

Имя Жана Фуке, крупнейшего французского художника XV века, было заново открыто лишь в конце 19 века. Автор портретов французского короля и римского папы, носивший при Людовике XI титул «королевского живописца», художественный диктатор Тура (по словам одного из современных исследователей) оказался забытым на целых три столетия. И это неудивительно. Придворное общество легко меняло свои вкусы, и на смену прославленным мэтрам приходили менее талантливые, но более угодные моде их преемники. В водовороте французской истории, наполненной политическими и религиозными распрями, многие произведения старых мастеров всплывали снова и снова, чтобы потом навсегда исчезнуть. Так случилось и с Жаном Фуке: из двух названных портретов чудом уцелел лишь один, а достоверных произведений турецкого живописца известно сейчас немногим более десятка.

Отправной точкой первых атрибуций послужила находка эрудитов XIX века. Это была двухтомная иллюстрированная рукопись «иудейские древности» Иосифа Флавия, в самом начале которой была обнаружена запись следующего содержания: «В этой книге 12 историй... 9 из них украшены рукой славного художника и миниатюриста доброго короля Людовика XI Жана Фуке, уроженца города Тура». Эти строчки сразу сообщали о многом: Фуке родился в Туре, работал при дворе короля и ко времени создания рукописи был уже известным мастером.

В 1477 году флорентийский путешественник Франческо Флорио в письме, написанном из Тура к другу Джакомо Тарлати, делился впечатлениями о мастерстве турецкого художника Фуке. Он упоминал портрет папы Евгения IV, выполненный молодым французом в Риме, а также серию «*imagines sanctorum*» («священных образов» — *лат.*) для церкви Нотр-Дам-Де-ла-Риш в Туре. Портрет папы и работы в церкви не сохранились, но для нас важно, что документ характеризует разностороннее дарование Фуке-портретиста и мастера больших монументальных композиций.

О поездке Фуке в Италию мы знаем со слов еще одного флорентийца — архитектора и скульптора первой половины XV века Антонио Аверлино, прозванного Филарете. Именно ему принадлежит первое восторженное описание портрета папы Евгения IV. В своем «Трактате об архитектуре» (1460— 1463) Филарете, обращаясь к миланскому герцогу Франческо Сфорца, хвалит талант Фуке-портретиста. Портрет папы предназначался для сакристии церкви Санта-Мария сопра Минерва в Риме. По словам Филарете, Евгений IV и два его приближенных были изображены на холсте как живые.

В архивах Ватикана хранится еще один документ, который мог бы пролить свет на биографию художника. В нем говорится, что Жан Фуке из Тура, являющийся незаконным сыном священника, 14 июня 1447 года получил в Риме от папы сан каноника и некоторые юридические льготы, что еще через два года было подтверждено по просьбе самого Фуке папой Николаем V. Если в этом документе речь действительно идет о турецком художнике, а не его однофамильце, то становится яснее

хотя бы одна из причин путешествия Фуке к папскому двору.

Таковы скудные данные, почерпнутые из свидетельств современников живописца. И тем не менее мы знаем о Фуке больше, чем о ком-либо из французских художников его времени. Обязаны мы этим главным образом открытию «Иудейских древностей». И вот почему. Франция по ряду причин не оставила нам летописца художественных событий, который, подобно Джорджо Вазари в Италии или Карелу ван Мандеру в Нидерландах, сочинил бы французские «жизнеописания знаменитых художников» — важнейший источник изучения истории живописи. В распоряжении современного исследователя французской художественной культуры той эпохи — десятки имен, сотни разрозненных памятников и документов, почти никак не связанных между собой. И если в процессе поиска удастся доказать соответствие архивных данных конкретному художественному произведению, а тем более определить имя автора, это уже большая удача. И все-таки многим живописцам, украшавшим алтари и рукописи, по-видимому, так и не суждено обрести имя: они останутся «неизвестными мастерами» первой или второй половины XV столетия. Так могло случиться и с Жаном Фуке.

Рано или поздно в трудах по истории французской живописи заняла бы далеко не последнее место стилистически однородная группа произведений под условным названием «Неизвестный мастер середины XV столетия». К счастью, этого не случилось.

Кроме упомянутых исторических свидетельств имя Фуке и названия многих его произведений фигурируют в придворных и городских счетах, в завещаниях и описях имущества богатых меценатов. Но любопытный парадокс: «архивный» Фуке и тот Фуке, которым гордятся сейчас немногие музеи мира, как будто не имеют ничего общего между собой. Не нашлось пока в архивах ни слова о луврских шедеврах живописца — портретах Карла VII, канцлера Жювенеля Дезюрсена, автопортрете на эмалевом медальоне, — хотя судьба первой картины была на редкость благополучной (портрет три столетия украшал интерьер Сент-Шапель в Бурже, а с 1757 года постоянно находится в Лувре). Не знаем мы и о том, что думали увидевшие первыми «Часослов Этьена Шевалье», «Большие французские хроники» и иллюстрации к сборнику новелл Боккаччо. Повезло лишь «Меленскому диптиху» — его еще застал в меленской церкви монах Дени Годефрау, писавший в середине XVII столетия историю короля Карла VII. Открытие «Иудейских древностей» стало причиной второго рождения художника Жана Фуке, важный вклад которого во французскую культуру смогли по достоинству оценить историки и почитатели искусства. «Иудейские древности» соединили двух Фуке, и на этой основе стало возможно реконструировать историю жизни и творчества художника, определить суть его творческого метода, наметить вехи его эволюции, осмыслить его место в художественной культуре эпохи. В этой связи значение исторических свидетельств XV века трудно переоценить. И все-таки Жан Фуке, подобно многим своим современникам, остается фигурой загадочной. В его истории множество белых пятен, заставляющих историков искусства постоянно искать, выдвигая гипотезу за гипотезой. А это, в свою очередь, побуждает еще раз внимательно взглянуться в произведения Фуке, ведь именно в них и заключена подчас та истина, которую скры-

вает от нас история.

Дату рождения Жана Фуке большинство его биографов. относит к началу 1420-х годов. По убедительным предположениям, Фуке в начале 1440-х годов учился в Париже, а затем в 1445— 1447 годах поехал в Италию (поездка могла состояться не позднее февраля 1447 года— времени, когда умер папа Евгений IV). По возвращении в Тур Фуке женился, открыл свою мастерскую. Этим временем датируются первые выполненные им заказы. До 1461 года он работал при дворе Карла VII; осенью этого же года, после смерти Карла, Фуке руководил подготовкой торжественной церемонии въезда в Тур нового короля Людовика XI. При нем он не только не потерял своих позиций, но и укрепил их, получив в 1474 году титул «королевского живописца» и выполняя заказы самых знатных особ Франции. Фуке работал в Туре до конца своей жизни. Точная дата его смерти неизвестна. Документ от ноября 1481 года упоминает вдову художника и двух его сыновей — наследников.

Годы творческого формирования Жана Фуке совпали с периодом величайших бедствий и разрушений, причиненных Франции Столетней войной с Англией. Многие города лежали в руинах, сотни деревень были стерты с лица земли. Повсюду свирепствовали голод и эпидемии, на дорогах хозяйничали шайки грабителей. Современники свидетельствовали, что в 1438 году по Парижу бегали волки. И без того тяжелое положение французского народа усугублялось непрекращающимися раздорами короля и бургундских герцогов. Еще будучи мальчиком, художник впервые услышал о подвиге Жанны д'Арк. Тема войны была близка и понятна любому из современников Фуке. Картины грозных лет навсегда запечатлелись в его сознании. Кровавые драмы в миниатюрах Фуке — не порождение фантазии художника, а результат наблюдений над окружающей реальностью, итог жизненного опыта и суровых испытаний, выпавших на долю его поколения.

Постепенно преодолевая кризис, Карл VII, а затем Людовик XI начинают объединение французских земель, закладывая основы абсолютной монархии. Война изменила соотношение общественных сил в стране. Подогретым военными событиями мечтам феодальной знати о возрождении былой славы и могущества не суждено было осуществиться. Королевская власть опиралась теперь в своей политике на города, которые, оправившись от разрушений, становились центрами экономического, социального и культурного развития. Крепло третье сословие, сосредоточивая в своих руках огромные денежные средства. «И деньгам подвластно все» — говорится в одной из мистерий 1451 года. «De plus en plus!» («Все больше и больше!» — *франц.*) — таков был девиз одного из представителей новой королевской администрации. Ближайшие сподвижники Карла VII в новой политике — финансист Жак Кёр, канцлер Жювенель Дезюрсен, казначей Этьен Шевалье и его зять и преемник Лоран Жирар — были выходцами из буржуазии. Именно они становятся главными меценатами при дворе короля. Жак Кёр увековечил свое имя, привлекая лучших архитекторов для строительства своего дома в Бурже, лучших художников для росписей свода домашней капеллы и лучших витражистов для капеллы в соборе Буржа. А семьи Шевалье и Дезюрсенов стали заказчиками придворного художника Жана Фуке.

Война надолго задержала культурное развитие Франции, отодвинула начало нового художественного движения. За время войны очагами новых идей и художественных решений стали Италия, где уже работали Брунеллески, Донателло и Мазаччо, и Нидерланды, где собор св. Бавона в Генте уже украшал знаменитый алтарь братьев ван Эйк. Однако после заключения мира Франция, тесно связанная с международными художественными центрами, не могла довольствоваться прежними стилевыми формами. Новый этап требовал создания нового художественного стиля и языка.

После поражения французской армии при Азенкуре (1415) Париж как объединяющий художественный центр отходит на второй план. Средоточием всей жизни Франции во второй половине столетия становится Тур. Здесь обосновываются Карл VII и Людовик XI, здесь, в их резиденции, развивается придворное искусство. В Туре родился Жан Фуке, здесь же после обучения в Париже и поездки в Италию он провел всю свою жизнь при королевском дворе.

Выбор Тура в качестве резиденции не был случайным. Тур избежал военных действий, находясь в тяжелые годы под покровительством орлеанского бастиона. Это был город со старыми культурными традициями: еще в каролингскую эпоху в Туре процветало искусство книжной миниатюры, здесь же была одна из крупнейших во Франции ковровых мастерских. Через Тур пролегал путь к испанскому монастырю Сант-Яго де Компостелла, куда к могиле св. Иакова стекались паломники со всего света. К середине века стало заметно оживление художественной жизни: возобновилось строительство собора св. Гасьена, дворца архиепископа. При дворе работали известные в то время художники Жан Пуайе, Пьетр Андре и другие. Долгие годы на службе у французского короля находился знаменитый нидерландский музыкант Ян Окегем: в 1450-е годы он был королевским советником и казначеем аббатства св. Мартина (покровителя Тура), а при Людовике XI в замке Плесси-ле-Тур в капелле короля под управлением Окегема каждый день пел хор мальчиков. Искусству украшения рукописей обучали в мастерских собора и аббатства Мармутье, а самым одаренным ученикам были доступны и библиотеки богатых феодалов.

Тур расположен в долине Луары — именно ее берега выбирали феодалы для строительства замков. Французские поэты воспевали красоту этих мест, а историки искусства называли область Турень французской Тосканой, имея в виду при этом роль Жана Фуке в сложении того нового искусства, которое явилось важным шагом на пути от средневековья к Возрождению во Франции.

Знакомством с художественной культурой своих предшественников и современников Фуке обязан юношеским годам, проведенным в Париже. Несмотря на захват Парижа англичанами и бегство многих талантливых мастеров на юг и в Бургундию, старая традиция украшения рукописей не была прервана. Это смутное время оставило такие шедевры, как полный драматизма «Большой часослов де Роан», «Бревиарий герцога Бедфордского». Герцог Бедфордский, брат английского короля Генриха V и правитель Парижа, покровительствовал автору бревиария, собравшему в своей мастерской лучшие художественные силы столицы. Здесь под руководством Мастера герцога

Бедфордского, отождествляемого специалистами с Энсленом де Агно, создавались иллюстрированные рукописей и портреты. Живописная традиция начала века — эпохи расцвета, связанной с именами братьев Лимбург, дошла до Фуке через эту мастерскую.

Париж произвел огромное впечатление на молодого художника прекрасными образцами готической архитектуры. Не случайно в «Часослове Этьена Шевалье», созданном по возвращении из Италии, художник, несмотря на многочисленные ренессансные архитектурные мотивы, отдает предпочтение парижским храмам и замкам. Скульптурные ансамбли на фасадах соборов формируют его пластическое мышление. Развитое чувство формы, единство композиционного замысла роднят портреты Фуке, где модель впервые представлена почти в натуральную величину, с уместающимися на ладони миниатюрами его рукописей.

Архитектурные портреты «Часослова Этьена Шевалье» — неопровержимое доказательство того, что Фуке хорошо знал Париж. Что же касается его обучения в Париже, то прямых сведений об этом пока не найдено. О пребывании молодого художника в мастерской Энслена де Агно, о его контактах с живописцами старшего поколения можно лишь строить догадки. Возможно, прав Ж. Порше, который считает, что Жану Фуке нечему было учиться в Париже 8.

Однако это обучение не следует здесь понимать буквально.

Каждый молодой одаренный художник, даже будучи учеником в мастерской, жадно впитывает все впечатления от окружающей его жизни, ищет этих впечатлений. Несомненно, почувствовавший в себе тягу к украшению рукописной книги, Фуке использовал всякую возможность погрузиться в созерцание старинных манускриптов, украшенных драгоценными миниатюрами. Кто знает, какой шедевр стал для художника из Тура откровением, определившим раз и навсегда его творческую судьбу? Двадцатипятилетний живописец, написавший портрет французского короля, был, безусловно, введен в высшие придворные круги богатым покровителем (может быть, самим Этьеном Шевалье). А это означает, что Фуке мог видеть коллекции многих меценатов, в которых эпоха рубежа XIV — XV веков была представлена во всем многообразии ее художественных проявлений. Вот лишь один известный пример. У Этьена Шевалье находился часослов Мастера Бусико, выполненный в 1415— 1420-х годах 9. В нем Жан Фуке переделал для владельца гербы и вписал новые инициалы. Это ли не прекрасная школа для молодого начинающего художника? Разработка воздушной перспективы Мастером Бусико, безусловно, повлияла на характер творческих поисков автора «Часослова Этьена Шевалье» и «Иудейских древностей». Французская иконография религиозных сюжетов Фуке, а также заимствованные у предшественников многие элементы изобразительного языка — подтверждение тому, что в руках турецкого художника побывали десятки рукописей парижских мастерских, то есть подтверждение национальных корней его искусства.

Расцвет таланта Жана Фуке-миниатюриста был подготовлен развитием французской книжной миниатюры всего предшествующего периода. Испытав на себе влияние

парижской школы, используя традиционный набор форм, типов и композиций. Фуке тем не менее оставил далеко позади своих учителей и поднял французское изобразительное искусство на качественно иную ступень.

Вероятнее всего именно в столице Фуке видел произведения новой масляной живописи нидерландцев. Реалистические завоевания нидерландских мастеров не могли оставить Фуке равнодушным. Его художественный идеал складывается под влиянием Яна ван Эйка, самого классического из всех нидерландцев. Трехчетвертной разворот фигуры в портрете (неизвестный еще итальянцам), замкнутое пространство вокруг модели — эти приемы, позволявшие сконцентрировать внимание на портретируемом и глубже выявить его индивидуальность, Фуке позаимствовал у своих северных братьев. Они же привили турецкому живописцу любовь к городским пейзажам, которыми так богаты его миниатюры.

Суть взаимоотношений Жана Фуке и в его лице французской художественной традиции с нидерландскими и фламандскими мастерами составляли не только впечатления от увиденных в чьих-то коллекциях картин Яна ван Эйка или Рогира ван дер Вейдена.

Ведь среди художников, работавших в XV столетии во Франции, многие были нидерландского происхождения: в начале века — братья Лимбург, ближе к его середине — Мастер Жювенель. Таинственный автор «Благовещения из Экса» также считается нидерландцем Эти местные, часто офранцузившиеся нидерландцы сохраняли верность национальным традициям и вносили свой дух в живописную культуру Франции. » Жан Фуке был первым французским художником, отправившимся в Италию. Пребывание Фуке в Риме, где для папы Евгения IV работали также Пизанелло и фра Анджелико, не вызывает ни у кого сомнений. Судя по мотивам архитектуры Брунеллески, встречающимся в его миниатюрах, художник был и во Флоренции. На его пути могли быть Венеция, знаменитая работами художников семейства Беллини, и Падуя, украшенная скульптурой Донателло.

Месяцы, проведенные Жаном Фуке в Италии в атмосфере ренессансной художественной культуры, научили его по-новому воспринимать окружающую действительность. Турецкий мастер увез во Францию не только конкретные впечатления. В его сознании утвердилось новое понимание человеческой личности, привлекающей характером деятельным и целеустремленным. И, что не менее важно, утверждалась мысль о достоинстве художника, творца. Главным же результатом итальянского путешествия Фуке-живописца стала новая трактовка человеческой фигуры, а также основанная на открытии законов перспективы новая конструкция живописного пространства.

Ни одной достоверной работы Фуке доитальянского периода не сохранилось. Между тем долгие годы ученые пытались их найти «. Еще в начале нашего столетия П. Дюрье приписал раннему Фуке несколько рукописей, в которых полностью отсутствовали итальянские влияния [2. Среди них была рукопись «Море историй» 13, выполненная для Гийома Жювенеля Дезюрсена в 1448 — 1449 годах. Постепенно список

произведений, входящих в эту группу, расширился, и в нем появлялись все новые названия 14. Однако дальнейшие исследования показали, что рукописи относятся ко времени после итальянского путешествия Фуке: они датируются 1450—1460-ми годами и, следовательно, никак не могут являться ранними произведениями турецкого мастера. Их автор по рукописи из парижской Национальной библиотеки был назван Мастером Жювенеля Дезюрсена, или просто Мастером Жювенелем (иногда его называют по другому памятнику Мастером женевского Боккаччо). Предполагают, что Мастер Жювенель был нидерландцем по происхождению и имел большую мастерскую в одном из крупных городов на западе Франции [6].

Так благодаря многолетнему атрибуционному поиску историкам искусства удалось восстановить творческий облик еще одного французского живописца XV века. Искусство этого современника Жана Фуке рассматривается теперь как еще один фактор художественной жизни середины столетия, как один из элементов той среды, в которой формировался турецкий мастер. Что же касается его ранних произведений, то большинство современных исследователей сходится во мнении, что попытки найти их бесплодны, что раннего Фуке просто не существует.

Первые произведения вернувшегося из Италии художника обнаруживают уже яркую самобытность, то неповторимое своеобразие, где итальянские и нидерландские мотивы, переплетаясь с национальной традицией, складываются в единую художественную систему. Влияние позднеготической традиции украшения рукописей, нидерландской реалистической живописи и искусства итальянского кватроченто Жан Фуке подчинил своему индивидуальному стилю. С его именем во французском изобразительном искусстве связаны первые значительные успехи в портретном жанре и последний расцвет книжной миниатюры. Искусство Жана Фуке по праву занимает ведущее место во французской художественной культуре XV столетия.

Современники называли Фуке прекрасным мастером, рисующим портреты с натуры. Характерно, что оба дошедших до нас письменных отзыва принадлежат итальянцам, а кто, как не они, были в середине XV столетия истинными ценителями искусства портрета?

Филарете подробно описал портрет папы Евгения IV (о котором мы имеем лишь общее представление благодаря сохранившейся позднейшей гравюре). А позже Вазари сообщил, что «Евгений IV» Фуке вдохновил Рафаэля на создание портрета папы Льва X.

Жанр портрета явился одним из первых светских жанров в изобразительном искусстве эпохи поздней готики «. Именно в эту эпоху рождается интерес к человеческой индивидуальности, желание передать в живописном или скульптурном образе портретное сходство. Хроники XIV — XV веков сообщают о целых портретных галереях, украшавших феодальные замки: богатые меценаты охотно позировали художникам. Первым дошедшим до нас памятником портретной живописи Франции стал портрет Иоанна Доброго (около 1360, Париж, Лувр), исполненный, как предполагают, Жираром Орлеанским. Уже в нем было очевидным желание художника с наибольшей

достоверностью запечатлеть облик портретируемого.

Реалистические устремления в скульптуре нашли свое наиболее

законченное выражение в творчестве Клауса Слютера — достаточно назвать статуи Филиппа Смелого и его жены, выполненные им в 1393 году для монастыря Шанмоль в Дижоне.

Эта черта мироощущения эпохи проявлялась не только в алтарной живописи или надгробной скульптуре. В рукописных книгах широко распространяется традиция посвяtitельных миниатюр: в светских трактатах изображалась церемония поднесения автором его труда заказчику, окруженному свитой; в молитвенных книгах святой патрон представлял молящегося заказчика богоматери. Обращение Жана Фуке к этому жанру отвечало духовным исканиям эпохи.

В его искусстве портрет освобождается от традиционной готической условности, от сковывающей образы религиозной отрешенности. В истории французской живописи турецкому мастеру принадлежит роль основоположника национальной ренессансной школы портрета.

Сохранилось три достоверных портретных образа кисти Фуке: король Карл VII, казначей Этьен Шевалье (портрет является левой створкой «Меленского диптиха») и канцлер Жювенель Дезюрсен.

Фуке не датировал своих картин, не осталось о них и документов, позволяющих судить об условиях заказов. Твердой опорой в исследованиях остается лишь стилистический анализ портретов, а также некоторые косвенные факты и даты. Поэтому хронология творчества Жана Фуке достаточно условна и до сих пор вызывает разногласия.

Так, датировка портрета Карла VII колеблется в пределах целых полутора десятилетий, от 1445 до 1461 года. Стилистически этот портрет отличается от остальных отсутствием италянизмов — это позволяет считать его ранней доитальянской работой Фуке и датировать примерно 1445 годом. Возраст короля (дата его рождения — 1403 год) и покрой его платья (с подложенными плечами, по моде того времени) подтверждают эту точку зрения. Предметом споров стала надпись на раме картины, где король назван «победоноснейшим». Эти споры сдвинули предполагаемое время исполнения портрета в начало 1450-х годов, но желаемого результата (точной даты) не принесли. Анализ архивных и эпиграфических источников не дает ответа на вопрос, какая же из побед короля принесла ему этот громкий «титул»: перемирие в Туре в 1444 году, битва при Форминьи в 1450 году или при Гийене в 1453 году |9.

Для установления точной даты написания портрета нужны дополнительные сведения и факты, которыми мы пока не располагаем.

И все-таки хотелось бы привести еще один довод в пользу ранней датировки.



Напомним, что папа Евгений IV, позировавший турецкому мастеру, умер в феврале 1447 года, так что время создания портрета Евгения IV может быть установлено с большей точностью. И хотя Вазари, характеризуя меценатскую деятельность папы, упрекает его в неразборчивости, вряд ли Евгений IV мог довериться первому встречному иностранному художнику. Жана Фуке, безусловно, представили папе и — логично было бы предположить — представили королевским портретистом 20.

Обратимся теперь к самому портрету<sup>21</sup>. Король изображен в обрамленной занавесями церковной ложе во время молитвы, его руки покоятся на парчовой подушке. Раму портрета украшает надпись: «Победоноснейший король Франции Карл Седьмой этого имени» (то есть «седьмой по имени Карл». — *Е. З.*)

Иконография портрета- Карла VII восходит к средневековой традиции иератического портрета (модель представлена фронтально, в симметричном обрамлении занавесей). Вот почему портрет кажется на первый взгляд архаичным. Но лишь в этом его связь с религиозным эстетическим идеалом. Портретная концепция Фуке представляет собой решительный разрыв со старыми традициями.

Мастер создает новый тип портрета, воплощая образ новыми художественными средствами.

Карл VII лишен традиционных атрибутов власти и парадных аксессуаров: избегая внешних эффектов, Фуке целиком сосредоточился на лице короля.

Важно отметить, 'что в своем пристальном интересе к человеческой индивидуальности 'французский художник оказался, несомненно, близок нидерландским портретистам. Поразительна откровенность, с которой Фуке рисует этого малопривлекательного человека: у короля маленькие, настороженно смотрящие глазки, слишком массивный нос и капризно сложенные губы. Художник умело передал это, по-видимому, постоянное выражение апатии и брюзгливости на лице Карла, так не соответствующее идеальному образу «победоноснейшего короля».

Для Жана Фуке, так же как *и* для его предшественника Жирара Орлеанского, важно достоверно воспроизвести облик короля. Но живописец середины XV столетия ставит перед собой более сложную задачу: соотносить человеческую фигуру в портрете с окружающим ее пространством.

Подчеркнуто рельефно исполненное лицо Карла повернуто в полупрофиль, тогда как плечи даны почти в фас, параллельно плоскости картины. По сравнению с реалистически трактованным лицом фигура короля кажется более плоскостной. Это впечатление неслаженности отдельных частей, неумелости — обманчиво.

Анализируя портрет Карла VII, исследователи отмечали его главные особенности: статуарную неподвижность фигуры короля, вызывающую в памяти раскрашенные статуи в готических соборах, а также геометрическую выверенность композиции. Последняя проявляется в строго продуманном соотношении объемов (подушки-

постамент, торса и головы) и почти прямых линий общего силуэта, занавесей, шляпы, складок плаща. Этот прием подчиняет объемно-пространственное решение портрета идее создания монументального образа короля.

Карл VII Жана Фуке безволен и слаб, но он король, и в этом невозможно усомниться. В отличие от нетрудного, более интимного среза в нидерландских портретах Фуке выбирает поясной срез и низкую точку зрения, что сразу возвышает фигуру портретируемого и как бы отдаляет зрителя на должное расстояние. Почти квадратный формат картины (ему и в дальнейшем мастер оказывает предпочтение) придает фигуре короля еще большую устойчивость.

Официальный, парадный характер портрета подчеркивается и его цветовым строем. Основные цвета — красный, белый и зеленый — составляли гамму герба Валуа. Сочетание темно-красного цвета (в одежде Карла, подушке и верхней оборке занавеса) с золотом (нити парчи и отделка шляпы) создают впечатление строгой торжественности.

Эти черты портретного образа Фуке с особой отчетливостью выступают в портретах приближенных короля. «Меленский диптих» был заказан Фуке королевским казначеем Этьеном Шевалье для церкви в его родном городе Мелене. Диптих находился в церкви до середины XVII века, где его обнаружил монах Дени Годафруа, оставивший его описание. Затем створки диптиха были украдены из церкви. Портрет Этьена Шевалье попал в начале XIX века к немецкому коллекционеру Брентано-Ларошу.

А мадонну с младенцем привез из Парижа мэр Антверпена ван Эртборн. Створки диптиха до сих пор находятся в разрозненном виде. Левая, изображающая Этьена Шевалье со св. Стефаном, хранится в музее Берлин-Далем, правая, изображающая мадонну с младенцем, — в Королевском музее изящных искусств в Антверпене, куда она попала после смерти ван Эртборна. Вместе створки диптиха были представлены трижды: на выставках в Париже в 1904 и 1937 годах и на лондонской выставке 1932 года”

Изображая Этьена Шевалье перед мадонной, Фуке пользуется средневековым иконографическим типом (донатор и святой). Крупные фигуры в трехчетвертном повороте придвинуты к нижнему краю картины и занимают почти всю ее плоскость. Четкость и выразительность силуэтов донатора и святого усиливаются тем, что фигуры помещены на более светлом фоне стены, украшенной классическим ордером.словно изваяние стоит святой Стефан, правой рукой едва касаясь плеча донатора и в левой держа библию и камень — атрибут своего мученичества. Лицо святого, контрастируя с сосредоточенным, но земным выражением лица Этьена Шевалье, выглядит отрешенным, почти аскетичным, хотя с головы на воротник капают густые капли крови, напоминающие зрителю сцену из жития («Мученичество св. Стефана» художник изобразил на одной из миниатюр «Часослова Этьена Шевалье»).

Мадонна изображена в роскошных одеждах, за ней возвышается спинка богато

украшенного трона. Ее хладнокровная безучастность вызывает в памяти образы Пьеро делла Франческа. Тип ее лица (высокий выбритый лоб, маленький рот), белая кожа, постанка головы, изящество позы и костюм характерны для придворной дамы того времени, привыкшей диктовать моду, вкусы и свою волю.

Почти столетие назад ученые впервые обратились к загадке «Меленского диптиха», толчок к изучению которого дала парижская выставка «Французские примитивы» 1904 года. Вывешенные вместе, створки являли собой картину столь противоречивую, что ставили многих в тупик. Даже неискушенного зрителя поражало несходство. Более того, противоположность пространственного и цветового решения обеих частей диптиха: четкость пространственного построения левой створки — и отсутствие даже намека на глубину пространства за троном в правой: естественная карнация лиц донатора и святого — и сверкающая мраморная белизна лица Марии и тела младенца; наконец, мягкая цветовая гамма слева — и цветовые контрасты справа. Скрупулезное исследование створок, предпринятое еще в начале века, выявило незначительную разницу в технике исполнения и в размерах досок, на основании чего делался вывод, что створки были выполнены в разное время и даже разными художниками.

Архаизирующей, готической назвал мадонну Ш. Стерлинг. «Меленский диптих» датируется приблизительно началом 1450-х годов. По старой укоренившейся традиции принято связывать его заказ со смертью фаворитки Карла VII Аньес Сорель, облик которой Фуке по просьбе заказчика воспроизвел в правой створке. Из истории известно, что, будучи умной и образованной женщиной, Аньес Сорель участвовала в политической жизни страны, приближая ко двору талантливых людей. Этьен Шевалье был ее ближайшим другом и душеприказчиком. Аньес Сорель умерла от родов 9 февраля 1450 года. Два года спустя, в 1452 году, умерла жена Этьена Шевалье Катрин Бюде. Хронологическая близость этих событий, а также полная неизвестность относительно условий заказа и приблизительность его датировки уже давно породили в науке идею связать создание диптиха со смертью Катрин Бюде.

Несколько лет назад французский исследователь А. Шатле снова выступил в защиту этой точки зрения. Ссылаясь на тот факт, что диптих украшал место погребения Этьена Шевалье и его жены, Шатле считает здесь портрет Аньес Сорель совершенно неуместным и предполагает, что Фуке придал мадонне черты сходства с Катрин Бюде. Однако этой версии противоречит одно существенное обстоятельство: в соответствии с живописной иерархией образов в алтарных композициях XV века супруги-заказчики находились в равном положении перед объектом поклонения. Тому достаточно примеров как во французской, так в итальянской и нидерландской живописи (вспомним «Троицу» Мазаччо, «Гентский алтарь» братьев ван Эйк, «Алтарь Портинари» Гуго ван дер Гуса, «Богоматерь милосердия» Ангеррана Картона и многие другие). Нет оснований думать, что Фуке мог нарушить эту иерархию и возвысить Катрин Бюде.

До нас не дошло ни одного достоверного изображения Катрин Бюде, тогда как с Аньес Сорель дело обстоит иначе. Мы располагаем двумя ее изображениями — графическим и скульптурным.

В парижской Национальной библиотеке хранится карандашный рисунок, изображающий женское лицо в трехчетвертном повороте и снабженный надписью по нижнему краю, сделанной по-французски: «Прекрасная Аньес». Рисунок датируется 1520-ми годами и является, как предполагают, копией с рисунка середины XV века, возможно, выполненного самим Фуке. Сходство черт с мадонной «Меленского диптиха» бросается в глаза сразу. Вторая, более надежная опора для аналогий — надгробие Аньес Сорель в виде лежащей фигуры, воздвигнутое на месте погребения ее тела в церкви Нотр-Дам в Лоше. Сходство опять-таки не вызывает сомнений. К этим сравнениям можно добавить, что многочисленные описания смелых костюмов «прекрасной Аньес», эпатировавшей двор, совпадают с трактовкой внешнего облика мадонны.

В специальных исследованиях последних лет уделяется большое внимание проблемам идейно-художественного решения ансамбля. Оно воплощает сложную догматическую программу, вполне поддающуюся расшифровке. Фуке по-разному трактует пространство обеих створок именно потому, что это два пространства, совершенно различных по своей природе. Слева представлен земной мир — Этьен Шевалье изображен во дворцовых покоях, о размерах которых можно судить по убегающей перспективе мраморного пола. Это земное пространство реально, конкретно и трехмерно.

Правая створка изображает Марию, прибывшую в эмпиреи (херувимы перенесли ее на троне в небеса, поэтому они продолжают поддерживать трон, тогда как серафимы с молитвенно сложенными руками приветствуют ее). Фуке, насколько это возможно, придвигает трон к переднему краю картины и почти полностью закрывает его мантией, лишая возможности судить о глубине пространства, которое в данном случае абстрактно и не поддается измерению.

Эта пространственная концепция диптиха не является открытием турецкого живописца. Фуке мысленно обращается к алтарям и рукописям рубежа XIV—XV веков, к устойчивой иконографической традиции парижских мастерских. Вот лишь два примера.

Противопоставление земного и небесного миров налицо в брюссельском «Часослове герцога Беррийского»: в посвянительной миниатюре, этом своеобразном «малом диптихе», Иоанн Креститель и св. Андрей представляют герцога Беррийского богоматери, сидящей на троне. Аналогичное иконографическое решение характерно для так называемого «Диптиха Уилтон» из лондонской Национальной галереи. В обоих названных произведениях, чрезвычайно близких по стилю, художники помещают заказчиков в реальное пространство (трактованной в ту эпоху с достаточной степенью условности), тогда как мадонны пребывают в пространстве отвлеченном. Эти примеры еще раз подтверждают преемственную связь Фуке с национальной иконографической традицией.

Насколько появление диптиха, объединяющего мадонну с заказчиком, трудно представить себе, скажем, в Италии, настолько естественным кажется близкое

художественное решение нидерландским мастером. Речь идет об известных «благочестивых портретах» Рогира ван дер Вейдена: изобретенных им и не имеющих аналогий в нидерландской живописи портативных диптихах, где на одной створке изображена мадонна, а на другой — подвижной — молящийся ей заказчик. Композиции этих диптихов и «Меленского диптиха» идентичны (хотя имеются и различия: нейтральный фон, отсутствие святого-покровителя). «Благочестивые портреты» датируются временем около 1460 года, то есть несколько позже общепринятой датировки «Меленского диптиха», поэтому предполагать что-либо о связях двух художников трудно. Подобное сопоставление может служить подтверждением характерного признака северной живописи, ее тесной связи со средневековым наследием, которую особенно выдает в «Меленском диптихе» присутствие св. Стефана.

Идея противопоставления двух миров, восходящая к предшествующим столетиям, у Фуке получает новое художественное решение. И дело не только в том, что художник отказывается от традиционных нимбов. В брюссельском часослове действующие лица «малого диптиха» существуют изолированно друг от друга.

В «Меленском диптихе» персонажей объединяют более глубинные и живые, связи. Главным композиционным центром является младенец Христос. На него смотрит святой Стефан, взглядом как бы выражая просьбу о посредничестве перед богородицей за своего подопечного, который не осмеливается поднять глаза на мадонну и лишь обращает к ней в молитве сложенные руки. Мария также смотрит на сына, склонив голову в знак согласия быть заступницей Этьена Шевалье перед богом. Наконец, жест младенца подтверждает благосклонность Марии к заказчику.

Еще Ш. Стерлинг заметил, что Аньес Сорель, родившаяся в 1409 году, к 1450 году не могла выглядеть так, как она выглядит у Фуке: она умерла в возрасте сорока одного года. Стерлинг считал, что Этьен Шевалье заказал свой портрет в пандан к образу мадонны, который был выполнен художником значительно раньше «.

Сказанное выше о пространственной концепции диптиха не противоречит идее Стерлинга о одновременности исполнения створок.

Работу над диптихом могла прервать, скажем, поездка в Италию (кстати, именно Стерлинг обратил внимание на жест младенца как свидетельство общности замысла художника).

Предположения Стерлинга получили недавно совершенно неожиданное подтверждение в лабораториях Лувра, где были проведены радиографические исследования портрета Карла VII. Под портретом короля были обнаружены наполовину стертые следы другого портрета, в контурах которого ясно угадывается изображение меленской богородицы: та же поза, костюм, общий силуэт, младенец на коленях. Отсутствуют лишь трон и окружающие его серафимы и херувимы. Стало очевидно, что антверпенская богородица написана на основе более раннего образца. Почему же художник прервал работу и на той же доске написал портрет короля? Может быть,

тому причиной была срочность королевского заказа? Возможно, что и эта загадка будет разгадана в недалеком будущем. Пока же благодаря открытию в Лувре нашли свое объяснение разновременность и разностильность створок. Замысел каждой из них разделяет по крайней мере пять лет. С точки зрения общей эволюции живописи это совсем малый срок. Но для большого мастера, каким был Жан Фуке, эти пять лет стали решающими в творческом становлении, ведь именно на них пришлось итальянское путешествие.

И еще одно о композиции ансамбля. В литературе давно существовало предположение о том, что Жану Фуке был заказан триптих, где на правой створке должна была быть изображена жена казначея Катрин Бюде со св. Екатериной. Эту версию в свое время поддержал и П. Ветер в своей монографии о Фуке. Между тем все вышесказанное эту версию опровергает. Монах Дени Годафруа не мог не заметить третьей створки, однако он описывает диптих. Жест младенца, замыкающий композицию и подтверждающий ее двухчастность, а также пространственная концепция диптиха в целом, опирающаяся на вполне конкретный иконографический источник, подтверждают верность предлагаемого решения.

Вернемся снова к портрету королевского казначея. Фигуры донатора со святым патроном помещены у основания резных пилостр, устремляющихся вверх и дающих представление об огромных размерах зала (Этьен Шевалье был, видимо, изображен в своем дворце). На сферической поверхности шишечки трона Марии видно отраженное окно, а хорошо известно, что окна были в домах самых богатых людей Франции. Кстати, этот ванэйковский мотив, использованный здесь французским мастером,— еще одна характерная деталь, объединяющая обе створки диптиха в целостный ансамбль. И тем не менее огромное пространство зала — пожалуй, единственный намек на богатство и высокое общественное положение заказчика. Пуританская простота костюма, строгость и сдержанность облика, мягкость и приглушенность цветового строя подчеркивают глубокую набожность заказчика, который, будучи во власти молитвы, как бы отступает в тень перед сиянием жемчуга и драгоценных камней, украшающих богородицу.

Выбранный художником масштаб соотношения фигур с фоном также подчиняется идее вертикального противопоставления двух миров: заказчик находится у подножия, на земле, а вознесшаяся Мария парит в небесной выси. Однако художник ни в коей мере не принижает образ портретируемого. В сдержанности и замкнутости Этьена Шевалье заключено внутреннее достоинство сильной и незаурядной личности. Художник трактует фигуры левой и правой створок по-скульптурному компактно и осязаемо. Так же как и в портрете Карла VII, Фуке конструирует пирамидальную фигуру богородицы с помощью геометрических тел (легко угадываются шары, призмы и так далее). Драпировки, жесткими складками спадающие на колени Марии, ее лицо, фигурка младенца кажутся высеченными из мрамора, а херувимы и серафимы — обрамляющими трон скульптурными украшениями. Объемно-пластическое решение фигур правой створки напоминает рельеф с его пространственной структурой.

Особенности моделировки объемов в обеих створках невольно наталкивают на мысль о скульптурных аналогиях образам «Меленского диптиха». Эту мысль развил в упомянутой статье А. Шатле, где он выдвинул тезис о том, что не было бы «Меленского диптиха», если бы не диалог Фуке с итальянской скульптурой. Автор предпринял попытку конкретизировать итальянские впечатления Фуке с целью найти примеры прямого использования итальянских образцов турецким живописцем в процессе работы над диптихом. Детально ознакомившись с итальянской художественной практикой 40—50-х годов XV века и следуя за молодым французом вероятным маршрутом его путешествия, Шатле называет памятники скульптуры, которые могли произвести впечатление на художника.

Среди них — флорентийские рельефы братьев Росселино (откуда Фуке мог позаимствовать иконографию мадонны), алтарные образы Донателло в Падуе и другие.

Все это относится к области догадок. Как и предположение о том, что Фуке был в Италии не один раз. Доказать это пока не представляется возможным: ведь о жизни Фуке в 1450-е годы мы знаем только то, что он работал для Этьена Шевалье. Правда, гораздо больше мы знаем о жизни французского двора тех лет.

Так, например, в 1446 году была отправлена большая дипломатическая миссия в Италию, в которой участвовал Жювенель Дезюрсен (возможно, именно он убедил папу Евгения IV позировать молодому турецкому художнику). А очередную миссию 1452 года возглавил турецкий епископ Жан Бернардский, который, судя по документам, также стал крупным заказчиком Фуке и был с ним в тесных дружеских отношениях. Так что у художника было немало поводов для путешествий и для знакомства с только что законченными произведениями итальянских мастеров. Но это, пожалуй, материал, более подходящий для исторического романиста. Остается пожалеть, что Вальтер Скотт родился слишком рано и не застал открытия Фуке, иначе Квентин Дорвард наверняка бы столкнулся с великим турецким живописцем. Историка искусства подобный путь уведет далеко в сторону. Главный результат пребывания Фуке в Италии — это новая пространственная композиция в целом. Ренессансный дух его произведений делает художника во Франции провозвестником новой эпохи.

В Лувре хранится еще один портрет кисти Фуке. На нем изображен Гийом Жювенель Дезюрсен который в течение пятнадцати лет был королевским канцлером и хранителем печати при дворе Карла VII, а затем, после нескольких лет опалы, вернулся на этот пост уже при Людовике XI. Фуке мог познакомиться с ним еще в Париже (в Лувре находится групповой портрет Дезюрсенов, выполненный в парижской мастерской, как предполагается, Энсленом де Агно). Портрет канцлера датируется второй половиной 1450-х годов. Датировка вполне соответствует возрасту Жювенеля Дезюрсена на портрете (он родился в 1400 году).

Королевский канцлер представлен в молитвенной позе перед раскрытой книгой на том же архитектурном фоне, что и Этьен Шевалье со святым. Однако пространственная композиция в обоих портретах совершенно различна. В портрете Этьена Шевалье сте-

на, поставленная по диагонали, уводит взгляд зрителя вправо, подчеркивая глубину пространства и связь донатора и святого, их духовную общность. В луврском же портрете задняя стена расположена параллельно передней плоскости картины. Она замыкает ее внутреннее пространство и целиком концентрирует внимание на модели, которая располагается строго в центре композиции так, что голову как бы обрамляет контур филенки.

В портрете Жювенеля Дезюрсена святой покровитель отсутствует, и, несмотря на молитвенную позу, портрет приобретает совершенно светский характер. Причем большое внимание уделяется внешним признакам и атрибутам высокого общественного положения изображенного на портрете. Даже стена украшена намного богаче: резные золоченые пилястры венчают гербы Дезюрсенов (Гийом Жювенель Дезюрсен претендовал на знатное происхождение от римских князей Орсини), а мраморные филенки, как страницы иллюстрированных рукописей, обрамлены резным орнаментом с вплетенными в него фигурками животных. Красный цвет в сочетании с обилием золота выбран художником далеко не случайно: белый, красный и желтый цвета составляли гамму герба Дезюрсенов.

Уникальную ценность представляет чудом сохранившийся подготовительный этюд с натуры к портрету Жювенеля Дезюрсена.

Он дает единственную возможность проследить ход работы Фуке над портретным образом. Долгое время автором рисунка считался Гольбейн, что само по себе является свидетельством его высокого художественного достоинства. М. Фридлендер, первым определивший подлинное имя автора, назвал этот этюд «инкунабулой пастели»: своей техникой (он выполнен углем на серой бумаге, подцвечен коричневым и красным карандашами), никогда ранее не используемой, рисунок предвосхищает карандашные портреты XVI века. Детально воспроизводя натуру, турецкий мастер демонстрирует незаурядное искусство рисовальщика.

Художнику удалось не только портретное сходство. Он сумел с удивительным мастерством изобразить как бы двух разных Дезюрсенов: Дезюрсена-человека и Дезюрсена-королевского канцлера.

В рисунке это усталый, мягкий и добродушный старик — таким, видимо, мог наблюдать его Фуке в домашней обстановке. В живописном портрете эти черты характера отходят на второй план, и здесь мастер выделяет в Дезюрсене властность, волю и собранность государственного деятеля.

Жану Фуке приписывают еще два рисунка: «Портрет мужчины в шляпе» и «Портрет папского легата» 1и. Прекрасная техника сочетается в них с умением передать индивидуальные, характерные для модели черты.

Уже упомянутый автор истории Карла VII, монах Дени Годафруа, описывая «Меленский диптих», сообщал, что рама его была украшена круглыми медальонами,



помещенными на бархатном фоне и иллюстрирующими некоторые религиозные сюжеты (какие именно были сюжеты, осталось неизвестно). Опираясь на этот источник, большинство исследователей связывает с именем Жана Фуке два медальона, выполненных в технике эмали. Один из них — автопортрет художника — хранится в Лувре, другой — на сюжет, известный под названием «Сошествие св. духа на верующих и неверующих», — находился в Шлоссмусеуме в Берлине и исчез во время второй мировой войны.

Обращение турецкого живописца к искусству эмали, к форме медальона может показаться на первый взгляд неожиданным. Тем более, что оба медальона, написанные золотой краской по черному фону, отличаются от традиционных французских эмалей техникой исполнения. Ее Жан Фуке мог позаимствовать в Италии у флорентийца Филарете, украсившего эмалью копию статуи Марка Аврелия для семьи Медичи. Предполагают также, что Фуке воспользовался помощью Жана Аренка, золотых дел мастера, жившего в Туре на одной улице с художником. Что касается формы медальона, то она была широко распространена в книжной миниатюре первой половины века. Сам Фуке использовал ее в нижних регистрах миниатюр «Часослова Этьена Шевалье» (например, в миниатюре «Мученичество св. Екатерины»).

Несмотря на стилистическую близость медальонов миниатюрам Фуке, вопрос о том, принадлежат ли они ансамблю «Меленского диптиха», оставался спорным. Считалось, что раму диптиха должны были украшать сцены из жизни девы Марии и св. Стефана (подобно сценам в пределах итальянских алтарей). Никто с уверенностью не может утверждать, что медальоны являются частью ансамбля «Меленского диптиха». Однако находки последних лет меняют устоявшиеся взгляды на вещи.

В 1972 году М. Готье, автор каталога западноевропейских средневековых эмалей, предложила новое, более точное прочтение берлинского сюжета: опираясь на отрывок из «Деяний апостолов», она выдвинула идею о том, что на медальоне изображен теологический спор св. Стефана с неверующими, из которого святой выходит победителем. Этот сюжет, своего рода поддержка авторитета покровителя Этьена Шевалье, может подтвердить связь берлинского медальона с ансамблем диптиха. Гипотезу М. Готье поддержали специалисты по французской живописи XV века.

Что же касается автопортрета, думается, правы те, кто считает его своеобразной подписью художника (традиция, также восходящая к итальянским образцам — вспомним автопортрет Лоренцо Гиберти на дверях флорентийского баптистерия). Во французском изобразительном искусстве это первый известный живописный автопортрет, его появление в середине XV века закономерно.

Луврский медальон представляет собой погрудный портрет художника, о чем свидетельствует надпись крупными буквами вокруг его головы: «Johes Fouquet». Фуке изобразил себя погруженным в глубокое раздумье: брови сдвинуты так, что на переносице обозначились складки, сосредоточенный взгляд направлен мимо зрителя, губы плотно сжаты. Минимальными художественными средствами Жан Фуке достигает

эмоциональной выразительности образа. Эта глубина характеристики, не свойственная его большим портретам, открывает нам еще одну грань художественного дарования мастера.

Обратимся теперь снова к архивным документам. В завещании турецкого епископа Жана Бернардского от 1466 года упомянуты две картины Фуке (одной из них было «Вознесение Марии» для летней резиденции епископа в Кандах). В инвентаре Маргариты Австрийской от 1516 года среди прочих ценностей названа маленькая мадонна Фуке. Вспомним строки письма Франческо Флорио, где говорится о «священных образах» Фуке в церкви Нотр-Дам-ла-Риш в Туре. Наконец, известно еще об одном крупном заказе, полученном художником от Людовика XI: в связи с учреждением Ордена св. Михаила Жану Фуке было поручено исполнить несколько картин для оформления зала, в котором рыцари Ордена собирались на заседания. , Этого перечня достаточно для того, чтобы представить себе годы напряженной и плодотворной работы художника в мастерской, где рождались большие алтарные образы и целые серии монументальных композиций на библейские темы. Без сомнения, многие аристократы считали за честь украсить свои владения картинами королевского живописца Фуке.

Вряд ли стоит надеяться на то, что даже некоторые из этих произведений удастся разыскать. Открытия подобного масштаба в наше время редки, хотя и возможны. Такая удача выпала на долю французского исследователя Поля Витри, который в 1931 году в церкви Нуан-ле-Фонтен в окрестностях Тура обнаружил большой алтарный образ «Пьета» (дерево, 147х 236 см) и справедливо определил его принадлежность мастерской Жана Фуке . «Пьета» из Нуана сразу привлекла к себе всеобщее внимание. Достоинства ее композиции, рисунка и моделировки объемов выдавали руку талантливого живописца. Однако мнения ученых относительно авторства Фуке разделились. До сих пор нуанская находка относилась к числу спорных вещей, и лишь проведенный недавно в лабораториях Лувра подробный физико-химический анализ картины развеял сомнения скептиков: инфракрасное облучение выявило первоначальный рисунок, а макрофотография — характер светотеневой моделировки и трактовку лиц, подтверждающие идентичность манере Фуке.

Образ «Пьета» из Нуана было бы точнее назвать «Снятием с креста», ибо в центре его композиции — распростертое тело Христа, бережно опускаемое на колени Марии. Ее поддерживает стоящий позади Иоанн. Центральная группа окружена фигурами молящихся, а всю правую часть картины занимает коленапреклоненный донатор со святым Иаковом.

Разрушительная сила времени сказывалась в первую очередь на алтарных картинах, украшавших стены многочисленных приходских церквей Франции. Поэтому скептицизм по отношению к нуанской картине можно понять: ведь «Пьета» — единственный в творчестве Фуке алтарный образ на евангельский сюжет и сравнивать его практически не с чем. С интерпретацией евангельской истории мы сталкиваемся у турецкого мастера лишь в его «Часослове Этьена Шевалье», где подробно разработан

цикл страстей на Голгофе. Между нуанской картиной и миниатюрой часослова на тот же сюжет есть черты сходства: толпа действующих лиц, пропорции тела Христа. Однако несомненны и различия: изображение в картине лишено фона, тогда как в известных произведениях Фуке человеческая фигура окружена реальным пространством. Лица главных персонажей довольно однообразны, а нуанская богоматерь по сравнению с меленской кажется крестьянкой.

Ключ к разгадке картины ученые искали в образе донатора.

Его лицо, без сомнения, портрет, причем исполненный в иной, более графичной манере, чем лица остальных персонажей. Попытки идентифицировать донатора оказываются до сих пор безуспешными. Так, И. де Ролен искал ответ в завещании Жана Бернардского и считал, что в картине изображен сам епископ J», Его аргументы не убедили окончательно, так как покровителем епископа не мог быть св. Иаков, к тому же Жан Бернардский был значительно старше изображенного здесь заказчика. Сходство же последнего с Дезюрсеном — лишь косвенное доказательство авторства Фуке.

Оставив в стороне сомнения в принадлежности всей картины кисти самого Фуке, в ее датировке (которая колеблется в пределах нескольких десятилетий), отметим ее бесспорные достоинства, подтверждающие, на наш взгляд, причастность турецкого мастера к замыслу этого алтарного образа, а также к его исполнению.

Нуанская «Пьета» сохраняет характерную для Жана Фуке мощную пластику объемов и драпировок, подчиняющуюся идее создания монументального образа. Но с еще большей ясностью о большом мастере говорит новое отношение к человеку, выразившееся в трактовке образа нуанского донатора. Фигура донатора имеет те же размеры, что и персонажи евангельской легенды — аналогичное решение мы встречаем, скажем, в «Авиньонском оплакивании» из Лувра. Но турецкий мастер не останавливается на простом сопоставлении объемов. Каноник из Авиньона, находясь у края картины, занимает подчиненное место в иерархии образов, его взгляд мимо зрителя подчеркивает его отстраненность. Нуанский же каноник смотрит прямо на Христа. Но главное отличие заключается в том, что сцена оплакивания отнесена влево: донатор становится ее непосредственным участником, как бы принимая и на себя часть бремени страданий богоматери над телом сына.

Будучи наследником традиций монументального искусства, Жан Фуке выступает подлинным новатором: используя новые живописные средства, художник находит новые образные решения. «Пьета» из Нуана стала одним из наиболее значительных памятников французской монументальной живописи середины XV столетия.

Вторая половина нашего столетия ознаменовалась еще одним открытием. Его история показала, что произведения старых мастеров необязательно скрыты от людских глаз в древних церквях или частных коллекциях. Недавняя находка была сделана... в залах одного из крупнейших европейских музеев. Речь идет о портрете шута Гонеллы,

находящемся в венском Художественно-историческом музее. Атрибуция картины принадлежит О. Пэхту.

Улыбающийся Гонелла — знаменитый шут феррарского дома д'Эсте, состоявший на службе у герцога Никколо III, изображен погрудно, со скрещенными руками и наклоненной головой. Его фигура буквально втиснута в отведенное ей пространство так, что кажется, будто шут выглядывает из окна. Портрет, хранящийся в Вене еще с прошлого столетия, приписывали поочередно Я. Беллини, П. Брейгелю и, наконец, Яну ван Эйку.

О. Пэхт доказал на основе стилистического анализа, что автор картины, во многом исходя из нидерландской концепции портрета (погрудный срез модели, прямой взгляд на зрителя), тем не менее находит иные решения в трактовке образа Гонеллы. Его фигура дана компактной массой, суммарным объемом. Особенно характерен округленный рельеф лица, в котором наиболее выступающие части, как это бывает у Фуке, кажутся словно отполированными.

Нидерландская светотеневая моделировка здесь уступает более обобщенному локальному красочному пятну. Кроме близости живописной манеры, в пользу французского происхождения говорит материал, на котором исполнен портрет, фасон шапочки шута.

Вспоминая известные произведения Фуке, О. Пэхт отмечает, что подобная поза модели часто встречается в миниатюрах турецкого мастера и его последователя Жана Коломба. Но самая поразительная аналогия — со смеющимся стариком из толпы зевак с фронтисписа к сборнику новелл Боккаччо, иллюстрированному Жаном Фуке. Смеющийся старик — один из немногих персонажей миниатюры, безусловно, наделенных портретными чертами, и в нем, действительно, много общего с венским портретом.

Атрибуции О. Пэхта спустя несколько лет была подкреплена исследованиями, проведенными в лабораториях венского музея.

С помощью новейших методов были сделаны снимки нижнего слоя картины, где сохранился первоначальный рисунок. Но главный сюрприз заключался в том, что на снимках оказались отчетливо видны пометки художника о цвете, сделанные по-французски (ясно читаются слова «белый» и «красный», а также обрывки двух других). Этот факт О. Пэхт счел окончательным подтверждением своих выводов. Н. Рено относит портрет Гонеллы к середине 1440-х годов, то есть ко времени итальянского путешествия Фуке.

Думается, атрибуция венской картины, как в свое время и нуанской, также вызовет споры. Результаты ее лабораторных исследований опубликованы не полностью, что пока лишает специалистов возможности высказываться по поводу портрета Гонеллы со всей определенностью. Но такова специфика изучения французской живописи XV

столетия: каждое из немногих случайно уцелевших произведений ревниво хранит свои тайны как бы в отместку за инерцию нашего восприятия.

Волею судьбы в историю французской живописи художник Жан Фуке вошел как мастер портрета и основатель нового портретного стиля. Анализируя природу живописного стиля Фуке, важно отметить, что художник достигает монументальности в портретах всеми имеющимися в его распоряжении художественными средствами. Одной общей идее подчиняются у него и светотеневая моделировка формы, и строгость композиционных решений, и рисунок (линия, очерчивающая силуэты фигур, всегда отчетливо видна и обладает большой выразительной силой), и, наконец, цветовой строй (красочные пятна, заключенные в контур, подчеркивают и выявляют объемы). Культуру линии и цвета, веками вырабатывавшуюся в искусстве готики. Фуке унаследовал от своих великих предшественников. Но в отличие от художников начала XV века Фуке помещает свои персонажи в трехмерное пространство, построенное по законам перспективы (увлечение ею особенно заметно в левой створке «Меленского диптиха»).

Именно в портретах Фуке с наибольшей силой отразились новые реалистические тенденции. Создавая живописные образы, художник не ограничивается изображением внешних черт, его характеристики сложнее и глубже. В них нет еще того психологизма и внутренней напряженности, которые отличают портреты нидерландских мастеров.

Не свойствен образам Фуке и дух героичности, возвышавший личность в итальянском портрете. Все его персонажи занимают высшую ступень в сословно-иерархической лестнице, и, глядя на них, зритель ни минуты не сомневается в их социальной принадлежности. Художник остался чужд интимности нидерландцев, пытавшихся проникнуть во внутренний мир человека. Внутренний мир Карла VII и его приближенных недоступен зрителю, которого они держат на строго соблюдаемой дистанции. Именно эти качества определяют индивидуальный подход Жана Фуке к трактовке портретного образа, и его влияние на сложение национального художественного идеала бесспорно. Эти свойства французского портрета найдут свое законченное выражение в искусстве художников семьи Клуэ и других мастеров французского Возрождения.

Именем королевского казначея назван знаменитый «Часослов Этьена Шевалье». Этим шедевром французского изобразительного искусства Фуке обессмертил имя своего заказчика. Часослов был одним из первых заказов, который получил вернувшийся из Италии художник,— он датируется 1450—1460-ми годами. Долгое время хранившаяся в семье Шевалье, рукопись в XVIII веке была варварски разделена на части, что привело к гибели многих ее фрагментов. В 1805 году сорок уцелевших миниатюр купил у антиквара немецкий коллекционер Брентано-Ларош (по удивительному совпадению они попали в руки будущего владельца портрета Этьена Шевалье). В 1891 году герцог д'Омаль купил в Германии эти сорок миниатюр часослова для своей библиотеки в Шантийи.

Он вернул Франции ее национальное достояние, но занялся при этом грубой дорисовкой, безнадежно испортив часть миниатюр. В настоящее время сорок листов рукописи «Часослова Этьена Шевалье» находятся в музее Конде в Шантийи, еще семь разбросаны по другим художественным собраниям Франции, Англии и США.

Часослов как вид молитвенной книги возникает в конце XIII века и в течение последующего столетия постепенно полностью сменяет псалтырь в руках мирян: с часословом феодалы и горожане молились в спальнях и домашних капеллах. В его состав входили календарь, извлечения из евангелий, отрывки из книг ветхозаветных пророков, молитвы деве Марии и Иисусу Христу, обращения к святым, заупокойная молитва. Будучи книгой, предназначенной для частного пользования, часослов отличался большой свободой композиции и содержания: в него могли включать по желанию заказчика любые тексты светского характера — отрывки из философских и медицинских трактатов и даже фрагменты художественных произведений. Часослов, как и домашняя библия, бережно хранился в семье, передавался по наследству из поколения в поколение, по нему учили грамоте детей. На полях рукописей владельцы оставляли записи о важнейших семейных событиях, о торжественных датах. Неудивительно, что часослов становится самой популярной книгой позднего средневековья.

Собственно название часослова (то есть «слова божьего на каждый час») в действительности носит лишь ядро его — суточный цикл молитв, обращенных к деве Марии (реже — страстям Христовым или св. духу). Средневековый человек жил по каноническому времяисчислению: сутки его были разделены на восемь канонических часов (с трехчасовыми промежутками каждый). Согласно этому разделению строилась и композиция часослова, где тексты располагались в определенной литургической последовательности, в соответствии с молитвами дня. Этот основной цикл молитв и дал название всей молитвенной книге в целом. Однако предмет гордости и тщеславия владельцев составляло не содержание, а живопись часослова, богато украшенного миниатюрами. Каждому сюжету соответствовало живописное изображение, количество которых иногда переваливало за сотню, а качество во многом зависело от размеров кошелька заказчика. Рядовой горожанин довольствовался обычно массовой продукцией мастерских (в таком часослове было не более десятка миниатюр), тогда как богатые меценаты не жалели денег для лучших художников, создававших настоящие предметы роскоши.

Литургическая композиция и художественное оформление «Часослова Этьена Шевалье» позволяют судить не только о вкусах заказчика и его состоятельности. Для нас это прежде всего возможность оценить во всей полноте непревзойденное мастерство Фуке-миниатюриста, его живописный талант, широту кругозора и глубокую эрудицию.

В трактовке сюжетов Фуке, подобно своим предшественницам, опирается главным образом на священное писание. Часослов девы Марии иллюстрировался сценами из евангельской истории рождения Христа. Из этого цикла до нас дошли миниатюры

«Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы», «Рождество», «Шествие волхвов» и завершающее часослов — «Коронование Марии».

Миниатюра «Благовещение» — одна из лучших в часослове.

Архангел Гавриил является читающей Марии в готической капелле (предположительно воспроизводящей интерьер Сент-Шапель в Бурже). Она наполнена воздухом и светом, льющимся через стекла витражей. Готические формы оказались наиболее созвучны тонкому одухотворенному лиризму сцены, и вместе с тем впечатление строгой торжественности создают классическая ясность композиции и сдержанность цветового решения.

Наклон головы Марии и заостренные черты ее лица напоминают нам мадонну «Меленского диптиха». Мария встречается на каждой второй миниатюре часослова, но везде черты ее более мягкие, линии лица округлы. По традиции на миниатюру «Благовещение» обращалось особое внимание: ее доверяли в мастерских лучшим художникам, по ней судили о достоинствах рукописи. Возможно, что и в «Часослове Этьена Шевалье» черты Марии навеяны обликом фаворитки Карла VII Аньес Сорель.

Христианский культ богородицы, усилившийся в период позднего средневековья, интерес к ее жизни и страданиям рождали множество легенд, словно компенсировавших сдержанность евангельского повествования. Особенно подробно рассказывала о жизни Марии знаменитая «Золотая легенда» Якопо да Варачце. Так, лишь вскользь упомянутое евангелистом Лукой «Обручение девы Марии» автор апокрифа превращает в поэтическую историю о чуде с расцветшим прутом: сухие прутья были розданы всем претендентам на руку Марии, и лишь у Иосифа он зацвел чудесными цветами. Фуке изображает торжественную церемонию обручения Марии и Иосифа в окружении множества персонажей, из которых один, кажется, нисколько не огорчен неудачей, а другой, наоборот, с досадой ломает не оправдавший надежд сухой прут.

Также вслед за Якопо да Варачце Фуке завершает историю жизни Марии еще в четырех эпизодах: так называемом втором «Благовещении» (когда Марии вновь является ангел, на этот раз оповещающий ее о приближении смерти и грядущей встрече с сыном в царствии небесном), «Успении», «Похоронах» и «Вознесении».

Мария присутствует при рождении Иоанна Крестителя, следует на Голгофу за сыном — более двадцати раз появляется она на страницах рукописи.

Цикл жизни и смерти Марии венчают «Коронование» и жемчужина «Часослова Этьена Шевалье» миниатюра «Троица во славе» (называемая также «Возведение Марии на престол»). Тема апофеоза богородицы объединяет эти две миниатюры с правой створкой «Меленского диптиха»: везде Марию сопровождает сонм ангелов, а сияние жемчуга и драгоценных камней меленской мадонны и «Коронования» переходит в горящие, как в готических витражах, краски «Троицы», обращающей взор на

богоматерь.

За часословом девы Марии следовал часослов страстей, иллюстрирующий события страстной недели. Ему у Фуке отведено около десяти миниатюр: от «Тайной вечери» через сцены в Гефсиманском саду и во дворце Пилата к Голгофе и, наконец, «Помазанию Христа». Фуке резко увеличивает число действующих лиц: здесь главных героев всюду сопровождает толпа, немой свидетель драматических событий.

Вероятно, полным был у турецкого мастера и иллюстративный цикл часослова св. духа (от которого сохранились лишь пять миниатюр). Большинство художников, иллюстрировавших этот раздел, ограничивались «Пятидесятницей» (сюжет сошествия св. духа на богоматерь и апостолов на десятый день после вознесения Христа).

Жан Фуке и здесь прибегает к помощи «Золотой легенды», демонстрируя глубокое проникновение в изощренное богословское толкование абстрактной идеи сошествия св. духа: в часослове три «Сошествия», а также достаточно редкий сюжет — «Фонтан апостолов» (возможно, изображающий апостолов, принимающих крещение перед тем, как отправиться проповедовать по всему свету христианское учение).

Наконец, довольно подробно разработан в часослове цикл поминания святых: из дошедших до нас миниатюр им посвящено около двадцати.

Сам Этьен Шевалье изображен в часослове дважды: в посвятительной миниатюре он со своим святым Стефаном в окружении музицирующих ангелов, коленопреклоненный, молится мадонне. В миниатюре «Помазание Христа» заказчик в той же позе находится справа в толпе, окружающей распростертое тело Христа. Надпись «Этьен Шевалье» не раз встречается на архитравных балках, поддерживаемых нарядными коринфскими колоннами. Готические инициалы заказчика блещут на мраморных плитах пола, золотом и пурпуром вытканы на коврах и драпировках, украшающих богатые покои.

Даже если бы Антонио Филарете не упомянул в своем трактате о пребывании Фуке в Италии, это стало бы очевидно сразу при первом знакомстве с миниатюрами часослова. Судя по обоим заказам, выполненным Жаном Фуке для Этьена Шевалье, художнику, и его заказчика связывало чувство глубокого преклонения перед искусством итальянских мастеров. И поэтому не случайно в посвятительной миниатюре своеобразное противопоставление ренессансного фона левой ее части — стены капеллы украшены классическим ордером и танцующими путти — традиционному готическому порталу, обрамляющему трон Марии (который и сам преобразован в ренессансную нишу, украшенную раковиной). В этом «малом» «Меленском диптихе» Жан Фуке, формально следуя традиции посвятительных миниатюр, отказывается от парижской иконографии. Персонажей здесь объединяет единое пространство, богоматерь сидит лицом к заказчику и кормит грудью младенца. Эту двойную миниатюру можно было бы назвать итальянским вариантом «Меленского диптиха». Любовью турецкого живописца к художественной культуре своих южных соседей проникнута каждая страница рукописи.



В миниатюрах часослова часто встречаются итальянские мотивы. Это пухленькие младенцы-путти с гербовыми щитами и гирляндами цветов, их мог видеть Фуке на гробнице Илари дель Карретто в соборе в Лукке, исполненной Якопо делла Кверча, в произведениях Луки делла Роббиа. У Мазаччо и Паоло Уччелло французский художник, возможно, учился рисовать всадников. Много общего у Фуке в трактовке архитектуры с фра Беато Анджелико, украсившим во второй половине 1440-х годов фресками капеллу Николая V в ватиканском дворце в Риме,— элементы ренессансной архитектурной декорации есть во многих миниатюрах часослова. Чаще всего они служат фоном для событий — строгий классический ордер облегчает восприятие происходящего на переднем плане действия.

Торжественному строю церемоний «Обручения» и «Коронования» Марии наиболее созвучной оказывается трехчастная форма римской триумфальной арки (от фантастических ее форм в первой миниатюре во второй остается лишь четкий ритм вертикальных членений).

Есть в часослове и прямые «цитаты»: в миниатюре «Погребение усопшего» из-за готических башенок выглядывает верхушка башни флорентийского палаццо Веккьо. Не обошлось и без традиционной формулы «*Senatus populusque romanus*» («Сенат и римский народ» —лат.), ею украшен зал дворца Понтия Пилата, воплощающего римскую власть в Иудее. Э. Панофски включил в список итальянизмов сидящую на земле Марию с младенцем Иоанном Крестителем (миниатюра «Рождество Иоанна Крестителя») Уже у мастеров XIV столетия появляется интерес к изображению человеческой фигуры или предмета в реальной обстановке: в миниатюрах Жана Пюселля и других художников его круга живописное пространство становится атрибутом индивидуального объема. У братьев Лимбург впервые пейзаж стал не просто фоном, а средой, в которой действуют персонажи. Но подлинный переворот в живописи совершает Жан Фуке, который достигает гармонии объема и окружающего его пространства.

Архитектура, пейзаж, интерьер превращаются у турецкого мастера в реальную среду благодаря использованию перспективы. Еще недавно было принято считать, что Фуке этим открытием целиком обязан итальянским мастерам. Действительно, в Италии Фуке познакомился с линейной перспективой Леона-Баттисты Альберти.

Новую конструкцию живописного пространства он изучал практически, не вдаваясь в теоретические тонкости. В отличие от Альберти и его последователей Фуке руководствовался не математическими расчетами, а опытом художника. Строя пространство в глубину, чередуя планы. Фуке доверяет более всего своему глазу, и в этом он — несомненный наследник национальной живописной традиции.

Приемы, с помощью которых художник конструирует живописное пространство в миниатюрах, довольно разнообразны. Как и в портретах Фуке, человеческие фигуры в миниатюрах часослова располагаются у переднего края миниатюры и занимают большую часть живописной плоскости. Действие всегда разворачивается на переднем

плане, а пейзаж дается в воздушной перспективе. Есть здесь несколько листов с центральной («Благовещение», «Пятидесятница») или с угловой перспективой (интерьерные композиции «Тайной вечери», «Рождества Иоанна Крестителя»). В некоторых миниатюрах художник словно намечает вертикальную ось строго посреди листа: это тоже попытка найти организующее начало в построении пространства. В таких композициях царят симметрия и уравновешенность (большинство миниатюр со святыми). Любопытна в этом отношении миниатюра «Встреча Марии и Елизаветы».

Фуке, помещая персонажи на переднем плане справа, в левой части дает прорыв пространства в глубину двора (к сцене у колодца и далее к воротам в сад): здесь также с помощью угловой перспективы достигается иллюзия большой глубины пространства.

Подобные эксперименты будут особенно характерны для зрелого творчества Фуке, а также для мастерской последователя Фуке Жана Коломба.

Важная особенность «Часослова Этьена Шевалье» отмечена исследователями еще в начале нашего века. Речь идет о влиянии, которое оказали средневековые театральные постановки на изобразительный язык произведений Жана Фуке. Кроме канонического текста священного писания авторы мистерий использовали большое число самых разнообразных апокрифических источников (начиная с многочисленных псевдоевангелий и кончая «Золотой легендой» Якопо да Варатце). Не было ни одного святого, жизнь которого не была бы пересказана много раз и на разных языках.

Официальная церковь видела в этом одно из средств пропаганды религиозных идей среди масс, поэтому ее нисколько не смущало такое вольное обращение с библией. Из этих источников средневековые драматурги черпали новые сцены и события из жизни библейских персонажей, дополняя их образами и мотивами, созданными собственной фантазией. Весь этот богатый иконографический материал становится достоянием французской художественной традиции.

Миниатюра «Мученичество св. Аполлонии» — хрестоматийный пример обращения Жана Фуке к современному театру. Миниатюра представляет собой ничто иное, как перенесенную на страницы рукописи сцену из мистерии. Происходящее на театральных подмостках средневековый постановщик мыслил как модель мироздания. С одной стороны — пасть чудовища, изрыгающая огонь и нечистую силу, она символизировала ад. С другой стороны — колесница с ангелами, символизирующая небесный рай. А в центре изображена сцена страданий святой Аполлонии на грешной земле (Фуке детально воспроизводит механическое приспособление для пыток). Здесь же стоит дирижер с книгой и палочкой в руках, который, следя за текстом, руководит представлением. Зрительские трибуны окружают сцену амфитеатром, причем знатной публике отведены специальные места. На переднем плане, у нижнего края миниатюры, — шуты, традиционные участники любого театрализованного представления. Предпочтение, которое Фуке отдавал сценам мученичества святых (Петра, Андрея, Стефана, Екатерины, Аполлонии и Иакова-старшего), было также

созвучно вкусам авторов мистерий, посвящавшим сценам пыток десятки и сотни стихов. Да и сами страсти Христовы были едва ли не главной темой изобразительного и театрального искусств в XV столетии.

Интересна с этой точки зрения композиция многих страниц рукописи. Кроме основного сюжета в верхней части миниатюры имеют еще свой передний план, своеобразную авансцену, на которой помещены самостоятельные персонажи или целый сюжет.

Это могут быть путти, ангелы или черты, держащие в руках щиты с гербом Этьена Шевалье или атрибуты мученичества Христа. Могут быть клейма с сюжетами из жизни того или иного святого (например, сюжет «Не тронь меня» в миниатюре «Мария Магдалина в доме Симона прокаженного»). Или, наконец, целая сцена, являющаяся как бы связующим звеном между двумя эпизодами повествования («Освобождение разбойника» в миниатюре «Христос перед Пилатом»), Такая двух- или даже трехъярусная композиция напоминала устройство сцены в мистериях. Одновременный показ нескольких действий в спектакле и в миниатюре оживлял средневековый принцип симультанности изображения. В середине — второй половине XV века отчетливо наблюдается тенденция увеличения числа сюжетов в часословах и других рукописях. Их беспорядочное нагромождение на страницах книг шло прежде всего в ущерб качеству иллюстраций. Жан Фуке остроумным художественным решением избегает подобной опасности и сохраняет живописное единство своих композиций.

Расширение иконографии выразилось и в появлении новых действующих лиц. В «Часослове Этьена Шевалье» дважды встречается персонаж из мистерии «Страстей Христовых» — жена кузнеца старуха Эдруа. В сцене «Поцелуй Иуды» Эдруа освещает фонарем Христа, помогая солдатам опознать его; на переднем плане миниатюры «Несение креста» она кует на наковальне гвозди для распятия (по сюжету мистерии самого кузнеца в это время не оказалось дома). Этот зловещий образ оказался необычайно живучим в живописи: сцена в Гефсиманском саду повторялась многими последователями Фуке именно в таком иконографическом варианте Многообразны житейские мотивы в миниатюрах часослова. Так, лишь главные герои одеты в традиционные одежды (Мария — в синем, Христос — в лиловом), остальные персонажи — в современных художнику костюмах. На старухе Эдруа, плотниках, сбивающих крест, и многих участниках массовых сцен — платье ремесленников и горожан. Первосвященник и подобные ему персонажи представлены в облачении духовных феодалов того времени. И здесь Фуке остается верен принципу изображения каждого человека принадлежащим определенной социальной группе.

Большой свободой и разнообразием трактовки отличается окружающая обстановка, в которой происходит действие. Многие сцены переносятся в замкнутые пространства внутренних двориков, богатых покоев. Благоговейным трепетом проникнута изображенная художником сцена рождения младенца Иоанна Крестителя, описывающая радостное событие в семье Захарии: одна служанка заботливо укрывает Елизавету, две другие готовятся купать новорожденного. Как не пожалеть здесь об

утерянном календаре часослова!

Средневековая *terra incognita* сменяется у Фуке пейзажами родной Франции. В долины, цветущие луга и живописные излучины Луары он любит помещать увиденные во время путешествий памятники. Если в интерьерных композициях художник отдает предпочтение ренессансным архитектурным мотивам, то в пейзажах мы узнаем собор Парижской богородицы (второе «Сошествие св. духа», «Тайная вечеря», «Пьета»); донжоны Венсеннского замка («Иов с друзьями»), Сент-Шапель («Несение креста»). По этим изображениям можно было бы восстановить облик столицы в том виде, какой она имела при Карле VII.

Эпоха расцвета творчества Фуке совпала с расцветом городской культуры, породившей зрелищные формы искусства. Неотъемлемой частью жизни города становятся массовые праздничные шествия.

Поэтому неудивительно, что мотив шествия так часто встречается в часослове — это миниатюра с «Шествием волхвов», несколько погребальных процессий.

О средневековых театрализованных шествиях нам напоминает еще один тип композиции, часто используемый художником в массовых сценах. Его условно называют «вращающейся сценой».

Перед зрителем движется процессия. Она появляется слева из глубины, выходит на авансцену и затем опять уходит вправо на задний план. Площадка, на которой изображается движущаяся толпа, имеет, таким образом, изгиб, соответствующий направлению движения, — от этого и происходит эффект «движущейся сцены».

На переднем плане миниатюры художник словно размыкает движущуюся цепь и в образовавшемся прорыве изображает главное событие и главных действующих лиц. Этот прием позволяет ему высвободить центральную часть заднего плана: она заполняется архитектурным или пейзажным фоном (как в миниатюре «Милосердие св. Мартина») или дополнительной сценой, обогащающей повествование (в миниатюре «Несение креста» в глубине сцены изображены повесившийся Иуда и маленький чертик, улетающий с душой грешника в ад).

На миниатюре «Шествие волхвов» в образах трех восточных мудрецов, пришедших с дарами к младенцу Христу, изображены Карл VII и два его сына — дофин Людовик (будущий король Людовик XI) и Карл Французский. Короля сопровождает шотландская гвардия. Его костюм написан с документальной точностью.

На заднем плане миниатюры изображена сцена захвата неприятельского замка (до сих пор ученые не пришли к общему мнению относительно того, является ли это изображением реального эпизода Столетней войны или театрализованного представления во время крещенских праздников); успешная атака почти закончена, глашатаи на башне замка возвещают о победе, воин сбрасывает вражеское знамя, у ворот идут последние минуты кровопролитного сражения.

Сюжет миниатюры, кажущийся на первый взгляд фантазией художника, имеет сложный исторический и символический подтекст. Крещенские празднества были широко распространены в Западной Европе. В Италии, например, с конца XIV века существовало Общество волхвов, возглавляемое семьей Медичи, одной из главных задач которого была организация празднества волхвов на крещение: в шествиях по улицам Флоренции участвовало до семисот костюмированных всадников. Итальянский современник Фуке Беноццо Гоццолли изобразил под впечатлением этих празднеств в «Шествии волхвов» на стенах палаццо Медичи процессию знатных флорентийцев. В самой Франции существовал обычай, по которому короли на крещение делали богатые подношения церкви.

Обряд подношения даров был весьма популярен в мистериях, где роли волхвов играли представители духовенства. Дары волхвов согласно богословскому толкованию, идущему от Бернарда Клервосского, символизировали королевское могущество, божественное величие и человеческую смертность. А время, наступающее после рождества, трактовалось как время всеобщего примирения. В подобном сопоставлении истории с евангельской легендой в миниатюре Фуке видится прежде всего символ могущества королевской власти (симметрично Вифлеемской звезде светит другая, лучи которой направлены на Карла). Батальная сцена на заднем плане становится созвучной обрезу короля-миротворца, принесшего Франции долгожданный мир в Столетней войне.

Безусловно, современникам Фуке его миниатюры говорили гораздо больше и о многом сейчас мы можем лишь догадываться.

Так, во втором «Сошествии св. духа» (Нью-Йорк, собрание Р. Леман), где изображен собор Парижской богородицы, над которым св. дух изгоняет чертей, невольно усматривается намек на освобождение Парижа от англичан. Перед исследователями стоит также проблема так называемых скрытых портретов в «Часослове Этьена Шевалье»: во многих миниатюрах действующие лица носят явные признаки портретного сходства (таковы Захария во «Встрече Марии и Елизаветы» и «Рождестве Иоанна Крестителя», гвардейцы из «Шествия волхвов», несущие гроб в «Погребении усопшего», и многие другие персонажи). Это могли быть приближенные Карла, члены семьи Этьена Шевалье. Возможно, что и в архитектурных портретах узнавались исчезнувшие ныне храмы и замки Франции.

Один из наиболее известных архитектурных портретов часослова — миниатюра «Иов с друзьями», где на заднем плане изображен Венсеннский замок. Его мощный донжон (существующий и поныне) царит над окружающими холмами и лесами. Художник соединяет передний и задний планы в миниатюре с помощью своего излюбленного приема — уходящей в глубину дороги. Он использует при этом резкое перспективное сокращение (что заметно по кронам деревьев), маскируя, правда, сильный ракурс встречным движением людей. Но только грамотного построения пространства в глубину мало для того, чтобы создать на поверхности листа иллюзию реального мира. Заслуга турецкого мастера в том, что он вводит во французскую миниатюру

световоздушную перспективу, которой он научился у нидерландцев. Фуке в подлинном смысле слова открывает своим современникам пейзаж.

Изучая взаимоотношения объема и окружающего его пространства, художник научился достигать впечатления глубины с помощью чередования планов на основе зрительного восприятия близких предметов и их подлинном цвете и далеких — в приглушенных цветах. Используя цветовые контрасты на переднем плане, где происходит действие, художник рисует дальние планы — толпу или пейзаж — в легкой дымке. Поэтому громада Венсеннского замка, отнесенная влево, занимающая почти половину живописной поверхности и выписанная по всем законам жанра архитектурного портрета, не подавляет своей массой, а словно парит в воздухе, пронизанная светом.

Тонко и изысканно цветовое решение миниатюр часослова. Их средний размер всего 10X12 см, выполнены они гуашью на тонких листах пергамента. Художник применяет много золота в виде пятен и штриховки, это традиция парижской школы. Его любимые краски — красная, зеленая, белая, ультрамарин. Фуке пытается даже вводить световые эффекты: в миниатюрах «Рождество» и «Поцелуй Иуды» впервые изображаются ночные сцены. Источником света в «Рождестве» служит луч, пробивающийся с неба сквозь дырявую крышу хижины, а в «Поцелуе Иуды» — фонарь старухи Эдруа. С помощью приглушенной цветовой гаммы художник действительно создает впечатление сумеречного освещения.

Трактовка фигур на переднем плане миниатюр заставляет нас вспомнить полихромную скульптуру мастеров поздней готики и современников Фуке. Его святые похожи на слютеровских пророков, украшающих дижонский «Колодец Моисея»: объемные фигуры, словно сделанные из камня или дерева, создают впечатление правдивое и реальное. Возможно, художник видел работы Клауса Слютера в Париже или даже в Бургундии, куда он мог заехать, по предположению К. Перля, на пути в Италию.

Моделируя объемные фигуры, Фуке не достигает впечатления реального объема и веса человеческого тела. Достоинства его стиля не в точном отображении материального мира, как у нидерландцев (его лица кажутся слишком округлыми и пухлыми), а «в уверенности и спокойном величии рисунка, в благородном ритме объемов, в архитектурной упорядоченности композиции, напоминающих флорентийскую живопись». Готической экспрессии образов и изломанности форм Фуке противопоставляет ясность и сдержанность художественного восприятия. «Часослов Этьена Шевалье» занимает особое место во французском искусстве XV столетия. По художественным достоинствам он не имеет себе равных в эту эпоху. Даже все последующие рукописи турецкого мастера уступают часослову в тонкости исполнения. Фуке стал достойным продолжателем французской живописной традиции начала века. Вместе с тем он изображал человеческую фигуру, пейзаж и интерьер с таким непосредственным чувством реальности, какого еще не знала позднеготическая миниатюра.

В этом произведении Фуке обнаруживает удивительное умение связывать пластические объемы с элементами пространства, света и цвета, знание движения человеческого тела, анатомии людей и животных, знание природы, перспективы, архитектуры и геральдики. Очень удачно принадлежащее О. Пэхту образное сравнение Фуке с руководителем театральной постановки в «Мученичестве св. Аполлонии», воле которого подчиняется все происходящее на сцене и который творит мир таким, каким он представляется ему в его воображении «Часослов Этьена Шевалье» — единственный сохранившийся достоверный пример обращения художника к религиозным текстам.

Это не может означать, что Фуке больше не украшал часословов.

Они, безусловно, были, что подтверждается существованием целой группы рукописей, объединяемых под условным названием «мастерская Фуке». Миниатюры из часословов этой группы отличает одно общее свойство: они являются словно выхваченными фрагментами из сложных многофигурных композиций «Часослова Этьена Шевалье». Соотношение главных персонажей, выбранная точка зрения, архитектурный фон, иконография сюжета, поза того или иного персонажа, даже костюм или головной убор могут быть буквальными повторениями живописных находок рукописи королевского казначея Эго наводит на мысль, что мастер мог после «Часослова Этьена Шевалье» украсить для менее высокопоставленного заказчика другой часослов, который стал своеобразным трафаретом для мастерской: упрощенные варианты композиций легче поддавались тиражированию.

Среди часословов этой группы один, безусловно, заслуживает особого упоминания. Это «Часослов Жана Роберте», до недавнего времени остававшийся безымянным и считавшийся работой буржского мастера Жана Коломба. Часослов украшен двумя разными девизами и инициалами, это указывало на то, что у него было два владельца. Имя второго из них — Жана Роберте, секретаря герцога Бурбонского, а затем Людовика XI — установил французский ученый Ф. Авриль Для Жана Роберте и кончал рукопись Жан Коломб в Бурже. Что же касается первого заказчика, он пока остается анонимным, но именно он, как предполагают, и заказал Жану Фуке украсить часослов миниатюрами.

Часть миниатюр этого скромного часослова выполнена с большим мастерством, отличается остроумными художественными решениями. тонкой проработкой фактуры: Так, «Благовещение» выделяется новизной иконографической трактовки. Действие происходит в большом сводчатом зале, напоминающем интерьер трехнефной базилики: две коринфские колоннады выделяют широкий центральный пролет, где на переднем плане изображены сидящая Мария и коленопреклоненный архангел. За ними в глубине виден прямоугольный дверной проем, выводящий в сад, за оградой которого открывается залитая солнцем зеленая равнина, пересеченная рекой. Если пространственное решение миниатюры (с использованием центральной перспективы с чуть сдвинутой вправо осью) говорит о том, что автор хорошо знал итальянские достижения в этой области, то пейзаж на заднем плане — признак несомненного

знакомства с живописью Яна ван Эйка. «Евангелист Лука» также весьма примечателен пространственной композицией. Здесь мастер использует уже ранее найденный прием членения пространства с помощью угловой перспективы и резкого перспективного сокращения в глубину (вспомним миниатюру «Встреча Марии и Елизаветы» из «Часослова Этьена Шевалье»).

Слева в келье сидит Лука, а через открытую дверь виден бык, изображенный строго в фас идущим на зрителя из глубины перголы. На смену бесплотности знака-символа в средневековой живописи (ведь животные — плод видения Иезекииля) приходит изображение живого существа, выписанного реалистично, со знанием анатомии. Не исключена возможность, что композиции с евангелистами писались с утерянных оригиналов «Часослова Этьена Шевалье».

Все наиболее известные из приписываемых Жану Фуке рукописей представляют собой иллюстрированные памятники исторической литературы французских и латинских авторов от античности до начальной поры Возрождения. Концом 1450-х годов датируются еще две стилистически близкие друг другу рукописи: список «Больших французских хроник» и иллюстрации к произведению Джованни Боккаччо «О происшествиях с благородными мужами и дамами».

Высокое качество иллюстраций «Больших французских хроник» позволяет думать, что их заказчиком был если не сам Карл VII, то кто-то из его приближенных. Рукопись, украшенная 51 миниатюрой Жана Фуке и учеников, представляет собой официальную версию «Хроник», начатую еще в конце XIII века монахами монастыря Сен-Дени. В ней описывались наиболее примечательные события из истории французского королевского дома: войны и разделы империи, торжественные церемонии коронаций и похорон королей Франции.

Любопытно, что в середине XV века примерно в одно и то же время во Франции появляются две иллюстрированные рукописи «Больших французских хроник». Одна была заказана при дворе Карла VII Жану Фуке, другая — в Бургундии у Филиппа Доброго художнику Симону Мармиону. Обе рукописи «Хроник» возникли не случайно и отличаются как своей идейной программой, так и ее художественным воплощением.

Текст «Больших французских хроник», заказанный бургундским герцогом, извечным соперником французского короля, представляет собой компиляцию нескольких исторических источников. В нем события истории трактовались в выгодном для бургундского двора свете: автор текста намеренно выбирал те эпизоды, где французские короли оказываются посрамленными в военной и дипломатической игре. Хроники Симона Мармиона переполнены событиями, и художник стремится уместить в каждой миниатюре как можно больше сюжетов и деталей. Незнание Симоном Мармионом законов перспективы усиливает впечатление перегруженности живописной плоскости.

Совершенно иная цель ставилась перед Жаном Фуке. Его «Хроники» создавались в эпоху, когда страна, уставшая от бесконечных войн и раздоров, переживала время



относительного покоя, а королевская власть успешно объединяла французские земли. Исполняя волю заказчика, художник прославляет французский королевский дом, жизнь которого протекает безмятежно в пирах и торжественных празднествах,— среди иллюстраций множество «прибытий», «въездов», «коронований» и так далее. Видимо, также по воле заказчика Фуке намеренно избегает военных эпизодов (в рукописи всего пять батальных сцен). Не изображены даже сражения недавней Столетней войны.

Этой основной идее отвечает и живописная трактовка миниатюр. В отличие от Симона Мармиона Фуке не стремится подробно изображать то или иное событие. Создается впечатление, что оно порой служит ему лишь поводом для создания идиллической картины: средневековый замок, окруженный водой, в зеркале которой отражаются зубчатые башни и длинные шеи плывущих лебедей, здесь царят тишина и покой и кажется, будто остановилось само время. Только прочитав подписи под миниатюрой — «Жизнь Людовика II Заики» или «Раздел королевства Лотаря»,— зритель обращает внимание на фигурки людей в окнах и открытых галереях замка, которые напоминают об историческом эпизоде.

В пейзажах «Хроник» едва ли не главным «действующим лицом» становится архитектура, как реальная, так и условная. Сам характер текста требовал от художника большей достоверности в изображении окружающей среды. Действие «Хроник» разворачивается на фоне соборов и дворцов Тура, Орлеана. Разнообразно представлены и парижские памятники: здесь и Бастилия, и Нельская башня, и церковь св. Женевьевы. Археологическую ценность представляет миниатюра «Коронавание Карла Великого», так как в ней действие происходит в римском соборе св. Петра. Он воспроизведен таким, каким увидел его Жан Фуке в Италии.

Что касается архитектуры условной, то здесь фантазия Фуке поистине неистощима. Располагая по два-три замка на одной миниатюре, художник благодаря умелому перспективному построению и подбору красок не нарушает живописной гармонии (миниатюра «Сожжение прокаженных в Лангедоке»).

Фуке никогда не загромождает передний план, а главное событие отделяет от фона рекой или холмами-кулисами (миниатюра «Карл Великий находит тело Роланда»). От этого в его миниатюрах так много воздуха и света. Колорит «Больших французских хроник» мягче, в нем меньше золота и блеска, чем в «Часослове Этьена Шевалье». Художник отдает теперь предпочтение приглушенным тонам, используя серо-голубые, нежно-розовые, различные оттенки зеленого цвета и объединяя их то в холодной, то а теплой гамме (миниатюра «Смерть Людовика VIII»).

Иллюстрации к сборнику новелл Боккаччо во французском переводе Лорана де Премьерфе были заказаны Жану Фуке зятем Этьена Шевалье Лораном Жираром, сменившим своего тестя на посту государственного казначея: анаграмму Жирара («SUR LY N'A REGARD», что соответствует архаическому написанию имени LAURENS GYRARD), часто встречающуюся на страницах рукописи, расшифровал французский исследователь Поль Дюрье (например, миниатюра «Боккаччо за сочинением

трактата»). Сочинение Боккаччо было для современников Фуке символом превратностей Фортуны. Известно, например, что, размышляя в английском плену о бренности человеческого бытия и быстротечности славы, книгу «О происшествиях с благородными мужчинами и дамами» читал поэт Карл Орлеанский. Изображение колеса Фортуны не раз встречается на страницах сборника.

Рукопись Фуке хранится в Государственной библиотеке в Мюнхене (отсюда ее частое название «Мюнхенский Боккаччо»), ее украшают десять больших и восемьдесят малых миниатюр, выполненных художником с помощью учеников. Приключения античных героев и императоров сменяются историями библейских царей и римских пап, событиями из жизни французских королей и итальянских гуманистов. Безмятежное настроение, которое создавали миниатюры «Хроник», здесь уступает место безотчетному чувству страха, вызванному кровавыми сценами казней, истязаний и пыток, изображенных с поистине средневековым натурализмом и жестокостью. Можно сосчитать по пальцам миниатюры, где не вздымается окровавленный меч правого и неправого суда. Мастерство турецкого живописца проявилось здесь в умелой передаче глубины пространства, в свободном обращении с перспективой, в смелости, с которой он чередует планы, удаляя или приближая ту или иную сцену, изображая героев на фоне пейзажа, на городских улицах, во дворцах или соборах. «Мюнхенский Боккаччо» более всего известен своим фронтисписом, где Фуке изобразил реальный факт из жизни современной Франции — заседание парламента, на котором состоялся суд над герцогом Алансонским. В 1458 году герцог был осужден за сговор с англичанами и как государственный изменник приговорен к смертной казни. Это событие всколыхнуло в то время всю страну. Изображение еще одного «происшествия с благородным мужем», несомненно имело назидательный смысл и в условиях политической консолидации французского государства должно было лишним раз подчеркнуть могущество королевской власти.

Лорану Жирану, самому не принимавшему участия в этом заседании, художник представил своего рода репортаж из зала парламента — документальная точность изображенной сцены подтверждается многочисленными литературными описаниями. Заседание возглавляет Карл VII, а среди окружающих его сановников — канцлер Жювенель Дезюрсен, Карл Орлеанский, его брат граф Дюнуа и другие. На ткани, которой завешаны стены зала, вытканы крылатые олени с королевским гербом — символом династии Валуа.

Геральдические цвета Валуа составляют и основу колористической гаммы миниатюры: пол, скамьи и трон с балдахином затянуты голубой тканью с золотыми королевскими лилиями, а стены зала и рамка миниатюры раскрашены красным, зеленым и белым (сочетание, уже знакомое нам по одежде шотландских гвардейцев в «Шествии волхвов» из «Часослова Этьена Шевалье»). В те же цвета одеты и присутствующие на заседании.

На переднем плане миниатюры — толпа любопытных горожан, сдерживаемых стражниками. Слева — смеющийся старик, которого можно было бы назвать шутком

Гонеллой, будь в наших руках чуть больше доказательств: горностаевый мех на его шапочке — знак особой близости к королевской персоне. В толпе лишь один персонаж у правого края миниатюры отвернулся от заседающих и смотрит на зрителя, как бы молча приглашая его в свидетели.

Этот овал лица, сосредоточенный взгляд знакомы нам по луврскому медальону. Может быть, именно себя изобразил художник среди участников происходящего?

Миниатюра примечательна прежде всего пространственным решением. Перед художником стояла нелегкая задача: на листе размером 34×28 см вместить более двухсот человек (такова была воля заказчика). И Фуке мастерски справляется с ней. Выбрав очень высокую точку зрения, художник заключает огромные массы людей в ромб и добивается таким способом ясного прочтения композиции: взгляд зрителя проникает в глубину живописного пространства миниатюры и одновременно охватывает изображение в целом. Перед зрителем предстает коллективный портрет, в котором каждому — начиная от короля и кончая рядовым горожанином — отведено строго определенное в соответствии с социальной иерархией место. Художественная форма подчинена идее создания образа, символизирующего надежность и незыблемость существующего порядка.

В 1461 году умирает Карл VII, Жана Фуке просят приехать в Париж, чтобы расписать красками посмертную маску короля.

После некоторого затишья второй половины 1450-х годов у художника наступает период творческой активности (может быть, это объясняется просто тем, что документов от эпохи Карла VII практически нет, тогда как 1460-е годы оставили множество счетов в городских и придворных архивах). В том же 1461 году Фуке возвращается в Тур, чтобы возглавить подготовку торжественных празднеств по случаю въезда в город нового короля Людовика XI. Работы прерываются в самом разгаре, так как Людовик в довольно резкой форме отказывается от пышной встречи, приказав, правда, компенсировать художнику и его помощникам расходы.

Впрочем, столь неудачное начало отношений с новым покровителем не помешало Жану Фуке продолжать работать при дворе. Отныне вся художественная жизнь в Туре была так или иначе связана с его именем.

Фуке участвует в постановках мистерий, украшает город к прибытию коронованных особ. В 1469 году художник работает для учрежденного королем Ордена св. Михаила. В одном из сохранившихся «Уставов» Ордена титульная миниатюра также выполнена, как считают, Жаном Фуке: на ней изображен Людовик XI на троне, окруженный первыми пятнадцатью рыцарями Ордена вЗ.

Идейно-художественное решение этого коллективного портрета близко по духу фронтиспису «Боккаччо» и некоторым миниатюрам «Часослова Этьена Шевалье». Жану Фуке приписывают также участие в работе над «Старинной историей до

Цезаря», над фронтисписами к «Римской истории» Тита Ливия и к сочинению Мартина Лефрана «Спор Доблести и Фортуны».

Р. Фио, многие годы изучающий турецкие витражи, исходит в своих поисках из того, что упомянутые Франческо Флорио «священные образы» Фуке являлись витражами. Ученый высказал недавно предположение о том, что в несохранившейся капелле Людовика XI в церкви св. Мартина в Туре витражи на сюжеты из французской истории также были выполнены Фуке во второй половине 1470-х годов. Вместе со скульптором Мишелем Коломбом художник создает проект гробницы короля. В 1475 году в одном из придворных документов он впервые назван «королевским живописцем», хотя являлся им фактически всю свою жизнь. В 1476 году художнику поручено подготовить балдахин для короля Альфонса V Португальского, приехавшего к Людовику XI в Тур. Возможно, во время этого визита Фуке познакомился со своим португальским современником Нуньо Гонсалвишем. В 1460—1470-е годы Фуке становится, по выражению К. Перля, художественным диктатором Тура 8К.

Почти все, что делал в эти десятилетия Жан Фуке, осталось лишь в свидетельствах восхищенных современников или в сухих данных об уплаченных гонорарах. Погибли большие монументальные циклы для церкви Нотр-Дам-ла-Риш, для Ордена св. Михаила.

Не сохранились часословы, расписанные для вдовы Карла Орлеанского Марии Клевской, для знаменитого придворного историка Филиппа де Коммина. Эти потери невозможны. Поэтому случайно уцелевшие «Иудейские древности» — это редкая удача для исследователей творчества Жана Фуке. Рукопись являет собой первоклассный пример искусства книжной иллюстрации второй половины XV века и образец зрелого стиля турецкого мастера.

История возникновения рукописи восходит еще к началу XV столетия, когда герцог Жан Беррийский заказал своим художникам украсить двухтомное сочинение историка I века н. э. Иосифа Флавия. Художники успели лишь начать работу, при жизни герцога были исполнены две миниатюры. «Иудейские древности» перешли в наследство правнуку Жана Беррийского Жаку д'Арманьяку, герцогу Немурскому. Затем первый том попал к бургундскому герцогу Пьеру де Боже. Его секретарю Франсуа Роберте и принадлежит знаменитая приписка, где сообщается о принадлежности миниатюр кисти турецкого живописца Жана Фуке. Таким образом, миниатюры «Иудейских древностей» Иосифа Флавия оказались единственным произведением, где авторство Фуке засвидетельствовано документально. Явившись опорой в кропотливой атрибуционной работе не одного поколения историков французского искусства XV века, рукопись стала завершающим звеном в анализе эволюции творчества Жана Фуке.

Подсчеты Франсуа Роберте были не совсем точными: в первом томе рукописи четырнадцать миниатюр, из которых одиннадцать принадлежат кисти Жана Фуке. Во втором томе художник исполнил лишь одну миниатюру «Иудейские древности» датируются серединой 1470-х годов (не позднее 1476 года, когда заказчик Жак

д'Арманьяк был арестован и потерял титул герцога Немурского).

Для иллюстрации к сочинению Иосифа Флавия Фуке выбирает иной формат: миниатюры имеют средние размеры 21 X IX см, что значительно превышает размер миниатюр «Часослова Этьена Шевалье». Они занимают теперь почти все пространство страницы.

Но дело не только и не столько в их размерах. В этих иллюстрациях все меньше связи с текстом и декоративным оформлением рукописи. Органическое единство текста, живописи и декоративной рамы, присущее шедеврам классической эпохи книжной иллюстрации, теперь безвозвратно утрачено. Элементы художественного оформления книги соединяются чисто механически, причем живописное изображение, безусловно, подчиняет себе все остальные элементы.

Используя новую конструкцию живописного пространства, основанную на законах перспективного построения, верно рассчитывая масштаб человеческих фигур, выбирая нужную точку зрения.

Фуке создает монументальные композиции, каждая из которых становится своеобразной «картиной».

Талантливый портретист, обладающий «острым чувством индивидуальности» (по выражению М. В. Алпатова), предстает здесь перед нами мастером массовых сцен. Фуке в полной мере владел этим редким для художника даром одинаково мастерски работать и в том, и в другом жанрах. В «Иудейских древностях» он создает грандиозные панорамы военных сражений и мирной жизни городов, действующим лицом которых теперь становятся не отдельные персонажи, а огромные массы людей.

Фуке переносит иудейскую историю на берега Сены и Луары.

Он одевает язычников во французские костюмы, его герои действуют на улицах французского города, сражаются среди лесов и полей Турени (миниатюра «Взятие Иерихона»), По-прежнему художник увлеченно рисует архитектуру, в ней причудливо переплетаются готические и ренессансные элементы. По миниатюрам рукописи можно изучать строительную технику и военное снаряжение XV века. Город у Фуке живет полнокровной жизнью, многочисленные толпы горожан населяют его улицы и площади.

Большая часть миниатюр посвящена военным действиям, ведь война была главным занятием героев Иосифа Флавия. Да и для современников Фуке она еще казалась естественным состоянием общества, а кровавые расправы не были необычным явлением. Для художника важны не отдельные эпизоды, не борьба и быстрая смена событий; он изображает именно состояние войны, поэтому ритм действия кажется замедленным.

Однако изображение вооруженных отрядов победителей, попирающих горы

окровавленных тел, на переднем плане многих композиций — отнюдь не главная цель художника. Доминирующая роль в миниатюрах отводится пейзажу. Взгляд зрителя, отрываясь от действия на авансцене, поднимается выше и проникает в безмерную даль, куда его уведут петляющие дороги или лента реки, — туда, где в голубой дымке растворяются холмы, увенчанные белоснежными башнями замков (миниатюра «Давид узнает о смерти Саула»), Война не в силах разрушить красоту природы, человеческой жестокости противопоставляется мир вечно прекрасный, бесконечный в своем разнообразии. Гармония человека и окружающего его мира воплощается у Фуке в гармонии живописной, которой не нарушает изображение на одном листе сотен человеческих фигур.

Человек представлен частью вселенной и подчиняется ей: в философском осмыслении бытия Фуке теперь расходится с итальянской антропоцентрической концепцией.

В отличие от нидерландских мастеров художник не стремится к детальной точности в описании пейзажа. Его привлекают не тихие улочки или укромные уголки, а панорамы окрестностей Тура и ансамбли городских площадей (миниатюра «Взятие Иерусалима»).

Фуке создает образ более обобщенный и возвышенный, ибо именно такой ему видится природа родной Турени.

В искусстве Жана Фуке все отчетливее давали о себе знать светские тенденции. Он трактовал священное писание как человеческую историю, придавал библейским героям тот же облик, те же черты, что и коронованным особам и крестьянам. В миниатюрах Фуке впервые находили свое отражение и истолкование персонажи и события реальной истории (вспомним изображение Карла VII в «Шествии волхвов», «Суд над герцогом Алансонским» в «Мюнхенском Боккаччо»). В трактовке библейской и античной истории Фуке достигал эпического размаха, создавая величественные картины жизни целых народов. Цельность его художественного видения, широта понимания мира произвели необычайное впечатление на современников.

Искусство Жана Фуке не опиралось на стройные эстетические теории и гуманистические идеалы, как это было в Италии. Художник черпал вдохновение в окружающей его действительности. В этом была сила его творческого метода, но в этом была и его ограниченность. Своеобразный «готический эмпиризм», по выражению Ш. Стерлинга, отсутствие широкой идейной основы привели к тому, что Фуке оказался слишком одинок в своих исканиях. Сущность его живописной системы оказалась недоступной его ученикам и последователям. Лишенные дара высокого художественного обобщения, присущего турецкому живописцу, они лишь поверхностно восприняли его нововведения. Манера Фуке угадывается даже в самых упрощенных и схематизированных формах. Но достойного продолжателя у Фуке не нашлось.

Франция оказалась в XV веке между двумя противостоящими духовно культурами — итальянской и нидерландской. Она уступила веками удерживаемое первенство своим

соседям, но накопленные традиции продолжали в XV веке питать корни новой художественной культуры. Этот фактор не только определяет своеобразие этой культуры. Он объясняет и то, что Франция, истерзанная Столетней войной, оказалась способной отозваться на духовные запросы новой эпохи и, ассимилировав многие достижения своих северных и южных соседей, найти свой путь художественного развития.

Устремления этой эпохи с наибольшей полнотой выразил живописец середины — второй половины XV столетия Жан Фуке.

Расцвет творчества Жана Фуке пришелся на время духовного пробуждения французской нации после Столетней войны. В живописи, самом передовом в эту эпоху виде искусства, пробивались ростки нового художественного мировоззрения. Но она оставалась в окружении готической архитектуры, скульптуры и прикладных искусств (вспомним миниатюру из «Иудейских древностей»: Иерусалимский храм строится в господствовавшем тогда стиле «пламенеющей готики»). Еще сильна была власть религиозного эстетического идеала. Поэтому к концу века новаторские тенденции, содержащиеся в творчестве Фуке, исчерпали себя.

Жан Фуке был первым, кто познакомил Францию с итальянским Возрождением, и первым французским художником, известным за пределами своей страны. Его приверженность передовым достижениям итальянских мастеров объясняется не только настроениями и вкусами новых меценатов из окружения Карла VII и Людовика XI, но и внутренним стремлением мастера к классической ясности художественного выражения. Одновременно с новой живописной системой Фуке приносит во французскую живопись новое отношение к человеку и окружающему его миру. Его фигура возвышается над всей французской художественной культурой столетия и одновременно подводит ей своеобразный итог. Искусство французского Возрождения, хотя и развивалось на новой идейной и формальной основе, было бы невозможно без предшествующего периода художественного развития, без реалистических завоеваний живописи XV века.