

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 1
1420-е/1450-е гг. стали решающим периодом, обеспечившим Нидерландам прочное лидерство в европейском живописном развитии. Главная заслуга в этом принадлежит трём мастерам. **Робер Кампен** окончательно утвердил художественную форму трёхстворчатой алтарной картины. Следом за ним **Ян ван Эйк и Рогир ван дер Вейден** открывают широкий путь изобразительного освоения повседневности: первый – во Фландрии, второй – в Брабанте.

Ян ван Эйк выступил в начале 1430-х как художник-реформатор, создатель щемяще живоподобной, космически полной и органичной картины мира, не вмещаемой в рамки школьных определений «готика» или «ренессанс», для которой историкам потребовался специализированный термин «ars nova», «новое искусство». Творчество его младшего современника Р. ван дер Вейдена более связано с готическим наследием; строгость форм и выразительность линий обеспечила его манере больше подражателей; с лёгкой руки Рогира морально-психологическое решение религиозного образа стало ключевым моментом в развитии всего северного искусства XV-XVI вв.

Параллельно с первым расцветом нидерландской живописи продолжается объединение основных нидерландских территорий в границах единого государства. В 1406 г. один из сыновей Филиппа Храброго, Антуан, стал владельцем Брабанта и Лимбурга. Ещё более преуспел внук Филиппа, новый герцог Филипп Добрый. В 1421 г. он за 120 тыс. дукатов выкупил графство Намюр; в 1428-1433 гг. получил права на Голландию, Зеландию и Геннегау. Далее, в 1451 г. Филипп Добрый унаследовал герцогство Люксембург, а в 1455 г. сделал своего внебрачного сына Давида Бургундского епископом Утрехтским. Наследнику Филиппа Карлу Смелому оставалось только завоевать Гелдерн (1473 г.), чтобы почти все нидерландские территории оказались объединёнными во владении бургундских герцогов.

Если искусство предыдущего периода развивалось в связи с эмиграцией нидерландских художников во Францию и Бургундию, то в правление Филиппа Доброго (1419-1467) в самих Нидерландах зарождается подлинно национальная школа. Упадок французского королевского дома в 1410-е гг.; его потери в Столетней войне (в 1415 г. – разгром под Азенкуром, в 1420 – англичане заняли Париж) привлекают лучшие художественные силы – главным образом, нидерландцев – к бургундскому двору, перенесённому Филиппом из Дижона на их родину, в Лилль, а затем в Брюссель.

С этой поры в бургундских Нидерландах придворная и городская культура активно взаимодействуют, обогащая друг друга. Своего рода эмблемой новой эпохи стал орден Золотого Руна, учреждённый в 1430 г. Филиппом Добрым, напоминающий одновременно о романтических настроениях позднего рыцарства и об овечьей шерсти как основе хозяйственного процветания Фландрии. Видимо, городам в этом альянсе принадлежал если не качественный, то количественный перевес: во всяком случае, творчество даже самого «элитарного» из живописцев того времени, Яна ван Эйка, мы

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 2
сейчас представляем по работам, исполненным этим мастером не для герцогского двора, а по заказам богатых граждан Гента и Брюгге. Алтарная картина, выражающая самосознание бюргерской общины, становится столь же характерным памятником эпохи, каким для предыдущего периода был украшенный миниатюрами часослов – предмет приватного любования благочестивого аристократа.



Алтарные створки «Богоматерь», «Св. Вероника» и «Троица» из Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне, (около 1375-1444). Дерево, смешанная техника.

Зарождение классической формы алтарной картины – как и прославленной нидерландской изобразительности XV в. вообще – связаны с группой памятников, выделенных на рубеже XIX-XX вв. из наследия Р. ван дер Вейдена в качестве работ другого, более раннего мастера. Речь идёт прежде всего об **алтарных створках «Богоматерь», «Св. Вероника» и «Троица» из Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне**. Самой экзотической из многочисленных атрибуций была попытка отнести их к творчеству полулегендарной художницы Маргариты ван Эйк, сестры Яна ван Эйка. Хуго фон Чуди, впервые описавший эти картины, связал их происхождение (ошибочно) с аббатством Флемаль близ Льежа и предложил именовать их автора Мастером из Флемаля. В 1902 г. Жорж Юлен де Лоо привлёк архивные данные об учителе Рогира Робере Кампене и отождествил франкфуртского анонима с этим последним; в настоящее время большинство историков искусства согласны с Юленом де Лоо.

Биография Робера Кампена (ок. 1375-1444) весьма типична для нидерландского художника XV в. В 1406 г. Кампен, уже будучи квалифицированным мастером, получил гражданство Турне. С этим старинным городом на границе Фландрии и Геннегау, замечательном архитектурно-скульптурными памятниками романского и готического периодов, связана вся дальнейшая его жизнь. Он постоянно выполнял заказы: как живописные, так и декоративные работы; имел учеников, одним из которых в 1427 г. стал «Рожеле де ле Патюр» (Рогир ван дер Вейден); много лет Робер Кампен занимал официальную должность городского живописца, а при восстании ремесленных цехов Турне против патрициата в 1423 г. возглавил местную гильдию св. Луки (гильдию художников), а затем был избран в городской совет. Известность художника, видимо, способствовала тому, что при подавлении восстания (1428) с ним обошлись довольно мягко.

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 3

Наиболее ранним из сохранившихся произведений Кампена считается картина **«Рождество»** (1420-е гг., Дижон, Городской музей). В ней художник со свойственной его школе отчётливой цельностью формы объединил иератические фигуры евангельской сцены на первом плане с новаторским пейзажным фоном. Ландшафт с высоким горизонтом вмещает массу деталей, но, в отличие от франко-фламандских миниатюристов, Кампен не просто умножает подробности, но даёт этому зрелищу внутреннюю опору. Мотив змеящейся дороги, продолженный заливом извилистой формы, сообщает земной поверхности реальную протяжённость в глубину. С общей цветовой гаммой – неяркой, холодноватой – контрастирует архаичный живописный мотив – восходящее солнце написано золотом. Это подчёркивает символический характер пейзажа: восход солнца служит параллелью рождению Богомладенца, происходящему на первом плане. Вместе с тем, обыденные эффекты освещения – тени деревьев и кустов на песчаной дороге, отражения городских башен в воде рва – показаны художником с подкупающей правдивостью.

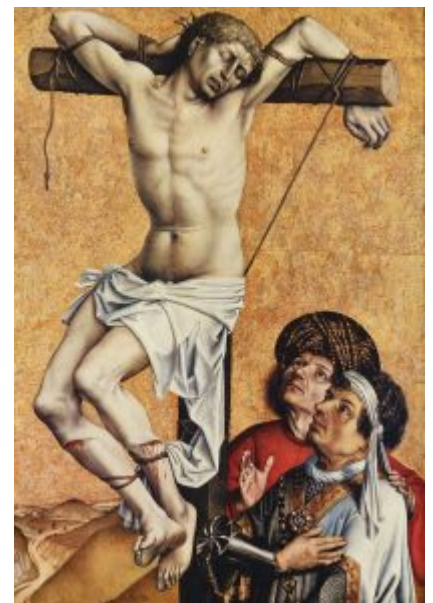


«Рождество» (1420-е гг., Дижон, Городской музей)

Сама сцена Рождества изображена в соответствии с мистическим видением Бригитты Шведской (1370-е гг.), согласно которому Мария родила Христа, стоя на молитве, и от Новорожденного излился неземной свет, затмивший огонёк свечи в руках Иосифа. У Кампена скульптурно величавая фигура коленопреклонённой Богородицы соседствует с трогательной фигуркой Младенца, лежащего прямо на земле (в системе

представлений Средневековья соприкосновение с землёй означало умаление, смирение). Две фигуры справа – повитухи из византийского апокрифа Книги Иакова (представлявшей Рождество, наоборот, в сравнительно комфортном бытовом окружении); одна из этих женщин, Саломея, усомнилась в девственности Марии, после чего у неё отнялась рука, однако маловёрка тут же исцелилась, прикоснувшись к Младенцу. Данный эпизод комментируют надписи-бандероли, сопровождающие эти фигуры.

Центральным произведением Кампена, видимо, был погибший триптих начала 1430-х гг. «Снятие со креста», от которого, помимо ряда копий (Ливерпуль, Галерея Уолтерс), частично сохранилась правая створка, изображающая двух воинов и крест с телом «злого» разбойника (ок. 1430-1432,



Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 4
 Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). Размеры фрагмента – 133х92 см – свидетельствуют о грандиозном формате первоначальной картины. Сакральная значимость памятника, видимо, ещё не позволяла мастеру отказаться от архаического золотого фона, но матовая структура последнего создаёт впечатление неглубокой пространственной среды, а светотеневая лепка фигур, в особенности мертвенно бледного тела казнённого, ясна и уверена.

«Снятие со креста», правая створка, изображающая двух воинов и крест с телом «злого» разбойника (ок. 1430-1432, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). 133х92 см

Одновременно были созданы изображения Богоматери, св. Вероники и Св. Троицы, упомянутые выше (все – ок. 1430-1432, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). Богоматерь и Вероника – хотя и представлены в апофеозе «райского» великолепия, в богатых нарядах и на фоне занавесей из итальянской златотканой парчи – держатся со скромной непосредственностью турнейских горожанок XV в. Цветовая перекличка обеих фигур: Марии в белом одеянии и перед красной драпировкой; Вероники – в красном, на фоне белой парчи – заставляет думать, что обе картины служили створками одного алтаря (как бы отмечая начало и конец земного пути Христа). Однотипны и их подножия – в виде лужайки, усеянной цветами и травами,



которые выписаны с ювелирной точностью. «Троица», изображение скульптурной группы скорбного Бога-Отца, поддерживающего измученного Христа, на плечо которого, в свою очередь, опустился голубь – Св. Дух, представляет собою, возможно, начало богатой нидерландской традиции украшать внешнюю, «будничную» сторону алтарных створок гризайльной росписью, имитирующей статуи.

Робер Кампен стоял и у истоков «бюргерского портрета», ставшего традиционным для Северной Европы. Переходной ступенью к появлению собственно портретного жанра в Нидерландах послужили фигуры жертвователей-донаторов, включаемые в религиозные картины с XIV в.

*Мужской портрет
 (Лондон, Национальная
 галерея)*

Видимо, в основе данного явления – напряжённый мистицизм и индивидуализация христианского сознания, присущие этому времени. Кампен-портретист отделяет изображения современников от сакральных сцен: мужской и женский портреты (Лондон, Национальная галерея), портрет бургундского канцлера Робера де Мамина, сохранившийся в копии (Картинная галерея Государственного музея Берлин-Далем). Однако особая значительность этих прозаичных, неприкрашенных лиц есть психологическая черта культуры, грезившей путешествиями из повседневности в сияющий мир небес, где и человеку



*Женский портрет
(Лондон, Национальная
галерея)*



*Портрет бургундского
канцлера Робера де
Мамина, сохранившийся в
копии (Картинная галерея
Государственного музея
Берлин-Далем)*

открываются предельные тайны бытия, и сам он раскрывается до конца и не в силах утаить о себе ничего. Итальянские портретисты кватроченто, пользуясь художественным опытом римлян, понимали своё творчество как яркую, определённую характеристику модели; темой же северного художника становится душа человека в её многогранном единстве. Поэтому так трудно охарактеризовать запечатленных Кампеном супругов из лондонской галереи или толстяка из берлинского музея. Скорее всего, перед нами обычные люди, не очень плохие и не особенно хорошие. Эти портреты предельно откровенны со зрителем – но тот довольно скоро понимает, что он здесь не судья, а такой же земной грешник, подлежащий Высшему Суду.

Дошедшие до нас работы Робера Кампена большей частью – фрагменты утраченных картин. Поэтому так называемый триптих Мерод, носящий имя одного из прежних владельцев (1430-е гг., Нью-Йорк, Музей Метрополитен), хотя по художественному качеству, скорее всего, работа ученика Кампена, весьма ценен как пример композиционного творчества его круга.

Автор строит трёхсоставную картину со множеством значимых деталей с простотой

гения: он подчиняет изображаемый мир логике домашнего уюта, столь ясной всем его соотечественникам – и творит композицию с той же привычной лёгкостью, с какой прибирает комнаты заботливая и опытная домохозяйка. Событие центральной картины – Благовещение – происходит в бюргерской гостиной; правая створка представляет соседнюю комнату – мастерскую хозяина дома; левая – дворик с фигурами посетителей – донаторов из мехельнского купеческого рода Ингельбрехтс

(герб которого помещён на оконных стеклах в сцене Благовещения). В образах персонажей нет видимой субординации: просветлённые лица донаторов однотипны с ликом Гавриила, а работающий Иосиф (в начале XV в. ещё не канонизированный и обычно изображавшийся в самом жанровом, если не в комическом виде) здесь представлен с тем же сосредоточенным торжеством, что и молящаяся Мария. Иерархия между сценами триптиха выражается чисто пространственно: изолированная комната Благовещения доступна только вышнему свету – кусочку неба в верхней части заставленного окна – в боковых же створках открыты проёмы ворот и окон, уводящие взгляд в большой мир городского пейзажа.



Триптих Мерод, (1430-е гг., Нью-Йорк, Музей Метрополитен)

Мы любимся и «микрокосмосом» интерьера, физически наслаждаемся прозрачностью оконного стекла; чистотой плит пола и белёных стен; надёжностью дверей, ставен, стропил потолка; той заботливой предусмотрительностью, с которой скамья придвинута к вместительному и щедрому на тепло камину, а рукомойник повешен в углу комнаты. При этом нужно знать, что большинство изображённых вещей были для людей XV в. сакральными символами. Так, стекло, пропускающее свет, не меняя своей природы, ещё Бернард Клервосский (XII в.) уподобил Непорочному Зачатию. Очаг с пламенем, напоминающим о древних жертвоприношениях, символизирует эпоху Ветхого завета; рукомойник в готической оправе – Крещение и новозаветную Церковь. Раскрытая книга олицетворяет Божественную мудрость; белая лилия – непорочность Богоматери; свеча, опирающаяся на подсвечник, напоминает об отношениях Христа – просветителя мира – и земной Его семьи. Наконец, мышеловка, которую мастерит Иосиф, восходит к проповеди Августина о том, как Христос, вочеловечившись, приготовил западню для дьявола – причём предложил ему в качестве приманки Своё страдающее и смертное естество.

С пониманием данного контекста вся композиция получает особый смысл: фигура молящейся Марии помещена между очагом (Ветхий завет) и рукомойником (Новый завет), перед круглым окном, в которое вместе с косым потоком света влетает крошечная фигурка Младенца с крестом (с такой наивной наглядностью изображён приход Христа в мир). Старец Иосиф, изображённый на правой створке за

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 7
изготовлением мышеловки (уподобленной Августин Спасению), представляет здесь ветхозаветных праведников, провидевших и ожидавших Христа; на левой же створке – молодые супруги Ингельбрехтс, пришедшие из нового, преображённого Крещением мира.

К 1420-м гг., когда интерес западного искусства к повседневности сделался прочной и активной тенденцией, насущной потребностью стало выявить общую, закономерную связь чувственных образов; суммировать нескончаемые впечатления жизни и выстроить их в целокупную пластическую картину мира. Эту задачу с блеском выполнил **Ян ван Эйк (ок. 1390-1441)**.

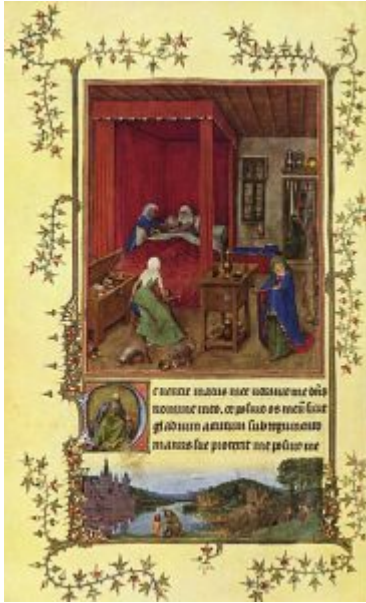
Родиной великого художника считается г. Маасейк, владение льежского епископа, ныне – в северонидерландской провинции Лимбург. Область Маасэйка богата каролингскими и романскими

памятниками и лежит в непосредственном окружении Льежа, Кёльна и Гельдерна – на рубеже XIV-XV вв. активных очагов «интернациональной готики». Самые ранние биографии Яна ван Эйка прочно связывают его имя с именем его старшего брата и, вероятно, первого учителя, Хуберта (1370/90-1426). К сожалению, творчество Хуберта ван Эйка сегодня представляют лишь несколько гипотетически приписываемых ему работ, среди которых на первом месте **«Явление ангела жёнам-мироносицам»** (1420-е гг., Роттердам, Музей Бойманс-ван Бёйнинген). Приглушённая, коричнево-оливковая гамма пейзажа объединяет звучные пятна фигур и оттеняет рассветное небо. Основная часть композиции считается работой Хуберта, однако фигуры ангела и толстого стражника с непокрытой головой написал, скорее всего, Ян ван Эйк – здесь уже узнаваема его изящная, одухотворяющая кисть.



«Явление ангела жёнам-мироносицам» (1420-е гг., Роттердам, Музей Бойманс-ван Бёйнинген)

В 1422-1424 гг. Ян ван Эйк состоял придворным живописцем у Иоанна III графа Голландского, прежде – епископа Льежского. Видимо, художник сохранил связь с



«Рождество Иоанна Предтечи и Крещение Христа» (1435/1440 гг., Турин, Муниципальный музей)

гаагским двором и после отъезда в 1425 г., с его именем связывают знаменитую группу миниатюр так называемого Туринско-Миланского часослова – рукописи с переменной судьбой, которая кочевала по Европе, не раз меняла владельцев, разделялась на части. Между 1380 и 1440 гг. ее иллюстрировали различные мастера; но лучшие миниатюры погубил пожар

Королевской библиотеки Турина в 1904 г. – вскоре после их первой публикации. О манере ван Эйка живо напоминают сцены **«Рождество Иоанна Предтечи и Крещение Христа» (1435/1440 гг., Турин, Муниципальный музей), «Плавание свв. Юлиана и Марты», «Высадка графа Вильгельма VI» (обе погибли в 1904 г.).** В них с уверенностью воплощено новое чувство пейзажа: единое пространство свободно развивается в глубину, окончательно оформляется горизонт; поразителен интерес живописца к различным типам облаков, игре света на поверхности воды, краскам утреннего неба.



«Плавание свв. Юлиана и Марты»

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 9

К миниатюрам Миланско-Туринского часослова иконографически и стилистически примыкают живописные створки «Голгофа» и «Страшный суд» (1430-е гг., Нью-Йорк, Музей Метрополитен), до начала 1930-х гг. хранившиеся в петербургском Эрмитаже и известные как «диптих Головина». Вполне по-ван-эйковски здесь трактованы фигура Христа и далёкий пейзаж («Распятие»); море, отдающее свои жертвы («Страшный суд»). Но образ толпы на Голгофе – с резкой откровенностью эмоций, и, особенно, душераздирающая сцена ада, где грешники, буквально «рождаемые в смерть вечную», барахтаются в бездне вперемежку с кошмарными чудовищами, вероятно, создания другого живописца, выполнившего эту работу совместно с ван Эйком.



Створки «Голгофа» и
«Страшный суд» (1430-е гг.,
Нью-Йорк, Музей
Метрополитен)

В мае 1425 г. Ян ван Эйк поступает на службу к герцогу Бургундии Филиппу Доброму в качестве живописца, получив одновременно скромный придворный чин *valet de chambre*, камердинера (это звание было номинальным и не налагало на художника каких-либо лакейских обязанностей, хотя и отражало его зависимое положение. В том же году Ян ван Эйк поселяется в герцогской столице Лилле, хотя есть свидетельства, что перед этим он проживал в Брюгге. Служба ван Эйка при дворе включала несколько «секретных путешествий»: в 1426 г. художник, возможно, побывал в Италии, затем он участвовал в посольствах, отправляемых Филиппом Добрым в Испанию (1427) и Португалию (1428-1429) с особой миссией – портретировать с натуры принцесс, обещаемых герцогу в жёны.

Около 1430 г., не оставляя службы у Филиппа, Ян ван Эйк переехал из Лилля в Брюгге. Именно с этого момента мы в состоянии проследить его художественное развитие. Ван Эйк шёл к творческой зрелости на протяжении 1420-х гг., но первым датированным произведением мастера стал законченный в 1432 г. Гентский алтарь, встающий перед историком искусства почти как чудо, возникшее из ничего.



«Гентский алтарь» (совместно с Губертом ван Эйком; 1432, собор св. Бавона, Гент)

Старинная надпись на раме алтаря (закончен в 1432 г., Гент, собор св. Бавона) сообщает, что живопись исполнена братьями Хубертом и Яном ван Эйками и первенство в этой работе принадлежало Хуберту, «славу которого никто не превзошёл». Полагали, что Хуберт ван Эйк до своей смерти в 1426 г. написал среднюю, неподвижную часть полиптиха, более архаичную, чем изображения створок. Однако современные технологические исследования показывают: живопись Гентского алтаря во всех его частях принадлежит руке одного автора. Видимо, памятник был изначально заказан Хуберту (который, судя по ряду источников, проживал в Генте с 1424 г. и похоронен в той самой церкви, для которой предназначался алтарь). По-видимому, Хуберт успел разработать программу алтаря и сделать композиционный рисунок средней его части. Затем Ян ван Эйк, никогда постоянно не живший в Генте, принял работу умершего брата и воплотил его замысел в красках; надпись же на раме свидетельствует лишь о степени уважения Яна к памяти Хуберта. Это означает, что вся колоссальная работа была исполнена между 1426 и 1432 гг., но вряд ли она могла начаться раньше возвращения Яна ван Эйка из Португалии в 1429 г.

Итак, за 2-3 года был исполнен грандиозный многоярусный складень-полиптих, ныне состоящий из 26 ячеек-картин, включающих в общей сложности 258 человеческих фигур. Высота Гентского алтаря достигает 3,5 м, ширина его (в раскрытом виде) – 5 м.

Алтарь создавался по заказу супругов Йоса (Йодока) Вейта и Элизабет Барлют, богатых, но бездетных граждан Гента – и был предназначен для их фамильной капеллы св. Иоанна Богослова в приходской церкви св. Иоанна Крестителя (с 1540 г. – аббатская церковь св. Бавона, после 1559 г. – городской собор Гента с тем же посвящением). По завещанию донаторов, перед алтарём «во веки веков» должна была совершаться ежедневная месса, которая заменила бы поминальные молитвы их несуществующего потомства; данное завещание исполнялось вплоть до конца XVIII в. На протяжении XVIII-XX вв. алтарный комплекс в целом и разрозненные его створки не раз меняли местонахождение, но после Второй мировой войны алтарь, за исключением створки «Праведные судьи», украденной в 1934 г. и заменённой копией, вновь украшает собор св. Бавона.

Обычным для Гентского алтаря было закрытое состояние, представляющее зрителю

три яруса изображений: в верхних тимпанах – пророки Захария и Михей, Кумская и Эритрейская сивиллы; ниже – Благовещение; наконец – донаторы Йос Вейт и Элизабет Барлют, преклонившие колени перед написанными гризайлью статуями Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, покровителей церкви и капеллы. Известно, что в 1427 г. Ян ван Эйк побывал в Турне, где, по всей вероятности, общался с Робером Кампенем; он мог познакомиться и с композиционной идеей «Алтаря Мерод». В живописи внешних створок Гентского алтаря налицо аналогичная сюжетика: Благовещение как некое перепутье между дохристианским временем (здесь означаящим не только библейскую (пророки), но и языческую (сивиллы) древность) и современным миром, представителями которого выступают донаторы.

Если ван Эйк и отталкивался от схемы «Алтаря Мерод», то он решительно изменил его горизонтальную структуру на вертикальную. Нижняя зона, уровень зрителя, с неглубоким пространством и крупными, весомыми фигурами каменных святых и застывших в вечной молитве заказчиков подобна надёжной базе, на которую возведено более свободное и просторное изображение Благовещения. Аскетически пустое, перспективно единое и богатое светотенью пространство «Благовещения» сквозным потоком проходит все четыре алтарные створки; иллюзия непрерывности интерьера усилена тенями от рам-перемычек, лежащими на полу Марииной горницы. В глубину интерьер продолжен окнами, которые выходят не только на городскую улицу, но и в соседние помещения, также, в свою очередь, прорезанные окнами на улицу. Ван Эйк, в отличие от «Мастера Мерод», не страдал «боязнью пустоты»: из многочисленных атрибутов Воплощения он сохранил Библию, рукомойник и белоснежное полотенце, и пышную лилию в руке архангела. В верхнем ярусе створок фигуры пророков и сивилл выступают в роли античного хора, сопровождающего сцену Благовещения – особенно характерна фигура Михея, беспокойно заглядывающего в средний регистр.

Краски на внешней поверхности створок сдержаны, почти монохромны: тёмно-красные одежды донаторов и цвет голубого неба, открывающийся в окнах «Благовещения», выделяются среди серых и светло-коричневых тонов остальной живописи. Возможно, фигуры супругов «маркированы» живописцем в знак их особого статуса донаторов, а кусочек лазури в окне может означать присутствие вышней Благодати в земных буднях.

Обыденность живописи внешних створок находит выражение и в напряжённо-застылом, самоуглублённом состоянии всех фигур, которым отпущено ровно столько пространства, чтобы стоять на коленях. Час их свободы и торжества пока не настал...

Надпись на внешней раме Гентского алтаря приглашает народ «шестого мая прийти и увидеть это». Первоначально, по воле донаторов, лишь единожды в год – в день поминовения св. Иоанна Богослова – алтарные створки открывались. Этого момента с трепетом ожидала немалая толпа, в том числе художники из окрестных мест, специально приехавшие в Гент.

Гентский алтарь распахивается. Чисто геометрически его поверхность увеличивается

вдвое, но иллюзорное пространство живописи расширяется во много раз больше.

Обыденная юдоль внешних створок в один миг сменяется завораживающим зрелищем земного рая: тесные, затенённые пространства сменяются простором пейзажа, блёклые тона – многокрасочной палитрой на пределе яркости и свежести цветов.

Общая тема внутренних картин алтаря – исключительно редкий для христианского искусства апофеоз преображённого мира; неожиданно радостный и жизнеутверждающий финал суровых пророчеств св. Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали... И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба... И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, ... и отрёт Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло. И сказал Сидящий на престоле: се, творю всё новое... И сказал мне: свершилось! Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой...» (Откровение св. Иоанна, 21:1-6).

Сцены торжества праведного человечества и его поклонения Агнцу-Христу восходят к забытым в начале XV в. средневековым миниатюрам Сен-Медардского Евангелия (начало IX в., Париж, Национальная библиотека), *Hortus deliciarum* Херрады Ландсбергской (конец XII в., рукопись погибла в 1870 г.). Но при этом перед создателями алтаря встала необходимость воистину «сотворить всё новое»: воплотить достаточно элитарный мистический сюжет в форму алтарной картины, обращаемой к всенародной массе – ибо надпись на раме приглашает в храмовый праздник увидеть алтарь любого, кто её прочтёт.

Композиция раскрытого алтаря включает два регистра. Нижний ярус напоминает роттердамское «Явление ангела жёнам-мироносицам»: здесь также в основе пейзаж с высоким горизонтом, где на фоне утреннего неба рисуется силуэт города. Но это на сей раз не земной Иерусалим, а Небесный. В центре изображения, на престоле-жертвеннике стоит белый Агнец с пронзённой грудью; кровь из раны стекает в потир – древнейший образ Христа-Искупителя (ср. Откровение св. Иоанна, 5:5-6).

На той же оси, ближе к зрителю – восьмигранный фонтан, из которого берёт начало прозрачный ручеёк, текущий к нижнему краю картины: как бы входя в пространство зрителя: «чистая река воды жизни» (там же, 22:1).

Алтарь Агнца окружают ангелы; Источник – люди-праведники, в следующем порядке. По левую сторону – древние пророки, причём не только библейские, но и, в частности, римский поэт Вергилий, некоторые стихи которого считались в Средние века провозвестием Рождества (изображён в первом ряду стоящих: с бородой, в белой одежде и с венком на голове). Далее, на боковой створке – кавалькады «воинов Христовых» – во главе со свв. Мартином, Георгием и Себастьяном, за которыми следуют земные властители: король Артур, Карл Великий, Готфрид Бульонский, Людовик Святой; затем – «праведных судей», олицетворяющих уже не рыцарский, а бюргерский идеал правления. Последний мотив иконографически совершенно нов; по

преданию, Ян ван Эйк изобразил здесь, под видом четвёртого и пятого всадников первого ряда, самого себя и брата Хуберта. С правой стороны от Источника симметрично расположены группы: апостолов, иерархов Церкви, затем отшельников, среди которых свв. Антоний, Мария Магдалина и Мария Египетская, и святых странников под предводительством гиганта Христофора. Композиционное распределение фигур выражает традиционное предпочтение Нового завета Ветхому, а смиренное богопознание иноков и пилигримов – воинской доблести и власти: первым темам в картине уделена более престижная, правая сторона. (Думается, уместно вспомнить и о культурной оппозиции: левая сторона – Запад, царство меча и закона; правая – Восток, мир созерцательности и духовных исканий).

Итак, стороны света в пространстве Гентского алтаря семантизированы соответственно позиции предстоящего алтарю зрителя. Однако в глубине картины всё кардинально меняется. Несомненно, авторы композиции признавали за мужским полом первенство; во время богослужений, в том числе и перед этим алтарём, мужчины всегда занимали правую, а женщины – левую сторону храмового интерьера. И вот, в глубине картины, со стороны Небесного Иерусалима к престолу Агнца движутся ещё две процессии: слева – священнослужители, не в красных, как на первом плане, а в небесно синих облачениях; справа – юные девы в богатых нарядах с венками на головах. Это мученики и мученицы: в руках у всех пальмовые ветви; в группе дев по атрибутам можно узнать великомучениц Агнессу (с агнцем на руках) и Варвару (с башней). Думается, здесь изображены никто иные, как «убиенные за слово Божие» из Апокалипсиса, которые, пребывая под жертвенником Агнца, просили Божьего Суда, но сейчас, наконец, готовы соединиться со своими «сотрудниками и братьями» (Откровение св. Иоанна, 6:9-11). Изображены они в соответствии с «обратной перспективой», обычной для средневекового искусства – правая и левая стороны определяются не зрителем, а образом Божества, точку зрения Которого принимает зритель. На уровне престола Агнца мир нижнего яруса Гентского алтаря разделяет невидимая, но, для XV в. – отчётливо ясная граница, за которой начинаются «новая небо и новая земля». Они подобны нашему миру, в расцвете его красоты, почти во всём, за единственным исключением: там зрительское «Я» перестаёт быть центром координат, уступая это место Богу.

Яну ван Эйку досталась от брата сложнейшая, вселенского масштаба программа – и он смог придать ей потрясающую реальность именно живописными средствами. Композиция «Поклонения Агнцу» разрознена, фигуры скованы; сводятся к двум-трём постановкам и столь же однообразны по физиономическим типам, но эти погрешности замечаешь только при внимательном рассмотрении; при первом же взгляде зритель очарован тонкой гармонией цветов и полнозвучностью живописной пластики. Легенда приписывает Яну ван Эйку изобретение масляных красок, которые, по некоторым данным, применялись уже в поздней античности и, во всяком случае, были известны немецкому монаху Теофилу, автору трактата по художественной технике начала XII в. Возможно, ван Эйк усовершенствовал рецепт масляных красок, включив в него новое

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 14
связующее вещество – «белый брюггский лак», которое обеспечивало составу более быстрое и надёжное высыхание. Думается всё же, главная заслуга Яна ван Эйка – в виртуозном умении пользоваться новыми красками.

Белый грунт, применявшийся нидерландскими мастерами, сообщает их живописи особую светоносность. Между грунтом и красками пролагался внутренний изолирующий слой лака – благодаря чему масло не впитывалось основой, а удерживалось красочным слоем, придавая ему несравненную пластичность и прозрачность. Подмалёвок (так называемые «мёртвые краски»), просвечивая сквозь верхние слои, усиливает интенсивность и глубину цвета; лёгкие, прозрачные лессировки «оживляют» одноцветные красочные пятна – создавая полную иллюзию поверхности предметов. Ян ван Эйк владел этими приёмами с исключительными умением и тактом. Эжен Фромантен характеризует его манеру как «смесь кропотливой наблюдательности и мечты, сквозящей в дымке полутеней».

Краски ван Эйка (как и большинства мастеров старонидерландской школы) представляют также памятник высокой ремесленной культуры живописцев, которые собственноручно готовили краски на основе органических пигментов и потому их картины до сих пор поражают богатством и свежестью тонов – в чём им явно уступают живописцы XIX-XX вв., располагавшие менее стойкими красками фабричного производства.

Красота земли в «Поклонении Агнцу» выражает незримое присутствие Божества, Которое является воочию в верхнем ярусе Гентского алтаря. Там центральную зону занимает группа изображений, напоминающая византийский Деисис: Бог Отец (так именуют эту фигуру все старинные описания алтаря), по правую Его руку – Богоматерь, по левую – Иоанн Предтеча. У подножия центрального образа в нижнем регистре представлен Св. Дух в виде голубя: окружённый сиянием, с золотыми лучами, исходящими во все стороны – на группы праведников. Так с композиционной горизонталью шествия святых к Источнику жизни скрещивается вертикаль, соединяющая лица Св. Троицы – причём Св. Дух является посредником между Отцом и Сыном-Агнцем. Одежды Господа, Богоматери и Предтечи – три огромных (эти фигуры больше человеческого роста) цветовых пятна предельной силы – при этом художнику удалось избежать кричащей пестроты в их сочетании. Затем следуют две изысканных живописных интермедии: изображения поющих и музицирующих ангелов – и, наконец, фигуры Адама и Евы: пластически богатые и помещённые в ячейки неглубоких ниш, они надёжно фланкируют верхний ряд алтарных картин.

Гентский алтарь изображает вселенское торжество правды: Адам и Ева, искупленные от греха кровью Агнца, поставлены в единый ряд с Сидящим на престоле – но об их падении напоминают гризайльные сцены в завершениях картинных досок: «Жертвоприношение Авеля и Каина» и «Убийство Авеля». Возможно, что первоначальный вид алтаря был драматичнее нынешнего: старые описания рассказывают о погибшей ещё в XVI в. алтарной пределле, изображавшей грешников, взывающих к милосердию Агнца из адских темниц.

Поселившись в Брюгге, Ян ван Эйк вёл размеренную жизнь живописца-ремесленника. В 1431 или 1432 гг. он купил там дом с каменным фасадом; был женат на некой Маргарете, 1406 года рождения, родившей ему десять детей – крёстным отцом одного из этих отпрысков в 1434 г. стал сам герцог Бургундии. Филипп Добрый назначил художнику довольно высокую пожизненную пенсию и время от времени отправлял его в дальние поездки с тайными поручениями, как например в 1436 г. Ян ван Эйк выполнял заказы брюггского магистрата, главным образом декоративного характера: около 1435 г. он раскрашивал и золотил статуи в городской ратуше. Более творческой была его работа по частным заказам.



*Портрет четы
Арнольфини, 1434,
Национальная галерея,
Лондон*

1434 г. датирован исполненный ван Эйком портрет супругов Арнольфини (Лондон, Национальная галерея). Заказчиком выступил итальянец Джованни Арнольфини, уроженец г. Луки, бывший с 1420 по 1472 гг. представителем флорентийского банка Медичи в Брюгге. Около 1432 г. он женился на своей соотечественнице Джованне Ченами. Именно к их бракосочетанию приурочена картина.

Пара молодожёнов замерла посреди тесной бюргерской спальни. Их фигуры неподвижны, лица сдержанны. Красноречивее всего – жесты. Соединив руки, они клянутся хранить взаимную верность, причём мужчина подтверждает святость договора обращённым к небесам движением правой руки. Современные снимки в инфракрасных лучах позволяют видеть: художник изменил первоначальный рисунок этой поднятой руки Арнольфини, повернув ладонь ребром к зрителю – что прибавило жесту определённости и силы. Место встречи протянутых рук Джованни и Джованны почти совпадает с геометрическим центром картины, лишь слегка смещаясь вправо. Гораздо сильнее притягивает взгляд зрителя круглое зеркало в глубине картины; в нём отражаются спины супругов и дверной проём с двумя другими фигурами. Ван Эйк изобразил церемонию свадебного договора; в XV в. такой обряд, совершаемый при двух свидетелях, мог заменять венчание в церкви; браки, заключённые подобным образом, были по закону нерасторжимы. На стене над зеркалом читается надпись: «Иоанн ван Эйк был здесь». Итак, живописец, вероятно, был приглашён как один из свидетелей церемонии; возможно, и данная картина является своеобразным брачным свидетельством новой семьи Арнольфини.

Интерьер брачного покоя глубоко символичен. Справа возвышается кровать под

пологом – своеобразный алтарь супружества; слева – окно, в сильном перспективном сокращении, чуть намечает выход в «большой мир», лишь усиливая интимное состояние сцены. Собачка в ногах у супружеской пары воспринимается как средневековая эмблема верности; пара туфель напоминает о неразлучности супружеской пары; апельсины на окне – о радостях супружества; метёлка – о чистоте, чётки – о благочестии; наконец, уже помянутое круглое зеркало, где отражаются фигуры свидетелей – это око Бога, перед лицом Которого брачующиеся обещают беречь и поддерживать друг друга.

Портрет Арнольфини – один из ранних в европейском искусстве образов человека в своём повседневном окружении, хотя изображаемая повседневность пока ещё несёт на себе отсвет Вечного.

Пластическая сила жеста и насыщенность знаковыми деталями сближают «Портрет Арнольфини» и алтарную створку «Благовещение» (Вашингтон, Национальная галерея) – прежде достояние петербургского

Эрмитажа. В связи с давним уподоблением Богородицы Земной Церкви, местом действия здесь избрано просторное и сумеречное пространство романского храма. Архангел в парчовом облачении, напоминающем о величии ангелов Гентского алтаря, обращается к Деве с церемонной улыбкой и изящным изгибом длинной ладони. Руки Марии, зеркальное повторение руки Гавриила, однако, повёрнутые иначе, выражают уже не светскую позу, а полноту чувства, кроткое приятие Вышней воли: «се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (Евангелие от Луки, 1:38). По словам Йохана Хейзинги, у ван Эйка немного произведений, где так соединялись бы иератичность и утончённость. Свет из высоких окон скупо освещает сказочный декор храма: на плитках пола изображены эпизоды из истории Давида и Самсона, а в скрещении клеток – знаки Зодиака. На дальней стене, на импостах аркады, в медальонах – изображения Исаака и Иакова, выше – витраж и по сторонам его – фрески: «Спасение младенца Моисея» и «Обретение скрижалей». В квадратах деревянного потолка также смутно различаются росписи...



*Благовещение
Масло на
панели, 93 х
37 см, 1434.
Национальной
галереи
искусства,
Вашингтон*

Около 1435 г. Ян ван Эйк работал для одного из приближенных Филиппа Доброго – Никола Ролена (1374-1462) – выходца из низов, умного и весьма нещепетильного политика, о котором современный ему историк Жорж Шателен говорит: «Он всегда собирал урожай только лишь на земле – как будто земля была дана ему в вечное пользование». Другой современник, Жак дю Клерк сообщает, что Ролен «почитался одним из мудрейших людей королевства в отношении преходящего, ибо если коснуться духовного, то здесь я умолкаю». Этот определённо ренессансный деятель заказал ван Эйку алтарный образ для церкви Нотр Дам дю Шастель в его родном городе Отене. Сейчас «Мадонна



Мадонна канцлера Ролена. ок. 1435

De Maagd van kanselier Rolin.

Холст, масло. 66 × 62 см. Лувр,
Париж

Скромная по размерам, всего 66х62 см, эта картина заключает в себе необъятный мир, проникнутый ощущением пластической цельности. В стройной, но нестрогой, чуждой банальной геометрии композиции великолепный зал, в котором то ли Богоматерь является молящемуся канцлеру, то ли раб Божий Никола Ролен каким-то чудом получил доступ в чертог Царицы Небесной – пространственно уравновешен с простором пейзажа. Зрительным переходом между залом и миром служат тихий дворик, где гуляют павлины, цветут алые и белые розы (таким образом претворяется готическая тема «Запертого сада» Девы Марии) и парапет крепостной стены, с которого два горожанина любуются раскрывающейся пред ними панорамой.

Дальше раскинулся город. Имевшие место попытки идентифицировать его с Маастрихтом, Льежем или Лионом 1430-х гг. ни к чему не привели. Думается, пейзаж выражает восходящую к Августину тему противостояния Града земного и Града Божьего. Осью пейзажа служит река – древний символ границы между двумя мирами. Город на левом берегу (составляющий фон фигуры Ролена) образован в основном светскими зданиями. В то же время, над головой Ролена нависает барельефный фриз, изображающий сцены изгнания Адама и Евы из рая, убийства Авеля и опьянения Ноя (это зримое «бремя греховности» составляет своего рода параллель филигранной золотой короне, которой венчает Богородицу ангел). На правом берегу реки высятся многочисленные церкви; поднимается громада собора, к которому текут пёстрые фигурки людей. Младенец Христос, благословляя Ролена, одновременно указывает ему на арочный мост – как бы побуждая канцлера перейти из града земного в Град Божий. Таким образом, налицо постоянная ассоциативная связь между пространством пейзажа и пространством зала.

Река уводит наш взгляд в глубину. Пейзаж по-прежнему насыщен жизнью: сады

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 18
предместий, лесистые холмы, лодки с фигурками пассажиров – всего в несколько миллиметров высоты, островок с башенкой посередине реки, сиренные очертания далёких гор... Мир, овеянный чудом, и такой безупречно реальный!



*«Мадонна каноника ван дер Пале»
(1436, Музей Грунинге, Брюгге)*

С годами художник совершенствует свой язык. В так называемой «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436, Брюгге, Городской музей изобразительных искусств) местом действия служит хор церкви св. Донациана в Брюгге, с которой связана вся жизнь Яна ван Эйка брюггского периода. При этой церкви будет похоронен сам художник, умерший 9 июля 1441 г. В алтаре возвышается престол Богоматери: с подлокотниками, украшенными статуями Самсона и Давида, с зелёным, вышитым цветами пологом (своеобразная тень цветущего райского луга из «Поклонения Агнцу»). Младенец на коленях Матери играет с попугаем – средневековые описания животного мира ставили в пример предусмотрительность этой птицы, строящей гнездо в местах, недоступных змеям; попугай также мог служить напоминанием об Эдеме, где человек разговаривал с животными. Слева от престола стоит патрон церкви, св. Донациан, архиепископ Реймский (IV в.), один из покровителей Брюгге; его атрибут – колесо со свечами, которое, согласно житию Донациана, было пущено по реке, чтобы отыскать тело святого, утопленного гонителями. Жемчуга и самоцветы в его облачении – немыслимой для природы величины, но ван Эйк с присущей ему силой зрительного убеждения заставляет нас поверить своим глазам. Справа – св. Георгий; галантно приподнимая шлем, он представляет Богоматери соимённого ему Йориса ван дер Пале, многолетнего настоятеля церкви св. Донациана и теперь, несмотря на старость и болезни, не оставившего служения и заказавшего эту картину ван Эйку как прощальный дар своему храму.

В «Мадонне ван дер Пале» нарядные детали не отвлекают внимание от целостного образа церковного пространства. Богоматерь – воплощение идеи Церкви; святой-покровитель брюггского храма и сроднившийся с храмом старый священник в

По наблюдениям Э. Фромантена, тональность данной картины «строгая, приглушённая и богатая, удивительно гармоничная и сильная. Цвет струится в ней мощным потоком, краски цельны, мастерски составлены и ещё более мастерски связаны с соседними при помощи тончайших валёров».



«Триптих св. Екатерины» (1437, Дрезден, Картинная галерея)

Следующий шаг Яна ван Эйка на пути концентрации выразительной силы письма – алтарный «**Триптих св. Екатерины**» (1437, Дрезден, Картинная галерея). Вновь взгляд зрителя ограничен алтарным пространством собора, стройным, изящным, будто кристалл. Фигуры Богоматери с Младенцем, св. Екатерины, св. Михаила и донатора погружены, как в чудесный сон, в это царство стрельчатых арок, витражного света и узоров персидского ковра у подножия трона. Затейливый пейзаж в приоткрытом окне за спиной у Екатерины кажется отзвуком окрыляющей симфонии «Мадонны канцлера Ролена».

Редкий пример графического творчества ван Эйка – подготовительный рисунок «Св. Варвара» (1437, Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств) – начальная стадия так и не осуществлённой им картины. Лёгкими, но твёрдыми мазками тончайшей кисти по загрунтованной доске запечатлена

самозабвенно читающая юная святая – и строительство готической башни, полным ходом идущее у неё за спиной. Согласно житию, прекрасная Варвара была спрятана отцом-язычником в высокой башне, но и там она сумела узнать и принять учение Христа. Башня – обычный атрибут св. Варвары; изобразив её не символически – как в Гентском алтаре – а настоящей, растущей постройкой, ван Эйк выразил идею строительства нового христианского мира: и в душе героини, и в земной реальности (в контексте изобразительной символики XV в. романские постройки ассоциировались с древностью, Ветхим заветом; готические же – с приходом христианства).



Подготовительный рисунок «Св. Варвара» (1437, Антверпен,



*Портрет кардинала Николо
Альбергати (1431-1432, Вена,
Музей истории искусства)*

музыкант при герцогском дворе, носивший это почётное
прозвище в память о древнегреческом композиторе
Тимофее Милетском (1432, там же) – вдохновенный поэт.

Возможно, тайна чудесного дарования живописца Яна ван
Эйка состояла именно в безошибочном чувстве границы
между всеобщим и индивидуальным. Средневековые
художники были безраздельно преданы



*«Человек в красной шапке»
(1433, Лондон,
Национальная галерея)*



всеобщему началу; мастера Нового времени перешагнули нащупанную ван Эйком грань и погрузились в сферу индивидуального – и в результате никто не может сравниться с этим мастером, олицетворяющим сразу и зарождение нидерландской школы и высший её расцвет; с Яном ван Эйком, который подписывал свои работы смиренно-горделивым девизом: «Alc i xh xan» («Как я могу»).

Ян Ван Эйк оставил своим преемникам по школе пример высокого художественного совершенства – скорее идеал, чем образец прямого подражания. Как непосредственный наставник следующего за ним поколения живописцев особую роль сыграл **Рогир ван дер Вейден (1399/1400-1464)**. Его образы не достигают благородного величия творений ван Эйка, но им свойственна большая эмоциональная открытость; они, так сказать, «коммуникабельнее».

«Тимофей» (1432,
Масло на дереве,
34.5 x 19 см,
Национальная
галерея, Лондон)

Рогир был сыном резчика по дереву из г. Турне. Свою художественную карьеру он начинал также в качестве ученика скульптора – но уже в зрелом возрасте, около 1427 г. поступил подмастерьем к живописцу Роберу Кампену. Около 1632 г. Рогир ван дер Вейден, уже мастер живописи, переезжает в Брюссель, где женится на местной уроженке. С 1436 г. он упоминается в должности городского живописца Брюсселя; работал для герцога Филиппа Доброго и его приближенных; к нему поступали заказы из различных мест Нидерландов, а также из Германии и Италии.



Среди ранних произведений Рогира – до 1435 г. ещё следовавшего наивной красочности миниатюры («Св. **Екатерина**» (ок. 1432, Вена, **Художественно-исторический музей**); «**Встреча Марии и Елизаветы**» (ок. 1433/35, Лейпциг, **Музей изобразительных искусств**) выделяется алтарная композиция «**Снятие со креста**» (ок. 1435/40, Мадрид, **Прадо**). В ней художник находит в себе силы уже состязаться с учителем: очевидна перекличка с одноимённым алтарём Кампена, о котором мы, к сожалению, можем судить лишь по створке из Франкфурта и по ливерпульской копии (см. выше). Но если Робер искал в архаическом золотом фоне глубину

«Св. Екатерина» (ок.
1432, Вена,
Художественно-

исторический музей) реального пространства, то Рогир понимает его как декоративную плоскость, перед которой встаёт тесная группа динамичных фигур – в чём с очевидностью проявился его талант скульптора. Зато композиционному разладу центральной части алтаря учителя, насколько возможно судить о ней по копии из галереи Уолтерс, ученик способен противопоставить единый драматический ритм фигур. В центре композиции Рогир две параллельные диагонали, образованные силуэтами фигур мёртвого Христа и упавшей без чувств Богоматери. Остальные персонажи окаймляют их траурным полукольцом. Общее, нисходящее движение фигур Сына и Матери завершается у нижнего края картины изображением черепа. Согласно традиции, это череп Адама, предназначенного Создателем к бессмертию, но грехопадением



«Снятие со креста» (ок. 1435/40,
Мадрид, Прадо)



«Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1433/35, Лейпциг, Музей изобразительных искусств)

обрекшего себя и своё потомство на гибель, некогда похороненного на Голгофе. Пунктир трёх скорбных ликом: череп – прежде бывший лицом Адама; обмершее лицо Марии; мёртвое лицо Христа – отмечает три важнейшие вехи христианской истории: Грехопадение – Воплощение – Искупление. Это ещё одна диагональ; контекстуально она восходящая, оптимистическая. Мотив грядущего Воскресения и торжества христианства в картину Рогира, возможно, вносили и утраченные боковые створки, представлявшие четырёх евангелистов.

В развитии живописца Рогира ван дер Вейдена проявилось и влияние Яна ван Эйка – причём Рогир, как и подобает художнику Нового времени, следовал авторитету, не стесняясь ему возражать. Картина ван дер Вейдена «**Богоматерь со св. Лукой**» (ок. 1436, Бостон, Музей изобразительных искусств) – несомненная реплика с «Мадонной канцлера Ролена». Но в отличие от ван Эйка, для которого всё живописное пространство, до последней мелочи, было содержательно ценным, ван дер Вейден выделяет в изображении передний план и пейзажный фон: этот последний, при сохранении основных мотивов, из необъятного одушевлённого космоса превращается в уютную декорацию. На

первом плане также всё меняется: если у ван Эйка все три персонажа пребывали в некоем духовном единении с окружающим миром, то у Рогира эмоции проявляются ярче, характеры – определённые; вводится некое распределение ролей. Богоматерь – спокойно величава, каковой Она и должна перейти на творимую икону; Младенец, как будто не ведающий о Своем неземном величии, радостно смеётся; св. Лука за работой – внимателен и прилежен. Рогир ван дер Вейден уделяет особое внимание психологическому образу живописца, так как данная картина предназначалась для капеллы алтаря гильдии художников Брюсселя в соборе св. Гудулы. Будучи первым произведением в этом роде, она вызвала немало подражаний: живописцы в других местах видели в нём образец для собственных гильдейских алтарей. Таково, в частности, происхождение старинной копии с Рогира, хранящейся в петербургском Эрмитаже.



«Богоматерь со св. Лукой» (ок. 1436, Бостон, Музей изобразительных искусств)

Простая и зрелищная композиционная схема «Богоматери со св. Лукой» – мизансцена фигур первого

плана, связанная архитектурной рамой с декоративной

далью пейзажа – постоянно используется ван дер

Вейденом на протяжении десятилетий: в «Алтаре

Мирафлорес» (кон. 1430-х гг., Берлинские

государственные музеи) и затем в «Алтаре Иоанна

Крестителя» (1450-е гг., там же).



«Алтарь Семи таинств»

«Алтарь Семи таинств» (1440-е гг.

Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств) представляет ясное, заполненное

светом пространство готического храма

(напоминающего собор св. Гудулы в Брюсселе), в

котором одновременно совершаются все

христианские Таинства по римо-католическому

обряду: начиная со сцены Крещения на первом

плане левой створки, заканчивая соборованием

умирающего – симметрично, на правой. Таким

образом содержанием картины становится вся

жизнь человека-христианина. На боковых

створках над группой участников каждого из

Таинств, как знак божественного присутствия,

витают ангел в одеждах соответствующего

литургического цвета. Центр триптиха посвящён

Причастию: в глубине, у алтаря совершается

обряд Преосуществления хлеба и вина в плоть и

кровь Господа; на первом же плане, словно

мистическое видение среди привычных эпизодов

церковной жизни, к сводам поднимается

Распятие – залог святости главного из Таинств.

Картина расцвечена любимыми Рогиром

насыщенно-красочными пятнами одежд – но

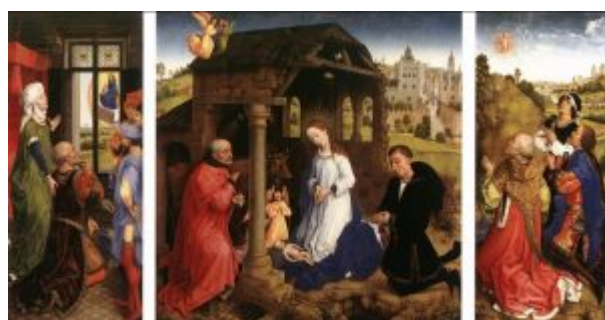
взамен золотого фона, примирявшего подобную

же пестроту в средневековой живописи,

художник с успехом использует вполне

обыденный, сдержанно солнечный цвет

песчаниковых стен собора.



Тот же вкус к равновесию между образами

земной реальности и чуда Рогир проявляет в

ставшем одной из вершин его творчества

«Алтаре Бладелена» (ок. 1445 г., Берлинские

государственные музеи, Картинная галерея

Берлин-Далем). Центральная сцена Рождества

иконографически близка к дижонской картине

Кампена, но у Рогира больше единства между

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 25

«Алтарь Бладелена» — центральная сценою (где вифлеемский хлев — согласно апокрифам — представлен как развалины древнего дворца Давида) и дальним пейзажем в мягком утреннем свете. Яснее и внутренние связи в группе Поклонения Младенцу — где участвует донатор, бургундский казначей Пьер Бладелен. Молитвенная сосредоточенность центральной картины оттенена драматичным действием на боковых створках — знамения о близящемся рождении Христа являются римскому императору Августу и восточным царям-волхвам.

Об успехе творчества Рогира при бургундском дворе свидетельствует и получение им заказа на алтарь

капеллы Госпиталя (Hotel-Dieu) в бургундском городке Бон, основанного уже знакомым нам канцлером Никола Роленом (1445/50, Бон, Капелла Госпиталя). На внешних створках алтаря изображён сам донатор и его жена, Жигона де Сален, преклоняющие колени перед гризайльными статуями святых — покровителей больных и страждущих, Себастьяна и Антония (Благовещение во втором ярусе центральной части написано рукой другого мастера).

Бонский алтарь в раскрытом виде — это суровый и величественный образ Страшного суда, представленного вполне в традициях средневековой иконографии. Как и ван Эйки в Гентском алтаре, Рогир ван дер Вейден строит здесь двухрегистровую композицию, причём в верхней зоне изображены небожители, чьи фигуры во много раз превосходят фигуры людей в нижней. Но в Гентском алтаре оба регистра были относительно самостоятельными картинами в отдельных рамах; Рогир же усиливает драматизм их соседства — поместив небеса и землю в единое живописное пространство. Низкие облака, кажется, готовы обрушиться на землю; в соседстве с узкой полоской синевы «земного неба» у горизонта золотой фон верхнего регистра приобретает тусклый, зловещий оттенок меди. В ликах



Алтарь капеллы Госпиталя (Hotel-Dieu) (1445/50, Бон, Капелла Госпиталя)

святых на небесных престолах нет ни гнева, ни суровости – но в самом величии этих фигур читается что-то неумолимо грозное. Судия-Христос вознесён ещё выше; на престоле радуги Он кажется отрешённым от всего: лилия и меч, слева и справа – символы милости и правосудия – для Него сейчас реальнее, чем мольбы и оправдания всего мира.

Внизу безрадостная, голая, переполненная могилами земная твердь – повинувшись голосу ангельских труб – набухает, лопается как скорлупа, выпуская на свет хрупкие, беспомощные нагие фигурки воскресших. Всем им придётся взойти на огромные весы, которые держит в руках крылатый великан в белых одеждах – архангел Михаил; коромысло весов определит их судьбу в вечности – блаженство либо муки. Слева возвышается готическая арка райских врат, к которым ангел ведёт группу праведников; слева разверста пылающая пропасть преисподней, куда прячутся грешники. Именно так, в отличие от живописцев его круга, Рогир не изображает демонов, конвоирующих осуждённых; в этом отношении его «Страшный Суд» не столь фантастичен – но не менее страшен. Грешники бросаются в геенну сами – словно Вышний Судия внушает им больший ужас и отвращение, чем уготованные муки. Это люди, носящие преисподнюю внутри себя: видя,



*Триптих семейства Брак (1450-1452,
Париж, Лувр)*

как они остервенело тянут друг друга в пропасть, понимаешь, что такие способны терзать своих ближних «не хуже» любых чертей. Возможно, такой образ Страшного Суда продиктован словами Евангелия: «Суд же состоит в том, что свет пришёл в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы» (Евангелие от Иоанна, 3:19).

В 1450 г. Рогир ван дер Вейден – едва ли не первым из крупных нидерландских живописцев – отправился в Италию. Это было путешествие уже сформировавшегося, прославленного художника; непосредственной его целью было религиозное паломничество в Рим в дни торжеств так называемого «юбилейного года». Помимо

Рима Рогир побывал в важнейших художественных центрах тогдашней Италии: Флоренции, Ферраре; о нём, «Рогерии Галльском», с восторгом отзывался гуманист Бартоломео Фацио, а впоследствии именно у ван дер Вейдена учился живописец Дзанетто Бугатто, посланный миланским герцогом для совершенствования в Нидерланды. С итальянскими впечатлениями Рогира связывают так называемый **Триптих семейства Брак** (1450-1452, Париж, Лувр), в котором взятые крупным планом полуфигуры Христа и святых триумфально возвышаются на фоне далёкого пейзажа и картину «**Оплакивание Христа**» (ок. 1450, Флоренция, Уффици), иконографически близкую с композицией круга фра Анджелико (Мюнхен, Пинакотека).



«Оплакивание Христа» (ок. 1450, Флоренция, Уффици)

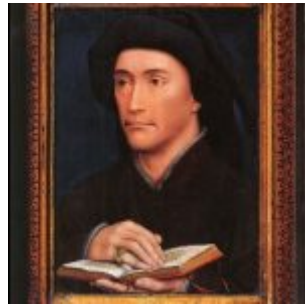
В позднем произведении Рогира, **алтаре для церкви св. Колумбы в Кёльне** (ок. 1460, Мюнхен, Пинакотека) общий тон задаётся роскошной, перенасыщенной формами сценой первого плана центральной картины. Красочное зрелище Поклонения волхвов разворачивается на фоне богатого подробностями пейзажа с высоким горизонтом; на боковых створках, слева и справа, в центральное пространство вливаются световые каналы из окна («Благовещение») и подкупольной зоны храма («Сретение»). Как трагическая нота среди этого апофеоза возникает сумрачная руина вифлеемского хлева с изображением (видением) Распятия, возникающим на центральном столбе.



Алтарь для церкви св. Колумбы в Кёльне (ок. 1460, Мюнхен, Пинакотека)

Фигура молодого волхва у правого края центральной створки «Алтаря св. Колумбы» считается портретом наследника бургундского герцогства – будущего Карла Смелого. Как портретист, Рогир ван дер Вейден поначалу следовал урокам Кампена: изображал людей в моменты предельной душевной собранности, при полной отрешённости от земных страстей – **Мужской портрет** (Лондон, Институт Курто), **Женский портрет** (Берлин, Государственные музеи). Однако в **портретах Франческо д'Эсте** (ок. 1460 г., Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и **неизвестной дамы** (1460-е гг., Вашингтон, Национальная галерея) больше

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 3. Первая половина XV в. Становление новой изобразительности | 28
внимания уделяется мимической жизни лица, сложной гамме эмоций и настроений. Появляется аристократизм и свойственная ему скрытность. Какая-нибудь случайная деталь – взгляд исподлобья, спрятанная улыбка, приподнятая бровь – ставит точку в создании глубокого, яркого, но, по сравнению с Кампеном, уже не столь простодушного образа.



Мужской портрет (Лондон, Институт Курто)



Женский портрет (Берлин, Государственные музеи)



Портрет Франческо д'Эсте (ок. 1460 г., Нью-Йорк, Музей Метрополитен)



Портрет неизвестной дамы (1460-е гг., Вашингтон, Национальная галерея)

