

БЛИЖЕ к концу века художественный центр постепенно перемещается из Фландрии в Голландию. Среди основных фигур искусства Северных Нидерландов следует выделить Гертгена тот Синт-Янса, художника, прожившего недолгую жизнь, но успевшего сделать довольно много. В его картинах нет места возвышенной патетике или резкой экспрессивности. По сравнению с произведениями великих предшественников они, быть может, выглядят несколько «бюргерскими», зато привлекают наивностью и теплотой чувств.

Гертген тот Синт-Янс. «Святая родня»

РЕЛИГИОЗНЫЕ сюжеты, как правило, приобретают бытовую окраску. Так, в картине «Святая родня» действие происходит в церковном интерьере, который в то же время очень похож на обыкновенный дом, населенный разными людьми и наполненный всевозможными предметами обихода. Человеческая личность не слишком интересует художника, видимо, поэтому все герои похожи друг на друга, зато в них чувствуются чистота и невинность, приподнимающие над реалиями повседневной жизни.



ИСПОЛЗУЯ схему ван дер Вейдена, он вносит в нее личностную, «человечную» ноту. Мадонна утрачивает величие, представляя собой обычную женщину.

Гуго ван дер Гус. «Мадонна с младенцем»

Гуго ван дер Гус поступает в августинский монастырь недалеко от Брюсселя, где проводит последние годы жизни, омраченные душевной болезнью



Гуго ван дер Гус. «Смерть Марии»

ОДНА из последних работ ван дер Гуса, в которой отразилось его тяжелое душевное состояние последних лет. Никогда раньше не создавал художник таких тяжелых картин. Апостолы, столпившиеся вокруг тела Марии, поражают мрачной экспрессией. Именно на них сосредоточено все внимание: на их мимике, поворотах головы, движениях рук. Холодный колорит также способствует созданию настроения трагической безысходности. В болезненной меланхолии, поразившей художника, как и в его творческом кризисе, в полной мере проявилось крушение ренессансных идеалов.

Смерть Марии Бургундской

МУЖ Марии Максимилиан Австрийский из династии Габсбургов принимает управление страной как регент их несовершеннолетнего сына Филиппа. Бургундские герцоги окончательно утрачивают право на владение Нидерландами.

ПАПА Иннокентий VIII провозгласил ведовство и колдовство тяжчайшей ересью и тем самым открыл эру преследования ведьм, во время которой погибли примерно сто тысяч женщин.

Открыта эра преследования ведьм

Герард Давид принят в гильдию живописцев Брюгге

ПОСЛЕ смерти Мемминга Давид возглавляет живописную мастерскую. Ученики создают много произведений на основе знаменитых творений своих учителей, что в конечном счете приводит к появлению трафаретов, застылости фигур и скованности.

1474 Гуго ван дер Гус. «Рождество». (Алтарь Портинари)



Створки алтаря внутренние



Створки алтаря внешние

1475

1476

ВОЙСКА последнего герцога Бургундского потерпели сокрушительное поражение. На поле боя погиб Карл Смелый. Бургундия вернулась под власть Франции. Единственная наследница Карла Смелого, Мария Бургундская еще при жизни отца вышла замуж за Максимилиана I Габсбурга, впоследствии короля Германии, императора Священной Римской империи.

Битва при Нанси

1477

Перенесение двора Священной Римской империи в Брюссель гарантировало стране прежний статус центра Европы, однако власть Габсбургов воспринималась как власть чужестранцев. Династические правила наследования власти пришли в противоречие с формированием принципов национальной государственности.



1478

1479

Ханс Мемлинг. «Мистическое обручение св. Екатерины»

ОЧЕВИДЦЫ говорили об этой картине: «Словно художник побывал в раю и увиденное там воплотил в живописи». В этом алтаре как будто выразились все творческие идеалы Мемминга: строго уравновешенная композиция, симметрично расположенные группы фигур, вдохновенно сосредоточенные герои с нежными лицами и грациозными фигурами, ослепительная красочная гамма. Эти живописные приемы оказались настолько соблазнительными для художников последующих поколений, что превратились на рубеже XV–XVI вв. в набор формул и штампов.

1480

Ханс Мемлинг. «Семь радостей Марии»

ПО ТОНКОСТИ и подробности исполнения картина близка миниатюре. Различные эпизоды Евангелия связаны в единое целое при помощи пейзажа. Действие происходит в обстановке современного Меммингу города, герои одеты в костюмы XV в. В композицию введены бытовые фигурки, не имеющие прямой связи с действием, но придающие происходящему более живой и реальный характер. Возможно, что в данном произведении проявилась связь с театральными представлениями, широко распространенными в Нидерландах.

1481

Начали усиливаться эсхатологические настроения среди населения

ЧУВСТВО несовершенства мира, политическая нестабильность, внешние угрозы, ожидание «черной смерти» породили мысль о возможном равенстве сатаны Богу, вызвали пессимизм в отношении вечной жизни души в раю, усилили чувство одиночества и страх перед смертью и муками ада.

1482

БРАТСТВО Св. Иоанна заказывает Гертгену тот Синт-Янсу алтарь со сценами «Снятие с креста» и «Сожжение останков Иоанна Крестителя». По композиции, резкой и несимметричной, картина близка произведениям ван дер Гуса. Первый план с изображением главных действующих лиц явно противопоставлен второму, где делают свое дело уродливые, кривляющиеся палачи. Это едва ли не первый образец отрицательной характеристики персонажей в нидерландском искусстве. Еще большее новшество заключается в том, что в действие включены братья-иоанниты, но не как традиционные коленопреклоненные донаторы, а как реальные действующие лица истории. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с первым примером группового портрета.

1484

Гертген тот Синт-Янс. «Снятие с креста» и «Сожжение останков Иоанна Крестителя»

Алттарь Портинари как наиболее значительное произведение второй половины XV в. является своеобразной вехой в нидерландском искусстве. По своей значительности он сопоставим с Гентским алтарем.

О сдвигах, произошедших в мировидении, свидетельствует новое живописное воплощение концепции двоемирия. Благовещение внешних створок алтаря по-прежнему указывает на суть сокровенного внутреннего изображения. Однако если в Гентском алтаре внешнее и внутреннее соотносились как земное и небесное, у ван дер Гуса все куда сложнее. В драматичной экспрессии Благовещения наблюдается странная двойственность — трудно понять, живые люди изображены в виде скульптур или скульптуры представлены как живые люди. Показана вроде бы земная сцена, однако события происходят не в конкретном интерьере, как у ван Эйка, а на фоне абстракции — безупречной ритмики полуциркулярных арок.

Перед нами воплощение сложной теологической идеи — соединение Благовещения исторического, которое состоялось некогда, и Благовещения литургического, которое существует в вечности. Создается ситуация, в которой мы как будто присутствуем при самом мгновении превращения исторической реальности в вечность, живых персонажей — в мраморные изваяния, в факт сакрального бытия. О том, что это именно мир сакральный, свидетельствует «небесный» свод тройных арок (подобным образом было обозначено трансцендентальное небо над деисусом в Гентском алтаре) и символическая отмеченность фигур белым цветом.

Этот одушевленно-мраморный цвет божественной святости передается фигурке младенца в сцене Рождества. При раскрытии алтаря достигается почти кинематографический эффект: вечность расцветается всеми земными красками и превращается в свою противоположность — в земную историю. Божественное естество младенца, лежащего прямо на пепельного цвета земле, вочеловечиваясь, смешивается с прахом земным.

В сокровенности внутреннего пространства алтаря вместо сакрального мира оказывается подчеркнута земная пейзаж, единой панорамой развертывающийся на все пространство триптиха. Его естественность и принадлежность земле подчеркнута преобладанием «земных» красок — оттенков коричневого, охры и черного скал, почвы, каменных и деревянных строений. Это земля, и именно дети земли, пастухи, пришли поклониться чуду. Их одежды того же цвета, что и камни, их лица и руки — цвета обожженной глины.

Воплотившись в материю, энергетика божественного красного утратила свою огненную открытую пламенность и только иногда вспыхивает в одеждах Иосифа и святых, в лепестках огненной лилии, символе мученической крови Христа.

Колорит триптиха, по контрасту с горением Гентского алтаря, подчеркнуто ослепительный, холодный. Это плата за дистанцированность земного бытия. Свою лепту вносят ангелы, пришедшие неба, чьи бело-голубые одежды излучают драгоценный холод сфер. Холодный рассвет на левой створке и холодный закат на правой — благодаря их свету земля полнится тенями и тьмой. Сгустившаяся под крышей хлева тьма порождает дьявола, явившегося в мир, чтобы предотвратить события Рождества.

То, что у ван Эйка было разнесено по разным уровням сложной архитектуры вселенной, у Гуго ван дер Гуса сосуществует в земном пространстве, но не сливается друг с другом. Мир божественный и земной, мир священной истории и современности, даже мир тьмы обладают не только своим цветом, но и своим обособленным пространством, своим масштабом. Хрупкие маленькие фигурки ангелов, образуя вокруг младенца охранительный круг, даже не соприкасаются с по-земному тяжелыми фигурами святых. Реальные персонажи больше ангелов, но меньше эпических фигур святых, к тому же они отличаются странной плоскостью рядом с пластической мощью своих покровителей. Дьяволу пространство вообще не дано, в своей стесненности он читается как антипространственная сущность.

Гуго ван дер Гус на основе новой формулы вселенная/пейзаж сделал попытку «создать синтетический образ, сплав в единый зрительный комплекс явления, между которыми в его собственном представлении сохранилась непроходимая пропасть». Даже не достигнув в полной мере желаемого, он смог преодолеть полностью средневековые представления о пространстве как функции иррационального, в результате чего категория пространства «окончательно приобрела для него значение функции жизни, которой он начал пользоваться в своем искусстве произвольно, согласно вставшим перед ним творческим задачам» (Н.М. Гершензон-Чегодаева).

Именно в объективизации и одновременно субъективизации категории пространства можно видеть вклад Гуго ван дер Гуса в становление ренессансной картины мира.