В Нидерландах периода зрелого Средневековья развитие изобразительного искусства достигло весьма скромного уровня: будучи, преимущественно, результатом художественного влияния Франции. Во втором же десятилетии XV в. нидерландская изобразительность заявляет о себе невиданно ярко и широко, прежде всего – в новой для всего западного искусства форме станковой масляной живописи. Это преображение, конечно же, не могло произойти на пустом месте; его истоки и его исторический фон требуют здесь специального рассмотрения.

XIV в. – время церковного раскола и общей дезорганизации западного мира (кризиса в Священной Римской империи, начала Столетней войны), характеризуется, прежде всего, особой интенсивностью духовной жизни, везде приобретавшей интимно-лиричную либо сентиментальную окраску; по определению Отто Бенеша, это был «мистический век». На севере Нидерландов данная ситуация породила движение Devotio moderna (Нового благочестия), новизна которого проявилась в осознании личной ответственности христианина в период всеобщего кризиса; в понимании сугубо земных, гуманных и гражданских, обязанностей как религиозного долга. В 1383 г. в Девентере возникла первая община девотов; за сто лет они умножились и перешагнули границы Нидерландов, дойдя до Швейцарии и Польши. Учение девотов, несомненно, предвосхищает нидерландскую живопись XV в. с её глубоким и просветлённым реализмом – однако сами поборники Нового благочестия относились к изобразительному искусству, как и ко всякой материальной роскоши, настороженно. Более непосредственным было их влияние на великолепную музыкальную культуру Нидерландов XV-XVI вв., а также на передовую педагогику того времени: достаточно сказать, что выпускником одной из организованных ими школ был Эразм Роттердамский.

Подлинной средой зарождения новой изобразительности стал придворный мир позднего Средневековья. С этой точки зрения, эта эпоха получила ещё одно определение: «осенний век» (Юлиус фон Шлоссер). В пору обесценивания феодально-рыцарских идеалов, внешняя их форма вызывает особое, гипертрофированное внимание. В результате возникло, по словам Ипполита Тэна, «новое царство распущенности и моды… безумной, порвавшей все путы фантазии». Придворные празднества, пиры, турниры; вся публичная жизнь обращалась сейчас в декоративно богатое зрелище. «Эта переливающая через край животная жизнь… принимает… форму разгульного и простодушного ярмарочного веселья… люди той эпохи по своему любопытству и полёту фантазии – настоящие дети; они ничего так не хотят, как тешиться зрительными впечатлениями; они играют жизнью, как волшебным фонарём» (И.Тэн).

Однако и за занавесом придворных роскошеств в «мистический век» нередко скрывалась крайняя и искренняя религиозность. Хронист XV в. Жорж Шателлен упоминает аристократку нидерландского происхождения Беарису ван Равестейн: «казавшаяся самой светской дамой из всех;… являя взору внешность, полную легкомыслия и пустоты», она постоянно носила под роскошным платьем власяницу.

Таким образом, мистицизм и придворную пышность как культурные факторы рассматриваемой эпохи нам вовсе не следует противопоставлять.

Характерно и то, что в XIV в. нидерландское искусство развивалось за пределами своей родины. Это столетие вообще – эпоха странствующих художников, когда поиски покровителей, многообразные родственные связи правящих домов привлекали, например, итальянских мастеров в Прованс, а французских – на Сицилию или в Чехию. Единство той патетической и вычурной художественной манеры, которая утвердилась около 1400 г. при аристократических дворах в разных концах Европы, составляет феномен так называемого «международного стиля» или «интернациональной готики».

Нидерландцы тогда мигрировали, в основном, в северо-восточную Францию, что вполне естественно: Париж этого времени – всеевропейский художественный центр; в связи с перемещением папского двора в Авиньон (1308 г.), во французскую столицу проникли итальянские (главным образом сиенские) художественные влияния. Интересно другое: в последней трети XIV в. во Францию уезжают почти все одарённые художники Нидерландов. Нидерландская школа тогда уже существует, но, кажется, пока не сознаёт себя. Её мастера оседают в Париже поколениями: набирая себе учеников из числа новоприбывших соотечественников.

Художников – «фламандцев», как называли во Франции всех выходцев из Нидерландов, привлекал и двор герцогов Бургундских, которым в этот период выпадает историческая роль «собирателей» нидерландских земель. Во второй половине XIV в. пресекается большинство правящих династий Нидерландов: в 1345 г. умирает, не оставив мужского потомства, граф Голландии (споры за его наследство вызвали в стране полуторавековую междоусобицу, вошедшую в историю как борьба партий hoeksen – «крючков» и kabeljauwsen – «трески»). В 1355 г. брабантский дом остаётся без прямого наследника, в 1384 г. – то же происходит и с фландрской династией. Дочь последнего графа Фландрии Маргарита в 1369 г. вышла замуж за Филиппа Храброго (1342-1404), первого из герцогов Бургундских, младшего сына французского короля Иоанна II Доброго из династии Валуа. За мужество и верность своему отцу, проявленные им битве при Пуатье (1356 г.), Филипп получил не только прозвище, но и в 1384 г. герцогство Бургундское: богатую область на востоке Франции в верховьях Сены и Луары.

Столица герцогов Бургундских первоначально находилась в Дижоне и была отделена от новоприсоединённых нидерландских территорий землями Шампани и Лотарингии. Французский язык того времени специально передавал данную ситуацию, называя Нидерланды «pays de par deca» – «страной по эту сторону», а собственно Бургундию «pays de par dela» – «страной по ту сторону». Пути между двумя частями бургундских владений проходили через северо-восточную Францию: тогда уже родину великих готических соборов. В самой Бургундии, стране романских памятников Клюни, Отена и Везле, также существовала богатейшая архитектурно-скульптурная традиция.

«Звёздным часом» деятельности нидерландских мастеров во Франции стал рубеж XIV и XV вв., когда, из-за душевной болезни французского короля Карла VI (с 1392 г.), правление перешло к его дядьям Жану, герцогу Беррийскому (1340-1416), и Филиппу Храброму герцогу Бургундскому. Оба регента успели проявить себя как заказчики произведений искусства: имя Жана Беррийского вспоминают в связи с так называемой франко-фламандской книжной миниатюрой; Филипп же привлёк к себе в Бургундию немало талантливых нидерландских художников – и основной сферой приложения их сил стал картезианский монастырь Шанмоль близ Дижона, с родовой усыпальницей бургундских герцогов.

Работами в Шанмоль руководил скульптор **Клаус (Клаас?) Слютер** (1340/50-1406), родом, видимо, из Харлема. Около 1380 г. он проживал в Брюсселе, с 1385 г. – в Дижоне; сначала был помощником местного ваятеля Жана де Марвиля, а по смерти последнего (1389) занял ведущее положение среди придворных мастеров Филиппа Храброго.

Portal from Champmol by Claus Sluter, 14th/15th century.

В 1391-1397 гг. Слютер изваял портальную группу для церкви-усыпальницы в Шанмоль. Центральный столп портала украшает фигура Богоматери с Младенцем; по обеим сторонам от входа – коленопреклонённые фигуры донаторов в сопровождении святых: слева – Филипп Храбрый и св. Иоанн Креститель, справа – Маргарита Фландрская и св. Екатерина. Фигуры персонажей, пребывающих в ясной и спокойной молитве, по сути, вполне самостоятельны. Драматическое единство ансамблю придаёт структура узора драпировок. Дробные и несколько условные, характерные для «интернациональной готики» (вероятно, скопированные с некого образца) у Богоматери, и более мягкие, плавные у прочих персонажей; складки одежд перекликаются, ведут своеобразный диалог – сообщая и проёму церковных дверей между статуями значение изобразительного пространства, насыщенного смыслом.

С 1395 по 1406 гг. Слютер, совместно со своим племянником и учеником Клаасом ван де Верве, работает над монументальной композицией для монастырского двора в Шанмоль, известной как «Моисеев колодезь»,

«Колодезь пророков»; хотя подлинная тематика памятника – «Голгофа». В первоначальном виде эта композиция представляла собою почти двухметровой высоты шестигранный пьедестал, в окружении шести статуй библейских пророков, провозвестников смерти и Воскресения Христа, несущий каменное Распятие с предстоящими фигурами Богоматери, апостола Иоанна и Марии Магдалины. Верхняя композиция погибла ещё до французской Революции: сохранившаяся часть фигуры Христа даёт некоторое представление об её смиренно-величавой пластике.

Claus Sluter (1350-1406) Mozesput Champmol — Jesaja en Mozes

Статуи шести пророков, поднятые над уровнем земли всего на полметра высоты, по замыслу автора служили посредниками между скульптурной группой Распятия и зрителем. Каждый из пророков держит свиток-бандероль с ясно читаемым текстом пророчества о голгофской трагедии. Это не подписи к статуям, совсем напротив: скульптурные образы как бы иллюстрации, они усиливают звучание библейского слова, наглядно выражая его смысл.

Группу пророков возглавляет фигура Моисея – могучего старца с торжественно-грозным ликом. «И заколет его всё множество собора сынов Израилевых к вечеру» (Исход, Гл. 12, Ст. 6), – возглашает надпись на свитке Моисея (имеется в виду пасхальное жертвоприношение агнца: прообраз Распятия Христа). За Моисеем следует Давид: лицо царя-псалмопевца вдохновенно и кротко; вся его фигура, легко склонённая и одетая плавно струящимися складками, напоминает о музыке; на свитке же в его руках читаются слова: «Пронзили руки и ноги мои, иссчетали кости мои» (Псалом 21, Ст. 17-18). Давида сменяет Иеремия; его скуластое простоватое лицо искажено гримасой из последних сил удерживаемого рыдания; одежда измята резкими, беспокойными складками. Надпись на свитке Иеремии: «Вы все, кто проходит путём, обратитесь и посмотрите, есть ли ещё где боль, как боль моя» (Плач Иеремии, Гл. 1, ст. 12). Далее следуют смиренный Захария: «И отвесят мзду Мою тридцать серебреников» (Захария, Гл. 11, Ст. 12); страстный Даниил: «И по шестидесяти двух седминах предан будет смерти Христос» (Даниил, Гл. 9, Ст. 26) и мудрый Исайя: «Как овца веден был Он на заклание, и как агнец перед стригущим его безгласен, так и Он и не отверзал уст Своих» (Исайя, гл. 53, ст. 7). Статуи – воплощённые голоса пророков – обращены ко всем сторонам света. Фигуры чередуются по кругу, взаимно друг друга оттеняя: суровость Моисея соседствует с мягкостью Давида, а гнев Даниила – со спокойствием Исайи.

Грани постамента отмечены хрупкими колонками, которые венчают фигуры ангелов: один из них утирает слёзы, другой подпёр голову ладонью, третий всплескивает руками в изумлении. Динамичная выразительность жестов и мимики ангелов уравновешивается величавой мощью пророков.

Первоначально, в полном соответствии со вкусами эпохи, «Моисеев колодезь» был богато и ярко расцвечен. Живописец Жан Малуэль расписал статуи, а мастер Герман из Кёльна их позолотил. Постамент, на котором стоят фигуры пророков, когда-то был зелёным; одежды Моисея – алыми, плащ Давида – лазоревым в золотых звёздах, Исайя – в златотканом одеянии, а на носу у Иеремии красовались медные позолоченные очки! О степени влияния этих образов на зрителей XV в. можно судить по тому, что в 1418 г. папский легат обещал отпущение грехов всем, кто с надлежащим благоговением осмотрит «Моисеев колодезь».

Tombeau du duc Philippe le Hardi au Palais des ducs de Bourgogne à Dijon

Слютер принял участие и в работе над гробницей Филиппа Храброго в Шанмоль (1384-1411), начатой Жаном де Марвилем и завершённой, уже по смерти Слютера, Клаасом ван де Верве. По бургундскому обычаю, надгробия знатных людей окружали статуи плакальщиков («plourants») в траурных одеждах; с лицами, скрытыми капюшоном. Слютер превосходно овладел языком складок, тонко и сдержанно передающим эмоции персонажей, но он не отказал своим plourants и в более непосредственном, мимическом, выражении чувств. Их суровые морщинистые лица приобретают особую

Tombeau du Duc Phillipe le Hardi au Palais des Ducs de Bourgogne à Dijon

экспрессию в обрамлении из широких, свободных драпировок.

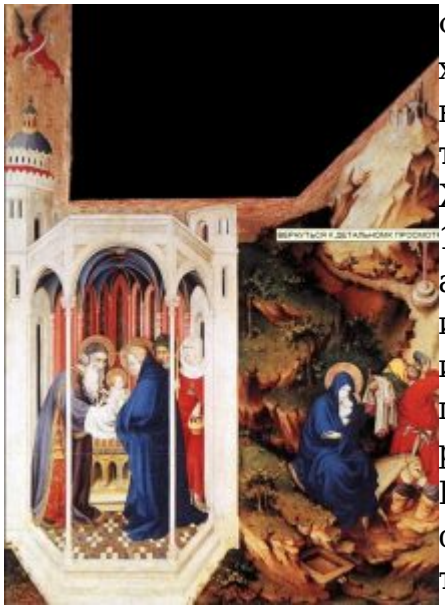
Скульптуры Клауса Слютера – совершеннейший плод готической изобразительности: с присущими ей красноречием формы и условностью пространства.

Рядом с ними понемногу заявляет о себе искусство будущего, живопись. Уже упоминавшийся как сотрудник

Мученичество св. Дионисия

Слютера живописец **Жан Малуэль (Ян Малвал)**, расписавший «Моисеев колодезь», родом из Гельдерна (ум. 1415), после 1398 г. исполнил для монастыря Шанмоль серию алтарных картин, одна из которых «Мученичество св. Дионисия» (1398-1416, Париж, Лувр). Место её действия – иконописный мир небес: с его условным, многомерным пространством и обратимым временем, о чём сразу же напоминает зрителю торжественное золото фона. Распятие, занимающее центр композиции, в данном случае – молитвенный образ, но, одновременно, и некий прообраз подвига мучеников: епископа Дионисия и его дьяконов Рустика и Элевтерия, казнимых за проповедь христианства в Галлии III в. Исторические сцены помещены в последовательности слева направо: сначала Христос, явившийся заключённому в башне Дионисию, причащает его; затем сцена казни троих святых. Причём заметно и «встречное движение»: череда фигур в одинаковых сине-золотых ризах: св. Дионисий на плахе; позади его – один из дьяконов, ждущий своей очереди; впереди – Христос-Священник перед окном темницы – с очевидностью выражают смысл происходящего: святой епископ идёт за Христом по земному пути страданий и увлекает следом своих учеников и спутников.

В эту рафинированную богословскую схему с трудом укладываются такие фигуры, как палач «за работой» или любопытная старуха из толпы, в напряжении грызущая ногти: образы, явно основанные на повседневных впечатлениях. Автором данной части картины считается более поздний живописец, Анри Бельшоз (ум. 1440/44) из Брабанта, закончивший картину в Шанмоль после смерти Малуэля.



Шанмольский алтарь. Сретение и Бегство в Египет. 1393-1399. 167 х 249 см. Темпера, дерево. Музей изящных искусств. Дижон.

Филипп Храбрый не только привлекал нидерландских художников в Дижон, но и делал заказы на их родине. Так, в Ипре для монастырской церкви в Шанмоль был исполнен **трёхстворчатый алтарь**: совместная работа резчика Жака де Барзе и живописца Мельхиора Брудерлама (около 1328-1410). Живописные боковые створки шанмольского алтаря (1391/99 гг., Дижон, Музей изобразительных искусств) посвящены жизни Богоматери. Левая створка изображает Благовещение и Встречу Марии с Елизаветой; правая – Сретение и Бегство в Египет. Первые два события римо-католическое предание относит к Семи радостям Богоматери, а два вторых – к Семи Её скорбям; таким образом, распределение сюжетов, возможно, отражает традиционную иерархию изобразительного пространства в христианском искусстве, где левая сторона картины (она же правая – не для зрителя, а относительно самого центра изображения) отводилась для благих и радостных, а правая, налево от центра – для печальных эпизодов.

Створки, расписанные Брудерламом, украшали внешнюю поверхность закрытого алтаря; они представляют единое изображение, в котором художник дважды комбинирует интерьерную сцену с пейзажной, разграничивая отдельные эпизоды и при этом сохраняя цельность композиции. К тому же, таким образом живописное пространство подпитывается богословской символикой. Мотив храма, изящно-бесформенный готический интерьер, напоминает о Богоматери как о прообразе земной Церкви. Пейзаж в виде достаточно условных, податливых, словно складки занавеса, горок, возможно, отсылка к связанному с темой Рождества образу горы: воплощающей Божественную мудрость – опору для человеческой души.

Филипп Храбрый, заботливо украшавший шанмольский монастырь-усыпальницу ради церковного поминовения герцогского рода, которому он давал начало, выступал в типично средневековой роли донатора. Его же старший брат, Жан Беррийский, державший свой роскошный двор в г. Бурж, обнаруживает черты мецената нового, ренессансного типа. На чисто земной страсти к красивым и редким вещам основано

коллекционирование герцога Беррийского, собиравшего драгоценные камни, искусно вытканные шпалеры и, особенно, иллюстрированные рукописи. Библиотека герцога насчитывала сотни манускриптов: хроник и рыцарских романов, сочинений Аристотеля, Боккаччо, Марко Поло, других трудов по географии и астрономии и, конечно же, богослужебных книг, среди которых выделялись роскошью и изяществом оформления пятнадцать часословов.

Часословы, часовники были особым явлением жизни позднего западного Средневековья. Появившись в XIII в., они приобретают особую популярность в XIV-XV вв., распространяясь в основном, в дворянской и зажиточной бюргерской среде – то есть среди грамотных мирян, не искушённых в тонкостях литургики и нуждающихся в особом руководстве для повседневных молитв. Прежде всего, часослов был расписанием церковных служб, «часов» (откуда и название), с приуроченным к каждой из них порядком молитв и евангельских чтений. Обычным дополнением служил календарь с указанием церковных праздников и, попутно, практическими сведениями по астрономии, астрологии, медицине. Часословы, имевшие хождение в аристократической среде, украшались с особым великолепием.

При дворе такого книголюба, как Иоанн Беррийский, работала целая плеяда талантливых миниатюристов нидерландского происхождения. Незаурядное место в ней занимал **Мастер Брюссельского часослова**,

Très Belles Heures de Bruxelles — Бегство в Египет

которого отождествляют с Жакмаром из Эсдена, в Артуа, (ум. после 1413 г.). Основная его работа – иллюстрации к часовнику (около 1402 (?) г.), хранящемуся в Королевской библиотеке в Брюсселе. В сцене «Бегства в Египет» этот художник, возможно, изучивший манеру итальянских мастеров из Сиены, вполне уверенно строит трёхмерное пространство пейзажа с высоким горизонтом под холодным тёмно-синим небом. Линии его рисунка суховаты, изящны и, совершенно по-сиенски, исполнены напряжённого ритма. Деревья молитвенно простирают к небесам свои оголённые ветви; дальние скалы словно согнулись под каким-то немыслимым ветром; изгиб морской бухты порывист; на голубой глади вод резко вычерчены полумесяцы лодок. Во всём пейзаже – нетерпеливое стремление вперёд; не только герои «Бегства в Египет», но и сама композиция выглядит «убегающей» вправо: куда показывает рукой Иосиф. Хотя в данной миниатюре движение передаётся по-средневековому, как имманентное состояние

фигур, на втором плане художник поместил тропинку, ведущую от городских ворот к берегу моря: мотив дороги, пока ещё эпизодический, не разработанный композиционно, появляется в европейской живописи именно здесь и сейчас.

В это же время **Мастер Бусико** (возможно, им был Жак Кун, родом из Брюгге), украшая другой часослов, для маршала Франции Жана ле Менгра де Бусико (около 1405-1408 гг. Париж, Музей Жакмар-Андре),

Heures de Maréchal de Boucicaut. Бегство в Египет

трактует «Бегство в Египет» совершенно по-иному. Сравнительно с иллюстрацией из Брюссельского часослова, у Мастера Бусико линии «успокаиваются», зато пейзаж «оживает». Цепи пологих холмов уводят взгляд к горизонту, где поднимается Солнце. Фантастические размеры светила, как и применение для его лучей творёного золота, в средневековом искусстве означавшего присутствие Божества – делают здесь Солнце неким окном между земным миром и небесным. Оттуда к Святому семейству прибыла помощь в виде трогательно заботливых ангелов: двое из них несут часть дорожной поклажи; ещё один подлетает к Марии с корзиной вишен, явно нарванных где-то поблизости. Солнце здесь – ворота в Вышнее царство, но и, одновременно, вполне земной, конкретный источник света, который окрашивает яркими бликами травинки и верхушки деревьев (эти отсветы, как и солнечные лучи, выписаны золотом), освещает склоны холмов.

Даль пейзажа населена фигурками: пастух стережёт овец; работает огородник, проходит крестьянка с корзиной на голове, а следом бежит собака. Всё это персонажи, никак не связанные с сюжетом, они «живут сами по себе»; благодаря им, «Бегство в Египет» выглядит эпизодом, включённым в картину огромного мира, в котором всякому созданию отведена своя уникальная роль.

«Январь» (фрагмент). Герцог изображён сидящим за столом в синей робе

Этот живой и многомерный мир становится уже не фоном, а основной темою для современников Мастера Бусико: **братьев Поля, Ханнекена (Жана) и Германа Лимбургов.** Родина братьев – г. Неймеген в герцогстве Гельдернском. Отец их был скульптором и рано умер; тогда воспитание Лимбургов взял на себя живописец Жан Малуэль, доводившийся им дядей. В 1390-х гг., подростками, братья обучались в Париже: Ханнекен и Герман – ювелирному делу; Поль, очевидно, миниатюре. В совместных живописных работах он проявляет особые профессионализм и одарённость; братья же выступают как его помощники и подражатели. В 1402-1404 гг. Лимбурги иллюстрируют Библию для бургундского герцога Филиппа Храброго, около 1405 г. они поступают на службу к Жану Беррийскому. С последней связан анекдотический рассказ: по случаю нового, 1410, года братья поднесли своему покровителю книгу-«обманку» из цельного куска дерева, но раскрашенную ими так искусно, что герцог-библиофил поначалу принял её за настоящую… Но кроме этого, Лимбурги обогатили коллекцию Иоанна Беррийского целым рядом прекрасных иллюстрированных рукописей, среди которых наиболее знаменит так называемый Великолепный (он же Роскошный, он же Богатейший) часослов герцога Беррийского.

Это последняя работа братьев Лимбург; они украшали часослов в 1414-1416 гг. В феврале 1416 г. умер Ханнекен Лимбург, той же осенью – Поль и Герман: возможно, три художника стали жертвами эпидемии. В

1485-1489 гг. работу над кодексом завершил французский миниатюрист Жан Коломб; есть также гипотеза об участии в ней в 1440-х гг. некого последователя Яна ван Эйка (так называемого Мастера Октября). «Великолепный часослов», сменив ряд владельцев во Франции, Нидерландах и Италии, ныне составляет гордость коллекции Музея Конде в Шантийи близ Парижа.

Лист (fol.) 71 verso (левая сторона). «Процессия св. Григория»

Из 129 миниатюр часослова кисти Лимбургов принадлежат 65. Наиболее совершенные из них принадлежат к циклу календаря: эти листы, открывающие кодекс, были, видимо, исполнены в последнюю очередь и представляют вершину творчества Лимбургов – да и всей западной изобразительности рубежа XIV-XV вв.

Между прочим, календарь «Великолепного часослова» – один из самых полных и точных для своего времени. Это так называемый вечный календарь, позволяющий определить день недели на любое число, любого года и столетия. Двенадцать диаграмм, венчающих миниатюры календаря, содержат сведения о движении Солнца по зодиаку и о фазах луны, а в сопроводительных таблицах указаны для каждого числа не только имена поминаемых в этот день святых, но и продолжительность каждого дня в часах и минутах, почти без погрешностей.

Май. Празднование первого майского дня.

Календарные миниатюры часослова должны всё это иллюстрировать. Вообще, иллюстрация – наглядный комментарий к некому тексту – есть принцип средневековой западной изобразительности, сложившейся как «Библия для неграмотных». В XIV в. живописный или пластический образ обычно создавался «под диктовку» текста: Писания, жития, хроники; мера реализма и условности изображения определялась словом. В календарном же цикле «Великолепного часослова», как бы по инерции, источником для иллюстраций вместо слова оказалось число: нечто одномерно ясное, непереводимое – а значит, дающее художнику полную свободу в создании собственного образа протекающего времени.

Именно Лимбурги дорастают до такой свободы. Сам по себе обычай представлять месяцы года сценами сезонных работ и развлечений отмечен с XIII в. По давней традиции,

Процессия отправляется в лес, чтобы набрать ветвей и цветов

изображение рождественского пира представляло январь; февраль – отдых у очага, март – пахота, апрель – сбор цветов, май – верховая прогулка, июнь – покос, июль и август – жатва, сентябрь – сбор винограда, октябрь – озимый сев, ноябрь – откорм свиней, а декабрь – псовая охота. Но до «Великолепного часослова» всё это были скупые односложные сцены – наподобие зодиакальных эмблем. Братья Лимбург первыми пожелали и смогли не только перечислить месяцы, но и рассказать о каждом из них всё, что только возможно.

Например, «Июнь» в их календаре не какая-нибудь одинокая фигурка косца. Трое мужчин согласными

взмахами кос срезают сочную изумрудную траву, а за спиной у них остаётся желтоватый выкос. Их жёны копнят высохшее сено. Всё это происходит во вполне конкретном уголке земного мира: в самом центре Парижа, на островке Жюиф посреди Сены. Вдоль реки растут вётлы, их листву легко колышет ветерок. Отражение лодки играет на воде. В глубине композиции видна громада острова Сите с собором Парижской Богоматери. В небе сгущается вечерняя синева. Длинные тени от печных труб ложатся на скат крыши. Этот летний день подходит к концу, но Лимбургам удалось сберечь его очарование на столетия.

Июнь. Сенокос. Место — Париж, луг на островке Жюиф, рядом с Сите (теперь насыпь Нового Моста), видны замок Консьержери, Сент-Шапель

Календарный цикл открывается портретом заказчика рукописи – изображением Иоанна Беррийского, принимающего гостей за пиршественным столом («Январь»). Другие сцены также связаны с личностью заказчика: изображены замок Венсан, где он родился («Декабрь»); его обручение и свадьба («Апрель» и «Май»); его резиденции Лузиньян («Март»), Сомюр («Сентябрь»); вид из окон его парижского дворца («Июнь»). Возможно, календарь «Великолепного часослова» был задуман как своеобразный альбом воспоминаний старого герцога, возвращающий к дорогим ему местам и к важным моментам его жизни.

Некоторые из исторических памятников, запечатлённых братьями Лимбург, и по сей день почти не отличить от созданных ими миниатюр; другие замки, напротив, многое утратили – и историки, реконструируя их вид, доверяют изображениям кисти Лимбургов, как если бы это были фотографии. Ведь календарный цикл «Великолепного часослова» – подлинная энциклопедия повседневной жизни Франции начала XV в. Художники примечают всё: ворон, кормящихся на снегу («Февраль») и маки с васильками среди хлебов («Июль»); побежку пастуха, спасающегося от дождя («Март»

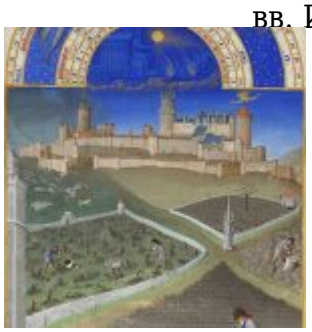
и огородное пугало-лучника («Октябрь»; щегольские наряды молодых аристократов («Май») и протёртые штанины старика пахаря («Март»). При этом за частностями не пропадает главное – величественное зрелище жизни людей на земле: в череде забот и праздников, среди меняющихся образов природы и под надёжным ходом небесных светил.

Август. Соколиная охота, купание. Место — замок Этамп, владение герцога Беррийского.

Апрель. Пара молодожёнов обменивается кольцами в саду, в присутствии семьи и друзей.

Декабрь. Охота. Место — дубовая роща вокруг Венсенского замка, владение герцога и место, где он родился

Июль. Жатва и стрижка овец. Место — ныне не существующий замок Пуатье



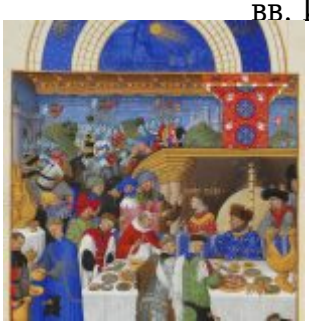
Март. Пахота, сев, обработка виноградника. Место — замок Лузиньян в Пуату.

Ноябрь. Выпас свиней в лесу.

Октябрь. Сев озимых. Место — поле напротив замка Лувр (теперь набережная Малаке).

Сентябрь. Сбор винограда. Место — замок Сомюр около Анже

Февраль. Рубка дров, интерьер сельского дома, пейзаж не идентифицируется.



Январь. Обмен подарками при дворе герцога Беррийского во время встречи Нового года.