



ЕЛЕНА ПОПОВА

ФЛАМАНДСКИЕ ПРИМИТИВЫ

Елена Попова

Фламандские примитивы

«Издательские решения»

Попова Е.

Фламандские примитивы / Е. Попова — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-855262-5

Книга в простой и доступной форме рассказывает о жизни и основных работах семерых нидерландских художников XV века. Вы узнаете много интересного: в чем глубокий символизм изображений, на фоне каких исторических событий были написаны шедевры, какие атрибуты соответствовали разным христианским святым и многое другое.

ISBN 978-5-44-855262-5

© Попова Е.
© Издательские решения

Содержание

Предисловие	6
Исторический бэкграунд и терминология	9
Робер Кампен	14
Учитель и основатель	14
Конец ознакомительного фрагмента.	23

Фламандские примитивы

Елена Попова

© Елена Попова, 2017

ISBN 978-5-4485-5262-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие

Определимся сразу – моя книга не является научным трудом, я сама не отношусь к профессиональным искусствоведам, и рассказ мой рассчитан на таких же, как я, любителей, чей разум не замутнен поглощением пухлых (и, признаться, иногда крайне занудных) искусствоведческих фолиантов. В своих познаниях в рассматриваемой области я прошла путь от полного дилетантизма и неведения (даже невежества, причем самого дремучего образца) до некоторой осведомленности, которая помогает мне кое-как ориентироваться в ранее неизведанной мною области – раннем периоде Северного ренессанса. Двигало мной на этом пути природное любопытство и желание понимать то, что я перед собой вижу.

Мое изначально невежество отчасти оправдывает то, что тема «добарочной» Северной живописи на постсоветском пространстве до недавнего времени была не особенно популярна даже в узком кругу знатоков. В советское время все мы были «перекормлены» эстетикой соцреализма, которая при всей ее «жизненности» и «идейности» нередко подпитывалась все теми же идеалами античности, что и эстетика Итальянского возрождения. И если об Итальянском возрождении у цивилизованных сограждан есть хоть какое-то представление, ибо худо-бедно это преподавалось в школе и описывалось в хрестоматийных изданиях, то о том, что существовало еще и какое-то другое Возрождение, «Северное», знают немногие. Ранние фламандские, немецкие и французские мастера долгое время незаслуженно были обойдены вниманием как профессиональных искусствоведов, так и интересующихся живописью обывателей.



Да и сейчас большинство книг, посвященных этой тематике, по большей мере содержат множество иллюстраций и описательную часть на предметном уровне (поясняется то, что и так очевидно), а также рекомендательную часть – что должен чувствовать созерцающий их зритель, но при этом очень мало внимания уделяется тому, ЧТО именно изображено на той или иной картине и какой это имеет смысл. Повторюсь, даже таких книг довольно мало.

И очень зря! Ведь речь идет о почти столетнем периоде, породившем самобытное и узнаваемое направление живописи; это целая плеяда мастеров, чьи сохранившиеся до наших дней работы украшают лучшие музеи мира, причем работы эти весьма разнообразны и довольно многочисленны, не смотря на почти 600 лет, которые разделяют нас и их авторов. Ни иконоборческие бунты в Нидерландах, ни войны, ни революции не смогли уничтожить полностью эту сверкающую россыпь ярких и необычных шедевров.

Неискушенному читателю может показаться, что название «фламандские примитивы» – немного пренебрежительное и даже обидное. Сразу представляется живопись простодушная

и наивная – «детская»; что-то вроде работ Нико Пиросмани или Таможенника Руссо, по своему очаровательных, но не демонстрирующих вершин технического мастерства. Такое уж свойство русского языка: слово «примитив» имеет некий негативный оттенок и неизбежно ассоциируется с чем-либо простеньким, неисккусным, не развывшимся, особенно в сравнении с чем-то последующим, более совершенным. Однако в случае с ранними фламандскими мастерами это всего лишь изначальная трактовка латинского слова «primitivus» – первый, самый ранний.

До определенного времени для меня лично словосочетание «фламандские примитивы» не означало ровным счетом ничего, потому как веяло от него, как мне тогда казалось, смертельной скукой и бархатной архивной пылью. Даже увлекшись искусствоведением, я долгое время игнорировала эту довольно обширную область, считая себя страстным любителем голландской живописи XVII века. Все более ранние периоды живописи казалось мне архаичными, овеянными академической и богословской тоской, а потому не заслуживающими внимания – надо же было изысканной барочной живописи из чего-то вырасти, надо же было мастерам с чего-то начать, чтобы со временем виртуозно овладеть своими приемами, но не тратить же время на изучение их ранних неумелых штудий.

Долгое время меня не привлекали все эти однотипные тощие тела с большими головами, однотипные религиозные сюжеты, уплощенные формы и идеализированные лица. На меня, любительницу всего древнего, поначалу не производили впечатление даже датировки, от которых кружилась голова: 1400-такой-то год – что-то до царя Гороха, когда не только Иван Грозный еще не родился, но даже и его папа, Василий Третий. А ведь парсуна с его изображением считается первым светским портретом на Руси. И хоть Феофан Грек и Андрей Рублев творили одновременно с Кампеном и ван Эйком, но из-под их кистей выходила исключительно каноничная религиозная живопись – фрески и иконы. Первый светский портрет «зарубежного производства» (предположительно итальянской работы) попал на Русь только в 70-х годах XV века, когда сватавшемуся к Софье Палеолог Ивану Третьему привезли «лик на иконе написанный» его невесты, и это событие вызвало такое потрясение у его современников, что попало в летопись. К этому времени на другом конце Европы уже давно был написан «Портрет четы Арнольфини» Яна ван Эйка, портрет Карла Смелого Рогера ван дер Вейдена и множество других портретов и алтарей фламандских мастеров.

Все это я узнала позднее, когда у меня неожиданно пробудился интерес к ранним фламандцам. Не замечали такой странной штуки? – скучным кажется то, в чем не разбираешься. Как только начинаешь изучать предмет более углубленно, оторваться уже не возможно.

Интерес появился внезапно, когда мне вздумалось в своем блоге написать статью про историю Нидерландов с использованием живописных работ XVI – XVII века. Подбирая иллюстрации, я вводила в поисковик словосочетание «нидерландская живопись», и среди традиционных натюрмортов и пейзажей Золотого века мне то и дело попадались удивительной детализации и натуралистичности портреты, датируемые XV веком. Мелькали непривычные имена: Робер Кампен, Рогир ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус; и только имя «Ян ван Эйк» казалось смутно знакомым. Я сделала зарубочку в памяти и пообещала себе обязательно возвратиться к этому при удобном случае.

По прошествии времени я вернулась к впечатлившим меня портретам и попыталась разобраться в этой старинной живописи, собирая по крупицам информацию в доступных источниках, тема эта затянула и поглотила меня полностью на долгое время; более того, фламандские примитивы стали моей большой прекрасной любовью, которой я теперь хочу поделиться со своими читателями. То, что изначально планировалось, как небольшой пост в блоге, как краткая обзорная статья, бегло освещающая предысторию Золотого века голландской живописи, переросло в серию объемных записей, посвященных отдельным значимым художникам того периода, и теперь возникла идея объединить эти записи в книгу. И, кстати, теперь я знаю,

что к Золотому веку фламандские примитивы имеют весьма косвенное отношение, так как большинство из них жили и творили на территории современной Бельгии, а не Голландии – обещаю, мы с вами тоже в этом разберемся.

Естественно, у меня не было возможности профессионально работать с оригиналами архивных документов, но мы живем в счастливое время, когда в книгах и в Интернете доступна самая разнообразная информация на любую тему. Я слушала и переводила искусствоведческие лекции из Сети, читала иностранные и русскоязычные статьи, скупала книги, изучала труды Эрвина Панофского и Аби Варбурга, параллельно пришлось более углубленно познакомиться с историей Фландрии и Бургундии, и, конечно, были обстоятельно изучены сотни репродукций картин. Добавлю, что один из самых крупных авторитетов современного искусствоведения, Эрвин Панофский, будучи уроженцем Германии, первый свой фундаментальный труд «Ранняя нидерландская живопись» написал в США, куда он был вынужден иммигрировать в годы Второй мировой войны. Он не имел доступа к картинам, большинство из которых находятся в европейских собраниях, и тем не менее он описал и «расшифровал» их очень детально и обстоятельно, опираясь исключительно на свою память и черно-белые репродукции. Мы с вами не претендуем на лавры Панофского, так что нас тем более устроит то, что в наше время можно найти в доступных источниках.

Обещаю сделать все, чтобы рассказ мой не был скучным и сухим, попытаюсь избежать пустословия и излишнего академизма. Попробую сделать свой скромный вклад в популяризацию старинной живописи, рассказав о ней то, что мне самой удалось узнать, сделав акцент на самом интересном. Хотелось бы, чтобы читая эту книгу, вы приятно провели время, а заодно получили несколько полезных бонусов:

- посещение музеев и галерей, особенно отделов нидерландской и фламандской живописи, отныне для вас делается более интересным и познавательным, так как теперь вы будете понимать то, что изображено на картинах;
- научитесь отличать Северный и Итальянский ренессанс, а также готику от Возрождения;
- вы научитесь читать скрытую символику картин этого периода, а это сродни разгадыванию настоящего ребуса;
- узнаете и даже проследите, как зарождались некоторые жанры живописи, например, натюрморт и пейзаж;
- познакомитесь с атрибутами многих христианских святых и сможете безошибочно узнавать их на картинах;
- ближе познакомитесь с самими художниками, их жизнеописаниями, стилями, фирменными приемами и основными работами;
- узнаете много интересных фактов из истории Фландрии и всей Европы XV века, познакомитесь с некоторыми наиболее яркими персонажами того времени.

Думаю, этих аргументов достаточно, чтобы безотлагательно приступить к чтению книги.

Исторический бэкграунд и терминология

Наверняка вы слышали такие термины: «нидерландская живопись», «голландская живопись», «фламандская живопись». Для того, чтобы понять, о чем идет речь и как одно отличать от другого, нужно более-менее иметь представление об истории земель, на которых эти направления зародились. На сегодняшний день на карте Европы есть несколько государств, которые имеют к этому отношение, это так называемые страны Бенилюкс: Королевство Бельгия, Королевство Нидерланды и крошечное государство с пафосным названием Великое Герцогство Люксембург.



Рогир ван дер Вейден «Портрет герцога Бургундии Филиппа Доброго»

Сейчас Нидерланды (их традиционно не совсем правильно называют Голландией) и Бельгия – довольно различающиеся, хоть и соседствующие страны. По культуре голландцы ближе к немцам, бельгийцы – к французам. Официальный язык Голландии – нидерландский, в Бельгии их три – французский, нидерландский, немецкий. Бельгийцы – преимущественно католики, голландцы – протестанты.

В интересующий нас период, а именно весь XV век, все три современные страны (а еще кусок севера Франции) входили в одно государственное образование – Бургундское герцогство, Нижние Земли (тот самый современный Бенилюкс) назывались Бургундскими Нидерландами. Надо сказать, что это объединение было тоже относительно недавним на тот момент и искусственно созданным. Еще в XII – XIV веках Нижние Земли представляли собой пестрое одеяло из более-менее разрозненных графств, каждое из которых то входило, то выходило из состава более крупных государств. Нынешняя Голландия и Бельгия и в те времена довольно сильно различались, уже тогда жители этих стран говорили на разных языках и имели родственно близкое, но все-таки разное этническое происхождение. В тех провинциях, которые позднее вошли в Бельгию, в то время жили фламандцы, валлоны и франки, в северных провинциях, сейчас входящих в Королевство Нидерланды, большинство населения составляли фризы.

Еще Бургундские Нидерланды иногда называют Фландрией, что не совсем правильно: Фландрия – всего лишь одна из провинций на территории нынешней Бельгии, правда большая – примерно ее половина (как провинцией является и Голландия на территории современ-

ных Нидерландов), вторую половину составляли Валлония. Так получилось, что живописцев того времени называют «фламандскими примитивами», возможно потому, что все крупные мастерские художников, прославивших эту живопись, находились на территории современной Бельгии (и именно во Фландрии) и входили в Южную часть Бургундских Нидерландов – это города Брюгге, Брюссель, Турне.

А еще их называли «нидерландскими примитивами» – этим термином пользовался, например, Эрвин Панофский; это тоже может ввести в заблуждение тех, кто полагает, что территориально это больше связано с современной Голландией-Нидерландами или Северной частью Бургундских Нидерландов. Это совсем не так. Хотя некоторые из описанных нами художников и не были уроженцами Юга, они все равно относились к той же школе.

Еще вы встретите термин «ранняя нидерландская живопись» и «ранняя фламандская живопись» – это одно и то же. Все эти термины имеют хождение и означают один стиль и период: это живопись тех художников, которые проживали на территории Бургундских Нидерландов в XV веке.

Еще есть термин «Северный ренессанс».

Здесь все немного сложнее, тоже надо разобраться. Все знаком Ренессанс итальянский, и более-менее представляют, что этот термин означает: переход на протяжении XIV – XVI века от готической изобразительной традиции, во многом условной и декоративной, к новому стилю, вдохновленному классическими античными образцами: до этого, в XIII-нач. XIV века итальянские живописные и скульптурные изображения сложно отличить от немецких, французских, нидерландских и даже богемских и польских; весь этот период принято называть «интернациональной готикой», все произведения того времени в чем-то сходны.



Рогир ван дер Вейден «Портрет Карла Смелого»

Но примерно с середины XIV века в Италии начинают появляться совсем другие изображения – сначала живописные (фресковые, в основном) а потом и скульптурные. Если ранее священными и главными были изображения божественные, то теперь фокус сместился на человека. Теперь не считалось постыдным любоваться красотой идеального человеческого тела, выверенными пропорциями, появился интерес к его внутреннему миру – эмоциям, размышлениям, переживаниям. Вселенная стала интересовать художника не просто как некий абстракт-

ный фон, который просто надо чем-то заполнить, а как объект исследования. Появился интерес к древней геометрии; в архитектуру, а затем и живопись вернулась стройная перспектива.

Итальянцам в чем-то было легче – они географически находились в самом эпицентре античной культуры. Большинство образцов древнеримского искусства безвозвратно погибли, но все же кое-что осталось и в самом Риме, и в других городах. Своеобразному обновлению искусств способствовали и исторические события – накануне описываемого периода закончилась чехарда с «двойным папством» и Великим западным расколом, Авиньонский папский престол единогласно был признан ложным, быстро возродилось и стало расти значение Рима.

По другую сторону Альп с античными образцами дело обстояло намного печальнее. Их попросту не было. До Северных Нидерландов римляне вообще не дошли, Бельгика когда-то была провинцией Римской империи, но по сути это была цепь военных лагерей в холодном захолустье.

И все же Ренессанс зародился и здесь. Свой, без античных образцов.

Здесь, по всей видимости, источником изменений стали внутренние влияния, хоть контакты с Италией тоже имели место. В Северной Европе было множество университетов – эпицентров философской, научной и богословской мысли, отсюда распространилось книгопечатание, здесь были сосредоточены мощнейшие монархии средневековья. Здесь, в конце концов, зародились ростки новой религиозной мысли, что в конечном итоге позднее привело к Реформации.

Это не могло не отразиться на живописи. Изменения были постепенные и поначалу менее выраженными, чем в Италии. Художники и скульпторы еще долгое время игнорировали правильную анатомию тела человека и линейную перспективу (а возможно, попросту не владели необходимыми приемами). Однако и их не обошло стремление познания мира и человека, как центра мироздания. Удивительного мастерства северяне достигли в портретной живописи, им не было равных в тонкой детализации изображения и колористике. Здесь довели до совершенства технику масляной живописи. При этом на протяжении всего XV века северные художники еще были под сильным влиянием готических традиций.

Именно поэтому представители некоторых искусствоведческих школ предпочитают называть этот период Северной живописи «поздней готикой», считая первыми представителями ренессансных традиций Дюрера, Крахаха, Брейгеля и Босха. Другие (многие искусствоведы в США, например) чаще используют термин «Северный ренессанс». Он относится к Франции, Германии и Нидерландам, и к фламандским примитивам в том числе.

Возможно, у вас возникнет вопрос: а почему в данном случае Францию мы тоже относим к Северу? Да потому что к «поставщикам» Северного ренессанса относят все страны по эту сторону Альп, включая Францию, в противопоставление ренессансу Итальянскому. Тем более, исследуя отношения Франции и Бургундии, мы видим, что связи между этими странами были очень тесными, хоть и не всегда приятными.

Здесь можно пока отложить обзор терминологии и вернуться к истории.

Формально герцоги Бургундии подчинялись французским королям, более того, были их родственниками и принадлежали к единой династии Валуа. В реальности случилось так, что подвассальная Бургундия в определенный момент стала сильнее и богаче самой Франции, ослабленной изматывающей Столетней войной с Англией. Это не могло не вылиться в ряд конфликтов между Францией и Бургундией, продолжавшихся, то разгораясь, то затухая, почти 70 лет. Закончилось все неожиданно – можно сказать, бургундские Валуа со временем попросту выродились, и конфликт был исчерпан; правда, начались новые.

Расцвет культуры герцогства пришелся на долгое правление Филиппа Доброго – он правил более 47 лет, с 1419 по 1467. Потом было довольно беспокойное 10-летнее правление единственного его законного сына, Карла Смелого, убитого в бою со швейцарцами при Нанси в 1477 году. После Карла Бургундия перешла к его единственной дочери, Марии Бургундской,

но и она погибла через пять лет на охоте. У нее был сын, Филипп Красивый, но на момент смерти матери он был совсем крошка, и поэтому от его имени пытался править его отец, Максимилиан Габсбург Австрийский, что вызвало сопротивление фламандского бюргерства. Конфликт немного затих, когда Филипп достиг совершеннолетия и стал править самостоятельно с 16 лет, но он умер совсем молодым в 1506 году, в возрасте 28 лет, правил всего 12 лет. В это время эпоха Примитивов по сути уже закончилась, но нам надо немножечко дальше проследить историю Нидерландов, чтобы окончательно разобраться в терминологии и не путать в дальнейшем этапы живописи.

У Филиппа была жена, Хуана Безумная, дочь властителей Кастилии и Арагона, короля Фердинанда и Изабеллы Католички. Хуана неспроста получила свое прозвище – она всегда была странной женщиной, а после внезапной смерти обожаемого мужа и вовсе сошла с ума и несколько месяцев таскала за собой гроб Филиппа, приказывая его иногда открывать, чтобы «поболтать» с супругом. Их с Филиппом сын Карл V родился в Генте и был, по сути, до мозга костей нидерландцем, но в 1519 году он принял еще и испанскую корону, так как помимо фламандского наследства отца к нему перешло и испанское наследство матери и бабки с дедом. Так началась история гигантской империи Габсбургов и испанский период истории Нидерландов.

Надо сказать, что Нидерланды – одно из первых буржуазных (бюргерских) образований Европы. Бюргеры (другими словами «горожане») в отличие от аристократов-дворян не имели земель, но зато они имели ремесленные цеха либо процветали за счет торговли – Нидерланды владели целым рядом невероятно удачных бухт, использовавшихся как международные порты.

Некоторые бюргеры были невероятно богаты, намного богаче, чем многие мелкие аристократы. Более того, по сравнению с другими странами они имели довольно широкие права – так уж повелось. Взаимоотношения с правящим двором здесь принято было регламентировать жесткими и весьма детальными законодательными актами и договорами, за исполнением которых фламандцы следили очень ревниво. Видимо, это некая национальная особенность, подкрепленная жесткими историческими реалиями – жители Нижних Земель всегда были помещаны на документах. Еще одна их вечная любовь – страсть к общественным объединениям: выборные магистраты, ремесленные гильдии и цеха, добровольные дозорные отряды, религиозные братства – и т.д; нидерландцы, столетиями осушая земли и отвоевывая их у моря, всегда жили очень тесно, но зато дружно, стараясь все свои проблемы решать сообща.

Как только очередной правящий дом пытался с разной степенью цинизма попирать права горожан, они тут же начинали бунтовать и волноваться – беспокойный это был народец. В архивах сохранилось много документов, засвидетельствовавших бюргерские выступления – и против Филиппа Доброго, и против Максимилиана, а уж об испанцах и говорить нечего. С испанцами Нидерланды вообще «не сработались», особенно Северные провинции.

С Карлом V все было более-менее нормально, он всегда помнил, где родился и вырос, и нидерландцев не особо обижал. А вот у сына его Филипп II, взошедшего на престол в 1556 году, почти сразу возникли проблемы. Был он человек фанатично набожный и энергичный, но при этом, судя по всему, не особенно умный. Он вел сразу несколько войн и ему нужны были деньги, поэтому он не нашел ничего более умного, как взвинтить налоги. А тут еще пара неурожаев – и бомба взорвалась. В Нидерландах, особенно на Севере, к тому времени стали распространяться протестантские настроения. Притеснения со стороны испанцев (рьяных католиков) внезапно вылились в серию варварских иконоборческих бунтов. Это была настоящая катастрофа, особенно для нас, современных любителей искусства. Сколько было уничтожено скульптур, картин и алтарей, остается только догадываться; судя по задокументированному размаху драматических событий, странно, что вообще что-то сохранилось!

Для подавления нидерландских волнений Филипп привлек еще одного очень исполнительного и последовательного, но тоже не самого умного герцога Альбу – и полились реки крови. Я не буду в подробностях рассказывать вам всю хронологию Нидерландской револю-

ции, об этом много информации в доступных источниках (события войны гезов с испанцами описаны, например, в романе Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле...»), резюмирую только, что закончилось это образованием нового государства – Северных Провинций (их семь) или Северных штатов, отвоевавших у Испании независимость и основавших собственную династию – Оранские. Теперь это Королевство Нидерланды или Голландия, Южные же штаты еще надолго остались под властью Испании (современные Бельгия и Люксембург). Север стал почти полностью протестантским, Юг остался католическим. К слову, многим жителям Южных Нидерландов под Габсбургами оставаться не хотелось, и они бежали на Север. Так, например, поступили родители Вермеера, переехавшие из Антверпена в Амстердам.

Потрясения и вооруженные конфликты продолжались еще 80 лет, но к середине XVII века все более-менее успокоилось. Голландия быстро достигла расцвета – никто не давил ее непосильными налогами, развивалась торговля и производство, страна небывало обогащалась за счет Ост-Индской компании и освоения новых колоний. Но это уже другая история.

Для нас важно то, что с этого периода живопись делится на голландскую и фламандскую (северно- и южно-нидерландскую соответственно). Я не буду сейчас о них говорить и сравнивать – это тема для отдельного обстоятельного рассказа. Скажу только, что XVII век называют «Золотым веком» голландской живописи, давшим нам многочисленные шедевры натюрморта, пейзажа и жанровых картин. К слову, к религиозной живописи голландцы больше так и не возвращались. В этот период мировая сокровищница искусств обогатилась такими именами, как Рембранд и Вермеер; знамениты и мастера помельче: Питер де Хох, Клаас Хеда, Якоб ван Рейсдал, Мейндерт Хоббема – всего на протяжении ста лет на территории небольшой Голландии трудилось не менее 2000 живописцев, которых сейчас немного непочтительно называют «малыми голландцами». Правда, и Фландрия не дремала – она дала миру Антониса ван Дейка и Рубенса (последний творил чуть раньше, в XVI веке).

Из всего многословия, прочитанного вами выше, для продолжения нашей беседы вы должны вынести одну мысль, которую я повторю для закрепления материала: «фламандские» или «нидерландские примитивы» – это группа художников, работавших на территории тогда еще объединенных Северных и Южных Нидерландов; их также называют «ранними фламандцами» и «ранними нидерландцами» – это все одно и то же; и не надо их живопись путать с «голландской» и «фламандской живописью», разделившихся в XVI—XVII веках.

Давайте же, наконец-то знакомиться с художниками!

Робер Кампен

Учитель и основатель

Признавайтесь честно, слышали ранее это имя?

Если нет – ничего страшного и уж тем более постыдного. Даже умудренные опытом искусствоведы узнали об этом авторе совсем недавно – в конце XX века, когда в архивах были найдены некоторые касающиеся его жизни документы. В книгах знатока фламандцев Эрвина Панофского, например, этого имени вы еще не найдете – искусствовед умер в 1968 году, и имя художника к этому времени еще было не открыто, в большинстве документах и книгах XX века он фигурирует как «Флемальский мастер».



Робер Кампен. 1430-е. «Портреты мужчины и портрет женщины». Национальная галерея, Лондон

Предположительно, это портреты мужа и жены.

Даже сейчас имя Кампена не особенно растиражировано, обычно у обывателей ранняя нидерландская живопись ассоциируется с Яном ван Эйком, в лучшем случае вспоминают еще Рогира ван дер Вейдена. Мне кажется это несправедливым, потому как именно Кампен стал первым ниспровергателем основ, именно по его живописным работам можно проследить существенную и довольно быструю эволюцию стиля – от готического до ренессансного; уточним, правда, во многом ренессансного, но не во всём – северные мастера аж до самой эпохи барокко так до конца и не отказались полностью от некоторых готических элементов.

По большому счету, до Кампена и понятия такого, как фламандская живопись, попросту не существует – отличить работы французских и нидерландских мастеров 14 века практически невозможно, как и от других европейцев – всю изобразительную традицию этого периода условно называют «интернациональной готикой», именно потому, что на территории практически всей Западной и частично Восточной Европы искусство имело общие черты без явных национальных. И даже после появления Кампена (справедливости ради добавим – и его учеников и последователей) французскую, немецкую и нидерландскую живопись принято обобщать и дифференцировать, как «Северный ренессанс» – уж больно много у них общего, однако именно в живописи Кампена впервые появились уникальные и самобытные черты, которые позднее в полную силу торжественно прозвучали уже в XVII веке в работах Больших и Малых голландцев, а также в поздней фламандской живописи.

Что было до Кампена? Не появился же он ниоткуда, заявив своим ученикам: «Теперь пишем так-то и так-то, и называться теперь мы будем фламандские примитивы». Что вдохнов-

ляло его и что заставило меняться? Мы не знаем, путешествовал ли Робер Кампен по Европе, бывал ли в Риме, например, как позднее его ученик Рогир ван дер Вейден.



«Обручение Марии». Ранняя из сохранившихся работ Робера Кампена – 1420-е годы.

Не известно, посещал ли он Дижон, как Ян ван Эйк, и видел ли там дивный Колодец Пророков немецкого скульптора Клауса Слютера – многие специалисты в один голос утверждают, что его удивительно «человекоподобные» изваяния, наделенные яркими индивидуальными чертами – одно из первых проявлений «ренессансности» в изобразительном искусстве, во всяком случае, одно из немногих, сохранившихся до наших дней.

Практически нет сомнения, что Кампен имел дело с книжной миниатюрой, и если не иллюстрировал манускрипты (правильнее говорить «иллюминировал»), то уж точно видел их. С большой долей вероятности его ученик ван дер Вейден создавал миниатюры в часословах, не исключено, что и сам Кампен имел опыт в этой области. Возможно, вы слышали что-то о знаменитых миниатюристах братьях Лимбургах, иллюминировавших «Великолепный часослов герцога Беррийского» (когда-то еще до нашей эры, будучи шестиклассницей, я учила историю по учебнику, обложку которого украшала их миниатюра), так вот они тоже были родом из Нидерландов, правда Северных, хоть и прожили большую часть своей жизни во Франции. Они, к слову, были современниками Кампена и жили не так уж далеко по нашим современным меркам: какие-то несчастные 400 км от Турне до Буржа.

Конечно, то, что мы видим в миниатюрах, традиционно без всяких колебаний относят к готике: условность и плоскость изображения, сплошные цветовые массивы, тотальное доминирование линии над объемом – эти изображения прелестны, исполнены скрытых метафор и юмора, но безнадежно архаичны по сравнению с более поздней живописью.

Следует также упомянуть, что во Фландрии того времени располагались два крупнейших европейских центра шпалерного ткачества – в Брюгге и Антверпене. Фламандские гобелены XIV – XV веков – настоящие шедевры, художественная ценность которых не уступает живописным работам фламандцев. Несомненно, производство гобеленов оказывало влияние на живопись, хоть обслуживали они по большей мере разные аспекты жизни: гобелены – светский, живопись – религиозный; вернее, это влияние было взаимопроникающим. Так, известно, например, что сохранившийся до нашего времени грандиозный гобелен «Правосудия Траяна»,

хранящийся ныне в Историческом музее Берна, был сделан по одноименной картине Рогир ван дер Вейдена в 1461 году, причем сама картина-оригинал погибла еще в XVII веке.

Почему мы начинаем с Кампена, и чем именно он так интересен? Ведь он не демонстрирует такой непревзойденной техники, как ван Эйк, его пейзаж не так филигранен, как у ван дер Гуса, не был он и плодовит, как Рогир ван дер Вейден. Творчество Кампена – это настоящий коктейль из готических и ренессансных живописных приемов; он – само воплощение стилистической трансформации средневекового искусства. На примере его живописи мы можем пронаблюдать краткую, но довольно энергичную эволюцию в границах творческой жизни одного человека. Причем не исключено, что происходило это без особого влияния гуманистических идей и возвращения моды на античность, только благодаря изменению собственных вкусов в ходе приобретения жизненного опыта и оттачивания мастерства.

Мое знакомство с Кампеном началось с репродукций его невероятных, фотографически точных портретов. Действительно, диву даешься: шесть веков назад человек практически открыл то, что сейчас называют гиперреализмом, ну, или вплотную приблизился к этому. Его «Портрет дамы» в замысловатом белом головном уборе (любовно прописана каждая складочка, каждая булавка!) просто шокирует своей реалистичностью и пульсирующей витальностью.

Это, похоже, совсем молоденькая девушка, довольно милая, хоть и чуть простоватая, и художнику удалось с филигранной точностью передать очарование наивного, даже чуть-чуть глуповатого выражения лица этой женщины-ребенка. И рядом портрет угрюмого мужчины в красном тюрбане, ее мужа. Есть у Кампена и выразительный портрет черноволосого толстяка с блестящими глазами-маслинами и мелкими шрамами (следы от оспы?).

Если вы один раз увидели эти портреты и рассмотрели в подробностях, то уже никогда не забудете и вряд ли с кем-то спутаете автора – ведь это настоящие шедевры!

Потом я стала изучать религиозную живопись Кампена, и столкнулась с удручающим фактом: я невежественна не только в живописи. В вопросе религиозной христианской иконографии я «темная, как чернозем» – всегда, к примеру, считала (господи, как стыдно в этом признаваться!), что Иосиф на картинах, изображающих Снятие с креста и Положение во гроб, – это земной отец Христа, а тот, оказывается, к моменту распятия уже годков 20 как почил. Так что пришлось наверстывать все сразу, и эта терра инкогнита с готовностью открыла мне множество своих тайн.

Итак, что же нам известно о самом художнике.

Как выглядел Робер Кампен, мы, к сожалению, не знаем. На одном из сохранившихся триптихов, условно называемых «Меродский триптих» или «Меродский алтарь», на левой створке позади пары донаторов мы видим фигуру бородатого мужчины, входящего через калитку. Выглядит он странно и даже немного неуместно, так что его присутствие на створке алтаря вряд ли случайно. Историки-искусствоведы спорят, кто бы это мог быть: слуга высокого ранга, стюард, гонец, а может быть, сам художник. Шанс небольшой, ведь художники редко изображали себя на религиозных триптихах, кроме того, если уже изображали, то при этом нередко присутствовала какая-нибудь живописная атрибутика, а здесь ее нет. Тогда пусть он будет хотя бы в нашем воображении таким – черноволосым, бородатым, немного сутулым – должно же быть у него хоть какое-нибудь условное лицо для идентификации. Хотя, вообразить Кампеном можно любого на любой его картине – солдата из массовки, пастуха, фарисея. На самом деле, шанс, что бородач – это именно Кампен, минимален – на груди у мужчины красуется герб города, так что, скорее всего, это кто-то из городского совета.



«Меродский алтарь» (фрагменты) Может быть, вот этот загадочный мужчина позади донаторов – сам Кампен? Остается только гадать.

Точный год и место рождения не известны. Считается, что родился он примерно в 1475—1478 годах, причем явно не в самом городе Турне на территории нынешней Бельгии, где он прожил большую часть жизни, где умер и был похоронен. Кампен был «понаехавшим», так как гражданство в городе получил не сразу, об этом сохранились документы. По одной из версий, он был из Валансьена, где проживали некие Кампены, возможно, родственники. В Турне он поселился примерно в 1410 году и через пару лет купил гражданство. Городское гражданство в то время было чем-то вроде нынешней прописки: нет прописки – нет работы. Кроме того, чтобы вступить в местную гильдию художников, нужно было иметь собственное жилье в городе, то есть, предполагается, что оно у художника уже было, ведь без него факт гражданства не имел смысла.

Я бы тоже, наверное, с удовольствием жила в современном Турне – древний-предревный, с гигантской романской церковью, огромной средневековой колокольной и мостом – а ведь эти постройки еще помнят Кампена, они были в городе до него, стоят и до сих пор! По современным меркам это небольшой городок на 70 000 жителей. Когда-то он возник, как римское укрепление в отдаленной северной провинции Бельгика. Большое значение он приобрел в VIII веке, когда стал резиденцией Меровингских королей. При Кампене Турне переживал небывалый экономический подъем из-за бурного развития ткачества и особенно производства гобеленов.

В этом городе Кампен прожил почти всю жизнь, здесь умер в 1444 году, здесь и похоронен. Дата его смерти предположительна, просто после 1444 года о нем нет никаких упомина-

ний в архивах. Возможно, художник прожил и дольше, но, к примеру, болел и картин более не писал.



Панорама Турне XVIII века

Но мы немного перескочили, пока нам еще рано хоронить художника.

Итак, гражданство у него было в уже в 1412 году, то есть он уже мог зарабатывать живописью, а в 1418 он уже имел свою мастерскую с учениками. Из этого следует, что успехов он добился быстро и вскоре занял довольно высокое положение в обществе. Более того, длительный период Кампен был главным городским художником и на какое-то время даже занимал пост мэра города – по всей видимости, он был очень влиятельным и уважаемым человеком в среде своих сограждан.

Совершенно очевидно, что его мастерская процветала, имела много заказов, и из нее вышло немало талантливых учеников.

Интересным мне показалось то, что женился он уже после сорока, в 1422 году, на некоей Изабель Стокван, причем избранница была на 7 лет старше его! Конечно, он мог без памяти влюбиться, а возможно это был брак по расчету, потому как далее встречаются документы, свидетельствующие о невероятном богатстве Кампена – в Турне он владел несколькими домами, так что брак с 47-летней и, вероятно, небедной горожанкой мог существенно улучшить его дела. Расчет мог быть и в другом: ведь для того, чтобы получать высокие должности в местном «филиале» гильдии святого Луки (гильдия художников и ювелиров), нужно было быть не только гражданином города, но еще и женатым, поэтому Робер обязательно должен был не только купить гражданство и дом, а еще и жениться.

С другой стороны, возможно, мы, нынешние, находимся во власти заблуждений, считая, что все женщины того времени замуж выходили лет в 14, а в 35 поголовно умирали, ну, или в лучшем случае, нянчили внуков и еле ползали в церковь в чепце. Если изучить биографии знатных дам, можно увидеть, что многие выходили замуж по два, а то и три раза – в Европе непрерывно шли боевые действия, мужчины гибли в боях, да и смертность от болезней была невероятно высока. Более того, тогда и разводы встречались! Брак могли аннулировать, если дама не могла родить наследника, или муж по причине нездоровья не мог исполнять супружеский долг. Правда, повторяюсь, это по большей мере касалось знати, но дает некоторое представление об отношении к браку – не такими уж жесткими догмами руководствовались в этом вопросе и не так уж замкнута и предрешена была жизнь женщины XV – XVI века.

На ум приходит судьба придворной художницы, служившей при дворе испанского короля, итальянке по рождению Софонисбы Ангвиссола (1532—1625); правда, жила она чуть позже, как видите. В возрасте 47 лет она уже давно овдовела, устала от шума и блеска светской жизни и решила закончить придворную карьеру. Возвращаясь домой в Италию на корабле, она познакомилась с его капитаном, который был младше ее более чем на 10 лет. Они влюбились в друг друга, поженились и прожили в счастливом браке 46 лет, до самой смерти художницы в 93-летнем возрасте.

Так что всякое бывало, могла любовь настичь и Кампена.

Есть вероятность, что это был не первый его брак, просто о других не сохранилось документов. Были ли у художника дети, мы тоже не знаем, зато кое-что знаем о его карьере.

Удивительно, но пару раз художник «засветился» как... злостный нарушитель закона.

В первый раз он принял участие в восстании против существующего аристократического городского управления. Патрициев свергли в результате бунта, и художник занял большую должность в новом городском совете. Правда, вскоре старая власть возвратилась, и все вернулось на круги своя. Кампена, естественно, осудили, правда, не так строго, как можно было ожидать. Обвинение звучало, как «сокрытие доказательств», его приговорили к штрафу и принудительному паломничеству и покаянию в монастыре Сен-Жиль.

Под судом художник побывал дважды – да-да, он, оказывается, был рецидивист! Во второй раз все было еще хуже: в 1432 году он был обвинен в развратном сожительстве с некой девицей Лаурой Полетт, за что его приговорили к годичному изгнанию. Видимо, супруга совсем увяла и уже не внушала ему нежных чувств, и стареющий сластолюбец ударился в блуд. Правда, он опять легко отделался, судьи ограничились штрафом – вмешалась анонимная знатная покровительница, скрывшаяся под именем «Мадам Ханой»; возможно, сама Маргарита Бургундская.

Известно также, что из мастерской Кампена вышло несколько известных учеников, самыми талантливыми из которых были Рогир ван дер Вейден и француз Жак Даре. Они «скоропостижно» получили документы об окончании учебы в мастерской Кампена (а значит и право работать самостоятельно) в 1432 году, как раз тогда, когда их мастер был под судом второй раз. По всей вероятности, угроза годичного пелигримажа была вполне реальной, в этом случае художнику пришлось бы закрыть мастерскую и распустить учеников, поэтому он спешно выпустил из-под своей опеки сразу восьмерых, два из которых стали в последствии маститыми живописцами. Интересно, что в 1435 году, то есть уже через три года после окончания учебы, Рогир ван дер Вейден был назначен главным городским живописцем Брюсселя, что говорит об исключительно высоком уровне его мастерства.

Интересно, что по правилам гильдии, ученик, находящийся на обучении в мастерской мэтра, не имел права подписи и даже собственности на свои работы; даже если картина была полностью выполнена учеником, его имя нигде не упоминалось, и он не получал за нее от заказчика ни монеты. Заказы делались мастеру, так что все, что выходило из мастерской, признавалось его собственной работой.

Это считалось совершенной нормальной и привычной практикой. Никому из живописцев того времени не пришло бы в голову называть себя «художником с большой буквы „Х“», ни о каком необузданном творческом поиске, капризах и всяких там «я так вижу» тогда и речи быть не могло – это было ремесло, обслуживающее вполне определенные потребности, по большей мере – религиозные. Нередко рамки, диктуемые заказчиками, были весьма тесными. Очень часто мастеров консультировали служители культа: как и кого из святых изображать, в какой позе и с какими атрибутами. И хотя в католической живописи не существовало таких жестких канонических правил, как в православии, но все-таки определенный требования к иконографии были, это не вызывает сомнений.

Так что никакой ревности между учениками и учителями в привычном нам понимании не было, попасть в обучение известному художнику считалось большой удачей. Как правило, поначалу ученик в мастерской занимался самой простой работой: убирал, столярничал, растирал краски. В конце обучения ему уже доверялись более ответственные поручения: он мог написать самостоятельно целую створку алтаря, например; мастер только направлял и корректировал его работу. Современные исследователи при внимательном изучении живописи того времени иногда могут определить, сколько «рук» трудилось над созданием того или иного шедевра, и иногда это не две и даже не три, а намного больше.

К сожалению, в тот период работы вообще редко подписывались и датировались, что доставляет теперь множество хлопот искусствоведам, спорящим до хрипоты об авторстве того или иного шедевра. Если бы подписи все-таки ставили, то все, что вышло бы из-под кисти Рогира и Жака с 1427 по 1432 год, в любом случае было бы подписано «Робер Кампен».

А нам с его творчеством и без того путаницы хватает!

С атрибуцией его творений проблемы существовали всегда, и по сей день они не разрешены окончательно. Существовало довольно много работ, авторство которых приписывалось анонимному художнику, условно называемому «Мастер из Флемалья» по условному же названию Флемальского триптиха. В архивных документах с 1406 года значится некий «живописец из Турне», теперь принято считать, что это Кампен. После множества дискуссий и ожесточенных споров, исследователи пришли к выводу, что большинство из работ, значившихся ранее, как картины Флемальского Мастера, сделаны Робером Кампеном.

Справедливее было бы подписывать их «Кампен & Со», ведь скорее всего, он только разрабатывал композицию и прописывал основные фигуры, а мелкую «грязную» работу, как обычно, выполняли ученики; он мог внести безжалостные правки поверх полностью завершённой учеником работы, мог просто выдать готовую работу ученика за продукт своей мастерской, то есть за свою, ведь, как мы уже знаем, он имел полное на это право. Однако ученые приняли соглашение: то, что общепринято считать на сегодняшний момент работами Кампена, именовать работами Кампена, хотя бы для того, чтобы на время прекратить споры. Правда, некоторые неугомонные знатоки до сих пор с пеной у рта отстаивают свои версии, переводя бумагу на кипы диссертаций, но мы на них не будем обращать внимания.

Что мы еще о нем знаем?

Считается, что контактировал художник (не исключено, что в чем-то и конкурировал) с Яном ван Эйком, который посетил Турне в 1427 году. Еще не был написан прославивший Ван Эйка «Гентский алтарь», но художник был уже очень знаменит и почитаем – как-никак друг и придворный живописец самого бургундского герцога! Во время визита в Турне он точно встречался и общался с представителями местной гильдии святого Луки и, скорее всего, виделся и с самим Робером Кампеном — не мог не видится, ведь Кампен в то время был самым крупным и значимым живописцем города. Почти наверняка ван Эйк видел его работы.



Робер Кампен «Портрет Робера де Масмина». 1430-е. Портрет и авторская копия. Теперь они хранятся в разных музеях.

Вот мы представляем себе всякие страсти: Средневековая Европа, ни мобильной связи, ни Интернета, ни поездов, ни даже маршруток – дикость, крысы и чума. Думаем, сидели себе

художники сами по себе, в одиночестве, как медведи в берлогах, в своих полутемных мастерских в отдаленных селениях, и творили не понятно, как и не ясно, для кого. А потом через 500 лет их работы пособирали по подвалам и чердакам по всем уголкам Европы, распределили по музеям и сказали: «Возрождение, однако!».

Но посмотрите, что получалось на практике: Кампен выучил ван Дер Вейдена и Даре, причем последний долгое время вообще жил с Кампеном на одной улице. Ян ван Эйк с братцем к ним в гости заходили, а Рогир ван дер Вейден, возмужав, конкурирует с ним в борьбе за благосклонность бургундского герцога. У ван Эйка, в свою очередь, со временем подрос еще один небезызвестный ученик – Петрус Кристус; северо-нидерландский живописец Гертген тот Синт Янс тоже явно видел картины ван Эйка, и они повлияли на его творчество.

Далее подтягивается «молодняк» – Мемлинг, скорее всего, был учеником уже у Рогира ван дер Вейдена, как и Дирк Боутс. Последний, как принято считать, сам оказал большое влияние на Хуго ван дер Гуса, с которым они, похоже, тоже контактировали. С ван дер Гусом точно работал одно время Юстус ван Гент. Так, смотришь – а все Северное, по крайней мере, Нидерландское возрождение практически в соседних домах проживало. Все они были чуть ли не выходцами из одной артели, а создали целое направление европейской живописи, мощное и самобытное.

С биографией Робера Кампена мы, вроде бы, разобрались, пару слов стоит сказать об его технике.

Писал он, как уже упоминалось, масляными красками, причем никаких готовых наполненных красивеньких тюбиков тогда не было, пигменты растирали вручную между двумя каменными жерновками сами художники или их ученики, причем многие доступные ныне пигменты тогда либо еще не были изобретены, либо были страшно дороги.

Сейчас есть возможность исследовать живопись под электронным микроскопом, в инфракрасных лучах и т.п., буквально разбирая ее по молекулам – даже состав дерева, на котором писались картины, сейчас тщательно изучают, и называется это дендрологический анализ. Это позволяет узнать некоторые профессиональные секреты мастеров. Некоторые из них, к примеру, для создания особых оптических эффектов добавляли в пигменты растертые блестящие минералы, красиво преломляющие свет – этим особенно славились итальянцы эпохи Высокого Возрождения. Ван Эйк использовал многослойную живопись полупрозрачными быстро сохнущими масляными слоями, что придавало глубину его работам и особую яркость цветам.

К слову, ныне в ходу легенда, что братья ван Эйки чуть ли не изобрели масляную живопись. Так вот, ее технология была известна еще с античных времен, да и в Древней Индии тоже, а опыты по ее усовершенствованию и применению Робер Кампен начал одновременно и независимо от ван Эйков. Правда те, говорят, придумали способ более быстрой сушки, экспериментируя с сиккативами и разными маслами, что позволили делать многочисленные слои – ведь не нужно было долго ждать, пока они высохнут.

Я просто слышу разговор Кампена и ван Эйка при встрече в 1427 году: «Ты что, до сих пор пигменты с яйцами растираешь?!» – «С ума сошел?! Нет, конечно, давно уже маслом балуемся! А у тебя сохнет быстро?» – «Я одну штуку добавляю, но это секрет фирмы!»

Писали ранние фламандцы на деревянных досках – обычно дубовых или ореховых. Дерево на нидерландских болотах и дюнах всегда было в относительном дефиците. Хорошую древесину нередко везли из-за границы, морем – из польских лесов, например. Некоторые художники сами готовили дерево под живопись, но чаще обращались к плотникам, которые специально для картин обрабатывали доски, и стоили они иногда недешево.

Кампен, насколько мне известно, особых ухищрений с пигментами не использовал. Более того, в ранних его работах явственна готическая простота и безыскусность: складки одежды

геометричны и абстрактны, цветовые массивы практически однородны, как на книжных миниатюрах, светотень незрелая и едва намеченная.

Если сравнивать, к примеру, готические миниатюры братьев Лимбургов с ранними работами Кампена (в их числе и «Положение во гроб»), бросается в глаза во многом общая стилистика: та же статичность поз, то же нарушение пропорций человеческого тела, причем иногда сознательное, в угоду общему построению композиции, примитивная трактовка пространства, композиционные вольности. Еще раз повторюсь – поначалу Кампен во многом наследует традициям готики, однако в более зрелых его работах проявляется и его смелое новаторство: усиливается пластичная объемность фигур и выпуклость складок ткани, мы наблюдаем первые, и довольно удачные, попытки игры со светотенью.

Как и большинство фламандских примитивов, Кампен не был силен в перспективе и человеческой анатомии. Кроме того, у него была «фирменная» особенность: его мадонны коренасты, приземисты, лица лишены всякой идеализации, выглядят они, как обычные фламандские женщины – рыжие и простоватые, за что его богородиц называют «бюргерскими».



Братья Лимбург. Миниатюра из «Великолепного часослова герцога Беррийского». «Ноябрь» (фрагмент)

С ростом мастерства художник преднамеренно отходит от идеалистичного стиля изображения святых персонажей, показывая их обычными людьми: уязвимыми, страдающими, не всегда красивыми – это то, чего никогда не будет у итальянцев, стремившихся к античному идеалу. В более зрелых работах новаторские черты его живописи будут проявляться еще отчетливее, но полного отхода от некоторых готических традиций у Кампена, его учеников, последователей и других представителей Северного возрождения не будут наблюдаться еще долго.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.