

Глава 77. Михаэль Пахер (около 1430/1435 – 1498)

Немецкий художник Михаэль Пахер, младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Якопо Беллини, Доменико Венециано, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Хайме Басо Хакомара, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Ангеррана Картона, Петруса Крестуса, Колантонио, Джованни Боккати, Бартелеми д'Эйка, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Нуньо Гонсалвиша, Козимо Туры, Джентиле Беллини, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Цоппо, Джованни Беллини, Никола Фромана, Андреа дель Верроккьо, Маттео ди Джованни и Карло Кривелли, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Его монументальная живопись соединила черты немецкого и итальянского стилей. Он был мастером перспективы, интерьеров и городского пейзажа. Его психологические трактовки сюжетов обычно убедительны, а образы жизненны.

77.1 Биографические сведения о Михаэле Пахере

Немецкий художник и скульптор (резчик по дереву), в совершенстве владевший обоими видами искусства, Михаэль Пахер родился около 1430/1435 года в Брунеке или Пустертале в Южном Тироле, входившим в те времена в состав Германской империи, и умер в 1498 году⁽¹⁾ в Зальцбурге. Альпийский Тироль был местом пересечения важных дорог, пролежавших через земли империи как с востока на запад, так и с юга на север. После посещения Италии, около 1455 года, Михаэль Пахер обосновался в Брунеке, где с 1467 года руководил мастерской живописи и скульптуры. Он был знаком с живописью Мастера св. Сигизмунда, которого отождествляют с Якобом Зунтером, а также Мастера из Уттенхейма, который, как считается, был отцом и первым учителем Михаэля Пахера. Благодаря алтарю работы Ганса Мульчера в Штерцинге, созданном в 1456-1459 годах, художник познакомился с опытами нидерландских мастеров и живописью Верхней Германии, что, как считается, исключает высказывавшуюся гипотезу о его путешествии в район Верхнего Рейна около 1470 года. В 1460 году Пахер посетил Падую, где к тому времени уже появились произведения Донателло, Андреа Мантеньи и Паоло Уччелло. Исследователи не исключают, что тирольский мастер побывал и в других городах, Флоренции или Урбино. В те времена у представителей многих ремесел, в том числе и у художников, был распространенным обычай отправляться после обучения ремеслу в странствия для знакомства с опытом мастеров в других центрах. Исследователи не исключают возможность путешествия юного Пахера также и в Нидерланды. К ранним произведениям Пахера относятся картины «Коронование Марии», созданная около 1460 года и хранящаяся в Старой

пинакотеке в Мюнхене, и «Мадонна с Младенцем», являющаяся фрагментом «Бегства в Египет», созданного около 1470 года, хранящаяся в Художественном музее Базеля. Датировка алтаря церкви св. Лаврентия в Пустертале считается спорной. Резные части алтаря соответствуют дате 1462 года, но створки, особенно изображение «Истории св. Лаврентия», хранящиеся в Музее истории искусств в Вене и Старой пинакотеке в Мюнхене, позволили исследователям предположить знакомство Пахера с фресками Мантеньи в капелле Оветари в Падуе, благодаря чему они были датированы приблизительно 1482-1484 годами. Первый крупный заказ, полученный Пахером, - алтарь церкви в Больцано ([илл. 77.1](#)) размером 370×300 см, исполнен в 1471-1475 годах, однако его живописные створки утрачены. Кроме того, в 1471 году Пахер подписал контракт с аббатом из Мондзее, Бенедиктом Эком, на создание «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)) для паломнической церкви в Санкт-Вольфганг у Абернизее недалеко от Зальцбурга, но к этой работе он приступил лишь после того, как закончил алтарь в Больцано и совершил свое путешествие в Италию, где он расширил свое знакомство с творчеством Мантеньи и познакомился с творчеством Якопо Беллини. Алтарь был закончен в 1481 году. Его высота превышает 11 метров, а ширина в раскрытом виде – 6 метров. Когда алтарь раскрыт ([илл. 77.31](#)), можно видеть сцены из жизни Марии; при первом закрытии створок – восемь сцен из жизни Христа ([илл. 77.35](#) и [77.37](#)); наконец, когда алтарь полностью закрыт, - четыре сцены из «Истории св. Вольфганга». Картины на внешних створках была исполнена по эскизам Михаэля Пахера его братом Фридрихом. Позже Михаэль получил заказ на создание «Алтаря Отцов Церкви» ([илл. 77.2](#)), законченного до 1483 года и хранящегося в Старой пинакотеке в Мюнхене, где на четырех створках представлены отцы Церкви, а когда алтарь закрыт, - четыре сцены из «Истории св. Вольфганга». Именно в это время Пахер совершил свое третье путешествие в Италию, где увидел шедевр Донателло – алтарь в Кампо Санто в Падуе. Считается, что впечатления от этого произведения отразились в пределле «Алтаря Отцов Церкви», с символами евангелистов на обороте, хранящейся в музее Граца. В 1484 году Пахер получил заказ на создание алтаря для приходской церкви в Зальцбурге, ныне являющейся церковью францисканцев, и некоторое время жил в этом городе. Единственные подлинные сохранившиеся фрагменты этого алтаря – «Бичевание Христа» ([илл. 77.38](#)), «Обручение Марии» ([илл. 77.27](#)) и «Сцены из жизни Иосифа в Египте», хранящиеся в Австрийской галерее в Вене. Этот алтарь, а также панно с изображением «Мадонны со св. Михаилом и епископом» - последние работы Пахера.

Живопись Пахера оказала большое влияние на мастеров Южной Германии и Австрии конца XV – XVI веков [17, 18, 43].

77.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются портреты св. Иеронима, Августина, Григория и Амвросия, изображенные на внутренних створках «Алтаря Отцов



Илл. 77.1. Пихазель Пахер. Алтарь церкви в Больцано.

Церкви» ([илл. 77.2](#)), центральная часть которого имеет размеры 212×200 см, а боковые створки – 216×91 см. Этот алтарь был создан приблизительно в 1475-1483 годах для церкви аббатства, расположенного недалеко от Бриксена. Внешняя часть створок алтаря состоит из восьми клейм с повествованием из жизни св. Вольфганга. Внешние клейма были отпилены во второй половине XIX века. Средняя часть была распилена на две половины еще в 1812 году для удобства транспортировки алтаря в Мюнхен из церкви августинцев в Нейштифте около Бриксена. Считается, что алтарь для церкви в Нейштифте заказал пробст Леонард Пахер. В алтаре св. Августин сидит по правую руку папы Григория, занимая место, принадлежащее по строго установленному иератическому порядку св. Иерониму, посвященному в сан кардинала. Считается, что в этом предпочтении проявилась воля донатора – настоятеля церкви богатейшего братства августинцев. Вероучители сидят под готическими резными балдахинами, имея перед собой пюпитры с рукописями. Внизу у каждого находится его атрибут. Объединение четырех произведений в одно целое достигается общей точкой зрения на фигуры снизу. Как и большинство алтарей, это произведение располагалось в пространстве хора церкви на известной высоте и господствовало над зрителями [43, 51]. Можно провести определенную аналогию между этим алтарем и двумя картинами Филиппо Липпи ([илл. 77.3](#)), размером 129×65 см каждая, являвшимися боковыми створками триптиха ([илл. 44.17](#)), созданного около 1437 года. Эти две картины ныне хранятся в Академии Альбертина в Турине.

Кроме того, в этом же параграфе анализируется и портрет св. Екатерины.

77.2.1. Св. Амвросий

Действующие лица. Св. Амвросий ([илл. 77.4](#)) изображен на правой боковой створке алтаря ([илл. 77.2](#)). Средних лет, не особенно худой, с гладко выбритым лицом, небольшими глазами, черными волосами, зачесанными за уши, острым прямым носом, морщинистыми щеками, широким ртом и массивным подбородком, он одет в зеленую епископскую мантию, из-под нижнего края которой виднеется край белого облачения. Золоченые бармы, окружающие его шею и спадающие вниз, украшены темным орнаментом. На голове у него надета серебряная епископская митра, украшенная золотыми лентами и драгоценными камнями, из-за которой виднеются края золотого нимба. В правой руке Амвросий аккуратно держит гусиное перо.

Младенец символизирует избрание Амвросия епископом решающим криком ребенка [51]. У него видно только лицо, толстошее, довольно закормленное, с крупными голубыми глазами, невысоким лбом, коричневыми курчавыми волосами, окруженными небольшим нимбом, маленькими носиком и ртом. Его тельце укутано красным одеялом.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие персонажей довольно примитивно. Св. Амвросий сидит в кресле, покрытом золотой парчой с



Илл. 77.2. Михаэль Пахер. Алтарь Отцов Церкви.



Илл. 77.3. Филиппо Липпи. Доктора Церкви.



Илл. 77.4. Михаэль Пахер. Св. Амвросий.

красным узором, перед пюпитром. Он обдумывает текст своей книги. Художник запечатлел момент, когда его лицо исполнилось вдохновения – на него снизошла Божественная мудрость и он, наконец, понял то, что должен написать. Мимо головы Амвросия из глубины сцены летит Святой Дух в виде белого голубя, который и явился источником вдохновения. Младенец, служащий лишь символом, лежит в люльке и смотрит в противоположную от Амвросия сторону напряженным взглядом.

Интерьер. Интерьер, в котором находятся оба персонажа, представляет собой часть рабочего кабинета Амвросия. Пол кабинета, нарисованный в четкой перспективе, состоит из больших квадратных зеленых и красных плиток, разделенных сеткой белых вставок. На полу стоит качающаяся белая деревянная люлька, в которой лежит младенец. Круглая ручка люльки над головой младенца образует своеобразный нимб вокруг нее. Кресло Амвросия и пюпитр сделаны из коричневого дерева. На стойках балдахина расположены серые статуи св. Маттиаса, Фомы, Екатерины и Матфея [51].

Цветовая гамма и композиция. На темном фоне картины резко выделяются белый голубь, зеленая мантия Амвросия, его светлая епископская митра, светлая люлька младенца и серые статуи святых. Амвросий повернут к зрителю почти на три четверти. В этой картине художник сделал попытку передать атмосферу религиозного творчества Отцов Церкви.

Сравнение с другими образами св. Амвросия. У Филиппо Липпи на [илл. 77.5](#) (справа) Амвросий в красной мантии выглядит заметно старше, чему способствует его пушистая седая борода. Здесь он погружен в глубокое раздумье.

Образ св. Амвросия ([илл. 50.30](#)) мы встречаем и на полиптихе ([илл. 50.29](#)) его имени работы Бартоломео Виварини. Здесь он выглядит еще старше, а его фанатичное лицо хранит следы глубоких переживаний.

77.2.2. «Св. Иероним»

Действующие лица. Св. Иероним ([илл. 77.6](#)) изображен на левой боковой створке алтаря ([илл. 77.2](#)). По типу лица и фигуры он напоминает образы, созданные Яном ван Эйком ([илл. 33.37](#)), Дирком Боутсом ([илл. 54.23](#)) и Антонелло да Мессиной ([илл. 63.11](#)). Средних лет, более высокий и худой, чем св. Амвросий ([илл. 77.4](#)), с бритым лицом, небольшими, глазами слегка навывкате, крупным прямым носом, глубокими морщинами на щеках, широким ртом и острым массивным подбородком, он одет в красную кардинальскую мантию и белое облачение под ней. На голове у него надета широкополая красная кардинальская шляпа.

Лев, не слишком крупный, с маленькой головой, нарисованной к тому же в неудобном для художника ракурсе, белым пухом на пасти, коричневой курчавой гривой, коричневой шерстью на лапах и не особенно реалистично нарисованным хвостом, представлен в ракурсе сзади. Из его правой передней лапы капает кровь (хотя на полу нет никакой соответствующей лужицы).



Илл. 77.5. Филиппо Липпи. Св. Августин и Амвросий.



Илл. 77.6. Михаэль Пахер. Св. Иероним.

Взаимодействие персонажей. Лев подошел к Иерониму со стороны зрителя и отвлек его от ученых занятий. Для Иеронима, сидящего в кресле в свободной позе, его приход оказался неожиданным и пугающим. Он снял книгу с пюпитра, отдернул ото льва руки, но в это время на него снизошла Божественная мудрость – из глубины сцены над его головой пролетел Святой Дух в виде белого голубя, и он принял решение лечить льва, несмотря на свой страх перед ним.

Интерьер. Интерьер комнаты Иеронима во многом похож на интерьер комнаты Амвросия ([илл. 77.4](#)). Скульптуры, украшающие его кресло, покрытое серебряной парчой, изображают слева – Марию Магдалину и Иоанна Крестителя, справа – св. Филиппа и Иоанна Евангелиста [51].

Цветовая гамма и композиция. Красное крупное пятно мантии Иеронима заставляет блекнуть цвета всех остальных предметов на картине. На ее темном фоне выделяются лишь серый балдахин, статуи и Святой Дух, но с этим фоном почти сливается фигура льва. Фигуры Иеронима и льва смещены влево, из-за чего в композиции заметна асимметрия. Страх человека перед грозным животным передан художником довольно убедительно.

Сравнение с другими образами св. Иеронима. Филиппо Липпи на [илл. 77.7](#) (справа) представил Иеронима в монашеском облачении. Как и Амвросий ([илл. 77.5](#)) он наделен густой седой бородой. Маленький лев едва виден в правом нижнем углу картины.

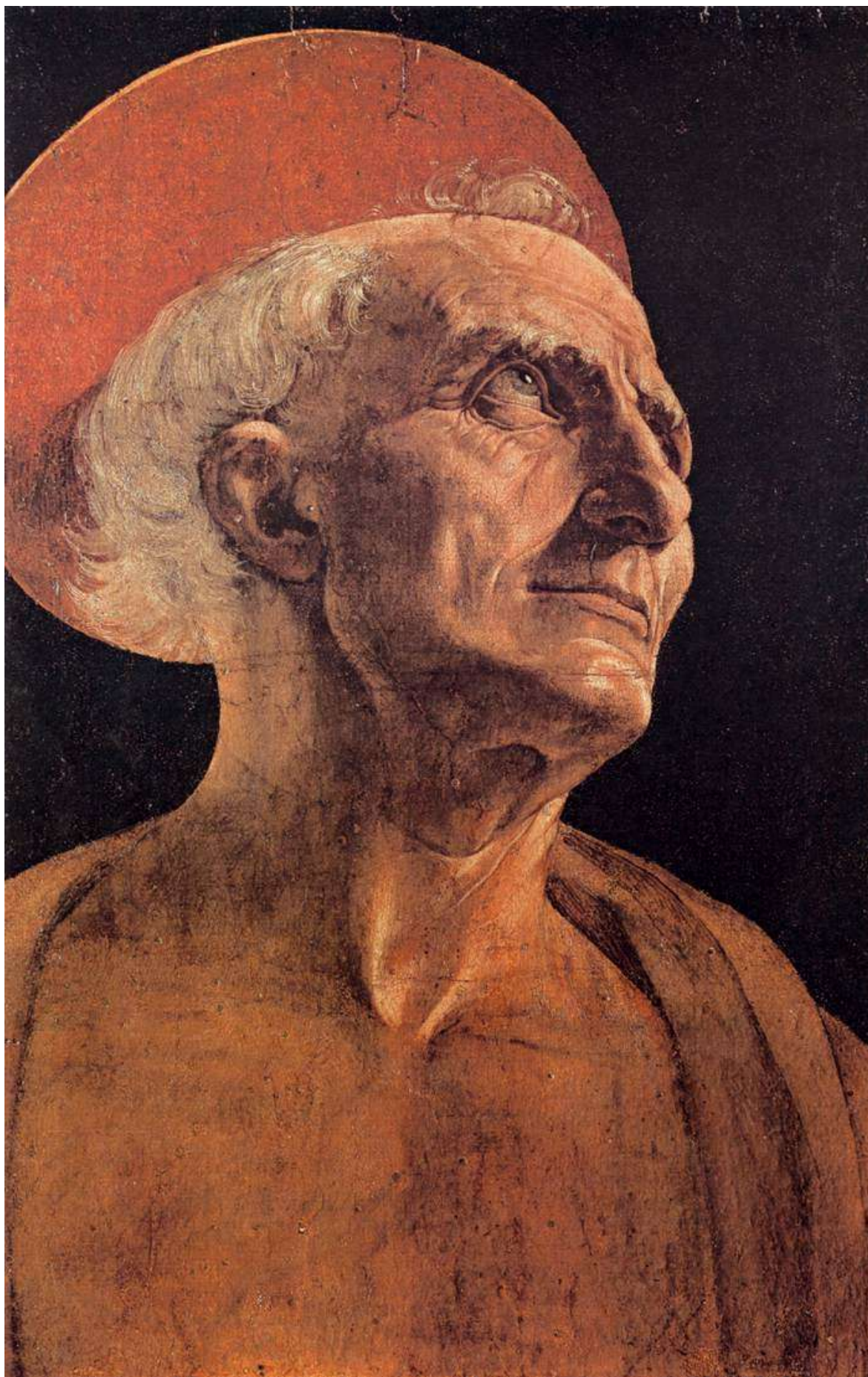
Андреа дель Верроккьо представил Иеронима на картине ([илл. 77.8](#)) размером 41×27 см из галереи Палатина (Палаццо Питти) во Флоренции, созданной около 1465 года, в образе отшельника. Поразительны его крупные ясные старческие глаза и освещенное закатным светом бритое лицо, при взгляде на которое невольно вспоминается образ этого святого у Леонардо да Винчи.

Маттео ди Джованни в 1460-е годы также создал образ святого на картине ([илл. 77.9](#)) размером 42×25 см, хранящийся в Христианском музее Эстергома. Здесь Иероним – добрый седой бородатый старик, а лев по размеру уступает крупной собаке. Архаичный золотой фон подчеркивает яркие цвета одежды Иеронима.

В варианте Карло Кривелли ([илл. 77.10](#)) размером 28×76 см, созданном в 1493 году и хранящемся в Музее Жакмар-Андре в Париже, Иероним стар, суров и тверд в своих убеждениях, независимо от того, насколько они справедливы. Примерно таким же, но стоящим в полный рост справа предстает он и на картине того же мастера ([илл. 77.11](#)) размером 208×72 см из галереи Академии в Венеции, созданной около 1490 года. Она была частью алтаря кафедрального собора Камерино, разрушенного землетрясением в 1799 году. Центральной панелью этого алтаря была картина на [илл. 76.15](#).



Илл. 77.7. Филиппо Липпи. Св. Григорий и Иероним.



Илл. 77.8. Андреа дель Верроккьо. Св. Иероним.



Илл. 77.9. Маттео ди Джованни. Св. Иероним.



Илл. 77.10. Карло Кривелли. Св. Людовик Тулузский, Иероним и Петр.



Илл. 77.11. Карло Кривелли. Св. Иероним и Августин.

77.2.3. «Св. Августин»

Действующие лица. Центральная часть ([илл. 77.12](#)) алтаря ([илл. 77.2](#)) ранее представляла единое целое, но затем была раздвоена. Св. Августин ([илл. 77.13](#)) изображен на левой ее половине. Средних лет, более полный, чем Иероним ([илл. 77.6](#)), но более худой, чем Амвросий ([илл. 77.4](#)), с треугольным бритым лицом, темными умными глазами, дугообразными бровями, крупным носом, гладкими щеками, но глубокими носогубными складками, тонкими губами и массивным подбородком, он одет в черную епископскую мантию, украшенную спереди вертикальной широкой красной лентой с фигурами святых. На голове у него епископская митра, такая же, как и у Амвросия.

Ребенок, один из атрибутов Августина, лет семи, с тонкими ручками и ножками, толстой шеей, широким круглым лицом, крупными синими глазами, низким лбом, коричневыми курчавыми волосами, расчесанными на прямой пробор, небольшим носиком, пухлыми губами и маленьким подбородком, одет в светло-голубую тунику, собранную в складки у него на груди и у стянутых концов длинный рукавов. В правой руке он держит деревянную, серую с серебряным отливом ложку.

Взаимодействие персонажей. Св. Августин сидит в кресле лицом к зрителю, а ребенок – на полу у его ног. Ребенок с задумчивым видом и слегка улыбаясь смотрит вверх, словно ожидая, когда же Августин поймет, что своей ложкой он никогда не вычерпает море. Августин, наконец, понимает это; его озаряет Божественная мудрость через пролетающего мимо его головы Святого Духа в образе белого голубя; Августина пронзает мысль, что проблему величия и тайны Святой Троицы, над которой он размышлял так долго, решить невозможно. Он делает обеими руками характерный жест, словно пытается удержать эту мысль; на его лице отразилась глубокая сосредоточенность.

Интерьер. В кабинете Августина, который представлен на картине, тот же самый пол, что и на других частях алтаря. На переднем плане слева от Августина стоит высокий громоздкий деревянный желтый пюпитр на массивном основании. Обивка спинки креста Августина также сделана из коричневой парчи, но имеет иной, чем у других, желтый цветочный узор.

Цветовая гамма и композиция. В отличие от других картин алтаря, где одежда святого контрастирует с темным фоном, в данном случае темно-коричневая мантия Августина с ним гармонирует. Зато на этом фоне резко выделяются белый голубь, фигурка ребенка и ярко-желтый пюпитр. Фигура Августина сдвинута вправо от центра. Высокий пюпитр и маленькая фигурка ребенка, расположенные по обе стороны от Августина, образуют композиционный контраст. Художнику удалось правдиво передать состояние мыслителя, пытающегося удержать в сознании результат своих долгих размышлений.

Сравнение с другими образами св. Августина. Продолжим обсуждение истории образов св. Августина, начатое в параграфе 48.2.



Илл. 77.12. Михаэль Пахер. Св. Августин и Григорий.



Илл. 77.13. Михаэль Пахер. Св. Августин.

У Филиппо Липпи на [илл. 77.5](#) (слева) Августин выглядит сравнительно молодым, с умным бритым лицом, в великолепно нарисованной зеленой мантии.

Суровым, непреклонным и отнюдь не добрым представляет св. Августина Бартоломео Виварини ([илл. 50.24](#) в центре). Средних лет, с длинной густой темно-коричневой бородой, грубыми чертами лица, он благословляет зрителя, сидя в роскошном кресле.

Более пожилым, со стриженной седеющей бородой, крупными темными глазами и внушительным носом представил его Пьеро делла Франческа на картине ([илл. 77.14](#)) размером 132×57 см, являющейся левой панелью «Полиптиха св. Августина», созданного около 1465 года для августинского монастыря в Борго Сан-Сеполькро. Полиптих был позднее разобран и эта картина ныне хранится в Национальном музее старинного искусства в Лиссабоне. На картине святой, в полном епископском облачении и с хрустальным посохом, безучастно позирует художнику, стоя в полный рост.

Совсем иным представил святого Августина Антонелло да Мессина на картине ([илл. 77.15](#)) размером 46.5×36 см, созданной в 1472-1473 годах и хранящейся в Национальном музее Палермо. Лицо стареющего епископа с пышной седеющей бородой исполнено доброты и тайной грусти.

Винченцо Фоппа на картине ([илл. 77.16](#)) из Кастелло Сфорцеско в Милане, созданной в 1465-1470 годах, также изобразил св. Августина много пережившим и очень человечным. Крупные глаза святого исполнены страдания, которое подчеркивают и глубокие морщины, изрезавшие лоб.

Наконец, Карло Кривелли нарисовал св. Иеронима и Августина вместе и весьма мрачными на картине ([илл. 77.11](#)). Августин имеет такой вид, словно он надеется получить ответы на все свои вопросы у Иеронима, а тот недоволен его назойливостью (или сам не знает этих ответов). Над ними порхает херувим.

77.2.4. «Св. Григорий»

Действующие лица. Св. Григорий ([илл. 77.17](#)) изображен на правой стороне центральной части ([илл. 77.12](#)) алтаря ([илл. 77.2](#)). Такой же худой, как и Иероним, с небольшой головой и треугольным, бритым лицом, небольшими светлыми глазами, невысоким лбом, прямым носом, широким ртом и острым подбородком, он одет в красную папскую мантию, края которой украшены широкими черными лентами с растительным орнаментом, вышитым на них золотом. Из-под мантии видно нижнее белое с черными рукавами облачение. На голове папы надета золотая тиара с ажурными украшениями в виде короны. В левой руке Григорий держит гусиное перо, а в правой – руку императора Траяна.

Император Траян является атрибутом св. Григория. «Золотая легенда» рассказывает историю об одной вдове, жившей во времена этого императора, которая требовала возмездия за смерть своего сына, убитого сыном императора. Траян, в свою очередь, отдал ей своего сына, но, тем не менее,



Илл. 77.14. Пьеро делла Франческа. Св. Августин.



Илл. 77.15. Антонелло да Мессина. Св. Августин.



Илл. 77.16. Винченцо Фоппа. Св. Августин.



Илл. 77.17. Михаэль Пахер. Св. Григорий.

был осужден на пребывание в Чистилище. Пять столетий спустя, Григорий с помощью своих молитв содействовал освобождению души Траяна (об этом же писал и Данте в «Чистилище»). Чистилище – концепция, развитая Григорием, – представлялось местом – не небом и не адом, – где удерживались души тех, кто не полностью искупил свои земные грехи, или «очистился». Григорий полагал, что молитва может быть действительна в ускорении их высвобождения [19]. На картине фигура императора значительно меньше фигуры святого. С мускулистым торсом и тонкими руками, острым носом, длинными седыми волосами и бородой, спутанными в пряди, он почти полностью обнажен. На нем лишь черные трусы типа «плавок» с завязочками по бокам и золотая императорская корона с коричневым верхом на голове.

Взаимодействие персонажей. Св. Григорий сидит в кресле в свободной позе. Он оторвался от писания рукописи, лежащей на пюпитре, и с сострадательным выражением лица повернулся к императору Траяну, стоящему в проеме пола в вырывающихся оттуда языках адского пламени. Император протянул святому левую руку, а правой сделал жест удивления тем, что Григорий обратил на него внимание. Святой Дух в виде белого голубя, который и подвинул на этот поступок Григория, сидит у него на правой плече.

Интерьер. Интерьер комнаты папы не отличается особым разнообразием, по сравнению с другими интерьерами на алтаре ([илл. 77.2](#)). Справа от Григория стоит почти такой же пюпитр, как и в комнате св. Августина ([илл. 77.13](#)). На балдахине помещены скульптуры св. Симона, Павла и Варфоломея.

Цветовая гамма и композиция. Как и на портрете св. Иеронима ([илл. 77.6](#)), красный цвет мантии Григория доминирует над темным фоном картины. Однако здесь на фоне цвета этой мантии резко выделяется почти обнаженная фигура императора. Языки пламени нарисованы довольно условно и их почти не видно. За счет уменьшения размера фигуры императора художник создает эффект присутствия двух разных миров на одной картине, где все предметы, окружающие Григория, несоразмерны размерам фигуры Траяна. Святой в своем нынешнем величии снисходит до маленьких людей, таких, как римский император, протягивая им руку.

Сравнение с другими образами св. Григория. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 4.2.3.

Джованни да Милано изобразил Григория на картине ([илл. 77.18](#)) размером 133×41 см, которая являлась одной из внешних панелей «Полиптиха Онъиссанти», созданного до 1365 года. Она хранится в галерее Уффици во Флоренции. На ней Григорий (справа), держащий раскрытую книгу текстом вперед, выглядит очень величественным и суровым.

Мастер Теодорик на картине ([илл. 77.19](#)) размером 113×105 см, созданной в 1360-1365 годах для капеллы Святого Креста в замке Карлштейн, а ныне хранящейся в Национальной галерее в Праге, изобразил



Илл. 77.18. Джованни да Милано. Иаков Большой и папа Григорий.



Илл. 77.19. Мастер Теодорик. Св. Григорий.

св. Григория за его учеными занятиями в гротескной манере, характерной для этого художника.

Картина Мазолино да Паникале ([илл. 77.20](#)) размером 126×59 см являлась частью двустороннего полиптиха, над которым мастер работал вместе с Мазаччо в 1428-1429 годах для церкви Санта-Мария Маджоре в Риме. Впоследствии полиптих был разделен. В XVII веке он еще находился в Палаццо Фарнезе в Риме, но в XVIII веке его части оказались в разных местах. Эта картина хранится в Национальной галерее в Лондоне. На ней в глаза бросается контраст между роскошно одетым папой, напустившим на себя высокомерно-официальный вид, и босоногим простецом-апостолом, учеником Христа и автором едва ли не лучшего Его жизнеописания.

На картине Филиппо Липпи ([илл. 77.7](#)) Григорий, стоящий слева, с крупными темными глазами на бритом печальном лице, лишь поднимает правую руку для благословения. Его образ заметно мягче предыдущего.

Антонелло да Мессина представил св. Григория на картине ([илл. 77.21](#)) размером 46.5×36 см, созданной около 1472-1473 года и хранящейся в Национальном музее в Палермо, очень молодым, погруженным в чтение.

77.2.5. «Св. Екатерина»

Картина «Св. Екатерина» ([илл. 77.22](#)) размером 51×49.5 см, созданная около 1465-1470 годов, хранится в Музее земли Тироль в Иннсбруке. Она являлась частью пределлы «Алтаря св. Лаврентия», созданного в ранний период творчества художника [43].

Св. Екатерина Александрийская, молодая, не слишком худая, с высокой шеей и бледным лицом, не особенно естественным разрезом голубых глаз, набухшими веками, бесцветными бровями, высоким лбом, коричневыми волосами, рассыпавшимися волнистыми прядями у нее по плечам, курносый носом, пухлыми губами и массивным подбородком, одета в широкое зеленое платье, складки которого скрывают ее фигуру, и в красный плащ, стянутый на шее застежкой из камней. Ее голову украшает золотая корона с тремя зубцами, сплетенными в виде своеобразного цветочного узора. За короной виден золотой нимб. Правой рукой Екатерина оперлась на орудие своих пыток – разбитое колесо, а в левой держит орудие своей казни – меч. Колесо нарисовано во впечатляющей перспективе. Оно похоже на деревянное колесо от обычной деревенской телеги, с деревянным ободом и спицами. Сверху из обода выступают страшные загнутые крючья. Рыцарский меч с широким, сужающимся сверху лезвием имеет красную крестообразную рукоятку с лилией на конце.

Екатерина явно позирует художнику, даже не пытаясь чем-нибудь заняться. Ее несколько сонное лицо, без особых признаков интеллекта или следов жизненных невзгод, выражает некоторое любопытство, причем взгляд ее правого глаза направлен чуть вниз, а левого – вверх.

Картина имеет темно-серый фон без каких-либо признаков интерьера. На этом фоне резко выделяются лицо и шея святой, а также орудия ее



Илл. 77.20. Мазолино да Паникале. Папа Григорий Великий и св. Матфей.



Илл. 77.21. Антонелло да Мессина. Св. Григорий.



Илл. 77.22. Михаэль Пахер. Св. Екатерина.

мученичества, менее резко – ее одежды, нимб и корона, а волосы почти сливаются с фоном.

Сравнение с другими образами св. Екатерины. Обсудим историю образа св. Екатерины Александрийской в европейской авторской живописи. Гравированный портрет св. Екатерины исполнил Мастер Домашней Книги ([илл. 67.66](#)).

Один из наиболее ранних ее образов принадлежит Симоне Мартини ([илл. 28.18](#)). Расположенная справа в три четверти оборота, стройная, с бесстрастным лицом, она держит в левой руке небольшое и совсем нестрашное колесо, а в правой – пальмовую ветвь мученицы.

Бернардо Дадди ([илл. 9.14](#)) повернул ее лицом к зрителю. Облаченная в светлые одежды, она в левой руке держит небольшую книгу в красном переплете, а в правой – большую пальмовую ветвь. Больших размеров целое колесо с крючьями стоит слева от нее. Справа у ее ног молится маленький донатор, гербы которого нарисованы на подставке.

Таддео Гадди ([илл. 11.31](#)) облачил св. Екатерину (справа вверху) в темно-красные одежды и приделал к колесу (слева от святой) ручки, за которые его можно крутить.

Ян ван Эйк ([илл. 33.12](#)) одел святую по нидерландской моде в синее с белым платье, надел ей на голову роскошную ажурную корону, погрузил ее в чтение небольшой но толстой книги и вручил ей в правую руку большой рыцарский меч. Колесо с крючьями среднего размера он положил плашмя на пол перед ней.

Анджелико ([илл. 38.29](#)) создал удивительно печальный и нежный образ святой (справа), облачив ее длинное темно-синее платье и ярко-красный плащ с белой подкладкой. Из атрибутов она держит лишь пальмовую ветвь в правой руке.

Картина Рогира ван дер Вейдена ([илл. 77.23](#)) размером 21.7×18.6 см, созданная около 1445 года и хранящаяся в Художественном музее в Лиссабоне, представляет святую в комнате рядом с окном с небольшим видом на парк замка с прудом и белым лебедем, плавающим по нему. Девушка с длинной шеей, разными глазами, пухлыми губами и жидковатыми, вьющимися волосами с отблеском света на них, задумчива, а ее бледное лицо резко выделяется на черном фоне. Ее платье богато украшено драгоценными камнями, но традиционные атрибуты отсутствуют. На другой картине того же мастера ([илл. 77.24](#)) размером 12.8×12.1 см, являющейся правой створкой диптиха ([илл. 77.25](#)), созданного около 1440 года и хранящегося в Музее истории искусств в Вене, она представлена на фоне великолепного холмистого пейзажа с извивающейся рекой, уходящей к горизонту, городом на ее берегу и всадником, скачущим по дороге. У ее ног лежит разбитое колесо и ажурная корона, а в правой руке она держит рыцарский меч, которым ей отрубили голову. Впечатляют богатые одежды святой, ее платье цвета малахита с золотой каймой и длинными рукавами, и красная накидка, отделанная белым.

77.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения, созданные на сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества, общественного служения и Страстей.

77.3.1. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 77.26](#)) размером 100×97 см является правой створкой «Алтаря св. Лаврентия», созданного около 1465-1470 годов, и хранится ныне в Старой пинакотеке в Мюнхене [43].

Действующие лица. Дева Мария (у правого края), отнюдь не молодая, высокая и худая, с некрасивым «бабьим» узким лицом, хитроватыми глазами, высоким лбом, гладкой прической слегка волнистых, коричневых волос, расчесанных на прямой пробор, носом «картошкой», тонкими губами и массивным подбородком, одета в темно-красное платье, спадающее крупными складками с ее плоской груди, и широкий черный плащ, большая часть которого элегантно разметалась по полу. На ее волосы наброшен большой голубоватый головной платок, конец которого облегает ее плечи и спину. Позади платка виден грубо нарисованный темно-желтый нимб в форме кокошника.

Архангел Гавриил (слева от Мадонны), очень худой, высокий и хрупкий, с большими крыльями, красными внутри и черными снаружи, плоским лицом, маленькими и не совсем правильно нарисованными глазами, высоким лбом, аккуратно расчесанными на прямой пробор, светло-коричневыми, слегка вьющимися волосами, грубоватым вздернутым носом, губами, сложенными «сердечком» и острым подбородком, одет в ослепительно-белую, длинную и широкую тунику и красный плащ с серым цветочным узором. Полы плаща застегнуты на груди большой круглой темной брошью, а из-под плаща спускаются широкие бармы из той же материи, что и сам плащ. В левой руке архангел держит ветку с крупными белыми лилиями.

Мальчик (возможно юный ангел, но нарисованный так, что большая часть его фигуры находится за левым краем картины), лет десяти, имеет довольно невыразительное бледное лицо с маленькими голубыми глазами, высоким лбом, короткими курчавыми желтыми волосами и острым подбородком.

Взаимодействие персонажей. Архангел появился в комнате Девы Марии и встал на одно колено. Мальчик держит края его плаща. Гавриил поднял взор к небу, правой рукой сделал благословляющий жест и с неопределенным выражением на лице ждет реакции Девы Марии на предложение Бога. Мадонна встала на колени из уважения к ангелу (не видно никакой книги, которую она могла бы читать). Она пытается продемонстрировать смирение и покорность Божьей Воле, но на ее лице видна тщеславная радость от того, что именно ее выбрал Бог, смешанная с любопытством и желанием взглянуть на ангела хотя бы краем глаза.



Илл. 77.23. Рогир ван дер Вейден. Св. Екатерина.



Илл. 77.24. Рогир ван дер Вейден. Св. Екатерина в пейзаже.



Илл. 77.25. Рогир ван дер Вейден. Диптих.



Илл. 77.26. Михаэль Пахер. Благовещение.

Интерьер. Действие происходит в интерьере довольно тесной постройки готической архитектуры. Архангел Гавриил и мальчик появились в прихожей, а Дева Мария находится у входа в небольшую келью. Пол в обоих помещениях и потолок прихожей сделаны из желтых струганных досок. Стены прихожей покрашены в темно-красный цвет неровными мазками. В стене, отделяющей прихожую от кельи, проделано готическое окно. Вход из прихожей в келью имеет арочный верх. Через проем этого входа видны готические своды потолка, белая стена, высоко повешенная на ней деревянная полка с двумя книгами, висящий под ней серый ковер с желтым рисунком, спускающийся до постели и накрывающий ее своим концом, красная подушка на этой постели и витражное окно в перпендикулярной стене.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в желто-красных тонах. На этом фоне резко выделяются и контрастируют друг с другом белое одеяние ангела и черный плащ Мадонны. Напротив, красный цвет платья Девы Марии повторяется в цвете плаща Гавриила и его крыльев и гармонирует в цветом стен прихожей. Композиционно персонажи расположены у разных краев картины. Их связывает лишь лежащий на полу шлейф плаща Мадонны, почти достигающий ног архангела. Интерьер нарисован в перспективе, но из ракурса сбоку, из-за чего он выглядит довольно необычно. Вольно или невольно, художник сделал акцент на притворстве обоих действующих лиц (словно ангел не знает, чем кончится дело, а Мадонна – зачем он пришел), а не на священной подоплеке одного из поворотных пунктов в истории человечества.

77.3.2. «Обручение Марии»

Картина «Обручение Марии» ([илл. 77.27](#)) размером 113×139.5 см, созданная около 1495-1498 года, является наружной стороной створки Главного алтаря приходской церкви в Зальцбурге и хранится ныне в Австрийской галерее в Вене. Она имеет серьезные повреждения красочного слоя [43].

Сравнение с произведениями Липпо Ванни и Лоренцо Монако. По композиции картина напоминает произведения Липпо Ванни ([илл. 12.25](#)) и Лоренцо Монако ([илл. 31.23](#)) на тот же сюжет. У Лоренцо Монако расположение Девы Марии и Иосифа обратно их расположению на картинах Липпо Ванни и Михаэля Пахера. Вместе с тем у последнего в площадь картины помещено меньшее пространство, чем у двух других художников, а молодые уже взялись за руки, в то время как и у Липпо Ванни, и у Лоренцо Монако они только подают их друг другу (руки еще не соединены). Естественно, что у всех трех художников различны и типы персонажей.

Действующие лица. Дева Мария, не кажущаяся особенно юной, невысокая и довольно плотная, с некрасивым, широким, бледным лицом, маленькими глазами, высоким лбом, светло-коричневыми волосами, лежащими у нее на плечах спутанными прядями, слегка вздернутым носом,



Илл. 77.27. Михаэль Пахер. Обручении Марии.

пухлыми губами, двойным подбородком и складками на шее, одета в черное платье с широкой юбкой и длинными рукавами. Ее волосы перевязаны широкой витой диадемой.

Иосиф, выше нее ростом, средних лет, плотного телосложения, с довольно красивым лицом, небольшими голубыми глазами, расположенными не на одной линии, под небольшим углом друг к другу, низким лбом, длинными, кудрявыми, коричневыми волосами, прямым носом, белыми зубами, видимыми сквозь приоткрытые пухлые губы, и короткой рыжей бородой, облачен в красную мантию поверх одежды из темно-серой плотной материи. В левой руке он держит свой расцветший прут с довольно толстым зеленым основанием. И Дева Мария, и Иосиф отмечены золотыми дисками нимбов.

Первосвященник, немного старше Иосифа, чуть ниже его ростом и такого же плотного телосложения, с широким грубоватым бритым лицом, крупными глазами чуть навыкате, низким морщинистым лбом, густыми темно-коричневыми волосами, крупным носом с горбинкой, глубокими складками на щеках, широким ртом и массивным подбородком, облачен в епископские одежды, расшитые жемчугом. На голове у него высокая митра, украшенная золотыми лентами, жемчугом и драгоценными камнями, в том числе одним крупным синим спереди.

Свидетели, неудавшиеся женихи с гротескными лицами и подруги Девы Марии, более миловидные, чем она, заметно моложе Иосифа, одеты в средневековые одежды и шапки.

Взаимодействие персонажей. Первосвященник уже соединил правые руки Иосифа, стоящего слева, и Девы Марии, находящейся справа, убирает свою левую руку и благословляет их союз правой, подняв два пальца. Дева Мария, наклонила голову вперед и с печальным выражением лица положила левую руку на лоно в знак покорности. Видимо, не о таком женихе она мечтала, но противиться судьбе не в ее характере. Иосиф явно доволен своей победой в конкурсе за руку Мадонны, но сильных эмоций нет и на его лице. Первосвященник выглядит очень торжественно, но при этом смотрит в пространство (даже не на зрителя). Остальные присутствующие, находящиеся позади основных персонажей, только что были свидетелями чуда расцветшего куста и поэтому напряженно ждут, что же произойдет дальше. Их лица повернуты таким образом, чтобы персонажи переднего плана по возможности не заслоняли их (хотя это удалось художнику не полностью).

Интерьер. Действие происходит в интерьере готической церкви. Художник тщательно нарисовал серые стены, готические своды и стрельчатые окна с витражами.

Цветовая гамма и композиция. На сером фоне стен церкви резко выделяются одежды Девы Марии и Иосифа, причем черный цвет платья Мадонны противопоставлен красному цвету мантии Иосифа. Коричневые одежды первосвященника сливаются с пестрой толпой. В горизонтальной композиции картины фигуры Девы Марии и Иосифа удалены друг от друга



Илл. 77.28. Анджелико. Обручение Девы Марии.

на значительное расстояние, причем оба наклонились навстречу друг другу. Их разделяет массивная фигура первосвященника. Лица в толпе позади них, некоторые из которых довольно неестественно повернуты, выглядят как средневековые маски. Композиция картины отдаленно напоминает композицию знаменитого произведения Яна ван Эйка ([илл. 33.86](#)), также посвященного свадебному обряду.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Анджелико дал другую, но не менее традиционную интерпретацию этого сюжета на картине ([илл. 77.28](#)), являющейся частью пределлы «Алтаря из Кортонны» ([илл. 35.87](#)), созданного в 1433-1434 годах и хранящегося в Музео Диочезано в Кортоне. Здесь раздосадованные женихи, стоящие позади Иосифа, противопоставлены подругам Девы Марии, радующимся за нее. Другим вариантом этого сюжета является картина того же мастера ([илл. 77.29](#)) размером 19×51 см, созданная в 1431-1432 годах для церкви госпиталя Санта-Мария Нуова во Флоренции и хранящаяся ныне в Музее Сан-Марко во Флоренции. На ней действующие лица размещены в более широком пространстве, а светлое и мягкое, словно закатное, освещение присуще обоим этим вариантам.

77.3.3. «Рождество»

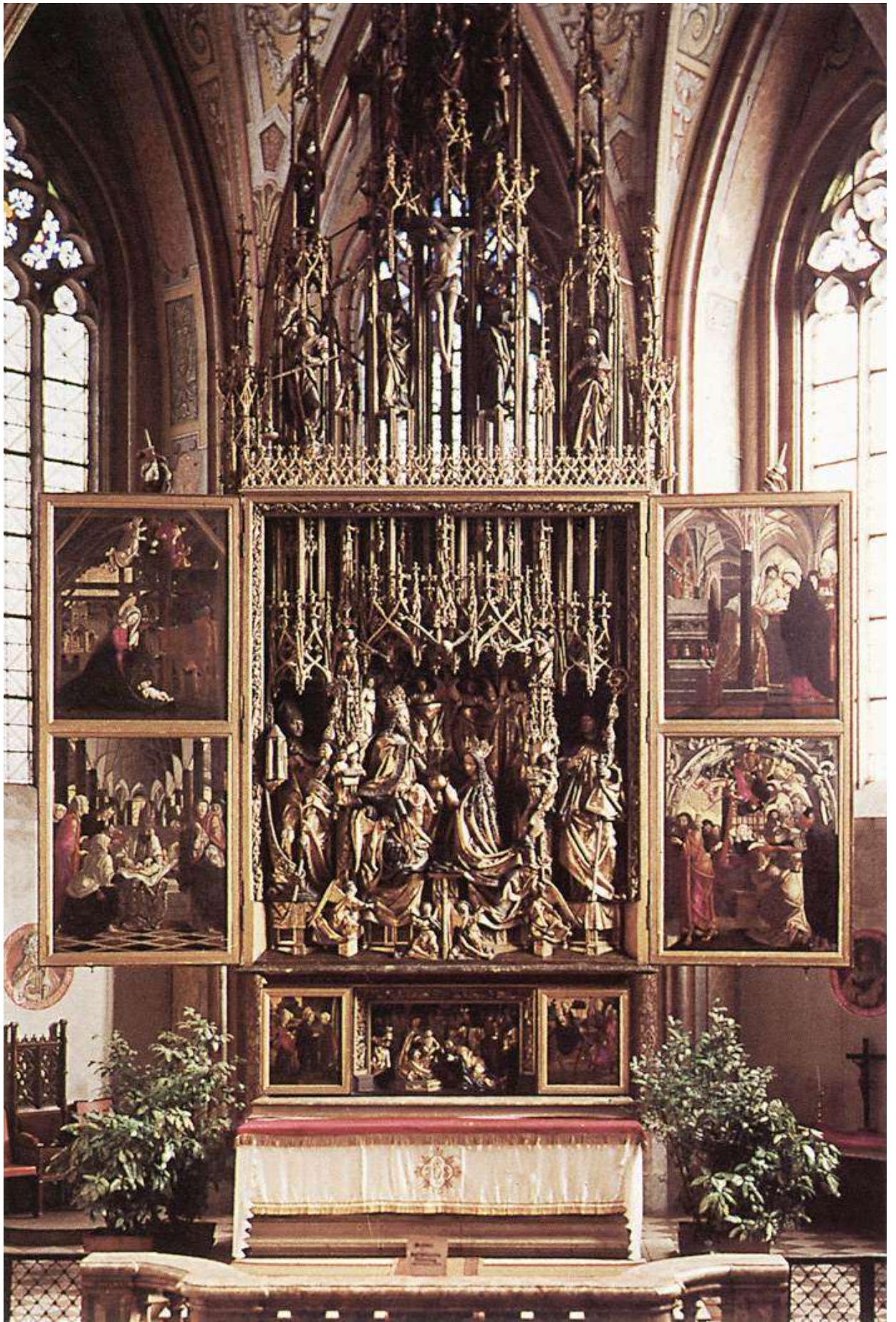
Алтарь св. Вольфганга. Картина «Рождество» ([илл. 77.30](#)) размером 173×140.5 см является внутренней стороной второй левой створки «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)), созданного в 1471-1481 годах и хранящегося в Паломнической церкви Санкт-Вольфганг-ам-Аберзее неподалеку от Зальцбурга. Общая высота алтаря составляет 11.1 м, а ширина в раскрытом виде – более 6 м. Этот грандиозный по размерам и роскошно декорированный алтарь – один из немногих, сохранившихся в неразрозненном виде, в единстве скульптурного и живописного убранства, причем на своем первоначальном месте – в возведенном одновременно с ним хоре церкви. Для немецкой традиции характерно сочетание скульптурных и живописных частей: в центре «Алтаря св. Вольфганга» находится скульптурная группа «Коронование Марии», которую вместе с четырьмя живописными композициями на створках (с эпизодами из жизни Богоматери) можно видеть только по особым праздникам. Алтарь имеет две пары створок, и в будние дни, когда обе они закрыты, наружная сторона представляет четыре эпизода из легенды о святом, которому посвящены алтарь и сама церковь. По воскресеньям открывается первая, внешняя пара створок со сценами из жизни Христа, которые расположены в два яруса. И лишь в дни больших праздников можно увидеть внутреннюю, главную часть алтаря, где находится резной деревянный ящик, заполненный скульптурой. Сохранился контракт на возведение алтаря, согласно которому мастер Михаэль Пахер обязывался выполнить и живопись, и скульптуру «драгоценнейшей и по возможности самой лучшей работы» и покрыть ее позолотой. Считается, что столь масштабное произведение Пахер не мог выполнить лишь своими



Илл. 77.29. Анджелико. Обручение Девы Марии.



Илл. 77.30. Михаэль Пахер. Рождество.



Илл. 77.31. Михаэль Пахер. Алтарь св. Вольфганга.

силами. Предполагают, что он разработал общую программу и целиком создал праздничный разворот, включая скульптуру «Коронование Марии»; в других частях его роль определялась степенью сложности композиции [43].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, худая и стройная, с узким, некрасивым, бледным лицом, маленькими голубыми глазами, высоким лбом, длинными желтыми волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор и спадающими вдоль спины ниже поясицы, широким некрасивым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одета в красное платье, собранное спереди в складки, а также длинный и широкий темно-синий плащ. На ее голову наброшен большой белый платок, а за ее затылком парит бледно-желтый диск нимба.

Младенец Иисус, со сверкающим белизной худеньким нежным тельцем и крупной головкой, широким личиком с толстыми щечками, полностью обнажен. Его бледно-желтый нимб с красным крестом, лежащий на земле (за Его затылком), виден по обе стороны от Его головы.

Четыре ангела (вверху), мальчики лет двенадцати, худые и стройные, с крупными крыльями, похожими на крылья ласточек, с серьезными лицами и темными длинными кудрявыми волосами, одеты в длинные, подпоясанные в талии туники разных цветов, розового, красного, синего и черного.

Два пастуха (на заднем плане справа от Мадонны), в серых и розовых крестьянских одеждах и шляпах нарисованы довольно схематично. Один из них держит в левой руке длинную и толстую палку.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария положила голенького Младенца на край своего плаща и, встав перед Ним на колени и сложив руки перед собой в молитвенном жесте, поклоняется Ему. На ее лице нет никаких признаков материнской нежности, лишь религиозный фанатизм и усердие в исполнении обряда. Младенец, лежа на спине, скосил глаза на зрителя, не обращая на мать никакого внимания. Под потолком хижины летают два ангела, а два других примостились на стропилах. Они молитвенно сложили руки и с умилением смотрят на Младенца. На заднем плане два пастуха, из которых один сидит, а другой стоит перед ним, разговаривают друг с другом. Между ними и группой Девы Марии с ангелами не видно никакой связи.

Животные. На картине присутствуют традиционные рождественские животные – реалистично нарисованный, коричневый вол, больше похожий на тощую корову, и серый осел, нарисованный в таком ракурсе, что он больше похож на лошадь. Осел изображен в перспективе, но у него явно маловаты ноги. Оба смотрят на Младенца, а осел еще нагнул к Нему голову. Кроме того, рядом с пастухами мы видим небольшое стадо белых овец.

Руина. От хижины сохранился только остов, состоящий из потемневших от времени деревянных балок с дощатыми кронштейнами, поддерживающими крышу. По краям картины видны остатки каменных стен – видимо, большую часть каменных блоков необитаемой хижины уже растащили как строительный материал.

Архитектурные сооружения. Через зияющие проемы отсутствующих стен хижины можно видеть небольшой средневековый город. Над

стрельчатыми воротами с тремя проходами возвышается невысокая башня с красной черепичной крышей. Справа от ворот идет зубчатая крепостная стена из серого кирпича. Сквозь ворота открывается вид на городскую улицу с рядом каменных домов разной высоты, ведущим к церкви с высоким шпилем колокольни. Вход в город повернут к зрителю, а улица – под углом в 45 градусов и в перспективе (одно с другим не очень вяжется). За городом довольно схематично нарисован сельский пейзаж с холмами, лесом и дорогой, вьющейся вдоль опушки. Неестественно розовое небо покрыто какими-то странными узорами.

Цветовая гамма и композиция. Под сохранившейся темной крышей хижины царит заметный полумрак, в котором сияет тельце Младенца, освещая лицо Мадонны и фигуры ангелов мистическим светом. Здесь впервые отблески света не прослежены лучами, исходящими от источника. Задний же план предстает в обычном дневном освещении. Темный каркас хижины образует основу композиции. Группа Девы Марии, включающая Младенца, ангелов, вола и осла, сдвинута к правому краю картины, чтобы освободить место для городского пейзажа. Точка, из которой художник нарисовал картину, находится ниже ее нижнего края, что создает у зрителя ощущение присутствия в этой сцене. Вместе с тем, пастухи со стадом едва втиснуты в свободное пространство между балками хижины. Художник свел к минимуму количество реальных персонажей на картине, отсутствует даже Иосиф. Несмотря на обилие реалистичных деталей, картина проникнута ощущением тишины и религиозного благоговения – даже ангелы не поют, а молча созерцают появившееся на свет чудо.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Карло Кривелли на картине на этот сюжет ([илл. 77.32](#)) размером 38×51 см, созданной около 1490 года и хранящейся в Городском музее Страсбурга, сделал акцент на поклонении пастухов. Ангел ведет старого пастуха к Святому Семейству, а остальные пастухи идут за ними. Картина пестрит обилием деталей и производит впечатление несколько архаичного произведения.

77.3.4. «Обрезание»

Картина «Обрезание» ([илл. 77.33](#)) размером 173×140.5 см является внутренней стороной второй левой створки «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)) [43].

Действующие лица. Младенец Иисус (в центре), на вид не менее чем годовалый, с крепким тельцем и чуть великоватой головой, некрасивым лицом, круглыми глазами, высоким лбом, желтыми, курчавыми, короткими волосиками, прямым, недетским носом, небольшим ртом и массивным подбородком, полностью обнажен. За Его затылком виден нимб в виде золотого диска с красным крестом.

Первосвященник (держит Младенца на коленях), средних лет, крупный, с красивым, иудейского типа лицом, большими черными глазами и средней



Илл. 77.32. Карло Кривелли. Поклонение пастухов.



Илл. 77.33. Михаэль Пахер. Обрезание.

длины окладистой черной бородой, одет в золотую мантию с черным цветочным узором. На голове у него надета высокая золотая шапка, нечто среднее между епископской митрой и королевской короной, украшенная драгоценными камнями. Из-под шапки на плечи спускается большой белый платок и достает ему до пояса. В правой руке он держит нож для выполнения операции.

Поскольку среди пятерых свидетелей никто не отмечен нимбом, можно предположить, что среди них нет членов Святого Семейства. Пожилой мужчина (справа от первосвященника), на вид старше него, худой, с помятым лицом, узкими глазами, морщинами вокруг них и мешками под ними, крупным горбатым носом, небритыми щеками, широким бесформенным ртом и массивным подбородком, одет в серебряную мантию с красным цветочным узором и черный плащ, переброшенный через левую руку. На голове у него надет коричневый меховой треух с желто-красным верхом. Обеими руками он держит пеленку, на которой лежит Младенец. Молодой человек (слева от первосвященника), с крупной головой, серьезным бритым лицом, узкими черными глазами, высоким лбом, длинными, завитыми, коричневыми волосами, прямым носом с толстым концом, широким ртом с полными губами и с массивным подбородком, одет в черную бархатную одежду. Правой рукой он держит раскрытую книгу в красном переплете, а левой переворачивает ее страницы. Другой молодой человек (у правого края) с треугольным бритым лицом, маленькими зелеными глазами, низким лбом, длинными кудрявыми коричневыми волосами, широким носом и ртом и острым подбородком, одет в красную одежду и красный плащ, лежащий у него на левом плече. Еще один мужчина средних лет (на переднем плане слева от первосвященника), с грубоватым лицом, носом с горбинкой, глубокими морщинами на щеках и короткой черной бородой, одет в длинные черные одежды с длинными рукавами. На его правом боку чуть ниже талии пришита крупная золотая пуговица, а к ней – красная кисть. Его голову, плечи и спину закрывает большой белый платок. Руками он держит пеленку Иисуса за противоположный конец. Молодая девушка (у левого края картины) с невыразительным лицом одета в красный плащ и белый платок. В руках она держит красное одеяло.

Взаимодействие персонажей. В центре картины сидит первосвященник, у него на коленях лежит пеленка, а на ней – Младенец Иисус. Младенец без особого выражения поглядывает на зрителя. Первосвященник склонился над Ним и натянул пальцами левой руки кожу на Его животе так, что правее образовалась глубокая складка. Он еще не сделал надрез и Священная Кровь пока не пролилась. Свидетели помогают первосвященнику. Пожилой мужчина, стоя во весь рост и наклонившись вперед, и другой мужчина, стоящий на одном колене, по разные стороны от первосвященника держат пеленку, на которой лежит Младенец. Помощник первосвященника наклонился к нему, держа открытой книгу, на которую тот не обращает внимания. Рядом с ним молодая девушка вытянула шею, чтобы увидеть

операцию. Молодой человек у правого края картины, наоборот, отвернулся, видимо боясь вида крови. У всех очень деловой вид.

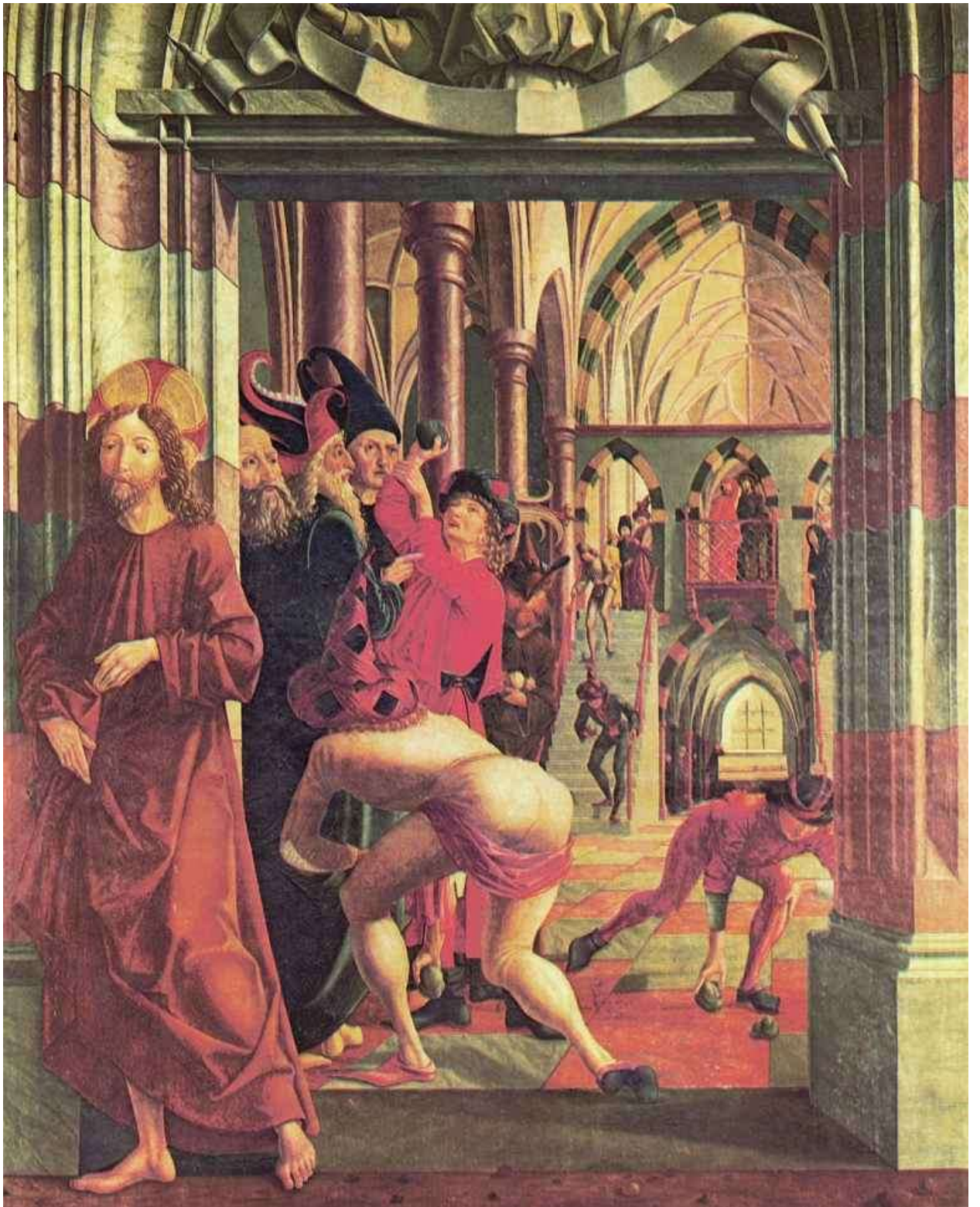
Интерьер. Действие происходит в интерьере готической церкви, нарисованном в четкой перспективе, которая начинается на переднем плане шахматным узором мраморного пола, напоминающего интерьеры у итальянских мастеров. Первосвященник сидит на узком диване с довольно высокой спинкой. Готические своды церкви подпирают граненные узкие черные колонны. Потолок отликает коричневым цветом, контрастирующим с белым цветом стен.

Цветовая гамма и композиция. На картине доминируют желтый, черный и красный цвета, с которыми диссонирует коричневый цвет потолка. Художник мастерски осветил сцену ярким светом и передал блеск золотых тканей. Вокруг первосвященника, являющегося центром композиции, сгрудилась толпа свидетелей операции. Младенец же несколько потерялся в обилии персонажей и ярких красок. Видимо, «хирургическая» тема интересовала художника, и он представил операцию вызывающей неподдельный интерес у ее участников.

77.3.5. «Попытка побоев Христа камнями»

Картина «Попытка побоев Христа камнями» ([илл. 77.34](#)) размером 173×140,5 см написана на левой внешней створке ([илл. 77.35](#)) «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)) внутри внизу [43].

Литературная программа. Художник следует Евангелию по Иоанну: «Затем Иисус сказал тем евреям, которые в Него поверили: - Если вы сохраните в себе Мое Слово, станете истинными Моими учениками, и тогда вы узнаете истину – и она вас освободит. – Мы – потомки Авраама и никогда ничьими рабами не были! – возразили они. – Что Ты имеешь в виду, говоря: «Станете свободными»? Иисус им ответил: - Говорю вам истинную правду: всякий, кто совершает грех, раб греха. Раб не всегда будет жить в семье, а сын в ней живет всегда. Лишь тогда вы свободные люди, когда даст вам свободу Сын. Я знаю, что вы Авраамово семя, и все ж вы хотите убить Меня – ибо Слово Мое не вошло в вас. Я говорю вам о том, что Я видел Отца Моего, а вы исполняете то, что услышали от своего отца. – Наш отец – Авраам! – ответили они. Иисус говорит им: - Будь вы и вправду детьми Авраама, вы поступали бы, как Авраам. Вы же, напротив, хотите убить Меня, вы хотите убить человека, который поведал вам истину, услышанную Им от Бога! Разве так поступал Авраам?! Нет, вы поступаете, как ваш отец! – Мы – законные сыновья! – возмутились они. – У нас один отец – Бог! Иисус им ответил: - Будь отцом вашим Бог, вы бы любили Меня, ибо Я от Бога пришел и к Нему направляюсь. Не от себя ведь пришел Я – послал Меня Он! Почему Мое Слово отвергается вами? Потому что вы не способны услышать его! Ваш отец – это дьявол, и вы рады исполнить все отцовские прихоти. А он ведь всегда был убийцей людей, и чужда ему правда, ибо правды в нем нет. Он говорит на родном языке, когда лжет, потому что он лжец и отец лжи. А



77.34. Пихаэль Пахер. Попытка побиения Христа камнями.



Илл. 77.35. Михаэль Пахер. Внутренняя сторона внешних створок «Алтаря св. Вольфганга».

когда говорю Я вам правду, вы не верите Мне. Кто из вас уличить меня может в грехе? И если Я правду вам говорю, почему вы не верите Мне? Тот, кто Божий, слушает Божьи слова. Вы потому и не слушаете, что не Божьи. – Правильно говорят у нас, что Ты самарянин и сошел с ума, - сказали Ему евреи. Иисус ответил: - Я не сошел с ума: Я чту Моего Отца, а вы Меня бесчестите. Не Я ищущу себе славы, есть Другой – Тот, кто ищет и судит. Говорю вам истинную правду: кто Слово Мое сохранит в себе, смерти вовек не увидит. – Вот теперь мы точно знаем, что Ты сумасшедший, - ответили они. – Авраам умер, умерли и пророки. А Ты говоришь: «Кто сохранит в себе Мое Слово, вовеки не испытает смерти»! Неужели Ты больше нашего отца Авраама, который умер? Или пророков, которые умерли? Кем Ты себя выставляешь? Иисус ответил: - Если Я сам себя прославляю, слава Моя – ничто. Но славит Меня Мой Отец – вы зовете Его своим Богом! Вы Его никогда не знали, а Я Его знаю. Если бы Я сказал, что не знаю Его, Я был бы лжецом, как и вы. Но Я знаю Его и Слово Его соблюдаю. Авраам, ваш отец, ликовал, когда день Мой увидел. Он увидел его – и был счастлив! – Тебе нет и пятидесяти и Ты видел Авраама?! – закричали евреи. Иисус ответил: - Говорю вам истинную правду: Авраам еще не родился, а Я уже БЫЛ И ЕСМЬ. Тогда они схватили камни, чтобы побить Его. Но Иисус скрылся и ушел из Храма». Картина изображает заключительный эпизод этого длинного диалога.

Действующие лица. Иисус (на переднем плане слева), средних лет, высокий и худой, с длинной шеей, лицом человека не от мира сего, большими, широко расставленными, несчастными, черными глазами, широкими дугообразными темными бровями, низким лбом, расчесанными на прямой пробор длинными волнистыми темно-коричневыми волосами и короткой бородкой, одет в длинную и довольно узкую темно-красную тунику. Его голова непокрыта (лишь окружена желтым нимбом с красным крестом), а ноги босы.

Иудеи (на среднем и заднем планах), старые, пожилые и молодые, с бородатыми и бритыми лицами, представляют весьма разнообразные типы и одеты по-разному. Особенно экзотичны некоторые их головные уборы.

Взаимодействие персонажей. Старые иудеи, столпившиеся с левой стороны широкого портала, выражают свое возмущение услышанным. Молодые иудеи собирают разбросанные на полу камни, а один пытается бросить камень в Иисуса, но его руку удерживает пожилой иудей. Иисус же мелкими шагами удаляется из храма, глядя на зрителя и придерживая правой рукой подол своей туники. На заднем плане также толпятся иудеи, бывшие свидетелями диалога, а некоторые из них спускаются по лестнице, спеша на помощь желающим бросить камень в Иисуса.

Интерьер. Действие происходит в готическом храме. Иисус уже вышел из него, а иудеи находятся внутри. Храм нарисован в четкой перспективе. Портал храма сверху украшен рельефной скульптурой. Пол храма покрыт крупной квадратной розовой и желтой плиткой, расположенной в шахматном порядке (как в таком роскошном и ухоженном храме на полу оказалось

множество камней, остается загадкой). Вдоль левой стены храма поставлен ряд тонких круглых коричневых колонн, соединенных арками и образующих галерею. На заднем плане лестница, расположенная вдоль левой стены, ведет через стрельчатый готический проход на второй этаж. Над и под вторым этажом видны готические своды.

Цветовая гамма и композиция. Темные одежды Иисуса и большинства иудеев резко выделяются на светлом (преимущественно желтом) фоне интерьера храма. Обширное пространство храма, полное воздуха, передано очень убедительно. Людская масса иудеев, а также фигура Иисуса сдвинуты влево от центра композиции, оставляя большую часть храма почти незаполненной. Художник коснулся темы, очень скользкой для христианства, – несмотря на то, что заповедь «Не убий» является одной из главных, заветных Богом человечеству и затем подтвержденной Иисусом, люди, считающие себя верующими в Бога, находясь в церкви, готовы убить Человека только за то, что им не нравятся Его слова. Это было не только обычным делом для верующих иудеев (и современников Иисуса, и наших современников), но и для верующих христиан, основатель религии которых завещал им возлюбить ближнего, как самого себя.

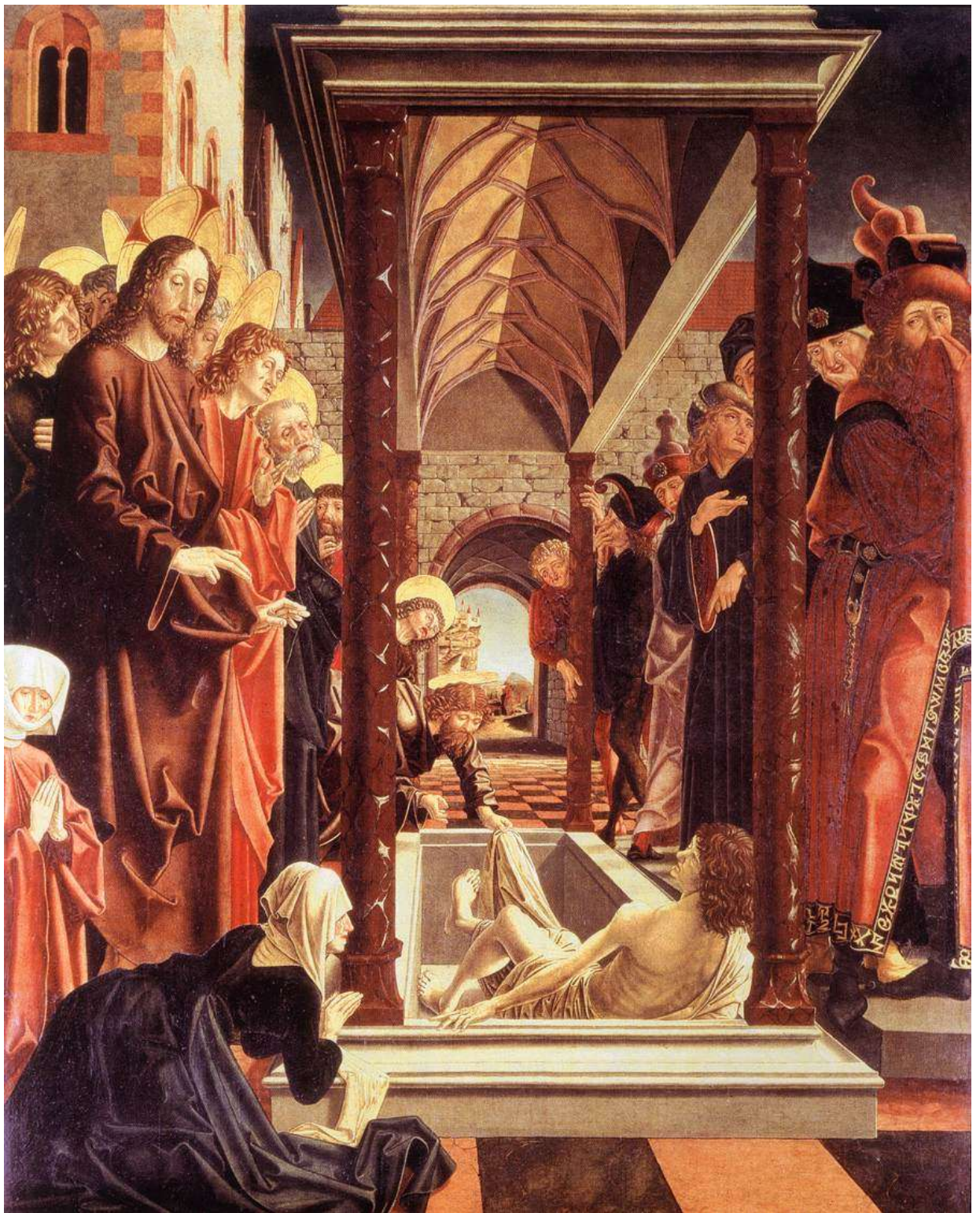
77.3.6. «Воскрешение Лазаря»

Картина «Воскрешение Лазаря» ([илл. 77.36](#)) размером 173×140.5 см является внутренней стороной первой правой створки ([илл. 77.37](#)) «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)) [5].

Сравнение с произведениями Дуччо, Джотто, Альберта ван Оуватера и Никола Фромана. В отличие от традиционной трактовки этого сюжета у Дуччо и Джотто, где он разворачивается на фоне пейзажа ([илл. 5.67-5.69](#)), оригинальных его трактовок Альбертом ван Оуватером, где действие происходит в интерьере церкви ([илл. 64.1](#)), либо Никола Фроманом ([илл. 73.17](#)), где сцена представлена на декоративном фоне (вне реального пространства), Михаэль Пахер поместил склеп с могилой Лазаря под отдельный свод в центре городской площади. Кроме того, он увеличил число апостолов, противопоставив их группу толпе свидетелей.

Действующие лица. Иисус (слева), средних лет, высокий и худой, с узким и довольно постным лицом, крупными полуприкрытыми глазами, высоким лбом, длинными волнистыми, расчесанными на прямой пробор, коричневыми волосами, высоким кокошником желтого нимба с красным крестом, расположенным за затылком, прямым носом, красными губами и короткой бородкой, одет в длинную темно-красную тунику.

Лазарь (внизу в центре), довольно молодой, худой, с пышными длинными коричневыми волосами и крупным прямым носом, почти полностью обнажен. Его тело с рельефно выступающими лопатками, позвоночником и ребрами прикрито лишь частично размотанными белыми погребальными пеленами.



Илл. 77.36. Михаэль Пахер. Воскрешение Лазаря.



Илл. 77.37. Михаэль Пахер. Внутренняя сторона первых створок «Алтаря св. Вольфганга».

Апостолы (позади Иисуса), как обычно, представлены довольно однородной группой, хотя некоторые из них молоды, другие средних лет, есть и пожилые. Среди них идентифицируется Петр (второй справа от Иисуса), небольшого роста, с крупной головой, широким лицом, лысоватый, с короткими седыми волосами и бородой. Все апостолы одеты в разноцветные туники и отмечены желтыми нимбами.

Мария и Марфа (в левом нижнем углу картины), обе средних лет, с грубоватыми лицами, одеты в платья с длинными пышными юбками, красное и темно-синее. Их волосы закрыты белыми головными платками.

Свидетели (у правого края картины), мужчины и женщины среднего возраста, с несколько гротескными лицами, одеты в немного фантастические одежды, по стилю восходящие к средневековой моде. Особенно экзотическими у них являются головные уборы.

Взаимодействие персонажей. Монументальная фигура Иисуса возвышается слева от склепа. Со спокойным и немного официальным выражением лица Он протянул обе руки в направлении лежащего Лазаря, сложив на правой пальцы для благословения. Лазарь уже воскрес и с трудом пытается выбраться из гробницы. Он приподнял верхнюю часть туловища, упершись левой рукой о край, и старается упереться ногами в противоположный край, но еще не достаточно владеет своим телом. Апостолы тесной группой стоят позади Иисуса. Один из них разматывает погребальные пелены. Некоторые всплеснули руками, другие пытаются разглядеть чудо из-за спин впереди стоящих, третьи обмениваются впечатлениями. На переднем плане находятся потрясенные Мария и Марфа, упавшие на колени и молящиеся. По другую сторону склепа шеренгой стоят свидетели. Некоторые из них поражены увиденным, другие обращаются к рядом стоящим за объяснением, но иные закрывают лицо, защищаясь от запаха тления, исходящего из могилы. Разнообразие эмоций действующих лиц передано художником очень выразительно.

Пейзаж. Действие происходит на городской площади, ограниченной слева домами, а на заднем плане – городской стеной с воротами. Многоэтажные каменные серые дома по архитектуре (форме окон, башен с зубцами) напоминают итальянские. Городская стена имеет грубую каменную кладку, а ворота – полукруглый верх. Площадь вымощена желтой и темно-коричневой плиткой в шахматном порядке. В центре картины (но на краю площади, у самых домов) расположена открытая гробница из белого мрамора с воскресшим Лазарем, над которой на тонких высоких коричневых колоннах, раскрашенных витым узором, расположен коричневый каменный свод, внутренность которого имеет готические украшения. Склеп нарисован в исключительно точной перспективе, из-за чего выглядит очень длинным. Это впечатление усиливается тем, что в проеме ворот виден сельский пейзаж, являющийся продолжением городского. Из ворот, извиваясь, уходит вдаль каменистая дорога, огибающая немыслимую, в стиле Андреа Мантеньи, скалу с рыцарским замком на ее вершине. Бросается в глаза разный цвет

безоблачного неба: в проеме ворот - светлый, лазурный, дневной, а над головами свидетелей чуда - темно-синий, ночной.

Цветовая гамма и композиция. Картина имеет красно-коричневый колорит, в который диссонансами врываются пятна светлого тела Лазаря, темно-синего платья его сестры и оттенки синего неба. Монументальная композиция, напоминающая виртуозно исполненный урок математической перспективы, больше похожа на похоронную процессию, стоящую двумя рядами по обе стороны склепа, чем на толпу, радующуюся свершившемуся чуду. Лишь сам Лазарь и его сестры вносят в композицию заметную асимметрию. Если раньше чудеса вызывали непосредственную реакцию его участников и свидетелей, то теперь они происходят в торжественной обстановке, напоминающей церковные ритуалы.

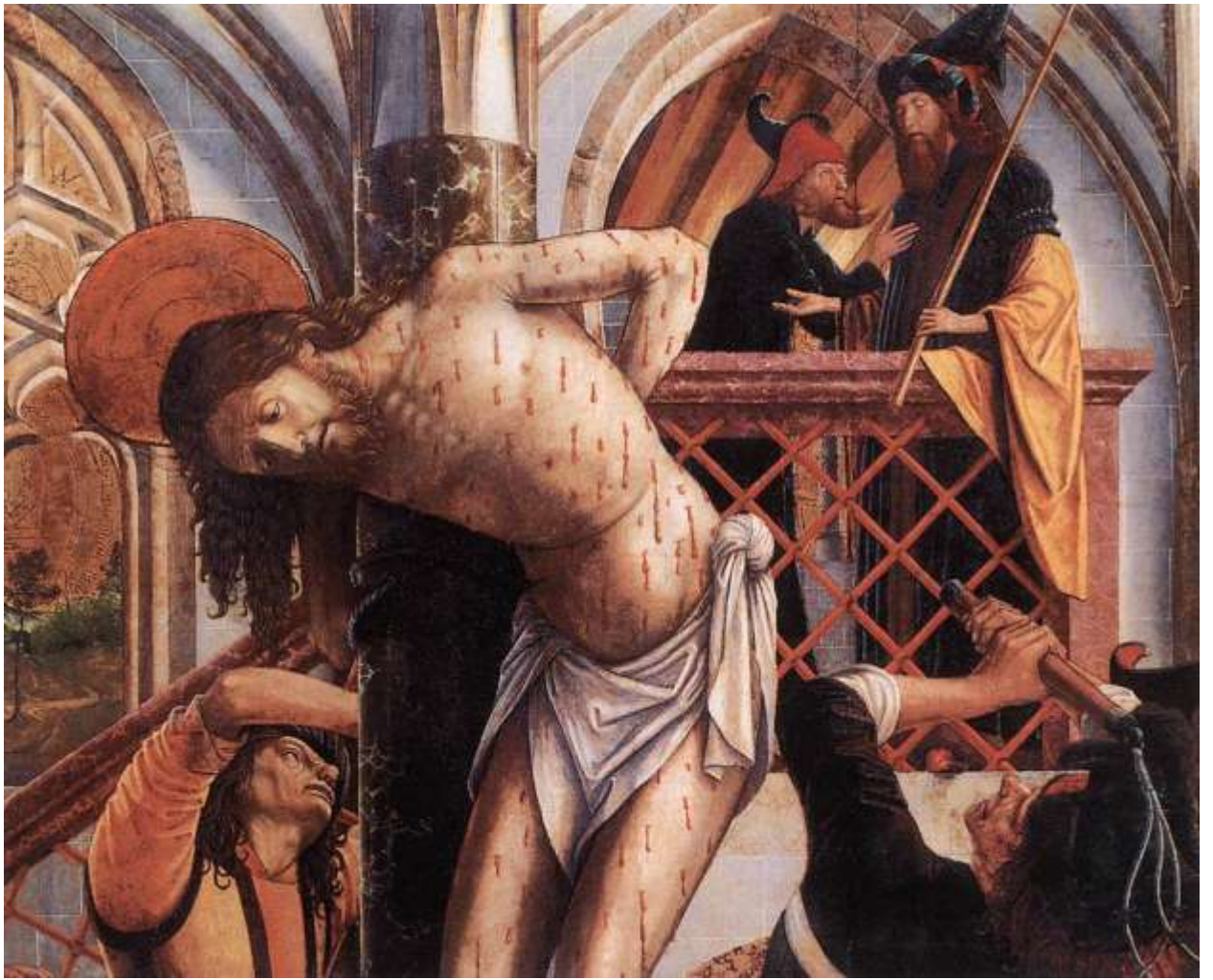
77.3.7. «Бичевание Христа»

Картина «Бичевание Христа» ([илл. 77.38](#)) размером 113×139.5 см была внутренней стороной створки с композицией «Обручение Марии» ([илл. 77.27](#)) главного алтаря приходской церкви в Зальцбурге и ныне хранится в Австрийской галерее в Вене. Она также имеет серьезные повреждения красочного слоя [43].

Действующие лица. Иисус, средних лет, высокий и не особенно худой, с крупной головой, широкоскулым лицом, полузакрытыми глазами, низким морщинистым лбом, перепачканным кровью, спутанными длинными волнистыми темно-коричневыми волосами, прямым носом, широким ртом с полными губами и с короткой вьющейся бородкой, почти полностью обнажен. На коричневом нимбе за Его затылком едва виден крест. Художник не нарисовал почти никаких анатомических подробностей на Его теле, за исключением теней на груди и складки на животе, однако все тело, за исключением головы, покрыл следами от ударов плетей, из которых течет кровь, причем почти везде вертикально, игнорируя различные наклоны поверхности тела. Столь нереалистичное изображение этих ран воспринимается как абстрактный символ страданий. Белая набедренная повязка с рельефно нарисованными складками завязана на левом боку грубым узлом.

Два палача (на переднем плане внизу по обе стороны от Иисуса), довольно молодых, крепкого телосложения, с грубыми безбородыми лицами и длинными, свалывшимися от пота волосами, одеты в обтягивающие одежды с рукавами, засученными до локтей. Тот, что справа, обеими руками держит треххвостую плетку с короткой толстой рукояткой.

Пилат (на заднем плане справа), средних лет, но старше Иисуса и палачей, высокий и худой, с бесстрастным лицом, маленькими глазами, глубокими морщинами на переносице, горбатым носом со свисающим кончиком, и длинной рыжей бородой, одет в темный кафтан с короткими рукавами, из-под которых видны длинные и очень широкие светло-коричневые рукава нижней одежды. Его голову украшает большой пестрый



Илл. 77.38. Михаэль Пахер. Бичевание Христа.

тюрбан с темным высоким колпаком в центре. В левой руке Пилат держит длинный тонкий жезл – символ власти.

Иуда (слева от Пилата), средних лет, маленький и невысокого роста, с гротескным отталкивающим лицом и рыжей козлиной бородой, загнутой кверху, одет в темный балахон и экзотический, красный с черным головной убор.

Взаимодействие персонажей. Иисус со связанными за спиной руками привязан к колонне толстой веревкой. Он уже полностью обессилел и, не будучи способен стоять, наклонился вперед. На Его лице отразилось полное изнеможение и, вместе с тем, отчаянное усилие воли вытерпеть все до конца. Палачи расположены значительно ниже Него. Из-за этого им достаточно неудобно бить Его по спине, но они, тем не менее, делают это со всей мощью и с сосредоточенными лицами. На заднем плане Пилат разговаривает с Иудой, не обращая внимания на экзекуцию. По их жестам можно предположить, что Иуда, закатив глаза и торгуясь с Пилатом, старается выговорить себе большое вознаграждение за свое предательство, но прижимистый Пилат под разными демагогическими предложениями отказывает ему в этом.

Интерьер. Действие происходит в тесном помещении с готическими сводами. Пилат и Иуда расположились на внутреннем балконе, перила которого отделаны деревянной решеткой. Круглая темная колонна, к которой привязан Иисус, не особенно толстая, имеет готическую капитель. В левой стене проделано большое окно с полукруглым верхом и витражом в верхней части.

Пейзаж. Из нижней части окна, свободной от витража, виден северный сельский пейзаж – зеленый лужок с вьющейся по нему дорожкой, небольшими холмиками и ажурными деревьями.

Цветовая гамма и композиция. Все персонажи резко выделяются на светло-сером фоне стен каземата. Колонна с привязанным Иисусом сдвинута влево, чтобы освободить место для балкона и стоящих на нем Пилата и Иуды. Картина нарисована в трех ракурсах – фигуру Иисуса художник видел прямо перед собой, палачей – сверху, а Пилата с Иудой – снизу. В результате фигуры палачей нарисованы в трудных позах и кажутся не особенно убедительными. Линии, проходящие от фигуры палача в левом нижнем углу картины к фигурам Пилата и Иуды и от палача в правом нижнем углу к голове Иисуса, образуют крест. В целом художник придерживается линии, намеченной еще Мастером Франке ([илл. 50.88](#)), на натуралистическое изображение страданий Иисуса.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Рисунок на этот сюжет создал Джованни Беллини ([илл. 72.16](#)). Вариант Карло Кривелли на картине ([илл. 77.39](#)) размером 23×46 см является частью пределлы алтаря ([илл. 76.22](#)) из церкви Сан Сильвестро в Масса Фермана. Картина в большей мере является упражнением в перспективе, чем несет сакральный смысл. Каземат совершенно пуст, а мощный Иисус как будто не чувствует ударов.



Илл. 77.39. Карло Кривелли. Бичевание Христа.

77.4. Сцены из жизни святых

В настоящем параграфе обсуждаются произведения, написанные на сюжеты из жизни св. Лаврентия, Августина и Вольфганга.

77.4.1. «Св. Лаврентий раздает милостыню бедным»

Картина «Св. Лаврентий раздает милостыню бедным» ([илл. 77.40](#)) размером 100×97 см являлась левой створкой алтаря св. Лаврентия и хранится ныне в Старой пинакотеке в Мюнхене [43].

Сравнение с фреской Анджелико. По сравнению с фреской Анджелико на тот же сюжет ([илл. 35.147](#)) на картине Михаэля Пахера заметно меньше нищих, причем среди них нет детей, действие происходит на площади, а не на фоне храма, композиция отличается явной асимметрией, но общая трактовка сюжета столь же идиллическая.

Действующие лица. Св. Лаврентий (слева выше всех), молодой, высокий и худой, с безбородым лицом, круглыми черными глазами, невысоким лбом, темно-рыжими волнистыми волосами, стриженными «под горшок», курносый носом, полными ярко-красными губами и массивным подбородком, одет в красный диаконский далматик с золотым растительным узором. Темно-золотой диск нимба неловко приделан у него за затылком. На груди к далматнику пришит черный квадрат, украшенный бисером. Из-под подола далматика виднеется края нижнего белого (но не ослепительной белизны) облачения, сшитого из довольно грубой материи. В левой руке Лаврентий держит монету.

Церковный служака (едва видный из-за левого края картины), подросток, достающий чуть выше локтя Лаврентию, с добрым лицом, темными глазами, как пуговицы и острым носом, одет в зеленый балахон, подпоясанный в талии темной лентой.

Четверо нищих (на переднем плане), из которых одна женщина, весьма разнообразны. Тот, что слева, видимо не ходячий калека, среднего возраста, довольно крупный, с большой головой, бритым лицом, темными лохматыми волосами, острым носом и глубокими складками на впалых щеках, одет в светло-желтый кафтан до колен и обтягивающие штаны из того же материала. Кафтан подпоясан кожаным ремнем, по бокам у него сделаны глубокие шлицы. Тот, что правее него, несколько моложе, с морщинистой шеей, приятным добрым безбородым лицом, слепыми глазами, высоким лбом, шапкой более светлых волос, вздернутым носом, маленьким ртом и острым подбородком, одет в длинный черный плащ и башмаки с острыми носами. Хромой у правого края картины, средних лет, невысокий и худой, с крупной головой, гротескным, морщинистым, небритым лицом, выразительными черными глазами, короткими спутанными волосами, огромным крючковатым носом, одет в рваную рубаху с рукавами до локтей, темный плащ, красные штаны до колен и светлые чулки. Он опирается на



Илл. 77.40. Михаэль Пахер. Св. Лаврентий раздает милостыню бедным.

высокий деревянный костыль, а в левой руке у него черная шапка. Женщина (позади него), выше него на целую голову, пожилая, с некрасивым лицом, выразительными черными глазами и большим носом со свисающим кончиком, одета в рваное красное платье и соломенную шляпу необычной формы, надетую на белый головной платок, закрывающий ей волосы.

Взаимодействие персонажей. Св. Лаврентий, возвышающийся над всеми остальными персонажами, стоит у левого края картины и, наклонившись немного вперед, левой рукой отдает монету, а правой благословляет ее берущую. Берет ее женщина, которая протянула за ней левую руку. У Лаврентия на лице выражение сострадания, а у женщины – благодарности и надежды. Рядом с женщиной, ближе к зрителю, стоит хромой с костылем и протягивает за милостыней свою шляпу. Его лицо выражает слабую надежду. Перед Лаврентием на коленях стоят не ходячий калека и слепой. Оба сложили руки перед собой в молитвенно-благодарственном жесте, а на их лицах – выражение благодарности. Наконец, почти скрытый за левым краем картины церковный служака покровительственно подталкивает калеку к Лаврентию.

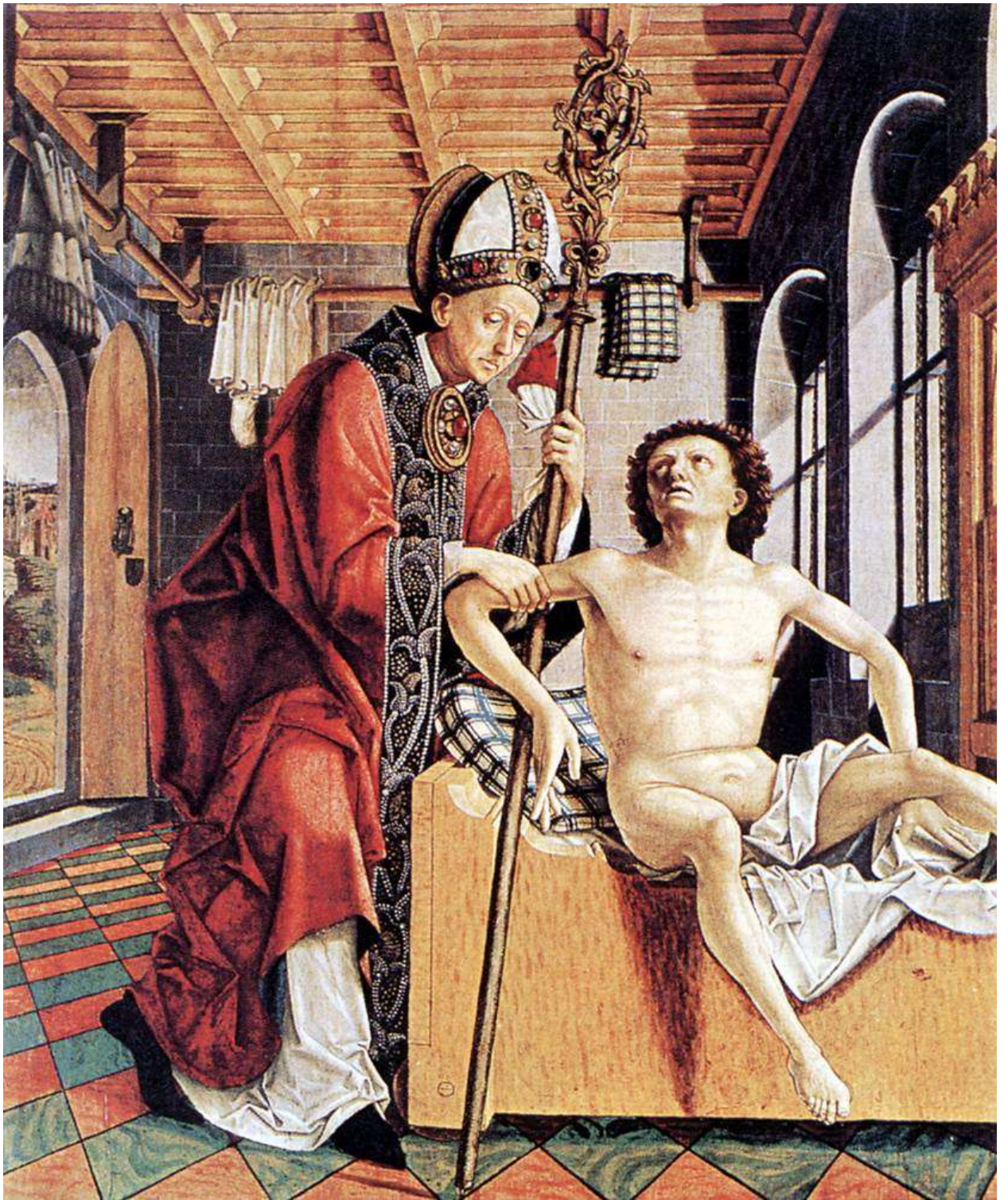
Пейзаж. Действие происходит на левом краю городской площади у белых стен здания, напоминающих вход в готический храм. Площадь вымощена крупными квадратными красноватыми мраморными плитами, которые отделены друг от друга белыми мраморными полосками. Перпендикулярно стенам храма расположен коричневый каменный арочный проход с двумя витражными окнами в верхней его части. Через этот проход видна улица с рядами домов, упирающаяся в перпендикулярную улицу. У линии горизонта за городом вздымаются каменистые холмы, над которыми простерлось синее небо, покрытое слоистыми облаками. Хотя фигуры и дома отбрасывают тени, освещение сцены довольно тусклое.

Цветовая гамма и композиция. На красновато-коричневатом фоне каменных стен городских построек резко выделяются темные и светлые фигуры нищих, но с ним сливается красно-золотой далматик Лаврентия. В асимметричной композиции высокая фигура Лаврентия, расположенная слева, доминирует над низкими фигурами нищих, выстроенных в один ряд. По сравнению с фигурой Лаврентия дома кажутся слишком маленькими. Улица, уходящая с площади под арку, изображена в убедительной перспективе. Сострадательный Лаврентий и благодарные нищие образуют гармоничный, но несколько слащавый ансамбль.

77.4.2. «Св. Августин освобождает узника»

Картина «Св. Августин освобождает узника» ([илл. 77.41](#)) размером 103×91 см написана на наружной стороне алтаря Отцов Церкви ([илл. 77.2](#)), который хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене [43].

Литературная программа. Художник следует тексту «Золотой легенды» Якова Варрагинского: «Несколько человек из Павии были захвачены в плен маркграфом Маласпиной, который не давал им пить, чтобы



Илл. 77.41. Михаэль Пахер. Св. Августин освобождает узника.

таким образом заставить их заплатить ему выкуп. Кое-кто из них уже совсем умирал, другие пили свою мочу, но был среди них один юноша, который очень почитал святого Августина и молился ему о помощи. И вот в полночь Августин явился юноше, взял его правой рукой и вывел к реке Гравелон. Там он взял виноградный лист, смочил его водой и освежил им губы юноши так, что тот... потом уже не хотел пить никакого другого нектара».

Действующие лица. Св. Августин (слева), пожилой, высокий и крупный, с бритым лицом, выпуклыми полузакрытыми глазами, морщинистым высоким лбом, прямым носом, впалыми щеками, пухлыми губами и острым подбородком, одет в длинное и широкое красное епископское облачение. Его темно-коричневые бармы расшиты бисером в виде цветочного орнамента и скреплены на груди большой овальной брошью, украшенной крупными драгоценными камнями. Из-под подола верхнего облачения виден край белого нижнего, а также черные башмаки с острыми носами. На голове у него надета серая епископская митра, украшенная золотыми лентами и драгоценными камнями. В левой руке он держит высокий епископский посох с ажурным украшением на конце, а правой взял за правое плечо узника.

Узник (справа от Августина), молодой человек невысокого роста, с крепким торсом, тонкими руками и ногами, большой головой, грубоватым безбородым лицом, крупными черными глазами, шапкой густых, но довольно коротких коричневых волос, вздернутым носом и острым подбородком, почти полностью обнажен. Рельеф мышц на его теле отражен весьма слабо, можно отметить лишь складку на его животе, образовавшуюся из-за того, что он сидит. Его левую ногу прикрывает лишь белая простыня.

Взаимодействие персонажей. Юноша только что проснулся, соскакивая с кровати от неожиданности. Августин, который разбудил его, наклонившись, старается поднять его, чтобы увести за собой. Августин смотрит на юношу с легкой доброй улыбкой, а юноша на него – недоверчиво. Он еще не до конца отошел ото сна и не знает, это ему снится, или происходит с ним наяву.

Интерьер. Комната, в которой содержится всего лишь один узник, довольно просторна. Ее пол покрыт синей и коричневой квадратной плиткой в шахматном порядке. При его изображении художник настолько увлекся перспективой, что пол у него получился не ровным, а выпуклым, опускающимся к нижнему краю картины. Зато деревянный коричневый потолок с его мощными балками и поперечными переборками, нарисован в перспективе великолепно. На перекладинах, прикрепленных к потолку и идущих вдоль задней и левой стен, висят аккуратно сложенные драпировки – белые, серые и клетчатые. Юноша сидит на деревянной светло-желтой кровати, заправленной белыми простынями, на которых лежит плоская подушка в клетчатой наволочке. В правой стене видны два окна с полукруглым верхом, из которых в комнату падает свет (возможно лунный, поскольку дело происходит в полночь), а на потолке и некоторых предметах в комнате нарисованы четкие тени. В левой стене в проеме открытой двери

(ее не закрыл Августин, когда вошел в комнату) с полукруглым верхом нарисован сельский пейзаж с дорогой, ведущей между скал к реке. Освещение пейзажа слишком тусклое для дневного, но слишком светлое для ночного.

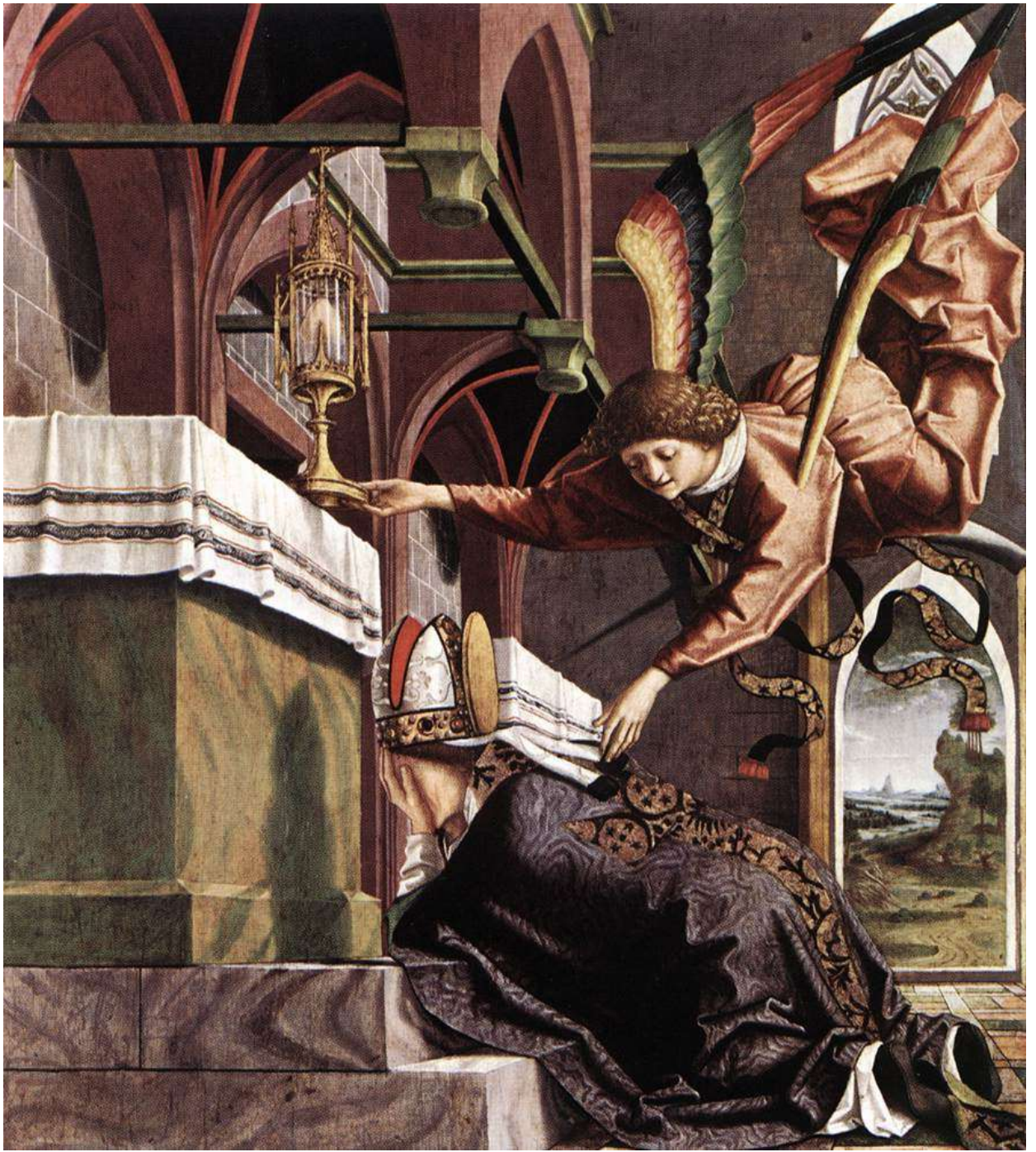
Цветовая гамма и композиция. На фоне серых стен залитой лунным светом комнаты резко выделяются красная фигура святого и бледная – узника. Фигуры Августина и узника образуют диагональ, идущую из левого верхнего угла в правый нижний. Открытая дверь противопоставлена закрытым окнам. Художник убеждает зрителей во всемогуществе святых, способных проникать в узилища, несмотря на запоры, и выводить своих приверженцев на свободу. К сожалению, такие случаи известны лишь из легенд.

77.4.3. «Молитва св. Вольфганга»

Картина «Молитва св. Вольфганга» ([илл. 77.42](#)) размером 103×91 см написана на наружной стороне алтаря Отцов Церкви ([илл. 77.2](#)), который хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене [43]. Она изображает момент, когда молящемуся святому явился ангел.

Действующие лица. Св. Вольфганг родился в Швабии, учился в рейхенауской школе на Констанцком озере. В 964 году постригся в монахи в бенедиктинском аббатстве Эйнзидельн в Швейцарии, ездил миссионером в Венгрию, в 974 году был возведен в епископы регенсбургские. Был воспитателем баварского герцога Генриха, позднее императора Генриха II, и скончался в 994 году. Позднее папы причислили его к лику святых [13]. На картине (внизу), невысокого роста и довольно худой, он одет в темно-синее епископское облачение, на спине которого золотыми и черными нитками вышит растительный узор. Из-под этого облачение видно белое нижнее и маленькие черные башмаки. На голове у святого надета серая епископская митра, украшенная золотыми лентами и драгоценными камнями, позади которой пристроен довольно толстый диск нимба.

Ангел (в правом верхнем углу), молодой и не меньшего размера, чем Вольфганг, со слащавым безбородым широкоскулым лицом иудейского типа, небольшими выпуклыми глазами, низким лбом, коричневыми, волнистыми, уложенными в красивую прическу волосами, прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одет в длинную темно-розовую тунику, развевающийся конец которой закрывает его ступни. Шея ангела замотана белым шарфиком. Кроме того, с ворота туники спускаются узкие расшитые золотом бармы, концы которых развеваются на лету. Ангел впервые нарисован в таком ракурсе, из которого видно, что узкие основания его крыльев выходят из плечевых суставов. Сами длинные и довольно узкие крылья, напоминающие крылья ласточки, покрыты рядами крупных перьев, желтых вверху, затем красных, синих, зеленых, снова красных, а концы состоят из длинных черных перьев. В правой руке ангел держит за золотую подставку прозрачную круглую дароносицу с ажурными украшениями.



Илл. 77.42. Михаэль Пахер. Молитва св. Вольфганга.

Взаимодействие персонажей. Св. Вольфганг молится перед алтарем, лежа на ступенях лестницы, ведущей к нему, и закрыв лицо руками. Его локти опираются на верхнюю ступень, а колени – на пол. Сверху в стремительном порыве к нему слетает ангел. Одежды ангела развеваются при таком стремительном полете. Ракурс его изображения очень труден для художника – его ноги, согнутые в коленях, находятся заметно выше его головы, а крылья подняты над спиной в мощном взмахе. Правой рукой ангел ставит на алтарь дароносицу, а левой ободрительно касается спины Вольфганга, пытаясь вывести его из состояния глубокой задумчивости.

Интерьер. Действие происходит в готическом храме у алтаря. Темно-серые стены в левой части храма освещены солнцем и испещрены резкими тенями. В дальней от зрителя стене виден узкий вход в храм, слишком маленький по сравнению с фигурами Вольфганга и особенно ангела. Над этим входом ноги ангела заслоняют такой же формы окно с витражом. Пол покрыт мраморной неравномерной серой и зеленой плиткой. К алтарю ведут две ступени из серого мрамора. Зеленый алтарь накрыт белой скатертью с двумя вышитыми полосками по краю. Складки этой скатерти нарисованы удивительно реалистично. Над алтарем на полуарочных кронштейнах возвышается внушительный балдахин.

Пейзаж. В проеме входа в храм в соответствии с нидерландской традицией нарисован удивительно тонкий пейзаж. Грязная проселочная дорога, извиваясь, уходит мимо довольно нелепой скалы в духе Андреа Мантеньи к реке на заднем плане. Унылая северная серая равнина позволяет предположить, что действие происходит осенью, когда дожди превратили берег реки в болото. Кое-где видны чахлые деревья. Горизонт скрывается в голубой дымке, а синее небо вверху покрыто темными тучами. Солнечный свет, которым наполнен храм, не ощущается в печальном пейзаже.

Цветовая гамма и композиция. Холодный, сине-зелено-серый колорит картины оживляют розовые одежды и разноцветные крылья ангела, а также золотые украшения. В композиции продолжение фигур святого и ангела образуют диагонали картины. Массивный алтарь с балдахином подавляет вертикальную линию, образованную входом в храм и окном над ним. Тема ангела пришедшего на помощь святому, обратившемуся с молитвой к Богу, представлена художником очень убедительно.

Тема молитвы в европейской авторской живописи. Тема молитвы не часто встречалась в ранней европейской живописи. В качестве примеров ее воплощения можно привести фреску Симоне Мартини ([илл. 77.43](#)) размером 390×200 см, входящую в цикл фресок со сценами из жития св. Мартина Турского в капелле св. Мартина в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, исполненный в 1312-1317 годах, а также фреска Анджелико ([илл. 70.64](#) справа), где Мария и Марфа молятся о воскрешении своего брата Лазаря.



Илл. 77.43. Симоне Мартини. Погруженный в молитву святой.

77.4.4. «Св. Вольфганг и дьявол»

Картина «Св. Вольфганг и дьявол» ([илл. 77.44](#)) размером 103×91 см написана на наружной стороне алтаря Отцов Церкви ([илл. 77.2](#)), который хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене [63]. Она иллюстрирует историю о том, как св. Вольфганг заставил дьявола держать ему молитвенник.

Действующие лица. Св. Вольфганг (слева), пожилой, среднего роста и не особенно худой, с благородным бритым лицом, небольшими черными глазами, чистым лбом, острым носом, пухлыми губами, уголки которых опущены, и острым подбородком, облачен в красную епископскую мантию с черной подкладкой. Края мантии обшиты коричневой лентой с вышитым на ней растительным узором и застегнуты на груди крупной золотой брошью с драгоценным камнем. Из-под мантии видно тонкое и длинное белое облачение. На голове у святого надета белая епископская митра, украшенная золотыми лентами и драгоценными камнями. Обеими руками Вольфганг держит высокий епископский посох, увенчанный золотым ажурным растительным украшением.

Дьявол (справа), ростом не выше Вольфганга, но очень худой, с телом зеленого цвета, не покрытым никакой растительностью, длинными и тонкими руками и ногами, причем с раздвоенными копытами на последних, с большими крыльями летучей мыши с колючками по краям, выступающим из-под кожи позвоночником, ребрами и лопатками, со второй парой желтых глаз на ягодицах, из-за чего его зад с хвостом выглядит как вторая физиономия, со страшной головой с рогами, полностью обнажен. При изображении его лица фантазия художника не имела пределов. У него налитые кровью круглые глаза навыкате, огромные надбровные дуги, низкий лоб, круглые уши, волосы как змеи или языки пламени, загнутый кверху нос, словно короткий хобот, и огромная красная пасть, из которой торчат загнутые клыки. Обеими руками он держит громадный раскрытый молитвенник в красном переплете, страницы которого исписаны крупным черным шрифтом.

Несколько горожан (на заднем плане) в современных художнику черных и красных костюмах и головных уборах нарисованы довольно обобщенно.

Взаимодействие персонажей. Св. Вольфганг стоит у левого края картины, опершись на свой посох и смотрит вдаль. Его лицо серьезно и исполнено надежды на Божью помощь в укрощении дьявола. Дьявол стоит перед ним в подобострастной позе, слегка наклонившись вперед и удерживая молитвенник так, чтобы Вольфгангу удобно было читать молитвы. На лице дьявола написано недоумение от того, что он делает. Вольфганг уже установил контакт с Богом и поддерживает его силой медитации, не глядя на молитвенник. Горожане не принимают никакого участия в действии и, видимо, даже не замечают ничего необычного. Михаэль Пахер, как и большинство других художников, придерживается той точки зрения, что религиозные чудеса остаются невидимыми для простых смертных. Горожане предаются безделью и скуке, убивая время.



Илл. 77.44. Михаэль Пахер. Св. Вольфганг и дьявол.

Городской пейзаж. Фоном для этой истории служит городской пейзаж, написанный с удивительным даже для этого мастера настроением. Это не парадная площадь итальянского города, вымощенная мраморными плитами, а тихая, не мощеная улочка маленького тирольского провинциального городка. По обе стороны впритык друг к другу стоят двухэтажные бюргерские каменные домики с небольшими выступающими лоджиями, двускатными черепичными крышами и прямоугольными окнами. У входов в домики сидят горожане. На среднем плане улица перегорожена каменными воротами, которые в данный момент открыты. Верх этих ворот превращен в галерею с плетеными перилами, где также отдыхает несколько горожан. Улица продолжается в проеме ворот и упирается в некий тупик с проемом следующих ворот. Весь этот городской пейзаж освещен мягким дневным светом, фигура дьявола и дома отбрасывают тени, и лишь темный цвет неба, почти черный вверху, не вяжется с этим мягким освещением. Тишина провинциальной жизни передана художником необыкновенно убедительно.

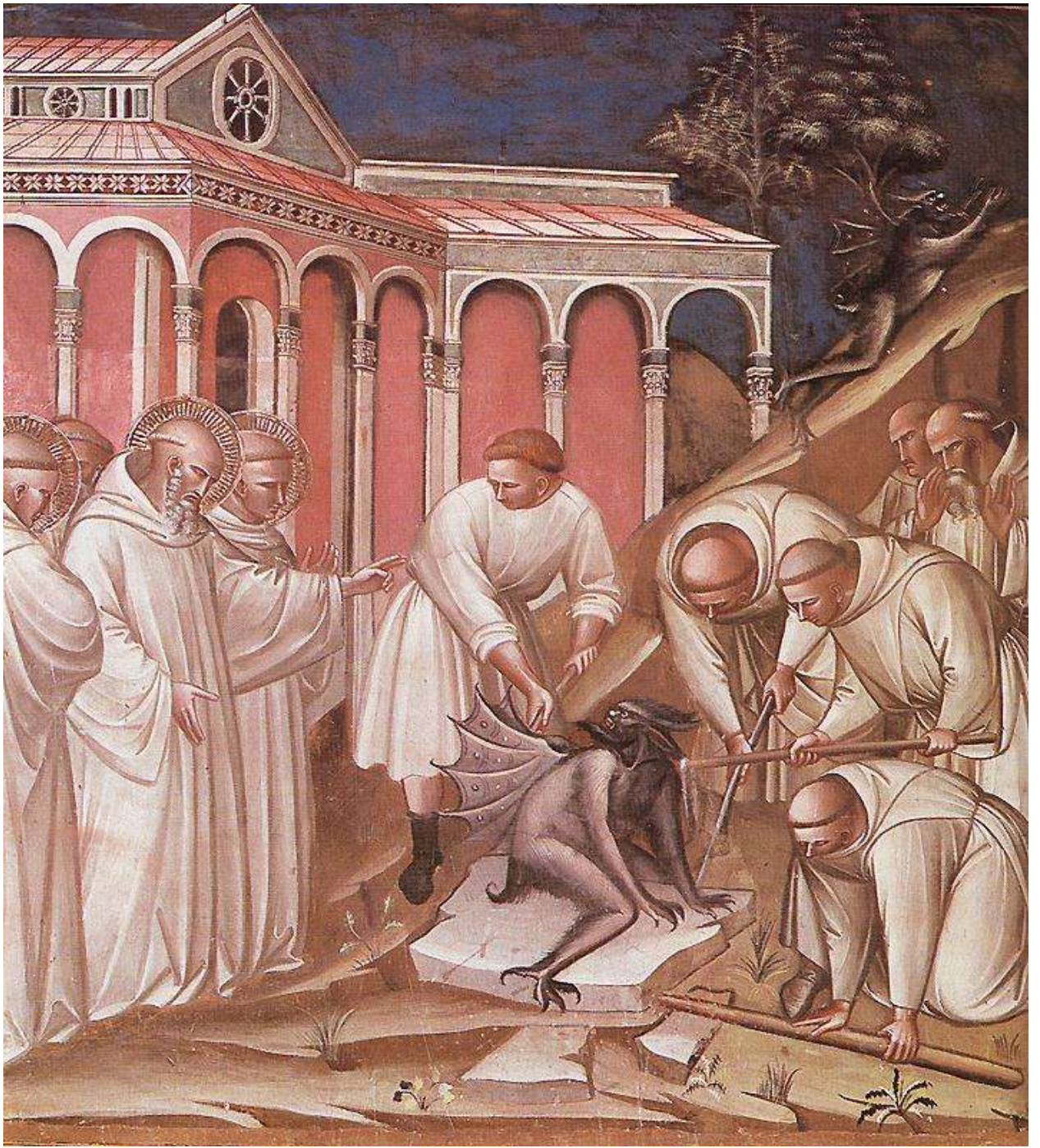
Цветовая гамма и композиция. На коричневом фоне, создаваемом цветом городских стен, резко выделяется красная мантия святого, но с ним сливается зеленая фигура дьявола. Оба главных персонажа доминируют на переднем плане, а молитвенник, который держит дьявол, связывает их. Фигура дьявола способна приковать к себе внимание любителей экзотики, к монументальной фигуре святого устремляется внимание религиозных людей, а тихая улочка уводит вдаль к трогательным подробностям взгляд зрителя, ищущего в этом произведении дух времени. Художник же стремился убедить своих современников, что сила христианской религии способна заставить служить Богу даже дьявола.

Тема общения святых с дьяволом в европейской авторской живописи. Отметим несколько произведений, посвященных теме взаимодействия священных персонажей с дьяволом.

Картины Дуччо ([илл. 4.20-4.21](#)) посвящены Искушению Христа, во время которого Он был вынужден общаться с дьяволом.

Спинелло Аретино на фреске ([илл. 77.45](#)) из церкви Сант-Миниато аль Монте во Флоренции, созданной в 1387 году, проиллюстрировал одну из легенд о св. Бенедикте. В народной памяти св. Бенедикт сохранился, благодаря множеству сотворенных им излечений от болезней и в особенности его способности изгонять нечистую силу и излечивать умственные расстройства. В средневековье считалось, что умопомешательство навлекалось демонами, завладевшими телом человека, и лечение его состояло в том, чтобы молитвами изгнать их [19]. Здесь морда дьявола, который нарисован дважды, напоминает обезьяню.

Еще одну историю о св. Бенедикте проиллюстрировал Лоренцо Монако на картине ([илл. 77.46](#)) из пределлы к «Коронованию Марии» ([илл. 29.27](#)), созданному в 1414 году и хранящемуся в галерее Уффици во Флоренции. Здесь в одной маленькой картине объединены несколько историй, в частности о том, как Бенедикт удалился в дикую местность неподалеку от того места, которое теперь именуется Субиако. Романо, отшельник, живший



Илл. 77.45. Спинелло Аретино. Легенда о св. Бенедикте.



Илл. 77.46. Лоренцо Монако. Св. Бенедикт и монах, искушаемый Сатаной.

по соседству, спустил Бенедикту хлеб: он привязал его на веревке, на которой укрепил колокольчик [19].

Учелло изобразил бесов, спорящих с ангелами, в заключительной сцене «Легенды о причастии» (илл. 37.20).

Сассетта на картине (илл. 77.47) размером 24×39 см, созданной в 1423 году и хранящейся в Национальной пинакотеке в Сиене, одним из первых в авторской живописи изобразил популярный впоследствии сюжет «Искушение св. Антония». Как и некоторые другие отшельники, св. Антоний был подвержен галлюцинациям, что было следствием его аскетического образа жизни в пустыне. Святой лежит на земле, он уже потерял свой посох. Демоны приняли облик диких зверей и монстров, терзающих его плоть [19]. Пустыня представляет собой голые и не особенно реалистичные скалы, поросшие лесом и отдельными деревьями на заднем плане. Серая цветовая гамма картины создает ощущение раннего утра серого дня.

77.5. «Мария Бургундская»

Портрет Марии Бургундской (илл. 77.48) размером 47.5×35 см, созданный около 1490 года и хранящийся в собрании Кистерс в Кройцлингене, приписывается Михаэлю Пахеру и, возможно, является единственным написанным им портретом. Изображенная здесь женщина - это единственная дочь и наследница Бургундского герцога Карла Смелого и первая супруга императора Максимилиана Габсбурга, Мария Бургундская, которая родилась 13 февраля 1457 года и умерла 27 марта 1482 года в молодом возрасте, будучи беременной, в результате несчастного случая - падения с лошади, произошедшего во время соколиной охоты. Для посмертного изображения художник избрал композицию профильного портрета в итальянском стиле [13, 43].

У юной худенькой девушки на портрете большая голова, длинная шея, узкие плечи и плоская грудь, бледное лицо, небольшие карие глаза, низкий выпуклый лоб, вздернутый нос, нежные пухлые губы и массивный подбородок.

Мария серьезна и печальна, ее сосредоточенный взгляд устремлен вдаль, а лицо скрывает все ее мысли. В нем чувствуется и застенчивость, и сильная воля, и следы тяжелых переживаний в столь юном возрасте, и сдержанный аристократизм.

Хрупкая фигура девушки облачена в темно-коричневое облегающее декольтированное платье. На груди и на плечах сделаны вставки из золотой материи с темным цветочным узором. Ее шею украшает ажурное золотое ожерелье и двойная нитка бус из бисера. Великолепен ее головной убор, черный внизу и обмотанный широкой серой лентой конус вверху. К его черному основанию на золотой булавке приколота большая овальная золотая брошь с крупным прямоугольным рубином в центре.

Профильный портрет нарисован на черном фоне. С ним почти сливается черное основание ее головного убора и темное платье, но на этом фоне резко



Илл. 77.47. Сассетта. Искушение св. Антония.

выделяются бледные лицо, шея и плечи принцессы, а также серая лента, венчающая головной убор. Черный фон и бледное лицо Марии подчеркивают траурный характер посмертного изображения.

Сравнение с другими женскими портретами. Отметим также женские портреты донаторов работы Никола Фромана ([илл. 73.4](#), справа и [73.5](#) справа), а также скульптурные ([илл. 74.13-74.14](#)) и рисованный ([илл. 74.17](#)) женские портреты работы Андреа дель Верроккио.

Михаэль Пахер работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Его монументальная живопись соединила черты немецкого и итальянского стилей. Он был мастером перспективы, интерьеров и городского пейзажа. Его психологические трактовки сюжетов всегда убедительны, а образы жизненны. Его несомненным достижением является фантастический образ дьявола. Вместе с тем его персонажам явно не хватает итальянской элегантности и красоты.

А.Н. Бенуа писал об этом художнике: «Пахер стоит особняком во всей немецкой живописи. И он был резчиком, как Мультшер, и он любил «лепить» свои фигуры, придавать им пластическую выпуклость. Но в его творчестве сказывается черта, приближающая его к творчеству северной Италии: упорное искание монументальности и строго выдержанная систематичность. Во многом он напоминает своего современника – Мантенью. Это тот же грандиозный до тяжести стиль, та же любовь к смелым ракурсам, дающим пластическую иллюзию, те же гордые осанки, мины. Но при этом Пахер насквозь «готик», германец. Под его резцом (или, во всяком случае, под его наблюдением) готическая резьба превращается в сказочное кружево, в какой-то фонтан неподвижных и все же точно движущихся, лезущих друг на друга статуй. И «готиком» Пахер представляется в своих ясных, как живопись на стекле, как резьба по дереву, картинах. Еще он напоминает сурового феррарца Коссу, но спрашивается: не являются ли и в Коссе эти черты предельной резкости отражением северной готики? ... В пейзажах Пахера, в этих «крутых» его перспективах, выражено не одно только желание показать свои теоретические знания или увлечение иллюзионистскими приемами. У него впервые в немецкой живописи мы встречаемся с проблемой «задачи», строго поставленной себе и последовательно решенной. Случайного у Пахера мало, и вследствие этого картины его производят впечатление чего-то даже чрезмерно строгого. Однако при всей своей строгости картины Пахера не лишены и жизненности. Интерес мастера к жизни сказывается во всем: в разнообразии типов, схваченных с натуры, в естественности жестов, которым он умеет придать всю требуемую религией величественность, в любовной передаче современных костюмов. Наиболее ярко темперамент Пахера выражается в великолепии его архитектур и в ярком свете, которым он их обдает. В преследовании света он заходит, пожалуй, уже слишком далеко, преувеличивая силу рефлексов, прибегая к резким контрастам... Иногда у



Илл. 77.48. Михаэль Пахер. Мария Бургундская.

Пахера замечается с особой ясностью его желание придать своим композициям монументальный характер, и в таких случаях полезным подспорьем служат ему архитектурные формы» [32].

Стефано Дзуффи писал о творчестве Михаэля Пахера: «Торжественные композиции Пахера отличались правильностью построения и монументальностью, свойственными флорентийской живописи, но их прозрачная светоносность и сияющий цвет принадлежали еще готическому искусству... В своих картинах Пахер представляет глубокую, ясно построенную перспективу, однако по архитектуре и типу обстановки интерьер носит у него готический характер, типичный для заальпийских районов. Фигуры персонажей, наделенные правильными пропорциями, вместе с тем очерчены резкими линиями; их напряженная экспрессия отвечает духу северного искусства» [29].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Михаэль Пахер. 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 1488 имперские рыцари и города Юго-Западной Германии заключили Швабский союз. В 1493 император Священной Римской империи стал Максимилиан I. В 1497 Дания вынудила Швецию к объединению. В 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 в Испании была возрождена инквизиция. В 1483 главой испанской инквизиции стал Томас Торквемада. В 1492 Фердинанд II и Изабелла I завоевали исламский Гранадский эмират; вся Испания объединилась под властью христианских королей; Реконкиста была завершена. 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 1477 Карл Смелый был убит в битве при Нанси, сражаясь против войск Швейцарской конфедерации. Франция заняла отдельные области Бургундии. В 1479 наследник Габсбургов Максимилиан предотвратил попытку французов завладеть Нидерландами. Нидерланды перешли под власть Габсбургов по брачному договору 1482. В 1485 битва при Босуорти в Лестершире завершила войну Алой и Белой розы; королем Англии стал Генрих VII; началась династия Тюдоров. В 1493 по Санлисскому миру Франция уступила остаток Бургундии Габсбургам. В 1494-1495 французы под командованием Карла VIII вторглись в Италию, захватили Флоренцию и Неаполь, но затем вынуждены были отступить. Так начались Итальянские войны. В 1456 турки захватили Афины, в 1459 – Сербию, а в 1493 вторглись в Хорватию. В 1469 правителем Флоренции стал

Лоренцо Великолепный Медичи. В 1455 португальские мореплаватели 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 1473 португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1478 португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным побережьем Африки. Согласно Толедскому договору 1480, Португалия получила исключительные права на торговлю в Африке в обмен на предоставление испанцам управления Канарскими островами. В 1482 на Золотом Берегу португальцы построили форт Эльмина. В 1487 португальский мореплаватель Бартоломеу Диаш обогнул южную оконечность Африки и вышел в Индийский океан. В том же году португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, достигли Индии. В 1489 португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, посетили восточное побережье Африки. В 1491 король Конго Нзинга-а-Нкуву обратился в христианство. В 1492 генуэзский путешественник Христофор Колумб, находившийся на испанской службе, пересек Атлантический океан и достиг острова Сан-Сальвадор в Багамском архипелаге. В 1493 во время второго путешествия Христофор Колумб открыл острова Доминика, Гваделупа, Малые Антильские острова и остров Пуэрто-Рико. В 1494 Тордесильяский договор определил границу раздела владений Испании и Португалии в Атлантике. В 1496 на острове Эспаньола (современный остров Гаити) был основан город Санто-Доминго, который должен был служить в качестве испанского административного центра в Америке. В 1497 находящийся на английской службе генуэзец Джон Кабот открыл побережье Ньюфаундленда. В 1459 Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. В 1486 итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В 1489 был опубликован трактат немецких инквизиторов Инститориса и Шпренгера «Молот ведьм». В 1494 немецкий писатель-гуманист Себастьян Брант написал книгу сатир «Корабль дураков». В 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем. В 1494 итальянский математик Лука Пачоли закончил труд «Основание арифметики». Около 1455 была отпечатана Библия Гутенберга. В 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1456 французский поэт Франсуа Вийон завершил поэму «Малое завещание»,

полную автобиографических намеков, в которой нашли отражение сцены из жизни парижских низов. В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1483 итальянский художник и скульптор Андреа дель Верроккьо отлил из бронзы группу «Неверие Фомы» для фасада церкви Орсанмикеле во Флоренции. В 1464 итальянский живописец Филиппо Липпи закончил фрески в соборе Прато. Около 1465 итальянский художник Пьеро делла Франческа написал портреты герцога и герцогини Урбинских. В 1470 итальянский художник Антонио дель Поллайоло создал гравюру «Битва обнаженных». В 1473 итальянский живописец Джованни Беллини написал картину «Коронование Марии». В 1474 итальянский живописец Андреа Мантенья расписал «Камеру дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо в Мантуе. Около 1481 умер французский живописец Жан Фуке, мастер портретной миниатюры и иллюстратор рукописей [4].