

## Часть 19. Ганс Мемлинг и его современники

Швейцария, потерпевшая поражение от французов в ходе Итальянских войн, провозгласила политику нейтралитета. Португальцы захватили Ормузский пролив в Персидском заливе. Продолжалось освоение испанцами американского континента.

Главные достижения в итальянской архитектуре были связаны с именем Джулиано Сангалло. В области скульптуры наибольших успехов достигли итальянцы Андреа дель Верроккьо, Франческо ди Джорджо Мартини и Антонио Ломбардо, а также немец Герман Фишер Младший.

Мощный взлет живописи, начавшийся несколько раньше, продолжался, и в нем по-прежнему доминировала итальянская школа. Ее наиболее значительным представителем был венецианец Джованни Беллини, утвердивший лирическое направление и воспитавший значительную часть следующего поколения художников. К этому же направлению близко примыкали и глубокий мастер Андреа дель Верроккьо, и вдохновенный Мелоццо да Форли, и нежный Франческо ди Джорджо Мартини. Напротив, Карло Кривелли продолжал эксперименты Козимо Туры в области гротескного изображения человеческих лиц и фигур, причем зачастую достигал на этом пути весьма впечатляющих результатов. Франческо дель Косса внес заметный вклад в развитие декоративной живописи. На этом фоне несколько меркнет драматическое творчество Маттео ди Джованни. Немецкая школа живописи представлена монументальными произведениями Михаэля Пахера, а французская – интеллектуальными Никола Фромана. Такой была Европа в начале XVI века.

В дальнейшем подъеме живописи на время взяла на себя ведущую роль нидерландская школа. От нее старались не отстать итальянские, немецкие и испанские художники.

## Глава 81. Ганс Мемлинг (около 1430/1440 – 1494)

Нидерландский художник Ганс Мемлинг, ученик Рогира ван дер Вейдена и младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Якопо Беллини, Жака Дарэ, Филиппо Липпи, Николаса Франсеса, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Ангеррана Картона, Петруса Кристуса, 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, Карло Кривелли, Михаэля Пахера, Франческо дель Коссы, Мелоццо да Форли и Франческо ди Джорджо Мартини, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, а также сцен из жизни святых. Он является основоположником жанра натюрморта в европейской авторской живописи. Художник систематически применял своего рода «полифонию» в живописи за счет использования вставных сцен в религиозных произведениях. Некоторые его картины представляют собой целые циклы евангельских сюжетов в едином окружении. Он часто использовал композиционные схемы и образы своих предшественников, но при этом старался довести их до совершенства. Своим творчеством он подвел некоторый итог предшествующего развития живописи, что и является его главным достижением.

### 81.1. Биографические сведения о Гансе Мемлинге

Нидерландский художник Ганс Мемлинг родился около 1430/1440 года в Зелигенштадте, близ Ашаффенбурга и Франкфурта-на-Майне, в Майнцском епископстве.

Из сочинений Декана, Виардо и Михиеля до нас дошли легенды, сложенные в XVIII и XIX веках о Мемлинге. В общих чертах они сводятся к следующему. В юности Мемлинг вел беззаботный, легкомысленный образ жизни и за свои похождения был взят в солдаты. Он участвовал в войнах и испытывал жестокие лишения. В 1477 году, после битвы при Нанси, в которой были разгромлены силы бургундского герцога Карла Смелого, Мемлинг возвратился в Брюгге, изможденный и израненный. Напрягая последние силы, он дошел до дверей госпиталя св. Иоанна, позвонил в колокольчик и упал без чувств. Монахи, хозяева госпиталя, подобрали и вылечили его. Выздоровлению Мемлинга способствовал трогательный роман с одной из монахинь, ухаживавших за ним. Поправившись, художник зажил тихой затворнической жизнью и отблагодарил иоаннитов целым рядом своих произведений.

В действительности все обстояло иначе. Сто лет назад Дж. Уил и другие обнаружили документы, из которых следовало, что Мемлинг был

зажиточным бюргером, жизнь которого протекала без особой романтики. Он обладал значительным состоянием, получал хорошие деньги за свои произведения и не имел необходимости обращаться к иоаннитам за помощью, не был он и солдатом.

До нас не дошло никаких достоверных сведений о его жизни до 1465 года. Исследователи предполагают, что он получил образование на родине, перебрался в Кельн, а оттуда переехал в Нидерланды. Вазари считал его учеником Рогира из Брюгге, имя, которым он называл Рогира ван дер Вейдена. Предполагается, что в 1450-х годах он учился и работал в мастерской Рогира ван дер Вейдена в Брюсселе, в 1465 году стал гражданином Брюгге, как об этом упоминают документы, и остался в этом городе навсегда, став вскоре первым художником города. Он пользовался широкой популярностью и получал много заказов, как от сограждан, так и от иностранцев, которые его высоко ценили. Под его руководством работала мастерская, из которой выходило большое число картин. Умер Мемлинг 11 августа 1494 года<sup>(1)</sup> в Брюгге и был похоронен в церкви св. Жилия.

Самым ранним известным произведением художника считается «Триптих Яна Краббе», центральная часть которого, «Распятие» ([илл. 81.137](#)), хранится в музее Виченцы, внутренняя сторона створок, «Святые и донаторы» ([илл. 81.179](#)), - в библиотеке Пьерпонт Морган в Нью-Йорке, а внешняя сторона створок, «Благовещение» ([илл. 81.74](#)), - в музее Брюгге, причем композиция этой работы повторяет композицию триптиха Рогира ван дер Вейдена из Музея истории искусств в Вене. В небольшом диптихе из Старой пинакотeki Мюнхена с изображением Мадонны в окружении музицирующих ангелов на левой створке ([илл. 81.33](#)) и «Св. Георгия с донатором» на правой Мемлинг стремится подражать ван Эйку. Панно «Страсти Христовы» ([илл. 81.101](#)) из галереи Сабауда в Турине считается созданным около 1470 года для флорентийского купца Портинари.

«Триптих Джона Донна» ([илл. 81.7](#)) из Национальной галереи Лондона, центральной частью которого является «Мадонна с Младенцем, св. Екатериной и Варварой, ангелами и донаторами» ([илл. 81.6](#)), на внутренней стороне створок которого изображены два «Св. Иоанна» ([илл. 81.43](#) и [81.57](#)), а на внешней – «Св. Христофор» и «Св. Антоний», считается исполненным по заказу сэра Джона Донна из Кидвели. Примерно в то же время, в 1472 году, была создана «Богоматерь со св. Антонием и донатором» ([илл. 81.28](#)), хранящаяся в Национальной галерее в Оттаве. В 1473 году художник создал триптих из Поморского музея в Гданьске «Страшный суд» ([илл. 81.155](#)), на внешней стороне ([илл. 81.3](#)) которого изображены донаторы и статуи Мадонны и архангела Михаила. Триптих был написан по заказу флорентийского купца Якопо Тани, но во время перевозки был украден польским каперским судном и передан в дар собору св. Марии в Гданьске. Его композиция близка композиции полиптиха Рогира ван дер Вейдена из капеллы госпиталя в Боне. Этим же периодом датируется и триптих «Поклонение волхвов» ([илл. 81.83](#)) из Прадо в Мадриде, на левой створке которого изображено «Рождество» ([илл. 81.82](#)), а на правой – «Принесение во

храм». Эта композиция была повторена в 1479 году для Жана Флореинса ([илл. 81.81](#)); повторение хранится в музее Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге.

Последующее творчество художника не изобилует датированными произведениями. В 1479 году был создан триптих «Алтарь двух Иоаннов» ([илл. 81.37](#)) из музея Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге; в 1480 году – «Портрет женщины в виде сивиллы», хранящийся там же, и панно «Семь радостей Марии» ([илл. 81.71](#)) из Старой пинакотеки Мюнхена; в 1484 году – «Триптих Мореля» ([илл. 81.67](#)) из музея Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге; в 1487 году – «Диптих Мартина ван Ньювенхове» ([илл. 81.2](#)), хранящийся там же, а также створки триптиха «Донатор» ([илл. 81.193](#)) и «Св. Бенедикт» из галереи Уффици во Флоренции, центральной частью которого считается «Мадонна» ([илл. 81.22](#)) из музея Берлин-Далем; в 1489 году – «Рака св. Урсулы» ([илл. 81.162](#)) из музея Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге. Тогда же были созданы и небольшие «Триптих Воскресения Христова» ([илл. 81.145](#)) из Лувра в Париже, «Алтарь св. Иоаннов» ([илл. 81.4](#)) из Музея истории искусств в Вене и «Алтарь Девы среди дев» из Лувра в Париже. В 1491 году был создан большой алтарный образ «Алтарь семьи Греверад» ([илл. 81.104](#)) из музея в Любеке, а также «Алтарь Мадонны с двумя св. Иоаннами» из музея Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге и большие створки органа с изображением «Христа с музицирующими ангелами» из Королевского музея изящных искусств в Антверпене.

Художник плодотворно работал и в портретном жанре. Им были созданы портреты в форме диптихов, излюбленных Рогиром, например, «Диптих Мартина ван Ньювенхове» ([илл. 81.2](#)), фронтальные портреты, например «Портрет женщины в виде сивиллы» и групповые портреты, например, «Алтарь Флореинса» из Лувра в Париже. Среди портретов его работы можно назвать портреты: «Диптих Портинари» ([илл. 81.185](#)) из музея Метрополитен в Нью-Йорке; «Диптих Мореля» ([илл. 81.189](#)) из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе; «Портрет старика» ([илл. 81.183](#)) из музея Берлин-Далем и его супруги ([илл. 81.203](#)) из Лувра в Париже; «Молодой человек в молитве» ([илл. 81.201](#)) из Национальной галереи Лондона; «Человека с медалью» из Королевского музея изящных искусств в Антверпене, «Портрет молодого человека» ([илл. 81.200](#)) с изображением на обороте вазы с цветами ([илл. 81.210](#)) из собрания Тиссен-Борнемисса в Лугано; «Портрет молящегося мужчины на фоне пейзажа» ([илл. 81.180](#)) из Маурицхейс в Гааге.

Мемлинг был высоко оценен современниками. Об этом можно судить по старинной записи о его смерти, где художник назван «самым искусным и самым лучшим живописцем христианского мира». Однако уже в конце XVI века его имя было почти забыто. Карел ван Мандер в своей «Книге о художниках» едва упоминает о нем. Искусство Мемлинга стало очень популярно в конце XIX века, когда оно считалось лучшим образцом живописи XV столетия. Сегодня, когда стали известны шедевры Яна ван

Эйка и Рогира ван дер Вейдена, он рассматривается искусствоведами как их блестящий последователь [17, 18, 42].

## 81.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения художника на сюжеты, в которых присутствуют Мадонна с Младенцем, а также образы некоторых святых.

### 81.2.1. Мадонна с Младенцем

**Анализируемые произведения.** В этом разделе обсуждаются пять произведений художника на этот сюжет, созданных в разные годы.

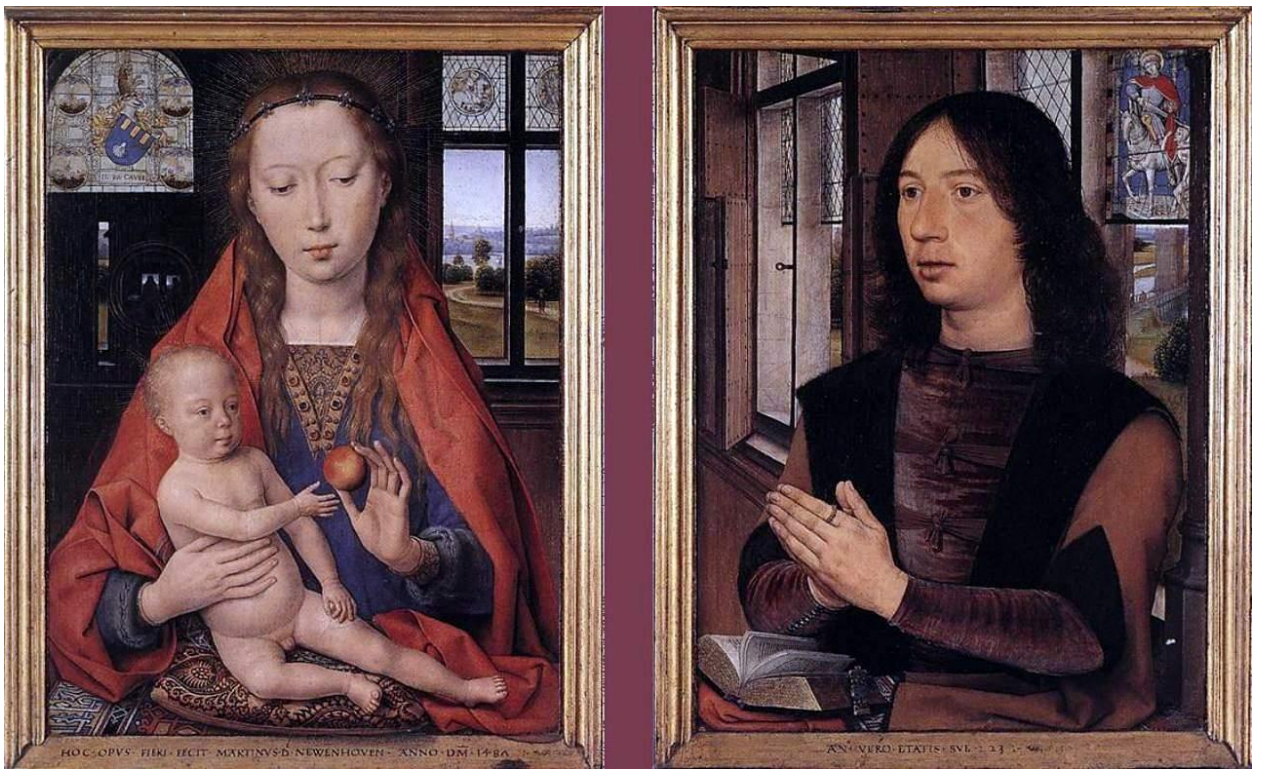
Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 81.1](#)) размером 52×41.5 см является левой створкой «Диптиха Мартина ван Ньювенхове» ([илл. 81.2](#)), созданного в 1487 году и хранящегося в Музее Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге. Подобные двустворчатые складни, на одной створке которых изображалась Мадонна с Младенцем, а на другой – донатор в молитвенной позе, впервые появились в творчестве Рогира ван дер Вейдена. Мемлинг также неоднократно писал их. Однако «Диптих Мартина ван Ньювенхове» - самый знаменитый и, к тому же, сохранившийся в целости, тогда как другие были разделены. На раме левой створки имеется надпись: «Это произведение заказал исполнить Мартин ван Ньювенхове в 1487 году» [42].

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 81.3](#), слева) размером 223.5×72.5 см написана в технике гризайли на внешней стороне левой створки триптиха «Страшный Суд» ([илл. 81.155](#)), исполненного в 1466-1467 годах и хранящегося в Поморском музее в Гданьске. Триптих был заказан Анджело Якопо Тани, итальянцем, представителем банкирского дома Медичи в Брюгге. С 1455 года Тани возглавлял брюггский филиал этого банка, на этой должности в 1465 году его сменил Томмазо Портирари. В 1467-1469 годах Тани был в Лондоне, где вел дела банка. После 1480 года он жил во Флоренции и умер в 1492 году. Весной 1473 года алтарь «Страшный Суд» был погружен на английский корабль, зафрахтованный Томмазо Портинари для поездки из Брюгге в Италию. Корабль был захвачен гданьским каперским судном, а алтарь подарен собору Святой Марии в Гданьске. Он находился там постоянно, в капелле Братства св. Георгия. Лишь в 1807 году, во время наполеоновских войн, его вывезли во Францию и выставляли в Лувре. В 1816 году картина была возвращена на место. Во время второй мировой войны гитлеровцы увезли алтарь в Германию. С 1945 и по 1956 год он хранился в Эрмитаже, после чего был возвращен Польской Народной Республике. Сейчас он экспонируется в Поморском музее в Гданьске [42].

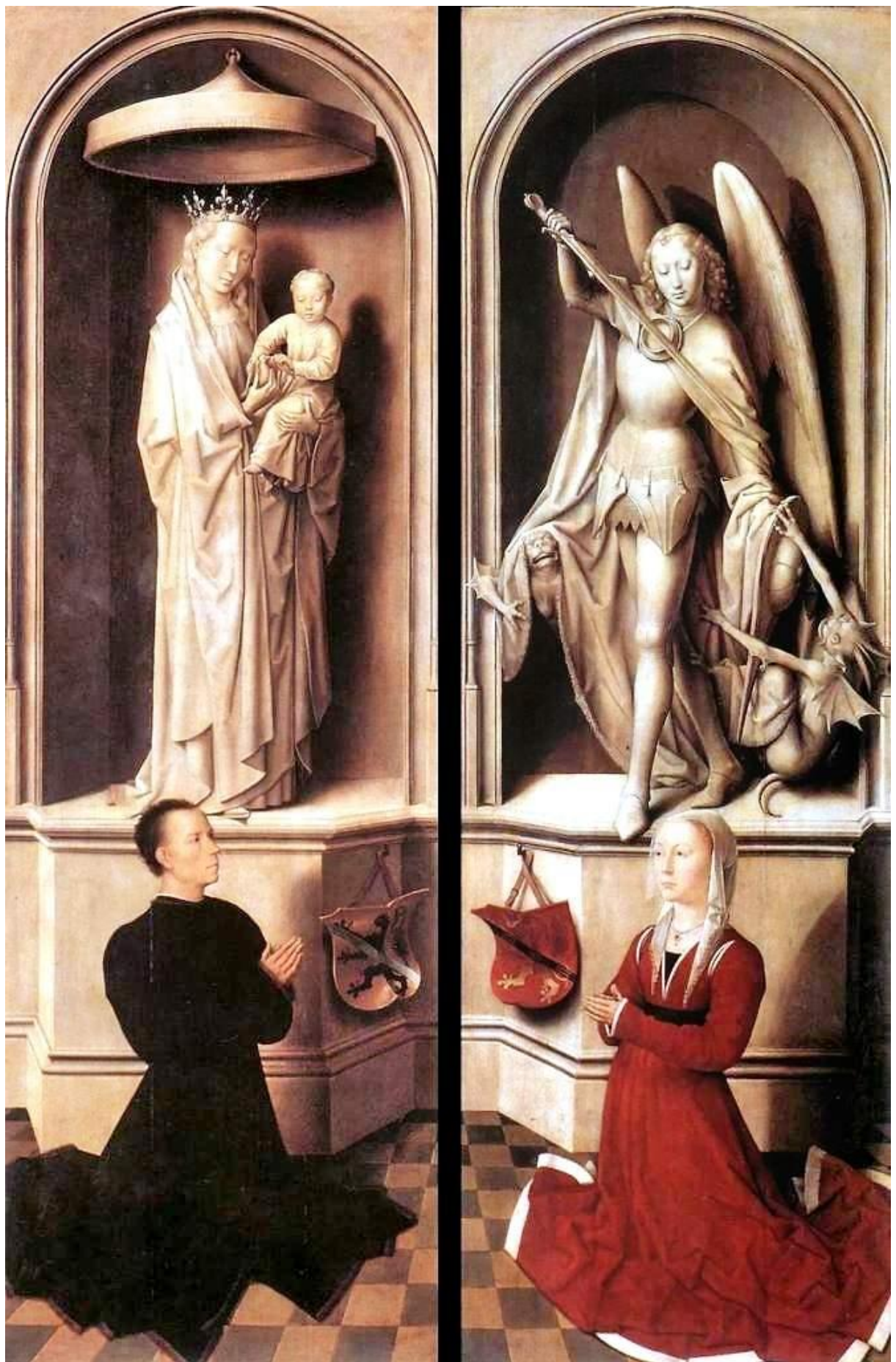
Картина «Мадонна с Младенцем и донатором» ([илл. 81.4](#), в центре) размером 69×47 см является центральной частью «Алтаря св. Иоаннов»,



Илл. 81.1. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем.

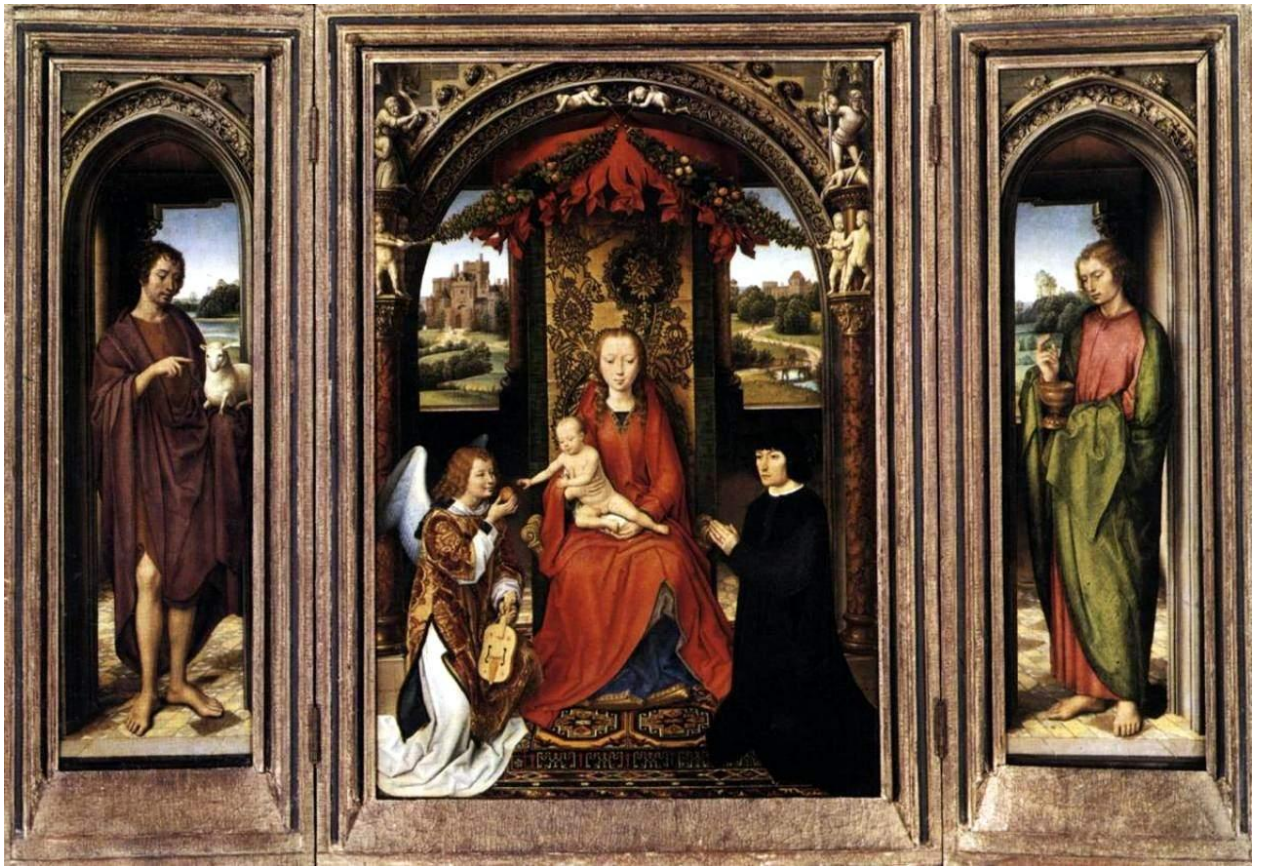


Илл. 81.2. Ганс Мемлинг. Диптих Мартина ван Ньюенхове.



Илл. 81.3. Ганс Мемлинг. Страшный Суд (внешний вид створок).





Илл. 81.4. Ганс Мемлинг. Алтарь св. Иоаннов.

созданного около 1485 года и хранящегося в Музее истории искусства в Вене [43].

Картина «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами» ([илл. 81.5](#)) размером 57×42 см создана в 1490-1491 годах и хранится в галерее Уффици во Флоренции [26].

Картина «Мадонна с Младенцем, св. Екатериной и Варварой, ангелами и донаторами» ([илл. 81.6](#)) размером 70.5×70.5 см является центральной частью «Триптиха Джона Донна» ([илл. 81.7](#)), созданного около 1475 года и хранящегося в Национальной галерее в Лондоне. Заказчик триптиха, сэр Джон Донн, валлийский придворный, дипломат и воин, родился в 1420-е годы и умер в 1503 году. Триптих мог быть заказан в 1468 году во время присутствия сэра Джона Донна на свадьбе герцога Бургундского Карла Смелого и Маргариты Йоркской, сестры английского короля Эдуарда IV, или позднее во время его поездки в окрестности Гента [13, 43].

**Действующие лица.** Дева Мария, примерно одного типа на всех картинах, не слишком молодая, высокая, худая и стройная, с узким, приятным лицом, небольшими, чуть раскосыми глазами, высоким лбом, довольно длинными волнистыми каштановыми волосами, испускающими золотое лучистое свечение, прямым носом, тонкой и широкой верхней и пухлой и узкой нижней губой и округлым подбородком, одета в длинное синее платье и красную накидку (кроме картины на [илл. 81.3](#), выполненной в технике гризайли). На [илл. 81.1](#) и [81.6](#) края выреза на ее платье (а на [илл. 81.4](#) – края накидки и подол платья) обшиты золотыми лентами, украшенными драгоценными камнями. На [илл. 81.1](#) и [81.6](#) в вырезе платья видна парчовая или синяя нижняя одежда. На [илл. 81.1](#) и [81.5](#) ее волосы стянуты диадемой, с цветами из жемчужин, на [илл. 81.5](#) ей на голову накинута капюшон, а на [илл. 81.3](#) на голове у нее надета ажурная корона с зубцами в виде трилистников. На [илл. 81.1](#) в левой руке Мадонна держит яблоко – символ первородного греха, совершенного прародителями людей в Раю, и одновременно символ искупления этого греха Христом, Которому суждено принести Себя в жертву во имя человечества. На [илл. 81.3](#) в левой руке она зажала птицу (щегла) – символ души человека, которая с его смертью отлетает (красивое оперение щегла сделало его самой любимой домашней птицей детей). На [илл. 81.6](#) в левой руке у нее раскрытая книга. Правой рукой (а на [илл. 81.4](#) и [81.5](#) – двумя руками) она придерживает Младенца.

Младенец на всех картинах, кроме [илл. 81.3](#), полностью обнажен и имеет один и тот же тип. Он довольно худенький, с вытянутым тельцем и коротковатыми по сравнению с ним ручками и ножками, слишком взрослым для Его возраста лицом, слегка сонными, темными глазками, высоким лобиком, редкими, короткими, вьющимися золотистыми волосиками, носиком пуговкой, не особенно толстыми щечками, пухлыми губками и маленьким подбородком. На [илл. 81.3](#) Он одет в длинную рубашечку до пят.

Ангелы присутствуют на [илл. 81.4](#), [81.5](#) и [81.6](#). На [илл. 81.6](#) (по обе стороны от Мадонны) это подростки, а на [илл. 81.5](#) (по обе стороны от Мадонны) и [81.4](#) (слева от Мадонны) – более старшего возраста. С большими



Илл. 81.5. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.



Илл. 81.6. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем, св. Екатериной и Варварой, ангелами и донаторами.



Илл. 81.7. Ганс Мемлинг. Триптих Джона Донна.

крыльями с сине-серым верхом и белым с голубым отливом низом (лишь у ангела слева, возможно архангела, на [илл. 81.5](#) на нижней части крыльев виден ряд золотых и ряд темно-синих перьев), они принадлежат к одному из двух типов – либо с узкими и довольно постными лицами, одетые в длинные белые туники (на [илл. 81.5](#) справа и [81.6](#)), либо толстощеких и веселых, с волнистыми волосами, с богатой и яркой верхней одеждой поверх белой туники (на всех трех картинах). Ангел слева от Младенца держит в правой руке яблоко, а в левой – скрипку старинной конструкции со смычком. Ангел же справа от Младенца играет на арфе (на [илл. 81.5](#)) или переносном органе (на [илл. 81.6](#)). Музыкальные инструменты нарисованы очень реалистично.

Св. Екатерина (слева) и Варвара (справа) присутствуют на [илл. 81.6](#). Обе молодые, высокие, худые и стройные, с длинными шеями, узкими красивыми лицами, они одеты в длинные платья с пышными юбками. У каждой небольшие глаза, высокий лоб, прямой нос и острый подбородок. Екатерина одета в красное платье с белой вставкой на груди и цветочным узором на юбке и синий плащ, а Варвара – в зеленое платье, из-под коротких рукавов которого видны длинные рукава парчовой нижней одежды, и в черный плащ. Модные шляпки украшают их головы. На правом боку Екатерины висит ее атрибут – черный рыцарский меч с крестообразной рукояткой (которым она была казнена), а Варвара в правой руке на зеленой салфетке держит макет высокой серой башни.

Путти присутствуют на [илл. 81.4](#) и [81.5](#) (в верхней части). Лет трех, довольно упитанные, с кудрявыми волосиками, они полностью обнажены.

Донаторы присутствуют на [илл. 81.3](#), [81.4](#) и [81.6](#). Анджело Якопо Тани на [илл. 81.3](#) (внизу), средних лет, худой и довольно высокий, с серьезным бритым лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, короткими коричневыми вьющимися волосами, прямым носом, широким ртом и чуть скошенным подбородком, одет в черный длинный сюртук, похожий на церковную сутану. Донатор на [илл. 81.4](#) (справа от Мадонны) неизвестен. Заметно моложе предыдущего, худой, высокий и стройный, с узким лицом, черными глазами и волосами, челка которых почти закрывает лоб, прямым носом, маленьким ртом и острым подбородком, он одет в почти такой же черный балахон, как и предыдущий. На [илл. 81.6](#) присутствуют Джон Донн (слева от Мадонны на переднем плане), его жена (справа от Мадонны на переднем плане) и их дочь (справа от нее). У худого средних лет главы семейства выразительное, чуть усталое бритое лицо, черные волосы расчесаны на косой пробор, открывая часть высокого лба. Его черная одежда более богата, чем у предыдущих донаторов и украшена массивной цепью на шее. Мать семейства, довольно молодая, с узким лицом и черными раскосыми глазами, одета в темно-синее длинное платье с белой лентой, украшающей подол и ворот. На голове у нее надета модная шляпа с черным низом в виде накидки и выходящим из него голубым усеченным конусом, с которого за спину спускается прозрачная голубая вуаль. Шею дамы украшает ожерелье из крупных коричневых камней, а в руках она держит раскрытую

книгу. Девочка-подросток, худенькая с тонкой высокой шеей, одета во все темное, включая головной убор.

**Взаимодействие персонажей.** На [илл. 81.1](#) Мадонна, сидя перед парапетом лицом к зрителю, показывает Младенцу яблоко, сосредоточенно глядя на него. Младенец, сидя на подушке, не особенно заинтересовался им, хотя и протянул к нему ручку. С немного печальным выражением лица Он смотрит чуть вверх него, откинувшись назад и опираясь спинкой на правую руку матери.

На [илл. 81.3](#) Мадонна, стоя на пьедестале и под балдахином, держит на левой руке Младенца, а правой показывает Ему щегла. Младенец побаивается щегла, глядя на него чуть искоса и осторожно протягивая левую ручку к его клюву. Мадонна, слегка склонив голову, грустно смотрит на Его игры. Перед пьедесталом почти спиной к Мадонне на коленях стоит донатор и с волнением, молитвенно сложив руки перед собой, смотрит вдаль, чуть выше головы своей жены, помещенной на другой створке.

На [илл. 81.4](#) Дева Мария сидит на троне лицом к зрителю, грустно опустив глаза и не обращая внимания на Младенца. Он, воспользовавшись тем, что она задумалась и отвлеклась от Него, потянулся к ангелу слева от трона, который показывает Ему яблоко. Ангела, стоящего на коленях на ступеньках трона, забавляет внимание Младенца, и он шаловливо улыбается. Донатор справа от трона, тоже стоящий на коленях, погружен в молитвенное настроение и не принимает участия в общем действии. Путти в верхней части картины заняты растягиванием гирлянды над тронном.

Примерно такое же взаимодействие персонажей мы видим и на [илл. 81.5](#). Здесь Мадонна слегка повернута к левому краю картины, движение Младенца не столь стремительно, а место донатора занимает второй ангел, играющий на арфе.

На [илл. 81.6](#) число персонажей несколько больше и взаимодействие между ними немного сложнее. Ангелы расположены не перед тронном, а немного позади него. Схема, где Младенец тянется за яблоком, которое показывает Ему левый ангел, сохранена, но правый ангел играет на органе. По краям картины размещены св. Екатерина и Варвара. Передний план занимают стоящие на коленях члены семьи Джона Донна. Они, как им и положено, смотрят вдаль. Святые девы же заботятся о своих протеже - св. Екатерина левой рукой делает характерный жест, представляя Мадонне Джона Донна. Варвара же подталкивает в спину его жену. Но Дева Мария погружена в свои печальные мысли, Младенец и левый ангел увлечены игрой с яблоком, а правый ангел – игрой на органе. Поэтому на донаторов никто не обращает внимания, кроме Святых дев, и они терпеливо ждут своей очереди.

**Интерьеры.** Интерьер на [илл. 81.3](#) состоит из ниши с полукруглым верхом, на пьедестале которой поставлена статуя Девы Марии с Младенцем. К верхней части ниши приделан скульптурный балдахин. Ниша, пьедестал и балдахин сделаны из того же материала, что и статуя. На боковой поверхности пьедестала на большом гвозде висит герб Анжело Якопо Тани, по которому его и удалось идентифицировать. Пол, на котором стоит

донатор, покрыт небольшой коричневой, темной и светлой, квадратной плиткой, чередующейся в шахматном порядке.

Интерьеры на других картинах более красочны, причем в случаях, когда произведение состоит из нескольких панелей (как на [илл. 81.2](#), [81.4](#) и [81.7](#)), действие происходит в пространстве одного помещения.

На [илл. 81.1](#) Дева Мария сидит в комнате перед балюстрадой открытой лоджии, на парапете которой лежит расшитая золотым цветочным узором подушка (на которой сидит Младенец). В задней темно-коричневой стене комнаты имеется три окна – высокое прямоугольной формы с крестообразной рамой, расположенное у правого края картины, причем на витражах в верхней его части изображены справа св. Георгий, убивающий дракона, и св. Христофор, переносящий Младенца-Христа через реку; в левом верхнем углу картины на широком витраже с полукруглым верхом представлен герб заказчика с девизом «Есть причина»; третье окно представляет собой узкую щель, расположенную под гербом. Справа от этой щели висит круглое зеркало, символизирующее чистоту Мадонны («зеркало без пятна»); в нем отражаются Мадонна и заказчик, находящийся в той же комнате (что возможно из-за выпуклости зеркала).

На [илл. 81.4](#) и [81.5](#) трон Мадонны расположен под широкой аркой, опирающейся на две круглые темные мраморные колонны с золочеными коринфскими капителями. Арка украшена рельефным растительным орнаментом (на [илл. 81.4](#) двойным, а также статуями). Трон имеет высокую прямоугольную спинку, обитую золотой материей с вышитым цветочным узором; над ней путти растягивают гирлянду с ярко-красным балдахинном, края которого разрезаны в форме прямоугольных лепестков. К трону ведут две ступеньки, покрытые восточным коричневым ковром с красивым геометрическим узором. На [илл. 81.6](#) нет арки над тронном и гирлянд, а плоский балдахин имеет форму квадрата с красными краями, но позади трона видны несколько колонн, а пол перед ним имеет геометрический узор, образуемый плитками различной формы и цвета.

**Архитектурные сооружения.** Архитектурные сооружения мы видим на всех картинах, кроме [илл. 81.3](#). Это грозные каменные рыцарские замки ([илл. 81.4](#), [81.5](#), [81.6](#)), шпиль церкви ([илл. 81.1](#)), водяная мельница ([илл. 81.6](#); это впервые) и деревенский дом с двускатной крышей из соломы и с пристройкой ([илл. 81.5](#)). Все эти строения нарисованы очень реалистично и с большой любовью.

**Пейзаж.** Все эти постройки расположены среди яркого пейзажа, который виден через окна и проемы в стенах. Узкие речки с мостиками через них, пруды с купающимися лебедями и водная гладь озер, извилистые дороги, ярко-зеленые луга с сочной травой, заросли кустарника, отдельно стоящие кипы деревьев и целые рощи, пологие холмы и голубые дали, лазурное безоблачное небо, красотой всего этого художник буквально наслаждался и с необыкновенной силой донес до нас свое восхищение прелестными видами северной природы. Среди этих красот то там, то здесь видны кавалеры и дамы, совершающие конные прогулки, крестьяне, занятые



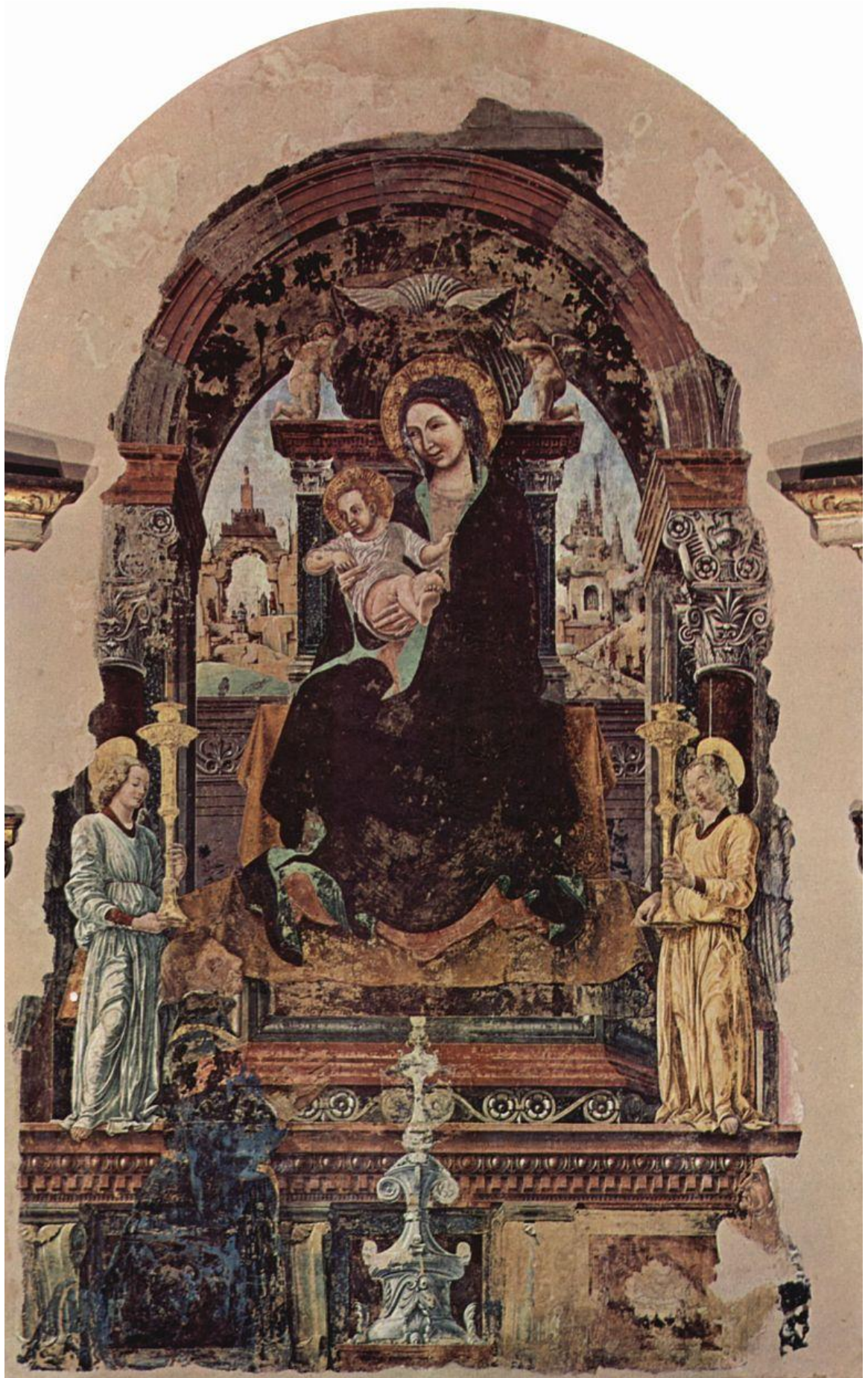
своими делами, домашние животные – прекрасный земной реальный мир, который дорог художнику, окружает священные персонажи, замкнувшиеся в своих роскошных, придуманных им интерьерах. Мемлинг настойчиво подчеркивает непреодолимую границу между священным и мирским.

**Цветовая гамма и композиция.** Эта же граница, но другими средствами, представлена на [илл. 81.3](#). Здесь Мадонна с Младенцем, ниша и пьедестал, исполненные в технике гризайли, противопоставлены донатору, его гербу и полу, на котором он стоит, исполненным в красках. Контраст получился впечатляющим. На всех остальных картинах можно лишь восхищаться яркими чистыми и глубокими красками, которыми художник владеет мастерски. Все картины наполнены светом, люди и строения отбрасывают четкие тени. В отношении композиции, напротив, эти картины довольно однообразны, в них повторяется с незначительными вариациями одна и та же схема (если не считать картины [илл. 81.1](#) и [81.3](#), где просто используются другие схемы). Художник либо не замечает созданный им контраст между праздничным настроением этих произведений, подчеркнутым яркими красками и эмоциями основных персонажей, и печальным настроением Мадонны, либо, наоборот, стремится сделать акцент на этом контрасте.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 76.2.

Обе приводимые ниже работы Франческо дель Коссы находятся в Болонье. Фреска из церкви св. Марии дель Бараккано ([илл. 81.8](#)) размером 400×250 см создана в 1472 году. Сильно попорченная, она отличается массивностью изображенных на ней фигур и интересными архитектурными деталями, нарисованными на переднем и заднем плане. Картина из Национальной пинакотеки ([илл. 81.9](#)) размером 227×166 см была создана в 1474 году для Палаццо делла Мерканция нел Форо деи Мерканти по заказу судьи Альберто деи Каттаней и нотариуса Доменико дельи Аморини. На ней по обе стороны трона Мадонны находятся св. Петроний (слева) и Иоанн Евангелист (справа). Коленопреклоненной фигурой между Петронием и троном Мадонны является Альберто деи Каттаней. Своей монументальностью картина производит впечатление скульптуры, изображенной в красках средствами живописи.

Несколько вариантов этого сюжета создал Франческо ди Джорджо Мартини. На картине из Музея дю Петит Палас в Авиньоне ([илл. 81.10](#)) размером 75×51 см, созданной около 1472 года, очаровательная Мадонна напоминает стиль Филиппо Липпи и Алессо Бальдовинетти, но Младенец с гипертрофированным сводом лысой головки кажется немного странным. Панорамный пейзаж и архитектурные сооружения чем-то похожи на пейзажи Джованни ди Паоло, а колорит картины близок стилю Уччелло. На картине из Национальной пинакотеки Сиены ([илл. 81.11](#)) размером 74×49 см, созданной около 1471 года, розовый цвет одежд приятно гармонирует с



81.8. Франческо дель Косса. Мадонна.



Илл. 81.9. Франческо дель Косса. Мадонна на престоле со святыми.



Илл. 81.10. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 81.11. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем и ангелом.

черной накидкой Девы Марии и золотой рамой, а пейзаж заднего плана сведен к минимуму. Другой вариант из того же музея ([илл. 81.12](#)), созданный около 1470 года, больше напоминает икону. На картине из галереи Лова в Корал Гейблс во Флориде ([илл. 81.13](#)) размером 73×46 см, созданной в 1465-1466 годах, удивительно тонко передано выражение лиц персонажей – простодушное у Младенца, нежности у Девы Марии и восхищения у ангелов. На картине из Национальной пинакотеки Сиены ([илл. 81.14](#)) размером 67×45 см, созданной около 1495 года, и Мадонна, и Младенец очаровательны. Святые же находятся в глубокой тени. Неважно сохранившаяся фреска из Национальной пинакотеки Сиены ([илл. 81.15](#)) размером 198×198 см, созданная около 1468 года, представляет изящную группу, в которой ангелы играют даже большую роль, чем главные персонажи. Фреска была обнаружена сравнительно недавно; она украшала Палаццо Пикколомини в Виньяно. Картина из Музея изящных искусств в Бостоне ([илл. 81.16](#)) размером 70×52 см, созданная около 1469 года, исполнена с меньшим мастерством, чем предыдущие. Здесь головка Младенца опять деформирована. На картине из коллекции Тиссен-Борнемисса в Педраблесе ([илл. 81.17](#)) размером 62×42 см, созданной около 1490 года, необычен образ св. Екатерины (слева), больше напоминающий старушку, чем молодую девушку.

Ганс Мемлинг также создал другие многочисленные варианты этого сюжета. Поэтому он заслуживает прозвища «Художника Мадонн» не менее, чем Джованни Беллини.

В ряде произведений Мадонна и Младенец изображены без других персонажей. На тондо из частной коллекции ([илл. 81.18](#)) диаметром 18 см, созданном в 1487-1490 годах, художник использовал лишь золотой фон. Считается, что эта работа восходит к утраченному тондо Робера Кампена. Картина из Музея искусств в Кливленде ([илл. 81.19](#)) размером 33.4×23.8 см, созданная около 1478 года, не очень хорошо сохранилась. Однотонный фон расцвечен волнистыми бликами, а свечение вокруг фигуры Девы Марии нарисовано довольно неудачно. Картина считается копией утраченной работы мастера. На картине из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 81.20](#)) размером 24.1×17.8 см, созданной в 1490-е годы, в качестве фона введен пейзаж. По колориту она напоминает некоторые произведения Дирка Боутса на этот сюжет. Картина также считается копией утраченной работы мастера. Темный фон картины из Фонда «Аврора-Арт» в Бухаресте ([илл. 81.21](#)) размером 43×36 см, созданной около 1490 года, подчеркивает чистоту Мадонны и Младенца. По обе стороны трона нарисованы колонны со скульптурными рельефами. На центральной части «Триптиха Портинари» ([илл. 81.22](#)) размером 41.5×31.5 см, созданного в 1487 году и хранящейся в Государственных музеях Берлина, роль пейзажа усилена, а цветовая гамма вполне соответствует вкусам итальянцев. В настоящее время триптих разделен и его части хранятся в разных музеях. Другая картина из



Илл. 81.12. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем и двумя святыми.



Илл. 81.13. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.





Илл. 81.14. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем и двумя святыми.



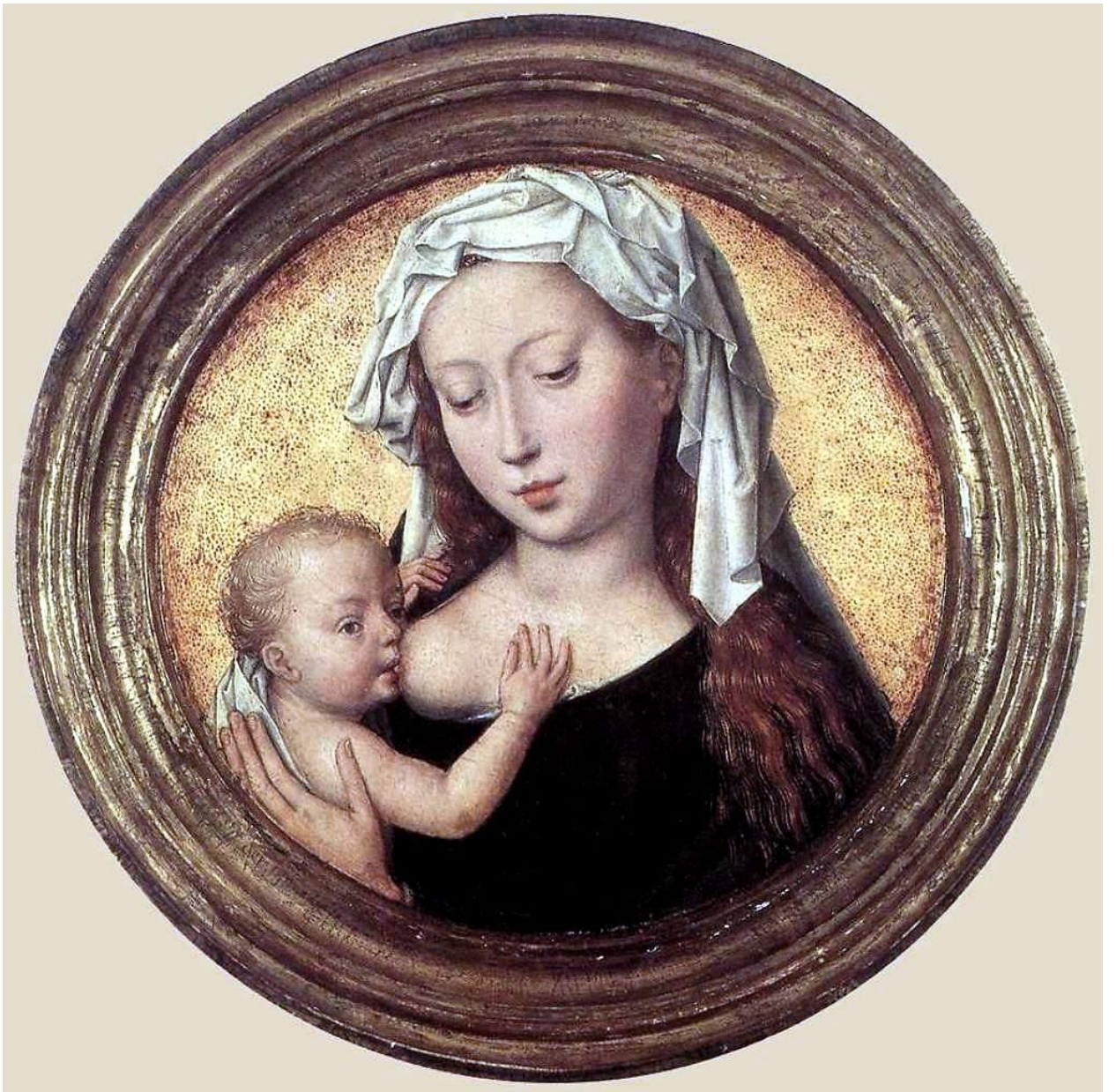
Илл. 81.15. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 81.16. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами.



Илл. 81.17. Франческо ди Джорджо Мартини. Мадонна с Младенцем, св. Екатериной и ангелами.



Илл. 81.18. Ганс Мемлинг. Богоматерь, кормящая Младенца.



Илл. 81.19. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем.



Илл. 81.20. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем, тянущимся к ее пальцам.



Илл. 81.21. Ганс Мемлинг. Стоящая Богоматерь с Младенцем.





Илл. 81.22. Ганс Мемлинг. Триптих Портинари (центральная часть).

Государственных музеев Берлина ([илл. 81.23](#)) размером 81×55 см, созданная в 1480-е годы, отличается темноватым колоритом, что создает особенно печальное настроение, но на ней заметно усложнен пейзаж заднего плана.

Картина из Епархиального музея кафедрального собора в Бургосе ([илл. 81.24](#)), при не менее сложном пейзаже, напротив, отличается ярким колоритом и праздничным настроением. Она также считается копией утраченного произведения Ганса Мемлинга. Картина из Национального музея старинного искусства в Лиссабоне ([илл. 81.25](#)) размером 45×32 см напоминает картину на [илл. 81.1](#) и [81.22](#) (особенно Младенец), а фоном является идиллический пейзаж (а не интерьер комнаты).

Столь же яркие краски мы видим на картине из Государственных музеев Берлина ([илл. 81.26](#)) размером 66×46.5 см, созданной около 1480 года. К основным персонажам здесь добавлен ангел, который протягивает Младенцу красную гвоздику. В интерьер введен букет белых лилий в медном кувшине.

Стоящая Мадонна с Младенцем и двумя монахинями в тесном интерьере готической церкви изображена на торце ([илл. 81.27](#)) размером 91.5×41.5 см Раки св. Урсулы ([илл. 81.162](#)). На картине из Национальной галереи Канады в Оттаве ([илл. 81.28](#)) размером 93×55 см, созданной в 1472 году, Мадонна встала со своего трона и подошла к входной двери, чтобы дать возможность старому св. Антонию Аббату, тяжело опирающемуся на палку и сопровождаемому реалистично нарисованной свинкой (левее него), представить ей донатора. На картине из музея искусства Нельсона Аткинса в Канзас-сити ([илл. 81.29](#)) размером 75.4×52.3 см, созданной в 1465-1467 годах, фоном для Мадонны служит «замкнутый сад», два ангела музицируют, а еще два держат над ней корону. Картина из аббатства Сент-Осит ([илл. 81.30](#)) размером 68.2×51.5 см, созданная в 1485-1490 годах, отличается своим световым решением – в витражах позади ее трона пейзаж размыт, что создает иллюзию дождливой погоды за окнами. Скульптуры на спинке трона Мадонны представляют ангела (слева), изгоняющего Адама и Еву (справа) из Рая. На картине из Прадо в Мадриде ([илл. 81.31](#)) размером 37.7×27.7 см, созданной в 1480-е годы, великолепен цветущий сад и пейзаж на заднем плане. На картине из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 81.32](#)) размером 59×48 см, созданной около 1485 года, мотив арки заимствован у Рогира ван дер Вейдена, а ангелы похожи на ангелов картины на [илл. 81.5](#).

На картине из Старой пинакотеки в Мюнхене ([илл. 81.33](#)) размером 40×29 см, созданной в 1480 году, действие происходит в солнечном пейзаже, музицируют на разнообразных инструментах четыре ангела, один из которых успевает при этом предложить Младенцу яблоко. Наконец, картина из Лувра в Париже ([илл. 81.34](#)) размером 130×160 см, созданная в 1488-1490 годах, представляет Мадонну с Младенцем и святыми в окружении многочисленной семьи донатора. За тронем Мадонны расположена церковь в романском стиле.



Илл. 81.23. Ганс Мемлинг. Богоматерь на престоле.



Илл. 81.24. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем.



Илл. 81.25. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем.



Илл. 81.26. Ганс Мемлинг. Богоматерь на престоле и ангел.



Илл. 81.27. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем.



Илл. 81.28. Ганс Мемлинг. Богоматерь со св. Антонием и донатором.





Илл. 81.29. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем на престоле и два музицирующих ангела.



Илл. 81.30. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем и два ангела.



Илл. 81.31. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем среди роз и два ангела.



Илл. 81.32. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 81.33. Ганс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем и музицирующие ангелы.



Илл. 81.34. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем, св. Иаковом и Домиником.

Обзор этих произведений художника показывает, что он пользовался сравнительно небольшим набором композиционных схем, которые уже встречались у его предшественников, но несомненно, что каждую картину он писал с большой любовью.

### 81.2.2. «Мистическое обручение св. Екатерины»

**Анализируемые произведения.** В этом разделе обсуждаются два произведения художника созданных на этот сюжет.

Картина «Мистическое обручение св. Екатерины» ([илл. 81.35](#)) размером 67×72.1 см, созданная в 1479-1480 годах, хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке [43].

Картина с тем же названием ([илл. 81.36](#)) размером 173.6×173.7 см является центральной частью «Алтаря двух Иоаннов» ([илл. 81.37](#)), созданного в 1479 году и хранящегося в музее Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге. На оригинальной раме внизу имеется надпись: «Произведение Иоганна Мемлинга 1479 года». Алтарь был заказан Якобом де Кенингом и Антонием Зегерсом, братьями-попечителями госпиталя св. Иоанна, а также монахинями Агнес Каземброод и Кларой ван Хульзен в 1475 году и завершен в 1479 году. Якоб де Кенинг известен как биржевой делец и предприниматель. В 1469-1470 годах он был записан как монах госпиталя, а позднее, с 1488 года и до своей смерти в 1490 года как казначей. Антоний Зегерс впервые упомянут в документах в 1455-1456 годах, был мастером в 1461-1465 годах, казначеем в 1466-1468 годах и снова мастером с 1469 года и до своей смерти в 1475 году. Агнес Каземброод была упомянута в документах в 1445-1446 годах, была приорессой с 1459 по 1463 год, а затем снова с 1469 года и до своей смерти в 1489 году. Сведения о Кларе ван Хульзен появились в документах 1427-1428 годов, а умерла она в 1479 году. До 1637 года алтарь находился в церкви госпиталя св. Иоанна в Брюгге. В 1794 году во время наполеоновской оккупации его временно вывезли в Париж. Он был возвращен в 1815 году, а в 1817 году подвергнут реставрации [13, 42].

**Сравнение с картиной Микелино да Безоццо.** По сравнению с картиной Микелино да Безоццо на тот же сюжет ([илл. 24.30](#)), где на золотом фоне представлено мистическое действие с элементами абсурда, Ганс Мемлинг исключил из числа персонажей св. Антония, но ввел св. Варвару и двух ангелов, на [илл. 81.35](#) – донатора (но исключил здесь Иоанна Крестителя), а на [илл. 81.36](#) – Иоанна Богослова, а также заменил мистическое действие мирным Святым Собеседованием. Красочный фон включает интерьер, архитектурные сооружения и пейзаж, а на [илл. 81.36](#) – еще и вставные сцены.

**Действующие лица.** Дева Мария (в центре), по типу похожая на Мадонн Ганса Мемлинга в предыдущем разделе, молодая, высокая, худая и стройная, с высокой шеей, узким лицом, небольшими глазами, высоким лбом, каштановыми, не особенно пышными, волнистыми волосами, прямым



Илл. 81.35. Ганс Мемлинг. Мистическое обручение св. Екатерины.





Илл. 81.36. Ганс Мемлинг. Мистическое обручение св. Екатерины.



Илл. 81.37. Ганс Мемлинг. Алтарь двух Иоаннов.

носом, пухлыми губами и маленьким подбородком, одета в длинное платье с пышной юбкой и красный плащ. На [илл. 81.35](#) цвет платья совпадает с цветом плаща, а на [илл. 81.36](#) темно-синее платье имеет глубокий вырез, обшитый золотой лентой, расшитой жемчугом, а через вырез видна нижняя одежда такого же цвета, как и плащ. Ее волосы стянуты черной диадемой с цветочками из жемчужин.

Младенец, несколько более упитанный, чем на картинах Ганса Мемлинга в предыдущем разделе, с толстым животиком и крупноватой головкой, темными глазками, высоким лобиком, коротенькими рыжими волосиками, носиком пуговкой, пухлой верхней губой, нависающей над маленькой нижней, и округлым подбородком, почти полностью обнажен. Лишь Его ножки слегка прикрыты белой пеленкой. В правой руке Он держит обручальное кольцо. На [илл. 81.36](#) в левой руке Он зажал яблоко.

Иоанн Креститель (слева) и Иоанн Богослов (справа) присутствуют на [илл. 81.36](#) (в заднем ряду). Молодой, высокий, стройный и довольно худой, с мужественным лицом, низким лбом, черными курчавыми волосами, прямым носом и короткой бородкой, Иоанн Креститель одет в короткую, светло-коричневую власяницу и широкий темно-коричневый плащ. Его голова непокрыта, а ноги босы. В правой руке, обернутой плащом, он держит маленький золотой ажурный крестик на длинном тонком древке. Между ним и левым краем картины стоит его атрибут – белый агнец на тоненьких ножках, не особенно реалистично нарисованный. Иоанн Богослов, молодой, такого же роста, как и Иоанн Креститель, стройный и худой, с красивым добрым узким лицом, темными глазами, дугообразными бровями, невысоким лбом, волнистыми темно-коричневыми волосами, прямым носом и вьющейся бородкой, одет в длинную красную тунику и такого же цвета короткий плащ. Его голова непокрыта. В левой руке он держит массивную золотую чашу со змеями (как и на [илл. 33.32](#)).

Св. Екатерина Александрийская (слева от Мадонны на переднем плане), молодая, высокая и худая, с длинной шеей, серьезным и не особенно красивым лицом, маленькими темными глазами, высоким лбом, красиво причесанными коричневыми волосами, острым носом, пухлыми губами и скошенным подбородком, одета в платье с длинными рукавами и очень пышной юбкой со шлейфом. Верх платья сшит из плотной красной материи, а юбка – из золотой с крупным черным цветочным узором. Поверх платья на ней надета белая безрукавка, к которой сзади пришит такой же белый плащ. Голову святой украшает ажурная золотая корона. Ее атрибуты, обнаженный рыцарский меч с большой крестообразной рукояткой и разбитое деревянное колесо, лежат на полу справа от нее. Св. Варвара (справа от Мадонны на переднем плане), несколько более полная и широколицая, чем Екатерина, одета в зеленое платье (более яркое на [илл. 81.35](#)) с глубоким вырезом, длинными рукавами с буфами и пышной юбкой и плащ, темно-синий на [илл. 81.35](#) и коричневый на [илл. 81.36](#). На голове у нее надета модная шляпка. В руках она держит толстую раскрытую книгу, обернутую голубой салфеткой.

Ее атрибут, светло-серая башня, находится позади нее, причем на [илл. 81.36](#) башня имеет готические украшения.

Ангелы (по обе стороны трона Мадонны), без крыльев на [илл. 81.36](#) и с большими белыми крыльями на [илл. 81.35](#), красивые подростки с коричневыми волнистыми волосами, одеты весьма разнообразно: на [илл. 81.35](#) левый ангел – в темно-синее облачение, отделанное золотыми лентами, из-под коротких рукавов и боковых прорезей которого видны рукава и подол длинной белой туники; правый ангел – в красное облачение с золотым узором, из-под коротких рукавов которого видны длинные рукава белой туники; на [илл. 81.36](#) левый ангел – в такое же облачение, как и соответствующий ангел на [илл. 81.35](#), но золотые ленты заменены золотым цветочным узором; правый ангел – в длинную белую тунику. Ангелы слева от трона Девы Марии на обеих картинах играют на переносном органе, нарисованном очень реалистично. Ангел справа на [илл. 81.35](#) играет на арфе, а на [илл. 81.36](#) двумя руками держит раскрытую толстую книгу мудрости. На [илл. 81.36](#) мы видим в верхней части картины еще двух ангелов значительно меньшего размера, с темно-синими крыльями и в длинных темно-синих туниках.

Донатор присутствует на [илл. 81.35](#) (у левого края). Довольно молодой, невысокий и очень стройный, с тонкой талией, крупной головой, бледным красивым бритым лицом, маленькими черными глазами, низким лбом, пышными аккуратно причесанными черными волосами, прямым носом, широким ртом и округлым подбородком, он одет в узкий и длинный черный кафтан.

**Взаимодействие персонажей.** Дева Мария сидит в центре на троне, повернувшись к левому краю на [илл. 81.35](#) и к правому краю на [илл. 81.36](#). Ее лицо печально, а взгляд опущен. Младенец сидит на пеленке у нее на коленях. Он протянул правую ручку к св. Екатерине и надевает ей на безымянный палец левой руки обручальное кольцо, осуществляя обряд мистического обручения. На переднем плане Екатерина и Варвара сидят на полу по обе стороны трона. Екатерина протянула руку к Младенцу и внимательно смотрит, как Он надевает ей кольцо. Правую руку она положила на колено. Варвара выпадает из общего действия, погрузившись в чтение. Оба ангела на [илл. 81.35](#) и левый ангел на [илл. 81.36](#), находясь чуть позади трона, сопровождают церемонию музыкой, а правый ангел на [илл. 81.36](#), стоя на коленях, держит перед Мадонной раскрытую книгу мудрости, на которую она искоса поглядывает. На [илл. 81.36](#) позади ангелов стоят Иоанн Креститель, который внимательно наблюдает за церемонией и указывает на нее жестом правой руки, и Иоанн Богослов, который наблюдает за змеями в своей чаше и совершает над ней пассы правой рукой; над тронем Девы Марии два темных ангела на лету держат большую золотую корону (которая заведомо велика Мадонне). На [илл. 81.35](#) позади ангела на коленях стоит донатор. Он так взволнован, что даже не может сложить руки в молитвенном жесте.

**Вставные сцены.** На [илл. 81.36](#) на заднем плане в проемах колонн художник поместил вставные сцены. За спиной Иоанна Крестителя их три.

В левом проеме вверху нарисована проповедь Иоанна Крестителя в соответствии с Евангелием по Луке: «В пятнадцатый год правления императора Тиберия, когда Иудеей управлял Понтий Пилат, а Ирод был тетрархом Галилеи, его брат Филипп – тетрархом областей Итуреи и Трахонитиды, Лисаний – тетрархом Абилены, при первосвященниках Анне и Кайафе, Бог в пустыне призвал Иоанна, сына Захарии. И тот стал обходить земли вдоль Иордана, призывая людей обратиться к Богу и в знак этого омыться, чтобы получить прощение грехов. В книге пророка Исаии так написано: «Голос глашатая в пустыне: «Проложите путь Господу, прямыми сделайте Его тропы: пусть засыплют ущелье, а холм и гору сровняют с землей, пусть выпрямят повороты, пусть превратят ухабы в гладкую дорогу – тогда увидят все живущие спасение от Бога»». Иоанн говорил людям, которые толпами приходили к нему, чтобы он их омыл: - Змеиное отродье! Кто внушил вам мысль, что вы избежите грядущего возмездия? Делами докажете искренность своего обращения! Только не вздумайте говорить в душе: «Наш отец – Авраам!» Говорю вам, Бог из этих камней может сделать детей для Авраама. Уже лежит наготове топор у комля деревьев: дерево, которое не приносит добрых плодов, срубают и бросают в огонь. – Что же нам делать? – спрашивал его народ. – Тот, у кого есть две рубашки, - отвечал Иоанн, - пусть поделится с тем, у кого нет. И у кого есть пища, пусть поступает так же. Пришли омыться и сборщики податей. Они спросили его: - Учитель, что делать нам? – Не требуйте больше того, что вам положено, - ответил он. – А что делать нам? – спрашивали его воины-наемники. – Не грабьте и не вымогайте. Довольствуйтесь своим жалованьем. Народ напряженно ждал Мессию, и все гадали в душе, не Мессия ли Иоанн. Но Иоанн заявил перед всеми: - Я вас омываю водой. Но идет Тот, кто сильнее меня. Я недостойн развязать у Него ремни сандалий. В руках у Него лопата, чтобы веять зерно на току, и пшеницу Он соберет в закрома, а мякину сожжет в огне неугасимом. Этими и многими другими словами Иоанн увещевал народ в своей проповеди». На картине Иоанн стоит у серой скалы, как у импровизированной кафедры, перед толпой слушателей и проповедует им.

Чуть ниже изображено взятие Иоанна Крестителя под стражу в соответствии с Евангелием по Марку: «Этот самый Ирод приказал взять под стражу Иоанна и посадить его в тюрьму из-за Иродиады, бывшей жены своего брата Филиппа, на которой он женился. Иоанн говорил Ироду: «Нельзя тебе жить с женой брата». За это Иродиада возненавидела его и добивалась его смерти, но ничего не могла поделать. Ирод боялся Иоанна, он знал, что Иоанн – праведный и святой человек, и берег его. Ему нравилось слушать его, хотя эти речи и приводили царя в сильное смущение». На картине стражники ведут Иоанна в тюрьму.

В другом проеме между колоннами, чуть правее, нарисовано сожжение мощей святого по приказанию императора Юлиана Отступника в Себасте.

Считалось, что римский император Юлиан Отступник в IV веке откопал предполагаемые останки св. Иоанна и публично сжег их – в качестве меры по искоренению его культа. На картине император сидит на белом коне, а перед ним горит огромный костер, в котором находится белый агнец. Костер окружают воины императора.

За фигурой Иоанна Богослова в правом проеме между колоннами нарисованы три сцены из его жизни. Наверху святой крестит в маленькой капелле философа Кротона, за ним видны два ученика и женщина.

Ниже изображена сцена, в которой святого ведут на корабль для отправки на остров Патмос. Иоанн был сослан Домицианом на Патмос – остров в Эгейском море недалеко от побережья Малой Азии. Считается, что будучи здесь, Иоанн написал книгу Откровений (Апокалипсис).

Наконец, еще ниже нарисовано мученическое испытание Иоанна в котле с кипящим маслом. Согласно «Золотой легенде», во время гонений на христиан в эпоху римского императора Домициана Иоанн был брошен в чан с кипящим маслом. Чудодейственным образом он вышел из него невредимым и даже помолодевшим. Капелла Сан-Джованни ин Олио за Латинскими воротами в Риме отмечает то место, где это происходило [19, 42].

**Интерьеры.** Интерьер на [илл. 81.35](#) включает лишь трон Девы Марии, расположенный прямо на траве. Трон имеет высокую спинку из золотой парчи с черным цветочным узором, которая заканчивается красным балдахинном. На [илл. 81.36](#) такой же трон находится в портике, поддерживаемом круглыми и квадратными колоннами, и помещен на восточный ковер с геометрическим узором. Пол портика, на котором лежит ковер, состоит из плиток различной формы и цвета, образующих геометрический узор.

**Архитектурные сооружения.** На [илл. 81.35](#) на заднем плане слева от спинки трона мы видим серый каменный мост через реку с воротами, в которые входят горожане. Над воротами помещена массивная шестигранная башня с выпуклой крышей. Справа от спинки трона также нарисована круглая каменная башня с зубцами. На [илл. 81.36](#) дома, церкви и башни города в глубине напоминают постройки старого Брюгге.

**Пейзаж.** Трон Девы Марии находится в беседке под сенью виноградных лоз – общепринятого символа Христа и христианской веры, основанного на евангельской метафоре, в частности притче Христа о виноградной лозе в Евангелии по Иоанну и его словах, обращенных к ученикам: «Я – истинная виноградная лоза, а Мой Отец – виноградарь. Всякую ветвь на Мне, что не приносит плодов, Он обрезает, а плодоносную ветвь очищает, чтобы большим был урожай. Вы же уже чисты – через Слово, которое вам возвестил Я. Будьте во Мне, как Я в вас. Ветвь сама по себе не может плодоносить, она должна быть частью лозы. Так и вы должны во Мне оставаться. Я – лоза, а вы – ветви. Только тот, кто во Мне, как и Я в нем, плодоносит обильно – без Меня ничего вам не сделать. А кто не во Мне, те словно ветви, что выброшены из виноградника и засыхают, - их соберут,

бросят в огонь и сожгут». На картинах эти лозы выются по арочному каркасу над спинкой трона. На переднем плане тщательно нарисованы листья разных растений, а на заднем – зеленые луга, дорога, ведущая к воротам, голубая река, через которую перекинут каменный мост, отдельные деревья и пологие холмы, поросшие лесом. Небо безоблачно и высветляется у линии горизонта. На [илл. 81.36](#) пейзаж на заднем плане в проемах между колоннами менее проработан и больше похож на северный.

**Цветовая гамма и композиция.** Ярко-красное платье Мадонны в центре [илл. 81.35](#) и балдахин трона над ней резко контрастируют с пейзажным фоном, в то время как остальные персонажи с ним сливаются. На фоне бледного неба силуэтом выделяются ажурные виноградные листья и кроны деревьев. Цветовая гамма на [илл. 81.36](#) более пестрая. Красный цвет платья Девы Марии повторяется в цвете одежд Иоанна Богослова, рукавов платья св. Екатерины и балдахина трона. Композиция картины на [илл. 81.36](#) почти симметрична, а в композицию картины на [илл. 81.35](#) заметную асимметрию вносят донатор, а также позы Мадонны и Младенца. В старину любители искусства очень образно определили впечатление от картины на [илл. 81.36](#): словно художник побывал в Раю и увиденное там воплотил в живописи [42].

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Еще один вариант этого сюжета, созданный Гансом Мемлингом на картине ([илл. 81.38](#)) размером 25×15 см, является левой створкой «Диптиха Жана Келье» ([илл. 81.39](#)), созданного около 1475 года и хранящегося в Лувре в Париже. Диптих был заказан торговцем специями, женатым на Анне ван де Вестин, племяннице Лодевика ван Груутхузе. На картине Мадонна с Младенцем находится среди Святых дев, одна из которых играет на органе, а прозрачные ангелы порхают в небе. Пейзаж на этой картине представлен значительно полнее, чем на предыдущих.

### 81.2.3. «Архангел Михаил»

Картина «Архангел Михаил» ([илл. 81.3](#), справа) размером 223.5×72.5 см написана в технике гризайли на внешней стороне правой створки триптиха «Страшный Суд» [42].

**Действующие лица.** Архангел Михаил, статный юноша с тонкой талией и длинными стройными ногами, огромными сложенными крыльями, великоватыми для его хрупкой фигуры, с красивым девичьим лицом, небольшими глазами с выпуклыми веками, высоким лбом, жидковатыми завитыми волосами до плеч, тонким носом, пухлыми губами и округлым подбородком, облачен в рыцарский панцирь конструкции, современной художнику, и широкий плащ. На его груди висит крупный овальный медальон. Его голову украшает лишь едва заметная диадема (шлема нет). В правой руке архангел держит длинный рыцарский меч с крестообразной рукояткой, а в левой – небольшой щит треугольной формы с полукруглым верхом и массивной выпуклостью в верхней его части.



Илл. 81.38. Ганс Мемлинг. Мистическое обручение св. Екатерины.





Илл. 81.39. Ганс Мемлинг. Диптих Жана Келье.

Донатором является супруга Анджело Якопо Тани, Катарина Танальи. Их бракосочетание состоялось в 1466 году. Считается, что тогда же и был заказан алтарь. Молодая, с крупной фигурой, но маленькими кистями рук, высокой шеей и приятным лицом, большими синими глазами, невысоким лбом, светло-желтыми волосами, слегка вздернутым носом, тонкими губами и острым подбородком, она одета в красное платье с белой отделкой, длинной и широкой юбкой. Через глубокий вырез платья видна темно-синяя нижняя одежда. Волосы Катарини закрывает белый головной платок, вышитый желтым по краю, концы которого лежат у нее на плечах. На ее шее на цепочке висит небольшой кулон с драгоценным камнем.

Двое дьяволов (по обе стороны от Михаила) написаны в технике гризайли. Небольшого размера, с туловищами людей и кошачьими мордами, выпученными круглыми глазами, низкими лбами, торчащими вверх перьями вместо волос, приплюснутыми носами, широкими пастями, они полностью обнажены. На плечах у них имеются небольшие перепончатые крылья, на локтях – перепонки, руки имеют по три пальца с когтями, сзади висит загнутый короткий и тонкий хвост.

**Взаимодействие персонажей.** Особенностью этой картины является то, что дьяволов на ней два (а не один Сатана, как на ранее приведенных образах архангела Михаила). Они нападают с разных сторон на Михаила. Но архангел спокоен. Он делает шаг вперед, словно хочет сойти с пьедестала, и, отстраняя правого дьявола, который вцепился в его щит, направляет на него свой меч. Левый дьявол выглядывает из-под полы плаща архангела и в растерянности не знает, что ему делать дальше. На полу симметрично своему мужу на коленях в молитвенной позе стоит Катарина Танальи, чуть опустив уголки губ (что придает ее лицу немного обиженное выражение) и бесстрастно глядя в пространство.

**Интерьер.** Архангел Михаил сражается с дьяволами в такой же нише, как и на противоположной створке, но без балдахина. В пьедестал также вбит большой гвоздь, на котором висит герб Катарини – стилизованный золотой лев на красном фоне, перечеркнутый черной лентой.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине присутствует тот же цветовой контраст, что и на противоположной створке, но из-за красного цвета платья донатора выраженный более ярко. Цвет герба Катарини повторяет цвет ее платья. Тени нарисованы столь же тщательно и естественно, причем на обеих створках свет падает из одного и того же источника. Фигура архангела, сражающегося с двумя дьяволами, выглядит более динамично, чем фигура Мадонны на противоположной створке.

**Сравнение с другими образами св. Михаила.** Немного забавный портрет архангела Михаила создал Бартоломео делла Гатта ([илл. 67.4](#)).

На картине Винченцо Фоппы ([илл. 81.40](#)) размером 91×34 см из Эрмитажа в Санкт-Петербурге, куда она поступила в 1921 году, архангел Михаил, закованный в латы, с детским лицом, на котором видна гримасса отвращения, попирает двумя ногами темно-коричневого Сатану с телом



Илл. 81.40. Винченцо Фоппа. Архангел Михаил.

человека, ногами и хвостом дракона. В цветовую гамму вносят разнообразие золотой фон и красные туфли ангела.

Картина Карло Кривелли ([илл. 81.41](#)) размером 91×26 см, созданная в 1477 году, отличается удивительно тонким рисунком. Архангел Михаил, вкладывая меч в ножны за спиной, с интересом рассматривает поверженного Сатану, на котором он стоит двумя босыми ногами. Одновременно с этим занятием он взвешивает на своих аптекарских весах грехи двух душ, обнаженных мужчины и женщины.

Еще один образ архангела Михаила работы Ганса Мемлинга ([илл. 81.42](#)) размером 37×16 см, созданный около 1479 года, хранится в коллекции Уоллес в Лондоне. Здесь архангел, почти мальчик, в голубой тунике едва удерживает непомерно большой черный рыцарский меч.

#### 81.2.4. «Иоанн Креститель»

**Анализируемые произведения.** В этом разделе обсуждаются три образа Иоанна Крестителя, созданные Гансом Мемлингом.

Картина «Иоанн Креститель» размером 63.5×18.5 см является левой створкой «Алтаря св. Иоаннов» ([илл. 81.4](#)), хранящегося в Музее истории искусства в Вене [43].

Картина с тем же названием ([илл. 81.43](#)) размером 71×31.5 см является левой створкой «Триптиха Джона Донна» ([илл. 81.7](#)), хранящегося в Национальной галерее Лондона [43].

Картина с тем же названием ([илл. 81.44](#)) размером 48×16 см хранится в Лувре в Париже, куда она поступила в 1851 году. Она являлась левой створкой небольшого триптиха ([илл. 81.45](#)), созданного в 1475-1480 годах. Этот триптих был разделен в 1816 году и вновь соединен в Лувре только в 1974 году [24].

**Сравнение с произведением Дирка Боутса.** По иконографии и типу главного персонажа эти произведения, особенно на [илл. 81.4](#) и [81.44](#), близки картине Дирка Боутса ([илл. 54.17](#)). На [илл. 81.44](#) отсутствует агнец, а на задний план вынесены вставные сцены. На всех трех картинах пейзаж (на [илл. 81.7](#) интерьер) являются общими для всех частей каждого триптиха.

**Действующие лица.** Иоанн Креститель, довольно молодой, высокий, худой и стройный, с приятным лицом, вьющимися не слишком длинными темными волосами (более светлыми на [илл. 81.44](#)) и короткой бородкой, одет в коричневую власяницу. На [илл. 81.44](#) она имеет разрез справа внизу и подпоясана широкой зеленой лентой. На двух других картинах поверх власяницы на нем надет плащ, темно-коричневый на [илл. 81.4](#) и темно-синий на [илл. 81.43](#); правой рукой он держит белого агнца, не особенно большого и не совсем умело нарисованного. На всех картинах его голова непокрыта, а ноги босы. На [илл. 81.4](#) и [81.43](#) святой смотрит на агнца и указывает на него левой рукой. На [илл. 81.44](#) он задумчиво стоит, согнув в локте правую руку.



Илл. 81.41. Карло Кривелли. Архангел Михаил.



Илл. 81.42. Ганс Мемлинг. Архангел Михаил.



Илл. 81.43. Ганс Мемлинг. Иоанн Креститель.



Илл. 81.44. Ганс Мемлинг. Иоанн Креститель.





Илл. 81.45. Ганс Мемлинг. Триптих.

На [илл. 81.43](#) мы видим еще одного персонажа, по виду слугу. У него грубоватое полное лицо, маленькие темные глаза, низкий лоб, черные стриженные волосы, прямой нос, широкий рот и скошенный подбородок. Он одет в белую рубашку и синюю куртку, а на голове у него надета простая красная шапка. Он прячется за колонной и, по всей вероятности, подглядывает за священным собранием на центральной части триптиха. На Иоанна Крестителя он не обращает никакого внимания.

**Вставные сцены.** На [илл. 81.44](#) на заднем плане мы видим несколько вставных сцен, связанных с жизнью Иоанна Крестителя. На противоположном берегу Иордана представлена сцена Явления Христа народу. Ближе к зрителю на излучине реки нарисована сцена Крещения Христа. В проеме большого окна башни замка происходит пир Ирода, а в пристройке к замку – казнь Иоанна Крестителя.

**Интерьеры.** На [илл. 81.4](#) и [илл. 81.7](#) Иоанн Креститель находится в интерьерах, общих для всех частей соответствующих триптихов. На [илл. 81.4](#) интерьер обозначен лишь аркой вверху, украшенной растительным орнаментом, колонной позади Иоанна, поддерживающей потолок, и полом, покрытым плиткой разной формы, образующей геометрический узор. На [илл. 81.43](#) похожий интерьер представлен более полно, причем слева от Иоанна видна дверь на улицу из общей комнаты, где происходит действие.

**Пейзаж.** На [илл. 81.44](#) Иоанн находится в пейзаже. Он стоит на площадке, покрытой разнообразными растениями, листья которых нарисованы очень тщательно. Площадка заканчивается у двух небольших покатых коричневых холмов, уходящих к берегу Иордана. Из-за левого холма видна густая крона дерева. Река спокойна и ее гладь нарисована с большим настроением. Вдоль противоположного берега тянется песчаный пляж. Слева поднимается крутой холм, на котором стоит дворец Ирода с высокими башнями. По склону холма вьется дорога и видны заросли кустарника. Пологий берег за холмом порос лесом. Небо безоблачно. На других картинах пейзаж виден через окна и двери. На [илл. 81.4](#) мы видим реку, берега которой поросли лесом, а на [илл. 81.43](#) – кроны деревьев.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма картин на [илл. 81.4](#) и [81.7](#) является продолжением цветовой гаммы соответствующих триптихов. Что касается картины на [илл. 81.44](#), то здесь доминирующим является коричневый цвет одежды Иоанна и ближних холмов. Его оттеняет зеленый цвет растений, а цвет неба повторяется в цвете воды. Краски картины очень мягкие, приглушенные. На всех картинах Иоанн образует центр композиции. На [илл. 81.44](#) в нее вносят разнообразие дворец Ирода над головой Иоанна и вставные сцены. Задумчивое, даже мечтательное настроение характерно для всех трех произведений.

**Сравнение с другими образами Иоанна Крестителя.** Продолжим обсуждение истории развития образа Иоанна Крестителя, прерванное в разделе 54.2.2. Его скульптурный портрет исполнил Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.14](#)).



Илл. 81.46. Козимо Тура. Иоанн Креститель.

На картине Козимо Туры ([илл. 81.46](#)) размером 23.2×14.7 см, созданной около 1474 года и хранящейся в собрании Джона Г. Джонсона в Филадельфии, печальный Иоанн одет в красный плащ поверх своей власяницы. Кроме традиционного атрибута, крестика на тонком длинном древке, он держит в правой руке плоскую, из которой поливал Христа во время Его Крещения.

Весьма впечатляющий образ Иоанна на фоне дикого пейзажа создал Кристофоро Скакко ([илл. 67.33](#)).

Мастер створок Барберини изобразил Иоанна Крестителя ([илл. 67.38](#)) в пустыне, на фоне дикого пейзажа. Сам Иоанн, средних лет, с лицом много пережившего человека, заросшим густой бородой, такой же как шерсть на его власянице, молится Богу.

Вполне традиционный образ Иоанна Крестителя создал Антониоццо Романо ([илл. 68.35](#)) на второй справа панели «Триптиха». Иоанн в короткой власянице держит бандероль со своим знаменитым изречением и позирует зрителю.

В варианте Карло Кривелли на внешней стороне левой доски ([илл. 81.47](#)) размером 105×34 см алтаря из церкви Сан-Сильвестро в Масса Фермана ([илл. 76.22](#)), созданного в 1468 году, Иоанн в совсем разодранном рубище, стоя в каменной пустыне, имеет такое выражение лица, как будто ему противно там находиться. На картине того же мастера ([илл. 81.48](#)) размером 136×39 см на внутренней стороне левой створки Главного алтаря Кафедрального собора Сант-Эмидио в Асколи ([илл. 76.11](#)), созданного в 1473 году, чуть более прилично одетый Иоанн полностью изможден, что особенно заметно при взгляде на ступни его ног.

В варианте Франческо дель Коссы на картине из Пинакотеки Брера в Милане ([илл. 81.49](#)) размером 112×55 см, являющейся правой створкой «Алтаря Гриффони», исполненного в 1473 году для капеллы Гриффони в церкви Сан-Петронио в Болонье, Иоанн в роскошном красном плаще стоит, словно статуя, на фоне прекрасно нарисованного пустынного и городского пейзажа. В древке его крестика сделан круг, в который вписано скульптурное изображение белого агнца. У его ног расположилась прекрасно нарисованная ящерица.

Ганс Мемлинг создал еще несколько вариантов этого сюжета. На правой створке ([илл. 81.50](#)) размером 25×15 см «Триптиха Жана Келье» ([илл. 81.39](#)), созданного около 1475 года и хранящегося в Лувре в Париже, Иоанн Креститель представляет донатора в пейзаже, а вставные сцены изображают битву св. Георгия с драконом (справа вверху от Иоанна) и апокалиптическое видение Иоанном Богословом на острове Патмос «жены, облеченной в солнце» (слева вверху от Иоанна Крестителя). Близкая композиция, где Иоанн сидит в менее суровом пейзаже рядом со своим агнцем, использована в варианте на внешней стороне левой створки «Триптиха Жана Флореинса» ([илл. 81.51](#), слева) размером 48×25 см (каждая створка), созданного в 1479 году и хранящегося в музее Мемлинга в госпитале Синт-Янс в Брюгге. Эта



Илл. 81.47. Карло Кривелли. Св. Иоанн Креститель.



Илл. 81.48. Карло Кривелли. Св. Иоанн Креститель.

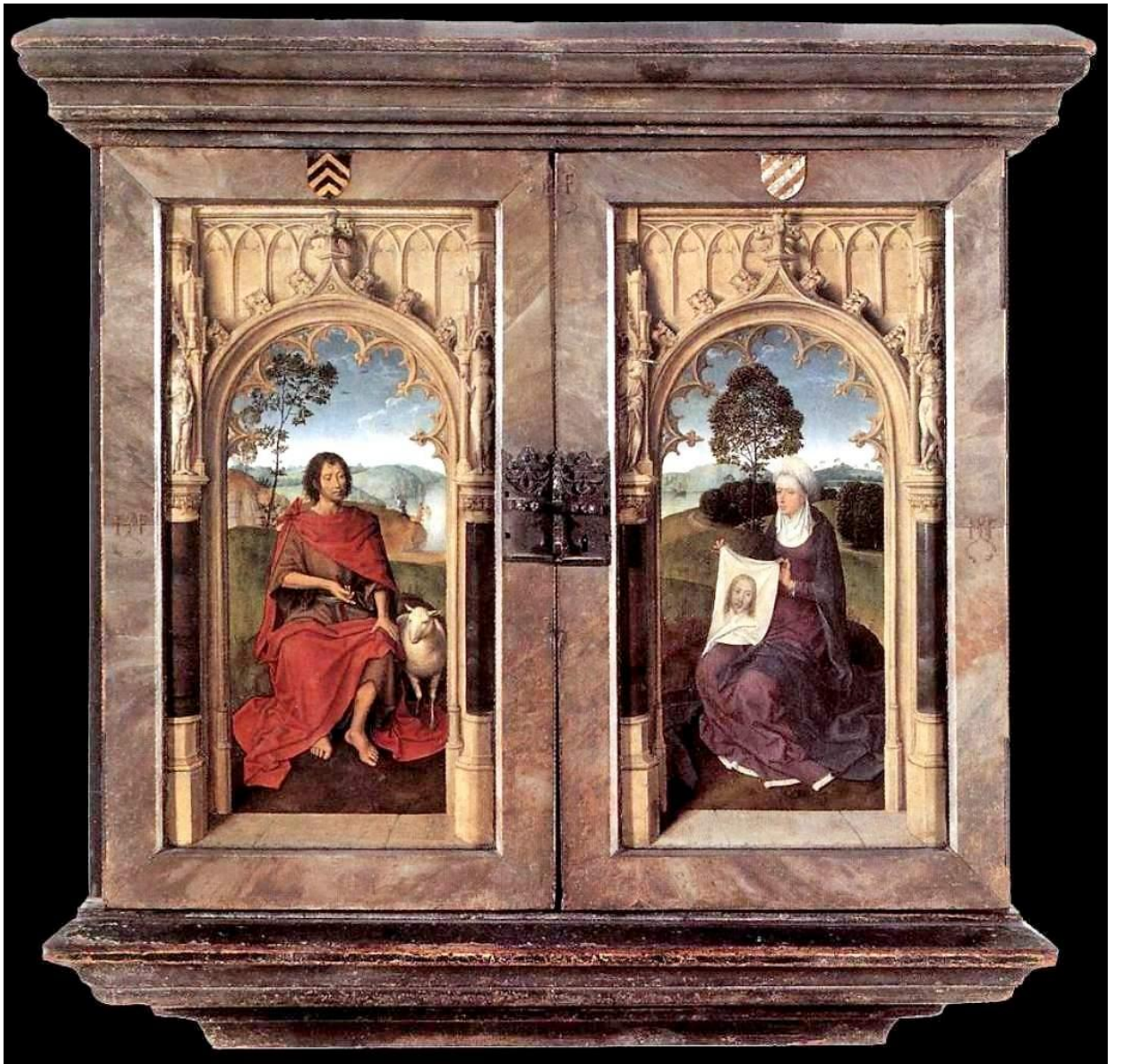


Илл. 81.49. Франческо дель Косса. Иоанн Креститель.



Илл. 81.50. Ганс Мемлинг. Правая часть триптиха Жана Келье.





Илл. 81.51. Ганс Мемлинг. Триптих Жана Флорейнса (закрытый).



Илл. 81.52. Ганс Мемлинг. Святой Иоанн Креститель.

картина считается автопортретом Ганса Мемлинга, поскольку Якоб ван Оост Старший, сделавший ее гравюру, назвал ее таким образом. Вариант на картине из Старой пинакотеки Мюнхена ([илл. 81.52](#)) размером 31.6×24.4 см является левой створкой «Диптиха св. Иоанна и Вероники», созданного около 1483 года. Здесь Иоанн также сидит со своим агнцем в пейзаже, от его головы исходит лучистое свечение (что характерно для творчества Жака Дарэ), отблески которого видны на кронах деревьев позади святого. На обратной стороне этой створки ([илл. 81.53](#)) изображен череп. В технике гризайли Иоанн Креститель изображен на внешней стороне левой створки «Триптиха семьи Морель» ([илл. 81.54](#), слева), созданного в 1484 году и хранящегося в музее Грунинге в Брюгге (на правой створке изображен св. Георгий). В интерьере церкви он представлен на внешней стороне правой створки «Алтаря семьи Греверад» ([илл. 81.55](#), справа) размером 205×75 см (каждая створка), созданного в 1491 году и хранящегося в Музее художественного и культурного творчества в Любеке (на левой створке изображен св. Власий). На диптихе из Национальной галереи Лондона ([илл. 81.56](#), слева) размером 57×17 см (каждая створка), созданном между 1470 и 1480 годами, Иоанн стоит в интерьере с видом на пейзаж, что повторяет одну из уже использованных схем.

Сравнение различных вариантов этого сюжета работы Ганса Мемлинга и некоторых современных ему итальянских мастеров, показывает, что итальянская живопись обладала большей фантазией в его трактовке. Нидерландский же мастер предпочитал использовать достижения своих предшественников, не удаляясь слишком далеко от их схем.

#### 81.2.5. «Иоанн Евангелист»

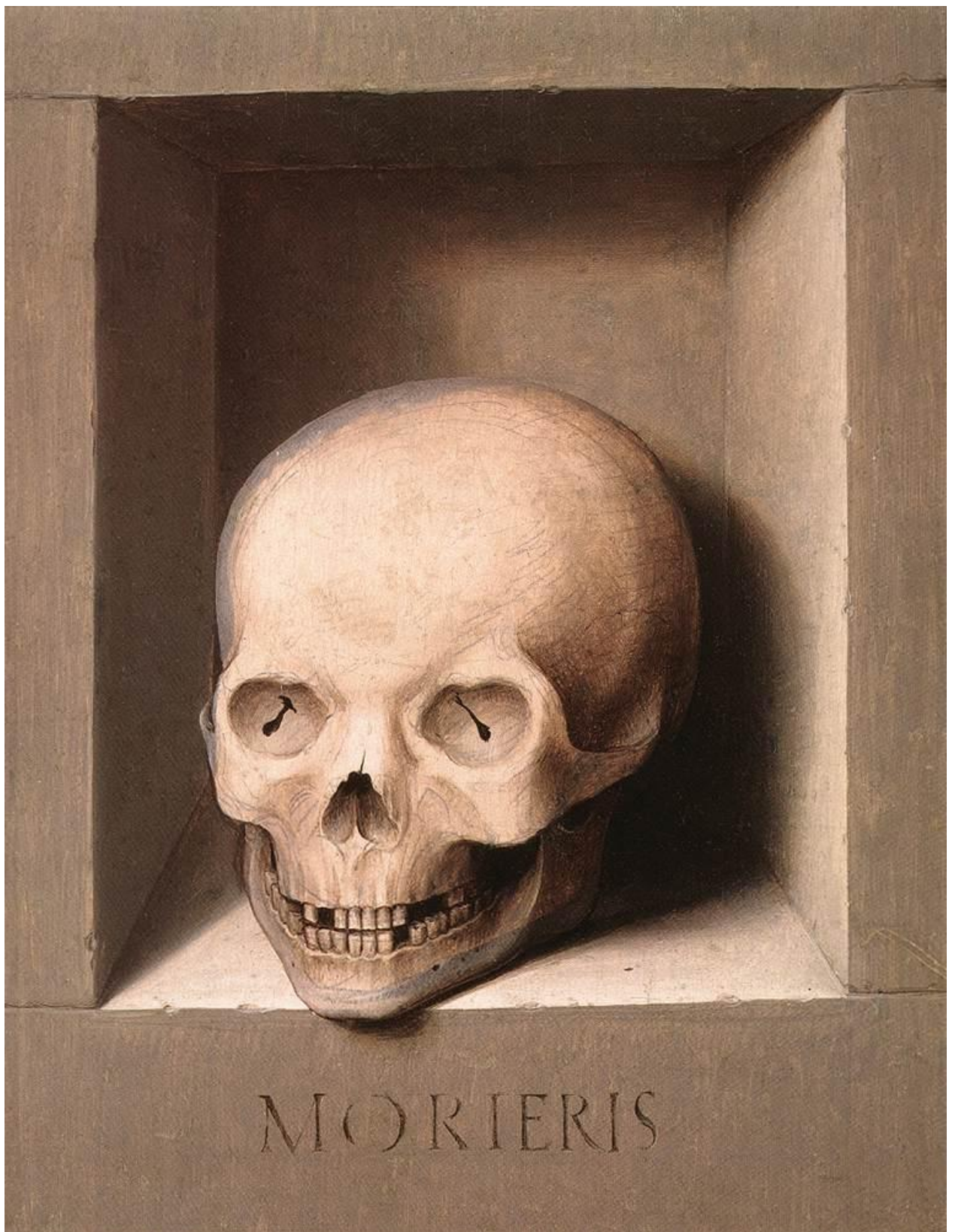
**Анализируемые произведения.** В этом разделе обсуждаются два образа Иоанна Евангелиста, созданные Гансом Мемлингом.

Картина «Иоанн Евангелист» размером 63.5×18.5 см является правой створкой «Алтаря св. Иоаннов» ([илл. 81.4](#)), хранящегося в Музее истории искусства в Вене [43].

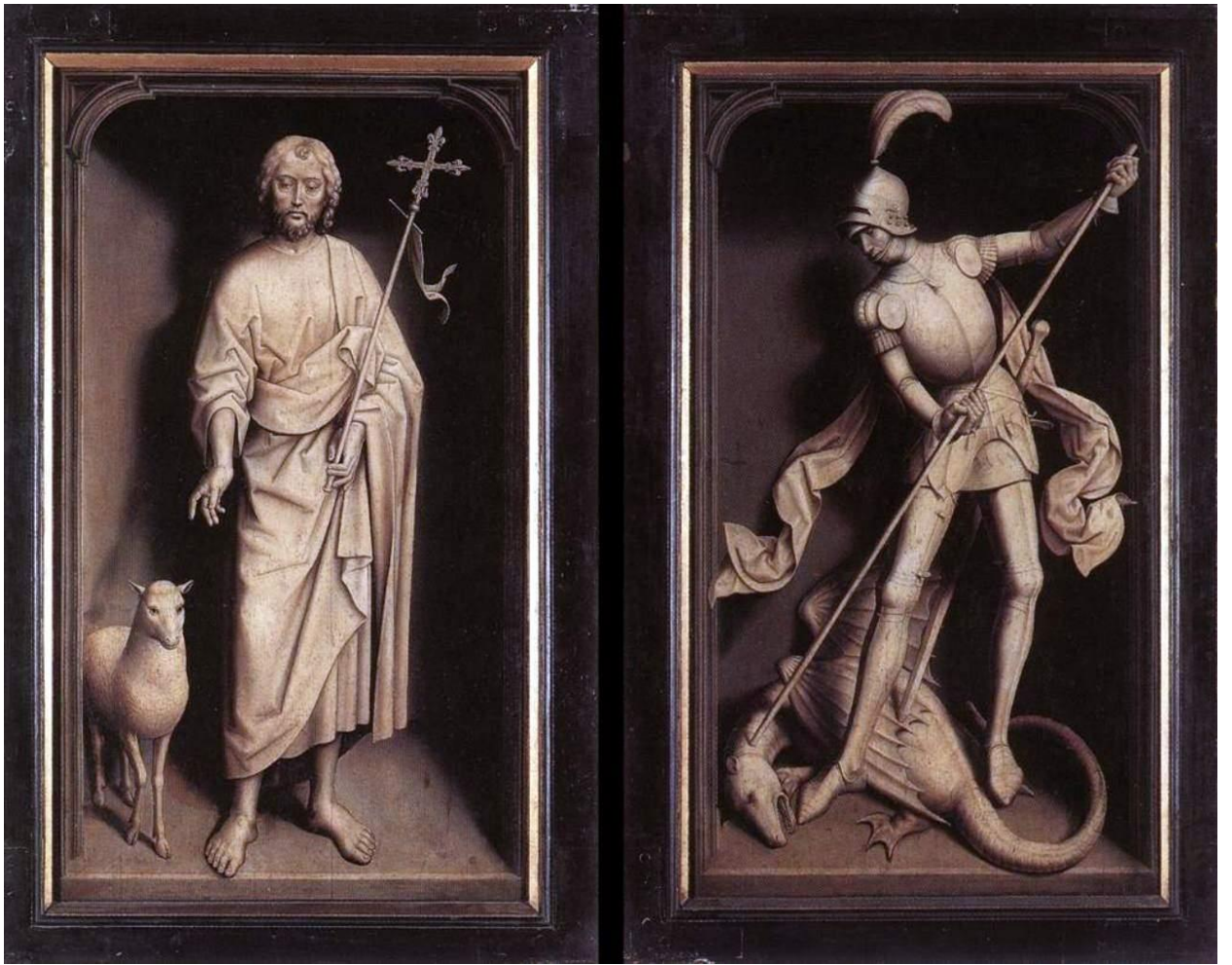
Картина с тем же названием ([илл. 81.57](#)) размером 71×31.5 см является правой створкой «Триптиха Джона Донна» ([илл. 81.7](#)), хранящегося в Национальной галерее Лондона [43].

**Образ Иоанна Евангелиста.** Иоанн Евангелист, юноша, более высокий на [илл. 81.4](#), довольно худой, с красивым лицом на [илл. 81.57](#) и с серьезным и тонким на [илл. 81.4](#), с волнистыми волосами, более темными на [илл. 81.57](#), одет в красную тунику до пят и плащ, красный на [илл. 81.57](#) и зеленый на [илл. 81.4](#). Его голова непокрыта, а ноги босы. В левой руке он держит свою медную чашу со змеями, а правой совершает над ней таинственные пассы. На [илл. 81.57](#) он стоит лицом к зрителю, а на [илл. 81.4](#) – в полупрофиль к нему.

**Интерьеры.** Как и в случае портретов Иоанна Крестителя, интерьер каждой створки является общим для всего триптиха. На [илл. 81.4](#) он такой



Илл. 81.53. Ганс Мемлинг. Обратная сторона левой створки Диптиха св. Иоанна и Вероники.



Илл. 81.54. Ганс Мемлинг. Триптих семьи Морель (закрытые створки).



Илл. 81.55. Ганс Мемлинг. Алтарь семьи Греверад (закрытый).



Илл. 81.56. Ганс Мемлинг. Иоанн Креститель и св. Лаврентий.



Илл. 81.57. Ганс Мемлинг. Иоанн Евангелист.



же, как и на левой створке, но зеркально отраженный. На [илл. 81.57](#) в правой стене комнаты имеется окно с крестообразной рамой, витражом в верхней части и ставней, закрывающей нижнюю половину нижней правой створки окна. Чуть левее фигуры апостола за его спиной видна открытая дверь, ограниченная невысокой темно-коричневой колонной с медными базой и капителью коринфского стиля.

**Пейзаж.** Пейзаж на [илл. 81.4](#) виден в проеме портика. Он представляет собой зеленый луг, кое-где поросший кустарником и ограниченный лесом у линии горизонта. На [илл. 81.57](#) через дверь виден дворик, покрытый серым гравием. На дорожке сидит павлин, несколько мелковатый. Дворик заканчивается желтой стеной с открытой коричневой деревянной дверью на улицу. Над выходом из дворика имеется деревянный темно-коричневый чердак со слуховыми окнами. За дверью между зелеными лугами извивается серая дорожка; виден также ствол растущего дерева. Зеленый луг, ограниченный лесом виден и через окно. Небо на обеих картинах безоблачно.

**Цветовая гамма и композиция.** На [илл. 81.57](#) алая одежда Иоанна резко выделяется на фоне темноватого интерьера. На [илл. 81.4](#) фигура апостола заполняет большую часть пространства картины, а к красному цвету добавляется еще и зеленый. На обеих картинах свет и тени нарисованы с большим мастерством.

**Сравнение с другими образами апостола Иоанна.** Продолжим обсуждение истории развития образа Иоанна Евангелиста, прерванное в разделе 47.2.1.

Картина Пьеро делла Франчески ([илл. 81.58](#)) размером 132×58 см написана на левой створке «Полиптиха св. Августина», созданного около 1460 года для монастыря августинцев в Борго Сан-Сеполькро и позднее разобранного, ныне хранится в коллекции Фрика в Нью-Йорке. Апостол представлен стариком, одежды которого написаны удивительно глубокими и яркими красками, являющимися результатом недавней реставрации.

На фреске Андреа дель Кастаньо ([илл. 81.59](#)) высотой 176 см, исполненной в 1442 году в капелле св. Тарасия церкви Сан-Дзаккариа в Венеции, столь же старый Иоанн представлен вместе со своими традиционными атрибутами - книгой (аллюзией на его литературные труды) и орлом, «апокалиптическим зверем Иоанна», птицей, летающей ближе всех к небесам. Считалось, что видение Иоанном Бога было самым непосредственным и отличавшимся от других.

Вариант Дирка Боутса ([илл. 81.60](#)) из Старой пинакотечи в Мюнхене исполнен в технике гризайли. Его образ апостола Иоанна проникнут удивительной тихой грустью.

Изящный образ апостола создал Антониоццо Романо на крайней левой створке «Триптиха» ([илл. 68.35](#)), где он держит резвернутую бандероль со своим изречением.

Андреа Мантенья на картине ([илл. 81.61](#)), являющейся частью «Алтаря св. Луки» ([илл. 72.22](#)) из пинакотечи Брера в Милане, созданного в 1463 году,



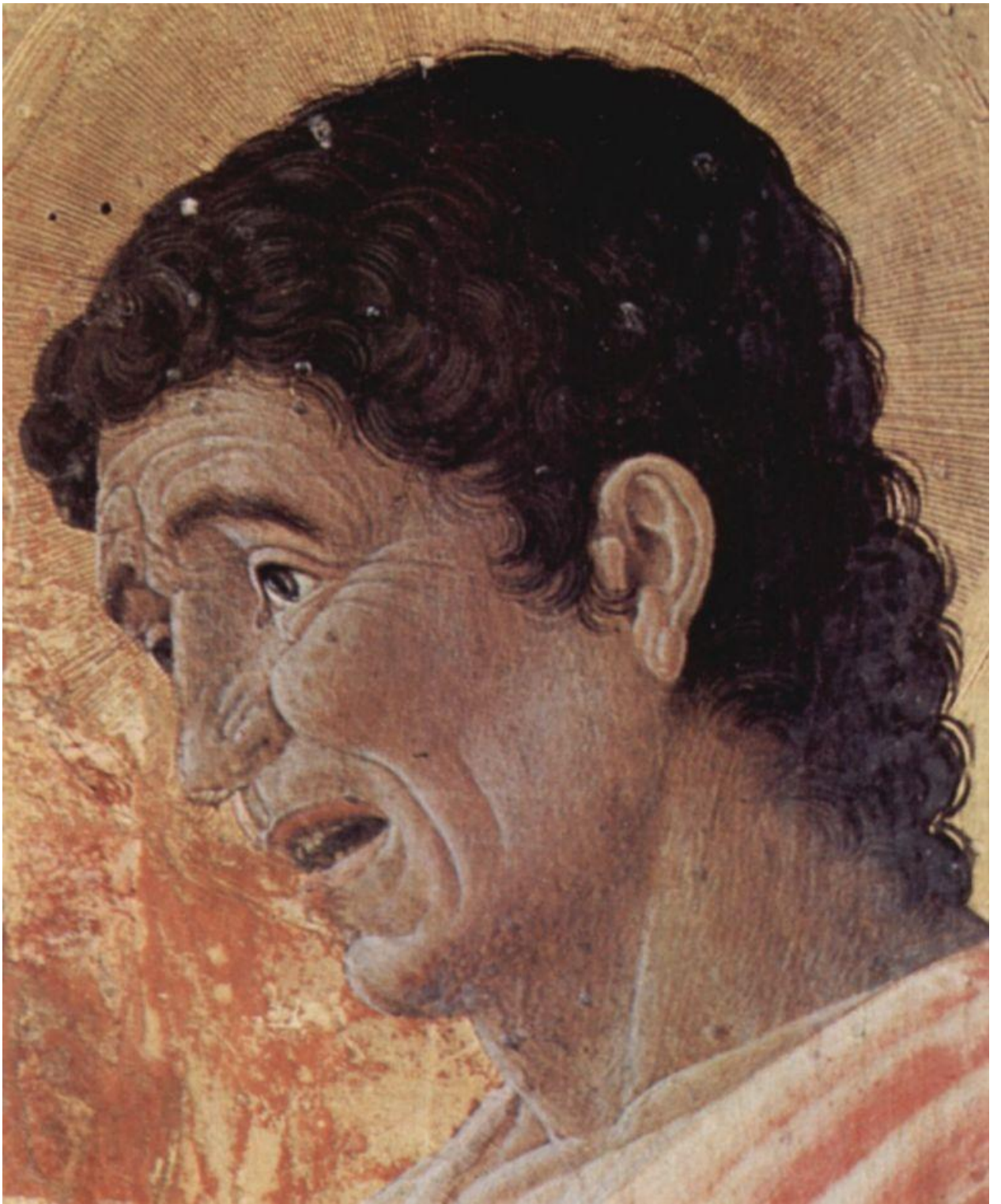
Илл. 81.58. Пьеро делла Франческа. Иоанн Евангелист.



Илл. 81.59. Андреа дель Кастаньо. Иоанн Евангелист.



Илл. 81.60. Дирк Боутс. Св. Иоанн Евангелист.



Илл. 81.61. Андреа Мантенья. Евангелист Иоанн.

представил Иоанна человеком среднего возраста и много пережившим, что отразилось на его лице.

На картине Карло Кривелли ([илл. 81.62](#)) размером 28×21 см, созданной в 1475 году и хранящейся в пинакотеке Брера в Милане, молодой апостол Иоанн представлен несколько гротескно.

#### 81.2.6. «Мария Магдалина»

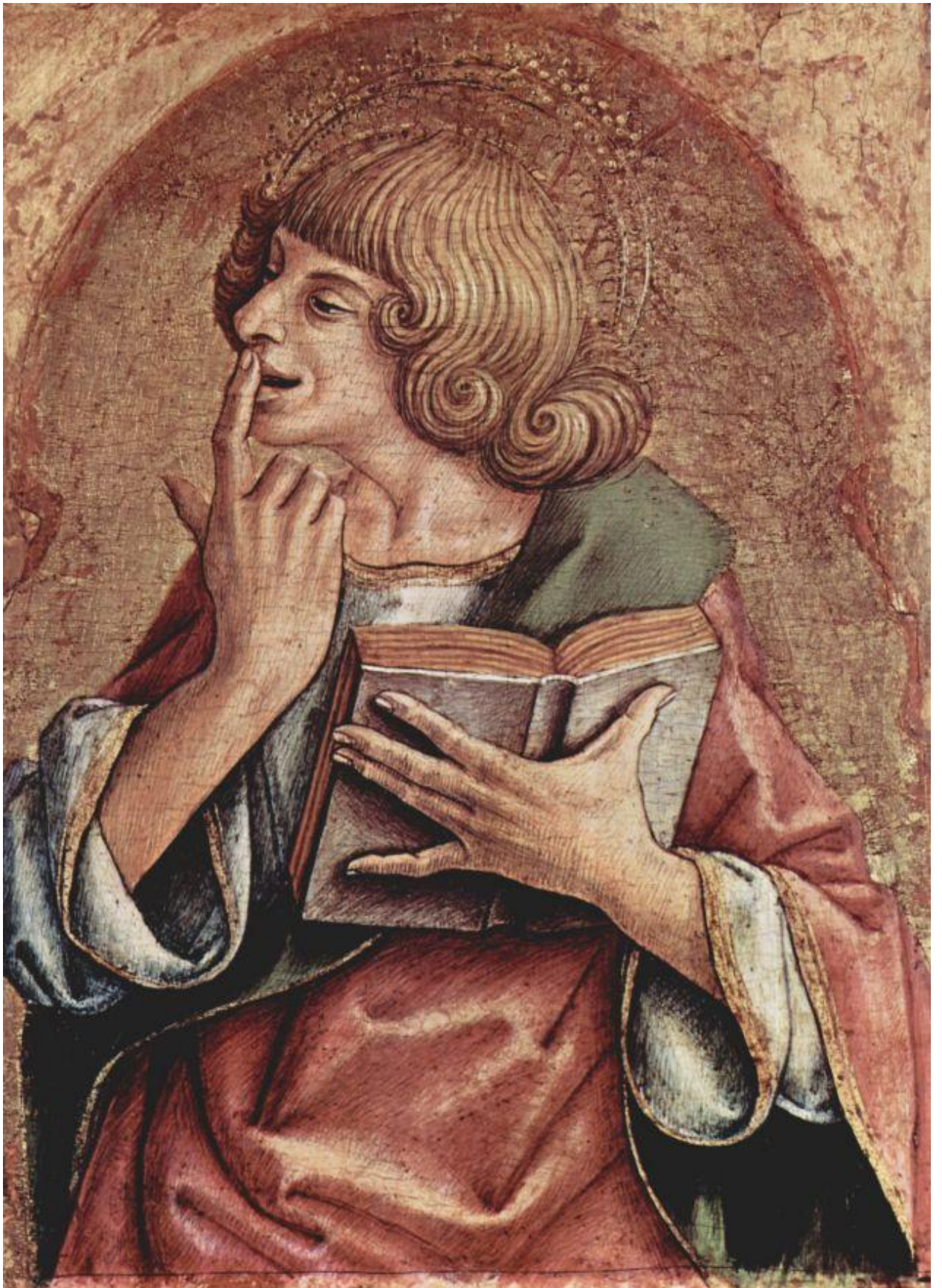
Картина «Св. Мария Магдалина» ([илл. 81.63](#)) размером 48×16 см являлась правой створкой триптиха ([илл. 81.45](#)). Она поступила в Лувр в Париже в 1851 году вместе с левой створкой ([илл. 81.44](#)).

**Образ Марии Магдалины.** Мария Магдалина, юная, высокая, худая и стройная, со слабой грудью, длинной шеей, красивым лицом, ясными синими глазами, высоким лбом, жидковатыми светло-коричневыми волнистыми волосами, рассыпавшимися у нее по плечам, острым носом с небольшой горбинкой, пухлыми губами и маленьким подбородком, одета в узкое красное платье до пола с длинными рукавами и в темный коричневый плащ, обернутый вокруг туловища. Ткань платья украшена золотым растительным узором. Ее ноги обуты в черные туфли с острыми носами и коричневой подметкой, а голова непокрыта. В правой руке она держит свой традиционный атрибут – белый круглый сосуд для благовоний, закрытый крышечкой. Мария чуть прогнулась в талии, слегка откинув корпус назад и положив левую руку на бедро. Ее лицо выражает задумчивость.

**Вставные сцены.** На заднем плане художник нарисовал несколько вставных сцен, связанных с жизнью Марии Магдалины. В проеме огромного окна дома, расположенного чуть левее лица Марии, нарисована сцена пира в доме Симона Фарисея. Перед домом помещена сцена воскрешения Лазаря. Левее головы Марии мы видим сцену явления воскресшего Христа Марии Магдалине. А выше, на фоне серой скалы, нарисована сцена разговора Марии Магдалины с ангелами.

**Архитектурное сооружение.** Дом Симона Фарисея, одноэтажный, каменный, с пристройкой справа и двускатной крышей, имеет архитектурные формы, характерные для домов нидерландских бюргеров. Огромное окно в передней стене понадобилось художнику, чтобы нарисовать вид снаружи на вставную сцену, происходящую внутри дома, и не может рассматриваться как реалистическая деталь.

**Пейзаж.** Пейзаж является общим для всех трех створок триптиха ([илл. 81.45](#)). Мария ([илл. 81.63](#)), как и Иоанн Креститель ([илл. 81.44](#)) на левой створке, стоит на лугу, причем листья растений у ее ног нарисованы очень тщательно. Луг заканчивается зарослями кустарника слева от дома Симона, справа от которых разворачивается сцена воскрешения Лазаря, и группой не очень реалистично нарисованных деревьев, между которыми Христос является Марии Магдалине. За ними ввысь уходит массивная каменная скала с небольшой пещерой, выше которой Мария Магдалина беседует с двумя ангелами. Небо почти безоблачно.



Илл. 81.62. Карло Кривелли. Св. Иоанн Евангелист.



Илл. 81.63. Ганс Мемлинг. Мария Магдалина.



**Цветовая гамма и композиция.** Тревожный фон картины гармонирует с несколько напряженным выражением лица Марии. Ее темная фигура сливается с этим фоном. Фигура Марии сдвинута чуть вправо от центра, чтобы освободить место для вставных сцен.

**Сравнение с другими образами Марии Магдалины.** Произведение Ганса Мемлинга можно сравнить с двумя образами Марии Магдалины работы его современника Карло Кривелли. Первый из них ([илл. 81.64](#)) размером 174×54 см является внешней стороной правой створки алтарного полиптиха церкви Сан-Франческо в Монтефиоре дель Асо, созданного около 1470 года, а в настоящее время хранится в церкви Санта-Лючия того же города. Здесь прекрасно одетая святая нарисована на ровном коричневом фоне, с которым почти сливается ее сосуд для благовоний. Удивительно изящно нарисованы ее длинные и тонкие пальцы, особенно на руке, держащей сосуд. Во втором варианте на картине ([илл. 81.65](#)) размером 152×49 см, созданном около 1476 года и хранящемся в Государственном музее Амстердама, фон картины украшен гирляндой вверху и рельефом внизу.

#### 81.2.7. «Св. Христофор со святыми»

Картина «Св. Христофор со святыми» ([илл. 81.66](#)) размером 141×174 см является центральной частью «Триптиха Мореля» ([илл. 81.67](#)), исполненного в 1484 году и хранящегося ныне в Городском музее изящных искусств Брюгге (музее Грунинге). Дата создания обозначена на раме каждой из трех частей внизу. Алтарь был заказан для капеллы св. Маврикия и Эгидия церкви св. Иакова. Заказчиками являлись Виллем Морель, умерший в 1501 году, - знатный бюргер из Брюгге, который в 1478 и 1483 годах был бургомистром, а в 1489 году – казначеем, и его жена, Барбара ван Фленерберг, умершая в 1499 году. Имена донаторов удалось установить по их портретам ([илл. 81.189](#)) работы Мемлинга, хранящимся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. В 1578 году церковь св. Иакова была передана кальвинистской общине, а картину перенесли в госпиталь св. Иоанна. В 1751 году алтарь упоминался как находящийся в зале собраний попечителей госпиталя. В 1794 году французы вывезли его в Париж, откуда в 1816 году он вернулся в Брюгге и был передан в Академию [42].

**Сравнение с произведениями Конрада Вица, Дирка Боутса и Джованни Беллини.** По сравнению с произведениями Конрада Вица ([илл. 46.15](#)) и Дирка Боутса ([илл. 54.61](#)) на картине Ганса Мемлинга присутствует дополнительно двое святых, а пейзаж более дик – скалы по берегам смыкаются еще теснее. При сравнении же с картиной Джованни Беллини ([илл. 72.67](#)) можно отметить даже некоторое портретное сходство в образе Христофора.

**Действующие лица.** Младенец-Иисус, лет двух, плотненький, с крупной круглой головкой, окруженной божественным сиянием, напоминающим луну позади нее, размытую облаками, и Сам словно светящийся изнутри, с прекрасным лицом, небольшими нежными глазками, высоким лобиком,



Илл. 81.64. Карло Кривелли. Св. Мария Магдалина.



Илл. 81.65. Карло Кривелли. Св. Мария Магдалина.



Илл. 81.66. Ганс Мемлинг. Св. Христофор со святыми.



Илл. 81.67. Ганс Мемлинг. Триптих Мореля.

короткими кудрявыми светлыми волосиками, слегка вздернутым носиком, пухлыми губками и округлым подбородком, облачен в черный плащ, обернутый вокруг Его тельца, концы которого развиваются вверху и внизу. Бледность и нежность кожи Младенца переданы исключительно. Заметим, что у Конрада Вица и Дирка Боутса Младенец одет в темную тунику, а у Джованни Беллини Он полностью обнажен.

Св. Христофор (в центре), средних лет, как и у Джованни Беллини ([илл. 72.67](#)), а не старый, как у Конрада Вица ([илл. 46.15](#)) и Дирка Боутса ([илл. 54.61](#)), не выделяющийся ни ростом, ни телосложением среди других святых на той же картине, с мощной высокой шеей, грубоватым лицом, крупными темными глазами с набухшими веками, невысоким морщинистым лбом, кудрявыми черными волосами, большим прямым носом, бесформенным ртом и короткой бородой, одет в синюю рубаху и короткий красный плащ, обернутый вокруг туловища. Из-под расстегнутого ворота рубахи, ее подвернутых рукавов и подола видна нижняя белая одежда. Его ноги ниже колен оголены, волосы стянуты белой лентой, а в руках он держит высокий и не особенно толстый посох, на конце которого видна ветка с узкими короткими листьями.

Св. Мавр (слева от Христофора) был благословлен св. Бенедиктом перед тем, как отправиться с учительской миссией во Францию [19]. На картине, пожилой, высокий и крепкий, с серьезным бритым лицом, полуприкрытыми глазами, низким, слегка морщинистым лбом, большой тонзурой, окруженной короткими седыми волосами, прямым носом, тонкими губами и небольшим подбородком, он одет в форму бенедиктинского ордена – черную рясу и белое нижнее облачение. Его ноги обуты в открытые сандалии, а голова непокрыта. В правой руке он держит высокий епископский посох, а в левой – толстую раскрытую книгу в темном переплете с застежками.

Св. Эгидий (справа от Христофора) родился около 650 года и умер в 710 году. Христианский популярный святой позднего средневековья, покровитель нищих и калек, отшельник, он жил в Провансе и Септимании. Как отшельник, Эгидий сначала уединился в чащах неподалеку от устья Роны и реки Гар, в области называемой Септимания (современная Южная Франция). История, в которой рассказывается, что он был сыном короля Теодора и Пелагеи Афинских, считается измышлением его ранних агиографов. Вначале, как рассказывается в «Золотой легенде», отшельник жил близ Арля, но через некоторое время он углубился в глухие леса неподалеку от Нима, где в полном одиночестве он провел много лет. Его единственным компаньоном была олениха, которая, согласно некоторым рассказам, делилась с ним своим молоком. Его последний приют, в конце концов, был случайно обнаружен королевскими охотниками, которые преследовали олениху, бежавшую к безопасному убежищу. Стрела, выпущенная в лесную чащу и предназначенная животному, которая в нее скрылась, попала в святого, который, расчищая в этот момент лес, заслонил собою животное, и пронзила его тело. Гнавшиеся за оленихой собаки застыли, остановленные какой-то таинственной силой. Король (согласно

легенде, это был вестгот Вамба, что анахронизм) выразил глубочайшее уважение к отшельнику, который смиренно отклонил все предложенные почести, и построил для него и его учеников в этой долине бенедиктинский монастырь, получивший имя Сен-Жиль-дю-Гар. Там в начале VIII столетия Эгидий и умер аббатом, почитаемый всеми за свою святость и проявленные чудеса [19]. На картине, средних лет, чуть ниже св. Мавра и более худой, с черными волосами, окружающими обширную тонзуру, и с окладистой бородой, он облачен в длинную черную рясу бенедиктинцев. На ногах у него туфли с острыми носами, а голова непокрыта. В его правую руку вонзилась стрела, а левой рукой подмышкой он держит толстую книгу в кожаном переплете с застежками. Справа от него стоит темно-коричневая олениха, не особенно реалистично нарисованная.

Отшельник (на заднем плане между св. Мавром и Христофором), невысокий и очень старей, с широким лицом, ввалившимися глазами, обширной лысиной и седой бородой, одет в черную рясу.левой рукой он тяжело опирается на палку.

**Взаимодействие персонажей.** В св. Христофор, опираясь на свой посох, подошел к берегу. Его лицо исполнено вдохновения, и он смотрит вверх, на небо. Сидящий у него на шее Младенец держится левой ручкой за его повязку на волосах, с полуулыбкой смотрит сверху вниз на его лицо и благословляет его правой ручкой. Св. Мавр углубился в чтение, а св. Эгидий положил правую руку на голову оленихи и задумался, устремив взор в землю. Из пещеры выходит отшельник и смотрит на спины святых.

**Пейзаж.** В отличие от произведений Конрада Вица ([илл. 46.15](#)) и Дирка Боутса ([илл. 54.61](#)), пейзаж картины Ганса Мемлинга ([илл. 81.66](#)) поражает своей дикостью и безлюдностью. Середину картины перерезает водная гладь между двумя крутыми скалистыми берегами. В ней отражается бледное предрассветное небо и нимб вокруг головы Младенца. Христофор вошел в тихую мелкую заводь у берега на переднем плане, и его голые ноги просвечивают сквозь воду. Берега заводи усеяны растениями с сочной листвой и белыми цветами. Деревья и скалы среднего плана кажутся слишком маленькими по сравнению с фигурами святых. Внутри утеса на левом берегу видно отверстие пещеры, из которого выходит отшельник. Над входом в пещеру висит зажженный фонарь. Замечательно нарисовано небо, свободное от облаков ниже над головами св. Мавра и Эгидия, а за спиной Младенца покрытое мрачными тучами, крылья которых растянулись над всем верхним краем картины.

**Цветовая гамма и композиция.** Тревожное настроение картины создают темные берега и предрассветное небо, отражающееся в воде. С этим фоном сливаются темные фигуры св. Мавра и Эгидия. Напротив, красочная фигура св. Христофора словно выдвинута вперед, а светящийся нимб Младенца и Его кожа удивительной белизны притягивают к ним внимание зрителя. Фигура Христофора и тучи над его головой образуют Т-образный крест, в центре которого находится Младенец. Вся композиция создает впечатление, что св. Мавр и Эгидий ожидали Младенца в безлюдном месте.

Его принес к ним на встречу св. Христофор. За этим должны последовать какие-то ритуальные действия, в ожидании которых святые пока не отвлеклись от своих занятий. Случайно оказавшийся здесь отшельник, присутствия которого никто не заметил, оказался единственным свидетелем этой сцены.

**Сравнение с другими образами св. Христофора.** Скульптурное изображение св. Христофора исполнил Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.20](#)).

На картине Козимо Туры ([илл. 81.68](#)) размером 73×30 см, созданной около 1484 года и хранящейся в Государственных музеях Берлина, у громадного Христофора непропорционально большая голова, а Младенец едва удерживается на его плечах, ухватившись левой ручкой за его волосы. Действие происходит на коричневом фоне в окружении едва намеченного «лунного» пейзажа.

Картина Джованни Беллини «Св. Христофор» ([илл. 81.69](#)) размером 167×67 см является левой панелью «Полиптиха Сан-Винченцо Феррери» ([илл. 72.96](#)), созданного в 1464-1468 годах и хранящегося в базилике Санта Джованни э Паоло в Венеции. На ней огромный Христофор, которому вода в реке достает чуть выше щиколотки, со вздувшимися венами на руках, держащих ствол дерева в качестве посоха, вдохновенно смотрит на небо. Младенец доверчиво прижался щечкой к его голове и смотрит вдаль. Пейзаж с городом на берегу реки освещен утренней зарей.

### 81.3. «Купание Вирсавии»

Картина «Купание Вирсавии» ([илл. 81.70](#)) размером 191.5×84.6 см, созданная в 1485 году, хранится в Государственной галерее Штутгарта [40].

**Литературная программа.** Сюжет картины восходит ко Второй Книге Царств, где рассказывается история Давида, мальчика-пастуха, который стал царем Израиля: «Однажды под вечер, Давид, встав с постели, прогуливался по кровле царского дома и увидел с кровли купающуюся женщину; а та женщина была очень красива. И послал Давид разведать, кто эта женщина? И сказали ему: это Вирсавия, дочь Елиама, жена Урии Хеттеянина. Давид послал слуг взять ее; и она пришла к нему, и он спал с нею. Когда же она очистилась от нечистоты своей, возвратилась в дом свой. Женщина эта сделалась беременною, и послала известить Давида, говоря: я беременна». Позже он написал командиру армии Урии письмо, в котором приказывал: «Поставьте Урию там, где будет самое сильное сражение, и отступите от него, чтоб он был поражен и умер». Действительно, так и произошло, и Давид впоследствии женился на Вирсавии. Их ребенок прожил всего несколько дней. Давид позже раскаивался в содеянном. Поведение Давида, оправдания которому нет, тем не менее, не отвращало средневековую Церковь от отыскания типологической параллели для этого эпизода: в Давиде видели прообраз Христа, а в Вирсавии – Церкви [19].





Илл. 81.68. Козимо Тура. Св. Христофор.



Илл. 81.69. Джованни Беллини. Св. Христофор.



Илл. 81.70. Ганс Мемлинг. Купание Вирсавии.

**Действующие лица.** Вирсавия (справа), молодая, высокая и не особенно худая, с белой кожей, красивой грудью с маленькими сосками, с выпуклым животом, худоватыми ногами, высокой шеей, покатыми плечами, довольно красивым лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, тонкими бровями, прямым носом, легким румянцем на щеках, пухлыми губами и небольшим подбородком, почти полностью обнажена. Она лишь слегка прикрыта широким белым купальным халатом. Ее обувью являются черные домашние туфли без задников, а волосы скрыты под полупрозрачным белым платком. Хотя художник, несомненно, пытался воплотить в ее образе свой идеал женской красоты, ее фигура кажется несколько нескладной.

Служанка (слева от Вирсавии и позади нее), чуть старше Вирсавии, высокая и стройная, с высокой шеей и менее красивым лицом, одета в длинное розовое платье, юбка которого спадает красивыми складками, и облегающую зеленую кофту поверх него. Ее волосы также закрыты полупрозрачным белым головным платком, но он повязан по-другому, чем у Вирсавии. Обеими руками она держит купальный халат.

Давид и его слуга (на заднем плане в левом верхнем углу) нарисованы довольно схематично. Фигура пожилого Давида (слева) закутана в красный плащ, на голове у него небольшая белая чалма, а голова юного слуги (справа от него) непокрыта.

**Взаимодействие персонажей.** Обнаженная Вирсавия выходит из ванны, рассеянно надевая домашние туфли.левой ногой она уже перешагнула через край ванны и попала в туфлю, а правая нога еще остается в ванне. Вторая туфля стоит рядом с первой на полу наготове. Служанка подает ей халат, который Вирсавия столь же рассеянно пытается надеть – она уже вдела правую руку в рукав. На ее лице мечтательное выражение, а взгляд устремлен вдаль. Служанка же стоит с непроницаемым видом. На заднем плане, на балконе своего дворца Давид наблюдает за этой сценой. Строго говоря, ему не должно быть видно Вирсавию, в лучшем случае он может видеть спину ее служанки, поскольку Вирсавия загорожена от него не только фигурой служанки, но и растянутым халатом. Справа от него стоит его слуга, ожидающий распоряжений.

**Собака.** Слева у ног служанки находится небольшая комнатная белая мохнатая собачка, похожая на болонку. Художнику удалась ее глаза и нос, словно пуговицы. Но в целом она нарисована не особенно умело, из-за обилия теней на шерсти она кажется грязноватой, а ее поза не слишком динамична. Она не принимает никакого участия в действии.

**Дворец.** Дворец Давида с тяжелыми архитектурными формами имеет арочный портал, обрамленный растительным орнаментом. По обе стороны от портала расположены выступающие из стен полукруглые башенки, украшенные рельефными фигурами пророков. На крыше дворца устроен обширный балкон, окруженный красивыми перилами, где и расположились Давид и его слуга. В центре балкона виднеется край высокой беседки с мощным куполом.

**Интерьер.** Детально и с любовью выписан интерьер комнаты Вирсавии, представляющий современную художнику обстановку зажиточного бюргерского дома. Ванна, из которой выходит Вирсавия, имеет сверху большой балдахин, обтянутый темно-синим бархатом. К балдахину прикреплен черный полог с белой подкладкой, который сейчас раздвинут. Балдахин укреплен на столбиках кирпичной кладки, а сама ванна сделана из темно-коричневого дерева. Позади ванны виден красный, слегка отдернутый полог кровати. Пол и стены комнаты сделаны из темно-коричневых досок. В левом верхнем углу картины расположено большое окно со ставнями, открытыми внутрь комнаты, через которое виден дворец Давида и он сам, пытающийся рассмотреть Вирсавию. В левом нижнем углу картины на полу стоит большой глиняный кувшин шарообразной формы с широким горлышком и ручкой. За ним находится блестящий и довольно мелкий медный таз, перед которым стоит собачка. За ней в чрезмерной перспективе (из-за чего оно кажется падающим вперед) нарисовано складное кресло с массивным деревянным каркасом и мягким красным сидением.

**Цветовая гамма и композиция.** Белая фигура Вирсавии на фоне белого халата выделяется из более темного окружения. Обилие деталей в этом окружении создает некоторую пестроту, оттеняющую красоту обнаженного женского тела, нарисованного довольно реалистично. Вертикальная композиция, особенно явственная в левой половине картины и фигуре служанки, вступает в некоторый конфликт с довольно неуклюжей позой главной героини. Художнику в большей степени удалось представить бытовую сцену в современном ему бюргерском доме, чем передать дух библейского сюжета.

#### 81.4. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются некоторые сюжеты, объединенные художником в двух его знаменитых картинах «Семь радостей Марии» ([илл. 81.71](#)) и «Страсти Христовы» ([илл. 81.101](#)), а также другие произведения, иллюстрирующие отдельные евангельские сюжеты.

##### 81.4.1. «Семь радостей Марии»

Картина «Семь радостей Марии» (другое название «Пришествие и триумф Христа») ([илл. 81.71](#)) размером 81×189 см, созданная в 1480 году, хранится в Старой пинакотеке Мюнхена. Оригинальная рама картины, утраченная ныне, имела надпись, из которой следовало, картина была подарена в 1480 году Питером Бултином и его женой Катериной ван Рейбеке церкви Богоматери в Брюгге, чтобы там ее поместили в капелле корпорации кожевников. В 90-х годах XVIII века корпорация преподнесла картину австрийскому наместнику Брабанта, затем она переходила в коллекции Богарне, Бирона и братьев Буассере. Король Баварии Людовик I купил ее в 1827 году.



Илл. 81.71. Ганс Мемлинг. Семь радостей Марии.

**Сюжеты.** В эпоху средневековья сложились две дидактические темы, первая из которых, Семь радостей Девы Марии, включала Благовещение, Посещение Девой Марией Елизаветы, Рождество, Богоявление (или Крещение), Христос среди Учителей, Воскресение и Успение, а вторая, Семь скорбей Девы Марии, - Пророчество Симеона, Бегство в Египет, Иисус, потерявшийся в Иерусалиме, Встреча с Иисусом на Крестном Пути, Распятие, Снятие с креста и Положение во гроб. Традиционное название картины Ганса Мемлинга «Семь радостей Марии» не совсем точно. Темой картины является жизнь Христа и Марии. Эпизоды располагаются следующим образом: Благовещение, Благовестие пастухам, Рождество Христово, Отдых на пути в Египет, развернутое на несколько эпизодов Поклонение волхвов, Избиение младенцев, Искушение Христа (в глубине), Притча о сеятеле, Воскресение, Явление Христа Марии, Святые жены у гроба Христа, Путешествие в Эммаус, Святой Петр, идущий по водам, Вознесение Христа, Сошествие Святого Духа на апостолов, Смерть и Вознесение Марии. Картина включает свыше двухсот действующих лиц [42]. Некоторые изображенные на ней эпизоды будут рассмотрены в следующих разделах.

**Донаторы.** В нижних углах картины художник разместил донаторов – слева Питера Бултина, молодого, с круглым бритым лицом, с сыном-подростком, а справа Катерину ван Рейбеке, также молодую, с красивым лицом. Мужчины облачены в черные длинные одежды, а их головы непокрыты. На поясе донатора висит большой темно-коричневый кошель. Жена донатора одета также в черное платье с небольшим вырезом, а на голове у нее шляпка в форме усеченного конуса, покрытая белой прозрачной вуалью по нидерландской моде в виде крыльев. Все трое стоят на коленях, молитвенно сложив руки перед собой. Донатор с сыном помещены у кирпичной стены разрушенной хижины, за которой разворачивается сцена Рождества Христова. Он может видеть ее краем глаза через зарешеченное окно в этой стене. Жена донатора помещена у входа в здание церковной архитектуры, где происходит Сошествие Святого Духа на апостолов. Справа от мужчин на обломке разбитой колонны висит их фамильный герб, увенчанный шлемом. Фамильный герб жены донатора валяется на земле перед ней.

**Цветовая гамма и композиция.** Большая часть пространства картины написана оттенками коричневого цвета – земля, скалы, постройки. В верхней ее части, особенно справа, начинает доминировать зеленый цвет травы. У самого верхнего ее края протянулась полоска голубого неба, отражающегося в водной глади. Разноцветные одежды многочисленных персонажей на этом фоне создают ощущение некоторой пестроты. Тем не менее, художник виртуозно вписал в единый пейзаж, разделенный на части многочисленными постройками, обилие сцен, причем и кусочки пейзажа, и постройки оказались естественными частями этих сцен. Стоя перед этой картиной, зритель переводит взгляд от одной сцены к другой, следуя за евангельским повествованием.

#### 81.4.2. «Благовещение»

**Анализируемые произведения.** На картине из Мюнхена ([илл. 81.71](#)) эта сцена ([илл. 81.72](#)) помещена верхней у левого края.

Кроме того, мы рассмотрим картину «Благовещение» ([илл. 81.73](#)) размером 78.3×56.2 см, созданную около 1489 года и хранящуюся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке [43].

**Действующие лица.** Дева Мария, довольно традиционная для Мадонн этого мастера, с длинными каштановыми волосами, одета в синее платье на [илл. 81.72](#) и в длинное и широкое белое платье со шлейфом на [илл. 81.73](#). На [илл. 81.73](#) поверх платья на ней темно-синяя накидка, а в вырез платья, обшитый золотой лентой с драгоценными камнями, видна зеленая нижняя одежда. На [илл. 81.72](#) голова Мадонны испускает золотое лучистое свечение, а на [илл. 81.73](#) золотой светящийся круг вокруг Святого Духа в виде белого голубя, летящего над ее головой, образует своеобразный нимб.

Архангел Гавриил (у левого края), крупный, с большими голубоватыми крыльями и длинными светло-коричневыми волосами, стянутыми диадемой с жемчужным крестом, одет в длинную белую тунику и красный плащ, расшитый золотым цветочным узором, полы которого скреплены золотым овальным медальоном. Его голова непокрыта, а ноги босы (последнее встречается довольно редко). В левой руке он держит тонкий золотой витой жезл с лилией на конце.

На [илл. 81.73](#) присутствует еще два ангела (по обе стороны от Мадонны), моложе Гавриила и меньше него размером. У одного из них белые, а у другого темно-коричневые большие крылья. У обоих жидковатые рыжие волосы и оба одеты в длинные белые туники. Дополнительных ангелов в эту сцену уже вводил Кристофоро Скакко ([илл. 67.34](#)).

**Взаимодействие персонажей.** Архангел Гавриил слегка согнул колени перед Девой Марией, но не встал на них. Он смотрит на нее и, подняв вверх указательный палец правой руки, произносит свою речь. На [илл. 81.72](#) Мадонна находится в своей традиционной позе, сидя перед попитром с книгой, отстранив корпус от архангела и наполовину повернув к нему голову. На [илл. 81.73](#) два ангела, почтительно стоящие в полупоклоне по обе стороны от нее, поддерживают ее под руки и поднимают с пола ее шлейф. В результате и без того высокая Мадонна (заметно выше архангела), у которой также подогнулись колени, кажется парящей в воздухе.

**Архитектурные сооружения.** На [илл. 81.72](#) действие происходит в каменном доме с двускатной крышей. Для того, чтобы зритель мог видеть действующих лиц, в его фасаде нарисовано огромное окно, состоящее из двух арочных проемов, разделенных колонной с расширяющейся капителью. Колонна поддерживает закрытый балкон, находящийся над этим окном и имеющий три своих маленьких окна. Справа дом имеет полукруглую пристройку с маленьким окошечком такой же формы, как и большое окно. В верхнюю часть пристройки вделан деревянный чердак со слуховым окном.





Илл. 81.72. Ганс Мемлинг. Семь радостей Марии (деталь).



Илл. 81.73. Ганс Мемлинг. Благовещение.

На красной черепичной конусообразной крыше пристройки и двускатной крыше чердака поставлены флюгеры.

**Интерьеры.** Интерьер на [илл. 81.72](#), видимый через окно, довольно прост – окно с витражом в задней стене комнаты слева, широкая красная кровать с такого же цвета пологом за спиной Девы Марии и попитр с книгой, за которым она сидит. На [илл. 81.73](#) интерьер представляет собой синтез из произведений Яна ван Эйка (полумрак, окно с витражом, свет на стене от окна, шкафчик с колбочкой и подсвечником) и Рогира ван дер Вейдена (красная кровать с пологом). У попитра с раскрытой книгой стоит букет белых лилий в глиняном кувшине.

**Цветовая гамма и композиция.** На [илл. 81.72](#) светло-коричневый дом, в котором происходит эта сцена, представляет собой своеобразную раму, внутри которой пространства Мадонны и архангела разделены колонной. Фигура Девы Марии на кроваво-красном фоне кровати выглядит несколько зловеще. На [илл. 81.73](#) фигуры Мадонны и ангелов, благодаря своим белым одеждам, образуют единое целое, которое противопоставлено красной с золотом фигуре архангела. Полумрак комнаты не распространяется на действующих лиц, которые выстроились почти в линию на переднем плане, а вся сцена выглядит, как уговоры Девы Марии принять предложение Бога, в которых участвуют все ангелы.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Ганс Мемлинг в 1467-1470 годах создал еще один вариант этого сюжета на внешних сторонах створок разобранного триптиха ([илл. 81.74](#)) размером 83.3×26.5 см (каждая створка), который хранится в музее Грунинге в Брюгге. Эти картины были отделены от картин на внутренней стороне створок. Триптих, центральной панелью которого была сцена «Распятия», был, как предполагают, заказан Яно Краббе, аббатом в Аббатстве в дюнах близ Коксиде. Эти панели были увезены в Германию во время оккупации и реставрированы в 1952 году. На этих картинах мастер использовал смешанную технику – фигуры Мадонны и архангела исполнены в технике гризайли, как статуи, стоящие в нишах на пьедесталах, но некоторые части (лица, руки и волосы, книга и жезл, ваза с лилиями) написаны красками в реалистичной манере.

#### 81.4.3. «Рождество Христово»

Сцена «Рождество Христово» расположена в нижнем левом углу картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)).

**Описание сцены.** Дева Мария, юная, рыжеволосая, с золотым лучистым свечением вокруг головы, в белом платье и темно-синем плаще, стоит на коленях перед Младенцем, вытянут руки вперед ладонями внутрь. Конец ее плаща по нидерландской традиции расстелен на земле и на нем лежит голенький Младенец-Иисус, вокруг головки Которого также распространяется золотое свечение. Позади лежащего Младенца на коленях стоит небольшой ангел в белой тунике с поднятыми белыми крыльями.



Илл. 81.74. Ганс Мемлинг. Благовещение.

Иосиф, лысеющий, с короткими седыми волосами, в красном плаще и с непокрытой головой, стоит в полный рост у самого левого края картины чуть поодаль от основной группы. В левой руке он держит горящую свечу, огонь которой он защищает от ветра ладонью правой руки. Взгляды Мадонны, ангела и Иосифа устремлены на Младенца.

**Постройки.** Святое Семейство отделяет от донатора и его сына стена из красного кирпича – остаток развалившейся хижины. Как уже говорилось, в стене имеется квадратное окно, заделанное железной решеткой. Вторая стена хижины, ниже первой, идет вправо перпендикулярно первой и находится за спинами донаторов. В ней сделан выход с полукруглым верхом. К правому концу этой стены прислонена разбитая колонна, на которой висит герб донатора, а над ним – шлем с плюмажем. Святое Семейство находится левее первой стены, за пределами хижины. Позади группы Мадонны мы видим деревянный полуразвалившийся темный хлев с находящимися внутри волком и ослом. Хлев имеет двускатную крышу.

**Цветовая гамма и композиция.** Сцена Рождества имеет темно-коричневое обрамление, создаваемое цветом старых кирпичных стен и деревянного хлева, а также темным, почти ночным освещением. Центральной фигурой композиции является Дева Мария, выделенная цветовым контрастом между ее белым платьем и синим плащом. Именно она вносит ощущение святости в эту сцену. Фигурка Младенца сливается с фигурой ангела и несколько блекнет по сравнению с яркими одеждами Мадонны. Красный плащ Иосифа не притягивает к себе внимания, а его фигура образует нерезкую диагональ с фигурой Мадонны. Мать, только что родившая Божественного Младенца, и все ее окружающие, поглощены чувством умиления перед Ним и не замечают окружающей их бедности и прочих неудобств.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Миниатюру на этот сюжет исполнил Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.1](#)).

Очень жизненную интерпретацию этого сюжета представил Франческо дель Косса в предделе картины «Благовещение» ([илл. 78.4](#)).

Франческо ди Джорджо Мартини создал несколько вариантов этого сюжета в живописи. На картине из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 81.75](#)) размером 52×57 см, написанной около 1470 года, много условностей, но внимание притягивает вдохновенная фигура Мадонны и контраст между бедным в цветовом отношении пейзажем и более яркими красками переднего плана. Картина из Галереи Ассоциации искусств в Атланте ([илл. 81.76](#)) размером 23×22 см, исполненная около 1465 года, представляет Деву Марию скорее удивленной, а Иосифа - совершенно утомленным. На картине из Национальной пинакотеки Сиены ([илл. 81.77](#)) размером 198×104 см, написанной в 1475 году, к Святому Семейству добавлены еще два ангела (справа), св. Бернар и Фома Аквинский (слева), а действие происходит на фоне наполовину античных, наполовину деревенских развалин. На фреске из капеллы семейства Биччи церкви Сант-Агостино в Сиене ([илл. 81.78](#))



Илл. 81.75. Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.

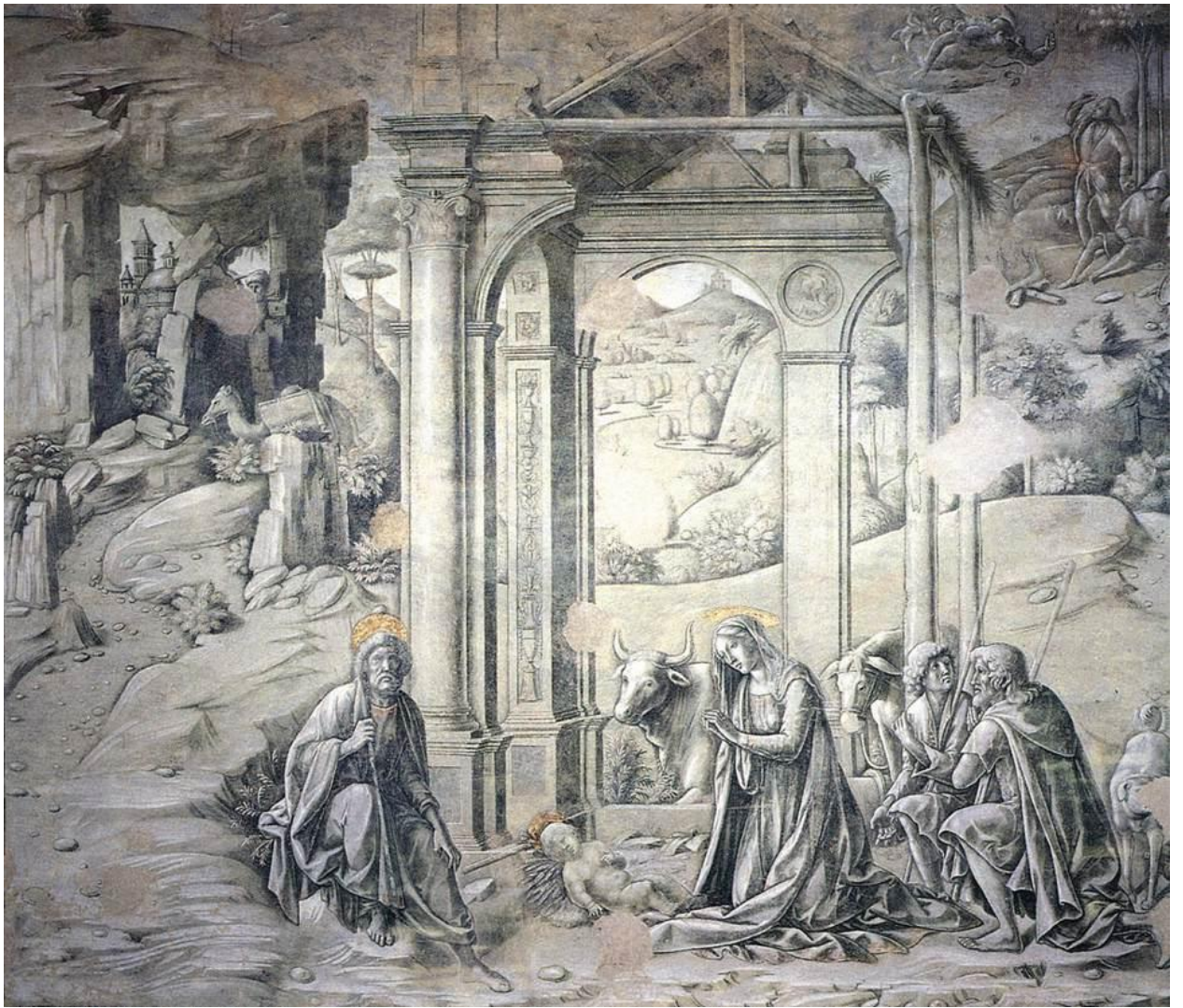


Илл. 81.76. Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.



Илл. 81.77. Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.





Илл. 81.78. Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.

размером 443×552 см, созданной в 1488-1494 годах и исполненной в технике грзайли, святые заменены пастухами. Интересно, что на монохромной фреске выделены золотом лишь нимбы Младенца, Мадонны и Иосифа. В правом верхнем углу нарисована сцена Благовестия пастухам, а слева мы видим путника, везущего свою поклажу на верблюде. Как и на предыдущей картине, античные развалины покрыты деревенской соломенной крышей. Наконец, красочная картина из церкви Сан-Доменико в Сиене ([илл. 81.79](#)) размером 239×209 см, написанная в 1490-1495 годах, отличается обилием персонажей и некоторым утрированием их поз.

Ганс Мемлинг также создал несколько произведений на этот сюжет, следуя его интерпретации в нидерландской традиции. На картине из Музея прикладного искусства в Кельне ([илл. 81.80](#)) размером 28.6×21.3 см, исполненной в 1470-1472 годах, Святое Семейство в одиночестве радуется своему счастью. На левой створке «Триптиха Жана Флореинса» ([илл. 81.81](#)) размером 48×25 см, исполненного в 1479 году и хранящегося в Музее Мемлинга в госпитале Синт-Янс в Брюгге, радость Святого Семейства разделяют еще два ангела, а освещение, в отличие от предыдущей картины, ночное. Таков же состав действующих лиц и на картине ([илл. 81.82](#)) размером 98×63.5 см, являющейся левой створкой триптиха «Поклонение волхвов» ([илл. 81.83](#)), созданного около 1470 года и хранящегося в Прадо в Мадриде. До 1847 года триптих являлся частью алтарного образа в капелле королевского дворца де Асека, в провинции Толедо. Здесь внешность Иосифа заметно отклоняется от традиционной нидерландской иконографии, мы видим опять дневное освещение сцены, а руина расположена в городе и находится в довольно хорошем состоянии. Наконец, на картине ([илл. 81.84](#)) размером 99.2×72.3 см, созданной в 1475-1500 годах и хранящейся в частной коллекции, ангелов уже три. Эта картина считается копией утраченного произведения мастера.

#### 81.4.4. «Благовестие пастухам»

Сцена «Благовестие пастухам» ([илл. 81.72](#)) расположена между сценами «Благовещения» и «Рождества Христова» у левого края картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)).

**Описание сцены.** Высокий и стройный ангел с небольшими белыми крыльями и в длинной белой тунике прилетел к пастухам и встал перед ними, благовествуя и жестикулируя правой рукой. Трое пастухов в этот момент отдыхали. Их одежда довольно разнообразна. Появление ангела привлекло их внимание, но не испугало их. Двое пастухов продолжают сидеть на земле, а третий, стоя, опирается на палку. Все трое находятся перед ангелом.

**Животные.** Вокруг пастухов разместилось их стадо, состоящее из десяти овец, преимущественно белых. Овцы нарисованы довольно реалистично. Рядом с одним из пастухов сидит собака. На появление ангела животные не обратили никакого внимания.



Илл. 81.79. Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.



Илл. 81.80. Ганс Мемлинг. Рождество.



Илл. 81.81. Ганс Мемлинг. Триптих Жана Флорейнса.



Илл. 81.82. Ганс Мемлинг. Рождество.



Илл. 81.83. Ганс Мемлинг. Триптих Поклонения волхвов.



Илл. 81.84. Ганс Мемлинг. Рождество.



**Пейзаж.** Действие происходит на пологом склоне холма. Ангел стоит чуть ниже пастухов, но, за счет своего высокого роста, кажется выше них. Ближе к зрителю площадка, где пасутся овцы, ограничена крышей хлева из предыдущей сцены. Дальний конец площадки ограничен деревьями, растущими между холмом и домом, где происходит сцена Благовещения, густые темно-зеленые кроны которых нарисованы очень эффектно. Трава на самом склоне, где пасутся овцы, нарисована не слишком убедительно и кажется слишком короткой, больше похожей на мох.

**Цветовая гамма.** Освещение сцены кажется предрассветным - оно нарисовано таким образом, что место действия находится в тени, к нему еще не добрался дневной свет, и на этом довольно темном фоне словно святятся изнутри белая одежда ангела и белая шерсть овец. Разговор ангела с пастухами производит сказочное впечатление.

#### 81.4.5. «Поклонение волхвов»

**Анализируемые произведения.** На картине из Мюнхена ([илл. 81.71](#)) эта сцена ([илл. 81.85](#)) занимает большую часть центральной части картины.

Кроме того, мы рассмотрим картину «Поклонение волхвов» ([илл. 81.86](#)) размером 147.5×96.4 см, являющуюся центральной частью триптиха ([илл. 81.83](#)) [45].

**Действующие лица.** Дева Мария (в центре), с высокой шеей, светлыми волосами, серьезная и в меру красивая, одета в длинное белое платье и широкую темно-синюю накидку, закрывающую почти всю ее фигуру. Ее голова покрыта белым платком, конец которого заткнут за ворот ее платья. На [илл. 81.85](#) она окружена золотым лучистым сиянием.

Младенец, довольно крупный и не слишком толстый, с очень короткими волосиками и большой головкой, тонковатыми ручками и ножками, полностью обнажен. Он лежит на белой пеленке.

Иосиф (позади Мадонны, слева от нее на [илл. 81.85](#) и справа от нее на [илл. 81.86](#)) представленный в традициях нидерландской живописи, с лысеющей непокрытой головой, бритым лицом, одет в красный кафтан с черным башлыком. К его поясу пристегнут черный кошель. В правой руке он держит шапку из темного меха.

Образ старого волхва (слева от Мадонны на [илл. 81.85](#) и справа от нее на [илл. 81.86](#)), в котором художник представил Бургундского герцога Карла Мудрого, заимствован у Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.58](#)) [45]. Старик с тонким, морщинистым, бритым лицом и более лысой, чем на картине Рогира, непокрытой головой, на [илл. 81.86](#) одет почти так же, как и на картине Рогира. Лишь его красная шапка, лежащая слева от него на полу, имеет несколько другую форму. На [илл. 81.85](#) на нем темно-синий шелковый кафтан. В образе среднего волхва (справа от Мадонны на [илл. 81.85](#) и слева от нее на [илл. 81.86](#)) изображен Бургундский герцог Филипп Добрый [45]. Высокий и худой, с лицом, на котором отразились жизненные переживания, морщинистым лбом и глубокими складками у рта и шеи, на [илл. 81.86](#) он



Илл. 81.85. Ганс Мемлинг. Семь радостей Марии (деталь).



Илл. 81.86. Ганс Мемлинг. Поклонение волхвов.

одет в золотой парчовый камзол с цветочным узором, поверх него в красную мантию, с разрезами по бокам, скрепленными золотой с драгоценными камнями брошью в виде цветка, и с широким белым воротником, закрывающим плечи. Такой же золотой брошью к этому воротнику пристегнут темно-зеленый плащ, а его ноги обтянуты штанами такого же темно-зеленого цвета. На [илл. 81.85](#) его более простой наряд состоит из темно-синего камзола с золотым цветочным узором, красного плаща и светло-коричневых кожаных сапог. В правой руке он держит дароносицу (форма дароносиц старшего и среднего волхва одинакова), а в левой – шапку (различного фасона на разных картинах). Младший волхв (слева от старшего волхва на [илл. 81.85](#) и справа от Иосифа на [илл. 81.86](#)), негр, худой, и с очень тонкой талией (на [илл. 81.86](#)), характерным лицом и черными курчавыми волосами, на [илл. 81.86](#) одет в короткий пестрый камзол, рукава которого заканчиваются длинными свисающими белыми обшлагами, похожими на полотенца. Его ноги обтянуты коричневыми чулками, а на левом боку у него висит кривая сабля с золотой рукоятью и в красных ножнах. В правой руке он держит свою дароносицу (другой формы, чем у более старших волхвов), а в левой – шляпу с полями, перевязанную серой лентой, формой напоминающую современный тропический шлем. На [илл. 81.85](#) его камзол имеет ярко-синий цвет, а плащ, обернутый вокруг туловища, – белый.

На [илл. 81.86](#) свита едва видна по краям, а на [илл. 81.85](#), напротив, она является весьма многочисленной, пешей и конной. Разнообразные одежды ее участников имеют восточный колорит. На обеих картинах в руках некоторых из них развеваются красочные флаги на длинных тонких древках.

**Взаимодействие персонажей.** Представление сюжета на [илл. 81.71](#), несомненно, опирается на идеи Рогира, воплощенные им в «Алтаре Бладелена» ([илл. 38.48](#)), а также, возможно, на идеи Джентиле да Фабриано ([илл. 28.31](#)) и Беноццо Гоццоли ([илл. 56.35-56.37](#)). Сюжет развивается во времени и охватывает значительный промежуток. Начинается он с появления Вифлеемской звезды, нарисованной у верхнего края картины. У линии горизонта возвышаются три горы (в центре и слева от него, причем звезда находится правее центральной горы), с вершин которых волхвы наблюдают звезду, стоя на коленях. После этого волхвы со своими свитами отправляются в путь и собираются вместе перед дворцом царя Ирода (ниже левой и центральной горы). После посещения Ирода они следуют дальше и поклоняются Младенцу Иисусу Христу ([илл. 81.85](#)). Затем волхвы все вместе возвращаются другой дорогой (выше и правее места поклонения), минуя город царя Ирода, к берегу моря, где они садятся на корабли и морем завершают свое путешествие.

В центральной сцене поклонения волхвов Младенцу Христу Дева Мария, опустив глаза, сидит лицом к зрителю на [илл. 81.86](#), и слегка повернувшись к левому краю на [илл. 81.85](#). На коленях у нее расположился Младенец. Его внимание привлечено к коленопреклоненному старшему волхву. На [илл. 81.85](#) он целует правую ручку Младенца, держа шапку в

левой руке, на [илл. 81.86](#) старший волхв двумя руками держит ножки Младенца. Дароносица волхва уже поставлена на столик позади него. Еще дальше вглубь сцены во весь рост стоит Иосиф, наблюдая за тем, как старший волхв поклоняется Младенцу. Средний волхв, преклонив колена, находится по другую сторону от Мадонны и степенно ждет своей очереди, чтобы поклонится Младенцу. Младший волхв только подходит к Мадонне со стороны старшего волхва, хотя на [илл. 81.85](#) он находится ближе к зрителю, чем старый волхв, а на [илл. 81.86](#) – дальше от него. По обе стороны хижины, на фоне которой происходит эта сцена, разместилась свита, довольно малочисленная на [илл. 81.86](#), и весьма многочисленная на [илл. 81.85](#). Если на [илл. 81.86](#) внимание спутников волхвов приковано к ритуалу поклонения, то на [илл. 81.85](#) почти никто из них не обращает на него никакого внимания.

**Животные.** На [илл. 81.86](#) в качестве представителей животного мира присутствуют только рождественские вол и осел, нарисованные довольно реалистично, а на [илл. 81.85](#) кроме них мы видим многочисленных коней и одnogорбых верблюдов, на которых верхом едет свита, на переднем плане лежит белая охотничья собака с короткой шерстью, на крыше хижины сидит сорока.

**Постройки.** На [илл. 81.85](#) хижина, на фоне которой происходит Поклонение, такая же, как и хижина в сцене Рождества на той же картине (нет сомнения, что это одно и то же строение). Разница состоит лишь в том, что поскольку в этой сцене хижина находится в центре картины (а не сдвинута на ее край), виден ее левый край вместе с кирпичной пристройкой. На [илл. 81.86](#) хижина напоминает постройку на картине Рогира ([илл. 38.58](#)), но в задней стене Ганс Мемлинг нарисовал полукруглую колоннаду с арочными соединениями колонн, прямоугольных в сечении. В результате пространство хижины значительно расширилось, а ее внутренность приобрела не столь запущенный вид (хотя фасад и крыша остались столь же убогими). В остальном конструкции хижины на [илл. 81.86](#) и [81.85](#) весьма похожи одна на другую.

**Иерусалим.** На [илл. 81.71](#) на среднем плане в центре нарисован Иерусалим. Он мало похож на средневековый город, скорее художник попытался придумать экзотический восточный город. Самым высоким зданием в городе является круглая башня храма, верх которой напоминает корону. Слева от храма находится дворец Ирода с обширной площадью перед ним, где происходит сцена встречи волхвов с Иродом. Среди многочисленных зданий различной формы, теснящихся в городе, некоторые напоминают нидерландские бюргерские домики. Сам город находится в низине и окружен холмами и скалами, из-за чего низкая городская стена между башнями видна только в его правой части.

**Пейзаж.** На [илл. 81.86](#) перед хижинной нарисована обширная ровная площадка, где разворачиваются основные события. Через проемы колоннады в задней стене хижины виден нидерландский городок, в котором его жители, пешие и конные, заняты повседневными делами. На [илл. 81.71](#) большая часть пейзажа связана именно со сценой Поклонения волхвов. Это мрачные темно-

коричневые каменные скалы, окружающие хижину, зеленые луга вокруг Иерусалима, пологие холмы, поросшие травой и редкими деревьями, позади него, водная гладь моря на заднем плане с двумя парусными кораблями и крупными лодками, которые везут волхвов на корабли, а также противоположный берег с экзотическими горами, с которых волхвы наблюдали Вифлеемскую звезду над Иерусалимским храмом.

**Цветовая гамма и композиция.** На [илл. 81.86](#) темно-коричневый фон хижины смягчает яркие краски одежд действующих лиц и оттеняет светлый пейзаж заднего плана. Три плана, присутствующие на картине, определяют глубину пространства. Некоторый контраст создают малолюдное место в центре картины и толпящаяся по ее краям свита. Через головы среднего волхва, Девы Марии, Иосифа и младшего волхва проходит нерезкая диагональ. Главные персонажи очень статичны и торжественны, а некоторое оживление вносит свита и бытовые городские сценки на заднем плане. На [илл. 81.71](#) можно выделить три цветовых плана – темно-коричневый передний план, оживляемый пестрыми одеждами многочисленных действующих лиц; светло-желтый вид Иерусалима на среднем плане, словно освещенный солнцем (или Вифлеемской звездой); сине-зеленый задний план далеких гор, неба и водной поверхности, в которой оно отражается. В экзотическом пейзаже извиваются дороги, по которым скачут яркие кавалькады всадников. Художник рассказал длинную и занимательную историю, за перипетиями которой можно следить с увлечением.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Еще один вариант этого сюжета работы Ганса Мемлинга ([илл. 81.87](#)) размером 46.3×57.4 см является центральной частью «Триптиха Жана Флореинса» ([илл. 81.81](#)) и во многом повторяет картину из Прадо ([илл. 81.86](#)).

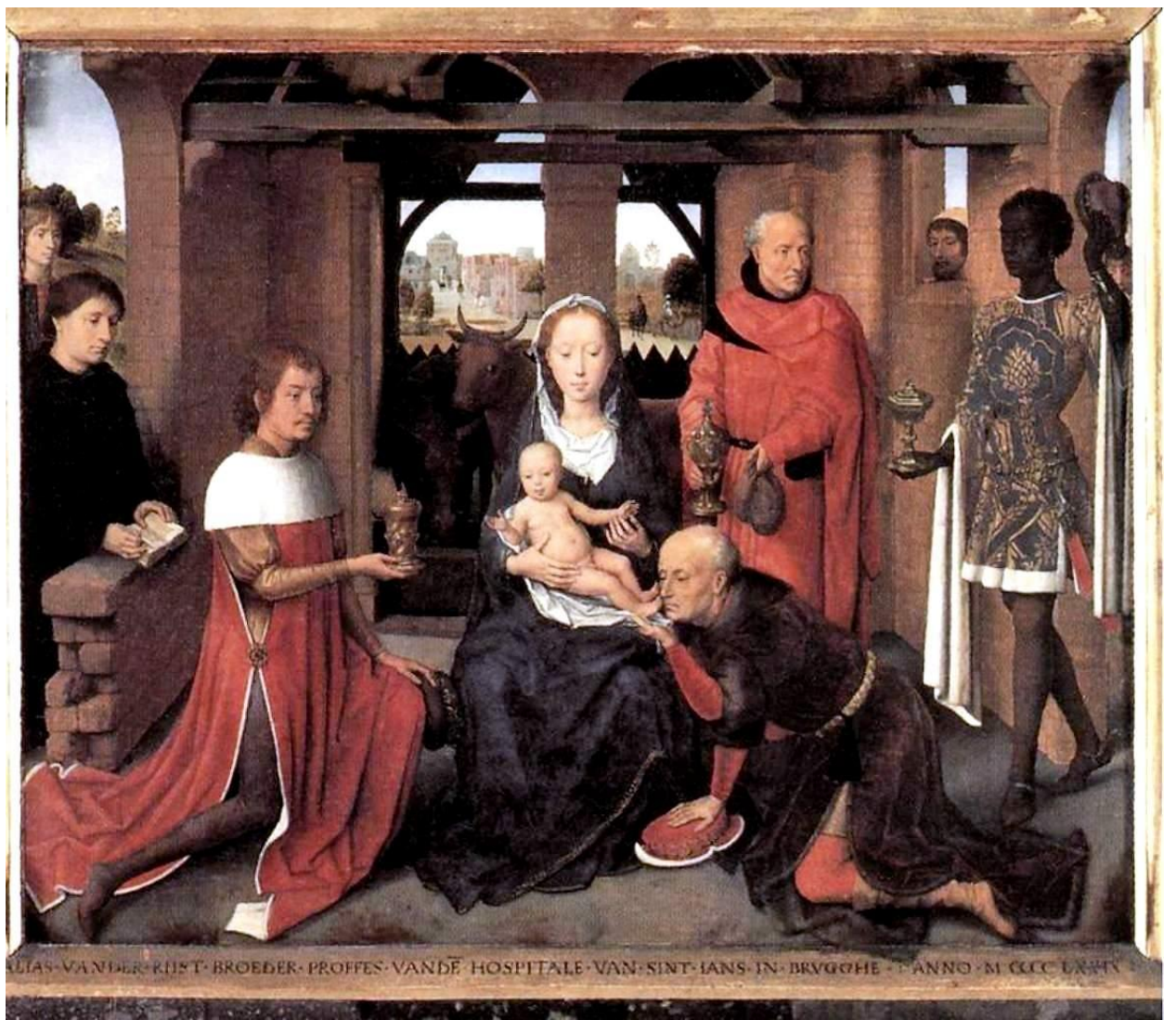
#### 81.4.6. «Отдых на пути в Египет»

Сцена «Отдых на пути в Египет» ([илл. 81.72](#)) находится в левом верхнем углу картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), на уровне крыши здания, в котором происходит сцена «Благовещения».

**Описание сцены.** Слева под деревом сидит Дева Мария с Младенцем, причем взаимодействие между Мадонной и Младенцем вполне соответствует традиционной иконографии сюжета «Мадонна с Младенцем». Справа у дороги на коленях стоит Иосиф и разжигает костер, чтобы приготовить еду для Святого Семейства. Между ними на лугу пасется осел.

**Пейзаж.** Пейзаж, в котором происходит эта сцена, представляет собой дорогу, извивающуюся между лугов, тянущихся вдоль отвесных каменных скал. По краю лугов у самых скал видны редкие заросли деревьев. Дорога выходит из-за деревьев и, совершив несколько изгибов, уходит за скалу.

**Цветовая гамма и композиция.** Фоном этой сцены является пейзаж, написанный оттенками трех цветов – желтого (дорога), зеленого (луга и деревья) и серого (скалы). На нем выделяются темные фигурки людей и осла, причем эти фигурки расположены вдоль одной прямой линии. Вся сцена



Илл. 81.87. Ганс Мемлинг. Поклонение волхвов.

исполнена деловитости – Иосиф готовит пищу, Мадонна занимается Младенцем, а осел пасется, отдыхая от дальнего перехода.

**Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 23.5.

Картина Джентиле да Фабриано ([илл. 81.88](#)) размером 25×88 см является средней частью пределлы его картины «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)). Художник основное внимание уделил пейзажу, а его трактовка этой сцены напоминает произведения Джотто на этот сюжет.

Картина Лоренцо Монако ([илл. 81.89](#)) размером 21.2×35.5 см из Государственного музея Линденау в Альтенбурге, исполнена в 1405-1410 годах. В ней мы встречаемся с великолепными красками, характерными для этого мастера, тонко нарисованными тканями, едва намеченным пейзажем, ночным освещением и некоторой статичностью персонажей.

Картина Анджелико ([илл. 81.90](#)) размером 38.5×37 см входит в цикл сцен из жизни Христа ([илл. 35.93](#)), написанный около 1450 года на шкафе для хранения серебряной посуды, хранящемся в музее Сан-Марко во Флоренции. В удивительно поэтичной трактовке этой сцены обращает на себя внимание закатное освещение, использованное в ней.

Тондо Козимо Туры ([илл. 81.91](#)) диаметром 38 см является частью пределлы Алтаря св. Георгия в Ферраре, созданного в 1474 году по заказу Лоренцо Ровереллы, врача папы Юлия V и епископа Феррарского. Эта картина ныне хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Темный колорит картины усиливает ее грустное настроение.

Картина Ганса Мемлинга ([илл. 81.92](#)) размером 50×29 см хранится в собрании Е. Ротшильда в Париже. На фоне прекрасного пейзажа печальная Дева Мария с Младенцем, стоя, позирует перед художником, а Иосиф, положив на землю свой посох и флягу с водой, собирает с деревьев плоды.

Повторением этой картины является центральная часть ([илл. 81.93](#)) размером 47×26 см триптиха ([илл. 81.45](#)), созданного в 1475-1480 годах и хранящегося в Лувре в Париже.

#### 81.4.7. «Избиение младенцев»

Сцена «Избиение младенцев» ([илл. 81.72](#) и [81.94](#)) помещена на картине из Мюнхена ([илл. 81.71](#)) правее сцены «Благовещение пастухам».

**Описание сцены.** Конные воины Ирода, в рыцарских латах, современных художнику, с копьями и стягами, блокировали все выезды из Вифлеема. Среди них и Ирод в красной одежде и островерхой шапке с полями. Спешившиеся воины бегают по улицам Вифлеема и преследуют матерей, отнимая у них младенцев и убивая их. Матери пытаются безуспешно убежать и спасти своих детей. Те матери, дети которых уже убиты, жестами выражают свое отчаяние. Дети постарше пытаются спрятаться в домах от этого ужаса.

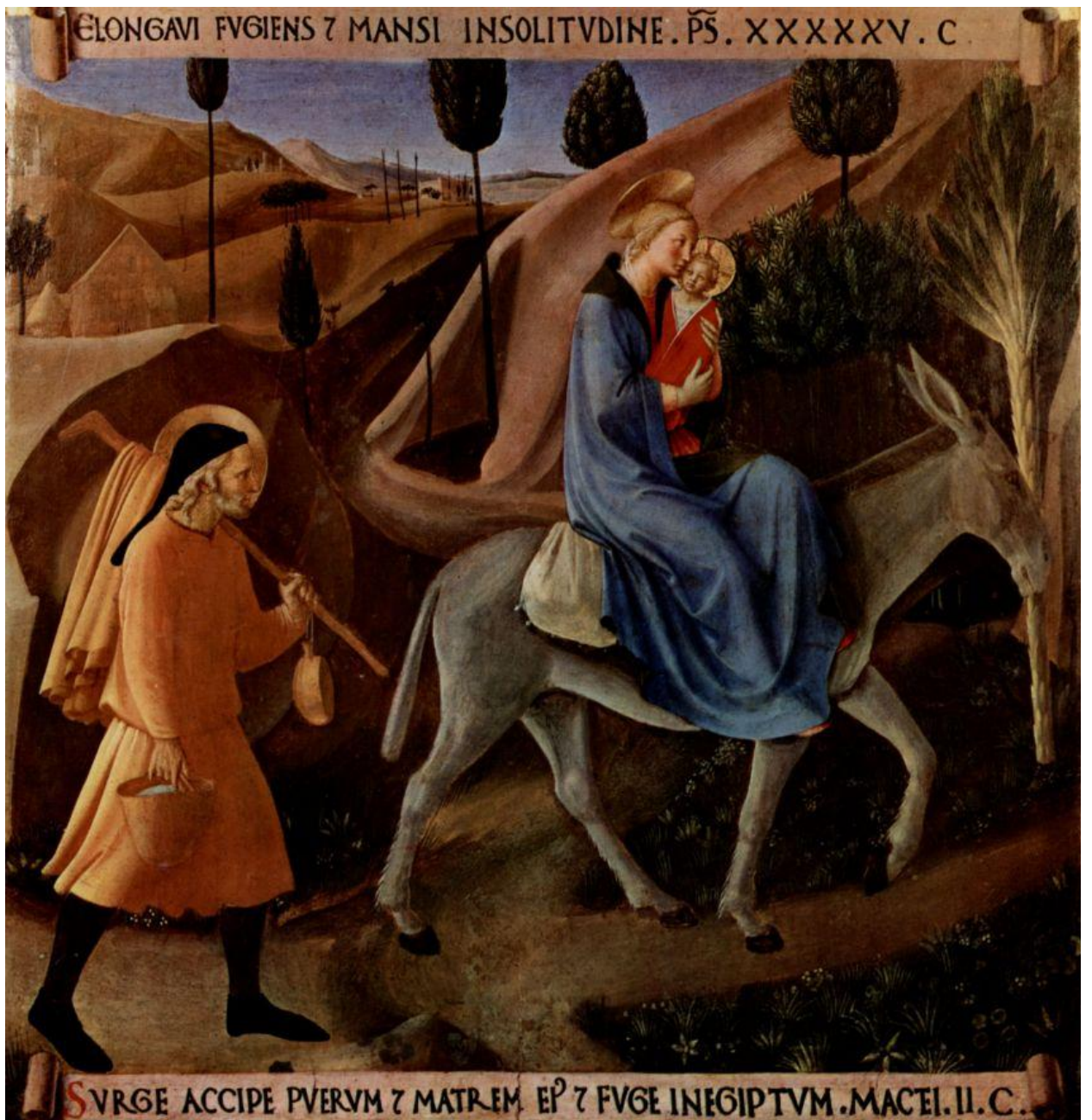




Илл. 81.88. Джентиле да Фабриано. Бегство в Египет.



Илл. 81.89. Лоренцо Монако. Бегство в Египет.



Илл. 81.90. Анджелико. Бегство в Египет.



Илл. 81.91. Козимо Тура. Бегство в Египет.



Илл. 81.92. Ганс Мемлинг. Отдых на пути в Египет.



Илл. 81.93. Ганс Мемлинг. Отдых на пути в Египет.



Илл. 81.94. Ганс Мемлинг. Семь радостей Марии (деталь).

**Вифлеем.** Вифлеем, в котором происходит эта расправа, состоит из нескольких одноэтажных нидерландских бюргерских домиков с желтыми стенами, двускатными крышами, крытыми соломой, и со слуховыми окошками на чердаках. Улочки между домами довольно узки. Никаких деревьев в городе нет.

**Цветовая гамма и композиция.** Темная солома на крышах и светлые, освещенные мягким светом стены домиков создают определенный цветовой контраст. На этом фоне выделяются темные фигуры воинов и их белые кони, но с ним сливаются фигуры матерей и младенцев. Воспользовавшись евангельским сюжетом, Ганс Мемлинг представил довольно реалистичную, и тем более страшную, картину грабежа деревень солдатами, судя по литературе, довольно распространенную в те времена, – часть отряда окружила населенный пункт, а другая занялась мародерством внутри него.

#### 81.4.8. «Притча о сеятеле»

Сцена «Притча о сеятеле» ([илл. 81.72](#) и [81.94](#)) помещена на картине из Мюнхена ([илл. 81.71](#)) выше сцены «Избиение младенцев».

**Литературная программа.** Художник следует тексту Евангелия по Матфею: «Иисус о многом говорил им в притчах: - Вот вышел сеятель сеять. И когда он сеял, часть зерен упала у дороги – прилетели птицы и склевали их. Другие упали на каменистую почву, где земли было мало, - и тотчас проросли (они были неглубоко под землей), а когда взошло солнце, оно опалило их, и ростки, не имея корня, увяли. Другие упали среди колючек – колючки взошли и заглушили их. А другие зерна упали на землю добрую и дали урожай стократный, шестидесятикратный и тридцатикратный. У кого есть уши, пусть услышит! ... Итак, послушайте, что значит притча о сеятеле. Когда человек слушает слово о Царстве, не понимая его, к нему приходит Сатана и уносит посеянное в сердце. Этот человек похож на зерна, посеянные у дороги. А посеянное на каменистой почве – это тот, кто слышит слово и тотчас с радостью принимает его. Но у него нет корня, и поэтому какое-то время он верит, но в дни притеснений и гонений за слово тотчас отступается. Посеянное среди колючек – это человек, слышащий слово, но заботы этой жизни и соблазны богатства душат слово, и он остается бесплодным. Посеянное же на доброй земле – это человек, слышащий слово и понимающий, он плодоносит и приносит урожай стократный, шестидесятикратный и тридцатикратный».

**Описание сцены.** На картине два крестьянина в белых рубашках, красных штанах, сапогах и шляпах идут каждый вдоль своей части поля. Тот, что ближе к зрителю, сеет зерно, а тот, что дальше, - собирает урожай, держа в правой руке серп.

**Пейзаж.** Поле позади второго крестьянина уже созрело, и густая золотистая пшеница принесла большой урожай. На поле же позади первого крестьянина, видна лишь голая земля, подготовленная к севу. На ближней к зрителю границе этого поля растет высокое дерево с тонким стволом и



пышной кроной, а вокруг его корня – невысокий кустарник. Слева поля ограничены крутыми голыми скалами, а справа – склоном холма, спускающегося ко дворцу Ирода.

**Цветовая гамма и композиция.** Желтое, созревшее заднее поле образует цветовой контраст с серым, еще незасеянным передним. На этом фоне выделяются фигуры крестьян и, особенно, темно-зеленый силуэт дерева, которое образует центр композиции. Крестьянский труд представлен Гансом Мемлингом с большой любовью.

#### 81.4.9. «Усекновение главы Иоанна Крестителя»

Картина «Усекновение главы Иоанна Крестителя» ([илл. 81.95](#)) размером 176×79 см является левой створкой «Алтаря двух Иоаннов» ([илл. 81.37](#)).

**Сравнение с картиной Рогира ван дер Вейдена.** Некоторые элементы этого произведения восходят к картине Рогира ван дер Вейдена на тот же сюжет ([илл. 38.76](#)). К ним, прежде всего, относятся тело Иоанна, поза палача и голова святого на блюде. На картине Ганса Мемлинга при казни присутствует Ирод с двумя придворными. Побочные линии сюжета на картине Рогира вынесены у Мемлинга во вставные сцены, к которым добавлен сюжет «Крещения Христа».

**Действующие лица.** Голова Иоанна Крестителя характерна пышной темной волнистой шевелюрой и густой, но не особенно длинной бородой. Узкое лицо святого с острым, слегка вздернутым носом напоминает его образ у нидерландских предшественников Ганса Мемлинга. Нависшие брови, тяжелые смежившиеся веки и сомкнутые губы создают ощущение мертвого лица, но не такое страшное, как на картине Рогира. Тело Иоанна нарисовано более реалистично. У него связаны руки, как и на картине Рогира, спереди, тело лежит под углом к нижнему краю картины, а не параллельно ему, видны вытянутые босые ноги казненного. Одежда его традиционна – коричневая власяница и красный со свекольным оттенком плащ, обернутый вокруг туловища. Более тонкие струи крови из разрубленной шеи, как и на картине Рогира, бьют фонтанами.

Саломея (у правого края картины), молодая, невысокая, но стройная, с менее красивым лицом, чем на картине Рогира, одета в красное платье и зеленый сарафан поверх него. Подол сарафана, обшитый белой лентой, слева имеет широкий, но не глубокий вырез. На голове у нее надета модная облегающая шляпка с прозрачной вуалью, прикрепленной справа. Ее шею украшает золотое ажурное ожерелье с красными камнями. Через левую руку у нее переброшен шлейф от сарафана, а обеими руками она держит широкое медное блюдо с головой Иоанна Крестителя.

Палач (слева от Саломеи), молодой, длинноногий и узкоплечий, с жестоким лицом, темными, коротко подстриженными волосами, одет в короткий белый камзол и черные, обтягивающие штаны. На поясице между камзолом и штанами видно белое нижнее белье. Ноги палача обуты в светло-коричневые туфли с застежками на подъеме, а его голова непокрыта. В левой



Илл. 81.95. Ганс Мемлинг. Усекновение главы Иоанна Крестителя.

руке он держит большой рыцарский меч, блики на рукоятке и лезвии которого нарисованы мастерски. Правой рукой он держит за волосы голову Иоанна Крестителя.

Ирод (позади палача), пожилой, высокий и довольно худой, с узкими глазами, прямыми бровями, седеющими волосами, широким носом, тонкими губами и клокастой бородой, одет в длинную темно-зеленую мантию с широким воротником из коричневого меха. На голове у него красная шапка.

Двое придворных Ирода (по обе стороны от него), оба молодые и невысокого роста, одеты по моде, современной художнику. Тот, что левее Ирода, с красивым бритым лицом, пушистыми черными волосами и темными усиками, одет в короткий, красный с золотым цветочным рисунком камзол итальянского типа, подбитый коричневым мехом, и обтягивающие красные штаны. Через высокие разрезы в широких рукавах камзола видны узкие длинные рукава темной нижней одежды. Внизу камзол стянут свободным черным поясом с золотыми блестками. На голове у него надета небольшая черная шапочка с загнутыми вверх коричневыми полями. Второй придворный, видимо, охранник, с бородатым лицом и коричневыми волосами, одет в короткий черный камзол с золотыми блестками, стянутый в талии, и обтягивающие светло-коричневые штаны. Из-под коротких рукавов камзола видны узкие длинные рукава нижней одежды. На голове у него завязана чалма, спереди на поясе висит недлинный узкий меч в белых ножнах, а в левой руке он держит алебарду на толстом недлинном древке.

**Взаимодействие персонажей.** На переднем плане, спиной к зрителю, отклонившись влево и опираясь на меч, стоит палач и кладет на блюдо, которое держит Саломея, голову Иоанна Крестителя, на которую он пристально смотрит (а не отвернулся, как у Рогера). У Иоанна закрыты глаза, а его лицо спокойно. Саломея чуть отвела лицо в сторону от мертвой головы (а не отвернулась от нее). Она искоса смотрит на голову врага своей матери, словно любуясь своим трофеем. Перед палачом лежит обезглавленное тело Иоанна. По другую сторону от него стоит Ирод с придворными – левого, более знатного, он с притворно-грустным видом убеждает, что не хотел этой казни, а тот притворно ему сочувствует, а правый сокрушается по поводу произошедшего.

**Вставные сцены.** Как и в некоторых других своих произведениях, Ганс Мемлинг включил в эту картину несколько вставных сцен. На среднем плане, в глубине, во дворце под аркой нарисован «Пир Ирода». Ирод и Иродиада сидят в центре за столом, накрытым белой скатертью. По обе стороны от них сидят придворные. Перед столом спиной к зрителю стоит слуга с белым полотенцем, перекинутым через правое плечо (как и у современных официантов). Ближе к зрителю, слегка присев, справа танцует Саломея, а слева, на духовом инструменте, похожем на кларнет, играет музыкант. Во дворе дворца, у правой стены стоят два ученика Иоанна Крестителя, ожидая, когда им выдадут его тело для погребения. Здесь же мы видим еще пешую и конную фигуры. На заднем плане, на берегу реки нарисована сцена «Крещения Христа» - находящийся у самой воды Иоанн поливает Иисуса,

стоящего по колено в воде, а на берегу белый ангел держит его одежды. В небе над рекой на эту сцену смотрит Бог-Отец.

**Архитектурные сооружения.** В левом верхнем углу картины расположен дворец Ирода – каменное многоэтажное здание, с наружными лестницами, балконом (где происходит пир Ирода) и башенками вверху. Архитектура дворца сочетает нидерландский и итальянский стили с фантазией художника. Фасад над балконом украшен статуями обнаженных юношей и девушек. Справа от дворца расположен просторный двор, огороженный невысокой крепостной стеной. Справа, за спиной Саломеи, находится темно-коричневое здание тюрьмы, где до казни содержался Иоанн.

**Пейзаж.** За стеной двора на заднем плане раскинулся идиллический пейзаж, в котором происходит Крещение Иисуса. Неширокая спокойная река извивается между пологим правым и крутым левым берегами, поросшими кустарником и раскидистыми деревьями. Небо, отражающееся в реке, безоблачно. Лишь вверху Бога-Отца окружает кучевое облако с желтым свечением вокруг Его фигуры. Но Бог и окружающее Его облако не отражаются в воде.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине можно выделить области, контрастирующие по цвету. В ее нижней половине (на переднем плане) одежды персонажей создают ощущение пестроты. Выше (на среднем плане) расположена область, где колорит определяется архитектурными сооружениями – серым дворцом, светло-коричневой стеной двора и темно-коричневой тюрьмой. Еще выше (на заднем плане) колорит определяется пейзажем – зелеными далями и синим небом, отражающимся в реке и оживленном желтым сиянием Бога. Композиция картины также делится по этим трем планам. На переднем плане толпятся действующие лица (хотя здесь нет таких резких диагональных линий, как на картине Рогира). На среднем плане немногочисленным действующим лицам вставных сцен предоставлено значительно больше пространства. А на заднем плане царит полное безлюдье – лишь Иоанн, Иисус и ангел совершают свой обряд.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого и близких к нему сюжетов, прерванное в разделе 38.3.8. Скульптурный рельеф на этот сюжет изваял Андреа дель Веррокьо ([илл. 74.1](#)).

Фреска Филиппо Липпи ([илл. 81.96](#)) из собора в Прато ([илл. 81.97](#)), созданная в 1452-1465 годах, представляет развитие событий на пиру Ирода – Саломея танцует, затем принимает голову Иоанна Крестителя на блюдо и преподносит ее матери. Фреска исполнена удивительно красочно и тонко. Сцена собственно казни Иоанна ([илл. 81.98](#)) исполнена на углу между центральной и правой стенами главной капеллы собора, около алтаря.

На картине Беноццо Гоццоли ([илл. 81.99](#)) размером 23.8×34.3 см, созданной в 1461-1462 годах и хранящейся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, также представлено развитие событий на пиру Ирода – Саломея танцует, затем слева палач заносит меч над головой



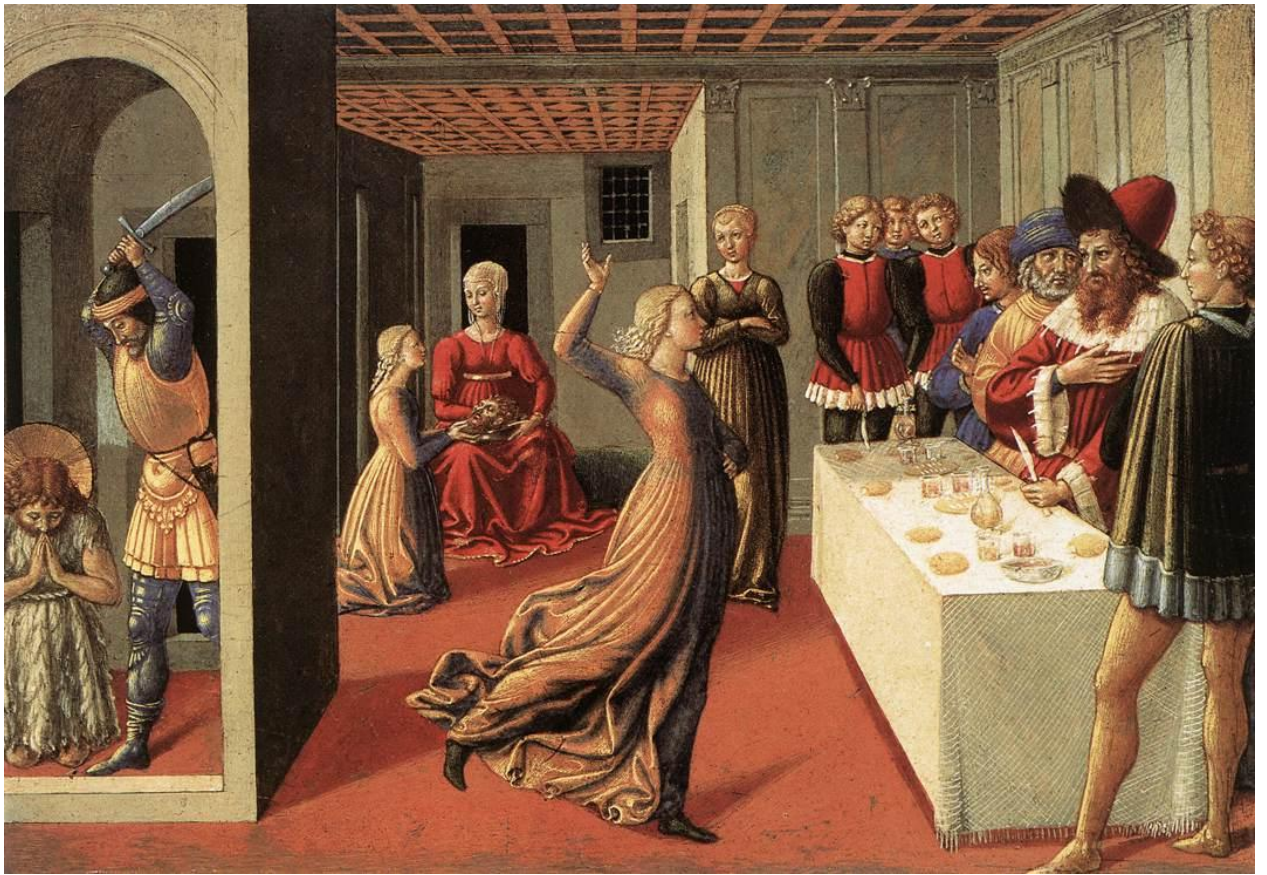
Илл. 81.96. Филиппо Липпи. Пир Ирода.



Илл. 81.97. Правая стена главной капеллы собора в Прато.



Илл. 81.98. Филиппо Липпи. Усекновение главы Иоанна Крестителя.



Илл. 81.99. Беноццо Гоццоли. Танец Саломеи.



коленипреклоненного Иоанна, и, наконец, Саломея преподносит Иродиаде блюдо с головой святого. Здесь больше психологии, но меньше поэзии.

Мы завершаем это обсуждение страшной в своем натурализме картиной Джованни Беллини ([илл. 81.100](#)) диаметром 28 см, созданной в 1464-1468 годах и хранящейся в Городском музее Пезаро, но оставляем ее без комментариев.

#### 81.4.10. «Страсти Христовы»

Картина «Страсти Христовы» ([илл. 81.101](#)) размером 56.7×92.2 см создана в 1470-1471 годах и хранится в галерее Сабауда в Турине [43].

**Сюжеты.** На ней на фоне средневекового города с элементами восточной архитектуры, в котором зрителю тех времен надлежало видеть Иерусалим, художник разместил сцены, представляющие основные этапы крестных мук Христа. Эпизоды располагаются следующим образом: Вход Господень в Иерусалим, Очищение храма, Предательство Иуды, Тайная Вечеря, Моление о чаше, Взятие под стражу, Христос перед первосвященниками, Бичевание Христа, Насмехание над Христом, «Се, Человек», Шествие на Голгофу, Прибивание гвоздями, Распятие, Снятие с креста, Положение во гроб, Воскресение, Явление Марии Магдалине и Сошествие во Ад. Некоторые изображенные на картине эпизоды будут рассмотрены в следующих разделах.

**Донаторы.** В левом нижнем углу картины помещен коленипреклоненный донатор в черной одежде и с непокрытой головой, который идентифицирован как Томмазо Портинари, а в правом нижнем углу – его жена, Мария Барончелли, также в черном, но с большой прозрачной вуалью, прикрепленной к верху ее головного убора и спадающей ей на спину.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине доминирует серый цвет городских стен, причем, в зависимости от того, в какое время суток происходила та или иная сцена, этот цвет становится то более темным, то более светлым. Лишь верхние углы картины отведены сельскому пейзажу. Сам город предстает некоей спиралью, начало которой находится в центре картины и совпадает с двором, у которого происходит суд над Христом и где изготавливается крест для распятия. Художник смотрит на город с высокой точки, поэтому он кажется расположенным на склоне холма. Обилие персонажей лишь усугубляет мрачное настроение картины. Ее замысел аналогичен замыслу картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), но в этой картине ([илл. 81.101](#)) зритель получил возможность в одном произведении проследить развитие евангельской истории от момента входа Иисуса в Иерусалим до Его сошествия во Ад.

**Сравнение с произведениями, близкими по тематике.** Похожую тематику имеют и боковые створки ([илл. 81.102](#) и [81.103](#)) «Алтаря семьи Греверад» ([илл. 81.104](#)), созданного в 1491 году и хранящегося в Музее культурного и художественного творчества в Любеке (на центральной части



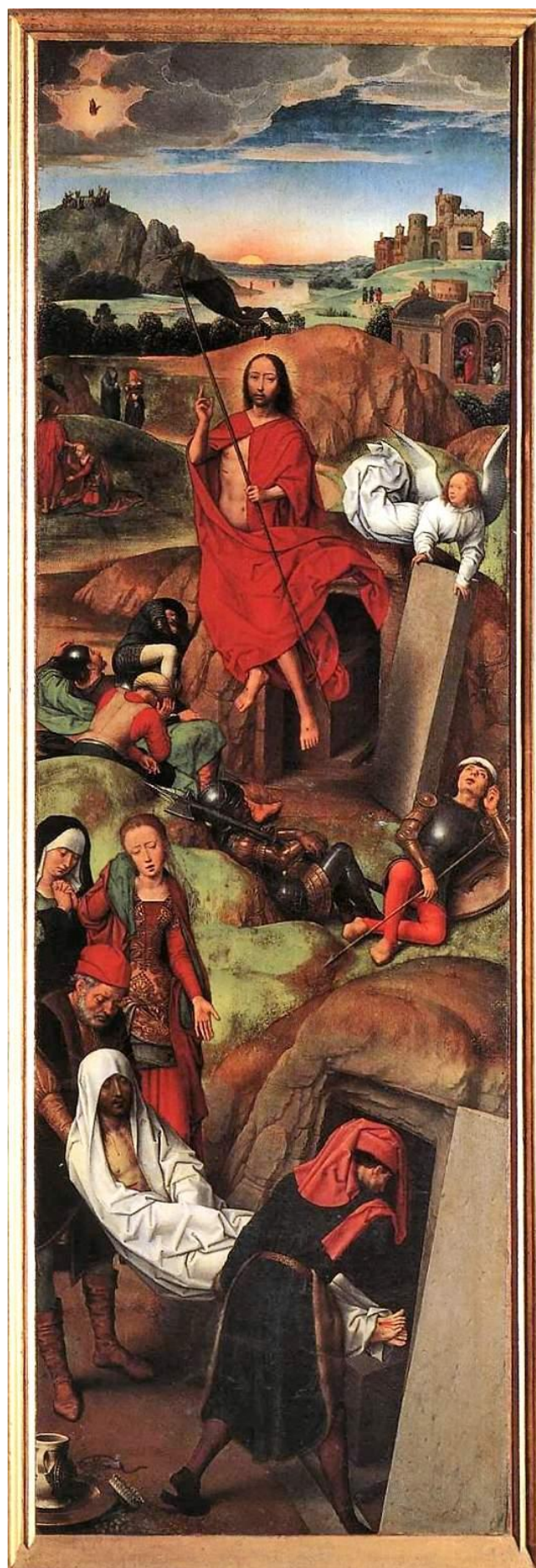
Илл. 81.100. Джованни Беллини. Голова Крестителя.



Илл. 81.101. Ганс Мемлинг. Страсти Христовы.



Илл. 81.102. Ганс Мемлинг. Левая створка алтаря семьи Греверад.



Илл. 81.103. Ганс Мемлинг. Правая створка алтаря семьи Греверад.



Илл. 81.104. Ганс Мемлинг. Алтарь семьи Греверад.

изображена сцена «Распятия»). Однако на них представлено меньшее число сюжетов.

#### 81.4.11. «Вход Господень в Иерусалим»

Сцена «Вход Господень в Иерусалим» ([илл. 81.105](#)) находится на картине из Турина ([илл. 81.101](#)) в ее левом верхнем углу.

**Сравнение с произведениями Дуччо и Джотто.** Интерпретация этого сюжета у Ганса Мемлинга ближе к его интерпретации Джотто ([илл. 5.70](#)), чем Дуччо ([илл. 5.71](#)). Иисус в темном плаще едет верхом на сером осле, сопровождаемый апостолами. Выходящие из ворот Иерусалима горожане приветствуют Его, снимая с себя одежды и устилая ими Его путь.

**Архитектурные сооружения.** Внешние ворота Иерусалима расположены между двумя невысокими круглыми зубчатыми крепостными башнями, соединенными с внутренними воротами еще более низкой стеной. Над внутренними воротами возвышается монументальное архитектурное сооружение. Высокие башни города, освещенные солнцем, видны в некотором отдалении.

**Пейзаж.** Пейзаж представляет собой ряд пологих холмов, склоны которых спускаются к городским стенам. Между холмами вьется дорога, приводящая к воротам Иерусалима. По этой дороге и едет Иисус. У дороги растет довольно высокое дерево с пышной кроной. Между холмами расположились заросли деревьев. Синее небо с сероватым оттенком безоблачно.

**Цветовая гамма и композиция.** Вся сцена освещена солнцем и отличается довольно светлым колоритом, контрастирующим с остальной частью картины. Фигуры переднего плана сливаются с зеленым фоном пейзажа, а контраст с ним составляют желтые башни города на среднем плане. Действующие лица выстроились на переднем плане почти в линию, словно художник хотел противопоставить их уходящему вдаль безлюдному пейзажу. Сцена не производит впечатления ни радостного, ни торжественного события.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** В варианте Пьетро Лоренцетти на фреске ([илл. 81.106](#)) из Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, созданной около 1320 года, господствует куда более радостное и торжественное настроение.

Мелоццо да Форли на фреске ([илл. 81.107](#)) шириной 230 см в базилике Санта-Каза в Лорето ([илл. 79.10](#)), созданной в 1477-1482 годах, представил эту сцену на фоне идиллического светлого пейзажа. Жители расстилают перед Иисусом одежды, а озабоченные чем-то апостолы стоят поодаль от Него, слева и на переднем плане.



Илл. 81.105. Ганс Мемлинг. Страсти Христовы (деталь).





Илл. 81.106. Пьетро Лоренцетти. Вход Христа в Иерусалим.



Илл. 81.107. Мелоццо да Форли. Вход Христа в Иерусалим.

#### 81.4.12. «Очищение храма»

Сцена «Очищение храма» ([илл. 81.105](#)) помещена на картине из Турина ([илл. 81.101](#)) правее сцены «Вход Господень в Иерусалим» и примерно на том же уровне.

**Литературная программа.** В отличие от Евангелия по Иоанну, которое относит эту акцию к началу общественного служения Иисуса, остальные Евангелисты представляют ее как одно из последних Его деяний, ставшее одной из непосредственных причин Его смерти. В данном случае художник следует Евангелию по Марку, который описал это событие наиболее подробно: «Они приходят в Иерусалим. Войдя в Храм, Иисус выгнал вон тех, кто продавал и покупал в Храме, опрокинул столы менял и скамьи продавцов голубей. И Он никому ничего не позволял проносить через Храм. Иисус учил их и в Своем учении говорил: - Разве не сказано в Писании: «Дом Мой будет назван домом молитвы для всех народов»? А вы превратили его в разбойничий притон! Когда это услышали первосвященники и учителя Закона, они стали искать способа расправиться с Ним. Ведь они Его боялись, потому что весь народ с восторгом слушал Его учение».

**Описание сцены.** Иисус с угрожающе поднятой рукой стоит в проеме правого входа в храм. Из проема левого входа выбегают перепуганные торговцы. Перед Иисусом стоит белая коза и недоуменно смотрит на Него. Вокруг Иисуса валяется всякая рухлядь, сброшенная со столов торговцев. Позади Него в полумраке храма видны фигуры апостолов.

**Архитектурные сооружения.** Храм расположен почти у самых ворот Иерусалима. Над плоской крышей серого каменного здания возвышается темный купол на светлом барабане с узкими окнами по кругу. В передней стене храма имеется два больших портала с полукруглым верхом, разделенные колонной. Через эти порталы можно видеть находящуюся в глубокой тени внутренность храма. Перед храмом находится довольно обширная ровная площадка, на которой стоит коза, и куда выбегают торговцы.

**Цветовая гамма и композиция.** Основным тоном, преобладающим в этой сцене, является темно-серый цвет стен храма и более светлый цвет площадки перед ним. С этим мрачноватым колоритом контрастирует желтый цвет барабана купола. Художник убедительно передал игру солнца на барабане и площадке перед храмом. В противоположность фреске Джотто ([илл. 5.66](#)), где действие происходит перед храмом, на картине Ганса Мемлинга Иисус выгоняет торговцев из храма наружу, а вся сцена предстает более динамичной и напряженной.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Михаэль Пахер на картине ([илл. 81.108](#)) размером 173×140.5 см, написанной на внутренней стороне внешних створок ([илл. 77.35](#)) «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)), созданного в 1479-1481 годах и хранящегося в паломнической церкви с Санкт-Вольфганге, представил эту сцену внутри темного интерьера готического храма.



81.108. Михаэль Пахер. Очищение храма.

#### 81.4.13. «Предательство Иуды»

Сцена «Предательство Иуды» ([илл. 81.105](#)) расположена на картине из Турина ([илл. 81.101](#)) ниже и немного левее сцены «Очищение храма».

**Описание сцены.** В окружении первосвященников и учителей Закона стоит Иуда и обговаривает детали предстоящей сделки.

**Место действия.** Действие происходит в небольшом сером, каменном, одноэтажном здании с красивой крышей и традиционно большим окном с полукруглым верхом, через которое и видно происходящее внутри. В комнате, очень тесной для такого количества собравшихся, вдоль задней стены горят три факела. Кроме серых стен в комнате не видно никакой обстановки.

**Цветовая гамма и композиция.** Сцена представлена в ночном освещении с преобладанием темно-серых тонов. Несмотря на факелы, свет от которых играет на стенах комнаты, в ней царит полумрак, фигуры людей на первом плане представлены силуэтами, а стоящие за ними отбрасывают на стены зловещие тени, что придает происходящему особую таинственность. В отличие от фрески Джотто ([илл. 5.72](#)), у Ганса Мемлинга отсутствует всякий мистический элемент - заговорщики под покровом ночи сгрудились в тесном помещении и обсуждают с Иудой, стоящим в центре, свои черные планы.

#### 81.4.14. «Тайная вечеря»

Сцена «Тайная вечеря» ([илл. 81.105](#)) находится на картине из Турина ([илл. 81.101](#)) ниже сцены «Вход в Иерусалим», а также левее и несколько ниже сцены «Предательство Иуды».

**Описание сцены.** Расположение персонажей довольно традиционно – Иисус сидит в центре, апостол Иоанн рядом с Ним, положив голову на руки, облокотился на стол, а остальные апостолы сидят по обе стороны от Иисуса за не особенно длинным столом и смотрят перед собой в пространство, обдумывая загадочные слова Иисуса.

**Место действия.** Здание, в котором происходит это событие, тоже серое, каменное и одноэтажное, с двускатной крышей, но значительно длиннее, чем в предыдущей сцене, а проем окна в передней стене, через который видны действующие лица, заметно шире. Стол в комнате накрыт белой скатертью, на которой расставлены небогатые яства.

**Цветовая гамма и композиция.** И эта сцена представлена при ночном освещении, а комната, где сидят Иисус и апостолы, освещена двумя факелами. Горизонтальная композиция в этом сюжете противопоставлена вертикальной композиции в предыдущем. Вольно или невольно художник проводит параллель между этими двумя эпизодами – два тайных собрания происходят в ночи, в одном городе недалеко друг от друга, но цели их совершенно противоположны.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** В вертикальной композиции этого сюжета у Мастера Домашней Книги ([илл.](#)

[67.72](#)) собравшиеся сидят тесной комнатой за квадратным столом, причем часть апостолов обсуждает друг с другом слова Иисуса, а другие молятся о том, чтобы эти слова относились не к ним. За окнами виден довольно реалистично нарисованный догорающий закат, но в самой комнате очень светло. Козимо Роселли использовал для этого сюжета горизонтальную композицию ([илл. 67.82](#)), в которой стол, стоящий у задней стены просторной комнаты, имеет полукруглую форму, Иуда сидит напротив Иисуса и апостолов, а по бокам стоят четверо слуг в одежде, современной автору. На переднем плане стоит металлическая посуда, и играют кошка с собакой, причем кошка заметно крупнее собаки. В окнах нарисованы вставные сцены «Моления о чаше», «Взятия под стражу» и «Распятия».

#### 81.4.15. «Моление о чаше»

Сцена «Моление о чаше» ([илл. 81.109](#)) помещена на картине из Турина ([илл. 81.101](#)) ниже сцены «Тайная вечеря».

**Описание сцены.** Иисус, одетый в темную длинную тунику, молится на коленях, повернувшись к левому краю картины. Вид у Него довольно незащищенный. Три апостола, в разноцветных туниках и плащах, глубоко спят в разных позах, расположенные ближе к зрителю. Попытка нарисовать всю сцену в перспективе привела к тому, что их фигуры кажутся заметно крупнее фигуры Иисуса.

**Пейзаж.** Все персонажи расположены на темной каменной скале, поднимающейся к левому краю картины, причем Иисус находится на возвышении, а апостолы улеглись ниже в ложбине, опираясь о камни. Лишь за дальним от зрителя краем скалы растут несколько деревьев, нарисованных как силуэты. Вся сцена находится вне города, перед его стеной.

**Цветовая гамма и композиция.** Скала образует темный фон, с которым почти сливается фигура Иисуса; выделяются лишь Его голова и сложенные вместе руки. Напротив, с этим фоном резко контрастируют яркие одежды апостолов. Фигуры спящих апостолов расположены в форме буквы «V», над которой парит фигура Иисуса. Его одиночество перед испытаниями показано очень выразительно.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Карло Кривелли исполнил вариант этого сюжета на картине ([илл. 81.110](#)) размером 23×46 см на левой внешней предделе алтаря ([илл. 76.22](#)) из церкви Сан-Сильвестро в Масса Фермана, созданного в 1468 году по заказу графа Аццолини ди Фермо. Вопреки текстам Евангелий по Матфею и Марку, художник нарисовал четырех, а не трех спящих апостолов. Ангел, спускающийся с неба, несет молящемуся Иисусу чашу и хлеб – символы Евхаристии, что также не находит подтверждений в текстах Евангелий. Действие происходит в интересно нарисованном пейзаже под ночным небом, полным звезд.



Илл. 81.109. Ганс Мемлинг. Страсти Христовы (деталь).



Илл. 81.110. Карло Кривелли. Христос в Гефсиманском саду.



Ганс Мемлинг нарисовал этот сюжет и в левом верхнем углу картины из Любека ([илл. 81.102](#)), где Иисус исступленно молится, воздев руки к небу, окрашенному зловещими лучами восхода.

#### 81.4.16. «Взятие Христа под стражу»

Сцена «Взятие Христа под стражу» ([илл. 81.109](#)) размещена ниже сцены «Моление о чаше» в левом нижнем углу картины из Турина ([илл. 81.101](#)).

**Описание сцены.** Довольно неприятный Иуда в черной одежде обнял Иисуса и прижал Его к себе, целуя в левую щеку. Иисус, в той же темной тунике, что и в предыдущей сцене, отклонил голову, стараясь уклониться от поцелуя. Его лицо выражает отвращение. Не очень большая группа солдат стоит за ними и по обеим сторонам от главных персонажей. Каждый из солдат старается увидеть этот поцелуй, вытягивая шею, если ему мешают впереди стоящие. Солдаты в панцирях вооружены мечами, пиками и горящими факелами на длинных палках. На левом краю этой группы стоит апостол Петр в красной тунике и темном плаще и замахивается кривым мечом на солдата в белом камзоле, стоящего перед ним на коленях. Петр уже отрубил ему ухо, за которое солдат держится правой рукой, опираясь левой о землю, и хочет добить его вторым ударом, но Иисус останавливает Петра. Других апостолов не видно – они уже разбежались, оставив Иисуса.

**Место действия.** Действие происходит ниже скалы, на которой перед этим молился Иисус, и за городской стеной, ограничивающей Иерусалим с ближней к зрителю стороны. В центре этой стены находятся еще одни городские ворота с небольшой башней над ними. Из этих ворот и вышла группа солдат во главе с Иудой. В воротах стоят несколько солдат, освещающая их факелом. По обеим сторонам от ворот идет невысокая каменная крепостная стена с бастионами. Солдаты вынуждены приближаться к Иисусу через узкий проход между стеной и скалой. На ближнем бастионе сидит большой павлин спиной к зрителю и без страха смотрит на происходящее. Рядом с городской стеной расположены кирпичные домики разной высоты с двускатными крышами, по архитектурному стилю напоминающие нидерландские.

**Цветовая гамма и композиция.** С темным фоном городских стен и скалы сливается тесная группа солдат вокруг Иисуса и Иуды. На этом фоне яркими пятнами выделяются огни факелов и белый камзол солдата с отрубленным ухом. Вся группа, устремленная вперед, напирает на этого солдата, а он, стоя на коленях, отшатывается от нее. Вся сцена выглядит очень динамично.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** После Дуччо ([илл. 5.80](#)) и Джотто ([илл. 5.79](#)) еще ряд художников дал свою интерпретацию этого сюжета.

На фреске Пьетро Лоренцетти ([илл. 81.111](#)) из Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, созданной около 1320 года, наиболее яркая деталь – апостолы, убегающие в проход между белыми скалами справа. Лишь апостол



Илл. 81.111. Пьетро Лоренцетти. Взятие Христа под стражу.

Петр хочет защитить Иисуса. Иуда пытается поцеловать Иисуса, но Тот не дает ему этого сделать. Здесь же присутствует и первосвященник, который указывает рукой на Иисуса. Пейзаж и Иерусалим на высокой скале нарисованы очень условно.

Фреска Анджелико ([илл. 81.112](#)) из доминиканского монастыря Сан-Марко во Флоренции была создана в 1437-1446 годах. Иисуса окружает совсем небольшая группа солдат. Иуда пытается поцеловать Его, но Тот отстраняется, испытующе глядя ему в лицо. Апостол Петр отрезает ножичком ухо стражнику, схватив его за волосы, но тот изо всех сил сопротивляется. Один из воинов готов броситься на Иисуса с обнаженным мечом, другой уже схватил Его сзади. Таинственное ночное освещение и условный пейзаж усиливают мистическое настроение фрески.

Динамичной и красочной представил эту сцену Иоганн Кербекке ([илл. 50.50](#)). Действие происходит на фоне очаровательного северного лесного пейзажа. Безобразный Иуда, неестественно изогнувшись, снизу пытается поцеловать Иисуса. Но стражники в современных художнику сверкающих латах и кальчугах уже набросились на Него. Петр со злорадным выражением на лице замахнулся мечом на упавшего слугу первосвященника, который отчаянно отбивается от него. У левого края картины находится и сам, довольно смешной, первосвященник.

Антонио Виварини изобразил этот сюжет средним в верхнем ряду на правой створке «Полиптиха Страстей» ([илл. 54.54](#)). На переднем плане представлены три темы: Иуда целует Иисуса (справа); воин хватает плащ убегающего апостола (слева); Петр отрезает ухо у поверженного слуги (слева внизу). Стражники разместились за спинами этих персонажей.

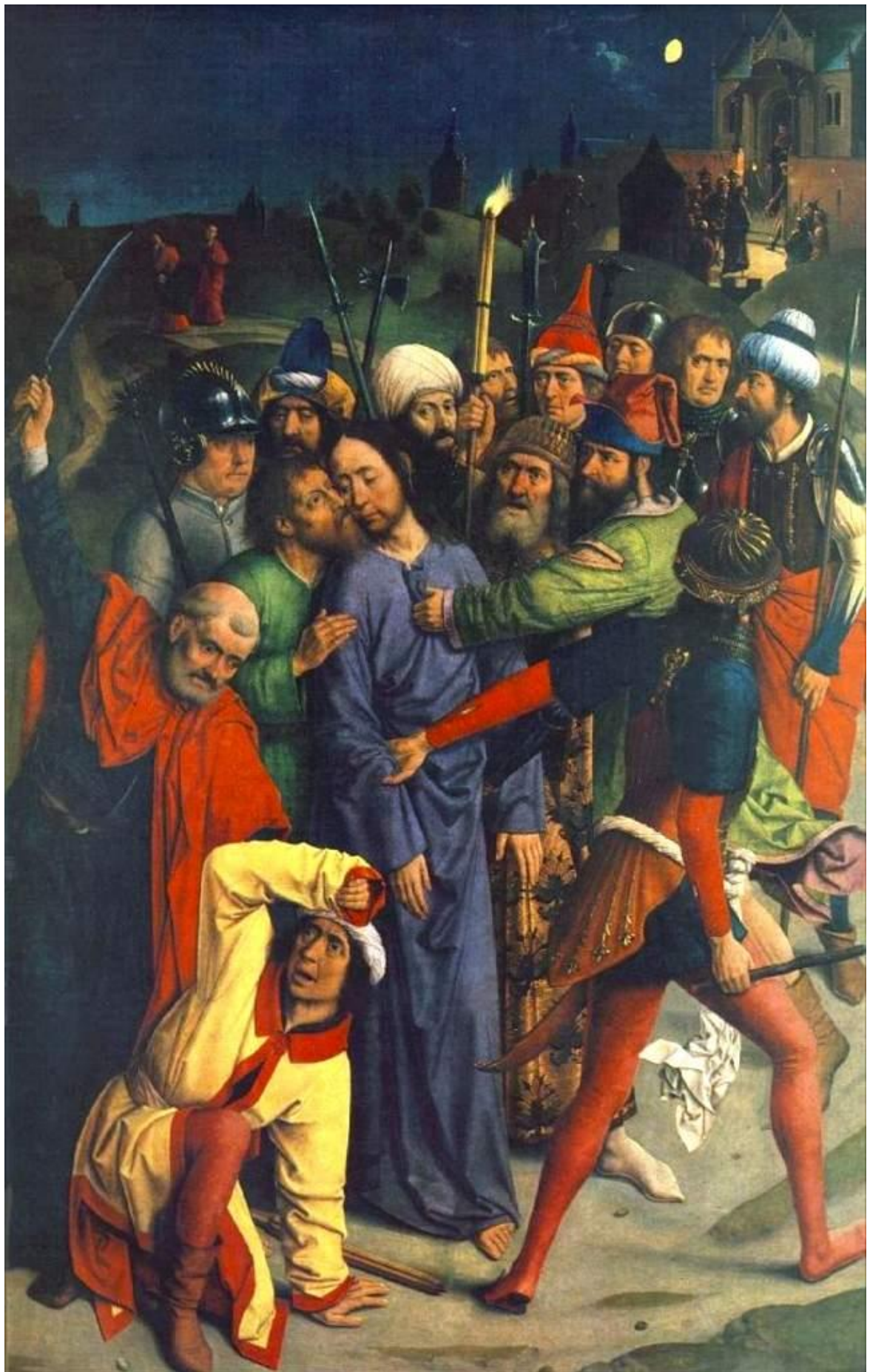
Удивительно реалистичен вариант Дирка Боутса на картине ([илл. 81.113](#)) размером 105×68 см, созданный до 1450 года и хранящийся в Старой пинакотеке Мюнхена. Иисус, в длинной синей тунике, босой, смиренно повернулся к Иуде, который обнял Его сзади и старается поцеловать. Один из воинов уже схватил Иисуса спереди за тунику. Апостол Петр яростно занес меч над слугой в желтом кафтане, который со страхом упал на одно колено и старается защититься правой рукой. Великолепно нарисовано ночное небо и перспектива заднего плана с убегающими апостолами.

На картине Джованни Боккати из Национальной галереи Умбрии в Перудже ([илл. 81.114](#)) размером 40×66 см, созданной около 1447 года, яркими красками выделены фигуры действующих лиц на темном фоне предутреннего пейзажа. Справа Иисуса уже окружили солдаты на опушке леса, Иуда целует Его, Петр повалил слугу на землю, остальные апостолы убегают, а слева из города все еще продолжает подходить нескончаемая процессия стражников.

Ганс Мемлинг нарисовал также этот сюжет в левой верхней части картины из Любека ([илл. 81.102](#)) ниже сцены «Моление о чаше».



Илл. 81.112. Анджелико. Взятие Христа под стражу.



Илл. 81.113. Дирк Боутс. Пленение Христа.



Илл. 81.114. Джованни Боккати. Взятие Христа под стражу.

#### 81.4.17. «Христос перед первосвященниками»

Сцена «Христос перед первосвященниками» ([илл. 81.115](#)) находится правее сцены «Тайная вечеря» в центральной части картины из Турина ([илл. 81.101](#)).

**Описание сцены.** К трону, на котором сидит Кайафа, двое стражников подвели Иисуса (все трое стоят спиной к зрителю). Слева от Кайафы сидит Анна, а справа к нему наклонилась служанка и сообщает ему, что она видела Петра вместе с Иисусом. Перед тронном Кайафы с каждой его стороны стоит слуга. За Иисусом по узкой улочке растянулась толпа воинов, захвативших Его. Позади всех идет апостол Петр. В окне дома, мимо которого он идет, сидит петух (в центре у верхнего края), символ его предательства. В окна домов выглядывают любопытные горожане. За Иисусом перед толпой воинов бежит небольшая рыжая собака.

**Место действия.** Трон Кайафы с высокой красной спинкой расположен в левой части большого дворца первосвященника экзотической архитектуры, фасад которого украшен статуями в нишах и античными скульптурными барельефами. Статуями в нишах украшен и расположенный слева от дворца дом, в окне которого сидит петух. Этот дом имеет пристроенный к нему деревянный вход (в нидерландском стиле) и большие прямоугольные окна.

**Цветовая гамма и композиция.** Серые стены домов и дворца обрамляют небольшой более светлый двор перед дворцом, где между двумя стражниками стоит Иисус. Вся сцена освещена дневным светом. Узкие улочки, забитые толпой, создают мрачное настроение жестокого средневекового города.

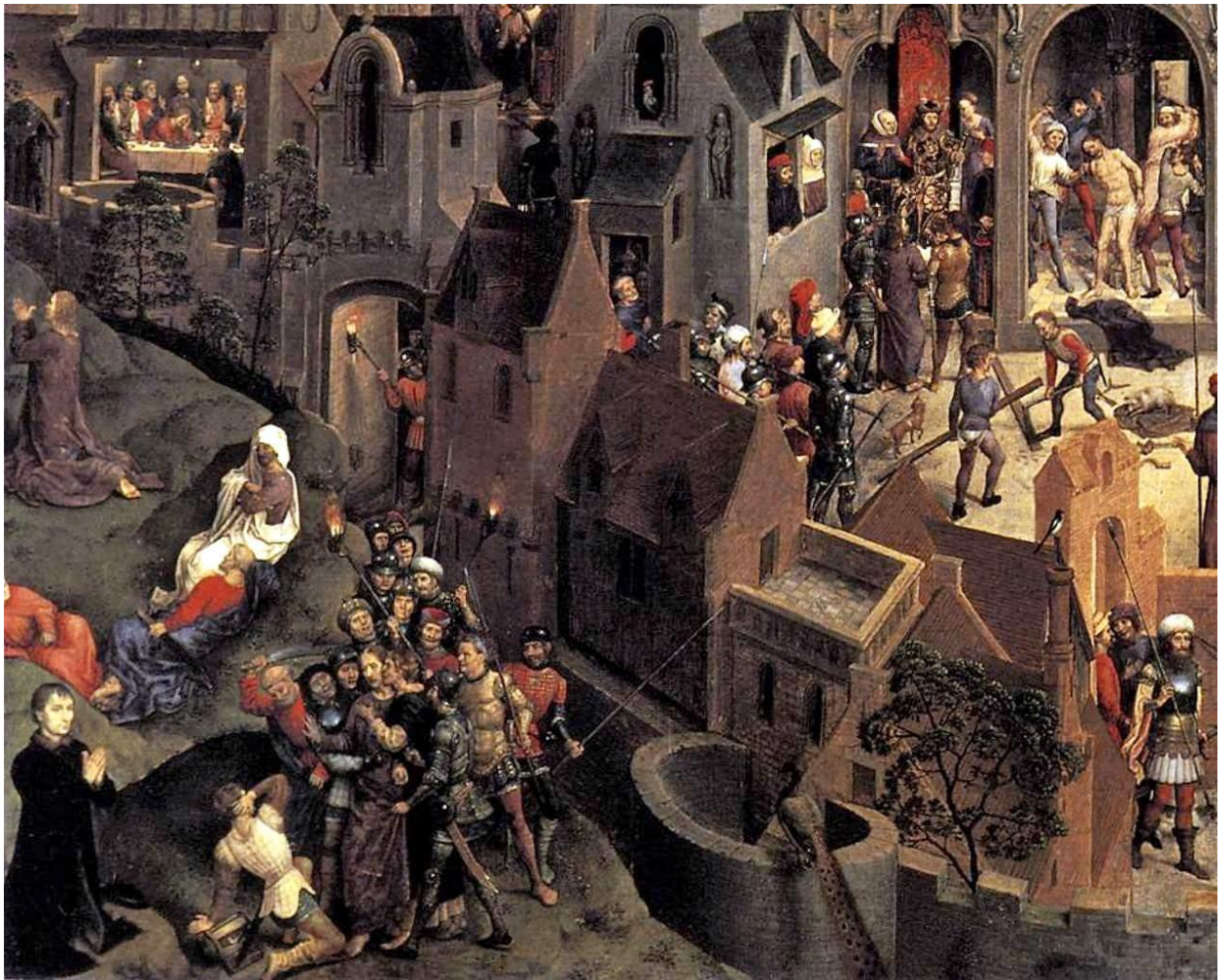
**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Ганс Мемлинг нарисовал этот сюжет также в центре верхней части картины из Любека ([илл. 81.102](#)) правее сцены «Взятие Христа под стражу».

#### 81.4.18. «Бичевание Христа»

Сцена «Бичевание Христа» ([илл. 81.115](#)) расположена правее сцены «Христос перед первосвященниками» в центральной части картины из Турина ([илл. 81.101](#)).

**Описание сцены.** Иисус почти обнаженный, в одной белой набедренной повязке привязан к столбу. Снятые с Него одежды лежат перед Ним на пороге. Окружившие Его четыре палача стегают Его плетками изо всех сил. Он пытается уклониться от ударов, но все тщетно. А на дворе перед дворцом, где происходит экзекуция, двое слуг уже сколачивают крест. Рядом с ними лежит небольшая белая пушистая собака.

**Место действия.** Бичевание Христа происходит в помещении дворца первосвященника, смежном с тем, где стоит его трон, и более просторном. В центре этого помещения находится колонна, к которой привязан Иисус.



Илл. 81.115. Ганс Мемлинг. Страсти Христовы (деталь).



**Цветовая гамма и композиция.** В отличие от предыдущей сцены, и само помещение для экзекуции, а не только двор перед ним, освещено ярким дневным светом. Внутренность помещения для пыток с динамичными позами палачей и страдальческой позой Иисуса приковывает к себе внимание, в отличие от довольно пустого двора с маловыразительными позами работников, изготавливающих крест. Господствующими являются настроения жестокости истязания и деловитости при подготовке к казни.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Ганс Мемлинг нарисовал этот сюжет и в центре верхней части картины из Любека ([илл. 81.102](#)) правее и ниже сцены «Христос перед первосвященниками».

#### 81.4.19. «Насмехание над Христом»

Сцена «Насмехание над Христом» ([илл. 81.116](#)) расположена правее сцены «Бичевание Христа» в центральной части картины из Турина ([илл. 81.101](#)).

**Описание сцены.** Иисус, в багрянице, надетой на голое тело, и терновом венце, посажен на кресло, а насмехающие над Ним окружают Его сзади, кроме одного в белой одежде, который стоит перед Ним на коленях и насмешливо обращается к Нему как к царю. Трое других, склонившись над Иисусом, с интересом наблюдают за Его реакцией. Но Иисус полностью безучастен к их издевательствам.

**Место действия.** Действие происходит в боковом помещении каменного дворца Пилата, который находится чуть сзади дворца первосвященника и заметно меньше его по размеру. Со двора в это помещение имеется широкий вход с верхом, состоящим из двух полуарок.

**Цветовая гамма и композиция.** Как и в предыдущей сцене, внутренность помещения, где находятся действующие лица, освещена ярким дневным светом. Их яркие одежды резко выделяются на сером фоне окружающих стен. Художник намеренно придает этой сцене обыденный характер, что лишь усиливает впечатление от жестокости изображенных им событий.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Ганс Мемлинг нарисовал также этот сюжет в верхней части картины из Любека ([илл. 81.102](#)) правее сцены «Бичевание Христа» (у правого края картины).

#### 81.4.20. «Се, Человек!»

Сцена «Се, Человек!» ([илл. 81.116](#)) находится правее сцены «Насмехание над Христом» в центральной части картины из Турина ([илл. 81.101](#)).

**Литературная программа.** Художник следует Евангелию по Иоанну: «Снова вышел Пилат. – Вот я вывел Его перед вами, чтобы вы знали: я не нахожу в Нем никакой вины, - сказал он. И вышел тогда Иисус, в терновом венке и пурпурном плаще. – Вот этот человек! – говорит им Пилат. Но когда



Илл. 81.116. Ганс Мемлинг. Страсти Христовы (деталь).

первосвященники и стража увидели Его, они закричали: - На крест Его! На крест! – Сами берите Его и распинайте! – говорит им Пилат. – Я не нахожу в Нем вины. – У нас есть Закон, - ответили евреи, - и по Закону Он должен умереть, потому что назвал себя Сыном Бога. Пилат, услышав это, еще больше испугался». В богословской литературе второй половины XII века высказывалось мнение, что выведение Пилатом Христа к народу в поруганном виде – израненным при бичевании и увенчанным терновым венцом – было крайней степенью Его унижения [31].

**Описание сцены.** Пилат, в роскошном одеянии по моде, современной художнику, выводит Иисуса в багрянице, накинутой на голое тело, и в терновом венце из своего дворца на крыльцо парадного входа. Руки Иисуса связаны спереди, причем их положение образует фигуру креста. Перед крыльцом и слева от него стоит толпа иудеев и стражников. Пилат жестом обращается к толпе, она же отвечает ему поднятием рук, требуя казни Иисуса.

**Место действия.** Парадный вход во дворец Пилата напоминает портал готической церкви с характерной розеткой и острой двускатной крышей над ним, а также высоким каменным крыльцом. Двор, где стоит толпа, огорожен невысокой кирпичной стеной, по периметру имеющей форму выпуклой ломаной.

**Цветовая гамма и композиция.** Эта сцена также освещена ярким дневным светом. Пилат и Иисус возвышаются над толпой, причем светлая полуобнаженная фигура Иисуса кажется очень легкой, а фигура Пилата в ярких и темных одеждах – очень тяжелой. Стена, огораживающая двор, гармонирует с цветами одежд толпы, но контрастирует с серыми стенами дворца. В отличие от предыдущих сцен, здесь художнику не удалось создать драматического напряжения, соответствующего евангельскому тексту.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Антонелло да Мессина создал три произведения с иной интерпретацией этого сюжета. На картине из Галереи Спинола в Генуе ([илл. 81.117](#)) размером 39.7×32.7 см, созданной в 1474 году, Иисус с петлей из толстой веревки на шее печально смотрит на зрителя. Картина из Городского музея в Пьяченце ([илл. 81.118](#)) размером 48.5×38 см, созданная около 1473 года, отличается более светлым колоритом и мукой в глазах Иисуса. На картине же из музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 81.119](#)) размером 42.5×30.5 см, созданной в 1470 году, страдание на лице Иисуса кажется даже чрезмерным. Все эти варианты имеют много общего с картиной того же мастера «Христос у колонны» ([илл. 72.20](#)).

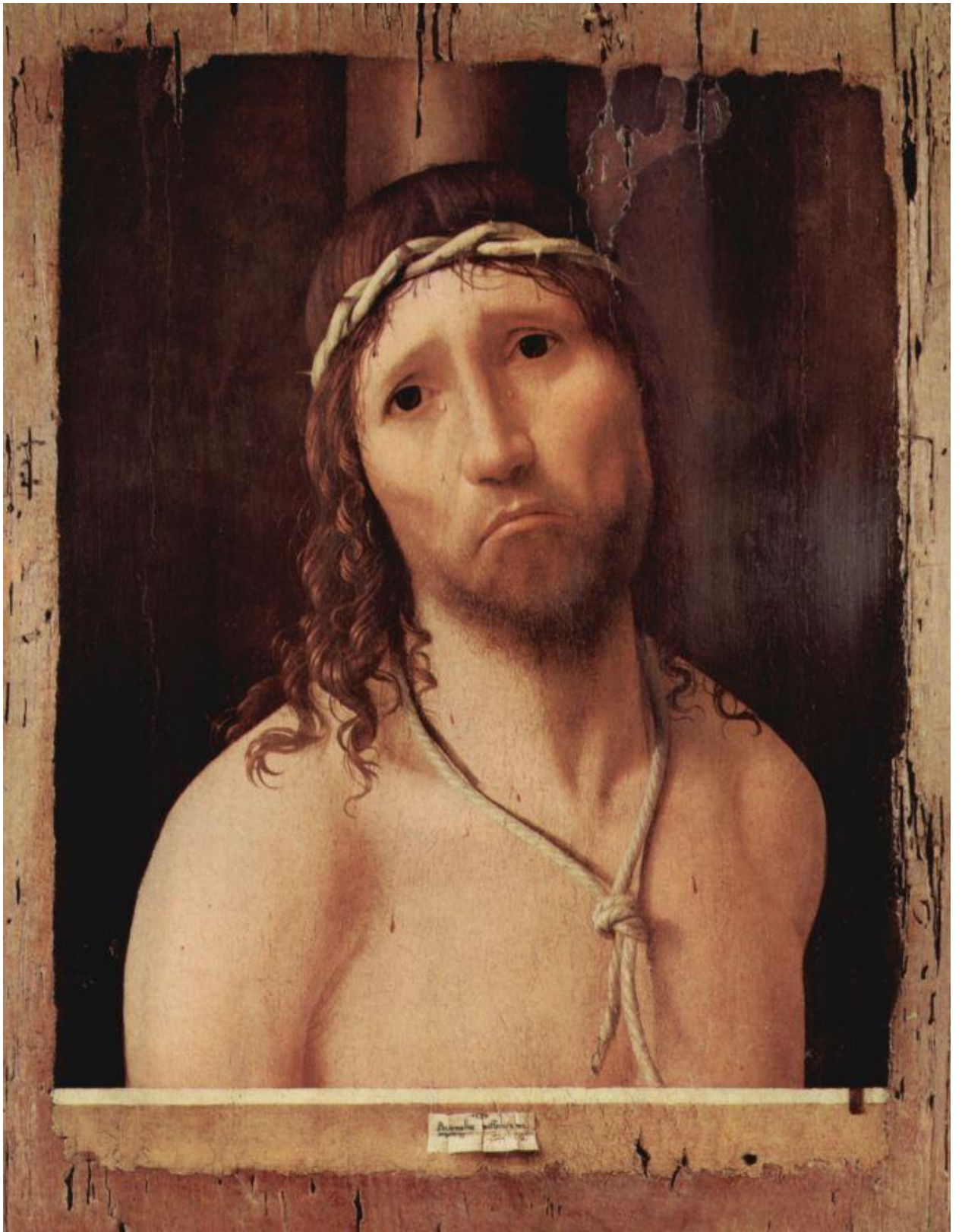
Ганс Мемлинг также нарисовал этот сюжет в средней части картины из Любека ([илл. 81.102](#)) ниже сцены «Бичевание Христа».

#### 81.4.21. «Шествие на Голгофу»

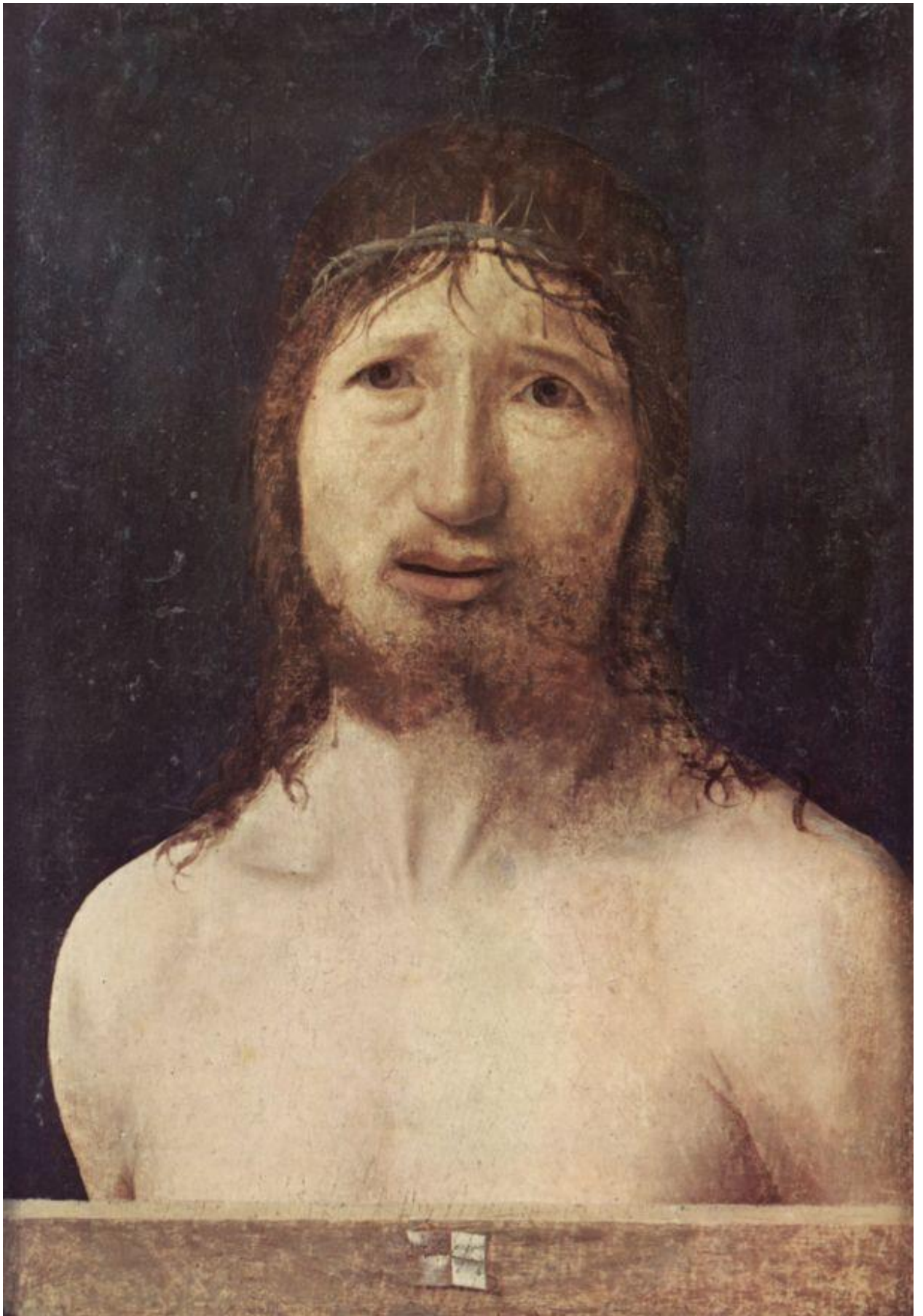
Сцена «Шествие на Голгофу» ([илл. 81.116](#)) расположена в правом нижнем углу картины из Турина ([илл. 81.101](#)).



Илл. 81.117. Антонелло да Мессина. Се, Человек!



Илл. 81.118. Антонелло да Мессина. Се, Человек!



Илл. 81.119. Антонелло да Мессина. Се, Человек!

**Описание сцены.** Длинная процессия вышла из двора перед дворцами первосвященника и Пилата через небольшие кирпичные ворота, проходит слева направо через городские ворота и заворачивает налево вдоль городской стены и вверх по дороге на Голгофу. Впереди идет горожанин в красном кафтане и шапке с сыном, мальчиком лет пяти, одетым в синюю рубашечку, и с небольшой рыжей собакой. За ними следуют три пеших воина и один конный. Следующими идут два разбойника, почти обнаженные, с руками, связанными за спиной. Их сопровождают еще два конных воина. Далее следуют пять воинов, которые на веревках тащат Иисуса и суетятся вокруг Него. Иисус, в темно-синем плаще, страдальчески глядя на зрителя, упал на колени под тяжестью огромного Т-образного темно-коричневого креста, но пытается встать, опираясь правой рукой о землю, а левой поддерживая крест на плече. Ему помогает подняться стоящий сзади Него Симон Киринаянин, который поддерживает нижнюю часть креста. Лишь после Симона место в процессии смогли занять страдающая Дева Мария в темно-синем плаще и белом головном платке, поддерживающий ее апостол Иоанн в красном плаще и св. жены. Процессию замыкает довольно большая группа конных и пеших воинов. Из расположенных поблизости городских строений процессию разглядывают женщины и дети.

**Место действия.** Небольшие, но довольно высокие кирпичные ворота, из которых вышла процессия, являются выходом из двора перед дворцами и соединяют кирпичную стену, огораживающую этот двор, с домами у внешней городской стены. Отсюда процессия следует вдоль ограды двора к внешним воротам города с бастиянами по бокам и башней наверху. Внешняя городская стена, вдоль которой процессия идет на Голгофу, укреплена внизу большими коричневыми камнями. Обочина светлой дороги кое-где поросла пыльной травой, а в других местах ограничена серыми скалами, относящимися уже к другим сценам.

**Цветовая гамма и композиция.** Вся сцена, особенно та ее часть, которая находится за пределами города, ярко освещена дневным светом. Сама процессия образует прямой угол, рассекаемый городской стеной. Эта серая стена образует цветовой и композиционный контраст с массой людей в разноцветных одеждах, образующих плотную толпу на узкой дороге. Изнемогающий Иисус, бросившийся Ему на помощь Симон и скорбящие близкие Иисуса, а также динамичные фигуры воинов, окружающих Иисуса, составляют резкий психологический контраст с остальной массой людей, где даже ведомые на казнь разбойники мирно беседуют между собой, не проявляя никаких признаков волнения. В вариантах этого сюжета у Дуччо ([илл. 5.86](#)), Джотто ([илл. 5.85](#)) и, особенно, у Симоне Мартини ([илл. 6.40](#)) психологическое напряжение более равномерно распределено между всеми действующими лицами.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Обсудим историю дальнейшего развития этого сюжета в европейской авторской живописи. Сохранился рисунок Донателло, изображающий этот сюжет ([илл. 36.93](#)).

На фреске Пьетро Лоренцетти ([илл. 81.120](#)) из Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, созданной около 1320 года, присутствуют полуобнаженные разбойники, а Иисус сам несет Свой крест. Стражник, не пускающий Деву Марию к Иисусу, является деталью, заимствованной у Симоне Мартини ([илл. 6.40](#)). В процессии нет никаких зевак, присутствуют лишь воины и близкие Иисуса. Весьма динамична фигура всадника у правого края фрески.

Фреска Андреа да Фиренце ([илл. 81.121](#)) из капеллы Спаньоло церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, созданная в 1365-1368 годах, представляет это скорбное событие очень торжественным. Как и у Ганса Мемлинга, процессия огибает город и заворачивает налево вверх на Голгофу. Иисус, обернувшийся к Деве Марии и сопровождающим ее Марии Магдалине, апостолу Иоанну и другим, совершенно не выглядит страдающим. На заднем плане из окон домов в Иерусалиме высунулись все его жители. Если их фигурки заметно меньше фигур переднего плана, то фигуры в начале процессии, находящиеся уже за городом, имеют тот же размер (художник еще не владел умением изображать перспективу).

Поразителен вариант Мастера св. Вероники на триптихе ([илл. 22.43](#)) с закрытыми створками ([илл. 81.122](#)), где каждая створка имеет размер 70×16 см, который был создан около 1410 года и хранится в коллекции Хайнца Кистерса в Кройцлингене. Здесь Иисус влачит Свой крест в полном одиночестве на красном фоне.

В варианте Мастера Страстей из Дармштадта ([илл. 34.16](#)) художник основное внимание уделил давке вокруг Иисуса, с собаками, детьми и полуобнаженными разбойниками на переднем плане. Красочная картина демонстрирует человеческую жестокость, а образ Иисуса не отличается особой кротостью.

Вариант Мастера Франке на картине ([илл. 81.123](#)) размером 99×89 см написан на внутренней стороне левой створки «Алтаря св. Фомы», изготовленного около 1424 года для гамбургской братской капеллы Райских врат по заказу начальника английской компании перевозок на пароме в Гамбурге, и хранится в Кунстхалле в Гамбурге. Лицо, руки и ноги Иисуса испещрены кровоподтеками от ударов плетью. Озверевшие солдаты с остервенением тащат Его вперед. Рядом идут немецкие крестьяне с лопатами и другими принадлежностями для совершения казни. Симон Киренеянин нарисован глубоким стариком маленького роста, который едва ли может помочь Иисусу нести крест. Печальные Дева Мария, Мария Магдалина и апостол Иоанн напоминают религиозные портреты Стефана Лохнера. Пейзаж лишь намечен, а фон картины – золотой.

На фреске Джакомо Якьеро ([илл. 35.41](#)) темно-синий фон создает ощущение, что действие происходит ночью. Однако сама сцена ярко освещена. Страдающая высокая и светлая фигура Иисуса противопоставлена маленькому старичку Симону Киринеянину, который из последних сил поддерживает основание креста. Остальные персонажи в страшной давке размещены позади них.





Илл. 81.120. Пьетро Лоренцетти. Шествие на Голгофу.



Илл. 81.121. Андреа да Фиренце. Христос, несущий Свой крест на Голгофу.



Илл. 81.122. Мастер св. Вероники. Триптих (закрытый).



Илл. 81.123. Мастер Франке. Несение креста.

Фреска Анджелико ([илл. 81.124](#)) из доминиканского монастыря Сан-Марко во Флоренции, созданная около 1437-1446 года, представляет это событие чисто символически - Иисус на фоне безжизненного скалистого пейзажа несет свой крест, за ним идет скорбная Дева Мария, а путь им преграждает св. Доминик, стоящий перед Иисусом на коленях.

Весьма гротескную интерпретацию этого сюжета дал Ганс Мультчер ([илл. 36.148](#)). Художнику не удалось передать страдания Иисуса и жестокость стражников, которые тащат Его на казнь. Однако он усилил тему жестокости и злорадства толпы. Дети кидают в Иисуса камнями. Стражники показывают пальцами на близких Иисуса и насмеваются над ними. Симон Киринеянин, такой же старый, как и в произведениях Мастера Франке и Джакомо Якьеро, даже не может поднять основание креста над землей. Количество же оружия на картине явно утрировано.

Картина Джованни ди Паоло ([илл. 81.125](#)), созданная в 1430-1435 годах, является частью разделенной пределлы и хранится в Музее искусств в Филадельфии. Иисус несет Свой крест с большой легкостью, хотя Ему помогает очень высокий и совсем не старый Симон Киринеянин. Некоторые позы и жесты других персонажей заимствованы у старых мастеров сиенской школы. Необычно изображение Иерусалима с экзотическими башнями и куполами, а также скульптурными рельефами.

На картине Иоганна Кербеке ([илл. 50.54](#)) прежде всего замечателен северный пейзаж, в котором происходит действие. Иисус полон решимости донести Свой тяжелый крест до конца. Но стражникам кажется, что Он несет его слишком медленно, и они жестоко подгоняют Его. Идеален образ Девы Марии у левого края картины.

Антонио Виварини изобразил этот сюжет в центре нижнего ряда на левой створке «Полиптиха Страстей» ([илл. 54.49](#)). Художнику удалось передать ощущение медленного движения процессии, а также общего духа «деловитости» в этой сцене.

Мастер Девы среди дев поместил эту сцену на левую створку «Триптиха Распятия» ([илл. 67.54](#)). Иисус, стражники и толпа выходят из ворот города, а Дева Мария и другие близкие Иисуса наблюдают за процессией издали, из-за угла стены.

На картине Мастера М.S. ([илл. 67.62](#)) Иисус упал под тяжестью грубо отесанного, сделанного из двух бревен креста, потеряв сознание. Бездушные стражками кнутами пытаются поднять Его. Старому и слабому Симону Киренеянину, потрясенному случившимся, едва удастся удержать крест от падения на землю. Дева Мария в ужасе отворачивается от страшного зрелища. Картина является одной из наиболее драматичных интерпретаций этого сюжета.

Эта же сцена нарисована Гансом Мемлингом и на переднем плане картины из Любека ([илл. 81.102](#)). Иисус и один из стражников смотрят на зрителя. При этом сцены страданий Иисуса, нарисованные на заднем плане, могут восприниматься как страшные воспоминания, которые возникают в Его сознании во время последнего крестного пути.



Илл. 81.124. Анджелико. Несение креста.



Илл. 81.125. Джованни ди Паоло. Путь на Голгофу.

Передний план картины из Любека воспроизведен Гансом Мемлингом и на его картине из Музея изобразительных искусств в Будапеште ([илл. 81.126](#)) размером 58.2×27.5 см, которая считается копией утраченного произведения мастера. На заднем же плане мы видим лишь крепостные архитектурные сооружения с готическими окнами.

#### 81.4.22. «Прибивание гвоздями»

Сцена «Прибивание гвоздями» ([илл. 81.127](#)) помещена в верхней правой части картины из Турина ([илл. 81.101](#)) ниже сцен «Распятие» и «Снятие с креста».

**Литературная программа.** О том, что Христос был именно пригвожден к кресту, в Евангелиях имеется лишь косвенное свидетельство – слова Фомы в Евангелии по Иоанну: «- Пока не увижу на Его руках ран от гвоздей и не вложу в эти раны палец...». Однако в том же Евангелии Иоанн пишет: «Там Его пригвоздили к кресту, а с Ним еще двух – одного справа, другого слева, а Иисуса посередине» [31].

**Описание сцены.** Крест Иисуса лежит на земле, а сам Иисус – на кресте. Его правая рука уже привязана к перекладине креста и один из участников казни, сидя на корточках, прибивает ее гвоздями. Другой участник, упершись ногой в перекладину, затягивает петлю на левой руке Иисуса, а третий в такой же позе – на Его ногах; четвертый, сидя на корточках, приготовился вбивать гвоздь в Его ноги. С Иисуса уже сняли одежды, и они лежат на земле слева от креста. Справа от креста полукругом стоят всадники, наблюдая за приготовлениями к казни. На балконе ближайшего дома в Иерусалиме две мужские фигуры, стоящие спиной к зрителю, также смотрят на происходящее. В этой сцене не видно ни двух разбойников, ни других участников многочисленного шествия на Голгофу.

**Пейзаж.** Чтобы представить на одной картине три сцены, происходящие на Голгофе, художнику пришлось нарисовать ее три раза. В рассматриваемой сцене Голгофа представляет собой голый пологий холм, покрытый травой, на котором еще не поставлены кресты. Крест Иисуса лежит на склоне холма, а все остальные участники расположены вокруг него.

**Цветовая гамма и композиция.** Светло-зеленая трава на холме образует фон, на котором резко выделяются фигуры в темных одеждах и темные кони, но с которым сливаются обнаженная фигура Иисуса, фигуры в светлых одеждах и белые кони. Действующие лица расположены полукругом, диаметром которого является крест Иисуса. Тема жестокости по-прежнему является доминирующей.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Этот сюжет был не особенно популярен у художников на начальном этапе развития авторской живописи.

Вариант Мастера Бертрама фон Миндена ([илл. 81.128](#)) написан на левой створке «Алтаря Страстей Христовых», созданного около 1394 года, и хранится в Музее земли Нижняя Саксония в Ганновере. На этой красочной





Илл. 81.126. Ганс Мемлинг. Несение креста.



Илл. 81.127. Ганс Мемлинг. Страсти Христовы (деталь).



Илл. 81.128. Мастер Бертрам фон Минден. Прибивание гвоздями.

картине художник особенно подчеркнул то рвение, с которым палачи делают свою работу.

Анджелико на фреске в доминиканском монастыре Сан-Марко во Флоренции ([илл. 81.129](#)), созданной около 1437-1446 годов, дает совершенно другую трактовку этого сюжета. Иисус стоит в расслабленной позе на специальной невысокой деревянной лестнице, приставленной к основанию креста. Двое палачей на более высоких лестницах, приставленных к концам перекладины, прибивают к ним руки Иисуса. Справа от основания креста стоят трое надсмотрщиков, а слева – Дева Мария и Мария Магдалина. Кроткий Иисус не обращает на палачей никакого внимания, палачи и надсмотрщики деловито делают свое дело, а близкие Иисуса пребывают в глубокой печали.

#### 81.4.23. «Распятие Христа»

**Анализируемые произведения.** Сцена «Распятие» ([илл. 81.127](#)) находится в верхней правой части картины из Турина ([илл. 81.101](#)), левее сцены «Снятие с креста».

Кроме того, здесь же обсуждается картина «Распятие Христа» ([илл. 81.130](#)) размером 56×63 см, созданная в 1491 году, которая хранится в Музее изобразительных искусств в Будапеште. Считается, что триптих, центральной панелью которого является эта картина, а левая створка представлена на [илл. 81.126](#), написан неизвестным художником из Брюгге по мотивам произведения Ганса Мемлинга «Алтарь семьи Греверад» ([илл. 81.104](#)) [12].

**Действующие лица.** Иисус на [илл. 81.130](#), молодой, худой, с узкими плечами, длинным торсом и чуть коротковатыми ногами, красивым, хотя и мертвым лицом, почти полностью обнажен. Лишь Его бедра обернуты короткой белой повязкой, конец которой спускается между ногами. На голове у Него надет крупный терновый венок.

Разбойники, молодые, худые и высокие, совсем не с отталкивающими лицами, также почти полностью обнажены. Их ноги уже перебиты солдатами. У левого разбойника широкая набедренная повязка завязана крупным узлом на правом боку, а ее конец развевается по ветру сзади. Правый разбойник одет в узкие обтягивающие белые трусы.

Из близких Иисуса (на [илл. 81.130](#) в ее левом нижнем углу) присутствуют молодая, но находящаяся в обмороке Дева Мария в черной накидке и большом белом головном платке, Мария Магдалина, как обычно шикарно одетая, апостол Иоанн в красном плаще и несколько св. жен в зеленых и красных платьях и белых головных платках.

Многочисленные воины, пешие и конные (на [илл. 81.127](#) немногочисленные и только конные), молодые и средних лет, довольно разнообразно одетые, некоторые в панцирях, другие в ярких богатых одеждах, с различным вооружением, составляют основную массу присутствующих при казни.



Илл. 81.129. Анджелико. Прибивание Христа к кресту.



Илл. 81.130. Ганс Мемлинг. Распятие Христа.

**Взаимодействие персонажей.** Т-образные высокие темно-коричневые кресты находятся друг от друга на довольно значительном расстоянии. Иисус распят в традиционной позе, со склоненной вправо головой и слегка согнутыми в коленях ногами. Разбойники не прибиты, а привязаны к крестам за руки и ноги так, что их руки вывернуты. Они стремятся высвободиться из пут. Близкие Иисуса в соответствии с традиционной иконографией расположены слева от креста. На [илл. 81.130](#) две св. жены поддерживают с двух сторон упавшую в обморок Деву Марию, к ним на помощь сзади спешит апостол Иоанн. Правее них в традиционной для нидерландской живописи позе, заломив руки, спиной к зрителю стоит Мария Магдалина, глядящая на Иисуса. Несколько менее картинно заламывает руки и смотрит на Иисуса еще одна св. жена, находящаяся позади апостола Иоанна. Тема разыгрывания и дележа одежды Иисуса присутствует на обеих картинах: на [илл. 81.127](#) справа от крестов на склоне холма, а на [илл. 81.130](#) – в правом нижнем углу. Кроме того, на [илл. 81.130](#) слепой св. Лонгин, сидящий на коне слева от креста Иисуса, пронзает копьем Его грудь, причем другой всадник направляет это копьё в цель; стоящий слева от креста Иисуса Стефатон поднимает насаженную на копьё губку с уксусом. Остальные воины, расположенные полукругом вокруг креста Иисуса, подняв головы, смотрят на Него, либо обмениваются между собой впечатлениями.

**Иерусалим.** Иерусалим виднеется на заднем плане на [илл. 81.130](#). Построенный из светло-серого камня, он окружен мощными крепостными стенами с круглыми башнями. Внутри города видно множество куполов и шпилей церквей и дворцов.

**Пейзаж.** Во всех сценах на Голгофе на [илл. 81.127](#) ее вид пологого холма примерно одинаков. На [илл. 81.130](#) художник написал впечатляющий пейзаж. Площадка вокруг крестов желто-серого цвета вытоптана; кое-где на ней видны жалкие растения. На среднем плане между Голгофой и городом в низине растут два дерева с пышными кронами, за ними низкий кустарник и зеленые луга. Справа от Иерусалима видна река, текущая между лесистыми берегами. Уходящая к линии горизонта холмистая даль растворяется в неясной дымке. На обеих картинах светло-голубое у линии горизонта небо над крестами вверху покрыто черными клубящимися тучами, сквозь которые на [илл. 81.130](#) у самого верхнего края просвечивают бледное круглое солнце слева и серп луны справа.

На [илл. 81.127](#) кресты, возвышающиеся на вершине холма, и все персонажи проецируются на небо, покрытое черными тучами, что создает впечатление взгляда на всю сцену снизу вверх. На [илл. 81.130](#) фон для трех распятых фигур, расположенных в верхней части картины, разделен на четыре слоя - пестрые одежды действующих лиц внизу, выше – светло-серый город и зеленовато-голубой пейзаж, еще выше светло-голубое небо и на самом верху черные тучи. Иисус и разбойники, а также все персонажи, находящиеся на земле, расположены в форме буквы «П». Задний же план вытянут горизонтально в линию. Картина кажется несколько перегруженной сюжетными линиями и персонажами.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 70.3.6. Поразительный по силе экспрессии рисунок Девы Марии в обмороке у креста исполнил Цоппо ([илл. 71.2](#)).

Фреска Анджелико ([илл. 81.131](#)) из доминиканского монастыря Сан-Марко во Флоренции, созданная в 1437-1446 годах, представляет нетрадиционную интерпретацию сюжета о пронзании Иисуса копьем – вместо слепого св. Лонгина Иисуса пронзает по его поручению другой воин, а Лонгин обращается к Иисусу, как бы говоря: «Излечи меня, если Ты Сын Божий!». Очень эмоционально передана скорбь Девы Марии. Однако характерный для этого мастера мистический дух произведения полностью сохранен.

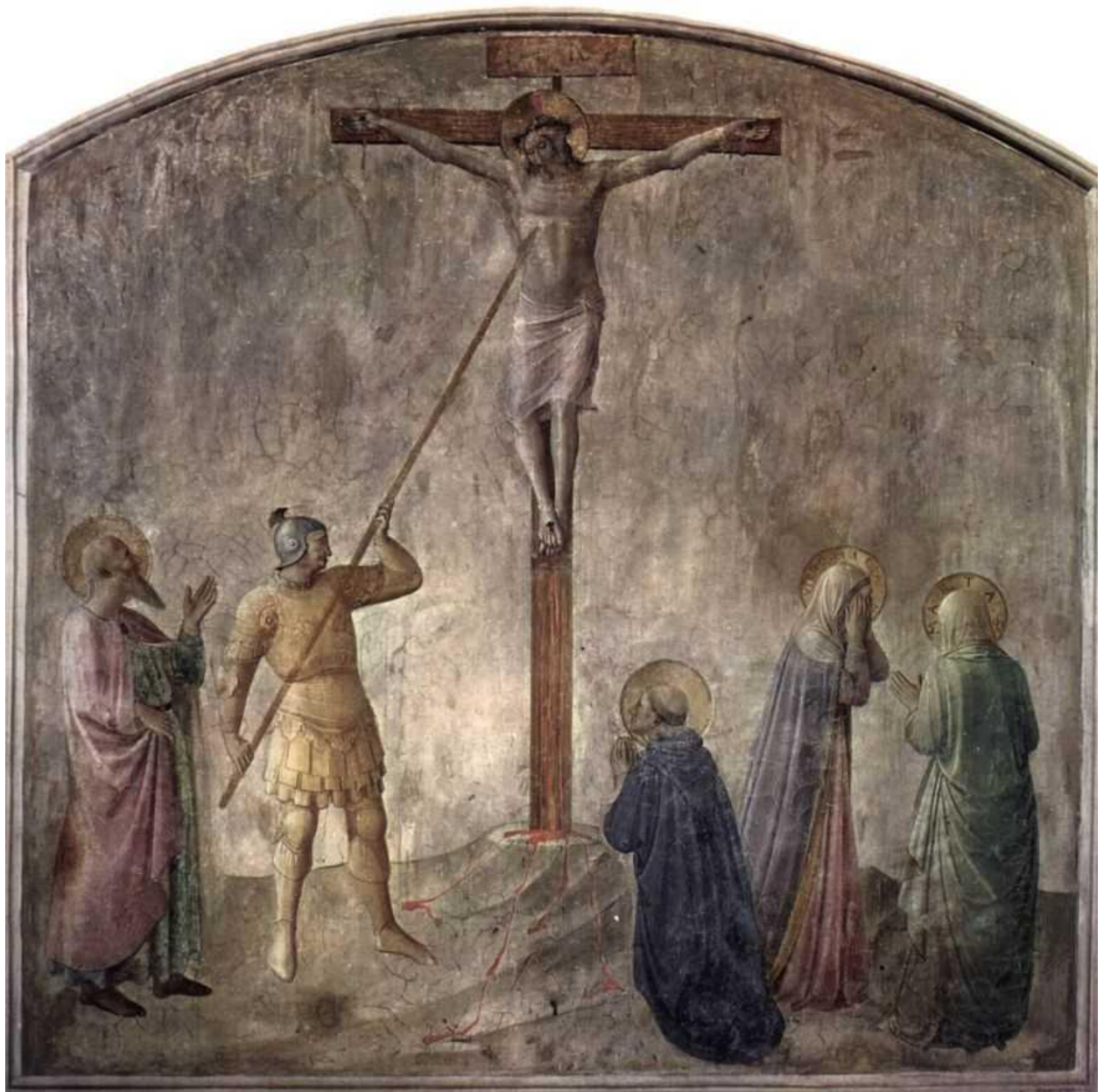
Джованни Беллини создал несколько вариантов этого сюжета. Картина из частной коллекции ([илл. 81.132](#)) размером 81×49 см, исполненная в 1501-1503 годах, отличается прекрасным обликом Иисуса с длинными черными волосами, отсутствием каких-либо персонажей у креста, тем, что сам крест расположен на заброшенном кладбище, множеством черепов у подножия креста (а не одним черепом Адама), деревьями без листьев на переднем плане, а также осенним пейзажем, написанным с большим настроением. Картина из Лувра в Париже ([илл. 81.133](#)) размером 71×63 см, созданная в 1465-1470 годах, написана в манере, близкой Андреа Мантенье. Обращает на себя внимание мастерское исполнение анатомических подробностей обнаженного тела Иисуса, особенно мускулатуры Его рук и груди. Здесь у креста позируют Дева Мария и апостол Иоанн. На картине из Музея Коррер в Венеции ([илл. 81.134](#)) размером 55×30 см, созданной около 1455 года, кроме Мадонны и Иоанна, на заднем плане видны солдаты, расходящиеся после казни.

Картина Карло Кривелли из Пинакотеки Брера в Милане ([илл. 81.135](#)) размером 218×75 см, созданная в 1486 году, являлась частью алтаря Кафедрального собора в Камерино. На ней нельзя не увидеть элементов гротеска – приземистой фигуры Иисуса с короткими руками и ногами, странной позы Девы Марии со скорее сердитым, чем скорбным лицом, а также непонятный фон в верхней части картины, расположенный выше облачного неба над пейзажем.

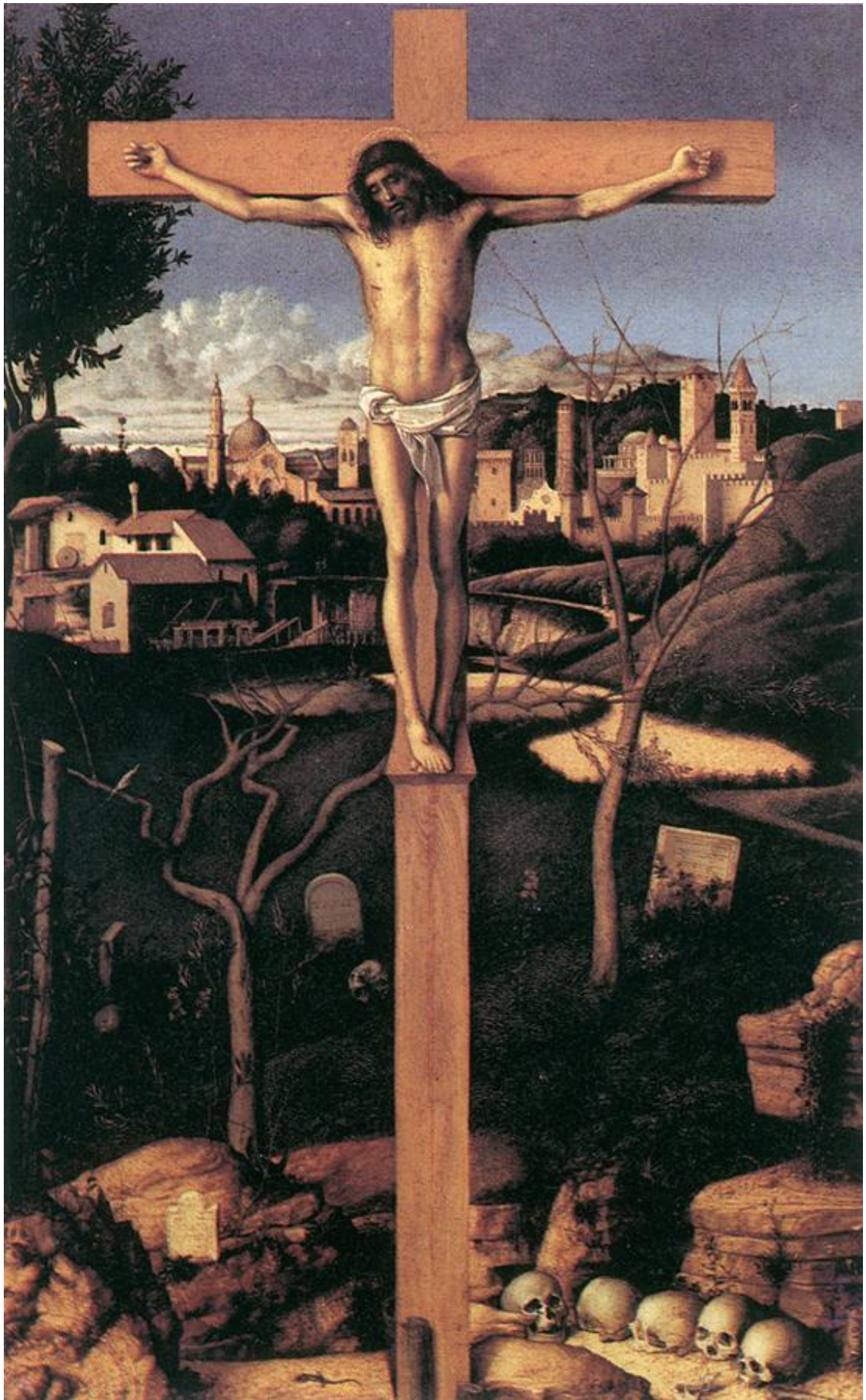
Тондо Франческо дель Коссы из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 81.136](#)) диаметром 63 см являлось частью разобранного впоследствии «Полиптиха Гриффони», созданного в 1473 году. Фигуры размещены на золотом фоне, а крест – на каменном постаменте. Художник мастерски противопоставил смертное спокойствие Иисуса скорби стоящих у креста Девы Марии и апостола Иоанна.

Ганс Мемлинг также создал и другие варианты этого сюжета. Триптих Яна Краббе ([илл. 81.137](#)) из Муниципального музея Виченцы исполнен в 1467-1470 годах. Распятие нарисовано на его центральной панели размером

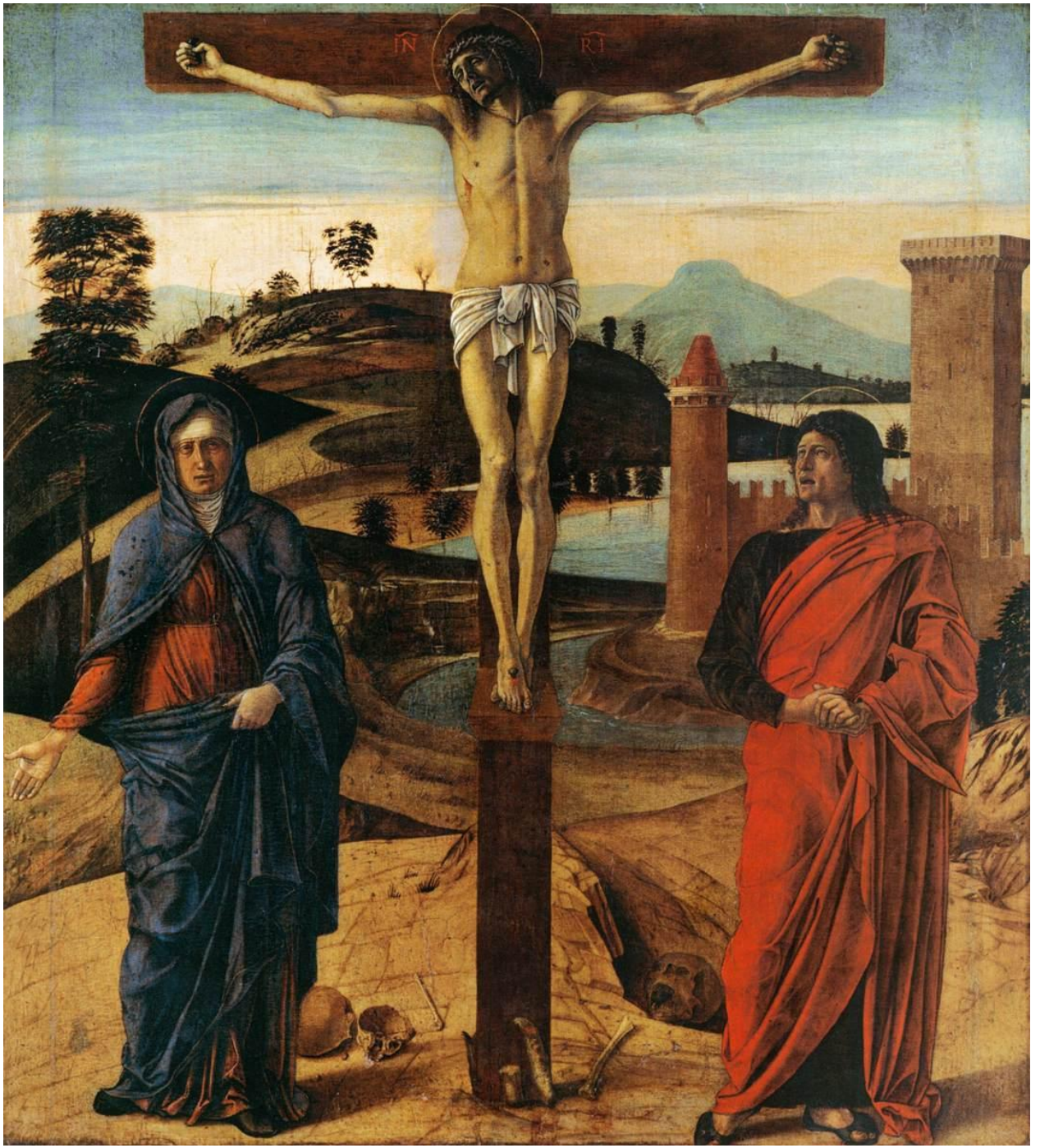




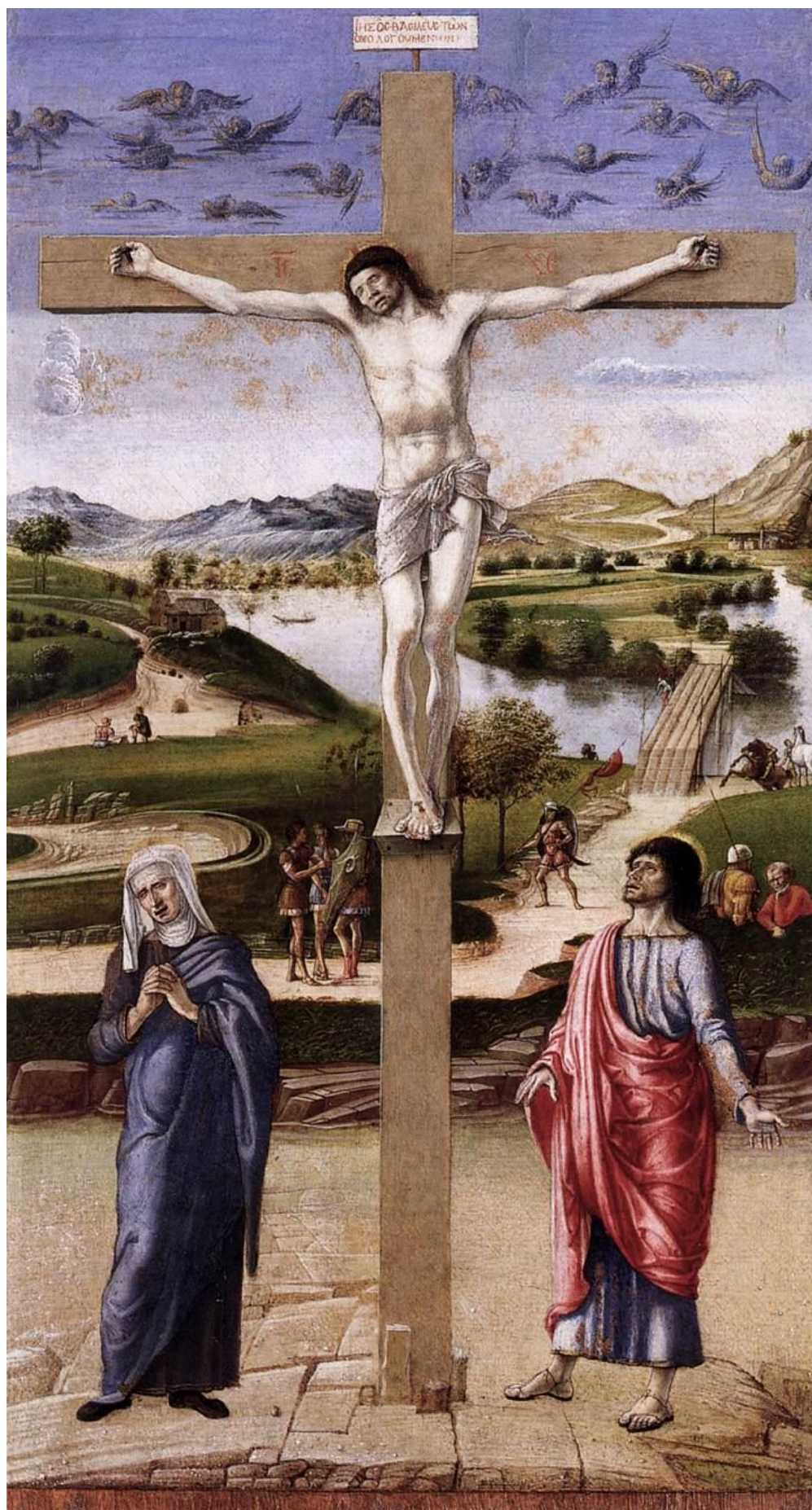
Илл. 81.131. Анджелико. Пронзание копьем.



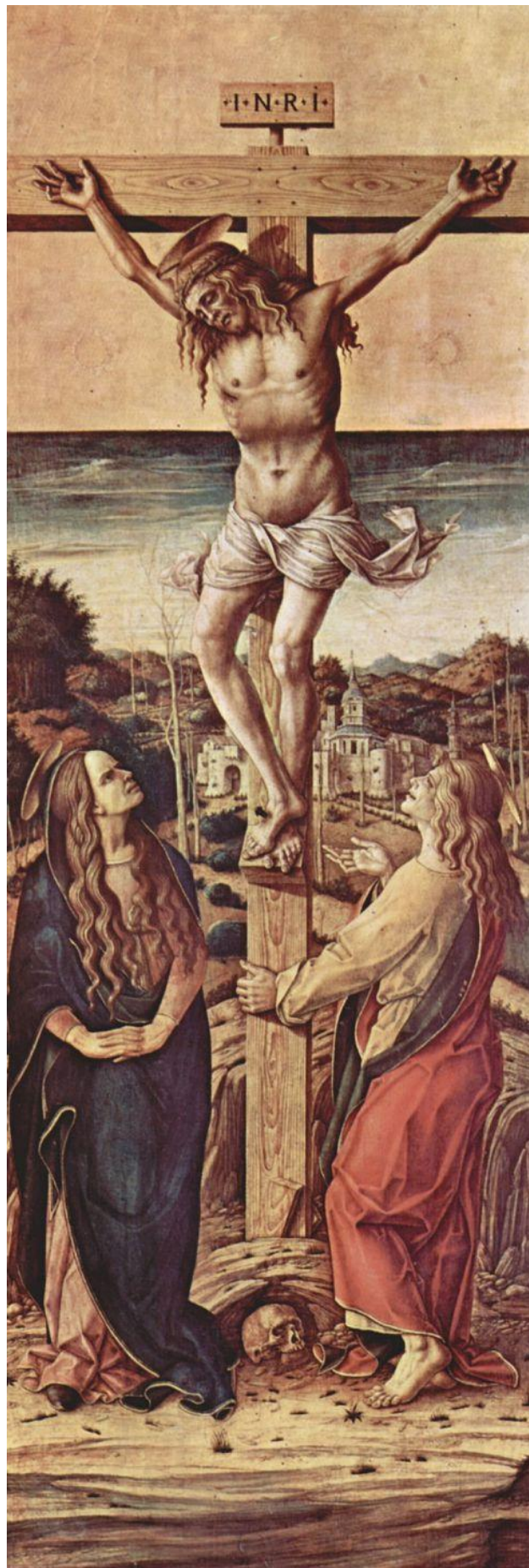
Илл. 81.132. Джованни Беллини. Распятие.



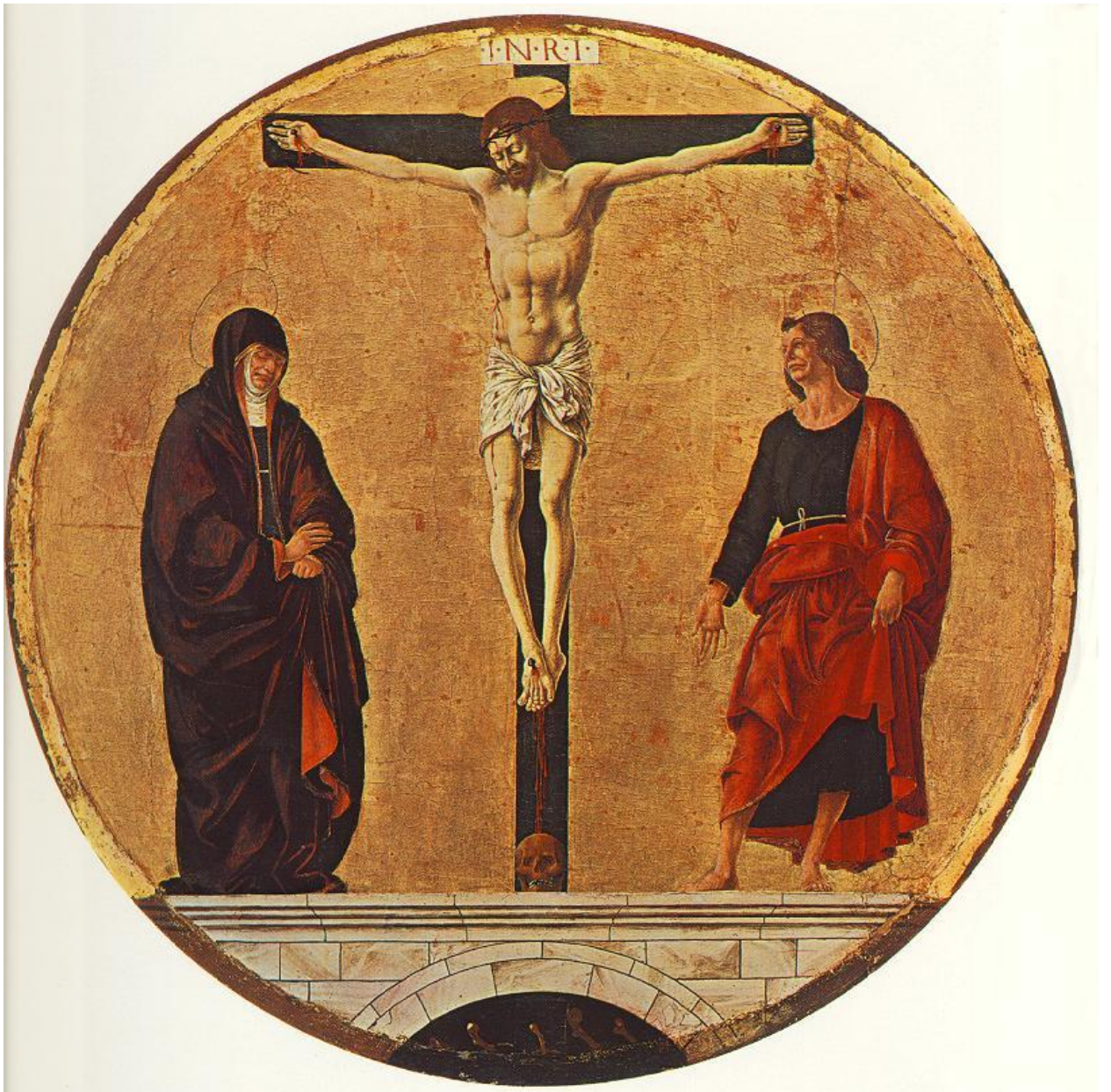
Илл. 81.133. Джованни Беллини. Голгофа.



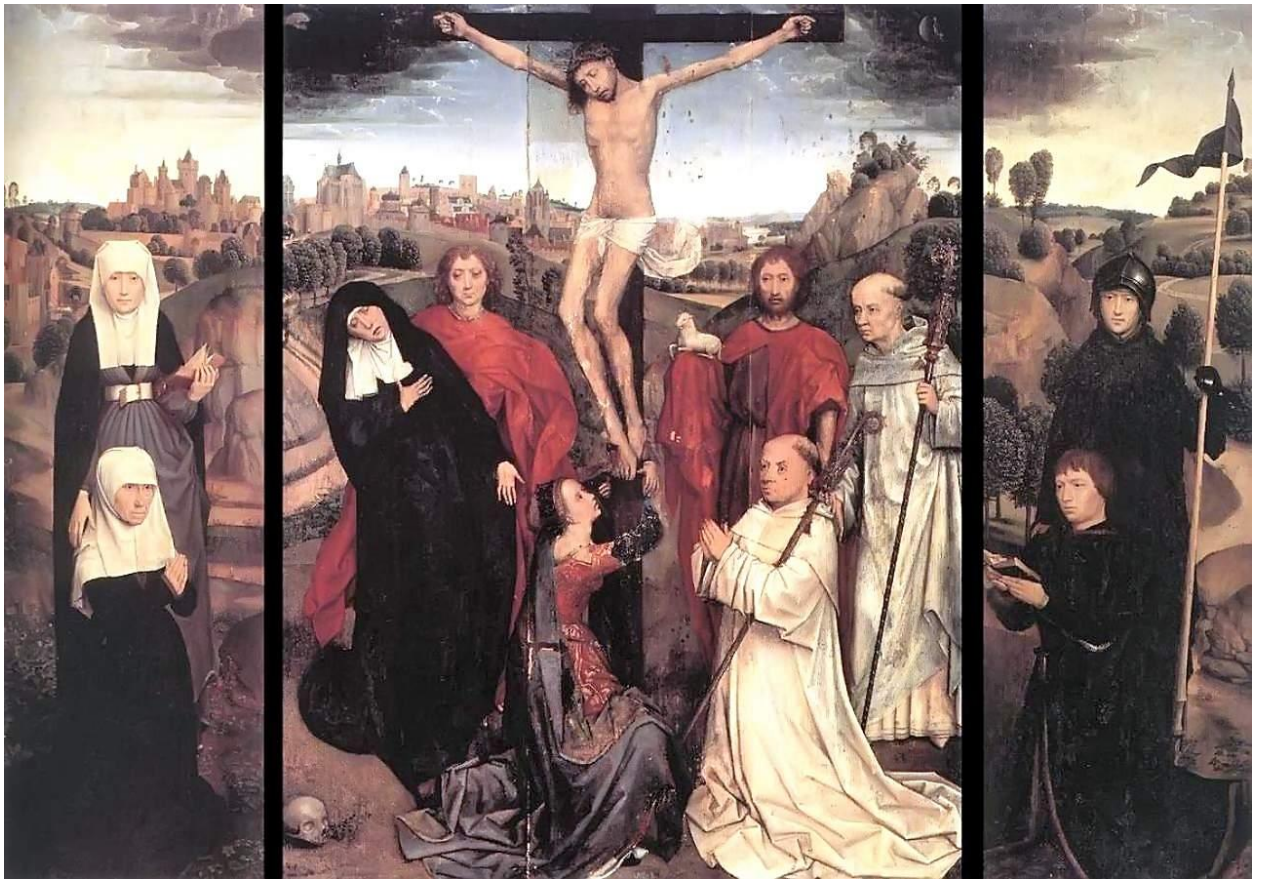
Илл. 81.134. Джованни Беллини. Распятие.



Илл. 81.135. Карло Кривелли. Распятие.



Илл. 81.136. Франческо дель Косса. Распятие.



Илл. 81.137. Ганс Мемлинг. Триптих Яна Краббе.

78×63 см. На нем отсутствуют стражники, а кроме традиционных персонажей – Девы Марии, апостола Иоанна, Марии Магдалины – и донаторов присутствует Иоанн Креститель. Центральная же часть ([илл. 81.138](#)) размером 205×150 см алтаря семьи Греверад ([илл. 81.104](#)) из Музея художественного и культурного творчества в Любеке, созданного в 1491 году, явилась прототипом картины из Будапешта на [илл. 81.130](#), которая обсуждалась в этом разделе.

#### 81.4.24. «Снятие с креста»

Сцена «Снятие с креста» ([илл. 81.127](#)) расположена в верхней правой части картины из Турина ([илл. 81.101](#)) правее сцены «Распятие».

**Описание сцены.** Разбойники еще висят на своих крестах, а Иосиф Аримафейский и Никодим уже снимают тело Иисуса с Его креста. Дева Мария и поддерживающие ее апостол Иоанн и св. жены находятся там же, где и в сцене «Распятие» - Дева Мария сидит на земле, Иоанн наклонился к ней, а св. жены стоят позади них.

**Пейзаж.** Облака над этой сценой не столь черны, как в сцене «Распятие», поэтому и Голгофа, хотя и находится в тени, но не в таком мраке. Заметим, что в сцене «Прибивания гвоздями», она была ярко освещена солнцем.

**Цветовая гамма и композиция.** Серые тучи и холм, образующие фон этой сцены, разделены почти белой полоской неба ниже туч. На этом, более светлом, чем в сцене «Распятия», фоне более резко выделяются три креста, выглядящие довольно сиротливо. Две группы – Иосиф и Никодим с телом Иисуса и Дева Мария с апостолом Иоанном и св. женами, образуют диагональ этой сцены. После совершения казни воины оставили тела висеть на крестах. Близкие Иисуса снимают Его тело с креста для похорон, а о телах остальных казненных, видимо, не позаботится никто.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 54.4.5. Скульптурное изображение этой сцены в виде рельефа исполнил Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.15](#)).

На картине Беноццо Гоццолли ([илл. 81.139](#)) размером 180×300 см, созданной в 1491 году и хранящейся в Музее Хорне во Флоренции, чрезмерно много персонажей при общем темно-коричневом колорите, призванном представить ночное освещение.

На картине Мастера Девы среди дев ([илл. 67.51](#)) Иисус уже снят с креста, и Его тело переносят к месту оплакивания Иосиф Аримафейский и Никодим. Группа Девы Марии и апостола Иоанна находится слева от них. Суровый, но красочный пейзаж дополняет впечатление торжественности в этой сцене. Художник также поместил эту сцену в более традиционной иконографии на правую створку «Триптиха Распятия» ([илл. 67.54](#)). Из-за обилия действующих лиц и лестниц, приставленных к кресту, религиозный





Илл. 81.138. Ганс Мемлинг. Центральная часть алтаря семьи Греверад.



Илл. 81.139. Беноццо Гоццоли. Снятие с креста.

дух этого произведения несколько затушевывается бытовыми подробностями.

Мастер алтаря св. Варфоломея создал несколько вариантов этого сюжета. На картине из Национальной галереи Лондона ([илл. 81.140](#)) размером 75×47 см, исполненной в 1500-1505 годах, в каноническую композицию включена фигура мальчика на самом верху лестницы, нарисованная в необычайно смелом ракурсе. В варианте же из Лувра в Париже ([илл. 81.141](#)) размером 227×210 см, созданном тогда же, в 1500-1505 годах, для церкви Валь де Грейс в Париже, художник воспользовался композицией знаменитой картины Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.106](#)), но существенно изменил цветовую гамму.

Ганс Мемлинг также создал несколько вариантов этого сюжета. Картина из Музея Грунинге в Брюгге ([илл. 81.142](#)) размером 53.8×39 см, написанная в 1490-е годы, является левой створкой разрозненного диптиха и считается копией произведения Ганса Мемлинга. Она отличается некоторой формальностью изображения. Более эмоциональным является диптих ([илл. 81.143](#)) из Музея Королевской Капеллы Капилья Реаль в Гранаде, созданный в 1492-1494 годах, каждая створка которого имеет размеры 53.8×38.3 см. Хотя левая створка в значительной степени повторяет композицию предыдущей картины, необычным представляется разделение всей сцены на «участников» действия (слева) и его «свидетелей» (справа), представленное на разных створках.

#### 81.4.25. «Положение в гроб»

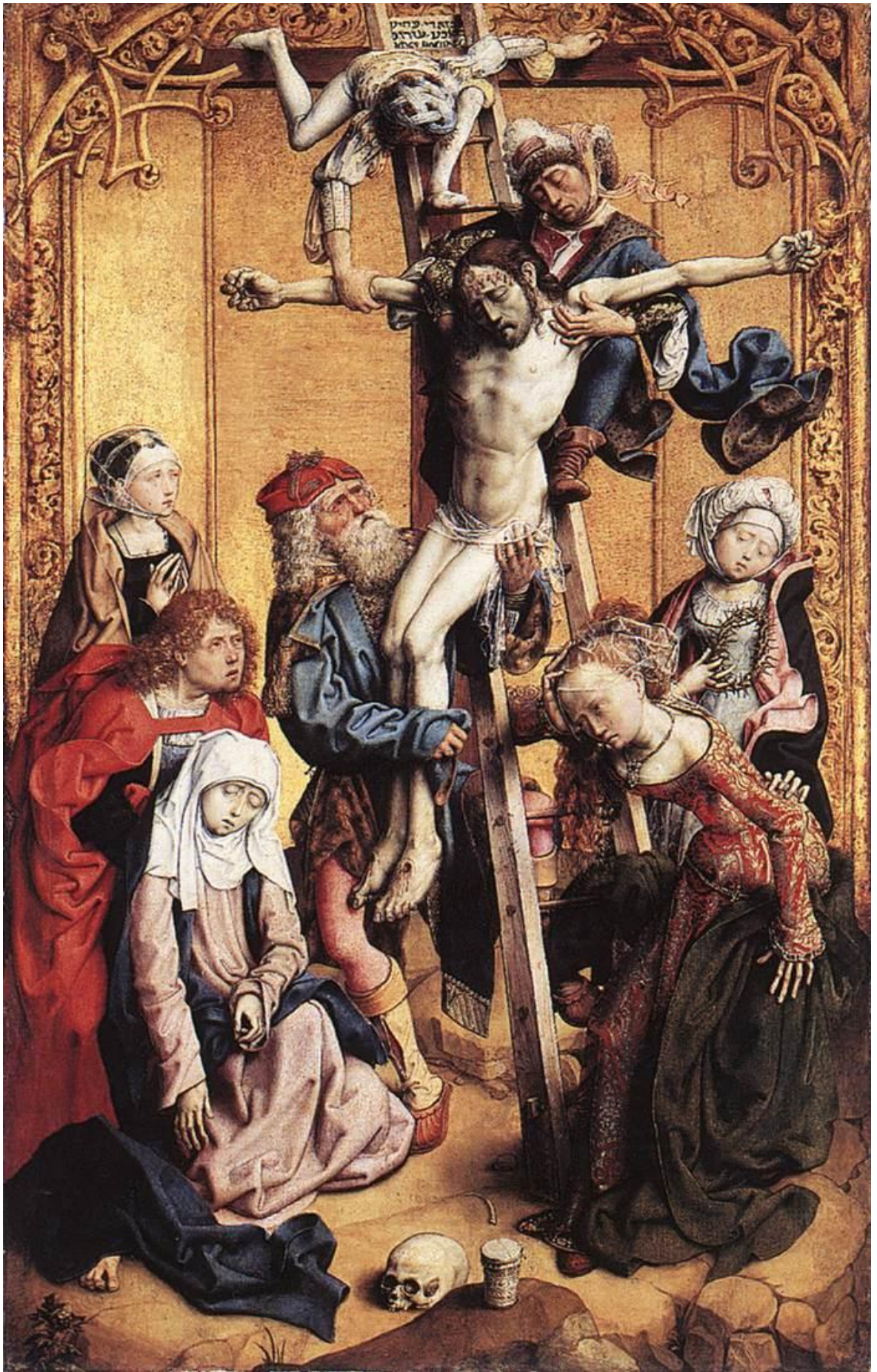
Сцена «Положение в гроб» ([илл. 81.127](#)) помещена в верхней правой части картины из Турина ([илл. 81.101](#)) выше сцены «Шествие на Голгофу».

**Описание сцены.** Тело Иисуса, завернутое в белые пелены, кладут в гроб Иосиф Аримафейский и Никодим. Иосиф, поддерживающий ноги Иисуса, почти целиком находится внутри гробницы, а Никодим, поддерживающий тело под мышки, - снаружи. Они заносят тело в гробницу ногами вперед. Никого, кроме них, включая близких Иисуса, в этой сцене нет.

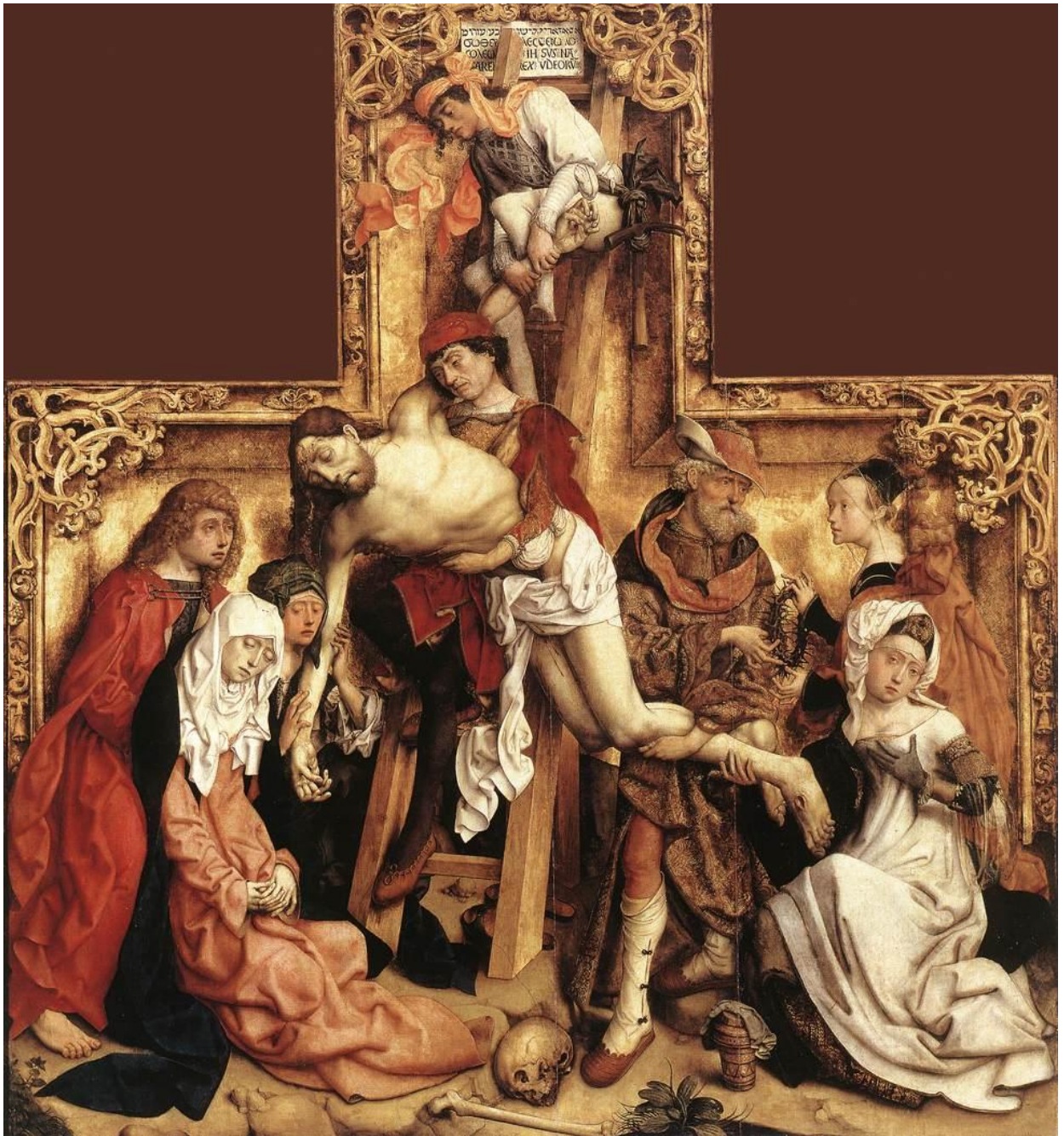
**Пейзаж.** Гробница находится у правого края дороги на Голгофу, и мимо нее Иисус нес Свой крест. Квадратный вход в нее вырублен в большой каменной скале на склоне темно-серого холма. По разные стороны от этой скалы растет темно-зеленый кустарник.

**Цветовая гамма и композиция.** Сцена имеет ночное освещение, скала погружена во мрак, но вход в гробницу освещен светом, исходящим от тела Иисуса. Освещенными оказываются все участники этой сцены, причем белое в пеленах тело Иисуса образует своего рода диагональ композиции. Такое освещение вносит в композицию элемент таинственности.

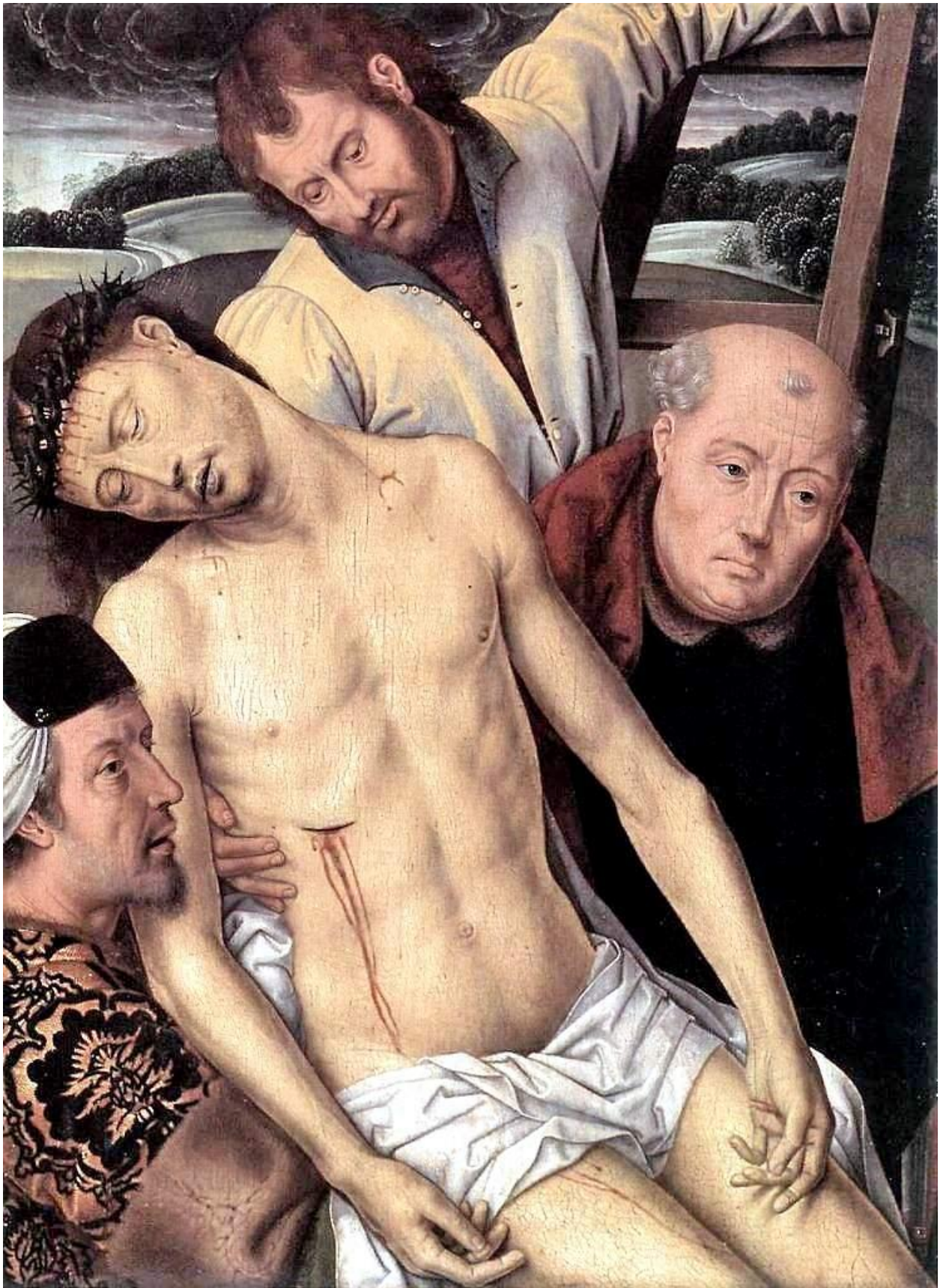
**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Скульптурное изображение этой сцены в виде рельефа исполнили Адам



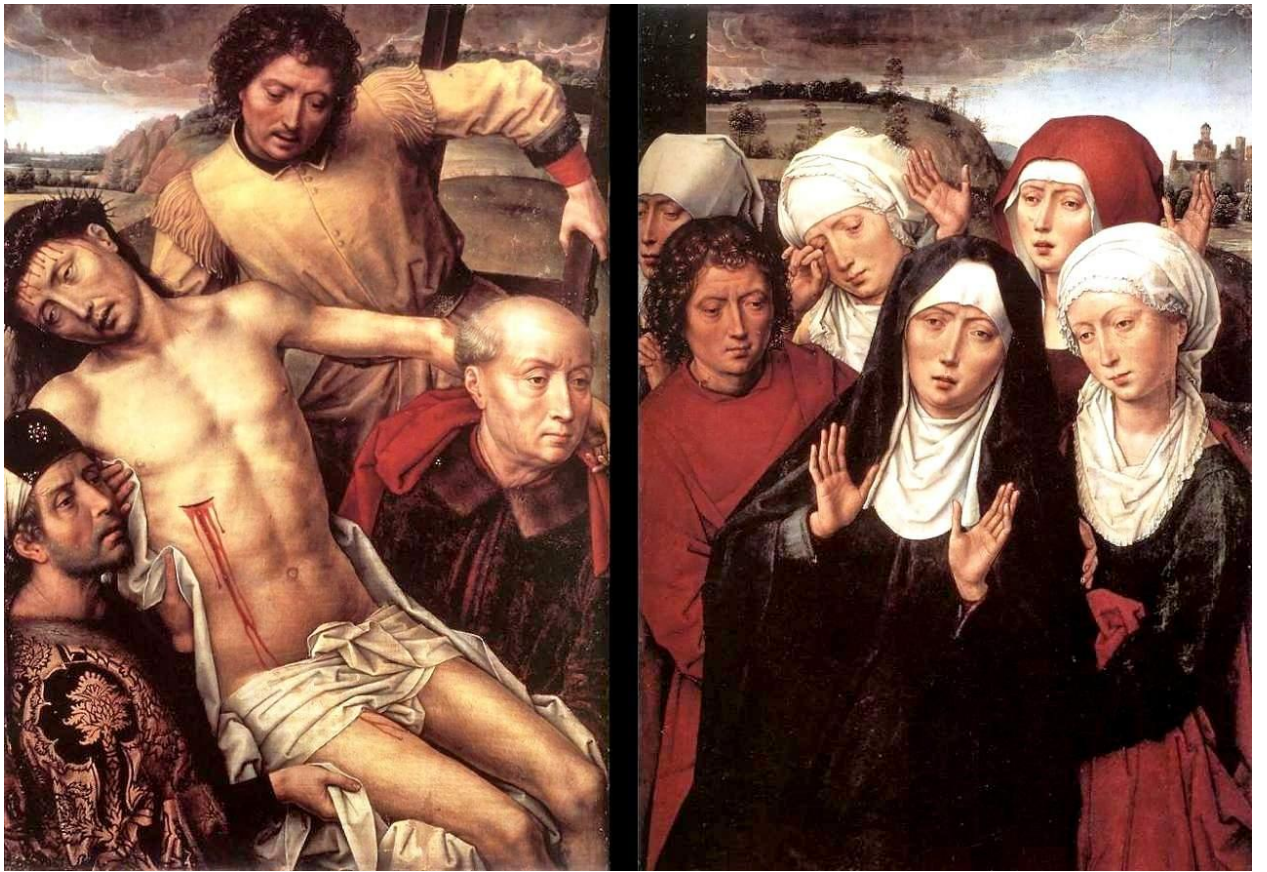
Илл. 81.140. Мастер алтаря св. Варфоломея. Снятие с креста.



Илл. 81.141. Мастер алтаря св. Варфоломея. Снятие с креста.



Илл. 81.142. Ганс Мемлинг. Снятие с креста.



Илл. 81.143. Ганс Мемлинг. Левая створка диптиха Оплакивания Христа.

Крафт ([илл. 68.26](#)) и Мишель Коломб ([илл. 68.30](#)), а гравюра на этот сюжет была создана в школе Андреа Мантеньи ([илл. 70.3](#)).

Мастер Девы среди дев представил этот сюжет ([илл. 67.53](#)) на фоне красочного пейзажа, сочетающего идиллическую красоту в правой половине с ужасом Голгофы, где с крестов еще не сняты тела разбойников, слева. Тело Иисуса переносят в гробницу, Его близкие скорбят над Ним, а правом верхнем углу вход в гробницу закрывают большим камнем.

Более детально, чем на картине из Турина ([илл. 81.127](#)) эта сцена представлена Гансом Мемлингом в нижней части правой створки ([илл. 81.103](#)) «Алтаря семьи Греверад» ([илл. 81.104](#)). Здесь тело Иисуса только подносят ко входу в гробницу. Его несут Иосиф Аримафейский и Никодим, а за ними следуют плачущие Дева Мария и Мария Магдалина. В левом нижнем углу картины на земле лежат предметы для бальзамирования.

#### 81.4.26. «Воскресение Христа»

**Анализируемые произведения.** Сцена «Воскресение Христа» ([илл. 81.144](#)) расположена в нижней правой части картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), правее сцены «Поклонение волхвов». Эта же сцена ([илл. 81.127](#)) нарисована у правого края картины из Турина ([илл. 81.101](#)), правее и ниже сцены «Положение в гроб».

**Описание сцены.** Воскресший Иисус в багрянице стоит около входа в гробницу лицом к зрителю, демонстрирует Свою рану на боку и благословляет зрителя правой рукой, а в левой держит Стяг Воскресения. Он особенно строен на [илл. 81.144](#). На земле перед Ним в причудливых позах спят три воина в доспехах, современных художнику, и с оружием.

**Пейзаж.** На [илл. 81.144](#) солдаты спят перед тремя громадными замшелыми темно-коричневыми камнями, стоящими один за другим вплотную друг к другу. Гробница вырублена в ближнем к зрителю камне. Каменная плита, закрывающая вход в нее, немного сдвинута, но так, что через образовавшуюся щель сможет протиснуться разве что мышь. На [илл. 81.127](#) вход в гробницу, которая является не совсем точной копией гробницы из предыдущей сцены, вообще плотно закрыт каменной плитой. Этим подчеркивается, что Иисус вышел из нее чудодейственным способом.

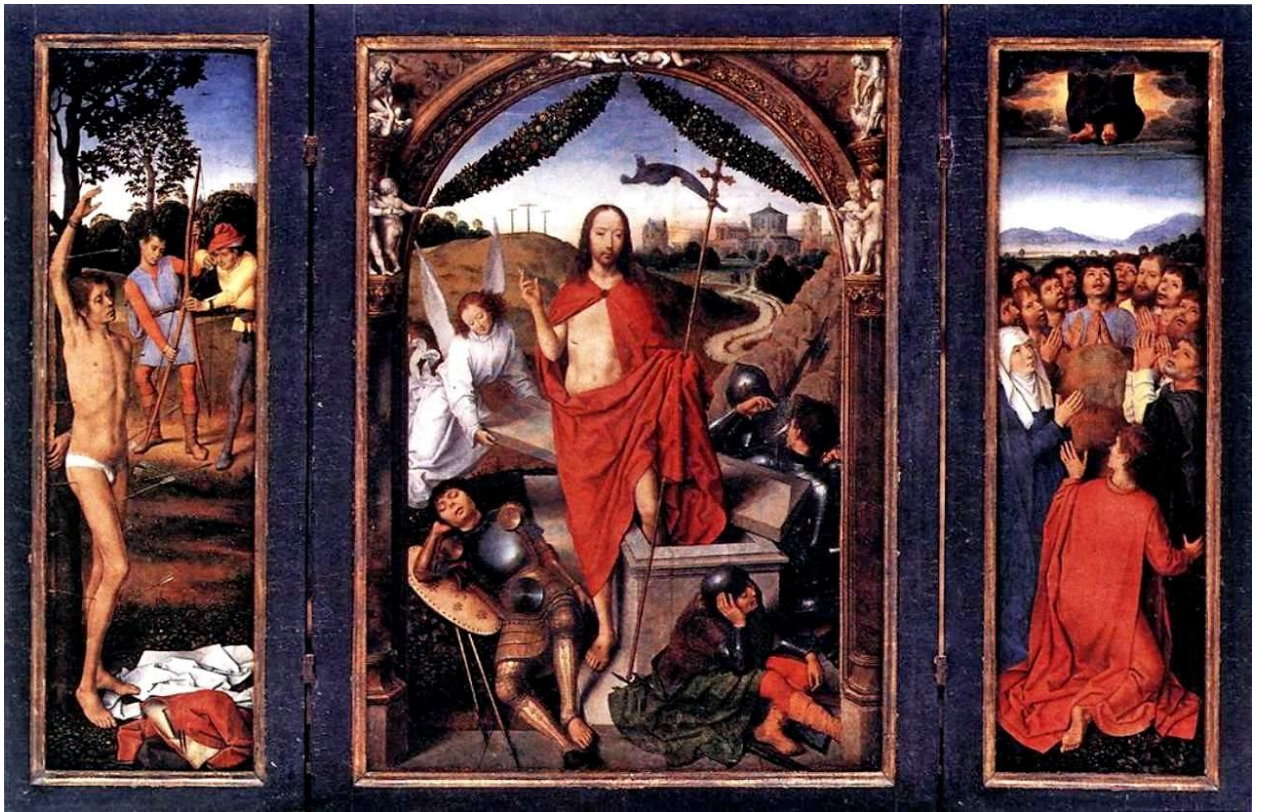
**Цветовая гамма и композиция.** Освещение в этой сцене показывает, что Воскресение произошло ночью, и у этого чуда не было свидетелей. На темно-коричневом фоне гробницы нерезко выделяется красная фигура Иисуса, а темные стальные доспехи солдат сливаются с ним. Композиция обеих сцен почти одинаковая – спящие солдаты валяются у ног Иисуса, но все Его внимание обращено на зрителя.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Ганс Мемлинг создал еще несколько произведений на тот же сюжет. На триптихе ([илл. 81.145](#)) из Лувра в Париже, созданном около 1490 года, этот сюжет помещен на центральную часть размером 62×45 см. Здесь иконография более традиционна – Иисус одной ногой уже вышел из гроба, крышку которого





Илл. 81.144. Ганс Мемлинг. Семь радостей Марии (деталь).



Илл. 81.145. Ганс Мемлинг. Триптих Воскресения Христова.

сдвигает в сторону ангел за Его спиной. Вокруг гроба спят четыре стражника в металлических доспехах. Пейзаж с уходящей дорогой, круглой церковью и невысокой Голгофой с тремя пустыми крестами оживляется гирляндами в стиле Андреа Мантеньи и скульптурами на обрамлении в стиле Рогира ван дер Вейдена.

Более необычную трактовку этого сюжета мы встречаем на картине из Любека ([илл. 81.103](#)), где эта сцена помещена в самом центре. Летящий ангел отодвинул вертикальную плиту, закрывающую вход в гробницу, Иисус вылетел из нее и парит в воздухе, благословляя зрителя и держа немного наискось Стяг Воскресения. Спящих воинов здесь пять.

На картине из Музея изобразительных искусств в Будапеште ([илл. 81.146](#)) размером 58×28.2 см, являющейся правой створкой триптиха, центральная панель которого представлена на [илл. 81.130](#), а левая створка – на [илл. 81.126](#), предыдущая иконография повторена в некоторых деталях. Иисус парит в золотой мандорле, из четырех воинов один уже пробудился, а на заднем плане к гробнице приближаются три Марии.

#### 81.4.27. «Явление Христа Марии»

Сцена «Явления Христа Марии» ([илл. 81.147](#)) расположена в верхней правой части картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), выше и правее сцены «Воскресения». Ганс Мемлинг предлагает близкую, но несколько отличную иконографию этого сюжета, чем его учитель Рогир ван дер Вейден ([илл. 38.116](#)).

**Описание сцены.** Дева Мария в синем плаще сидит с раскрытой книгой на коленях. Иисус в багрянице подходит к ней из глубины помещения, выставив обе руки ладонями вперед в успокаивающем жесте. Дева Мария всплеснула руками от неожиданности и смешанных чувств радости и страха.

**Место действия.** Действие происходит в одноэтажном здании с серыми каменными стенами и двускатной черепичной крышей. В передней стене здания имеется два широких проема с полукруглым верхом, разделенные колонной. Через эти проемы можно видеть внутренность здания. В полутемном помещении нет никакой обстановки, а на задней стене выше головы Иисуса прорублено небольшое прямоугольное окно с витражом.

**Цветовая гамма и композиция.** Иисус и Мария разделены колонной и находятся в разных пространствах. Серые стены здания играют роль своего рода рамы, внутри которой на фоне мрака, царящего в помещении, видны фигуры действующих лиц, синяя и красная. Голова Мадонны испускает золотое сияние, освещающее ее часть помещения. Место, где находится Иисус, освещается светом, падающим из окна. Высокая фигура Иисуса и сидящая фигура Марии образуют диагональ этой сцены. В этой миниатюрной композиции художнику удалось передать ощущение свершившегося чуда.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** В иной иконографии представил этот сюжет Иоганн Кербек ([илл. 50.58](#)). Иисус в



Илл. 81.146. Ганс Мемлинг. Воскресение Христово.



Илл. 81.147. Ганс Мемлинг. Семь радостей Марии (деталь).

красной багрянице на голое тело и со стягом Воскресения сидит рядом с Девой Марией на украшенном скульптурами и рельефами троне сложной формы. Мадонна нежно гладит Его правую руку. Перед тронем маленькие ангелы вдохновенно поют по нотам.

#### 81.4.28. «Схождение в Ад»

Сцена «Схождение в Ад» ([илл. 81.127](#)) нарисована у правого края картины из Турина ([илл. 81.101](#)), ниже сцены «Воскресения».

**Описание сцены.** Иисус в багрянице на голое тело, которая распахнулась у него на груди, древком Стяга Воскресения разбивает ворота в Ад. Он еще не вошел внутрь и поэтому никаких других персонажей этой сцены не видно.

**Пейзаж.** Вход в Ад находится в большой коричневой скале, расположенной у края дороги, по которой Иисус нес Свой крест на Голгофу, с правой стороны по ходу движения. Сам вход выглядит как бесформенный темный провал в этой скале.

**Цветовая гамма и композиция.** На фоне коричневой скалы и темного провала в ней резко выделяются обнаженные части тела Иисуса – его лицо, грудь, правая рука и ноги. Напротив, Его багряница и Стяг Воскресения сливаются с этим фоном. Сама сцена расположена так близко к правому краю картины, что кажется намеренно срезанной художником.

#### 81.4.29. «Не удерживай Меня»

**Анализируемые произведения.** Сцена «Не удерживай Меня» ([илл. 81.144](#)) расположена в правой части картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), выше сцены «Воскресения». Эта же сцена ([илл. 81.127](#)) нарисована в правом верхнем углу картины из Турина ([илл. 81.101](#)), также выше сцены «Воскресения».

**Описание сцены.** Иисус в багрянице, одетой на голое тело, слегка наклонился к Марии Магдалине и левой рукой делает предупреждающий жест, чтобы она не касалась Его. Мария Магдалина, в зеленом платье и синем плаще, обернутом вокруг туловища, бросилась на колени перед Ним (на [илл. 81.144](#) справа от Него, а на [илл. 81.127](#) – слева), пытаясь дотронуться до Него. На [илл. 81.144](#) издали к ним приближаются еще две Марии, разговаривая между собой и не видя Иисуса с Марией Магдалиной из-за холма.

**Пейзаж.** На [илл. 81.144](#) действие происходит на склоне пологого холма позади гробницы Иисуса. Чуть сзади Иисуса и Марии в просвете между их фигурами растет высокое дерево с тонким стволом и ажурной кроной. По склону холма полукругом идет тропинка, по которой пришла Мария Магдалина и поднимаются на холм другие две Марии. За холмом простирался обширный луг, поросший травой, по которому извивается желтая проселочная дорога. На [илл. 81.127](#) эта сцена нарисована на вершине

пологого холма, на переднем склоне которого расположены два экземпляра гробницы Иисуса со сценами «Положения в гроб» и «Воскресения». По склонам этого холма, поросшим травой, спускается несколько полос кустарника и невысоких деревьев. За холмом открываются луга и рощи, водная гладь, а на дальнем берегу – довольно угрюмые горы.

**Цветовая гамма и композиция.** На зеленом фоне травы, листвы деревьев и кустов красная фигура Иисуса и синяя Марии выделяются довольно резко. На [илл. 81.144](#) из-за холма видна лишь верхняя половина фигуры Иисуса. Высокая фигура Иисуса и коленопреклоненная Марии образуют в этой сцене диагональ, причем на [илл. 81.144](#) эта диагональ противопоставлена вертикальным фигурам двух Марий. Преклонение Марии Магдалины перед воскресшим Иисусом особенно выразительно передано на [илл. 81.144](#).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Эта же сцена нарисована и на картине из Любека ([илл. 81.103](#)) в ее средней части слева от фигуры воскресшего Иисуса, причем композиция сцены ближе к ее изображению на [илл. 81.144](#).

#### 81.4.30. «Путешествие в Эммаус»

Сцена «Путешествие в Эммаус» ([илл. 81.147](#)) расположена в правой верхней части картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), выше сцены «Не удерживай Меня».

**Литературная программа.** Художник следует Евангелию по Луке: «И вот в тот же самый день двое из учеников направлялись в Эммаус, деревню, расположенную верстах десяти от Иерусалима, и вели разговор обо всех этих событиях. И во время их разговоров и споров сам Иисус, подойдя к ним, пошел с ними рядом. Но глаза их были словно поражены слепотой, и они Его не узнали. Иисус заговорил с ними: - Что это вы обсуждаете по дороге? Они остановились с мрачными лицами. Один из них, Клеопа по имени, сказал Иисусу: - Ты, верно, единственный во всем Иерусалиме, который не знает, что здесь произошло на днях? – А что? – спросил Иисус. Да с Иисусом Назарянином, - ответили они. – Он был пророк, сильный делами и учением в глазах Бога и всего народа, но наши первосвященники и старейшины отдали Его на смерть: Его распяли на кресте. А мы-то надеялись, что Он и есть тот, кто освободит Израиль. Но это еще не все: уже третий день пошел, как это случилось, а тут еще наши женщины нас удивили. На рассвете они пошли к гробнице и, не найдя Его тела, вернулись и заявили, что им было видение ангелов, которые сказали им, что Он жив. Некоторые из наших пошли к гробнице и обнаружили, что и в самом деле все так, как рассказывали женщины, но Его самого не видели. – Какие вы неразумные люди! – сказал им Иисус. – Как нелегко вам дается вера во все, о чем говорили пророки! Разве Мессия не должен был перенести все эти страдания, чтобы достичь Своей славы? И Он разъяснил им все места в Писаниях, относящиеся к Нему, начав с Моисея и всех пророков».

**Описание сцены.** На картине по дороге, ведущей в Эммаус, плотной группой идут три странника. Двое учеников, Клеопа и, согласно поздней традиции, сам Лука, одеты в коричневые дорожные плащи, а Иисус, идущий справа, - в красную тунику и синий плащ, перекинутый через левое плечо.

**Эммаус.** Эммаус нарисован в виде укрепленного рыцарского замка с зубчатыми каменными стенами и башнями, высоким донжоном и высокими каменными домами с двускатными красными черепичными крышами внутри. Художник пользовался латинским переводом Библии, где Эммаус назван замком.

**Пейзаж.** Дорога, по которой идут путники, является продолжением дороги, по которой в обратном направлении шли три Марии к гробнице Иисуса. Вокруг Эммауса, окруженного зелеными лугами, мы видим несколько рощ, состоящих из деревьев с густыми кронами.

**Цветовая гамма и композиция.** Основу композиции этой сцены составляет серый замок, окруженный светлой зеленью лугов и темной зеленью рощ. Военное сооружение создает определенный контраст с идиллическим сельским пейзажем. На этом фоне резко выделяется светло-желтая, причудливо извивающаяся дорога, по которой мирно идут трое одиноких путников. Вся эта сцена дышит сельским покоем.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Одним из самых ранних вариантов этого сюжета является картина Дуччо ([илл. 81.148](#)) размером 51×57 см, хранящаяся в Музее сорора в Сиене и являющаяся частью задней пределлы его «Маэсты» ([илл. 4.5](#)), созданной в 1308-1311 годах. Картина представляет разговор трех его участников, красноречиво переданный их жестами, и стилизованный городской пейзаж Эммауса.

Эта же сцена нарисована и на картине из Любека ([илл. 81.103](#)) в ее верхней правой части. На ней замок размещен не на равнине, а на склоне пологого холма.

#### 81.4.31. «Явление Христа семи ученикам у моря Тивериадского»

Сцена «Явление Христа семи ученикам у моря Тивериадского» ([илл. 81.147](#)) расположена в правой верхней части картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), выше и правее сцены «Путешествие в Эммаус».

**Описание сцены.** Иисус стоит на берегу, а лодка с учениками находится в нешироком проливе. В отличие от картин Дуччо ([илл. 22.47](#)) и Луиса Боррассы ([илл. 22.46](#)) на этот сюжет, на картине Ганса Мемлинга апостол Петр еще не бросился в воду, чтобы поскорее добраться до Иисуса.

**Пейзаж.** Пейзаж в этой сцене написан с большим настроением. Из залива, образованного противоположным берегом и мысом, расположенным позади Эммауса, в море выходит довольно узкий пролив, где на небольшой лодке ученики ловят рыбу. На противоположном пологом берегу с широким песчаным пляжем одиноко стоит Иисус. За пляжем вдаль уходят луга, рощи и пологие холмы.





Илл. 81.148. Дуччо. Путешествие в Эммаус.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма сцены построена на сочетании трех цветов – голубого (водная гладь и небо), желтого (пляж) и оттенков зеленого (светлая трава, темные кроны деревьев). Фигура Иисуса и лодка расположены почти на одной горизонтали. Художник мастерски передал ощущение утреннего спокойствия в природе, нарушаемого лишь человеческими страстями.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Эта же сцена нарисована и на картине из Любека ([илл. 81.103](#)) в ее средней части, над сценой «Воскресения». В ней апостол Петр уже прыгнул в воду. Несомненным достижением художника является изображение солнца, восходящего над линией горизонта и окрасившего в розовый цвет и небо, и воду, что встретилось здесь едва ли не впервые.

#### 81.4.32. «Вознесение Христа»

Сцена «Вознесение Христа» ([илл. 81.147](#)) расположена в правой верхней части картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), выше и правее сцены «Явление Христа семи ученикам у моря Тивериадского» и между сценами «Путешествие в Эммаус» и «Явление Христа Марии», которые находятся немного ниже.

**Описание сцены.** Иисус в багрянице возносится к верхнему краю картины, благословляя правой рукой оставшихся на земле. Дева Мария и апостолы собрались в кружок на вершине крутой и высокой скалы, стоят на коленях и воздевают руки к Иисусу, прощаясь с Ним.

**Пейзаж.** Эта замшелая скала из серого камня расположена справа от дороги, ведущей в Эммаус и к гробнице Иисуса. Ее отроги выступают из ровного зеленого луга, идущего вдоль дороги. Иисус окружен желтым облаком, пересекающим Его фигуру. Вокруг же безоблачное небо.

**Цветовая гамма и композиция.** Темная скала, темные фигуры апостолов и Девы Марии, расположенные на ней компактной и очень выразительной группой, контрастируют с яркой фигурой Иисуса в светлом облаке на фоне светлого неба. Голова Иисуса немного срезана верхним краем картины. Положение Его фигуры, слегка наклоненной влево, создает впечатление стремительного движения вверх. В этой сцене художнику, несомненно, удалось передать ощущение совершающегося чуда.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Эта же сцена на картине из Любека ([илл. 81.103](#)) помещена в левом верхнем углу, причем грозное сияние вокруг фигуры возносящегося Иисуса освещает клубящиеся вокруг мрачные тучи. Весьма смелую трактовку этого сюжета Ганс Мемлинг создал на правой створке «Триптиха Воскресения Христова» ([илл. 81.145](#)). Здесь от возносящегося Иисуса видны лишь подол Его багряницы в огненном облаке между черными тучами и ступни босых ног (остальная часть Его фигуры осталась за верхним краем картины).

#### 81.4.33. «Сошествие Святого Духа на апостолов»

Сцена «Сошествие Святого Духа на апостолов» ([илл. 81.144](#)) расположена в правом нижнем углу картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), правее сцены «Воскресение» и ниже сцены «Явление Христа Марии».

**Описание сцены.** В центре тесной комнаты лицом к зрителю, молитвенно сложив руки, в кресле сидит пожилая Дева Мария в синей накидке, белом головном платке и с раскрытой книгой на коленях. Сзади и с двух сторон ее окружают двенадцать апостолов. Апостолы Петр в белой тунике и синем плаще и Иоанн в красном плаще стоят на переднем плане на коленях. Остальные апостолы находятся в глубине комнаты. Под потолком комнаты парит Святой Дух в виде белого голубя, испускающего золотой свет, лучи которого нисходят на присутствующих. Апостолы воздели к нему руки и лица.

**Место действия.** Действие происходит в одноэтажном здании с полукруглой крышей и желтыми стенами. На фасаде в верхней части выступает балкончик в форме фонаря. Слева к боковой стене здания пристроена полукруглая кирпичная башня с крышей, крытой синей черепицей. Под самой крышей башни сделано маленькое слуховое окно. От этой башни вперед идет невысокая кирпичная стена, а назад, к зданию, где происходит явление воскресшего Христа Деве Марии, – серые зубчатые крепостные башни и бастионы. В передней стене здания, где разворачивается обсуждаемая сцена, имеется широкий и высокий проем с полукруглым верхом. Через него в комнате, за спинами апостолов виден высокий белый камин, вытяжка из которого уходит за верхний край проема, и белая закрытая дверь в задней стене. Пол комнаты покрыт некрупной плиткой с геометрическим узором.

**Цветовая гамма и композиция.** Хотя действие происходит при ночном освещении, лучи, исходящие от Святого Духа, освещают и комнату, и стены здания. Проем образует своего рода раму, внутри которой имеется два центра притяжения – Дева Мария и Святой Дух над ней. Остальные действующие лица просто образуют «массовку», разнообразя композицию своими динамичными и эмоциональными позами и жестами. Создается впечатление, что Святой Дух видит все, кроме Мадонны, которая вызвала его своей молитвой.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 5.5.5.4.

Таддео Гадди изобразил эту сцену в похожей иконографии, восходящей к Джотто, на картине ([илл. 81.149](#)) размером 35×27 см, хранящейся в Государственных музеях Берлина. Она входила в цикл из 26 картин, созданных мастером для церкви Санта-Кроче во Флоренции в 1335-1340 годах.

На фреске Андреа да Фиренце ([илл. 81.150](#)) из капеллы Спаньюоло в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, созданной в 1365-1368 годах, эта сцена происходит при большом стечении народа.



Илл. 81.149. Таддео Гадди. Сошествие Святого Духа на апостолов.



Илл. 81.150. Андреа да Фиренце. Сошествие Святого Духа.

На картине Ганса Мюльчера ([илл. 36.150](#)), как и на картинах Таддео Гадди и Ганса Мемлинга, это чудо происходит без посторонних свидетелей.

Эта же сцена нарисована и у правого края картины из Любека ([илл. 81.103](#)) чуть выше сцены «Воскресения».

#### 81.4.34. «Смерть Девы Марии»

Сцена «Смерть Девы Марии» ([илл. 81.147](#)) расположена у правого края картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), правее сцены «Явление Христа Марии» и выше сцены «Сошествие Святого Духа на апостолов».

**Описание сцены.** Дева Мария, еще живая, в синей накидке и белом головном платке, лежит в тесной комнате на спине, на широкой красной кровати с высоким красным пологом в нидерландском стиле. В руках она держит высокую горящую свечу (в соответствии со старой традицией вставлять в руки умирающего свечу, свет которой – символ христианской веры). У ее изголовья толпятся апостолы. Апостол Петр в белой тунике руководит церемонией. В ногах смертного одра сидит апостол Андрей с раскрытой книгой на коленях, также в светлых одеждах. Апостол Иоанн стоит на коленях у кровати Мадонны.

**Место действия.** Здание, в котором разворачивается эта сцена, имеет на один этаж больше, чем то, где Иисус явился Марии после Воскресения. У него серые стены, полукруглая черепичная крыша с несколькими слуховыми окнами. Внутренность комнаты, где умирает Дева Мария, видна через широкий проем в передней стене. Кроме кровати, нарисованной несколько по диагонали, но параллельно боковой стене, в комнате не видно никакой мебели.

**Цветовая гамма и композиция.** В комнате царит полумрак, более темный, чем цвет стен снаружи. Спокойные серые стены образуют своего рода раму для этой сцены, где на темном фоне вокруг умирающей столпилось много народу в одеждах разного цвета, что создает ощущение некоторой пестроты и суеты, не соответствующей сюжету.

#### 81.4.35. «Успение Девы Марии»

Сцена «Успение Девы Марии» ([илл. 81.147](#)) расположена в правом верхнем углу картины из Мюнхена ([илл. 81.71](#)), выше сцены «Смерть Девы Марии».

**Описание сцены.** Два ангела с красными крыльями и в белых туниках возносят на Небо душу Девы Марии, облаченную в ярко-синюю накидку. Их встречает Иисус в желтой мандорле, благословляющий душу матери двумя руками. Фигура Иисуса, выступающая из облака, видна лишь по пояс.

**Пейзаж.** Эта сцена разворачивается на фоне покрытого облаками неба и погруженных в легкую дымку далей, едва видных из-за крыши здания, в котором умирала Дева Мария.

**Цветовая гамма и композиция.** Со светло-синим фоном неба резко контрастируют яркие и нарядные цвета крыльев ангелов, накидки Мадонны, мандорлы и одежды Иисуса. Ангелы с душой Девы Марии находятся очень близко от Иисуса, так, что все они образуют одну группу. Вся эта сцена производит впечатление праздничного события.

#### 81.4.36. «Иоанн Богослов на острове Патмос»

Картина «Иоанн Богослов на острове Патмос» ([илл. 81.151](#)) размером 176×78.9 см является правой створкой «Алтаря двух Иоаннов» ([илл. 81.37](#)) [42].

**Литературная программа.** Апостол Иоанн был сослан римским императором Домицианом на Патмос – остров в Эгейском море недалеко от побережья Малой Азии. Считается, что, будучи там, он написал книгу Откровения (Апокалипсис) [19].

**Образ апостола Иоанна.** Апостол Иоанн (в правом нижнем углу), средних лет, довольно плотного телосложения, с приятным, умным лицом, на котором застыло выражение удивления увиденным, с крупными, пытливыми, карими глазами, невысоким лбом, темно-коричневыми волосами до плеч, большим, прямым носом и густой, но не длинной бородой, одет в длинную и широкую красную тунику. Его ноги босы, а голова непокрыта. На коленях у него лежит толстая раскрытая книга, куда он записывает свои видения. В правой руке он держит перо, которое обмакивает в чернильницу, а в левой – коричневый футляр для него. Он сидит на камне и пристально вглядывается в то, что ему открыл Бог, причем взгляд его направлен мимо всех изображенных на картине видений, словно, внутрь себя.

**Поклонение трону могущества Господня.** В левом верхнем углу картины представлено поклонение трону могущества Господня. Художник иллюстрирует следующий текст из Апокалипсиса: «После сего я взглянул, и вот дверь отверста на небо, и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит быть после сего. И тотчас я был в духе; и вот, престол стоял в небе, и на престоле был Сидящий. И Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы. И от престола исходили молнии и громы и гласы и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог



Илл. 81.151. Ганс Мемлинг. Иоанн Богослов на острове Патмос.



Вседержитель, Который был, есть и грядет. И когда животные воздают славу и честь и благодарение Сидящему на престоле, Живущему во веки веков, тогда двадцать четыре старца падают пред Сидящим на престоле, и поклоняются Живущему во веки веков, и полагают венцы свои перед престолом, говоря: достоин Ты, Господи, приять славу и честь и силу: ибо Ты сотворил все, и все по Твоей воле существует и сотворено. И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями. И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати с нее? И никто не мог, ни на небе, ни на земле, ни под землею, раскрыть сию книгу, ни посмотреть в нее. И я много плакал о том, что никого не нашлось достойного раскрыть и читать сию книгу, и даже посмотреть в нее. И один из старцев сказал мне: не плачь, вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил, и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее. И я взглянул, и вот, посреди престола и четырех животных и посреди старцев стоял Агнец как бы закланный, имеющий семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих, посланных во всю землю. И Он пришел и взял книгу из десницы Сидящего на престоле. И когда Он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали пред Агнцем, имея каждый гусли и золотые чаши, полные фимиама, которые суть молитвы святых. И поют новую песнь, говоря: достоин Ты взять книгу и снять с нее печати, ибо Ты был заклан, и Кровию Своею искупил нас Богу из всякого колена и языка, и народа и племени, и соделал нас царями и священниками Богу нашему; и мы будем царствовать на земле. И я видел, и слышал голос многих Ангелов вокруг престола и животных и старцев, и число их было тьмы тем и тысячи тысяч, которые говорили громким голосом: достоин Агнец закланный принять силу и богатство, и премудрость и крепость, и честь и славу и благословение. И всякое создание, находящееся на небе и на земле, и под землею, и на море, и все, что в них, слышал я, говорило: Сидящему на престоле и Агнцу благословение и честь, и слава и держава во веки веков. И четыре животных говорили: аминь. И двадцать четыре старца пали и поклонились Живущему во веки веков».

На картине Иоанн, уже в белом облачении и красной мантии, стоит на коленях спиной к зрителю перед невысоким золотым жертвенником. Жертвенник имеет массивное основание и четыре колонны, поддерживающие жаровню, на которой горит огонь. Над ним, окруженный кольцом радуги, находится круг с видением трона могущества Господня. В верхней части круга находится сам трон с ажурной серой готической беседкой над ним. К трону ведут ступени, покрытые ковром с цветочным рисунком. На троне восседает молодой Бог-Отец в круглой мандорле, состоящей из нескольких колец радуги. Из внешней части этой мандорлы вырываются темно-красные языки пламени. У Бога прекрасное безбородое лицо и длинные темные волосы. На Нем длинная синяя туника и красный плащ, полы которого скреплены на груди большим блестящим медальоном. На коленях у Него лежит книга за семью коричневыми печатями. Слева от

Него небольшой белый Агнец стоит на задних ногах, положив передние на колени Бога. Вокруг подножия трона разместились четыре крылатых животных – темно-коричневый лев с белыми крыльями, коричневый телец с темно-синими крыльями, человек в белой горностаевой мантии с голубыми крыльями и коричневый орел с такого же цвета крыльями, у каждого по три пары крыльев. На складных креслах вокруг трона сидят мужчины среднего и старческого возраста в белых туниках и золотых коронах. Все они играют на музыкальных инструментах – арфе, органе, лютне, виоле и других. На внешней радуге перед жертвенником стоит ангел в коротком парчовом верхнем и длинном белом нижнем облачении, с красной перевязью через правое плечо, и объясняет Иоанну, что тот видит.

**Апокалиптические всадники.** Между сидящим на камне Иоанном и видением поклонения трону могущества Господня помещены апокалиптические всадники. Художник иллюстрирует следующий отрывок из Апокалипсиса: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить. И когда Он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять меч с земли, и чтобы убивать друг друга; и дан ему большой меч. И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник (голод), имеющий меру в руке своей. И слышал я голос посреди четырех животных, говорящий: хиникс (малая хлебная мера) пшеницы за динарий (монета, соответствующая дневной плате поденщику), и три хиникса ячменя за динарий; еля же и вина не повреждай. И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными».

На картине всадник на белом коне и в белых одеждах стреляет из лука; всадник на рыжем коне, закованный в черные стальные рыцарские доспехи, держит в правой руке огромный меч; всадник на черном коне и в черных гражданских одеждах держит меру в правой руке; бледный конь нарисован коричневым, а всадник на нем, в доспехах, без шлема и в белом плаще, замахнулся длинным копьём. Позади всадников нарисованы результаты их деяний. Сразу за смертью из воды высунулась огромная волчья морда с раскрытой пастью – из пасти извергается огонь, в нее попадают маленькие белые фигурки людей, а загривок нарисован в виде длинной развевающейся шерсти, переходящей в языки пламени. У правого края картины голые и одетые люди прячутся в скалах от смерти. На островах горят леса и дома. В воду падает огромный огненный камень. На море корабли терпят крушение, один из них уже почти совсем затонул. На берегу сражаются пешие и конные воины, видны разрывы снарядов и пожары от них.

**Ангел с ногами в виде огненных колонн.** За картиной войны в глубине идет ангел с книгой и ногами в виде огненных колонн. Художник иллюстрирует следующий отрывок из Апокалипсиса: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные. В руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими. И когда семь громов проговорили голосами своими, я хотел было писать; но услышал голос с неба, говорящий мне: скрой, что говорили семь громов, и не пиши сего. И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что на нем, что времени уже не будет; но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам».

На картине огромный, по сравнению с находящимися рядом фигурками людей, высокий и худой, в синем камзоле и высоких оранжевых ботфортах, стоит ангел, подняв правую руку к небу для клятвы и опустив левую с маленькой книгой. Над ним простерлась небольшая радуга.

**Жена, облеченная в солнце, и дракон.** Вверху, правее видения поклонения трону могущества Господня, в небе мы, вместе с апостолом, видим женщину, одетую солнцем, и дракона с семью головами. Художник иллюстрирует следующий отрывок из Апокалипсиса: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения. И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим. Хвост его увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю. Дракон сей стал перед женою, которой надлежало родить, дабы, когда она родит, пожрать ее младенца. И родила она младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным».

На картине Мадонна в синей накидке и с венцом из звезд на голове, в золотой мандорле с розовыми краями, держит на руках Младенца, стоя на серпе луны, обращенном рогами вниз. Справа от нее и чуть ниже красный дракон с семью головами безуспешно пытается проникнуть к ней в мандорлу. Длинным и тонким хвостом дракон сбивает с неба находящиеся позади него звезды, которые сыплются на землю.

**Пейзаж.** Иоанн сидит на голой замшелой коричневой скале, поросшей лишь отдельными небольшими растениями. Скала окружена темно-синим морем, в котором отражается радуга, окружающая видение поклонения трону могущества Господня. Художнику удалось создать ощущение большой высоты этой скалы. Середину картины под небольшим углом к горизонтальной линии пересекают четыре небольших плоских песчаных темно-коричневых острова, на которых находятся апокалиптические

всадники. За этими островами цвет воды меняется на светло-голубой. Иоанн перед жертвенником находится на черных клубящихся тучах. Справа от него, позади островов со всадниками, расположен еще один более высокий зеленый остров с горящим на нем лесом. Справа на берегу видны три скалы, где люди прячутся от смерти, а далее вдоль пологого берега находится поле боя. Позади же ангела с ногами в виде огненных колонн (справа от него) виднеется довольно крутой холм со скалистыми обрывистыми склонами и ажурными кронами деревьев на вершине. В темных облаках над головой ангела сияют пять крупных звезд, а выше них крупные звезды видны на темно-синем ночном небе.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовой фон картины весьма неоднороден. Он темный в нижней половине картины (коричневая скала и синее море), внутри радуги, окружающей видение поклонения трону могущества Господня, и вверху, вокруг женщины, одетой солнцем и красного дракона. В остальной части картины фон более светлый. Обилие разноцветных фигур и видений на таком фоне создает ощущение чрезмерной пестроты. Композиционно картина весьма интересна. Острова с расположенными на них всадниками отделяют реальный мир Иоанна на острове Патмос внизу от мира его видений вверху. Центральное видение поклонения трону могущества Господня выделено радугой в отдельную самостоятельную сцену, остальные же видения вплетены в картину наподобие вставных сцен. Художник весьма красочно увидел и показал зрителю все эти видения, но не смог объединить их в некую единую стройную философскую концепцию.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Обсудим историю развития этого сюжета в европейской авторской живописи.

Наиболее ранний вариант этого сюжета мы встречаем на фреске Джотто из капеллы Перуцци в церкви Санта-Кроче во Флоренции ([илл. 81.152](#)) размером 280×450 см, созданной в 1320 году. В величественном произведении художник нарисовал небольшой пустынный остров посреди моря и сидящего на земле старого Иоанна, погруженного в транс. По четырем углам за пределами моря расположены четыре евангелиста. Вдоль верхнего края фрески помещены видения Иоанна – ангел с трубой, смерть с косой и дракон, нападающий на Деву Марию, лежащую рядом с запеленатым Младенцем в люльке.

На картине Уччелло ([илл. 81.153](#)) размером 20.5×41 см, созданной в 1435-1440 годах и хранящейся в Музео Арчивесковиле во Флоренции, старый Иоанн, окруженный мрачными темно-коричневыми облаками, молится Богу, стоя на коленях на скалистом мысе коричневого острова.

На картине Козимо Туры ([илл. 81.154](#)) размером 27×32 см, созданной около 1470 года и хранящейся в Музее Тиссен-Борнемисса в Мадриде, старый Иоанн в красной тунике, синем плаще и с белой повязкой на седых волосах, лежа на земле, читает свою книгу в красном переплете, а большой черный орел, символ его вдохновения, сидит у него на правой руке и также



Илл. 81.152. Джотто. Св. Иоанн на Патмосе.



Илл. 81.153. Уччелло. Св. Иоанн на Патмосе.



Илл. 81.154. Козимо Тура. Св. Иоанн Евангелист на Патмосе.

заглядывает в его книгу. Иоанна окружает бесплодный пейзаж с экзотическими скалами в форме столбов.

#### 81.4.37. «Страшный Суд»

Сцена «Страшного Суда» ([илл. 81.155](#)) видна при раскрытых створках одноименного триптиха, центральная часть которого имеет размеры 221×160.5 см, а боковые створки – 223.5×72.5 см каждая. Дата создания «1467» читается на надгробной плите в средней части триптиха. Проведенное в 1966 году фотографирование алтаря в инфракрасных лучах показало наличие авторских переделок, появившихся в ходе работы. Исследования обнаружили, что голова сидящего на левой чаше весов праведника была написана после завершения работы над алтарем на месте другой, ранее существовавшей, которая была записана – покрыта слоем асфальта и свинцовых белил. Кроме того, первоначально архангел Михаил смотрел прямо перед собою, затем Мемлинг переписал глаза таким образом, что теперь взгляд обращен вниз на весы [42].

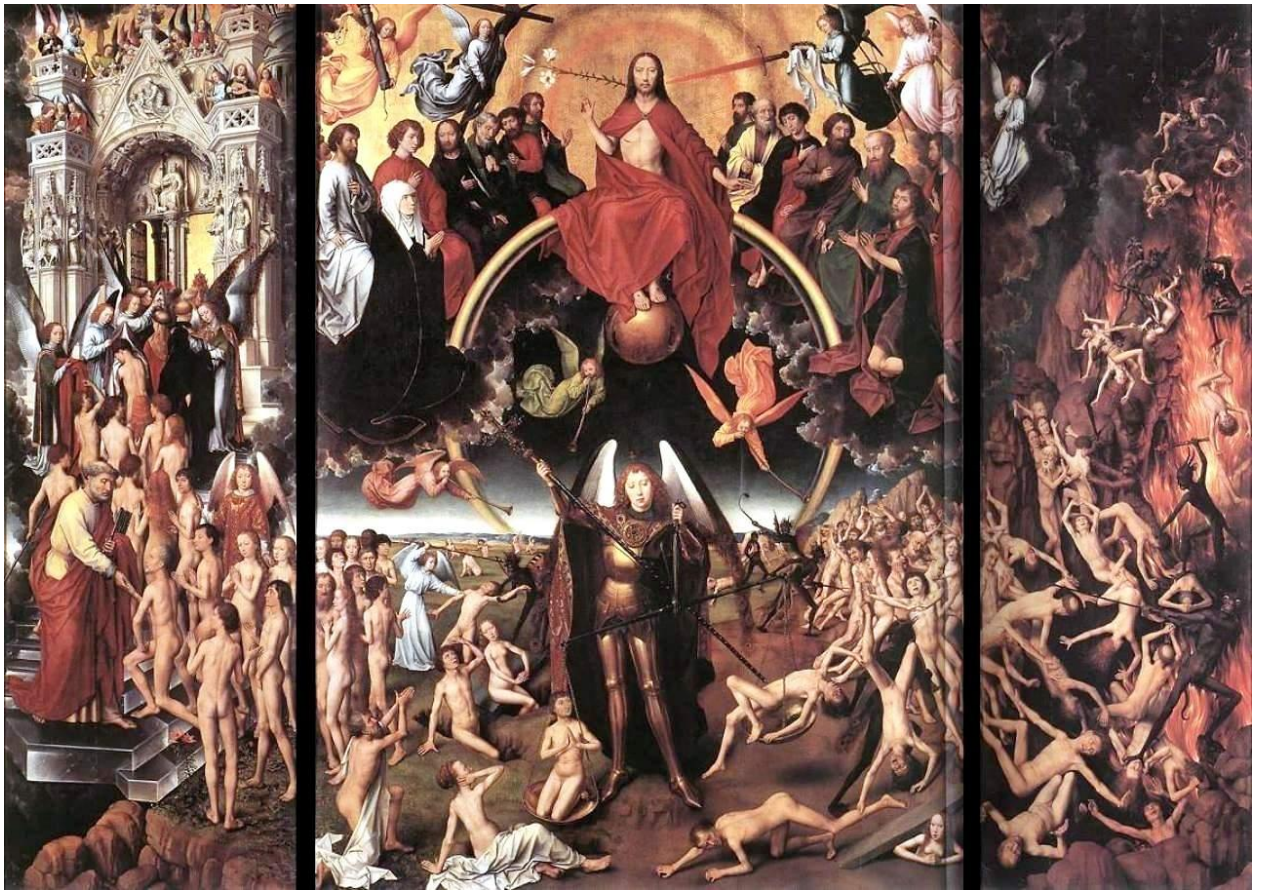
**Сравнение с произведением Рогира ван дер Вейдена.** При сравнении этого триптиха с произведением Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.122](#)) видно, что фигуру Христа Ганс Мемлинг почти полностью заимствовал из произведения своего учителя, остальные же части триптиха более оригинальны. Архангел Михаил облачен в золотые доспехи, а не в белую тунику. Сюжет воскрешения мертвых и две группы апостолов представлены только на центральной части и более компактно, а не растянуты по горизонтали на несколько створок, как у Рогира. Боковые створки имеют ту же высоту, что и центральная часть. Это позволило представить портал Рая и процедуру входа в него более величественной, хотя, как и Рофир, Ганс Мемлинг нарисовал не сам Рай, в только его фасад. За счет этого же и Ад нарисован более подробно, чем у Рогира.

**Действующие лица.** У Иисуса на центральной части триптиха ([илл. 81.156](#)) не столь узкое лицо, как в произведении Рогира, Его удлиненное туловище имеет некоторый изгиб в талии, но в остальном и Его фигура, и одежда такие же, как и на алтаре работы Рогира.

Дева Мария (слева на переднем плане) на центральной части триптиха ([илл. 81.156](#)), более худая, с нежным, но не особенно красивым лицом и маленькими кистями рук, облачена в темно-синюю, почти черную, накидку, вышитую золотом по краям, и, как и на картине Рогира, в большой белый головной платок. Иоанн Креститель (справа на переднем плане) там же, в коричневой власянице и черном плаще, выглядит несколько менее значительным, чем на картине Рогира. Головы Девы Марии и Иоанна крестителя испускают золотое лучистое свечение.

Двенадцать апостолов (по обе стороны от Иисуса) на центральной части триптиха ([илл. 81.156](#)), разного возраста, большинство бородатых, с разнообразными выразительными, но простыми лицами, одеты в туники и плащи различных цветов – белые, черные, желтые, коричневые, красные и





Илл. 81.155. Ганс Мемлинг. Страшный Суд (открытые створки).



Илл. 81.156. Ганс Мемлинг. Страшный Суд (центральная часть).

зеленые. Апостол Петр вторично нарисован (слева внизу) и на левой створке ([илл. 81.157](#)). Пожилой, высокий и не особенно полный, с крестьянским лицом, небольшими темными глазами, низким лбом, большой лысиной, обрамленной клоками седеющих волос, прямым носом и стриженной бородой, он одет в длинную желтую тунику и темно-красный плащ. Его ноги босы, а голова непокрыта. В левой руке он держит огромный серебряный ключ от Рая.

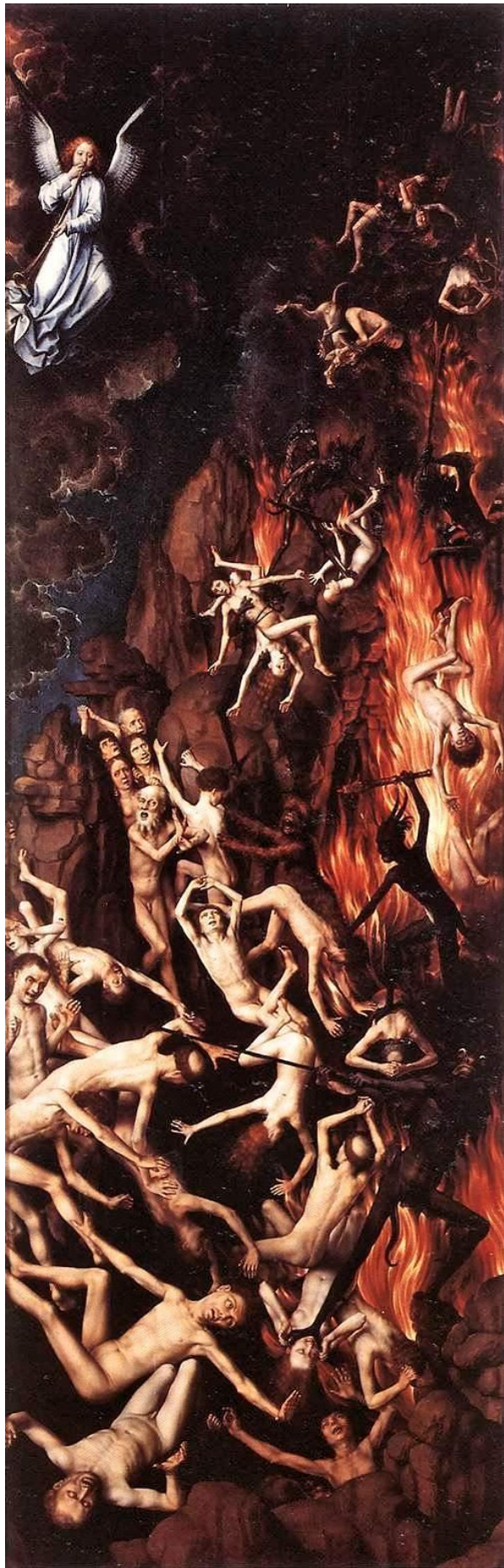
Архангел Михаил (на [илл. 81.156](#) в центре внизу), юный, высокий и стройный, с мощными крыльями, темными снаружи, причем маховые перья похожи на павлиний хвост, и белыми внутри, с красивым треугольным лицом, небольшими глазами, высоким лбом, длинными, коричневыми, кудрявыми волосами, небольшим ртом и острым подбородком, закован в темно-золотые рыцарские доспехи, но без шлема. Большой круглый медальон на груди, украшенный жемчугом и драгоценными камнями, соединяет полы его красного с золотым узором плаща. Волосы архангела скреплены диадемой с небольшим крестиком спереди. В правой руке он держит тонкий длинный черный жезл, который наверху завершается массивным золотым крестом, а в левой – большие весы, на чашах которых разместились слева обнаженный праведник, лицо которого имеет портретные черты Томмазо Портинари (что было установлено по портретам этого итальянца работы Мемлинга), а справа – грешник.

Ангелы присутствуют на всех трех частях триптиха ([илл. 81.156-81.158](#)). По размеру они соответствуют фигурам, находящимся рядом, - апостолам или воскресшим душам. С крыльями, меньшими, чем у архангела Михаила, и разной расцветки (темно-синие с белым верхом, серые, розовые, желтые и коричневые), с лицами толстощеких мальчишек и красивых юношей, с длинными светлыми завитыми волосами, они облачены в разноцветные длинные туники, а некоторые – в короткие зеленые и красные накидки поверх них. Ангелы на центральной части триптиха ([илл. 81.156](#)), находящиеся выше Иисуса, демонстрируют зрителю символы Страстей – столб, обмотанный веревкой и плетку, крест, терновый венок, копьё, губку с уксусом и молоток с гвоздями. Ангелы, находящиеся ниже Иисуса, и ангел на правой створке ([илл. 81.158](#)) трубят в длинные, золотые, слегка изогнутые трубы. Ангел в сцене воскресения мертвых ([илл. 81.156](#)) в правой руке держит длинный и тонкий жезл с золотым крестом на конце. Ангелы на левой створке ([илл. 81.157](#)) держат в руках разноцветные одежды.

Души праведников, мужчин и женщин разного возраста, размещены на левой половине центральной панели ([илл. 81.156](#)) внизу (в сцене воскресения мертвых) и на левой створке ([илл. 81.157](#)). Все они худые и стройные, с приятными лицами и полностью обнажены, за исключением двоих, слегка прикрытых белыми погребальными пеленами, и тех, кто уже входит в Рай. Души грешников, напротив, размещены в правой части центральной панели ([илл. 81.156](#)) и на правой створке ([илл. 81.158](#)) триптиха. Они все полностью обнажены и столь же худы, но их лица либо неприятны, либо искажены гримасой.



Илл. 81.157. Ганс Мемлинг. Страшный Суд (левая створка).



Илл. 81.158. Ганс Мемлинг. Страшный Суд (правая створка).

Черты, присутствующие там же, где и грешники, очень худые, темно-коричневые, с рогатыми головами, страшными лицами и торчащими в разные стороны черными волосами, с небольшими крыльями как у драконов, держат в руках различные орудия пыток – плетки, вилы, кочерги, палицы с шипами и т.п.

**Взаимодействие персонажей.** Склонный к полифонической живописи, художник выделил в триптихе несколько крупных и мелких сюжетных линий, разделив все пространство между ними.

В верхней половине центральной панели ([илл. 81.156](#)) триптиха представлена сцена Суда. В центре Иисус, как и в произведении Рогира, восседает в качестве судии на радуге, попирая босыми ногами золотую (но не столь роскошную, как у Рогира) земную сферу и демонстрируя зрителю Свои стигматы. Его серьезное, даже жестокое лицо не внушает надежды на снисхождение. Правой рукой Он благословляет Деву Марию, а левой дает знак замолчать Иоанну Крестителю. Слева и справа от Его головы – цветущая ветка белых лилий и раскаленный до красна меч, символы чистоты и справедливости. Слева и немного ниже Него на коленях стоит Дева Мария, молитвенно сложив руки. Ее лицо совершенно бесстрастно. Справа и ниже Иисуса, тоже на коленях стоит Иоанн Креститель, в недоумении разводящий руки с выражением растерянности на лице. Позади Иисуса, Девы Марии и Иоанна Крестителя, по обе стороны от Иисуса сидят апостолы и, как присяжные заседатели, обсуждают между собой Его очередной приговор. Вверху четыре летающих ангела демонстрируют зрителю символы Страстей, а внизу три ангела трубят в трубы, подавая сигнал для воскресения мертвых. Подножие Суда образуют черные клубящиеся тучи.

Сцена воскресения мертвых размещена в нижней половине центральной панели ([илл. 81.156](#)) триптиха. В ответ на сигнал трубящих ангелов из могил начинают вылезать души умерших. Все они находятся в позах, выражающих различные чувства – радость, мольбу о спасении, отчаяние. Мольбы обращены к архангелу Михаилу, огромная фигура которого возвышается среди воскресших душ. Все его внимание поглощено взвешиванием очередной пары душ – праведника, стоящего на коленях на левой чаше весов в молитвенной позе, и грешника, лежащего спиной вниз на правой чаше и изогнувшегося, словно его свела судорога. Чаша праведника оказалась заметно тяжелей. На левом краю этой сцены души праведников, судьба которых уже решилась, собрались плотной группой, чтобы отправиться в Рай. Рядом с ними ангел борется с чертом за только что воскресшую душу. На правом краю сцены воскресения мертвых черты загоняют души грешников в Ад. Один из чертей тащит душу грешника вверх ногами, другой волочит по земле за ноги, третьи размахивают плетками или направляют на грешников вилы. Толпа грешников жестами выражает крайнее отчаяние. Число грешников в этой сцене заметно превосходит число праведников. Действие разворачивается на бесплодной коричневой равнине с провалами могил и серыми надгробными плитами. У линии горизонта видны пологие унылые холмы, а над ними – серое небо, переходящее в тучи.

На левой створке ([илл. 81.157](#)) изображена сцена входа душ праведников во врата Рая. Хрустальная лестница, ведущая к вратам, опирается нижней ступенькой на каменный утес, поросший отдельными растениями и цветущими красными лилиями. Ниже, под лестницей, и вокруг нее клубятся черные тучи. На хрустальных ступенях души праведников встречает апостол Петр и пожимает каждому руку. Ангелы направляют движение душ в нужном направлении. Те проходят дальше вверх по лестнице, держась за ее перила. У самого входа в Рай ангелы раздают душам одежды, те натягивают их на себя и входят во врата Рая уже одетыми. Врата Рая представляют собой светло-серый готический портал, украшенный многочисленными статуями. Над входом в центре расположена статуя Христа, сидящего на троне, с агнцем у Его ног и символами евангелистов по бокам. На тимпане вверху представлена сцена сотворения Евы, а по бокам вокруг пилястр – статуи ветхозаветных пророков и царей [42]. На балкончиках и крыше многочисленные ангелы играют на различных музыкальных инструментах. Над ними горит золотое небо, и клубятся черные тучи.

На правой створке ([илл. 81.158](#)) представлена сцена наказания грешников в Аду. Сверху по крутым темно-коричневым утесам они падают вниз, в огненную бездну, где их хватают черти и адские животные и подвергают различным истязаниям. Их отчаянию нет предела. Вверх поднимаются клубы черного дыма. В левом верхнем углу четвертый ангел (на центральной части их было три) трубит в трубу.

**Цветовая гамма и композиция.** Каждая из четырех основных сцен имеет свою, особенную цветовую гамму. В сцене Суда по желтому фону над головами Иисуса и апостолов расходятся оранжевые концентрические круги. На этом фоне резко выделяются фигуры Иисуса и апостолов, а фигуры летающих ангелов несколько сливаются с ним. Фигуры Девы Марии и Иоанна Крестителя не контрастируют с фигурами апостолов, перед которыми они находятся. Подножие же этой сцены окрашено с темные, почти черные тона. Радуга, на которой сидит Иисус, образует почти полный круг (лишь ее небольшая нижняя часть уходит за линию горизонта). В сцене воскресения мертвых на коричневом фоне резко выделяются обнаженные фигуры душ, фигуры же архангела Михаила и чертей несколько сливаются с ним. Светлый колорит левой створки противопоставлен темному на правой ([илл. 81.155](#)). Композиционно сцена Суда ([илл. 81.156](#)) кажется слишком тяжелой из-за большого количества и тесного расположения фигур, чтобы парить в воздухе. Она противопоставлена сцене воскресения мертвых, где воскресшие души образуют сложные переплетения. В вертикальной композиции левой створки ([илл. 81.157](#)) толпа, стоящая на ступенях лестницы противопоставлена ажурным вратам Рая. На правой же створке ([илл. 81.158](#)) переплетение тел внизу противопоставлено пустоте верхней части. Огонь горит у правого края, а падающие сверху тела образуют своего рода диагональ, которой противопоставлен ангел, трубящий в трубу. Трудно сказать, могла ли сцена стояния в очереди и одевания перед входом в Рай подвигнуть современников художника к праведной жизни, но сцены Суда и

адских мук призваны были настолько напугать их, чтобы отвратить от жизни грешной.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Вариант этого сюжета Петруса Крестуса на картине ([илл. 81.159](#)) размером 134×56 см, созданной в 1452 году и хранящийся в Государственных музеях Берлина, имеет определенные черты сходства с интерпретацией этого сюжета Яном ван Эйком ([илл. 33.67](#)).

Ганс Мемлинг представил необычное изображение Ада ([илл. 81.160](#)) размером 22×14 см на правой створке триптиха «Земной Суеты и Божественного Спасения» ([илл. 81.161](#)), созданного в 1485 году и хранящемся в Музее изящных искусств Страсбурга. Ад изображен в виде Сатаны, пляшущего в Геенне Огненной на телах горящих грешников, причем Сатана имеет второе лицо на животе.

Завершая этот параграф о работах Ганса Мемлинга в жанре евангельских историй, отметим, что большое число евангельских сюжетов, проиллюстрированное этим художником, позволило нам подвести своеобразный итог евангельской тематики в живописи, какой она сложилась к началу Реформации.

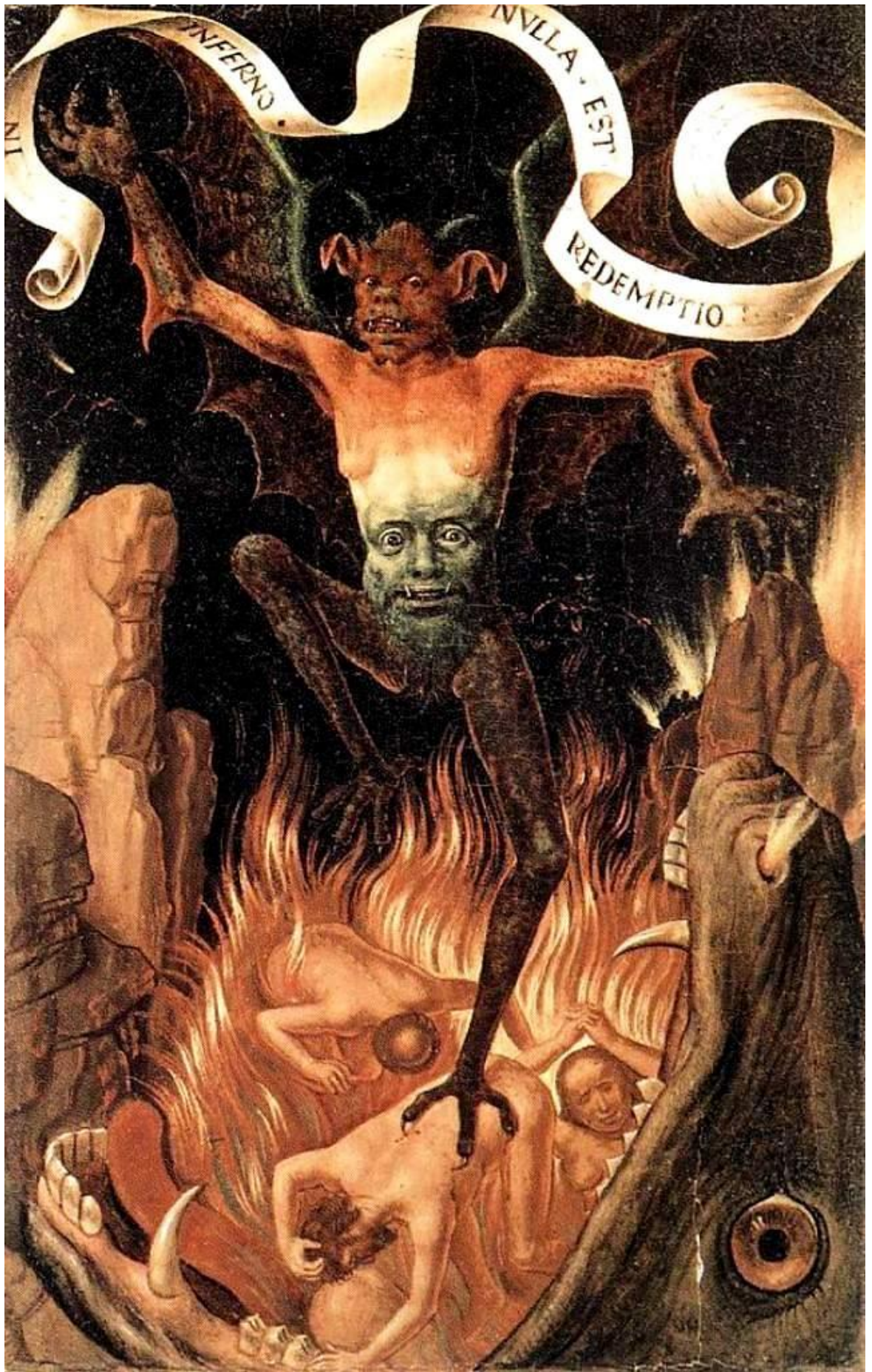
#### 81.5. Рака св. Урсулы

**История Раки.** Рака св. Урсулы ([илл. 81.162](#)), созданная в 1489 году, представляет собою островерхий дубовый ларец, напоминающий по форме готическую капеллу, предназначенный для хранения реликвий, связанных со св. Урсулой. Ее размеры: высота – 87 см, длина 91 см, ширина – 33 см. Крышка украшена шестью медальонами, по три на каждой стороне. Два из них, диаметром 18 см, изображают «Св. Урсулу с девами» ([илл. 81.163](#)) и «Коронование Мадонны» ([илл. 81.164](#)), четыре, диаметром 11.5 см, - музицирующих ангелов ([илл. 81.163-81.164](#)). На торцовых сторонах размером 45.5×18 см нарисована Мадонна с Младенцем и коленопреклоненными монахинями ([илл. 81.27](#)), а также св. Урсула ([илл. 81.165](#)) в центре интерьера готической церкви со стрелой в руках (которой она была убита), причем полы ее плаща покрывают и как бы защищают толпу маленьких фигурок ее спутниц и последовательниц. Это изображение можно сравнить с картиной Стефана Лохнера ([илл. 81.166](#)) размером 261×142 см на внутренней стороне левой створки «Алтаря св. покровителей Кельна» ([илл. 47.24](#)), где количество персонажей значительно больше, включая жениха Урсулы и лиц, сопровождающих ее на обратном пути. На длинных боковых сторонах Раки размещены шесть композиций размером 37.5×25.5 см – история Урсулы и одиннадцати тысяч дев. Рака хранится в Музее Ганса Мемлинга в госпитале св. Иоанна в Брюгге и была выполнена по заказу этого госпиталя. Мощи святой были торжественно помещены в новую Раку 28 октября 1489 года, в день св. Урсулы, в присутствии епископа Жилия де Бардемакера [42].

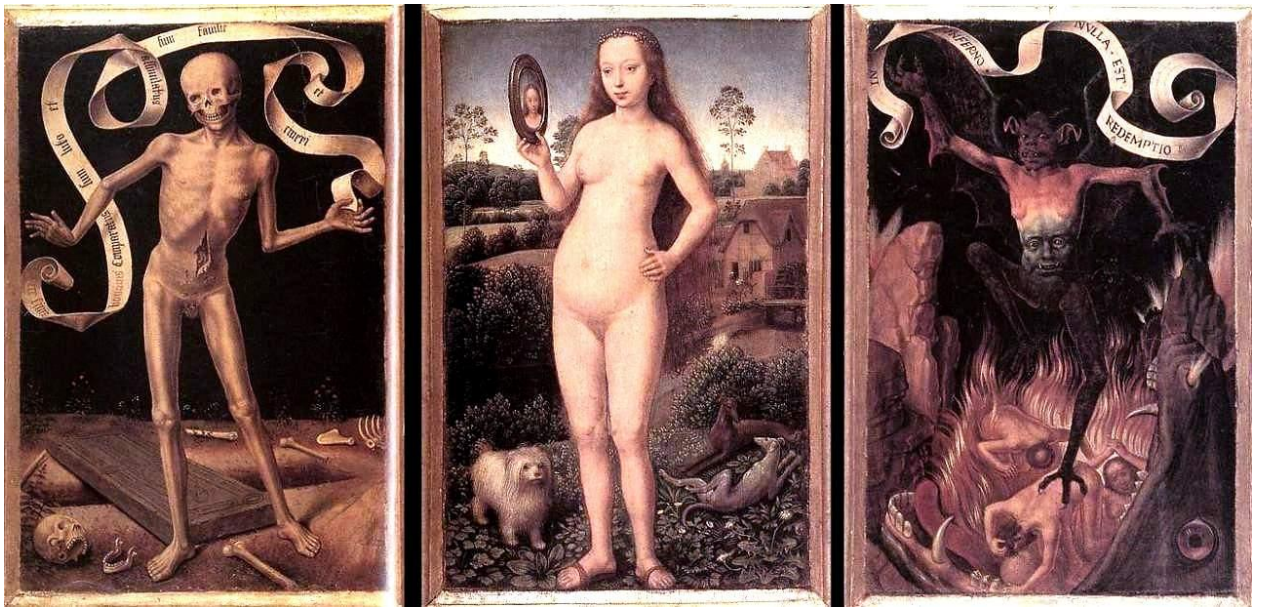




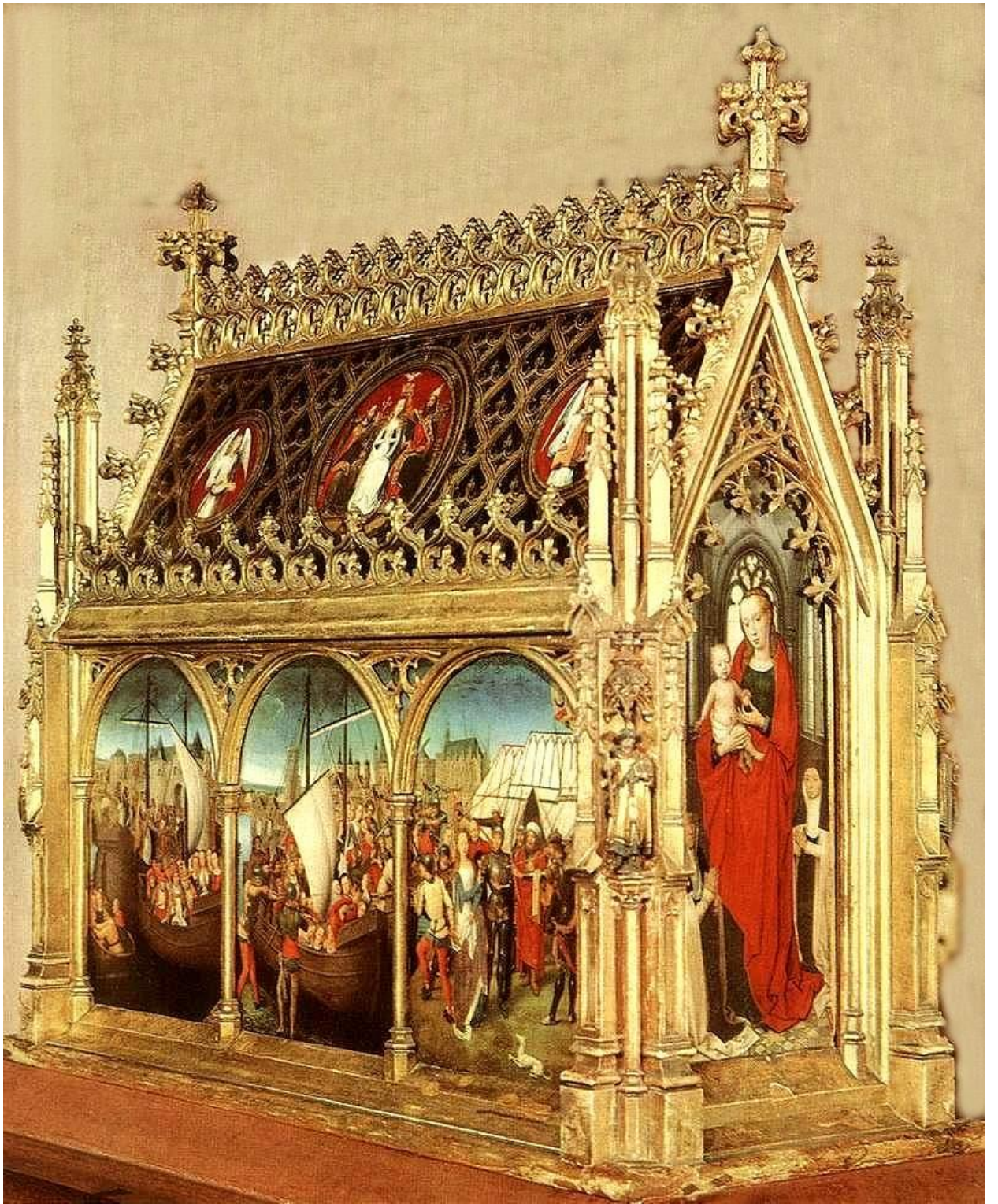
Илл. 81.159. Петрус Кристус. Страшный Суд.



Илл. 81.160. Ганс Мемлинг. Ад.



Илл. 81.161. Ганс Мемлинг. Триптих Земной Суеты и Божественного Спасения.



Илл. 81.162. Ганс Мемлинг. Рака св. Урсулы.



Илл. 81.163. Ганс Мемлинг. Св. Урсула с девами.



Илл. 81.164. Ганс Мемлинг. Коронование Марии.



Илл. 81.165. Ганс Мемлинг. Св. Урсула и девы.



Илл. 81.166. Стефан Лохнер. Св. Урсула со спутниками.



**Литературная программа.** Легенда о св. Урсуле была популярна в XV-XVI веках в европейских странах. Она рассказана в «Золотой легенде», книге, широко распространенной в XV столетии и переведенной на многие языки. Ее автором был ученый монах Якопо да Варраццо, живший в XIII веке. Он собрал и обработал на латинском языке многочисленные легенды о святых, жизни Христа и Богородицы, дал описания христианских праздников [42].

В своих картинах для Раки св. Урсулы Мемлинг почти буквально следует истории, рассказанной Якопо да Варраццо. Согласно легенде, Урсула была дочерью христианского царя Бретани по имени Маурус. Ее руки искал сын могущественного короля Англии Конон. Урсула, будучи христианкой, не желала выходить замуж за язычника. Однако, чтобы не испортить отношения с Англией, она согласилась на этот брак на условиях (которые, как ей казалось, будут отвергнуты), что ее жених примет крещение и снарядит ее паломничество в Рим вместе с десятью компаньонками из самых благородных семейств, у каждой из которых будет по тысяче сопровождающих, так же, как и они сами, девственниц. Дальнейшее развитие этой истории и иллюстрируют картины Мемлинга [19, 42].

#### 81.5.1. «Прибытие св. Урсулы в Кельн»

Первая сцена ([илл. 81.167](#)) изображает прибытие кораблей с одиннадцатью тысячами дев в Кельн, где Урсуле во сне явился ангел и пророчествовал ей о мучениях, которые она должна претерпеть после возвращения из Рима [42].

**Действующие лица.** Св. Урсула (четвертая справа), высокая, стройная, с длинной шеей, приятным, но не слишком красивым лицом, высоким лбом и скошенным подбородком, светло-коричневыми волосами, уложенными в прическу, в которой косы, сложенные спиралями, закрывают ей уши, одета в длинное светло-синее платье, белую безрукавку и длинный плащ.

Принцесса Сигилинда (вторая справа), столь же высокая, как и Урсула, с такой же длинной шеей и широкоскулым приятным лицом, высоким лбом и маленьким ротиком, одета в длинное, того же цвета, что и у Урсулы, платье, через вырез которого видна красная нижняя кофта. На голове у нее повязан черный платок, длинный конец которого спускается ей на спину.

Свиты обеих принцесс состоят из молодых девушек, отличающихся разнообразием лиц и одетых в разноцветные модные платья, а некоторые - с модными прическами или в модных шляпках.

Четверо матросов (слева), молодых, невысоких, очень крепких и широкоплечих, с простыми грубоватыми лицами, одеты в разноцветные короткие куртки с капюшонами, подпоясанные в талии, и узкие штаны. На головах у них надеты простые шапки. Один из матросов несет на левом плече большой черный мешок.

**Взаимодействие персонажей.** Корабли только что причалили к пристани. Процессия девушек уже сошла на берег и входит в город через



Илл. 81.167. Ганс Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Кельн.

ворота. На одном из кораблей осталось еще несколько девушек. Урсула сходит на берег, а одна из девушек ее свиты поддерживает ее шлейф. На берегу ее встречает принцесса Сигилинда, подавая ей обе руки. Матросы, не обращая внимания на теплую встречу девушек, занимаются разгрузкой кораблей и другими работами.

**Вставная сцена.** На среднем плане, справа, в комнате, в которой художник изобразил два больших прямоугольных окна, нарисована вставная сцена сна Урсулы. Через правое окно видно, что Урсула сидит на широкой постели, закрытая до пояса красным одеялом. В левом окне виден ангел, который подносит ей венец мученицы. В комнате темно, из-за чего ее интерьер через эти окна практически не виден.

**Корабли.** Два корабля, стоящие рядом, нарисованы с кормы, с высокими темно-коричневыми пузатыми бортами. У каждого по одной мачте, паруса уже свернуты и привязаны к реям. На верху мачты развевается узкий темный вымпел. Рея на мачте правого корабля расположена у самого ее верха, а у левого - заметно ниже.

**Городской пейзаж.** Вид Кельна показывает хорошее знание художником архитектуры этого города. Считается, что в молодости Мемлинг посетил его. Он точно передал внешний вид знаменитого Кельнского собора ([илл. 1.1](#)), который в XV веке не был достроен и не имел высоких башен, составляющих в наши дни основу его силуэта. Столь же точно нарисованы здания церквей св. Мартина, св. Северина и башня [42]. Все они и низкая зубчатая городская каменная стена, ведущая к башне, образуют задний план картины. Перед Кельнским собором мы видим двухэтажный каменный дом красивой архитектуры, где Урсула видела свой сон. Сцена встречи Урсулы происходит перед каменными городскими воротами, также отличающимися изяществом архитектуры. Справа у городской стены растет невысокое дерево. Слева виден кусочек Рейна, в светлой водной поверхности которого, слегка подернутой рябью, отражаются постройки заднего плана. Пристань в гавани, к которой пристали корабли, сделана из крупных серых каменных блоков. Небо над городом безоблачно.

**Цветовая гамма и композиция.** Картина написана светлыми красками. На этом фоне выделяются темные пятна корпусов кораблей в левом нижнем углу и земли вдоль городской стены в правом нижнем углу. Персонажи переднего плана образуют две реалистичные бытовые сценки – встречи девушек и разгрузки кораблей, оживленные разнообразными цветами их одежд. Легкие светлые готические силуэты церквей и башен заднего плана прекрасно выделяются на фоне бледного неба, но не составляют с ним резкого контраста. Художнику великолепно удалось передать радостное настроение встречи, которое не омрачает даже сцена сна Урсулы.

## 81.5.2. «Прибытие св. Урсулы в Базель»

Двигаясь вверх по Рейну, путешественники во второй сцене ([илл. 81.168](#)) прибыли в Базель, где сошли на берег и отправились пешком через Альпы в Рим [42].

**Действующие лица.** Св. Урсула (в центре) имеет очень большое портретное сходство с изображением на предыдущей картине. У нее та же прическа и одеяние. О сопровождающих ее девах то же можно сказать в меньшей степени, причем их на этой картине, как и матросов, видно несколько больше, чем в предыдущей сцене.

**Взаимодействие персонажей.** Корабли с путешественниками еще только подходят к берегу. Они битком набиты девами, которые сидят тесной группой на корме и стоят вокруг Урсулы на носу правого корабля. Там идет эмоциональный разговор, сопровождаемый выразительными жестами и приготовлениями к высадке. Матросы изо всех сил тянут за снасти, убирая паруса. Продолжение этой сцены изображено на заднем плане справа. Поскольку дальнейшее плавание по Рейну невозможно, так как путь в Рим преграждают Альпы, паломники высадились на берег. По широкой дороге, ведущей в горы, они растянулись длинной, но редкой и медленной процессией. Ее начало уже скрылось за поворотом, а последние ряды еще находятся недалеко от реки. Местных жителей нигде не видно.

**Корабли.** На картине видно три (а не два, как в предыдущей сцене) корабля, самый левый из которых нарисован с носа, а два других – с кормы. Прямоугольный парус левого корабля еще полностью развернут и надут ветром. У среднего корабля рея с парусом уже частично спущена, а у правого парус уже свернут, привязан к рее, а рея поднята обратно вверх.

**Архитектурные сооружения.** Архитектура Базеля, в отличие от архитектуры Кельна, полностью фантастическая (придуманная художником). Видны городские ворота, более бедные, чем в Кельне, зубчатая городская стена, крепостные башни, гражданские постройки и готические церкви.

**Пейзаж.** Корабли находятся в небольшой бухте с обрывистыми берегами, поросшими цветами и вьющимися растениями. На противоположном берегу Рейна берег более пологий и на нем растет ряд небольших деревьев. Справа широкая проселочная дорога, по которой идут паломники, тянется вдоль невысоких холмов, поросших редкими кустами. У линии горизонта простирается голубая даль, постепенно поднимающаяся к снежным вершинам Альп. На бледном небе видны небольшие облачка.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине можно выделить три цветовых плана. У нижнего края картины темно-коричневые борта отражаются в воде перед кораблями, делая ее практически черной. С этой темной частью картины перекликаются темно-зеленые берега и листва деревьев и кустов. В средней части картины основной тон задают разноцветные одежды действующих лиц, светло-коричневые городские постройки и пейзаж среднего плана. Наконец, светлый колорит верхней части картины определяется прозрачной далью, теряющейся в дымке, и



Илл. 81.168. Ганс Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Базель.

бледным небом. В композиции картины также можно выделить три части. Основные действующие лица сосредоточены на переднем плане, на кораблях. Масса городских зданий слева словно преграждает паломникам дальнейший путь. Но они находят дорогу справа, ведущую вдаль в обход города, и, растянувшись по ней, удаляются навстречу горным вершинам. Легкая часть пути закончена, но никто не испугался предстоящих трудностей.

### 81.5.3. «Пребывание св. Урсулы в Риме»

Третья сцена ([илл. 81.169](#)) повествует о пребывании св. Урсулы в Риме. Там их принял римский папа Кириак, который крестил Конона, получившего при этом имя Этерий и решившего сопровождать невесту и ее спутниц на обратном пути [19, 42].

**Действующие лица.** Св. Урсула, нарисованная на картине дважды (слева на переднем плане и справа на заднем плане), в том же одеянии, но с немного другой прической, имеет незначительные отличия в чертах лица по сравнению с предыдущими изображениями. Этерий (справа на переднем плане) предстает обнаженным, с юношеским лицом и довольно крепкого телосложения.

Папа Кириак (справа от Урсулы на переднем плане), средних лет, высокий и плотный, с бритым величественным лицом, облачен в парадные церковные одежды.

Прелаты, кардиналы в красных мантиях (позади папы) и священники в белых рясах (слева и позади Этерия), пожилые и осанистые, с непокрытыми головами, тонзурами, окруженными седыми или черными волосами, выглядят весьма торжественно.

К многочисленным и красиво причесанным девушкам (справа) в этой сцене добавлены и юноши, часть из которых (справа) обнажены вместе с Этерием, а другая часть (справа) довольно скромно одета.

**Взаимодействие персонажей.** Развитие этой истории во времени происходит в следующем порядке. Слева на заднем плане паломники входят в Рим. Они собираются у входа в церковь и становятся на колени во главе с Урсулой, где к ним выходит папа Кириак, окруженный кардиналами. Папа касается сложенных вместе рук коленопреклоненной Урсулы и благословляет ее, а один из кардиналов читает молитвы по раскрытой книге в красном переплете. Справа, в капелле, Конон и некоторые его спутники проходят обряд крещения. Они все сидят в одной купели и, молитвенно сложив руки, склоняют головы перед священником, который поливает их водой и читает молитвы по раскрытой книге. За ним стоят другие священники с раскрытыми книгами в синих переплетах. В глубине церкви Урсула, стоя на коленях, принимает таинство причастия от священника, а левее одна из дев исповедуется священнику в черных одеждах.

**Городской пейзаж.** Архитектурные сооружения Рима представлены внушительным светло-серым собором в романском стиле с двумя входами, к



Илл. 81.169. Ганс Мемлинг. Пребывание св. Урсулы в Риме.

которым ведут каменные ступени, и минимум с двумя этажами, причем интерьер собора выполнен в готическом стиле. За ним мы видим дворец с башней, украшенный в пилястрах статуями в античном стиле, а на крыше - амурчиками. На среднем плане слева нарисованы гражданские здания и городские ворота, через которые паломники вошли в город. За стенами города простирается зеленая равнина с пологими холмами, за которыми видны снежные вершины (видимо, Мемлинг полагал, что Альпы находятся недалеко от Рима). Тревожное небо покрыто серыми тучами.

**Композиция.** Прием папой коленопреклоненных паломников и сцена крещения Конона выглядят как продолжение одна другой. Над всем доминирует огромная масса собора. Вид сверху на выход из Рима и пейзаж за его пределами смягчают излишнюю официальность переднего плана и представляют Рим небольшим, вполне провинциальным городом.

#### 81.5.4. «Возвращение св. Урсулы в Базель»

В четвертой сцене ([илл. 81.170](#)), возвратившись в Базель вместе с папой Кириаком и кардиналами, путешественники остановились там, а девы обратили население города в христианство [42].

**Действующие лица.** Св. Урсула (вторая справа на переднем плане) предстает в этой сцене более просветленной, чем в предыдущих. Ее прическа также немного изменена, причем пряди волос распущены по плечам, а не собраны в хвост за спиной. Сопровождающие ее девы также выглядят более умиротворенными.

Папа в этой сцене нарисован дважды (на переднем плане через одного левее Урсулы и на среднем плане шестым слева). Он в той же одежде, но выглядит менее величественным, чем в предыдущей сцене. На переднем плане в левой руке он держит свиток. Некоторые (но не все) кардиналы также нарисованы дважды, прелаты же – только на берегу. В отличие от папы, их лица не имеют заметного сходства с лицами кардиналов и прелатов в предыдущей сцене.

В изображении матросов (слева) мы видим еще меньше сходства с предыдущими сценами. В частности здесь один из матросов (на переднем плане) нарисован совершенно седым. Однако общий характер их лиц и одежды сохранен.

Наконец, жители Базеля (в центре на среднем плане), обоих полов и всех возрастов, толстые и худые, одеты по современной художнику моде, мужчины подобно матросам, а женщины – девам, плывущим на корабле.

**Взаимодействие персонажей.** На заднем плане слева мы видим начало этой сцены – процессия путешественников издали приближается к городу, перевалив через Альпы. Ближе к зрителю папа и прелаты уже находятся на корабле, стоящем у берега со свернутым парусом. Там папа крестит жителей Базеля, которые расположились на пристани, ожидая своей очереди. Толстый пожилой горожанин стоит перед папой на коленях, а папа благословляет его. Кардинал позади папы придерживает его руками, чтобы





Илл. 81.170. Ганс Мемлинг. Возвращение св. Урсулы в Базель.

тот не упал в воду. Остальные кардиналы и прелаты стоят за этим кардиналом. На переднем плане путники отчаливают от Базельской пристани. На корабле слева, больше походя на лодку, двое матросов на носу налегают на весла, а за ними сидят девы. На переднем более крупном корабле справа разместились Урсула со сложенными молитвенно руками, ее свита и папа с кардиналами. Парус этого корабля уже поставлен. Еще один корабль на заднем плане, полный пассажиров, на всех парусах плывет по Рейну (хотя и не в ту сторону).

**Городской пейзаж.** Базель в сцене отплытия из него совершенно не похож на Базель в сцене прибытия туда ([илл. 81.168](#)). На воротах города мы видим конусообразные башенки, крытые синей черепицей. Не видно высоких церквей и дворцов. Возможно, художник стремился к разнообразию сцен и не ограничивал себя подобными условностями.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовом отношении картина делится на три части. На нижней части темный фон определяется темно-коричневым цветом бортов кораблей и их отражением в воде. На средней части более светлый фон определяется цветом архитектурных сооружений и пейзажа. На фоне этих двух частей резко выделяются разноцветные одежды действующих лиц. Верхняя часть отдана облачному небу, синий фон которого пересекают лишь мачты, снасти и белые паруса. В приподнятом настроении паломники отплывают навстречу своей гибели, и лишь Урсула улыбается в предвкушении грядущих мучений.

#### 81.5.5. «Возвращение св. Урсулы в Кельн»

В пятой сцене ([илл. 81.171](#)), возвратившись в Кельн, путешественники нашли город осажденным гуннами, которые убили сначала Этерия, а затем, после безуспешных попыток овладеть ими, и девственниц [19, 42].

**Действующие лица.** На картине присутствуют св. Урсула (в правой части картины), Этерий (справа от нее), кудрявый юноша с несчастным безбородым лицом, в коричневой одежде и синем плаще, папа (в левой части картины), кардиналы и прелаты, девы, сопровождающие Урсулу и матросы. Все они достаточно похожи на их изображения в предыдущих сценах.

Гунны (на переднем плане и у правого края) больше похожи на современных художнику солдат. Крепкие и молодые, они облачены в короткие кольчуги, солдатские панцири и шлемы, а ноги обтянуты узкими штанами. Их оружием являются дротики, арбалеты, луки и мечи.

**Взаимодействие персонажей.** Путешественники заполнили два корабля, причаливших к берегу. С двух сторон их окружили четыре гунна, напавшие на корабли. Урсула и Этерий стоят в центре правого корабля, парус которого уже свернут, и стойчески наблюдают гибель своих спутников. Перед ними падает девушка, заколотая мечом. Рядом одни, протягивая к гуннам руки, молят о пощаде, другие, встав на колени, молятся Богу. В них уже вонзились стрелы. Один из гуннов мечет дротик в девушек. Девушки, стоящие за Урсулой и Этерием, в растерянности смотрят на это избиение. В центре



Илл. 81.171. Ганс Мемлинг. Возвращение св. Урсулы в Кельн.

левого корабля сидят папа, кардиналы и прелаты, наблюдающие за происходящим безо всяких эмоций. Гунны стреляют не в них, а в сидящих на этом же корабле девушек. Те молитвенно поднимают руки, лица тех, в кого уже попали стрелы, выражают отчаяние. Матрос на корме безуспешно пытается поднять парус, который уже проткнула стрела.

**Городской пейзаж.** На заднем плане простирается панорама Кельна, крепостные стены, шпили церквей, недостроенный каменный мост, светло-голубой Рейн и дали его противоположного берега. Идиллический пейзаж и почти безоблачное небо составляют резкий контраст со сценой убийства.

**Цветовая гамма и композиция.** По общему колориту на картине можно выделить четыре области. Внизу коричневый фон бортов кораблей пересекается фигурами двух гуннов на переднем плане. Далее следует пестрое смешение фигур путешественников в кораблях и двух гуннов позади них. На заднем плане преобладает полоса светло-коричневого цвета, образуемая ажурными шпилями церквей, каменным мостом и панорамой пейзажа. Наконец над всем простирается синее небо, отражающееся в водной глади слева. Линия, проходящая через шпили церквей и спускающаяся к корме кораблей по фигурам сидящих в них паломников, образует диагональ картины. Чрезмерное спокойствие большого числа людей, ожидающих своей неминуемой смерти, не кажется слишком естественным, хотя, возможно, художник представил эту сцену в такой манере, исходя из принятых канонов.

#### 81.5.6. «Смерть св. Урсулы»

Согласно легенде, вождь гуннов был пленен красотой св. Урсулы, которая, однако, с негодованием отвергла его предложение стать его женой, и умерла от стрел, выпущенных в нее язычниками [19, 42], что и представлено в последней сцене ([илл. 81.172](#)).

**Действующие лица.** Св. Урсула (слева на переднем плане) предстает все в том же платье и с той же прической, что и в предыдущих сценах. Лишь ее лицо кажется чуть более широким и немного удивленным из-за приоткрытого рта. Из всех, кто ее сопровождал, рядом с ней в ее последний час оказались лишь одна из девушек (слева и позади нее, видимо самая к ней приближенная) и седой мужчина (справа и позади нее) в красном пальто с меховым воротником.

Вождь гуннов (перед входом в палатку), средних лет, невысокий и не обладающий особой силой, с глуповатым лицом и коричневой бородой, облачен в стальные доспехи и красный плащ поверх них. Его головным убором является белая чалма, а на ногах у него кожаные коричневые сапоги.

Многочисленные гунны, молодые и средних лет, преимущественно с неприятными лицами, в большинстве закованы в стальные рыцарские доспехи или короткие кольчуги. На головах у большинства стальные шлемы различной формы, у некоторых белые чалмы, а у одного – островерхая монгольская шапка с меховой оторочкой. Их оружие составляют прямые мечи, кривые сабли, алебарды, длинные пики и большие луки.



Илл. 81.172. Ганс Мемлинг. Смерть св. Урсулы.

**Взаимодействие персонажей.** Св. Урсула стоит слева от центра площадки почти лицом к зрителю, отвернувшись от вождя гуннов, который уговаривает ее стать его женой. Пытаясь быть как можно более убедительным, вождь прижимает левую руку к груди. Но Урсула непреклонна и делает отстраняющий жест правой рукой в его сторону. Позади Урсулы стоят ее немногочисленные оставшиеся в живых спутники и наблюдают за ее реакцией. Их окружают гунны, один из которых уже натянул лук, целясь в Урсулу, а другие предвкушают казнь девушки. Гунны, находящиеся у левого края картины продолжают стрельбу из луков и избивание паломников, не обращая внимания на переговоры своего вождя со святой.

**Собака.** У нижнего края картины на земле лежит среднего размера короткошерстная белая собака и, подняв морду, смотрит на Урсулу. Она относится к породе комнатных собак, видимо, распространенных во времена художника в Нидерландах; маловероятно, что такие собаки были у гуннов.

**Палатки.** Действие происходит перед белыми палатками гуннов с двускатным верхом и раздвижным входом, причем верхняя часть палаток отделена от боковых стенок золотой бахромой. Верх палаток украшен красными стропами и укреплен растяжками. К палатке вождя приделан развевающийся экзотический зелено-красный флаг с изображенными на нем черными символами.

**Кельнский собор.** На заднем плане слева художник опять нарисовал недостроенный Кельнский собор, на этот раз, не заслоняемый никакими другими постройками.

**Цветовая гамма и композиция.** Как и на предыдущих, на этой картине можно выделить несколько горизонтальных областей, отличающихся по колориту. Внизу картины (на самом переднем плане) нарисована темная вытоптанная земля перед палатками гуннов, на которой едва видны отдельные уцелевшие растения; на этом фоне резко выделяется белая собака. Выше расположена пестрая область, образованная фигурами действующих лиц в разноцветных одеждах. Выше справа расположены верхние части палаток гуннов, а слева – розовато-коричневый собор с темной крышей. Верхнюю часть картины замыкает синее безоблачное небо. На картине доминирует напряженное ожидание окружающих результата переговоров между вождем гуннов и Урсулой, которые должны закончиться или свадьбой, или смертью девушки. Урсула уже выразила жестом свою непреклонность, но участники этой сцены еще не осознали, что переговоры закончились.

## 81.6. Светские портреты

В этом параграфе обсуждаются портреты донаторов, написанные на отдельных створках религиозных произведений, а также мужские и женские портреты, многие из которых ранее приписывались Антонелло да Мессине.

### 81.6.1. Донаторы

Портреты донаторов представляют собой жанр, занимающий промежуточное положение между религиозной и светской живописью. Когда такие портреты являлись действующими лицами соответствующих религиозных произведений, они рассматривались как составные части этих произведений. Вынесенные на отдельные створки, они могут представлять собой самостоятельные произведения, слабо связанные с основным. Это могут быть индивидуальные или групповые портреты, часто разделенные по половому признаку (только мужчины или только женщины), иногда содержащие и портреты святых патронов. В этом разделе обсуждаются портреты донаторов на боковых створках двух религиозных произведений.

**Анализируемые произведения.** На внешней стороне боковых створок ([илл. 81.173](#)) «Алтаря двух Иоаннов» ([илл. 81.37](#)) слева изображены заказчики алтаря Якоб де Кенинк и Антоний Зегерс со своими покровителями – св. Иаковом и Антонием-аббатом, а справа – возглавляющие госпиталь св. Иоанна Агнес Каземброт и Клара ван Хюльзен, рядом со св. Агнесой и Кларой [42].

На левой створке ([илл. 81.174](#)) «Триптиха Мореля» ([илл. 81.67](#)) изображены заказчик алтаря Виллем Морель и его пять сыновей. Св. покровитель Виллем из Малуэля виден позади донатора. На правой створке ([илл. 81.175](#)) – дарительница Барбара ван Фленерберг, жена Виллема Мореля. Всего Морели имели восемнадцать детей, из них одиннадцать дочерей, которые изображены рядом с матерью. Позади них – покровительница св. Варвара [42].

**Действующие лица.** Апостол Иаков Старший (на [илл. 81.173](#) на левой створке слева во втором ряду), вместе с Петром и Иоанном присутствовал при Преображении и при Борении в Гефсиманском саду. Он был подвергнут мучениям и казнен в 44 году Иродом Агриппой. Цикл легенд, относящихся к эпохе средневековья, повествует о его миссионерском путешествии в Испанию и погребении в Компостелло. Исторически ни то, ни другое несостоятельно [19]. На картине, средних лет, высокий и стройный, с узким лицом, небольшими темными глазами, низким лбом, темно-коричневыми волосами, прямым носом и густой, но не длинной бородой, он предстает в одежде пилигрима – белом плаще с откинутым капюшоном и висящей за капюшоном широкополой пилигримской шляпе с раковиной, особым атрибутом святого. Через левое плечо перекинут ремень его коричневой дорожной сумы, а в левой руке он держит высокий посох странника.

Антоний-аббат (на [илл. 81.173](#) на левой створке справа во втором ряду), пожилой, чуть ниже Иакова и слегка располневший, с широким лицом, небольшими выпуклыми глазами, с мешками под ними, высоким лбом, переходящим в обширную лысину, обрамленную короткими седеющими волосами, тонким носом, выступающими скулами и длинной, но жидковатой волнистой бородой, одет в черную рясу.левой рукой он опирается на недлинную палку с загнутым концом, а в правой держит раскрытую книгу.



Илл. 81.173. Ганс Мемлинг. Алтарь двух Иоаннов (внешняя сторона боковых створок).





Илл. 81.174. Ганс Мемлинг. Триптих Мореля (левая створка).



Илл. 81.175. Ганс Мемлинг. Триптих Мореля (правая створка).

Св. Виллем из Малуэля (на [илл. 81.174](#) справа во втором ряду), теолог и мистик, родился близ Льежа около 1085 года и умер в Синьи, как считается, в 1148 году. Он происходил из знатной семьи и учился в бенедиктинском монастыре св. Николая близ Реймса вместе со своим братом Симоном. Здесь оба брата вели религиозную жизнь и стали аббатами, Симон в монастыре св. Николая близ Лиона, а Виллем – Сент-Тьерри близ Реймса в 1119 году. Виллем дружил со св. Бернардом и являлся автором нескольких теологических сочинений. На картине, средних лет, невысокий и худой, он нарисован в латах, черном плаще и шлеме, со знаменем, как защитник христианской веры.

Св. Агнесса (на [илл. 81.173](#) на правой створке слева во втором ряду), молодая, высокая и худая, с длинной шеей, узким аскетическим лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, длинными волнистыми темно-коричневыми волосами, прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в длинное зеленое платье из тонкой материи и такого же цвета плащ. В левой руке она держит поводок от своего атрибута – белого агнца, стоящего с ее ног.

Св. Клара (на [илл. 81.173](#) на правой створке справа во втором ряду), молодая, ростом чуть ниже Агнессы, худенькая, с красивым аскетическим лицом, нежными веками, прямым носом, нежными пухлыми губами и маленьким подбородком, одета в облачение своего ордена, коричневую рясу, черную накидку и белый головной платок. Обеими руками она держит перед собой свой атрибут, золотую дароносицу в форме готической церкви с круглой белой гостией внутри стеклянного корпуса, в качестве аллюзии на отраженное ею нападение сарацинов.

Св. Варвара (на [илл. 81.175](#) слева во втором ряду), молодая и высокая, с тонкой талией, длинной шеей, приятным лицом, маленькими голубыми глазами, высоким лбом, светло-коричневыми, не особенно густыми волосами, рассыпавшимися у нее по плечам, слегка вздернутым носом и острым подбородком, одета в черное парчовое платье с золотым цветочным узором и красный плащ. Из-под глубокого выреза платья и его коротких рукавов видна надетая под него красная кофта. Волосы святой стянуты диадемой. В правой руке, обернутой плащом, она держит свой атрибут, серую башню.

Якоб де Кенинк (на [илл. 81.173](#) на левой створке слева в первом ряду), средних лет и худой, с узким грубоватым лицом, близко посаженными маленькими глазами, низким морщинистым лбом, коричневыми волосами, стриженными «под горшок», длинным носом и массивным подбородком, облачен в черную одежду. В такую же черную одежду облачен и Антоний Зегерс (на [илл. 81.173](#) на левой створке справа в первом ряду), выглядящий несколько старше и заметно полнее, с глуповатым лицом и большой лысиной. Напротив, Виллем Морель (на [илл. 81.174](#) справа в первом ряду), более молодой, худой, с лицом треугольной формы, крупными черными глазами, низким лбом, черными волосами, стриженными «под горшок»,

орлиным носом, широким ртом и острым подбородком, поверх черной одежды облачен в длинный красный кафтан.

Агнес Каземброт (на [илл. 81.173](#) на правой створке слева в первом ряду), средних лет, с прекрасным, «святым» лицом, крупными черными глазами, большим носом и массивным подбородком, составляет некую противоположность Кларе ван Хюльзен (на [илл. 81.173](#) на правой створке справа в первом ряду), более молодой, некрасивой и глуповатой. Обе одеты в монашеские белые облачения и черные накидки. Барбара ван Фленерберг (на [илл. 81.175](#) слева в первом ряду), еще более молодая, с красивым лицом, крупными глазами, чистым лбом, острым носом, маленьким ртом и округлым подбородком, одета в длинное черное платье, отделанное белой материей и подпоясанное широким красным поясом. Ее модная прическа в форме усеченного конуса обернута прозрачной вуалью с крыльями на плечах. На безымянном пальце ее левой руки можно видеть кольцо с драгоценным камнем.

Пятеро сыновей Виллема Мореля (на [илл. 81.174](#) слева от него), от черноволосого красивого юноши, похожего на отца, до мальчиков лет семи, одеты соответственно возрасту. Особенно хороши мальчики в заднем ряду, а среди них - правый, с пышными кудрями.

Одиннадцать дочерей Барбары ван Фленерберг (на [илл. 81.175](#) справа от нее) также имеют значительную разницу в возрасте. Старшая из них – уже монахиня, многие из них - довольно миловидны, а лиц некоторых в задних рядах почти совсем не видно. Удивительно, что родители столь многочисленного семейства так молодо выглядят.

**Взаимодействие персонажей.** Все донаторы стоят на коленях, молитвенно сложив ладони, а святые патроны стоят за ними. Мужчины и женщины помещены на разных створках. Если на [илл. 81.173](#) выражения лиц донаторов довольно постные, то на [илл. 81.174](#) и [81.175](#) взрослые сохраняют на лицах молитвенное выражение (особенно старший сын), а дети не могут не веселиться. Большинство святых патронов позируют с томными лицами, Антоний углубился в чтение, Клара занята своей дароносицей, в Виллем, дружески положив руку в металлической перчатке на плечо своему тезке-донатору и слегка наклонившись к нему, старается его ободрить.

**Интерьеры.** На [илл. 81.173](#) действие происходит в интерьере готической церкви, где нет ничего, кроме серых стен из кубических каменных блоков, тонких готических колонн и коричневого клетчатого пола. На [илл. 81.174](#) и [81.175](#) деревянные резные пюпитры с лежащими на них раскрытыми книгами, перед которыми стоят донаторы, вынесены прямо в пейзаж.

**Пейзаж.** Задний план на [илл. 81.174](#) и [81.175](#) на обеих створках занят каменными строениями – рыцарскими замками с зубчатыми стенами, дворцами, башнями и донжонами, а также бюргерскими домами и церквями со шпилями и крестами. Все это размещено в уютном пейзаже с купами деревьев, речкой, пологими холмами, лугами и небом, покрытым небольшими облаками.

**Цветовая гамма и композиция.** На [илл. 81.173](#) цветовая гамма построена на контрасте черных и белых одежд персонажей. При этом особое внимание художник уделил изображению полумрака и теней на светлых стенах церкви. На [илл. 81.174](#) и [81.175](#), напротив, богатая цветовая гамма образована разнообразными цветами одежд персонажей, стен каменных строений, зелени пейзажа и голубизны неба, отражающегося в воде, а вереница многочисленных детей вносит в унылый сюжет композиционное разнообразие.

**Другие портреты донаторов.** Из других произведений на ту же тему отметим работу Петруса Кристуса, который на картине из Музея Грунинге в Брюгге ([илл. 81.176](#)) размером 59×33 см, созданной в 1457-1460 годах и являющейся левой створкой позднее разобранного триптиха, изобразил в роли донатора Изабеллу Португальскую с ее святой покровительницей. Предполагается, что триптих был заказан Изабеллой во время ее пребывания во францисканском монастыре в Ньеппе во Франции в 1457 году из-за ссоры с мужем, Филиппом, герцогом Бургундским. Позднее эта картина попала в коллекцию Маргариты Австрийской.

Сохранилось также несколько произведений Ганса Мемлинга, где донаторы нарисованы на отдельных досках. На картинах из Национального музея искусства в Бухаресте ([илл. 81.177](#) и [81.178](#)) размером 44.5×32 см каждая, созданных около 1490 года, по-видимому, изображены представители одной семьи, причем, за отсутствием в семье дочери, на второй картине изображена комнатная собачка. В 1656 году обе картины хранились в коллекции Леопольда Вильгельма. Картина из Библиотеки Пирпонт Морган в Нью-Йорке ([илл. 81.179](#)) размером 83.3×26.7 см, созданная в 1467-1470 годах и являющаяся правой створкой «Триптиха Яна Краббе» ([илл. 81.137](#)), представляет донатора вместе со святым покровителем на фоне великолепного пейзажа.

#### 81.6.2. «Портрет молящегося мужчины на фоне пейзажа»

«Портрет молящегося мужчины на фоне пейзажа» ([илл. 81.180](#)) размером 30×22 см, созданный около 1480 года, хранится в Королевском кабинете картин в Маурицхейс в Гааге [27].

На портрете изображен мужчина среднего возраста с хорошо выбритым, несколько удлиненным лицом с крупными чертами. У него большие, коричневые, внимательные глаза, широкие черные брови, низкий лоб, большой широкий нос «уточкой», широкий рот с полными губами и массивный подбородок. Под глазами у него уже начали формироваться первые признаки мешков, а под подбородком – второй подбородок. У него здоровый цвет лица, а на щеках играет румянец. Его пышные вьющиеся черные волосы, не достающие до плеч, нарисованы удивительно тонко. У мужчины мощная толстая шея в складках, вместе с грубоватым лицом придающая ему облик голландского моряка.



Илл. 81.176. Петрус Кристус. Изабелла Португальская со св. Елизаветой.



Илл. 81.177. Ганс Мемлинг. Донатор.



Илл. 81.178. Ганс Мемлинг. Донатор.





Илл. 81.179. Ганс Мемлинг. Ян Краббе со св. Вильгельмом Малевальским.



Илл. 81.180. Ганс Мемлинг. Портрет молящегося мужчины на фоне пейзажа.

На лице, исполненном внутренней силы, ощущается выражение затаенной обиды и разочарования. Явно потрепанный жизнью, этот человек всю жизнь надеялся на Бога и продолжает надеяться на Него. Но Бог далеко не всегда оправдывал его надежды, и червь сомнения уже начал подтачивать его веру. Однако портретируемый хочет предстать перед потомками набожным христианином и позирует художнику в молитвенной позе, сложив ладони перед собой.

Для позирования мужчина надел парадную одежду – черный сюртук с белыми в коричневых пятнах меховыми отворотами воротника, а также белую рубашку со складками на груди и коричневым стоячим воротничком. На шее на длинном красном шнурке висит жемчужный крестик, а на безымянном пальце левой руки надето несколько красивых колец, что говорит о достатке модели.

Фоном для портрета служит едва намеченный на заднем плане пейзаж, представляющий унылую равнину с редкими деревьями, речкой слева и прозрачной церковью на горизонте, подчеркивающей его набожность. Голова модели проецируется на небо, безоблачное у линии горизонта и покрытое слоистыми облаками вверху. Черный цвет волос повторяется в цвете одежды, а пейзаж и небо создают особое настроение, гармонирующее с выражением лица мужчины. Узкие рамки композиции, где модель занимает почти все пространство картины, усиливают ощущение интимности этого портрета.

**Другие портреты мужчин в зрелом возрасте.** Из других портретов зрелых мужчин отметим портрет герцога Рене Анжуйского на левой створке «Диптиха Матерона» ([илл. 73.5](#)) работы Никола Фромана. Располневший герцог в черном одеянии и на черном фоне старается принять набожный вид.

Из портретов работы Ганса Мемлинга прежде всего отметим замечательный портрет Якоба Обрехта ([илл. 81.181](#)) размером 50.8×36.1 см, созданный в 1496 году и хранящийся в Художественном музее Кимбалл в Форт Ворт. Знаменитый нидерландский композитор также изображен в молитвенной позе.

Менее интересна модель на портрете, хранящемся в Художественном институте С. и Ф. Кларк в Уильямстоуне ([илл. 81.182](#)), имеющем размеры 30.5×22.4 см и созданном в 1472 году. Портретируемый был идентифицирован на основе старой надписи на обратной стороне картины и герба. Изображенный на портрете Жиль Жуа родился в 1424 и умер в 1483 году. Он начал свою карьеру каноником церкви Богоматери в Клеве, где служил с 1453 по 1460 год, затем, после 1463 года перешел в церковь св. Донатиана в Брюгге. Позднее, в 1465-1469 годах он был пастором одной из церквей Делфта и одновременно, с 1462 по 1469 год, придворным и капельмейстером Филиппа Доброго. Он пользовался некоторой известностью как композитор и поселился в Брюгге в начале 1450-х годов.

Еще более пожилой является модель на портрете из Государственных музеев Берлина ([илл. 81.183](#)) размером 34×29 см, созданном в 1470-1475 годах. В отличие от однотонного фона на двух предыдущих портретах, здесь в качестве фона выбран пейзаж.



Илл. 81.181. Ганс Мемлинг. Портрет Якоба Обрехта.



Илл. 81.182. Ганс Мемлинг. Портрет Жилия Жуа.



Илл. 81.183. Ганс Мемлинг. Портрет старика.

### 81.6.3. «Портрет Томмазо Портинари»

«Портрет Томмазо Портинари» ([илл. 81.184](#)) размером 44×33.5 см, исполненный около 1470 года, вскоре после его свадьбы, является левой створкой «Диптиха Портинари» ([илл. 81.185](#)), хранящегося в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Молитвенные жесты рук заставили специалистов предположить, что портреты на этом диптихе являются боковыми створками, центральная часть которых, предположительно, Мадонна с Младенцем, не сохранилась. Томмазо ди Фолько Портинари родился около 1432 года и умер в 1501 году. Флорентийский купец, представитель банка Медичи в Брюгге, он прибыл в этот город в 1460 году. В 1465 году он стал главой местного филиала банка, заняв место своего предшественника Анжело Тани. В 1469 году Портинари и Тани ездили во Флоренцию с отчетом о своей деятельности. Там в 1470 году Портинари женился на четырнадцатилетней Марии Магдалене Барончелли. Вернувшись в Брюгге, он прожил там до 1497 года. Оба портрета супругов были приобретены парижским коллекционером Гольдшмидтом у антиквара во Флоренции, позже они продавались в Нью-Йорке. В 1913 году они были подарены Музею Метрополитен Б. Альтманом [42].

На портрете изображен мужчина, только входящий в средний возраст, с хорошо выбритым, худым, умным и веселым лицом с мелкими чертами. У него темные, пронзительные глаза, широкие черные брови, невысокий лоб, тонкий нос с горбинкой, впалые щеки с выступающими скулами, широкий рот с тонкими губами и массивный подбородок. Его черные, аккуратно подстриженные волосы едва достают до ушей. На его шее уже намечились две складки. Его облик вполне соответствует представлению об умелом и опытном дельце.

В лице Томмазо бросается в глаза сильное внутреннее напряжение. Его мысли раздвоены – он должен думать о Боге, позируя художнику в молитвенной позе, но его внимание поглощено делами, поскольку именно от их состояния зависит его карьера и благополучие. В его живых глазах ощущается несомненное чувство юмора и, возможно, именно сейчас он вспомнил что-то очень смешное, будучи вынужден сохранять благопристойное выражение лица.

Портретируемый одет в скромную черную одежду, которая сливается с черным фоном картины. Благодаря этому на первый план выступают его лицо и кисти рук с длинными пальцами и аккуратно подстриженными удлинненными ногтями. На мизинце его правой руки надето золотое обручальное кольцо с драгоценным камнем.

**Сравнение с другими мужскими портретами.** Из других портретов работы Ганса Мемлинга, модели которых идентифицированы, отметим «Портрет Антуана Бургундского» ([илл. 81.186](#)) размером 45×35.5 см, исполненный в 1467-1470 годах и хранящийся в Дрезденской картинной галерее. Он считается копией несохранившейся картины Мемлинга. По сравнению с его же портретом в молодости работы Рогира ван дер Вейдена



Илл. 81.184. Ганс Мемлинг. Портрет Томмазо Портинари.





Илл. 81.185. Ганс Мемлинг. Диптих Портинари.



Илл. 81.186. Ганс Мемлинг. Портрет Антуана Бургундского.

([илл. 38.142](#)), здесь великий бастард Бургундии имеет отнюдь не героическую внешность.

Со столь же негероической внешностью предстает и Жак Савойский на портрете ([илл. 81.187](#)) размером 34.7×25 см, исполненном в 1470-е годы и хранящемся в Городском собрании искусства в Базеле. Картина также считается копией несохранившейся работы Мемлинга. Жак Савойский был графом Ромоном и лордом Ваудом с 1460; умер в 1487 году. Он стал рыцарем Золотого Руна 30 апреля 1478 года, был генерал-лейтенантом при Карле Смелом и выжил после поражения при Нанси в 1477 году. Оттуда он бежал в Нидерланды, поступив на службу к Марии Бургундской и Максимилиану Австрийскому. Эта картина была идентифицирована в музейном каталоге 1901 года как копия последнего портрета Мемлинга. На ней обращает на себя внимание мастерски исполненная цепь на шее модели и «импрессионистская» техника изображения листвы деревьев в пейзаже заднего плана.

Виллем Морель предстает на портрете ([илл. 81.188](#)) размером 39×29.7 см, исполненном около 1482 года, являющимся левой створкой «Диптиха Мореля» ([илл. 81.189](#)) и хранящемся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе, более благодушным, чем в качестве донатора на картине ([илл. 81.174](#)). Интересно сочетание архитектурного обрамления портрета в виде колонн и пейзажа заднего плана, написанного с большим настроением.

Из анонимных портретов мужчин примерно того же возраста, что и Томмазо Портинари, приведем картину из Королевской коллекции в Виндзоре ([илл. 81.190](#)) размером 31.8×27.1 см, исполненную в 1478-1480 годах. Здесь неизвестный на черном фоне и в черной одежде обращает внимание зрителя на свою цепочку, как всегда очень тонко нарисованную. Интересное лицо, выступающее из мрака и обрамленное мастерски нарисованными волосами, словно заставляют зрителя задуматься, глядя на этот портрет.

Столь же задумчивым, но совсем в другом роде предстает мужской портрет ([илл. 81.191](#)) размером 35×25 см из галереи Уффици во Флоренции, созданный около 1490 года. Здесь у модели более простое и даже грубоватое лицо, хотя и богатые, отделанные мехами одежды, а также дорогое кольцо на безымянном пальце. Бросается в глаза какая-то болезненная бледность лица портретируемого.

#### 81.6.4. «Портрет Мартина ван Ньювенхове»

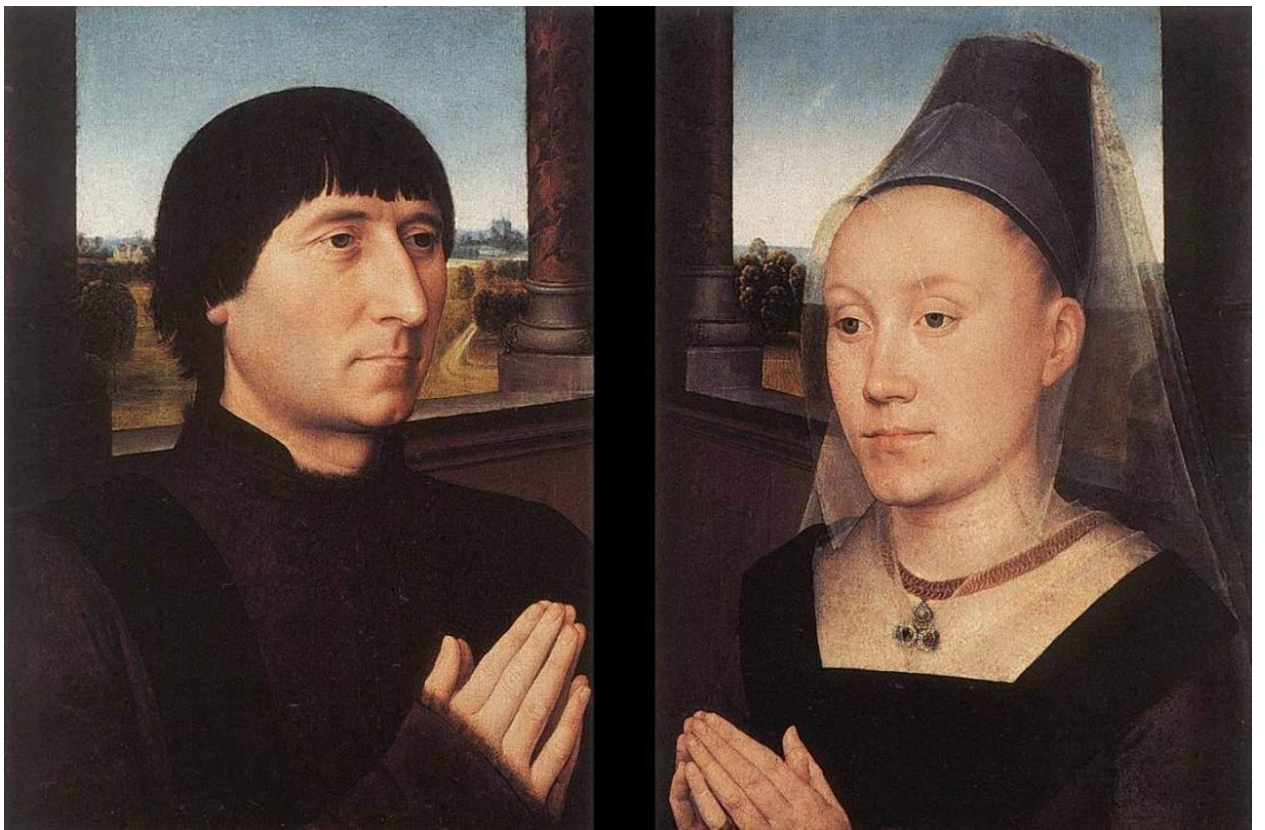
«Портрет Мартина ван Ньювенхове» ([илл. 81.192](#)) размером 44×33 см является правой створкой «Диптиха Мартина ван Ньювенхове» ([илл. 81.2](#)). Мартин ван Ньювенхове родился в 1463 году в Брюгге и умер в 1500 году там же. Он принадлежал к знатному семейству и играл весьма важную роль в городской жизни, будучи одним из попечителей госпиталя св. Иоанна, членом городского совета в 1492 году и бургомистром Брюгге в 1497 году.



Илл. 81.187. Ганс Мемлинг. Портрет Жака Савойского.



Илл. 81.188. Ганс Мемлинг. Портрет Виллема Мореля.



Илл. 81.189. Ганс Мемлинг. Диптих Мореля.



Илл. 81.190. Ганс Мемлинг. Портрет мужчины.



Илл. 81.191. Ганс Мемлинг. Портрет мужчины.





Илл. 81.192. Портрет Мартина ван Ньювенхове.

Согласно надписи внизу на раме, Мемлинг изобразил Мартина ван Ньювенхове в возрасте 23 лет [42].

На портрете изображен молодой человек с хорошо выбритым, широкоскулым лицом с крупными чертами. У него большие, темные глаза, широкие черные брови, невысокий лоб, крупный, слегка вздернутый нос, широкий рот с толстыми губами (особенно нижней) и небольшой подбородок. Его темные, длинные до плеч волосы расчесаны на прямой пробор. На шее художник тенью подчеркнул небольшой кадык. В его облике бросается в глаза наивность, восторженность и искренняя вера.

Художнику удалось необыкновенно убедительно передать волнение юноши, оказавшегося в одной комнате с Царицей Небесной и маленьким Спасителем Мира. Это событие настолько потрясло его, что его переполняет чувство преданности и готовности совершить любые подвиги во имя Них. На портрете нет ни тени лицемерия и демонстрации показной веры. Он совершенно спонтанно принял молитвенную позу, переполняемый восторгом от совершившегося с ним чуда. Такая искренность редко встречается на портретах донаторов.

Юноша одет в серо-свекольного цвета узкий камзол из блестящей материи, на который сверху надет коричневый кафтан с черными отворотами воротника и обшлагами. Кафтан не застегнут на груди. На указательном пальце левой руки надето кольцо, украшенное драгоценными камнями.

Действие происходит в той же комнате, в которой находится и Мадонна на левой створке диптиха ([илл. 81.2](#)), но здесь, за спиной Мартина ван Ньювенхове мы видим другую стену комнаты. Он сидит перед пюпитром, на котором лежит раскрытая книга небольшого формата, но необычайной толщины. В стене сделаны два прямоугольных окна, верхние половины которых украшены витражами. В правом верхнем углу ближнего к зрителю окна на витраже изображен его покровитель св. Мартин, отрезающий часть своего плаща, для того чтобы отдать ее замерзающему нищему. Этот витраж можно сравнить с фреской Симоне Мартини ([илл. 6.44](#)), где изображен тот же сюжет. Из окон в комнату падает мягкий свет пасмурного дня, который не может рассеять полумрак, царящий в ней. Окна внутри комнаты обрамлены деревянными коричневыми ставнями; таким же деревом обшиты и ее стены. Через нижние части окон, где нет витражей, виден пейзаж, окружающий дом. В дальнем окне светло-зеленый луг обрамлен более темным лесом, а в ближнем окне видна извивающаяся речка, деревянный мост через нее с каменной башней, путник, идущий по мосту и дали, уходящие к линии горизонта.

**Сравнение с другими портретами молодых людей.** Из портретов молодых людей работы Ганса Мемлинга отметим портрет Бенедетто ди Томмазо Портинари, племянника Томмазо Портинари, ([илл. 81.193](#)) размером 45×34 см на правой створке «Триптиха Портинари», исполненный в 1487 году и хранящийся в галерее Уффици во Флоренции. Центральная часть этого триптиха приведена на [илл. 81.22](#). Обращают на себя внимание



Илл. 81.193. Ганс Мемлинг. Триптих Портинари (правая створка).

большие и немного печальные глаза юноши, его пушистые волосы, архитектурное обрамление портрета и пейзаж на заднем плане.

Более простым является портрет из Национальной художественной галереи Вашингтона ([илл. 81.194](#)) размером 31.9×25.8 см, исполненный в 1478-1480 годах. Здесь полный и добродушный юноша не молится Богу, а держит в правой руке стрелу. Темный фон, темная одежда и темные волосы словно приглашают зрителя сосредоточить свое внимание на лице модели.

Наконец, на портрете из Королевского музея изящных искусств в Антверпене ([илл. 81.195](#)) размером 31×23.2 см, исполненном в 1480 году или позже, очень непростой молодой человек с лицом, которое мог бы иметь Яго, демонстрирует римскую монету (увлечение античностью дошло и до Нидерландов). Пейзаж с пальмами, лебедями и всадником может свидетельствовать об итальянских вкусах портретируемого.

#### 81.6.5. «Портрет юноши в лоджии»

«Портрет юноши в лоджии» ([илл. 81.196](#)) размером 39.9×28.2 см, исполненный в 1472-1475 годах, хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке [43].

На портрете изображен юноша с хорошо выбритым, приятным лицом. У него красивые черные глаза, широкие и густые черные брови, низкий лоб, закрытый челкой, крупный, прямой нос, нежные щеки, рот с пухлыми губами и округлый подбородок. Его черные волосы аккуратно подстрижены и расчесаны. В облике бросается в глаза спокойствие и самоуверенность, а внешность напоминает итальянца. Молодой человек терпеливо и без внутреннего напряжения позирует художнику. Его лицо умело скрывает мысли и чувства, но можно быть уверенным, что во время сеансов он не терял времени даром и обдумывал свои дела. Его поза далека от набожности; он стремился занять удобное положение, сидя неподвижно в течение длительного времени, положив руки на парапет лоджии и опершись спиной о ее стену.

Черная, отделанная мехом одежда модели с едва видимым белым подворотничком характерна для многих нидерландских портретов. Разнообразие вносит лишь широкое кольцо на безымянном пальце правой руки, находящееся почти у самого ногтя.

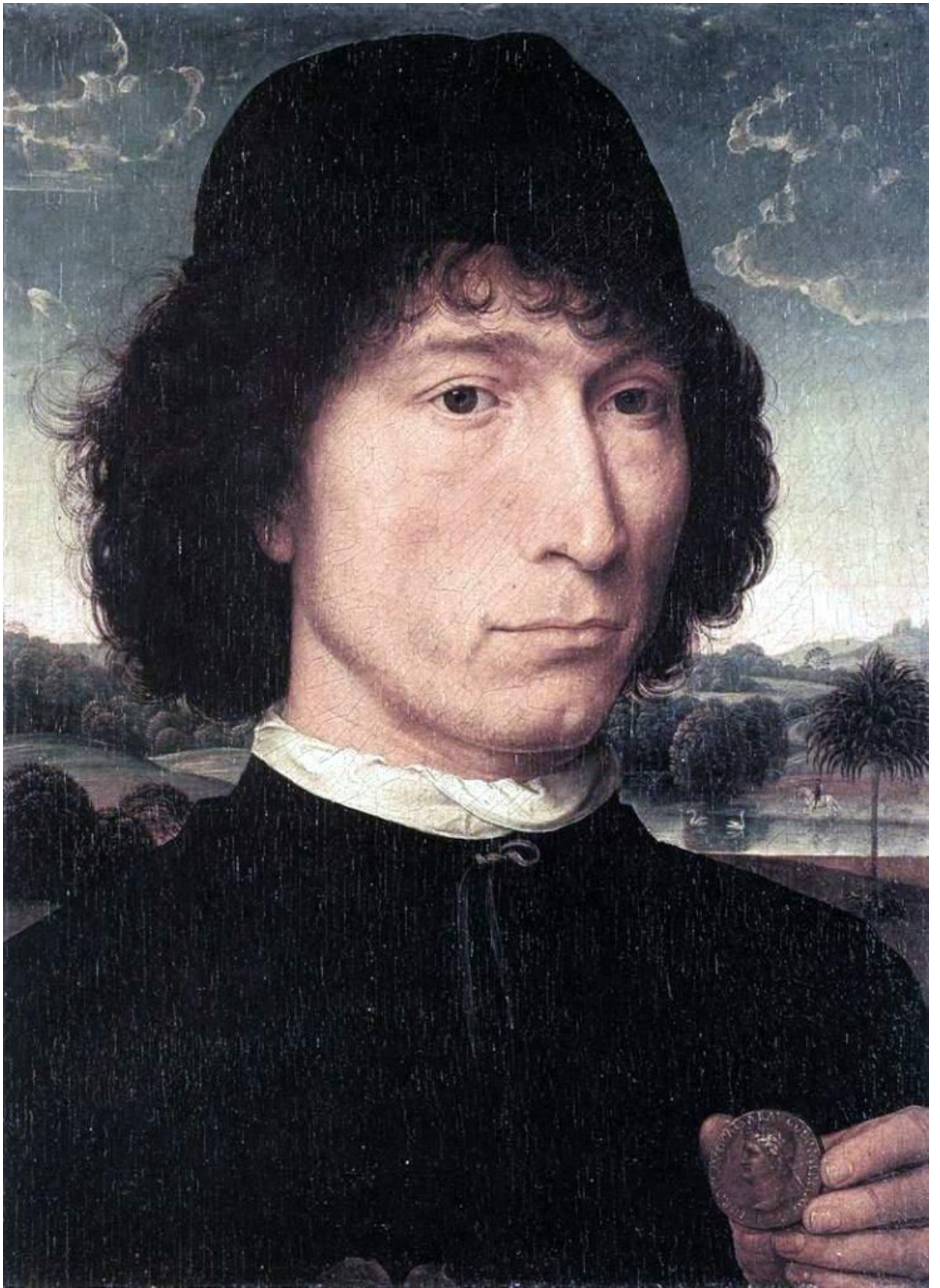
Лоджия представлена парапетом, серой стеной позади юноши, на которой видны тени от его фигуры и колонн, а также двумя высокими и не особенно толстыми, круглыми, каменными, темными колоннами с массивными золотыми базами.

В проемах между колоннами виден пейзаж заднего плана. За ярко-зелеными лугами, пересекаемыми полосами деревьев и кустов, течет река, а ее противоположный берег уходит к линии горизонта, теряясь в синей дымке. Над всем царит безоблачное синее небо.

Портрет наполнен настроением задумчивости. Этому способствуют и немного печальное лицо юноши, и идиллический северный пейзаж, и мягкий



Илл. 81.194. Ганс Мемлинг. Портрет мужчины со стрелой.



Илл. 81.195. Ганс Мемлинг. Портрет мужчины с римской монетой.



Илл. 81.196. Ганс Мемлинг. Портрет юноши в лоджии.

полумрак лоджии. Художник использовал различные градации черного цвета – почти черная одежда и волосы, темные колонны, серая стена. С этой доминирующей бедной цветовой гаммой контрастируют краски лица, рук и пейзажа.

**Сравнение с другими портретами юношей.** Портрет работы Франческо дель Коссы из Музея Тиссен-Борнемисса в Мадриде ([илл. 81.197](#)) размером 39×28 см, созданный в 1472-1477 годах, выглядит более декоративным и «итальянским», чем портреты работы Ганса Мемлинга. Юноша, сидя перед парапетом, демонстрирует свое кольцо на фоне затейливого пейзажа.

Несколько старше, чем на [илл. 81.196](#), выглядит модель на портрете работы Ганса Мемлинга из галереи Корсини во Флоренции ([илл. 81.198](#)) размером 33×25 см, исполненном в 1480-е годы, в котором художник уделил значительное внимание не только портретируемому, но и пейзажу.

На портрете его же работы из галереи Академии в Венеции ([илл. 81.199](#)) размером 26×20 см, исполненном в 1480 году, пейзаж разработан еще детальнее, а юноша выглядит довольно несчастным.

Портрет из Музея Тиссен-Борнемисса в Мадриде ([илл. 81.200](#)) размером 29.2×22.5 см, исполненный в 1485-1490 годах, возвращает нас к молитвенной позе модели. У юноши большие выразительные глаза, пышная шевелюра и высокая мощная шея. Выражение его лица не особенно соответствует его позе.

На портрете из Национальной галереи Лондона ([илл. 81.201](#)) размером 38.7×25.4 см, исполненном около 1475 года, нарисован почти мальчик, для которого молитва – непререкаемая обязанность. Интерьер обозначен лишь двумя колоннами. Художник подчеркнул детскую склонность к украшениям, нарисовав на юноше несколько ювелирных изделий.

Наконец, удивительно искренним предстает портрет из Эптон-хаус в Банбери ([илл. 81.202](#)) размером 16×12 см, исполненный около 1487 года. Здесь молодой человек не позирует в молитвенной позе, а истово молится.

#### 81.6.6. «Портрет пожилой женщины»

«Портрет пожилой женщины» ([илл. 81.203](#)) размером 35×29.2 см, исполненный в 1470-1475 годах, хранится в Лувре в Париже. Он является правой частью доски, разрезанной на две половины. Левая часть ([илл. 81.183](#)) хранится в Государственных музеях Берлина [25].

На портрете изображена пожилая дама, худенькая, с короткой шеей и чуть великоватой головой. У нее крупные, синие, начинающие выцветать глаза, большой нос с горбинкой, широкий рот с тонкими губами и округлый подбородок. Несмотря на возраст, ее лицо почти лишено морщин, чего нельзя сказать о старческих руках. В ее облике художник подчеркнул наступающую с возрастом утрату интереса к жизни и погружение внутрь себя, в свои воспоминания.

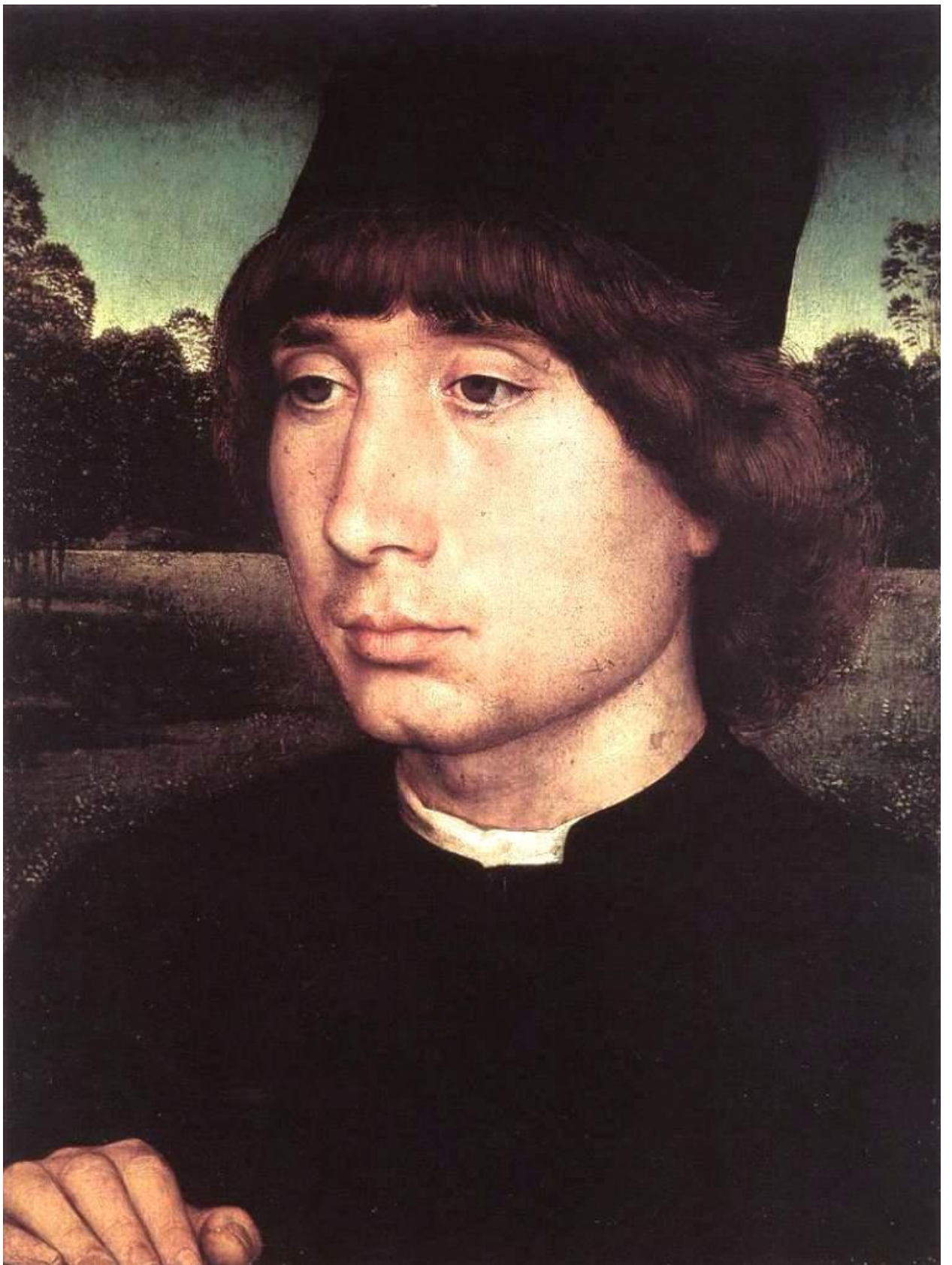




Илл. 81.197. Франческо дель Косса. Портрет мужчины с кольцом.



Илл. 81.198. Ганс Мемлинг. Портрет молодого человека.



Илл. 81.199. Ганс Мемлинг. Портрет молодого человека на фоне пейзажа.



81.200. Ганс Мемлинг. Портрет молодого человека.



Илл. 81.201. Ганс Мемлинг. Молодой человек в молитве.



Илл. 81.202. Ганс Мемлинг. Портрет молящегося молодого человека.



Илл. 81.203. Ганс Мемлинг. Портрет пожилой женщины.

Отсутствующий взгляд дамы устремлен в пространство, а на лице царит полное спокойствие. Возможно, в такой позе со сложенными руками она проводит целые часы и поэтому не обращает внимания на то, что позирует художнику. Видимо, Мемлинг был первым, кто в своих портретах акцентировал внимание на этом оцепенении старости, характерном для некоторых женщин.

Дама одета в белую кофту и черное пальто с широким серым меховым воротником поверх нее (мех нарисован с большим мастерством). Ее белый головной платок, закрывающий лоб, представляет собой целое архитектурное сооружение в форме усеченного конуса с крыльями, уходящими за спину. На указательном пальце левой руки надето золотое обручальное кольцо безо всяких украшений.

Фон портрета весьма любопытен. Справа от ее головы он совершенно черный, гармонирующий с цветом ее пальто. Слева же нарисован унылый пейзаж с извивающейся дорогой, стоящим возле нее деревянным сельским домом, низкими холмами, уходящими к линии горизонта, отдельными деревьями и кустами. Мрак, переходящий с правой части картины на левую, постепенно рассеивается в безоблачном мутном небе над пейзажем. Тема безрадостной женской старости представлена художником с необычайной силой.

Полной противоположностью предыдущему является портрет из Музея изобразительных искусств в Хьюстоне, штат Техас, ([илл. 81.204](#)) размером 25.6×17.7 см, исполненный в 1468-1470 годах. Хотя страсти пожилой дамы уже давно остыли, она сохранила полную ясность ума, властность и язвительность характера, оставаясь деятельной, несмотря на свой возраст.

#### 81.6.7. «Портрет Марии Барончелли»

«Портрет Марии Барончелли» ([илл. 81.205](#)) размером 44×33.5 см является правой створкой «Диптиха Портинари» ([илл. 81.185](#)). Мария Магдалена Барончелли, жена Томмазо Портинари, родилась в 1456 году и умерла в 1495. Супруги Портинари имели десять детей [42].

Юная, но уже вполне зрелая девушка, с высокой шеей и крупной головой имеет весьма привлекательную внешность. У нее узкие, светлогризовые глаза, едва заметные брови, высокий лоб, слегка вздернутый крупноватый нос, широкий рот с довольно тонкими губами и массивный подбородок. Ее нежная чистая кожа тщательно ухожена, чего нельзя сказать о ее руках, скорее привыкших к грубой домашней работе. Тем не менее, она вся светится радостью, любовью и надеждами на счастливую семейную жизнь.

Исполненный юмора и девичьего задора, ее взгляд устремлен в пространство, а на лице играет едва заметная улыбка. Характерная для этого художника молитвенная поза со сложенными впереди ладонями не слишком вяжется с выражением ее лица. Видимо, художник, уступив





Илл. 81.204. Ганс Мемлинг. Портрет пожилой женщины.



Илл. 81.205. Ганс Мемлинг. Портрет Марии Барончелли.

желанию заказчиков иметь свои благочестивые портреты, добавил от себя это бросающееся в глаза выражение влюбленности и счастья.

Девушка одета в темно-коричневое платье с глубоким вырезом и белым меховым воротником. Платье высоко подпоясано широкой белой лентой. Особенно замечателен ее модный головной убор в форме высокого (такого высокого еще не встречалось) усеченного конуса, черных крыльев, лежащих у нее на плечах, петли на лбу и серых прозрачных вуалей, спускающихся с вершины конуса ей за спину. Шею девушки украшает ажурное ожерелье из золота, серебра, драгоценных камней, крупных и мелких жемчужин и хрусталя, сделанное в виде замысловатого орнамента с цветочным узором. От ожерелья за корсаж платья спускается тонкая черная тесемка. На безымянном пальце левой руки (видимо специально, чтобы его было видно) надето обручальное кольцо, такое же, как у ее супруга.

Черный фон портрета перекликается с черным платьем девушки. Однако, в отличие от портрета Томмазо Портинали (илл. 81.184), где на черном фоне выделяются только лицо и руки, здесь свет падает на головной убор и вуали, а бедную цветовую гамму оживляют белый воротник платья и ожерелье. Тем не менее, это не отвлекает зрителя от красивого лица Марии и ее сверкающего декольте. Угол, под которым нарисованы руки девушки, не вполне соответствует ракурсу, в котором нарисовано ее лицо.

Среди других женских портретов работы Ганса Мемлинга отметим портрет Барбары ван Фленерберг (илл. 81.206) размером 39×29.7 см, являющийся правой створкой «Диптиха Мореля» (илл. 81.189). Здесь модель выглядит не столь возвышенно и молодо, как на правой створке «Триптиха Мореля» (илл. 81.175). Больше впечатление производит портрет второй дочери Морелей Марии (илл. 81.207) размером 38×26.5 см, созданный в 1480 году и хранящийся в Музее Мемлинга в Брюгге. Портрет выдержан в черно-белой гамме с единственным красным акцентом, создаваемым вставкой на груди. Наконец, завершим галерею женских портретов работы Ганса Мемлинга портретом молодой женщины с красной гвоздикой в руке (илл. 81.208) размером 43×18.5 см, являющийся левой створкой «Диптиха с Аллегорией Истинной любви» (илл. 81.209), созданного в 1485-1490 годах. Левая створка диптиха хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, а правая – в Музее Бойманса ван Бейнингена в Роттердаме.

#### 81.7. «Натюрморт с ковром и цветами»

«Натюрморт с ковром и цветами» (илл. 81.210) написан на обороте портрета (илл. 81.200) [43]. Он является первым произведением в жанре натюрморта в европейской авторской живописи.

Ветка цветущих белых лилий и несколько сиреневых ирисов стоят в керамическом кувшине. Букет только что срезан, поэтому цветы и декоративная листва, добавленная в него, абсолютно свежи. Композиция букета тщательно продумана: в центре над всем букетом возвышаются три распустившихся цветка лилий, а еще выше – два нераспустившихся бутона,



Илл. 81.206. Ганс Мемлинг. Портрет Барбары ван Фленерберг.



Илл. 81.207. Ганс Мемлинг. Портрет Марии Морель.



Илл. 81.208. Ганс Мемлинг. Портрет молодой женщины.



Илл. 81.209. Ганс Мемлинг. Диптих с Аллегорией Истинной любви.



Илл. 81.210. Ганс Мемлинг. Натюрморт с ковром и цветами.



ниже в живописном беспорядке расположены цветы и бутоны ирисов, разделяемые стрелами их листьев, а низ букета украшен ажурной декоративной листвой.

Невысокий и довольно широкий кувшин с широкой ручкой сбоку и носиком для выливания жидкости из него покрашен в светло-желтый цвет. По этому фону на нем сделан рисунок коричневой краской с готическими буквами, concentрическими кругами вокруг них, исходящими от них тонкими лучами и извивающимися змеями.

Кувшин стоит на восточном ковре с геометрическим узором. Ковер лежит, видимо, на столике, нарисованном в четкой перспективе. Узор на ковре отличается разнообразием цветов – красного, желтого, зеленого, белого и коричневого.

Столик с ковром и букетом расположен в нише, левая часть которой освещена, а в правой тени сгустились до черноты. Художник мастерски передал изменение освещения справа налево на светло-коричневых голых стенах. На угол ниши и ковер падает и тень от кувшина с цветами.

Стены ниши образуют нейтральный фон на котором резко выделяется пестрый ковер в нижней части картины, расположенный горизонтально, и вертикальная композиция букета. Геометрический орнамент ковра и его грубоватые краски противопоставлены прихотливым линиям цветов с озаренными светом изящными лепестками, нежными у ирисов и жестковатыми у лилий. Этот натюрморт говорит нам о том, что жители Нидерландов уже в конце XV века любовались мастерски сформированными букетами садовых цветов, а Ганс Мемлинг, возможно, первым из известных нам художников увидел, что восхищение этой красотой может быть предметом живописи.

\*\*\*

Ганс Мемлинг работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, а также сцен из жизни святых. Кроме того, он является основоположником жанра натюрморта в европейской авторской живописи. В жанре религиозного портрета им предложена новая трактовка образа св. Христофора. Он ввел в живопись новый ветхозаветный сюжет «Купание Вирсавии». В жанрах религиозного портрета и евангельских историй он систематически применял своего рода «полифонию» в живописи за счет использования вставных сцен, более полно раскрывающих изображаемый персонаж или событие, возрождая старую византийскую традицию, с которой мы сталкивались еще в творчестве Бонавентуры Берлингьери. Более того, некоторые его картины представляют собой целые циклы евангельских сюжетов, объединенных не только единой композицией, городским или сельским пейзажем, но и единой тематикой (Страсти Христовы) или единым философским замыслом (Приход и триумф Мессии). При всех этих новаторских достижениях он часто использовал композиционные схемы и образы своих предшественников, но при этом старался довести их до совершенства. Это относится и его портретам, и к его религиозной живописи. В этом отношении он подвел некоторый итог

предшествующего развития живописи (особенно нидерландской), что и может рассматриваться как его главный вклад в нее.

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Пейзаж в его творении играет аналогичную значению роль с той, какая была отведена ландшафту предполагаемым учителем Мемлинга, Роже: это всегда дополнение и никогда не «активно действующее лицо». Мемлинг украшает фоны своих нежных картин милыми, простыми видами. Или он рассказывает сложные истории в десятках эпизодов, которые он размещает среди декораций, склеенных из массы реалистических и сочиненных мотивов... Но почти все пейзажи Мемлинга все же скорее «схемы», не обладающие личной жизнью. Это именно фоны. Исполнены они, впрочем, с тем же любовным усердием, как и все остальное в картинах чарующего мастера. Ему отлично удаются дали и общая озаренность, в этом он идет даже дальше своего учителя. Любопытно также отметить явно экзотический характер некоторых его архитектур, частью как будто заимствованных из «палатных писем» византийской иконописи, частью свидетельствуют о действительном знакомстве художника с особенностями восточной архитектуры... Иногда «фоны» Мемлинга не лишены поэтичности. Мы встречаем у него на картинах превосходно написанные облака, он отлично передает прозрачность и блеск воды, а также отражения в ней, он обнаруживает и большие знания в изображении животных (например лошадей) и растений, хотя в трактовке деревьев иногда впадает в манерность» [32].

Стефано Дзуффи писал о нем: «Мастер уравновешенных композиций, наделявший своих персонажей нежностью и в совершенстве владевший техникой письма, он получил широкое признание в торговом Брюгге... Мемлинг не был новатором: его зрелые работы мало отличаются от созданного им в молодости, образцом мастеру служила нидерландская живопись середины XV века... В своих портретах Мемлинг придерживался схемы полуфигурного изображения в трехчетвертном повороте, на фоне пейзажа, ей будут следовать нидерландские и итальянские художники. Его религиозные картины отмечены трогательной выразительностью, в лучших из них сцены обогащены архитектурным и пространственным окружением» [29].

Наконец, Н.Н. Никулин так характеризовал его творчество: «Ханс Мемлинг, последний великий художник века, уже не открывает новых путей, не ставит острых проблем. Он как бы подводит итог всему сделанному до него, создает гениальный сплав из достижений предшественников. Приверженность к традиции и установившимся в нидерландской живописи приемам не мешала Мемлингу сохранить творческую индивидуальность. Эмоциональная напряженность, драматизм и патетика Рогира ван дер Вейдена были чужды ему... Созданные им образы отличаются уравновешенностью и спокойствием. Они грациозны и женственны, выражают безмятежное душевное состояние. Мемлинг любил чистые созвучия красок, спокойную симметрию форм. Главная и, пожалуй, самая привлекательная особенность дарования Мемлинга – лиризм. Именно этой

особенностью художник обязан своей популярности, она выделяет его из среды других нидерландских живописцев XV века. Если рассматривать произведения Мемлинга в хронологическом порядке, можно заметить, что искусство его становится все более спокойным и уравновешенным, формы – все более соразмерными, образы – нежней, чище и просветленней. Но в то же время усиливается однообразие композиционных и живописных приемов: традиционные формы как бы теряют динамику развития, превращаясь в застывший незыблемый канон. Это таило в себе большую опасность для художников последующего поколения. Искусство Мемлинга стояло близко к грани, за которой следовало полное окостенение традиции, создание штампов и трафаретов. Но великое дарование художника не позволяло ему перейти эту грань» [42].

### Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Ганс Мемлинг. 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 императором Священной Римской империи стал Максимилиан I. 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 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 1493 турки вторглись в Хорватию. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. 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 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 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 1460 в Венгрии был построен первый четырехколесный пассажирский экипаж. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1483 итальянский художник 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].