

Глава 86. Гуго ван дер Гус (между 1435 и 1445 –1482)

Нидерландский художник Гуго ван дер Гус, младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Якопо Беллини, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Петруса Крестуса, Джованни Боккати, Бартеlemi 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, Франческо ди Джорджо Мартини, Ганса Мемлинга, Гертгена тот Синт Янса, Бартоломе Бермехо, Бернгарда Стригеля и Донато Браманте, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй. Он был мастером монументальных композиций, великолепно передавал эмоции с помощью выражения лиц и жестов. Творчество этого художника отмечено глубоким мистическим настроением.

86.1. Биографические сведения о Гуго ван дер Гусе

Нидерландский художник, рисовальщик и миниатюрист Гуго ван дер Гус родился между 1435 и 1445 годом, как считается, в местечке Тер Гус в Зеландии и умер в 1482 году⁽¹⁾ в монастыре Рооде. Найден указ от 1451 года, который разрешает ему вернуться из изгнания, т.е. он успел к этому времени в чем-то провиниться. Считается, что он был уже сложившимся художником до того, как поселился в Генте. Он упоминается в архивных документах Гента в 1465 году. 5 мая 1467 года, покровительствуемый художником Йосом ван Гентом (Вассенхове), он получил права мастера. Согласно документам, до 1475 года его художественная деятельность была очень разнообразной: в 1468 году в Брюгге он создал декорации по случаю свадьбы Карла Смелого и Маргариты Йоркской, а в 1469 году и в 1471-1472 годах, в Генте, - по случаю торжественного въезда Карла Смелого и новой графини Фландрской (и получил за это большую плату, чем другие живописцы); в 1473 году он украсил капеллу Синте-Фарахильд для службы в память герцога Филиппа Доброго; и почти каждый год он писал картины с гербами Филиппа. В 1473-1476 годах он был деканом Гентской гильдии художников св. Луки, а около 1478 года – послушником монастыря Рооде неподалеку от Брюсселя; эти годы были отягощены душевной болезнью, развившейся во время его путешествия в Кельн около 1481 года. Благодаря монаху-августинцу, брату Гаспару Опхейсу, автору хроники монастыря, написанной около 1509-1513 годов, мы имеем некоторые сведения об этом периоде жизни художника. Известно, что настоятель монастыря ухаживал за ван дер Гусом, пытаясь лечить его с помощью музыки. Однако и в монастыре, художник продолжал свою творческую деятельность, исполняя

многочисленные заказы высокопоставленных особ. Его посетил в монастыре будущий император Священной Римской империи эрцгерцог Максимилиан Габсбург. О годах его обучения ничего не известно. В 1480 году он был приглашен в Лувен, чтобы оценить панно «Правосудие Оттона» ([илл. 54.65-54.66](#)), оставшееся неоконченным после смерти Дирка Боутса, и выполнил створку с изображением донаторов для триптиха «Св. Ипполит» ([илл. 54.63](#)) из церкви Спасителя в Брюгге того же художника. Эти факты рассматриваются некоторыми исследователями как указывающие на возможные тесные отношения между двумя художниками, отношения учителя и ученика.

Хронология творчества ван дер Гуса не установлена и остается спорной. Несколько небольших работ, таких, как «Мадонна с Младенцем» из собрания Джонсона в Музее искусства в Филадельфии, «Распятие» из музея Коррер в Венеции и «Оплакивание Христа» из фонда Родригес Акоста в Гранаде, относят к раннему периоду его творчества, хотя ряд исследователей не соглашается с такой атрибуцией.

К более позднему периоду, когда художник познакомился с творчеством Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, относится «Алтарь Монфорте» ([илл. 86.35](#)) из музея Берлин-Далем, происходящий из монастыря Монфорте де Лемос в Испании. Разные исследователи относят это произведение то к раннему периоду творчества художника, то, наоборот, к зрелому, близкому по времени к «Триптиху Портинари» ([илл. 86.22](#)). О несохранившихся боковых створках дают представление копии, исполненные Мастером из Франкфурта, хранящиеся в Королевском музее изящных искусств в Антверпене, а также фрагмент створки с изображением донатора и Иоанна Крестителя из галереи Уолтерса в Балтиморе.

Большой триптих ([илл. 86.22](#)), заказанный флорентийским купцом Томмазо Портинари для церкви св. Эгидия во Флоренции, ныне хранящийся в галерее Уффици во Флоренции, – главное произведение Гуго ван дер Гуса.

К последним годам жизни художника относят: «Поклонение пастухов» ([илл. 86.21](#)) из музея Берлин-Далем, которое повторяет тему «Алтаря Портинари» ([илл. 86.22](#)), но дополнено фигурами двух пророков, словно открывающих занавес; небольшой «Диптих» ([илл. 86.16](#)) из Музея истории искусств в Вене, приписываемый то раннему, то позднему периоду творчества художника, на котором изображены сцены «Грехопадения» ([илл. 86.15](#)) и «Оплакивания» ([илл. 86.37](#)); небольшая картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 86.10](#)) из Штеделевского художественного института во Франкфурте, дополненная боковыми створками, написанными другой рукой.

Группа картин, написанных темперой, из Павии, Мюнхена и Толедо также приписывается ван дер Гусу. Наиболее значимыми из них считаются диптих «Снятие с креста», хранящийся в музее Берлин-Далема и собрании Вильденштейна, и две створки органа, «Яков III и Маргарита Шотландская со своими св. патронами» ([илл. 86.28-86.29](#)) и «Эдвард Бонкиль, настоятель Тринити-колледжа, с музицирующими ангелами» ([илл. 86.31](#)) - на обороте, написанные около 1478 года по заказу сэра Эдварда Бонкиля, но

завершенные другим мастером, хранившиеся во Дворце Холируд и переданные в Национальную галерею Шотландии в Эдинбурге. Считается, что во время своего пребывания в монастыре Гуго ван дер Гус написал «Смерть Марии» ([илл. 86.41](#)), хранящееся в музее Грунинге в Брюгге. Благодаря многочисленным копиям с картин ван дер Гуса, можно составить представление о некоторых несохранившихся работах.

Сохранилась также небольшая картина «Рахиль и Лаван» ([илл. 86.1](#)) диаметром 37 см, написанная между 1480 и 1500 годами на прозрачном стекле и хранящаяся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда она поступила в 1933 году из Музея школы Штиглица, которому ее подарила княгиня Оболенская. Кроме того, сохранились некоторые рисунки мастера ([илл. 86.2-86.8](#)) и его миниатюры ([илл. 86.9](#)).

Карел ван Мандер в «Книге о художниках» рассказал о «Снятии с креста» и изображении сидящей Богоматери из церкви св. Иакова в Брюгге, об алтаре на тему легенды о св. Екатерине, находившемся в одном из монастырей Гента, и о других произведениях. Упомянул о несохранившихся работах художника и Альбрехт Дюрер. Лишь в копиях дошла до нас знаменитая в свое время «Встреча Давида и Авигеи», которую художник написал масляными красками на стене дома одного бюргера в Генте.

Художника знали не только в Нидерландах, но и в других странах. Итальянцы заказывали ему алтари. Пятьдесят лет спустя Альбрехт Дюрер назвал его крупнейшим нидерландским художником наряду с Яном ван Эйком и Рогиром ван дер Вейденом. В последующие века художника забыли, и многие его произведения приписывали другим мастерам. Вновь интерес к творчеству ван дер Гуса пробудился в конце XIX столетия [18, 42].

86.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются образы Мадонны с Младенцем и св. Женевьевы.

86.2.1. «Мадонна с Младенцем»

Картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 86.10](#)) размером 30.1×23.4 см является центральной частью триптиха, относится к ранним произведениям ван дер Гуса и хранится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Боковые створки триптиха выполнены другой рукой. На левой створке изображен даритель со своим святым покровителем, св. Виллемом. По гербу удалось определить его имя – Виллем ван Овербеке, умерший в 1529 году. Он был секретарем Большого совета города Мехелена. Справа, рядом со св. Иоанном, жена Виллема – Иоанна де Кейзер, умершая в 1517 году. Их бракосочетание состоялось 5 февраля 1472 года, уже после создания центральной части триптиха. На обороте боковых створок серым по серому фону изображена сцена «Благовещения». На сохранившейся старой раме в центре помещены гербы заказчиков. На створках и в центре неоднократно



Илл. 86.1. Гуго ван дер Гус. Рахиль и Лаван. Картина на стекле.



Илл. 86.2. Гуго ван дер Гус. Авраам отрекается от Агари и Исмаила. Рисунок.



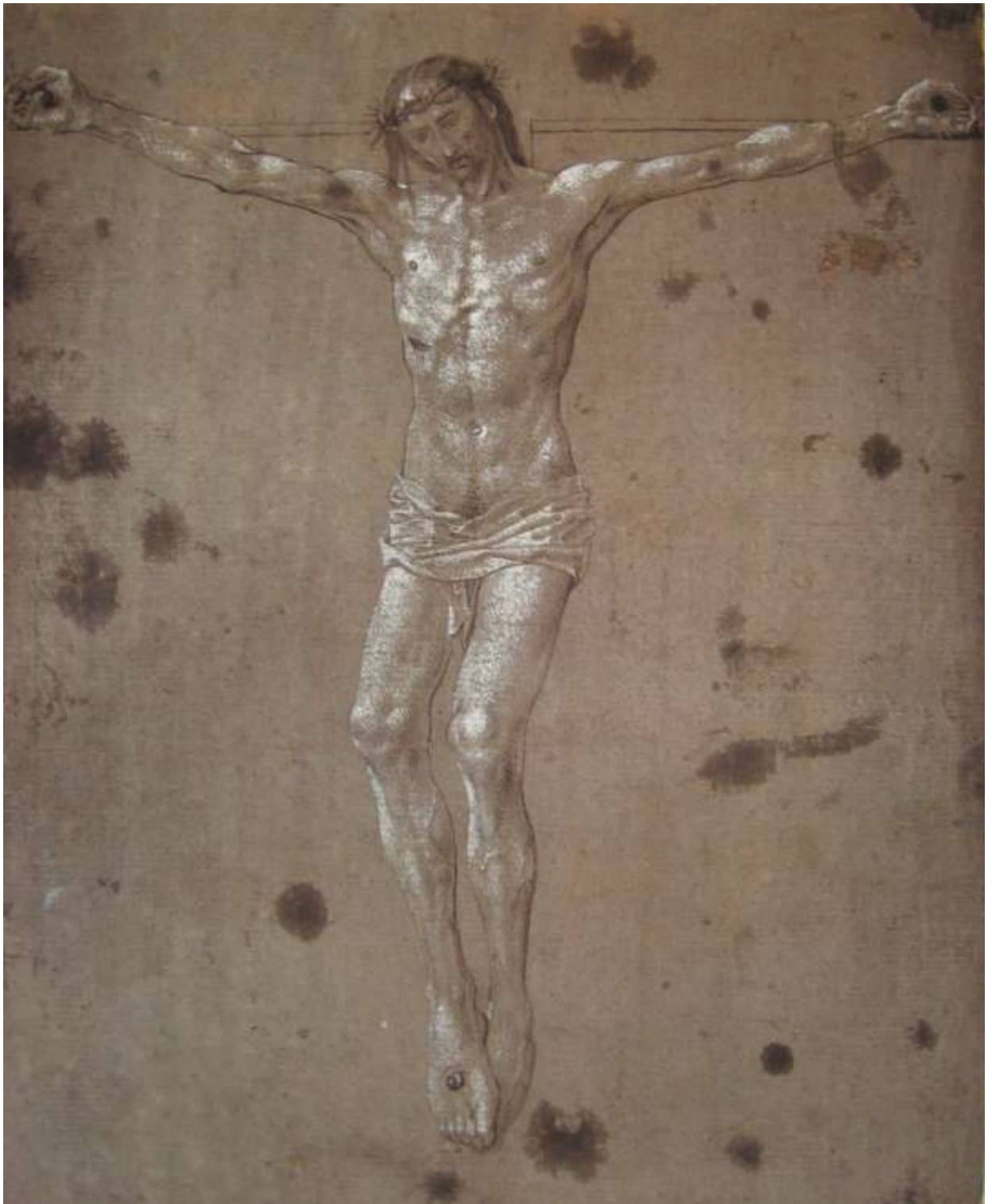
Илл. 86.3. Гуго ван дер Гус. Встреча Иакова и Рахили. Рисунок.



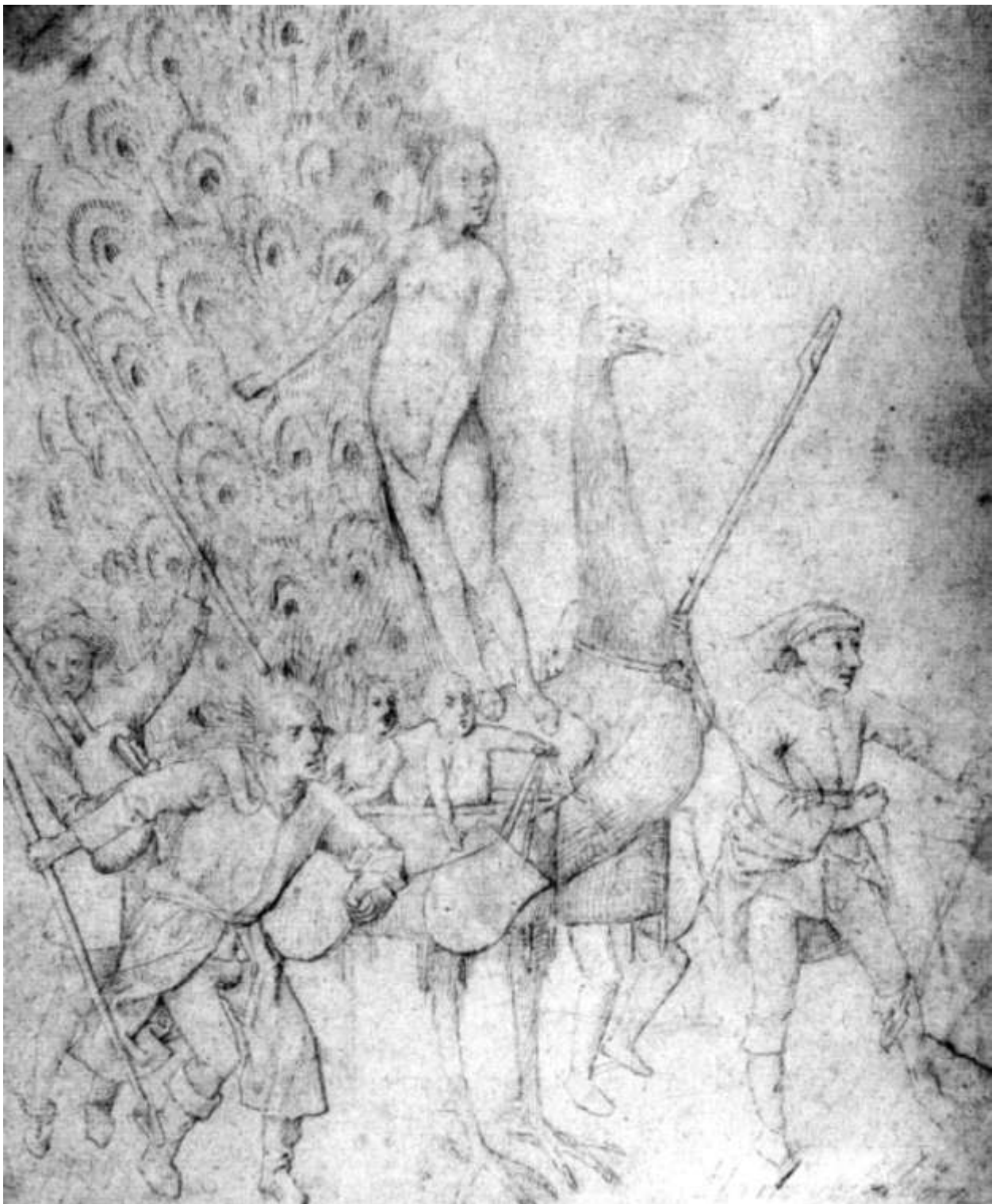
Илл. 86.4. Гуго ван дер Гус. Вениамин покидает отца. Рисунок.



Илл. 86.5. Гуго ван дер Гус. Иосиф и его жена Асенефа. Рисунок.



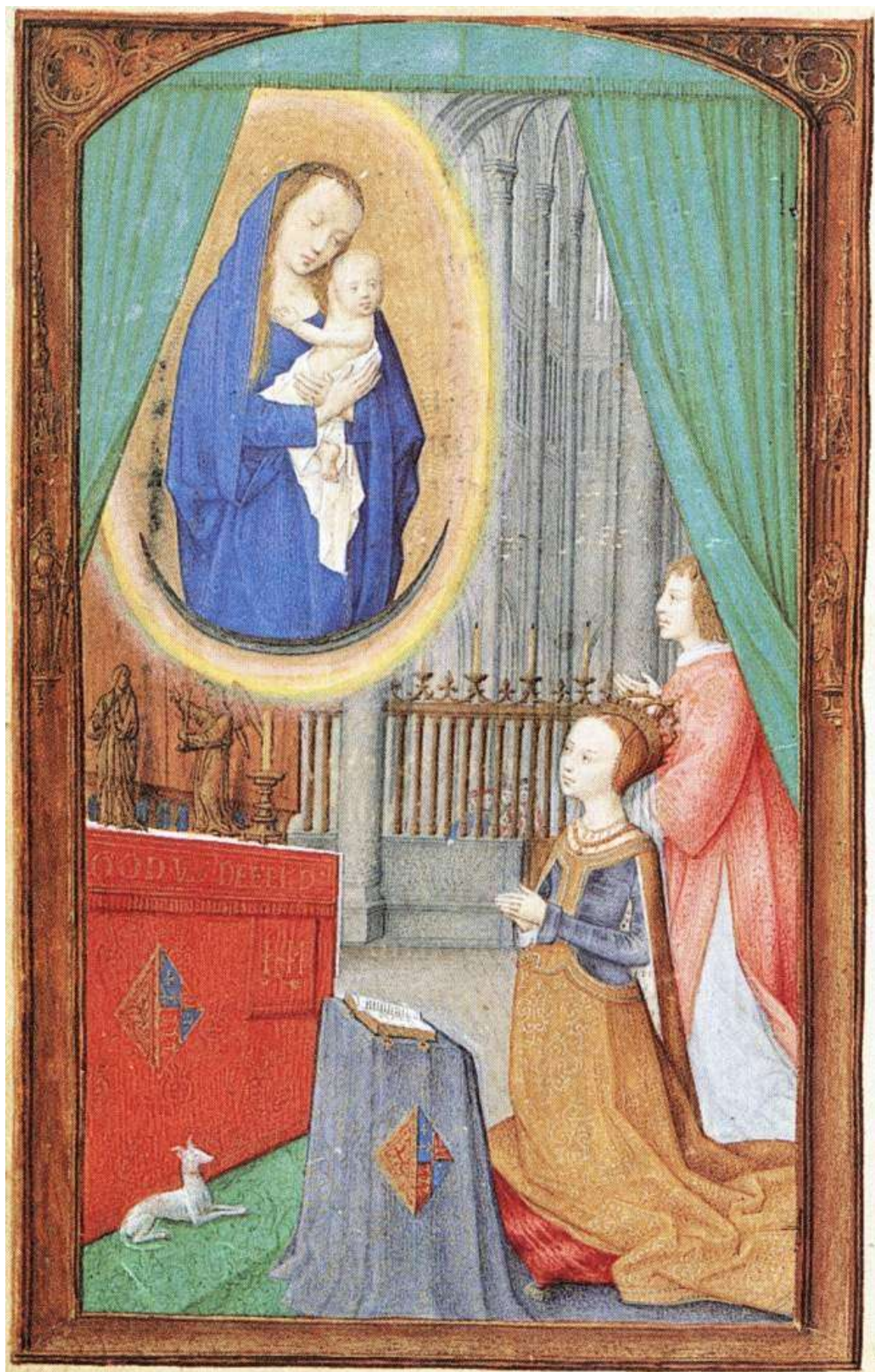
Илл. 86.6. Гуго ван дер Гус. Христос на кресте. Рисунок.



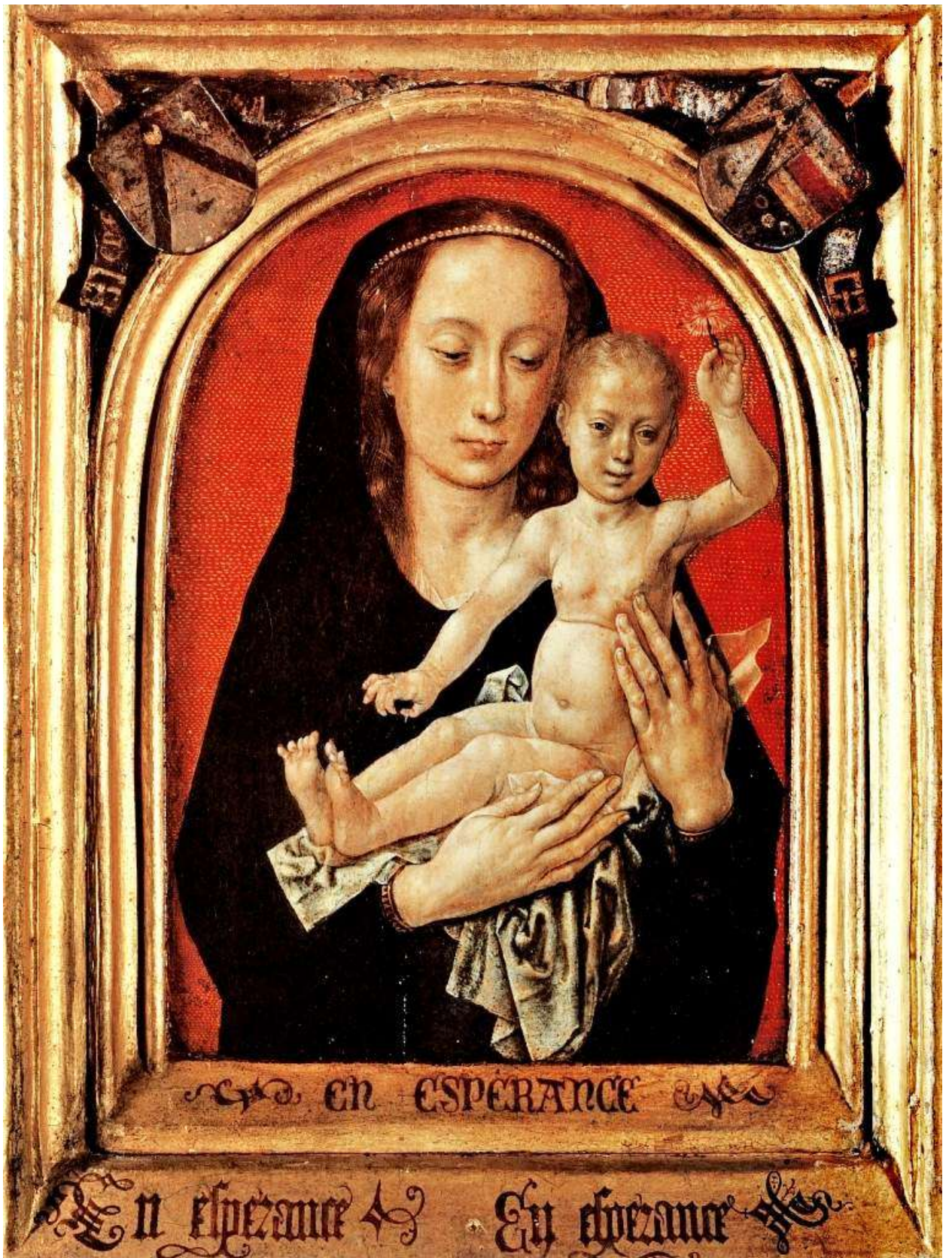
Илл. 86.7. Гуго ван дер Гус. Аллегория с богиней Венерой. Рисунок.



Илл. 86.8. Гуго ван дер Гус. Сидящая девушка. Рисунок.



Илл. 86.9. Гуго ван дер Гус. Королева Маргарита Датская в молитве. Миниатюра.



Илл. 86.10. Гуго ван дер Гус. Мадонна с Младенцем.

повторяется их латинский девиз: «С надеждой». Триптих поступил в Штеделевский институт в 1830 году [42].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, худенькая и стройная, с высокой шеей, крупными кистями рук, узким лицом, небольшими глазами, полукруглыми тонкими бровями, высоким лбом, темно-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, тонким носом, пухлой нижней губой и округлым подбородком, одета в черную накидку, частично закрывающую ей волосы, украшенные жемчужной диадемой.

Младенец, довольно крупный и худенький, с мускулистыми плечами и грудью, чуть выпуклым животиком, крупной головкой, маленькими веселыми глазками, высоким лобиком, светлыми волосиками, вздернутым носиком и круглым подбородком, полностью обнажен. В левой ручке Он держит розовый цветок гвоздики, являющийся намеком на кровь, которую Христу придется пролить в конце жизни.

Взаимодействие персонажей. Хотя Дева Мария нарисована до пояса, по ее позе можно предположить, что она стоит и двумя руками держит сидящего на серой пеленке Младенца. Младенец поднял левую ручку с цветком и протянул правую вдоль тела. Мадонна грустно опустила глаза, а Младенец кокетливо смотрит за зрителя и радуется.

Цветовая гамма и композиция. На красном фоне картины резко выделяется темная накидка Мадонны, а также ее лицо и фигурка Младенца, которые вместе образуют зеркально отраженную букву «С». Художнику удалось передать живость обоих персонажей и интимный характер портрета.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Сравним эту картину с работами на тот же сюжет современников художника. Скульптурные варианты этого сюжета создали Пьетро Торриджано ([илл. 84.9](#)) и Андреа делла Роббина ([илл. 84.16](#), [84.19](#), [84.24](#), [84.28](#) и [84.29](#)), а вариант в мозаике – Давид Гирландайо ([илл. 84.153](#)).

Витторе Кривелли трактовал этот сюжет ([илл. 84.53](#)) в манере, близкой работам его брата, - на фоне пейзажа, гирлянд из фруктов и с обилием бытовых деталей. Другой его вариант ([илл. 84.54](#)) выглядит более аскетическим.

В поэтической композиции Франчи ([илл. 84.71](#)) особенно хороша Мадонна с крупными глазами и печальным лицом, а также пейзаж заднего плана. В число персонажей введен юный Иоанн Креститель. Его работа ([илл. 84.67](#)) выглядит более торжественной, а Мадонну со св. Лаврентием и Иеронимом услаждают своей игрой два ангела. Пейзаж заднего плана также очень хорош. Картины на [илл. 84.59](#), [84.60](#) и [84.77](#) кажутся более официальными, в том числе и из-за обилия персонажей, находящихся в довольно тесном интерьере.

Луи Бреа представил свою Мадонну ([илл. 84.93](#)) скорее в итальянском, чем во французском стиле, сидящей лицом к зрителю. Ангелы составляют целый музыкальный квинтет. И Мадонна, и Младенец отмечены тихой печалью. На картине на [илл. 84.91](#) Мадонна стоит во весь рост, окруженная стоящими на коленях верующими, ангелами и святыми.

Бергоньоне на картине на илл. [84.104](#) поместил на задний план не сельский, а городской пейзаж. На картине на [илл. 84.108](#) он основное внимание уделил светотени, в результате чего достиг весьма впечатляющего эффекта. На картине на [илл. 84.103](#) он расширил состав персонажей двумя ангелами, которые получились у него даже лучше, чем главные действующие лица. В варианте на [илл. 84.98](#) в качестве фона использован сельский пейзаж, а в состав действующих лиц введены св. Екатерина и блаженный Стефано Макони. Картина на [илл. 84.97](#), где Мадонну с Младенцем окружают две св. Екатерины, поражает благородными красками и удивительным мастерством исполнения. Фреска на [илл. 84.99](#) выглядит более официальной.

В пасторальной сцене Тимотео Вити ([илл. 84.115](#)) участие принимает юный Иоанн Креститель. Вся сцена на фоне прекрасного пейзажа полна движения и легкости.

На картине Ганса Гольбейна Старшего на [илл. 84.122](#) довольно неудачна поза Младенца, а на его же картине на [илл. 84.125](#) – еще и ангелов. Напротив, на картине на [илл. 84.126](#) все младенцы, и Иисус, и ангелочки, очаровательны, а интерьер на заднем плане отличается классическими формами. Аллегорическая картина на [илл. 84.120](#) с обилием персонажей на фоне классических архитектурных форм представляет Деву Марию как персонификацию Источника Жизни.

Необыкновенно хороша Мадонна с крупными глазами на картине Боккаччино Боккаччо на [илл. 84.150](#). Младенец же не особенно удачен. На его же картине на [илл. 84.151](#) Мадонна похожа на крестьянку, а Младенец выглядим маленьким старичком. Великолепен пейзаж, вид на который через окно открывается благодаря отодвинутому пологу. Картина на [илл. 84.152](#) из-за обилия персонажей кажется слишком официальной.

Слишком формально в почти симметричной композиции трактовал эту сцену Давид Гирландайо ([илл. 84.154](#)).

Рафаэллино дель Гарбо представил эту сцену ([илл. 84.163](#)) на фоне прекрасного пейзажа в почти симметричной композиции, образуемой св. Франциском и Зиновием, а также донаторами, поместив при этом у ног Мадонны Распятие, на котором та же Мадонна вместе с апостолом Иоанном стоит у подножия креста.

Морто да Фельтре на поэтической фреске ([илл. 84.167](#)) прозрачными красками изобразил Мадонну, прильнувшую щекой к головке прелестного Младенца. Оба смотрят вниз на зрителя, а Младенец благословляет его.

Доменико Пулиго ([илл. 84.178](#)) представил удивительно стройную Мадонну и очаровательного Младенца, сидящего у нее на руках и благословляющего окружающих их святых, выступающими из мрака и освещенными мистическим светом, показав себя большим мастером светотени.

Джованни Мартино Спанцотти ([илл. 84.186](#)) предложил камерную интерпретацию этого сюжета; лишь у Младенца головка кажется чрезмерно большой.

Еще один вариант этого сюжета, исполненный Гуго ван дер Гусом, ([илл. 86.11](#)) размером 40×27 см хранится в Государственном музее Павии. Он, как и картина на [илл. 86.10](#), отличается бедностью цветовой гаммы (на картине только оттенки коричневого цвета), жесткостью рисунка и очаровательным личиком Младенца.

Напротив, его же картина «Мадонна с Младенцем, св. Анной и францисканским монахом» ([илл. 86.12](#)) размером 32.8×38.8 см из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе, созданная около 1475 года, отличается богатством красок и пейзажем в качестве фона, написанным с большим настроением.

Больше похожа на икону его картина «Мадонна с Младенцем» ([илл. 86.13](#)) размером 35.5×22 см из Кафедрального собора в Валенсии, созданная в 1476-1482 годах. Золотые нимбы юной Мадонны и Младенца приятно контрастируют с темно-красным фоном картины.

86.2.2. «Св. Женестьева»

Картина «Св. Женестьева» ([илл. 86.14](#)), выполненная в технике гризайли серым по серому, размером 35.5×23.2 см была написана на оборотной стороне левой створки Диптиха, исполненного, как предполагается по частному заказу между 1467 и 1474 годами и хранящегося в Музее истории искусства в Вене. Внизу, на обрамлении, имитирующем каменную нишу, имеется латинская надпись: «Святая Женестьева». В настоящее время изображение св. Женестьевы отпилено и существует отдельно от Диптиха. На обороте другой створки имелся герб – орел на щите, который держат двое дикарей. В настоящее время сохранились лишь ноги последних. В 1659 году Диптих находился в собрании эрцгерцога Леопольда-Вильгельма, затем в фамильном собрании Габсбургов, откуда поступил в Картинную галерею венского музея [42].

Св. Женестьева родилась около 422 года и является святой покровительницей Парижа. Сказания о ее жизни, особенно детстве, полны чудес. Ребенком в Нантере она пасла овец. Тогда ее заметил Герман, епископ Оксеррский. Он наставил ее на жизнь благочестивую и целомудренную. В молодые годы она отправилась в Париж и посвятила себя тяжелому труду и раздумьям. Она прославилась своими пророчествами, которые у одних вызывали злобу, а у других слепую приверженность к ней. Она сыграла важную роль в защите Парижа от гуннов и франков, кормила жителей Парижа и заботилась о них. Парижский Пантеон первоначально предполагался быть церковью, посвященной св. Женестьеве. Он стоит на месте бывшей церкви, ей посвященной, и украшен сценами из ее жизни, написанными Пюви де Шаванном [19].

На картине св. Женестьева, юная, худенькая и стройная девушка, с высокой шеей, красивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, длинными, не особенно густыми волосами, прямым носом, пухлой нижней



Илл. 86.11. Гуго ван дер Гус. Богоматерь Павии.



Илл. 86.12. Гуго ван дер Гус. Мадонна с Младенцем, св. Анной и францисканским монахом.



Илл. 86.13. Гуго ван дер Гус. Мадонна с Младенцем.



Илл. 86.14. Гуго ван дер Гус. Св. Женевьева.

губой и острым подбородком, одета в длинное платье с вырезом на шее и в широкий длинный плащ. В руках она держит раскрытую книгу, а в левой руке еще и горящую свечу. На ее левой руке сидит небольшой черт и пытается задуть пламя свечи, что является аллюзией на негативные чувства, которые она возбуждала у некоторых окружающих. У черта перепончатые крылья летучей мыши, страшная морда, толстые щеки и большие уши.

Женевьева стоит на подушке в просторной нише с полукруглым верхом. Она чуть отклонилась назад и склонила голову к левому плечу, искоса глядя на книгу. Вверху над нишей, в виде рельефа изображена история Каина и Авеля.

Каменная фактура ниши нарисована очень убедительно. Светлая задумчивая фигура святой элегантно выделяется на ее кремовом фоне.

86.3. «Грехопадение»

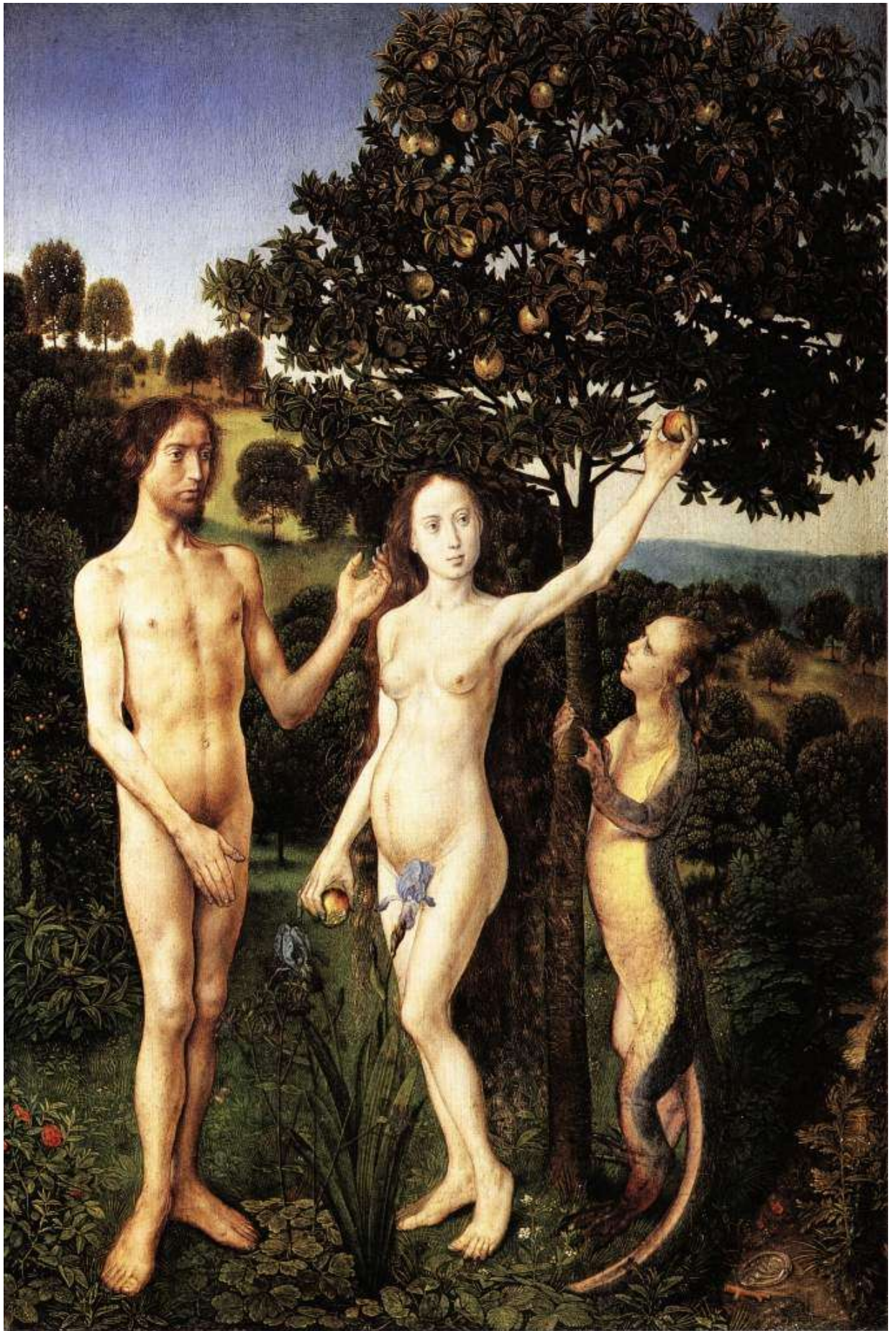
Картина «Грехопадение» ([илл. 86.15](#)) написана на левой створке «Диптиха» ([илл. 86.16](#)) из Музея истории искусства в Вене; на оборотной стороне этой створки была написана «Св. Женевьева» ([илл. 86.14](#)) [42].

Действующие лица. Адам (слева), довольно молодой, высокий и худой, с узкими плечами, не особенно развитой мускулатурой, высокой шеей, довольно загорелым телом, простым лицом, крупными темными глазами, толстыми веками, широкими бровями, низким лбом, недлинными темно-коричневыми волосами, прямым острым носом и короткой бородкой, полностью обнажен.

Ева (правее Адама), заметно ниже ростом, молодая, худенькая, с тонкими ногами, выпуклым животом, как на Гентском алтаре Яна ван Эйка ([илл. 33.24](#)), что в те времена, видимо, считалось красивым, и маленькими круглыми грудями, приятным лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, темно-коричневыми волосами, прямым носом, пухлой нижней губой и округлым подбородком, полностью обнажена. В каждой руке она держит по красному яблоку.

Змий (справа) нарисован в виде ящерицы с женской головой (это впервые). Стоящий на задних лапах, он заметно ниже Евы. У него зеленые спина, покрытая чешуей, лапы и длинный хвост, а брюхо желтое. Трехпалые лапы с пальцами, которые соединены перепонками, имеют на концах когти. Его лицо с широкими темными бровями, высоким лбом, длинными коричневыми волосами, прямым носом, толстыми губами и острым подбородком, выглядит очень сердитым.

Взаимодействие персонажей. Ева, стоя спиной к Древу познания добра и зла, повернулась лицом к зрителю. Она уже сорвала одно яблоко и держит его в опущенной правой руке, а поднятой левой срывает второе. Адам делает безвольный жест согнутой в локте левой рукой, пытаясь удержать Еву от этого поступка. Его правая рука нарисована в таком положении, чтобы сделать его изображение пристойным. Змий, опираясь на ствол Древа познания добра и зла передними лапами, убеждает Еву продолжить срывать



Илл. 86.15. Гуго ван дер Гус. Грехопадение.



Илл. 86.16. Гуго ван дер Гус. Диптих.

яблоки. При этом он пристально смотрит на нее, а она присушивается к его увещаниям.

Пейзаж. Действие разворачивается на фоне роскошного южного пейзажа. Дерево познания добра и зла имеет сравнительно тонкий ствол чуть ниже, чем рост Евы, и пышную крону с большим количеством яблок между листьями. Перед Евой растет высокий куст цветущих фиолетовых ирисов, нарисованных таким образом, чтобы сделать изображение Евы пристойным. Действующие лица стоят на небольшой площадке, покрытой густой травой и цветами. К левому краю картины поднимается склон холма, поросший травой, кустами и невысокими деревьями. Справа от Дерева познания добра и зла открывается вид на равнину, поросшую невысокими деревьями и уходящую к линии горизонта. Небо в Раю безоблачно. Южный пейзаж нарисован с большим настроением.

Цветовая гамма и композиция. Светлые фигуры Адама и Евы четко выделяются на темно-зеленом фоне картины. Напротив, фигура Змия до определенной степени сливается с ним. Все три фигуры расположены в один ряд. Через головы Адама, Евы и Змия проходит нерезкая диагональ картины. Крона Дерева познания добра и зла в правом верхнем углу картины усиливает ощущение асимметричности композиции. Прародители человечества, нарушив божественный запрет, совершенно не задумываются о последствиях своего поступка, оставаясь безмятежно спокойными. Лишь внимательный взгляд Змия вносит драматическую ноту в эту идиллию.

86.4. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества и после Его смерти. Будучи глубоко религиозным человеком, именно в этом жанре художник создал свои наиболее значительные произведения.

86.4.1. «Благовещение»

Сцена «Благовещение» ([илл. 86.17-86.18](#)) написана в технике гризайли серым по серому на обороте боковых створок «Триптиха Портинари» ([илл. 86.19](#)). Эти боковые створки имеют размеры 253×137 см каждая. Алтарь был выполнен между 1474 и 1478 годами по заказу Томмазо ди Фолько Портинари для большого алтаря церкви св. Эгидия при госпитале Санта-Мария Новелла во Флоренции, а ныне хранится в галерее Уффици во Флоренции, куда поступил в 1900 году [42].

Действующие лица. Дева Мария ([илл. 86.17](#)), молодая, худенькая, с приятным лицом, небольшими глазами, высоким лбом, длинными волосами, расчесанными на прямой пробор, слегка вздернутым носом, пухлыми губами и округлым подбородком, одета в длинное платье и широкую накидку.

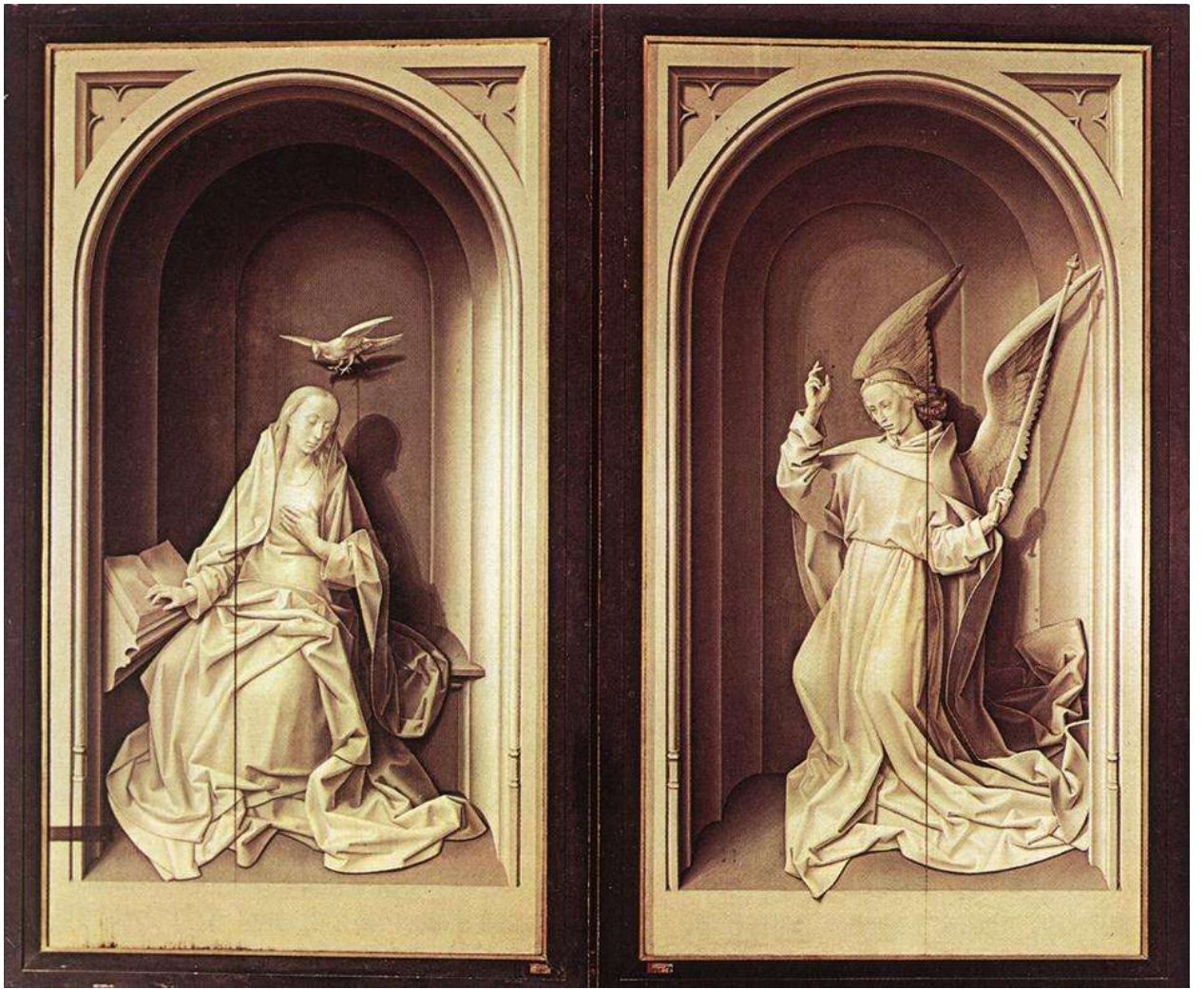
Архангел Гавриил ([илл. 86.18](#)), молодой, невысокий и худой, с большими, не особенно широкими крыльями, треугольным лицом,



Илл. 86.17. Гуго ван дер Гус. Мадонна Благовещения.



Илл. 86.18. Гуго ван дер Гус. Ангел Благовещения.



Илл. 86.19. Гуго ван дер Гус. Триптих Портинари (закрытые створки).

небольшими глазами, высоким лбом, тщательно причесанными длинными волосами, тонким прямым носом, пухлыми губами и маленьким подбородком, одет в длинную тунику, подпоясанную в талии, и плащ. Его волосы стянуты жемчужной диадемой. В левой руке он держит длинный и тонкий жезл с геральдической лилией на конце.

Взаимодействие персонажей. Архангел Гавриил только прилетел и, согнув колени, собирается опуститься на них ([илл. 86.19](#)). Его крылья еще подняты, а нижняя часть туники и плаща развеваются от поднятого им ветра. Он устремил свой слегка затуманенный взгляд вниз, мимо Девы Марии. Правой рукой и жезлом он указывает вверх, на Волю Божью. Дева Мария словно ждала его прилета. Сидя на скамейке, она слегка наклонила корпус и голову ему навстречу, покорно опустила глаза и приложила левую руку к груди, оставив правую лежать на книге. Сверху с правой стороны на нее слетает Святой Дух в виде крупного голубя, растопырившего пальцы лап, чтобы сесть ей на голову.

Интерьер. Каждый из персонажей находится в своей каменной нише. В нише Мадонны стоит широкая скамейка, на которой она сидит, а с левой стороны – пюпитр с толстой раскрытой книгой. На заднюю стену ниши падают тени от фигуры Мадонны и голубя. Ниша архангела Гавриила не содержит никаких предметов, а его фигура и жезл отбрасывают на ее заднюю и боковую стены четкие тени. В нишах царит мягкий полумрак.

Композиция. Фигуры Девы Марии и архангела Гавриила наклонены в одну и ту же сторону – вправо. Более массивная, высокая и трепетная фигура архангела несколько доминирует над фигурой Мадонны. Крылья, жезл, многочисленные складки одежд обоих действующих лиц и их тонкие, нервные черты создают в композиции некоторое драматическое напряжение. Ни архангел, ни Мадонна не убеждены в том, что принесенная Гавриилом весть – благая.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Обсуждение истории развития этого сюжета было прервано в разделе 81.4.2. Его можно продолжить картиной Михаэля Вольгемута на левой створке Перингсдерфского алтаря ([илл. 84.84](#)), утяжеленной обилием деталей, где фоном являются и интерьер, и пейзаж.

Необычна интерпретация этого сюжета на картине Тимотео Вити ([илл. 84.113](#)). Мадонна стоит в молитвенной позе между св. Себастьяном и Иоанном Крестителем. Сверху слева к ней слетает архангел Гавриил, находящийся еще в полете и опирающийся коленом на облако. Сверху спускается Святой Дух в виде голубя, а над ним – довольно крупный Младенец в в голубой круглой мандорле, от которой исходит желтое сияние, ограниченное сверху темными клубящимися тучами. У ног Иоанна Крестителя на земле лежит площадка, которую он использовал при Крещении Иисуса, а св. Себастьян, проткнутый стрелами, привязан к дереву. Фоном служит идиллический пейзаж, написанный светлыми красками.

На фреске Боккаччино Боккаччо ([илл. 84.145](#)) желание художника передать стремительность движений действующих лиц привело к тому, что

они (особенно архангел) оказались в довольно неуклюжих позах. Не особенно умело передан и интерьер в перспективе. Голубоватый колорит согласуется с цветовой гаммой других фресок этого цикла.

Вариант этого сюжета создал в 1515-1520 годах и Бернгард Стригель на двух панелях ([илл. 86.20](#)) размером 118×50 см каждая, которые хранятся в собрании Тиссен-Борнемисса в Педралбесе. Здесь у Мадонны чрезмерно большой нимб, а у высокого архангела слишком маленькая голова. Его жест правой рукой нарисован довольно неумело. Зато яркие краски, просторный интерьер и пейзаж за окном создают праздничную атмосферу сцены.

86.4.2. «Поклонение пастухов»

Анализируемые произведения. Картина «Поклонение пастухов» ([илл. 86.21](#)) размером 97×245 см, созданная около 1480 года, является произведением последних лет творчества художника и хранится в Картинной галерее Берлин-Далема. Она поступила в Музей кайзера Фридриха в 1903 году от инфанты Марии Кристины Бурбонской из Мадрида [42].

«Триптих Портинари» ([илл. 86.22](#)), внешняя сторона боковых створок которого представлена на [илл. 86.19](#), имеет размеры центральной части 249×300 см, а боковых створок - 249×137 см каждая, и хранится, как уже говорилось, в галерее Уффици во Флоренции ([илл. 86.23](#)) [42].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, довольно крупная, более красивая на [илл. 86.21](#) и очень серьезная на центральной части триптиха ([илл. 86.24](#)), с узким нежным лицом, длинными, волнистыми, темно-каштановыми волосами, одета в темно-синее платье и такого же цвета накидку. Ее голова непокрыта, а на [илл. 86.21](#) окружена светлым сиянием.

Младенец, небольшой, худенький, с длинным тельцем, круглой головкой, толстыми щечками, темными короткими волосиками и длинными ресницами, особенно на [илл. 86.24](#), полностью обнажен. На [илл. 86.24](#) Он испускает золотое лучистое сияние в форме многоконечной звезды.

Иосиф (справа от Младенца на [илл. 86.21](#) и у левого края картины на [илл. 86.24](#)), более старший на [илл. 86.24](#), с приятным лицом, короткими рыжими волосами и бородой на [илл. 86.21](#), и со следами жизненных невзгод на морщинистом лице, поседевший на [илл. 86.24](#), одет в красный плащ из легкой материи, обернутый вокруг тела на [илл. 86.21](#), и в темно-красный походный плащ из плотной материи с широким черным воротником на [илл. 86.24](#). Его голова непокрыта, а на ногах у него надеты черные башмаки.

Множество ангелов присутствует на обеих картинах. Имеющие вид подростков, с коричневыми крыльями на [илл. 86.21](#) (позади Младенца), и с разноцветными (белыми, серыми и темно-синими с павлиньими глазками) крыльями на [илл. 86.24](#) (по углам картины и справа от Мадонны), с красивыми лицами на [илл. 86.21](#) и серьезными на [илл. 86.24](#), они одеты в разноцветные туники – коричневые, голубые и розовые на [илл. 86.21](#), белые, голубые, темно-синие с узорами и парчовые на [илл. 86.24](#). На [илл. 86.21](#) у



Илл. 86.20. Бернгард Стригель. Благовещение.



Илл. 86.21. Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов.



Илл. 86.22. Гуго ван дер Гус. Триптих Портинари (открытые створки).



Илл. 86.23. Гуго ван дер Гус. Триптих Портинари в галерее Уффици.



Илл. 86.24. Гуго ван дер Гус. Триптих Портинари (центральная часть).

некоторых на головах надеты небольшие короны, а на [илл. 86.24](#), кроме того, - диадемы с жемчужными цветами.

Пастухи также присутствуют на обеих картинах (слева от Мадонны на [илл. 86.21](#) и справа от нее на [илл. 86.24](#). Среднего возраста, с нарочито грубоватыми лицами, обветренными за время долгой работы на открытом воздухе, они одеты в скромные, соответствующие их профессии темные одежды. На ногах у них надеты сапоги, а свои шляпы они держат в руках. У некоторых на боку висит сума и металлический рог. В руках они держат пастушеские посохи, лопаты и деревянные пастушьи дудочки.

Пророки присутствуют на [илл. 86.21](#) (в нижних углах картины). Оба они нарисованы по пояс, а их фигуры значительно крупнее остальных персонажей. Тот, что слева, чуть моложе второго, с выразительными глазами, крупным носом и рыжей бородой, одет в красный халат с серыми узорами, подпоясанный черным кушаком. Халат имеет черный воротник с острыми концами. На голове у пророка красный тюрбан, конец которого лежит на его левом плече. Пророк справа, более плотный, с широким лицом, небольшими глазами, высоким лбом, переходящим в лысину, обрамленную короткими седеющими волосами, окладистой седеющей, но еще темной бородой, одет в темно-коричневую рубаху и красный плащ. Его голова непокрыта.

Апостол Фома присутствует в центре левой створки триптиха ([илл. 86.25](#)). Средних лет, высокий, с коротковатыми руками, широким, выразительным лицом, глубоко посаженными, небольшими, темными печальными глазами, невысоким морщинистым лбом, черными волосами, крупным носом и недлинной черной бородой, он одет в темно-красную тунику и обернутый вокруг туловища зеленый плащ. Его голова, окруженная прозрачным нимбом, непокрыта, а ноги босы. В правой руке он держит свой атрибут – длинное копьё на толстом коричневом древке и с мощным стальным наконечником. Оно является инструментом его мученичества – апокрифические «Деяния Фомы» повествуют о том, как Фома по приказу одного индийского языческого жреца был умерщвлен четырьмя воинами с копьями [19].

Св. Антоний Отшельник присутствует на [илл. 86.25](#), левее Фомы. Согбенный от старости, заметно ниже ростом, чем стоящий рядом Фома, располневший с возрастом, с отечным красным лицом, небольшими, хитроватыми глазками, широкими, вздернутыми темными бровями, низким морщинистым лбом, переходящим в лысину, окруженную короткими седыми волосами, крупным, немного свисающим носом и седеющей бородой, он одет в черную сутану со спущенным капюшоном. Его голова непокрыта. В левой руке он держит четки, а в правой – свой атрибут колокольчик. Согласно утверждениям некоторых авторов, колокольчик, который обычно использовался для изгнания злых духов, указывает на искушение святого [19].

Мария Магдалина присутствует у правого края правой створки триптиха ([илл. 86.26](#)). Молодая, высокая и стройная, с треугольным красивым лицом, небольшими выразительными глазами, дугообразными бровями, высоким



Илл. 86.25. Гуго ван дер Гус. Левая створка Триптиха Портинари.



Илл. 86.26. Гуго ван дер Гус. Правая створка Триптиха Портинари.

лбом, темно-коричневыми волосами, собранными в высокую прическу, открытыми крупноватыми ушами, прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, она одета в светло-коричневое платье с цветочно-растительным узором и черный плащ с серебряным узором. Платье имеет неглубокий вырез углом у ворота. Спереди, по тогдашней моде платье имеет большой напуск. Прическа Марии удерживается широкой черной заколкой (это впервые). В правой руке она держит свой традиционный атрибут – золотой сосуд для благовоний.

Св. Маргарита (слева от Марии), также молодая, чуть ниже ростом Марии, стоящей рядом, худая и стройная, с приятным серьезным лицом, маленькими глазами, высоким лбом, коричневыми, распущенными по плечам волнистыми волосами, пухлыми губами и округлым подбородком, одета в длинное черное платье с пышной юбкой и красный плащ. Ее голова, окруженная, как и голова Магдалины, прозрачным нимбом, непокрыта, а волосы стягивает тонкая диадема. В правой руке она держит небольшой черный крест с золотой окантовкой, а в левой – раскрытую книгу в коричневом переплете. У ее ног лежит ее атрибут - темно-коричневый дракон, от которого видна только огромная морда с широко расставленными крупными блестящими глазами и страшной раскрытой пастью с редкими острыми загнутыми зубами.

На [илл.86.24](#) под крышей разрушенной постройки едва различимо в темноте изображение дьявола - сверкающие глаза, пасть с клыками и когтистая лапа. Высказывается предположение, что эта деталь введена в картину на основании «Золотой легенды» Якопо да Воратто, где рассказывается о видении св. Гуго, аббата монастыря Ключи. Ему приснился демон, явившийся на землю накануне Рождества, чтобы предотвратить это событие. Однако козни дьявола не удалась [42].

На левой створке триптиха ([илл. 86.25](#)) нарисованы его заказчик Томмазо Портинари с сыновьями Антонио и Пиджелло. Портрет Томмазо можно сравнить с работой Ганса Мемлинга ([илл. 81.184](#)). На правой створке триптиха ([илл. 86.26](#)) изображена супруга Томмазо Мария Барончелли с дочерью Маргаритой. Портрет Марии также можно сравнить с работой Ганса Мемлинга ([илл. 81.205](#)). Донатор и члены его семьи заметно меньше по размеру стоящих рядом святых и облачены в черные одежды.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 86.21](#) сцена представлена как театральное действие. Пророки, находящиеся по краям картины, раздвигают занавес. Пророк справа смотрит на зрителя несколько сонным взглядом, а пророк слева повернул голову к правой стороне картины и устремил свой взор чуть вверх. В центре сцены находится сидящая Дева Мария. Справа от нее на земле стоят деревянные ясли, доверху наполненные соломой, на которой на белой пеленке лежит Младенец. Дева Мария сложила ладони перед собой и искоса смотрит на Младенца с выражением скрытой нежности. Младенец раскинул ручки в стороны, согнул в колене правую ножку и отвернулся от матери, глядя на зрителя. Позади Девы Марии тесной группой расположились ангелы. Некоторые из них молитвенно сложили руки

ладонями вместе, другие – крест-накрест. Все они умиленно смотрят на Младенца, вытянув шею таким образом, чтобы им было Его видно. Справа от этой группы на коленях стоит Иосиф, молитвенно сложив руки перед собой и умиленно глядя на Младенца. За ним на коленях стоит еще один ангел, повернув ладони в сторону Младенца. Слева из глубины сцены на передний план стремительно вбегают четверо пастухов. Двое передних неловко опустили на одно колено. Правый из них прижал руку к сердцу и опустил голову, а левый всплеснул руками и, подняв голову, пытается увидеть Младенца из-за закрывающих Его фигур. Два других пастуха, движения которых менее стремительны, находятся за ними и обсуждают услышанное от ангела, причем правый из них играет на дудочке.

На центральной части триптиха ([илл. 86.24](#)) Младенец по нидерландской традиции лежит на спине, на голой земле. Слева от Него и чуть в глубине сцены на коленях стоит Дева Мария, печально опустив голову и руки, сложенные перед собой пальцами вместе. Их окружают три группы ангелов, стоящих на коленях с молитвенно сложенными руками. Если ангелы в глубине сцены и слева от Мадонны печально смотрят на Младенца, то ангелы справа от Него устремили свой взгляд мимо Него, ближе к зрителю. Некоторые ангелы порхают в воздухе или сидят на балках разрушенной крыши хижины. У левого края стоит Иосиф с выражением усталости на лице, сложив руки перед собой ладонями вместе. Между Мадонной и Иосифом в темноте хлева видны головы вола и осла, а над ними – дьявола. У правого края расположилась группа из трех пастухов. Двое передних стоят на одном колене. Левый из них сложил руки перед собой ладонями вместе, а правый немного развел их в стороны. На их грубых лицах удивительно правдоподобно передано выражение нежности, умиления и восторга. Задний пастух вытянул шею и пытается через головы передних увидеть Младенца. Его лицо выражает ожидание чуда. На боковых створках ([илл. 86.25-86.26](#)) донаторы стоят на коленях в обычных молитвенных позах, а святые либо заняты друг другом, либо представляют донаторов скорее зрителю, чем Святому Семейству.

Вставные сцены. Как и Ганс Мемлинг, Гуго ван дер Гус изобразил на заднем плане обеих произведений вставные сцены. На [илл. 86.24](#) справа от стены каменного дома представлена сцена встречи Марии и Елизаветы. Женщины обнимают друг друга стоя у деревянной деревенской калитки, являющейся входом в усадьбу Елизаветы. За ними виднеется дом Елизаветы довольно сложной нидерландской архитектуры. На [илл. 86.21](#) справа вверху сквозь окно видна сцена Благовестия пастухам. Ангел в огненной мандорле, выделяющейся на темном фоне неба, сообщает пастухам Благою весть, а они стоят на коленях, причем оба руками заслонили глаза от яркого света. Ближе к зрителю расположено их стадо белых овец. Эта же сцена помещена в правом верхнем углу на [илл. 86.24](#), но здесь стадо расположено слева от пастухов, а действие происходит днем, из-за чего свечение, исходящее от ангела, отсутствует. На [илл. 86.26](#) на заднем плане верхом на конях стоят три волхва, а их спешившийся слуга узнает у поселян дорогу. Свита волхвов

далеко растянулась между холмами. Следует отметить неудачное соотношение размеров слуги и стоящих недалеко от него коней. Наконец, на [илл. 86.25](#) на заднем плане изображена сцена бегства в Египет в нетрадиционной иконографии – Дева Мария идет пешком, ее поддерживает Иосиф, а серый осел с поклажей следует за ними.

Постройки. На триптихе ([илл. 86.22](#)) за спинами действующих лиц возвышается освещенный солнцем серо-зеленый двухэтажный каменный дом с маленькими окнами, в котором не видно никаких разрушений. Слева от яслей, из которых едят сено вол и осел, расположена толстая низкая мрачная колонна темно-серого цвета, на которую, согласно апокрифическому Евангелию, Богоматерь опиралась во время родов. Мощная капитель колонны поддерживает каменную арку, уходящую за верхний и левый края картины. Справа вверху виден каркас разрушенной деревянной хижины, на котором сидит несколько ангелов и в проеме которого находятся пастухи. Эти два строения могут символизировать контраст между нерушимой твердыней нового христианского мира и разрушенным старым, языческим.

На [илл. 86.21](#) сцена разворачивается перед разрушенным каменным строением с деревянными подпорками. С обеих сторон виден полупрозрачный зеленый занавес. Перед яслями, в которых лежит Младенец, художник поместил толстый веник из прутьев, символизирующий будущие страдания Христа. На [илл. 86.24](#) действие также происходит на площадке перед строениями. На переднем плане стоит стеклянный бокал с цветами и сосуд испано-мавританской работы, так называемый «альбарелло». В нем огненная лилия символизирует мученическую кровь Христа, а три белых ириса, которые из-за узких длинных листьев называли «мечевыми лилиями», намекают на боль, пронзившую сердце Марии. В бокале семь фиолетовых цветков водосбора, символизирующих боль и глубокое страдание Марии (семь ее скорбей) [42]. За сосудами лежит такой же толстый веник из прутьев, как и на [илл. 86.21](#). Перед Иосифом на земле лежит одна сандалия с деревянной подметкой и одним черным ремешком, символ верности.

Пейзаж. На [илл. 86.21](#) пейзаж представлен ровной площадкой переднего плана с голой светло-коричневой землей, окруженной редкими растениями и цветами и видом из окна и двери на холмы и деревенские дома. На триптихе ([илл. 86.22](#)) пейзаж является общим для всех трех его частей. На [илл. 86.24](#) элементы пейзажа напоминают [илл. 86.21](#). На [илл. 86.25](#) за спинами святых возвышается крутая голая скала, поросшая редкими деревьями с ажурными кронами. По тропинке, идущей по склону этой скалы, Мария и Иосиф пробираются в Египет. На [илл. 86.26](#) видны пологие холмы и высокие тонкие деревья, с которых уже облетели листья. В этом осеннем пейзаже, написанном с большим настроением, волхвы со свитой ищут дорогу к месту рождения Спасителя Мира. На боковых створках ([илл. 86.25-86.26](#)) небо покрыто легкими облаками, а на [илл. 86.24](#) безоблачно, причем на [илл. 86.25](#) и [86.24](#) оно голубое и приветливое, а на [илл. 86.26](#) – серое, осеннее и тревожное.

Цветовая гамма и композиция. На [илл. 86.21](#) и [86.24](#) присутствует эффект мистического освещения всей сцены, причем на первой из картин в темноте ночи, а на второй – холодным осенним утром. На боковых же створках триптиха ([илл. 86.25-86.26](#)) освещение более реальное, ощущается много воздуха и холодный осенний рассвет. Одежды персонажей имеют красивые глубокие цвета, которые не контрастируют с цветами окружающей обстановки. Горизонтальная композиция картины на [илл. 86.21](#) создает ощущение тихой мистерии, в которую вносят диссонанс вбегающие из реального мира пастухи. Но они тут же останавливаются на границе мистического мира. Та же идея представлена и на [илл. 86.24](#). Но ее композиция основана на двух пересекающихся диагоналях. Вдоль диагонали, соединяющий левый нижний и правый верхний углы, расположены пара ангелов в белых туниках, пара ангелов в голубых туниках и пастухи, а вдоль другой диагонали – группа ангелов в темных одеждах, Младенец, Дева Мария и летящий ангел в левом верхнем углу. У пересечения диагоналей находятся главные действующие лица, Младенец и Мадонна. Их окружает овал, включающий сосуды с цветами, пару ангелов в белых туниках, Иосифа, летающих ангелов в верхней части картины, пастухов и группу ангелов в темных одеждах. С этой композицией контрастируют вертикальные фигуры святых на боковых створках, а с ними – образующие прямые углы группы донаторов на тех же створках ([илл. 86.22](#)). Художнику удалось создать настроение тихого, мистического созерцания поворотного события в жизни человечества без использования ярких цветовых эффектов.

Сравнение с другими портретами донаторов. В заключение этого раздела приведем некоторые портреты донаторов работы Гуго ван дер Гуса и его современника Бернгарда Стригеля.

Картина Бернгарда Стригеля «Св. Владислав представляет Владислава II и его сына Богоматери» ([илл. 86.27](#)) размером 43×30.8 см, созданная в 1511-1512 годах, хранится в Художественном музее в Будапеште. Св. Владислав (на картине справа) родился в 1046 году в Польше, куда его семья бежала из Венгрии. Он был венгерским королем с 25 апреля 1077 года до своей смерти 29 июня 1095 года, а в 1091-1095 годах – фактическим правителем большей части Хорватии. Причислен к лику святых 27 июня 1192 года. Владислав II (на картине левее св. Владислава) родился 1 марта 1456 года в Кракове и умер 13 марта 1516 года в Буде. Он был: королем Чехии с 27 мая 1471 года до своего изгнания 3 марта 1509 года и королем Венгрии с 15 июня 1490 года. Гербы в правом нижнем углу картины указывают на его владения – Польшу (левый герб с орлом), Венгрию, Далмацию и Богемию. Мадонна с Младенцем являются святому и донатору в видении, окруженными лучистой мандорлой с клубящимся облачным краем на фоне морского пейзажа с крепостными сооружениями, видимыми через окно. Великолепен и интерьер комнаты с тронem и драпировками.

Портреты работы ван дер Гуса ([илл. 86.28](#) и [86.29](#)), оба размером 198×97 см, являются боковыми створками «Диптиха Святой Троицы» («Алтаря Бонкиля») ([илл. 86.30](#)), созданного около 1480 года и хранящегося в



Илл. 86.27. Бернгард Стригель. Св. Владислав представляет Владислава II и его сына Богоматери.



Илл. 86.28. Гуго ван дер Гус. Король Иаков III Шотландский со своим сыном и св. Андреем.



Илл. 86.29. Гуго ван дер Гус. Королева Маргарита Датская и св. Георгий.



Илл. 86.30. Гуго ван дер Гус. Диптих Святой Троицы.

Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге. Огромная фигура апостола Андрея (в центре) в зеленом плаще и его атрибут, крест, сделанный из необработанных стволов деревьев, доминируют на картине на [илл. 86.28](#). Яков III родился в 1452 году и погиб 11 июня 1488 года. Сын Якова II, он стал королем Шотландии в 1460 году. На картине на [илл. 86.29](#) доминирует св. Георгий (справа), в стальных доспехах, с большим мечом и копьем, на котором развевается стяг с красным крестом. Маргарита Датская (слева от Георгия) родилась 23 июня 1456 года и умерла 14 июля 1486 года в Стерлинге. В июле 1469 года она вышла замуж за Якова III и стала королевой Шотландии.

Портрет сэра Эдварда Бонкиля ([илл. 86.31](#)), настоятеля Тринити-колледжа, написан на оборотной стороне правой створки «Диптиха Святой Троицы» ([илл. 86.30](#)). За спиной сэра Эдварда мы видим прекрасный интерьер с органом, на которой лежит табулатура, и играющим на нем ангелом. Мастерство исполнения этого триптиха удивительно.

«Портрет Христиана де Хондта, аббата Тер Дуинен» ([илл. 86.32](#)), являющийся правой створкой «Диптиха Христиана де Хондта», созданного в 1479 году, хранится в Королевском музее изящных искусств в Антверпене. На нем аббат представлен в домашней обстановке.

Парный портрет ([илл. 86.33](#)), являющийся левой створкой «Триптиха св. Ипполита», созданного около 1480 года, хранится в Соборе Спасителя в Брюгге. Здесь донаторы представлены на фоне пейзажа.

Наконец, портрет ([илл. 86.34](#)) размером 23.2×25.5 см, созданный в 1478-1480 годах, хранится в Музее искусства Уолтерса в Балтиморе. Панель является правой створкой диптиха.

86.4.3. «Поклонение волхвов»

Анализируемые произведения. Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 86.35](#)) размером 150×247 см является центральной частью «Алтаря Монфорте» и хранится в Картинной галерее Берлин-Далема. Боковые створки алтаря, изображавшие «Рождество» и «Обрезание Христа», не сохранились. О них дают представление старые копии работы Мастера из Франкфурта, хранящиеся в Королевском музее изящных искусств в Антверпене и Музее истории искусства в Вене. Прямоугольный выступ в середине верхнего края был значительно выше. Картина сохранила оригинальную раму, на которой остались железные крепления от утраченных боковых створок. Алтарь получил свое название от монастыря Монфорте де Лемос в Северной Испании, где он находился до поступления в Музей кайзера Фридриха в 1913 году [42].

Картина с тем же названием ([илл. 86.36](#)) размером 96.3×77.5 см Гуго ван дер Гуса или его последователя является центральной частью триптиха ([илл. 86.37](#)), созданного в конце XV века, который хранится в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга, куда он поступил до 1797 года [54].



Илл. 86.31. Гуго ван дер Гус. Эдвард Бонкиль, настоятель Тринити-колледжа, с музицирующими ангелами.



Илл. 86.32. Гуго ван дер Гус. Портрет Христиана де Хондта, аббата Гер Дуинен.



Илл. 86.33. Гуго ван дер Гус. Чета Бертоз.



Илл. 86.34. Гуго ван дер Гус. Портрет донатора со св. Иоанном Крестителем.



Илл. 86.35. Гуго ван дер Гус. Поклонение волхвов.



Илл. 86.36. Гуго ван дер Гус. Поклонение волхвов.



Илл. 86.37. Гуго ван дер Гус. Триптих Поклонения волхвов.

Действующие лица. Дева Мария, молодая, худая и стройная, с красивым узким лицом, небольшими глазами, высоким лбом и темно-коричневыми волосами на [илл. 86.35](#), прямым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в длинное красное платье с широкой юбкой (на [илл. 86.35](#)) и синюю накидку, более темную на [илл. 86.35](#). На [илл. 86.36](#) ее волосы закрыты белым головным платком, обернутым вокруг шеи, а сверху на него наброшен край накидки, а на [илл. 86.35](#) головной платок наброшен на волосы небрежно. На обеих картинах вокруг ее головы нарисовано золотое лучистое свечение. Обеими руками Мадонна держит Младенца.

Младенец, небольшой и довольно худенький, с коротковатыми ножками на [илл. 86.35](#), круглой головкой, смышленным личиком, особенно красивым на [илл. 86.36](#), небольшими черными глазками, высоким лобиком, короткими вьющимися волосиками, более темными и окруженными золотым лучистым сиянием на [илл. 86.36](#), прямым носиком, в меру толстыми щечками, маленьким ротиком и округлым подбородком, почти полностью обнажен. Лишь на [илл. 86.36](#) Его ножки завернуты в белую пеленку.

Иосиф (слева на [илл. 86.35](#) и справа на [илл. 86.36](#)), старый и маленький на [илл. 86.36](#) и средних лет на [илл. 86.35](#), небольшого роста и худой, с выразительным лицом с крупными темными глазами на [илл. 86.36](#) и простым лицом с маленькими глазами на [илл. 86.35](#), высоким лбом, короткими седыми волосами, крупным орлиным носом, короткой седой бородой на [илл. 86.36](#) и вьющимися недлинными коричневыми волосами, вздернутым носом, длинной коричневой бородой на [илл. 86.35](#), одет в красную тунику и плащ. На [илл. 86.36](#) его синий плащ имеет красный капюшон, его ноги обуты в черные башмаки, а в руках он держит красную шапку. На [илл. 86.35](#) у его плаща белая подкладка, а шапку он держит в правой руке.

Пара ангелов присутствует только на [илл. 86.36](#) (вверху), а на [илл. 86.35](#) в частично срезанном прямоугольном выступе в середине верхнего края картины теперь видна лишь нижняя часть одежды ангелов. Значительно меньше персонажей переднего плана, с маленькими головами, круглыми, не особенно красивыми лицами, большими темными крыльями, они одеты в длинные серые туники, а в руках держат спускающийся за спину Девы Марии прямоугольный кусок красной материи с серым цветочным узором.

Старший волхв (на [илл. 86.35](#) справа от Мадонны, а на [илл. 86.36](#) слева от нее), худой, с благородным лицом, небольшими глазами, невысоким лбом, лысиной, окруженной редкими седыми волосами, орлиным носом, глубокими морщинами вокруг рта и острым подбородком, одет в красную мантию. На [илл. 86.35](#) видна ее белая подкладка и коричневые с золотым узором рукава нижней одежды. На [илл. 86.36](#) под мантией надет красный кафтан с меховыми обшлагами на рукавах. На обеих картинах его голова непокрыта, а [илл. 86.36](#) его ноги обуты в черные сапоги со шпорами. Средний волхв (на [илл. 86.35](#) справа от старшего, а на [илл. 86.36](#) слева от него), с красивым лицом, длинными темно-коричневыми волосами и бородой, облачен в темную одежду с белым воротником на [илл. 86.36](#), где он держит в правой руке изящную золотую дароносицу. Младший волхв, негр

на [илл. 86.36](#) (перед средним волхвом), с короткими волосами, одет в длинный темно-зеленый кафтан и красный плащ с золотым узором на [илл. 86.35](#) (справа от среднего волхва), и в короткий золотой камзол на [илл. 86.36](#). Его голова непокрыта, а ноги обуты в сапоги со шпорами, черными с длинными острыми носами на [илл. 86.35](#) и светло-коричневые на [илл. 86.36](#). В правой руке он держит золотую дароносицу.

Считается, что два пастуха на [илл. 86.35](#) (между старшим и средним волхвами), смотрящие через окно на Младенца, молодые, с приятными чертами лица и скромно одетые, являются портретами современников мастера [42]. На [илл. 86.36](#) пастухов тоже два (в правом верхнем углу), они больше похожи на крестьян с грубоватыми, немного гротескными лицами, а их одежда заметно беднее.

Свита волхвов на [илл. 86.35](#) находится за спинами волхвов и едва видна. Исключение составляет слуга среднего волхва с красивым лицом, длинными волнистыми волосами, в красных одеждах и с коротким мечом на левом боку, держащий в руках его золотую дароносицу. На [илл. 86.36](#) (слева на заднем плане) свита волхвов представлена более полно и одета весьма разнообразно.

Считается, что на [илл. 86.35](#) бородатый человек в шапке и коричневой одежде, видимый в глубине между фигурами Богоматери и коленопреклоненного волхва, является автопортретом Гуго ван дер Гуса [42].

Взаимодействие персонажей. На [илл. 86.36](#) Дева Мария с Младенцем на коленях сидит в центре сцены, а на [илл. 86.35](#) сдвинута несколько влево от центра. На [илл. 86.36](#) она наклонила голову к Младенцу, а на [илл. 86.35](#) лишь опустила взор к Нему. Выражение нежности на ее лице более заметно на [илл. 86.36](#). Младенец ведет себя активно, размахивая руками на [илл. 86.36](#), и более спокойно, лишь повернувшись к зрителю на [илл. 86.35](#). Выражение Его лица на двух картинах весьма различно. Волхвы находятся по одну сторону от Мадонны (справа на [илл. 86.35](#) и слева на [илл. 86.36](#)), а Иосиф – по другую. Старший волхв стоит перед Младенцем на коленях, сложив руки перед собой ладонями вместе. Его золотая дароносица стоит на переднем плане, на камне на [илл. 86.35](#), и на маленьком столике на [илл. 86.36](#). Рядом лежит и его шапка. Средний волхв встал на одно колено, прижав правую руку к сердцу, а левой пытаясь взять свою дароносицу у слуги, на [илл. 86.35](#) и стоит во весь рост, склонив голову к Младенцу, на [илл. 86.36](#). Младший волхв спокойно дожидается своей очереди у правого края на [илл. 86.35](#) и пытается стремительно обойти старшего волхва на [илл. 86.36](#). Иосиф стоит на одном колене на [илл. 86.35](#), и идет от правого края к центру на [илл. 86.36](#). Пастухи смотрят снаружи через окно на Младенца, а Гуго ван дер Гус выходит из двери перед этим окном, ни на кого не обращая внимания, на [илл. 86.35](#). На [илл. 86.36](#) пастухи, находясь в правом верхнем углу, смотрят вниз на Младенца, причем на их грубоватых лицах удивительно точно схвачено выражение искреннего умиления, столь же правдивое, как и на «Триптихе Портинари» ([илл. 86.24](#)). Ниже пастухов в глубине хлева видны вол и осел, не особенно реалистично нарисованные. Свита волхвов на [илл. 86.35](#)

находится за спинами своих хозяев. Лишь слуга среднего волхва стоит рядом с ним на коленях. На [илл. 86.36](#) свита находится в левой половине на небольшом отдалении от места действия и с любопытством смотрит на происходящее.

Вставные сцены. На обеих картинах на заднем плане художник написал вставные сцены, относящиеся к детству Христа. На [илл. 86.35](#) в левом верхнем углу изображена сцена прибытия кортежа волхвов, а в окне, над головами пастухов – сцена с двумя пастухами и стадом белых овец. На [илл. 86.36](#) в левом верхнем углу видна сцена встречи волхвов на Голгофе, а в правом верхнем углу – Благовестия пастухам.

Строения. Сцену окружают полуразрушенные каменные строения. На [илл. 86.35](#) это остатки стен дома, в нишах которых стоят предметы домашней посуды. На [илл. 86.36](#) виден деревянный остов дома и каменный хлев справа. Ангелы стараются закрыть убожество обстановки куском роскошной материи.

Пейзаж. На [илл. 86.35](#) пейзаж переднего плана состоит из нескольких камней и жалких растений; остальная часть пейзажа на заднем плане связана со вставными сценами. Лишь слева видны заросли сиреневых ирисов и отдельные деревья. На [илл. 86.36](#) пейзаж состоит из двух холмов – Голгофы слева вверху и холма, над которым ангел благовествует пастухам и со склона которого они потом смотрят на Младенца. Оба холма нарисованы довольно схематично.

Цветовая гамма и композиция. Картина на [илл. 86.35](#) наполнена ярким светом и написана в светлых тонах, картина же на [илл. 86.36](#), напротив, представляет сцену в полумраке и написана более темными, насыщенными красками. Тем не менее, на обеих картинах одежды персонажей до некоторой степени сливаются с окружающим фоном. Исключение составляет фигура Девы Марии на [илл. 86.36](#), синяя накидка которой резко выделяется на фоне темно-красной материи. В центре композиции картины на [илл. 86.35](#) находится старший волхв. Его фигура образует нерезкую диагональ с фигурой Мадонны. Вторую диагональ образуют фигуры Иосифа, старшего и среднего волхвов. Правая половина картины доминирует над левой за счет того, что в ней сосредоточена основная часть действующих лиц. Вся сцена производит впечатление официального ритуала, на который пришли посмотреть пастухи. На [илл. 86.36](#) диагональное построение композиции выражено более четко, причем в него включены и вставные сцены. Одна диагональ проходит через фигуры старшего волхва, Девы Марии и пастухов к сцене Благовестия пастухам. Параллельно ей расположены фигуры двух других волхвов. Вторая диагональ проходит через фигуры Иосифа и Мадонны к свите и сцене встречи волхвов на Голгофе. Ангелы своим полотнищем красной материи связывают фигуру Девы Марии с небом и делят всю сцену на правую и левую половины. Параллельно этому полотнищу расположены опоры каркаса разрушенного дома. Атмосфера чуда убедительно передана через благоговейное отношение всех действующих лиц к недавно родившемуся Спасителю Мира.

Миниатюру на этот сюжет исполнил также Жан Бурдишон ([илл. 84.51](#)).

86.4.4. «Оплакивание»

Анализируемые произведения. Картина «Оплакивание» ([илл. 86.38](#)) размером 33.8×23.2 см является правой створкой «Диптиха» ([илл. 86.16](#)) из Музея истории искусства в Вене, на левой створке которого нарисовано «Грехопадение» ([илл. 86.15](#)). Общая идея обеих створок диптиха заключается в изображении жертвы Христа, своими страданиями и смертью, искупившего первородный грех Адама и Евы [42].

Картина с тем же названием ([илл. 86.39](#)) размером 36.2×30.2 см из Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге является почти точной копией предыдущей, исполненной, как считается, в начале XVI века [54].

Действующие лица. Тело Иисуса, худое, землисто-серое, с длинными ногами и коротковатыми руками, треугольным серым лицом, обезображенным смертью, закрытыми ввалившимися глазами, низким, изборожденным морщинами лбом, спутанными темными волосами, острым носом, полуоткрытым ртом с толстыми запекшимися губами, короткой темной бородкой, почти полностью обнажено. На Нем лишь короткая белая набедренная повязка. Кровь в Его страшных ранах уже запеклась.

Дева Мария (слева от Иисуса), молодая, с короткими руками, красивым, нежным, заплаканным лицом, полузакрытыми глазами, прямым «греческим» носом, пухлыми губами с опущенными уголками и массивным подбородком, одета в синюю накидку и белый головной платок, закрывающий ей волосы, концы которого лежат у нее на плечах.

Апостол Иоанн (слева от Мадонны), молодой, высокий и худой, с узким лицом, крупными, тревожными глазами, низким лбом, курчавыми коричневыми волосами, прямым носом, пухлыми губами и массивным подбородком, одет в красную тунику и такого же цвета плащ. Его голова непокрыта.

Мария Магдалина (в левом нижнем углу), молодая и худая, с красивым печальным лицом, небольшими темными глазами, высоким лбом, тонким носом, маленьким ртом с пухлыми губами и округлым подбородком, одета в длинное голубоватое платье с широкой юбкой и короткими рукавами, из-под которых видны длинные парчовые рукава нижней одежды, а также в лиловый плащ. Подол платья обшит золотой лентой. На ее голове надет белый тюрбан с золотым основанием.

Мария (справа вверху), сестра Лазаря, юная, с красивым нежным лицом, одета в темно-зеленое платье с глубоким вырезом и белый головной платок, небрежно повязанный вокруг высокой прически.

Иосиф Аримафейский (позади Иисуса), старый, с широким умным лицом, темными глазами, высоким морщинистым лбом, седыми волосами, широким ртом и длинной седой бородой, одет в черный плащ. Его голова непокрыта. Никодим (в правом нижнем углу), средних лет, крепкого телосложения, с грубоватым бритым лицом, полузакрытыми глазами с



Илл. 86.38. Гуго ван дер Гус. Оплакивание.



Илл. 86.39. Гуго ван дер Гус. Оплакивание.

мешками под ними, невысоким морщинистым лбом, короткими темными волосами, крупным орлиным носом, полными губами и массивным подбородком, одет в синий кафтан с меховыми обшлагами, темные обтягивающие штаны и коричневые сапоги. На голове у него надета облегающая красная шапка.

Две св. жены (позади Иоанна), одна в темно-синем, другая в желтом плаще, в белых головных платках, держат в руках гвозди, вынутые из ран Иисуса. Его ученик (позади Мадонны), средних лет, с высокой шеей, нервным лицом, маленькими глазками, низким лбом, черными вьющимися волосами, длинным носом и редкой бородкой, одет в черную рубаху.

Взаимодействие персонажей. Тело Иисуса лежит на белых погребальных пеленах на склоне холма. Слева к Нему склонилась Дева Мария с заплаканным лицом, сложив руки перед собой ладонями вместе. Ее поддерживает склонившийся к ней апостол Иоанн, лицо которого выражает тревогу за нее. В левом нижнем углу на переднем плане сидит Мария Магдалина, в отчаянии сцепив пальцы рук, и отрешенно смотрит на зрителя, не видя его. В правом нижнем углу на переднем плане на одном колене стоит Никодим, в ужасе отвернувшись от тела Иисуса. Между ним и Мадонной над Иисусом навис Иосиф Аримафейский, глядя на лицо Христа и стараясь запечатлеть его в памяти. Справа от него Мария, сестра Лазаря, всплеснула руками. Слева, за апостолом Иоанном, две св. жены целуют гвозди, как священную реликвию. Позади Девы Марии ученик Иисуса нервно смотрит на апостола Иоанна.

Пейзаж. Печальный ночной пейзаж включает голый холм Голгофы с небольшим коричневым крестом, возвышающимся на вершине и едва видимым на фоне темного ночного неба, покрытого тучами и бледного у линии горизонта. Над Голгофой летает стая черных воронов.

Цветовая гамма и композиция. Темный колорит картины, создаваемый цветом неба, лишь незначительно оживляется разноцветными одеждами действующих лиц. Композиция картины имеет выраженное диагональное построение. Одну из диагоналей образует тело Иисуса, продолженное лицами Иосифа Аримафейского и Марии, сестры Лазаря. Параллельно ей идет линия, образуемая фигурами Марии Магдалины, Девы Марии и ученика. Эти две линии пересекает другая диагональ, проходящая через фигуры Никодима, Иисуса, Мадонны, апостола Иоанна и св. жен. Верхняя часть этой линии доминирует над нижней. Над всем возвышается пустой крест. Драматизм картины передан и через ее композицию, и через выражение лиц и жесты персонажей, и через мрачный пейзаж.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 83.3.2. Гравюру на этот сюжет исполнил Маркантонио Раймонди ([илл. 84.38](#)).

На изумительной по исполнению картине Франчи ([илл. 84.66](#)) Иисуса вместе с Мадонной оплакивают два прекрасных ангела в крошечной тьме, но освещенные мистическим светом.

В почти симметричной композиции Луи Бреа ([илл. 84.88](#)) тело Иисуса лежит на коленях у Девы Марии, сидящей у креста, а ангелы, устроившиеся на его перекладине и порхающие в воздухе, скорбят вместе с ней. В цветовой гамме использованы черный, красный и желтый цвета. Еще более впечатляющей является его картина ([илл. 84.92](#)), на которой Дева Мария оплакивает казненного Сына в одиночестве среди ночной мглы.

Великолепная картина Бергоньоне ([илл. 84.96](#)) представляет сцену Оплакивания при большом стечении народа. Тело Иисуса также лежит на коленях сидящей Девы Марии, а Его голову поддерживает Иосиф Аримафейский. На заднем плане Иерусалим освещен пылающим закатом, на фоне которого силуэтом возвышается Голгофа с тремя пустыми крестами. В цветовой гамме особый эффект достигнут за счет контраста черных траурных одежд на большинстве действующих лиц с яркими красками вечерней зари.

Традиционной по композиции является фреска Джованни Мартино Спанцотти ([илл. 84.188](#)), где Дева Мария поддерживает тело мертвого Иисуса. К сожалению, темные одежды Мадонны, которые должны контрастировать с общим желтым фоном, плохо сохранились.

Гуго ван дер Гус создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 86.40](#)) размером 54×72 см, хранящийся в Музее Каподимонте в Неаполе, мало похожий на предыдущие. Здесь большую часть картины занимает тело Иисуса, сохранена лишь диагональная композиция, а скорбь участников Оплакивания передана не особенно убедительно.

86.4.5. «Смерть Марии»

Картина «Смерть Марии» ([илл. 86.41](#)) размером 147.8×122.5 см, созданная около 1480 года, хранится в Городском музее изящных искусств в Брюгге (Музее Грунинге). Состояние живописи на ней хорошее, несмотря на старые реставрации, одна из которых была проделана в 1865 году. В XIX веке картина ошибочно приписывалась Яну ван Скорелю. В настоящее время она признана всеми специалистами как оригинал ван дер Гуса. Обстоятельства заказа картины неизвестны. Она находилась в аббатстве Дюи в Брюгге. Около 1804 года ее передали в ратушу, а в 1828 году – в Музей Академии [42].

Действующие лица. Иисус (в верхней части картины), молодой, по размеру меньше персонажей в нижней части картины, довольно худой, с красивым овальным лицом, темными глазами, полукруглыми широкими бровями, невысоким лбом, коричневыми волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор и окруженными золотым лучистым сиянием, с широким ртом с пухлыми губами и короткой бородкой, одет в длинную голубую тунику и красный плащ, застегнутый на груди круглым медальоном. На Его ладонях видны стигматы.

Дева Мария (в центре), пожилая, с высокой шеей, бледным лицом, закрытыми глазами, прямым носом, широким ртом с пухлыми губами и массивным подбородком, одета в длинное светло-синее платье. Ее волосы



Илл. 86.40. Гуго ван дер Гус. Оплакивание Христа.



Илл. 86.41. Гуго ван дер Гус. Смерть Марии.

закрыты большим белым головным платком, концы которого лежат у нее на груди.

Некоторые из окружающих ее апостолов были идентифицированы специалистами. Справа от Девы Марии апостол Петр, старый и довольно худой, с розовым лицом, маленькими темными глазами, невысоким морщинистым лбом, лысиной, окруженной короткими выющимися седыми волосами, носом «картошкой», широким ртом с толстыми губами и короткой седой бородой, одет в белую тунику с золотым стоячим воротником, обшлагами и бармами. Его голова непокрыта. В левой руке он держит большую восковую зажженную свечу, пламя которой отклонилось вправо. Справа от него апостол Фома, средних лет, ростом чуть ниже Петра, с красивым лицом, крупными голубыми глазами, низким лбом, густыми волнистыми и длинными темно-коричневыми волосами и бородой, большим прямым носом и широким ртом, одет в красную тунику. Его голова непокрыта. Слева от Девы Марии апостол Иоанн, довольно молодой, с задумчивым лицом, маленькими темными глазами, низким лбом, курчавыми коричневыми волосами, прямым носом и короткой бородкой, одет в розовую тунику и красный плащ. Его голова также непокрыта. На переднем плане (справа) апостол Иаков Младший (брат Господень), который, согласно «Золотой легенде», был похож на Христа, более задумчивый, чем Иисус, одет в длинную розовую тунику и красный плащ. Его ноги босы, а край плаща небрежно наброшен на левую сторону головы. Руками он опирается на две толстые книги в твердом переплете.

Лица некоторых из остальных апостолов повторяются в других работах мастера: например, старец у самого левого края картины похож на правого пророка из «Поклонения пастухов» ([илл. 86.21](#)). Вообще же лица апостолов, как и их одежды весьма разнообразны. Головы большинства из них непокрыты, но у некоторых закрыты капюшонами.

Два ангела, по разные стороны от Иисуса, мальчишки-подростки, с большими синеватыми крыльями, круглыми красивыми лицами и аккуратно причесанными волосами, одеты в длинные голубые туники. Остальные ангелы за спиной Иисуса нарисованы довольно схематично.

Взаимодействие персонажей. Умершая Дева Мария лежит на кровати со сложенными руками. Ее закрытые глаза устремлены к небу. Над ней, в круглой мандорле, Иисус, расставив руки в стороны ладонями к зрителю, благословляет ее. Два ангела держат концы Его плаща, а остальные толпятся за Его спиной. Смертный одр окружают апостолы, которые, согласно апокрифическому Евангелию, находились в разных концах земли, но были чудесным образом перенесены к постели Богоматери в момент ее смерти. Апостол Петр справа от кровати передает апостолу Фоме зажженную свечу. Апостол Иоанн сидит слева от кровати, наклонившись к ложу. Апостол Иаков Младший задумчиво смотрит на зрителя. Выражения лиц и жесты остальных апостолов также весьма разнообразны.

Интерьер. Действие происходит в просторной комнате, посреди которой стоит широкая кровать Мадонны, накрытая синим покрывалом; ее голова

лежит на большой белой подушке. Справа от кровати виден синий полог, собранный в мелкие складки. На коричневом полу комнаты в левом нижнем углу картины рядом с сидящим апостолом в голубой тунике и коричневом плаще лежат деревянные четки.

Цветовая гамма и композиция. На довольно темном фоне картины выделяются светлыми пятнами фигуры Девы Марии, Иисуса, апостола Петра и некоторых других апостолов. В мандорле Иисуса исполнен плавный переход от голубого края к желтому фону. В картине использовано повторение цветов – оттенков синего (туники Иисуса, ангелов, апостола в левом нижнем углу и платья Девы Марии), красного (плащи Иисуса, апостолов Иоанна и Иакова Младшего, туника апостола Фомы) и белого (туника апостола Петра, подушка и головной платок Мадонны). Кровать и лежащее на ней тело Девы Марии расположены по диагонали. Параллельно этой диагонали расположены группы апостолов по обе стороны кровати. Иисус с ангелами и апостол Иаков Младший в композиции противопоставлены друг другу и вносят в нее определенную долю асимметрии. Картина производит удивительно возвышенное впечатление – апостолы не скорбят о смерти Богоматери, а тихо провожают ее на встречу с Сыном.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 70.3.9.

На картине Бартоломе Бермехо ([илл. 86.42](#)) размером 63×41 см, созданной в 1460-1462 годах и хранящейся в Государственных музеях Берлина, доминирует мистическая тема созерцания того, как Бог-Отец забирает душу Девы Марии на Небо. Слева в окне виден ангел, бросающий апостолу Фоме, отсутствующему в сцене прощания, пояс Мадонны. Темный торжественный интерьер противопоставлен светлому пейзажу.

На картине Ганса Гольбейна Старшего ([илл. 84.121](#)) Дева Мария, еще живая, сидит на кровати, но ее душа уже летит на встречу с Иисусом. Ее сопровождают два ангела.

На картине Амброзиуса Гольбейна ([илл. 84.138](#)) Дева Мария принимает свою смерть, сидя в кресле, в обществе апостолов и в присутствии многих ангелов, собравшихся в верхней части картины. Основное внимание художник уделил высокому полутемному интерьеру. Мистическая тема здесь несколько принижена.

86.5. «Мужской портрет»

«Мужской портрет» ([илл. 86.43](#)) размером 31.8×26.7 см (овал), написанный около 1475 года, хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Картина представляет собой изображение неизвестного донатора, находившееся на створке не дошедшего до наших дней алтаря. Характерная молитвенная поза с руками, сложенными перед грудью, позволили



Илл. 86.42. Бартоломе Бермехо. Смерть Марии.



Илл. 86.43. Гуго ван дер Гус. Мужской портрет.

специалистам сделать такой вывод. Поворот головы вправо позволил им высказать предположение, что это фрагмент левой створки триптиха или диптиха. Многочисленные старые реставрации несколько изменили характер изображения. Так, пейзаж за окном переписан, живопись на небе новая. После недавних расчисток на голове обнаружилась ранее записанная тонзура, говорящая о принадлежности изображенного к духовному сословию. В XIX столетии портрет ошибочно приписывали Антонелло да Мессине. В это время он находился в частных коллекциях Франции, в начале XX века попал в собрание Хавемейер в Нью-Йорке, откуда в 1929 году поступил в Музей Метрополитен [42].

На портрете изображен молодой мужчина с высокой шеей и не очень хорошо выбритым, широкоскулым лицом. У него крупные темные глаза, дугообразные темные брови, низкий лоб, закрытый челкой довольно коротких черных волос, причем линия челки повторяет линию бровей, нос с небольшой горбинкой и красивыми ноздрями, впалые щеки, едва заметные усики, широкий рот с полными губами и массивный подбородок. Лицо его еще совершенно гладкое, без каких-либо признаков морщин. У него довольно бледный цвет лица, без какого-либо румянца на щеках.

Лицо, несомненно, умного мужчины совершенно спокойно. Он не предается религиозной экзальтации, не старается придать своему лицу лицемерно молитвенное выражение, а лишь исполняет свой религиозный долг, погружившись в свои мысли, которые он старается не выдавать. Его взгляд устремлен вдаль.

Мужчина облачен в черную одежду со стоячим сзади воротником. Спереди виден его белый подворотничок, а между лапами одежды – белая рубашка.

Фоном для портрета служит темно-коричневая деревянная стена комнаты, а слева от мужчины расположено окно прямоугольной формы в резной раме, через которое виден сельский пейзаж. Под безоблачным голубым небом расстилается равнина с небольшим водоемом, поросшая по его берегу деревьями, а за ней – зеленоватый холм. Мягкие краски создают ощущение погожего дня. Спокойствие модели гармонирует со спокойствием природы за окном. Темные стены комнаты и одежда контрастируют со светлым небом. На темном фоне мягко выделяется лицо мужчины, а овальная форма картины лишь способствует концентрации на нем внимания зрителя.

Сравнение с другими мужскими портретами. Из других мужских портретов, написанных современниками Гуго ван дер Гуса, отметим: карандашный портрет работы Фатторе ([илл. 84.218](#)); «Портрет Бартоломео Бьянкини» ([илл. 84.70](#)) работы Франчи, где итальянский гуманист в черной одежде позирует на фоне пейзажа; «Портрет Эванджелиста Скаппи» ([илл. 84.75](#)) работы Франчи, где изображен удивительно симпатичный молодой человек, словно олицетворяющий собой свободный дух Возрождения; немного наивный «Портрет городского судьи Левинуса Меммингера» ([илл. 84.83](#)) работы Михаэля Вольгемута на фоне пейзажа и интерьеря;

великолепный «Мужской портрет» ([илл. 84.130](#)) работы Ганса Гольбейна Старшего, несущий в себе аромат эпохи; «Портрет молодого человека» ([илл. 84.135](#)) работы его сына, Амброзиуса Гольбейна с шикарным сложным фоном, включающим интерьер, архитектурные сооружения и пейзаж; «Портрет юноши» ([илл. 84.157](#)) работы Давида Гирландайо, где модель с интересным мужественным лицом представлена в несколько странной позе, но впечатляет цветовой контраст между красной одеждой и черным фоном; «Портрет юноши» ([илл. 84.158](#), слева) также работы Давида Гирландайо, где фоном является пейзаж; таинственный «Портрет юноши» ([илл. 84.164](#)) работы Рафаэллино дель Гарбо с удивительно тонким и умным лицом модели, притягивающим к себе внимание зрителя, чему способствуют черный фон и одежда; еще более таинственный «Портрет Пьетро Карнесекки» ([илл. 84.180](#)) работы Доменико Пулиго, где лицо молодого человека едва выступает из окружающего его мрака (Пьетро Карнесекки, итальянский гуманист, родился 24 декабря 1508 года и был казнен по приговору инквизиции 1 октября 1567 года).

Кроме того, приведем «Портрет доктора Георга Траннштеттера» ([илл. 86.44](#)) размером 42×29 см работы Бернгарда Стригеля из Музея Лихтенштейна в Вене, созданный около 1515 года. Георг Траннштеттер родился в 1482 году и умер в 1535 году. Он был врачом, математиком и картографом, занимал кафедру в Венском университете. С 1510 года он был личным врачом императора Максимилиана. С немного обрюзгшим и напряженным лицом он указывает на свиток со своими учеными трудами, который он держит в левой руке. Его фигура проецируется на роскошную красную портьеру с серебряным цветочным узором, а правее нее, сквозь окно виден ночной горный пейзаж.

Наконец отметим «Портрет бенедиктинского монаха» ([илл. 86.45](#)) размером 18.7×25.1 см работы Гуго ван дер Гуса из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, созданный около 1478 года. На черном фоне, с которым почти полностью сливается одежда монаха, выделяется его значительное лицо умного и много пережившего человека.

Гуго ван дер Гус работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй. Он был мастером монументальных композиций, в которых располагал действующих лиц преимущественно по диагоналям. Ему великолепно удавалась передача эмоций с помощью выражения лиц и жестов. Особенно убедительно передавал он выражение умиления на нарочито грубых лицах простых людей и скорбь сподвижников Христа и Девы Марии в сценах Страстей Господних. Творчество этого художника отмечено глубоким мистическим настроением.

А.Н. Бенуа писал о нем: «... художник-поэт первый среди нидерландцев пытается решительным и последовательным образом провести связь между настроением самого драматического действия и пейзажного фона... В Гусе соединились в одно неразрывное целое и драматическая пластика Роже, и глубокое чувство природы ван Эйков. К этому прибавилась его личная



Илл. 86.44. Бернгард Стригель. Портрет доктора Георга Транштеттера.



Илл. 86.45. Гуго ван дер Гус. Портрет бенедиктинского монаха.

особенность: какая-то прекрасная патетическая нота, какой-то нежный, но отнюдь не расслабленный сентиментализм... Но все же среди ровного однородного творчества нидерландцев, среди их методизма и идиллической апатии трепещущее и жуткое искусство Гуса действительно стоит особняком... Можно спорить против тех, которые хотят выставить Гуса как художника, ушедшего вперед в смысле техники. Техника его слабее техники ван Эйка и даже Боутса и немногим лучше сухой техники «Флемаля» или Роже. В смысле знаний он даже отстал от века... Однако все это не играет никакой роли в общем эффекте грандиозного целого, дышащего глубочайшим проникновением в жизнь природы, людей и вещей» [32].

Н.Н. Никулин писал о его творчестве: «Хуго ван дер Гус был тесно связан с основоположниками нидерландской живописи и продолжал их дело. Но на фоне многочисленных эпигонов Яна ван Эйка, Робера Кампена и Рогира ван дер Вейдена его искусство выделяется ярко выраженными индивидуальными чертами... В его картинах земная жизнь отражена по-новому, он открыл неизвестные ранее аспекты воплощения ее в искусстве. Подобно Яну ван Эйку, он был восхищен красотой мироздания, но достиг большей степени реальности в его изображении. Действительность, преображенная у Яна ван Эйка в прекрасную мечту, кажется у ван дер Гуса менее отвлеченной, более земной и многоплановой. Она выступает в подлинном своем обличье, как нечто сложное и противоречивое, не становясь от этого менее величественной и значительной. Ясная гармония образов Эйка, основанная на равновесии духовного и материального начала, уступает у Хуго место душевному напряжению, доходящему иногда до трагического звучания. Однако духовная энергия его героев имеет иную основу, чем у Рогира ван дер Вейдена... Переживания героев Хуго ван дер Гуса реальны, человечны, они более земные и конкретные. Естественностью движений, поз и мимики персонажи его картин превосходят героев Рогира, и от этого их образы становятся полнокровней, сложней... Не формулы, а наблюдения жизни, живого человека дали Хуго богатый материал. Он отлично знал строение человеческого лица, понимал специфическую выразительность рук и с помощью движения пальцев мог показать возбуждение, смятение, душевную борьбу и другие чувства. Он всегда умел запечатлеть глубоко личные, идущие из недр человеческого сердца переживания. Тончайшие душевные порывы не ускользали от него... Он увидел следы тяжелой работы, отпечаток нужды и голода, которые трудная жизнь накладывает на внешность человека. Но при этом мощные фигуры пастухов, крестьян, ремесленников в его картинах наделены чувством собственного достоинства... Мастер обрел большую свободу в изображении пространства, которое не воспринималось теперь как фон для действия, разыгрывающегося на первом плане картины. Оно превращается в среду, где живут люди, оно не членится на отдельные сферы, естественно связывается с фигурами, наполняется светом и воздухом. Пейзажи ван дер Гуса тесно связаны с основным действием и подчеркивают общее настроение, господствующее в картине. Бескрайние дали, уходящие к горизонту,

выглядят очень естественно... Хуго ван дер Гус был замечательным рисовальщиком. Если бы его картины лишить цвета, они все равно сохранили бы силу своего воздействия благодаря тонкому, точному, уверенному рисунку. И все же талант живописца составлял основу его дарования. Он любил холодные, прозрачные, сияющие краски – голубую, белую, синюю, пользовался розовыми и серебристыми тонами. Колорит служил у него не столько для выявления строения предметов и тел, сколько для подчеркивания настроения, эмоций и общего драматического напряжения сцены. Цвет стал выразителем переживаний, средством раскрытия душевного состояния действующих лиц» [42].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Хуго ван дер Гус. 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 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 в Испании была возрождена инквизиция. 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. 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 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. 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].