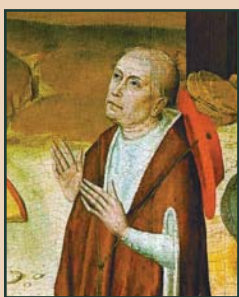


Рогир ван дер Вейден начинает обучение в мастерской Кампена в Турне



Николай Кузанский



Ханс Мемлинг
Портрет Карла Смелого
с Орденом Золотого Руна

ВЫХОД в свет трактата Николая Кузанского «О предположениях», в котором представлено учение об уме как о богоподобии. По Кузанскому, ум человека — это не божественная эманация, а воспроизведение творческих способностей Бога в доступных человеку сферах материального бытия и создании произведений искусства. Познание Бога открывается человеку через него самого, это позволяет последнему «быть всем». Философские представления Н. Кузанского оказали большое влияние на формирование пантеистических и гуманистических воззрений художников Северного Возрождения.

Николая Кузанский.
«О предположениях»

Орден Золотого Руна

Появление общенациональной организации «Орден Золотого Руна». Ее цели — консолидация правящей элиты, возрождение рыцарских идеалов, укрепление центральной власти.

1427

1429

1430

1431

Ян ван Эйк. Губерт ван Эйк
«Гентский алтарь»

АЛТАРЬ-ПОЛИПТИХ — самое грандиозное произведение нидерландского искусства и по замыслу, и по исполнению. Принципы миниатюр 1420-х гг. превращаются здесь в законченную систему. Двадцать пять картин, составляющие алтарь, рассказывают историю человечества от Адама и Евы до искупительной жертвы Христа во имя спасения всех людей, объединяя мир земной и небесный.

Впервые в религиозной живописи художники не стремятся противопоставить греховную землю горним высям. Напротив, весь мир наполнен для них сиянием божественной красоты, а любое создание, существующее на земле, прекрасно. Не случайно поэтому первые люди и первые же грешники поставлены в один ряд с Богом Отцом. Чисто технически добиться этого настроения всеобщей гармонии и просветленности помогает цвет. Яну и Губерту ван Эйкам удалось разработать сложную систему цветовых рефлексов, призванных согласовать звучание самых разных, порой противоположных оттенков. С этой целью изобрели они новую технику, напоминающую современную технику масляного письма. Пространственное построение центральной сцены, «Поклонение агнцу», напоминает миниатюры — это широкая панорама, изображенная с высокой точки зрения. И хотя единая перспектива пока отсутствует, а фигуры еще слабо связаны с пейзажем, эта огромная обобщенная система мироздания не может не производить впечатления. Гентский алтарь ознаменовал начало новой эпохи в нидерландском искусстве, открыл последующим поколениям живописцев новые горизонты и пути творческих поисков. Многочисленные живые детали (разнообразие лиц, жестов, действий) дают возможность говорить о появлении предпосылок для развития светского искусства.

См. также с. 10

РОГИР ван дер Вейден приезжает в Брюссель и становится главным живописцем города. В своем творчестве он подчеркивал одиночество личности, утратившей связь с человечеством, что ознаменовало начало нового периода нидерландского Возрождения. Человек оказался один на один с Вселенной и Вечностью. Без поддержки идей гуманизма эта миссия оказалась для него слишком тяжелой. Такое мировосприятие привело художника к трагическому концу (патологическая меланхолия), а ренессансный идеал индивидуального начала — к краху.

Рогир ван дер Вейден становится главным живописцем Брюсселя

ВЫХОД в свет трактата Николая Кузанского «Об исправлении календаря», в котором он сформулировал важные положения о роли эксперимента в познании материального мира.

Николай Кузанский. «Об исправлении календаря»

Ян ван Эйк. «Мадонна каноника ван дер Пале»

ЯН ван Эйк. Новые тенденции окончательно закрепились в алтарной композиции «Мадонна каноника ван дер Пале». Живописное мастерство художника достигает вершины. Ритмы и формы укрупнились, а в персонажах появилось больше значительности и чувства собственного достоинства. Именно на них сосредоточено все внимание ван Эйка, тогда как пейзажные и архитектурные фоны уже не имеют основного значения. С особенной тщательностью выписывает художник портрет каноника, становящегося едва ли не главным действующим лицом картины. Таким образом, мы встречаемся здесь с перестановкой акцентов — человек не обращен в мир, как прежде, а в большей степени погружен в себя, образ становится значительным сам по себе. Эта тенденция будет развиваться в более позднем творчестве ван Эйка и его последователей.

ПО-ВИДИМОМУ, эти три доски являются частью большого алтаря из аббатства Флемаль (по которому Кампен и получил наименование Мастер из Флемаль). Монументальные фигуры с рельефными формами указывают на связь со скульптурной традицией. Известно, что нидерландские художники довольно часто занимались раскрашиванием статуй.

Кроме того, в процессе создания алтаря живописцам приходилось работать в тан-



Робер Кампен.
«Троица»
Мария с младенцем.
Святая Вероника»

деме со скульпторами. Древние складни всегда украшались резными фигурами. Кампен впервые обратился к приему имитации, его «Троица», написанная в технике гризайли (серым по серому), выглядит как мрамор-



ная скульптура. Впоследствии в этом ему будут подражать лучшие нидерландские мастера — от Яна ван Эйка и до художников XVI в.

ЯНА ван Эйка называют в числе основателей жанра светского портрета. «Портрет человека в торбане» по традиции считается его автопортретом. Всего же сохранилось восемь бесспорных работ художника. Все они просты по композиции и имеют нейтральный фон, что позволяет сосредоточить внимание на главном — личности. Несмотря на пристальное внимание к мельчайшим деталям, почти натюрмортную точность изображения, ван Эйку удается избежать второстепенных подробностей. Все его персонажи созерцательны и задумчиво-печальны, они спокойны и значительны, однако без героизации образа, так часто встречавшейся в итальянских портретах эпохи Возрождения.



Ян ван Эйк. «Портрет человека в торбане»

1432

1433

В ЭТОЙ картине уже в большей степени заметен интерес к человеку как к личности, а не просто части божественного мира. Герои представлены в момент бракосочетания, и мы уже гораздо больше можем сказать об их характере и образе жизни, чем в портретах предшествующих лет. Очень важно в этой связи изображение интерьера — бытовой среды, в которой живут и действуют изображенные люди. Даже предметы, традиционно на-



Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини»

деляемые в нидерландской живописи сакральным смыслом, кажутся неотъемлемой частью обстановки, раскрывая красоту повседневности. Таким образом, на свет появляется новый жанр, ведь до сих пор портреты героев в интерьере либо являлись частью многофигурной композиции, либо представляли собой изображения донаторов, поклоняющихся Мадонне и святым.

1435

Ян ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена»

ЭТА небольшая картина знаменует переходный этап в творчестве ван Эйка. Богоматерь с младенцем и канцлер сидят на галерее, откуда открывается прекрасный вид. Архитектурно-пейзажная часть уже не составляет с людьми единого целого, как в Гентском алтаре, но несет самостоятельную смысловую нагрузку, а образы героев становятся более определенными и конкретными. Характерно, что обе фигуры находятся на одном уровне и одинаковы по размеру, таким образом проявляется новое отношение к человеку и его месту в мире, тогда как предшественники ван Эйка были склонны подчеркивать ничтожество людей перед Богом, изображая донаторов более мелкими и почти незначительными.

1437

Рогир Ван дер Вейден. «Снятие с креста»

Ян ван Эйк. «Св. Варвара»

КРАЙНЕ редкий пример рисунка — техники, которая в последующие века получит широкое распространение. Впрочем, не исключено, что впоследствии художник планировал продолжить работу масляными красками.



В стилистике раннего и самого знаменитого алтарного образа Рогир ван дер Вейдена отразилась его первая профессия — скульптор. Однако нельзя сказать, что «Снятие с креста» является имитацией раскрашенной готической скульптуры. Это скорее блестящий пример переосмысления в формах живописи национальной традиции монументальной пластики.

Формула Николая Кузанского о «знающем незнании», то есть принципиальной непознаваемости мира божественного, таила возможности различного прочтения. Поль Лимбург и Робер Кампен истолковали ее в пользу мира земного, чьи законы как раз поддавались рациональному осмыслению, и сосредоточились на закономерностях реального бытия. Рогир ван дер Вейден трагически воспринял появление оппозиции «божественный мир — мир земной» взамен средневековой модели тотальности мира божественного. Его сознание было потрясено фактом распада мира и отсечения человека от баюкающего и защищающего Абсолюта, в котором он обрел бессмертие. Художник с ужасом осознал, что человечество оказалось запертым в клетке своего земного существования и обреченным на страдание и смерть.

То, что с современной точки зрения считается «прогрессивным» завоеванием Ренессанса — выдвигание на первый план человека и только человека, центрированность и замкнутость пространства алтарной картины на нем, достижение автономного существования вне космической ритмики готического храма, переживалось Рогиром ван дер Вейденом как трагедия.

Жесткость креста, на котором умер Христос, отсекает картину от спасительной вертикали храма, в которой была надежда на воскресение. Фигуры св. Иоанна слева и Марии Магдалины справа своей развернутой на центр берут в своеобразные скобки событие, происходящее на картине и также изолируют его, но теперь от возможности рассеивания скорби в горизонтальной земной бытия.

Перед нами в форме готической ниши для скульптуры возникает невыносимо узкий просцениум, где разыгрывается трагедия смертности человечества перед бесстрастным лицом Абсолюта, воплощенном в беспрепятственной, невероятной привлекающей, но совершенно непроницаемой абстракции золота.

Оппозиция двоимирья у Рогир ван дер Вейдена напряжена до предела и бескомпромиссно проведена по всем параметрам. Абстракция плоскостности как знака божества противопоставлена подчеркнутой объемности фигур людей, некогда вылепленных из праха земного. Единичность божественного в монолите золота противостоит дробной сумятице мирского.

С центральной вертикалью креста/лестницы, символом воскрешения и восхождения на небо, спорит опадающая диагональ смертных тел Христа и Марии, их обессилевших рук, которым больше не суждено соприкоснуться.

Бесстрастность вечности сопоставлена с потрясающей глубиной человеческой трагедии, отлитой в непререкаемые пластические формулы. Уравновешенной гармонии триады цветов у Яна ван Эйка (см. Гентский алтарь) противопоставлена дисгармония нервических кровавых всплесков красного, мертвенности белого, опадающей бездны беспамятства синего, бессилия жизненности зеленого.

В центре картины Рогир ван дер Вейдена действительно, по ренессансным канонам, оказывается богочеловек, но богочеловек — безусловно смертный. Художник в формах Возрождения задается вопросами бытия, которые актуализировались значительно позднее — в постренессансный кризис и далее — драмой человека, одинокого во вселенной.

Елена МЕДКОВА