

ЯН
ВАН ЭЙК

ЖАН

ФУКЕ

ИЕРОНИМ

БОСХ

ЛУКАС

КРАНАХ

АЛЬБРЕХТ

ДЮРЕР

ХАНС

ХОЛЬБЕЙН

ПИТЕР

БРЕЙГЕЛЬ

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
И СТИЛИ



*Художественные
направления и стили*

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5	Питер Брейгель Старший	66
ИСТОКИ	10	Народная мудрость	68
Книжная миниатюра	12	Времена года	70
Братья Лимбурги	14	«Мужицкий» художник	72
Створчатый алтарь	16	ГЕРМАНИЯ	74
НИДЕРЛАНДЫ	18	Черты нового искусства	76
Робер Кампен		Мартин Шонгауэр	78
(Флемальский Мастер)	20	Альбрехт Дюрер	80
Бытовая символика		Автопортреты	82
в религиозной картине	22	Алтарные картины	84
Ян ван Эйк	24	Непревзойденный мастер	
Гентский шедевр	26	гравюры	86
Роль донатора. Небесное		Портретист-философ	88
и земное	30	Маттиас Грюневальд	90
Портреты Ван Эйка	32	Реформация и Немецкое	
Рогир ван дер Вейден	34	Возрождение	96
Страшный суд	36	Лукас Кранах Старший	98
Поклонение волхвов	38	Красота нагого тела	100
Пейзаж	40	Портрет, еще портрет...	102
Дирк Баутс	42	Ханс Хольбейн Младший	104
Хуго ван дер Гус	44	Придворный портретист	106
Гац Мемлинг	46	Дунайская школа	110
Мистическое обручение		Ханс Бальдунг Грин	112
Св. Екатерины	48	ФРАНЦИЯ	114
Образ человека	50	Раннее Возрождение.	
Иероним Босх	54	Жан Фуке	116
Размышления о мирских пороках	56	Портреты Фуке	118
«Почетный профессор		Франциск I	120
кошмаров»	58	Франсуа Клуэ	122
Евангельские темы	62	Школа Фонтенбло	124
Квентин Массейс	64		

Художественные направления и стили

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



Исключительное право публикации альбома репродукций «Северное Возрождение» принадлежит ЗАО «ОЛМА Медиа Групп».

Выпуск произведения без разрешения издателя
считается противоправным и преследуется по закону.

Текст и составление Н. В. ВАСИЛЕНКО

На переплете использованы картина ЯНА ВАН ЭЙКА «Портрет четы Арнольфини»
и фрагмент боковой створки «Алтаря Верля» РОБЕРА КАМПЕНА.

Оформление переплета Н. В. КУЛИКОВОЙ

Разработка дизайна серии Н. Д. БИСТИ

Компьютерный дизайн Н. В. БУНИНОЙ

Василенко Н. В.

В 19 Северное Возрождение. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. —
128 с. — (Художественные направления и стили).

ISBN 978-5-373-01776-3

Эпоха Северного Возрождения подарила миру художников, чьи шедевры вошли в золотой фонд истории искусства. В альбоме представлены произведения великих мастеров Нидерландов, Германии и Франции, творивших в XV–XVI веках: Яна ван Эйка, Рогир ван дер Вейдена, Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего, Альбрехта Дюрера, Жана Фуке и других.

Для широкого круга читателей.

УДК 069
ББК 85.14

Северное Возрождение получило свое название по аналогии с Итальянским Ренессансом. Однако по духу искусство Нидерландов, Германии и Франции XV–XVI веков было совсем иным. Новое итальянское искусство подразумевало возрождение античности, переосмысление памятников прошлого, возвращение их к жизни в обновленных художественных формах. На Севере же все было иначе. Здесь мастера опирались на опыт Средневековья, достижения романского и готического искусства. По сути, это было Возрождение без античности и даже вопреки классической традиции. И действительно, дух Средневековья всегда ощутим в произведениях северных мастеров. Их истоки — монументальное величие подобных неприступным цитаделям романских церквей и невесомая красота устремленных ввысь вопреки всяким законам тяготения готических соборов.

Это не значит, что Север был равнодушен к античному наследию. Напротив, известно немало примеров, когда увлечение классической традицией перерастало в яркие художественные подъемы, которые, увы, вспыхнув, очень скоро сходили на нет. Таков был прославленный «Каролингский Ренессанс» (IX век) при дворе Карла Великого и «Оттоновское Возрождение» во время правления Оттона III (X век). В пору готического искусства самые, пожалуй, поразительные произведения — скульптуры Марии и Елизаветы восточного портала собора в Реймсе (1260–1260). Они настолько совершенны и близки по духу и форме к классическим памятникам, что невольно хочется найти для них прямую аналогию в античном искусстве. Подобные вспышки интереса к замечательным памятникам прошлого, своеобразные «цитаты» классического наследия время от времени дают о себе знать в романском и готическом искусстве. Но почти всегда они носят локальный характер. Многие из них можно назвать придворными ренессансами, поскольку главный импульс исходил зачастую от самого монарха, желавшего видеть свой двор центром науки и образования. И, как следствие, утвердить авторитет великого правителя, обставив должным образом свое почитание.

Такие «Возрождения до Возрождения» дали основание полагать, что как таковое Ренессанса на северной почве вовсе и не было. То, что происходило в XV веке в Нидерландах, Германии и Франции, можно назвать лишь «осенью Средневековья», зрелой фазой европейского искусства, которое сформировалось на протяжении нескольких веков подготовительной работы.

Однако все же невозможно отрицать, что искусство XV века в Нидерландах носило качественно новый характер. Античность — только одна сторона Ренессанса как культурного явления. Другая — и не менее важная — совершенно новое видение и оценка окружающего мира, которое находит свое отражение в произведениях искусства. Это «открытие Мира и Человека», как охарактеризовал Возрождение немецкий исследователь Якоб Буркхардт. Открытие во всей полноте новизны и очарования, наполненное пытливым интересом и радостным духовным подъемом.

В отличие от Италии, где деятельная работа творческой мысли охватила все виды искусства, включая архитектуру, скульптуру, монументальную и станковую живопись, на Севере значительные изменения происходят лишь в сфере живописи. Точнее сказать, поначалу только в алтарной картине и портрете. Архитектура и скульптура будто остаются «за кадром», в этом одна из важнейших особенностей северного искусства XV–XVI веков.



Мастер Босхо.
Видение Бога царю
Давиду. Лист из
Часослова маршала
Бусико. Ок. 1405–1408.
Музей Жакмар – Андре,
Париж

Ян ван Эйк. Портрет
Маргариты ван Эйк.
1439, Музей Гронинге,
Брносе (Бельгия)



В живописи же качественно новые изменения происходят на всех уровнях: в технике письма, подходе к цвету и форме, выборе сюжета. Знаменательным событием стало усовершенствование Яном ван Эйком техники масляной живописи. Новая техника открыла обширные возможности для северных художников. Цвет яркий, сочный, будто горящий внутренним свечением, наполняет картины нидерландских мастеров. Подобно застывшей эмали мерцают украшения на одеждах святых, солнечные блики играют на медной домашней утвари, отливают прохладным блеском на расцветенной кобальтом керамической посуде. Это настоящий праздник и радостный гимн цвету.

Еще одна отличительная черта Северного Ренессанса заключена в том, что идеи гуманизма, ставшие основой Итальянского Возрождения, дают о себе знать на Севере сравнительно поздно. Порвав со средневековым спиритуализмом, итальянские мастера нашли опору в наследии античности. Вдохновенные образы Высокого Возрождения в Италии наполнены красотой и созерцательным покоем великих памятников классического искусства. На Севере наследие Средневековья и религиозная мысль отнюдь не утратили своей актуальности. Экспрессивность, связанная с религиозным мистицизмом, линейность и вытянутые пропорции, ломкие складки одежды, золотые фоны — эти атрибуты художественного языка Средневековья — лишь постепенно вымываются из северной живописи. Крут сюжетов картин северных мастеров продолжает оставаться церковным, равно как по-прежнему неизменна и иконография. Вплоть до Реформации доминирует на самостоятельная картина, а творческий алтарь — сложная композиция, составленная из многих отдельных частей, где каждому изображению отведена определенная подчиненная роль в общем ритуальном повествовании.

Но все же вера и здесь претерпевает некоторые изменения. Духовной основой Северного Ренессанса стало так называемое *Devotio moderna* («Новое благочестие»). Религиозно-философское мировоззрение, почерпнутое из трудов ученых-мистиков. Его главная идея: Бог пребывает во всех вещах, даже в очень простых. Человек соприкасается с божественным не только в церкви или во

время молитвы, но каждую минуту, созерцая окружающий мир. Каждый предмет, вплоть до самых что ни на есть повседневных, — важная часть мироздания. Он самоценен, поскольку своим существованием прославляет деяния Творца. Руководствуясь такой философией, человек заново открывал для себя мир, во всей его полноте и гармонии. Поэтому особенностью северного искусства на самом раннем этапе становится внимание к деталям в изображении природы и интерьера. Покой и красота — вот главные ценности Северного Возрождения.

Дивные ландшафты на нидерландских картинах хочется рассматривать неустанно. Невозможно не любоваться лутами, поросшими цветами и зеленью, плавными линиями пологих холмов и неспешными изгибами рек, выходящими вдаль, к линии горизонта. Интерьеры алтарных картин северных мастеров полны тщательно выписанными предметами быта, каждый из которых не только совершенен, но заключает в себе скрытый символический подтекст. Картина на религиозную тему, будь то, например, сцена Благовещения или изображение Мадонны в интерьере, включает бытовые детали, привычные для обык-

новенного горожанина в его повседневной жизни. Человек XV века не только восхищался красотой и совершенством рисунка, чистотой и звонкостью красок, но и мог считать символическое значение, заключенное в изображении каждого предмета. Рукомойник с прозрачной водой и висящее рядом белоснежное полотенце напоминали о чистоте и непорочности Девы Марии. То же означает и ветка с цветами лилии в расписанном кобылом керамическом кувшине. Примеров можно привести немало, и все они свидетельствуют: человек эпохи Северного Ренессанса, постепенно освобождаясь от средневекового восприятия мира, заново создавал для себя картину мироздания.

Истоки нового искусства Нидерландов, Франции и отчасти Германии — общие. Еще в XIV веке при дворах королей и крупных феодалов происходит расцвет искусства книжной миниатюры. Молитвенники, часословы, исторические хроники и переводы античных авторов пышно украшаются иллюстрациями. Иллюминированные рукописи предоставляли художнику большую свободу в выборе тем, чем церковные картины. Особенно в этом плане интересны циклы календарных миниатюр, где каждому времени года соответствовали картины различных придворных развлечений или крестьянских трудов. В календарях впервые заявляет о себе новый образ природы. Появляются многочисленные мотивы, которые потом будут использовать художники XV века: крупные фигуры на переднем плане, противопоставленные панорамному ландшафту вдаль; пологие холмы, расходящиеся наподобие кулис; пейзаж у горизонта, подернутый голубой дымкой. Эти приемы позволяли создать иллюзию глубокого пространства, пусть и «построенного» эмпирическим путем из отдельных частей, но претендующего на определенную целостность.

Надо сказать, что развитие северного искусства происходило неравномерно. Прекрасные памятники, дышащие свежестью и новизной художественной формы, могли быть лишь всплеском творчества одного-единственного мастера и не повлечь за собой существенных изменений в традиционной канве религиозного искусства. Такова судьба великолепного скульптора Клауса Слютера. Для монастыря Шанмоль близ Дижона он выполнил две большие работы: украсил портал статуями герцога Бургундского Филиппа и его жены Маргариты Фландрской, а также изваял так называемый «Колодец пророков». Этот массивный шестигранный, окруженный фигурами стоящих пророков, служил когда-то основанием для большого Распятия. Скульптуры пророков по сторонам массивного колодца являют собой символ религиозного горения и духовной мощи. Под широкими свободными складками одежд чувствуются умело очерченные тела. Могучая сила монументального произведения, дух большого искусства выделяет фигуры Слютера среди скульптурных произведений поздней готики с ее манерно утонченным «мягким стилем».

К великому обновлению на Севере первыми пробудились Нидерланды, пережив небывалый художественный расцвет в XV веке. Сменяют друг друга ярчайшие мастера, создавая произведения, слава которых эхом отзывается в других странах Европы. Что удивительно, живопись Нидерландов этого времени, при всем многообразии оттенков дарования художников, отличается небывалой целостностью и единством идеи. Смысл этого последовательного развития заключается в постепенном овладении предельной точностью и правдоподобностью в пе-



Последователь Робера Кампена. Мадонна с младенцем у камня. 1440-е гг. Национальная галерея, Лондон

Клаус Слютер. Пророк Моисей. Колодезь пророков. 1394–1406. Монастырь Шанмоль, Дижон (Франция)





Хуго ван дер Гус.
Смерть Марии.
Ок. 1470–1471.
Музей Гронинге,
Брюгге (Бельгия)

форм. По сути, в нем аккумулированы все открытия и новшества северного искусства, которые потом определят развитие живописи на многие десятилетия. Здесь есть прекрасные пейзажи, правдивые портреты, тихие домашние интерьеры и блистательные изображения Спасителя, Мадонны, христианских святителей. Под его кистью разрозненные, казалось бы, картины створчатого алтаря обретают единство и замысла, и художественного воплощения. Отдельная сфера творчества Ван Эйка — портрет. Еще не претендуя на глубокую психологическую характеристику своей модели, великий мастер чрезвычайно точно передает особенности внешности человека.

Его младший современник Рогир ван Вейден посетил Италию, однако это путешествие нисколько не сказалось на его стиле. Наоборот, он возвращается почти что триумфатором, настолько сильно итальянцы были поражены совершенством северной манеры письма. Самодостаточная независимость нидерландского искусства от Италии сохранится вплоть до конца XV века. Что касается Рогира, его живопись в сравнении с картинами Ван Эйка лишена безмятежной созерцательности. В его работах проступает сильное религиозное начало, приемы реалистичного изображения формы он подчиняет эмоциональным переживаниям.

В Брюсселе под руководством Рогира работала большая мастерская. Его картины, известные во всей Европе, особенное значение имели для Германии. Тип рогировской Мадонны с характерным овальным ликом можно встретить на многих картинах и гравюрах немецких художников.

Предметный мир и мир эмоциональный до поры сосуществовали рядом, переплетаясь воедино лишь во второй половине XV века в работах Хуго ван дер Гуса. Индивидуальность его таланта — в умении изобразить совсем особый мир, где доминируют резкая смена настроения и порывистые движения. В его алтарных картинах есть место для возвышенных ангельских образов и реалистичных изображений крестьянских типов, необычайно жизненных и вместе с тем одухотворенных. Ван дер Гус делает шаг вперед, обогащая религиозные картины непосредственными переживаниями простых людей. Тем самым он расширяет рамки церковной картины, сближая небесное и земное не на уровне бытовых символов,

Герард Давид.
Посещение вождов.
1515–1520.
Национальная
галерея, Лондон



а при помощи эмоциональных переживаний. Глядя на его картины, начинаешь понимать, откуда берет свои истоки необычное дарование Босха и бытописание Питера Брейгеля Старшего.

Во второй половине XV века живопись в Нидерландах приобретает определенный размах. Такие крупные художники, как Ганс Мемлинг и Герард Давид, возглавляли большие мастерские. Вокруг них начинают объединяться многочисленные анонимные художники, которые тиражируют наиболее удачные композиции ведущих живописцев. Этот процесс был стихийным и длительным. Даже в середине XVI века встречаются узнаваемые композиционные схемы и художественные приемы. Тем ярче на фоне творчества консервативных мастеров выделяются ни с чем не сопоставимые работы Босха.

Картины Босха похожи на мистическую арену, где ведут вековую борьбу силы Добра и Зла. По своему мировосприятию они часто бывают созвучны средневековому мышлению. Здесь тоже доминирует язык аллегорий и символов, а во главу угла ставится моральное нравочение. Только у него иносказания обращаются к народному фольклору и суевериям, наполненным потайными страхами и ужасными фантазиями. В то же время достижения Босха в области пейзажа и бытовых наблюдений важны для формирования жанровой живописи XVI века. В этом его роль созвучна с деятельностью Питера Брейгеля Старшего.

Искусство Нидерландов как законченное и целостное явление оказало огромное влияние на немецкую живопись. XV век для Германии — это эпоха створчатых алтарей. Большие и малые складни, разнообразные по иконографии и композиции, буквально наводняют церкви. В одном интерьере большого собора могло быть до сорока алтарей! В такой ситуации искусство как бы оказывалось в замкнутых у церковной картины. Однако в отдельных крупных городах намечаются качественные изменения в живописи и скульптуре. Так, в Кёльне в первой половине XV века работал талантливый живописец Стефан Лохнер, по легенде, состязавшийся в мастерстве с самим Ван Эйком; в Ульме в середине столетия — Ганс Мультер, мастерски владевший формой. Во второй половине XV века привлекают внимание Михаэль Пахер, чья живопись отличается натурализмом и сложными ракурсами, и Мартин Шонгауэр, прославленный гравёр из Кольмара, автор многих композиций, ставших поздние классическими.

Все эти мастера подготовили расцвет немецкого искусства на рубеже XV–XVI веков, приход Альбрехта Дюрера и Ханса Хольбейна Младшего. Все произведения этого периода отмечены поистине классической ясностью и идеальной законченностью образов. Причем к художественным процессам подключаются гуманистическая мысль и религиозное обновление Реформации.

Во Франции значительную роль играла книжная миниатюра. Рукописная книга с красочными иллюстрациями была неотъемлемой частью досуга монарха и его придворных лиц, причем личность заказчика играла для французского искусства решающую роль. Ярчайший тому пример — Франциск I, пригласивший в страну целую плеяду знаменитых итальянских мастеров, и даже самого Леонардо. Искусство итальянского маньеризма, попав на французскую почву, получило творческое развитие. В сравнении с Высоким Ренессансом маньеризм был кризисом, но для Франции он открыл новые художественные возможности.



Стефан Лохнер.
Мадонна в беседе
из раз. Ок. 1448.
Музей Вальфрат-
Пахари, Кёльн



Михаэль Пахер.
Астарт Отто
Церковь. Ок. 1482.
Спальная пинакотеха,
Мюнхен



ИСТОКИ

В XIV веке сложно выделить единый художественный центр в искусстве Севера. В поисках работы и выгодных заказов мастера путешествуют, оседая при дворах французских королей или же крупных феодалов. Так складывается искусство франко-фламандского круга, где французское и нидерландское начала тесно переплетены друг с другом. Причем основная роль в творчестве художников того времени принадлежит книжной миниатюре и створчатому алтарю, хотя в ранний период искусство книжной миниатюры развивается все же гораздо быстрее и плодотворнее, чем живопись на досках. Главная особенность франко-фламандской миниатюры XIV века – отказ от золотого или нейтрального фона. Вместо него листы рукописных книг украшают прекрасные лирические пейзажи, написанные яркими чистыми красками.



БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ. Август. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского». 1411–1416. Музей Конде, Шантийи (Франция)

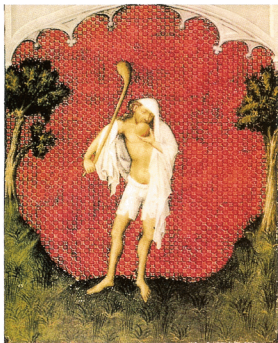
КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

Иллюминированная рукопись — важнейший предмет обихода просвещенного феодала. Религиозные и светские книги, украшенные иллюстрациями в полный лист, представляли собой настоящие произведения искусства.

В миниатюрах рукописей XIV века впервые намечается переход от плоскостного изображения к пространству

и объему. Прежде всего, этот процесс ощутим на примере пейзажа, который под умелой рукой живописца приобретает характер реального места действия. В результате фигуры становятся объемными, в ландшафте же ощутима слитность переднего и заднего планов. Неточности в передаче перспективных сокращений окупаются чистотой цвета и жизненностью образов.

Со временем обретя самостоятельное значение, книжная миниатюра в конце XIV века оказала существенное влияние на станковую живопись.



ЖАКМАР ДЕ ЭСДЕН. *Безумец.*

Миниатюра из Псалтыри герцога Беррийского. Ок. 1386. Национальная библиотека, Париж

Одним из самых одаренных мастеров франко-фламандского круга был Жакмар де Эсден. Ему приписывают различные неравнозначные по уровню исполнения произведения, среди которых выделяется часослов, выполненный для знаменитого мецената герцога Беррийского. Эта миниатюра иллюстрирует Псалом 52, 5: «Неужели не вразумятся делающие беззаконие, съедающие народ мой, как едят хлеб, и не призывающие Бога?» На абстрактном фоне со стилизованным пейзажем изображен полуобнаженный безумец. В одной руке он держит шутовскую колотушку, а другой подносит ко рту хлеб. Миниатюра была исполнена Жакмаром в ранний период творчества, поэтому здесь преобладает еще орнаментально-символическая трактовка пейзажа как фона, позднее мастер откажется от такого подхода и обратится к изображению реального пейзажа.

МАСТЕР БУСИКО. *Бегство в Египет.*

Лист из часослова маршала Бусико.

Ок. 1405–1408. Музей Жакмар – Андре, Париж

В миниатюрах этого часослова проявляется тонкое, поэтическое восприятие мира. Фантастические мотивы сочетаются с впечатлениями, навеянными реальной земной природой.

Огромное восходящее солнце занимает почти все небо. Оно явлено здесь

как знак, своеобразный символ эпохи Нового Завета, который художник повторяет из иллюстрации в иллюстрацию. Заметно стремление мастера наполнить пейзаж событийными подробностями: за холмом видна крестьянская хижина, лебедь плавно скользит по водам озера, а совсем вдаль едва различима фигурка пастуха, присматривающего за стадом овец.



БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

Вершиной расцвета рукописной книги на рубеже XIV–XV веков стало творчество братьев Лимбургов. Ренессансное и средневековое гармонично сочетается в их миниатюрах, являя новую неповторимую и прекрасную картину мира. Единое, гармоничное пространство с плавными переходами от переднего плана к заднему и знание законов перспективы — одно из главных новаторств

Лимбургов. Яркие краски, любовь к деталям, декоративность — это было и у их предшественников, но теперь как знак нового в искусстве исчезает плоскость композиции, появляется пространственная глубина.

Братья Поль, Эрман и Жаннекен Лимбурги родились в Неймегене (Брабант) в 1380-х годах. Рано осиротев, они отправляются учиться ювелирному делу в Париж. Очевидно, в этом братьям помог их дядя Жан Малуэль, известный художник при дворе Филиппа Бургундского. Несомненно, Париж был в то время богатым художественным центром, где

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ.

Февраль. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского».

Ок. 1411–1416. Музей Конде, Шантийи (Франция)

На фоне запорошенного снегом зимнего пейзажа изображен крестьянский двор с домом, загон для овец и пасекой. Самая трогательная, пожалуй, и самая знаменитая деталь этой миниатюры — крестьяне, греющиеся у огня в небольшой хижине с нехитрым убранством. Многие иллюстрации часослова отличаются наблюдательностью к деталям повседневной жизни крестьян, в этом их характерная особенность и прелесть. Морозная атмосфера зимнего месяца будто соткана из продуманно чередующихся переливов холодных цветов: серебристо-серого, ярко-голубого и основного белого. Каждая миниатюра календаря завершается сверху полукругом с календарем и знаками зодиака. Здесь — Водолей и Рыбы.



зарождались многие новые тенденции в искусстве, и обучение там стало важным этапом в жизни Лимбургов. Эпидемия чумы 1399 года вынудила их покинуть Париж. Сначала они работали при бургундском дворе, а после смерти Филиппа перешли на службу к его брату — герцогу Беррийскому, крупнейшему собирателю и меценату своего времени, для которого уже давно выполняли отдельные заказы. Здесь они создают три величественные рукописи. «Роскошный часослов» — самая известная из них.

Часослов начинался календарем с миниатюрами, изображающим тра-

диционные для каждого месяца работы или празднества, и знаки зодиака. Далее следовал набор библейских чтений и молитв, совершавшихся в определенные часы дня. Сюита миниатюр, приуроченных к календарю, так называемые «Времена года», раскрывает во всей полноте и многообразии творческий гений братьев. Им не удалось закончить все иллюстрации: в 1416 году Лимбурги умерли от эпидемии чумы. Завершил рукопись французский художник-миниатюрист Жан Коломб во второй половине 80-х годов XV века.

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ.

Апрель. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского». Ок. 1411–1416. Музей Конде, Шантийи (Франция)

Миниатюры, посвященные светским праздникам и развлечениям, наполнены духом куртуазности и подробностями придворного быта. Роскошные костюмы и головные уборы, упряжки лошадей — богатое поле для раскрытия колористических талантов художников. На иллюстрации к месяцу апрелю изображена сцена обручения: изящно одетый молодой человек готовится надеть кольцо на палец своей будущей невесте, она же с готовностью протягивает ему руку. Рядом подружки невесты собирают ранние цветы на луку. Все в миниатюре дышит радостью и восторгом — это гимн беззаботной молодости и весеннему обновлению природы. Характерная особенность иллюстраций — замок на заднем плане. Иногда это может быть реальная архитектурная постройка, как, например, изображение Луврского дворца в миниатюре к октябрю.



СТВОРЧАТЫЙ АЛТАРЬ

Возрождение на Севере затронуло и живопись, причем живопись религиозную, т.е. церковные картины. Еще в готическую пору, в XIV веке, складывается тип алтаря, который был наиболее удобен для литургии. Его главная

особенность — подвижные створки, которые навешивались по сторонам от центральной картины или короба с деревянной скульптурой. В зависимости от того или иного церковного праздника расписанные с обеих сторон створки можно было открывать или закрывать, меняя картины в соответствии с темой богослужения.

Большую часть времени такой алтарь стоял закрытым. На его внеш-



ней, более скромной, будничной стороне изображались фигуры святых или, например, сцена Благовещения — как символ начала евангельской истории. Поводом для открытия алтаря мог быть большой церковный праздник или день памяти патрона — покровителя храма. Тогда верующим открывались торжественные и красочные картины праздничной стороны, богато укра-

шенной золотом и тончайшей замысловатой деревянной резьбой.

Со временем складни стали очень большими. В раскрытом виде они могли достигать в ширину более трех метров. Изображения святых почти в человеческий рост, как, например, в «Снятии с креста» у Робера Кампена, не только поражали своей масштабностью и убедительностью, но и создавали у верующего ощущение реального присутствия в церкви персонажей евангельской истории.

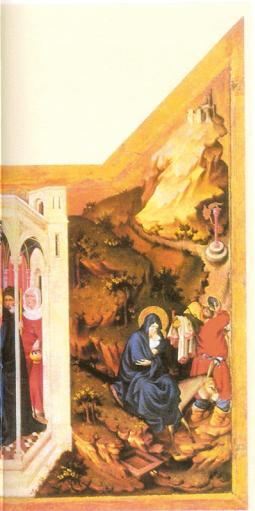
В створчатом алтаре, как уже говорилось, могли сочетаться резная скульптура и живописные створки. Таков чудесный складень, исполненный по заказу Филиппа Смелого для аббатства Шанмоль близ Дижона, где мастер франко-фламандского круга Мельхиор Брудерлам написал створки, а резчик из Нидерландов Жак де Барзе виртуозно исполнил резную скульптуру для внутренней части алтаря.

МЕЛЬХИОР БРУДЕРЛАМ.

Благовещение. Встреча Марии и Елизаветы. Принесение во храм.

Бегство в Египет. Внешние створки алтаря. 1394–1399. Городской музей изящных искусств, Дижон (Франция)

Радостная и звучная живопись створок близка по манере исполнения к миниатюрной живописи. Брудерлам изобретательно использует замысловатые архитектурные постройки, чтобы добиться целостного восприятия всей череды сцен, которые, сменяя друг друга, складываются в стройное повествование. Средневековый принцип, когда в одной картине изображалось несколько обособленных библейских событий, у Брудерлама сохраняется. Однако ему удается преодолеть механическую многосоставность ранних памятников. Его рассказ подчинен логике и ритму, красочные сюжеты в интерьере чередуются с лирическими картинами природы.





НИДЕРЛАНДЫ

Душой Северного Возрождения становится искусство Нидерландов. На рубеже XIV–XV веков художники так называемых «нижних земель» создают красочный и необыкновенный живописный мир, где наследие готического искусства гармонично сочетается с духом нового мировоззрения и новациями в области живописи. Работая в технике масляной живописи, нидерландские мастера добились поразительной чистоты цвета и ошеломляющей точности в передаче фактуры реальных предметов. Сам факт открытия масляных красок долгое время приписывался Яну ван Эйку, который на самом деле лишь усовершенствовал новую живописную технику.

В это время тематика большинства картин продолжает оставаться религиозной, однако створчатый алтарь из разрозненных картин превращается в слитное произведение. Затем как самостоятельный жанр выделяются сначала портрет, а потом пейзаж и картины на бытовую тему.

Изобразительные приемы, открытые нидерландскими мастерами, пережили не только эпоху Возрождения, но и шагнули далеко за рамки страны, оказав влияние на искусство соседней Германии и даже Италии.



ХУГО ВАН ДЕР ГУС. *Поклонение волхвов.*
(Алтарь Монифорте). Ок. 1468–1470(?).
Государственные музеи, Берлин

РОБЕР КАМПЕН (ФЛЕМАЛЬСКИЙ МАСТЕР)

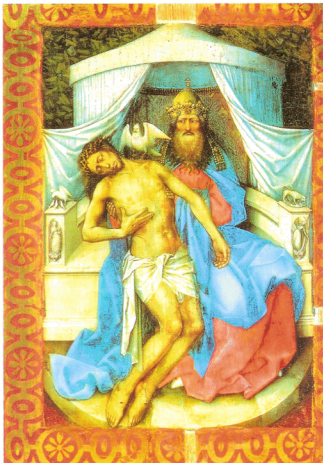
Предшественником великих Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена был таинственный Робер Кампен, чья фигура — одна из самых занимательных искусствоведческих загадок. Еще в XIX веке исследователям удалось выделить группу картин, близких друг другу по стилю. Было ясно, что художник, исполнивший

произведения столь высокого качества, сыграл значительную роль в формировании нидерландского искусства. Однако ответить на все вопросы, связанные с авторством картин, удалось не сразу. Сначала художника стали называть Флемальским мастером, ошибочно предположив, что он родом из Флемалия — местечка близ Льежа. Позднее его личность соотнесли с Робером Кампеном (ок. 1375–1444), влиятельным живописцем своего времени, работавшим в Турне.

Творчество Робера Кампена приходится на первую четверть XV ве-

РОБЕР КАМПЕН. Троица.
Мадонна с Младенцем у камня. Диптих. Левая часть. Начало 1430-х гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Створки диптиха сохранили оригинальную декоративную раму с золотым геометрическим орнаментом по красному фону. Это яркое обрамление контрастирует с приглушенной живописной гаммой прохладных тонов. На левой створке — изображение Троицы: Бог Отец держит на руках мертвого Христа, у плеча которого парит голубь — Святой Дух. Смерть Спасителя стала искупительной жертвой, и на смену Ветхому Завету пришел Новый. Об этом событии символически напоминают скульптурные фигурки на подлокотниках трона Бога Отца: торжествующая аллегория Церкви слева в виде женщины в короне и повернутая Синагога с другой стороны со сломанным копьём и завязанными глазами.



ка. Его искусство продолжает быть преимущественно церковным: он пишет как большие створчатые алтари, так и камерные складни для домашнего поклонения. Но осмысление религиозных тем становится иным. Робер Кампен сочетает небесное и земное, помещая Деву Марию и святых в интерьер бюргерского дома XV века, в особую домашнюю атмосферу, где горящий камин, опрятная мебель, спокойный городской пейзаж за окном создают ауру уюта и спокойствия. Хотя художник еще не владел последовательно приемами линей-

ной перспективы, он виртуозно работал с освещением, был внимателен к тому, как падает свет, как ложится тень от предмета. В пристальном интересе к объекту изображения, в желании мастера передать его подлинную фактуру и верный объем чувствуется любопытство первооткрывателя нового живописного мира. Кампен писал маслом, и хотя в полной мере эта новая для XV века техника будет реализована уже его младшим современником Яном ван Эйком, художник создал необычайно красивые цветовые эффекты.



РОБЕР КАМПЕН. Троица.

Мадонна с Младенцем у камина. Диптих. Правая часть. Начало 1430-х гг.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

На правой створке изображена, казалось бы, обыкновенная сцена из домашнего быта — мать с ребенком у очага. Особенно трогательно, что Мария греет руку у камина, прежде чем прикоснуться к Младенцу. Этот жест — своеобразный «мостик», объединяющий мирское и сакральное. Помещая изображение Мадонны с Младенцем в атмосферу повседневно, Робер Кампен создает у молящегося неповторимое ощущение сопричастности происходящему, будто его мирской дом тоже может осенить своим присутствием Дева Мария. И вместе с тем в картине многое выходит за рамки тихого уютного интерьера — зрителю явлен мир идеальный в своем совершенстве и простоте, наполненный скрытой символической бытовых предметов.

БЫТОВАЯ СИМВОЛИКА В РЕЛИГИОЗНОЙ КАРТИНЕ

Художники Северного Возрождения переносят религиозную картину в реальный, привычный для человека XV века мир. Это может быть интерьер комнаты или городской пейзаж, открывающийся из окна, с традиционными средневековыми домами под остроконечными кры-

шами или шпилями готических соборов на заднем плане. Однако в этом минимом «обмирщении» не так уж много мирского, как кажется на первый взгляд. За каждым предметом повседневного обихода, таким простым и понятным, скрывается другое, символическое значение, хорошо знакомое благочестивому верующему XV века. Так, рукомыльник, наполненный прозрачной водой, и белоснежное полотенце рядом — неизменные атрибуты Благовещения — напоминают о чистоте Девы Марии и таинстве непорочного зачатия. То же означает и ветка лилии в руке архангела Гавриила



или просто на столе в расписанном кобальтом кувшине, какие наверняка были почти в каждом доме. Неслучайны и подсвечник со свечой: как подсвечник поддерживает свечу, так и Богоматерь — опора для Христа. Скрытый комментарий можно найти и на подлокотниках резных кресел или в архитектурном обрамлении. Это могут быть, например, фигурки львов, так как верили, что львица рождает детенышей мертвыми и лишь через три дня возрождает их своим рычанием к жизни. Источником такого поверья послужила древняя книга «Физиолог», своеобразная энциклопедия, повествую-

щая о реальных и вымышленных животных. В ее текстах отразились раннехристианские представления о символическом значении того или иного существа. Так, согласно этой книге, в истории со львами люди того времени видели напоминание о смерти Спасителя на Голгофе и Его воскресении по истечении трех дней.

Иными словами, не только иллюзорный мир религиозной картины, но и реальный окружающий мир свидетельствовал верующему человеку XV века о событиях евангельской истории, являя непрестанно свои знаки и символы через простые и привычные предметы.



РОБЕР КАМПЕН. *Алтарь Мероде.*

Ок. 1430. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Центр триптиха — сцена Благовещения. К читающей Мадонне приближается архангел Гавриил, готовый сообщить благовест. В луче света, проходящем через круглое окошко, видна фигурка Младенца Христа с Распятием, устремленная к Деве Марии.

Атмосфера картины наполнена теплом и уютом домашнего интерьера. Каждый предмет выписан с такой тщательностью и вниманием к мельчайшим деталям, что невольно возникает ощущение его особого неповторимого значения для раскрытия сакрального смысла религиозной картины. Это один из первых примеров в нидерландской живописи, когда сцена Благовещения перенесена в обстановку мирского жилища. На боковых створках изображены портреты заказчиков алтаря и Св. Иосифа, плотничавший в своей мастерской. Самостоятельные изображения Иосифа очень редки в истории искусства, а здесь ему отведена створка целиком. Столярные инструменты, гвозди, клещи могут напоминать о крестных муках Спасителя, как атрибуты Страстей Господних. Святой Иосиф мастерит мышеловку, и это неслучайно: в понимании человека XV века мышеловка означала ловушку для дьявола.

ЯН ВАН ЭЙК

Ян ван Эйк родился неподалеку от Маастрихта в небольшом городке Маасейк между 1390 и 1400 годами. Сведений о раннем творчестве художника до нас почти не дошло. Однако к 1422 году он был уже достаточно известным мастером при дворе голландского графа

Иоанна Баварского. Смерть покровителя вынуждает Ван Эйка искать новую работу. В 1425 году он переезжает в Лилль, где становится придворным живописцем бургундского герцога Филиппа Доброго. На этой службе художнику довелось попутешествовать. Вместе с дипломатической миссией он отправляется вести переговоры о женитьбе герцога сначала в Испанию, затем в Португа-

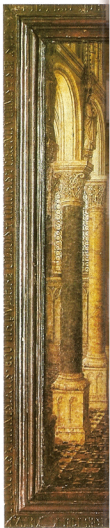
ЯН ВАН ЭЙК.

Дрезденский триптих.

Открытые створки. 1437.

Картинная галерея, Дрезден

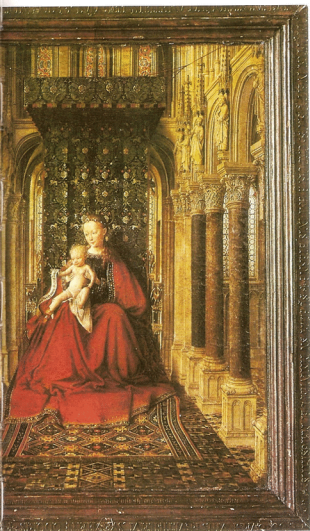
Небольшой домашний алтарь примечателен тем, что был подписан и датирован самим мастером. На раме центральной картины по-латински написано: «Иоханнес де Эйк меня выполнил и завершил в лето Господне 1437». И далее: «Als ich kann» — «Как я смог». В последних словах звучат одновременно смирение и гордость художника своей мастерски исполненной работой. К теме изображения Мадонны в интерьере церкви Ван Эйк обращался много раз. Это трогательные, камерные, предназначенные для домашнего поклонения образы, написанные тонко, с особым тщанием и любовью, часто в технике миниатюры, мельчайшими, виртуозными мазками. Образ Мадонны, который Ван Эйк создает в своих произведениях, исполнен чистоты и обаяния юности. Дева Мария трогательна в своей хрупкости и миловидной простоте.



ливо. Там миссия наконец увенчалась успехом, и инфанта Изабелла Португальская стала невестой Филиппа. Известно, что Ван Эйк написал портрет инфанты, который, увы, не сохранился.

Впечатления от долгого путешествия, природа Испании, колорит южной культуры, несомненно, оказали влияние на живопись Ван Эйка, особенно на его палитру. Отго-

лоски впечатлений от путешествия чувствуются в яркой насыщенной цветовой гамме и пейзажах картин знаменитого Гентского алтаря. Возвратившись в Нидерланды в 1430 году, мастер уже не предпринимал дальних путешествий. Большую часть жизни Ян ван Эйк прожил в Брюгге, где в 1441 году скончался и был похоронен в церкви Святого Доната.



ГЕНТСКИЙ ШЕДЕВР

Йодокус Вейдт, один из влиятельнейших и богатейших людей Гента, пожелал украсить свою фамильную капеллу в церкви Св. Иоанна (так первоначально назывался собор Св. Бавона) большим живописным алтарем. В 1432 году Ян ван Эйк исполнил этот алтарь, получивший позднее название Гентского и ставший одним из самых прекрасных шедевров мирового изобразительного искусства.

Судя по надписи на раме, работу над алтарем Ян начинал вместе со своим братом Губертом. Долгое время искусствоведы старались определить, какова роль каждого из братьев в его создании. Сейчас принято считать, что Губерт лишь начал работу и что почти целиком ее выполнил Ян.

Гентский алтарь представлял собой большой деревянный складень, резное обрамление которого, к сожалению, утрачено. Ошеломителен живописный контраст между будничной и праздничной сторонами алтаря. В закрытом виде живопись створок, исполненная почти монохромно, завораживает зрителя тончайшими нюансами цветовых сочетаний, выверенной ритмичкой композиции и как-то особым неземным ощущением

покоя, создавать который умел, пожалуй, только гений Ван Эйка. Когда же алтарь открыт, спокойная созерцательность сменяется ощущением красочного праздника: звонкие, мажорные цвета являют красоту и величие мира во всем его богатстве и многообразии. С равнозначным вниманием и любовью художник живописует мир природы, подчеркивая индивидуальность каждого растения, будь то ландыши, маргаритки, розовые кусты или виноградная лоза. И столь же трепетно он передает детали предметного мира — фактуру ткани, блеск драгоценных камней, мерцающее бликами золото.

Уже сразу после своего создания Гентский алтарь стал знаменитым. Его копировали и восхваляли. Так, например, известно, что великий Дюрер отмечал высокое мастерство его исполнения. Было время, когда створки с Адамом и Евой заменили копиями, где их изображали в кожаных передниках, поскольку набожный австрийский император Иосиф II, посетивший собор Св. Бавона в 1781 году, не смог стерпеть нецеломудренной наготы прародителей. К счастью, позднее подлинные створки были возвращены на свое изначальное место. А вот крайняя нижняя створка в правом нижнем ряду, к сожалению, была похищена в 1934 году и ныне заменена копией.

ЯН ВАН ЭЙК. Гентский алтарь.
Закрытый будничный вид. Ок. 1425–1432.
Собор Св. Бавона, Гент (Бельгия)

В нижнем ряду портреты Йодокуса Вейдта и его жены Елизаветы. Благочестивые донаторы, заказчики алтаря, предстоят в молитвенных позах перед статуями двух святых — Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, написанных монохромно в технике «гризайль». Выбор святых неслучаен: Иоанн Креститель был на тот момент патроном церкви, а Иоанну Богослову была посвящена капелла, для которой предназначался алтарь.

Ярусом выше изображена сцена Благовещения, которая отмечает начало евангельской истории. Просторный интерьер, куда помещены фигуры архангела и Девы Марии, лишен какой-либо обстановки за исключением рукомойки и белого полотенца — традиционных символов непорочности Мадонны. Из арочного окна открывается вид на тихую улочку средневекового города. Композицию завершают изображение ветхозаветных пророков и пророчиц, чьи фигуры в сложных ракурсах умело вписаны в арочное пространство.





ЯН ВАН ЭЙК.

Гентский алтарь.

Раскрытый праздничный вид.
Собор Св. Бавона, Гент
(Бельгия)

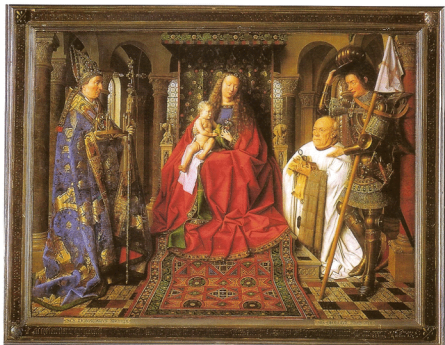
Композиция алтаря в раскрытом виде разделена на два яруса. Вверху на богатом троне в пурпурных одеяниях и папской тиаре восседает Христос — владыка и грозный Судия. С одной стороны от него — погруженная в чтение Святого Писания Дева Мария, а с другой — Иоанн Предтеча. Эти три фигуры составляют центр композиции, они монументальны и величественны, драпировки их одежд, лежащиеся широкими и тяжелыми складками, создают объем и иллюзорную глубину пространства. Музыцирующие и поющие ангелы продолжают композицию, а завершают ее фигуры прародителей — Адама и Евы. В нижнем ярусе изображена сцена Поклонения агнцу. На алтаре в окружении ангелов стоит жертвенный агнец — символический прообраз Спасителя. Перед ним фонтан с живой водой, вечный источник жизни. Слева — языческие философы, ветхозаветные пророки и мудрецы, среди них Вергилий и Данте. Справа — персонажи Нового Завета: апостолы, церковные деятели, мученики. Кажется, будто церковь небесная и земная слились в едином молитвенном преклонении, созерцая открывшееся пред ними мистическое видение.



РОЛЬ ДОНАТОРА. НЕБЕСНОЕ И ЗЕМНОЕ

Небесное и земное вступают в диалог не только на уровне проникновения атрибутов повседневности и городских мотивов в религиозные картины. Заметно возрастает значение донатора, лица, заказавшего алтарный образ. Ранее его скромная фигурка, несоизмеримо малая (в три-четыре раза меньше, чем фигура святого), терялась среди

пышных одежд небесного покровителя. Теперь же ситуация целиком меняется: портреты заказчиков в религиозных картинах соизмеримы с изображениями святых патронов. Причем роль этого человека в обществе, его мирское занятие, уровень благосостояния подчеркивается богатыми одеяниями, атрибутами профессии и, конечно же, портретностью изображения. Образ заказчика становится конкретным, ярким, интересным своим психологизмом. Реальный земной человек оказывается в идеальном мире алтарной картины и становится подлинным свидетелем мистического видения.



ЯН ВАН ЭЙК. *Мадонна каноника Ван дер Пале*. 1436. Музей Гронинге, Брюгге (Бельгия)

Картина была написана для собора Св. Донациана в Брюгге по заказу Георгия ван дер Пале, каноника этого собора. Мадонна восседает на троне в хоре романской церкви. Ее одежды красивыми рельефными складками спускаются на ступени, покрытые узорчатым ков-

ром. Перед Марией предстает Св. Донациан, небесный покровитель собора, и Св. Георгий, патрон каноника, который указующим жестом представляет его Мадонне. Ван Эйк выступает в этой картине как виртуозный колорист. Многочисленные солнечные блики отражаются в блестящих доспехах Св. Георгия и играют на золотом шитье одежд Св. Донациана.



**ЯН ВАН ЭЙК. Мадонна канцлера
Ролена. Ок. 1436. Лувр, Париж**

На картине изображен бургундский канцлер Николас Ролен, один из влиятельнейших и богатейших людей при дворе Филиппа Доброго, известный не только как умный политик, но и как щедрый меценат. Коленопреклоненный канцлер предстает в молении перед Мадонной и благословляющим его Младенцем. Взгляд зрителя постепенно переходит от фигур донатора и Ма-

рин на переднем плане к небольшому цветущему садику и, далее, к городскому пейзажу. Извилистая река устремляется вдаль, к самому горизонту, а перекинутый через нее арочный мост соединяет холмистые берега, на которых раскинулся средневековый город. Многие искусствоведы тщетно пытались отождествить пейзаж с реальным городом, угадывая в нем то Льеж, то Утрехт. Очевидно, Ван Эйк написал здесь образ идеального города.

ПОРТРЕТЫ ВАН ЭЙКА

По-видимому, именно Ян ван Эйк, чьи портретные работы оказали влияние даже на творчество итальянских мастеров, был создателем жанра светского портрета в Нидерландах.

Одно из самых необычных и загадочных творений художника «Портрет четы Арнольфини» — первый в истории искусства пример двойно-

го светского портрета. Интересно, что художник переносит эстетику скрытой символики из церковной картины в светскую. Каждый предмет в комнате, где изображена супружеская пара, имеет определенное значение. Единственная горящая свеча в люстре напоминает о постоянном присутствии Бога, туфли и собака на переднем плане — символы супружеской верности, садик за окном и фрукты на подоконнике, возможно, повествуют о райской жизни до грехопадения Адама и Евы.

ЯН ВАН ЭЙК. Портрет кардинала Альбергати. Рисунок, серебряный карандаш. Картинная галерея, Дрезден

Подготовительный рисунок к портрету, возможно, был исполнен во время посещения кардиналом Брюгге в 1431 году. Видно, что художник сразу нашел композицию будущего живописного портрета. В образ своего заказчика он затем не внес никаких существенных изменений.



ЯН ВАН ЭЙК. Портрет Кардинала Альбергати. Между 1431 и 1432 гг. Музей истории искусства, Вена

Ван Эйк стремился изобразить человека таким, каков он есть, уделяя внимание мельчайшим физиогномическим подробностям. Нисколько не идеализируя натуру, он создает богатый, одухотворенный образ: с портрета смотрит пожилой мужчина, умудренный жизненным опытом, немного усталый, со спокойным выражением лица. Интересна цветовая гамма: на нейтральном темном фоне светлым пятном доминирует лицо кардинала и ярко-красным — его одеяние.



**ЯН ВАН ЭЙК. Портрет четы
Ариольфини. 1433. Национальная галерея,
Лондон**

Обосновавшийся в Брюгге итальянский купец Джовани Ариольфини и его молодая жена Джованна Ченами стоят друг напротив друга. Их руки соединены в знак обручения или, по другой версии, бракосочетания. На заднем плане почти в центре картины

виднo висящее на стене зеркало, в нем отражается сама пара и еще две фигуры на пороге комнаты, очевидно свидетели происходящего. Одним из них, вполне возможно, мог быть сам Ван Эйк, поскольку над зеркалом на стене художник оставил подпись на латыни: «Иоханнес де Эйк был здесь 1434». Рамка зеркала украшена десятью медальонами со сценами Страстей Христовых.

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН

Рогир ван дер Вейден был учеником Робера Кампена и младшим современником Яна ван Эйка. В его живописи идеи нового искусства подчи-

нены религиозной созерцательности. Он не стремится, как Ван Эйк, во всей полноте изобразить красоту земного и предметного мира. Каждая рогировская картина на религиозную тему — это мистическое видение, одухотворенное и рафинированное.

Рогир родился в Турне около 1400 года. Отец его был скульптором,



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. *Св. Лука, рисующий Мадонну.* 1435. Музей изящных искусств, Бостон

На переднем плане — Мадонна, кормящая грудью Младенца, и евангелист Лука, рисующий ее портрет. Св. Лука считался покровителем всех живописцев, поэтому гильдии художников обычно носили его имя. Произведение создано под

впечатлением от «Мадонны канцлера Роллена» Яна ван Эйка. Особенно близок к ней по композиции пейзаж на заднем плане с извилистой рекой и две фигурки на лоджии, которые как бы приглашают зрителя обратить свой взгляд к городской панораме. Известно несколько копий с этой картины, одна из которых хранится ныне в петербургском Эрмитаже.

и, вероятнее всего, молодой художник тоже начинал как скульптор. Свои первые шаги как живописец он сделал в мастерской Робера Кампена. Переехав в 1432 году в Брюссель, Рогир очень скоро становится известным и уважаемым мастером. Здесь он провел почти всю свою дальнейшую жизнь, лишь в 1450 году уже в зрелом

возрасте совершив путешествие в Италию. Однако, как уже говорилось, искусство великого Рима и Флоренции — родины Итальянского Возрождения, не оказало ощутимого влияния на Рогира. А вот итальянцы были очарованы произведениями нидерландского мастера. Умер Рогир ван дер Вейден в 1464 году.



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. Снятие с креста. Ок. 1435. Прадо, Мадрид

В этой работе сказывается опыт Рогира, почерпнутый в скульптурной мастерской отца: картина напоминает живописное изображение рельефа. Такое впечатление усиливает задник, решенный как узкое пространство деревянного короба, куда обычно поме-

щали скульптуру в створчатых алтарях. При этом персонажи очень активны в своих эмоциональных переживаниях. Заломленные руки, слезы, сложные ракурсы — все это вместе создает сложную драматическую композицию. В центре — мертвый Христос. Изгиб его тела близко повторен в фигуре падающей без чувств Богоматери.

СТРАШНЫЙ СУД

В эпоху Средневековья каждый верующий человек ощущал близость Второго пришествия, и почти в каждой церкви было изображение, напоминающее о Христе — грозном Судии, милостивом и карающем. В искусстве Северного Возрождения, особенно в Нидерландах и Германии, тема Страшного суда находит свое развитие. Сложившаяся в Средние века композиция, хотя более развинутая и дополненная, сохраняется и в XV веке. По-прежнему царящую в ней атмосферу торжественной мрачности художники теперь еще и усиливают драматическими цветовыми решениями.

В картинах Страшного суда всегда присутствуют два противоположных полюса: царство света — врата, ведущие в рай, куда войдут праведники, и царство тьмы — пасть адова, где будут обречены на вечные страдания грешники. В центре архангел Михаил, отделяющий праведные души пра-

ведников от тех, кто погряз в грехах. Над ним на радуге восседает Христос, из уст которого, согласно текстам «Апокалипсиса» — одной из древнейших книг Нового завета (дословно — «Откровения»), написанной, как гласит христианская традиция, Св. апостолом Иоанном Богословом в страшное время преследования христиан, — исходит меч. Созерцая такую картину, верующий должен был осознавать неизбежность Страшного суда, оценить свою земную жизнь и определить свое место в день Второго пришествия: либо подле светлых солнечных врат рая, либо на пороге вогненную пучину ада.



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. *Страшный суд*. 1446–1452. Капелла госпиталья, Бон (Франция)

Монументальный полиптих из девяти створок был выполнен по заказу бургундского канцлера Ролен для капеллы алтаря госпитали в Боне, основанного самим заказчиком, и, что случается крайне редко, с момента создания ни разу ее не покидал. В раскрытом виде перед зрителем предстает ошеломляющая в своей подробности и красочности сцена Страшного суда, где художник наглядно демонстрирует время, когда будут взвешены деяния человеческие. Композиция делится на два яруса. В верхней части, охваченной огненным сиянием,

Христос-Судия восседает на радуге. Правой рукой он благословляет праведников, а левой — отстраняет грешников. Ниже — Богоматерь и Иоанн Предтеча молятся о спасении душ, позади них апостолы и святые. В центре под фигурой Христа — архангел Михаил, он взвешивает души, отделяя праведников от грешников. Парящие вокруг него ангелы трубят в трубы, пробуждая души к суду. Самое светлое место в картине — левая крайняя створка, где в виде готического портала, залитого солнечными лучами, изображены врата рая. И самое мрачное, контрастное с ним место — правая створка, где грешники ввергаются в адскую пасть. Причем не черти, не иная темная сила, а сами грешники, скатываясь, тянут друг друга вниз, в бездну огненной геены. Удивительно, насколько легко Рогир ван дер Вейден решает проблемы сложной многофигурной композиции, насколько умело он оперирует масштабом, как ритмично чередует цветовые пятна. Торжественность и необратимость происходящего здесь сливаются в единый смысловой аккорд. По силе впечатления эта картина напоминает музыкальную симфонию со звучным финалом.

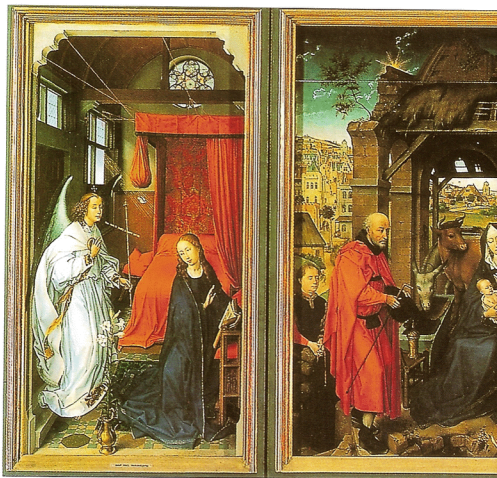


ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ

Широкое распространение в искусстве Нидерландов XV века получили сцены из детства Иисуса, осо-

бенно Рождество и Поклонение волхвов. В Евангелии события, связанные с рождением Христа и его детством, описаны не очень подробно.

Источником недостающих фактов, связанных с рождением Христа, стало апокрифическое Евангелие от Иакова и мистические откровения знаме-



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН.
Поклонение волхвов (Алтарь Св. Колумба).
Ок. 1450–1456.

Старая пинакотекa, Мюнхен

Триптих до начала XIX века находился в капелле церкви Св. Колумба в Кель-

не, отсюда его второе название. Алтарь посвящен детству Христа: по сторонам от главной картины с Поклоном волхвов изображены сцены Благовещения и Принесения во храм. Сквозь полуразрушенные стены клева виднеется

нитых провидцев, например Бригитты Шведской. Именно отсюда мы узнаем, что Мария родила Христа безболезненно и что от Младенца сразу после рождения исходило яркое сияние. Рядом были вол и осел, согревшие его своим дыханием, когда Богоматерь положила свое дитя в ясли. Мария разре-

шилась от бремени в пещере, но рядом была колонна, о которую она оперлась во время родов. Все эти детали, хоть и не упомянутые в четырех канонических Евангелиях, неизменно присутствуют в картинах Рождества и Поклонения волхвов периода позднего Средневековья и Возрождения.



залитый солнцем городской пейзаж, а на переднем плане богато одетые волхвы подносят свои дары новорожденному Христу. Один из волхвов — крайний справа — возможно имеет черты портретного сходства с бургунд-

ским герцогом Карлом Смелым. Позднее волхвы будут пониматься как цари трех известных тогда частей света. Мельхиор, самый старший, — восточный, Каспар — Азия, самый младший, Бальтазар, — Африка.

ПЕЙЗАЖ

В искусстве Северного Возрождения пейзажу отводится особое место. Холмистый ландшафт с рекой и опрятными домиками на заднем плане — романтический фон для основного изображения. Эта живописная кулиса как бы живет своей самостоятельной, независимой жизнью: по улочкам прогуливаются горожане, скачут всадники, крестьяне возвращаются домой проселочной дорогой, кое-где на холмах видны фигурки пастухов. Городские постройки — дома, соборы — изображены с мельчайшими подробностями и настолько реально, что невольно хочется видеть в них уголок конкретного города. Однако это собирательные образы некоего идеального города, где величественный собор и другие строения олицетворяют святой град Иерусалим, или ландшафта, прекрасная цветущая природа которого напоминает об утраченном рае.

Живописная холмистость ландшафтов неслучайна. Художнику XV века, не владевшему еще в совершенстве законами перспективы, было гораздо легче таким образом писать глубокое пространство. Холмы здесь как естественные преграды, преодолевая которые, взгляд зрителя устремляется к горизонту. У самого же горизонта горы и деревья подернуты голубоватой дымкой, мы видим их будто сквозь слой воздуха и света. Этот изобразительный прием можно назвать световоздушной имитацией перспективы.

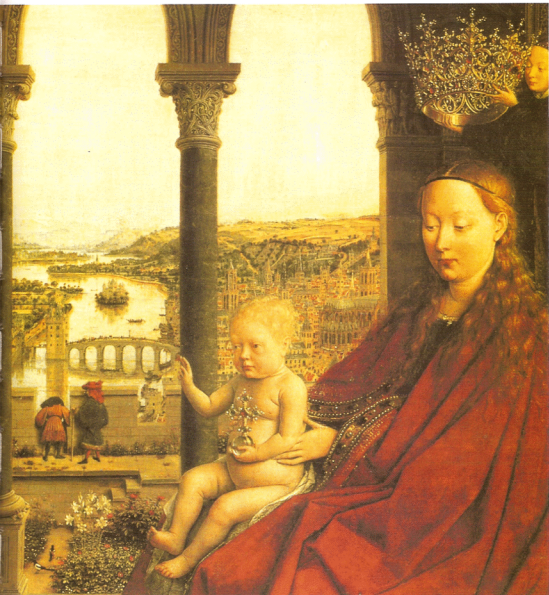
В искусстве исторических Нидерландов пейзаж не выделился, подобно портрету, в самостоятельный жанр, хотя среди северных мастеров было много талантливых пейзажистов — Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус, Ганс Мемлинг. В их манере исполнения пейзажа чувствуется та же тщательность и стремление к достоверности, как и в изображении предметов интереса.



ЯН ВАН ЭЙК. Мадонна канцлера Ролена. Фрагмент.

Ок. 1436. Лувр, Париж

Самая знаменитая пейзажная «цита-та» из нидерландской живописи. Воображаемый «портрет» средневекового



города, каким он, наверное, в идеале виделся художнику. С высокого парапета, на котором стоят две фигурки, обширный ландшафт открывается сразу, целиком. Это зрелище захватывает и восхищает, невольно поража-

ешься, насколько тщательно выписана каждая, даже самая незначительная, деталь. Этот пейзаж в немного упрощенном виде процитирует чуть позднее Ван дер Вейден в своей картине «Св. Лука, рисующий Мадонну».

ДИРК БАУТС

Творчество Ван дер Вейдена весьма значимо для дальнейшего развития северного искусства. Его композиционные решения и художественные приемы легко узнаются в живописи нидерландских и немецких мастеров второй половины XV века. Порой это близкие копии, порой — варианты творческого переосмысления стиля талантливого предшественника.

ДИРК БАУТС. Таинство Святого причастия. 1464–1467. Церковь Св. Петра, Лёвен (Бельгия)

Алтарь был заказан Баутсу членами братства Святого причастия. Центральная картина — «Тайная Вечеря», а по сторонам изображены четыре сцены из Ветхого Завета, которые толковались как прообразы будущего Таинства евхаристии (причащения): встреча Авраама и Мельхиседека, иудейская пасха, сбор манны, ангел, приносящий еду пророку Илии в пустыне. В работе над алтарем Баутсу помогали два теолога, вероятно, поэтому богословская программа алтаря столь сложна и оригинальна. Для главной картины выбран момент самого Таинства евхаристии, когда Христос преломляет хлеб и говорит ученикам: «Примите, ядите; сие есть Тело Мое» (Мк, 14: 22). Композиция картины совершенна с точки зрения построения перспективы и уравновешенности композиции. Апостолы изображены в идеальном, равномерно освещенном пространстве, они будто застыли в медитативной сосредоточенности, внимая словам Иисуса Христа. На створках со сценами из Ветхого Завета символика повествования сочетается с удивительными пейзажными фонами. Причем фигуры и ландшафт органично соединены: пейзаж у Баутса не просто красивый, поэтический фон, а место действия.

Дирк Баутс (Боутс) был художником, искусство которого сформировалось под влиянием Рогира. Возможно, он даже был его учеником, поскольку ранние работы Баутса очень близки к произведениям Ван дер Вейдена: молодой художник будто демонстрирует, насколько совершенно он владеет техникой знаменитого мастера. Однако Баутс отнюдь не ограничивается подражанием, его оригинальный живописный стиль достоин самой высокой оценки. Ему удалось соединить возвышенную созерцатель-



ность религиозной картины и убедительный рассказ о реальном мире. Многие персонажи Баутса портретны, в их чертах совсем нет идеализации. С наблюдательностью на грани пронизательности художник выбирает подходящие типажи для героев своих картин. Точно так же Баутс легко и органично вписывает небольшие натюрморты в религиозные сцены. Полупрозрачные бокалы темного стекла, глиняная посуда, оловянные тарелки с цветными солнечными бликами по краям, надломленный простой крестьянский хлеб — все это вносит в восприятие церковной картины толику реального мира, заставляя зрителя глубже сопереживать происходящему.

О жизни Баутса известно совсем немного. Предположительно он родился в Харлеме около 1415 года. В 1457 году переехал в Лёвен, где выполнил два своих самых известных произведения: алтарь «Таинство Святого причастия» для капеллы в церкви Св. Петра и диптих «Правосудие Оттона III» для городской ратуши. Умер Дирк Баутс в Лёвене в 1475 году.

О жизни Баутса известно совсем немного. Предположительно он родился в Харлеме около 1415 года. В 1457 году переехал в Лёвен, где выполнил два своих самых известных произведения: алтарь «Таинство Святого причастия» для капеллы в церкви Св. Петра и диптих «Правосудие Оттона III» для городской ратуши. Умер Дирк Баутс в Лёвене в 1475 году.



ХУГО ВАН ДЕР ГУС

Искусство Нидерландов второй половины XV века, с одной стороны, еще очень близко по духу к творениям Ван Эйка и Ван дер Вейдена, все еще исполнено спокойствия, благочестивой набожности и созерцательной медитативной тишины. Но вместе с тем в работах главных мастеров этого периода — Хуго ван дер Гуса и Ганса Мемлинга — звучат новые мотивы. Картины створчатых алтарей обретают единство, становятся мону-

ментальным повествованием, сравнимым по силе воздействия на зрителя с фресковой живописью. А реализм и достоверность в изображении предметов обогащается новым интересом к эмоциям и переживаниям человека. Особенно ярко эта тенденция находит воплощение в живописи Хуго ван дер Гуса.

Этот художник работал в Генте, здесь он в 1467 году вступил в гильдию живописцев, а в 1474 году стал ее деканом. О жизни художника известно совсем немного, родился он предположительно в Брюсселе между 1435 и 1440 годами. Ван дер Гус не только писал створчатые алтари, но и за-



нимался украшениями по случаю торжеств в Брюгге (1468) и Генте (1471–1472). Возможно, поэтому некоторые картины мастера выделяются неординарной композицией, построенной будто театральная сцена, но с необычной точкой зрения; монументальностью и выразительной патетикой жестов. В 1477 году Хуто удаляется в монастырь под Брюсселем. Он не сразу принимает постриг, а живет среди монахов как светское лицо, продолжая писать картины, и время от времени совершает небольшие путешествия. Конец жизни Ван дер Гуса был омрачен тяжелой депрессией, он умер в монастыре около 1482 года.

**ХУТО ВАН ДЕР ГУС. Алтарь
Портинари. Между 1474 и 1478 гг.
Галерея Уффици, Флоренция**

Центральная картина триптиха посвящена поклонению Младенцу. Художник создает необычную интерпретацию сакральной сцены, где соседствуют покой и эмоциональность, мистическое и реальное. Выражение благоговейной созерцательности на лицах ангелов контрастирует с непосредственной радостью и восхищением пастухов, пришедших поклониться новорожденному Спасителю. Слева от Девы Марии видны осел и бык, а за ними едва различим на темном фоне самый загадочный персонаж картины — дьявол со сверкающими глазами и когтистой лапой.



ГАНС МЕМЛИНГ

Родился Мемлинг около 1440 года в городе Зелигенштадт неподалеку от Франкфурта. Возможно, будущий художник начал свое обучение на родине, а позднее провел некоторое время в мастерской Рогира ван дер Вейдена. В 1465 году Мемлинг переезжает в Брюгге и становится главой большой живописной мастерской. Его картины пользуются популярностью не только в Нидерландах, но и за их пределами. В живописи Мемлинга

чувствуются уверенность и свобода зрелого мастера, за которыми стоит богатый опыт предшественников. Ганс Мемлинг был талантливым пейзажистом, поэтому ему легко удалось объединять в одну картину с помощью пейзажа сцены евангельской истории, превращая повествование в единое панорамное зрелище. Самый яркий тому пример — картина «Семь радостей Марии», написанная для капеллы собора в Брюгге. В раке Св. Урсулы из госпиталя Св. Иоанна художник создал свой вариант городского пейзажа.



ГАНС МЕМЛИНГ. *Рака Св. Урсулы*. 1489. Музей Мемлинга, госпиталь Св. Иоанна, Брюгге (Бельгия)

Рака представляет собой ларец в виде изящной готической капеллы, где вместо витражей вставлены живописные сцены из истории о святой и ее спутницах — одиннадцати тысячах дев. По легенде, Урсула не захотела выходить замуж за язычника и попросила отсрочить свадьбу на три года, чтобы совершить паломничество в Рим.

Самые интересные картины по сторонам ларца повествуют о ее путешествии. В сопровождении своих подруг Урсула посещает Кёльн, Базель, Рим. Архитектура большинства городов вымышленная, за исключением Кёльна.



ГАНС МЕМЛИНГ. *Семь радостей Марии*. 1480.

Старая пинакотекa, Мюнхен

Разновременные события из жизни Марии и Христа соединены большим панорамным пейзажем. Скалистые холмы, замысловатые фантазийные постройки, град Иерусалим в центре — если присмотреться, все имеет свое место в подробном и неспешном рассказе о событиях Евангельской истории. Левая сторона повествует о Благовещении, Рождестве, путешествии волхвов. В центре композиции, на переднем плане, спешившиеся волхвы подносят свои дары Младенцу Христу. Справа изображены события, случившиеся после Распятия, — Воскресение Христово, сошествие Святого Духа, Вознесение и усупение Богоматери. А вдали, у горизонта, на подернутых туманной дымкой скалах — искушение Иисуса Христа.

МИСТИЧЕСКОЕ ОБРУЧЕНИЕ СВ. ЕКАТЕРИНЫ

И жизнь, и художническая карьера Мемлинга были стабильными и успешными. Однако его изумительное искусство, не лишенное романтических интонаций, стало основой красивой легенды, возникшей в трудах био-

графов XVIII-XIX веков. Она повествует о том, что Мемлинг в юности участвовал в битве при Нанси в 1477 году и, возвратившись в Брюгге, нашел приют в госпитале Св. Иоанна. И будто бы потом в благодарность за участие в его судьбе художник написал для иоаннитов ряд великолепных произведений. В красивом рассказе есть лишь малая доля истины: Мемлинг действительно много работал для госпиталя Св. Иоанна, ныне являющегося музеем в его честь.

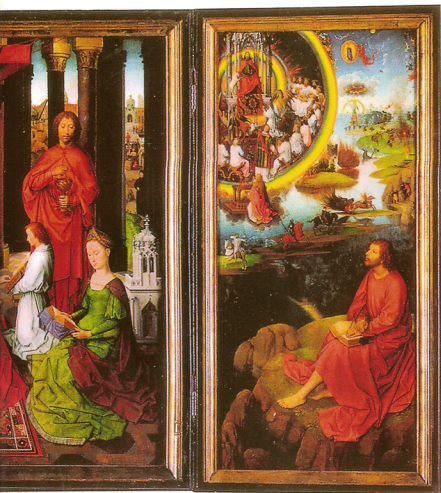


Прекраснейший алтарь с «Мистическим обручением Св. Екатерины» создан как раз для госпиталя. На раме грандиозного триптиха сохранилась подпись и дата на латыни: «Opus Johannis Memling anno MCCCCLXXIX» (Произведение Иоганна Мемлинга год 1479). Будучи первым живописцем Брюгге, Мемлинг с законной гордостью обозначал свои произведения. Творчество Ганса Мемлинга, скончавшегося в Брюгге в 1494 году, стало итоговым для всей нидерландской живописи XV века.

ГАНС МЕМЛИНГ. Мистическое обручение Св. Екатерины. (Алтарь двух Иоаннов). 1474–1479.

Музей Мемлинга, госпиталь Св. Иоанна, Брюгге (Бельгия)

Одной из самых почитаемых в XV веке святых жен была Екатерина. Не пожелав принять земного жениха, святая посвятила себя жениху небесному. Темой центральной картины триптиха является мистическое обручение Екатерины с Младенцем Христом. Узкое пространство, где расположились читающая Мадонна, Иоанн Креститель, Иоанн Богослов, Св. Варвара и два ангела, наполнено покоем и умиротворенностью. На боковых створках — история двух Иоаннов, Крестителя и Богослова.



ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА

Человек эпохи Ренессанса не только открывает заново мир во всей его полноте и многообразии, он переосмысливает свое место в нем, потому интерес к портретному жанру неслучаен. Помимо донаторских изображений на больших религиозных композициях и скрытых портретов, когда заказчик представлен в виде какого-либо персонажа евангельской истории, пишутся и самостоятельные портреты. Для такой картины в первую очередь важен образ настоящего, живого человека со свойствами только ему особенностями черт лица. Так проявляется внимание к индивидуальности, неповтори-

мости человека как венца божественного творения. Вот почему портрету Северного Возрождения свойствен веризм — изображение модели без тени идеализации: перед нами предстает образ реального человека в конкретный момент времени. В ранних портретах не стоит искать тонкий психологизм, они примечательны именно достоверностью передачи облика портретируемого. Чаще всего это погрудное изображение в трехчетвертном развороте на нейтральном фоне. Нидерландские художники достигают подлинного совершенства в развитии этой, казалось бы, однотипной композиции. В редких случаях, как, например, в отдельных портретах работы Ван Эйка, взгляд направлен на зрителя, и тогда возникает неожиданный эффект контакта с портретируемым.

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. Портрет Франческо д'Эсте. Ок. 1460. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Художник подчеркивает особенности лица портретируемого — плотно сжатые губы, выступающие скулы, нос с едва заметной горбинкой. Светлый фон контрастирует с черным цветом одежд. Так складывается немного напряженный образ серьезного, сосредоточенного человека. В руках юноша держит молоток и кольцо. К сожалению, исследователям пока не удалось точно определить значение этих предметов.

ЯН ВАН ЭЙК. Портрет человека в красном тюрбане. 1433. Национальная галерея, Лондон

На темном фоне ярким пятном выделяется головной убор — красный, живописно повязанный тюрбан. Но все же центром картины является лицо мужчины, будто выхваченное прихотливым лучом света из непроницаемого мрака фона. В пытливом взгляде, направленном прямо на зрителя, чувствуется воля и требовательность властного человека. Образ оказался настолько выразительным, что многие были склонны видеть в этой картине автопортрет художника.







ГАНС МЕМЛИНГ. *Диптих Мартина ван Ньюенхове*. 1487. Музей Мемлинга, гостиница Св. Иоанна, Брюгге (Бельгия)

Диптихи, на которых даритель в молитвенной позе предстал перед Мадонной, были, очевидно, довольно распространены. Однако лишь немногие из них сохраняли целостность композиции. Такие изображения наполнены символами и эмблемами, понятными и близкими заказчику. Так, на витражных окнах со стороны



ДИРК БАУТС. *Мужской портрет*. 1462. Национальная галерея, Лондон

По свидетельствам современников, Дирк Баутс был одним из самых одаренных портретистов XV века. К сожалению, сохранился один его самостоятельно выполненный портрет, на котором изображен мужчина средних лет с очень выразительным лицом. Вряд ли его можно назвать кра-

Мадонны помещен герб Ньюенхове с девизом «Есть причина», а с противоположной стороны, на створке с заказчиком, — его небесный покровитель — Св. Мартин, делящийся плащом с бедняком. Интересная деталь: на стене за плечом Богоматери висит зеркало, в котором отражаются силуэты Марии и Ньюенхове. Создается впечатление, будто все персонажи диптиха находятся в одной комнате.

сивым, однако невольно проникаешь в симпатией к этому человеку с добрыми глазами. Общему восприятию покоя и умиротворенности способствуют колорит картины, построенный на золотисто-охристых тонах, и проникающий из открытого окна теплый солнечный свет. А за окном виден подернутый голубоватой дымкой романтический городской пейзаж.



ИЕРОНИМ БОСХ

Иероним Босх, пожалуй, одна из самых загадочных личностей в истории мирового искусства. Не одно поколение искусствоведов и историков

пыталось дать свою интерпретацию его творчества, выдвигая различные теории, которые порой были больше похожи на мистические изыскания, нежели на научные объяснения. Действительно, рассматривая алтари и картины Босха, наполненные загадочными фигурами, сложными живописными аллегориями



и аллюзиями, порой вымышленными, зачастую устрашающе inferнальными, невольно задаешь себе вопрос: как в воображении живописца возникли все эти образы, что было источником его вдохновения? Единственный ответ на него, как это часто случается, найти невозможно. Вероятнее всего, Босх черпал свои образы из окружающего мира, народной культуры. Жизнь простого человека, не защищенного от неожиданностей и превратностей повседневности, была наполнена борьбой добра и зла. Искушения и соблазны соседствовали со скромностью и добродетелью, и именно эта переплетенность светлого и темного в мельчайших подробностях и нюансах становится постоянной темой живописи Босха.

Хиеронимус Антонисзон ван Акен был потомственным живописцем, имя Босх художник заимствовал из названия города, где он родился около 1460 года, — Хертогенбоса в Северном Брабанте. Навыки живописца Босх освоил в семье. С самых ранних работ проявляется интерес художника к произведениям на светские темы с морализаторским подтекстом.

ИЕРОНИМ БОСХ.

Удаление камней глупости (Операция глупости).

До 1500. Прадо, Мадрид

В этой картине Босх высмеивает глупость, которая часто становится легкой жертвой обмана и шарлатанства. В XV веке бытовало широко распространенное мнение, что можно поумнеть, удалив наросты глупости на голове. Жертвой такой операции стал мужчина в белой рубашке, решивший в одночасье обрести мудрость. Изображениям «декарей» и «больного» сопутствуют несуразно использованные предметы — это знаки их глупости: вместо шляпы на голове у декаря воронка, а к поясу приторочен глиняный кувшин, женщина же, вместо того чтобы читать книгу, задумчиво водрузила ее себе на голову.



ИЕРОНИМ БОСХ. Корабль дураков.

Ок. 1500. Лувр, Париж

Влекомое по течению, никем не управляемое судно, чьи пассажиры беззаботно предаются разгулу, не думая о завтрашнем дне, тоже толковалось в XV веке как символ глупости. Все персонажи пестрой компании на корабле нарочито некрасивы. Пресытившись вином, монахи и монашки не пьют, а горланят какую-то песню. Общий настрой картины с ее темным колоритом и пустынным пейзажем грустен, даже безысходен.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МИРСКИХ ПОРОКАХ

Очевидно, чтобы продолжить свое обучение живописи, молодой Босх отправился в Харлем и Делфт, познакомился с искусством Ван дер Вейдена и Баутса. Примерно в 1480 году он возвратился в Хертогенбос уже сформировавшимся живописцем. Позже Босх вступил в братство Богоматери,

члены которого занимались благотворительностью и вели просветительскую деятельность. Возможно, именно под влиянием идей братства у художника развилась склонность к картинам с морализаторским подтекстом. Причем выбранную тему Босх старался раскрыть максимально полно, балансируя на грани между ремеслом живописца и философской назидательностью мыслителя. Большинство его произведений, даже на аллегорическую тему, полны бытовых подробностей и занимательных деталей.





ИЕРОНИМ БОСХ. Бродяга (Блудный сын). Не ранее 1510. Музей Бойманса – ван Бейнингена, Роттердам

Усталый, изможденный путник бредет по дороге, символизирующей жизненный путь человека. На своем пути бродяга встречает мало светлого и радостного. Он видит жизнь простых людей, наполненную праздностью и развратом, их убогий быт, дома с прохудившимися крышами и покосившимися ставнями. Если бы не чудесный лирический пейзаж с пологими холмами, наполненный теплыми красками и прозрачным серебристым воздухом, картина воспринималась бы как очень грустная аллегория.

ИЕРОНИМ БОСХ. Семь смертных грехов. Между 1475 и 1480. Прадо, Мадрид

Когда-то картина служила крышкой стола. Ее центр в виде крута трактован как всевидящее око Господа, о чем свидетельствует надпись: «Берегись, берегись, Бог всё видит». Если бы не подписи, изображения семи смертных грехов можно было бы принять за жанровые сценки — настолько жизненно и правдоподобно Босх передает характер персонажей и среду их обитания. По углам картины в кругах художник изобразил «Четыре последние вещи», которые ожидают человечество в конце времен, — смерть, Страшный суд, ад и рай.

«ПОЧЕТНЫЙ ПРОФЕССОР КОШМАРОВ»

Босх не датировал свои картины и лишь некоторые из них подписывал. Хронология его творчества воссоздана на основе анализа стиля мастера. В период расцвета, на рубеже XV–XVI веков, художник создает несколько грандиозных триптихов, самых загадочных и знаменитых из его произведений. Здесь Босх предстает как великий мастер многофигурных композиций. Совершенно по-новому трактуя изображение пространства, он выбирает точку зрения сверху, отказываясь порой даже от перспективных построений. Таким образом композиция раскрывается перед зрителем сразу, целиком, во всей полноте и подробностях рассказа.

Повествовательные циклы больших триптихов наполнены алхимическими и астрономическими символами, философскими притчами и заимствованными из народного фольклора сатирами. Босх хорошо знал современную ему литературу и богословские труды, народную культуру с ее популярными правоучительными пословицами, фантастический мир Средневековья. В этих источниках мастер находил вдохновение для своих неожиданных, зачастую устрашающих образов.

Инфернальные картины пыток, где среди немислимых инженерных построек беснующиеся уродливые существа истязают несчастных грешников, поразили современников художника. И не только их: влияние босховских фантазий находит резонанс в близкой нам современной культуре. Сюрреалисты восхищались творчеством Босха, называя его «почетным профессором кошмаров».



ИЕРОНИМ БОСХ. *Воз сена*. Ок. 1500.

Прадо, Мадрид

«Мир — стог сена, и каждый старается ухватить с него сколько может», — гласит старинная нидерландская пословица. Именно этот аллегорический образ взят Босхом за основу для главной картины складня. Отвратительные монстры, полудюди-полуживотные, тянут огромный воз с сеном, от кото-





рого толпящиеся со всех сторон люди стараются ухватить хоть немного. Упоенные жадностью, забыв обо всем, они дерутся, калечат друг друга, валятся под колеса воза. Знатная парочка, оказавшаяся сверху на сене, казалось бы, счастлива, однако счастье этих господ и их слуг порочно: демон с павлиньим хвостом, играющий на носутрубе, увлечет их в ад.



На боковых створках изображены рай и ад: будто воз движется от первородной непорочности к справедливому воздаянию за совершенные грехи. Лирический пейзажрая сменяется в картине ада застилающим горизонт беспресветным пламенем, на фоне которого развертывается настоящий театр пыток. На внешних створках использован уже знакомый нам мотив бродяги-скитальца.



ИЕРОНИМ БОСХ. Сад земных наслаждений. Ок. 1510. Прадо, Мадрид
Самое необычное и загадочное по символике произведение мастера. Однозначного его толкования не существует. На внешних створках в монохромной технике «гризайль» написана хрупкая и прозрачная земная сфера в третий день творения. В раскрытом виде трип-



тих представляет собой фантастическую панораму «сада любви», обрамленную картинами сотворения Евы, слева, и одной из самых завораживающих в истории искусства картин ада, справа. Центральная часть триптиха посвящена теме любви. Предающиеся любовным утехам обнаженные мужчины и женщины изображены на фоне пейзажа, напол-



ненного фантастическими постройками, прозрачными сферами, причудливыми животными и растениями. Это картина ложного рая, где любовь небесная, чистота жизни до первородного греха забыты ради плотского наслаждения. Используя многочисленные символы похоти, художник дает понять, что идиллия на картине мнимая, не настоящая и что



плотский грех неминуемо ведет в ад. Кошмарное видение ада предстает на правой створке. Здесь изображены все мыслимые и немыслимые физические мучения. Согласно средневековым представлениям каждый грех получал конкретное воздаяние: обжоры ели до бесконечности, скупердяев протыкали вертелом, убийц варили в котле на медленном огне.

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ТЕМЫ

Босх всегда стремился подчеркнуть в человеческом характере самое основное, оттого многие образы его нарочито гротескны. Даже картина на религиозную тему у него превращается в фантасмагорический театр и парад характеров. Однако недружелюбный, полный скрытых соблазнов и опасностей мир

вдруг преображается в заворожительную сказку, когда художник изображает пейзаж. Образ природы у Босха дышит чистотой и свежестью восприятия. Краски сочные и живые, мазок легкий и выразительный. Весь ландшафт будто наполнен прозрачным серебристым воздухом, сквозь который проступает изумительный романтический пейзаж. Невольно поражаешься богатству дарования живописца, его умению видеть мир разнообразным.

Скончался Босх в 1516 году.





ИЕРОНИМ БОСХ.

Св. Иоанн Креститель в пустыне.

Ок. 1505. Музей Хосе Ласаро Гальдиано, Мадрид

В поздний период творчества Босх несколько раз обращается к изображению святых, которые примером своей праведной жизни должны наставлять мирян, помогать им противостоять соблазнам земного мира. На этой картине Иоанн Креститель указывает зрителю на агнца как символ Христа на пути к спасению.

ИЕРОНИМ БОСХ. Несение креста.

1515–1516. Музей изящных искусств, Гент
Христа, несущего крест, окружают отвратительные рожи — стража, разбойники, фари́сеи. Даже священник, увещающий разбойника раскаяться, похож на infernalного персонажа. Единственный светлый образ — затерявшийся в левом углу лик Св. Вероники. И все же Христос одинок в этой толпе, он сам несет свою крестную ношу, не находя ни сочувствия, ни сострадания. Тема смирения в этой необычной картине звучит совсем безысходно.

КВЕНТИН МАССЕЙС

Влияние нидерландских мастеров первой половины XV века на художников следующих поколений неоспоримо. И не только живописцы оказались в этом ареале, вся ценностная шкала восприятия предметов искусства заказчиками и знатоками тоже зачастую опиралась на Золотой век нидерландской живописи. Примером тому могут послужить легенды о многих талантливых мастерах. Квентина Массейса, например, полагали учеником Рогира ван дер Вейдена, хотя он родился в 1466 году, через два года после смерти прославленного предшественника. Эта легенда, как и многие подобные выдуманные истории, связывает имена художников воссоединяя не случайно: ученичество у Рогира в гла-

зах современников придавало Массейсу особую значимость.

Творчество этого художника, родившегося в 1465 или 1466 году в Лёвене, связано с Антверпеном, иногда его даже называют «первым представителем антверпенской живописи». Он был уважаемым и знаменитым мастером, во время своего путешествия в Нидерланды его посещал Дюрер. Работы Массейса, испытавшего огромное влияние нидерландских мастеров XV века, наполнены покоем и любованием предметным миром. И хотя его композиции под влиянием гравированных образцов становятся гораздо сложнее, а цветовая гамма нюансированнее, по духу он остается близок к таким художникам, как Мемлинг или Баутс.

Творчество самого Квентина Массейса, скончавшегося в 1530 году, оказало значительное влияние на нидерландскую и немецкую живопись.

КВЕНТИН МАССЕЙС.

Мария с Младенцем. 1529. Париж, Лувр.

Картины Массейса на религиозную тему высоко ценились при жизни художника. Вероятнее всего, лиричные образы, не лишенные определенной доли сентиментальности, импонировали его современникам. Трогательный порыв, с которым маленький Христос обнимает мать, прижимаясь к ее щеке, невольно заставляет вспомнить широко почитаемый в православной традиции образ Богоматери Умиления. Тема ласкания Младенца, радости материнства и вместе с тем затаенная печаль, предвосхищающая Его будущие крестные муки, — одна из важнейших для христианского мировосприятия. Кроме того, в этой картине раскрывается в полной мере колористический талант Массейса. Богатый колорит, построенный на нюансированных сочетаниях теплых коричневых и охристых тонов с серебристо-серым и голубым, эффектно дополняет эмоционально-лирический строй произведения.





КВЕНТИН МАССЕЙС. Меняла и его жена.
1514. Лувер, Париж

Эту картину можно назвать ранним примером жанровой живописи, которая во второй половине XVI века станет излюбленной темой во Фландрии и северных провинциях Нидерландов. Создается впечатление, что Массейс выбрал лавку менялы лишь для того, чтобы изобразить во всех подробностях ее богатый предметный мир. Действительно, доминирует интерес к особенностям фактуры

различных вещей. Блеск металла, прозрачные грани стеклянного бокала, кожаные переплеты книг и глубокий цвет тканей — живописать все это явно доставляет Массейсу истинное удовольствие. По сути, художник очень близко подходит здесь к натюрморту как самостоятельному жанру.

Круглое зеркало на переднем плане, в котором отражается часть комнаты и окно, — цитата из картины Яна ван Эйка «Портрет четы Ариольфини».

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ

Родился Питер Брейгель предположительно в 1525 году, возможно, в городе Бреда, в Брабанте. Свое обучение он начал как график при мастерской Питера Кука ван Алста в Антверпене.

Известно, что в ранний период творчества на молодого художника сильное впечатление произвели эстампы с картин Иеронима Босха, по их мотивам он даже сделал ряд собственных вариаций-зарисовок. Желая завершить образование, художник предпринимает путешествие в Италию (1551–1552). По дороге он делает ряд пейзажных зарисовок, запечатлевая горные пейзажи Альп и виды Тироля. Брейгель постигает природу и восхищается ею, его рисунки с широкими ландшафтными панорамами грандиозны. Это совершенно новое видение окружающего мира, отличное от старонидерландской традиции, где пейзаж был лишь красивым романтическим фоном. Под кистью Брейгеля он обретает самостоятельное значение.

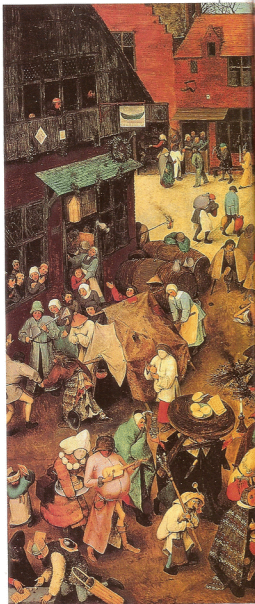
Другой темой творчества мастера стало бытописание народной жизни. Непопулярные ранее сцены из быта простолюдинов, их повседневные труды и радости становятся лейтмотивом живописи Брейгеля. В ранний период художника занимал пестрый мир народного фольклора и шумные крестьянские праздники.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.

Битва Масленицы и Поста. 1559.

Музей истории искусства, Вена

На площади фламандского городка разворачиваются традиционные народные гуляния в честь проводов Масленицы перед началом Поста. В сатирически-гротескном облике показывает Брейгель главных персонажей — дорожного крестьянина вер-



хом на бочке, изображающего Масленицу, и тощую старуху в поношенном тряпье, олицетворяющую Пост. Под стать сражающимся и их «оружие»: Масленица держит наперевес вертел



со свиной головой и курицей, Пост же собрался обороняться лопатой, на которой приютились сиротливые селетки. Битва вот-вот начнется, а вокрут тем временем кипит обыденная

городская жизнь. Калек, нищих, ряженые, играющие дети, торговцы, монахи — все они образуют единый динамичный образ населения средневекового города без прикрас, как он есть.

НАРОДНАЯ МУДРОСТЬ

В 1500 году Эразм Роттердамский, великий гуманист и ученый эпохи Северного Возрождения, начинает публикацию народных пословиц и поговорок. Сначала были изданы латинские изречения, потом фламандские и, наконец, немецкие. Этот дух энциклопедизма нашел отражение в литературе и живописи XVI века. Затрагивает он и творчество Брейгеля. Художник пишет несколько больших картин, где с пристрастием увлеченного собирателя изображает небольшие энциклопедии народных пословиц и детских игр. Место действия — городской или сельский пейзаж, написанный с высокой точки зрения. На его фоне разворачивается грандиозное повествование, разбитое на небольшие сценки. Брейгель ведет свой живописный рассказ максимально достоверно, уделяя внимание мельчайшим подробностям детских игр или фразеологизмам поговорок.

Причем у каждой сценки есть и символический подтекст. Художник, используя народную мудрость, создает рассказ о человеческих слабостях и пороках. Его живописное повествование лишено драматизма, это жизнь людей, совершающих каждый день одни и те же ошибки.

Брейгель не писал портретов. Но многие из его произведений очень напоминают собирательный портрет общества, в котором жил художник. Большинство персонажей трудно назвать красивыми — это отнюдь не украшенные типажки, живо и остро передающие особенности того или иного человеческого характера. Каждая фигурка — это частица большой мозаики, собранные воедино кубики этой мозаики дают нам собирательный образ современников Брейгеля.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.

*Пословицы, или Синий плац. 1559.
Картинная галерея, Берлин-Далем*

Картина является своего рода энциклопедией народных поговорок XVI века, которые Брейгель иллюстрирует буквально, превращая изображение в парад абсурдных и несуразных занятий, которым персонажи картины предаются с завидным упорством и терпением. На самом же деле каж-



дое действие имеет вполне конкретное символическое значение: в знак супружеской измены женщина накидывает на плечи мужу голубой плащ, бедняк не может свести концы с концами, как не может, растянувшись на столе, схватить руками две булки, святотатствующий монах пыгается прикрепить ложную бороду Христу, а незадачливый крестьянин старается пробить головой стену. Весь мир по-

ставлен с ног на голову, как перевёрнутый глобус над входом в сельское жилище. Значение некоторых пословиц перекликается с современными, например, с такими, как «биться головой об стену», «водить за нос» или «сидеться между двух стульев». Однако есть ряд поговорок, которые вышли ныне из обихода и таким образом утратили актуальность, поэтому расшифровать их порой нелегко.

ВРЕМЕНА ГОДА

Брейгель жил и работал в больших городах — экономических центрах того времени — сначала в Антверпене, потом в Брюсселе. Естественно, он не мог оставаться равнодушным к непростой политической ситуации, которая сложилась в стране к началу 1560-х годов. Нидерланды боролись против испанского владычества. Накал этого противостояния выливается у Брейгеля в ряд картин, сравнимых по силе трагического напряжения с мрачными фантазиями Босха. В таких работах, как «Триумф смерти» и «Безумная Грета», Брейгель пытается показать, что человеческому разуму не под силу вместить все ужасы и бедствия чудовищных войн.

Преодолеть мрачные настроения художнику удастся, лишь снова обратившись к пейзажному жанру. В 1565 году Брейгель создает свой знаменитый цикл «Времена года». Тема сама по себе не новая, во многих вариациях воспроизведенная в средневековых часословах, получает у него неожиданное осмысление. Простодушное восхищение и любование красотой природы, творения Божьего, свойственное средневековым миниатюристам, отступает. Брейгель подходит к пейзажу как мыслитель и философ. Его ландшафты порой глубоко лирические, порой исполненные героического пафоса, всегда связаны с деятельностью человека. Труд в гармонии с природой — вот в чем предлагаемый Брейгелем выход из кризиса, связанного с войной и раздорами.





ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.

Безумная Грета. 1562. Музей Майера ван ден Берга, Амстердам

Внимание привлекает фигура женщины в центре картины. Будто одержимая, несет она вперед, оставляя позади бедствия и несчастья. Именно ее образ дал название картине. Символический смысл, который вложил Брейгель в композицию, однозначно истолковать нелегко. Это может быть и персонаификация зла, и воплощение порочности человеческих страстей, и даже аллегорическое изображение ереси. Как бы то ни было, в своей картине, исполненной в беспокойных красно-коричневых тонах, художник сумел передать устрашающую силу энергии разрушения. «Безумная Грета» — одна из трех фантастических картин, которыми Брейгель подытожил свой «внутренний диалог» с великим Босхом.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.

Охотники на снегу. 1565. Музей истории искусства, Вена

Самая знаменитая картина из серии «Времена года». Ее композиция строится необычным образом — от возвышенности на переднем плане к низине вдали и далее, к горам на горизонте. На фоне заснеженного пейзажа выделяются фигуры охотников со сворой собак; открывающаяся зрителю панорама дышит умиротворенностью и безмятежностью; спокойствием и уютом наполнена раскинувшаяся в низине деревушка. Художнику точно удалось передать особенности зимнего пейзажа. Весь ландшафт с темными ломкими силуэтами деревьев наполнен свежестью прозрачного морозного воздуха. Тщательная выписанность каждой детали заставляет воспринимать мир как чудесно явленное человеческому глазу божье творение.

«МУЖИЦКИЙ» ХУДОЖНИК

Питера Брейгеля называли «мужицким» художником за его неустанный интерес к образу простого человека. В ранних картинах, посвя-

щенных пословицам и поговоркам, Брейгель в основном высмеивал пороки и слабости человека. В поздний период мастер расширил тематику жанровой живописи, изображая сцены из повседневной жизни человека, как, например, в картинах «Крестьянский танец» и «Крестьянская свадьба». Но вме-

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.

Крестьянский танец. Ок. 1567. Музей истории искусства, Вена

Композиция наполнена безудержной энергией и радостью праздника. Пестрым вихрем несутся фигуры танцующих, будто стремящихся вырваться за пределы изображения, локальные цветовые пятна акцентируют пульсирующий ритм энергично движущихся танцоров. Картина настолько активно воздействует на зрителя, что невольно начинаешь слышать музыку, смех, громкий разговор и проника-

ешься природным, наивным ощущением восторга. Танец как лейтмотив картины является кульминацией сельского праздника. Вокруг танцующих Брейгель изобразил другие нехитрые крестьянские развлечения — хмельное застолье с неизбежной пьяной дракой, фривольно целующуюся парочку, ссорящуюся семейную пару на заднем плане. Примечательно, что Брейгель выступает в этом произведении скорее не как моралист, а как сторонний наблюдатель, стремящийся запечатлеть жизнь во всей ее полноте.



сте с тем он не оставляет размышлений о месте человека в мире и правильном выборе жизненного пути, о чем свидетельствует полноотно «Притча о слепых», где художник иллюстрирует знаменитый библейский сюжет.

Скончался Питер Брейгель в 1569 году, в Брюсселе. Его творчество за-

вершило эпоху нидерландского Возрождения. Он смог соединить воедино традиции ранней религиозной живописи и меняющийся, витальный дух современного ему человека, передать национальное своеобразие простонародья, его кипучую, неистощимую жажду жизни.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.

Притча о слепых. 1568. Национальный музей и галерея Каподимонте, Неаполь

В основе картины, написанной в необычной технике — темпера по холсту, лежит евангельская притча о слепце, который идет неведомо куда и не видит близкой гибели: «Если слепой ведет слепого, то оба они упадут в яму» (Мф. 15:14). У Брейгеля незрячий поводырь слепых калека, падая, увлекает за собой всю цепочку. Эти люди беспомощны вместе точно так же, как были бы беспомощны по одиночке. Ужас застыл на их лицах. Здесь достигают своей вершины гениальный дар Брейгеля обобщения и его умение выразить драматическую коллизию или иносказание через

ритмику жестов и движения. Невольно задумываешься о том, что привело этих людей к такому состоянию. Жестокая несправедливость или же их собственные страсти и пороки? Художник размышляет о судьбах человечества, о пассивном безволии, утрате радости жизни, нежелании видеть собственные ошибки и исправлять их. Выход из трагического тупика художник видит в гармонии с природой: на заднем плане раскинулся чудесный идиллический деревенский пейзаж, который, в контрасте с передним планом, дает надежду на развитие и обновление. Принято считать, что «Притча о слепых» — это завещание Питера Брейгеля, предупреждение, которое он оставил человечеству.



ГЕРМАНИЯ

Обновление искусства, связанное с творчеством Альбрехта Дюрера, произошло в Германии на рубеже XV и XVI веков. По времени оно почти совпало с Высоким Возрождением в Италии, но по эстетическому наполнению было совсем иным. Дюрер стал первым северным мастером, который, посетив Италию, воспринял влияние законодателей Ренессанса. До него не одно поколение живописцев творило, опираясь лишь на художественное наследие эпохи Средневековья и опыт нидерландцев. Но не только творческий гений Дюрера сыграл роль в этих переменах. Распространение книгопечатания, а позднее реформаторская деятельность Мартина Лютера – вот два важных фактора, которые изменили художественные процессы в Германии. Печатная продукция сделала искусство доступнее, а Реформация способствовала формированию нового мировоззрения, где во главу угла самой христианской веры ставятся не церковные пышные ритуалы, а повседневный труд и честная мирская жизнь в согласии с Божьими заповедями.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Праздник четок. 1506.
Национальная галерея, Прага

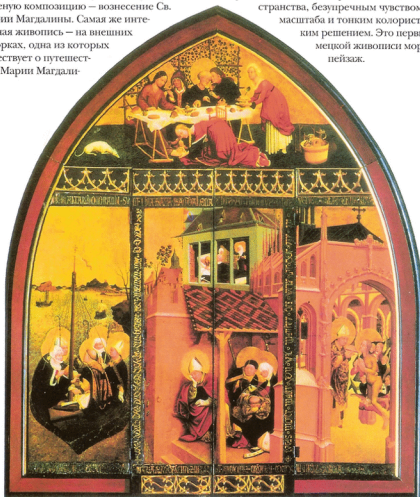
ЧЕРТЫ НОВОГО ИСКУССТВА

XV век в Германии — это время створчатых алтарей. Великолепные картины, написанные на створках, слу-

жили зачастую обрамлением для грандиозных скульптурных композиций. Именно в алтарной живописи происходят первые открытия в области пейзажа и обновления формы. Но художественные процессы в Германии XV века противоречивы. Новое и архаичное свободно уживаются друг с другом.

ЛУКАС МОЗЕР. Путешествие Марии Магдалины. Внешняя створка алтаря Св. Марии Магдалины. 1431. Церковь Св. Марии Магдалины, Тифенборн (Германия)
В раскрытом виде алтарь являет резную золоченую композицию — вознесение Св. Марии Магдалины. Самая же интересная живопись — на внешних створках, одна из которых повествует о путешествии Марии Магдали-

ны в Марсель. Прекрасный морской пейзаж открывается вдаль. Спокойные, почти прозрачные воды моря, подернутые легкой рябью, создают неповторимый живописный эффект. Композиция поражает слитностью пространства, безупречным чувством масштаба и тонким колористическим решением. Это первый в немецкой живописи морской пейзаж.



Для многих художников природа все еще — лишь условный фон библейского повествования. Причем вместо неба на праздничной стороне алтаря мастер клал сплошное золото с геометрическим орнаментом. Но в работах отдельных мастеров возникает стремление изобразить пейзаж как единое

гармоничное пространство. Таковы прекрасная картина морского путешествия в алтаре Св. Марии Магдалины работы швабского художника Лукаса Мозера и реальный облик города Женевы на створке складня алтаря Св. Петра, исполненного базельским живописцем Конрадом Вицом.



КОНРАД ВИЦ. Чудесный улов рыбы. Алтарь Св. Петра. 1444, Музей искусства и истории, Женева

На одной из четырех сохранившихся створок алтаря Св. Петра, чуть ли не самого необычного произведения в Германии первой половины XV века, изображено призвание Христом Петра к апостольскому служению. Картина особенно интересна своим пано-

рамным пейзажем на заднем плане с видом Женевы. Конрад Виц первым поместил сюжет из евангельского повествования в реальный, не вымышленный пейзаж. Каждый персонаж картины обладает индивидуальностью: с вниманием и любопытством мастера художник пишет отражение рыбаков в зеленоватой воде и изображает испуг Петра, плывущего к Христу.

МАРТИН ШОНГАУЭР

Одним из самых значительных немецких мастеров до прославленного Дюрера был Мартин Шонгауэр. Современники восхваляли его как талантливого живописца, однако позднее оказалось, что особенно важным для мастеров следующего поколения стало его графическое наследие.

Шонгауэр родился около 1440 года в живописном эльзасском городке Кольмаре в семье ювелира. По всей вероятности, свое обучение он начал в родном городе у Каспара Изенманна, в мастерской которого царила атмосфера увлеченности искусством Нидерландов. Поэтому выбор им Брюсселя (откуда тогда управлялись Нидерланды) для традиционного путешествия молодого художника того времени не был случайным. Очень сильное впечатление на Шонгауэра произвело творчество работавшего

там Рогира ван дер Вейдена. Отныне в его живописных и графических работах будут явно прочитываться мотивы рогировского искусства. Дальнейший путь будущего мастера лежал в Кёльн, крупнейший художественный центр Германии XV века, и в Испанию. Примечательно, что Италия остается за пределами интересов Шонгауэра. Его творчество целиком опирается на искусство Средних веков и традицию Нидерландов.

В 1489 году Шонгауэр возвращается в Кольмар и создает мастерскую, из которой выходит многочисленные алтарные картины. Большой популярностью пользовались гравированные листы Шонгауэра, наиболее значимые из которых были созданы после 1470 года. Сюжеты из жизни Богоматери и Христа, серия гравюр на тему Страстей Господних интересны сложной и продуманной композицией, богатством светотени и выразительностью штриха. Неудивительно, что подделки с монограммой MS начинают появляться уже при жизни мастера.

Шонгауэр умер в 1490 году. Многие мотивы из его гравюр были повторены в работах гравёров, живописцев и даже скульпторов конца XV — начала XVI веков.

МАРТИН ШОНГАУЭР. *Рождество.*

Ок. 1471. Гравюра на меди

Под сводом полуразрушенной готической капеллы коленопреклоненная Мадонна молится перед новорожденным Младенцем. Композиция напоминает небольшие театральные подмостки, где руины осмыслены как естественные кулисы. В просветах арочных окон и сводов виден ангел, принесший благую весть пастухам, и, ближе, сами пастухи, созерцающие чудо рождения Спасителя. Сложная композиция гравюры, благодаря связности переднего и заднего планов, сразу воспринимается как единое целое. Поражает выразительное многообразие штриха — от почти черного в глубоких тенях до плавных переходов серого в заламах тканей одежд.





МАРТИН ШОНГАУЭР. Мадонна в беседке из роз. 1473. Церковь Сен-Мартен, Кальмар (Франция)

Единственная из дошедших до нас датированная картина мастера. Небольшая закрытая беседка, наполненная цветущими, благоухающими розами, напоминает о библейском *hortus conclusus* («закрытом садике») — одном из символов непорочности и чистоты

Девы Марии. Мадонна предстает перед зрителем как любящая мать, ласкающая дитя, и одновременно символизирует собой триумфирующую Церковь: на ее голову парящие ангелы возлагают корону. Важную роль в восприятии картины играет обрамление в виде резного орнамента: музицирующие ангелы, кажется, наполняют пространство нежной, неземной музыкой.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Дюрер стал первым немецким художником, который открыл Ренессанс именно в итальянском понимании — как возрождение и исследование античного искусства. Однако итальянские влияния сплавляются в его творчестве с элементами немецкого средневекового мистицизма. Из этого союза рождается совершен-

но новое, поистине чарующее искусство, исполненное гармонии и экспрессии. К тому же Дюрер обладал универсальностью дарования и горящим интересом к постижению мира, которые были характерны для таких гениев эпохи Возрождения, как Микеланджело, Рафаэль и Леонардо. Он занимался графикой, живописью, писал стихи, а свои размышления об искусстве изложил в теоретических трактатах. И, пожалуй, ни один из мастеров до Дюрера не путешествовал так много, стремясь



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Вид Тренто. 1494.
Акварель. Музей Гугенхайма, Бремен (Германия)

По дороге в Венецию Дюрер пишет ряд прекрасных акварельных пейзажей. Это панорамные виды небольших городов, тихие, почти всегда безлюдные улочки, подернутые дымкой. Листы представляют собой не только дивные по колористическому и композиционному решению топографические зарисовки путешественного художника, в них чувствуется интерес к нюан-

сам освещения и передачи световоздушной перспективы. Оставляющие у зрителя ощущение удивительной свежести акварели Дюрера — одни из самых ранних в западноевропейском пейзажном жанре.

Позднее в творчестве немецкого мастера появится несколько этюдов, сугубо натуралистичных по своему характеру, где пристальный гений художника изображает растения чуть ли не с ботанической подробностью.

целиком охватить панораму современной ему художественной жизни.

Альбрехт Дюрер родился 21 мая 1471 года в Нюрнберге. Начав обучение у отца ювелира, он переходит позднее в мастерскую известного живописца и резчика по дереву Михаэля Вольгемута. В 1490 году художник отправляется в свое первое путешествие. Сначала он посещает Кольмар в надежде познакомиться с Мартином Шонгауэром, однако ему не удалось застать мастера в живых. Затем едет в Базель, задержавшись в городе на два года,

много работает в технике ксилографии и гравюры на меди. Из значительных путешествий раннего периода следует отметить посещение Страсбурга, крупнейшего центра книгопечатания, где Дюрер пишет один из своих автопортретов, и Венеции, где он впервые соприкасается с итальянским искусством, как говорится, «вживую».

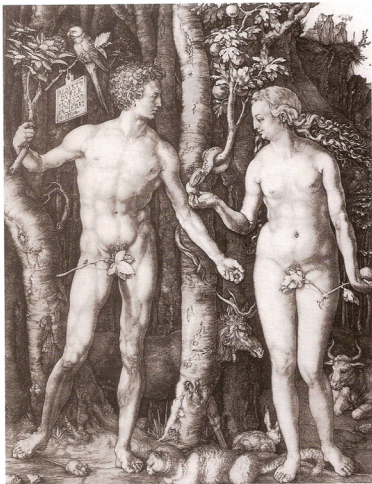
По возвращении в Нюрнберг в 1495 году Дюрер открывает свою мастерскую, где по его рисункам создаются многочисленные гравюры. Их тиражи расходятся по всей Европе.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР.

Адам и Ева. 1504.

Гравюра на меди

Принципы изображения наготы тела, особенности ракурса, убедительная передача движения — вот проблемы, которые интересовали Дюрера. Еще в молодости он копировал гравюры Андреа Мантеньи, покоренный сложными ракурсами и стремительными движениями изображенных талантливым итальянским художником фигур. После поездки в Италию Дюрер увлекается изучением пропорций человеческого тела, стремясь найти некий алгоритм изображения, построенный на сочетании геометрических форм. И, как видно в гравюре «Адам и Ева», ему удается, преодолев определенную графическую сухость ранних работ, создать композицию с удивительно естественными в своих жестах, в своем движении нагими фигурами.



АВТОПОРТРЕТЫ

Немногие художники Возрождения проявляли столь явный, как у Дюрера, интерес к автопортрету. По сути, он создал первую в западноевропейском искусстве серию автопортретов, опередив великого Рембрандта, который на протяжении всей жизни стремился запечатлеть на полотне свой меняющийся облик. В череде автопортретов Дюрера выражено новое, ренессансное осмысление роли живописца в художественном процессе. Интерес мастера к этапам собственного духовного развития, своеобразная гордость и торжественная репрезентация достигнутого — все это сливается в единое изобразительное повествование.

Благодаря автопортретам мы можем судить, как видел и оценивал себя художник, что представлялось ему наиболее важным.

Первый автопортрет Дюрер нарисовал, еще будучи мальчиком. В 1493 году, находясь в Страсбурге, он снова пишет себя и посылает картину домой, отцу («Автопортрет с остролистом», Лувр, Париж). В облике двадцатидвухлетнего художника уже чувствуется уверенность и горделивое достоинство, рядом с датой он помещает комментирующую подпись «Идет мое дело, как небо велело». В следующих автопортретах, 1498 и 1500 годов, Дюрер не только изображает себя человеком с высоким общественным статусом, он философски осмысляет личность художника как творца.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР.

Автопортрет. 1498. Прада, Мадрид

Этот автопортрет написан художником после первого путешествия в Италию. Под окном на стене видна подпись с пояснением: «Я написал это с себя. Мне было двадцать шесть лет. Альбрехт Дюрер». Поза художника спокойна и уверенна, фигура почти целиком заполняет изобразительное пространство, взгляд направлен прямо на зрителя. Одной рукой он опирается на парапет, а за его левым плечом в окне открывается холмистый романтический пейзаж. Большое значение Дюрер придает своему костюму, он одет очень модно, даже по-щегоольски. Очевидно, художник хотел подчеркнуть определенный уровень своего положения в обществе и заявить о себе как о самостоятельном состоявшемся мастере.





АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Автопортрет.

1500. Старая пинакотекa, Мюнхен

Это самый знаменитый автопортрет художника. Со времен Средневековья в такой манере изображали Христа.

Однако в этой смысловой параллели нет вызова. Дюрер здесь утверждает поистине ренессансное осмысление роли художника в обществе как самостоятельной творческой личности.

АЛТАРНЫЕ КАРТИНЫ

В 1505–1507 годах Дюрер совершает второе путешествие в Италию. Большую часть времени художник снова проводит в любимой Венеции, где пишет «Праздник четок», один из своих прекраснейших алтарных образов. Под влиянием живописной

культуры венецианцев колорит дюреровских картин обретает необычайную цветовую гармонию, богатство нюансов и стройный ритм цветовых аккордов.

Период после возвращения из Италии — пора творческой зрелости художника. Он много работает, в частности, пишет большие алтарные картины. Однако постепенно алтарная живопись отступает на второй план. Дюрер мыслил себя

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР.

Паумгартнеровский алтарь.
Ок. 1498–1503. Старая
пинакотекa, Мюнхен

Центром большого триптиха стала сцена Рождества. Коленопреклоненные Мария и Иосиф созерцают новорожденного Младенца, окруженного ангельским хором. Стремясь создать динамичную картину, Дюрер выбирает необычно резкое сокращение перспективы, стремительно влекущее взгляд зрителя в глубину полотна, к прекрасному идиллическому пейзажу и фигурам на заднем плане. Мажорный колорит из ярких цветовых пятен создает в картине настроение ликующего праздника, созвучного радости прихода в мир Спасителя.

Интересная особенность алтаря — обилие донаторских портретов. Двум святым на боковых створках — Георгию и Евстафию — Дюрер придал портретные черты заказчиков — братьев Паумгартнеров, а по сторонам от Марии и Иосифа изобразил все семейство с гербовыми щитами у ног.



художником, творцом, подходил к созданию своих картин как мыслитель. А при исполнении церковных картин ему всякий раз приходилось сталкиваться с волей заказчика. К тому же в начале XVI века в Германии художник все еще воспринимался многими как ремесленник и его работу оценивали исходя из размеров картины и количества использованных красок. Не менее важно, что творческий гений Дюре-

ра уже заметно перерос традиционный створчатый алтарь с регламентированным набором сцен. Написанный в 1511 году для Нюрнбергской богадельни по заказу Матиаса Лаандауэра алтарь «Поклонение Святой Троицы» не просто грандиозен, он оригинален и необычен для алтарных картин. В следующие годы художник по большей части уделял внимание графическим работам и портретам.



НЕПРЕВЗОЙДЕННЫЙ МАСТЕР ГРАВЮРЫ

В период с 1511 по 1514 год Дюрер создает ряд больших графических циклов, выполненных в технике ксилографии — гравюры на дереве. Выходит второй вариант «Апокалипсиса» (первый увидел свет в 1498 году), вслед за ним две серии гравюр на тему Страстей Христовых, так называемые «Большие Страсти» (12 листов) и «Малые Страсти» (36 листов), а также цикл «Жизнь Марии». Изумительная точность штриха и разнообразие светотеневых нюансов, экспрессия и выразительность образов, убедительность эмоций и ясность композиции — эти качества были замечены современниками и принесли графичес-

ким творениям Дюрера заслуженную популярность. Его листы расходились по всей Европе и были излюбленными объектами коллекционирования, копирования и подражания.

В 1513–1514 годы художник создает три свои самые знаменитые гравюры на меди, так называемые *Meisterstiche* («мастерские») гравюры. Это «Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия». Все три листа объединяет общая идея: представить различные жизненные пути, разные формы реализации духовных и интеллектуальных возможностей человека — воина, мыслителя и творца.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513. Гравюра на меди

Скорее всего, при создании гравюры Дюрер использовал сюжет трактата Эразма Роттердамского «Руководство для воина Христова» (1503). Если следовать буквально тексту морально-этического сочинения великого гуманиста, рыцарь здесь — образ истинного христианина, который, преодолевая все трудности, неуклонно держит путь к «небесному замку», или царству небесному. Рыцарь (или «Всадник», как называл гравюру сам Дюрер) в латах с мечом — сама целеустремленность и убежденность в правильности избранной цели. В трактате Эразма сказано: *Non est fas vespicere* («нельзя оглядываться»), и Рыцарь Дюрера остается равнодушным к увещаниям Смерти, которая, показывая песочные часы, пытается убедить его в быстротечности жизни и ценности земных наслаждений. Не замечает Рыцарь и Дьявола, неуклонно идущего следом и ожидающего малейшего неверного шага, чтобы увлечь его в пучину соблазна.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Меланхолия. 1514.

Гравюра на меди

Самую знаменитую гравюру Дюрера можно назвать его духовным автопортретом. Крылатый гений, погруженный в глубокое раздумье, символизирует меланхолию — один из темпераментов, который в эпоху Ренессанса связывали

с любовью к размышлению, с талантами в области ремесла, искусства и науки. Однако создавая столь многозначный символический образ, мастер скорее всего хотел передать глубину переживаний художника. Наверное, он знал, что вдохновение свыше перемещается с тоскливым ощущением одиночества.

ПОРТРЕТИСТ-ФИЛОСОФ

В 1514 году Дюрер становится придворным художником императора Максимилиана I и получает от него неслыханную по тем временам привилегию — ежегодное пособие в сумме 100 гульденов. Для императора Дюрер создает монументальную гравюру с изображением триумфальной арки, концепцию которой разработал старый друг художника Виллибальд Прикгеймер. Ее строительство должно было стать своеобразным памятником правления Максимилиана I. Но помпезное искусство в имперском стиле было для Дюрера, скорее, обязанностью, чем объектом вдохновения. В тот же период он пишет ряд великолепных портретов современников, создав собирательный образ нового человека, чья личность сформировалась под влиянием набиравших силу прогрессивных идей Реформации.

После смерти Максимилиана I Дюрер в 1519 году отправляется в свое последнее путешествие в Нидерланды. Его целью было получить аудиенцию у Карла V, унаследовавшего императорский трон, и подтвердить свою денежную привилегию. Поездка превратилась в настоящий триумф, столь велика была к тому времени слава художника. Особенно теплая встреча ждала Дюрера в Антверпене — с Эразмом Роттердамским, чей гравированный портрет он создал позднее в 1526 году. Во время путешествия Дюрер сделал много дорожных зарисовок, которые стали основой живописных и графических работ по возвращении мастера в Нюрнберг.

В последние годы жизни Дюрер занимался составлением теоретических трактатов об искусстве, стремясь поделиться своим художествен-

ным опытом и размышлениями об искусстве. Одна из самых важных для него идей — приблизить изобразительное искусство к реальной жизни: «Чем точнее соответствует твое произведение жизни, тем оно кажется лучше», — писал он.

Альбрехт Дюрер умер в Нюрнберге 6 апреля 1528 года. Его фигура, пожалуй, самая неординарная в истории Немецкого Возрождения.

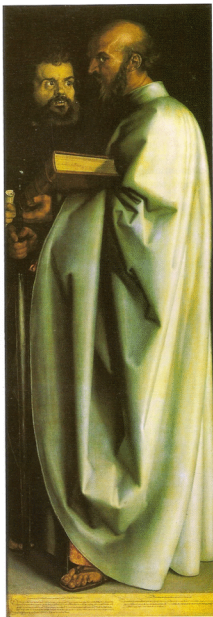


АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Портрет императора Максимилиана I. 1519. Музей истории искусства, Вена

Художник изобразил императора почти в профиль, на зеленом фоне, в богатых одеждах, отороченных мехом, с геральдическим символом, гранатом, в руке. В позе, осанке, горделивом взгляде Максимилиана чувствуется надменность. Император мечтал о славе и величии, но так и не смог короноваться в Риме, хотя много раз собирался покорить Вечный город.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Четыре апостола.
1526. Старая пинакотекa, Мюнхен
Этот диптих — дар Дюрера родному
Нюрнбергу. На двух створках почти
в полный рост изображены фигуры че-



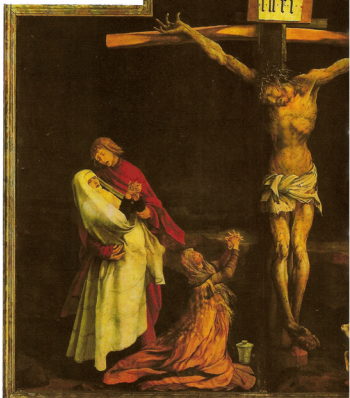
тырех апостолов — Иоанна, Петра, Мар-
ка и Павла. Картины сопровождаемы цитатами из Нового Завета, предостерега-
ющими от ложного толкования Священ-
ного Писания и других заблуждений.

МАТТИАС ГРЮНЕВАЛЬД

Корни средневекового искусства в Германии были слишком мощными и разветвленными, чтобы Возрождение (в итальянском понимании этого явления) могло легко привиться на немецкой почве. Экспрессивный, порывистый, сверхэмоциональный язык художественных творений воспринимался здесь гораздо яснее, чем гармо-

ничный покой классических форм. Даже Дюрер, изучивший законы перспективы и пропорций, все равно оставался немцем, когда речь шла о выразительности линии и философско-мистическом настрое. Искусство Маттиаса Грюневальда в этом плане — нечто совершенно уникальное.

Матис Готхарт-Нитхарт, позднее называемый Маттиасом Грюневаль-



дом, родился около 1480 года в Вюрцбурге. Сведений о его обучении не сохранилось. Художник работал преимущественно как алтарный живописец — до нас дошло несколько написанных им створчатых алтарей и разрозненные фрагменты складней, причем самые ранние работы датируются 1503 годом.

Картины Грюневальда мгновенно узнаваемы, они сразу же выделяются нарочитой, если не гипертрофированной экспрессией и, казалось бы, совершенно несопоставимой с этим

деликатностью цветовых решений. Смысловые истоки его творчества следует искать в трудах средневековых мистиков, постигавших Священное писание в своих видениях, и в не простой ситуации, сложившейся в немецких землях в период крепнущей Реформации, с которой переплелась кровопролитная Крестьянская война 1524–1526 годов.

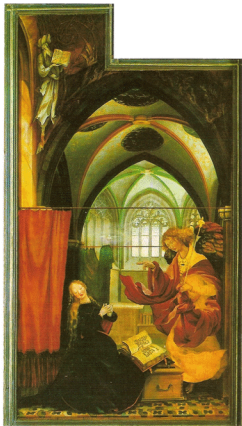
Скончался Маттиас Грюневальд в 1528 году. Его имя было надолго предано несправедливому забвению.

МАТТИАС ГРЮНЕВАЛЬД.

Изенгеймский алтарь. Закрытый вид. 1510–1515. Музей Унтерлинден, Кольмар (Франция)

Одна из тем, к которой Грюневальд обращался не раз, — изображение распятого Христа. Художник пишет его мертвым, едва испустившим дух после мучительной агонии. Самое яркое воплощение эта тема нашла в Изенгеймском алтаре, созданном для монастыря Св. Антония неподалеку от Кольмара. Этот святой почитался как великий целитель, и складень предназначался для больничной часовни монастыря. В закрытом состоянии центральная часть алтаря являет Голгофу с распятым Христом. Рядом с крестом — падающая без чувств Богоматерь, которую поддерживает Св. Иоанн Богослов, и молящаяся Мария Магдалина, а также агнец у Его ног — символ крестной жертвы Спасителя. Никогда еще до этого в истории искусства не было создано настолько трагического образа. Крест, прогибающийся под тяжестью тела Христа, будто не в силах вынести бремя грехов человеческих, которые Спаситель добровольно возложил на свои плечи. На боковых створках — патроны церкви Св. Антоний и Себастьян, а в пределе изображена сцена Положения во гроб.





МАТТИАС ГРЮНЕВАЛЬД.

Изенгеймский алтарь. Первое раскрытие

Трагическая картина Голгофы сменяется при первом раскрытии алтаря праздничными сценами Благовещения, Рождества и Воскресения, но изображение в преддверии остается прежним — Положение во гроб — как неотступное напоминание о крестной смерти Спасителя.

Сцена Рождества решена как Поклонение Младенцу. Это светлый гимн радости, воспевающий приход в мир Спасителя. Хор ангелов, расположившийся под резным балдахином готической капеллы, исполняет хвалебную песнь в честь Младенца и Девы Марии. Ликующую, звенящую музыку символизируют в картине необыкновенно свето-

носные краски. Фигуры ангелов буквально растворяются в лучистом сиянии божественного света. Грюневальд изображает сцену Рождества как момент славы и наивысшей радости Девы Марии. Он помещает ее и Младенца в окружение некоего идеального мира — прообраза Небесного Иерусалима. Именно в картине Рождества особенно ощутимо переплетение ренессансного и средневекового в живописи Грюневальда. Художник умело пользуется светотенью, в изображении предметов чувствуется реалистическая достоверность, а в построении композиции — убедительная пространственная глубина. Однако ренессансное начало часто у Грюневальда подчиняется акцентированной напряжен-



ности всех чувств и эмоций — будь то радость или страдание. Это обостренное мировосприятие выражается в яркой, сияющей цветовой гамме, живой мимике и выразительной жестике персонажей.

Прекрасна картина Воскресения, где восставший из гроба Христос поднимается ввысь, осиянный неземным светом. Его лик едва различим в ярком свечении, он одновременно и часть этого сияния, и его источник. Палитра свечения соткана из тончайших цветовых оттенков — едва различимые цветовые переходы, смешиваясь, будто растворяют основу картины. Здесь гений Грюневальда достигает предельного мастерства в работе с цветом, и написанный кра-

сками материальный свет воспринимается как свет духовный. Источником таких необыкновенных интерпретаций евангельских сюжетов стали мистические откровения Св. Бригитты Шведской, написанные в XIV веке.

Грюневальд смог красками передать неистовое духовное горение мистических видений святой.

Как уже говорилось, алтарь был написан для монастыря в небольшом городке Изенгейме, посвященного Св. Антонию. В город отовсюду стекались паломники, жаждавшие исцеления от своих тяжких недугов. Они молились у главного алтаря монастырской церкви, и преобразенные чудесным светом картины Грюневальда внушали им надежду на исцеление.



МАТТИАС ГРЮНЕВАЛЬД.

Изенгеймский алтарь. Второе раскрытие
 Когда алтарь раскрывается целиком, становится виден короб с деревянными обильно золочеными фигурами, исполненными искусным мастером Николасом Хагенауэром. В центре на троне восседает патрон монастыря Св. Антоний, а по сторонам от него —



Святые Августин и Иероним. В предelle находятся скульптурные изображения Иисуса Христа и двенадцати апостолов. Короб обрамляют живописные створки, исполненные Грюневальдом. Они посвящены сценам из жизни Св. Антония: слева — посещение Антонием Павла Отшельника, справа — искушение Св. Антония.



Первая створка изображает неспешный диспут двух мудрецов на фоне прекрасного, первозданного пейзажа, где переплетаются сказочное и таинственное. Здесь снова раскрывается прекрасный колористический дар Грюневальда, однако теперь это гармония серебристо-серых и зеленовато-коричневых тонов. В картине



много трогательных деталей, например, лань, ласкающаяся к ногам Павла. Вторая створка, наоборот, лишена покоя: Св. Антония жестоко истязают отвратительные демоны — порождения жутчайших кошмаров. Каждый из них символизирует всевозможные искушения и пороки, подстерегающие человека на жизненном пути.

РЕФОРМАЦИЯ И НЕМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Точкой отсчета начала Реформации в Германии принято считать 31 октября 1517 года, когда Мартин Лютер вывесил на дверях Замковой церкви в Виттенберге свои знаменитые 95 тезисов против индульгенций. Он отри-

цал противопоставление духовенства мирянам, монашество, культ святых, ангелов, икон. В своей критике католицизма Лютер даже усомнился в необходимости самой церкви как посредницы между Богом и человеком. На основе учения Лютера в ряде стран Европы, в том числе и в немецких землях, сформировалось новое религиозное течение — протестантизм. Реформация и связанное с ней новое, реформированное мировоззрение затронули все слои общества и, конечно



**ЛУКАС КРАНАХ
СТАРШИЙ. Портрет
Мартина Лютера. 1521.**

*Государственные
художественные собрания,
Веймар (Германия)*

Кранак подружился с Мартином Лютером во время пребывания великого реформатора в Виттенберге. С тех пор художник не раз писал его портреты, самые ранние из них относятся как раз к 1520–1521 годам. Кранак всегда пишет Лютера на нейтральном фоне, в простой одежде, так, чтобы внимание зрителя было сосредоточено на его лице — не красивом, хотя и по-своему выразительном, одутловатом, с плотно сомкнутыми волевыми губами и живыми глазами. В этих предельно натуралистичных портретах нет тени идеализации или украшательства. Стремление запечатлеть модель с максимальной жизненной достоверностью не подразумевает пока проникновения в духовный мир портретируемого.

же, повлияли на культурно-художественную жизнь. Художники начинают осознавать себя самостоятельными творцами, не скованными жесткими рамками церковного канона.

Тематика живописных произведений становится шире, появляются картины на мифологические сюжеты, самостоятельные пейзажи. Но самые решительные изменения произошли в жанре портрета, который становится одним из самых востребованных. Образ нового человека, независимо-

го, уверенного в себе, гордящегося своим материальным достатком, достигнутым неустанным честным трудом, и трезво оценивающего свои силы и возможности, становится лейтмотивом многих портретов этого времени. Главная цель таких портретов — запечатлеть облик человека с предельным веризмом, точно следуя натуре, оставить его подлинную внешность для потомков, будучи максимально честным перед ними, самим собой и перед Богом.

**ХАНС ХОЛЬБЕЙН
МЛАДШИЙ. Портрет
Эразма Роттердамского.**
1523. Лувр, Париж

Идеи немецкого гуманиста Эразма Роттердамского, в частности о свободе воли, косвенно повлияли на формирование протестантизма. Эразм занимал невиданное для своего времени положение в обществе. Большую роль здесь сыграло уже довольно широко распространенное книгопечатание — произведения философа расходились по всей Европе. Хольбейн был знаком с Эразмом и по просьбе гуманиста иллюстрировал его сочинение «Похвала глупости», вышедшее в 1515 году. Неудивительно, что кисти Хольбейна принадлежат самые лучшие портреты Эразма Роттердамского. В них художник стремится подчеркнуть характер занятий ученого-гуманиста, изображая его или с книгой, погруженным в размышления, или пишущим, за работой.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ

В историю искусства Лукас Зундер вошел под фамилией Кранах по названию города в Южной Франконии, где художник родился в 1472 году. Обучение он начал в мастерской отца, тоже живописца, а продолжил в путешествии по Дунаю и во время пребывания в Вене (1503–1504). В ранних работах Кранаха, особенно в религиозных картинах, фоном служат лирические пейзажи с горами и живописными долинами. Эта тема получит дальнейшее развитие в произведе-

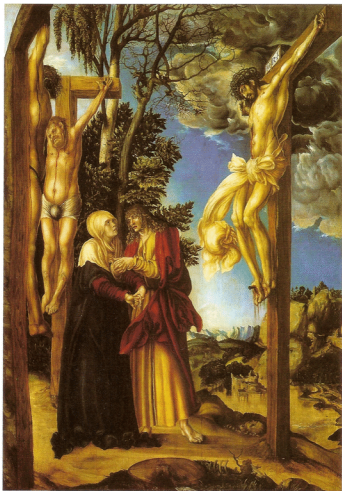
ниях художников Дунайской школы (Альбрехта Альтдорфера и др.).

Очевидно, Кранах сумел довольно быстро заявить о себе как о состоявшемся художнике, поскольку уже 1508 году он становится придворным художником Фридриха Мудрого, саксонского курфюрста, основателя знаменитой Дрезденской галереи. Художник переезжает в Виттенберг и создает здесь большую мастерскую. Свои картины он помечает гербом, дарованным курфюрстом, — изображением крылатой змеи. Виттенберг становится родным городом для Кранаха, здесь он уважаемый, состоятельный горожанин, член городского совета, а позднее даже бургомистр.



ЛУКАС КРАНАХ
СТАРШИЙ. *Иоганн
Куспиниан. 1502–1503.*

*Собрание Оскара Рейнхардта,
Винтертур (Швейцария)*
Иоганн Куспиниан был видной фигурой при дворе императора Максимилиана I. Он выполнял дипломатические миссии, занимался издательской деятельностью, историческими исследованиями и уже в 27 лет был главным ректором Венского университета. У Кранаха получился на редкость свежий и лирический образ молодого ученого, человека с возвышенной душой и слегка горделивого. Портрет написан в теплых тонах — золотистом, насыщенном коричневом, красном. Его общий настрой прекрасно гармонирует с романтическим пейзажем на заднем плане. Существует парный портрет юной, шестнадцатилетней жены Иоганна Куспиниана, Анны. Эти портреты по праву считаются одними из лучших в старой немецкой живописи.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. Голгофа.

1503. Старая пинакотeka, Мюнхен

Художник изображает Голгофу в необычном ракурсе. Он смещает традиционный эмоционально-смысловой центр, расятие, в сторону и пишет Христа почти в профиль, а лицо одного из разбойников оказывается вообще скрытым от зрителя. Напряжение тревожной, драматической композиции усиливается темным фоном: небом с тяжелыми предгрозовыми тучами и беспокойным силуэтом деревьев, колышимых ветром. Кажется,

будто Богоматерь и Иоанн Богослов совершенно одиноки в своем глубоком переживании трагедии. Уже сейчас, в ранний период, Кранх использует акцентированные детали, чтобы создать особое настроение в картине. Например, завивающиеся складки на бедренной повязки Спасителя или беспокойный рисунок стелющегося по земле одеяния Девы Марии. Это — предвестники нового стиля в искусстве — маньеризма, который со временем все ярче будет проявляться в живописи Лукаса Кранха.

КРАСОТА НАГОГО ТЕЛА



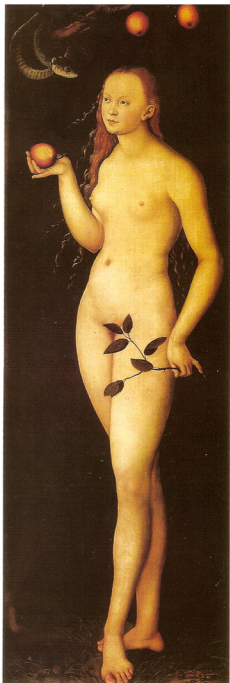
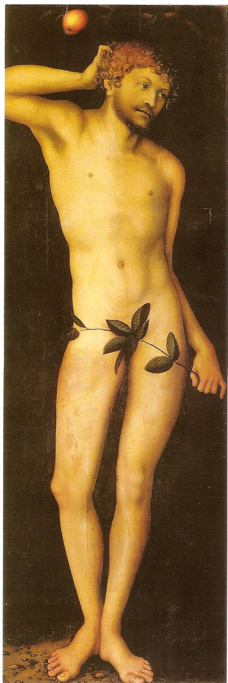
ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. *Венера и купидон.* 1509. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Это самая ранняя картина художника на мифологический сюжет и первое изображение Венеры с купидоном в немецком искусстве. На темном фоне золотистым сиянием проступает нагое тело богини. Ее формы геометрически совершенны, она скорее похожа на скульптуру, написанную красками. Венера придерживает купидона, готового вот-вот пустить стрелу и поразить чье-то сердце любовью. Стихи, сопровождающие картину, предостерегают: «Всеми силами гони купидоново сладострастие. Иначе твоей ослепленной душой овладеет Венера».

Как и его сюзерен, Кранх был сторонником Реформации, дружил с Лютером и Филиппом Меланхтоном. Художник был своим человеком в кругу университетской профессуры, общался с учеными-гуманистами, поэтому был не чужд вошедшему тогда в моду увлечению классической литературой и мифологией. Кранх создает ряд картин на античные сюжеты, он изображает трех граций, Венеру с купидоном, Аполлона и Диану. Однако некоторая готическая скованность, удлиненные пропорции, излишняя графичность в трактовке живописцем классических образов превращают античных богинь в куртуазных барышень, надевших шляпку, но забывших о платье.

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. *Адам и Ева.* Ок. 1528. Галерея Уффици, Флоренция

К теме изображения прародителей Кранх обращался много раз. Как правило, прародители изображены в саду Эдема и запечатлены миг грехопадения — Ева срывает яблоко с дерева познания Добра и Зла и предлагает его Адаму. Кажется, что в этой композиции Кранх стремится подражать Дюреру, но впечатление от его диптиха совсем иное. Целью Дюрера было найти правильные пропорции и убедительно изобразить нагое тело. Кранх же стремится не столько к анатомической достоверности, сколько к выражению утонченного, интеллектуального эротизма. Удлиненные фигуры Адама и Евы отчетливо выделяются на темном фоне, их позы не лишены театральности, а жесты сознательно акцентированы. Создавая подобные образы, Кранх выступает уже как предвестник маньеризма. Особенно осязательны маньеристические ноты в поздних кранаховских «Венерах», которые, будучи популярными среди знати, в большом количестве тиражировались мастерской художника.



ПОРТРЕТ, ЕЩЕ ПОРТРЕТ...

Наивысшее мастерство Кранаха-живописца сохраняется в работах портретного жанра. Он создает целую галерею образов современников, пишет разнообразные портреты — от небольших, интимных, до парадных, как например, парные портреты герцога Генриха Благочестивого и Катерины Макленбургской. Очень сильно различаются женские и мужские образы кисти Кранаха. Первые — нежные, трепетные, исполненные очарования; вторые почти всегда являют образ мирского человека, уверенного в себе, несколько приземленного, но очень сильного.

Мастер дожил до глубокой старости, он запечатлел себя в позднем автопортрете за три года до смерти, все еще полным сил и энергии. Художник умер в 1553 году в Веймаре, куда он последовал за впавшим в императорскую опалу курфюрстом. Его дело продолжили два сына Ханс и Лукас, известный как Лукас Кранах Младший.

Следует помнить: существует много картин с крылатой змейкой, чье авторство принадлежит мастерской, а не самому Кранаху. Как правило, они написаны гораздо слабее, чем работы великого мастера, хотя и повторяют излюбленные им сюжеты.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. Автопортрет.

1550. Галерея Уффици, Флоренция

На этой картине художнику больше семидесяти лет. Однако мы видим не дряхлого старика, тоскующего по ушедшей молодости. Совсем наоборот, перед нами предстает человек, чей жизненный путь был успешным; он смог добиться положения в обществе, уважения, стабильности и благополучия.

Изображая себя, Лукас Кранах выбирает самый характерный для эпохи Реформации тип портрета, когда главный акцент делается на лице и руках портретируемого. Лицо художника с выразительными чертами лица и длинной седой бородой выделяется светлым пятном на серебристо-сером фоне стены. Этот эффект дополняет непроницаемо-черный массивный кафтан с широкими складками тяжелой ткани.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. Женский портрет. 1526. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

На картине изящно, по последней моде того времени одетая дама с завитыми волосами. Так могла выглядеть

лишь женщина, принадлежащая к высшим слоям общества. Некоторые исследователи склонны полагать, что это портрет Сибиллы герцогини Саксонской, к которой Кранх питал очень большое уважение.

ХАНС ХОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ

Виртуозный портретист Ханс Хольбейн Младший умел создать живописный образ человека очень достоверно, без тени лести и вместе с тем полный достоинства и внутренней красоты. Портреты явились вершиной творчества художника.

Ханс Хольбейн Младший родился в Аугсбурге в 1497 или 1498 году. Начав обучение в мастерской отца, он в 1514 году переезжает в Базель, крупнейший культурный центр того

времени, где начинается его карьера как большого художника. Первая крупная работа Хольбейна — цикл иллюстраций к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского. Одновременно он много работает в технике ксилографии (гравюры на дереве) для известного базельского издателя Фробера. Помимо портретов и иллюстраций в этот период он создает несколько религиозных картин; занимается декорацией интерьеров и росписью фасадов.

В своей живописи Хольбейн проявляет безупречное чувство формы, ясность построения композиции, мастерское использование палитры.



ХАНС ХОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ.

*Портрет бургомистра
Якоба Майера. 1516.*

*Художественный музей,
Базель (Швейцария)*

Уже в возрасте 19 лет Хольбейн написал парный портрет бургомистра Базеля Якоба Майера и его жены. Получить заказ от такого влиятельного лица для молодого художника было большой честью. Хольбейн написал Майера в ренессансном интерьере: за спиной бургомистра видна колонна и украшенный растительным орнаментом золоченый антаблемент (верхняя часть здания, лежащая на колоннах). Хотя портрет небольшой, он оставляет впечатление монументальной картины, настолько предстательна массивная фигура Майера. Во всем его облике чувствуется основательность и природный прагматизм преуспевающего бюргера.



ХАНС ХОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ.

Мадонна бургомистра Майера

(Дармштадская Мадонна). 1525–1526.

(Дворцовый музей, Дармштадт (Германия))

Якоб Майер был убежденным приверженцем католицизма, поэтому в период становления протестантизма он заказывает монументальный канонический алтарный образ в знак своего несогласия с реформационным движением. Композицию картины можно назвать традиционной — Мадонне

с Младенцем предстает сам бургомистр, его первая жена, к тому времени уже умершая, его вторая жена и дочь. В образе читаются влияния итальянского и нидерландского искусства. От Италии — монументальность фигур, идеальная геометричность построения композиции и арочное завершение с раковинной. От Нидерландов — портретность и внимание к деталям, по образному строю эта картина сравнима с «Мадонной каноника Ван дер Пале» Яна ван Эйка.

ПРИДВОРНЫЙ ПОРТРЕТИСТ



ХАНС ХОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ. Портрет Кристины Датской. 1538. Национальная галерея, Лондон

Один из самых нежных и женственных портретов Хольбейна изображает Кристину Датскую, семнадцатилетнюю вдову герцога Миланского. Портрет был написан для Генриха VIII, который после смерти своей тре-

В 1526 году Хольбейн едет в Англию. Рекомендательные письма Эразма Роттердамского помогают ему быстро устроиться в Лондоне, быть принятым при королевском дворе. Его слава как портретиста быстро растет. Среди написанного в то время особенно интересен «Портрет Томаса Мора».

Вернувшись на несколько лет в Базель, в 1532 году Хольбейн окончательно переезжает в Лондон. Сначала он работает для купцов Ганзейского союза, украшая росписями их резиденцию в английской столице, а затем становится придворным художником Генриха VIII. Это время, когда Хольбейн создает свои лучшие портреты. Целая галерея образов лондонской знати и, конечно же, самого короля выходят из-под кисти художника. Секрет популярности Хольбейна как портретиста — в том, что он умел выделить и показать в каждом что-то особенное, не отступая при этом от жизненной правды. Его живопись отличается деликатной моделировкой и светоносной насыщенностью цвета. Знание творений мастеров Итальянского Возрождения и творческое их осмысление привносит в нее ноты героизма и монументальности.

В 1543 году Хольбейн умер от чумы. Его можно назвать последним живописцем Немецкого Ренессанса.

тейшей жены подыскивал кандидатуру для четвертого брака. Кристина Датская позировала Хольбейну всего три часа. С натуры художник сделал только многочисленные карандашные наброски, а сам портрет написал уже по возвращении в Лондон. Увидев портрет, король, по словам современников, сразу же влюбился в Кристину.

**ХАНС ХОЛЬБЕЙН
МЛАДШИЙ. Портрет
Генриха VIII. 1539–1540.**
*Национальная галерея
старого искусства, Рим*

Хольбейн как придворный художник много раз писал короля и его семью. Это и ростовые монументальные полотна, и сцены приемов в тронном зале, и небольшие камерные портреты. Почти всегда в этих произведениях царит предельное внимание к предметному миру. Фактура тканей, детали украшений, элементы туалета выписаны со скрупулезной тщательностью, очень естественно и в цветовой гамме, подобранной с изящным вкусом.



ХАНС ХОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ.
*Портрет Томаса Мора. 1527. Собрание
Фрик, Нью-Йорк*

Томас Мор был покровителем Хольбейна в период первой лондонской поездки. Когда художник приехал в Лондон во второй раз, Мор был уже в опале, а вскоре ему предстояло взойти на плаху. Хольбейн пишет великого гуманиста и лорда-канцлера в период пика его придворной карьеры. Он выбирает тип парадного портрета, изобразив Мора в богатом бархатном облачении, отороченном мехом, с рыцарской цепью. Мы видим важного общественного деятеля и мыслителя, однако в выражении его лица, особенно во взгляде, чувствуется усталость человека, обремененного государственными заботами. Портрет был очень популярен, его копировали; в частности, в музее Прадо, в Мадриде, хранится копия работы Рубенса.





ХАНС ХОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ.

Послы. 1533. Национальная галерея, Лондон

Этот двойной портрет одно из лучших произведений Хольбейна. На нем изображены французские посланники — дипломат Жан де Дентевиль и епископ Жорж де Сельв. Их окружают многочисленные предметы, в которых прочитываются общие интересы и увлечения друзей, — музыкальные инструменты, необычной конструкции солнечные часы, глобус, книги. Созвучные гуманистическому мировоззрению первой половины XVI века, они характеризуют людей, в данном случае изображенных Хольбейном послов, как образованных и всесторонне развитых. Фигуры мужчин импозантны (Хольбейн с характерной для его стиля тщательностью выписывает каждую деталь их одеяний), лица серьезные и исполнены достоинства. Они не только позировали, но и демонстрируют предметный мир, связанный с их интересами, будто предлагают свой вариант жизненного уклада, где гармонично сочетаются *vita activa* («активная жизнь») и *vita contemplativa* («жизнь созерцательная»). Однако даже пребывая в гармонии, не стоит забывать о бренности всего земного. В напоминание об этом в нижней части картины изображен анаморфозис (геометрическое искажение) человеческого черепа. Лишь приставив под определенным углом к картине зеркало, можно увидеть череп в реальных пропорциях. Тем значительнее его роль как символа быстротечности земной жизни.

ДУНАЙСКАЯ ШКОЛА

Термины «Дунайский стиль» и «Дунайская школа» появились в последнее десятилетие XIX века. Так немецкий писатель Теодор фон Фриммель охарактеризовал направление в живописи, возникшее в начале XVI века на придунайских землях между городами Регенсбургом и Веной. Здесь тогда сложилась совершенно новая и своеобразная школа пейзажной живописи. Ее неординарность — в оригинальном подходе к изображению природы. Настроение, с которым написаны романтические лесные ландшафты, с холмами и рекой вдали, почти всегда беспокойно. Появляется интерес к природе в динамичном состоянии — резкому ветру, тяжелому небу

с предгрозовыми тучами, позднему закату с пламенеющим солнцем. Скрытый драматизм передается порывистой манерой письма и острой выразительностью рисунка.

Самым ярким представителем Дунайской школы был Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480–1538), живший и работавший в Регенсбурге. В его картинах религиозный или мифологический сюжет зачастую лишь повод, чтобы изобразить лирический полуфантазийный-полуреальный пейзаж. Альтдорфер впервые создает картины природы без тематической подоплеки. Они проникнуты духом романтизма: то тут, то там видны руины, скрывающиеся в густой листве, полуразрушенный мостик или очертания средневекового замка вдали. Художник создает неповторимую атмосферу, где мистическое и реальное, сплетаясь, образуют единый таинственный мир.



АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР. Дунайский пейзаж с видом на замок в окрестностях Регенсбурга. 1520-е гг. Старая пинакотекa, Мюнхен

На картине изображен средневековый замок Верт на берегу Дуная, неподалеку от Регенсбурга. Он, будто драгоценность, покоится в долине, к которой ведет затерявшаяся среди лесов извилистая дорога. За замком видны подернутые воздушной дымкой Альпы и спокойные воды Дуная. Все дышит покоем и умиротворенностью, лишь ветер гонит по небу беспокойные облачка. Альтдорфер часто пишет на переднем плане большие деревья, от них резкий переход от переднего плана к заднему кажется особенно эффективным. Художник несколько раз совершал большие путешествия по берегам Дуная и к австрийским Альпам. Поэтому впечатления от реальной природы, воплощенные на холсте сияющими красками, сливаются воедино с его творческим видением и художественной фантазией. В результате возникает мистическая, завораживающая атмосфера пейзажей Альтдорфера.



АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР. Битва Александра Македонского с Дарием III при Иссе. 1529. Старая пинакотека, Мюнхен
Эта большая панорамная картина — самое известное произведение художника. Вверху доски — картуш, где повествуется о победе Александра над персидским царем Дарием в 333 году до н. э. Нижняя часть композиции целиком посвящена сражению: среди многочисленных войск

выделяется колесница мчащегося в бой Александра. Альтдорфер написал греков в броне немецких рыцарей, а персов изобразил в восточных одеяниях. Тем самым событие древней истории приобрело окраску более близких ему по времени Крестовых походов. Выше художник изобразил панорамный альпийский пейзаж, залитый лучами заходящего солнца, и беспокойное небо.

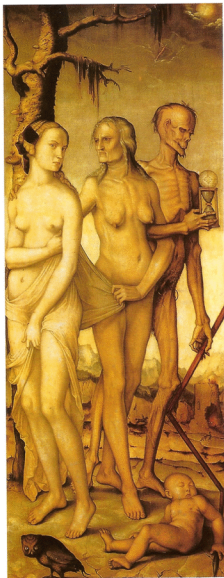
ХАНС БАЛЬДУНГ ГРИН

В творчестве Ханса Бальдунга Грина на излете Немецкого Возрождения переплелись ренессансные традиции и средневековые реминисценции. Грин Бальдунг (известный в истории искусства как Ханс Бальдунг Грин) происходил из аристократической швабской семьи. Около 1502 года, в возрасте семнадцати лет, он поступил в мастерскую Дюрера и за два года многому научился у великого нюрнбергского живописца. Уже в 1505 году художник пишет большую картину «Рыцарь, Смерть и молодая девушка», в которой проявляются особенности его творческого стиля — динамичная композиция, порывистые движения, интерес к сложным ракурсам.

Покинув мастерскую Дюрера, Бальдунг Грин обосновался в Страсбурге, здесь он провел большую часть жизни, за исключением поездки во Фрайбург, где трудился над главным алтарем для городского собора. Исключительно разнообразный художник, он занимается не только живописью, но также много рисует, работает в технике гравюры. Интересно, что в произведениях Грина много линейности, декоративности, преувеличенной гротескности, т.е. черт, идущих от искусства Средневековья. Вместе с тем в вытянутых пропорциях фигур и ярко переданных эмоциональных переживаниях персонажей ощутим дух уже следующего за Ренессансом стиля — маньеризма. Может быть, поэтому

ХАНС БАЛЬДУНГ ГРИН. Три возраста и Смерть. 1539. Прада, Мадрид

Молодая девушка не подозревает еще, как быстротечна ее юность и недолговечна красота. Женщина в возрасте уже знает, что смерть неотступно сле-



дует рядом, ведя счет каждой прожитой минуте и ожидая своего рокового часа. Художник напоминает, насколько краток путь от свойственной юности беззаботной радости до унылой поры старческого увядания.

Грин часто обращается к аллегории. Одна из излюбленных им тем — быстротечность жизни, недолговечность физической красоты — нашла воплощение во многих произведениях («Смерть, целующая девушку», «Семь возрастов женщины» и др.). Однако произведения Грина даже со столь мрачными аллегориями ис-

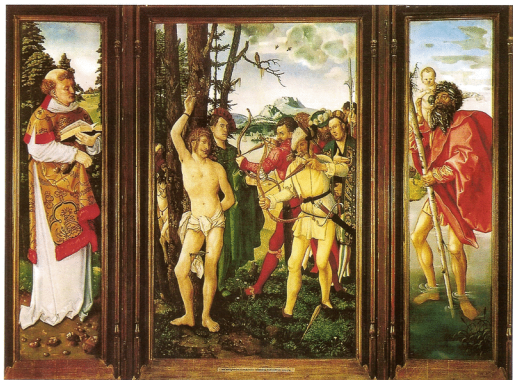
полнены удивительным чувством цвета и тончайшими колористическими переходами. Именно поэтому его иногда называют «северным Корреджо», сравнивая с выдающимся итальянским колористом.

Грин умер в 1545 году, к этому времени эпоха Немецкого Возрождения подходит к завершению.

ХАНС БАЛЬДУНГ ГРИН. Мученичество Св. Себастьяна. 1507. Германский национальный музей, Нюрнберг

Центром большого триптиха является сцена с изображением мученичества одного из самых почитаемых христианских святых Себастьяна, осужденного на смерть за свою веру. Фигура святого, будто парочного смещенная влево, оставляет пространство для живописной группы зрителей и палачей, а за спиной мученика, по ренессансной традиции, худож-

ник изобразил себя — в зеленом хитоне. Согласно легенде, именно за пристрастие к ярко-зеленому, травянистому цвету Ханс Бальдунг получил прозвище «Грин» (по-немецки — «Зеленый»). Уже здесь, в одной из ранних работ, раскрывается талант художника как великолепного колориста. Контрастная цветовая гамма одежды персонажей соседствует с тонкими нюансированными цветовыми переходами в изображении пейзажа на заднем плане.







ФРАНЦИЯ

В 1517 году Леонардо да Винчи по приглашению Франциска I уезжает во Францию. В 1520 году, в день своего 33-летия, умирает Рафаэль. Многие исследователи именно от этих дат отсчитывают начало маньеризма как одного из признаков общего духовного кризиса в итальянском искусстве. Во Франции же с эпохой маньеризма соотносится один из блестящих художественных подъёмов. Основоположниками нового стиля в художественном творчестве Франции стали итальянцы Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо и Никколо дель Аббатто.

Следует, однако, отметить, что определенные ренессансные тенденции во французском изобразительном искусстве проявились почти столетием раньше, к середине XV века. Свидетельство этому – работы живописца и миниатюриста Жана Фуке. Почти все значительные французские художники того времени были придворными живописцами. Сменявшие друг друга короли Франции своими эстетическими предпочтениями и неизменным стремлением прославить себя в произведениях искусства вносили всякий раз что-то новое в художественную жизнь. В частности, именно на французской почве, к доминировавшей до сей поры на Севере живописи подмешается в своем развитии архитектура, скульптура и монументальная декорация.



ЖАН ФУКЕ. Пьета. Ок. 1444. Приходская церковь, Нуан (Франция)

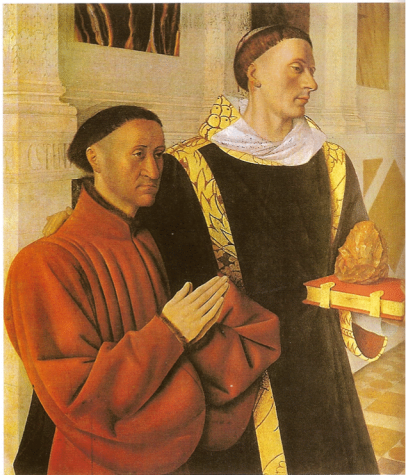
РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. ЖАН ФУКЕ

С именем этого художника связано начало ренессансного искусства во Франции. Жан Фуке жил и работал при дворе двух королей, Карла VII

и Людовика XI, и создал прекрасную галерею портретов, ряд чудеснейших иллюминированных рукописей, алтарные картины. Родился художник в Туре около 1420 года. В 1446 году он отправляется в Рим, где знакомится с итальянским искусством, и, вернувшись на родину, привозит много новых художественных впечатлений и идей, которые позже нашли блестящее отражение в его творчестве. Фуке известен прежде всего как миниатю-

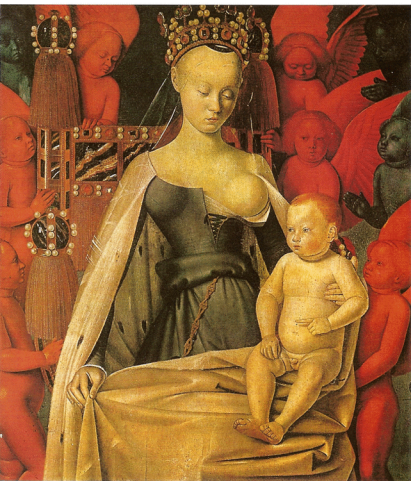
ЖАН ФУКЕ. Этьен Шевалье со Св. Стефаном.
Левая часть Меленского алтаря. Ок. 1450.
Государственные музеи, Берлин

Ныне разрозненные, эти створки представляли раньше единое целое. Заказчик диптиха, Этьен Шевалье, был казначеем при дворе Карла VII. Он изображен на левой створке вместе со своим небесным покровителем — Св. Стефаном. Святой, положив руку на плечо казначею, покровительственным жестом представляет его Мадонне. Этим жестом и позой моления Этьена Шевалье выражена связь между двумя на первый взгляд независимыми друг от друга картинами. Фоном для изображения служит прекрасный ренессансный интерьер. Причем у основания пилястр легко читается имя заказчика, написанное лентообразно несколько раз.



рист. В своих иллюстрациях к «Часослову Этьена Шевалье», «Иудейским древностям» и «Большим французским хроникам» он создает ряд прекрасных пейзажей и реалистичных зарисовок из жизни Франции того времени. Многие из миниатюр мастера отличаются достоверностью в передаче реалий повседневных трудов во Франции и церемоний французского двора. Все его композиции отличаются безупречным знанием перспективы

и продуманной уравновешенностью. Несомненно, это стремление к идеально выверенному изображению пространства Фуке приобрел под влиянием итальянского искусства, в частности, он хорошо знал трактаты Леона Альберти о перспективе. До нас дошло также несколько алтарных картин, созданных Фуке. Это диптих, подаренный Этьеном Шевалье своему родному городу Мелену, и «Пьета», украшающая приходскую церковь в Нуане.



ЖАН ФУКЕ.

Мадона с Младенцем в окружении ангелов.

Правая часть Меленского алтара. Ок. 1450.

Королевский музей изящных искусств, Антверпен

На правой створке представлена Мадонна с Младенцем в окружении ангелов. Хотя это и парная картина к доминаторскому портрету Этьена Шевалье, она совсем иная по колориту: здесь все построено на сине-бело-красной гамме. Цветовой контраст между двумя створками поразителен, будто небесное и земное сознательно противопоставлены друг другу. Лику Мадонны приданы черты Агнес Сорель, возлюбленной Карла VII. Красавица Агнес пользовалась большим влиянием при дворе и слыла законодательницей мод. Смелый наряд с одной обнаженной грудью, который изобразил Фуке на картине, был одним из ее нововведений.

ПОРТРЕТЫ ФУКЕ

Фукe был великолепным портретистом. Еще во время итальянского путешествия он написал портрет папы Евгения IV, который, к сожалению, дошел до нас лишь в более поздних повторениях. В своей наблюдательности, в стремлении достоверно передать внешность человека Фукe близок к живописцам Нидерландов. Его портреты демонстрируют социальный статус заказчика, в некоторой степени в них присутствует даже психологическая характеристика порт-

ретируемого. Особенно удачным с точки зрения психологизма можно считать портрет Карла VII.

В качестве фона на своих портретах Фукe часто выбирает ренессансный интерьер. Это кадрированное пространство, где видна лишь часть декора, но тем не менее такой художественный прием удивительным образом структурирует фон и позволяет лучше сконцентрировать внимание зрителя на фигуре портретируемого.

Точная дата смерти Жана Фукe неизвестна. Предположительно он умер между 1477 и 1481 годами. Его творчество стало очень важным для дальнейшего развития французского искусства, особенно книжной миниатюры и портретного жанра.



ЖАН ФУКЕ. Автопортрет.

Ок. 1456. *Лувр, Париж*

Это первый портрет в истории французского искусства. Рисунок исполнен тонкой иглой, которая, процарапывая слой коричневой эмали, обнажала черную, предварительно нанесенную на медную пластину. Из-за округлой формы медальона и его двучетного решения кажется, будто видишь отражение художника в зеркале.



ЖАН ФУКЕ. Портрет Карла VII. Ок. 1445.
Лувр, Париж

С трудом верится, что это «Самый победоносный король Франции», как гласит надпись на раме портрета. Он изображен безучастным и меланхолическим. В его позе чувствуется усталость, в выражении лица — скука.



**ЖАН ФУКЕ. Портрет Жувенеля
дез Юрсена. Ок. 1455. Лувр, Париж**

Жувенель дез Юрсен, один из влиятельнейших людей своего времени, был канцлером при Карле VII и Людовике XI. Фуке написал его массивную фигуру в красном одеянии на фо-

не украшенной золоченым ренессансным узором стены. Сочетание красного и золота придает портрету торжественность и парадность, чувствуется, что он написан так, чтобы максимально подчеркнуть значимость изображенной персоны.

ФРАНЦИСК I

В 1515 году королем Франции становится Франциск I. Честолюбивый монарх, желавший видеть свой двор просвещенным и утонченным, приглашает из Италии ученых и художников. У короля не было постоянной резиденции, двор кочевал. «Теперь мы должны были следовать за двором, и это было непрекращающееся мученье», — жалуется в своей автобиографии итальянский скульптор и ювелир Бенвенуто Челлини, работавший одно время при дворе французского монарха. Неудивительно,

что в такой ситуации Франциск I начинает активно отстраивать королевские резиденции — Лувр, Фонтенбло, замки Луары. Для перестройки средневекового замка Фонтенбло были приглашены итальянцы — архитектор Себастьяно Серлио и живописцы Россо Фьорентино из Флоренции и Франческо Приматиччо из Мантуи. Эти талантливые мастера привезли с собой порывистый и утонченный дух маньеризма, который оказался весьма подходящим для королевского двора Франции с его стремлением к гламурному изысканству и стал определяющим для искусства Французского Возрождения.



БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ.

Октябрь. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского». Ок. 1411–1416. Музей Конде, Шантийи (Франция)

Как уже говорилось ранее, в миниатюрах братьев Лимбург появляются пейзажи с достоверным отображением конкретной местности. В частности, в «Октябре» осенние крестьянские работы происходят на фоне Лувра — резиденции французских королей, бывшей средневековой крепости. Замок в том виде, как его запечатлели братья Лимбурги, просуществовал как раз до правления Франциска I. Уже в 1528 году по его приказу была разрушена признанная устаревшей Большая башня Лувра, а в 1546 году под руководством французского архитектора Пьера Леско начинается перестройка средневекового замка в ренессансный королевский дворец, который и в дальнейшем неоднократно менял свой облик.



ЖАН КЛУЭ. *Портрет короля Франции Франциска I. Между 1525 и 1530. Лувр, Париж*

На этом большом парадном портрете Франциск I изображен таким, каким он хотел себя видеть, — великим монархом в вычурно пышном одеянии, надменным и недоступным в своем величии. На темно-красном фоне золотого одеяния короля выделяется ярким

торжественным аккордом. Автор картины был придворным живописцем и, очевидно, написал немало портретов. К сожалению, о его деятельности нам известно совсем немного. Однако портрет Франциска I исполнен мастерски. В нем чувствуется влияние искусства Нидерландов, но рисунок у Клуэ гораздо мягче, оттого в образе меньше графической сухости и нарочитого веризма.

ФРАНСУА КЛУЭ

Как и его отец, Франсуа Клуэ был придворным художником. Родился Франсуа в Туре около 1480 года, а жизнь его прошла в Париже, где у него была большая мастерская, выполнявшая самые различные заказы, от миниатюр и портретов до больших декоративных композиций по случаю придворных приемов и празднеств.

Франсуа Клуэ оставил несколько десятков блестящих карандашных портретов своих современников, причем карандашный портрет у не-

го превращается из подготовительной студии в самостоятельное произведение. В, казалось бы, простых рисунках ощущается такая сила выразительности, что современники сравнивали его произведения с творчеством Микеланджело.

Живописные портреты Клуэ отличаются насыщенностью цвета, в них прослеживается влияние Ханса Хольбейна Младшего, который также стремился передать духовный мир портретируемого, проникнуть в сферу его внутренних переживаний.

Франсуа Клуэ скончался в Париже в 1572 году.



ФРАНСУА КЛУЭ. Портрет Маргариты Валуа, дочери Генриха II.
Ок. 1560. Музей Конде, Шантильи (Франция)

Слава о карандашных портретах Франсуа Клуэ распространилась далеко за пределы Франции. Испанская королева пожелала видеть его рисунки, которые художник «умеет исполнять отменно». Собственно, Клуэ ввел моду на карандашные портреты: их начинают подносить как посольские подарки, брать в поездки, составлять из них альбомы.



ФРАНСУА КЛУЭ. Портрет Елизаветы Австрийской, королевы Франции. Ок. 1571. Лувер, Париж

В исполненном в теплых золотисто-коричневых тонах портрете, написанном сразу после коронации 1570 года, художник смог предать обаяние и прелесть семнадцатилетней королевы.



ФРАНСУА КЛУЭ. Купающаяся дама.

Ок. 1570. Национальная галерея искусства, Вашингтон

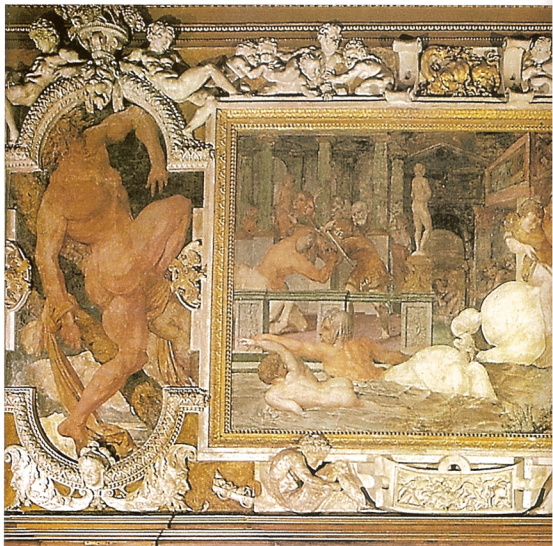
Прекрасная дама, сидящая в ванне, — возможно, Диана де Пуатье, фаворитка Генриха II. Диана была старше короля на двадцать лет, но, несмотря на это, сумела надолго сохранить его пылкую любовь. Во время правления Генриха II она, по сути, являлась настоящей королевой, оттеснив на второй план жену монарха — Екатерину Медичи. Говорят, Диана и в преклонном возрасте была хороша собой и выглядела очень молодо. Правда, Диана де Пуатье умерла несколько ранее време-

ни написания портрета, но и оно тоже определено предположительно. Впрочем, существует также версия, что художник хотел изобразить в этой картине чувственный образ современной Венеры. На бортике ванной, чуть ниже левой руки женщины, Франсуа Клуэ оставил свою подпись. Это одна из двух дошедших до нас подписанных картин мастера. За спиной купающейся открывается домашний интерьер — с повседневными заботами прислуги, наполненный движениями и звуками, что резко контрастирует с фигурой этой идеально-прекрасной и задумчиво-отрешенной женщины.

ШКОЛА ФОНТЕНБЛО

Когда в начале 1530-х годов во Францию по приглашению Франсиска I приехали Джованни Батиста да Якопо, прозванный Россо Фьорентино, и Франческо Приматиччо, на их

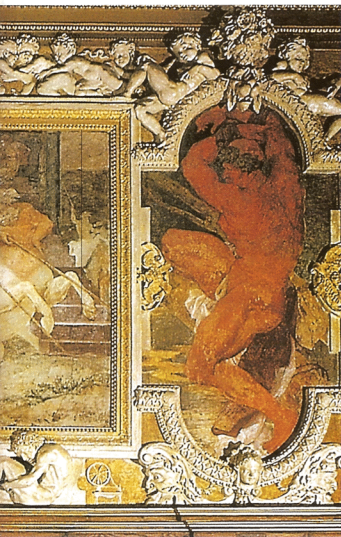
родине эпоха Ренессанса, как уже говорилось, была позади. Они стали глашатаями маньеризма, под знаком которого и состоялось Французское Возрождение. Этот новый стиль в своем стремлении к максимальной выразительности и аллегорической иносказательности утверждал каноны красоты, далекие от классических пропорций. Обнаженным телам гре-



ческих богинь теперь придается утонченность, их позам — некоторая манерность. Диану или Венеру наделяют небольшой аккуратной головкой, удлиненной шеей, продолговатым торсом с маленькими округлыми грудями и несколько тяжеловатыми бедрами. Этот тип повторяется во всех произведениях, которые в истории искусства относят к Школе Фон-

тенбло, будь то станковая живопись, фреска или лепная декорация.

Главное произведение, которое дало название этой школе, — галерея Франциска I в замке Фонтенбло. Работы над галереей велись с 1533 по 1544 год. Ее декор сочетает деревянные панели, стукковые рельефы, фресковые росписи, геральдические картуши, объединенные в целостную, продуманную композицию.



РОССО ФЬОРЕНТИНО.

*Обучение Ахилла. 1530-е гг.
Фреска. Галерея Франциска I,
Замок Фонтенбло (Франция)*

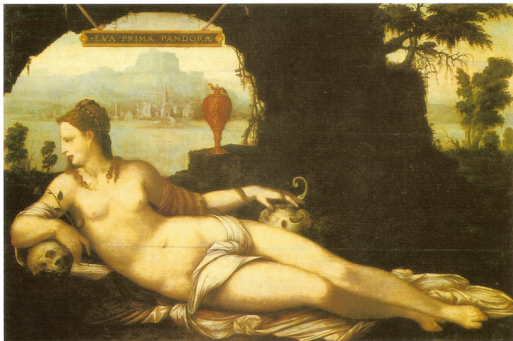
Галерея Франциска I, очень длинное и узкое помещение (64х6 м), располагавшаяся на первом этаже замка, соединяла покои короля с капеллой Св. Троицы. Живопись исполнена преимущественно Россо Фьорентино, тогда как стукковый декор принадлежит работе Франческо Приматиччо и его помощников. Многие картины представляют собой аллегорические композиции, иносказательно повествующие о достоинствах Франциска, однако и сюжетам на мифологические темы в программе галерей отведена немалая роль. Так, в картине «Обучение Ахилла» изображен прославленный античный герой во время охоты со своим наставником — кентавром Хироном. Динамичные разнонаправленные движения главных и второстепенных персонажей картины создают сложный композиционный ритм, отличающий большинство произведений эпохи маньеризма.

Франциск I чрезвычайно гордился галереей, охотно показывал ее гостям. Ключ от нее хранился у короля.

Убранство галереи Франциска I и живопись, созданную во Франции под влиянием искусства итальянских маньеристов, принято называть первым стилем Школы Фонтенбло. Эти картины с аллегорическими мотивами и мифологическими сюжетами иногда с трудом поддаются толкованию. Маргарита Валуа, сестра Франциска I, жаловалась в своих письмах, что многие композиции на стенах галереи настолько насыщены символа-

ми, что ничего не возможно понять.

Помимо итальянцев Фьорентино, Приматиччо и присоединившегося к ним позднее Никколо дель Аббатто, над оформлением галереи работали и французские мастера. Стиль Фонтенбло быстро распространяется и на станковую живопись, и на скульптурные произведения. Благодаря многочисленным гравированным копиям фресок галереи Франциска I стиль Фонтенбло становится известен во многих крупных европейских центрах, особенно ощутимо его влияние в Антверпене.



ЖАН КУЗЕН. Ева — первая Пандора.

Ок. 1550. Лувр, Париж

При взгляде на эту картину можно вспомнить о «Спящей Венере» Джорджоне или «Венере Урбинской» Тициана. Но в картине Кузена нет умиротворенности плавных линий классических форм. Его интересует другая выразительность, чувственная и ма-

нерная; теплым, нежным тонам при изображении тела он предпочитает холодновато-серебристые. И снова картина носит аллегорический подтекст. Эта прекрасная женщина — одновременно и Ева, вовлекшая в грех мужчину, за чем последовало изгнание из рая, и Пандора, выпустившая в мир несчастья и беды, от которых и поныне страдает человечество.



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК.

Диана-Охотница. 1550–1560. Лувр, Париж
Диана — одна из самых любимых античных богинь художников Школы Фонтенбло. (Возможно также, что это аллегорический портрет Дианы

де Пуатье). Здесь у нее совсем мальчишеская фигура, выделяющаяся светлым пятном на фоне пасмурного пейзажа. Обнаженная богиня отправляется на охоту: у ее ног гончая, за плечом колчан со стрелами.

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

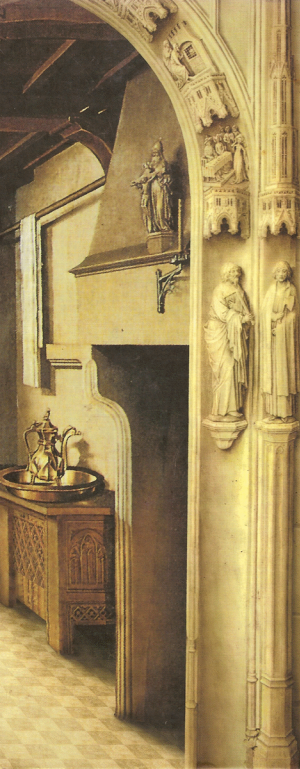
Автор текста и составитель
Наталья Владимировна Василенко

Ответственный за выпуск *Н. Красовская*
Редактор *Т. Посохина*
Дизайн и компьютерная верстка *Н. Буниной*
Корректор *Е. Шафикова*

Подписано в печать 02.06.2008.
Формат 84x108 $\frac{1}{32}$. Бумага мелованная.
Гарнитура New BaskervilleС. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 13,44. Тираж 3000 экз.
Изд. №07-8934.

ЗАО «ОЛМА Медиа Групп»
105062, Москва, ул. Макаренко, д. 3, стр. 1
www.olmamedia.ru

Отпечатано в Китае



В КНИГАХ СЕРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
НАПРАВЛЕНИЯ И СТИЛИ
ПРЕДСТАВЛЕНЫ ЛУЧШИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ
САМЫХ ИЗВЕСТНЫХ МУЗЕЕВ
МИРА.
СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



ISBN 978-5-373-01776-3



9 785373 017763