в очаге. Дева Мария сидит на красной тахте, вынесенной из дома под навес. Круглый темно-коричневый столик перед Иосифом, на котором стоит круглая хрустальная дарохранильница старшего волхва, нарисован из не совсем правильного ракурса сверху, более характерного для Дуччо.

Город. На горизонте виднеется белокаменный город. Выделяются высокая церковь со шпилем, донжон и несколько других шпилей и башен.

Пейзаж. В пейзаже мы видим пологие холмы, поросшие травой, между которыми извивается дорога, идущая от города. Ближе к городу дорога

обсажена деревьями и кустарником. На вершине холма справа одиноко возвышается силуэт высокого дерева на фоне безоблачного неба.

Цветовая гамма и композиция. В цветовом отношении темная коричневая руина слева составляет контраст со светло-зеленым пейзажем справа. Цвета одежд различных персонажей повторяются: синий (одежда Девы Марии и служанки, среднего и младшего волхвов, некоторых членов свиты), красный (одежда Иосифа, старшего и среднего волхвов, некоторых членов свиты), зеленый (плащи Иосифа и младшего волхва, одежда некоторых членов свиты) и т.п. Композиционно персонажи образуют изогнутую линию, начинающуюся фигурой служанки и идущую через фигуры Девы Марии, Иосифа, волхвов и их свиты к городу. Темная тяжелая руина переднего плана противопоставлена светлому легкому городу у линии горизонта. Картина создает впечатление некоторой обыденности – трое провинциальных дворян с небольшой свитой заехали по пути, чтобы, без особой пышности, не тратя слишком много времени, совершить некий обязательный ритуал, который для Святого Семейства стал повседневной обязанностью, когда каждый знает, что он должен делать во время его совершения.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 50.5.1.

Вариант Антонио Виварини на картине ([илл. 54.44](#)) размером 111×176 см из Государственных музеев Берлина, созданной в 1445-1447 годах, отличается особой пышностью и в этом отношении может служить антиподом произведению Дирка Боутса. Здесь в невероятной давке вокруг Святого Семейства столпились люди и животные (лошади, собаки, вол и осел), сверху парит Святой Дух, а на Небе также происходит столпотворение с Богом-Отцом в центре.

Дирк Боутс создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 54.45](#)), являющийся правой створкой размером 80×56 см «Триптиха Богородицы» ([илл. 54.46](#)) размером 80×224 см, исполненного около 1445 года и хранящегося в Прадо в Мадриде. Это произведение, как и весь триптих написано под сильным впечатлением от произведений Рогира ван дер Вейдена.

54.4.2. «Ужин в доме Симона-фарисея»

Картина «Ужин в доме Симона-фарисея» ([илл. 54.47](#)) размером 40.5×61 см, созданная в 1464 году, хранится в Картинной галерее Берлина. Это произведение было в числе тех двадцати картин, которые Государственный музей приобрел из коллекции Тима в 1904 году. В прошлом картина приписывалась сыну Боутса, но в 1925 году Фридендер признал за ней авторство мастера из Лувена [35, 43].

Сравнение с фреской Джованни да Милано. По сравнению с фреской Джованни да Милано ([илл. 14.1](#)) на картине Дирка Боутса нет слуг, но



Илл. 54.44. Антонио Виварини. Поклонение волхвов.



Илл. 54.45. Дирк Боутс. Поклонение волхвов.



Илл. 54.46. Дирк Боутс. Триптих Богородицы.



Илл. 54.47. Дирк Боутс. Ужин в доме Симона-фарисея.

присутствует донатор. Интерьер комнаты занимает все пространство картины, а элементы пейзажа видны лишь через окно. Мария Магдалина помещена не в центре композиции, а у левого края.

Действующие лица. Иисус (слева за столом), отдаленно напоминающий образ Иисуса у Яна ван Эйка ([илл. 33.67](#)), небольшого роста, худой и слабого телосложения, с узким и более добрым, чем на картине Яна ван Эйка, лицом, небольшими полузакрытыми глазами, тонкими рыжеватыми бровями, довольно высоким лбом, темно-коричневыми волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор, небольшим носом, плотно сжатым ртом, небольшими усиками на верхней губе и острой бородкой, одет в длинную и широкую темно-фиолетовую тунику.

Апостол Петр (третий слева за столом), довольно старый и полный, хотя и небольшого роста, с широким лицом, крупными темными глазами, широкими бровями, низким лбом, большой лысиной, обрамленной пушистыми седыми волосами, мясистым носом и короткой седой бородой, одет в длинную красную с белыми обшлагами тунику из плотной материи и темно-синий плащ, обернутый вокруг туловища. Иуда (справа от Петра), молодой, высокий, худой и стройный, с узким красивым и нежным лицом, темными глазами, низким лбом, длинными вьющимися коричневыми волосами, спадающими ему на лоб и плечи, прямым носом, полными губами и округлым подбородком, одет в длинную красную тунику и такого же цвета плащ с зеленой подкладкой. Плащ застегнут на две пуговицы у него на груди. В левой руке он держит кусок белого хлеба. У Иисуса и апостолов головы непокрыты, а ноги босы.

Мария Магдалина (в левом нижнем углу картины), молодая, крупная, но не полная, с не особенно красивым лицом, нарисованным в профиль, небольшими глазами, высоким лбом, длинными, светло-коричневыми вьющимися волосами, слегка вздернутым носом, полными губами и острым подбородком, одета в зеленое платье с короткими рукавами, из-под которых видны длинные узкие темно-синие рукава нижней одежды. Ниже талии ее тело прикрыто красным плащом с темно-синей подкладкой. В левой руке она держит концы своих волос.

Симон-фарисей (между Иисусом и Петром), пожилой, высокий и довольно худой, с морщинистым загорелым лицом, темными глазами, пушистыми рыжими волосами, крупным носом, рыжими усами и пышной бородой, одет в зеленый кафтан, подпоясанный в талии темной скрученной лентой. Его голову обтягивает темно-синяя шапка, низ которой украшен желтой тисненой лентой с драгоценными камнями, а обут он в красные сапоги с острыми носами. В правой руке он держит небольшой нож с острым концом.

Заказчик картины (у ее правого края), среднего возраста, с грубоватым бритым лицом, большими темными глазами, широкими темными бровями, низким лбом, тонзурой, обрамленной короткими черными волосами, прямым носом, пухлыми губами и подбородком с ямочкой, представлен в светлой одежде картезианского монаха.

Взаимодействие персонажей. Иисус с просветленным выражением лица почти закрыл глаза и, сложив вместе три пальца правой руки, благословляет Марию Магдалину, положив левую руку на стол ладонью вниз. Мария, стоя на коленях на полу, с несчастным выражением лица низко наклонилась к Его правой босой ступне и вытирает ее концами своих волос (волосы всех персонажей, но особенно Марии и Иуды нарисованы великолепно). Свой белый керамический цилиндрической формы сосуд с благовониями она поставила рядом на пол, сняв с него крышку, которую положила тут же. Симон-фарисей ничего подобного в жизни не видел и хочет лучше рассмотреть, что же она там делает. Он наклонился в сторону Иисуса и привстал из-за стола, опершись на стол левой рукой, чтобы хоть что-то увидеть. Но ему все равно не видно ничего, и выражение любопытства (открытый рот) и нетерпения на его лице передано великолепно. Петр, напротив, прекрасно понимает, что делает Мария, но считает это предосудительным. Он отклонился в противоположную сторону и повернул ладонь левой руки в сторону Марии, словно охраняя себя этим жестом. Выражение его лица осуждающее, но взгляд его все равно искоса направлен в сторону Марии. Иуда также понимает, что делает Мария, но он циник и ему это не интересно. Он показывает указательным пальцем правой руки в сторону Марии и, повернув лицо с презрительным выражением в сторону картезианского монаха, пытается вовлечь его в разговор о ее бестактном поведении. Но монах онемел от того, что попал в такое общество, и, стоя на полу на коленях и молитвенно сложив руки перед собой, направил оцепеневший взор в пространство мимо всех присутствующих. Он даже не слышит, что говорит ему Иуда. Это едва ли не самая сильная психологическая сцена из тех, что до сих пор встретились.

Рыбы. На столе на блюдах лежат две очень реалистично нарисованные рыбы горячего копчения (о чем можно судить по цвету чешуи) с головами и хвостами. Они частично уже съедены, и там, где вынута мякоть, столь же реалистично нарисованы части рыбьего скелета.

Интерьер. Действие происходит в низкой и узкой комнате. У ее темно-серой задней сплошной стены без окон стоит мягкая скамья, на которой сидят Иисус, Симон Фарисей и Петр. Иуда сидит у правого торца стола на другой скамье. Над головами сидящих видны два медных кронштейна с подсвечниками. Потолок подпирают арочные конструкции. Светлый пол покрыт плиткой с геометрическим узором. В правой стене за спиной монаха видна прямоугольная открытая дверь в соседнюю комнату с такой же формы витражным окном. В левой стене за спиной Марии расположен выход в портик, потолок которого подпирают невысокие коринфские колонны. Стол, за которым происходит ужин, явно маловат, так что Иисус сидит на самом его углу. Стол накрыт белой скатертью, конец которой со стороны Марии завернут; он стоит на двух ножках с крестовинами и двух дополнительных ножках, причем все четыре ножки стола расположены на одной прямой. Убранство стола довольно скудное. Из посуды это два металлических (кованных) блюда под рыбой, два кувшина разной формы, три стеклянных

бокала разной формы, металлическая солонка и два ножа. Остальная еда состоит из нескольких целых и разрезанных булочек.

Элементы пейзажа. Через выход из комнаты в портик между колоннами видны фрагменты красивого спокойного пейзажа с зелеными лугами, дорогой, рощами, городскими постройками и безоблачным небом.

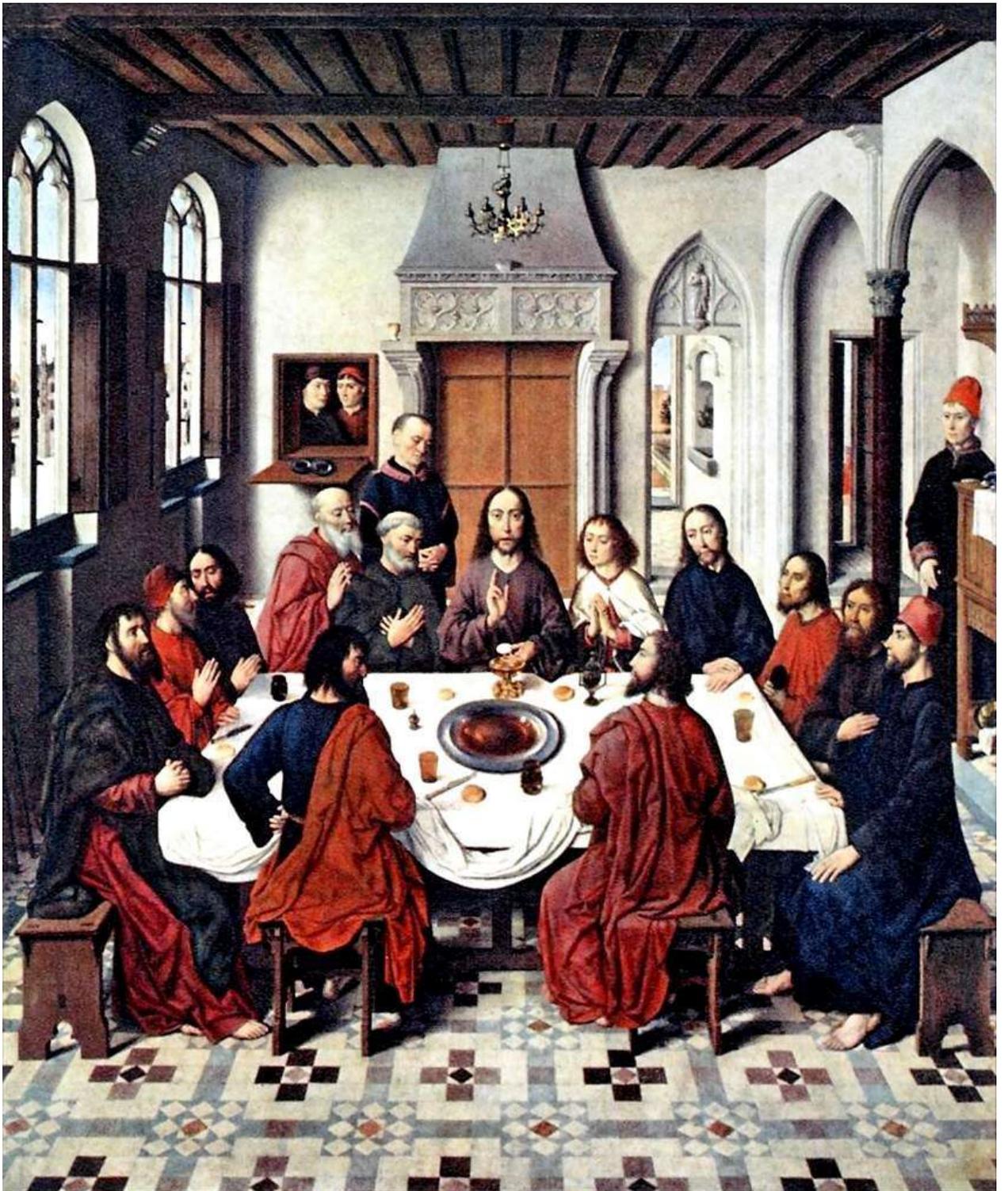
Цветовая гамма и композиция. Несмотря на то, что на картине нарисованы два источника света (окно в соседней комнате справа и выход в портик слева) в комнате, где происходит ужин, царит приятный полумрак, как в некоторых произведениях Яна ван Эйка, а основным источником света расположен слева от зрителя. Фигуры, сидящие за столом, отбрасывают на стену у них за спиной выразительные тени. На нейтральном фоне этой стены все персонажи смотрятся очень контрастно. Цвета их одежд повторяются – красный (плащ Марии, туника Петра, туника и плащ Иуды), синий (подкладка плаща Марии, плащ Петра) и зеленый (платье Марии, одежда Симона, подкладка плаща Иуды). Лишь цвета одежды Иисуса и картезианского монаха не имеют повторений. Ракурс изображения таков, словно художник и зритель смотрят на сцену из-под потолка от противоположной стены комнаты. Горизонтальная композиция картины построена на противопоставлениях и диссонансах: Иисус и Симон отклонились налево, Петр и Иуда – направо, Мария и монах стоят на коленях на полу, но Мария наклонилась к ногам Иисуса, монах стоит прямо. Плавная линия, проходящая через лица монаха, Иуды, Петра, Симона и Иисуса, резко обрывается вниз к лицу Марии. Художник затронул тему поведения людей в обществе: поступок Марии, который был естественным для нее, шокировал всех, кроме Иисуса, который воспринял его по-человечески; Симон, Петр и Иуда посчитали нужным продемонстрировать другим, как этот поступок их задел; лишь монах не знал, как ему вести себя в этой ситуации и усилием воли сдерживал свои эмоции, приняв ни к чему не обязывающую молитвенную позу.

54.4.3. «Тайная Вечеря»

Картина «Тайная Вечеря» ([илл. 54.48](#)) размером 180×151 см является центральной частью алтаря «Таинство Святого Причастия» ([илл. 54.38](#)) [42].

Сравнение с картиной Хайме Серра. Вместо рассказа о предсказании Христом предательства Иуды художник одним из первых изобразил учреждение таинства Евхаристии. В этом отношении его предшественником может считаться Хайме Серра, в произведении которого ([илл. 16.7](#)) однако представлены обе темы. Имеются и другие существенные отличия: Дирк Боутс ввел дополнительных персонажей – представителей Братства Святого Причастия; Иоанн, как и другие апостолы, принял молитвенную позу, а не спит, положив голову на стол; значительное внимание уделено интерьеру.

Действующие лица. Иисус (в центре задней стороны стола), внешне ближе к Его образу на картине Рогера ван дер Вейдена ([илл. 38.6](#)), чем на картине Дирка Боутса ([илл. 54.47](#)), худой, с узким лицом, пронзительными



Илл. 54.48. Дирк Боутс. Тайная Вечеря.

темными глазами, широкими бровями, высоким лбом, длинными до плеч темно-коричневыми волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор, тонким носом, пухлыми щеками и короткой бородкой, одет в фиолетовый хитон из плотной материи. В левой руке Он держит белую гостью.

Апостол Иоанн (справа от Иисуса), совсем юный, худой, с красивым тонким безбородым лицом, небольшими глазами, взгляд которых опущен, пушистыми рыжими волосами, падающими на его высокий лоб, тонким носом, маленьким ртом и острым подбородком, одет в темный хитон из плотной материи и белый плащ из шелка. Апостол Петр (слева от Иисуса), похожий на свое изображение на [илл. 54.47](#), пожилой, плотного телосложения и с крупной головой, трагическим лицом, пронзительными темными глазами, густыми черными бровями, низким лбом, изборожденным морщинами, большой лысиной, обрамленной короткими седеющими волосами, и с окладистой бородой, крупным прямым носом, одет в темно-синий хитон из плотной материи. Апостол Иаков Меньший (правее Иоанна), названный апостолом Павлом «братом Господним», очень похож на Иисуса, хотя и чуть меньше и более худой. У него еще более тонкое и печальное лицо. А одет он в темно-синий хитон из плотной материи.

Остальные апостолы (за столом), в основном среднего возраста, кроме одного седого, худые с узкими бородатыми лицами, одеты в темные хитоны и плащи. Лишь двое имеют на голове небольшие красные шапочки, у остальных головы непокрыты и у всех ноги босы.

Иуда (слева за передней стороной стола), молодой, высокий и худой, с лицом романтического злодея, пронзительными глазами, горбатым носом, черными косматыми волосами и густой бородой, одет в темно-синий хитон и красный плащ.

Четыре члена Братства Святого Причастия (трое слева на заднем плане и один у правого края картины), средних лет, с безбородыми лицами, облачены в черные одежды. На головах у двоих из них надеты красные шапки в виде усеченных конусов.

Взаимодействие персонажей. Иисус, сидящий лицом к зрителю, учреждает Таинство Евхаристии. Правой рукой с поднятыми вверх указательным и большим пальцами Он благословляет гостью, которую поднял над чашей со светлым вином. Апостол Иоанн молитвенно сложил руки, Иаков Меньший положил руки на стол, Петр, прижал ладони к груди крест-накрест, а старый апостол принял молитвенную позу. Иуда, заложивший левую руку за спину, и еще один апостол сидят спиной к зрителю, повернув друг к другу головы так, чтобы был виден их профиль. Иисус необычайно торжественен и сосредоточен. Апостолы замерли каждый в своей позе, понимая важность момента. Лишь Иуда выглядит как бунтарь. Члены Братства Святого Причастия выглядят как обслуживающий персонал. Но и они замерли в благочестивых позах, дожидаясь, когда можно будет продолжать свою работу.

Интерьер. Пожалуй, впервые Тайная Вечеря представлена в столь просторном помещении. Стол занимает всю ширину высокого зала, но на

переднем плане перед столом имеется много свободного пространства. Пол, покрытый плиткой с разноцветным геометрическим узором, нарисован в строгой перспективе. В такой же перспективе нарисован и высокий темно-коричневый деревянный потолок с мощными поперечными и узкими продольными балками. С потолка спускается изящная золоченая люстра с подсвечниками без свечей. За спиной Иисуса расположен высокий камин с коричневым экраном и вытяжкой над ним, край которой украшен барельефом с цветочным орнаментом. На левой полочке обрамления камина стоит керамическая светлая вазочка. Слева от камина находится квадратное окно на кухню для раздачи блюд с откидывающейся полочкой. В этом окне видны лица двух членов Братства Святого Причастия, а на откинутой полочке стоят две металлические тарелки. Справа от камина находится узкое готическое окно с барельефом человеческой фигуры в верхней его части. В левой стене залы выше голов сидящих апостолов имеются еще два готических окна, но более широких и с темно-коричневыми деревянными ставнями. Справа вместо стены нарисованы две стрельчатые арки, поддерживаемые посредине общей колонной, через которые виден выход в прихожую и полуоткрытая дверь на улицу. В одной из арок рядом с деревянным буфетом стоит член Братства. Апостолы сидят за столом на темно-коричневых деревянных табуретах и скамейках. Стол накрыт белой скатертью. По краю стола положено длинное белое смятое полотенце, особенно заметное рядом с Иудой и апостолом, сидящим спиной к зрителю. В центре стола находится большое металлическое блюдо с едой коричневого цвета. Стол убран довольно скудно – вазочками, бокалами, ножами и булочками.

Вид из окон. В двух окнах в левой стене между рамами можно видеть бургерские дома средневекового нидерландского города. На улице еще светло, сумерки только начинаются. В окне в стене, противоположной зрителю, виден небольшой садик с клумбами, дорожками между ними и кустами.

Цветовая гамма и композиция. Комната полна света, льющегося из окон. Сидящие на переднем плане Иуда и апостол, а также их табуреты отбрасывают четкие тени. На светло-сером фоне стен комнаты фигуры всех персонажей выступают очень контрастно. В геометрическом центре композиции картины находится лицо Иисуса. В этой же точке сходятся все параллельные линии пола и потолка. Узор на экране камина образует крест над Его головой. Асимметрию в композицию вносят различия между левой и правой стенами залы, между окнами по обе стороны камина, а также расположение членов Братства. Все присутствующие находятся под впечатлением от слов Иисуса – время словно застыло в этот момент.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Антонио Виварини представил этот сюжет слева в верхнем ряду на левой створке [\(илл. 54.49\)](#) «Полиптиха Страстей» [\(илл. 54.50\)](#) размером 66×205 см из галереи Франчетти в Ка'д'Оро в Венеции, исполненном в 1430-1435 годах для монастыря Тела Христова в Венеции. Действующие лица, Иисус,



Илл. 54.49. Антонио Виварини. Левая створка Полиптиха Страстей.



Илл. 54.50. Антонио Виварини. Полиптих Страстей.

апостолы и Иуда, разместились за круглым столом во дворике, огороженном кирпичной стеной, позади которой справа виден кирпичный дом, а слева – кроны деревьев. Иоанн по традиции прилег на стол справа от Иисуса, а Иуда сидит спереди, ближе к левому краю. От этой сцены также возникает впечатление, словно время остановилось после слов Христа об измене.

54.4.4. «Распятие»

Картина «Распятие» ([илл. 54.51](#), слева) размером 191×58 см является левой створкой «Алтаря Страстей Господних» ([илл. 54.52](#)), созданного между 1450 и 1455 годами и хранящегося в Музее Королевской капеллы в Гранаде [43].

Действующие лица. Иисус, напоминающий образ распятого Иисуса у Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.78](#), [38.99](#), [38.103](#)), худой и узкоплечий, с чрезмерно длинной верхней частью туловища, прекрасным, но измученным мертвым лицом, черными развевающимися волосами и короткой бородой, почти полностью обнажен. Его чрезмерная худоба подчеркнута выступающими ребрами и грудиной. Кровь из раны под ребром тонкой струйкой дотекла до набедренной повязки, которая спустилась очень низко и концы которой развеваются на ветру.

Дева Мария (в левом нижнем углу картины), также напоминающая ее образ у Рогира ван дер Вейдена, крупная и стройная, с безжизненным из-за обморока узким и бледным лицом, одета в длинное и широкое темно-синее платье и большой белый головной платок.

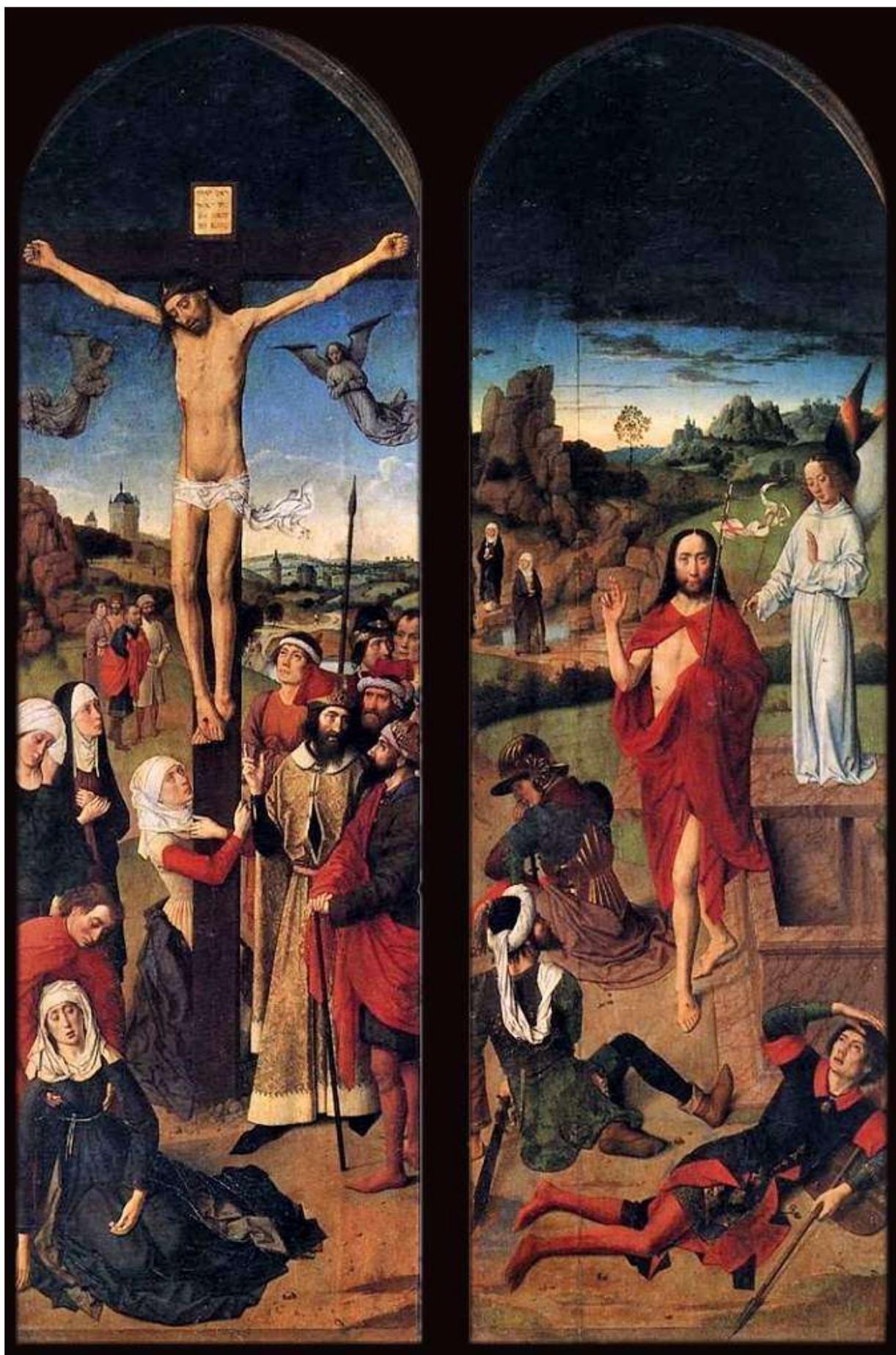
Апостол Иоанн (над Девой Марией), не столь молодой и миловидный, как обычно, с низким лбом, недлинными рыжими волосами и острым носом и подбородком, закутан в красный плащ. Обеими руками он поддерживает Деву Марию.

Мария Магдалина (у подножия креста), молодая, тоненькая и стройная, с розовым, фанатичным лицом монашки, одета в кремовое платье с затянутой талией и широкой юбкой складками. Из-под коротких рукавов платья видны узкие и длинные красные рукава нижней одежды. Нижняя часть ее туловища обернута темно-синим плащом, а голова закутана большим белым платком.

Св. жены (выше Иоанна), немногим старше Марии Магдалины и с более красивыми лицами, высокие и худые, облачены в темные одежды и белые головные платки.

Небольшие ангелы (по обе стороны от Иисуса) также напоминают ангелов Рогира ван дер Вейдена в этом сюжете. Больше похожие на девушек, стройные, со среднего размера темноватыми крыльями, они облачены в голубые длинные туники.

Воины (справа от креста), молодые, безбородые, средних лет, с густыми черными бородами, неприятными лицами, облачены в языческие (не римские) одежды и головные уборы. Из оружия можно отметить не особенно длинную пику, металлические шлемы и тонкую черную трость в руках одного из воинов.



Илл. 54.51. Дирк Боутс. Распятие и Воскресение.



Илл. 54.52. Дирк Боутс. Алтарь Страстей Господних.

Иудеи (выше св. жен) больше похожи на крестьян или небогатых горожан. Все они в коротких разноцветных одеждах и сапогах, некоторые в крестьянских шапках.

Взаимодействие персонажей. Мертвый Иисус висит на кресте в традиционной позе не слишком высоко, так, что Его ступни находятся на уровне лиц людей, стоящих у креста. На переднем плане слева от креста Дева Мария потеряла сознание, ее глаза закрыты, и только успевший наклониться и подхватить ее апостол Иоанн не дал ей совсем упасть на землю. Мария Магдалина стоит у подножия креста на коленях и обнимает его, глядя заплаканными глазами вверх на Иисуса. Св. жены в степенных позах стоят позади нее. Та, что ближе к зрителю, смотрит вниз, на старания апостола Иоанна удержать Деву Марию, а та, что дальше, - вверх, на Иисуса, сложив руки на груди (многозначительное противопоставление, которое может быть намеком на Марфу и Марию). Два ангела, летающих по обе стороны от креста, драматически прижимают руки к груди. Справа от креста стоит небольшая толпа римских воинов и обсуждает вопрос о том, жив ли еще Иисус, или уже умер. Четверо иудеев, свидетелей казни, стоят слева от креста в глубине сцены.

Крест. Довольно высокий темно-коричневый (видимо крашеный) крест имеет широкие основание и перекладину. Наверху имеется традиционная табличка с надписями.

Город. Вдали виднеется светлый город (Иерусалим) с каменной стеной, большими и маленькими средневековыми башнями и шпилями, нарисованными с большим настроением.

Пейзаж. И крест, и персонажи, и город помещены в холмистый пейзаж, нарисованный как вид сверху. Сама Голгофа представляет собой ровное песчаное место на переднем плане, ограниченное коричневыми скалами из песчаника слева и крутым спуском справа. Далее виднеются зеленые поля на холмах, разделенные полосами леса и кустарника. Над волнистой линией горизонта сгустились розовато-кремовые вечерние облака, а выше голубое безоблачное небо становится все темнее и, наконец, почти черным.

Цветовая гамма и композиция. Подчеркнуто вертикальная композиция разделена на три горизонтальные цветовые области: верхнюю, почти черную, которая по цвету сливается с верхней перекладиной креста и на фоне которой контрастно выделяется белая табличка; среднюю, голубую, где на фоне неба контрастно выделяется светло-желтая обнаженная фигура Иисуса и почти сливаются с небом фигуры ангелов; нижнюю, светло-коричневую, где на фоне голой земли яркими пятнами выделяются разноцветные одежды персонажей. Фигура Иисуса с раскинутыми руками парит над всем миром подобно птице. Внизу на земле суетятся толпы людей, раздираемых противоположными страстями. А вверху царит черная скорбь.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Вариант этого сюжета в обрамлении сцен Страстей создал Антонио Виварини ([илл. 54.50](#)). В центральной части кроме нескольких ангелов на небе и на земле у креста присутствуют лишь Дева Мария, апостол Иоанн и Мария Магдалина.

Художник совместил суровый пейзаж Голгофы, строения Иерусалима на заднем плане и золотой фон вместо неба.

54.4.5. «Снятие с креста»

Картина «Снятие с креста» ([илл. 54.53](#)) размером 191×145 см является центральной частью «Алтаря Страстей Господних» ([илл. 54.52](#)).

Сравнение с произведениями Робера Кампена, Анджелико и Рогира ван дер Вейдена. Как и его предшественники Робер Кампен ([илл. 31.32](#)) и Анджелико ([илл. 35.102](#)), но в противоположность Рогиру ван дер Вейдену ([илл. 38.106](#)), Дирк Боутс нарисовал эту сцену на фоне пейзажа. Но если у Робера Кампена пейзаж представлен лишь голой песчаной вершиной Голгофы и небом (на боковых створках к этому добавились скалы и холмы с редкой растительностью), а у Анджелико – это светлый и радостный пейзаж (как и весь колорит картины), то у Дирка Боутса детально проработанный пейзаж лишь усиливает общее драматическое настроение, приближая его к настроению в произведении Рогира ван дер Вейдена. Именно произведение Дирка Боутса, наряду с произведением Рогира ван дер Вейдена, вдохновляло многих художников следующих поколений при работе над этим сюжетом. Состав же участников этой сцены является наиболее узким именно у Дирка Боутса – кроме тела Иисуса здесь присутствуют лишь Дева Мария, апостол Иоанн, Мария Магдалина, две св. жены, Иосиф Аримафейский и Никодим.

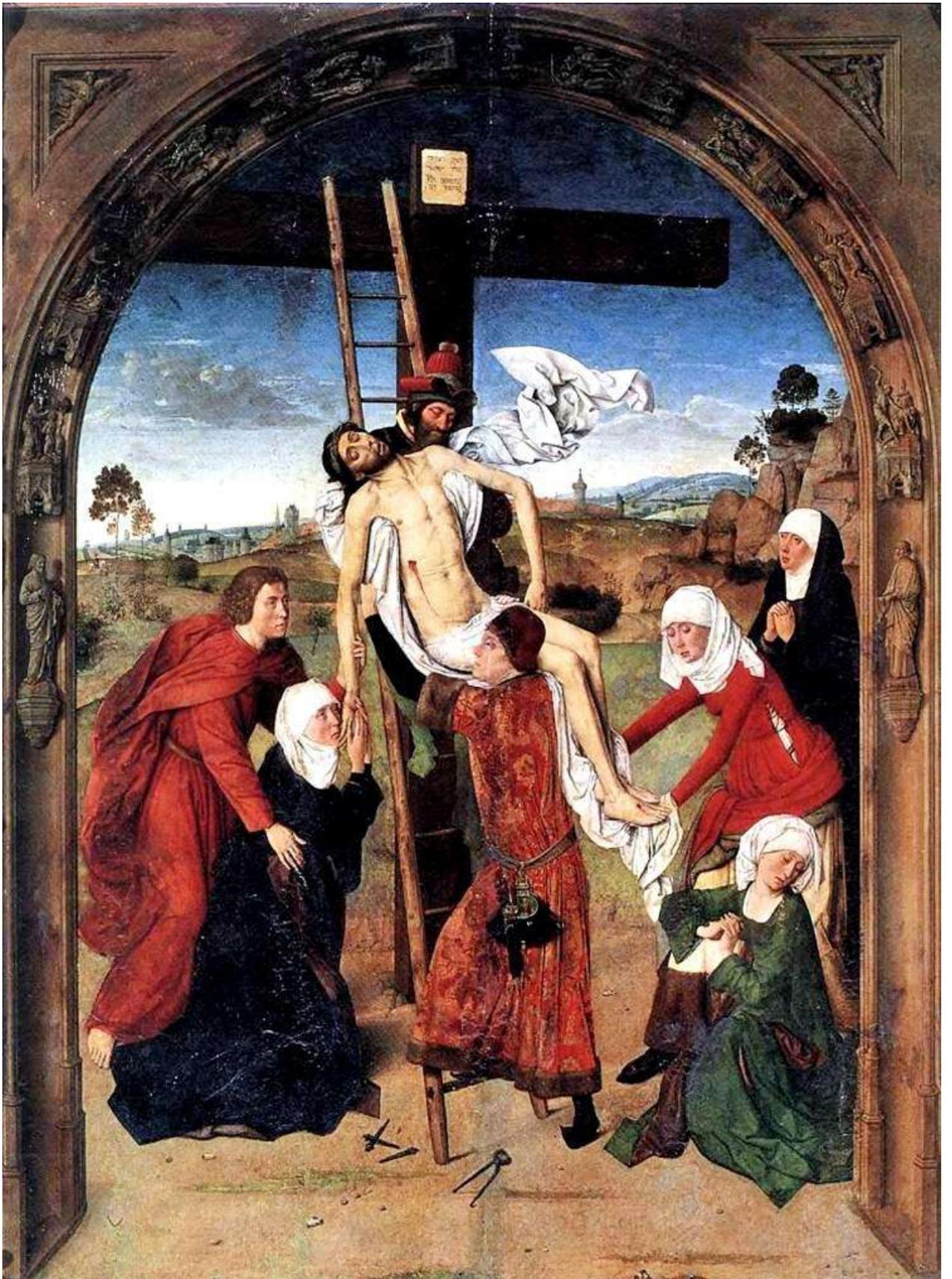
Действующие лица. Иисус, очень похожий на Его образ в сцене «Распятия» ([илл. 54.51](#), слева), с еще более длинным и бледным торсом, коротковатыми ногами и еще более тонкими руками, почти полностью обнажен. Видны вздувшиеся жилы на Его шее. Лишь белые набедренная повязка да развевающиеся на ветру пелены едва прикрывают Его тело.

Дева Мария (слева от креста) выглядит несколько моложе, чем в сцене «Распятия». Ее одеяние кажется еще более темным, а белый головной платок повязан значительно более тщательно. В руках она держит кисть безжизненно свисающей правой руки Иисуса.

Апостол Иоанн (у левого края картины) кажется значительно выше, чем в сцене «Распятия», однако также не слишком молод и не особенно красив. Здесь видно, что его одеяние состоит из длинной красной туники и такого же цвета более короткого и широкого плаща. Его ноги босы, а голова непокрыта. Правой рукой он поддерживает Деву Марию под локоть, а левой касается правой руки Иисуса.

Мария Магдалина (справа от креста), столь же юная и красивая, как и в сцене «Распятия», одета, однако, совершенно по-другому. На ней те же белый головной платок и кремовое платье, поверх которого, однако, надета красная кофта с длинными рукавами и разрезом на боку. Ее синего плаща не видно. Руками она поддерживает ноги Иисуса за стопы и голени.

Две св. жены (в правом нижнем углу и у правого края картины), и лицами, и одеждами соответствуют их образам в сцене «Распятия» и



Илл. 54.53. Дирк Боутс. Снятие с креста.

отличаются лишь позами. У той, что сидит на земле, одежды имеют темно-зеленый (а не синий) цвет.

Иосиф Аримафейский (выше Иисуса), среднего возраста, с благородным лицом, черными волосами и густой бородой, едва виден из-за тела Иисуса. У его черного камзола стоячий воротничок с белым подворотничком, на голове – высокая красная шапка, а на ногах – зеленоватые сапоги с острыми носами. Обеими руками он поддерживает тело Иисуса под мышки. Никодим (ниже Иисуса), среднего возраста, невысокий и худой, с простоватым безбородым лицом, большими глазами, тупым, вздернутым носом и небольшим подбородком, одет в красный бархатный кафтан, подбитый темно-коричневым мехом. Из-под коротких рукавов кафтана видны длинные и узкие рукава черной нижней одежды. На голове у него простая коричневая шапка, а ноги обуты в черные сапоги с острыми носами. На широком ремне, стягивающем его талию, висит большая черная сумка для инструментов, растягивая пояс своей тяжестью.левой рукой он держит лестницу, а правое плечо подставил под ноги Иисуса.

Взаимодействие персонажей. Иосиф Аримафейский, стоя на середине лестницы, осторожно спускает тело Иисуса. Всю его тяжесть принял на себя Никодим, привстав одной ногой на нижнюю ступеньку (при этом положение ног Никодима нарисовано совершенно неправильно). Дева Мария, опускаясь на колени слева от креста, целует руку Иисуса. Апостол Иоанн, стоя за ее спиной и боясь, что она опять потеряет сознание, слегка наклонился вперед и поддерживает ее на всякий случай, одновременно удерживая руку Иисуса, которую она целует. Мария Магдалина, немного наклонившись вперед, поддерживает ноги Иисуса. Св. жена, сидящая перед ней на земле, сцепила пальцы рук, в ужасе отвернувшись от мертвого тела. Другая св. жена, стоя за спиной Марии и в отчаянии заламывая руки, смотрит на мертвого Иисуса.

Крест, лестница и инструменты. Почти черный крест с белой табличкой кажется еще более грубым, чем в сцене «Распятия» ([илл. 54.51](#), слева). К его перекладине слева от основания приставлена сужающаяся светло-коричневая деревянная лестница подходящей высоты с тонкими перекладинами. На земле у подножия лестницы валяются небольшие клещи и три больших, грубых гвоздя, все черные.

Город. На горизонте виден город, расположенный на холмах и окруженный стеной с башнями. Шпили церквей и оборонительные башни возвышаются как слева, так и справа от креста.

Пейзаж. Место действия, как и в сцене «Распятия», представляет собой гладкую песчаную площадку, кое-где усеянную небольшими камешками. Справа, где эта площадка кончается, возвышаются скалы из песчаника, поросшие чахлыми деревцами и кустиками. Вдаль уходят пологие холмы, поросшие травой, кустарником и отдельными невысокими деревьями. Линия горизонта повышается к правому краю картины. Над ней небо покрыто белыми, а выше серыми облаками. Еще выше небо переходит в черные тучи. Тени на картине едва намечены – от фигуры Девы Марии, от лестницы и ног Никодима.

Цветовая гамма и композиция. По сравнению с левой створкой того же триптиха, в не столь выраженной вертикальной композиции две верхние цветовые области имеют меньший размер. Черный крест, сдвинутый влево от центра, составляет контраст с областью неба, а его перекладина переходит в черные тучи наверху. Белые пелены, обволакивающие мертвое тело, своим трепещущим на ветру концом, словно облако, проецируются на небо, заменяя собой отсутствующих здесь скорбных ангелов. Вогнутая дуга, проходящая через лица стоящей св. жены справа, Марии Магдалины, Никодима, Девы Марии и Иоанна, пересекается диагональю, образуемой фигурами Иосифа, Иисуса, Никодима и сидящей св. жены. Мертвое тело Иисуса, поддерживаемое неподвижным Иосифом, стоящим на лестнице, противопоставлено суевающимся фигурам на земле. Широкий и безлюдный, несмотря на городские строения, пейзаж, нарисованный как вид сверху, лишь усиливает впечатление малочисленности первой христианской общины, потерявшей Того, Кто их объединял, и, казалось, сломленной этой потерей.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Антонио Виварини изобразил этот сюжет слева в нижнем ряду на правой створке ([илл. 54.54](#)) «Полиптиха Страстей» ([илл. 54.50](#)). Светлый крест выдкляется на несколько более темном фоне. Иосиф Аримафейский, стоя на лестнице, передает тело Иисуса Деве Марии и св. женам, Никодим еще вынимает гвозди из Его ног. Голгофа представлена скалистым пейзажем – плотная группа близких Иисуса слева от креста уравновешена в композиции серой скалой.

54.4.6. «Оплакивание»

Картина «Оплакивание» ([илл. 54.55](#)) размером 67×48 см, созданная около 1460 года, хранится в Лувре в Париже [23].

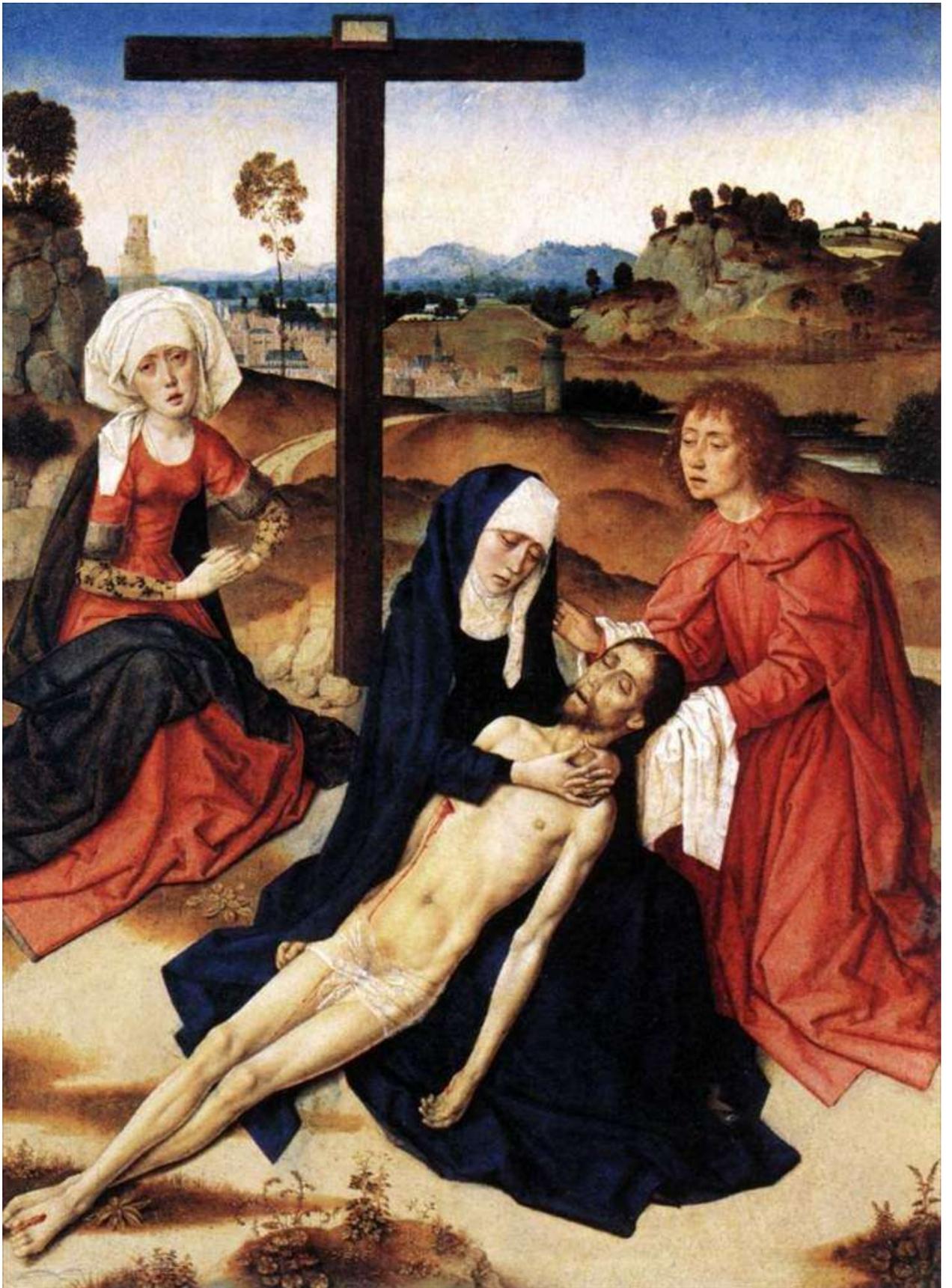
Сравнение с картиной Рогира ван дер Вейдена. Состав персонажей этой картины совпадает с составом персонажей картины Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.110](#)). Картина Дирка Боутса отличается от нее зеркальным расположением персонажей и более светлым, хотя и мрачноватым пейзажем.

Действующие лица. Иисус, еще более худой, чем в предыдущих сценах Страстей, с еще более длинным и узким торсом по сравнению с длиной ног, узкоплечий, со слабой грудью, выступающими ключицами, длинными и тонкими руками, узким мертвым лицом, полузакрытыми глазами, низким лбом, темными волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор, тонким носом, полуоткрытым ртом и жидкой бородкой, почти полностью обнажен. Столь натуралистические детали мертвого лица (полуоткрытые глаза и рот) встретились здесь впервые. Узкий кровавый след запекшейся крови тянется от раны под ребром до тонкой набедренной повязки. Из других ран наиболее явно представлена рана на сложенных крест-накрест ступнях.

Дева Мария (в центре картины), молодая и хрупкая, с заплаканным юным лицом, распухшими от слез веками, прямым носом, пухлыми губами и



Илл. 54.54. Антонио Виварини. Правая створка Полиптиха Страстей.



Илл. 54.55. Дирк Боутс. Оплакивание.

острым подбородком, облачена в черное платье и синюю накидку, из-под которой видны лишь края ее белого головного платка.

Апостол Иоанн (справа от Девы Марии), молодой, с почти детским лицом, темными глазами, низким лбом, шапкой рыжеватых курчавых волос, спадающих на него, чуть вздернутым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одет в красную тунуку и такого же цвета плащ. На его вытянутых вперед руках, которыми он поддерживает голову Иисуса, лежит белое полотенце.

Мария Магдалина (слева от Девы Марии), молодая, худенькая, узкоплечая, с заплаканным лицом, печальными глазами, тонким носом и маленьким ртом, одета в красное платье с широкой юбкой, черный плащ и белый головной платок.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария, склонив голову, сидит на земле справа от креста и обнимает за шею тело Иисуса, лежащее у нее на коленях. Оно уже окоченело и почти не гнется, Его руки бессильно лежат на синей накидке матери, а ноги упираются в землю. Становящийся на колени перед ними апостол Иоанн вытянул шею, чтобы увидеть лицо Мадонны, и трогает ее правой рукой за плечо, стараясь вывести из забытья. Мария Магдалина сидит у подножия креста на земле справа от него. Она сплела пальцы рук, оперлась локтем левой руки о пригорок и невидящим взглядом смотрит в пространство выше зрителя, погрузившись в глубокую задумчивость.

Крест. Т-образный темно-коричневый крест с табличкой настолько низок, что столь высокий Иисус никак не мог на нем поместиться. Толстые доски, из которых он сделан, не так широки, как в предыдущих сценах Страстей.

Город. В долине за Голгофой расположен белокаменный средневековый город с темной стеной и церквями, но меньшим количеством башен и шпилей и более компактно расположенный.

Пейзаж. Как и в других произведениях Дирка Боутса, его пейзаж, нарисованный на этот раз с невысокой точки, очарователен. На переднем плане видны тщательно выписанные чахлые растения. От Голгофы к городу между лугами вьется дорога. За склоном Голгофы справа сверкает поверхность реки. Слева возвышается каменистая скала, увенчанная невысокими деревьями. Противоположный берег реки порос кустарником. За лугом возвышаются крутые холмы, поросшие деревьями, переходящие в более пологие синеющие холмы у линии горизонта. Небо, почти белое внизу, становится все темнее кверху. И здесь царит настроение покоя и безлюдья.

Цветовая гамма и композиция. Главный цветовой контраст картины построен на противопоставлении бледного обнаженного тела Иисуса и черной траурной одежды Девы Марии. Более нейтральные цвета одежды апостола Иоанна и Марии Магдалины смягчают этот контраст, а умиротворяющий пейзаж, наоборот, подчеркивает тяжесть человеческих переживаний. Сдвинутый влево крест обозначает вертикальный характер композиции. Группа Иисуса, Девы Марии и апостола Иоанна

противопоставлена одинокой Марии Магдалине. Фигуры Марии Магдалины и Мадонны, а также апостола Иоанна и Иисуса образуют крест, лежащий на земле. У каждой из двух женщин своя одинокая скорбь. Апостол Иоанн пытается разделить скорбь Мадонны, но она его не замечает. Мария Магдалина даже не имеет возможности обнять тело любимого человека – этим правом обладает лишь Его мать.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 38.3.11.

В варианте Филиппо Липпи на картине ([илл. 54.56](#)) размером 58×32 см из Музея Польди-Пеццоли в Милане, созданной в 1435-1439 годах, тело Иисуса уже помещено в гроб в положении сидя и Его оплакивают совсем старая и страшная от горя Дева Мария (слева от Иисуса) и апостол Иоанн (справа от Него). Фон образует скалистая внутренность пещеры, в которой вырезан гроб.

У Конрада Вица *Оплакивание* на картине ([илл. 54.57](#)) размером 33.3×44.5 см из коллекции Фрика в Нью-Йорке, созданной около 1440 года, происходит ранним утром, почти ночью. Освещение наступающего холодного рассвета в сочетании с ночными тенями, усиливает мрачное настроение произведения. Тело Иисуса, Его лицо и лицо Девы Марии деформированы и стилизованы, Его ступни чрезмерно велики, причем ноги так скрещены, что ступня, повернутая к зрителю, производит особенно ужасное впечатление. Драматизм усиливается и сочетанием расцветок тканей – ядовито-желтой (на которой лежит тело), черной (облачения Девы Марии) и красной (облачений апостола Иоанна слева и Марии Магдалины справа от Девы Марии). В ужасных позах корчатся разбойники, еще не снятые с крестов, сделанных из корявых деревьев. На фоне бледного неба выделяются силуэты готической церкви, стен и башен средневекового города. Справа от них уже освещены восходящим солнцем нелепые скалы. Наступает новый день, но жестокость и отчаяние продолжают царить в мире.

Бартоломео Виварини представил эту сцену в виде крашеной деревянной скульптуры в центре «Алтаря» ([илл. 50.40](#)). На черном фоне сидящая Дева Мария в золотых одеждах держит поникшее тело Иисуса на коленях.

Впечатляющую картину на этот сюжет создал Симон Мармион ([илл. 50.75](#)). Юная и прекрасная Дева Мария в темно-синих одеждах сидит на земле прижав руки крест-накрест к груди, а на коленях у нее лежит страшное мертвое тело Иисуса. Слева Его поддерживает Иосиф Аримафейский, а справа за левую руку – Никодим. Св. жены слева и апостол Иоанн справа молятся на Него. Уютный холмистый пейзаж, в котором местные жители на заднем плане занимаются повседневными делами, и мрачноватый город в правом верхнем углу контрастируют с трагической композицией переднего плана. Картина написана насыщенными, но мягкими красками.



Илл. 54.56. Филиппо Липпи. Пьета.



Илл. 54.57. Конрад Виц. Пьета.

54.4.7. «Положение во гроб»

Картина «Положение во гроб» ([илл. 54.58](#)) размером 90.2×74.3 см, созданная около 1450 года, хранится в Национальной галерее Лондона [38]. Состав участников этой сцены полностью совпадает с составом участников сцены «Снятия с креста» ([илл. 54.53](#)).

Действующие лица. Иисус очень похож на Свои изображения в предыдущих сценах Страстей. Новым на этой картине является то, что на Его черные и длинные волосы надет серый терновый венок (который в предыдущих сценах отсутствовал), а худоба и изможденность Его лица особенно подчеркнута.

Дева Мария (в центре за гробом) здесь настолько обессилела от горя, что кажется почти безучастной. Обеими руками она держит запястье левой руки Иисуса.

Апостол Иоанн (справа от Девы Марии) на этой картине худой, высокий и серьезный. Он не столь молод, о чем свидетельствует печать перенесенных страданий, заметная на его умном лице.

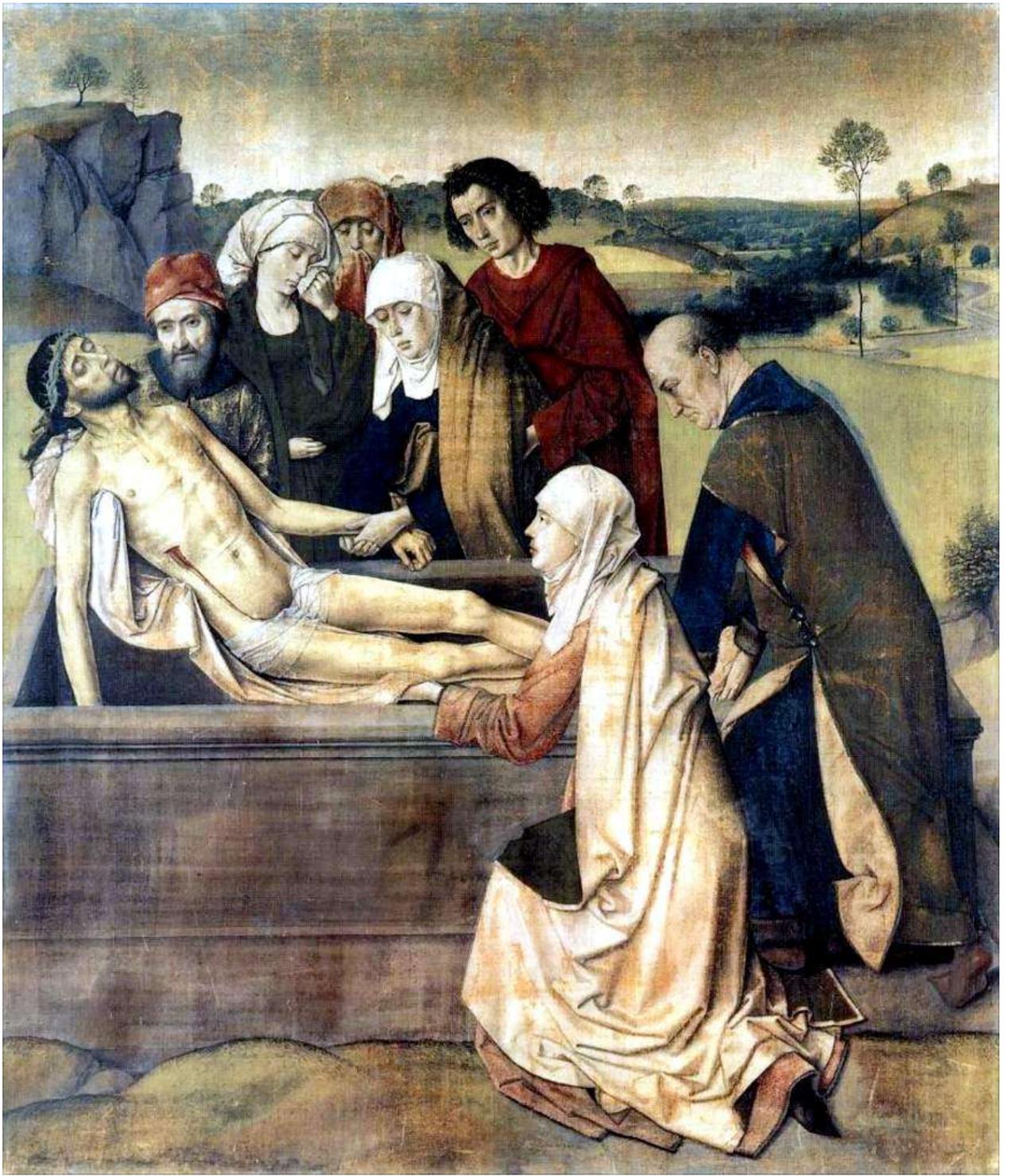
Мария Магдалина (на переднем плане), юная, высокая, худая и стройная, с добрым лицом, острым носиком, в коричневом платье и светлой накидке с черной подкладкой, в белом головном платке, полностью закрывающем ей волосы, руками поддерживает колени Иисуса. Св. жены (слева от Девы Марии) выглядят постарше, чем в предыдущих сценах.

Иосиф Аримафейский (крайний справа), пожилой, дородный, внушительного вида, с обрюзгшим лицом, большой лысиной и черными волосами на затылке, одет в длинную и широкую темно-синюю нижнюю одежду и темно-зеленую, скрепленную на боках верхнюю. Руками он поддерживает ступни Иисуса. Никодим (слева от св. жен), пожилой, небольшого роста и худой, с добрым лицом простолюдина, черными глазами, седеющей подстриженной бородой, одет в серый кафтан с черным воротником. На его голове – простая красная шапка. В неудобной для себя позе он держит под мышки тело Иисуса.

Взаимодействие персонажей. Стоя позади гроба, Никодим довольно высоко поднял верхнюю половину туловища Иисуса, чтобы дать собравшимся последний раз посмотреть на Него. И сам он старается заглянуть Ему в лицо. Рядом с Никодимом стоит Дева Мария, а за ней – апостол Иоанн и св. жены, вытирающие слезы. У торца гроба, наклонившись вперед, стоит Иосиф Аримафейский. Вместе с Никодимом они начинают укладывать тело в гроб. В этом им помогает Мария Магдалина, стоя на коленях перед гробом.

Гроб. Гроб представляет собой невысокий и длинный параллелепипед из серого камня безо всяких украшений. Крышки гроба не видно, но ее могут заслонять присутствующие.

Пейзаж. Замечателен пейзаж на этой картине. На мрачном небе повис серовато-коричневый туман, ниже которого небо совсем бледное. Солнца не видно, и в этом тусклом освещении скромный северный ландшафт выглядит



Илл. 54.58. Дирк Боутс. Положение во гроб.

особенно тоскливо. Берега извилистой речки поросли густым кустарником, вдоль одного из берегов вьется серая дорога. Чахлое деревце с тонким и высоким стволом исполнено грусти. Мрачное настроение навевает и серая гранитная скала слева, с низенькими деревцами наверху. Лесистые дали и невысокие холмы уходят к линии горизонта, где встречаются с холодным вечерним небом. Художник ушел от пейзажной идиллии своих предшественников (и своих собственных идиллических пейзажей) и создал пейзаж настроения. Родные для художника северные сельские дали как нельзя лучше соответствовали грустному сюжету. Город, присутствующий во всех предшествующих сценах Страстей, оказался здесь неуместным.

Цветовая гамма и композиция. Это грустное настроение определило и цветовую гамму картины. Здесь нет ярких красок ни в одеждах, ни в пейзаже. Светлые цвета одежды Марии Магдалины перекликаются с бледными красками, которыми написано мертвое тело Иисуса. Остальные участники погребения облачены в темные траурные одежды, что сразу создает резкий цветовой контраст. Серый гроб перекликается с серой скалой и серой дорогой. Блеклые луга, леса и кустарники, написанные в серо-зеленых и сине-зеленых тонах, гармонируют с серовато-коричневым небом. По колориту это, несомненно, одно из самых изумительных произведений художника. Столь же выразительна и композиция. Плотная группа вокруг Девы Марии противопоставлена одинокой фигуре Марии Магдалины, причем обе женщины прикасаются к Иисусу – они не могут поделить Его даже после смерти. Гроб и вся группа вокруг него смещены влево от центра, что оставляет место для пейзажа. Скалистая левая часть ландшафта противопоставлена пологим холмам и тихой речке в его правой части. Если в сцене «Снятия с креста» ([илл. 54.53](#)) члены первой христианской общины были разъединены, то в этой сцене они уже пережили свою главную трагедию и объединились, чтобы нести свет истинной веры дальше.

54.4.8. «Воскресение»

Картина «Воскресение» ([илл. 54.51](#), справа) размером 191×58 см является правой створкой «Алтаря Страстей Господних» ([илл. 54.52](#)).

Сравнение с картиной Мастера Тршебоньского алтаря. По духу эта картина, пожалуй, ближе всего к произведению Мастера Тршебоньского алтаря ([илл. 18.25](#)). На картине Дирка Боутса присутствуют дополнительные персонажи – ангел и две св. жены, но стражников всего три (а не четыре, как у Чешского мастера). Кроме того, нидерландский художник написал изумительный пейзаж для этой сцены, в то время как Мастер Тршебоньского алтаря ограничился условным и стилизованным пейзажем.

Действующие лица. Иисус, стройный и высокий, лицом похожий на Его образ в сцене «Тайной Вечери» ([илл. 54.48](#)), облачен в багряницу, надетую на голое тело, которая скрывает дефекты Его фигуры, присутствовавшие в ранее рассмотренных произведениях. Лишь Его ноги все равно кажутся коротковатыми. В левой руке, обернутой багрянницей, Он

держит белый с красным крестом стяг Воскресения на сравнительно коротком тонком древке.

Ангел заметно меньше Иисуса и остальных персонажей. Худой и стройный, с узким не особенно красивым лицом, со среднего размера крыльями, верх у которых черный с красной полосой, а низ – голубой, он облачен в узкую и очень длинную (настолько, что подол стелется по земле) светло-голубую тунику. В правой руке он держит геральдический жезл.

Две св. жены, в коричневых платьях, темно-синих накидках и белых головных платках, держат в руках сосуды для благовоний.

Стражники, двое молодых безбородых, а один средних лет с бородой, облачены либо в доспехи, либо в языческие одежды, и все по-разному вооружены.

Взаимодействие персонажей. Иисус уже вышел из гроба (а не спускается с его крышки, как у Мастера Тршебоньского алтаря) и идет по направлению к зрителю, благословляя его правой рукой. Ангел, стоя на крышке гроба, повернул к Нему ладонь левой руки и касается Его плеча своим жезлом. Стражники валяются вокруг гроба, не понимая, что происходит. Тот, что ближе к зрителю, лежит на земле и, прикрыв глаза ладонью правой руки, смотрит на небо в сторону, противоположную той, где находится Иисус. Другой стражник рядом с ним, сидя на земле, бессмысленно уставился на Иисуса. Третий, также сидя на земле, но спиной к Иисусу, протирает глаза после глубокого сна. А из глубины сцены одна за другой две св. жены идут по направлению ко гробу.

Гроб. Гроб сделан из розового мрамора с красными прожилками. Фактура полированного камня нарисована очень реалистично. Гроб открыт, а его крышка, на которой стоит ангел, лежит поперек гроба.

Пейзаж. Пространство вокруг гроба, где лежат и сидят стражники, а также идет Иисус, представляет собой лишенную растительности песчаную площадку. Далее расположен зеленый луг, ограниченный зарослями кустарника. Между холмами течет небольшая речка, противоположный берег которой поднимается к серым гранитным скалам и густым зарослям. Одна из св. жен уже перешла речку, другая только готовится это сделать. Над горизонтом занимается утренняя заря, которая отражается в глади речки, и на светлый фон которой проецируются скалы, заросли и одинокое деревце между ними. Природа выглядит обновленной, очищенной от прошедшей печали и потому скромный северный пейзаж по краскам похож на южный, итальянский. Но яркое сине-зеленое небо еще покрыто темными тучами, которые вверху удерживают черноту ночи.

Цветовая гамма и композиция. Ярко-красная багряница Иисуса, контрастирующая с цветом Его голого тела, находится в центре картины. Столь же контрастно на фоне пейзажа выделяется светло-голубая фигура ангела. Напротив, фигуры стражников и св. жен сливаются с цветом окружающего пейзажа. Ярким светлым пятном, обрамленным причудливой линией горизонта и темными тучами, выступает небо с занимающейся зарей. В композиции картины можно увидеть геометрические образы. Фигура

Иисуса образует ее геометрический центр. Через фигуры ангела, Иисуса и среднего стражника проходит ее диагональ. Фигуры св. жен и стражников образуют две линии, пересекающиеся под прямым углом. Ангел прилетел, чтобы воскресить Иисуса, и природа поет свой скромный гимн радостному событию.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Антонио Виварини исполнил этот сюжет на правой створке [\(илл. 54.54\)](#) «Полиптиха Страстей Господних» [\(илл. 54.50\)](#). Иисус, держащий белый Стяг Воскресения с красным крестом, стоит на верху закрытого светло-серого гроба, вокруг которого спят стражники и разбросано их вооружение. Его испускающая лучи фигура возвышается на золотом фоне между двумя высокими коричневыми скалами.

Дирк Боутс создал еще два варианта этого сюжета. На картине [\(илл. 54.59\)](#) размером 89×72.5 см из Музея искусств Нортон Саймона в Пассадене, созданной в 1450-1460 годах, нет св. жен, а Иисус только выходит из гроба. Молящийся на Иисуса белый ангел с серыми крыльями выглядит очень эффектно. Рассвет написан в удивительном мистическом духе – яркий свет зари контрастирует с черными тучками, черными силуэтами скал и ажурными силуэтами деревьев на ее фоне. Передний же план освещен еще более ярким мистическим светом. В варианте же из Старой пинакотеки в Мюнхене [\(илл. 54.60\)](#) на заднем плане нарисованы сцены встречи воскресшего Иисуса с Марией Магдалиной (слева) и Вознесения (справа).

54.5. Сцены из жизни святых

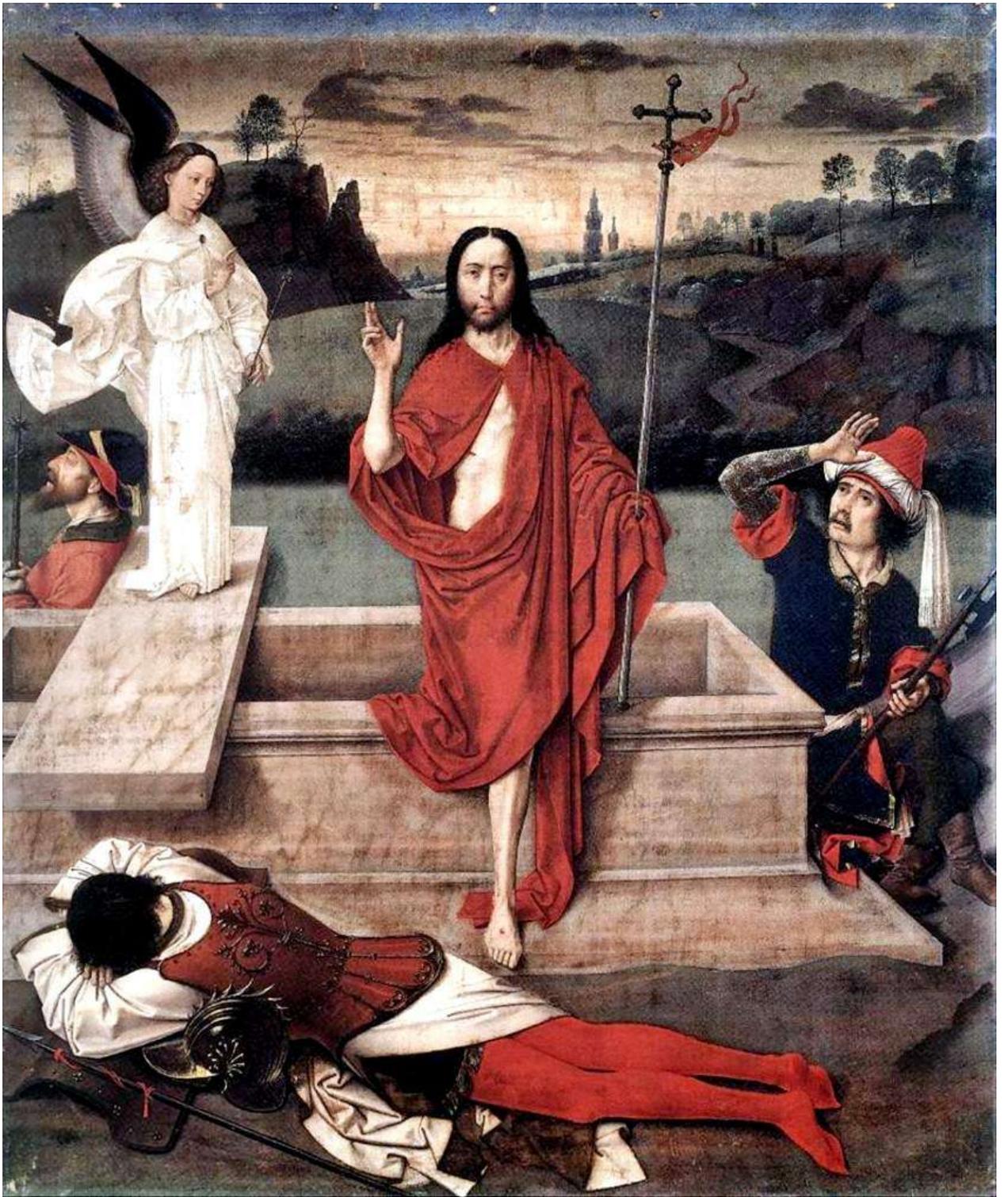
В этом параграфе обсуждаются три картины Дирка Боутса, написанные на сюжеты, связанные с жизнью св. Христофора, Ипполита и Эразма.

54.5.1. «Св. Христофор»

Картина «Св. Христофор» [\(илл. 54.61\)](#) размером 62.6×27.5 см является левой створкой алтарного триптиха «Жемчужина Брабанта» [\(илл. 54.18\)](#).

Сравнение с картиной Конрада Вица. По сравнению с картиной Конрада Вица на тот же сюжет [\(илл. 46.15\)](#) у Дирка Боутса отсутствуют какие-либо персонажи, кроме Христофора, скорее высокого, чем огромного. Младенец у Дирка Боутса более симпатичен. Домики примостились лишь на вершинах скал. На заднем плане виднеется рыцарский замок. Пейзаж более суров, действие происходит на утренней заре (а не днем), а погода является более ветреной.

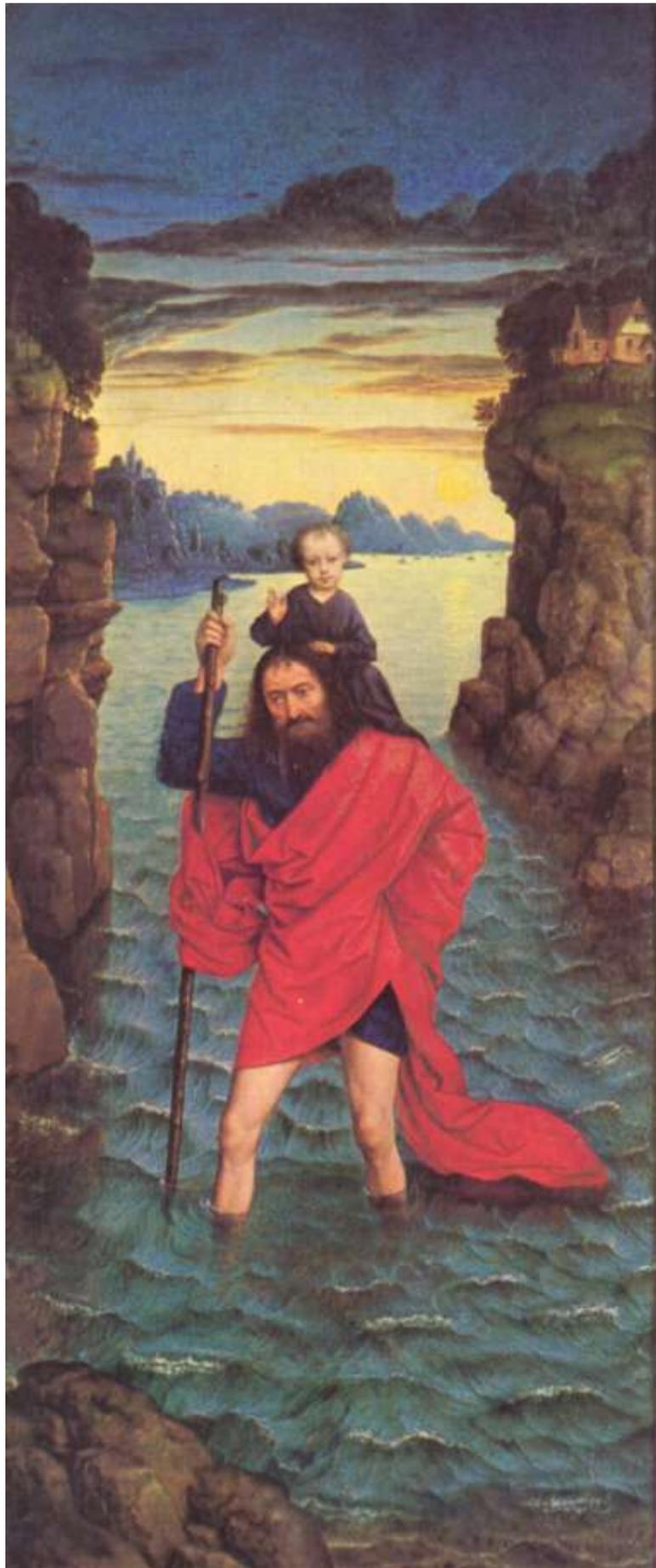
Действующие лица. Св. Христофор, средних лет, высокий и мощный, с довольно тонкими ногами по сравнению с туловищем, большой головой, задумчивым добрым лицом, большими выразительными черными глазами, высоким лбом, косматыми длинными черными волосами, спадающими на лоб жидкими прядями, крупным носом и косматой черной бородой, одет в короткую (возможно подобранную) синюю тунику и длинный и широкий



Илл. 54.59. Дирк Боутс. Воскресение Христово.



Илл. 54.60. Дирк Боутс. Воскресение Христово.



Илл. 54.61. Дирк Боутс. Св. Христофор.

красный плащ, обернутый вокруг туловища, причем конец плаща волочится по воде. Его ноги выше колен оголены, а ниже середины икр находятся под водой (на картине Конрада Вица вода подступает Христофору выше колен). В правой руке он держит высокий и довольно толстый посох – ствол дерева, покрытый корой. По сравнению с образом Христофора у Конрада Вица, Христофор Дирка Боутса более благообразен, а его лицо несет на себе следы глубоких переживаний.

Младенец-Иисус, лет трех-четырёх, с большой головой и очень симпатичным узким личиком, серьёзными голубыми глазками, высоким лбом, светлыми кудрявыми волосиками, одет в синюю одежду. Он более милостив, чем на картине Конрада Вица.

Взаимодействие персонажей. Младенец очень удобно устроился, сидя на плечах у Христофора (куда более естественно, чем на картине Конрада Вица).левой рукой Он держится за волосы Христофора, а правой благословляет зрителя, пристально глядя на него и слегка склонив головку набок. Христофор с Младенцем за спиной с трудом бредет по воде, тяжело опираясь на свой посох. Он осторожно делает шаг вперед, нащупывая дно ногой. Его взгляд устремлен на берег, к конечной цели их путешествия.

Пейзаж. Пейзаж, в котором происходит эта сцена, является одним из высших достижений для этого времени. Христофор переходит реку в том месте, где она стеснена высокими скалами. Ветер гонит волны между скалами на коричневые прибрежные камни. Ближе к берегу волны покрываются белыми барашками. На темных силуэтах почти отвесных скал видны выветрившиеся слои и каменные уступы. Вершины скал поросли деревьями, между которыми на правом берегу примостились сельские домики. Левый берег на заднем плане написан прозрачными лазоревыми красками. Над ним вошло солнце (это впервые), утренняя заря полыхает вокруг солнечного диска и отражается в заполненной многочисленными лодками глади реки яркой дорожкой, сверкающей на гребнях волн. Выше солнца на небо наплывают тонкие слоистые розовые облака, еще выше они становятся сине-серыми, а еще выше клубятся почти черные тучи. Золотое небо между розовыми облаками становится нежно-голубым ближе к темным облакам, затем его цвет сгущается и выше туч становится темно-синим, ночным. Мастерство передачи освещения на различных поверхностях (воды, скал, облаков) позволяет говорить о достижении нового этапа в развитии пейзажной живописи.

Цветовая гамма и композиция. В цветовом отношении картина, несомненно, является шедевром. Темный сине-зеленый цвет воды на переднем плане внизу перекликается с темно-синим цветом неба наверху. Две коричневые скалы по обеим сторонам картины сужают ее пространство. Между ними золотая заря на небе отражается в поверхности реки, а синий цвет берега заднего плана перекликается с темным цветом облаков. Вертикальная композиция, в которой высокая центральная фигура Христофора еще более удлинена за счет сидящего на нем Младенцем и зажата между отвесными скалами, пересекается горизонтальными линиями

берега на заднем плане и облаков на небесах. Христофор принес Младенца Иисуса в этот мрачный мир с дикими скалами, холодной водой, пенящейся бурунами, и темнотой ночи. Наступает новый день, озаренный солнцем, свет борется с тьмой, но еще не весь мрак изгнан из мира.

54.5.2. «Мученичество св. Ипполита»

Картина «Мученичество св. Ипполита» ([илл. 54.62](#)) размером 91×89.2 см является центральной частью «Алтаря св. Ипполита» ([илл. 54.63](#)), исполненного после 1468 года и хранящегося в Музее собора Спасителя в Брюгге. На правой створке размером 91×41 см изображен эпизод из жизни св. Ипполита, однако не совсем ясно, какой именно: либо Ипполит рассказывает о своей вере императору, либо император приказывает святому отказаться от своих убеждений, либо сановник пытается защитить святого. На левой створке того же размера представлены коленопреклоненные заказчики алтаря – Ипполит Бертоз, умерший в 1502 году, советник Филиппа Доброго, герцога Бургундского, и его первая жена Елизавета ван Кеверсвейк. Дарители нарисованы без своих святых покровителей. Существует предположение, что донаторов написал Гуго ван дер Гус. На оборотной стороне створок помещено гризайльное изображение Св. Ипполита и св. Елизаветы, покровителей заказчиков алтаря, внизу – гербы донаторов. В начале XVI века к триптиху были добавлены еще две створки с гризайльными изображениями Карла Великого и св. Маргариты – патронов Карла Бертоза, сына заказчика алтаря, и его жены Маргариты. Их гербы помещены под пьедесталами святых [42].

Литературная программа. Из разных христианских святых, носивших имя Ипполит, на картине изображен не римский великомученик, написавший труд, известный под названием «Философумы», а легендарный воин, принявший христианство, который стал очевидцем мученической смерти св. Лаврентия и исполнил над ним погребальные обряды. Он отказался отречься от своей веры и умер, разодранный на части дикими лошадьми. Иначе этот эпизод описан в «Золотой легенде»: святого волокли по улице два всадника. Эта история восходит, вероятно, к мифу об Ипполите, сыне Тесея, который умер, будучи протасненным по земле обезумевшими лошадьми, везшими его колесницу. Предполагаемые останки св. Ипполита были перенесены в аббатство Сен-Дени во Франции примерно в VIII веке [19, 42].

Действующие лица. Св. Ипполит (в центре на [илл. 54.62](#)), заметно более крупный, по сравнению с другими человеческими фигурами на картине и даже по сравнению с лошадьми, молодой, высокий, стройный, с приятным круглым безбородым лицом, глубокими темными глазами, низким лбом, густыми темными волосами, расчесанными на прямой пробор, крупным носом, открытым ртом и массивным подбородком, почти полностью обнажен. Худое тело нарисовано довольно реалистично. Его белая набедренная повязка почти развязалась, а одежда, состоящая из белой



Илл. 54.62. Дирк Боутс. Мученичество св. Ипполита.



Илл. 54.63. Дирк Боутс. Алтарь св. Ипполита.

нижней рубахи, темно-коричневой шубы, подбитой более светлым мехом, и простой красной шапки, лежит рядом на земле.

Трое христиан (выше Ипполита), мужчины среднего возраста, с красивыми добрыми лицами, составляют довольно однородную группу. У них скромная неброская одежда горожан среднего достатка: кафтаны, на ногах - чулки и туфли, на головах – разного фасона шапочки (голова того, что находится позади всех, непокрыта).

Фигуры четверых палачей (вокруг Ипполита), хотя и меньше фигуры Ипполита, но непропорционально больше размеров коней, на которых они либо сидят верхом, либо бегут рядом. Фигура же пятого палача (в левом верхнем углу картины, верхом на коне) непропорционально меньше и коня, на котором он сидит, и палача, бегущего рядом. Трое палачей имеют средний возраст, а двое других заметно моложе. Один из палачей (слева) заметно толще других, остальные худы. У всех весьма неприятные (но не чрезмерно) лица. Их одежда довольно разнообразна: короткие или длинные камзолы, у некоторых – плащи, обернутые вокруг туловища, на ногах – либо узкие штаны и сапоги, либо чулки разного цвета, либо ноги вообще голые, головы либо непокрыты, либо на них шапки примерно таких же фасонов, как и шапки христиан. У всадника, находящегося от зрителя дальше других (в левом верхнем углу картины), ноги нарисованы так, словно он сидит на лошади лицом вперед, а голова повернута так, словно он сидит лицом к хвосту. В руках всадники держат плетки.

Взаимодействие персонажей. Ипполит лежит на земле в центре картины с растянутыми в разные стороны руками и ногами. Каждая его рука в запястье, а нога в голеностопном суставе привязана веревками к сбруе отдельного коня. Глаза мученика широко открыты, а из полуоткрытого рта вырывается крик боли. Однако лицо святого не выражает сильных эмоций. Трое палачей сидят верхом на конях, а двое других бегут рядом с ними. Все стегают коней плетками и гонят их прочь от Ипполита. Движения палачей не кажутся особенно стремительными, а лица их довольно спокойны. Позади Ипполита на земле сидит группа христиан, тесно прижавшихся друг к другу. Их лица печальны, глаза опущены, а жесты рук выражают отчаяние и бессилие.

Кони. Кони, двое белых, двое коричневой масти, непропорционально меньше своих всадников или палачей, бегущих рядом. Они нарисованы в различных позах, но без особого умения передавать стремительность движений. Зато довольно тщательно нарисована их сбруя и специальные постромки, к которым привязаны конечности Ипполита.

Пейзаж. Большая часть картины отведена под песчаный склон пологого холма, где и разворачиваются события. На склоне видны отдельные камни и бугры, а также скудная растительность на переднем плане, где лежит одежда Ипполита. Вершина холма, где сидит группа христиан, поросла чахлой травой, а за спинами этой группы растут четыре молодых деревца и небольшие кустики. Справа от них виден задний план, где пологие холмы поросли зеленой травой, кустарником и отдельными деревьями с тонкими

стволами. Над неровной линией горизонта нависли белые кучевые облака, а выше них – голубое, темнеющее кверху небо. Солнца не видно, но фигуры людей и коней отбрасывают на землю нечеткие тени.

Цветовая гамма и композиция. Картина имеет три цветовые области. На большей ее части, начиная снизу, мы видим светло-коричневый фон, на котором разноцветные фигуры людей и коней, а также одежда святого образуют страшный круг, в центре которого находится асимметрично растянутое огромное тело Ипполита, размеры которого лишь подчеркивают ужас происходящего. Кажется, что этот круг вот-вот начнет вращаться. Выше протянулась белая полоса облаков, на которую проецируются зеленые кроны деревьев и силуэты голов двух палачей. А еще выше виднеется узкая линия голубого неба. Идиллический пейзаж на заднем плане справа вверху и спокойное облачное небо составляют резкий контраст с расправой над беззащитным святым, происходящей на переднем плане. Но художник не драматизирует сюжет – он лишь присоединяется в своем сочувствии к группе печальных христиан.

54.5.3. «Мученичество св. Эразма»

Картина «Мученичество св. Эразма» ([илл. 54.64](#)) размером 81.8×80.6 см является центральной частью «Алтаря св. Эразма» ([илл. 54.24](#)).

Литературная программа. Св. Эразм, ранний христианский великомученик, епископ Формы в Кампании, умер около 303 года. Согласно легенде, палачи вынули его внутренности, намотав их на лебедку. В качестве покровителя средиземноморских мореплавателей, он имел своим атрибутом подъемный ворот (лебедку), и это было, согласно некоторым авторам, источником легенды о его мученической смерти [19, 42].

Действующие лица. Св. Эразм (у нижнего края картины), средних лет, невысокий и не особенно худой, с толстоватыми ногами, крупной головой, грубоватым безбородым лицом, темными глазами, низким лбом, обширной тонзурой, окруженной короткими темно-коричневыми волосами, большими ушами, носом с небольшой горбинкой, впалыми щеками, крупным ртом с толстыми губами и волевым подбородком, почти полностью обнажен. Белая набедренная повязка на нем не завязана, а обернута вокруг бедер. Черная мантия мученика подложена ему под голову, а его епископская митра стоит рядом на земле. Его ребра, мускулатура и суставы нарисованы весьма реалистично. В центре живота имеется довольно большой разрез, из которого не вытекает никакой крови. Из этого разреза на лебедку наматывается тонкая трубка кишок святого (несомненно, художник никогда не видел, как выглядят кишки человека, но знал об их существовании).

Два палача (у левого и правого краев картины), средних лет, меньшего роста, чем святой, и более худые, выглядят совершенно по-разному. Тот, что слева, с глубоко посаженными черными глазами, большой лысиной, недлинными коричневыми волосами вокруг нее и бородой, одет в короткую, выше колен, белую нижнюю рубашку с засученными рукавами и такой же



Илл. 54.64. Дирк Боутс. Мученичество св. Эразма.

длины красную безрукавку поверх нее. Он обут в невысокие подвернутые коричневые сапоги на голые ноги, а его голова непокрыта. Палач, находящийся справа, с худым, морщинистым безбородым лицом, веселыми черными глазами, крупным носом и острым подбородком, одет в белую рубаху, из-под подола которой торчат полы короткого черного камзола, и обтягивающие красные штаны. На голове у него надета простая красная шапка.

Четверо судей (позади Эразма), двое старых и двое молодых, одеты весьма разнообразно. Тот, что впереди остальных, самый старей, с широким, загорелым, морщинистым лицом, заросшим коричневой бородой, одет в длинный расшитый золотом темно-коричневый кафтан с цветочным узором, красные сапоги с острыми носами и коричневую шапку с загнутыми вверх золотыми полями.левой рукой он опирается на тонкую трость. Тот, что справа от него, чуть моложе, с узким бородатым красивым лицом, одет в длинную золотую тунику, черную длинную безрукавку поверх нее и красный плащ, обернутый вокруг туловища. На ногах у него надеты черные сапоги, а на голове – коричневая с золотом шапка. Молодые люди слева, возможно их слуги, безбородые, одеты по современной художнику моде, в короткие камзолы и обтягивающие штаны. У одного из них на голове надета невысокая шапка цилиндрической формы, перевязанная белой косынкой.

Взаимодействие персонажей. Св. Эразм лежит, привязанный за руки и ноги к основанию лебедки. Его голова чуть приподнята, поскольку опирается на левую стойку лебедки. На его лице нет никаких эмоций – он либо глубоко задумался о чем-то своем, либо усилием воли подавил все эмоции, подняв глаза к небу. Палачи по обе стороны от лебедки лениво крутят ее ручки, поглядывая на святого. Старые судьи столь же лениво наблюдают за казнью, а молодые внимательно смотрят на них, готовые исполнить любое их приказание. Все ждут, когда же мученик не выдержит пытку и попросит пощады, но он не проявляет никаких признаков боли.

Лебедка. Орудие пытки представляет собой лебедку, основанием которой является широкая площадка из темно-коричневых досок на двух широких полозьях. Через верх боковых стоек пропущена длинная и узкая черная железная спица, с каждого конца которой приделаны ручки, за которые палачи крутят спицу, как ворот. На спице закреплен конец кишок Эразма и при ее вращении они наматываются на нее.

Пейзаж. Пейзаж составляет единое целое с пейзажем на боковых створках. Это ровная, покрытая песком и мелкими камешками площадка на переднем плане, где стоит лебедка и палачи. За ней на пологом зеленом склоне холма стоят судьи. Между холмами извивается дорога. Далее у каждого края картины нарисовано по каменистой скале, поросшей редкими деревьями с тонкими стволами. За скалой слева сверкает водная гладь водоема. Сине-зеленые пологие холмы уходят к линии горизонта, которых касается полоса белых облаков, а выше простирается синее небо.

Цветовая гамма и композиция. Лишь обнаженное тело Эразма контрастирует с фоном темной лебедки и коричнево-зеленого пейзажа.

Остальные фигуры скорее сливаются с этим фоном, выделяясь отдельными пятнами ярких предметов одежды. В квадратной композиции четко прослеживаются горизонтальные и вертикальные составляющие. Горизонтальная линия тела Эразма усилена конфигурацией лебедки и палачей по обе стороны от нее. Вертикальная составляющая представлена фигурами судей, которые словно парят над мучеником. Линия горизонта и две скалы словно повторяют линии орудия пытки и палачей. Северный пейзаж играет подчиненную роль, не контрастируя с человеческим безобразием, а скорее наводя на мысль о нелепости совершения столь жестокой пытки в таком, не приспособленном для этого и очаровательном месте. Желая того, или нет, художник сделал темой своей картины скуку, а не жестокость – Эразм скучает в ожидании близкого конца, палачи и судьи скучают из-за неинтересной работы, отсутствия каких-либо эмоций со стороны жертвы и от неизвестности того, сколько это скучное зрелище может еще продлиться.

54.6. «Правосудие императора Оттона III»

В этом параграфе будет рассмотрен цикл из двух картин размером 324×182 см каждая, относящихся к жанру легендарной истории. Сюжет картин был предложен Дирку Боутсу лувенским богословом, доктором Яном ван Хагтом, который заимствовал его из старинной хроники Готфрида фон Витербо, умершего в 1191 году, пересказанной хронистом XV века. Смысл обеих картин – торжество справедливости. Картины были заказаны Боутсу, только что назначенному городским художником, 20 мая 1468 года городом Лувеном для зала суда вновь отстроенной ратуши. Кроме того, он должен был написать «Страшный Суд» и еще две картины на тему справедливости. В качестве образца для этого цикла послужили похожие картины Рогира ван дер Вейдена в Брюссельской ратуше на сюжеты из жизни римского императора Траяна, которые не сохранились. Боутс выполнил сначала «Страшный Суд», который был завершен в 1470 году, но не сохранился, затем «Испытание огнем» ([илл. 54.66](#)), которое было завершено 25 июня 1473 года. Картину «Казнь графа» ([илл. 54.65](#)) Боутс закончить не успел, он скончался 6 мая 1475 года. Считается, что ее дописал Дирк Боутс Младший, сын художника. «Испытание огнем» ([илл. 54.66](#)) было установлено в большом зале ратуши в 1473 году, «Казнь графа» ([илл. 54.65](#)) - в 1481-м. Картины находились там до XVII или XVIII века, а затем были перенесены в новый зал суда, где их увидел в 1826 году принц Виллем Оранский и пожелал иметь в своей коллекции. Его отец, нидерландский король Виллем I, приобрел обе картины в том же году. Из брюссельской галереи принца их перевезли в 1841 году в Гаагу, в королевскую галерею, после того как принц стал королем Виллемом II. После распродажи его коллекции в 1850 году картины в 1861 году попали в Брюссель, в Королевский музей изящных искусств [42].

54.6.1. «Казнь графа»

Литературная программа. Жена Оттона III, императора Священной Римской империи, правившего между 980 и 1002 годами, настояла на том, чтобы казнить одного немецкого графа в отместку за его отказ удовлетворить ее домогательства – она предоставила императору ложные обвинения против него [19].

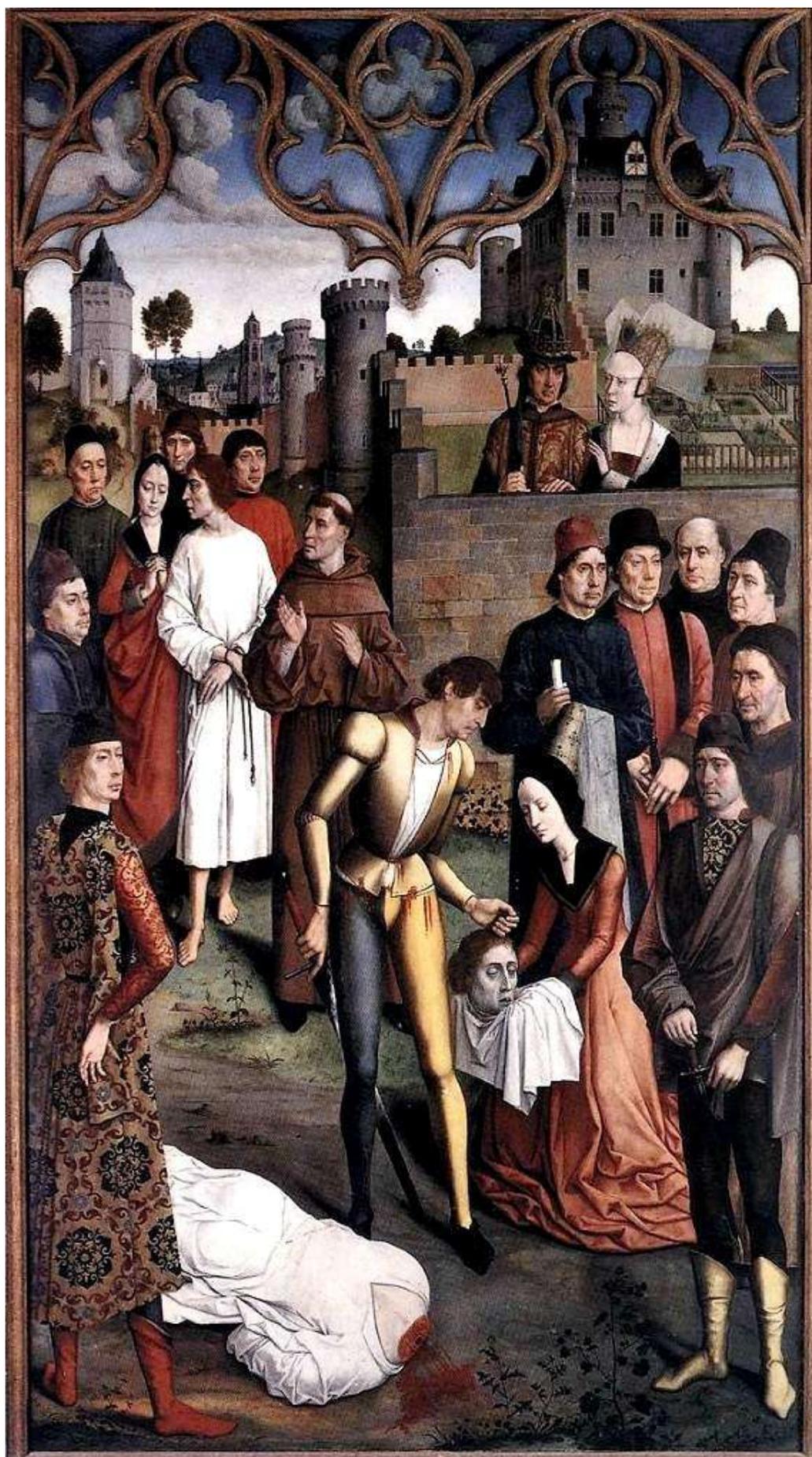
Действующие лица. Все человеческие фигуры на обеих картинах худы, а их ноги чрезмерно удлинены, поэтому люди кажутся очень высокими. Также у всех небольшие головы и довольно узкие лица.

Император Оттон (в заднем ряду на балконе второй справа), молодой, с напряженным безбородым лицом, красивыми карими глазами, крупным носом и глубокими складками вокруг рта с тонкими губами, одет в красную мантию, расшитую золотым растительным узором. На голове у него надета своеобразная корона, состоящая из черной шляпы с острым верхом, увенчанной крупным жемчугом, и с узкими полями, поверх которой приделано конусообразное ажурное золотое украшение. В правой руке он держит тонкий черный жезл, увенчанный золотым украшением.

Императрица (правее Оттона), молодая и не особенно красивая, с маленькими темными глазами, вздернутым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одета в красное платье и черную мантию, подбитую горностаем, поверх него. Ее голову украшает замысловатого фасона золотая шляпа, поверх которой надет стоячий кисейный головной платок в форме двух крыльев, как на портретах знатных дам Рогира ван дер Вейдена.

Граф нарисован на картине дважды – живой (в заднем ряду четвертым слева) и с отрубленной головой (лежащим на земле на переднем плане). Не очень молодой, с короткой шеей, значительным безбородым лицом, невысоким лбом, недлинными каштановыми волосами, крупным прямым носом и массивным подбородком, он одет в белую рубаху длиной чуть ниже колен. Его ноги босы, голова непокрыта, а руки сложены впереди крест-накрест и связаны тонкой веревкой. Не видно, чтобы из его отрубленной головы шла кровь, зато из обрубка шеи она хлещет на землю многими струями, причем художник попытался нарисовать в ране срез позвоночного столба.

Графиня также нарисована дважды (левее графа в заднем ряду и второй справа в переднем). Заметно моложе мужа, с длинной тонкой шеей, бледным лицом, небольшими глазами, высоким лбом, слегка вздернутым носом, пухлыми губами и острым подбородком, она одета в длинное красное платье с глубоким вырезом, пышной юбкой и коричневым, отложным воротником. Ее волосы закрывает шляпа с черным облегающим низом и приделанным к нему в области темени золотым усеченным конусом, украшенным черными крестами; от верха этого конуса к поясу спускается прозрачная белая вуаль на небольшом каркасе. Там, где графиня ближе к зрителю, она держит на вытянутых руках большое белое полотенце, на которое палач кладет отрубленную голову ее мужа.



Илл. 54.65. Дирк Боутс. Казнь графа.

Монах средних лет (правее графа в заднем ряду), с крупными руками, «лошадиным» лицом, маленькими черными глазами, низким лбом, обширной тонзурой, окруженной короткими черными волосами, прямым носом и массивным подбородком, облачен в узкую и длинную коричневую сутану со спущенным капюшоном. На ногах у него черные туфли, а его голова непокрыта.

Палач (левее графини в переднем ряду), молодой, с толстой шеей, грубоватым лицом, густыми волосами, закрывающими его низкий лоб, орлиным носом и мощным подбородком, одет в короткий золотой камзол с небольшими буфами на плечах, белую рубашку под ним и обтягивающие штаны, причем левая штанина золотая, в цвет камзола, а правая – темно-синяя. На ногах у него надеты черные туфли, а голова непокрыта. В правой руке он держит длинный с огромной крестообразной рукояткой окровавленный меч, лезвие которого он спрятал за правую ногу, а в левой руке – отрубленную голову графа за волосы.

Кроме указанных персонажей на картине нарисовано множество мужчин, являющихся портретами лувенских бюргеров (справа, позади графини и слева, рядом с графом). Все они представлены в разнообразных парадных одеждах, а некоторые вооружены мечами.

Взаимодействие персонажей. Как и у старых мастеров, действие на картине развивается во времени, как последовательность из трех сцен. На заднем плане справа на каменной трибуне стоят император и императрица, которая клеветает Оттону, желая отомстить графу, отвергнувшему ее чувства. Оттон слегка повернул голову в ее сторону, а она стоит в пол оборота к нему, трогая его за плечо левой рукой. У него вид человека, не знающего, что ему предпринять, она же старается придать своему лицу обиженное выражение. Слева на том же заднем плане мы видим шествие графа к месту казни. Шествие возглавляет монах, графа сопровождает жена и трое друзей. Граф обращается к жене с последними словами, а она, в отчаянии сцепив пальцы, слегка склонила голову, слушая его. Ее глаза опущены, но на лице не видно сильных эмоций. Друзья графа идут за ними с печальными лицами. Монах, пытаясь обернуться, произносит заученные слова, сопровождая их заученными жестами рук. На первом плане вдова невинно осужденного принимает его отрубленную голову из рук наклонившегося к ней палача. Она слегка присела перед ним, причем художник мастерски нарисовал складки разметавшегося по земле подола ее платья. Здесь ее лицо бело, как мел, чувствуется, что она собрала всю свою волю в кулак, чтобы сохранить самообладание. Вокруг места казни стоят лувенские бюргеры. На их лицах нет ни тени сочувствия, одно лишь любопытство и степенность. Обезглавленное тело графа лежит между ними на земле спиной вверх.

Архитектурные сооружения. На заднем плане нарисована весьма разнообразные строения. Каменная трибуна, на которой стоят император и императрица, видимо, специально приспособлена для того, чтобы с нее смотреть на казни и другие подобные зрелища. Она сделана из светло-коричневых камней, имеющих форму кирпичей (параллелепипедов), но в

разных рядах эти камни имеют различную толщину, а иногда и разную длину. За спинами царствующих особ расположен императорский дворец. Это довольно мрачное двухэтажное темно-серое строение с круглыми башнями, контрфорсами и рельефными украшениями на фасаде. Перед дворцом расположен прямоугольный садик, огороженный простой решеткой, с квадратными клумбами, образующими шахматный порядок. Слева к дворцу пристроен двор, огороженный зубчатыми каменными стенами с крепостными башнями. За дворцом виден город, также обнесенный каменной крепостной стеной с башнями и шпилями церковью внутри.

Пейзаж. Пейзаж представлен голым местом казни с одиночными, еще не вытоптанymi цветами и растениями, одиночными деревьями у стен города и дворца, а также облачным небом. Освещение сцены весьма тусклое, словно действие происходит рано утром или вечером.

Цветовая гамма и композиция. Большинство персонажей едва выделяются на мрачном фоне. Благодаря светлым одеждам и центральному расположению внимание зрителя фиксируется на сцене передачи палачом отрубленной головы графине. Белая рубаха графа, идущего на казнь и лежащего на земле, также контрастирует с окружением. Все персонажи, кроме императорской четы, выстроены в форме буквы «М» (вертикальный ряд бюргеров у левого края картины, затем от идущего на казнь графа и сопровождающих его лиц идет диагональ через палача к отрубленной голове, от нее через графиню – диагональ к шеренге из четырех бюргеров, а оттуда – вертикальный ряд бюргеров у правого края картины). Над царствующими особами возвышается дворец, а задний план от трибуны уходит уступами через городские башни к левому верхнему углу картины. В зале суда эта картина должна была производить гнетущее впечатление: невинному безо всякого суда отрубили голову, и лишь потом стали разбираться, кто прав, кто виноват!

54.6.2. «Испытание огнем (Суд Божий)»

Литературная программа. Вдова, чтобы убедить Оттона в невинности графа, добровольно подвергла себя тяжелой пытке раскаленным железом – обычная средневековая практика доказательства своей правоты. Согласно легенде, графиня осталась невредимой после испытания огнем. Император, удовлетворенный этим свидетельством, искупил свой несправедливый суд, приговорив свою жену к сожжению на коле [19].

Действующие лица. Император Оттон (сидит в кресле) выглядит здесь немного старше, чем на предыдущей картине, но одет практически так же. Видно, что он очень худой, с впалой грудью, у него длинная и не особенно широкая мантия, а его ноги обуты в красные туфли с тонкими острыми носами.

Графиня (левее Оттона на переднем плане) также выглядит взрослее и более красивой. Одеты она почти так же, как и на предыдущей картине, но верх ее шляпы покрыт черными ромбами (а не крестами), каркас вуали



Илл. 54.66. Дирк Боутс. Испытание огнем.

отсутствует, а из-под поднятого подола красного платья, обшитого широкой золотой лентой (чего не было на предыдущей картине), видна нижняя черная юбка. В правой руке, обернутой подобранным подолом платья, графиня держит отрубленную голову мужа, а в левой (ничем не защищенной) – раскаленный докрасна большой металлический брусок.

Голова графа нарисована еще более безжизненной и благородной, чем на предыдущей картине. Его бесформенный рот с толстыми губами полуоткрыт, а волнистые волосы тщательно уложены.

Свита Оттона, как и на предыдущей картине, составлена из портретов лувенских бюргеров. Они также одеты в парадные одежды, на головах у них шляпы и береты разнообразных фасонов, на ногах – туфли с узкими и длинными острыми носами. Оружия при них не видно, а ближайший к зрителю бюргер опирается левой рукой на тонкую трость.

На заднем плане выделяется священник своим белым облачением и непокрытой головой. Императрица (слева от священника), привязанная к колу, одета в темное платье и большой белый головной платок. Свидетели казни (по обе стороны от императрицы) больше похожи на простых людей, чем на знатных горожан.

Взаимодействие персонажей. Действие на картине развивается во времени как последовательность из двух сцен. На переднем плане представлена сцена средневекового суда. Император Оттон сидит в кресле со скипетром в правой руке, опираясь локтем левой на подлокотник кресла. Он не верит своим глазам, глядя на графиню, и от неожиданности даже подносит левую руку к груди. Перед ним (видимо) на коленях стоит графиня и задумчиво смотрит мимо всех присутствующих, держа раскаленный кусок железа. На ее лице нет никаких признаков страдания. Большинство бюргеров из свиты Оттона внимательно наблюдают за графиней, но некоторые, не в силах смотреть, отвели взгляд. Жесты их рук выражают удивление увиденным. На заднем плане представлено окончание этой истории. Императрица привязана к колу, ее ноги обложены ярко горящими стоящими поленьями, от костра к небу восходят клубы серого дыма. Палач шевелит поленья, чтобы они лучше горели. Священник спокойно взирает на то, как заживо сжигают женщину. Рядом с ним мужчина и женщина (видимо, близкие императрицы) стоят на коленях. А по обе стороны от костра расположились две группы любопытствующих, которые без особых эмоций наблюдают за этой ужасной сценой.

Собака. Слева от императора у его ног на подножии трона свернулась клубочком и мирно спит среднего размера рыжая охотничья собака. Ее сон совершенно не беспокоят кипящие вокруг человеческие страсти.

Интерьер. Помещение, в котором происходит суд, имеет широкий выход на улицу, обрамленный готическим орнаментом. Над этим выходом нарисован коричневый деревянный потолок с сеткой тонких балок в виде квадратов, однако в довольно неправдоподобном ракурсе (что вообще не характерно для этого художника). Пол зала суда имеет геометрический узор, составленный из белых, желтых и серых плиток. За тронем Оттона видны две

круглые колонны, а правее них – готическое окно с витражом. Трон Оттона с широким белым подножием из камня поддерживается низкими и узкими коринфскими колоннами, с золотыми базами и капителями. Белые подлокотники инкрустированы черным материалом. На переднем плане, на полу находится прямоугольная жаровня на колесиках, внутри которой тлеют угли. Сознательно или случайно художник расположил жаровню, откуда графиня должна была взять раскаленный брусок, справа от нее, а сам брусок вложил в ее левую руку, что создало дополнительное напряжение в картине. Перед выходом, уже за пределами зала поставлена невысокая колонна с квадратным сечением. Она сделана из светлого материала, а на ее вершине находится отлитая скульптура льва, больше похожего на лягушку.

Город. На заднем плане, у линии горизонта, ближе к левому краю картины виден белокаменный средневековый город с куполами, шпилями церквей и жилыми домами.

Пейзаж. Пейзаж на этой картине весьма лаконичен. Это невысокий и пологий холм напротив города, на склоне которого сжигают императрицу, который покрыт бурой травой и к которому ведет широкая песчаная дорога. Безоблачное небо, белесое у линии горизонта и безрадостно-синее вверху, дополняют этот унылый вид.

Цветовая гамма и композиция. Картина имеет мрачноватый красновато-коричневый колорит. На этом фоне выделяются два красных пятна – император и графиня; с ним сливаются темные и золотистые одежды бюргеров из свиты императора. Эти же две красные фигуры образуют и основную восходящую линию композиции. Три группы бюргеров находятся в вершинах треугольника, рассекаемого этой линией. Тематически эта картина составляет продолжение предыдущей. Торжество справедливости, изображенное на картине, не вполне убедительно – графиня своим поступком лишь отомстила императрице, отправив ее на костер (но не воскресила графа). При этом, остается только удивляться, с каким равнодушием художник нарисовал мучительное испытание молодой женщины на потеху окружающим ее многим молодым мужчинам (из которых вряд ли кто-либо выдержал бы такое испытание).

54.7. «Мужской портрет»

«Мужской портрет» ([илл. 54.67](#)) размером 31×20 см хранится в Национальной галерее Лондона. Справа вверху на стене написана дата – 1462. Личность изображенного историка искусства установить не удалось. Картина хорошо сохранилась. В 1838 году она находилась в собрании Адерса в Лондоне и числилась работой Ганса Мемлинга, потом перешла в коллекцию поэта Роджерса. В 1856 году она была куплена Перком, а в 1875 году подарена Национальной галерее [42].

На портрете нарисован мужчина с худым некрасивым скуластым бритым лицом. Его небольшие синие глаза с бликами на радужной оболочке поражают выражением доброты, мечтательности и внутренней (религиозной)



Илл. 54.67. Дирк Боутс. Мужской портрет.

или творческой) радости. Тщательно нарисованы веки почти без ресниц, а также редкие рыжие брови, только начинающие складываться морщинки под глазами, чистый невысокий лоб, мягкие и длинные, слегка растрепанные рыжие волосы, крупный прямой нос, впалые щеки, широкий рот, тонкая верхняя губа и полная нижняя, массивный подбородок, толстая для сравнительно узкого лица шея.

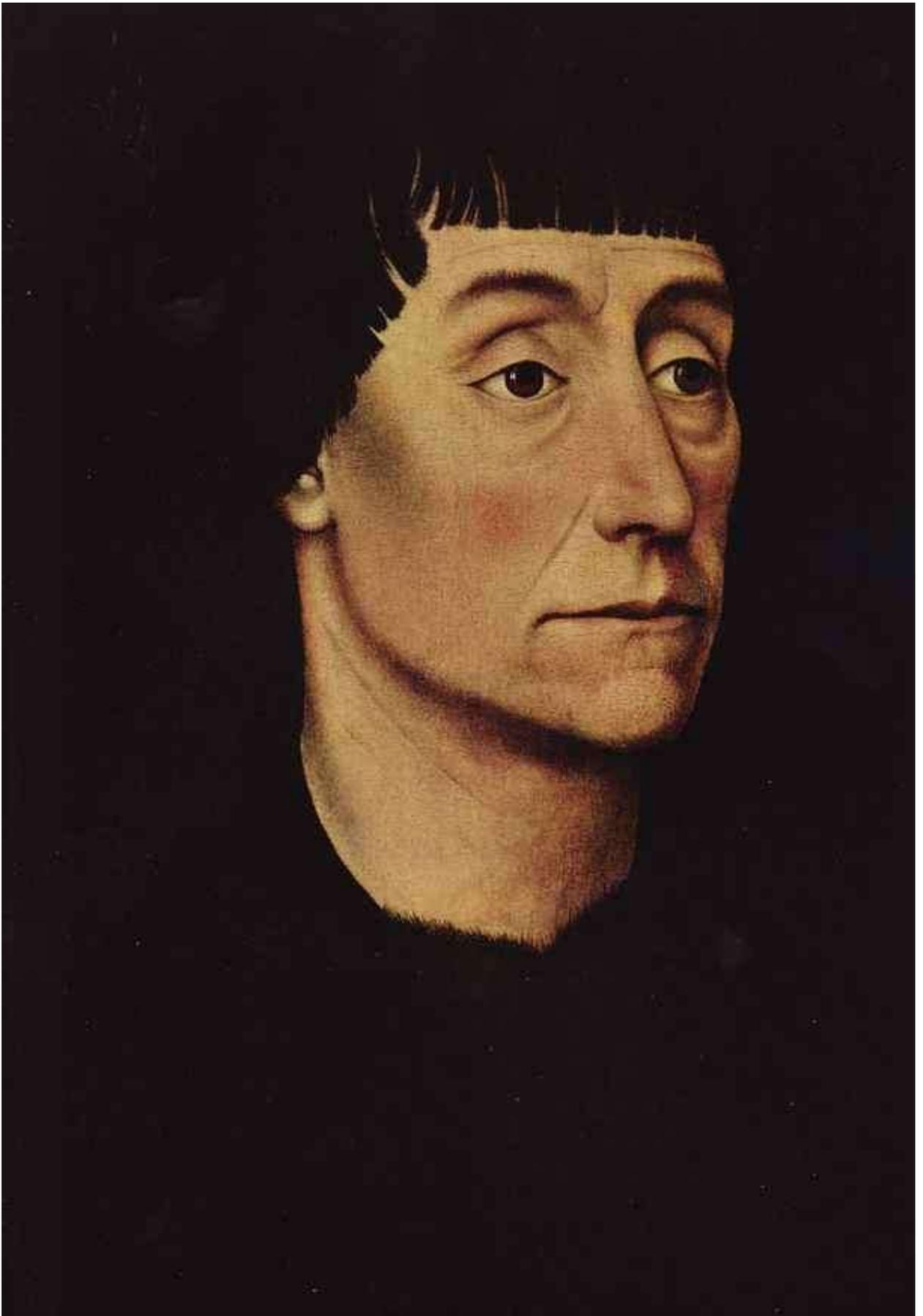
Взгляд на портрете устремлен в пространство и чуть вверх. Мужчина либо молится и переживает религиозный экстаз, либо его посетило творческое озарение, либо он думает о чем-то дорогом для себя. Его поза проста, крупные руки сложены перед собой, он весь внутри себя и словно ждет чего-то.

Одежда мужчины очень скромна и далека от парадной. На нем простой красный кафтан со стоячим воротничком, через разрез которого виден краешек белого нижнего белья, а на голове надета высокая шапка из того же материала, что и кафтан.

В качестве фона художник совместил интерьер и пейзаж, как вид из окна. Светлая оштукатуренная стена за спиной мужчины с тенью от его фигуры делает ощутимым расстояние между ней и моделью. Справа от него и выше его плеча находится окно с темным подоконником и открытыми ставнями из коричневого дерева с черной вставкой внутри. Из окна видна дорога, холм, два дерева, шпиль церкви и дали, растворяющиеся в воздухе.

Сравнение с другими мужскими портретами. Для сравнения приведем несколько «непарадных» портретов, принадлежащих кисти предшественников Дирка Боутса.

«Портрет пожилого человека» ([илл. 54.68](#)) размером 32×22.8 см работы Рогира ван дер Вейдена или его последователя, созданный в 1455-1460 годах, хранится в Музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде. Предположение, что он является частью диптиха, ныне отвергнуто исследователями, которые пытались отождествить изображенного с Пьером Бладеленом, потом с Пьером де Боффремоном, графом де Шарни, умершим около 1472 года. Основанием для последнего отождествления было сравнение с портретом из так называемого «Аррасского сборника» из аббатства Сен-Вааст в Аррасе, представляющего собой собрание портретных рисунков. На похожем портрете указано имя Пьера де Боффремона, известного деятеля XV века. Он имел девиз: «Больше горя, чем радости». В 1432 году он был правителем Бургундии. Источники описывают его как человека высоконравственного, благородного, рыцарственного. Он стал кавалером ордена Золотого Руна с 1430 года. Однако на портрете он изображен без орденской цепи, что поставило под сомнение всю гипотезу. В XIX веке портрет находился в различных частных собраниях Германии. С 1959-1960 года – в собрании Тиссен-Борнемисса. Особенности исполнения – отсутствие лежащего под живописью рисунка – позволили исследователям сделать вывод, что это созданная в конце XV века копия с утраченной работы Рогира ван дер Вейдена [42]. Жесткое и волевое лицо модели окружено почти черным фоном, что сразу фиксирует на нем внимание зрителя.



Илл. 54.68. Рогир ван дер Вейден. Портрет пожилого человека.

«Мужской портрет» ([илл. 54.69](#)) размером 75×50 см, также принадлежащий кисти Рогира ван дер Вейдена или его последователя и исполненный около 1450 года, хранится в Музее изящных искусств в Антверпене. Надпись вверху, как и часы в левом верхнем углу картины, напоминает о быстротечности жизни. Из-за необычно низкой и толстой шеи, чрезмерно широких плеч и большого черного тюрбана лицо мужчины кажется очень маленьким.

«Портрет мужчины с книгой» ([илл. 54.70](#)) размером 34×23 см работы Рогира ван дер Вейдена, созданный в 1440-х годах, хранится в Институте Курто в Лондоне. Предполагается, что на нем изображен Уильям Фийастр, бенедиктинский монах, родившийся около 1400 года, епископ Вердена в 1437-1448 годах, Тула в 1448-1461 годах и Турне с 1461 до своей смерти в 1473 году. Портрет имеет оригинальную раму и картину на обратной стороне. Поэтому он предназначался не только для того, чтобы вешать его на стену (хотя эта картина имеет оригинальное кольцо для этой цели), но и чтобы брать его с собой в поездки, подобно современным фотографиям.

«Портрет юноши» ([илл. 54.71](#)) размером 42×32 см работы Мазаччо, созданный около 1425 года, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Модель представлена на черном фоне, как и большинство портретов Рогира ван дер Вейдена, но, в отличие от них, в профиль, а не лицом к зрителю.

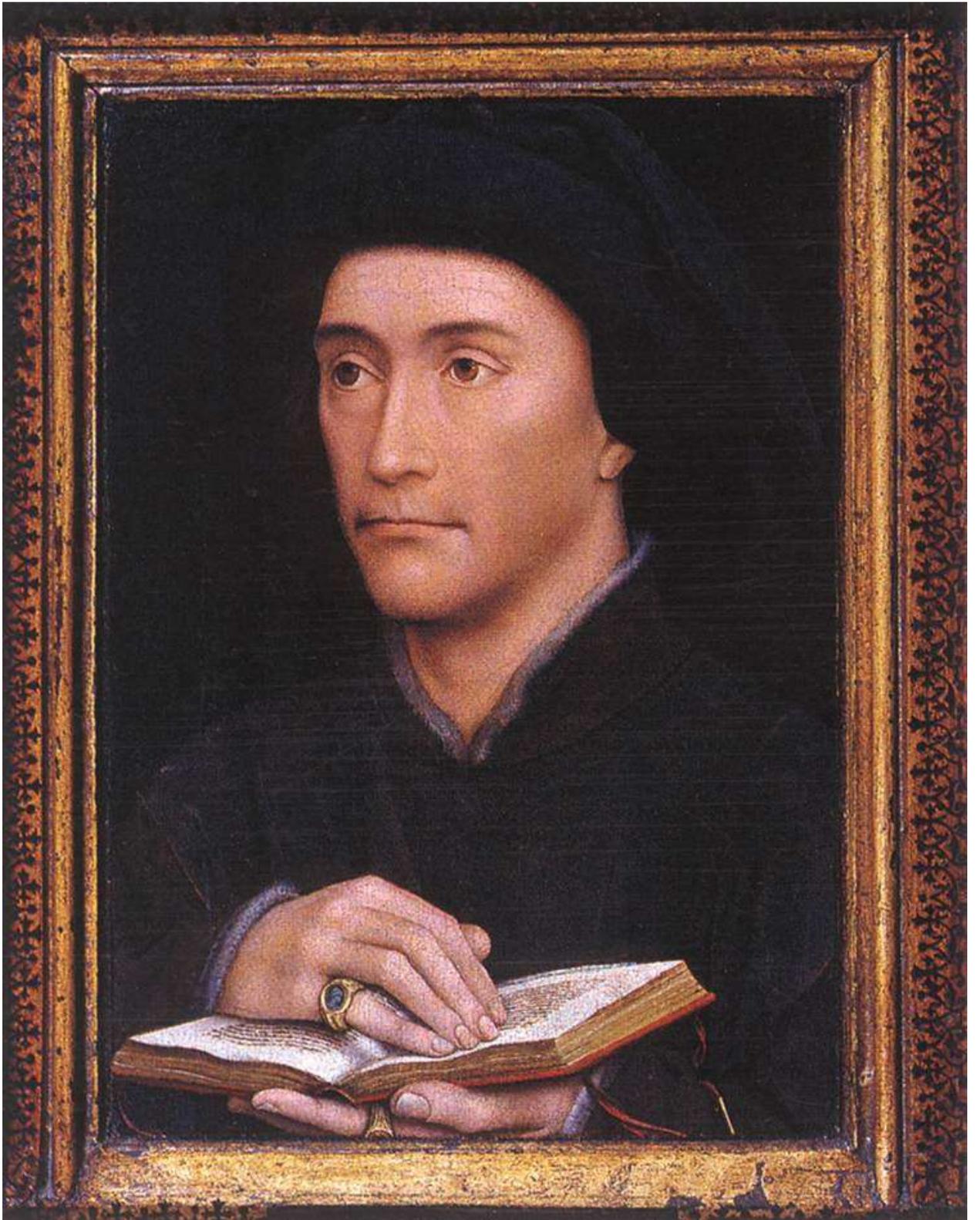
Прямой противоположностью предыдущему портрету является «Мужской портрет» ([илл. 54.72](#)) работы Андреа дель Кастаньо. Он имеет размеры 54×41 см и хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Яркие краски, более свободная композиция, тщательная прорисовка объемов и сильный характер модели типичны для этого великолепного мастера.

Портретов работы Дирка Боутса почти не сохранилось. «Портрет мужчины» ([илл. 54.73](#)) размером 31×22 см, созданный около 1470 года и хранящийся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, является фрагментом не дошедшего до наших дней алтаря с изображением донатора [42]. Наконец, сохранился карандашный «Портрет мужчины» ([илл. 54.74](#)) его же работы. По этим произведениям можно судить о большем демократизме Дирка Боутса в жанре портрета, по сравнению с его предшественниками.

Дирк Боутс работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых и легендарной истории. Его религиозные портреты отличаются особой нежностью. В жанрах ветхозаветных историй, сцен из жизни святых и легендарной истории он создал произведения на ряд новых сюжетов. Несомненны его достижения в изображении пейзажей и интерьеров, а также психологической живописи. В немногочисленных светских портретах он проявил интерес к простым людям и их внутреннему миру. Вместе с тем в его творчестве часто можно отметить отсутствие мастерства в изображении человеческих фигур,



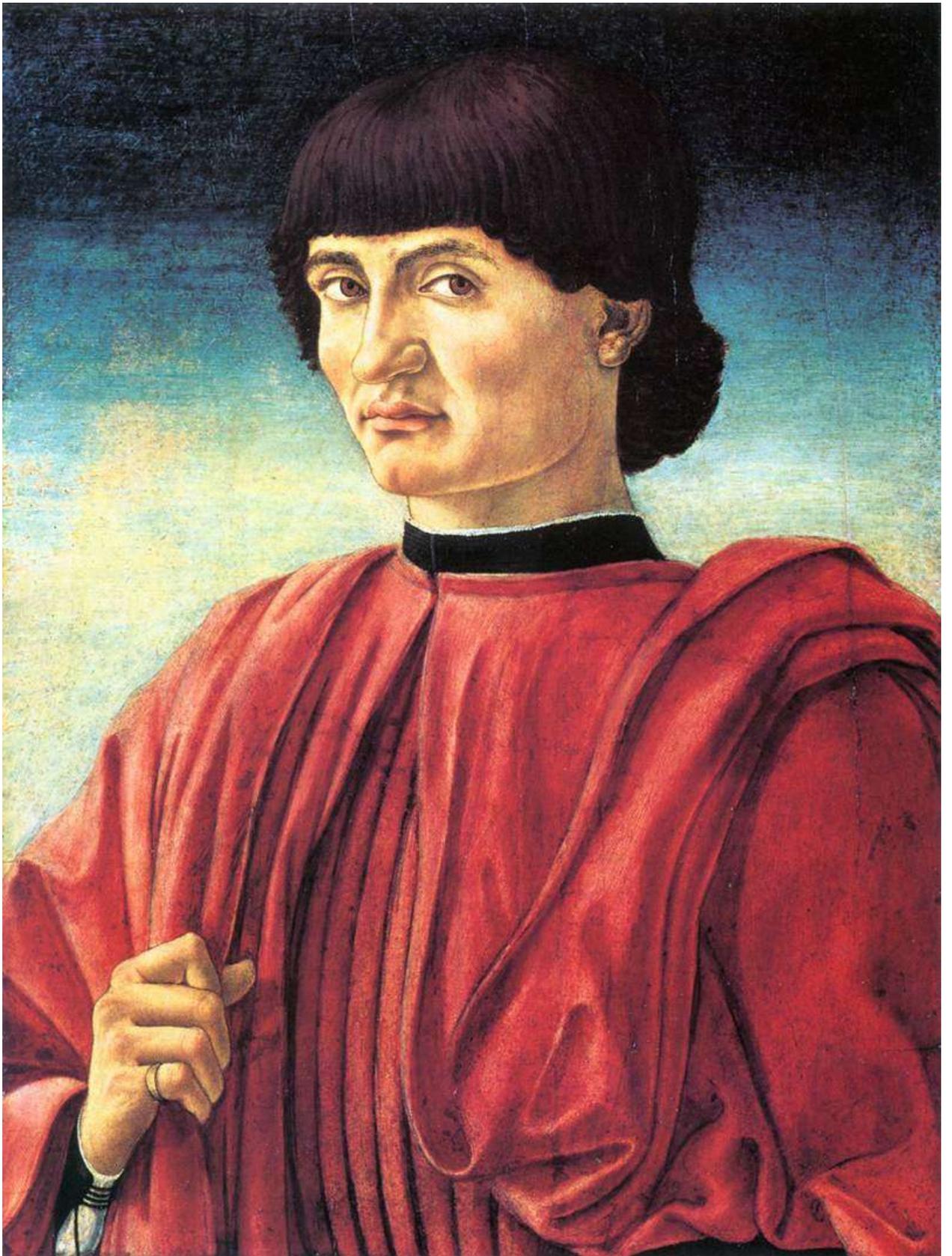
Илл. 54.69. Рогир ван дер Вейден. Мужской портрет.



Илл. 54.70. Рогир ван дер Вейден. Портрет мужчины с книгой.



Илл. 54.71. Мазаччо. Портрет юноши.



Илл. 54.72. Андреа дель Кастаньо. Мужской портрет.



Илл. 54.73. Дирк Боутс. Портрет мужчины.



Илл. 54.74. Дирк Боутс. Портрет мужчины. Рисунок.

некоторую неловкость их поз и движений, а также отсутствие авторского отношения к человеческим страданиям.

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «...контраст между жизненно схваченной природой и мертвенностью, бездушностью фигур наблюдается ... в ... картинах Боутса. И не только пейзаж передает мастер прекрасно, - тонкий колорист и величайший техник, Боутс бесподобно изображает всякую «мертвую натуру», начиная с подробностей одежды и кончая целыми интерьерами... К достоинствам Боутса принадлежит, кроме указанного выше, великолепия, с которым он писал архитектуру» [32].

Н.Н. Никулин описывал искусство художника следующими словами: «Стремление к конкретности в передаче вещей и предметов характерно для Баутса. Он был внимательным наблюдателем, хорошим рассказчиком, и все же его повествование лишено внешней занимательности. Готически удлиненные фигуры малоподвижны, их жесты кажутся скованными, из связывает не столько действие, сколько общее настроение важности происходящего события, общее душевное состояние. Человеческая индивидуальность теряет для Баутса свою ценность, его в большей степени занимает вся группа в целом, в облике его героев появляется что-то схожее: подчеркнутый вертикализм рельефных фигур, сходный тип чуть удлиненных лиц. Много внимания уделял Дирк Баутс пейзажу, который у него был не просто фоном, а играл важную роль. Пейзаж хорошо связан с фигурами, передний план и даль составляют неразрывное единое целое. Такого единства нидерландским художникам редко удавалось достигнуть. Эффекты солнечного света, игра теней делают пейзажи Баутса живыми и естественными. Природа под его кистью становится носителем настроения то элегического, то лирического, в зависимости от сюжета картины. Портретов Баутса сохранилось немного, тем не менее они относятся к лучшему из того, что создал художник... Люди на портретах Дирка Баутса так же спокойны и пассивны, как в его сюжетных картинах. Они погружены в размышления, внутренне сосредоточены. Внимание к индивидуальным особенностям внешности не отвлекает художника от изображения богатой душевной жизни» [42].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Дирк Боутс. В 1448 королем Дании стал Кристиан I. В 1466 Тевтонский орден стал вассалом Польши; новой столицей Тевтонского ордена стал Кенигсберг. В 1471 в Германии формально было отменено право на кровную месть. В 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. В 1449 французы вторглись в Нормандию. В 1453 они победили англичан в битве при Бордо. Завершилась Столетняя война. В 1455 в Англии началась война Алой и Белой розы между династиями Ланкастеров и Йорков. В 1468 Карл Смелый, герцог Бургундии (территория современных Франции,

Бельгии и Голландии) заключил союз с Англией против Франции. В 1474 король Франции Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. В 1453 турки осадили и захватили Константинополь, который отныне стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. В 1456 они захватили Афины, а в 1459 – Сербию. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. В 1449 Милан победил Венецию и завоевал Ломбардию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца. В 1454 мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. 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 1455 открыли острова Зеленого Мыса, а в 1468 захватили Касабланку в Марокко. В 1470 испанцы захватили город Мелилья на северном побережье Марокко. В 1471 португальские мореплаватели достигли Золотого Берега (территория современной Ганы). В том же году они захватили город Танжер на северном побережье Марокко, а в 1473 пересекли экватор. В 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. В 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1445 немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов. В 1449-1452 для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1456 французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание», полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов. В 1444 итальянский архитектор Микелоццо Микелоцци спроектировал Палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции. 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. Около 1446 нидерландский живописец Рогир ван дер Вейден написал полиптих «Страшный Суд». В 1464 итальянский живописец Филиппо Липпи закончил фрески в соборе Прато. Около 1465 итальянский художник Пьеро делла Франческа написал портреты герцога и герцогини Урбинских [4].