Рубеж XV и XVI вв. принято рассматривать как начало нидерландского Возрождения. Суть этого историко-художественного явления можно понимать двояко. Прежде всего, по классическому определению Жюля Мишле – как «открытие мира и человека», то есть, в частности, как оформление индивидуалистской картины мира в изобразительном искусстве. Это – продолжительный процесс культурной истории Нидерландов, начальным звеном которого стало появление в век Кампена и ван Эйков станковой живописной картины как особого типа изобразительности; следующим же этапом – становление специфически индивидуальной, авторской позиции у Босха и Питера Брейгеля Старшего. Таким образом, настоящий раздел, предмет которого – нидерландское искусство в период между Босхом и Брейгелем, посвящён скорее паузе в истории северного Ренессанса в данном – основном – его смысле.

Но, во-вторых, чисто формально, термин «Возрождение» означает интерес к забытой на долгое время Античности. В североевропейской культуре XV в. он присутствовал всегда на периферии, как правило, никак не встречаясь с уже упомянутыми моментами «открытия мира и человека», обычной почвой для которых служило искусство классического Средневековья. По замечанию Й. Хёйзинги, на Севере в этот период «новое», то есть античное, «приходит как некая внешняя форма до того, как оно становится действительно новым по духу». В нидерландской картине конце XV в. античные мотивы встречаются как умеренное, довольно тактичное включение в более традиционный живописный контекст. Таковы римская монета в руках у героя портрета Мемлинга (1480, Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств); камеи из коллекции Медичи, воспроизведённые в виде настенных медальонов по сторонам судейского кресла в картине Давида «Разоблачение Сизамна» (1494/98, Брюгге, Городской музей изобразительных искусств).

В XVI в. связи Нидерландов со Средиземноморьем становятся более активными и постоянными. Будучи владением Карла V Габсбурга, Низинные земли входят в границы обширной державы, включавшей, с 1516 г. – Испанию; с 1519 – Священную Римскую империю; после мира в Камбрэ 1529 г. – фактически контролировавшей большую часть Италии (которая официально станет владением Габсбургов в 1559 г.). С 1512 по 1543 гг. все нидерландские земли составили так называемый Бургундский округ Империи, основным административным центром которого был Брюссель. Роль экономической и культурной столицы Нидерландов в те же годы закрепляется за городом Антверпеном.

Брабантский центр в низовье Шельды, получивший права города в 1291 г., Антверпен обязан своим возвышением прежде всего так называемому Наводнению св. Елизаветы 1421 г., в результате которого Шельда изменила течение, образовав новый полноводный рукав – прямой и надёжный путь, которым большие морские суда отныне могли подходить прямо к городским набережным. Тут Антверпену, естественно, пришлось вступить в соперничество со старой торговой столицей Нидерландов, Брюгге – и оно разрешилось в результате событий 1488 г., когда Антверпен оказал поддержку регенту Нидерландов Максимилиану Габсбургу, пленённому восставшими горожанами Брюгге. Освободившийся правитель даровал порту на Шельде весьма широкие

привилегии – в частности, потребовал, чтобы иностранные купцы, торговавшие в Брюгге, покинули непокорный город и переселились в Антверпен. К тому же порты Брюгге стали приходить в упадок ещё раньше, из-за обмеления залива Звин…

Став морскими воротами империи Карла V, Антверпен переживал свой наивысший подъём: в то время его называли flos mundi – «цветком мира». Впоследствии один из знаменитейших антверпенцев XVI в., книгопечатник Кристоф Плантен, воспел величие своего города в двустишии: «Те, кто плавает и путешествует, чтобы познать Вселенную, / Могут обрести всю Вселенную в Антверпене».

На его рынках и пристанях слышался разноязыкий говор купцов и моряков со всего света. Здесь можно было найти английскую шерсть и венецианский бархат, саксонское серебро и скандинавское железо, русские меха и среднеазиатские пряности, диковинные товары из Африки, Индии и Южной Америки. Испанские и португальские корабли, приходящие с драгоценным грузом из далёких колоний, предпочитали разгружаться не в Кадисе или Лиссабоне, а в Антверпене, который не был отделён от остальной Европы горами. Высок был спрос и на товары местного производства: сукна, ковры, затейливые изделия ювелиров и мебельщиков. В Антверпене работают десятки типографий – более половины всех нидерландских изданий периода 1500-1540 гг. происходят из города на Шельде. Торговые интересы требовали быстрой и надёжной информации обо всём, что творится в мире, и с 1550 г. здесь станет выходить одна из первых газет – «La Courante».

Хотя в Антверпене ещё с конца XIV в. специально существовала гильдия, объединявшая художественные профессии, живописцы играли в ней едва ли не последнюю роль: их работа почти исчерпывалась раскраской скульптур и резьбы. С началом XVI в. положение резко меняется. По словам итальянского путешественника Лодовико Гвиччардини, около 1566 г. среди жителей Антверпена было 300 живописцев, скульпторов и граверов – и только 169 хлебников, 78 мясников. В конце столетия историограф нидерландской живописи Карел ван Мандер называет город на Шельде художественной метрополией страны: «Как некогда в Италии Флоренция, так теперь в наших Нидерландах Антверпен является как бы матерью художников».

Скорый расцвет живописи в Антверпене в начале XVI в. не был ещё подкреплён местной художественной традицией; антверпенская школа сформирована мастерами из различных мест, главным образом, из Брюгге – художников привлекала на берега Шельды прежде всего экономическая конъюнктура. Антверпен, по сути, был родиной европейского художественного рынка – и, одновременно, проблемы массового искусства, ориентированного на некий потребительский стандарт. С 1450 г. здесь, возле Собора Богоматери, функционировал специальный торг, где на продажу выставлялись произведения искусства, а также книги и декоративная мебель; в 1540 г. этот рынок расширили и перевели в одну из галерей вновь построенной биржи.

Основателем антверпенской живописной школы считается **Квентен Метсейс, или**

Массейс (1466-1530). Впервые он упоминается под 1491 г. как горожанин Лувена – но в том же году уже как мастер-живописец гильдии св. Луки г. Антверпена. Возраст художника (28 лет), указанный в документе 1494 г., позволяет определить дату его рождения. О Метсейсе рассказывают, что сначала он был кузнецом, но поменял это занятие на живопись – то ли из-за болезни, сделавшей его неспособным к тяжёлой физической работе, то ли следуя желанию своей возлюбленной. Метсейс использовал в своей подписи изображение наковальни; его кузнечной работой по традиции считается ажурная готическая сень, конца XV в., над колодцем во дворе Собора Богоматери в Антверпене. Помимо живописи, Метсейс исполнял картоны для шпалер; чеканил медали. В пору посещения Антверпена А. Дюрером (1520/21 гг.) дом Метсейса, с богатой художественной коллекцией, служил достопримечательностью города.

Истоки манеры лувенца Метсейса следует искать в изысканной, сосредоточенной живописи Дирка Боутса Старшего. И эта основа, и собственное творческое лицо Квентена Метсейса обнаруживаются в исполненном им Алтаре св. Анны – предназначенном для церкви св. Петра в Лувене, которую уже украшали шедевры Боутса (1507-1509, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств).

«Алтарь святой Анны» с закрытыми створками. Массейс К.1509 г. 224 х 219 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

В отличие от композиции Алтаря Причастия, с экзегето-аллегорической содержательной связью его картин, композиция ***Алтаря св. Анны*** – чистое повествование. Внешнюю сторону закрытых алтарных створок занимает печальный зачин житийного рассказа:

«Алтарь святой Анны». Массейс К.1509 г. 224 х 219 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

брак Анны и Иоакима, затем их продолжительное бесплодие и порицание, которому несчастный супруг подвергается в храме. Раскрытый алтарь сразу же являет зрителю радостную перемену в развитии действия: центральная картина изображает Святую родню – богатое потомство св. Анны. В центре композиции восседают, справа – сама Анна, слева – её дочь, Богоматерь; на коленах у обеих расположился Младенец Христос. Левее изображена

Мария Клеопова и её дети: Иаков Алфеев, Симон, Иосиф Справедливый и Иуда Фаддей; правее – Мария Саломина с сыновьями, Иаковом и Иоанном Зеведеевым и. В глубине композиции, за парапетом, рядом со своими жёнами и детьми стоят Иосиф и Алфей, Иоаким и Зеведей. На боковых створках, слева – завязка земного чуда: благовестие Иоакиму о рождении Марии; справа – просветлённо-скорбный финал: смерть св.

Анны.

Строгая, ясная архитектоника композиции; сочетание обыденной житейской прозы с молитвенной возвышенностью образов напоминают здесь о традиции Боутса. Вместе с этим Метсейс уже распрощался с готической декоративной пестротою палитры и обратился к богатым и мягким градациям тонов, что лишь способствовало живописному согласию сцены. Новизна и в другом: сосредоточенное единство группы в центре алтаря Квентен уравновешивает, раскрывая композицию в глубину центральной картины (пейзажный фон); влево и вправо – на алтарных створках (порыв Иоакима; взгляд отрока Христа, обращённый в окно, как бы вслед отлетевшей душе Анны).

Согласно традиции, родичи Христа изображены под сенью храма романского типа, подразумевающего Ветхозаветную церковь. Это пространство надёжно, но в то же

время и зловеще: на импостах центральной арки помещены скульптуры (или реальные фигурки демонов?), целящиеся камнем и стрелою в Младенца – двусмысленность, напоминающая Босха. Для Метсейса, как и для Яна ван Эйка, архитектура – не только декоративно-символическое обрамление, но и ритмический модуль всей композиции. Пространство храма – образ Вселенной – сопряжённое с далью ландшафта в обрамлении аркады, служит соединительным звеном между чистым пейзажем на левой створке и интерьером с активным световым выходом окна – на правой. Линии храмовых арок «рифмуются» с пологими очертаниями горного пейзажа и с мягкими силуэтами фигур. Изображения Святой родни, со склонёнными головами, включаются в общее звучание форм, уподобляясь опорам и перекрытиям некого нерукотворного храма, хранящего в себе величайшую Святыню: Младенца Христа.

Любой семейный портрет воплощает идею времени; в композиции центральной картины Алтаря св. Анны образно представлен христианский взгляд на всемирную историю. Фигуры мужчин, поставленные на заднем плане и отграниченные барьером – зримо воплощают ветхозаветный мир; всё то, что «было до нашей эры». На первом плане изображены двоюродные братья Иисуса, которым суждено проповедовать Его учение по всей земле. Связующим звеном между миром патриархов и миром апостолов; между теми, кто уже свершил своё предназначение, и теми, кто ещё не вступил в пору зрелости – между прошлым и будущим – служат женщины, хранительницы вечно обновляющегося Настоящего во всём его обыденном величии.

Алтарь св. Иоанна (1508-1511, Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств)

Алтарь св. Иоанна (1508-1511, Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств) расписан Метсейсом по заказу антверпенской гильдии плотников несколько позднее Алтаря св. Анны, но более архаичен по исполнению. Суровая патетика группы «Снятия со креста», центральной его картины, напоминает Рогира ван дер Вейдена, что особенно заметно по контрасту с живописью обновлённого стиля – лёгкой и богатой тоновыми переходами. Фоном данной сцене служит скальный массив Голгофы, заслоняющий горизонт. Таким образом, взгляду зрителя отрезаны все пути, кроме одного, пролегающего параллельно картинной плоскости – от скопления иерусалимских домов и башен со слепыми глазницами окон, слева – к пещере-гробу, освещённой изнутри факелом, в правой части картины.

Смысл этой антитезы (города живых, похожего на кладбище, и могилы, принимающей облик человеческого жилья) становится более ясным в контексте живописи боковых створках алтаря. Левая створка изображает принесение головы св. Иоанна Крестителя на пир Ирода; сюжет правой створки – мученичество св. Иоанна Богослова. Казалось бы, оба сюжета в равной мере трагичны, но вспомним, что казнь апостола Иоанна в Риме у Латинских ворот закончилась полным посрамлением для палачей (кстати, именно в память этого события 6 мая,

Меняла с женой. Ок. 1514. Лувр

единожды в год, раскрывались створки алтаря ван Эйков в капелле св. Иоанна Богослова в Генте). Согласно преданию, Христов ученик, о котором говорили, что он «не умрёт» (Евангелие от Иоанна, 21:22-23) остался невредимым после того, как его травили ядом и варили в кипящем масле – и был сослан на остров Патмос, где ему предстояло испытать видения Апокалипсиса. Итак, сама последовательность сцен глумления иродовой дворни над останками Крестителя, затем – скорбной Голгофы и, наконец – торжества Евангелиста Иоанна над мучителями – наглядно свидетельствует о некой величайшей перемене, привнесённой в мир Христом, «смертью смерть Поправшим».

Так называемый ***портрет менялы с женою*** (1514, Париж, Лувр) – своего рода воспоминание Метсейса о гармоничном волшебстве интерьерных сцен Яна ван Эйка. Предметы в данном случае вряд ли несут нагрузку

символических значений, но их обыденный облик сам по себе полон

«Портрет Петра Эгидия». Массейс К. 1517 г. (по заказу Томаса Мора)

благородства. Замечательна та размеренная истовость, с которой меняла взвешивает золото, а его жена листает часослов. Для Средних веков это сопоставление молитвы и презренного занятия ростовщика граничило бы с кощунством – но перед нами, несомненно, памятник эпохи Возрождения; предвестие кальвинизма, освятившего стяжательство.

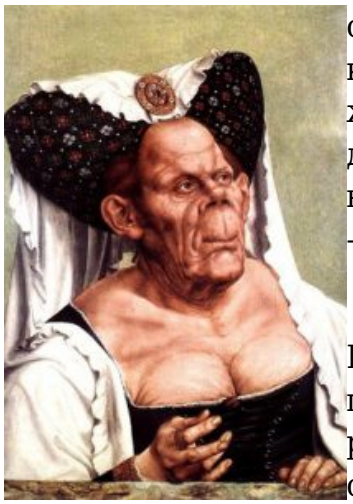
В отличие от сомнамбуличной отрешённости неизвестного менялы, портретные образы славных гуманистов ***Эразма Роттердамского*** (1517, Рим, Национальная галерея старого искусства) и ***Питера Гиллиса, Петра Эгидия*** (1517, Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств) исполнены собранной ясности ума.

Колористическая гамма обоих портретов: чёрный цвет одежд и золотисто-коричневый тон книжных полок и кожи переплётов –

Эразм Роттердамский. 1515. Галерея Барберини. Рим

хорошо передают атмосферу аскетичного, но щепетильного быта интеллектуалов. Эразм изображён пишущим; Эгидий держит в руках только что присланный ему готовый результат работы Роттердамца – свежеотпечатанный том и, в придачу, дружеское письмо. При явной разнице в характеристиках обоих книжников: сдержанного, ироничного Эразма и более открытого и чувствительного Эгидия – в их лицах заметны и родовые черты учёного племени: сосредоточенность, пытливая острота взгляда.

Симптомом некого кризиса старонидерландской культуры: с присущим ей идеалом духовной значимости любого, в том числе и внешне некрасивого, образа – выглядит так называемая ***Безобразная герцогиня*** кисти Метсейса (1525/30, Лондон, Национальная галерея). Изображена ли здесь злосчастная герцогиня Каринтии и Тироля Маргарита Маульташ, жившая в XIV в. и оставившая о себе память как о самой безобразной женщине на свете – темою нидерландского искусства впервые становится уродство в чистом виде. Образ, который Босх



Безобразная герцогиня (1525/30, Лондон, Национальная галерея)

сделал бы воплощением нравственного зла – у Метсейса, кажется, утратил даже такое содержание и выражает разве что жалкое кокетство: в руке у «герцогини» – розовый бутон. Если в данном случае речь идёт о пародии на традиционный нидерландский портрет, то самое едкое, ядовитое в этой пародии – не вопиющее уродство, а именно внутренняя пустота образа.

«Успение» (1520 г., Мюнхен, Пинакотека)

Квентен Метсейс достаточно проявил себя как художник ренессансного типа – сознающий себя уже не подражателем Богу-Творцу, а самостоятельным творцом изобразительного мира – которому принадлежит право строить композицию картины, распределять роли между её обитателями и давать этой маленькой вселенной иллюзорную жизнь. Естественно, подобная задача была по плечу не каждому из нидерландских живописцев XVI в. – которые, будем помнить, оставались в глазах общества всего лишь самобытными ремесленниками. Оборотной стороною возросшей роли личности в искусстве стала власть художественной традиции, весьма укрепившаяся на заре Нового времени. По сути, это было прямым продолжением средневекового следования образцам – однако теперь объектом подражания становится не канон, а манера, индивидуальный живописный почерк некоего мастера-авторитета, усердно копируемый десятками менее одарённых последователей.
Примечательным явлением художественной жизни Нидерландов с начала XVI в. становится специфический

местный маньеризм – основанный на главным образом формальном подражании живописи XV столетия, уже составлявшей национальную славу. Центром этого «нидерландского маньеризма» (который не следует путать с всеевропейским маньеризмом конца XVI в., возросшем на почве итальянского Высокого Возрождения), был Брюгге, с господствовавшей там живописной традицией Мемлинга и Герарда Давида.

Поклонение волхвов. 1-я треть XVI в. Картинная галерея. Дрезден

Виднейшим представителем «нидерландского маньеризма» в Антверпене стал **Йосс ван Клеве** (ум. 1540/41 г.) – уроженец герцогства Клеве в Нижней Германии, учившийся, видимо, в Брюгге. Его сюжетные картины ***«Успение»*** (1520 г., Мюнхен, Пинакотека) и ***«Поклонение волхвов»*** (1526/28 гг., Дрезден, Картинная галерея) отмечены уже знакомой нам по композициям Давида «безвоздушностью», вдобавок банальны по колориту и перегружены фигурами. Более интересны портреты ван Клеве, которому около 1530 г. позировал король Франции Франциск I. ***Портрет неизвестного в Лувре*** (1530/40 гг.) привлекает миниатюрным изяществом письма и живостью

Портрет неизвестного в Лувре (1530-40 гг.)

взгляда, ещё более впечатляющей по контрасту с жестковатой позой модели.

Такой же наивной искусственностью характеризуется творчество **Адриана Изебрандта** (ум. 1551 г.) – уроженца Антверпена, около 1510 г. перебравшегося в Брюгге. Его живописный стиль мягче, лиричнее, чем у ван Клеве. Фоном картине ***«Отдых на пути в Египет»*** (Мюнхен, Пинакотека) служит сказочный ландшафт, в котором одинокая скала на заднем плане – символическая параллель фигуре Богоматери. В сходной композиции на тот же сюжет (Гент, Музей изобразительных искусств) пейзаж приобретает более скромную, обыденную трактовку. В образе

«Семь скорбей Марии» (1518/35, Брюгге, Церковь Богоматери) строгая, скорбная Богоматерь помещена на роскошный, изукрашенный ренессансными гротесками, престол, окаймлённый такого же стиля арками, в которых открываются сцены Семи скорбей Богородицы: это Сретение (пророчество Симеона о грядущей судьбе Младенца); Бегство в Египет; Преполовение (поиски отрока Иисуса, пропавшего во время паломничества в Иерусалим); Крестный путь; Распятие; Снятие со креста и Погребение Иисуса.

Дева Мария и дитя. 1510—1550. Старая пинакотека. Мюнхен

Отдых на пути в Египет. Масло, доска. 38,1 x 28,5 см. Музей изящных искусств. Гент

Семь скорбей Марии. 1518-1535. Доска. Церковь Богоматери. Брюгге

Поклонение волхвов. Ок. 1505. Национальная галерея.

Новый импульс художественным контактам Нидерландов с ренессансной Италией придал **Ян Госсарт ван Мабюзе** (ок. 1478-1532). Родиной его считается г. Мабюзе или Мобёж (в графстве Геннегау, ныне – территория Франции). В 1503 г. Госсарт стал мастером-живописцем в Антверпене, но учился он, вероятно, в Брюгге. В 1508-1509 гг. художник совершил путешествие в Италию, в свите адмирала Зеландии Филиппа Бургундского – гуманиста, внебрачного сына Филиппа Доброго. По возвращении на родину Госсарт продолжал пользоваться покровительством Филиппа, в 1517 г. ставшего епископом Утрехтским; с

Колизей. 1519. Перо, чернила. 20,1 х 26,4 см. Государственные музеи. Берлин

1524 Госсарт – придворный живописец нового адмирала Зеландии Адольфа де Веере, в Миддельбурге.

Ранние работы Госсарта представляют собою весьма плодотворную версию «нидерландского маньеризма». В ***«Поклонении волхвов»*** (1500/1515, Лондон, Национальная галерея) архитектурные кулисы – не бездумная калька с образца XV в., но результат самостоятельного формотворчества, в котором все элементы,

Нептун и Амфитрита. 1516. Картинная галерея. Берлин

от выщербленной кладки пола и до торжественного хора высоких арок над фигурою Богоматери, по-своему выражают значимость основной сцены.

В Риме, по заданию своего патрона, Госсарт делал зарисовки античных памятников и много лет спустя мог воспроизводить их по памяти (рисунок **«Колизей»**, 1519 г., Берлин, Государственные музеи). Позднее он украшал мифологическими полотнами резиденции высокопоставленных нидерландских гуманистов. Таковы обстоятельства создания картин: **«Нептун и Амфитрита»** (1516, Берлин, Государственные музеи), написанной Госсартом для Зойтбурга, замка Филиппа Бургундского на о. Вальхере; ***«Венера и Купидон»*** (1521, Брюссель, Королевский музей

«Венера и Купидон» (1521, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств)

изобразительных искусств); ***«Даная»*** (1527, Мюнхен, Пинакотека). Новый интерес к пластике человеческого тела проявился и в изображениях ***Адама и Евы*** (ок. 1520, Виндзор, Королевское собрание; 1525, Берлин, Государственные музеи).

Даная, 1527 (Старая пинакотека, Мюнхен)

При этом знаменательно не само обращение Госсарта к теме наготы (вовсе не чуждой искусству XV в.) – а совершенно новая её трактовка. Для средневекового сознания тело было неким сосудом: вместилищем души – и Ян ван Эйк, Рогир, ван дер Гус, Мемлинг неизменно подчёркивали пластическую целокупность обнажённых фигур. Для итальянского Возрождения и его северных учеников: Дюрера, Госсарта – тело человека есть «организм»: дивное сооружение, построенное Богом (или Природой?) из костей, связок, мускулов. Нагота в изображении художников XVI в. не пластична, а конструктивна; плоть (прежде нераздельный без непоправимых последствий сосуд) сейчас подвергается мысленному анатомированию – в котором люди Средневековья находили привкус надругательства. Анжела из Фолиньо, мистик рубежа XIII-XIV вв., оплакивала распятое тело

Адам и Ева. Около 1520. Масло, дерево. 168,9 x 111,4 см. Королевская коллекция. Виндзор

Христа, у Которого мучители
«и кости, и жилы растянули и
разъединили, как бы
пересчитали их».

Портрет девушки с армиллярной сферой. Около 1520. Масло, дерево. 37 x 28 см. Национальная галерея. Лондон

С аристократическим окружением адмиралов Зеландии может быть связан **портрет девушки с армиллярной сферой**: навигационным прибором – в руках (ок. 1520, Лондон, Национальная галерея). Сдержанность и глубина образа, изысканно смелая цветность: сочетание звонкой зелени фона с гранатово-красным цветом корсажа; тонко выписанные драгоценности – всё это напоминает о стиле книжной миниатюры. Госсарт был миниатюристом и принимал участие в иллюстрировании знаменитой рукописи, «Бревиария Гримани».

Госсарт открывает традицию творческих поездок нидерландских художников в Италию. Ближайшими его преемниками на этом поприще стали Барент ван Орлей и учитель Питера Брейгеля Старшего Питер Кукке ван Алст – так же как и Госсарт, связанные с придворно-аристократическими кругами.

Барент ван Орлей (1488-1541), сын брюссельского живописца, в 1517 г. вступил в гильдию художников Антверпена. В следующем году он возвратился в Брюссель, где стал живописцем императорских наместниц Маргариты Австрийской, затем – Марии Венгерской. Придворная должность предьявляла особые требования к декоративному дару художника: ван Орлей исполнял картоны для шпалер и витражей (витражный цикл церкви свв. Михаила и Гудулы в Брюсселе).

Алтарь Терпения. 1521. Масло, дерево. 176 x 184 см (центральная часть), 174 x 80 см (каждая часть). Королевский музей изящных

Ван Орлей – автор нескольких оригинальных алтарей, в содержании которых торжествует бюргерская мораль – едва ли не вытесняя сакральное начало. Так называемый ***Алтарь Терпения*** (1521, Брюссель, Королевский музей старинного искусства) на закрытых створках представляет Притчу о богаче и Лазаре; в открытом же виде – историю Иова; и там, и тут налицо грубость колорита, перегруженность композиций и принуждённость сюжетных сопоставлений. Можно ли выбрать менее подходящий для литургического образа сюжет,

искусств. Брюссель

чем гибель детей Иова под обрушившейся кровлей здания? Более стройную структуру получил Алтарь Семи дел Милосердия (1525, там же) – но в нём изображение Страшного суда служит попросту фоном для хроники бюргерской благотворительности: даже композиционный центр сцены Воскресения мёртвых занимает… эпизод погребения бедняка. На боковых створках изображаются не традиционные рай и ад, а раздача милостыни и лазарет, но верхняя зона створок служит продолжением амфитеатра небесного трибунала из центральной картины: именно здесь восседают на облаках апостолы – которые, конечно же, засвидетельствуют заслуги донаторов-благотворителей перед Судиёй!

Важной вехой в развитии искусства XVI в. стало зарождение чистого пейзажа. Ранний тип нидерландской ландшафтной живописи: так называемый панорамный или «мировой» пейзаж – берёт своё начало в исторической композиции. Его истоки — у Мемлинга («Семь радостей Марии») и Босха («Поклонение волхвов» в Прадо).

Крещение Христа. Масло, дерево. 59,5 x 77 см. Художественно-исторический музей. Вена

Первым собственно пейзажистом в истории европейского искусства считается **Иоахим Патинир** (ок. 1480-1524), художник родом из Динана или Бувиня; учившийся в Брюгге у Давида; в 1515 г. ставший мастером-живописцем в Антверпене. Новаторское творчество Патинира явно привлекало внимание крупнейших художников того времени: его специально посетил А. Дюрер; К. Метсейс также, вероятно был близок Патиниру, недаром после смерти художника Метсейс стал опекуном его детей.

Иные из картин Патинира по сути неотделимы от традиционной нидерландской живописи, в которой христианский сюжет был прочно связан со зрелищем мира – выступавшего в качестве огромной иконы своего Творца, теофании – Богоявления. Таково зрелище природы, освящённой Вышним присутствием, в ***«Крещении Христа»*** (Вена, Художественно-исторический музей).

«Харон, переправляющий души умерших через Стикс» (Мадрид, Прадо)

В композиции **«Харон, переправляющий души умерших через Стикс»** (Мадрид, Прадо) Патинир придаёт берегам реки ставший уже вполне стандартным облик «босхианских» Эдема и ада – и в этом обрамлении наброский, почти обыденный речной вид приобретает вселенскую значимость.

Бегство в Египет. 1515-1524. Королевский музей изящных искусств. Антверпен

«Бегство в Египет» (Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств) представляет уже не пейзажный фон, а чистый пейзаж – природную среду, в которой едва различимы эпизоды евангельского повествования: семья Иисуса на дороге; избиение младенцев – среди идиллической деревни в глубине картины; низринутый с

пьедестала идол, свидетельство наступления христианской эры – на скале справа. Принципы построения единой пространственной панорамы, интуитивно доступные лишь гению Босха, Патинир облекает в ёмкую, впоследствии ставшую классической, формулу «ландшафтной трёхцветки»: ближний план сформирован тёплыми, коричневыми и жёлтыми, красками; затем следуют различные оттенки зелёного, а дали у горизонта передаёт синий цвет.

Пейзаж со Святым Иеронимом, 1515-1519, станковая живопись (масло по деревянной панели) , 74 x 91 см (29.1 x 35.8 дюймов), Музей Прадо, Мадрид, Испания

Отдых на пути в Египет. 1515-1524. Масло, дерево. 62 x 78 см. Государственные музеи. Берлин

В зрелых пейзажах Патинира: ***«Отдых на пути в Египет»*** (Мадрид, Прадо); ***«Пейзаж со св. Иеронимом»*** (Париж, Лувр) – ландшафтный фон почти утрачивает сюжетные детали и предстаёт как то идиллический, то грозный – но неизменно величавый и цельный образ природы – самой Земли.

Херри мет де Блес. Пейзаж со встречей в Эммаусе, Музей валлонского искусства, Льеж

Лукас ван Хассель. Искушение Христа

Первые последователи Патинира: его племянник **Херри мет де Блес** (родился ок. 1510) и работавший в Брюсселе **Лукас ван Хассель** (ок. 1495/1500-ок. 1577), сообщают ландшафтам большую изысканность, а ещё по-готически жёстким краскам учителя тоновое богатство; что придаёт их композициям естественности, а живописи – новую воздушно

сть. По остроумному замечанию голландского искусствоведа Г. Хоогевер фа, пейзажи этих мастеров отличаются от патинировых тем, что в них можно «передвигаться без акробатики, в них можно дышать».