

Глава 58. Петрус Крестус (упоминается с 1444 – умер в 1473)

Нидерландский художник Петрус Крестус, младший современник Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Бернардо Мартореля, Стефана Лохнера, Хайме Басо Хакомара, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Андреа дель Кастаньо, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццолли и Ангеррана Картона, работал в жанрах религиозного и светского портрета, а также евангельских историй. Он весьма успешно экспериментировал с цветом, придавая ему самостоятельное художественное значение. В некоторых религиозных сюжетах он подчеркивал бытовой компонент. Его светские портреты отличаются большой выразительностью, а во многие из них он вводил окружающую обстановку вместо фона.

58.1. Биографические сведения о Петрусе Крестусе

Предполагается, что нидерландский художник Петрус Крестус родился около 1410 года в местечке Барле, в герцогстве Брабант, которое в наши дни находится на голландско-бельгийской границе, севернее Антверпена. Документально известны лишь некоторые эпизоды из его жизни. В 1444 году он упоминается в Брюгге, где он получил права гражданства; в 1454 году он исполнил три копии с «Мадонны» из Камбрэ, а в 1462 вместе с женой стал членом братства «Сухого дерева». В 1463-1467 годах он украсил хоругвь для процессии и в 1472 году стал членом совета художников. Он умер в 1473 году⁽¹⁾ в Барле в Брабанте.

Истоки его стиля – еще не разрешенная историками искусства проблема. Предполагается тесное сотрудничество Крестуса с Яном ван Эйком; считается, что он был руководителем мастерской великого художника, ставшим самостоятельным мастером лишь после смерти учителя, который поручал ему завершение своих произведений. Эта гипотеза основывается непосредственно на документах, касающихся картины «Мадонна с картезианским монахом» ([илл. 33.17](#)) ван Эйка из собрания Фрика в Нью-Йорке и ее реплики (копии, написанной под прямым наблюдением автора), исполненной Крестусом, а ныне хранящейся в музее Белин-Далема. Другие исследователи на основании сравнения стилей обоих художников считают маловероятным, что Крестус работал в мастерской ван Эйка.

Творческая биография Крестуса отмечена несколькими вехами – датированными картинами, которые позволили искусствоведам проследить эволюцию художника. «Портрет картезианского монаха» ([илл. 58.20](#)) из музея Метрополитен в Нью-Йорке создан в 1446 году. На парапете, который по примеру Яна ван Эйка ограничивает первый план композиции, художник изобразил муху. «Портрет Эдварда Гримстона» ([илл. 58.23](#)) из Национальной галереи Лондона датируется тем же годом. В 1449 году была исполнена

картина «Св. Элигий» ([илл. 58.12](#)) из собрания Лемана в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Искусствоведы предполагают, что для нее существовал прототип, созданный Яном ван Эйком. Позднее были созданы «Рождество» ([илл. 58.13](#)), ныне хранящееся в Национальной галерее в Вашингтоне, арка которого восходит к композиции Рогира ван дер Вейдена, а также «Снятие с креста» из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе, уменьшенный вариант которого имеется в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

В 1452 году Крестус создал две алтарные створки, хранящиеся в музее Берлин-Далема, в которых достаточно точно воспроизвел «Распятие», ныне хранящееся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, приписываемое Яну ван Эйку. Небольшое панно «Мадонна с Младенцем и св. Иеронимом и Франциском» из Штеделевского художественного института во Франкфурте, ранее датировалось 1417 годом, что служило основанием для различных гипотез о творчестве художника, но сегодня дата читается как 1457. «Мадонна с Младенцем» из музея в Канзас-Сити точно повторяет композицию Яна ван Эйка с изображением «Рождества Иоанна Крестителя» в «Милано-Туринском часослове».

Самое известное произведение художника, «Портрет молодой женщины» ([илл. 58.26](#)) из музея Берлин-Далем не датировано. «Оплакивание Христа» ([илл. 58.17](#)) из Лувра в Париже навеяна композицией одной из миниатюр из «Милано-Туринского часослова». Крестусу также приписывается «Смерть Богородицы» из Художественной галереи Тимкен в Сан-Диего, сходство которой с работами итальянских художников позволило искусствоведам предположить, что Петрус Крестус совершил путешествие в Италию [18, 42].

58.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения художника, созданные на традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также знаменитая картина из жизни св. Элигия, больше похожая на жанровую сцену и впоследствии ставшая прототипом многочисленных картин, изображающих зарождение финансового капитализма в Нидерландах.

58.2.1. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. В настоящем разделе обсуждаются два небольших произведения художника на этот сюжет.

Картина «Богородица сухого дерева» ([илл. 58.1](#)) размером 17×12 см, созданная в 1465 году по заказу Братства сухого дерева, хранится в музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде. Ее композиция восходит к тексту книги пророка Иезекииля: "И узнают все деревья полевые, что Я, Господь, высокое дерево понижаю, низкое дерево повышаю, зеленеющее дерево иссушаю, а сухое дерево делаю цветущим". Строки пророка члены братства сухого дерева интерпретировали как указание на чудесное зачатие бесплодной св. Анны,



Илл. 58.1. Петрус Крестус. Богоматерь сухого дерева.

родившей Деву Марию. Буквы "А", повторенные золотом пятнадцать раз в ветвях сухого дерева, символизируют начальную строчку молитвы "Радуйся, Мария! (Ave Maria)", обращенной к Деве Марии [43].

Картина «Мадонна с Младенцем, св. Варварой и донаторм Яном Восом» ([илл. 58.2](#)) размером 19.5×14 см, созданная около 1450 года, хранится в Государственных музеях Берлина [43].

Действующие лица. Дева Мария, юная и стройная, с высокой шеей, удлиненной головой на [илл. 58.1](#) и круглой на [илл. 58.2](#), приятным лицом, крупными черными глазами на [илл. 58.1](#) и маленькими голубыми на [илл. 58.2](#), высоким лбом, высоко поднятыми дугообразными бровями на [илл. 58.1](#), коричневыми волосами (более темными на [илл. 58.1](#)), расчесанными на прямой пробор и рассыпавшимися отдельными волнистыми, но жидковатыми прядями по плечам, маленьким носом, широким ртом и острым подбородком, одета в длинное синее платье с белой каймой по краю рукавов и подолу (на [илл. 58.2](#) кайма из меха горностая) и красный плащ (с зеленой подкладкой на [илл. 58.1](#) и обшитый по краю золотом на [илл. 58.2](#)). Волосы Мадонны стянуты тонкой золотой диадемой. На обеих картинах она держит Младенца на руках.

Младенец, худенький, с тоненькими ручками и ножками, большой головой, толстощекий, с крупными темными глазами на [илл. 58.1](#) и маленькими голубыми на [илл. 58.2](#), высоким лобиком, редкими желтыми выющимися волосиками, носиком пуговкой и маленьким подбородком, наполовину завернут в плотную белую пеленку на [илл. 58.1](#) и полностью обнажен на [илл. 58.2](#), где несколько утрированно нарисованы складки кожи на Его животике. В левой руке Он держит круглую державу с выступающим из нее высоким тонким крестом, золотую на [илл. 58.1](#) и из прозрачного стекла на [илл. 58.2](#).

Св. Варвара присутствует только на [илл. 58.2](#). Чуть ниже ростом Девы Марии, с длинной шеей, узким красивым лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, немного более темными и короткими, но так же расчесанными, как и у Мадонны, волосами (очень тонко нарисованными), маленьким носиком, небольшим ртом с пухлыми красными губами и острым подбородком с ямочкой, она одета в зеленое платье и почти такого же цвета плащ, обшитый золотом по краю. Плащ прикреплен к платью двумя брошами в виде крестов из крупных жемчужин. Ее волосы стянуты узкой диадемой с жемчужинами. В правой руке она держит пальмовую ветвь мученицы, а левую положила на башню.

Донаторм Ян Вос, ранее нарисованный Яном ван Эйком ([илл. 33.17](#)), также присутствует только на [илл. 58.2](#). Полный пожилой, с круглой головой, сангвиническим бритым лицом, темными глазами с морщинками вокруг них, невысоким лбом, обширной тонзурой и коротко стриженными седеющими волосами вокруг нее, он облачен в светлую рясу со спущенным капюшоном.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 58.1](#) Дева Мария, держащая на руках Младенца, стоит на развилке ветвей сухого дерева. Мадонна повернута немного вправо, а Младенец нарисован почти лицом к зрителю с небольшим



Илл. 58.2. Петрус Крестус. Мадонна с Младенцем, св. Варварой и донатором Яном Восом.

поворотом влево. Дева Мария склонила к Нему голову, опустила взор и держит Его двумя пальцами за ножку, а Он в довольно неестественной позе (Его ноги согнуты так, словно Он на чем-то, но непонятно на чем, сидит, а правая рука кажется неживой) с озорным выражением смотрит на зрителя.

Взаимодействие персонажей на [илл. 58.2](#) частично восходит к прототипу Яна ван Эйка ([илл. 33.17](#)). Тот же донатор, картезианский монах, так же стоит на коленях, но с еще более восторженным выражением лица, упоенный счастьем, которое выпало на его долю. Св. Варвара (немного по другому одетая) так же представляет своего протеже Деве Марии. На этом сходство кончается. Дева Мария стоит (а не сидит на троне) и задумчиво смотрит вниз (а не на Младенца). Ей нет никакого дела до Яна Воса. Младенец смотрит не на донатора, а на зрителя и благословляет его. Еще один персонаж Яна ван Эйка, св. Елизавета Венгерская, вообще отсутствует у Петруса Крестуса.

Интерьер. На [илл. 58.2](#) действие происходит в интерьере высокой капеллы романского стиля, находящейся над окружающим пейзажем. Капелла похожа на беседку, две наружные стены которой имеют высокие и широкие арочные проемы, поддерживаемые черными коринфскими колоннами, квадратными в сечении, капители которых украшены драгоценными камнями. Над этими проемами видны круглые и прямоугольные окна с витражами. Из-под купола капеллы, находящегося выше верхнего края картины, над головой Мадонны спускается прозрачный балдахин конусообразной формы. Пол капеллы покрыт разноцветной квадратной плиткой. Позади донатора на полу стоит крупный (высотой почти в рост св. Варвары) макет башни (ее атрибут). В одном из проемов видна часть статуи, украшающей стену капеллы с наружной стороны.

Архитектурные сооружения. В другой проем капеллы с высоты птичьего полета виден город, находящийся внизу. Домики, расположенные вдоль улицы, идущей полукругом, имеют высокие двускатные крыши, покрытые красной черепицей. На улице полно горожан. Пространство, похожее на городскую площадь, засажено деревьями и пересекается множеством тропинок, по которым также идут горожане. Городская стена из красного кирпича с двумя башнями имеет разрыв, через который в город втекает речка. Башни соединены узким пешеходным мостом, перекинутым через нее. За городом также расположено несколько строений, преимущественно церковных.

Пейзаж. Во всех проемах капеллы виден сельский пейзаж, окружающий капеллу и город. Покрытая частично лугами, частично лесом равнина с невысокими пологими холмами уходит вдаль к линии горизонта. По реке, втекающей в город, плывет несколько лодок. У подножия холма между деревьями расположено городское кладбище (это впервые). Бледное небо покрыто редкими облаками. На его фоне летает довольно много разрозненных птиц и виден один косяк перелетных птиц. Все говорит о том, что действие происходит теплым солнечным днем в начале осени.

На [илл. 58.1](#) Мадонну окружают ветви сухого дерева, которые могут также символизировать необходимость и величие жертвы, принесенной

Спасителем ради освобождения мира от первородного греха. Эти сухие ветви образуют круг, напоминающий терновый венец. При такой символике золотые буквы «а», подвешенные на колючих отростках, могут символизировать слова Христа: «Аз есмь альфа и омега, начало и конец всего» (началом является пришествие Сына Божьего в мир и его жертвенная смерть, а концом станет Страшный Суд) [43].

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма этих двух картин прямо противоположна друг другу. Черный фон [илл. 58.1](#) создает таинственное настроение и глубину пространства, уходящую в бесконечность. Столь же таинственно выглядят серые с зелеными бликами сухие ветви и ствол дерева, а также мерцающие буквы «а». С этим фоном удивительно гармонирует красный плащ Девы Марии, а ее лицо и фигура Младенца словно освещены в ночи мистическим светом. Напротив картина на [илл. 58.2](#) полна света и воздуха. Глубокие цвета женских одежд противопоставлены простым цветам грубой рясы картезианского монаха.

Композиция картины на [илл. 58.1](#) вполне соответствует ее таинственному колориту. Во мраке ночи, в непроходимых дебрях человеческого мира мать с Сыном несут мистический свет всему человечеству. Напротив, картина на [илл. 58.2](#) производит довольно прозаическое впечатление. Действие происходит отнюдь не на небе, а в маленьком провинциальном городке. Настойчивая Варвара дождалась момента, когда Дева Мария вынесла Младенца-Иисуса на прогулку, и привела своего пронырливого протеже, местного священника, который очень хотел быть ей представленным. Кроткой Мадонне надоели эти подготовленные экспромты, но она вынуждена соблюдать приличия. Младенец пока еще не понимает, что происходит и что Ему предстоит.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 55.2.1.

На картине Пьетро Поллайоло ([илл. 56.28](#)) особенно хороши декорация позади действующих лиц и пейзаж за ней. Младенец, как и у многих мастеров, довольно неудачен, а не особенно красивый тип Мадонны со следами переживаний на лице, обладает определенной новизной.

Несколько произведений на этот сюжет исполнил Беноццо Гоццоли. На его картине ([илл. 58.3](#)) размером 254×130 см, созданной в 1449 году, из церкви Санта-Мария сопра Минерва в Риме Младенец держит в левой руке земной шар, на котором написаны названия трех известных тогда частей света – Европы, Азии и Африки. Сверху их осеняет Святой Дух. На его же фреске ([илл. 58.4](#)) размером 250×135 см, исполненной в 1450 году в церкви Сан-Фортунато в Монтефалько, утонченный ангел, стоя на коленях, играет на бубне Младенцу-Иисусу. Обращают на себя внимание черные нимбы всех персонажей. Пейзаж и интерьер написаны под несомненным влиянием творчества Анджелико. На другой его фреске ([илл. 58.5](#)) из той же церкви можно отметить удивительно тонкие лица и Мадонны, и Младенца. Лица же святых выглядят не слишком естественными. Картина ([илл. 58.6](#)) размером 122×212 см из Национальной галереи Умбрии в Перудже, созданная в 1456



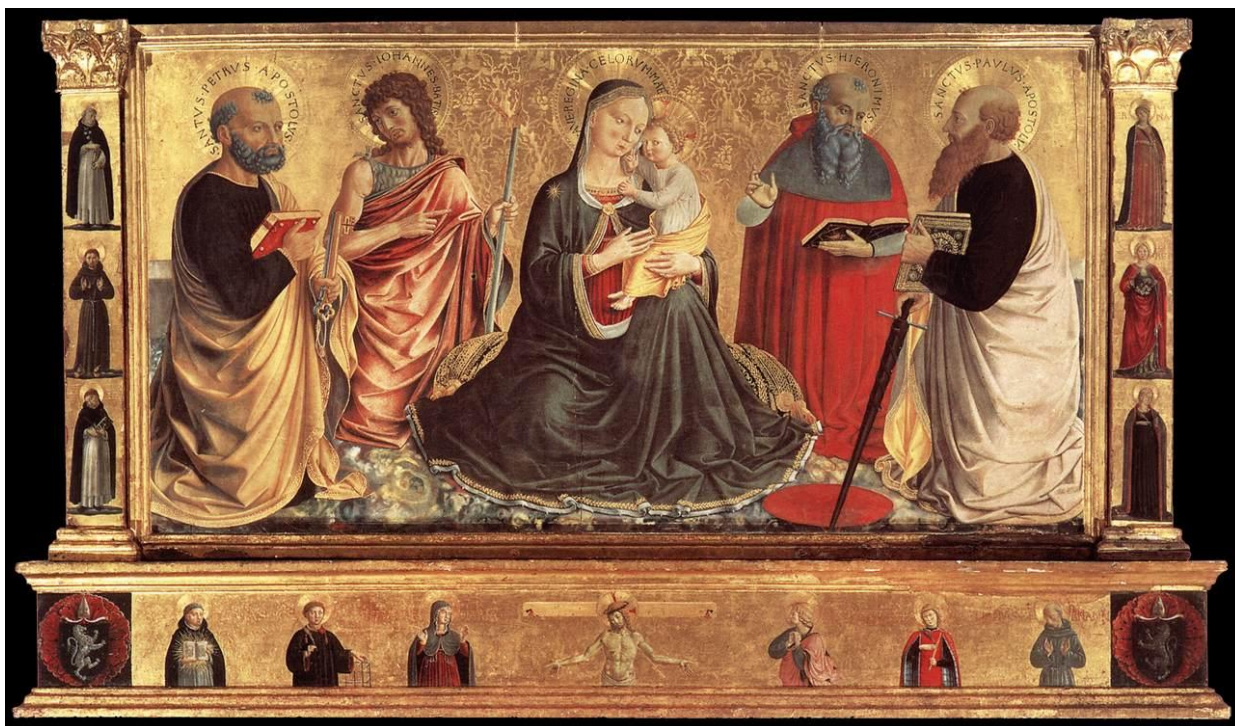
Илл. 58.3. Беноццо Гоццоли. Мадонна и благословляющий Младенец.



Илл. 58.4. Беноццо Гоццоли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 58.5. Беноццо Гоццоли. Мадонна с Младенцем между св. Франциском и Бернардином Сиенским.



Илл. 58.6. Беноццо Гоццоли. Мадонна и Младенец со св. Иоанном Крестителем, Петром, Иеронимом и Павлом.

году, своим золотым фоном больше похожа на икону. Однако одежды персонажей нарисованы на этом фоне очень эффектно. Фреска ([илл. 58.7](#)), исполненная в 1484 году на центральной стене храма Мадонны делла Тоссе близ Кастельфиорентино ([илл. 56.53](#)), представляет Деву Марию, кормящую грудью Младенца в окружении св. Петра с ключами от Рая и книгой, Екатерины с разбитым колесом, Маргариты с крестом и Павла с мечом и книгой. Внизу в пятиугольнике помещен лик Спасителя. Декоративная манера исполнения напоминает гобелен. На картине ([илл. 58.8](#)) размером 34×54 см из Музея истории искусств в Вене, созданной около 1452 года, поклонение святых Младенцу-Иисусу происходит ночью и при мистическом освещении. Блики света вырывают из тьмы цветы на земле и кроны деревьев. Маленький донатор оказался совершенно раздавленным св. Франциском. На картине ([илл. 58.9](#)) размером 84.8×50.6 см из Института искусств в Детройте, созданной около 1460 года, ангелы раскрашены так, словно Беноццо Гоццоли был знаком с картиной на тот же сюжет Жана Фуке ([илл. 55.13](#)). Фреска ([илл. 58.10](#)) в капелле ди Сан-Джероламо церкви Сан-Франческо в Монтефалько, исполненная в 1452 году, представляет этот сюжет в окружении других сцен.

Петрус Кристус около 1445 года создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 58.11](#)) размером 55.5×31.5 см, которая хранится в Музее изобразительных искусств в Будапеште. Трогательный образ Мадонны на фоне скромного северного пейзажа помещен в рамку в стиле Рогера ван дер Вейдена.

58.2.2. «Св. Элигий»

История картины. Картина «Св. Элигий» ([илл. 58.12](#)) размером 98×85 см создана в 1449 году либо по заказу корпорации ювелиров города Брюгге, в которую входили не только золотых дел мастера, но и многочисленные ремесленники, изготавливавшие разнообразные предметы из серебра, либо по заказу корпорации золотых дел мастеров Антверпена для украшения алтаря своего святого патрона; ныне она хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Внизу картины имеется подпись: «Петр Кри[стус] меня исполнил в 1449 году» и марка в форме сердца. «Кри» - сокращение греческого имени Христа, которое художник использовал для своей подписи. Картина была собственностью семьи баронов Оппенгейм в Кельне. При распродаже коллекции Альберта Оппенгейма в Берлине в 1914 году она была куплена для Буша из Майнца, затем попала в собрание Роберта Лемана в Нью-Йорке, который завещал ее Музею Метрополитен [42, 43].

Св. Элигий. Св. Элигий, искусный мастер по металлу, родился в 588 году неподалеку от Лиможа и умер в 660 году. Скромного происхождения, он был ювелиром в Париже, но возвысился до того, что стал главой придворного финансового ведомства при франкском короле Клотаре II. Соединяя в себе набожность с трудолюбием, он занимался миссионерской деятельностью в языческих областях Нидерландов, основывая монастыри и



Илл. 58.7. Беноццо Гоццоли. Мария, кормящая Младенца.



Илл. 58.8. Беноццо Гоццоли. Мадонна и Младенец со св. Франциском и Бернардином и фра Якопо.



Илл. 58.9. Беноццо Гоццоли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 58.10. Беноццо Гоццоли. Мадонна с Младенцем в окружении святых.



Илл. 58.11. Петрус Крисуc. Мадонна.



Илл. 58.12. Петрус Крестус. Св. Элигий.

лечебницы. Около 641 года он стал епископом Нойонским. Элигий является святым патроном золотых и серебряных дел мастеров и чеканщиков [19, 43].

Действующие лица. Св. Элигий (справа), средних лет, довольно плотный, с короткой шеей, некрасивым и даже глуповатым безбородым удлиненным лицом, черными глазами, густыми темными бровями «домиком», крупным прямым носом, широким ртом с опущенными уголками толстых губ и морщинами около них, с массивным подбородком, одет в красный кафтан со складками на груди и широкими длинными рукавами. Изнутри кафтан подбит коротким темным мехом. На голову святого надета облегающая красная шапочка, вокруг которой едва заметен прозрачный нимб, ограниченный двумя белыми концентрическими кругами, а внутри имеющий исходящее от шапочки свечение, нарисованное в виде многочисленных коротких белых лучей. В левой руке Элигий держит аптекарские весы, а в правой - гирьку.

Жених (левее Элигия), молодой, невысокого роста и худощавый, с высокомерным треугольным лицом, темными, чуть скошенными глазами, выпуклыми веками, дугообразными темными бровями, таким же, как и у Элигия, крупным носом, широким ртом с толстыми губами и острым подбородком, одет в расстегнутый черный кафтан, подбитый коричневым мехом. Между полами кафтана видна его нижняя одежда, белая вверху и черная ближе к талии, а также массивная золотая цепь с медальоном, висящая у него на груди. На его голове красуется черная треуголка (это впервые) с жемчужным вензелем. В левой руке он держит коричневый кожаный кошелек.

Невеста (у левого края картины), ниже жениха, молодая, с длинной шеей, узким некрасивым холодным лицом, полуприкрытыми темными глазами, длинным прямым носом, широким ртом и округлым подбородком, одета в длинное и широкое черное платье с золотым растительным узором. Полы и обшлага платья обшиты широкой коричневой лентой, а само оно перетянута выше талии широким черным поясом. Выше пояса через ворот платья видна белая блузка с глубоким декольте, перетянутая черной шнуровкой. Голову невесты украшает модная светло-коричневая шляпка с «рогами» и вуалью в форме крыльев. В изображении лиц этих трех персонажей чувствуется нечто общее с манерой Дирка Боутса, а не Яна ван Эйка или Рогира ван дер Вейдена.

В выпуклом зеркале, стоящем у правого края картины, отражаются двое прохожих, молодые мужчина и женщина, - прием, заимствованный у Яна ван Эйка ([илл. 33.86](#)). Мужчина одет в красный кафтан поверх белой рубашки и черный тюрбан, а женщина – в темное платье, причем ее коричневые волосы, уложенные в модную прическу, ничем не покрыты. На левой руке у женщины сидит крупная птица с серой спиной и белым брюшком.

Взаимодействие персонажей. Св. Элигий сидит в своей ювелирной лавке у стойки и принимает посетителей – жениха и невесту. Он взвешивает на аптекарских весах обручальные кольца, которые он изготовил для молодых, но смотрит не на весы, в куда-то вбок, мимо зрителя. Жених обнял

правой рукой невесту за плечи, а левой уже достал кошелек, чтобы расплатиться. Невеста протянула левую руку за кольцами. У молодых довольно высокомерный и недоверчивый вид – возможно, они подозревают святого в мошенничестве. Прохожие либо гуляют по улице (где кроме них нет никого), либо заглядывают снаружи в лавку святого.

Интерьер. Исключительно тщательно, с большим мастерством и знанием дела нарисован интерьер мастерской. Здесь Петрус Кристус нисколько не уступает своим предшественникам Роберу Кампену и Яну ван Эйку. На переднем плане мы видим широкую деревянную стойку, на которой стоит выпуклое зеркало, лежат золотые монеты (этот мотив финансового капитализма будет повторен многими художниками), гири, металлическая коробочка для их хранения и, наконец, причудливо сложенная широкая темно-красная лента. Столь же тщательно нарисованы аптекарские весы с двумя чашками, кольца и гири, лежащие в них. Правее святого видны полки с образцами его продукции. На верхней полке стоят три блестящие металлические вазы различной формы. Там же висят крупные разноцветные бусы и прямоугольный отрезок красной материи с приколотыми к ней образцами мелких ювелирных изделий. Другой, более крупный отрезок висит ниже на стене между полками. На нижней полке также выставлены образцы различных изделий, включая красный коралл. За спиной святого с потолка свисает синяя бархатная портьера, а левее нее у самого верха картины над головами молодых виден низ прямоугольного окна с сетчатым витражом.

Городская улица. В зеркале отражается улица – ряд двухэтажных домов с темными окнами и подворотнями, искаженными в соответствии с выпуклостью зеркала. Сама улица заросла травой, а дома с двускатными крышами, крытыми черепицей, выглядят очень старыми (словно им уже несколько сот лет).

Цветовая гамма и композиция. На коричневом фоне стен мастерской ярким пятном выделяется одежда святого. Свет в комнате падает не из окна, а, видимо, с улицы (источник света находится слева перед картиной) и предметы на стойке и полках отбрасывают тени. Композиционно картина разделена диагональю, идущей из левого верхнего угла в правый нижний. Пространство ниже этой диагонали заполнено людьми, а выше – ювелирными изделиями. Стена с полками справа и стойка внизу образуют прямой угол, в вершине которого находится зеркало. Картина продолжает традицию изображать жизнь святых как труд ремесленников, заложенную Робером Кампенем ([илл. 31.9](#)). Петрус Кристус, вслед за Рогиром ван дер Вейденом ([илл. 38.120-38.121](#)), вносит в эту сцену элементы жанра бытовой живописи, превращая сцену из жизни святого в сцену из повседневной жизни провинциального городка в современных ему Нидерландах. Высказывалось также предположение, что эта картина, подобно произведению Яна ван Эйка ([илл. 33.86](#)), могла играть роль юридического документа, удостоверяющего заключенный брак между молодыми людьми.

58.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения Петруса Крестуса, иллюстрирующие два евангельских сюжета, относящиеся к периодам младенчества Иисуса и после Его смерти.

58.3.1. «Рождество»

Картина «Рождество» ([илл. 58.13](#)) размером 130×97 см, созданная около 1465 года, хранится в Национальной галерее в Вашингтоне [60].

Действующие лица. Дева Мария, образ которой традиционен для нидерландских мастеров, юная, нежная и стройная, с длинной шеей, маленькими руками, красивым лицом, гладкими коричневыми волосами, зачесанными за уши и окруженными едва заметным лучистым свечением, причем волнистые концы волос рассыпались у нее по плечам и спине, одета в синее платье и черный плащ. Подол ее платья обшит белой лентой и настолько широк и длинен, что его конец лежит на земле и на нем уместился Младенец. Края плаща вышиты золотом.

Младенец-Иисус, худенький, с большой головкой, коротенькими ручками и ножками и довольно густой светлой шевелюрой, полностью обнажен. Его тельце испускает едва заметное золотое сияние в форме лучистого овала.

Иосиф (справа), пожилой, но не слишком старый, довольно грузный, широкий в плечах, но при этом с очень маленькими руками, широким лицом семитского типа, небольшими глазами навывкате, высоким лбом и большой лысиной, окруженной прилизанными коричневыми волосами, с орлиным носом и седеющей бородой, одет в широкую красную мантию и широкий зеленый плащ. Свою черную шляпу с высокой тульей и широкими полями он держит в правой руке, а левой тяжело опирается на толстую палку, которую он использует скорее потому, что он хромым, чем как дорожный посох. Иосиф только что снял свои деревянные башмаки, и они валяются на земле перед ним.

Четыре ангела (два левее Девы Марии и два между ней и Иосифом), значительно меньшие по размеру, чем Иосиф и Дева Мария, по типу характерные для творчества Рогира ван дер Вейдена, с длинными и узкими красными или черными поднятыми вверх крыльями, отличаются яркими разноцветными длинными одеждами, туниками и плащами.

Четверо пастухов (справа и слева на среднем плане) среднего возраста, одеты в красные и черные одежды, у большинства из них на головах надеты шапки, а в руках они держат посохи.

Взаимодействие персонажей. Новорожденный Младенец лежит на земле на подоле платья Мадонны и, несомненно, мерзнет. Но стоящие по обе стороны от Него Дева Мария и Иосиф настолько умиляются, глядя на Него, что не замечают этого. По обе стороны от Мадонны стоят по паре ангелов,



Илл. 58.13. Петрус Кростус. Рождество.

которые от счастья заламывают руки. За всем этим из-за полуразрушенной каменной стены парами с каждой стороны наблюдают пастухи и обсуждают увиденное.

Животные. Морды вола и осла, не слишком умело нарисованные, едва различимы в темноте хлева у левого края картины. В небе летает несколько птиц, виден и традиционный косяк перелетных птиц.

Постройки. Силуэт каркаса почти разрушенного от старости сарая практически без стен и с прохудившейся крышей возвышается позади главных действующих лиц. Лучше всего сохранился хлев, где и расположились вол с ослом. За сараем расположено основание почти полностью разрушенной стены каменного дома. В ее левой стороне видны проемы готических окон. Из-за этой стены и в эти проемы выглядывают пастухи. На заднем плане на склонах холмов расположены сельские каменные постройки, находящиеся в значительно лучшем состоянии. Вся картина заключена в каменную арку в стиле Рогера ван дер Вейдена, украшенную причудливой скульптурой (в том числе статуями Адама, Евы и сражающихся воинов, а также сценами из священной истории), колоннами и комическими фигурками, поддерживающими эти колонны.

Пейзаж. Действие на переднем плане разворачивается на глинобитном полу разрушенного сарая. Позади него за каменной стеной разрушенного дома расстилается сельский пейзаж с зелеными лугами, пологими холмами, отдельными деревьями и небольшими рощицами. Небо, белое у горизонта и синее вверху, совершенно безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Яркие одежды действующих лиц резко контрастируют с темным силуэтом сарая и выделяются на фоне зеленого пейзажа. Хотя в композиции чувствуется стремление к симметрии, она нарушается почти везде – массивная фигура Иосифа противопоставлена хрупкой фигурке Девы Марии, ангелы расположены асимметрично, хлев с волем и ослом противопоставлен пустой стене сарая за спиной Иосифа, пастухи расположены не симметрично, асимметрия характерна и для пейзажа. Однако не создается впечатления, что это сознательная асимметрия, имеющая целью подчеркнуть те или иные идеи, заложенные в композицию. Пестрая сцена летним солнечным днем лишена всякой таинственности и значительности. Присутствующие словно ждут, что же произойдет дальше?

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Вариант на картине Дирка Боутса ([илл. 58.14](#)) размером 80×56 см, являющийся второй справа створкой его «Триптиха Богородицы» ([илл. 54.46](#)), исполненного около 1445 года, содержит некоторые элементы композиции произведения Петруса Кристоуса ([илл. 58.13](#)). У Дирка Боутса заметно отличаются трактовка образов Девы Марии и Иосифа, Младенец лежит на голой земле (как в произведениях Робера Кампена на [илл. 31.24](#) и Рогера ван дер Вейдена на [илл. 38.47](#)), ангелов меньше, а пастухи сгруппированы все в одном месте.

В варианте Бенедетто Гирландайо ([илл. 56.31](#)) толстенький Младенец сидит на коленях прекрасной Мадонны. Контраст с ее образом составляет простоватый крестьянский образ Иосифа с темным лицом. Вокруг них



Илл. 58.14. Дирк Боутс. Рождество.

столпились многочисленные коленопреклоненные ангелы. За каменной стеной руины Младенцу поклоняются два пастуха (справа) и более знатные господа (в центре). На передний план вынесены многие предметы быта. Задний план отведен прекрасному пейзажу, где справа на горе пасется стадо. Рождественские вол и осел (слева от Мадонны) нарисованы довольно реалистично.

Еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 58.15](#)) размером 85.5×54.8 см, созданной Петрусом Крестусом в 1452 году, хранится в Музее Грунинге в Брюгге. Его отличают общий коричневый колорит, более яркое свечение, исходящее от плачущего Младенца, отсутствие пастухов, парение ангелов под крышей сарая и более уютный пейзаж с речкой и городскими башнями. Близкий к нему вариант на картине ([илл. 58.16](#), внизу) размером 134×56 см, которая была створкой несохранившегося триптиха, созданного в 1452 году, хранится в Государственных музеях Берлина.

Сравнение этих вариантов показывает, что к этому времени в нидерландской живописи сложился определенный, довольно приятный стереотип этого сюжета, который обычно исполнялся с большим мастерством и в котором менялись лишь незначительные детали.

58.3.2. «Оплакивание»

Анализируемые произведения. В настоящем разделе обсуждаются три произведения, созданные на этот сюжет.

Картина «Оплакивание Христа» ([илл. 58.17](#)) размером 38×30.5 см, исполненная около 1450 года, хранится в Лувре в Париже [32].

Картина «Оплакивание» ([илл. 58.18](#)) размером 21.5×35.9 см, созданная в 1450-е годы, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке [43].

Картина «Оплакивание» ([илл. 58.19](#)) размером 98×188 см, созданная в 1455-1460 годах, хранится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Считается, что ее заказчиком был Ансельм Адорнес, житель Брюгге [42].

Действующие лица. Иисус, худой, особенно на [илл. 58.19](#), с изможденным лицом, почти полностью обнажен. Его тело наиболее пропорционально сложено на [илл. 58.18](#), а на [илл. 58.19](#) имеет чрезмерно удлиненную верхнюю часть туловища и коротковатые ноги. Анатомическая структура тела наиболее тщательно нарисована на [илл. 58.18](#). Его лицо, не особенно запоминающееся на [илл. 58.17](#), прекрасно на [илл. 58.18](#) и имеет заметные следы вырождения на [илл. 58.19](#). На всех трех картинах на Его голове надет терновый венок, а на теле видны стигматы и струйки крови.

Дева Мария (в центре), довольно полная, широколицая на [илл. 58.17](#) и [58.18](#), близкая по типу Мадоннам Рогира ван дер Вейдена на [илл. 58.19](#), наиболее юная и красивая на [илл. 58.18](#), одета в темно-красное платье и ярко-синий плащ с золотой каймой на [илл. 58.17](#), в темно-синее платье и черный бархатный плащ на [илл. 58.18](#) и в черное платье и светло-голубой плащ на



Илл. 58.15. Петрус Кристус. Рождество Христово.



Илл. 58.16. Петрус Кристус. Благовещение и Рождество.



Илл. 58.17. Петрус Крестус. Оплакивание Христа.



Илл. 58.18. Петрус Кростус. Оплакивание.



Илл. 58.19. Петрус Кростус. Оплакивание.

[илл. 58.19](#). На [илл. 58.17](#) и [58.19](#) ее волосы закрыты белым головным платком, а на [илл. 58.18](#) на белый платок накинута черная накидка. На [илл. 58.17](#) и [58.18](#) платок закрывает ей шею, а на [илл. 58.19](#) ее шея открыта. Лишь на [илл. 58.17](#) она обнимает обеими руками тело Иисуса, сцепив пальцы.

Апостол Иоанн (позади Девы Марии и чуть справа от нее), довольно полный, приземистый и широколицый (с женоподобным лицом), особенно на [илл. 58.17](#) и [58.18](#), с небольшими глазами, низким лбом, курчавыми, не особенно длинными волосами, прямым носом, толстыми щеками и губами и округлым подбородком, одет в темно-красные тунику и плащ. На [илл. 58.18](#) и [58.19](#) он поддерживает руками Деву Марию.

Мария Магдалина (у левого края), молодая и стройная (особенно на [илл. 58.19](#)), с приятным немного узковатым лицом и длинными волнистыми светло-коричневыми волосами на [илл. 58.19](#), круглым лицом и убранными под головной платок волосами на двух других картинах, одета в темно-синее платье с белыми рукавами и голубой плащ на [илл. 58.19](#), красное платье с зелеными рукавами на [илл. 58.17](#) и красное платье и широкий зеленый плащ на [илл. 58.18](#). Белый платок украшает ей голову на всех трех картинах. Ее атрибут, круглый сосуд для благовоний, стоит рядом с ней на земле.

Кроме Марии Магдалины на [илл. 58.17](#) и [58.19](#) присутствует еще одна св. жена. Молодая, довольно полная на [илл. 58.17](#) (справа) и стройная на [илл. 58.19](#) (слева от Иоанна), она одета в зеленое платье и темно-синий плащ, а ее волосы и шею закрывает белый головной платок.

Иосиф Аримафейский и Никодим присутствуют на [илл. 58.18](#) и [58.19](#). На [илл. 58.18](#) Иосиф Аримафейский (слева, перед Марией Магдалиной) с темной бородой, в черном кафтане с висящим на правом боку коротким мечом, обут в коричневые сапоги; на голове у него надет большой треух. На [илл. 58.19](#) он (правее Марии Магдалины) иудейской внешности, седобородый и лысоватый, с непокрытой головой, в золотом одеянии поверх красного и также с мечом. Никодим же, напротив, безбородый, с широким ртом, одет в красный кафтан поверх черной одежды и темную шапочку на [илл. 58.18](#) (у правого края), а на [илл. 58.19](#) (правее Иисуса) худой, одет в длинную красную тунику и черную шапочку. Его атрибуты, три гвоздя, клещи и другие инструменты, лежат недалеко от него на земле (на [илл. 58.19](#) они лежат рядом с атрибутом Марии Магдалины, поскольку около Никодима им не хватило места на земле).

Донаторы, Ансельм Адорнес (второй справа), умерший в 1483 году, представитель старинной купеческой семьи в Брюгге, и его жена (у правого края), присутствуют только на [илл. 58.19](#). Средних лет, невысокий, с безбородым высокомерным лицом, коротко стриженными волосами, Ансельм одет в черный кафтан. Его жена, заметно ниже него ростом, молодая, с приятным лицом, одета в белое платье с вырезом на спине. Черный плащ из блестящей тонкой материи обернут вокруг ее тела ниже талии. Ее голову украшает модный черный тюрбан.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 58.17](#) положение тела Иисуса соответствует иконографии, введенной Рогиром ван дер Вейденом ([илл.](#)

[38.107](#), [38.110](#)- [38.112](#)). Лишь прогиб тела направлен в другую сторону (тело образует дугу, выпуклую вверх, а не вниз, как у Рогира). Тело лежит на коленях у сидящей в центре картины Девы Марии, которая поддерживает его двумя руками. Лицо Мадонны несчастно, глаза опущены, а ее фигура и голова отклонились вправо. Позади нее и чуть правее стоит апостол Иоанн, высматривая что-то за правым краем картины и разводя руками (ему нечем заняться, поскольку Дева Мария не падает в обморок). Правее него стоит св. жена и, поднеся правую руку к груди, с интересом смотрит мимо Иоанна за левый край картины. У левого края картины заламывает руки Мария Магдалина, с отчаянием глядя поверх тела Иисуса на нижний правый угол картины. Никакого взаимодействия между действующими лицами не видно – каждый персонаж поставлен художником в свою позу независимо от других, они не замечают друг друга и скорее взаимодействуют с людьми, находящимися за пределами картины.

На [илл. 58.18](#) взаимодействие персонажей ближе к другому варианту этого сюжета Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.113](#)). На картине Петруса Крестуса тело Иисуса уже почти опущено на землю Иосифом Аримафейским и Никодимом, причем последний еще поддерживает концы пелены, на которой лежит тело. Дева Мария падает в обморок, заваливаясь к левому краю картины, а Иоанн с большим усилием удерживает ее. Мария Магдалина, вытянув вперед руки, бросилась в пространство между Иосифом и Девой Марией неизвестно куда. Здесь Иосиф и Никодим образуют группу, связанную с телом Иисуса, Иоанн взаимодействует с Мадонной, но Мария Магдалина и эти две группы никак не связаны между собой.

На [илл. 58.19](#) в центре картины находится теряющая сознание Дева Мария. Иоанн и св. жена склонились над ней, пытаясь ей помочь. Никодим на переднем плане и Иосиф несколько в глубине сцены сдвинули тело Иисуса, находящееся в положении сидя, вправо от центра. В результате Мадонна смотрит не на Него, а на Его ноги. В левом нижнем углу картины Мария Магдалина, стоя на коленях и отвернувшись от всех, довольно театрально предается своему горю. Ближе к правому краю картины стоит донатор, демонстративно отвернувшись от находящегося перед ним зрелища и сцепив пальцы рук на животе. Его жена, стоя почти спиной к зрителю и поднося кончик плаща левой рукой к лицу (возможно, чтобы отереть слезу), украдкой пытается взглянуть на действия святых персонажей.

Архитектурные сооружения. На [илл. 58.18](#) и [58.19](#) на заднем плане видны каменные городские постройки – зубчатые городские стены с круглыми зубчатыми башнями с конусообразным верхом и рыцарские замки.

Пейзаж. Пейзаж Голгофы и ее окрестностей представлен на всех трех картинах. Основание креста (видно только основание) врыто в каменистую почву и укреплено камнями. Рядом лежит череп без нижней челюсти. Передний план, где и разворачивается действие, представляет собой ровную песчаную площадку, поросшую на [илл. 58.17](#) редкими растениями. Позади креста видны пологие холмы с редкими чахлыми деревьями. На [илл. 58.17](#) между холмами расстилается уходящая вдаль волнистая равнина и группы

кустов на ней. На [илл. 58.18](#) от Голгофы к городу тянется проселочная дорога, по которой идут несколько жителей. На [илл. 58.19](#) за спинами центральной группы сверкает водная гладь реки или озера, лужайки перерезаны дорожками, а на равнине заднего плана видно несколько укрепленных построек. Безмятежный пейзаж с низким безоблачным небом никак не гармонирует со скорбным сюжетом.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма всех трех картин настолько характерна для нидерландской живописи этого времени, что не имеет смысла говорить о ней отдельно. Отметим лишь особенности композиции этих картин. В вертикальной композиции на [илл. 58.17](#) можно выделить косую линию, идущую слева направо и снизу вверх через фигуры Марии Магдалины, Девы Марии, апостола Иоанна и св. жены. Ее пересекает изогнутая линия тела Иисуса. Основание креста и линия горизонта подчеркивают вносящий дисгармонию характер этих композиционных решений. В горизонтальной композиции на [илл. 58.18](#) выделяются две параллельные дуги, образованные линиями тела Иисуса и фигуры падающей Мадонны. Фигуры Иосифа, Иоанна и Никодима образуют треугольник, а фигура Марии Магдалины противопоставлена основанию креста. В горизонтальной композиции на [илл. 58.19](#) на первом плане виден угол, образованный нижней и верхней частями туловища сидящего на земле Иисуса. Из вершины этого угла выходит биссектриса, проходящая через головы Мадонны и св. жены. Диагональ картины проходит через головы Никодима, Мадонны и Иосифа. Основная масса персонажей находится в центре. Фигуры Иисуса и Иосифа связывают центральную группу с донаторами. Мария Магдалина, как обычно, отделена от центральной группы и переживает свое горе в одиночестве. Различные варианты этого сюжета наглядно показывают, что при всем внешнем мастерстве творчество Петруса Крестуса демонстрирует черты упадка нидерландского стиля – каждая картина набрана как мозаика из ранее известных элементов (из шаблонных персонажей и их поз, а также элементов фона), причем художника скорее заботила проблема создания из этих элементов определенных геометрических фигур, чем связывание их в нечто целостное, соответствующее сюжету.

58.4. Светские портреты

Сохранилось несколько портретов работы Петруса Крестуса, причем два из них датированы. Для них характерны похожие позы, жесты и повороты головы, а также направленный на зрителя взгляд. В этом же параграфе будут обсуждаться портреты донатора и его жены, исполненные на створках неизвестного алтаря.

58.4.1. «Портрет картезианского монаха»

«Портрет картезианского монаха» ([илл. 58.20](#)) размером 29.2×21.6 см создан в 1446 году и хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Он подписан и датирован: «Петрус Кри. меня исполнил в 1446 году». Едва заметный нимб вокруг головы монаха имеет более позднее происхождение. Личность изображенного установить не удалось, однако имеется неподтвержденная гипотеза, что это – картезианский монах-теолог Дионисий Лувенский, который родился в 1409 году и умер в 1471. Одним из аргументов в пользу такой идентификации служит изображение мухи на парапете. Дионисий Лувенский описывал в своих трудах красоту природы, начиная с самых мелких существ – насекомых. Но муха могла быть намеком на бренность всего живого, так как ее часто изображали на черепе в качестве символа смерти. Муха трактовалась также и как символ греха и зла. Портрет находился в XIX веке в собрании вице-короля Майорки дона Рамона де Омса, потом около 1916 года у маркиза Дос Агуаса, затем в антиквариате М. Кнедлера и позже Ю. Баха в Нью-Йорке, откуда поступил в 1943 году в Музей Метрополитен [42].

Среднего возраста (скорее молодой), с лицом умного и проницательного человека, привыкшего скрывать свои мысли и контролировать свои действия, черты которого – голубые глаза с бликами на белках, невысокий лоб с едва намечающимися морщинами, коротко стриженные темно-коричневые волосы, крупный и острый прямой нос, тонкая верхняя и пухлая нижняя губы, рыжая негустая вьющаяся борода, разделенная надвое – выписаны с удивительной тщательностью и мастерством.

Взгляд монаха устремлен на зрителя, но чуть-чуть отведен в сторону от него, из-за чего выражения лица кажется немного насмешливым. Человек на портрете предпочитает наблюдать за окружающими и подмечать каждую мелочь, но при этом стараться не выдавать ни своих мыслей, ни своего интереса к мыслям окружающих. Скованная поза, где туловище повернуто на три четверти в сторону правого края картины, а голова – к зрителю, подчеркивает его старание не обращать на себя внимания других людей.

Одежда, нарисованная также с большим мастерством, соответствует его положению в обществе. Капюшон белой рясы опущен, но плотная материя частично поддерживает его в стоячем положении. Весь портрет выдержан в белых и коричневых тонах. С этой бедной, но благородной цветовой гаммой гармонирует темный красноватый фон. Серая муха, больше похожая на овода, вносит маленький цветовой диссонанс в это произведение, обладающее магнетическим очарованием.



Илл. 58.20. Петрус Критурус. Портрет картезианского монаха.

58.4.2. «Портрет донатора»

«Портрет донатора» ([илл. 58.21](#)) размером 42×22 см, созданный около 1450 года и являющийся левой створкой триптиха, центральная часть которого не сохранилась, находится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Предполагается, что триптих был заказан одним из генуэзских купцов, жившим в Брюгге. Неизвестно, удалось ли художнику самому посетить Италию, но познакомиться со стилем современных ему итальянских художников и, благодаря этому, удовлетворить вкусам итальянских заказчиков он имел возможность через Антонелло да Мессину, который приезжал в Брюгге в 1450 году [43].

Средних лет, высокий и довольно плотный, с немного одутловатым безбородым лицом, черными глазами, высоким лбом с залысинами, коротко стриженными черными волосами, прямым носом, пухлыми губами и подбородком с ямочками, донатор облачен в длинную черную мантию, а через плечо у него перекинут красный плащ. Снятые с ног сандалии лежат на полу рядом с ним. Донатор стоит на коленях со сложенными перед собой руками, обращенный с сторону, где должны находиться священные персоны, но его не слишком умное лицо мало что выражает, кроме надежды быть замеченным.

Герой этого портрета находится внутри кирпичного здания, недалеко от входа в него. Пол, на котором он стоит, уложен плиткой из красноватого камня. От входа к этому полу ведут две довольно высокие каменные ступени. Сам широкий вход, арка которого срезана верхним краем картины, ничем не закрыт и через него видны площадка, покрытая мелкой светло-желтой плиткой, открытая дверь в другое крыло этого же здания и два квадратных окна над ней, низкая зубчатая кирпичная стена, огораживающая площадку и ведущую к этому крылу, а за этой стеной - черепичные крыши домов и холмистый сельский пейзаж с лугами, рощами, отдельными деревьями и безоблачным небом.

Общий колорит картины создает тускло-красный цвет кирпичных стен здания. На этом фоне выделяется черная фигура донатора на переднем плане с алым плащом, притягивающим внимание зрителя. Зеленые холмы заднего плана сливаются с фоном и подчеркивают красоту голубого неба. Желтая площадка отделяет жизнерадостный задний план от мрачноватого серьезного переднего. Донатор встал в позу для молитвы, но мыслями он все еще в реальном мире, дверь в который он не закрыл.

58.4.3. «Портрет жены донатора»

«Портрет жены донатора» ([илл. 58.22](#)) того же размера являлся правой створкой триптиха и хранится в том же музее [43].

Молодая миниатюрная, черноглазая, приятной наружности, с тонкой шеей, жена донатора одета в длинное красное теплое платье с широкой юбкой и длинным шлейфом. Глубокий вырез платья и обшлага отделаны



Илл. 58.21. Петрус Крестус. Портрет донатора.



Илл. 58.22. Петрус Крисуус. Портрет жены донатора.

серым мехом. Через этот вырез видна также декольтированная черная блузка с белой каймой. Голову дамы украшает красная шляпа в форме усеченного конуса, покрытая золотой вышивкой в виде квадратной сетки и прозрачной вуалью в форме крыльев, низко надвинутая на лоб. Женщина, как и ее муж, стоит на полу на коленях, сложив руки, и смотрит прямо перед собой отсутствующим взглядом.

Интерьер, в котором находится дама, не производит впечатления продолжения интерьера предыдущей картины. Она стоит перед низкой серой деревянной кафедрой, на которой лежит раскрытая книга. В черной стене позади нее видно большое окно с колонной, разделяющей его на две арочные половины. У левого края картины на стене висит листок бумаги с нарисованной на нем картинкой в рамочке и текстом под ней.

Пейзаж за окном включает водную поверхность, коричневые холмы, зеленые луга, рощи и кусты, горы в дымке, синее небо и косяк летящих птиц.

Полумрак комнаты гармонирует с ее черными стенами и темно-красным платьем женщины. Как и на предыдущей картине, пейзаж контрастирует с интерьером. Чтобы прелести реальной жизни не отвлекали даму от благочестивых мыслей о Боге, она на время молитвы повернулась к жизни спиной.

58.4.4. «Портрет Эдварда Гримстона»

«Портрет Эдварда Гримстона» ([илл. 58.23](#)) размером 33.6×24.7 см, созданный в 1446 году, представлен для экспонирования в Национальной галерее Лондона герцогом Веруламским из своего собрания в Корэмбери. На оборотной стороне имеется подпись: «Петрус Кри[стус] меня исполнил в 1446 году». Личность изображенного определена с помощью гербов. Эдвард Гримстон, англичанин, умерший в 1478 году, был послан в 1445 году английским королем Генрихом VI в Нидерланды для заключения торгового договора. Был в Брюсселе также в 1446 году. Возможно, на пути в Англию останавливался в Брюгге, где Кристус и исполнил его портрет [42].

На портрете мы видим человека среднего возраста, худого, с удлинённым безбородым лицом. У него серые глаза, немного отличающиеся по размеру один от другого и смотрящие левый на зрителя, а правый вверх, низкий лоб с небольшими морщинами, типичный для большинства мужских портретов художника крупный прямой острый нос, широкий бесформенный рот, обрамленный глубокими складками, и мощный подбородок.

Эдвард явно позирует, но его прямой пристальный взгляд внимательно изучает зрителя. Человек недюжинного практического ума, он не испытывает симпатии к людям, а наблюдает и оценивает их с выражением некоторого превосходства.

Его одежду составляет синий камзол с красными рукавами и стоячим воротником, между раздвинутыми лапами которого со шнуровкой видна светлая шерстяная вязаная одежда. Его голову украшает большой черный



Илл. 58.23. Петрус Кристус. Портрет Эдварда Гримстона.

тюрбан, длинный конец которого спускается по левому плечу за нижний край картины. В крупной левой руке с коротко стриженными ногтями, поднятой к груди, он держит ажурную серебряную цепочку.

Вместо однотонного фона художник поместил героя своего портрета в интерьер комнаты. Видны ее две стены, причем стена у левого плеча покрыта серой штукатуркой, вверху имеет небольшое круглое окно с сетчатым витражом, стена за спиной оштукатурена лишь в верхней части, а нижняя отделана деревянными панелями, к верхней планке которых приделаны два золотых геральдических щита с зеленой полосой посередине и тремя золотыми шестиконечными звездами на ней. Деревянный потолок укреплен частыми и не слишком толстыми деревянными балками. Потолок находится столь низко над головой Эдварда, что можно с уверенностью сказать, что он может лишь стоять (а не сидеть) перед художником. В комнате царит приятный полумрак, лицо Эдварда освещено из окна, а балки отбрасывают тени. Одежда по цвету не выделяется на фоне стен и все внимание зрителя сосредотачивается на значительном лице. Лишь черный тюрбан с экзотически свисающим концом отвлекают от него внимание.

Сравнение с другими мужскими портретами. На портрете Галеаццо Мария Сфорца ([илл. 56.29](#)), миланского герцога, прославившегося как покровитель изящных искусств и кровожадный тиран, его автор Пьетро Поллайоло несколько отступил от традиционного профильного расположения модели, но сохранил традиционный однотонный фон. Галеаццо, сын Франческо Сфорца и Бьянки Марии Висконти, родился 24 января 1444 года и был убит в результате заговора местной знати 26 декабря 1476 года. Ему наследовал Джан Галеаццо Сфорца.

Еще одним примером портретного искусства Петруса Крестуса, напоминающим предыдущий, может служить карандашный рисунок ([илл. 58.24](#)).

58.4.5. «Портрет молодого человека»

«Портрет молодого человека» ([илл. 58.25](#)) размером 35.5×26.3 см, созданный около 1460 года, хранится в Национальной галерее в Лондоне [38].

Молодой человек с красивым безбородым и не особенно умным лицом, черными глазами с небольшими мешками под ними и тщательно очерченными верхними веками, черными дугообразными бровями, невысоким лбом, высокой стрижкой черных волос, небольшими ушами, тонким носом с маленькой горбинкой, пухлыми губами и массивным подбородком с ямочкой, одет по нидерландской моде в кафтан из красного сукна с крупными складками спереди, воротником и обшлагами из темно-коричневого меха. Из-под мехового воротника виднеется края белой сорочки. Через правое плечо перекинут длинный черный шарф. На поясе висит крупный черный кожаный кошелек.



Илл. 58.24. Петрус Кростус. Портрет мужчины с соколом. Рисунок.



Илл. 58.25. Петрус Крестус. Портрет молодого человека.

Юноша нарисован стоящим во время молитвы, однако выражение его лица скорее говорит о том, что он слушает проповедь или ждет сигнала приступить к молитве, чем сам уже читает ее. В сложенных на животе руках он держит раскрытую книжечку небольшого формата в переплете с застежками, причем со стороны переплета книга обернута красным сукном с большими черными кистями. На три четверти он повернут к правому краю картины.

Молодой человек стоит внутри часовни или капеллы спиной к ее углу. По обе стороны от него находятся высокие готические окна без витражей. Выше и правее головы юноши на стене висит листок с изображением святого и текстом молитвы под ним.

В левом окне видны металлические конструкции крыши, расположенной ниже часовни, и бронзовая скульптура льва, довольно примитивная. В правом окне можно видеть кусочек лесного пейзажа. Верхнюю часть и того, и другого окна занимает безоблачное небо.

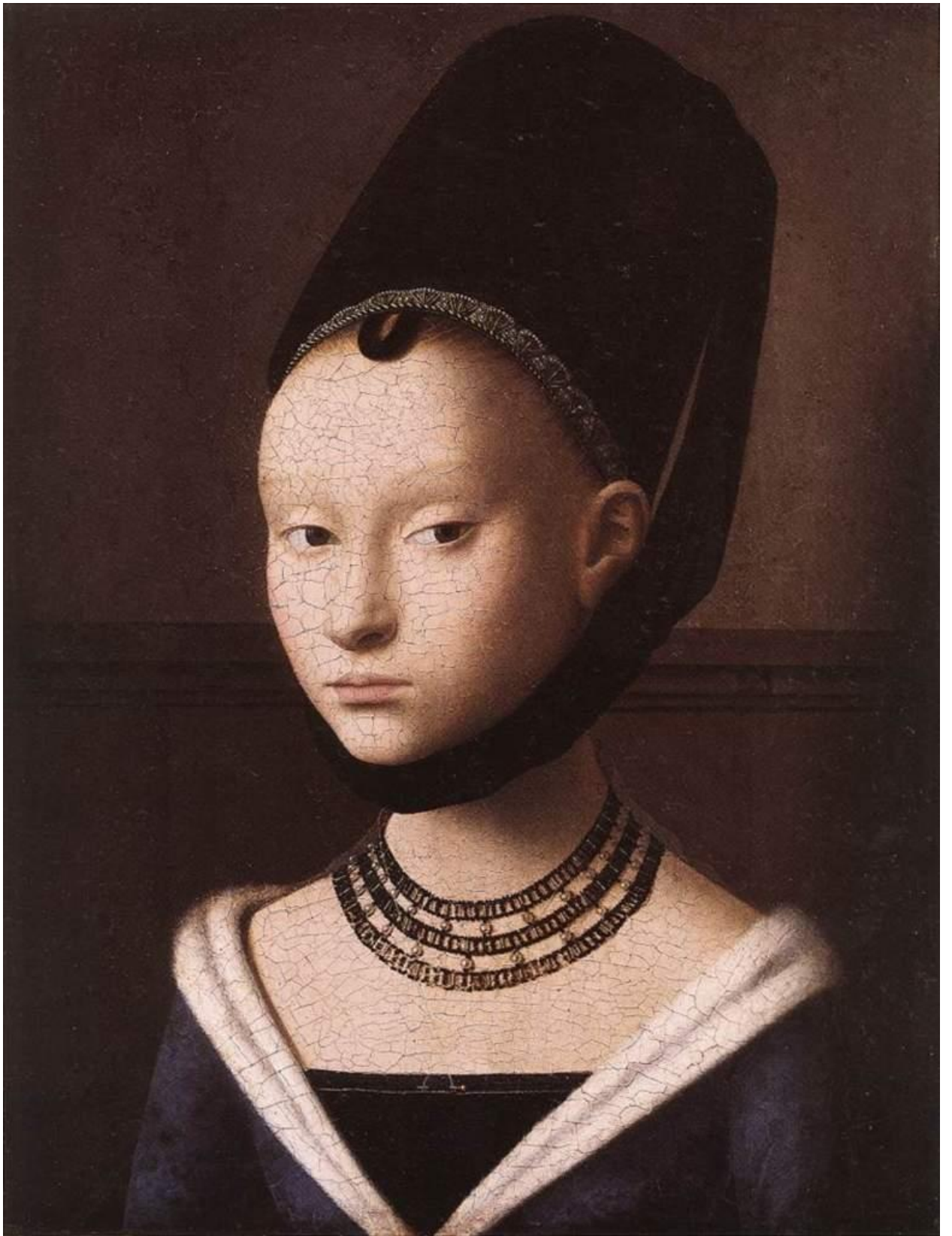
Простенок между окнами находится в тени и нарисован совершенно черным. На края окон в каменных стенах из них падает свет, поэтому они имеют коричневый оттенок. На этом фоне контрастно выделяются лицо молодого человека, на котором фокусируется внимание зрителя, и листок с портретом святого и текстом молитвы. Менее контрастной выглядит одежда юноши, а шарф, пояс, кошель и кисти имеют такой же цвет, что и темный простенок. Вид из двух окон словно приближает модель к зрителю и, вместе с тем, наполняют комнату воздухом. Вполне возможно, что заказчик портрета хотел быть изображенным молящимся, но позировал художнику столь усердно, что всякое возвышенное выражение исчезло с его лица, осталось лишь напряжение от долгого пребывания в одной и той же позе.

Сравнение с другими портретами молодых людей. Этот портрет работы Петруса Кристуса можно сравнить с портретом Луи де ла Тремупье работы Бенедетто Гирландайо ([илл. 56.32](#)). При несомненно возросшем мастерстве итальянских мастеров в портретной живописи они продолжали придерживаться традиций, заложенных их предшественниками – профильного портрета и одноцветного фона.

58.4.6. «Портрет молодой женщины»

«Портрет молодой женщины» ([илл. 58.26](#)) размером 29×23 см, созданный, как предполагают, около 1470 года, хранится в Картинной галерее Берлина. Он поступил туда из коллекции Солли в 1821 году [35].

Девушка с большой головой, узкими плечами и худенькой фигуркой, красивым, но сонным лицом, раскосыми черными глазами, едва видимыми бровями, высоким лбом, гладко зачесанными назад коричневыми волосами, слегка вздернутым узким носом, пухлыми губками и острым подбородком, одета в синее платье с белым меховым воротником, в глубоком вырезе которого видна надетая под ним черная блузка, верх которой прострочен



Илл. 58.26. Петрус Крестус. Портрет молодой женщины.

белой ниткой. Ее голову украшает высокая черного бархата шапка в форме усеченного конуса. По нижнему краю шапки идет вышитый золотом и украшенный мелким жемчугом растительный орнамент, с ее верха спускается черная бархатная лента, проходящая под подбородком девушки, а спереди на лбу из-под нижнего края видна петля из того же бархата. Шею девушки украшает ожерелье из трех ажурных золотых полос, соединенных между собой жемчужинами.

Выражение лица девушки говорит о смеси высокомерия и застенчивости, отрешенности от окружающей ее жизни и безволия или покорности воле других людей. Она слегка повернута в сторону левого края картины, но скосив взгляд, пристально и с интересом смотрит на зрителя, удачно скрывая свои эмоции под маской сонного равнодушия.

Интерьер, в котором находится девушка, лишь намечен. Это стена за ее спиной, покрытая серой штукатуркой вверху и отделанная коричневыми деревянными панелями внизу. Лицо и плечи девушки ярко освещены, стена же находится в полумраке. В результате возникает резкий контраст между светлой, призрачной человеческой фигурой и темным материальным фоном.

Сравнение с другими портретами молодых женщин. Отметим некоторые портреты молодых женщин, исполненные предшественниками Петруса Крестуса.

Мазаччо в 1426-1427 годах в цикле фресок в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции исполнил медальон с портретом девушки ([илл. 58.27](#)). В отличие от большинства своих итальянских современников, он нарисовал девушку в красном тюрбане лицом к зрителю (а не в профиль), томно глядящую немного влево и вверх.

Напротив, на впечатляющем по мастерству исполнении «Портрете девушки» ([илл. 56.30](#)) работы Пьетро Поллайоло модель расположена в профиль, а в голубом фоне лишь при большом желании можно увидеть изображение неба с легкими облачками. Исключительно нарисованы волосы девушки и украшения, вплетенные в них.

Петрус Крестус работал в жанрах религиозного и светского портрета, а также евангельских историй. Наряду с Жаном Фуке и Беноццо Гоццолли он весьма удачно начал экспериментировать с цветом, используя его как самостоятельное выразительное средство. Вслед за Рогиром ван дер Вейденом в некоторых религиозных сюжетах он подчеркивал бытовой компонент. Его светские портреты отличаются большой выразительностью, а во многие из них он, вслед за Рогиром ван дер Вейденом, вводил окружающую обстановку вместо фона. Вместе с тем, в евангельских историях он предпочитал варьировать достижения своих великих нидерландских предшественников, а не создавать новые интерпретации.

А.Н. Бенуа довольно скептически оценивает достижения Петруса Крестуса, особенно в области пейзажа: «У Крестуса все дышит пасторальной грацией, и чувствуется полная неспособность художника углубиться в предмет» [32].



Илл. 58.27. Мазаччо. Портрет девушки.

Н.Н. Никулин так характеризовал его творчество: «Быть может, главное в эволюции Петруса Крестуса – сужение точки зрения на мир... Рамки мира Петруса Крестуса более ограничены и тесны, человек существует вне связи с огромной вселенной. Нередко действие замыкается в четырех стенах помещения. Предметы, мелкие детали быта, растения, изображенные с присущей нидерландскому искусству любовной точностью, наполняют картины Крестуса. Но не столько восхищение высшей красотой мира заложено теперь в них, а скорей любознательность и интерес к повседневным подробностям жизни... Крестус хорошо владел приемами передачи пространства. Он умел связать фигуры с окружающей средой, однако по отношению друг к другу эти фигуры выглядят у него изолированными, как бы замкнутыми в себе, быть может, потому, что художник никогда не старался сделать их активными, подчеркнуть действие... Напротив, герои Крестуса спокойны, почти бесстрастны. Они не выражают своих чувств, своих характеров, они пассивны внешне и внутренне. Петрус Крестус внес некоторые новшества в портретное искусство. Впервые в нидерландской живописи он стал изображать людей не на нейтральном фоне, а в реальном пространстве, показывая в глубине архитектуру комнаты или другого помещения. Он достиг более тесного контакта между изображенным на портрете человеком и зрителем» [42].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Петрус Крестус. 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 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 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 турки захватили Афины, а в 1459 – Сербию. 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, а

в 1455 открыли острова Зеленого Мыса. В 1468 португальцы 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 португальцы захватили город Танжер на северном побережье Марокко. 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. 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].