

## Глава 31. Робер Кампен (1378 или 1379 – 1444)

Нидерландский художник Робер Кампен (Мастер из Флемаля), младший современник Мастера Бертрама, Спинелло Аретино, Луиса Боррассы, Мельхиора Брудерлама, Микелино да Безоццо, Жана Малуэля, Конрада фон Зеста, Губерта ван Эйка, Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако и Стефано да Верона, работал в жанрах религиозного портрета и евангельских историй. Кроме того, он явился создателем жанра психологического светского портрета. Полностью порвав с византийской манерой живописи и сделав важный шаг в направлении живописи современной, он стал первым художником - певцом жизни мелкой буржуазии.

### 31.1. Биографические сведения о Робере Кампене

Нидерландский художник Робер Кампен (Мастер из Флемаля) родился в 1378 или 1379 году в Валансьене и умер в 1444 году<sup>(1)</sup> в Турне. Его имя упоминается в Турне с 1406 года. Он играл тогда важную роль в жизни города, развернул широкую деятельность, брался за самую разнообразную работу, от фресок до картонов для шпалер, не говоря уже о менее крупных заказах. В его мастерской обучались многочисленные ученики, среди которых были Жак Дарэ и Рогир ван дер Вейден. В 1423 году в Турне под руководством глав ремесленных цехов произошел серьезный социальный переворот: преобладание патрицианской верхушки в городском управлении было сломлено в пользу бюргеров. После участия в восстании против патрициата художник стал членом нового управления городом. Общественный деятель, Кампен активно участвовал в городском совете в период 1423-1428 годов, когда он поддерживался, главным образом, цехами ремесленников. Художник был заметной фигурой в этой среде: известно, что он занимал престижные должности декана ювелирного цеха и главы гильдии художников. Однако в 1428 году в наказание за то, что он отказался свидетельствовать против одного горожанина, обвиненного в бунтарстве, Кампену было запрещено добиваться какой бы то ни было общественной должности. Вскоре он навлекает на себя вторичное наказание. Его жизнь осложнилась к концу 1430-х годов, когда бюргеры Турне вновь были оттеснены от власти. Ни одно произведение Кампена не удалось идентифицировать на основании архивных сведений. Его отождествление с Мастером из Флемаля вызвало бурные споры, которые вышли за рамки собственно истории искусства. Однако сегодня даже те, кто считает такое отождествление не доказанным, принимают его как очень вероятное.

Про Мастера из Флемаля известно, что он работал в 1410-1440 годах. Иногда его называют также Мастером Алтаря Мероде или Мастером с мышеловкой. Круг его произведений идентифицирован по стилистическому сходству с двумя створками триптиха, вероятно происходящими из замка, а не из несуществующего монастыря во Флемале близ Льежа. Этот триптих

ныне хранится во Франкфурте, в Штеделевском художественном институте. Личность Мастера из Флемаля до сих пор вызывает множество противоположных мнений; особенно часто его отождествляют с одним из трех имен: Жаком Дарэ, Рогиром ван дер Вейденом и Робером Кампенем. Последнее отождествление принято сегодня большинством исследователей. Мастер из Флемаля был, таким образом, художником из Турне, в мастерской которого Рогир ван дер Вейден и Жак Дарэ работали в 1426-1432 годах.

Недавно открытый триптих, включающий «Положение во гроб» и «Воскресение» и хранящийся в собрании Сейлерн галереи Института Курто в Лондоне, является, вероятно, самым ранним из известных его произведений. Его зрелым произведением является «Злой разбойник на кресте» ([илл. 31.31](#)) из Штеделевского художественного института во Франкфурте, представляющий собой верхний фрагмент правой створки большого триптиха, посвященного «Снятию с креста» и известного по старой копии ([илл. 31.32](#)) из Художественной галереи Уокер в Ливерпуле.

Два других произведения из Флемаля – «Мария с Младенцем» ([илл. 31.3](#)) и «Св. Вероника» ([илл. 31.16](#)) и композиция на оборотной стороне «Св. Вероники» - «Св. Троица» ([илл. 31.2](#)), выполненная в технике гризайли (монохромной живописи в серых тонах, имитирующей скульптурный рельеф). В музее Прадо в Мадриде хранится створка триптиха небольшого размера с «Обручением Марии» ([илл. 31.22](#)) на лицевой стороне и фигурами святых на оборотной, исполненными в технике гризайли и имитирующие статуи в нишах.

Более поздними произведениями мастера являются: «Рождество» ([илл. 31.24](#)) из Музея изящных искусств в Дижоне, включающее в себя один из первых северных пейзажей; «Алтарь Мероде» ([илл. 31.10](#)), принадлежавший принцессе Мероде, из музея Метрополитен в Нью-Йорке с портретом на правой створке Иосифа как простого столяра, работающего в своей мастерской; «Мадонна с Младенцем перед экраном камина» ([илл. 31.4](#)) из Национальной галереи Лондона; створка небольшого диптиха «Мадонна с Младенцем Христом перед камином» ([илл. 31.5](#)), а также «Троица» ([илл. 31.1](#)) из петербургского Эрмитажа. Другая версия на ту же тему из музея Лувена, как предполагается, также принадлежит кисти Мастера из Флемаля или его мастерской, однако она имеет небольшие повреждения. Обе картины представляют собой варианты композиции, изображенной на оборотной стороне «Св. Вероники» ([илл. 31.16](#)) из Франкфурта. На небольшом панно из музея Гране в Экс-ан-Провансе «Мадонна во славе со св. Петром и Августином» ([илл. 31.6](#)) Мария представлена восседающей на троне на небесах, ее ноги покоятся на полумесяце, согласно Апокалипсису.

Мастеру из Флемаля принадлежат также многочисленные портреты – «Портрет мужчины» ([илл. 31.34](#)) и «Портрет женщины» ([илл. 31.35](#)) из Национальной галереи Лондона, «Музыкант» из частного собрания, «Портрет толстого мужчины» в двух вариантах – из музея Берлин-Далем и ([илл. 31.33](#)) собрания Тиссен-Борнемисса в Лугано. Более позднее и единственное датированное произведение Мастера из Флемаля – триптих,

заказанный ему в 1438 году кельнским магистром ордена миноритов Генрихом Верлем и хранящийся в Прадо в Мадриде. До наших дней сохранились лишь створки этого триптиха, на одной из которых изображен Иоанн Креститель с донатором ([илл. 31.11](#)). К этому времени художник уже был знаком с творчеством своего современника – Яна ван Эйка.

Композиции Мастера из Флемаля имели большой успех и стали любимым объектом многочисленных копиистов. Многие его произведения известны именно благодаря копиям: «Мадонна с Младенцем в абсиде», «Месса св. Георгия», «Поклонение волхвов», «Св. Лука, рисующий Мадонну», «Распятие» и др. Художник внес значительный вклад в становление реализма в нидерландской живописи XV века [18, 38, 43].

## 31.2. Религиозные портреты

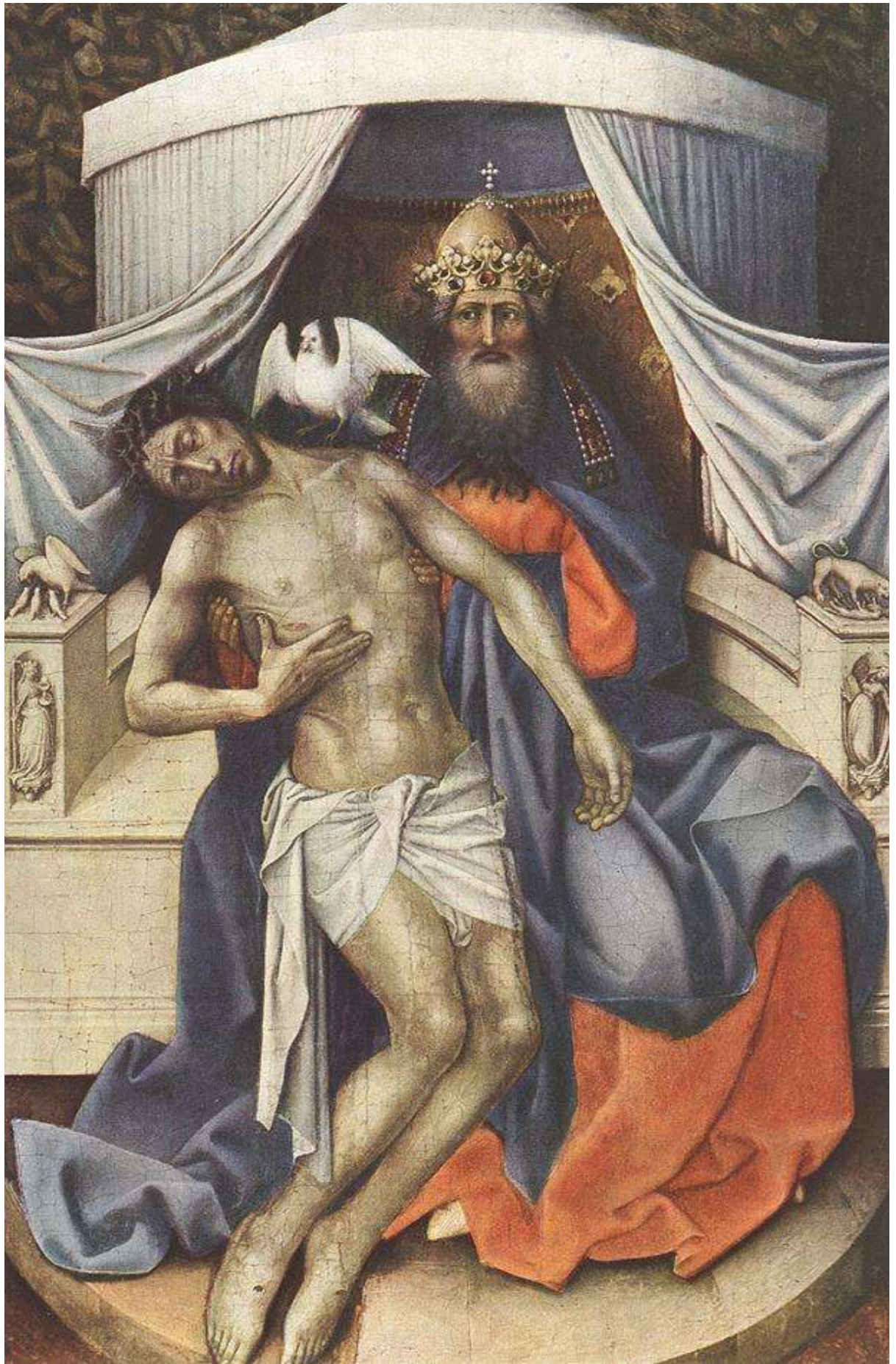
Религиозные портреты составляют значительную часть творческого наследия художника. Они включают новую тему Святой Троицы, а также традиционные темы Мадонны с Младенцем и портретов святых.

### 31.2.1. Святая Троица

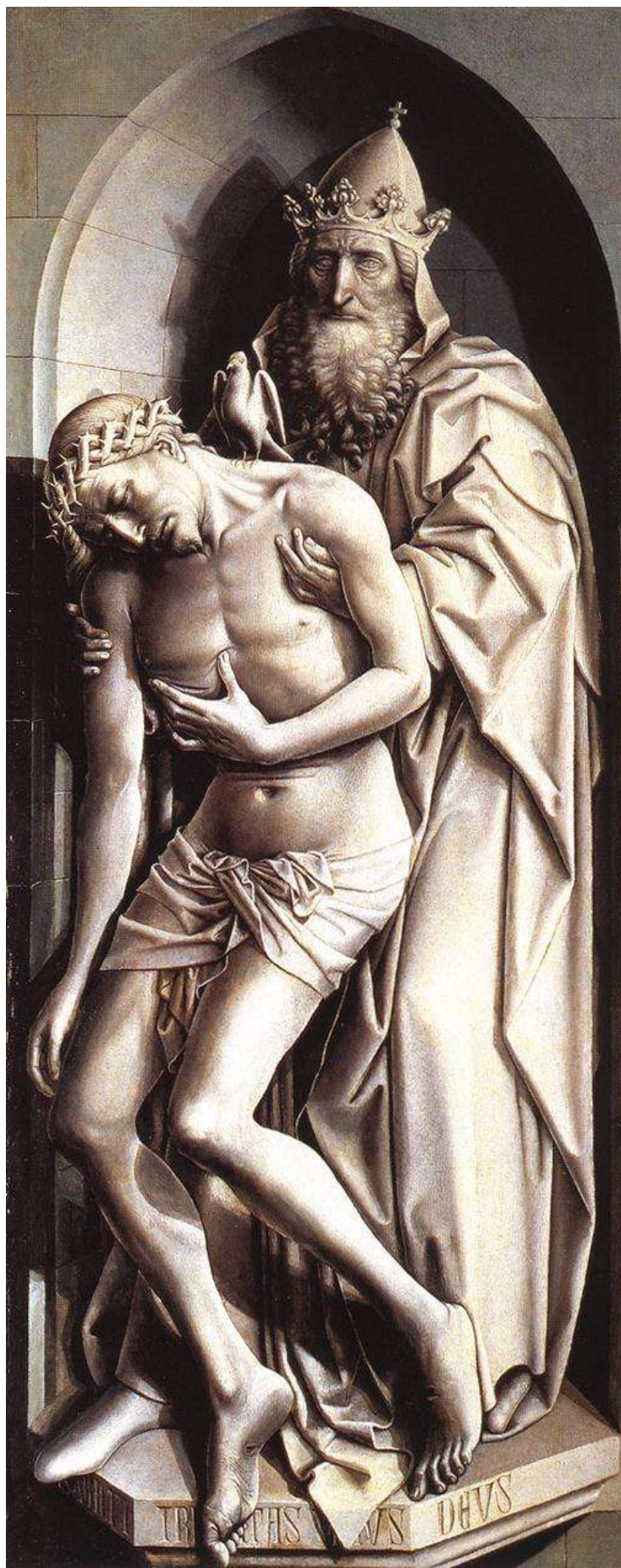
**Анализируемые произведения.** В этом разделе обсуждаются два произведения на эту тему, один из которых создан в технике гризайли. Поскольку пример этой техники встретился здесь впервые, скажем несколько слов о ее происхождении. Она вошла в моду в XIV веке: скульпторы в своих подготовительных рисунках стремились с помощью светотени создать впечатление рельефа, используя при этом лишь одну краску, серую или желтоватую, по цвету напоминающую камень. Широкое распространение гризайль получила во Франции, в частности в мастерской живописца и скульптора Андре Бове, а также в рукописях и, особенно, в изображении резных обрамлений. В эпоху Карла V техника гризайли стала исключительно популярной в миниатюре, витраже и живописи. В станковой живописи она стала характерной чертой северной школы и приобрела религиозное значение – алтари, выполненные в этой технике, участвовали в праздничных литургиях, которые проходили во время поста [18].

Картина «Святая Троица» ([илл. 31.1](#)) размером 33×24.5 см является левой створкой диптиха, созданного в 1433-1435 годах и хранящегося в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Диптих поступил в Эрмитаж в 1843 году из собрания русского дипломата Д.П. Татищева, который приобрел его, как предполагают, в Испании [42, 44].

Другой вариант, «Святая Троица» ([илл. 31.2](#)), размером 149×61 см, выполненный в технике гризайли, хранится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Он был исполнен около 1430-1432 годов и приобретен институтом в 1849 году в Ахене у Игнаца ван Хоутхема. Эта картина входила в состав несохранившегося алтаря, согласно преданию происходившего из аббатства Флемаль, по которому Кампен получил



Илл. 31.1. Робер Кампен. Святая Троица.



Илл. 31.2. Робер Кампен. Святая Троица.

условное имя. Она была чрезвычайно популярна. Ее повторяли и ей подражали Гуго ван дер Гус, Жан Бельгамб, Колен де Котер и другие художники [42, 43].

**Литературная программа.** Троица – это доктрина, согласно которой Бог един, однако по словам Матфея, проявляется в трех лицах – Отца, Сына и Святого Духа: «Мне дана вся власть на небе и на земле. Итак, ступайте и сделайте все народы учениками Моими. Крестите их во имя Отца, Сына и Святого Духа». Эта теория была обоснована Августином в его трактате «О Троице». Отсутствие этой темы в древнехристианском и раннесредневековом религиозном искусстве объясняется, как предполагают, нежеланием натуралистично изображать первое лицо Троицы, которое, будучи невидимым, было непознаваемым. Троица, таким образом, могла изображаться в виде идеограммы – например, трех соединенных кругов. Бог-Отец первоначально изображался в виде символического ока или руки, простиравшейся из облака, возможно, держащей корону. Типичная Троица, впервые изображенная в произведениях французских и северо-итальянских мастеров XII века, представляет Бога-Отца в виде старца, возможно, длиннобородого, патриархального облика, иногда с треугольным нимбом. Он находится позади и немного выше Христа, который на кресте. Голубь (Святой Дух) парит прямо над головой Христа. Робер Кампен ввел новый тип изображения Троицы, где Бог-Отец поддерживает поникшее тело Христа, наподобие того, как оно изображается в сюжете «Пьета» ([илл. 25.1](#)) [19].

**Действующие лица.** Оба изображения Бога-Отца по типу фигуры, лица и одеяния похожи друг на друга. Высокий и стройный (особенно на [илл. 31.2](#)) старик, с худым лицом, настороженным на [илл. 31.1](#) и несчастным и даже изможденным на [илл. 31.2](#), с темными ([илл. 31.1](#)) и довольно большими глазами, длинным носом ([илл. 31.2](#)), роскошными, серыми с проседью ([илл. 31.1](#)) волосами и бородой с тщательно нарисованными волосками, причем борода по всей ширине заканчивается отдельными волнистыми прядями, Он облачен в широкое, длинное, кирпично-красное ([илл. 31.1](#)) церковное одеяние и синий ([илл. 31.1](#)), широкий и длинный плащ с украшенным жемчугом и золотом черным воротником ([илл. 31.1](#)). На голове у Него золотая ([илл. 31.1](#)) папская тиара, обеими руками Он держит тело мертвого Иисуса, а Его ноги обуты в светло-желтые ([илл. 31.1](#)) туфли с острыми носами. По сравнению с образом Бога-Отца у Мастера Бертрама, здесь Он значительно старше и значительнее, а по сравнению с Его образом в работах Жана Малуэля ([илл. 25.1](#)) и Джентиле да Фабриано ([илл. 28.37](#)), Он несколько моложе.

Иисус, худой, с широкоскулым, серым ([илл. 31.1](#)) лицом, выпуклыми (хотя и закрытыми) глазами, низким, с глубокими морщинами лбом и острым подбородком, с черными ([илл. 31.1](#)), короткими волосами и бородкой, почти полностью обнажен. Лишь Его бедра обвязаны белой набедренной повязкой, а голова увенчана терновым венком с большими колючками и сложным плетением, напоминающим орнамент. На [илл. 31.2](#) тенями подчеркнута реалистично нарисованная анатомическая структура тела, особенно мышцы

шеи и ключицы. По сравнению с довольно крепким торсом, у Него слишком слабые руки. Показаны все раны Иисуса, но даже на [илл. 31.1](#) почти не видно крови. При том, что тип лица Иисуса на обоих изображениях один и тот же, лица на них не похожи друг на друга и на лица Иисуса в работах предшественников.

Лишь на [илл. 31.2](#) изображение Святого Духа действительно похоже на белого голубя. На [илл. 31.1](#) – это чуть более крупная птица с большими крыльями, форма которых нетипична для голубей, и с хохолком на голове.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей на этих двух картинах несколько различно. На [илл. 31.1](#) Бог-Отец сидит лицом к зрителю, а на [илл. 31.2](#) стоит в пол оборота вправо к нему. На [илл. 31.1](#) Его лицо, выражающее какую-то тревогу и одновременно попытку скрыть ее, повернуто прямо к зрителю, а глаза смотрят резко вправо. На [илл. 31.2](#) Он, глядя на зрителя, не скрывает Своей печали. Иисус повернут в сторону правого ([илл. 31.1](#)) или левого ([илл. 31.2](#)) края картины. Бог-Отец держит Его тело под мышками ([илл. 31.1](#)) или левой рукой под мышкой, а правой за плечо ([илл. 31.2](#)). Выражение лица Иисуса характерно для глубокого, смертного сна ([илл. 31.2](#)) или обморока ([илл. 31.1](#)). Его Поза примерно одинакова – Его голова безжизненно склонилась к правому плечу, правую ([илл. 31.1](#)) или левую ([илл. 31.2](#)) руку Он приложил к ране под ребром, а противоположная рука безвольно опущена. На [илл. 31.1](#) она несколько отставлена влево. Ноги слегка согнуты в коленях, причем на [илл. 31.2](#) они несколько разведены и повернуты так, что видна стопа правой ноги. И кисти рук, и стопы ног нарисованы исключительно реалистично (чего, обычно, не удавалось предшественникам). На обеих картинах вся тяжесть тела Иисуса удерживается руками Бога-Отца, так что ноги Иисуса почти не опираются о землю. Святой Дух сидит на левом плече Иисуса ([илл. 31.2](#)) или только что прилетел и еще не успел сесть на него ([илл. 31.1](#)).

**Трон.** Широкий трон, на котором сидит Бог-Отец ([илл. 31.1](#)), сделан из белого (слегка желтоватого) материала, возможно из слоновой кости (если в это время этот материал был известен в Европе). Его невысокие спинка и подлокотники образуют полукруг (не разделенный на части). В результате и сидение является полукруглым в глубину. Перед треном находится подставка для ног, представляющая собой полукруглую толстую плиту из того же материала. Над треном находится балдахин, состоящий из широкого конического купола, белого снаружи и голубого внутри, и светло-голубых занавесок, собранных в мелкие складки. Занавески раздвинуты спереди, где сидит Бог-Отец, а их концы прикреплены к боковым краям картины. Позади Бога-Отца на кольцах висит коричневый полог с орнаментальным рисунком. Заметим, что такой тип трона ранее не встречался.

Подлокотники трона украшены несколькими символическими фигурами. Женская фигура с короной на голове и крестом в руке на торце слева от Бога-Отца обозначает Христианскую церковь. Над нею расположен пеликан, кормящий своею кровью детенышей, – символ связанный с Христом-искупителем. Справа от Бога-Отца мы видим Синагогу – падающую

женщину с завязанными глазами и сломанным копьем в руках. Над нею расположена львица, рычанием пробуждающая детенышей. Этот символ, так же как и изображение пеликана, взят из средневекового трактата «Физиолог». Там рассказывается, что львица рождает детенышей мертвыми и через три дня лев вызывает их к жизни рычанием. Средневековье видело в этом образ временной смерти Христа и Его воскрешение Богом-Отцом через три дня [42].

**Ниша.** На [илл. 31.2](#) фигуры в виде статуй размещены на шестиугольном пьедестале в полукруглой нише, сделанной из каменных плит. Пьедестал выдается вперед почти к самому нижнему краю картины, чем усиливается впечатление объемности всей композиции. На передней боковой поверхности пьедестала сделана надпись на латыни: «Святая Троица – единый Бог».

**Цветовая гамма и композиция.** Картина ([илл. 31.2](#)) выполнена в черно-белой гамме. Источник света расположен справа от зрителя, а тени подчеркивают мельчайшие детали скульптуры. В нише видна тень от головы Бога-Отца. Умение передавать освещение здесь достигло нового уровня совершенства. На [илл. 31.1](#) цветовая гамма довольно богата, но краски несколько тускловаты (возможно от времени). Доминируют белый цвет (трон, балдахин, голубь, набедренная повязка), оттенки голубого (плащ Бога-Отца и занавески балдахина), красного (облачение Бога-Отца и раны Иисуса), серого (лица, волосы и тело Иисуса) коричневого (полог позади Бога-Отца) и зеленого (фон позади балдахина с несколько странным узором, возможно, имитирующим листву). В строго симметричную композицию [илл. 31.1](#) асимметрию вносят фигуры Иисуса и голубя, расположенные справа от Бога-Отца, и Его плащ, более длинный с правой стороны. Что касается [илл. 31.2](#), то в ней асимметрия фигур Бога-Отца и Иисуса присутствует изначально. В обоих произведениях заметно противопоставление устойчивой фигуры Бога-Отца и изломанной, поникшей фигуры Иисуса. Семейная сцена в Божественном чертоге, представленная средствами живописи (в том числе и изображающей скульптуру), говорит верующим, что ради них даже Бог-Отец вынужден страдать (не говоря уже о Христе).

### 31.2.2. Мадонна с Младенцем

**Анализируемые произведения.** В обсуждаемых в этом разделе четырех картинах художник предложил три новых варианта иконографии сюжета.

Картина «Мария с Младенцем» ([илл. 31.3](#)) размером 151×61 см хранится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Она вместе с картиной «Св. Троица» ([илл. 31.2](#)) входила в несохранившийся алтарь.

Картина «Мадонна с Младенцем перед экраном камина» ([илл. 31.4](#)) размером 63×49 см, созданная в 1430 году, хранится в Национальной галерее в Лондоне. Картина была обрезана сверху и справа и затем увеличена приставками: около 3 см сверху и 9 см справа. Таким образом, на ней чаша и шкафчик – новые. Проведенная сравнительно недавно реставрация картины





Илл. 31.3. Робер Кампен. Мария с Младенцем.



Илл. 31.4. Робер Кампен. Мадонна с Младенцем перед экраном камина.

сопровождалась тщательными технологическими исследованиями. В результате было установлено, что картина исполнена не самим Кампеном, а последователем, использовавшим несохранившийся прототип. Это произведение было приобретено в 1875 году А. Сомзее из собрания брата герцога Пармского и перевезено в Брюссель. До 1903 года картина находилась в собрании Эгню, в 1903 году была куплена Г. Солтингом, а в 1910 году – завещана Национальной галерее.

Картина «Мадонна с Младенцем Христом перед камином» ([илл. 31.5](#)) размером 34.3×24.5 см хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Она представляет собой правую створку диптиха, на левой створке которого изображена «Св. Троица» ([илл. 31.1](#)).

Картина «Мадонна во славе со св. Петром и Августином» ([илл. 31.6](#)) размером 48×31.6 см является последним произведением мастера и хранится в музее Гране в Экс-ан-Провансе. Картина была завещана музею в 1863 году Жан-Батистом Мари де Бургиньоном де Фабрегуль. Литературной программой картины являются строки из Апокалипсиса: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» [6].

**Действующие лица.** На картинах ([илл. 31.4-31.5](#)) художник создал образ «бюргерской Мадонны». По сравнению с Мадоннами предшественников, для ее лица характерны широкий лоб, большой нос, массивные скулы, отсутствие какого-либо аристократизма. Она моложе и нежнее, а ее волосы почти полностью закрыты головным платком на [илл. 31.3](#), крупное, более полное, с тяжелой нижней частью на [илл. 31.4](#), довольно нейтральное на [илл. 31.5](#) и заметно удлиненное и наиболее красивое на [илл. 31.6](#). Ее мастерски нарисованные, вьющиеся, каштановые волосы с прямым пробором распущены по плечам.

На [илл. 31.3](#) и [31.6](#) она высока и стройна, в то время как на [илл. 31.4](#) и [31.5](#) у нее крепкая и коренастая фигура, от которой веет спокойствием. На [илл. 31.3](#) и [31.4](#), где она кормит Младенца, художник нарисовал ее нежную правую грудь, причем теплота и мягкость кожи передана удивительно. Однако кисти рук не вполне удалась мастеру – они слишком большие, пальцы слишком длинные и, как это делали предшественники, неестественно изогнуты. Мария одета в широкое длинное платье, желтое с золотым узором и обшлагами из коричневого меха на [илл. 31.3](#), и различных оттенков синего цвета на остальных. На [илл. 31.4](#) поверх платья на ней голубой халат, подол которого украшен золотой лентой с вышивкой и рубинами, а обшлага рукавов – также коричневым мехом, а на [илл. 31.3](#) и [31.5](#) – плащ, белый справа и черный слева в первом случае и ярко-красный во втором, пристегнутый к платью золотыми брошками в форме цветков. На [илл. 31.5](#) и [31.6](#) ее волосы стянуты лентой.

Младенец, разный на всех четырех картинах, но везде довольно крупный, наименее симпатичен на [илл. 31.5](#), где у Него короткие, рыжие волосы, толстые щеки, толстый нос и несколько бессмысленное выражение лица. Наиболее взрослым Он кажется на [илл. 31.3](#), где у Него довольно



Илл. 31.5. Робер Кампен. Мадонна с Младенцем Христом перед камином.



Илл. 31.6. Робер Кампен. Мадонна во славе со св. Петром и Августином.

длинные, вьющиеся волосики и тонкое, нервное личико. Только здесь Он и Мария отмечены традиционным нимбом - у Него с узорным крестом, а у нее с орнаментом. На остальных двух картинах Он очень симпатичен. Только на [илл. 31.3](#) Младенец одет темно-синюю тунику с белым воротничком, подпоясанную тонким, коричневым поясом. На остальных картинах Младенец голенький. Он довольно худ, с тоненькими ручками и ножками на [илл. 31.4](#) и [31.6](#), и толстенький и пухленький на [илл. 31.5](#).

Апостол Петр, присутствующий на [илл. 31.6](#) слева, более худой, чем обычно, с красивым, выразительным лицом, седыми волосами и бородой, облачен в зеленые папские одежды, из-под которых виднеется нижняя белая риза, и красный плащ, края которого обшиты широкой желтой лентой. Верх плаща скреплен большой застежкой в виде креста, на голове у него надета золотая тиара с бармами, на руках – белые перчатки, а в левой руке он держит серебряные ключи от Рая.

Св. Августин Гиппонский (354-430), также присутствующий на [илл. 31.6](#) справа, христианский святой, самый знаменитый и влиятельный христианский теолог, епископ Гиппонский (Гиппон – город на севере Африки), один из четырех латинских (западных) отцов Церкви, родился в Тагасте (город в римской провинции Нумидии). Его мать Моника, давшая ему первоначальную христианскую ориентацию, также была канонизирована. На картине святой изображен человеком средних лет, с красивым лицом без бороды, в епископских одеждах – белом тонком облачении и сером плаще, края которого обшиты широкой золотой лентой. Края плаща скреплены большой, квадратной, серебряной пряжкой с рельефом. На голове у него надета белая митра с золотыми украшениями, на руках – белые перчатки (как и у Петра). В правой руке он держит красное пылающее сердце – символ религиозного горения и страсти, а в левой – большую раскрытую книгу – символ учености и писательской деятельности.

Донатор, также присутствующий на [илл. 31.6](#) между святыми, заказчик картины, судя по облачению, аббат-августинец, средних лет, с красивым, благородным лицом, высоким лбом, орлиным носом, большой лысиной и черными, короткими волосами на затылке, одет в длинный и широкий черный плащ с капюшоном, и нижнее тонкое белое облачение.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие персонажей на всех картинах различно. На [илл. 31.3](#) Мария стоя кормит грудью Младенца. Такая трактовка сюжета «Мадонна с Младенцем» ранее встречалась лишь в скульптуре (у Нино Пизано на [илл. 12.7](#); в его скульптурах на [илл. 12.6](#) и [12.8](#) Мадонна стоя лишь держит Младенца на руках; то же у Клауса Слютера на [илл. 18.7](#)). У предшественников Робера Кампена Мадонна либо сидит, либо нарисована лишь до пояса. Мадонна немного опустила голову и прикрыла глаза – она, видимо, получает удовольствие от физического контакта с Сыном. Младенец же, выпустив изо рта сосок, чем-то отвлекся и внимательно смотрит за правый край картины.

На [илл. 31.4](#) Мария сидит, держа Младенца на коленях и подложив левую руку Ему под ягодицы. Она с напускнутой строгостью смотрит на Него

сверху вниз и пытается предложить Ему грудь, сжав сосок двумя пальцами правой руки. Но Младенец не хочет есть. Он развалился на белой пеленке, слегка поджал ножки, поднял левую ручку к голове, положив правую на колено левой ноги, и шаловливо и мечтательно смотрит чуть вверх за левый край картины. Семейная идиллия молодой мамы и ее любимого, уже избалованного ребенка передана очень убедительно. На [илл. 31.5](#) представлен близкий вариант взаимодействия матери с сыном. Мария не кормит Младенца, а просто держит Его, голенького, на коленях, обняв Его за животик левой рукой, а правую протянув ладонью к камину и согревая ее, чтобы холодным прикосновением руки не беспокоить Его. Он лежит на животике, оглянувшись, подняв вверх ручки и опершись локтями о ее левую руку. Под Ним лежит смятая белая пеленка и спускающееся до пола серое одеяло с узором из белых лилий – символов чистоты Девы Марии.

На [илл. 31.6](#) Мария, сидя на парящем в воздухе троне и глядя вниз, благословляет правой рукой персонажей, находящихся на земле. Младенец, расположившись на ее левом колене, предоставлен самому себе. Она лишь поддерживает Его левой рукой. Внизу слева на троне сидит св. Петр, приложив правую руку к груди, а левую с ключами положив на колено. Он задумчиво смотрит поверх головы донатора, который, воздев обе руки, стоит перед ним на коленях и благоговейно смотрит на него. Справа, позади донатора, сидит св. Августин и внимательно читает лежащую у него на коленях книгу. Группа, расположенная на земле, не видит Марии и Младенца.

**Интерьеры.** На [илл. 31.4](#) и [31.5](#) Мадонна с Младенцем представлены в интерьере бюргерского дома первой половины XV века. Оба помещения нарисованы в соединении двух ракурсов: на Мадонну и стену за ней художник смотрит прямо перед собой, а на пол – сверху вниз под углом. В каждом случае поместившаяся на картину часть комнаты невелика и ограничена сверху до середины или верха окна (потолок не поместился). Стены комнаты (на [илл. 31.5](#)) покрыты гладкой серой штукатуркой, а пол в обоих случаях выложен в шахматном порядке двуцветной прямоугольной плиткой – светло-коричневой и белой ([илл. 31.4](#)) или темно- и светло-коричневой ([илл. 31.5](#)). В обоих помещениях за Девой Марией находится встроенный в противоположную зрителю стену большой камин с вытяжкой. В его декоративном обрамлении (на [илл. 31.5](#)) выделяется скульптурная фигурка мужчины с согнутыми ногами. На этой же картине внутри камин лежат поленья дров и головешки, причем некоторые из них уже покрылись серым пеплом, в другие светятся от жара. Над ними удивительно реалистично нарисован пылающий огонь. Так рисовать огонь итальянцы еще не умели, не говоря уже о мастерах других национальных школ живописи. Рядом с горящими дровами стоит темно-коричневая металлическая кочерга необычной конструкции с фигурной ручкой. На [илл. 31.4](#) большая часть камин закрыта плетеным из соломы экраном, находящимся за спиной Девы Марии и защищающим ее от жара. Экран расположен таким образом, что он образует своего рода нимб вокруг ее головы. Над экраном видны кончики

языков пламени из камина, которые создают впечатление свечения верхнего нимба Марии, образуемого экраном. В каждом из вариантов нарисованная часть комнаты захватывает окно. На обеих картинах у окон темно-коричневые деревянные рамы, на [илл. 31.4](#) подоконник из такого же дерева, а на [илл. 31.5](#) он из штукатурки, а стекла покрыты кривой мелкой сеткой. Внутри комнаты находятся деревянные ставни, причём они не закрывают верхнюю часть окна, а каждая створка разделена на две части, закрывающиеся независимо одна от другой (это видно на [илл. 31.5](#)). На боковой стене комнаты почти под самым потолком приделана вешалка, на которой висит длинное белое полотенце, а под ней стоит умывальник на трёх ножках – неглубокий медный таз, на котором поставлен медный кувшин. Медь умывальника просто сверкает. Эти предметы символизируют чистоту Марии ([илл. 31.5](#)). Домашний уют обоих интерьеров передан художником необыкновенно ярко.

**Предметы мебели.** На [илл. 31.4](#) мы видим несколько предметов мебели. Дева Мария сидит на коричневой деревянной скамье с решетчатой спинкой (но расположена она для этого низко). Львы, вырезанные на этой спинке, являются символом Святой Девы как вместилища мудрости. На скамье лежит зелёная простыня, на ней – алая подушка, на которой – белая смятая пеленка, а выше – раскрытая книга, обозначающая божественную мудрость Марии. За скамьей, у левого края картины стоит низкий треугольный деревянный столик, а почти на переднем плане у правого края – резной шкафчик, о который локтем оперлась Мадонна и на котором стоит красивая золотая чаша. Ещё одним «предметом мебели» является широкий трон Марии на [илл. 31.6](#). По ширине он больше похож на диван, сделан из коричневого дерева, покрыт красным покрывалом из тонкой материи и украшен на углах медными фигурками Христианской церкви и Синагоги.

**Небесные явления.** На [илл. 31.6](#) слава Марии представлена небесными явлениями. Её трон парит на фоне нежного лазурного неба и окружён кольцом из клубящихся облаков, окрашенных лучами солнца в жёлтые и красные цвета. Эти кучевые облака совершенно не похожи на облака у Джотто и его последователей, больше напоминающие пар. У подножья трона Марии расположен золотой серп луны рогами вверх. Она упирается в него ногами и на нём лежит подол её платья. Позади Марии нарисовано солнце. Оно образует своего рода темно-жёлтую мандорлу вокруг её головы, из которой исходят красные, затем жёлтые и оранжевые, а на концах снова красноватые и жёлтые лучи. Некоторые лучи вырываются из круга и почти достигают облаков. Изменение цвета лучей создаёт иллюзию того, что они пульсируют. В результате голова Девы Марии кажется окружённой грандиозным нимбом, внутренней частью которого является солнце, переходящее в лучи, три раза изменяющие цвет, затем расположен круг неба, постепенно меняющий цвет от почти белого до лазурного, а далее следует круг облаков, сверкающих различными красками. Такое потрясающее изображение мистических явлений с помощью явлений естественных, природных, встречается впервые.



**Городские пейзажи.** Городские пейзажи представлены на [илл. 31.4](#) и [31.5](#) как вид из окна. Такой способ включения пейзажа в картину встречается здесь впервые, но затем станет одним из любимых приемов. На [илл. 31.5](#) видна лишь часть городского двухэтажного дома, освещенного солнцем, с фигурной крышей, флюгером и окнами. На [илл. 31.4](#) городской пейзаж изображен с поразительной конкретностью. Видно несколько рядов двухэтажных домов с готическими фасадами, за ними церковь с высокой серой колокольней со шпилем, за ней бурые холмы, дорога между ними, дали, теряющиеся в дымке на заднем плане, и ясное безоблачное небо. Жизнь городской улочки также передана со всеми подробностями, не забыт даже кровельщик, производящий ремонт крыши одного из домов. Несомненно, что этот пейзаж является документальным, но, в то же время, необыкновенно поэтичным.

**Сельский пейзаж.** Сельский пейзаж нарисован на [илл. 31.6](#). Здесь, как и в произведениях Амброджо Лоренцетти ([илл. 8.18](#)) и Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)), мы встречаемся с панорамой холмистой местности, покрытой изумрудной травой, местами темным кустарником и редкими деревьями. Между холмами вьется дорога, вдоль которой также посажен ряд деревьев (возможно плодовых). В центре пейзажа помещен средневековый замок, огороженный каменной стеной, с башнями и подъемными мостами. Слева от замка видны крестьянские поля. При всей своей миниатюрности этот сельский вид дышит покоем и безмятежностью.

На [илл. 31.3](#) и [31.6](#) на переднем плане мы видим зеленую лужайку, усыпанную цветами (на ней стоит Дева Мария в первом случае и сидят святые во втором). Здесь можно обнаружить целую коллекцию цветов, растущих на полях европейского севера: фиалки, маргаритки, лютики, ландыши и другие, которые переданы с точностью иллюстрации к ботаническому атласу.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма и композиция этих картин различна. На [илл. 31.3](#) замечателен красный фон, покрытый золотым узором, напоминающим японские рисунки. Сказочные животные с человеческими лицами, когтистыми лапами грифонов и геральдические звери чередуются с лучащимися кругами. Отдельные изображения разделены колосьями злаков. На этом фоне в центре расположена светлая фигура Мадонны и Младенца в темных одеждах и темной частью плаща под Ним. Траурные цвета, окружающие Младенца контрастируют с белизной плаща Мадонны с противоположной стороны. Ее нимб не похож на обычный, традиционный. Он представляет собой золотой круг, украшенный вставленными в него крупными драгоценностями.

На [илл. 31.4](#) внимание привлекают светлая крупная фигура Мадонны справа и вид из окна в левом верхнем углу, образующие диагональ. Коричневый тон скрадывает все остальные предметы обстановки. Мир царит и в доме, и в мире.

На [илл. 31.5](#) четыре центра притяжения: яркая фигура Мадонны в центре, горящий огонь в камине у левого края картины, сверкающий медный

умывальныйник у правого края и окно над головой Марии. В результате композиция имеет форму креста, в центре которого находится Младенец. Пока мать и сын могут наслаждаться семейным счастьем, но крест уже видится внимательному зрителю.

Наконец, картина на [илл. 31.6](#) словно составлена из двух частей, связанных между собой через пейзаж: наверху парящая Мария, окруженная славой и благословляющая находящихся на земле; внизу два святых, один из которых занят своими мыслями, а другой погрузился в чтение, и донатор, который благоговеет перед Петром, но тот не замечает его; пейзаж разделяет эти два плана. Ярчайшие колористические эффекты служат средством дополнительного объединения верха и низа – одежды святых повторяются в сиянии облаков, а темная фигура Марии перекликается с черной фигурой донатора. И снова в композиции можно видеть перевернутый крест (на котором был распят Петр), концы которого образуют четыре персонажа.

Таким образом, на [илл. 31.3](#) Мадонна представлена кормящей Младенца, стоя во весь рост, на весьма экзотическом фоне, на [илл. 31.4](#) и [31.5](#) – сидящей в обстановке бюргерского дома среднего достатка, а на [илл. 31.6](#) – в славе, образованной небесными явлениями.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжая обсуждение истории развития этого сюжета, прерванную в параграфе 30.2, отметим еще один вариант «Мадонны с Младенцем» в обстановке бюргерского дома ([илл. 31.7](#)) того же автора размером 22.5×15.4 см, исполненный около 1435 года и приобретенный в 1986 году Национальной галереей Лондона. Здесь можно отметить лучистые нимбы у обеих персонажей, более бедную обстановку дома, похожего на деревенский, и большее число бытовых подробностей: корзину с бельем, горящую свечу (впервые), щипцы, медный таз, однотонный плиточный пол и деревянный потолок. Наконец, на картине ([илл. 31.8](#)) размером 39×27 см из Государственных музеев Берлина, исполненной около 1425 года, Мадонна в черном платье и великолепном красном плаще, раскинувшимся по траве декоративными складками, сидит около укрепленной кирпичом клумбы засаженной цветами Девы Марии – маргаритками. За клумбой царит глубокий мрак, сквозь который из верхних углов картины на Мадонну падают пучки золотых лучей. Маленький розовый Младенец с большой головкой чем-то испуган.

### 31.2.3. «Иосиф-плотник»

**Алтарь Мероде.** Картина «Иосиф-Плотник» ([илл. 31.9](#)) размером 61×26 см является правой створкой триптиха, известного под названием «Алтарь Мероде» ([илл.31.10](#)), так как до поступления в Музей Метрополитен в Нью-Йорке он долгое время находился в собрании графов Мероде в Бельгии. Триптих был создан около 1440 года и долгое время считался особенно характерным и главным произведением Робера Кампена, а вариант той же композиции из музея в Брюсселе – его позднейшим повторением.



Илл. 31.7. Робер Кампен. Мадонна с Младенцем.



Илл. 31.8. Робер Кампен. Мадонна у клумбы.



Илл. 31.9. Робер Кампен. Иосиф-плотник.



Илл. 31.10. Робер Кампен. Алтарь Мероде.

Технологические исследования привели к обратному выводу: картина, хранящаяся в Брюсселе, вышла из мастерской Кампена. Рентгенограмма показала значительные изменения, внесенные в ходе работы. Предполагается, что сам Кампен на завершающей стадии мог участвовать в работе над ней. В 1820 году триптих был куплен в Брюгге принцем д'Арембергом, от которого по наследству перешел к семье Мероде. В 1957 году приобретен для Музея Метрополитен [42].

**Литературная программа.** Иосиф, муж Девы Марии, покровитель простых людей и хранитель семейной морали, плотник, был приемным отцом Христа. На основании авторитета определенных апокрифических рассказов о его жизни существовала долгая традиция изображать его в виде седобородого старца [19, 42]. На картине Иосиф изображен именно таким за работой в своей мастерской.

**Иосиф.** Иосиф, пожилой, с обветренным, загорелым, морщинистым лицом семитского типа и столь же загорелыми натруженными руками, с исключительно нарисованной пушистой, седой, не слишком длинной бородой, одет в красную нижнюю одежду (от которой видны лишь рукава) и длинную коричневую верхнюю. Его голова повязана синим тюрбаном, а на ногах он носит грубые черные ботинки (или сапоги). Возможно, так одевались современные художнику евреи среднего достатка, жившие в Нидерландах. В левой руке он держит дощечку, в которой сверлит дырки, а в правой – сверло.

**Интерьер.** Интерьер тесной мастерской нарисован с мельчайшими деталями. Ее коричневые стены, пол и потолок сделаны из струганных досок, причем потолок укреплен продольными балками. В противоположной от зрителя стене видны полуоткрытая деревянная дверь и два окна, причем длина левого окна составляет половину от правого. Окна закрываются деревянными ставнями, которые отворяются не в стороны, а вверх. На картине они открыты и закреплены под потолком специальными деревянными крючками. В правой стене также видна деревянная закрытая дверь, ведущая, возможно в дом. Иосиф сидит на деревянной светло-желтой скамейке, над спинкой которой сделана косая деревянная решетка. Перед ним стоит верстак на высоких ножках, верх которого сделан из широкой, неровной по краям доски. На верстаке разложены различные инструменты, нарисованные с большим знанием дела: коловорот, рубанок, миска с гвоздями, молоток, стамеска, клещи, плотницкий нож и другие, более мелкие. Перед верстаком на полу стоит маленькая скамеечка для ног, нарисованная явно в неправильном ракурсе. На ней лежит рукоятка длинной и узкой ножовки. Перед скамейкой, на которой сидит Иосиф, лежит полукруглое полено, в которое воткнут своеобразной формы топор с короткой черной ручкой и длинным топорщиком из светлого металла. Рядом лежит недлинная круглая палка, а вокруг полена разбросаны стружки. Снаружи у окна, на выступающем подоконнике стоит мышеловка. Она имеет богословский смысл: «Смерть Христа означает победу над дьяволом, как если бы он проглотил приманку мышеловки. Он наслаждался смертью

Христа, как палач. Но то, чем он наслаждался, привело его к собственной гибели. Крест Господа Бога стал мышеловкой для дьявола...» - эти слова блаженного Августина объясняют значение мышеловки.

**Городской пейзаж.** Из окон и проема двери мастерской открывается вид на широкую городскую площадь. На ее противоположной стороне видны нарядные фасады двух- и трехэтажных домов готического стиля, шпили, купола и крыши готических церквей. По площади прогуливаются горожане, одетые в короткие и длинные нарядные одежды.

**Цветовая гамма и композиция.** На картине преобладают коричневые и желтые цвета. На этом фоне выделяются синий тюрбан и красные рукава одежды Иосифа, а также его белая борода. Композиция картины состоит из двух частей, расположенных одна под другой: внизу Иосиф выполняет свою работу в окружении своих инструментов, а сверху через окна виден нарядный вид современного художнику города. Робер Кампен, который вращался в кругах небогатых ремесленников, со всей силой своего огромного таланта и мастерства стремился показать в своем творчестве, что близкие Иисусу святые люди, его семья, были простыми людьми, жили среди простых людей и, как эти ремесленники, зарабатывали себе на жизнь повседневным трудом, были погружены в постоянные заботы, а не восседали на тронах, слушая песнопения ангелов.

#### 31.2.4. «Иоанн Креститель»

**История картины.** Картина «Иоанн Креститель» ([илл. 31.11](#)) размером 101×47 см является левой створкой триптиха (центральная часть которого утеряна), так называемого «Алтаря Верля», созданного в 1438 году и хранящегося в Прадо в Мадриде. На нижней части картины имеется надпись: «В 1438 году это изображение заказал священник Генрих Верль, кельнский магистр». Генрих Верль происходил из Вестфалии и был профессором Кельнского университета. Он занимал также высокую должность в монашеском ордене миноритов, принимал участие в церковном соборе в Базеле в 1441 году. Умер в Оснабрюкке в 1461 году. Он много раз приезжал в Турне, где у миноритов был свой дом, и, как считается, был хорошо знаком с Робером Кампеном. Картина была приобретена Карлом IV, королем Испании. В 1824 году из Аранхауэса передана в Прадо [42].

**Действующие лица.** Иоанн Креститель, довольно молодой, высокий и стройный, с низким лбом, большим носом, пышной копной кудрявых темно-коричневых волос и такого же цвета короткой, но окладистой бородой, одет в короткую тунику из грубой темно-коричневой материи, низ которой подоткнут за пояс, и длинную и широкую красную мантию поверх нее. Через проем мантии видны его голые босые стройные ноги. Правая рука также обнажена почти до локтя. В левой же руке, обернутой мантией, Иоанн держит большую толстую книгу в красном переплете с застежками, на которой лежит белый агнец.





Илл. 31.11. Робер Кампен. Иоанн Креститель.

Донатор Генрих Верль предстает крупным и упитанным, с широким бритым лицом, небольшими глазами, одетым в характерную для францисканского ордена широкую коричневую сутану с капюшоном, подпоясанную белой веревкой с тремя узлами и кисточкой на конце. На голове у него надета черная шапочка. В зеркале отражаются еще два монаха, оба безбородые, один из которых седой, а другой черноволосый.

**Взаимодействие персонажей.** Донатор стоит на коленях, сложив руки перед собой, у самого правого края картины. Он должен взаимодействовать с изображением на центральной части алтаря, но она утрачена. Позади донатора стоит его духовный покровитель Иоанн, протянув вперед книгу с лежащим на ней агнцем и правую руку в жесте, которым он словно просит Генриха не прерывать молитвы. Он как будто случайно оказался в непривычной для него обстановке и боится помешать ее обитателям. Два монаха, отраженные в зеркале, стоят один позади другого, причем тот, что сзади, - на коленях.

**Агнец.** Образ агнца, лежащего на книге, основан на фрагменте из Апокалипсиса: «И я взглянул, и вот, посреди престола и четырех животных и посреди старцев стоял Агнец как бы закланный, имеющий семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих, посланных на всю землю. И Он пришел и взял книгу из десницы Сидящего на престоле. И когда Он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали пред Агнцем, имея каждый гусли и золотые чаши, полные фимиама, которые суть молитвы святых. И поют новую песнь, говоря: достоин Ты взять книгу и снять с нее печати, ибо Ты был заклан, и Кровию Своею искупил нас Богу из всякого колена и языка, и народа и племени, и соделал нас царями и священниками Богу нашему; и мы будем царствовать на земле. И я видел, и слышал голос многих Ангелов вокруг престола и животных и старцев, и число им было тьмы тем и тысячи тысяч, которые говорили громким голосом: достоин Агнец закланный принять силу и богатство, и премудрость и крепость, и честь и славу и благословение. И всякое создание, находящееся на небе и на земле, и под землею, и на море, и все, что в них, слышал я, говорило: Сидящему на престоле и Агнцу благословение и честь, и слава и держава во веки веков. И четыре животных говорили: аминь. И двадцать четыре старца пали и поклонились Живущему во веки веков». Агнец является атрибутом Иоанна Крестителя. На картине впервые белый пушистый ягненок нарисован столь реалистично.

**Интерьер.** Интерьер, в котором происходит действие, представляет собой узкую и длинную светлую комнату, нарисованную в перспективе, с полукруглым коричневым потолком (возможно придел церкви), укрепленным специальными балками, и серым плиточным полом. Правая от зрителя стена покрыта светло-серой штукатуркой, а левая почти вся занята высокими окнами с прямоугольными ставнями внутри. Верхняя часть окон затянута косой сеткой и украшена геральдическими знаками. Противоположная от зрителя стена почти вся закрыта деревянной ширмой, в которой сияют шляпки гвоздей. На ней под самым потолком находится

статуя Мадонны с Младенцем, стоящей во весь рост на маленьком постаменте. На ширме, на большом гвозде висит круглое выпуклое металлическое зеркало, в котором с соответствующим искривлением отражается невидимая зрителю часть комнаты (изображение такого оптического эффекта встречается здесь впервые, но считается, что оно заимствовано Робером Кампенем у Яна ван Эйка). В зеркале, кроме двух монахов, отражается Иоанн, окно за ним, маленькое окно в невидимой части комнаты, противоположная стена и полуоткрытая дверь.

**Пейзаж.** Из окон в левой стене и отраженного в зеркале, как и на других картинах того же автора, открывается вид на фасады двух домов (отраженные в зеркале с соответствующим искривлением), розовую крышу и сельский пейзаж со строениями, церковью и деревьями.

**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме преобладают светлые тона: красная мантия Иоанна, желтая ширма, светло-серые стены, светлое небо за окнами и светлый пейзаж. Лишь темно-коричневая фигура каноника на фоне створки ширмы такого же цвета (этот цвет повторен в нижней одежде Иоанна) вносит мрачный элемент в полную света и воздуха картину. В композиции прослеживается своеобразная диагональ: стоящая внизу на коленях темная фигура Генриха фон Верля, за ним более высокая и светлая фигура Иоанна, а над ним высокие и совсем светлые окна (от мрака к свету снизу вверх). Монах молится, а его духовный покровитель поддерживает его в этой молитве, появившись сзади и, вероятно, оставаясь невидимым.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Обсудим начальный этап истории портретов Иоанна Крестителя, с которыми мы уже встречались в работах Уголино ди Нерио ([илл. 3.3](#)) и Орканьи ([илл. 13.6](#)); у них Иоанн довольно мрачен, запущенного вида и темен лицом.

Таким же его представил и Липпо Мемми на картине ([илл. 31.12](#)) размером 108×51 см из Музея Линденау в Альтенбурге, созданной около 1325 года. Иоанн с горящими глазами сидит лицом к зрителю на кресле, ножки которого имеют форму львиных лап, а подлокотники – львиных голов.

Не столь диким представлен Иоанн Креститель на картине Джованни да Милано ([илл. 31.13](#)) размером 133×41 см из галереи Уффици во Флоренции, являющейся боковой панелью «Полиптиха Онъиссанти», созданного до 1365 года. Он стоит спереди лицом к зрителю, держа в руках свой атрибут – крест.

На картине Спинелло Аретино ([илл. 31.14](#)) размером 194×95 см из Музея изящных искусств в Будапеште, являющейся частью триптиха, исполненного в 1385 году для монастыря Санта-Мария Нуова на Форум Романум в Риме, Иоанн Креститель (справа), с фанатичным лицом, в голубом плаще и с развернутой бандеролью в руке стоит лицом к зрителю, пристально глядя на него.

Портрет этого святого создал Джентиле да Фабриано на картине ([илл. 31.15](#)) размером 197×57 см из галереи Уффици во Флоренции, являющейся частью «Полиптиха Кваратези» ([илл. 28.22](#)), исполненного в 1425 году. Это,



Илл. 31.12. Липпо Мемми. Иоанн Креститель.



Илл. 31.13. Джованни да Милано. Иоанн Креститель и евангелист Лука.



Илл. 31.14. Спинелло Аретино. Св. Немезий и Иоанн Креститель.



Илл. 31.15. Джентиле да Фабриано. Иоанн Креститель.

видимо, самый добрый и светлый Иоанн из всех его изображений, представленных в этой и предшествующих главах. Розовый плащ приятно контрастирует с синим ковром с цветочным узором, на котором стоит Иоанн. Несомненно, что образы Иоанна Крестителя у Джентиле да Фабриано и Робера Кампена ближе друг к другу, чем к его образам у Уголино ди Нерио, Орканьи и Липпо Мемми.

#### 31.2.5. «Св. Вероника»

Картина «Св. Вероника» ([илл. 31.16](#)) размером 160×68 см, созданная около 1410 года, хранится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Она вместе с картинами «Св. Троица» ([илл. 31.2](#)) и «Мария с Младенцем» ([илл. 31.3](#)) входила в несохранившийся алтарь [42].

**Сравнение с картиной Мастера св. Вероники.** По сравнению с картиной Мастера св. Вероники на тот же сюжет ([илл. 22.44](#)) святая стоит во весь рост (а не на коленях), а плат, который она держит, значительно меньшего размера. Кроме того, на картине нет никаких ангелов или других персонажей.

**Действующие лица.** Вероника у Робера Кампена значительно старше, чем у немецкого мастера. Она еще стройна, но уже немного располнела. Следы былой красоты уже сошли с ее лица; остались лишь следы прошлых переживаний и возраста. У нее слегка загорелое лицо, печальные карие немного асимметричные глаза, крупный нос (видимо с горбинкой), окруженный неглубокими морщинами рот, жилистая шея. Очень тщательно нарисованы ее натруженные руки. Она великолепно одета: видны рукава ее темно-зеленого с цветочным узором широкого платья, с узкими обшлагами и пышные и широкие выше; поверх платья на ней длинная и широкая ярко-красная мантия с золотой лентой по краю, украшенной драгоценными камнями и бисером. Как всегда у Робера Кампена, складки ткани нарисованы исключительно. Волосы Вероники закрыты большим белым тюрбаном, из-под которого виден белый же головной платок, концы которого лежат на плечах женщины. В тюрбан вплетена еще полоска серебряной парчовой ткани, а сам он стянут тонким прозрачным платком, завязанным узлом на груди. Обеими руками святая держит среднего размера прозрачный плат с запечатленным на нем ликом Христа.

У лика Христа, столь же темного, как и на картине немецкого художника, но без ярко выраженного коричневого оттенка, без каких либо признаков нимба, еще более удлиненное лицо с бесстрастным (а не страдальческим) выражением, широко открытые и прямо смотрящие глаза. Но этот взгляд словно проходит сквозь зрителя и видит вечность. На черных, длинных, пушистых волосах, свободно спадающих на обе стороны, нет тернового венка. Борода клинышком несколько длиннее и не раздвоена на конце. На лице нет никаких следов перенесенных испытаний – одно спокойствие.





Илл. 31.16. Робер Кампен. Св. Вероника.

**Цветовая гамма и композиция.** Вероника, как и Мадонна на картине (илл. 31.3), стоит на лужайке, поросшей зеленой травой и цветами. Она расположена на светлом фоне с растительным орнаментом, где на лозах, похожих на виноградные и покрытых круглыми желтыми листьями с неровными краями, сидят экзотические птицы, похожие на попугаев. От каждого листа в левую сторону исходит лучистое сияние. С этим фоном гармонирует желтоватое лицо святой и ее белый тюрбан. Напротив, ее ярко красное и зеленое одеяние контрастирует с этим фоном. Прозрачный плат почти не выделяется на фоне этих одежд (лишь краски за ним чуть более тусклые), лик Христа более темный и не столь яркий. Композиция картины значительно отличается от композиции произведения Мастера св. Вероники. Если у последнего огромный лик Христа, расположенный в центре является главным персонажем, помещенным в треугольник, вершинами которого являются лицо святой и две группы ангелов, то у Робера Кампена именно Вероника, расположенная в центре, является главным персонажем, а сдвинутый вправо и сравнительно небольшой лик Христа лишь играет роль ее атрибута. Различие в названиях этих произведений точно отражают разные намерения обоих мастеров.

#### 31.2.6. «Св. Варвара у камина»

Картина «Св. Варвара у камина» (илл. 31.17) размером 101×47 см является правой створкой «Алтаря Верля», созданного в 1438 году, левую створку которого представляет картина «Иоанн Креститель» (илл. 31.11). Она также находится в Прадо в Мадриде [42].

**Св. Варвара.** Св. Варвара, значительно более крупная, чем на картине Мастера св. Вероники (илл. 22.38), красивая, с более серьезным, чуть скуластым, широким лицом, небольшим носом и нежным ртом, длинными, темно-русыми, вьющимися волосами, спадающими ей на плечи, одета в платье с длинной и широкой юбкой из золотистой с красным рисунком, тонкой ткани и черным верхом. Поверх платья на ней широкая, длинная, зеленая накидка. В руках девушка держит раскрытое Священное Писание, которое внимательно читает, переворачивая страницу.

**Интерьер.** Интерьер комнаты во многом похож на предыдущие интерьеры того же автора, но отличается от них большей глубиной пространства. Видны лишь две стены – противоположная зрителю, почти вся занятая большим окном со ставнями до самого верха и темно-коричневая ниже окна, и правая от зрителя, значительная часть которой занята традиционным камином. В комнате светло-коричневый плиточный пол и темно-коричневый деревянный потолок с мощными балками. Камин украшен небольшой статуей Бога-Отца, перед которой на кронштейне укреплены подсвечник со свечей, на каминной полочке стоят прозрачные сосуды с жидкостями, в камине ровным пламенем горит огонь, тщательно нарисованы поленья и кочерги. В углу на вешалке висит традиционное длинное белое полотенце, под которым на светлом резном шкафчике стоят медные таз для



Илл. 31.17. Робер Кампен. Св. Варвара у камина.

умывания и кувшин – символы чистоты. Варвара сидит спиной к камину и на небольшом расстоянии от него на широкой темно-коричневой деревянной скамье (такая мебель уже встречалась) с подставкой для ног, на сиденье лежат две красные подушки. В правый от Варвары подлокотник скамьи вделан иконостас с двумя образами (здесь чувство перспективы несколько подвело художника, и этот подлокотник кажется выше левого). Между скамьей и окном стоит довольно странной конструкции низкий столик (такая конструкция столика тоже уже встречалась), на котором в вазе стоит одинокая веточка с цветами ириса.

**Пейзаж.** Вид за окном представляет собой пейзаж с дорогой на переднем плане, по которой едет всадник в одежде горожанина (коротком коричневом плаще и черной шляпе с полями) на белом коне, и другой дорогой, заворачивающей к строящейся башне (благодаря которой картину считают изображением св. Варвары, поскольку башня – ее символ). На верху башни нарисованы рабочие и высокий ворот для поднятия строительных материалов с земли (как раз поднимается очередная бадья). Внизу также нарисованы рабочие и две дамы в длинных платьях со шлейфами, осматривающие строение. За холмом возвышается несколько шпилей готической церкви. Высокие деревья на переднем плане (рядом со всадником) не слишком естественны, но ближе к реальности, чем деревья на картинах итальянских мастеров. Небо покрыто белыми кучевыми облаками (это впервые) красивой формы.

**Цветовая гамма и композиция.** Зеленая накидка девушки перекликается с зеленым пейзажем за окном, горящий огонь в камине – со сверкающими медными предметами для мытья рук, темная скамья – с темным потолком, по обе стороны от Варвары лежат красные подушки (намек на кровь). Цвета остальной обстановки довольно нейтральны. В композиции, как и в некоторых других произведениях Робера Кампена, можно увидеть светлую диагональ от огня в камине через светлое лицо девушки к небу в окне. Уют и умиротворенность царят и в доме, и в природе, но за окном уже строится башня, обрекающая святую на страдания.

### 31.3. Евангельские сюжеты.

Четыре евангельских сюжета, представленные в этом параграфе, уже встречались ранее и относятся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества и Страстей. Однако их интерпретация художником необычайно нова.

#### 31.3.1. «Благовещение»

**Анализируемые произведения.** В каждом из двух вариантов этого сюжета Робер Кампен предложил его новую иконографию.

Картина «Благовещение» ([илл. 31.18](#)) размером 61×64 см является центральной частью «Алтаря Мероде» ([илл. 31.10](#)), правой створкой



Илл. 31.18. Робер Кампен. Благовещение.

которого является картина «Иосиф-Плотник» ([илл. 31.9](#)). Алтарь был создан около 1440 года и хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке [42].

Картина «Благовещение» ([илл. 31.19](#)) размером 76×70 см создана около 1430 года и хранится в Прадо в Мадриде [43]. Если в первом случае действие происходит в обстановке бюргерского дома, то во втором случае – в готическом храме. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 4.3.1.

**Действующие лица.** Дева Мария по типу лица и фигуры напоминает Мадонн того же автора на картинах, представленных на [илл. 31.4-31.6](#). Лишь лицо ее кажется здесь несколько нежнее и более юным. Ее волнистые волосы с прямым пробором распущены и свободно лежат на плечах. На [илл. 31.19](#) ее голова во все стороны испускает лучистое сияние. Мария одета в широкое и длинное платье, поверх которого на нее наброшен плащ того же цвета. Цвет ее одежды на разных картинах различен: на [илл. 31.18](#) он ярко-красный и лишь подол платья и края плаща обшиты золотом; блики света на коленях и складках, идущих от них, образуют своего рода большую розовую звезду; на [илл. 31.19](#) этот цвет темно-синий, а края обшиты широкой лентой с золотой вышивкой; на ткани нет никаких бликов света. Обеими руками Мария держит перед собой большую белую салфетку, на которой лежит толстая раскрытая книга – Священное Писание.

Образ архангела Гавриила восходит к картине Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)). У Робера Кампена он более худой, стройный и высокий. У него более юное, а на [илл. 31.19](#) и женственное лицо, волосы несколько темнее. На обеих картинах крылья имеют ту же форму, что и на картине Губерта ван Эйка, причем на [илл. 31.18](#) – даже ту же расцветку (лишь нижняя поверхность крыльев более яркая). На [илл. 31.19](#) расцветка крыльев совсем другая – темно-золотой верх и темно-зеленый низ. Одежда ангелов Робера Кампена также близка одежде ангела Губерта ван Эйка (особенно на [илл. 31.18](#)). На [илл. 31.19](#) к ней добавлен ярко-красный плащ, вышитый по краям золотым узором с крестами и свастиками. На этой же картине Гавриил держит в правой руке тонкий золотой жезл.

На [илл. 31.19](#) в левом верхнем углу в мандорле с краями, напоминающими радугу, изображен Бог-Отец в виде древнего старца с длинными седыми волосами и бородой, в широком одеянии, с тиарой на голове и жезлом в левой руке. Слева от Него находится юный ангел.

На [илл. 31.18](#) над архангелом Гавриилом можно видеть маленькую фигурку голенького розового Младенца Иисуса с темным крестом, положенным на правое плечо.

На левой створке «Алтаря Мероде» ([илл. 31.20](#)) изображены донаторы, муж и жена, которых считают членами купеческой семьи Ингельбрехтс из города Мехелена. Гербы этого семейства изображены в верхней части окна на центральной панели алтаря ([илл. 31.18](#)). Фигура мужчины-донатора больше фигуры Мадонны в центральной части, что встречается крайне редко. Он, средних лет, с бледным бритым лицом и недлинными черными волосами, одет в темную купеческую одежду и без головного убора. У его жены,



Илл. 31.19. Робер Кампен. Благовещение.



Илл. 31.20. Робер Кампен. Левая створка Алтаря Мероде.



которая немного моложе него и довольно красива, одежда, как и у мужа, темных тонов, а голова, шея и плечи закрыты большим белым платком.

**Взаимодействие персонажей.** Взаимодействие двух главных персонажей на обеих картинах почти однотипно. Мадонна в обоих случаях погружена в чтение, глаза опущены, лицо спокойно и сосредоточено и она не обращает никакого внимания на архангела. На [илл. 31.19](#) ее голова слегка наклонена вправо. Архангел только прилетел, его крылья еще не сложены, на [илл. 31.18](#) он только начал становиться на одно колено перед Мадонной и пытается жестом правой руки привлечь ее внимание, а на [илл. 31.19](#) уже встал и на его лице сияет радостная улыбка. Там же в левом верхнем углу Бог-Отец посылает золотые лучи в направлении Девы Марии, а на [илл. 31.18](#) Бога-Отца нет, но в золотых лучах к Деве Марии летит маленькая фигурка Младенца с крестом – так художник стремился наглядно продемонстрировать зачатие Христа. Такое изображение было признано еретическим, поскольку иллюстрировало крамольную с точки зрения Римско-Католической Церкви мысль о том, что Дева Мария будто бы не зачала Спасителя во чреве своем, а получила Его в виде Младенца с небес в момент Благовещения. Правда, осуждение такой интерпретации произошло не сразу – поначалу папство против него не возражало [31]. Коленопреклоненные донаторы «Алтаря Мероде» ([илл. 31.20](#)) играют роль свидетелей. Их лица исполнены благоговения. За ними находится еще одна мужская фигура индифферентного персонажа с большой соломенной шляпой, стоящая у ворот, а в проеме ворот виден всадник на городской улице.

**Архитектурные сооружения.** Действие на [илл. 31.19](#) происходит на фоне грандиозного готического храма. Мария сидит в приделе этого храма, а архангел находится на ступенях входа в этот придел. Художник тщательно нарисовал все детали храма, его украшения, барельефы и статуи, башни и окна. Это первое изображение готического храма, выполненное с такими подробностями. На «Алтаре Мероде» ([илл. 31.20](#)) донаторы расположены на дорожке перед каменной лестницей, состоящей из трех ступеней. Перед ними находится полуоткрытая светло-желтая деревянная дверь. Сзади видна каменная зубчатая стена, огораживающая дворик перед домом. Над полуоткрытыми воротами в стене расположена готическая башенка с двускатной крышей, зубчатыми фасадами, входной дверью, выходящей на стену, и окошком, выходящим внутрь двора. В проеме ворот видны городские дома.

**Интерьеры.** Два интерьера, где разворачиваются события, резко отличаются друг от друга. Интерьер придела храма ([илл. 31.19](#)), где сидит Дева Мария, с готическими потолками и окнами почти пуст. На полу на переднем плане стоит традиционная красивая металлическая ваза с цветами, за Мадонной – коричневая деревянная тумбочка с красной подушкой на ней, а выше – полуоткрытый стенной шкафчик, полный толстыми фолиантами.

Наоборот, интерьер бюргерского дома ([илл. 31.18](#)), нарисованный в резком перспективном сокращении, особенно забит вещами. Художник

нарисовал три стены комнаты, пол и потолок, и стало видно, насколько она мала и низка. Встав во весь рост, ангел может достать головой до коричневого деревянного потолка. Стены покрыты светло-желтой штукатуркой. Коричневый плиточный пол немного темнее потолка. Левая стена комнаты (за спиной архангела) свободна от мебели. В ней под самым потолком имеются два небольших круглых окна с переплетами в виде креста и кривой сеткой, а также оштукатуренные кронштейны, поддерживающие балки потолка. В противоположной зрителю стене слева от окна сделана ниша с красивым обрамлением, в которой висит медный котелок (от него и от цепи, на которой он висит, вглубь ниши падает тень от света, идущего из маленьких окон), а правее нее – вешалка с длинным белым полотенцем – символы чистоты. Окно частично закрыто ставней и деревянной светозащитной сеткой. Большую часть правой стены занимает красивый камин, на верхней части которого приделаны два подсвечника в виде кронштейнов. Камин закрыт теплозащитным деревянным экраном с дырочками. Выразительно нарисована копоть на задней стенке камина. Почти вплотную к этой стене придвинута длинная деревянная скамья со спинкой и подставкой для ног. Боковые стенки скамьи украшены вырезанными из дерева фигурками львов. На скамье лежат две синих подушки и такого же цвета покрывало. Деву Марию и архангела разделяет лишь круглый деревянный стол, на котором стоит ваза с белыми лилиями (символ целомудрия), медный подсвечник со свечой и женская сумка, на которой лежит еще одна раскрытая книга и узкий развернутый свиток. От взмахов крыльев ангела свеча погасла и от ее фитиля идет струйка дыма, закручивающаяся и растворяющаяся в воздухе (такое мы встречаем впервые).

**Элементы пейзажа.** На обеих картинах почти нет пейзажа. Во двореке ([илл. 31.20](#)) дорожка, где преклонили колени донаторы, с обеих сторон обрамлена травой и цветами. У кирпичной стены дворика растет куст с цветущими красными розами. На карнизе стены сидят две птицы. Небо над стеной покрыто легкими кучевыми облаками. Такое же бледное небо с кучевыми облаками можно видеть в окнах бюргерского дома на [илл. 31.18](#). На [илл. 31.19](#) вокруг храма сгущаются сумерки.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма «Алтаря Мероде» ([илл. 31.10](#)) очень светлая, а его центральной части ([илл. 31.18](#)) – даже яркая. В комнате, полной света (причем столько света не могло попасть через окна, т.е. это свет божественный), контраст образуют белые одежды ангела и красные – Девы Марии. Как и у Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)), великолепна расцветка крыльев ангела. Цветовая палитра остальной обстановки довольно нейтральна и подчеркивает эти два ярких пятна. Левая створка «Алтаря Мероде» ([илл. 31.20](#)) с донаторами также имеет приглушенные цвета. На [илл. 31.19](#) доминирует золотистый цвет храма. На этом фоне красный плащ ангела перекликается с красной подушкой, а темные одежды Мадонны – с сумеречным небом. На обеих картинах присутствует диагональная композиция, причем на [илл. 31.19](#) она усилена присутствием Бога-Отца в левом верхнем углу. Ни на одной из картин нет свободного пространства –

оно занято либо интерьером, либо храмом. Художник подчеркивает, что ангелы могут прилетать и в небогатые дома горожан, и в храмы, но не во дворцы.

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Робер Кампен исполнил еще один вариант этого сюжета ([илл. 31.21](#)) размером 58×64 см, хранящийся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Хотя в нем присутствуют многие элементы из центральной части «Алтаря Мероде» ([илл. 31.18](#)), здесь обозначена реакция Девы Марии на прилет архангела, к ее красному плащу добавлено темно-синее платье, у архангела Гавриила нежно-голубая одежда и нижняя поверхность крыльев, окна комнаты закрыты ставнями снаружи и в них не проникает никакой свет, добавлены некоторые бытовые подробности, например, икона на камине и веник, висящий на гвозде, вбитом в стену, нарисован дверной проем, ведущий в соседнее помещение. Другие же детали – полотенце, ниша с котелком, дым от свечи, – наоборот опущены.

### 31.3.2. «Обручение Марии»

Одно из наиболее ранних произведений художника, картина «Обручение Марии» ([илл. 31.22](#)), размером 77×88 см, созданная около 1428 года, хранится в Прадо в Мадриде [45].

**Сравнение с фреской Таддео Гадди.** В отличие от фрески Таддео Гадди ([илл. 10.11](#)), на картине Робера Кампена изображены два эпизода: в левой части в круглой церкви священник молится среди неудачливых претендентов на руку Девы Марии; в правой части перед готическим порталом церкви Нотр-Дам-дю-Саблон в Брюсселе проходит сама церемония обручения.

**Действующие лица.** Дева Мария (справа), высокая и стройная, с красивым, нежным лицом (совершенно непохожая на Мадонн того же автора), небольшими глазами, прямым носом и высоким лбом, распущенными, пышными и длинными волнистыми каштановыми волосами, одета в черные одежды (платье и плащ), застегнутые на груди золотой брошью с жемчугами. Ее голову украшает ажурная золотая корона.

Иосиф (левее Девы Марии), высокий и довольно старый, с лысой головой, поросшей лишь на затылке короткими сидящими волосами, унылым, бритым лицом, острым подбородком (совершенно непохожий на его портрет на [илл. 31.9](#)), одет в темно-коричневое пальто с большим черным воротником. Его голова непокрыта. Он держит тонкий прут с маленькими белыми цветочками.

Первосвященник изображен на картине дважды. Он заметно ниже Иосифа, стоящего рядом, с полнеющим некрасивым (даже гротескным) плохо выбритым лицом, крупными глазами и носом, скошенным подбородком, одет в розовую (слева) и зеленую (справа) мантию с золотыми бармами, украшенными ромбовидными рубинами. Из-под мантии видна его красная туника, его голова украшена золотой (слева) и красной (справа)



Илл. 31.21. Робер Кампен. Благовещение.



Илл. 31.22. Робер Кампен. Обручение Марии.

тиарой с большим золотым кругом спереди, на ногах у него красные туфли. В правой руке он держит обручальное кольцо, а в левой – руку Марии.

Остальные персонажи, мужчины и женщины, на обеих половинах картины весьма различны, как по возрасту и по типу часто гротескных лиц, так и по фасону и цвету одежды, видимо, современной художнику, но с восточным колоритом.

**Взаимодействие персонажей.** Слева первосвященник стоит на коленях перед алтарем. Вокруг него в различных позах расположились неудачливые женихи Девы Марии. Справа, на церемонии обручения, Иосиф стоит между первосвященником и Девой Марией в окружении горожан, обсуждающих это событие.

**Архитектурные сооружения.** Два храма символизируют Старый и Новый Заветы. Иудейский храм слева представляет собой высокую беседку со многими светлыми колоннами и зеленым куполом наверху. Колонны украшены различными орнаментами (не являются гладкими), витыми или угловатыми. Их капители украшены барельефами, представляющими различные сцены из Ветхого Завета. Такие же барельефы имеются и на ободке купола. Если между передними колоннами пространство свободно для входа в храм, то пространство между задними колоннами заделано витражами. На них изображены сцены из Книги Бытия – «Сотворение Евы», «Искушение», «Изгнание из Рая» и «Убийство Авеля Каином». Ко входу в храм ведет широкая каменная лестница из нескольких ступеней. Художник нарисовал даже, как скреплены каменные плиты этих ступеней. Справа от входа видны основания граненых, но ровно срезанных на высоте пола храма колонн. На них лежит соломенный половик, прижатый неровной доской, придавленной большим плоским камнем (автор не смог удержаться от этой бытовой подробности).

Храм справа представляет собой лишь светлый готический портал, за которым ничего нет, кроме торчащих кирпичей. Возможно, автор считал, что в этой сцене Нового Завета еще не было, построен только вход в него, благодаря этому обручению. Этот портал с двумя входами, необычайно тонко нарисованный, также украшен барельефами, представляющими сцены из Ветхого Завета.

**Пейзаж.** На переднем плане с удивительной точностью нарисованы темно-зеленые травинки и цветущие кусты. Кроме того, между двумя храмами, в проемы открытых дверей портала и справа от него виден летний сельский пейзаж. Над ним раскинулось синее небо с крупными кучевыми облаками.

**Цветовая гамма и композиция.** Цветовая гамма картины явно пестровата. Глаз отдыхает на архитектуре светлых красивых храмов, но пестрота одежд несколько раздражает. Эту пестроту художник пытается уравновесить спокойным сельским пейзажем (которого слишком мало) и высоким небом (которого не больше). Композиция картины резко асимметрична: храм справа явно не достроен, что противопоставляется завершенному храму слева; основная сцена обручения массивнее (занимает

больше пространства) вспомогательной сцены слева. Обилие персонажей несколько утомительно. К этому времени художник еще не обрел свой лаконичный, выразительный и пластичный стиль. Во всем чувствуется суэта, и лишь образ Девы Марии прекрасен (он стал каноническим для многих нидерландских художников).

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в параграфе 10.5. Впечатляющий его вариант создал Липпо Ванни ([илл. 12.25](#)). Под аркой грандиозного храма, нарисованного на фоне ночного неба, древний первосвященник, стоящий в центре, соединяет руки Марии и Иосифа, находящихся по разные стороны от него. Позади Марии, одетой в белое платье, стоят девы в темных одеяниях, позади Иосифа в сером плаще – неудавшиеся женихи, выражающие свои эмоции и размахивающие прутами. Ночное освещение в храме передано потрясающе.

В нежных тонах, но тоже на фоне ночного неба эта сцена представлена на фреске Лоренцо Монако ([илл. 31.23](#)) размером 210×230 см в капелле Бартолини-Салимбени церкви Санта-Тринита во Флоренции, исполненной в 1420-1424 годах по заказу семьи Бартолини. Эта и другие фрески на темы из жизни Девы Марии были написаны поверх более раннего цикла фресок Спинелло Аретино, заказанных Бартоломео Салимбени в 1390 году. Здесь не меньше персонажей, чем у Робера Кампена, опущен мотив гнева женихов на Иосифа, а вся церемония, в которой первосвященник соединяет руки новобрачных, а Иосиф надевает кольцо на палец Девы Марии, носит мистический характер.

### 31.3.3. «Рождество»

Картина «Рождество» ([илл. 31.24](#)) размером 87×70 см, созданная около 1425 года, хранится в Музее изящных искусств в Дижоне. Она сочетает два евангельских эпизода: Рождество и Поклонение пастухов. Отдельные ее части подвергались в прошлом реставрации. Кораблик, плывущий по заливу, переписан в XIX веке. Картина была куплена для музея в Дижоне в 1828 году как картина Ганса Мемлинга [42].

**Действующие лица.** Дева Мария (в центре), похожая на ее образ в сцене «Обручения» ([илл. 31.22](#)), с нежным и красивым лицом, носом с горбинкой, длинными, волнистыми, каштановыми волосами, заправленными за уши и свободно спадающими на плечи, одета в белое платье, длинный и широкий белый плащ, края которого вышиты золотом.

Младенец, очень похожий на новорожденного, с маленьким, голеньким тельцем, тоненькими ручками и ножками и довольно большой головой, большими темными глазами навывкате, большим носом, толстенькими щечками и бессмысленным выражением лица, испускает во все стороны золотое лучистое сияние.

Иосиф (правее Девы Марии), лишь отдаленно напоминающий свой образ на [илл. 31.9](#), благообразный, довольно полный старик, с широким,



Илл. 31.23. Лоренцо Монако. Обручение Марии.





Илл. 31.24. Робер Кампен. Рождество.

усталым лицом, высоким лбом, большой лысиной, седыми, короткими волосами на затылке и бородой, одет в алую мантию и такого же цвета плащ с темно-коричневой подкладкой. Вокруг шеи и за спиной на нем надет темно-синий башлык. В левой руке он держит горящую свечу.

Ангелы (в верхней части картины) больше похожи на изображения ангелов в произведениях немецких мастеров, чем на образ архангела Гавриила у Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)) и самого Робера Кампена. Они значительно меньше людей, с каштановыми волосами и не слишком большими, острыми крыльями. На них широкие и длинные, развевающиеся одеяния (так, что ног не видно) различного цвета – синего, красного, зеленого и белого. Цвет их крыльев повторяет цвет их одежд (нижняя поверхность крыльев синего ангела имеет желтый цвет). В руках у них красиво изогнутые белые бандероли с надписями готическим шрифтом.

Зелемия (справа) нарисована спиной к зрителю. У нее сложное одеяние – двойная юбка (серая и желтая) и кофта (желтая и серая). На ее плечи накинута белый платок, закрывающий ей спину, на голове у нее белый тюрбан, а ноги обуты в сандалии на толстой подошве без каблука. В левой руке она держит бандероль. Саломея (за Зелемией), полноватая и довольно бесцветная, одета в зеленое, а сверху красное платье, украшенное золотыми узорами и расшитое жемчугом, и синий плащ. На голове у нее, так же, как и у Зелемии, большой белый тюрбан. Вокруг ее головы также развевается бандероль.

Из трех пастухов (позади Девы Марии и Иосифа) один пожилой, с небритым лицом, одетый в коричневый балахон и красный тюрбан, закрывающий плечи, а два других – молодые, у одного голова закрыта коричневым капюшоном, а другой в синей шапке. Старый пастух обеими руками в белых рукавицах держит коричневую шляпу в форме котелка. Один из молодых пастухов в правой руке держит белую волынку.

**Взаимодействие персонажей.** Младенец безо всякой одежды или подстилки лежит на голой земле, запрокинув голову, упиравшись ручками в землю и пытаясь сесть. Перед Ним на земле на коленях стоит Дева Мария, склонив голову и сложив руки перед собой в молитвенном жесте. Иосиф с трудом становится на колени справа от Младенца. Он закрывает правой рукой огонь свечи от ветра. Три разноцветных ангела собрались тесной группой на крыше хижины и читают бандероль с надписью о рождении Спасителя. Зелемия и Саломея, согласно апокрифической легенде, были призваны к Деве Марии в качестве акушеров. Первая подтвердила, что Младенец родился без греха – она приседает на колени, а на ее бандероли написано «Дева родила сына». Саломея потребовала доказательств и тотчас ее рука отсохла. На картине она показывает левой рукой на правую, которая вытянута вперед, а кисть безжизненно висит. На бандероли вокруг ее головы написано «Уверую, когда проверю». Белый ангел, летящий с крыши хижины к Саломее, несет бандероль с надписью «Коснись Младенца – и исцелишься». Согласно легенде, Саломея прикоснулась к Христу и действительно исцелилась. Пастухи стоят тесной группой позади Марии и

Иосифа. Двое, стоящих сзади, выглядывают из-за плеча переднего. Все трое с умилением смотрят на Младенца.

**Животные.** Через разломанную стену хижины видны лежащий коричневый вол и стоящий серый осел. Робер Кампен был городским жителем, и деревенские животные получились у него не особенно хорошо.

**Хижина.** Хижина, перед которой разворачивается эта сцена, представляет собой убогое, полуразвалившееся строение с двускатной крышей, крытой соломой, причем значительная часть этой соломы уже истлела от старости. На этой крыше и расположились три ангела. Глиняная штукатурка ближайшей к зрителю стены почти везде обвалилась и из-под нее видна переломанная опалубка, а через нее – вол и осел. Стена фасада отсутствует вообще. Перед ним расположились основные персонажи. В дальней от зрителя дощатой с внутренней стороны стене имеется квадратное окно с открывающейся внутрь ставней. В это окно на Младенца смотрят три пастуха, стоящие позади этой стены. Более ветхое строение трудно было нарисовать.

**Архитектурные сооружения.** На заднем плане художник разместил два замка с крепостными зубчатыми стенами, мощными башнями и высокими шпилями церквей, а также несколько отдельных строений. Можно быть уверенным, что современная автору архитектура передана в картине очень точно.

**Пейзаж.** Весь задний план занят осенним пейзажем – заливом, по которому плывет несколько суденышек, холмами, покрытыми рыжей, пожухлой травой, и редкими деревьями, с которых уже облетели листья, дорогой извивающейся между холмами и идущей от ближайшего замка к хижине. В левом верхнем углу нарисован горный массив, которого в Нидерландах художник, наверное, никогда не видел – эти горы почти так же неестественны, как у Джотто и его последователей и составляют резкий контраст с остальным, реалистичным, северным пейзажем. Возможно, Робер Кампен знал, что в Галилее, в которой на самом деле и должно было происходить действие, есть горы и попытался отразить этот факт в своем произведении. Между горами сверкает Вифлеемская звезда, больше похожая на солнце. Тот факт, что Иосиф держит свечку, указывает, что действие происходит ночью. Поэтому освещение на картине не дневное, все освещено светом этой звезды (на что указывают и длинные тени от деревьев). Эта деталь передана художником не слишком убедительно – и светлое небо с небольшими облаками, и остальной тускловатый пейзаж воспринимаются как освещенные пасмурным осенним днем, а не мистическим светом.

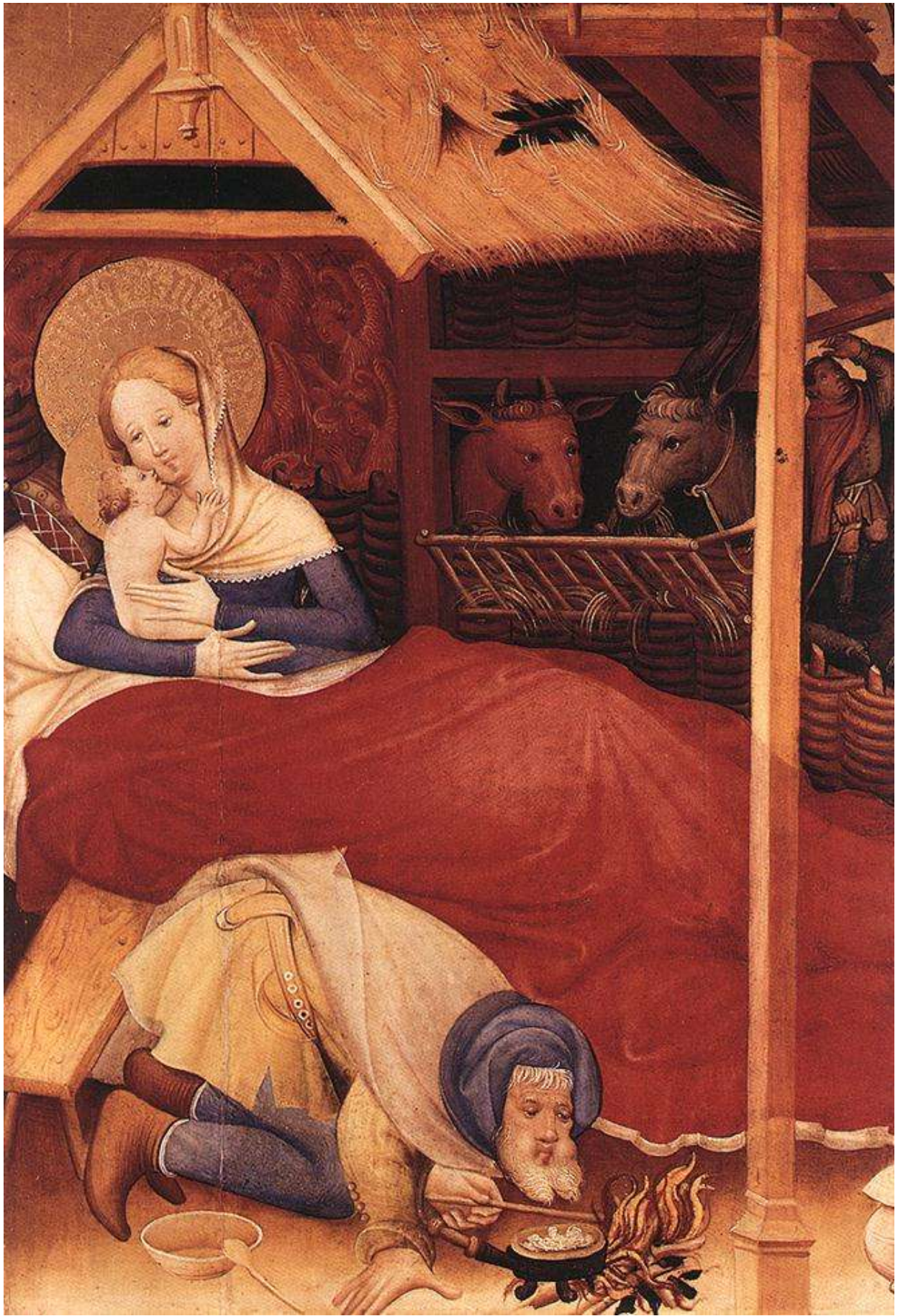
**Цветовая гамма и композиция.** В цветовой гамме картины выделяются повторяющиеся цвета – белый (одеяние Мадонны, ангел, тюрбаны повитух), красный (плащ Иосифа, одежда ангела, тюрбан пастуха), синего (одежда ангела, плащ Саломеи), зеленого (одежда ангела, платье Саломеи), желтого (крылья ангела, одежда Зелемии). Тусклые краски хижины и пейзажа подчеркивают яркость этих цветов. В композиции картины можно видеть крест. Одна его перекладина – это белые фигуры Мадонны и ангела,

другая – линия, идущая от повитух, через Иосифа и пастухов к ангелам на крыше. Крыша хижины и горный массив над ней создают дополнительную асимметрию. Левая половина картины доминирует над правой. Среди всего этого Младенец – центр всего собрания, остается почти незаметным. Видимо в этом и кроется основная мысль произведения – Спаситель пришел в мир незаметно, значение этого события оценили лишь Его близкие и ангелы. Пастухи пришли любопытствовать, зачем собрались столь знатные господа. Жизнь остального мира пока никак не изменилась, несмотря на яркую вспышку Вифлеемской звезды. Тем не менее, класть голенького новорожденного Младенца осенней ночью на холодную землю, чтобы Ему поклониться – это уж слишком, даже для такого замечательного художника, как Робер Кампен!

**Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет.** Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 18.6.2. Его вариант создал Конрад фон Зест на картине ([илл. 31.25](#)) размером 73×56 см, помещенной на левой створке (вверху справа) «Алтаря Страстей Христовых» ([илл. 26.2](#)), созданного в 1404 году. Здесь всего четыре персонажа: Дева Мария, нежно прижимающая к себе Младенца, Иосиф, довольно комично раздувающий огонь костра, чтобы сварить еду, и пастух, с удивлением глядящий на небо. Едва видимые ангелы образуют красный фон позади Марии. Хижина меньшего размера почти так же убога, как и на картине Робера Кампена. Если у последнего в глаза бросается его мастерство, то у Конрада фон Зеста – неумелая наивность и теплый юмор.

Совершенно иная по духу мистическая картина Джентиле да Фабриано ([илл. 31.26](#)) размером 32×75 см, являющаяся частью пределлы «Поклонения волхвов» ([илл. 28.32](#)), созданного в 1423 году. Тихой и теплой звездной ночью, при ущербной луне, голенький Младенец, лежащий на голой земле (как и у Робера Кампена) освещает исходящим от него мягким светом своих родителей, спящего Иосифа, прислонившегося к дереву без листьев, и благоговейно стоящую на коленях Деву Марию, а также вола, осла, повитух и ветхое здание, перед которым разворачивается действие. В горах прекрасный ангел, на лету раскинув огромные крылья, освещает своим сиянием стадо овец и будит спящих пастухов. Все загадочно, как может быть только ночью, и прекрасно! Другой же вариант этого сюжета того же автора ([илл. 31.27](#)) - картина на бармах св. Николая Мирликийского ([илл. 28.22](#)) на «Полиптихе Кваратези» из галереи Уффици во Флоренции, более прост и даже отдаленно напоминает работу Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)).

Довольно традиционный вариант этого сюжета около 1390 года создал Лоренцо Монако на картине ([илл. 31.28](#)) размером 26×61 см, бывшей частью алтаря церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, а ныне хранящаяся в Государственных музеях Берлина. Самым замечательным здесь является освещение ночной сцены таинственным светом, исходящим от летящего ангела. Другая иконография этого сюжета представлена на его же картине ([илл. 31.29](#)) размером 22×31 см, созданной в 1405-1410 годах и являвшейся



Илл. 31.25. Конрад фон Зест. Рождество.



Илл. 31.26. Джентиле да Фабриано. Рождество Христово.



Илл. 31.27. Джентиле да Фабриано. Рождение Христа.



Илл. 31.28. Лоренцо Монако. Рождество.





Илл. 31.29. Лоренцо Монако. Рождество.

частью пределлы несохранившегося алтаря. Ныне она хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. На ней больше золота, более явно выделены темы мистического освещения и благовестия пастухам. В более поздней картине ([илл. 31.30](#)) размером 32×53 см, являющейся частью пределлы его же «Коронования Марии» (илл. 29.27), созданного в 1414 году, иконография предыдущей картины доведена до совершенства. В ней, прежде всего, замечательна фигура коленопреклоненной Мадонны, удивительно стройная и с прекрасным сочетанием глубоких цветов, синего и желтого, в ее одеждах. Художник нарисовал абсолютно черную ночь. Голенький Младенец, как и у Робера Кампена и Джентиле да Фабриано, лежащий на земле и испускающий лучистое сияние, лишь слабым светом озаряет Марию, Иосифа, навес над яслями, вола с ослом, пещеру за ними и ближайшие скалы. Два синих, в цвет одежды Мадонны, сонма ангелов, испускающих такое же лучистое сияние, расположились над пещерой. Еще один ангел слева от навеса из облака с таким же сиянием будит пастухов. По другую сторону навеса черное небо покрыто стилизованными барашками облаков. Таинственность и мистическая атмосфера представлены здесь необыкновенно выразительно.

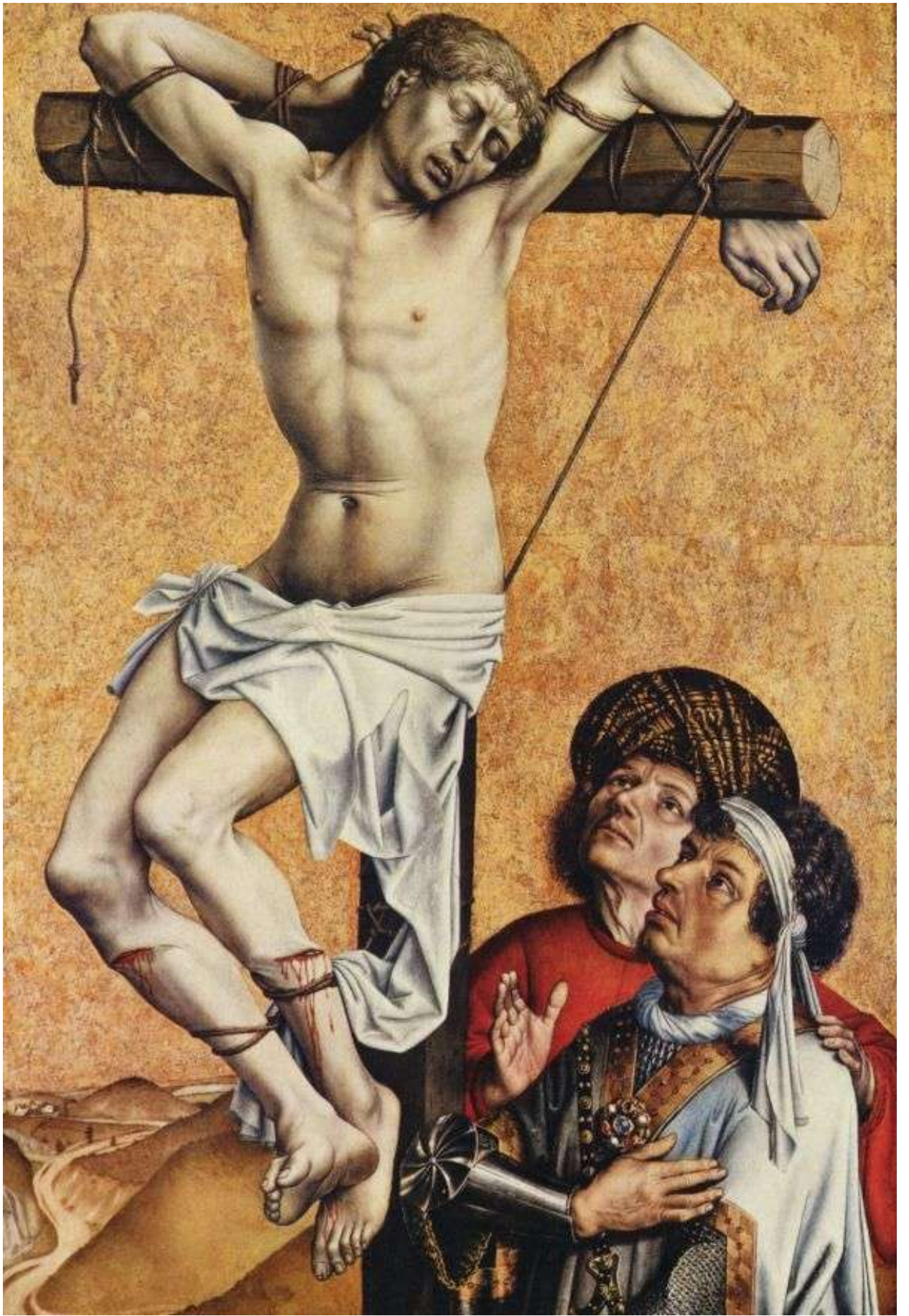
#### 31.3.4. «Злой разбойник на кресте»

**История картины.** Картина «Злой разбойник на кресте» ([илл. 31.31](#)) размером 33×92.5 см, исполненная около 1410 года, хранится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Она представляет собой фрагмент створки некогда громадного триптиха (возможно, размером 230×370 см), не дошедшего до наших дней. О нем известно лишь по уменьшенной копии ([илл. 31.32](#)), хранящейся в галерее Уокер в Ливерпуле. На центральной части было изображено «Снятие с креста», по другим предположениям – «Распятие», по бокам – разбойники на крестах. Нераскаявшийся разбойник Гистас, распятый согласно евангельской легенде одновременно с Христом, находился в верхней части правой створки алтаря. Считается, что эта картина навеяна скульптурой «Мученичество св. Дионисия» Жана Малуэля и Анри Бельшоа. На обороте картины – фрагмент фигуры святого под балдахин, написанной гризайлью. Эта часть картины сильно пострадала. Картина была куплена Штеделевским институтом в 1840 году и раскрыта из-под записей в 1870 году [42].

**Действующие лица.** Разбойник, худой, но мускулистый, с мертвым, серым лицом с глубокими тенями, обезображенным страданием, с закрытыми, выпуклыми глазами, низким лбом, изборожденным морщинами, крупным носом с горбинкой, запекшимися, довольно толстыми губами, коричневыми, короткими, волнистыми волосами, почти полностью обнажен. Белая набедренная повязка с великолепно нарисованными складками, завязанная узлом, съехала до самых бедер, ее конец свисает, зацепившись за веревку, которой привязаны его ноги. Тени на его теле удивительно точно следуют мускулатуре, ребрам и брюшной полости. Не очень естественные складки на животе в районе пупка подчеркивают отсутствие подкожного



Илл. 31.30. Лоренцо Монако. Рождество.



Илл. 31.31. Робер Кампен. Злой разбойник на кресте.



Илл. 31.32. Робер Кампен. Снятие с креста.

жирового слоя. Его ноги перебиты (в соответствии с Евангелиями) и эта страшная деталь отмечена струйками крови, вытекшей из его ран. Довольно тонкими веревками он привязан (а не прибит) к кресту за вывернутые руки и ноги в очень неудобной позе, не позволяющей ему изменить положение конечностей. Его торс резко изогнут.

Картина была срезана снизу, поэтому фигуры двух римских солдат также частично срезаны. У них грубоватые лица, темные, выразительные глаза, морщинистые лбы, большие носы, скошенные подбородки и пушистые темные волосы, нарисованные великолепно. Тот, что спереди, облачен в кольчугу и латы, поверх которых надет тонкий голубой плащ, застегнутый пряжкой в виде цветка, украшенной самоцветами, и рыцарская цепь. Края плаща обшиты широкой золотой лентой, шея защищена свернутым белым платком, а волосы поддерживает завязанная узлом повязка. Тот, что сзади, в красном одеянии, имеет большой коричневый тюрбан на голове. Фасоны этих одежд современны времени жизни художника.

**Взаимодействие персонажей.** Разбойник уже мертв, его тело застыло в страшной судороге. Особенно выразительны скрюченные кисти рук и согнутые в коленях ноги с необыкновенно точно нарисованными ступнями. Голова упала на левое плечо, жилы шеи напряжены. Римские воины не обращают на разбойника никакого внимания. С волнением и верой они взирают на среднюю часть алтаря с распятым Христом. Передний приложил правую руку к сердцу, задний слегка обнял его левой рукой, а правой едва заметным жестом показывает на распятого Иисуса.

**Крест.** Крест, на котором распят разбойник, имеет Т-образную форму. Поперечная перекладина является правильным шестиугольником в сечении. Фактура дерева и трещины на нем нарисованы с большим знанием предмета. Высокий основной столб из-за проецирующихся на него фигур виден довольно плохо.

**Пейзаж.** В левом нижнем углу картины сохранился небольшой кусочек пейзажа с коричневыми холмами, дорогой, вьющейся между ними и уходящей вдаль, домиками у горизонта и отдельными деревцами.

**Цветовая гамма и композиция.** Основное пространство картины занимает орнаментированный золотой фон. На нем резко выделяются бледное тело разбойника, темный крест и яркие фигуры римских воинов. Напротив, желто-коричневый пейзаж словно является продолжением фона. Изогнутая фигура разбойника, сдвинутая несколько влево, напоминает какой-то магический знак. Фигуры римских воинов в правом нижнем углу позволяют говорить о диагональной композиции, которая уравнивается пейзажем в левом нижнем углу. Пейзаж и зрители утяжеляют низ картины, а фигура разбойника выдвинута вверх, в свободное пространство. В глаза бросается контраст между человеком (каким бы он ни был), подвергшимся ужасной казни, и свидетелями, стоящими рядом с ним, которым до него нет никакого дела. Заповеди Иисуса о любви к ближнему были забыты уже в момент Его смерти.

## 31.4. Светские портреты

Робер Кампен явился родоначальником светского психологического портрета в современном понимании этого слова. Симоне Мартини создал первый парадный (аллегорический) конный портрет светского лица. Однако он больше внимание уделил коню, пейзажу и общей концепции, чем раскрытию индивидуальности изображаемого лица. Последним впервые стал систематически заниматься именно Робер Кампен. Его погрудные портреты в трех-четвертном повороте модели не содержат никаких деталей, не относящихся к личности изображенного. Напротив главное внимание уделено малейшим деталям, характеризующим эту личность, его характеру. Почти все пространство каждого портрета заполнено. Фон всегда нейтрален. Модель придвинута к передней плоскости картины. Мы обсудим два мужских и один женский портрет этого замечательного мастера.

### 31.4.1. «Портрет толстого мужчины»

«Портрет толстого мужчины» ([илл. 31.33](#)) размером 29.5×18 см хранится в собрании Тиссен-Борнемиса в Мадриде. В настоящее время личность изображенного идентифицирована с Робером де Масмином (умер в 1430 году), дворянином, служившим у герцога Иоанна Бесстрашного канцлером и генералом. Он стал рыцарем ордена Золотого Руна в 1430 году, однако орденской цепи на портрете еще нет. Личность де Масмина определена на основании сравнения портрета с похожим рисунком из Аррасского сборника, где указано имя изображенного. Другой экземпляр этого портрета хранится в Картинной галерее, Берлин-Далем. Предположение, что в собрании Тиссен-Борнемиса оригинал, а в Берлине повторение, подтверждает рентгенограмма последнего, отличающаяся от рентгенограмм других работ Кампена. В конце XIX века картина считалась работой Яна ван Эйка и была куплена в Лондоне в 1901 году для берлинского музея [42].

На портрете нарисован пожилой мужчина (в год его смерти), лицо которого с возрастом, а также вследствие любви хорошо поесть и выпить, сильно располнело. Обращают на себя внимание его большие карие глаза с бликами света на радужной оболочке и голубыми белками. Очень тонко нарисованы морщинки вокруг глаз, мешки под глазами, пушистые черные брови, лоб и переносица, изрезанные морщинами, большой, к старости раздавшийся на конце нос, толстая, оттопыренная нижняя губа и поджатая тонкая верхняя, маленький, круглый подбородок и большой, свисающий, жировой мешок под подбородком, захватывающий низ щек, большие уши и толстая, короткая шея. Короткие черные волосы, нарисованные очень тщательно, на лбу, висках и затылке выстрижены и образуют, по современным представлениям, модную прическу. Щеки и подбородок, особенно складки в них, плохо выбриты.

На внешне спокойном лице удивительно схвачено выражение затаенного удивления и страха. Некогда физически сильный человек (для рыцаря в те



Илл. 31.33. Робер Кампен. Портрет толстого мужчины.



времена физическая сила была главным двигателем в карьере), он утратил ее с возрастом, на него навалились недуги старости. Он еще чувствует себя молодым, но уже не может многого из того, что так легко было в молодости. Стараясь не показывать вида, он все же втайне удивлен, что старость и болезни подкрались так незаметно, и страшится за свое будущее.

Его одежда лишь усиливает это впечатление. Это не латы и не парадные рыцарские одежды. Хотя он одет как состоятельный человек, но на нем домашняя одежда, нечто вроде душегрейки на меху. В ней он согревает свое стареющее тело. Коричневый мех и фактуру материала художник нарисовал просто виртуозно. Портрет написан на белом фоне, отсутствие отвлекающих деталей еще больше концентрирует внимание зрителя на чертах и внутреннем мире изображенного персонажа.

#### 31.4.2. «Портрет мужчины»

«Портрет мужчины» ([илл. 31.34](#)) размером 40.7×27.9 см создан в 1425-1430 годах и хранится в Лондонской национальной галерее [42].

На портрете изображен зрелый мужчина с загорелым, волевым, хорошо выбритым лицом с крупными чертами. У него светло-карие, внимательные глаза, нависающие брови домиком, большой нос с горбинкой, широкий, четко очерченный рот с тонкими губами и массивный подбородок. Его лоб уже изрезали несколько морщин, в углах глаз появились мелкие морщинки, под глазами – первые признаки мешков, а под подбородком началось формирование второго.

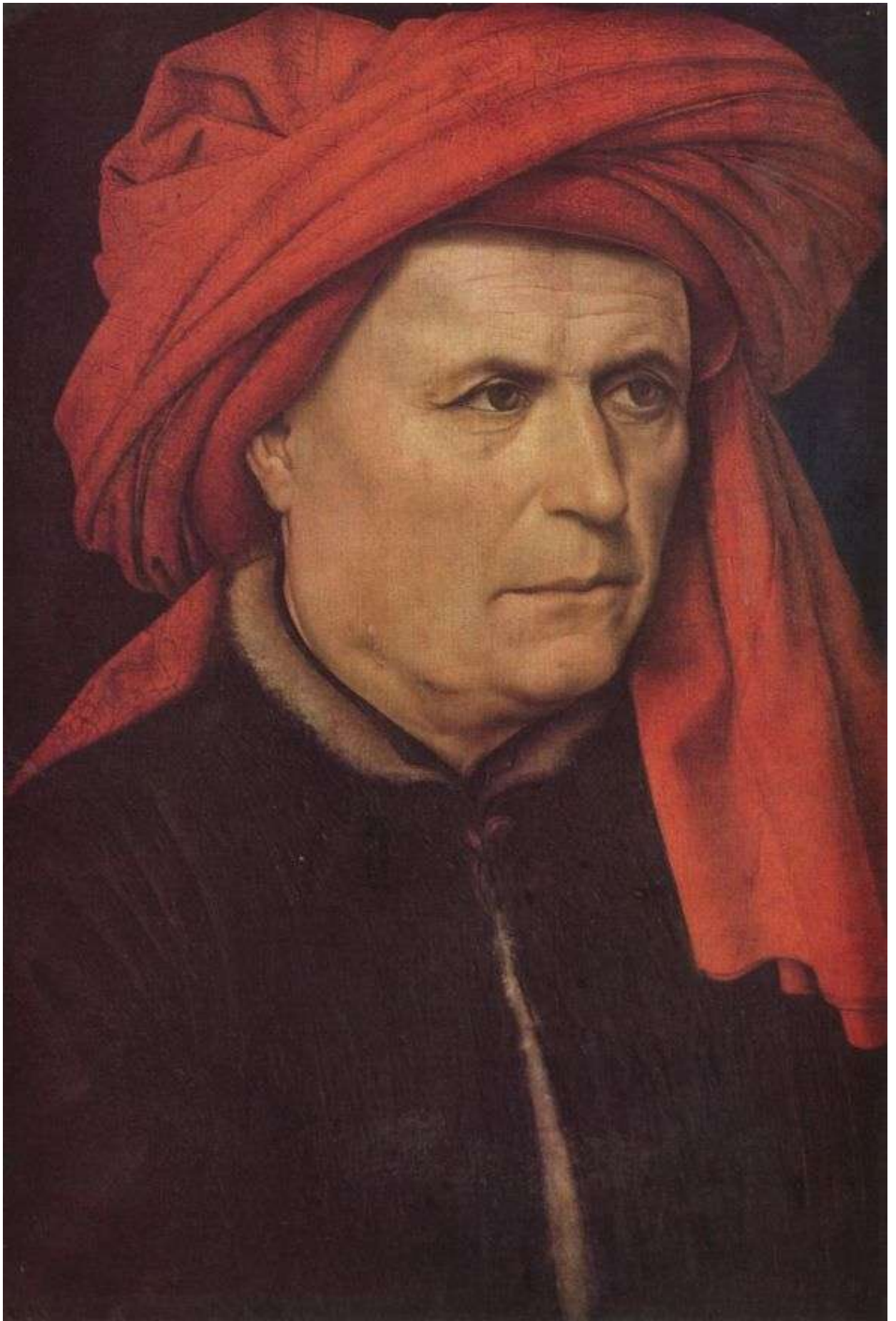
На озабоченном лице уверенного в себе, деятельного человека, с твердым, даже тяжелым взглядом художник уловил первые признаки усталости – модель, позируя, отдыхает, но мысль, против воли, постоянно работает, мозг погружен в повседневные дела. Кончится сеанс, и мужчина снова будет вовлечен в круговорот жизни, снова уверенно будет преодолевать возникающие трудности, не давая себе ни в чем поблажки. И так всю жизнь, пока не кончатся силы.

Одежда мужчины свидетельствует о том, что портрет писался в домашней обстановке. Он одет в такую же, как и на предыдущем портрете, душегрейку, лишь мех на ней менее богат. Его голова повязана пышным красным тюрбаном, концы которого спадают на его спину и левое плечо.

В цветовой гамме портрета доминируют три цвета: темный, почти черный (фон и одежда), красный (тюрбан), и коричневый (загорелое лицо, карие глаза, мех), причем светлое лицо и красный тюрбан словно выступают из глубины картины.

#### 31.4.3. «Портрет женщины»

«Портрет женщины» ([илл. 31.35](#)) того же размера, что и предыдущий портрет, и хранящийся там же, является парным к нему. Вместе они



Илл. 31.34. Робер Кампен. Портрет мужчины.



Илл. 31.35. Робер Кампен. Портрет женщины.

составляют портреты бюргерской четы и образуют диптих, задуманный как единое целое.

Миловидное, нежное лицо женщины, которая значительно моложе своего супруга, с крупными, выпуклыми, блестящими, темными глазами, красивым их разрезом, слегка размытыми, длинными бровями, немного вздернутым носом, широкими скулами, розовыми щеками, плотно сжатым ртом с тонкой верхней и пухлой нижней губой, округлым подбородком, поражает своей значительностью не меньше, чем лицо ее мужа. На этом прекрасном лице художник не отметил ни одной морщинки.

Почти незаметно смещенный вниз взгляд женщины выдает ее напускную скромность, привычку к уединению, но за внешней мягкостью видна ее внутренняя сила. Она управляет домом и в этих владениях она – королева.

В одежде женщины, кроме такой же душегрейки, как и у мужа, обращает на себя внимание большая белая накидка, в которую закутана ее голова так, что совсем не видно волос. В накидку воткнуты две булавки со шляпками из жемчуга. Это единственный из трех портретов, где видны руки модели. На пальце левой руки надето золотое кольцо с камнем.

Как и на предыдущем портрете, модель нарисована на черном фоне. Она словно отступает в тень картины. На этом фоне эффектно выделяются ее мягкое, розовое лицо, прекрасные глаза и белая накидка. Художнику великолепно удался контраст между двумя портретами: смуглым лицом мужчины и розовым лицом женщины, волевым и скромным выражениями их лиц, красным тюрбаном и белой накидкой. Глядя на эти психологические портреты, первые в истории живописи, можно увидеть в них поразительную аллегорию мужественности и женственности.

\*\*\*

Робер Кампен занимает исключительное положение в истории живописи. Он явился первым «певцом бюргерства», быта и жизни ремесленников среднего достатка. Работая в жанрах религиозного и светского портретов, а также евангельских историй, он явился в них основоположником совершенно новых направлений. В жанре религиозного портрета он создал полностью оригинальную иконографию сюжета «Св. Троица». Кроме того, он продемонстрировал в этом сюжете возможности техники гризайли, которая после него вошла в моду у нескольких поколений художников. Он ввел в практику изощренные по красоте и замысловатости фоны религиозных портретов, а также представление мистических явлений через естественные, небесные явления. Но особым его достижением явилось перенесение святых персонажей и евангельских историй в обстановку бюргерского быта, изображенную с особой любовью. Своим искусством он показывал, что евангельские персонажи жили не в небесных чертогах, а среди его современников, простых людей в небогатых домах. Он стал вводить в свои картины городские и сельские пейзажи как вид из окна, причем рисовал их с мельчайшими деталями. Растения и цветы он передавал с «ботанической» точностью. Наконец, его психологические портреты,

первые в истории живописи, поражают своим совершенством. Следуя по пути, намеченному Губертом ван Эйком, Робер Кампен полностью порвал с византийской манерой живописи и сделал важный шаг на пути к живописи современной.

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Его гамма также преимущественно холодна, светла, его техника жестка и отчетлива. Видам на открытом воздухе он предпочитает изображения внутренних помещений или же ставить свои фигуры на архаический золотой фон. С видимым наслаждением и равномерным (иногда слишком равномерным) усердием выписывает он детали обстановки: дюбель, посуда, архитектурные части, и при этом пренебрегает окутывать все написанное общей светотенью» [32].

Н.Н. Никулин так характеризовал творчество Робера Кампена: «Робер Кампен – самый демократичный из нидерландских живописцев XV века. Выросший в бюргерской среде и для нее творивший, почти не затронутый влиянием придворно-аристократической культуры, он создал искусство простое, лишенное изысканности и аристократизма. ... Восхищенный материальным миром, Робер Кампен с увлечением изображал множество обыденных вещей. Они переполняют, перегружают его картины. Художник рассматривал их пристально, в упор, рисовал не торопясь, тщательно подчеркивая объем, вес, фактуру поверхности. ... Другим новшеством Робера Кампена было изображение интерьера. Герои его картин действуют в конкретной обстановке нидерландского жилища XV века. Кампен не знал законов линейной перспективы, пространство его комнат представляется порой не всегда убедительным, зато художник умел воссоздать атмосферу быта до такой степени реально, что зритель чувствует себя побывавшим в помещении, изображенном на картине. Робер Кампен нередко отказывался от золотого фона, столь характерного для искусства предшествующей эпохи. За окном его комнат видны либо голубое небо с облаками, либо – в зрелых работах – изображения домов или целых улиц, воскрешающие для нас жизнь средневекового города. Робер Кампен наполняет пространство своих интерьеров воздухом, любит бликами света на поверхности предметов, игрой солнечных лучей, проходящих через переплет окна, изображает сложные тени, образуемые взаимодействием нескольких источников света. Все эти проблемы впервые возникают в его творчестве. Колорит Кампена яркий, свежий, несколько холодноватый. Он любил сочетания широких пятен красного и синего цветов повышенной звучности, рядом с которыми, как искры, вспыхивают то тут, то там беспокойные мелкие пятна разных цветов. Краски ложатся густым, плотным слоем. Портреты Робера Кампена как бы отражают процесс самосознания человеческой личности. Выражение смирения и набожности вытесняется чувством собственного достоинства. Люди, изображенные Робером Кампеном, - не аристократы, во всяком случае, не воспринимаются таковыми. У них скромный, простой, типично бюргерский облик, небогатая одежда. Совершенно отсутствует попытка идеализировать внешность. Напротив, зафиксированы даже самые некрасивые, самые неприятные черты, отчего каждый человек, каждый образ

неповторимо индивидуален. Робер Кампен оказал огромное влияние на последующее искусство. Его произведения произвели впечатление на Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена и на многих художников из других европейских стран, недаром они явились предметом многократного подражания» [42].

## Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Робер Кампен. В 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство. В 1410 польско-литовские войска при поддержке русских отрядов победили тевтонских рыцарей в битве при Танненберге (Грюнвальде). В 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. В 1399 король Англии Ричард II Плантагенет был свергнут Генрихом IV; началась Ланкастерская династия. В 1402-1409 валлийцы под предводительством Оуэна Глендовера восстали против английского господства. В 1413 королем Англии стал Генрих V; он возобновил попытки установить господство над Францией. В 1414 в Англии было подавлено восстание лоллардов (последователей религиозного реформатора Джона Уиклифа) под предводительством Джона Олдкастла. В 1415 английский король Генрих V одержал победу над французскими войсками в битве при Азенкуре во Фландрии. В 1429 французские войска под предводительством Жанны д'Арк освободили Орлеан и сопроводили Карла VII к месту его коронации в Реймс. В 1431 Жанна д'Арк была сожжена англичанами на рыночной площади Руана. В 1436 король Франции Карл VII вступил в Париж. В 1410 король Венгрии Сигизмунд I, ранее воевавший с турками, стал императором Священной Римской империи. В 1416 венецианцы победили турок-османов в морской битве у Галлипольского полуострова. В 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. А в 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии. Для преодоления Великой схизмы был созван собор в Констанце, который открылся в 1414. По постановлению этого собора чешский священник и проповедник, философ и религиозный реформатор Ян Гус был в 1415 публично сожжен на костре. В 1417 Констанцкий собор восстановил единство Церкви. Великая схизма завершилась. Однако в 1419 в Праге вспыхнули массовые народные выступления последователей Яна Гуса; в спокойной до того Чехии начались гуситские войны. В 1420-1422 гуситы под предводительством Яна Жижки и Прокопа Великого отразили крестовый поход, развязанный против них императором Священной Римской империи Сигизмундом I. Но в 1434 объединенное войско императора Сигизмунда I и умеренных гуситов (чашников) одержало победу над радикальными гуситами (таборитами) в битве у Липан. А в 1438 императором Священной Римской империи и королем Венгрии и

Чехии стал Альбрехт Габсбург под именем Альбрехта II. В 1405 Верону и Падую захватила Венеция. В 1406 Флоренция захватила Пизу и получила выход к морю. В 1425 города Флоренция и Венеция заключили союз против Милана. В 1427 венецианцы завоевали город Бергамо в Северной Италии и тем самым завершили образование своих материковых владений. В 1429 Флоренция напала на соседний город Лукку. В 1434 банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. В 1415 король Португалии Жуан I захватил город Сеуту на средиземноморском берегу Марокко; началась португальская экспансия в Африку. В 1418-1420 португальцы открыли Порто-Санто в Восточной Атлантике. В 1419 португальский принц Генрих (Энрике) Мореплаватель основал навигационную школу в Сагрише. В 1420 португальцы открыли остров Мадейра. В 1425 их попытка отвоевать Канарские острова у Кастилии закончилась неудачей. В 1430 португальцы открыли Азорские острова а в 1434 обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 их попытка захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей. В 1399 французская писательница Кристина Пизанская написала сочинение «Послание богу любви», в котором выступила защитницей прав женщин. Около 1402 итальянский гуманист Пьетро Паоло Верджерио написал трактат «О благородных нравах и свободных науках». В 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. Около 1400 французский историк и поэт Жан Фруассар завершил «Хроники», описывающие события Столетней войны. В 1411 в Шотландии был основан университет Святого Андрея. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». В 1416 французские живописцы-миниатюристы братья Лимбург создали иллюстрированный «Великолепный Часослов герцога Беррийского». В 1419 итальянский скульптор Якопо делла Кверча закончил создание статуй фонтана Фонтане Гайя в Сиене. В 1423 итальянский живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов» [4].