



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Северное возрождение. Нидерланды





Именно в северной Европе начинается масляная живопись, и автор масляной живописи, изобретатель масляной живописи, художник – Ян Ван Эйк, жил он в XV веке. Но что было до него, и что предшествовало появлению масляной живописи. Как мы с вами помним, в искусстве средних веков живопись существовала в виде книжной миниатюры или в виде витража, если мы говорим про готический собор.

Из многих книжных миниатюр одной из самых выдающихся является часослов Герцога Берийского, потому что этот часослов иллюстрировали братья Лимбурги. Давайте посмотрим на некоторые их работы, потому что это довольно небольшое в реальности произведение, примерно формата А4, а значит, эти иллюстрации сделаны очень тонкой кисточкой, очень мелкой кисточкой. И, тем не менее, мы видим какой острый глаз был у этих средневековых художников. Потому что этот глаз подмечал буквально каждую деталь, каждую травинку в стоге сена, каждый лист на дереве. И вообще, Лимбурги для часослова сделали 165 иллюстраций, потому что часослов – это не только календарь, не только молитвенник, но здесь содержится вообще хроника жизни Герцога Берийского и его придворных, его времени. И мы понимаем, что это время городов, потому что готика – это время городов, когда свободным и образованным можно стать только в городе. И поэтому два плана есть в любой миниатюре Лимбургов. Это придворная жизнь, где люди богатые, обеспеченные аристократы и жизнь крестьянская. И не всегда, кстати, счастье там, где жизнь придворная.

Ну, вот например, одна из миниатюр этого часослова, которая называется Август. Мы видим кавалькаду придворных дорого и богато одетых людей, очень нарядных, которые обмениваются взглядами этикие представители аристократии, и перед нами как раз модель такого куртуазного искусства. Но что на втором плане? На втором плане мы видим купающихся в реке крестьян. И купаются они голышом, ни в чем себе не отказывая, и этот контраст, этот диссонанс сразу вызывает интерес и сразу составляет сюжет этой картины, потому что чем больше ты вглядываешься в первый план, тем больше ты понимаешь, как ни свободны эти люди аристократы. Женщины одеты в очень узкие тесные платья, головы их укутаны как паранджа просто потому, что средневековая церковь требовала от женщины спрятать вообще все свое естество, спрятать волосы. Удалить ресницы, брови, выбрить лоб, то есть сделать все, чтобы женщина стала похожа на ангела. И мы видим, как женщины, дамы сидят боком на седле, и это неудобная ведь поза. Но жизнь горожан и аристократии полна запретов, потому что этикет – это система запретов, это городская культура, которая с них начинается. А вот сельская культура на заднем плане не знает таких запретов, поэтому крестьянам жарко, они разделились и купаются. И ты сразу понимаешь, что счастье не всегда там, где богатство.

Еще одна из интересных миниатюр из этой серии называется Январь. Январь у Лимбургов предстает как такой праздник, потому что это пир. Январь вообще-то назван так в честь бога Януса, бога всех начал, двуликий Янус римский бог, у которого одно лицо направлено в прошлое, а другое в будущее. И поэтому Январь начало года, как и римляне, если собирались начинать какое-то новое дело, то открывали ворота в храм бога Януса. Ну, так вот, январь здесь это праздник, пир, поэтому перед нами это пиршественный стол с белоснежной скатертью, на котором только золотая и серебряная посуда. И самое первое, что мы видим на блюдечке – это такая белая горка соли. Соль – это символ богатства, потому что в XV веке, конечно, соль не была доступна всем людям подряд, а только очень богатым. И кроме того, с другой стороны стола мы видим среди тарелок маленьких щеночков, и нам кажется странным, что собаки и вдруг на столе. Ну, потому что собаки это такой же символ богатства как и соль, потому что маленькие собачки это элемент излишества. Это такое бесполезное существо, которое ни за что не будет кормить крестьянин, но может себе позволить себе аристократ.

Но не только сюжеты удивительные у братьев Лимбургов, а сам художественный строй картины. Потому что они удивительные стилисты, они пользуются не всей палитрой сразу, не всеми красками сразу, а очень дозировано соединяют контрастность синий, красный, зеленый, золотой. То есть они составляют такую гармонию цветовую, музыкальную. И при этом не упускают ни одной подробности.

Еще одна картинка, которая тоже из часослова Герцога Берийского, называется она «Февраль». И мы видим, что это такое повествование, сначала мы видим лесоруба, который заготавливает дрова, потом его товарища, который помогает ему эти дрова возить. Затем план приближается к нам сюда, и мы видим загон, где столпились овцы, им холодно, они все стоят,



прижавшись друг к другу, и вороны, которые клюют зерно на снегу. И мы видим, что холодно и мороз, и от этого холода люди спрятались в таком сарае, и в сарае мы видим двух мужчин и женщину, которая почему-то отворачивается от мужчин. Это очень маленький формат. Все эти подробности, про которые я говорю, можно рассмотреть, только если вглядываться в него внимательно, прибегая к каким-то специальным инструментам. Но ведь Лимбурги их рисовали, изображали, значит, они вкладывали в это смысл. Так вот, женщина отворачивается слегка от мужчин, потому что все они сейчас сидят и греют ноги. Там жаровня, мужчины сидят, широко расставив ноги, при этом у них нет нижнего белья, как их вообще не было у крестьян. А женщина целомудренна, поэтому она тоже греет ноги, но не смотрит на мужчин. И вот это наличие живого юмора народного крестьянского как раз сообщает картинам Линбургов такую достоверность, такую жизненность. И поэтому они не выглядят как иллюстрации, хотя написаны стилистически декоративно очень. А выглядят как живые картинки, которые мгновенно соединяют тебя с тем временем, со временем XV века. И еще мы видим, что сами братья Лимбурги, конечно, были из народа, из крестьян, поэтому они так нам описывают любое время года через крестьянские, через пору крестьянскую. То это посевная, то это сенокос. И даже если они пишут сенокос, июль например, и стрижку овец, то мы видим, как среди всех колосков, а они каждый колосок прописывают отдельно, вдруг они замечают васильки или маки, то есть цветы, которые посреди поля есть. Вот что же это было за пристальное зрение такое. Это именно зрение средневекового художника. Художника, который не вооружен еще правилами, который не знает, что такое перспектива, анатомия, светотень. Но ему все это не надо, потому что его взгляд видит мир по всей целостности и без всяких знаний, и без всякой науки.

Перед нами одно из самых интересных произведений западноевропейской живописи, которое называется – «Человек в красном тюрбане». Это автопортрет Ян Ван Эйка. Ян Ван Эйк – это тот, кто изобрел масляную живопись, и произошло это в XV веке в Нидерландах. Это одна из первых работ, написанная в такой техники, в новой технике масляной живописи. И не могу не обратить ваше внимание на то, как сохранилась ее красочность, как сохранилась ее цветонность. Это все потому, что Ян Ван Эйк обладал каким-то секретом, ведь каждый художник в то время краски себе делал сам, он должен был сам соединять пигменты, которые получались или из травы сухой, или из насекомых, или из минералов, что чаще, конечно, соединять их с маслом, например льняным или со скипидаром.

Вот мы видим картины гораздо более позднее написанные, например картины Рембрандта, которые темнеют с каждым годом, которые меняются, конечно. А вот картины Ян Ван Эйка, хотя им практически 600 лет, совершенно не изменяются и не бледнеют, не меняют своей звучности, сочности, а сохраняют насыщенность красок. Этот автопортрет сразу обращает на себя внимание своим психологизмом. Мы видим лицо художника, взгляд художника, внимательно вглядывающийся в мир. Потому что художник это тот, кто должен видеть больше, чем только внешне. Он должен проникнуть в суть, в глубину вещей, он должен понять смысл времени, смысл человека. Именно такой напряженный взгляд, внимательный очень, мы видим у этого художника. И посмотрите, какой здесь минимализм и ни каких нет дополнительных деталей, весь свет падает только на лицо. И еще на тюрбан, тюрбан красного цвета и образует удивительные складки узлы. И все эти складки – это внутренняя работа, которая внутри него проходит, внутри сознания, внутри мыслей этого художника.

Самое известное произведение Ян Ван Эйка называется «Генский Алтарь». Алтарь в городе Гент – это большой алтарь, многосоставной, многофигурный. И он делится на две части, верхняя часть занята изображением Иисуса как царя небесного, поэтому он на троне и в короне. Марии как царицы небесной, Иона крестителя, ангел поющий и музицирующий. И еще Адам и Ева заключают эту верхнюю композицию. А вот меня всегда еще интересовала нижний ярус алтаря, потому что нижний ярус изображает очень редкий для европейской живописи момент, изображает мир после Апокалипсиса. Очень многие художники заканчивали всегда серии свои Апокалипсисом. Потому что Апокалипсис – конец мира, распад. Страшный суд мы видели у Майкл Анджелеса и у Дюрера. А Ян Ван Эйк, и в этом его гуманизм, представил, а что будет после Апокалипсиса, и он понял, что после Апокалипсиса будет мир обновленный, очищенный от скверных. Мир, в котором останутся только праведники.



Давайте попробуем посмотреть на фрагменты этого алтаря и увидим, как подробно и объемно прописана у него каждая деталь. Ну вот, например, два изображения ангелов. Ангелы поющие и ангелы музицирующие, ангелы музицирующие сидят за органом. Орган – это новый инструмент, он только что изобретен и на картине Ян Ван Эйка он изображен так, что каждый гвоздик, каждая заклепка видна. Мы можем даже сегодня спокойно воссоздать орган, только глядя на его работу. Еще мы видим такую подчеркнутую одинаковость лиц, потому что это ангелы, и они наполнены одинаковым чувством религиозным. И вот это одинаковое религиозное чувство гораздо важнее для художника, чем то что их различает. Такое пренебрежение внешней красотой формальной, на которой так были сосредоточены многие художники итальянские, характерно будет для всех северных художников. То есть северный ренессанс произрастает из других источников, если итальянский ренессанс начинается с античности. Итальянцы как бы возвращают красоту, понимаемую в античном ключе. То у северных стран (Нидерланды, Франция, Германия) никогда не было этого античного наследия. Поэтому их ренессанс связан, например, напрямую с готикой. И он очень похож на готику, и у многих искусствоведов Ян Ван Эйк – это готический художник. Но почему же мне все-таки хочется отнести его к ренессансу, потому что как и у итальянских художников, так и у Ян Ван Эйка главной темой становится человек. И человек становится центром мира. И он становится мерой всех вещей, но это совсем другой образ человека, чем тот который был у итальянцев.

Вот давайте сначала посмотрим на нижнюю часть алтаря, где мы видим такую ось вертикаль, голубь как дух святой, агнец божий, символическое изображение Иисуса и фонтан, фонтан как источник. И вся эта вертикаль вместе образует такой источник света, источник жизни. Источник правды, источник истины и к этому источнику устремляются все люди, все население, которое остается после Апокалипсиса. Интересно, Ян Ван Эйк всех этих людей писал с их современников, то есть это ни какие то вымышленные герои. А абсолютно живущие реально, и даже узнаваемые персонажи. И конечно, не может не поразить степень проработанности деталей. То, как важна для Ян Ван Эйка каждая мелочь, каждая подробность, каждая деталь. Конечно, радикальным образом совершенно отличается у Ян Ван Эйка образ Адама и Евы. Мы смотрели с вами Адама и Еву, например, Мазачью. И мы видели, какие, например, у Мазачьи это сильные герои. И совершенно по-другому выглядят Адам и Ева у Ян Ван Эйка. Мы видим, Адам у него пропорции обыкновенного человека, и поза такая же, как будто он испытывает неловкость от того, что он перед нами без одежды. И Ева, художник как бы пренебрегает внешней красотой, он не собирается останавливаться на ее внешней красоте. Потому что не она его интересует, его интересует то, что внутри, а не то что снаружи. И кстати, еще такая подробность – у Евы в руках плод, запретный плод. Который вовсе не яблоко, а фиго, что гораздо ближе к истине. Северные художники гораздо более внимательные к подробностям жизни. И мы это будем замечать не только у Ян Ван Эйка.

Еще один шедевр Ян Ван Эйка называется «Портрет четы Арнольфини». Это заказная работа, которую заказывал дорогому успешному художнику итальянский купец Арнольфини. И кажется сначала, на первый взгляд, что эта работа о счастье, о любви, потому что перед нами момент бракосочетания, когда Джованни Арнольфини, нидерландская девушка пятнадцати лет вручает очень робко свою руку. А вместе с рукой и судьбу, и сердце своему жениху – итальянскому купцу. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что это работа не о любви, но, во всяком случае, не только о любви. А на самом деле она о богатстве и благополучии. И в первую очередь о богатстве. Потому что все предметы, которые здесь изображены символически, но они символически указывают нам на успешность самого Арнольфини. Про это гвоорит и его костюм, отвороченный мехом, дорогой, очень модный, и его шляпа. И интерьер комнаты, в которой мы видим, например, такую кровать с балдахином, вот такая кровать с балдахином была статусным предметом, на ней не спали, ее покупали и выставляли в интерьере, чтоб показать, какой я обеспеченный человек. А спали вот на той другой, на следующей. Как и апельсины, которые здесь лежат почти на подоконнике, апельсины это фрукты очень дорогие в то время. Это тоже свидетельство богатства. Как и собачка маленькая, бесполезное существо, которое опять предмет роскоши, потому что это не обязательный предмет. Но в XV веке в живописи нидерландских художников никогда не возможно встретить просто предметы. Каждый предмет в картине обязательно является символом чего-то, как



например люстра, на которой горит одна свеча. Это символ церкви, присутствия церкви, бога, и мы понимаем, что перед нами не бытовая сцена. А все-таки момент бракосочетания. Четкие хрустальные – это символ чистоты, невинности невесты. Но всегда меня интересовало, что это за туфли, вот на первом плане, такие домашние туфли-тапочки попросту. Что они обозначают? Но с одной стороны, можно заметить, что оба персонажа разутые, они оба босые. И может быть это элемент камерности, интимности такой. Но мне кажется, что эта пара тапочек на первом плане символизирует их верность будущую. Потому что они теперь та пара, и вот как тапочки могут существовать только парой вместе и имеют смысл только в этом случае, точно так же и пара четы Арнольфини теперь дальше в жизни будет иметь смысл только вдвоем и вместе.

Современником и коллегой по цеху Ян Ван Эйка а был еще один выдающийся художник Рогир ван дер Вейден. Мы не так много знаем сведений про его жизнь, потому что северные художники наследники готики. И поэтому по-прежнему как готические художники они не считают себя создателями, не считают себя демиургами. И очень часто не подписывают свои картины, не датируют их. И вообще не фиксируют свою жизнь так, как это делают итальянцы. Помните, итальянские художники часто себя включают в композицию картины. Они себя изображают в виде апостолов или рядом с апостолами. Так никогда не поступают северные художники. Но Рогир ван дер Вейден был удивительно одаренным художником и живописцем, и он тоже был знаменитым и создал многое.

Из всех его картин самая потрясающая для меня это работа, которая называется «Оплакивание» или «Снятие с креста». Пусть вас не смущает ее формат, это формат для интерьера церкви, поэтому он такой, именно по интерьеру и сделанный. В этой картине соединяются плоскость и объем. Потому что фон абсолютно плоский, и он золотой как на иконе. Мы помним свидетельство того, что все происходящее вне времени и вне пространства. Но вот люди, фигуры, которые вдоль этого фона, написаны удивительно психологические точно, удивительно объемно, удивительно подробно прописана вся эта сцена. Ну, во-первых, мы видим, как Иисуса Христа снимают с креста, и посмотрите внимательно на фигуру Иисуса и на фигуру Марии. Мы видим, как они повторяют друг друга, то есть поза Марии практически повтор позы Иисуса. Потому что она вместе с ним умирает на этом кресте. И она даже более бледная, чем он, но и сама фигура Иисуса, посмотрите какая она истощенная, какая она тонкая, какая она вовсе не героическая. И лицо его лишено того героизма, который мы всегда привыкли видеть у итальянских художников. Губы его белые, они побелели от боли, и сам он как человек обыкновенный, и конечно, такой образ Иисуса гораздо ближе был зрителю, который ведь тоже не был героически идеальным. То есть, когда ты видишь, как подвиг совершает некий герой, Давид например, все понятно, он герой, поэтому он совершает подвиг. Но когда ты видишь, что подвиг совершает такой же как ты, человек обыкновенный, то это воздействует гораздо больше. Вот это воздействие психологическое на зрителя замечали художники эпохи ренессанса. И поэтому Микеланджело говорил, что картины итальянцев это как окна в прекрасный мир. Ими любят. А вот картины нидерландских художников перед ними плачут, потому что они имеют гораздо большее воздействие. Еще я бы хотела, чтобы вы заметили при всей статике композиции, какой возникает ритм и движение только благодаря цвету. Потому что вот эти локальные контрастные цвета: красный, синий, белый, зеленый, они такие всполохи просто. И они создают ритм. Вот сколько бы мы не приближали камеру, сколько бы мы не всматривались в детали картин Рогир ван дер Вейдена, мы никогда не увидим как это сделано. То есть это все способ плиссировки. Тот самый способ, придуманный Леонардо и не только Леонардо, мы видим, разрабатывал эту светотень. И удивительная подробность, которая никогда не исчезает, вот насколько бы близко мы не всматривались в картину, мы никогда не увидим не дописанного фрагмента.

Еще один современник Ян Ван Эйка и Рогир ван дер Вейдена нидерландский художник, который жил в XV веке, это Гуго ван дер Гус или Хуго ван дер Гус. И самая известная его картина называется «Алтарь Портинари». Алтарь Портинари написан опять по заказу итальянского купца Портинари, который пожертвовал его церкви. Этот триптих, как обычно для алтаря, на двухстворках изображен сам Портинари и его сыновья, его святые. Поэтому святые больше, чем он сам по размеру, а с другой стороны его супруга и дочь, и святые супруги. Но самое интересное, конечно, происходит в центре алтаря. Эта картина находится сегодня в Уфце, и когда вы к ней



подойдете, то обнаружите, что она немножко больше вас ростом. Значит все фигуры написанные здесь, они сопоставимы с вами. Это очень важно, потому что в живописи размеры всегда имеют значение. И картина, в которой вы чувствуете свое продолжение, она, конечно, совершенно по-другому на вас воздействует. Что мы видим, здесь мы видим сцену поклонения пастухов, это две разные темы: поклонение волхвов и поклонение пастухов. Волхвы – это волшебники, мудрецы с востока, которые заранее все знали и заранее вышли, и принесли дары, а пастухи – это мы с вами, пастухи обычные люди, которые случайно оказались в это время, в этом месте. Они увидели ангелов и поспешили туда, поэтому они тоже принесли свои дары, но это были простые дары. Просто сыр, просто молоко. И вот какую мы видим композицию? Композицию, которая сначала нас шокирует, потому что мы видим Марию, которая выпустила младенца из рук. Никогда у итальянцев мы такого не видели. В итальянском ренессансе младенец всегда на руках у Марии или на коленях, или на подушке, поддерживаемой ангелами. Но он никогда не бывает на земле. А здесь мы видим на полу, на земле младенца, и сначала это пугает. Но потом чем больше ты вглядываешься, а картины северных художников прописаны удивительно более подробно, ты видишь, что он не совсем на земле, а он на такой соломке. И соломка эта образует звезду. И дальше ты понимаешь, что все пространство выстроилось вокруг него. Вокруг него Мария, которая молитвенно сложила руки, Иосиф и пастухи. А еще вот это большое количество ангелов. Их здесь 14, они похожи на разноцветных птиц, и некоторые из них и есть с птичьими перьями, с перьями как у попугая или с перьями как у павлина. Вот и они все слетаются на это событие, на это место, и когда тыходишь к картине, то ты замыкаешь этот круг. Потому что композиция построена полукругом, и ты становишься уже не зрителем, который смотри в красивое окно. Ты становишься участником события. И это, конечно, совершенно по-другому, ты воспринимаешь по-другому эту картину. И кстати, обратите внимание в углу картины, есть один домашний тапочек, такой же точно туфель, который видели мы у Ян Ван Эйка. Потому что для северных художников, а средневековые художники – наследники, вернее ренессанс – это наследие средневековой живописи. Для них очень характерна была работа по образцу. И поэтому Хуго ван дер Гус прекрасно видел картину Ян Ван Эйка. Поэтому тапочек здесь появляется не случайно. Но он один, потому что он символизирует то одиночество, которое вокруг Иисуса, как и дистанция пространства пустого, которое вокруг него, это тоже не просто дистанция. Это символ его будущего пути. И еще здесь есть одна деталь, которая не сразу мне открылась, это такой дракончик, который сидит на подоле платья жены заказчика, жены Портинари. И я думаю, что это средневековая церковная установка о том, что на подоле женского платья всегда умещается какой-нибудь демон. Вот эту деталь не сразу разглядишь и поэтому, чтобы понять смысл картин художников Нидерландских, нужно обязательно в них вглядываться. Но это справедливо для любого другого художника.