

Глава 33. Ян ван Эйк (около 1390/1400 – 1441)

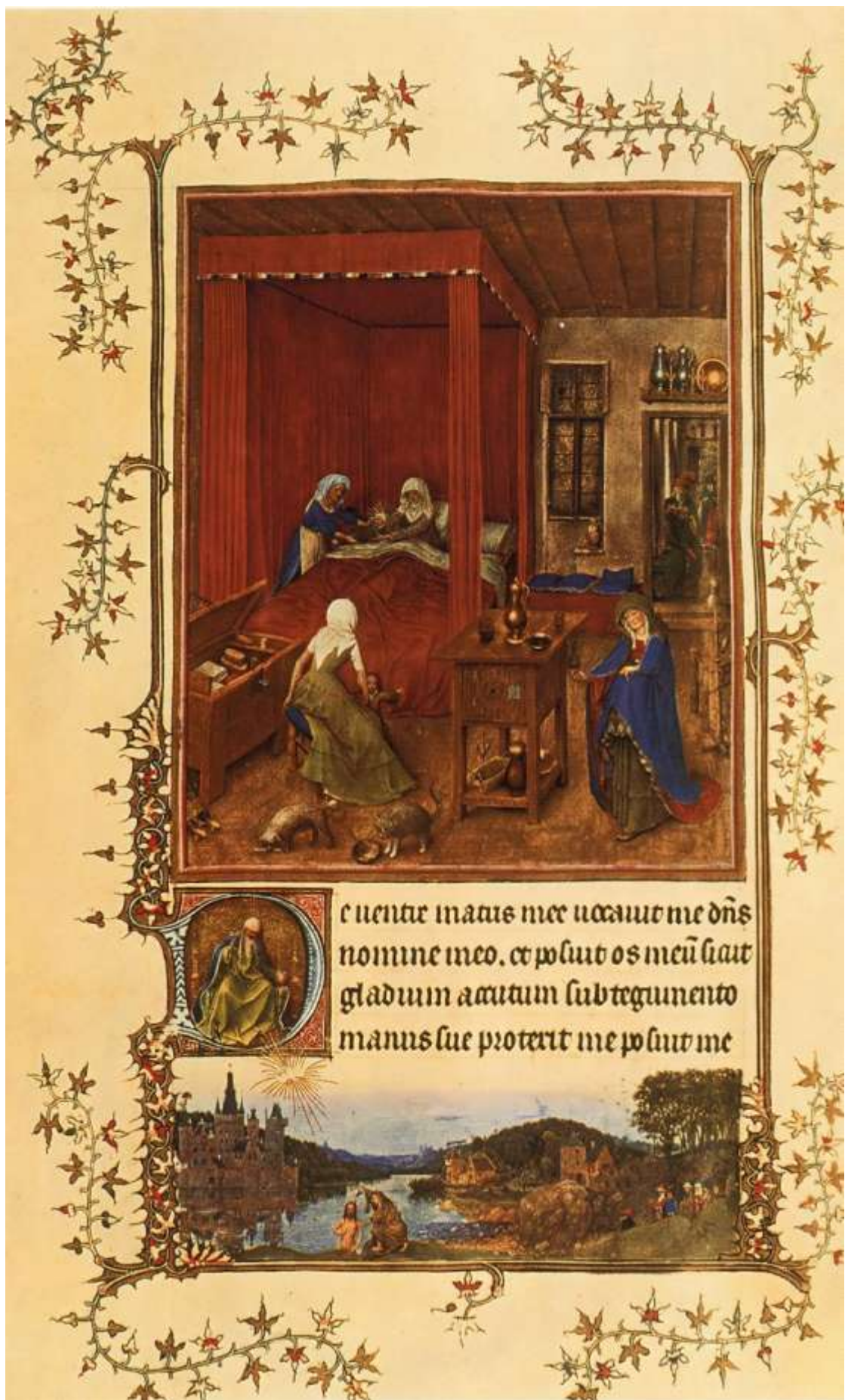
Нидерландский художник Ян ван Эйк, брат Губерта ван Эйка, младший современник Луиса Боррассы, Микелино да Безоццо, Конрада фон Зеста, Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако, Стефано да Верона, Робера Кампена и Мазолино да Паникале, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй. Он первым из художников увидел, как прекрасен религиозный и светский мир, и смог в своих произведениях передать зрителям свое видение этой невероятной красоты.

33.1. Биографические сведения о Яне ван Эйке

Нидерландский художник Ян ван Эйк родился, как предполагают, около 1390/1400 года в городке Маасэйк в долине реки Маас, близ Маастрихта, и умер в 1441 году⁽¹⁾ в Брюгге. Он происходил из семьи художников – его старший брат Губерт ван Эйк и младший Бартелеми д'Эйк, переехавший в Прованс, были живописцами. Впервые имя Яна упоминается в документах об оплате его услуг герцогом Иоанном Баварским, у которого он был на службе в 1422-1424 годах. Он получил хорошее образование, обладал немалыми познаниями в математике, химии, географии. Считается, что живописи он учился у своего старшего брата Губерта.

Самыми ранними известными произведениями Яна ван Эйка являются некоторые миниатюры «Турино-Миланского часослова», исполненные по заказу герцога Виллема IV Баварского до 1417 года или, что считается более вероятным, для герцога Иоанна Баварского, графа Голландии, Зеландии и Геннегау, в 1422-1424 годах. Они включают: «Поцелуй Иуды», «Путешествие св. Юлиана и св. Марты», «Кавалеры на пляже», которые прежде хранились в Королевской библиотеке в Турине, но до наших дней не дошли; «Рождение Иоанна Крестителя» (илл. 33.1), «Месса по умершим» из Муниципального музея в Турине. В 1911 году Юлен де Лоо приписал Яну ван Эйку листы из этого часослова, помеченные инициалом «G» (илл. 33.2). Вплоть до 1424 года художник работал над украшением графского замка в Гааге.

После смерти Иоанна Баварского он переехал в Брюгге во Фландрии, но уже 19 мая 1425 года стал придворным живописцем герцога Бургундского Филиппа Доброго, у которого он служил до самой смерти герцога. В 1426-1429 годах он жил в Лилле. В 1426 и 1427 годах он совершил два тайных путешествия в Испанию, где вел переговоры о браке своего патрона с испанской принцессой Изабеллой, дочерью Хаиме II, графа Ургельского. Переговоры не были удачны и с 19 октября 1428 года по конец декабря 1429 Ян ван Эйк участвовал в переговорах в Лиссабоне о заключении брачного договора между Филиппом Добрым и Изабеллой Португальской. Он написал портрет Изабеллы, к сожалению, не сохранившийся. После опасного



Илл. 33.1. Ян ван Эйк. Рождение Иоанна Крестителя. Миниатюра.



Илл. 33.2. Ян ван Эйк. Обретение Святого Креста. Миниатюра.

морского путешествия, посетив по пути Лондон, посольство благополучно возвратилось с инфантой, и в 1430 году состоялась свадьба.

Ян ван Эйк был женат, его супругу звали Маргаритой, родилась она в 1406 году. У них было десять детей. Жили они в разных городах: Лилле, Турне, Генте, но после 1429 года семья, как считается, поселилась в Брюгге, где купила дом в 1431 году. О службе художника у герцога Бургундского ничего неизвестно, за исключением того, что в 1433 году он работал во дворце Кауденберг в Брюсселе. Умер Ян ван Эйк 9 июля 1441 года в Брюгге и был похоронен близ церкви Св. Донациана. На следующий год его тело перенесли внутрь церковного здания.

К его ранним произведениям относят «Мадонну в церкви» ([илл. 33.7](#)) из музея Берлин-Далем. Первой вехой в творчестве Яна ван Эйка стало завершение Гентского алтаря «Поклонение мистическому Агнцу» ([илл. 33.3](#) и [33.4](#)) в 1432 году. При работе над ним художник сотрудничал со своим братом Губертом.

С 1432 года одно за другим следуют датированные произведения: в 1432 году - портрет так называемого «Тимофея» ([илл. 33.79](#)) из Национальной галереи в Лондоне, с которым идентифицируют музыканта и композитора Жюль Беншуа; в 1433 году - «Портрет человека в тюрбане» ([илл. 33.77](#)), хранящийся там же. В этом портрете предполагают то автопортрет художника, то портрет его тестя, на что указывает сходство персонажа с Маргаритой ван Эйк, женой художника, изображенной на портрете ([илл. 33.85](#)) из музея Грунинге в Брюгге. Тем же 1433 годом датируется и небольшое панно «Мадонна с читающим Младенцем» ([илл. 33.15](#)) из Национальной галереи в Мельбурне, которое считается старой копией с несохранившегося оригинала. В 1434 году художник создал один из своих шедевров - портрет четы Арнольфини ([илл. 33.86](#)) из Национальной галереи в Лондоне.

В 1436 году Ян ван Эйк написал портрет ювелира из Брюгге Яна де Лева ([илл. 33.82](#)), хранящийся в Музее истории искусств в Вене, и картину «Мадонна каноника ван дер Пале» ([илл. 33.13](#)) из музея Грунинге в Брюгге – самое большое произведение мастера после Гентского алтаря. В 1437 году были созданы два небольших произведения - не завершенная «Св. Варвара» ([илл. 33.36](#)) из Королевского музея изящных искусств в Антверпене и триптих «Мадонна с Младенцем», «Св. Михаил» слева и «Св. Екатерина» справа ([илл. 33.9](#)) из Картинной галереи в Дрездене. В 1439 году Ян ван Эйк исполнил две работы. Первая - портрет Маргариты ван Эйк ([илл. 33.85](#)) из музея Грунинге в Брюгге, написанный в половину человеческого роста. Вторая – «Мадонна с Младенцем у фонтана» ([илл. 33.16](#)) из Королевского музея изящных искусств в Антверпене. Наконец, предполагают, что в 1440/1441 году Ян ван Эйк работал над «Мадонной Николаса ван Мелбеке» из частного собрания в Великобритании; картина, предназначавшаяся для церкви св. Мартина в Ипре, осталась незаконченной.

Наряду с произведениями, датированными благодаря излюбленной художником надписи на первоначальной раме («Как я сумел»), следует

назвать несколько значительных работ, датировка которых менее точна. «Благовещение» ([илл. 33.45](#)) из Национальной галереи в Вашингтоне, прежде хранившаяся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, является, как предполагают, одним из самых ранних произведений художника. «Портрет кардинала Альбергати» ([илл. 33.75](#)) из Музея истории искусств в Вене, к которому сохранился подготовительный рисунок ([илл. 33.76](#)), находящийся в Картинной галерее в Дрездене, сейчас не считают портретом этого кардинала, как думали прежде. Портрет Бодуэна де Ланнуа ([илл. 33.83](#)) из музея Берлин-Далем был написан после 1431 года. «Луккская Мадонна» ([илл. 33.6](#)) из Штеделевского художественного института во Франкфурте по стилю считается близкой Гентскому алтарю. Наконец, «Мадонна канцлера Ролена» ([илл. 33.8](#)) из Лувра в Париже, написанная по заказу канцлера Бургундии и предназначавшаяся для капеллы храма в Отене, датирована около 1430 года. Некоторые проблемы возникли с датировкой «Мадонны с картезианским монахом» ([илл. 33.17](#)) из собрания Фрика в Нью-Йорке. В ней видят произведение, заказанное приором Яном Восом, а ее датировкой считается 1441 год, когда монах стал приором города Брюгге.

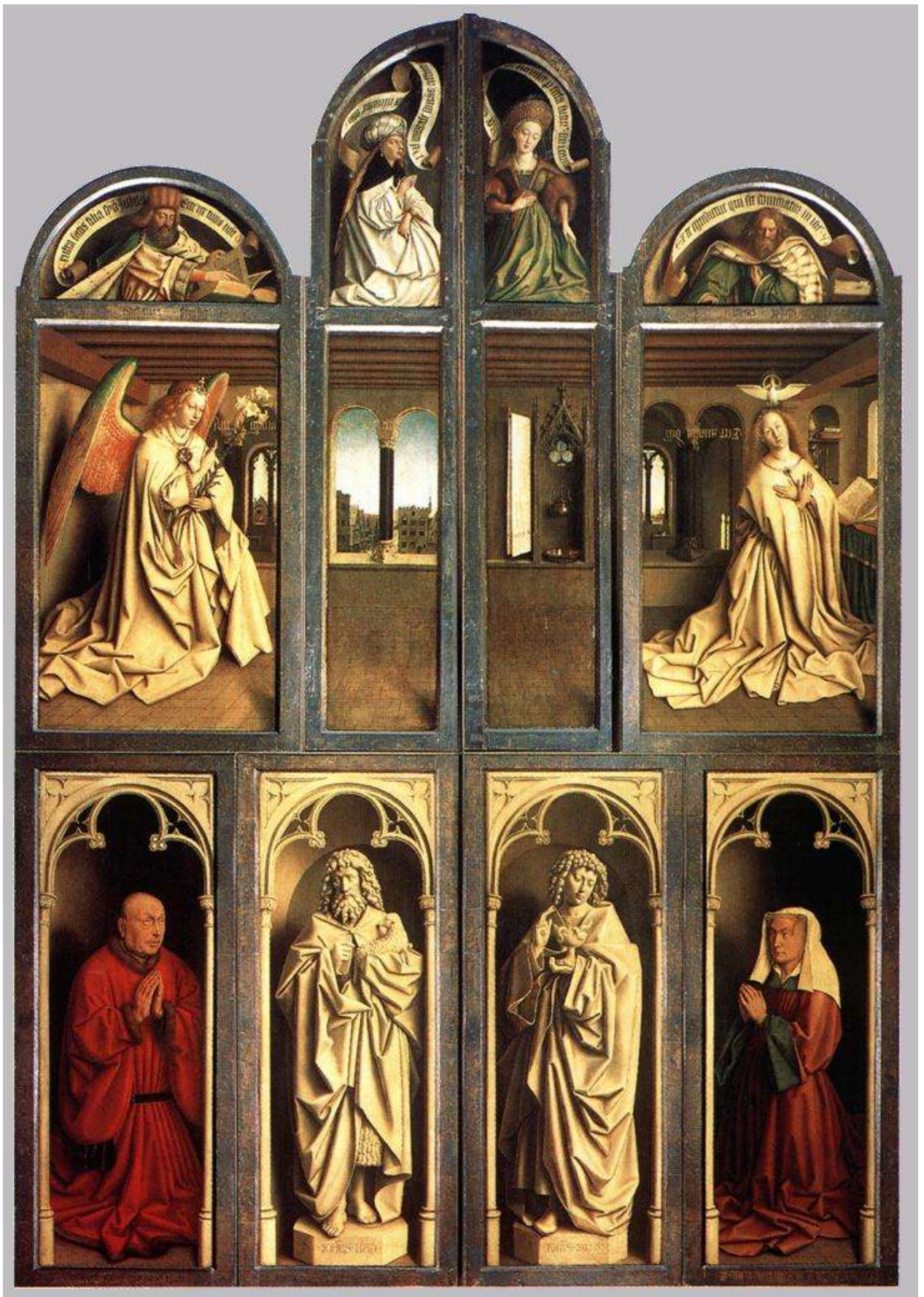
Атрибуция некоторых других картин менее точна. Это относится к двум створкам алтаря «Распятие» и «Страшный Суд» ([илл. 33.59](#)) из музея Метрополитен в Нью-Йорке. Столь же спорными считаются и два варианта картины «Стигматизация св. Франциска» из собрания Джонсона в Музее искусства в Филадельфии и галерее Сабауда в Турине, а также «Св. Иероним в келье» ([илл. 33.37](#)) из Института искусств в Детройте, датированный 1442 годом, хотя художник умер в 1441.

Нередко картину «Несение креста» из Музея изобразительных искусств в Будапеште и рисунок «Поклонение волхвов» из музея Берлин-Далем считают копиями утраченных произведений Яна ван Эйка. Обе эти работы, как предполагают, являются ранними произведениями мастера. Также принято считать, что Ян ван Эйк является автором двух композиций, заложивших основу европейской светской живописи и известных сегодня по более поздним версиям – «Женщина за туалетом» и «Торговец, составляющий счета». Итальянский гуманист Бартоломео Фацио в «Книге о знаменитых мужах» упоминает о картине Яна, изображающей землю в форме круга, где были точно показаны различные местности, оживленные фигурками людей и пейзажами.

Тексты XVI века воспевают Яна ван Эйка как изобретателя масляной живописи. В действительности же, использование масла было известно и до него, но Ян ван Эйк ввел масляную живопись, а также особые смолы и пигменты в красочном составе в широкое употребление [17, 18, 42, 43].

33.2. Религиозные портреты

В настоящем разделе обсуждаются некоторые религиозные портреты Яна ван Эйка, многие из которых являются частями Гентского алтаря ([илл. 33.3](#) и [33.4](#)), имеющего высоту около 3.3 метра, а ширину в раскрытом виде –



Илл. 33.3. Губерт и Ян ван Эйк. Гентский алтарь в закрытом виде.



Илл. 33.4. Губерт и Ян ван Эйк. Гентский алтарь в открытом виде.

около 5 метров. Алтарь был заказан в 1425 году брату художника Губерту, но год спустя, начав работу над центральной частью, Губерт умер. Основную часть работы, которая была закончена в 1432 году, и окончательную редакцию выполнил Ян. Алтарь хранится в Генте, в соборе св. Бавона. В 1823 году на рамах наружных створок алтаря после расчистки поздних записей была обнаружена старинная латинская надпись: «Начал художник Губерт ван Эйк, выше которого нет. Дело закончил Ян – в искусстве второй. Иодокус Вейдт оплатил мая шестого вас [он] зовет посмотреть». Некоторые входящие в надпись латинские буквы имеют значения цифр 1432 года. Ян ван Эйк в течение двух лет (с момента переселения в Брюгге в 1430 году) завершил работу. После тщательных исследований надпись была признана достоверной. Один из авторов XVI века писал, что когда-то у «Гентского алтаря» была пределла, изображающая наказание грешников в Аду, выполненная Яном ван Эйком, но несохранившаяся. Это упоминание оспаривается многими современными исследователями.

За свое более чем пятисотлетнее существование алтарь неоднократно подвергался реставрации и не раз вывозился из Гента. Так, в XVI веке его реставрировал известный утрехтский живописец Ян ван Скорель. С момента окончания, с 1432 года, алтарь был помещен в фамильную капеллу, выстроенную Иодокусом Вейдтом в церкви Иоанна Крестителя, впоследствии переименованной в собор св. Бавона в Генте. Предположение, что первоначально он находился в крипте, теперь отвергнуто. Большинство специалистов принимает мнение бельгийской исследовательницы Э. Дханес, что между двумя ярусами изображений проходила полоса с декоративной резьбой. Благодаря ей пропорции алтаря были более вытянуты, гармонично и точно соответствовали пропорциям окружающей архитектуры.

19 августа 1566 года алтарь пришлось перенести в помещение ратуши, чтобы спасти его от иконоборцев. В 1584 году он был возвращен, а в 1587 году поставлен на место. В 1781 году были проданы изображения Адама и Евы, как «не соответствующие приличиям». В 1794 году французы, оккупировавшие Бельгию, вывезли в Париж четыре центральные картины. Остальные части алтаря, спрятанные в ратуше, оставались в Генте. После крушения наполеоновской империи вывезенные картины вернулись на родину и в 1816 году были воссоединены. Но почти в то же время были проданы боковые створки, долго переходившие из одной коллекции в другую и, наконец, в 1821 году попавшие в Берлин. После первой мировой войны по Версальскому мирному договору все створки Гентского алтаря были возвращены в Гент. В ночь на 11 апреля 1934 года в церкви св. Бавона произошла кража. Воры унесли створку, изображающую справедливых судей. Обнаружить пропавшую картину не удалось до наших дней, и сейчас она заменена хорошей копией. Когда началась вторая мировая война, бельгийцы отправили алтарь на хранение в Южную Францию, откуда нацисты перевезли его в Германию. В 1945 году алтарь обнаружили в Австрии, в соляных копиях близ Зальцбурга, и вновь перевезли в Гент.

Для проведения сложных реставрационных работ, которых требовало состояние алтаря, в 1950-1951 годах была создана специальная комиссия экспертов из крупнейших реставраторов и искусствоведов, под руководством которой проходили сложные исследования и реставрационные работы: с помощью микрохимического анализа изучен состав красок, ультрафиолетовыми, инфракрасными и рентгеновскими лучами определены авторские переделки и чужие наслоения красок. Затем с многих частей алтаря были удалены поздние записи, укреплен красочный слой, произведена расчистка загрязненных участков.

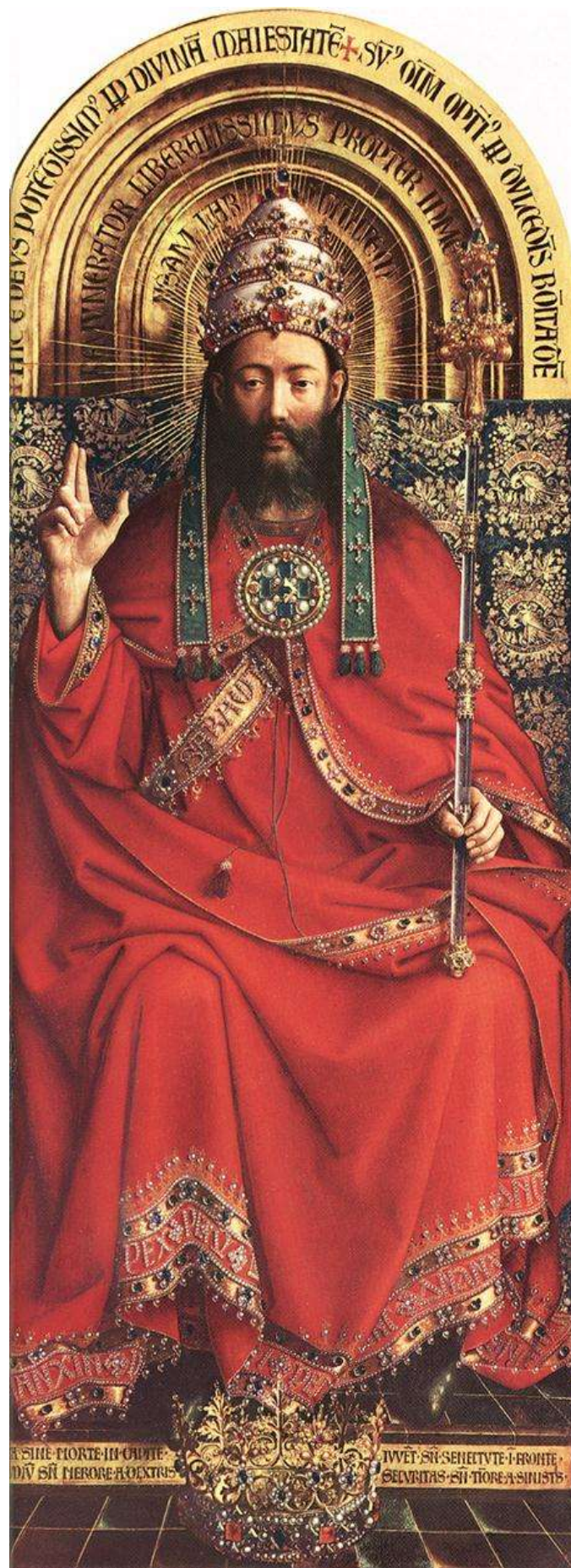
Алтарь всегда был чрезвычайно популярен, о нем постоянно писали, им восторгались, делали с него копии, подражали ему. В 1558 году испанский король Филипп II поручил художнику Михаэлю Кокси исполнить большую копию, которая сейчас хранится в разрозненном виде в музеях Берлина, Гента и Мюнхена. Кроме того, сохранилась картина другого знаменитого нидерландского художника – Яна Госсарта, скопировавшего центральную часть алтаря, которая сейчас хранится в Прадо в Мадриде [42].

Среди религиозных портретов, обсуждаемых в этом параграфе, мы впервые встретимся с индивидуальным (а не в составе группы или какого-либо сюжета) изображением Бога-Отца, групповыми портретами музицирующих ангелов, портретами Адама, Евы, двух пророков и сивилл, Иоанна Евангелиста. Портреты остальных персонажей (кроме донаторов) уже встречались ранее.

33.2.1. «Бог-Отец»

Картина «Бог-Отец» ([илл. 33.5](#)) размером 212.22×83.1 см является центральной в верхнем ряду алтаря ([илл. 33.4](#)). Над головой Бога-Отца надпись гласит: «Это Бог всемогущий в божественном величии, наивысший из всех в сладостной благодати Своей, милосерднейший воздаятель в безмерной щедрости своей». Внизу надпись гласит: «Жизнь без смерти во главе, молодость без старости спереди, радость без омрачения справа, покой без страха слева» [42].

Бог-Отец. Бог-Отец нарисован в соответствии с догматом о тождестве между Ним и Христом. Самый молодой из всех Его изображений, рассмотренных до сих пор, с красивым, величавым и спокойным лицом, полным сознанием Своей силы, небольшими, широко расставленными карими глазами, широкими бровями, прямым носом, полными, красными губами, темно-коричневой, не слишком длинной и широкой бородой, конец которой разделен на две половины, и такого же цвета волосами, Он одет в широкую и длинную красную мантию. Края мантии украшены мелким жемчугом и драгоценными камнями, а ее нижний край, кроме того, обшит двумя параллельными золотыми лентами, между которыми расположены золотые надписи. На богато украшенной перевязи, часть которой видна из-за складок мантии, жемчугом вышито слово «Саваоф». На груди края мантии скреплены большой круглой пряжкой, край которой обведен более крупным



Илл. 33.5. Губерт и Ян ван Эйк. Бог-Отец.

жемчугом, в центре вершины квадрата образуют очень крупные жемчужины, а внутри из крупных драгоценных камней сделаны некие магические знаки. Голову Бога-Отца украшает папская тиара с не менее роскошными украшениями, чем на Его мантии, и бармами, спускающимися Ему на плечи. В левой руке Бог-Отец держит круглый хрустальный скипетр, конец которого упирается в Его колено. Скипетр украшен золотом и драгоценными камнями на обоих концах и в середине. Особенно великолепен его верхний конец. Правая рука поднята для благословения.

Символы Христа. На черном парчовом фоне позади Бога-Отца золотом изображены символы Христа – пеликан, своей кровью питающий птенцов. Вокруг каждого изображения пеликана расположена надпись: «Иисус Христос», а само изображение окружено растительным орнаментом.

У ног Бога-Отца лежит другой символ Христа – мирская золотая корона. По размеру она заметно больше, чем голова Бога-Отца (возможно, это следствие представлений художника о перспективе – корона лежит на первом плане, а Бог-Отец по отношению к ней расположен на втором). Лишь ее обод, украшенный жемчугом и рубинами, является сплошным; над ним расположен столь же богато украшенный ажурный растительный орнамент.

Цветовая гамма и композиция. На картине доминируют три цвета – красный (мантия, рубины), золотой (лучистое сияние, исходящее от головы Бога-Отца, фон для надписей, образующий вокруг головы своего рода нимб, рисунок на парче, украшения на мантии и тиаре, корона) и черный (фон парчи, плиточный пол, надписи). Композиция картины почти симметрична. Лишь различное положение рук, наличие скипетра и расположение складок мантии вносят некоторую асимметрию. В этом портрете сочетаются почти полное отсутствие сверхъестественных деталей, подчеркивающих величие Божие, Его полное спокойствие и некоторая статичность. Скорее это богатый (о чем свидетельствует Его роскошная одежда) монарх, восседающий на троне, на церемониальном приеме, чем всемогущий и деятельный Бог.

33.2.2. «Мадонна с Младенцем»

Анализируемые произведения. Художник создал несколько вариантов этого сюжета, причем в некоторых из них, кроме двух основных персонажей, добавил еще несколько дополнительных – святых, ангелов и донаторов.

Картина «Луккская Мадонна» ([илл. 33.6](#)) размером 65.5×49.5 см, созданная около 1437 года, хранится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Свое название картина получила из-за того, что некоторое время находилась в коллекции Карло Луиджи, князя Лукки [43].

Картина «Мадонна в церкви» ([илл. 33.7](#)) размером 32×14 см, исполненная между 1420-1427 годами, хранится в картинной галерее Берлин-Далем. Предполагают, что алтарь происходит из собора Нотр-Дам в Льеже, интерьер которого напоминает изображенный на картине. Считается, что картина когда-то представляла собой створку диптиха, на другой части которой мог быть изображен донатор. Это предположение подтверждается



Илл. 33.6. Ян ван Эйк. Луккская Мадонна.



Илл. 33.7. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви.

некоторой асимметрией композиции – Мадонна обращена вправо. Кроме того, в Королевском музее изящных искусств в Антверпене хранится старинная копия картины, имеющая створку с изображением донатора. Эта работа написана Яном ван Эйком, вероятно, до Гентского алтаря и является самой ранней из известных живописных работ мастера. В XIX веке существовала ныне не сохранившаяся рама, на которой имелась надпись: «Ты цвет цветов Мать-Дочь, Отец-Сын, Кто слышал о таком, Бог родился человеком». Этот текст является началом второй строфы средневекового гимна Рождества. Картина поступила из собрания Зюрмонд в 1874 году [35, 42].

Картина «Мадонна канцлера Ролена» ([илл. 33.8](#)) размером 66×62 см, исполненная около 1435 года, хранится в Лувре, в Париже. Заказчик картины Никола Ролен, француз по национальности, родился в Отене в 1376 году, умер в 1462. Происходил из небогатой и незнатной семьи, однако благодаря собственной энергии добился в 1442 году высокого поста канцлера Бургундии и Брабанта. Он вел государственные дела по поручению герцога Филиппа Доброго и прославился как ловкий политик, умный финансист, заслужив при этом славу не очень благочестивого человека. Известен как меценат. В 1445 году он основал госпиталь в Боне (Бургундия), для которого заказал полиптих «Страшный Суд» Рогиру ван дер Вейдену. Портрет Ролена имеется на створке полиптиха Рогира, а также на одной из миниатюр «Хроники знаменитых властителей Геннегау», приписываемой Рогиру. Картина, как предполагают, была заказана для собора в Отене, в котором находилась до 1800 года, после чего поступила в коллекцию Лувра [23, 24, 42].

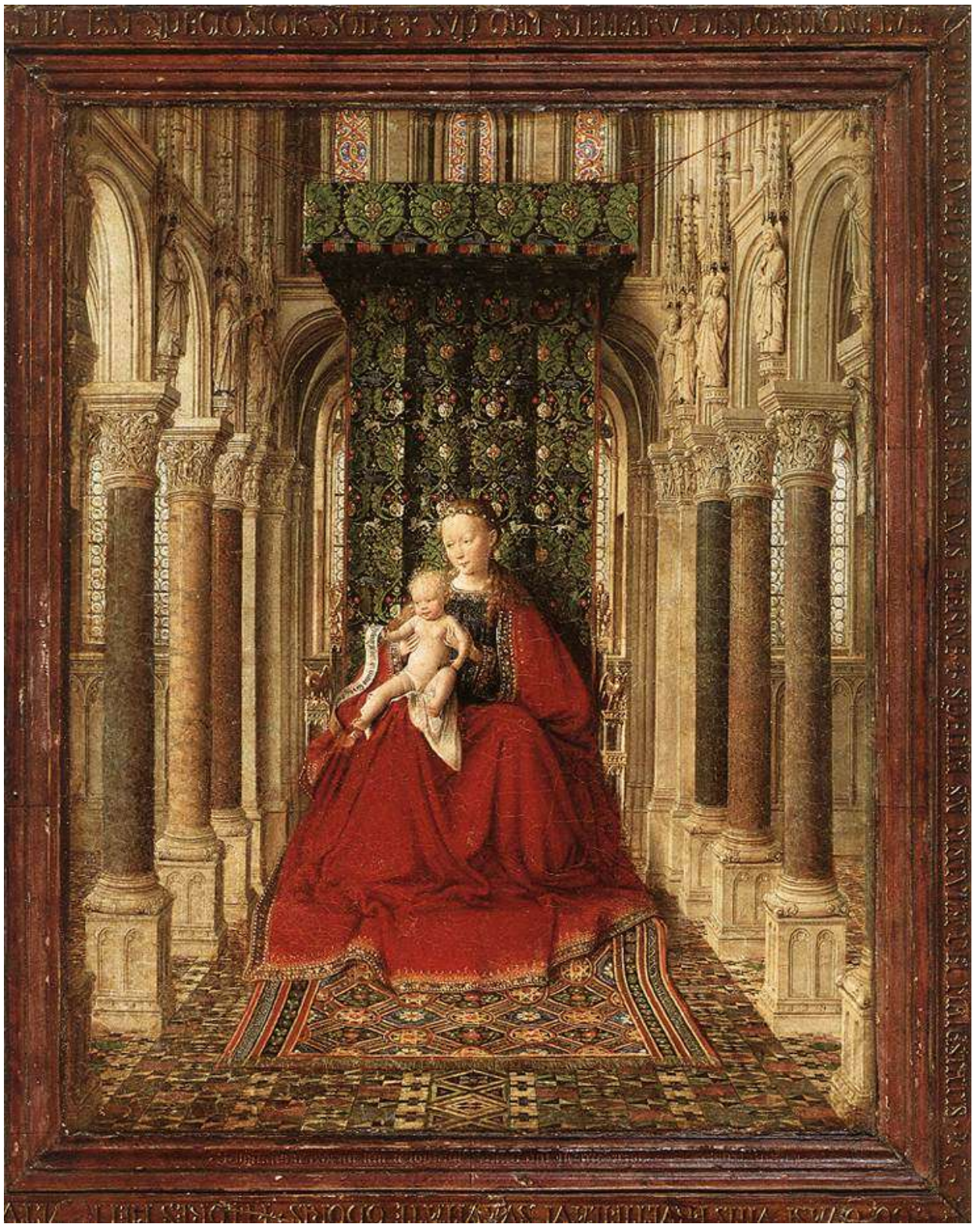
«Дрезденский триптих» ([илл. 33.9](#)), центральная часть которого ([илл. 33.10](#)) имеет размеры 33.1×27.5 см, а боковые створки ([илл. 33.11](#) и [33.12](#)) – 33.1×13.6 см (вместе с оригинальной рамой), хранится в Картинной галерее Дрездена. Он предназначался для молитв во время путешествий. Триптих подписан и датирован на раме средней части внизу: «Иоханнес де Эйк меня выполнил и завершил в лето Господне 1437. Как умею». Эта маленькая надпись была обнаружена при расчистке рамы в 1958 году. До открытия даты большинство специалистов относили алтарь к раннему периоду творчества ван Эйка. На рамах имеются длинные надписи, относящиеся к Мадонне и святым, цитаты из Библии и Евангелия. На центральной части, на раме – цитаты из Книги Премудрости Соломона: «Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд, в сравнении со светом – она выше». «Ибо она есть отблеск вечного света и чистое зеркало величия Божия». И далее: «Я как виноградник источаю сладостный аромат, и мои цветы – это плоды славы и добродетельности. Я мать прекрасной любви, страха, величия, святой надежды». На раме левой створки внутри: «Это архангел, вождь Небесного Воинства, его слава превосходит других. Он благодетель людей, его молитва ведет в Царство Небесное. Это – архангел Михаил, посланец Бога во имя праведных душ; божьей милостью восседает он на Небесах как победитель». На раме правой створки внутри:



Илл. 33.8. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена.



Илл. 33.9. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих в открытом виде.



Илл. 33.10. Ян ван Эйк. Центральная часть Дрезденского триптиха.



Илл. 33.11. Ян ван Эйк. Левая створка Дрезденского триптиха.



Илл. 33.12. Ян ван Эйк. Правая створка Дрезденского триптиха.

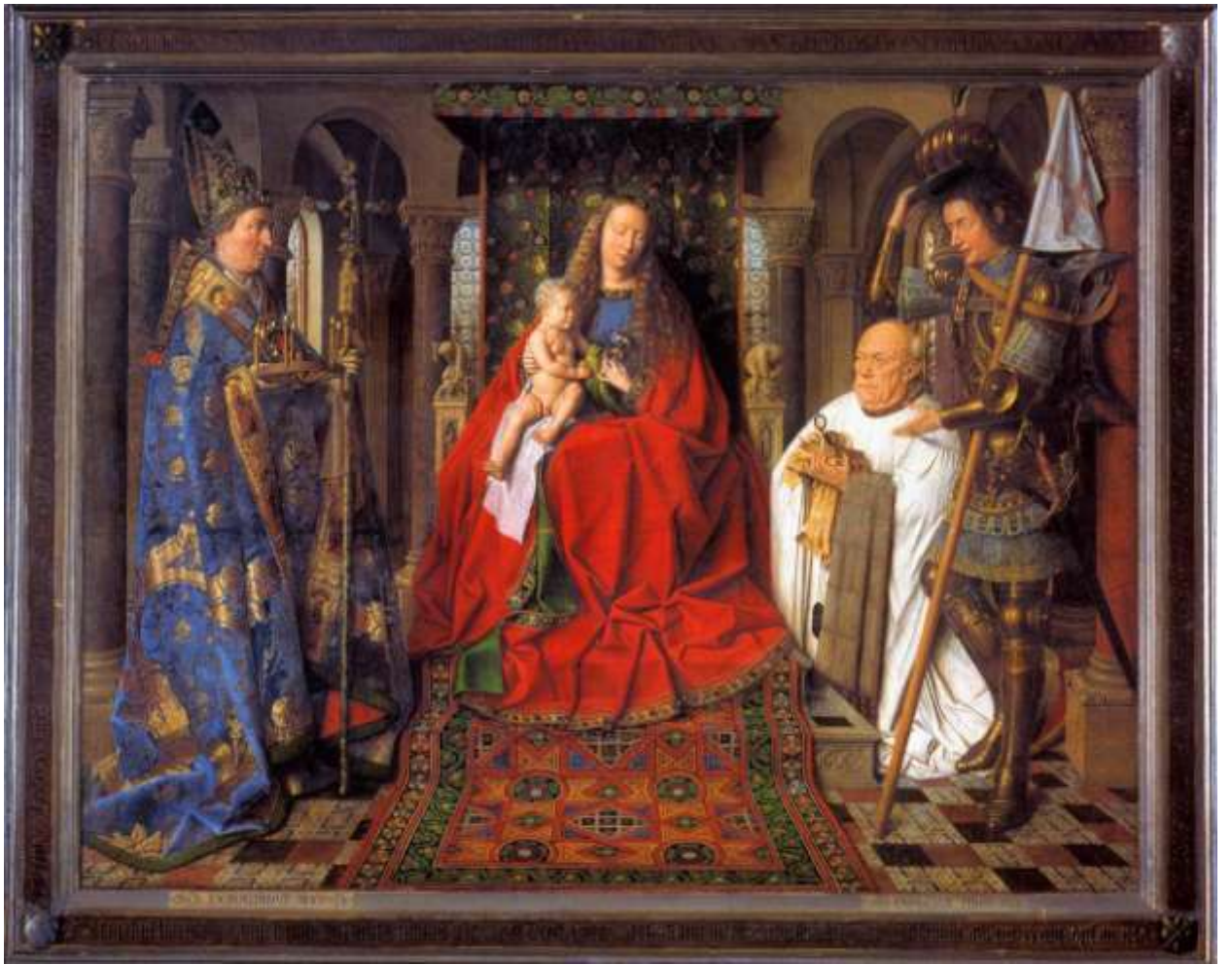
«Мудрая Дева вознеслась к звездному престолу, где она
Приготовила себе обитель. Покидая землю,
Приготовила хлеб, отвеяв мякину.
Полна небесной науки, неимущая
Последовала за бедняком Христом,
Отринув все земное...».

Имени донатора установить не удалось. В 1696 году картина находилась в известной коллекции Ябаха как произведение Губерта ван Эйка, в 1754 году – в Королевской галерее в Дрездене и числилась тогда как произведение Альбрехта Дюрера (запись в инвентаре). С 1840 года снова считалась работой Губерта ван Эйка. В 1906 году Карл Фолль назвал Яна ван Эйка автором алтаря [42, 48].

Картина «Мадонна каноника ван дер Пале» ([илл. 33.13](#)) размером 122×157 см хранится в Муниципальной художественной галерее в Брюгге (Городском музее изящных искусств – Музее Грунинге). На раме внизу имеется надпись: «Это произведение приказал сделать магистр Георгий де Пала, каноник этой церкви, при посредстве Иоханна де Эйка-живописца и основал здесь две капеллы в середине хора в году 1434, закончено в 1436 году». Другие надписи на раме религиозного характера относятся к святым персонажам картины. Внизу: «Св. Георгий воин Христа». В верхней части надпись из Книги Премудрости Соломона, связанная с Мадонной: «Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд, в сравнении со светом – она выше. Ибо она есть отблеск вечного света и чистое зеркало величия Божия». Этот же текст имеется и на картине «Мадонна в церкви» ([илл. 33.7](#)), см. выше. Справа надпись, относящаяся к св. Георгию: «Родился в Каппадокии, сражался за Христа; избегал мирской праздности; убитый – восторжествовал; дракона победил». Слева о св. Донациане: «Он родился девятым из братьев. Тонул, но единственный остался живым. Возрожденный, он стал первым архиепископом Реймса и ныне радуется Богу». В углах рамы ([илл. 33.14](#)) имеются гербы ван дер Пале и семьи Карлейнс, из которой происходила мать каноника. Георг ван дер Пале стал каноником церкви св. Донациана в Брюгге 20 августа 1410 года. Он был известен своими разносторонними способностями. Умер в 1443 году после тяжелой, почти десятилетней болезни. Похоронен в церкви св. Донациана, где служил многие годы. Кроме картины подарил в церковь еще ценный реликварий. Состояние сохранности картины хорошее, но, по-видимому, во время реставрации 1933-1934 годов были смыты некоторые подробности. Сравнивая старые фотографии с картиной, врач-дерматолог констатировал, что с губы каноника и щеки около основания носа исчезли характерные наросты – результаты кожных заболеваний, скрупулезно запечатленные ван Эйком. Исследование картины с помощью инфракрасных лучей обнаружило авторское изменение композиции. Рисунок левой руки Младенца был изменен, отчего движение стало более естественным. Изменения затронули также пальцы левой ноги Младенца. Первоначально картина находилась на алтаре св. Петра и Павла в церкви св. Донациана в Брюгге. В 1547 году Мария Венгерская,



Илл. 33.13. Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале.



Илл. 33.14. Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале в раме.

правительница Нидерландов, безуспешно пыталась ее купить. В середине XVIII века картину перенесли в сакристию церкви. В 1794 году по распоряжению Наполеона ее увезли в Париж, откуда вернули в 1815 году, после чего картина попала в Городской музей в Брюгге. Есть много копий и повторений как целой композиции, так и отдельной фигуры каноника. Существует даже золотая статуэтка, воспроизводящая группу св. Георгия с донатором [42].

Действующие лица. На всех этих картинах художник представил один и тот же тип «аристократической» Мадонны: высокой, худой и стройной, с длинной шеей, красивым, нежным, довольно узким лицом, небольшими, темными глазами, тонкими, не особенно заметными бровями, высоким лбом, слегка вздернутым носом, нежным ртом, острым подбородком и длинными, слегка волнистыми, распущенными по плечам волосами разных оттенков коричневого – от светлого, до темного. Она наиболее красива на [илл. 33.7](#) (где у нее почти детское лицо), [33.6](#) и [33.10](#). На всех картинах, кроме [илл. 33.7](#), она в узком темно-синем платье и широкой, длинной накидке красного цвета (такого же, как и мантия Бога-Отца на [илл. 33.5](#)), фактура ткани и складки которой нарисованы потрясающе. Обрамление края накидки несколько отличается в разных произведениях. На [илл. 33.7](#) Мадонна в длинном красном с высоким черным поясом платье, собранном в мелкие складки на груди и талии, и в черной накидке с золотым краем. На подоле платья читаются фрагменты текста, который повторен также на рамах картин ([илл. 33.9](#) и [33.14](#)). На [илл. 33.6](#) удивительно передана нежность кожи на открытой груди Мадонны и складки на ее шее. Ее волосы на всех картинах, кроме [илл. 33.7](#), скреплены диадемой, наиболее простой черной лентой на [илл. 33.8](#) и украшенной драгоценными камнями на других. На [илл. 33.7](#) ее голову украшает высокая ажурная корона. Во всех случаях она держит Младенца либо правой рукой ([илл. 33.6](#) и [33.13](#)), либо двумя руками.левой рукой на [илл. 33.6](#) она поддерживает обнаженную правую грудь, которую сосет Младенец, на [илл. 33.7](#) – ножки Младенца, а на [илл. 33.13](#) она держит сиреневый цветок.

Изображение Младенца на разных картинах весьма различно. Самый маленький Он на [илл. 33.7](#), а самый крупный – на [илл. 33.6](#) и [33.13](#). На [илл. 33.7](#) Он почти новорожденный, у Него большая голова, бессмысленное выражение лица и короткие рыженькие волосики на затылке. На [илл. 33.10](#) Он чуть взрослее, с высоким лобиком, пушистыми, светлыми волосиками, глазками-пуговками, большим ротиком и шаловливым выражением симпатичного личика. На [илл. 33.8](#) Он еще взрослее, с очень большой головой, вьющимися светлыми волосиками, сонными, голубыми глазами, слегка вздернутым носиком, толстыми щечками и отсутствующим выражением лица. На [илл. 33.6](#) Он очень вырос, толстощекий и курносый, Его волосики уже начали темнеть, но выражение лица осталось бессмысленным. Наконец, на [илл. 33.13](#) это уже довольно большой мальчик с кудрявыми волосами, но некрасивым лицом. На всех картинах Он либо совсем голенький, либо лишь Его ноги завернуты в пеленку ([илл. 33.7](#)). На

[илл. 33.7](#) и [33.10](#) у Него довольно худенькое тельце, а на [илл. 33.8](#), [33.6](#) и [33.13](#) Он уже заметно упитан, у Него толстый животик и складочки на ножках и груди. На [илл. 33.6](#) правой рукой Он держит левую руку Мадонны, на [илл. 33.7](#) – ворот ее платья, на [илл. 33.8](#) – хрустальную державу с золотым ажурным крестом вверху, на [илл. 33.10](#) – белую бандероль с цитатой из Евангелия от Матфея, написанной готическим шрифтом: «Научитесь у Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем», а на [илл. 33.13](#) Младенец двумя руками держит зеленого попугая (очень реалистично нарисованного), как предполагают, символизирующего человеческую душу.

Архангел Михаил присутствует на левой створке «Дрезденского триптиха» ([илл. 33.11](#)). Если на картине Орканьи ([илл. 13.6](#)) он был нарисован слишком формально и выглядел уныло, то у Яна ван Эйка это высокий, худой и стройный юноша с красивым и очень решительным, безбородым, несколько женоподобным лицом, непреклонным взглядом больших карих глаз, крупным орлиным носом, несколько скошенным подбородком и великолепными, длинными, вьющимися, каштановыми волосами. Его большие крылья, темно-синие (почти черные) снаружи и красные с желтой полосой внутри не до конца сложены. На нем темно-золотой панцирь и поножи такого же цвета, устройство которых, видимо, соответствует времени жизни художника. Из-под панциря видна серая кольчуга длиной до середины бедра. На левом боку у него висит меч в коричневых ножнах, украшенных золотом. В правой руке архангел держит довольно длинное копье с толстым деревянным древком и стальным наконечником в виде штыка, а в левой – большой красивый шлем из того же материала, что и панцирь, ременная перевязь от которого наброшена ему на шею.

На [илл. 33.8](#) присутствует небольшой ангел с детским, очень нежным и красивым лицом, прекрасными крыльями с темно-синим (почти черным) верхом, нижняя поверхность которых похожа на крылья павлина, где синий цвет переходит в зеленый, затем в желтый, потом в красный и снова в синий, выделяются крупные маховые перья и несколько рядов «глазков» над ними. Ангел одет в темно-синюю, развевающуюся, подпоясанную тунику и держит в руках ажурную золотую корону, по размеру соответствующую голове Мадонны. Еще два ангела, по типу напоминающие ангелов Мастера Бертрама фон Миндена, присутствуют в глубине на [илл. 33.7](#).

Св. Георгий, совсем не похожий на его образ у Альтикьеро ([илл. 21.1](#)), более мужественный и крепкий, чем архангел Михаил, но почти так же одетый, с очень маленькими руками, присутствует на [илл. 33.13](#) справа. У него нагловатое, безбородое лицо, крупные карие глаза, густые темно-рыжие брови и такого же цвета вьющиеся волосы, большой и длинный нос, толстые, словно накрашенные губы и массивный подбородок. На одной из частей его доспеха на груди написано слово «Господь». Его меч с большой крестообразной рукояткой вложен в черные ножны. Вместо копья на его левое плечо опирается белый флаг со светло-красным крестом на длинном

круглом деревянном древке – христианский символ победы над смертью. Шлем он держит в правой руке.

Св. Екатерина Александрийская, прелестная, скромная, высокая и стройная девушка, мало похожая на ее волевой образ у Орканьи ([илл. 13.6](#)), не столь худая и жеманная, как у Мастера св. Вероники ([илл. 22.38](#)), совсем не несчастная и некрасивая, как у Микелино да Безоццо ([илл. 24.30](#)), и не столь величественная и красивая, как у Лоренцо Монако ([илл. 29.19](#)), присутствует на правой створке «Дрезденского триптиха» ([илл. 33.12](#)). До некоторой степени ее лицо похоже на лицо Мадонны: у нее тоже небольшие глаза, высокий лоб, прямой нос, довольно большой рот, острый подбородок и длинные пушистые волосы (хотя и более светлые). Она одета в длинное сине-зеленое платье с широкой юбкой, причем по тогдашней моде фасон платья таков, что она в нем кажется беременной. Поверх платья на ней белая безрукавка, украшенная рядами дырочек, с бармами, обернутыми вокруг рук. На шее, на золотой цепочке у нее висит золотой медальон с рубином, а ее голову венчает ажурная золотая корона с драгоценными камнями. Правой рукой она держит обнаженный меч с золотой рукояткой (один из символов ее мученичества), на который опирается, а в левой руке у нее раскрытая книга, страницу которой она переворачивает пальцами. Другой символ ее мученичества (колесо) лежит на полу перед ней.

Св. Донациан присутствует слева на картине из Брюгге ([илл. 33.13](#)). Умерший в 390 году, христианский святой мученик, был епископом Реймса, святым покровителем Брюгге и патроном той церкви, для которой предназначалась картина. О нем существуют две конкурирующие легенды. Согласно одной, еще ребенком он тонул в реке и был спасен колесом, которое опустили в воду его родители [42]. Однако его житие повествует о том, что он был утоплен в Тибре его гонителями. Чтобы определить место, где на дне реки лежало его тело, вниз по течению было пущено колесо, к которому прикрепили пять горящих свечей. Колесо остановилось над тем местом, где на дне покоился святой. Тело было поднято и молитвами воскрешено [19]. На картине святой, средних лет, ростом чуть ниже св. Георгия и довольно полный, со спокойным, бритым лицом, крупными глазами, большим орлиным носом, глубокими складками вокруг рта и волевым подбородком, одет в роскошное епископское облачение, синее с золотыми украшениями, края которого на груди скреплены большим круглыми золотым медальоном с огромными жемчужинами и драгоценными камнями, причем на его бармах вытканы фигуры святых. На голове у него золотая епископская митра, украшенная жемчугом и драгоценными камнями. В правой руке он держит свой атрибут – колесо с пятью горящими витыми свечами (огонь нарисован очень реалистично), а в левой – длинный тонкий посох, украшенный наверху крестом, на котором внизу имеется сокращенное обозначение имени Христа.

Донаторы присутствуют на [илл. 33.8](#), [33.11](#) и [33.13](#). На первой из них это – канцлер Ролен, в зрелом возрасте, очень внушительный, но не полный, с крупной головой и маленькими руками, с лицом человека, прошедшего через

многие испытания, несомненно, властного, с небольшими глазами, плотно сдвинутыми бровями, большим, немного свисающим носом с выступающим кончиком, большим ртом с толстыми губами и волевым подбородком. Его черные волосы высоко подстрижены (видимо, так было модно), видны довольно безобразные уши и старческие складки на шее. Канцлер одет в бархатную коричневую мантию с золотым растительным узором, края которой оторочены коричневым мехом. Пояс мантии украшен узором из мелкого жемчуга. Ролен опирается локтями на темно-синюю бархатную подушку, лежащую на невысокой кафедре, закрытой пологом до пола из такого же материала, пришитым к подушке. Подушка покрыта темно-коричневой бархатной накидкой с кистями, на которой лежит раскрытая Библия. На [илл. 33.11](#) неизвестный донатор на левой створке, с полнеющим, мало выразительным, бритым лицом, одет в черное одеяние с темно-красным шарфом и черный берет на голове. Наиболее замечателен каноник ван дер Пале на [илл. 33.13](#) между Мадонной и Георгием. Старый и полный, с суровым, волевым и фанатичным лицом человека, преодолевшего тяжелые испытания, но не утратившего веру, с небольшими умными глазами, высоким лбом, крупным носом, большим ртом, дряблыми щеками в морщинах и двойным подбородком, редким пушком на лысине и седыми волосами на затылке, страшными следами кожного заболевания на левом виске, доходящими почти до глаза, исковерканными старостью ушами, он одет в широкое белое облачение. На его левой руке висит аккуратно сложенная светло-коричневая меховая мантия. В двух руках он держит небольшую, но толстую раскрытую Библию в кожаном переплете с застежкой, страницу которой он переворачивает правой рукой, и в этой же правой руке он держит очки в черной оправе (очки встретились впервые). Вместе с Библией он держит большой, расстегнутый, серый, тряпичный мешок (в котором он, видимо, хранит книгу) с большой черной застежкой на тесемках.

На [илл. 33.8](#) (на среднем плане) присутствуют два горожанина, нарисованные несколько карикатурно. Один из них нарисован со спины, а лица другого почти не видно. Они одеты в короткие, со складками внизу кафтаны (до колен и чуть ниже) с пышными рукавами (коричневый и темно-зеленый), чулки (темные и красные) и черные туфли. На головах у них пышные тюрбаны (черный и красный). Ноги того, что справа, явно коротки, а его пояс находится значительно ниже того места, где он должен быть. В руке он держит высокую и толстую трость.

Взаимодействие персонажей. На всех картинах внимание художника сосредоточено на взаимодействии двух главных персонажей – Мадонны и Младенца. На последних трех картинах к ним присоединяются и другие действующие лица в качестве свидетелей, а на [илл. 33.8](#) - еще и индифферентные персонажи.

На [илл. 33.6](#) Мадонна кормит Младенца грудью. Она, склонив голову чуть вправо и вперед, с нежностью смотрит на сына, поддерживая Его спину правой рукой и грудь левой рукой, чтобы Ему было удобнее сосать.

Младенец прямо сидит у нее на коленях, протянув вперед ножки, и доверчиво смотрит на мать. Правой ручкой Он прикоснулся к руке матери. Любовь, нежность и покой в отношениях матери и сына переданы необыкновенно убедительно.

На [илл. 33.7](#) Мадонна стоит, держа Младенца на руках и не обращая на Него внимания. Она отклонилась чуть вправо, а голову наклонила немного влево и вниз и погрузилась в свои мысли. Младенец сидит у нее на правой руке и пытается привлечь ее внимание, теребя ее за ворот платья. За второй нишей, позади хора, два ангела возносят хвалу Деве Марии словами гимна, написанного на раме.

На [илл. 33.8](#) Младенец сидит на коленях у матери спиной к ней, а она лишь поддерживает Его. Мария с интересом смотрит влево от Младенца куда-то на пол. Перед ними на коленях стоит канцлер. Младенец, подняв правую руку, благословляет его. Канцлер сложил руки в молитве и с нетерпением смотрит на Младенца. Фигура канцлера несколько крупнее фигуры Мадонны, что подчеркивает их «хорошие» отношения. Над Мадонной порхает ангел (по размеру значительно меньше нее) и пытается надеть ей на голову корону. Корона явно велика для ангела, она заслоняет ему вид спереди, и он отклонил голову влево, пытаясь разглядеть, куда же ему надевать корону. На заднем плане у каменной стены спиной к зрителю стоят два горожанина (индифферентных персонажа). Тот, что слева, свесился в проем стены и разглядывает, что творится внизу. Второй ждет своей очереди посмотреть туда же.

На [илл. 33.9](#) Мадонна, сидя, также держит Младенца на коленях спиной к себе. Она, задумавшись, смотрит вдаль вправо и чуть вниз, а Младенец расшалился, глядя туда же. Движения Его рук и ног переданы очень эффектно. Слева на коленях стоит донатор, глядя перед собой, а не на Мадонну и Младенца. На его лице написано удовлетворение от того, что он попал в такие высшие сферы. Стоящий позади него архангел Михаил, уверенный в себе, обнажив голову и не глядя на Святое семейство, правой рукой слегка подталкивает донатора вперед, представляя его Мадонне. Справа, скучая, углубившись в чтение и прислонившись спиной к стене, стоит св. Екатерина. Создается впечатление, что Дева Мария, Младенец и донатор должны совершить какую-то церемонию, но Мария задумалась, а Младенец расшалился. Донатор и св. Екатерина терпеливо ждут начала церемонии, а архангел Михаил деликатно пытается ускорить события.

На [илл. 33.13](#), и Мария, и Младенец уже обратили внимание на донатора. Младенец, сидя на правом колене Мадонны, с интересом повернулся к нему, Мария же слегка наклонила в его сторону голову и скосила глаза. Каноник ван дер Пале, преодолевая свою старость, с трудом стоит на коленях. В почтении он не смеет смотреть на святое семейство и, волнуясь, снял очки. Такое впечатление, что он не знает, что будет дальше, но ради веры готов на все. С едва скрываемой улыбкой его представляет Младенцу св. Георгий (каноник получил свое имя в честь этого святого), наступив ногой на его белое облачение и светским жестом приподняв свой шлем (подобным жестом

Мадонну с Младенцем приветствовал крестьянин на картине «Рождество» Мастера Вышебродского алтаря на [илл. 9.26](#)). На щите за спиной Георгия заметно слабое отражение фигуры. Возможно, это автопортрет Яна ван Эйка. По другую сторону от трона Марии стоит св. Донациан и смотрит на донатора. Все, кроме каноника, давно знают друг друга и не испытывают каких-либо сильных эмоций, встретившись вновь; лишь для Георгия ван дер Пале этот момент исполнен значительности.

Интерьеры. В отличие от Робера Кампена, у которого почти всегда этот сюжет помещен в домашнюю обстановку небогатого бюргерского дома, Ян ван Эйк изображает своих персонажей в интерьерах церквей. Исключение составляет [илл. 33.8](#), где действие происходит в интерьере дворца канцлера.

Наиболее скромный интерьер с голыми стенами, покрытыми серой штукатуркой, представлен на [илл. 33.6](#). Трон Мадонны стоит в узком простенке. В стене справа от нее расположено довольно высокое окно с полукруглым верхом и витражом, через который в комнату проникает неяркий луч света. На подоконнике лежат два желтых яблока. В стене справа от Мадонны имеется ниша, в которой стоит медный таз (символ чистоты), а на полке – стеклянный графин с прозрачной жидкостью.

Более обширное пространство можно видеть на [илл. 33.13](#). Здесь трон Мадонны стоит между двух круглых мраморных серых колонн коринфского ордера с золочеными капителями. За тронем и в каждой стене справа и слева расположены витражи. За спинами св. Георгия и Донациана видны ряды таких же колонн, соединенных арками.

На [илл. 33.9](#) интерьер является общим для центральной части и створок триптиха. Собор, в котором происходит действие, не является реальной постройкой. Трон Мадонны установлен в конце галереи, образованной двумя рядами колонн, таких же, как и на [илл. 33.13](#). Над капителями колонн расположены статуи святых и готические навершия над ними. Святые и донатор расположены в боковых нефках, в стенах которых размещены окна с витражами.

Готический собор, в котором предстает Мадонна на [илл. 33.7](#), несет в себе черты реальных построек – церкви Сен-Дени близ Парижа или собора в Генте, однако не является их точной копией. Сам собор маловат по сравнению с фигурой Мадонны. В первой нише хора над головой Девы Марии в виде рельефа изображена сцена «Благовещения», во второй – «Коронования». На самом верху расположено «Распятие». Собор полон солнечного света, проникающего через многочисленные окна и лежащего на полу яркими пятнами. Этот свет имеет символическое значение. Пятая строфа гимна, начало которого было написано на несохранившейся раме, гласит: «Как солнечный луч, проходя через стекло, не повреждает его, так и Пресвятая Дева осталась девственницей, какой она и была». Мадонна выступает здесь как олицетворение Христианской церкви.

На [илл. 33.8](#) просторная лоджия, в которой сидят персонажи, не заставлена никакой мебелью. Она украшена колоннами, такими же, как и на предыдущих картинах. Слева, на капителях пилястр, поддерживающих арки

лоджии, видны рельефы, изображающие библейские сцены: изгнание Адама и Евы из Рая, жертвоприношение Каина и Авеля и опьянение Ноя. Обращает на себя внимание великолепный пол лоджии. Выход из нее обрамлен двумя колоннами.

На [илл. 33.8](#) Мадонна сидит на кушетке с черными, вышитыми растительным узором подушками. На [илл. 33.6](#), [33.10](#) и [33.13](#) она сидит на темном троне однотипной конструкции с подлокотниками и балдахином сверху. Трон на [илл. 33.6](#) украшен медными изображениями четырех львов; подлокотники трона на [илл. 33.13](#) украшены резными статуэтками: слева Каина и Авеля, ниже – Адама, справа – Самсона, раздирающего пасть льву, внизу – Евы; на подлокотниках трона на [илл. 33.10](#) – четыре бронзовые группы: Авраам и Исаак, Давид и Голиаф, пеликан и феникс. На [илл. 33.6](#), [33.10](#) и [33.13](#) со ступеней трона спускается великолепная красная ковровая дорожка с орнаментом.

Пейзаж. Пейзаж нарисован лишь на двух из рассматриваемых картин: на [илл. 33.12](#), как вид из открытого окна (как и в работах Робера Кампена) за спиной Екатерины, и на [илл. 33.8](#), как вид из лоджии. В первом случае виден кусочек белой церкви, утопающей в зелени, рощи и поля, уходящие к горизонту, и высокое чистое небо над ним. На [илл. 33.8](#) пейзаж особенно замечателен. Сразу перед выходом из лоджии расположен небольшой садик (символ Рая и девственности) с узкой песчаной дорожкой между клумбами и двумя сороками, сидящими на ней. В садике цветут различные растения, в том числе красные розы и белые лилии (символизирующие чистоту Мадонны). Садик ограничен невысокой каменной стеной, на которую ведут ступеньки лестницы (на этой стене и стоят два горожанина). В свою очередь по дальнему краю стены идет зубчатый барьер (через проем между зубцами и смотрит вниз горожанин). Слева от горожан по стене гуляют два павлина. Пейзаж за стеной и город в нем безуспешно пытались отождествить то с Льежем, то с Маастрихтом, то с Утрехтом, то с Отеном, то с Женевой и многими другими местами. Здесь и крепостные башни, и острые готические пики соборов, и гладкая поверхность реки, извивающаяся лента которой уходит вдаль, к подернутой дымкой гряде гор. Город раскинулся на обоих берегах. Их связывает шестипролетный мост, упирающийся в трехэтажную башню, окруженную водой, от которой к другому берегу ведет еще один пролет. По мосту движется масса народу, а по реке – несколько лодок. За мостом расположен остров с рыцарским замком на нем. Берега реки поросли густыми деревьями. Поразительно мягкое, вызванное дымкой освещение и отражение (это впервые) в глади реки моста, башни, острова и берегов. Над всем царит высокое, тусклое небо.

Цветовая гамма и композиция. На [илл. 33.6](#) художник достиг удивительного эффекта – с темным фоном стен, трона и одеяния Мадонны светлым пятном резко контрастируют ее лицо и тельце Младенца. Они словно светятся изнутри собственным (а не отраженным) мистическим светом. Это пятно сразу притягивает к себе внимание. Асимметрию в композицию вносит лишь сдвинутый влево от центра Младенец. На [илл. 33.7](#)

главную роль играет свет, который заполняет собор и падает на лицо Мадонны и тельце Младенца. Темное одеяние Мадонны не выделяет ее на коричневом фоне стен собора. Асимметрия композиции проявляется в несоответствии размеров фигуры Мадонны и собора, а также в ракурсе изображения собора, показывающего лишь одну его сторону. На [илл. 33.8](#) фигуры основных персонажей (кроме Младенца) сливаются с фоном стен лоджии, а Младенец – с пейзажем. Светлый пейзаж, обрамленный темной лоджией, светлая фигура Младенца и светлые пятна лиц остальных персонажей выступают на первый план. Группа Мадонны уравнивает массивную фигуру канцлера. Умиротворяющий пейзаж заставляет не обращать внимание на несколько статичное положение основных фигур. Яркие цвета на [илл. 33.9](#) и [33.13](#) и стремление сдвинуть симметричную композицию в сторону донаторов не отвлекают внимание зрителя от света, и здесь играющего главную роль.

Аристократизм трактовки темы Яном ван Эйком, по сравнению с бюргерской ее трактовкой у Робера Кампена, очевиден. Однако, помимо чисто внешних атрибутов аристократизма (корон, доспехов, роскошных одежд и украшений), художник постарался достичь и внутреннего аристократизма. Лишь донаторы, соблюдая принятый ритуал, стоят перед Святым Семейством на коленях. Вслед за чешскими и немецкими мастерами художник представил Деву Марию Царицей Небесной, которую все признают таковой. Именно на севере (а не в Италии) элементы гуманизма проникали даже в аристократическое искусство.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Ян ван Эйк создал еще несколько вариантов этого сюжета.

«Мадонна с читающим Младенцем» ([илл. 33.15](#)) размером 26.5×19.5 см из Национальной галереи Виктории в Мельбурне, созданная в 1433 году, напоминает «Луккскую Мадонну» ([илл. 33.6](#)). Совершенно очарователен Младенец, с интересом, но бессмысленно переворачивающий страницы Библии, несколько иной, утонченный тип выбран для Мадонны, великолепна вышивка на спинке трона, наконец, с помощью теней от рамы окна передан бледный свет солнца, падающий в комнату.

«Мадонна с Младенцем у фонтана» ([илл. 33.16](#)) размером 19×12 см из Музея в Антверпене, созданная в 1439 году, немного напоминает «Мадонну в церкви» ([илл. 33.7](#)). Однако здесь обращает на себя внимание другой, скорее немецкий тип Мадонны, присутствие ангелов, держащих ковер, великолепный райский сад на заднем плане и фонтан на переднем.

«Мадонна с картезианским монахом» ([илл. 33.17](#)) размером 47×61 см из собрания Фрика в Нью-Йорке, созданная около 1425 года, своим пейзажем немного напоминает «Мадонну канцлера Ролена» ([илл. 33.8](#)). Великолепны не только Мадонна, ее потрясающе нарисованная накидка и Младенец, но и две изящные великомученицы.



Илл. 33.15. Ян ван Эйк. Мадонна с читающим Младенцем.



Илл. 33.16. Ян ван Эйк. Мадонна с Младенцем у фонтана.



Илл. 33.17. Ян ван Эйк. Мадонна с картезианским монахом.

33.2.3. «Дева Мария на троне»

Картина «Дева Мария на троне» (илл. 33.18) размером 168.7×74.9 см расположена в верхнем ряду Гентского алтаря (илл. 33.4) слева от «Бога-Отца». Над головой Девы Марии надпись из Книги Премудрости Соломона гласит: «Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд, в сравнении со светом – она выше. Ибо она есть отблеск вечного света и чистое зеркало величия Божия». Особенностью картины является то, что здесь Дева Мария изображена без Младенца.

Дева Мария. Дева Мария, с изящной фигурой, красивым лицом, несколько отличающимся по типу от лиц Мадонн, рассмотренных в предыдущем разделе, немного удлинённым, прямым носом и греческим профилем, узкими полукруглыми бровями, полными губами, подбородком с ямочкой, слегка волнистыми коричневыми волосами, распущенными по плечам, довольно крупными руками, одета в красное платье (виден только обшлаг его рукава, застегнутый четырьмя маленькими пуговицами) и широкую темно-синюю накидку, закрывающую всю остальную одежду. Края накидки отделаны золотой лентой, жемчугом и драгоценными камнями. На воротнике накидки расположены две броши в виде цветков, середину которых составляют крупные рубины, а лепестки – жемчужины. Края накидки скреплены ниткой мелких жемчужин, которая заканчивается кисточкой также из жемчужин, основанием которой является круглый рубин. Голову Мадонны украшает корона, основание которой отделано крупными изумрудами и жемчужинами, а в это основание вставлены красные розы (Дева Мария – роза без шипов), белые лилии и соцветия белых колокольчиков – символы чистоты Девы Марии. Ее голова испускает золотое лучистое сияние, а над ней мы видим сонм звезд, каждая из которых окружена коричневым фоном, на котором видно исходящее от нее золотое лучистое сияние, а на некотором расстоянии она окружена золотым ободком (в результате каждая звезда напоминает дольку лимона). В руках Мадонна держит толстую, раскрытую книгу, часть страниц которой она заложила пальцем правой руки. Переплет книги (Библии), как это уже встречалось раньше, обернут зеленой салфеткой с золотым краем, к углам которой пришиты бархатные коричневые шарики.

Дева Мария сидит в полупрофиль на троне, читая Священное Писание. В результате ее положение на «Гентском алтаре» несколько двусмысленно: будучи рядом с Богом-Отцом, она должна представлять Ему чаяния и молитвы верующих; но вместо этого она погрузилась в чтение, и не обращает внимания на окружающих.

Цветовая гамма. На картине доминируют оттенки синего (накидка Девы Марии) и желтого (фон для надписей, сияние, звезды, парчовый фон позади Мадонны с замысловатым рисунком и магическими письменами, края накидки, книга) цветов, на фоне которых разбросаны пятна красного (розы, рубины, платье), зеленого (салфетка) и белого (жемчуг, лилии и



Илл. 33.18. Губерт и Ян ван Эйк. Дева Мария на троне.

колокольчики). Среди всего этого выделяется прекрасное и спокойное, бледно-розовое лицо Мадонны.

Мадонна без Младенца. Портрет Мадонны без Младенца сравнительно редко исполнялся художниками. В качестве примеров подобных работ предшественников Яна ван Эйка можно привести «Мадонну Милосердия» Симоне Мартини ([илл. 33.19](#)) размером 154×84 см из Национальной пинакотеки в Сиене, созданную в 1308-1310 годах, которая стоит во весь рост и обнимает весь христианский мир, и фреску «Мадонна Заступница» Липпо Мемми в соборе Орвьето ([илл. 33.20](#)), исполненную в 1350-е годы явно под впечатлением от предыдущего произведения, где к Мадонне присоединяется сонм ангелов.

33.2.4. Поющие и музицирующие ангелы

Слева от «Девы Марии на троне» на «Гентском алтаре» ([илл. 33.4](#)) расположена картина «Поющие ангелы» ([илл. 33.21](#)) с надписью: «Песня вечная хвала благодарение за милости Божии». Симметрично ей расположена другая картина «Музицирующие ангелы» ([илл. 33.22](#)) с надписью: «Славят Его на струнах и органе». Обе картины имеют размер 160×69 см.

Ангелы. Впервые мы встречаемся здесь с изображением ангелов без крыльев. Все они юные, стройные, с лицами прекрасных девушек, по типу похожими друг на друга, но сохраняющими индивидуальность. Некоторые лица поражают своей тонкостью. У всех распущенные по плечам волнистые светло-коричневые волосы. Все они одеты в длинные мантии различных цветов – красные, зеленые, синие, золотые, украшенные различным рисунком – растительным, цветочным или геометрическим орнаментом. У некоторых эти мантии застегнуты на груди большими брошами из драгоценных камней или имеющими форму круга из золота с рельефом посередине. Головы ангелов украшены различными диадемами, представляющими собой средней ширины ленты, инкрустированные драгоценными камнями. На некоторых из них имеется по одному или несколько хрустальных крестиков. Такие диадемы отдаленно напоминают короны.

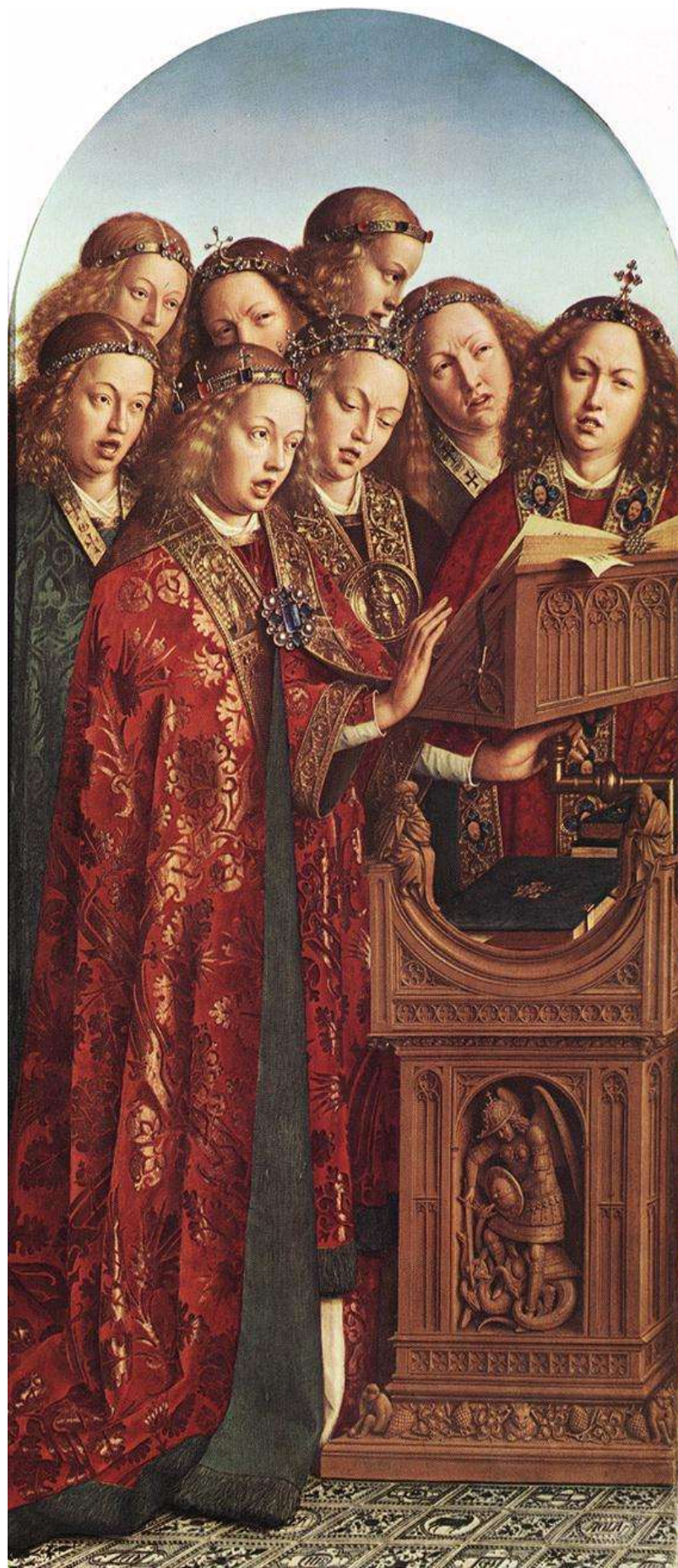
Взаимодействие персонажей. На обеих картинах ангелы стоят в два ряда, причем второй ряд несколько выше первого. Исключение составляет ангел, играющий на органе, который размещен на переднем плане спиной и в пол оборота к зрителю ([илл. 33.22](#)). Лица ангелов наклонены в разные стороны таким образом, что они почти не заслоняют друг друга. У большинства поющих ангелов взор устремлен к небу или вдаль, но некоторые из них смотрят в ноты ([илл. 33.21](#)). Художнику удивительным образом удалось передать на лицах хористов и музыкантов выражение наслаждения собственным хоровым пением и игрой: кажется, что с алтаря доносятся созвучия прекрасных голосов, исполняющих небесную мелодию, а ангелы не только поют и играют, но и слушают себя и друг друга.



Илл. 33.19. Симоне Мартини. Мадонна Милосердия.



Илл. 33.20. Липпо Мемми. Мадонна Заступница.



Илл. 33.21. Губерт и Ян ван Эйк. Поющие ангелы.



Илл. 33.22. Губерт и Ян ван Эйк. Музицирующие ангелы.

Аккомпанирующие хору музицирующие ангелы держат паузу; лишь ангел на переднем плане играет на органе ([илл. 33.22](#)). Полузакрыв глаза и склонив голову, он слушает божественное звучание своего инструмента. Великолепны тонкие пальцы остальных музыкантов – они отбивают ими такт в ожидании конца паузы, после которой должны вступить их инструменты.

Музыкальные инструменты. Из музыкальных инструментов, прежде всего, в глаза бросается походный орган с возрастающим рядом сверкающих труб и узкой клавиатурой в один ряд. За ним мы видим старинную виолончель со смычком все еще в форме лука, и красивую арфу с тонкими струнами. Точность в передаче деталей инструментов, особенно органа и виолончели, просто удивительна.

Интерьер. Хор ангелов стоит перед резным деревянным светло-коричневым пюпитром. В нижней его части в нише размещена фигура архангела Михаила, убивающего дракона. Выше также имеются резные фигуры. Между ними лежит толстый том нот в зеленом переплете с золотым вензелем. Верхняя часть пюпитра укреплена на металлическом держателе. Она имеет форму кафедры, на которой собственно и лежат толстые раскрытые ноты (или текст) в переплете с застежкой, по которым поют ангелы (заметьте, что музыканты на другой картине играют без нот). Ангел, играющий на органе, сидит на походном раскладном стуле с металлическим каркасом и красным матерчатым сидением.

Пол на обеих картинах выложен каменными плитками, синий узор которых образует то крест, то агнца, то инициалы Христа, то мистическое слово *agla* (из начальных букв еврейских слов *atha gebir leilam adonai*).

Цветовая гамма и композиция. Обе картины полны света, мистической радости и вдохновенного экстаза. Эти состояния подчеркнуты и их цветовой гаммой, и геометрической композицией. Полукруглый верх обеих картин окрашен в сгущающийся кверху голубой цвет небесной чистоты. Далее на [илл. 33.21](#) идет горизонтальный ряд лиц певцов, как крупные цветы в букете. Лица освещены ярким внутренним светом (другого источника света на картине нет). Выражение каждого лица индивидуально и передает различные оттенки эмоционального напряжения, характерные для музыкантов во время исполнения. Ниже этого ряда лиц пространство картины имеет вертикальное деление на две половины – слева яркие одежды, справа нейтральный коричневый цвет пюпитра. Внизу идет горизонтальная линия светлого пола с синим узором, в чем-то симметричная верху. На [илл. 33.22](#) букет лиц «стянут туже» и сдвинут вправо. На лицах меньше вдохновения, но больше сосредоточенности. Слева спускается линия серебряных труб органа, контрастирующая с теплой цветовой гаммой остальной части картины. Эта линия ведет в никуда, она упирается в виолончель такого же нейтрального коричневого цвета, как и пюпитр на другой картине. Такова же по расцветке и нижняя часть органа. Однако все внимание зрителя сразу же концентрируется на ангеле, играющем на органе. Он расположен на переднем плане внизу, а расцветка его одеяния резко контрастирует со всем его окружением. Нижнюю часть картины «замыкает»

такой же пол с синим узором. Хотя мы уже встречались с изображением игры на музыкальных инструментах (например, у Джотто на [илл. 19.2](#), или у Симоне Мартини на [илл. 6.42](#)), но вдохновенное ангельское пение и вдохновенная ангельская игра изображены здесь впервые.

33.2.5. «Адам»

Адам ([илл. 33.23](#)) изображен на левом краю верхнего ряда «Гентского алтаря» ([илл. 33.4](#)). Картина имеет размеры 160×38 см. Внизу картины сделана надпись: «Адам низвергает нас в смерть».

Адам, среднего роста, худой и физически неразвитый, полностью обнажен. На его печальном лице застыло выражение сознания собственной вины за первородный грех. У него черные глаза (левый глаз расположен чуть ниже, чем следует), ясный взгляд, морщинки в уголках глаз и небольшие мешки под ними, густые черные брови, невысокий, но широкий лоб, крупный прямой нос с большими ноздрями и пухлые губы, копна не слишком длинных черных волос, черные густые усы и недлинная окладистая борода. Мышцы его шеи слишком утрированы, из-за чего они выглядят как в анатомическом театре. Очень реалистично нарисованы его ключицы, неразвитая грудь, тонкие руки и толстоватые ноги, волосистой покров на животе, пальцы на ногах. Несомненно, художник знал анатомию значительно лучше, чем его предшественники. По сравнению с Адамом Мастера Бертрама ([илл. 18.33-18.34](#)) у Яна ван Эйка это не первобытный, беззаботный дикарь, а современный художнику человек. По сравнению же с Адамом Мазолино да Паникале ([илл. 32.6](#)) это – физически более слабый, но и более умный человек, он уже изгнан из Рая, погружен в раздумья о повседневных заботах и в воспоминания о прекрасном былом, но удивительным образом сохраняет чувство собственного достоинства.

Адам, стоя во весь рост в узкой нише с полукруглым верхом, делает шаг вперед. Его ноги слишком прямые, что создает впечатление некоторой окаменелости его фигуры. Но пальцы его правой ноги выступают за край ниши, и кажется, что он вот-вот выйдет из нее к зрителю. В правой руке он держит ветку с листьями (чтобы соблюсти определенные приличия, чего нет ни у Мастера Бертрама, ни у Мазолино), а левую довольно неестественно согнул в локте (больше ее некуда было поместить). Узкая ниша подчеркивает худобу его тела и создает впечатление, что он выше, чем он есть на самом деле. Его тело резко выделяется на фоне ее затененного пространства, а лицо, напротив, погружено в тень. От его образа веет глубокой и тихой печалью.

33.2.6. «Ева»

Ева ([илл. 33.24](#)) изображена на правом краю верхнего ряда «Гентского алтаря» ([илл. 33.4](#)). Картина имеет те же размеры, что и портрет Адама. Внизу картины сделана надпись: «Ева падением навредила».



Илл. 33.23. Губерт и Ян ван Эйк. Адам.



Илл. 33.24. Губерт и Ян ван Эйк. Ева.

Ева, чуть ниже Адама, не слишком худая, с покатыми плечами, небольшими, круглыми грудями, толстоватыми бедрами и слегка выступающим, удлиненным животом, также полностью обнажена. На ее полноватом, круглом, миловидном лице такое выражение, словно она прислушивается к чему-то. У нее слегка удлиненные черные глаза, густые черные брови, крупный, прямой нос, большой рот с пухлыми губами, круглый подбородок, длинные, прямые, черные с рыжеватым отливом волосы, которые довольно неопрятными прядями спускаются на плечи. Анатомическое строение ее тела (но не ее формы) менее подчеркнуто тенями, чем на портрете Адама, выделена лишь линия, идущая вниз от пупка и разделяющая продольные мышцы живота.

По сравнению с образом Евы у Мастера Бертрама ([илл. 18.33-18.34](#)) и Мазолино ([илл. 32.6](#)) она менее красива (видимо, в нидерландском вкусе) и не столь беззаботна, а ее выступающий живот, видимо, является намеком на то, что к этому времени она уже родила нескольких детей (в отличие от Евы, находящейся еще в Раю).

Ева, как и Адам, расположена в такой же нише, но она стоит в ней без движения. Художник так расположил ее правую ногу, что возникает иллюзия, словно она стоит на одной левой. Ее поза более свободна, чем поза Адама. В правой руке, согнутой в локте, она держит запретный плод, напоминающий зеленоватый апельсин. Ее опущенная левая рука (как и правая рука Адама) держит небольшую ветку с листьями (хотя и чуть ниже, чем следовало бы). Зрелая женщина (а не юная девушка) погружена в свои мысли. Может быть, она подумывает дегустировать вкус запретного плода?

33.2.7. «Пророк Захария»

Пророк Захария ([илл. 33.25](#)) изображен на полукружии над внешней стороной левой створки Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)). Картина имеет размеры 35×70 см. За спиной пророка на белой бандероли имеется надпись: «Радуйся, дочь Сиона, и ликуй. Вот идет твой Царь». Пророк Захария (еврейское Зехария – тот, о ком помнит Ягве) был сподвижником пророка Аггея. В книге Ветхого Завета, названной его именем, приведена его родословная, из которой следует, что он принадлежал к знатному роду. Согласно позднему преданию, Захария прибыл в Иерусалим еще молодым и умер в глубокой старости членом Великой Синагоги. Если его предок Аддо тождественен с Иддо, упомянутым в книге Неемии, то Захария происходил из священников и сам был служителем алтаря. Начало проповеди Захарии относится к октябрю-ноябрю 520 года до новой эры. В своей книге Захария пророчествовал, что дом Давида будет восстановлен и кроткий и смиренный Мессия въедет в святой град не на боевом коне, а на осле, символизировавшем в древности мир: «Ликуй от радости, дочь Сиона, торжествуй, дочь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной».



Илл. 33.25. Губерт и Ян ван Эйк. Пророк Захария.

На поясном портрете Захария, пожилой, с крупными, выпуклыми глазами, густыми темно-коричневыми бровями, толстым, сизым носом и красными щеками человека, употребляющего крепкие напитки, длинной и густой, черной с проседью бородой и усами, одет в белую мантию толстого сукна с широкими подвернутыми рукавами (у них серая подкладка с черным узором), поверх которой на нем зеленый суконный плащ, застегнутый на правом плече рядом крупных черных пуговиц в виде шариков. У плаща белая подкладка с рядами черных точек (имитирующих мех горностая). Плащ не облегает тело пророка, а края его растянуты в стороны. Голову пророка украшает высокая шапка-ушанка из недлинного коричневого меха, в котором чередуются светлые и более темные полосы.

Перед пророком лежит толстая раскрытая книга (видимо, Ветхий Завет, поскольку входящая в него Книга пророка Захарии не столь объемна), страницы которой он перелистывает левой рукой, а длинным указательным пальцем правой руки показывает на свое пророчество о Мессии. Лицо пророка исполнено божественного вдохновения и внутренней радости. Черный фон картины концентрирует внимание зрителя на герое произведения, его роскошной одежде, книге и бандероли за его головой. Пророк напоминает зрителю, что рождение Спасителя было предсказано им задолго (более чем за пять веков) до того, как произошло это событие.

33.2.8. «Пророк Михей»

Пророк Михей ([илл. 33.26](#)) изображен на полукружии над внешней стороной правой створки Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)). Картина имеет те же размеры, что и предыдущая. Над головой пророка на белой бандероли имеется надпись: «От тебя произойдет Тот, Кто будет властителем в Израиле». Пророк Михей (еврейское Миха или Михайагу – «Кто как Бог?») жил в Иудее в царствование Иофама, Ахаза и Езекии. Его проповедническая деятельность в основном относится ко времени Езекии. Михей вышел из крестьянской среды и не был членом корпорации «царских пророков», которых он сурово осуждал. В книге Ветхого Завета, названной его именем, подлинность которой почти никем не оспаривается, он возвещает рождение в городе Давида – Вифлееме – Мессии, царя мирного, который будет пасти стадо Ягве: «И ты, Вифлеем-Ефрафа, мал ли ты между тысячами Иудиными? из тебя выйдет Мне Тот, Который должен быть Владыкою в Израиле и Которого происхождение из начала, от дней вечных. Посему Он оставит их до времени, доколе не родит имеющая родить; тогда возвратятся к сынам Израиля и оставшиеся братья их. И станет Он, и будет пасти в силе Господней, в величии имени Господа Бога Своего, и они будут жить безопасно, ибо тогда Он будет великим до краев земли».

На поясном портрете Михей, пожилой, с добрым лицом, морщинистым лбом, крупным носом, длинными, растрепанными, светло-коричневыми волосами, бородой и усами, одет в зеленую (того же цвета, что и плащ Захарии), суконную мантию и белый с серым, клеточным узором



Илл. 33.26. Губерт и Ян ван Эйк. Пророк Михей.

(напоминающим узор на одеяле на картине Робера Кампена на [илл. 31.5](#), но более светлый) суконный плащ.

Пророк, опершись локтем левой руки на невидимый стол и положив на него правую руку (с неестественно вывернутой кистью), смотрит вниз на находящуюся под ним Деву Марию ([илл. 33.3](#)) и спускающегося на нее Святого Духа. Справа от него на чем-то скрытом во мраке лежит толстая книга (но несколько менее толстая, чем у пророка Захарии). Лицо Михея выражает явное удовлетворение тем, что сбывается его пророчество. Он с удовольствием наблюдает за этим. Темный фон на этой картине чуть светлее, чем на предыдущей.

Портрет пророка Михея создал и Джентиле да Фабриано ([илл. 33.27](#)) справа на левой части наверхшия картины «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)). У него Михей не столь крупный и внушительный и более худой, а его одеяние более соответствует итальянской моде – голубая туника и красный плащ из тонкой материи. Пророк прилег, опершись на локоть правой руки, и сосредоточенно изучает собственные писания.

33.2.9. «Эритрейская сивилла»

Эритрейская сивилла ([илл. 33.28](#)) изображена на центральном полукружии над обратной стороной левой створки Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)). Картина имеет размеры 78×38 см. На бандероли над головой сивиллы имеется надпись, представляющая собой цитату из Энеиды Вергилия: «Не так зазвев, как у смертных, вдохновленная волею свыше». В античности сивиллой называли женщину, наделенную даром пророчества, в особенности жриц Аполлона. К концу средневековья западная Церковь, интерпретируя высказывания сивилл как предсказание событий христианской истории, признала двенадцать из них как пророков пришествия Христа – языческая параллель ветхозаветным пророкам. Их имена указывают на место их рождения.

На картине Эритрейская сивилла, немолодая и слегка располневшая, с фанатичным, не особенно красивым лицом, крупными чертами, черными глазами, густыми бровями, большим носом, толстыми губами и маленьким подбородком, одета в длинную и широкую белую мантию, обшлага широких рукавов которой украшены золотом. Мантия собрана в крупные складки. Из-под левого обшлага мантии виднеется конец узкого рукава платья из золотистой ткани. Ее плечи покрыты большим черным платком, завязанным на шее, а голову украшает очень большой и немного комичный тюрбан из белой ткани с черными параллельными полосками. Длинный коричневый головной платок из-под тюрбана спускается ей на спину. В ушах вдеты серьги с жемчужинами, матовый блеск которых передан великолепно.

Сивилла, нарисованная почти в профиль, стоит на коленях и молитвенно смотрит вверх.левой рукой она собрала края своей мантии, а правую подняла немного вверх, обращаясь к небу. Находясь в коричневой нише со



Илл. 33.27. Джентиле да Фабриано. Пророк Михей.



Илл. 33.28. Губерт и Ян ван Эйк. Эритрейская сивилла.

светлыми бликами, она погружена в медитацию. Ее экстатическое лицо полно ожидания сошествия пророческого вдохновения.

33.2.10. «Кумская сивилла»

Кумская сивилла ([илл. 33.29](#)) изображена на центральном полукружии над обратной стороной правой створки Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)). Картина имеет тот же размер, что и предыдущая. На бандероли над головой сивиллы имеется надпись: «В будущем Царь высочайший придет, о чудо, во плоти».

На картине Кумская сивилла, молодая, стройная, с тонкой талией, красивым, удлинённым лицом, мелкими чертами, небольшими узкими глазами, тонкими бровями, изогнутыми полумесяцем, и маленьким ртом, одета в зеленое декольтированное платье, верхний край выреза которого украшен золотой лентой с орнаментом. Поверх платья на ней длинное роскошное зеленоватое одеяние с широким поясом. Воротник и широкие обшлага коротких рукавов этого одеяния отделаны темно-коричневым мехом. Ее голову украшает крупный, но элегантный коричневый тюрбан с отделкой из жемчужин.

Сивилла стоит на коленях почти лицом к зрителю и задумчиво смотрит на пол, склонив голову набок. Правую руку она приложила к поясу своего одеяния, а левой кокетливо поправляет юбку. Она больше похожа на девушку, мечтающую о своем возлюбленном, чем на мистическую пророчицу. Темный с преобладанием зеленых, коричневых и черных тонов колорит картины создает некоторый контраст с находящимся слева более светлым изображением Эритрейской сивиллы, но бандероли над их головами и черный фон объединяют обе картины в нечто целое.

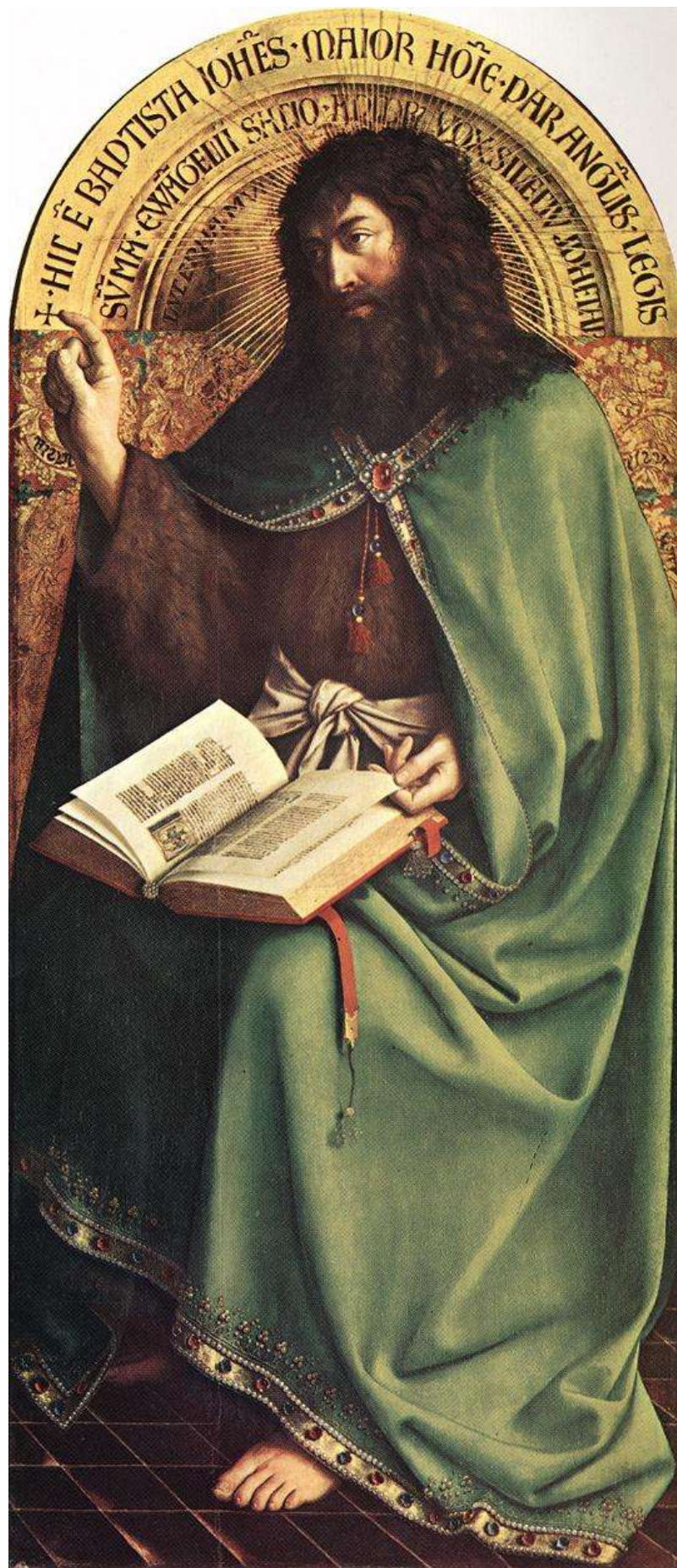
33.2.11. «Иоанн Креститель»

На Гентском алтаре художник дважды изобразил Иоанна Крестителя, которому была посвящена церковь, для которой алтарь предназначался. На алтаре в открытом виде ([илл. 33.4](#)) красочный портрет святого ([илл. 33.30](#)) размером 165×71 см помещен справа от Бога-Отца, симметрично «Деве Марии на троне». Над ним размещена надпись: «Это Иоанн Креститель превыше человека, равный ангелам, наилучшее поле жатвы закона Евангелия, глас апостолов, молчание пророков, светоч мира, свидетель Господа». На обратной стороне ([илл. 33.3](#)) левой боковой створки в нижнем ряду в центре еще раз изображен Иоанн Креститель, но уже в технике гризайли ([илл. 33.31](#)). Считается, что Ян ван Эйк, увидев «Троицу» Робера Кампена ([илл. 31.2](#)), также стал использовать эту технику в своих работах. Это изображение размером 145×51 см видно, когда алтарь находится в закрытом виде, в каком его хранили в будничные дни.

Иоанн Креститель, довольно молодой на [илл. 33.30](#) и кажущийся более старым на [илл. 33.31](#), невысокий и крепкий, с красивым спокойным лицом, крупными черными глазами ([илл. 33.30](#)) и глазами без зрачков ([илл. 33.31](#)),



Илл. 33.29. Губерт и Ян ван Эйк. Кумская сивилла.



Илл. 33.30. Губерт и Ян ван Эйк. Иоанн Креститель.



Илл. 33.31. Губерт и Ян ван Эйк. Иоанн Креститель.

как на античных статуях (этим Ян ван Эйк отличался от Робера Кампена, который рисовал глаза статуй со зрачками), низким лбом, широкими, черными ([илл. 33.30](#)) бровями, крупным носом, длинными, вьющимися, темно-коричневыми ([илл. 33.30](#)) волосами, спадающими прядями (особенно рельефно нарисованными на [илл. 33.31](#)) ему на плечи, и такой же длинной бородой, одет во власяницу из коричневой ([илл. 33.30](#)) овечьей шкуры. На власяницу наброшен широкий и длинный зеленый ([илл. 33.30](#)) плащ, украшенный жемчугом и драгоценными камнями на [илл. 33.30](#) и более скромный на [илл. 33.31](#). Голова святого непокрыта, а ноги босы. На [илл. 33.30](#) его власяница подпоясана широким зеленым поясом, завязанным узлом, а у него на коленях лежит толстая раскрытая книга с иллюстрацией и в красном переплете с застежками, страницу которой он переворачивает пальцами левой руки. На [илл. 33.31](#) он прижимает к себе левой рукой агнца, нарисованного удивительно реалистично.

По сравнению с портретами Иоанна Крестителя у Мазолино да Паникале ([илл. 32.4](#)), Робера Кампена ([илл. 31.11](#)) и Джентиле да Фабриано ([илл. 31.15](#)), где он выглядит простецом, у Яна ван Эйка его образ полон аристократизма и значительности. От обычно запущенного вида не осталось и следа: его длинные густые волосы чисто вымыты, прекрасно ухожены и расчесаны, одежда также отличается роскошью. Лишь босые ноги и власяница соответствуют традиции.

На [илл. 33.30](#) Иоанн Креститель сидит в полупрофиль, чуть склонив голову и благословляя правой рукой зрителей, находящихся слева от алтаря. Его голова испускает лучистое сияние. Обрамление этого портрета во многом совпадает с обрамлением симметричного портрета Девы Марии. На [илл. 33.31](#) он стоит во весь рост, повернув голову чуть вправо и согнув правую руку несколько неуверенным жестом. Его статуя белого мрамора помещена в нише с готическими украшениями на пьедестале из такого же материала. Если портрет Иоанна на [илл. 33.30](#) создает впечатление о нем как о кротком, близком и «теплом» заступнике верующих перед Богом, то портрет на [илл. 33.31](#), несмотря на мастерство, с которым он выполнен, и знакомые атрибуты, содержит в себе некоторое противоречие между привычным представлением об Иоанне Крестителе, как об аскете и отшельнике, святом человеке, и его образом в виде античной мраморной статуи на пьедестале, холодной и далекой от верующих.

33.2.12. «Иоанн Богослов»

На обратной стороне правой боковой створки Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)) в нижнем ряду в центре изображен Иоанн Богослов (Евангелист) в технике гризайли ([илл. 33.32](#)). Это изображение имеет размеры 145×51 см. Иоанну Богослову была посвящена капелла, где стоял Гентский алтарь.

Апостол Иоанн. На портрете Иоанн - молодой апостол, невысокий, но стройный, с довольно женственным, миловидным, безбородым лицом, выпуклыми, полузакрытыми глазами, низким лбом, крупным ртом и нежным



Илл. 33.32. Губерт и Ян ван Эйк. Иоанн Богослов.

подбородком. Его кудрявые волосы больше похожи на парик XVIII века. Иоанн Евангелист одет в широкий и длинный плащ, из-под которого виднеются ворот и рукава туники. Его ноги обуты в традиционные сапоги. В левой руке он держит чашу, из которой выползают змеи. Легенда повествует о том, как жрец храма Дианы в Эфесе дал Иоанну испить отравленную чашу, дабы испытать силу его веры. Двое осужденных уже выпили чашу и умерли. Иоанн не только остался жив и невредим, но и воскресил тех двоих. Со времен средневековья эта легенда имела символическое значение – чаша символизировала христианскую веру, а змея – Сатану [19].

Иоанн с удивительно томным (из-за почти закрытых глаз) выражением лица стоит в нише, склонив голову влево. Правой рукой он благословляет чашу со змеями. Его образ у Яна ван Эйка восходит к византийскому прототипу и хорошо соответствует образу апостола Иоанна в евангельских историях (например, у Дуччо, Джотто и их последователей). То, что он изображен в виде статуи, делает его еще более утонченным и благородным. При этом художнику на картине удалось передать теплоту мрамора, чего пока еще не могли достичь современные ему скульпторы в своих работах.

Сравнение с другими портретами апостола Иоанна. Продолжим обсуждение истории портретов Иоанна Богослова, начатое в разделе 5.4.4.

На картине Симоне Мартини ([илл. 33.33](#)) размером 34.5×24 см из Института изящных искусств Барбера в Бирмингеме, созданной в 1330-1339 годах, Иоанн молод, но не красив. Предполагают, что этот портрет является правой створкой диптиха «Распятие». Иоанн весь во власти своего горя, но это скорее перепуганный юноша, чем один из величайших авторов священных текстов.

Напротив, на картине Нардо ди Чоне ([илл. 33.34](#)) размером 62×41 см из Музея Линденау в Альтенбурге, созданной в 1360-1365 годах, Иоанн уже стар. В поднятой правой руке он держит гусиное перо, а в левой – книгу своих литературных трудов. Его широкое лицо спокойно. Впечатляют сочные краски картины.

Наконец, небольшая картина Таддео Гадди ([илл. 33.35](#)) размером 33×36 см из коллекции Витторио Чини в Венеции, исполненная в 1348-1353 годах, иллюстрирует легенду о том, как Иоанн выпил из отравленной чаши.

33.2.13. «Св. Варвара»

Картина «Св. Варвара» ([илл. 33.36](#)) размером 34×18.5 см создана в 1437 году и хранится в Королевском музее изящных искусств в Антверпене. Она подписана и датирована - на оригинальной раме внизу имеется надпись: «Иоханнес де Эйк меня сделал. 1437». Картина представляет собой уникальное явление в старой нидерландской живописи с точки зрения техники исполнения. На хорошо загрунтованной меловым грунтом доске кончиком тонкой кисти нанесен коричневый рисунок, предельно разработанный во всех деталях и законченный. Большинство исследователей



Илл. 33.33. Симоне Мартини. Евангелист Иоанн.



Илл. 33.34. Нардо ди Чоне. Иоанн Евангелист.



Илл. 33.35. Таддео Гадди. Иоанн Евангелист, пьющий из отравленной чаши.



Илл. 33.36. Ян ван Эйк. Св. Варвара.

утверждают, что это лишь первый, подготовительный этап живописи, за которым должна была последовать основная работа масляными красками. Но существует и другое мнение, согласно которому «Св. Варвара» вполне завершена, и Ян ван Эйк не предполагал продолжать работу над ней. На небе заметны следы голубой раскраски, которая не относится ко времени Яна ван Эйка и появилась значительно позднее [42].

История картины. Предполагают, что эта картина описана ван Мандером в 1604 году в «Книге о художниках» как находящаяся в коллекции Лукаса де Хере. В XVIII веке она была в Харлеме, в частном собрании, затем сменила нескольких владельцев и в 1826 году попала в коллекцию бургомистра Антверпена М.Ф. Эртборна, который завещал ее в 1841 году антверпенскому Королевскому музею вместе со своей замечательной коллекцией старого нидерландского искусства, послужившей основой этого музея [42].

Сравнение с картиной Робера Кампена. Если Робер Кампен поместил свою св. Варвару ([илл. 31.17](#)) в домашнюю обстановку, а ее атрибут – башня – лишь видна из окна вдалеке, то Ян ван Эйк представил Варвару сидящей на открытом воздухе, а башню расположил прямо у нее за спиной. Сама Варвара – не бюргерша, а элегантная светская дама. Башня готической архитектуры достигает огромных размеров (в противоположность небольшой простенькой башне у Робера Кампена). У обоих художников башня строится, но на картине Яна ван Эйка в ее строительстве принимает участие значительно большее число рабочих.

Действующие лица. Варвара, девушка приятной внешности, с тонкой талией и узкими плечами, высокой шеей, круглолицая, с высоким лбом, широковатым носом и не слишком густыми, распущенными волосами, одета в шикарное платье с чрезмерно длинной и широкой юбкой, складки которой нарисованы, как всегда, великолепно. Ее талия туго стянута поясом. На шее у нее висит медальон на цепочке. На ее коленях лежит толстая раскрытая книга, страницы которой она перелистывает правой рукой. В левой же она держит символ мученичества – пальмовую ветвь (поскольку Ян ван Эйк посетил Испанию и Португалию и, несомненно, видел пальмы, эта ветвь у него нарисована куда более реалистично, чем у его предшественников).

Многочисленные строители башни нарисованы эскизно. Это простые люди в современных художнику рабочих одеждах. Некоторые из них таскают камни на носилках, другие возят их на тачках, третьи копают землю лопатами, многие занимаются обработкой камней. Рабочие на крыше башни выполняют строительные работы.

Часть персонажей наблюдает за строительством. Это группы мужчин и женщин, а также всадников, подъезжающих к строительству.

Взаимодействие персонажей. Варвара сидит на переднем плане, чуть повернутая вправо. Она погружилась в свои невеселые мысли, взгляд ее опущенных глаз скользит мимо книги, которую она машинально листает. А позади нее кипит работа. Рабочие, зеваки и Варвара никак не связаны между собой – это два разных мира. Большинство рабочих находится на земле

вокруг строящейся башни по обеим сторонам от нее (вид перед ней закрывает Варвара). Там же находятся и зрители, дивящиеся на грандиозную постройку. Всадники спешат издалека, чтобы посмотреть на воздвигаемое чудо. На вершине башни строители возводят ее очередной этаж. Здесь же расположено подъемное устройство, с помощью которого с земли доставляется очередная порция строительных материалов. Скорее всего, художник не раз видел подобную картину на строительстве готических соборов.

Архитектурные сооружения. Башня еще не достроена, но уже возведены ее великолепный портал и два этажа со стрельчатыми окнами. Несмотря на эскизный характер рисунка башни, ее готические украшения представлены довольно детально. К правой ее стене приделан пологий деревянный строительный навес, под которым рабочие дробят камни. Слева от башни на горизонте виден белокаменный город, расположенный на склоне холма и напоминающий спускающиеся со склонов города в произведениях Альтичьеро.

Пейзаж. За башней расположен безрадостный пейзаж. Это – уступами поднимающиеся каменистые холмы, поросшие редким кустарником. Перед городом находится довольно густая роща. Как уже говорилось, голубое небо было пририсовано значительно позже. На нем мы видим бледный круг луны. Слева от башни в небе летают отдельные птицы, а справа, под самой луной – косяк перелетных птиц (вспомним пейзаж Губерта ван Эйка на [илл. 27.1](#)).

Композиция. В композиции картины соединены св. Варвара (в центре на первом плане) и нависающая над ней башня, занимающая почти все остальное пространство картины до самого верха. Суэта, создаваемая строителями и зеваками, мелкими, как муравьи, контрастирует с невеселым спокойствием святой. Унылый пейзаж лишь подчеркивает печальное настроение картины. Это настроение усиливается черно-белым, местами схематичным рисунком и отсутствием каких-либо красок. Если художник действительно не собирался раскрашивать картину, то эту работу можно рассматривать как первый эксперимент в области живописи, где рисунок вытесняет цвет. Этот эксперимент в корне отличается от работ в технике гризайли, где фигуры и предметы реального мира лишь представляются в виде скульптур.

33.2.14. «Св. Иероним в келье»

История картины. Картина «Св. Иероним в келье» ([илл. 33.37](#)) размером 20×12.5 см хранится в Детройте, в Институте искусств. Предполагается, что она была заказана кардиналом Никколо Альбергати, который в 1426 году был назначен папой Мартином V пресвитером церкви Санта Кроче ин Джерузалеме в Риме. Картина сперва приписывалась Петрусу Крестусу. Думали, что она была выполнена по неизвестному оригиналу Яна ван Эйка. Позже возникло предположение, что Ян начал работу, а Крестус завершил ее после смерти Яна в 1441 году. Теперь



Илл. 33.37. Ян ван Эйк. Св. Иероним в келье.

преобладает мнение, что она выполнена последователем Яна ван Эйка по его утраченному оригиналу. Подобная картина упоминается в старых инвентарях коллекции Лоренцо Медичи во Флоренции под 1492 годом как работа Яна из Брюгге и в Венеции, в коллекции Антонио Пасквалино в 1529 году. Согласно старому преданию, картина происходит из Италии. В XIX веке она была в частном собрании в Северной Германии и приобретена для детройтского Института искусств на распродаже в Берлине в 1925 году [42].

Сравнение с картиной Лоренцо Монако. По сравнению с картиной Лоренцо Монако ([илл. 32.5](#)) Иероним не общается со своим львом, а погружен в ученые занятия; лев же лежит у его рабочего стола, подобно верному псу. Интерьер, благодаря обилию различных инструментов и элементам готической архитектуры, более соответствует представлениям об обстановке, в которой работали средневековые ученые.

Действующие лица. Иероним, более молодой, чем у Лоренцо Монако, некрупный и нетолстый, с гладко выбритым лицом (в отличие от его образа у Лоренцо Монако и Мазолино да Паникале на [илл. 32.4](#)), большими, выпуклыми глазами, крупным носом, немного криво расположенным ртом (возможно из-за того, что рукой он подпер щеку) и массивным подбородком, одет в белые одежды, поверх которых на нем длинная кардинальская мантия из толстой красно-коричневой ткани. Его голову покрывает широкополая кардинальская шляпа из той же ткани, имеющая форму низкого усеченного конуса (такой фасон встречается впервые и отличается от кардинальской шапки с полями и тульей на картине Мазолино).

Лев нарисован немногим лучше, чем у Лоренцо Монако. Он более (но недостаточно) крупный и светлый, у него висящая свалывшаяся прядями грива, непропорционально большая морда, которая больше похожа на львиную, и выразительные глаза. Его лапы нарисованы неудачно, чего не скажешь о хвосте. Сам лев меньше напоминает собаку, чем у предшественников Яна ван Эйка.

Взаимодействие персонажей. Иероним сидит в кресле и читает толстую книгу, лежащую перед ним на пюпитре. Правой рукой с довольно неудачно нарисованной кистью он собирается перевернуть страницу. От чтения его тянет в сон, он клюет носом и подпер голову левой рукой, чтобы она не упала, когда он вдруг заснет. Лев с печальным выражением на морде лежит не в очень удобной позе (его задние лапы расположены так, словно он слегка поднял заднюю часть туловища, а правая передняя лапа согнута не в области сустава), повернувшись спиной к Иерониму и погружившись в свои львиные мысли. Оба персонажа имеют довольно сонный вид.

Интерьер. Действие происходит в интерьере маленькой кельи. Слева, высоко над креслом Иеронима расположено небольшое оконце с витражом. Противоположная от зрителя стена занята стеллажом с двумя светлыми, деревянными полками. Часть стеллажа закрывает наполовину отдернутая синяя занавеска, собранная в мелкие складки, а его верх – короткая занавеска из плотной материи того же цвета с орнаментированным краем. Пол в келье сделан из широких грубых коричневых досок.

Коричневое деревянное кресло, в котором сидит Иероним, имеет очень короткое сиденье, на котором под спину святого еще подоткнута зеленая подушка, высокую прямую спинку, украшенную наверху резным узором, и узкие прямоугольные подлокотники. Сидеть в таком кресле, видимо, очень неудобно. Большую часть площади кельи занимает квадратный деревянный стол, покрытый зеленой скатертью. Вместо ножек стол имеет деревянное основание кубической формы. В этом основании, возможно, могут храниться разные предметы – мы видим в нем дверцу на красивых металлических петлях и с крупным металлическим замком (как раз за спиной лежащего перед ней льва). В центре этой дверцы вырезан круглый винтообразный узор.

Верхняя полка стеллажа завалена книгами различной толщины, расположенными в беспорядке. На гвозде, вбитом в нее, висит круглая медная астролябия, которая первоначально была изображена несколько правее, а потом переписана. На другом гвозде висят четки с большими кистями на концах. На нижней полке стоит стеклянная колба с химическим препаратом, высокая белая банка, с лежащим на ней яблоком, и медный ларец. Стол завален письменными принадлежностями. На нем мы видим также песочные часы и сложенный лист бумаги, на котором написано: «Достопочтеннейшему отцу и господину во Христе господину Иерониму пресвитеру Санта Кроче ин Джерузалеми, кардиналу».

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины основана на сочетании четырех цветов: красного (фигура Иеронима), синего (занавески), зеленого (скатерть) и коричневого (кресло, стол, лев, пол). Первые три цвета выделяются на коричневом фоне. В вертикальной композиции противопоставлены левая и правая стороны: слева фигура Иеронима, от которой вверх идут спинка кресла и занавески; справа лев на полу, над и за ним стол, на нем инструменты и еще выше стеллаж (святой, мысли которого витают в небесах, противопоставлен рутине его повседневной жизни).

33.2.15. Донаторы Гентского алтаря

В нижних углах обратной стороны створок Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)) изображены его заказчики – Йодокус Вейдт на картине ([илл. 33.38](#)) размером 149.1×54.1 см, который умер около 1439 года, был бюргером города Гента, известным своим богатством и предпринимательством, и его супруга на картине ([илл. 33.39](#)) размером 148.7×54.2 см. Вейдт имел несколько домов, поместья, играл видную роль в общественной жизни города – в период с 1433 по 1434 год он занимал должность бургомистра Гента. Жена Вейдта, Изабелла (Елизавета) Борлют умерла в 1443 году.

На картине Йодокус Вейдт, пожилой, с высохшей фигурой, но полноватым, удлинённым лицом, заплывшими, маленькими, узко посаженными глазками, заметными мешками под глазами, редкими вздернутыми бровями, низким, облысевшим, морщинистым лбом с вздувшимися венами и бородавкой на правом виске, черными, коротко подстриженными волосами на затылке, крупным носом чуть с горбинкой,



Илл. 33.38. Губерт и Ян ван Эйк. Йодокус Вейдт.



Илл. 33.39. Губерт и Ян ван Эйк. Изабелла Борлют.

обвисшими, местами впалыми щеками, большим ртом с толстыми губами, мясистым подбородком, большими, особой формы ушами, одет в длинное и узкое, богатое, красное одеяние, обшлага, ворот и подол которого отделаны темно-коричневым мехом. Эта одежда значительно ниже талии подпоясана темно-коричневым бархатным поясом, собирающим одеяние в многочисленные складки. На поясе висит объемистый кошелек, подчеркивающий состоятельность владельца.

Донатор стоит на коленях в нише на каменном плиточном полу. Его руки сложены перед собой для молитвы, а лицо выражает показное благочестие и одновременно говорит нам о том, что его уже ничто не волнует в жизни, кроме собственных болезней. Это уставший от жизни человек, вынужденный поддерживать свой имидж.

Изабелла Борлют, пожилая и худая, с крупной головой и руками, некрасивым, строгим и властным лицом, маленькими, черными глазами, низким морщинистым лбом, большим носом и ртом, волевым подбородком, одета в красное платье, собранное многими складками на груди. Широкие рукава платья подвернуты; оборотная сторона обшлагов и ворот имеют грязноватый зеленый цвет. Ее голову покрывает большой белый (такой же, как и воротничок платья) платок. Из-под него видна сероватая косынка, закрывающая ей волосы.

Изабелла также стоит на коленях в молитвенной позе, но ее лицо, в отличие от лица ее мужа, имеет не притворно-благочестивое, а скорее настороженное выражение. Она наблюдает за тем, что происходит перед ней, но ее мысли не могут отвлечься от повседневных забот. В психологических портретах Ян ван Эйк ни в чем не уступал Роберу Кампену.

33.3. Ветхозаветные истории

Две маленькие сценки из Книги Бытия, посвященные истории Авеля и Каина и выполненные в технике гризайли, являются навершиями портретов Адама и Евы на крайних створках верхнего ряда Гентского алтаря ([илл. 33.4](#)). Оба эти навершия имеют размеры 38×38 см.

33.3.1. «Жертвоприношение Каина и Авеля»

Картина «Жертвоприношение Каина и Авеля» ([илл. 33.40](#)) является навершием портрета Адама.

Литературная программа. Литературную программу картины представляет следующий текст Книги Бытия: «Адам познал Еву, жену свою; и она зачала, и родила Каина, и сказала: приобрела я человека от Господа. И еще родила брата его, Авеля. И был Авель пастырь овец; а Каин был земледелец. Спустя несколько времени, Каин принес от плодов земли дар Господу. И Авель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и дар его; а на Каина и на дар его не призрел. Каин сильно огорчился, и поникло лице его. И сказал Господь Бог Каину: почему



Илл. 33.40. Губерт и Ян ван Эйк. Жертвоприношение Каина и Авеля.

ты огорчился? и отчего поникло лицо твое? Если делаешь доброе, то не поднимешь ли лица? а если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним». На картине Каин и Авель приносят свои жертвы.

Действующие лица. Каин (справа), среднего возраста, но без признаков развитой мускулатуры, со зверским лицом, глубоко посаженными глазами, нависающими над ними густыми бровями, большими мешками под глазами и огромным носом горького пьяницы, низким лбом с глубокими морщинами, густыми волосами до плеч, свалывшимися в толстые волнистые пряди, и густой окладистой бородой, производит впечатление завистливого и злобного дикаря. Он одет в светлую короткую тунику без рукавов, подпоясанную в талии. Обеими руками он держит толстый сноп пшеницы, перевязанный веревкой.

Авель (слева), более молодой и также физически неразвитый, с толстощеким, детским, безбородым лицом, большими глазами и длинноватым носом, кудрявыми волосами, спускающимися к плечам изящными локонами, одет в короткий светлый плащ, завязанный у него на правом плече так, что левое плечо и рука оголены. Его ноги босы. В руках он держит белого агнца, довольно реалистично нарисованного.

Взаимодействие персонажей. Авель стоит на одном колене и, глядя вверх, с благоговейным выражением лица преподносит Богу агнца. Сверху на него и на агнца падает расширяющийся сноп света. Позади него Каин, наклонившись, только приподнял свой сноп от земли. Он обернулся и видит, что Бог уже призрел на жертву Авеля. Его и без того грубое лицо помрачнело от неожиданности – видно, что он замышляет недоброе. Здесь художник коснулся весьма болезненной темы: Бог поставил братьев в неравное положение; Авель не проявил достаточно скромности и такта, чтобы сгладить обиду, полученную братом; Каин же, вместо того, чтобы попытаться добиться расположения Бога новыми жертвами, завидует брату, считая его виновником этой обиды. Кто из них троих неправ? Бог, который возбуждает низменные чувства в Каине, Авель, не проявляющий должной чуткости, или Каин, считающий себя несправедливо обиженным?

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. У Мастера Бертрама фон Миндена этот сюжет ([илл. 33.41](#)) изображен в левом нижнем углу левой створки ([илл. 33.42](#)) алтаря из Грабова ([илл. 18.27](#)). Здесь кроме Каина и Авеля присутствует и Бог-Отец. Каин и Авель оба бородатые, причем Авель имеет портретное сходство с Адамом на том же алтаре, а внешность Каина деформирована за счет большого носа и выступающего подбородка, но не является столь зверской, как у Яна ван Эйка. Авель облачен в длинную тунику синего, небесного цвета, а Каин – в короткий, подпоясанный камзол и чулки красного цвета крови. Бог из синего неба с облаками в разрыве золотого фона обращается к Авелю, стоящему на двух коленях и предлагающему Ему агнца, немного напоминающего кролика. Каин же, стоя на полусогнутых ногах, пытается поднять свой сноп как можно выше, чтобы передать его Богу. У Мастера Бертрама сюжет представлен



Илл. 33.41. Мастер Бертрам. Жертвоприношение Каина и Авеля.



Илл. 33.42. Мастер Бертрам фон Минден. Левая створка алтаря из Грабова.

более доходчиво, но у Яна ван Эйка более скромными средствами передана психологическая подоплека конфликта.

33.3.2. «Убийство Авеля Каином»

Картина «Убийство Авеля Каином» ([илл. 33.43](#)) является завершением портрета Евы.

Литературная программа. Литературную программу картины представляет следующий текст Книги Бытия: «И сказал Каин Авелю, брату своему: пойдем в поле. И когда они были в поле, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его». Этот сюжет считался ранним «типом» смерти Христа, причем Каин представлялся аналогией Иуде. На картине Каин убивает Авеля.

Действующие лица. Каин, нарисованный в профиль, не кажется столь зверским, как на предыдущей картине Яна ван Эйка ([илл. 33.40](#)). В этом ракурсе видно, что туника Каина не сшита по бокам, а застегивается на две пуговицы. Также видно, что Каин бос, как и Авель.

Взаимодействие персонажей. Каин только что повалил Авеля на землю и душит его, схватив за горло правой рукой. Авель сопротивляясь, пытается подняться, опираясь на локоть левой руки и закинув правую за голову. Его широко открытый рот, закрытые глаза и морщины на переносице убедительно показывают, что он задыхается. Каин уперся левым коленом в живот Авеля и наносит ему удар по голове ослиной челюстью (это орудие использовал и Самсон, сражаясь с филистимлянами). Челюсть явно велика, в ней сохранился ряд зубов, но тем более сильное впечатление она производит. На лице Каина застыла улыбка удовлетворения от совершенного возмездия за свою обиду. Художник показывает братоубийство во всей его натуральности – ужасный лик Авеля, обезображенный предсмертной мукой, и радостное лицо Каина, распаленное жадной убийства. Картина обличает человеческую жестокость и убийство, если у верующих не возникает вопрос, почему Бог так легко жертвует своими праведниками, а не защищает их. Судя по мучительному выражению лица Авеля, он вовсе не горел желанием умереть страшной смертью в назидание потомкам и во имя промысла Божия.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. У Мастера Бертрама фон Миндена на картине ([илл. 33.44](#)) в центре нижнего ряда левой створки ([илл. 33.42](#)) алтаря из Грабова ([илл. 18.27](#)) убийство нарисовано более формально. Как и у Яна ван Эйка, Бог не присутствует в этой сцене. Авель уже лежит на земле, слегка приподнявшись и защищаясь от удара поднятыми руками. Каин наступил правой ногой на его левое бедро и двумя руками занес над ним огромную ослиную челюсть. Если лицо Авеля выражает испуг и удивление, то лицо Каина не выражает ничего. Сравнение и этих двух произведений показывает, что Мастер Бертрам ограничился передачей сюжета, в то время как Ян ван Эйк стремился передать чувства его участников.



Илл. 33.43. Губерт и Ян ван Эйк. Убийство Авеля Каином.



Илл. 33.44. Мастер Бертрам. Убийство Авеля Каином.

33.4. Евангельские сюжеты

В этом параграфе обсуждаются произведения на четыре евангельских сюжета, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его Страстей и Небесной Жизни. Один из них, «Поклонение мистическому агнцу», является новым, остальные уже встречались ранее.

33.4.1. «Благовещение»

Анализируемые произведения. В этом разделе будут рассмотрены четыре произведения Яна ван Эйка на сюжет «Благовещения». Два из них выполнены в цвете, а два других – в технике гризайли. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 4.3.1.

Картина из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 33.45](#)) размером 93×37 см исполнена в 1432-1436 годах. Надписи на картине перевернуты таким образом, чтобы их мог прочесть Бог. Картина была приобретена для Эрмитажа в Санкт-Петербурге в числе коллекции Барбариго в 1850 году и хранилась там до начала 1930-х годов, когда была продана советским правительством Эндрю Меллону, который в 1937 году передал ее в Национальную галерею в Вашингтоне [43].

Сцена «Благовещения» в верхнем ярусе Гентского алтаря ([илл. 33.3](#)) представлена на обратной стороне четырех створок. На левой створке размером 120×70 см изображен архангел Гавриил ([илл. 33.46](#)). На ней имеется надпись: «Славься, благодатная! Господь с тобой». На следующих по порядку двух створках размером 120×38 см изображена часть интерьера между архангелом и Мадонной ([илл. 33.47-33.48](#)). На правой створке размером 120×70 см изображена Дева Мария ([илл. 33.49](#)). Около нее имеется надпись: «Вот служанка Господа». Надпись перевернута [42].

На обратной стороне створок «Дрезденского триптиха» ([илл. 33.9](#)) также изображена сцена «Благовещения» ([илл. 33.50](#)) в технике гризайли (слева - архангел, справа – Мадонна). Каждая створка имеет размеры 33.1×13.6 см. История этой картины описана в разделе 33.2.2.

Наконец «Диптих Благовещения» ([илл. 33.51-33.52](#)), где фигуры архангела и Мадонны также выполнены в технике гризайли, хранится в Музее Тиссен-Борнемиссы в Мадриде. Диптих, размер каждой створки которого 39×24 см, исполнен в 1432-1439 годах [43].

Действующие лица. Дева Мария, полноватая на [илл. 33.49](#), чего не ощущается на [илл. 33.45](#) и [33.52](#), и совсем худенькая на [илл. 33.50](#), очень высокая и крупная на [илл. 33.45](#), везде не особенно красивая, с кукольным лицом на [илл. 33.52](#), распущенными волосами (кроме [илл. 33.50](#)), одета в синее платье, очень высоко стянутое красным поясом, с широкой юбкой и такого же цвета широкий плащ ([илл. 33.45](#)), длинный и широкий белый плащ, застегнутый на груди красивой брошкой с большим изумрудом, обрамленным жемчужинами, ([илл. 33.49](#)), длинный плащ (на [илл. 33.50](#) и



Илл. 33.45. Ян ван Эйк. Благовещение.



Илл. 33.46. Губерт и Ян ван Эйк. Ангел Благовещения.



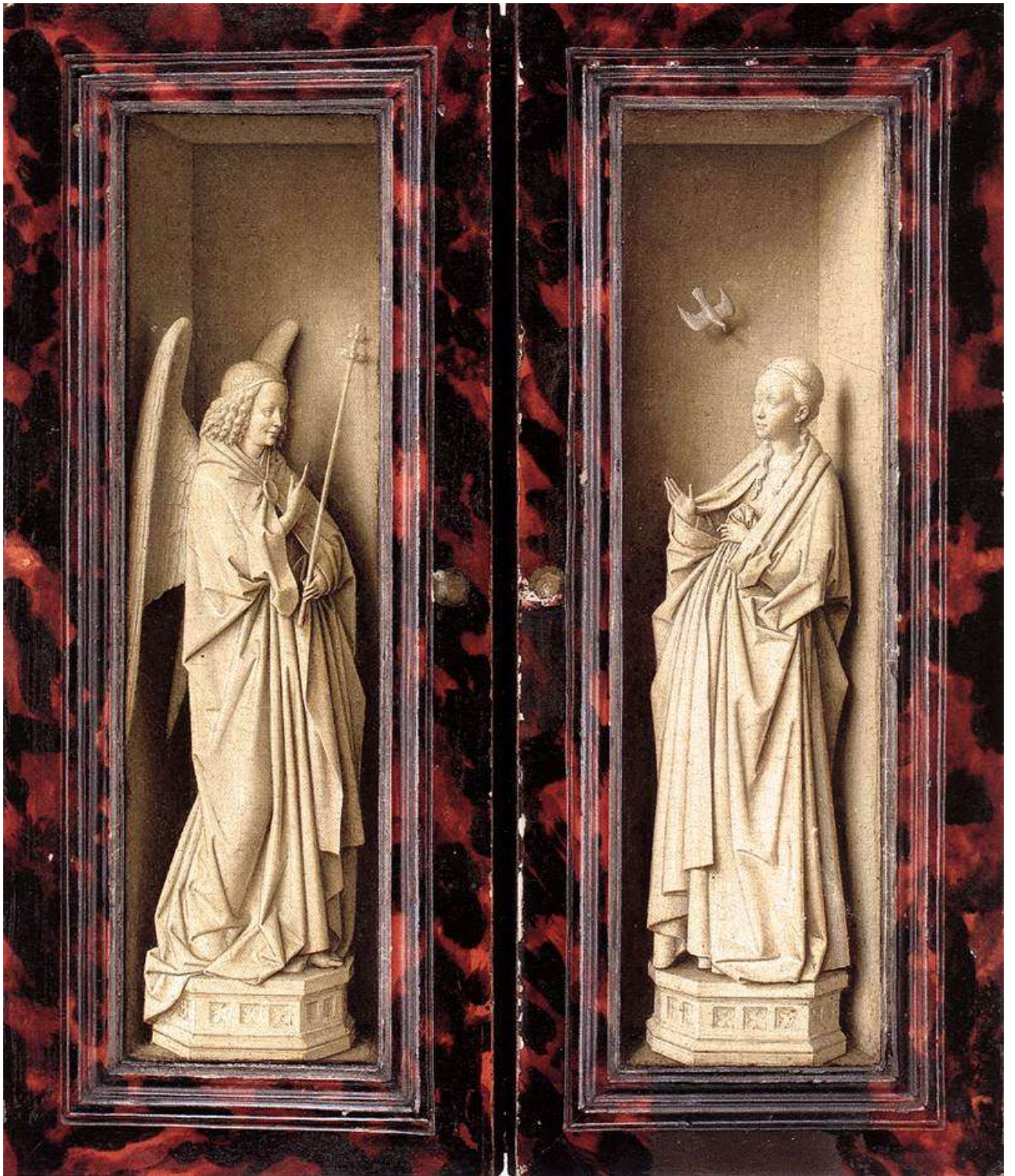
Илл. 33.47. Губерт и Ян ван Эйк. Благовещение. Окно.



Илл. 33.48. Губерт и Ян ван Эйк. Благовещение. Ниша.



Илл. 33.49. Губерт и Ян ван Эйк. Мадонна Благовещения.



Илл. 33.50. Ян ван Эйк. Благовещение.



Илл. 33.51. Ян ван Эйк. Ангел Благовещения.



Илл. 33.52. Ян ван Эйк. Мадонна Благовещения.

[33.52](#)), из-под которого видно платье, собранное поясом в мелкие складки на тонкой талии. На всех произведениях волосы Мадонны украшает диадема с драгоценным камнем (кроме [илл. 33.52](#)). На [илл. 33.52](#) Мадонна держит в руках раскрытую книгу.

Архангел Гавриил, везде очень стройный и красивый, с юным женским лицом, большими, красивыми глазами (особенно на [илл. 33.46](#) и [33.51](#)), высоким лбом, крупноватым носом и большим ртом, с толстыми губами (кроме [илл. 33.50](#)), острым подбородком, одет в широкий плащ с большой пряжкой на груди. На [илл. 33.45](#) золотой фон плаща украшен узором из больших красных цветов. Крылья ангела, очень крупные и имеющие яркую раскраску (как у Губерта ван Эйка на [илл. 27.1](#)) на [илл. 33.45](#) и [33.46](#), несколько меньше на [илл. 33.50](#) и [33.51](#). Перья на крыльях очень тщательно нарисованы. На [илл. 33.45](#) голову архангела украшает золотая корона, на остальных – диадема с крестом ([илл. 33.46](#) и [33.51](#)) и медальоном из драгоценных камней ([илл. 33.46](#)). На [илл. 33.45](#) и [33.50](#) он держит свой жезл в левой руке, а на [илл. 33.46](#) – ветку с цветущими белыми лилиями.

На [илл. 33.49](#) белый голубь с распростертыми крыльями и с подобием нимба вокруг головки, внутри которого от нее исходит три луча света, нарисован наиболее тщательно. На остальных картинах он более схематичен.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 33.46](#) архангел стоит на одном колене, а на остальных – во весь рост. Его согнутая в локте правая рука заметно расслаблена. На [илл. 33.51](#) он указывает слишком длинным указательным пальцем на Деву Марию, на остальных – вверх, на небо (имея в виду Бога). На [илл. 33.45](#) ангел не смотрит на Мадонну, а его властное лицо самодовольной улыбкой выражает удовлетворение от выполненной миссии. На [илл. 33.46](#) и [33.50](#) он смотрит чуть в сторону от нее и с большой симпатией улыбается Мадонне. На [илл. 33.51](#) он, повернув лицо в сторону, с молитвенным выражением лица поднял глаза к небу, словно прося у Бога поддержки. Реакция Девы Марии на посещение ангела – выражение полной покорности. На [илл. 33.45](#) она сидит перед столиком с раскрытой книгой, а ее поза слишком традиционна – поднятые перед собой руки ладонями чуть вверх, наклон головы вправо. Она не смотрит на ангела, а позирует перед художником. На [илл. 33.49](#) она, стоя на коленях и сложив руки крест-накрест, вверяет себя Богу, подняв глаза к небу с молитвенно-несчастливым выражением лица. При этом она отвлеклась от книги, которая лежит слева от нее, и повернулась к зрителю. На [илл. 33.50](#) и [33.52](#) она, стоя во весь рост и без особого волнения, смотрит поверх головы ангела. На [илл. 33.49](#) голубь парит над ее головой, а на остальных картинах слетает к ней с неба.

Интерьеры. Действие помещено в интерьеры только на [илл. 33.45](#) (готический собор) и [33.46-33.49](#) (покои Девы Марии). Если интерьер готического собора у Робера Кампена в той же сцене ([илл. 31.19](#)) изображен (как у старых мастеров) и изнутри и снаружи одновременно (за счет того, что передняя стена отсутствует), то у Яна ван Эйка на [илл. 33.45](#) мы видим собор только изнутри. Ночное небо у Робера Кампена создает тусклое, сероватое освещение собора, поскольку единственными источниками света являются

луч, посылаемый Богом-Отцом, и сияние, исходящее от головы Марии. У Яна ван Эйка же, несмотря на то, что в соборе царит полумрак, горящие витражи показывают, что снаружи сияет солнце, которое, проникая через узкие окна, пытается рассеять этот полумрак. Лучи (исходящие от невидимого у Яна ван Эйка Бога-Отца), в которых к Мадонне летит голубь, как и у Робера Кампена показывают процесс схождения на нее Святого Духа. Если у Робера Кампена собор невысок, потолок комнаты, где происходит действие находится заметно ниже верхнего края картины (то же имеет место и на картине Яна ван Эйка «Мадонна в церкви» на [илл. 33.7](#), из-за чего собор кажется низковатым)), то на [илл. 33.45](#) у Яна ван Эйка собор уходит ввысь за верхний край картины, благодаря чему создается ощущение огромного пространства и обилия воздуха. Наконец у Робера Кампена собор украшен несколькими статуями, в то время как у Яна ван Эйка при всей торжественности собор выглядит более аскетичным, его украшениями являются лишь ряды темных, толстых, коринфских колонн, несколько витражей и рядов окон, имеющих колонну посередине и закрытых ставнями. Коричневый пол собора разделен растительным орнаментом на большие клетки, в каждой из которых нарисована своя картина. В углах клеток помещены круги с символическими изображениями. На переднем плане стоит банкетка с красной подушкой, за ней ваза с букетом бело-розовых лилий. Стол, на котором лежит раскрытая книга, едва виден из-за широких одежд Мадонны, а сиденье, с которого она встает, за ними не видно вообще.

На [илл. 33.46-33.49](#) действие происходит в очень просторной комнате с низким деревянным потолком (настолько низким, что оба персонажа, преклонившие колена, не смогли бы встать во весь рост). Пол комнаты покрыт светло-коричневым паркетом, плитки которого нарисованы с использованием перспективы. За спиной ангела находится голая деревянная стена. В противоположной ей правой стене видно окно с полукруглым верхом, на подоконнике которого лежит раскрытая книга. С этого подоконника спускается зеленый полог с золотой лентой. В стене, противоположной зрителю, имеется три окна (среднее большое, а боковые в нишах маленькие) и две ниши. В левой нише расположена вешалка с белым полотенцем и умывальником (медными тазом и кувшином, как и у Робера Кампена), а в правой – книги и масляные лампы (последнее впервые). По мастерству исполнения бытовых подробностей Ян ван Эйк не уступает Роберу Кампену. У последнего интерьеры не столь просторны, потолки имеют более реальную высоту, а предметы быта более бросаются в глаза. И в этом проявилась разница между бюргерским и придворным художниками.

Городской пейзаж на [илл. 33.46-33.49](#) представлен (как и у Робера Кампена) как вид на городскую улочку из окон в стене, противоположной зрителю. По преданию, это улица Гента, на которой жил заказчик алтаря Йодокус Вейдт. Из окон видны ряды крыш домов с флюгерами, шпиль церкви с крестом и постройки башенного типа. Над ними простирается безоблачное, голубое небо, цвет которого в вышине постепенно становится все более густым.

Цветовая гамма и композиция. Темный, коричневый колорит [илл. 33.45](#) оживляют красный с золотом плащ архангела, его крылья, красная подушка и синее одеяние Мадонны. Таинственно сверкают витражи, не пропускающие солнечный свет снаружи, и лучи, падающие сверху, в которых на Деву Марию спускается Святой Дух. В композиции, прежде всего, бросается в глаза бесконечная высота собора, – в отличие от других сцен в соборе, его потолок находится выше верхнего края картины, что вынуждает работать фантазию зрителя. Фигуры же персонажей размещены несколько неопределенно – нет ни симметрии, ни асимметрии в их расположении. Они слишком позируют и плохо связаны друг с другом. И другие детали, книга, букет и банкетка, находящиеся у правого края картины и частично за ним, не добавляют определенности в композицию. Возникает некоторый диссонанс между великолепным, темным интерьером с элементами мистического освещения, и немного манерными персонажами, стоящими, как куклы, в жеманных позах.

Мягкая цветовая гамма [илл. 33.46-33.49](#) основана на удачном сочетании трех компонентов: светлых, почти гризайльных фигурах персонажей, светло-коричневых тонах не слишком освещенной комнаты с окнами, напоминающими итальянскую архитектуру, и светлым небом за этими окнами. Большую часть пространства картины занимает коричневый паркетный пол; ее центральная часть отведена под бытовые подробности – полотенце, умывальник, окна и городской пейзаж за ними; персонажи расположены по краям – архангел заметно больше Мадонны и расположен несколько выше нее; парящий над ней Святой Дух не сглаживает этого впечатления. Наоборот, оно усиливается тем, что голова ангела находится почти под самым потолком, а голова Мадонны и голубь – заметно ниже. Тем не менее, великолепно нарисованные, необыкновенно изящные фигуры, обилие воздуха, противопоставление итальянского и нидерландского придают удивительный аромат этому произведению.

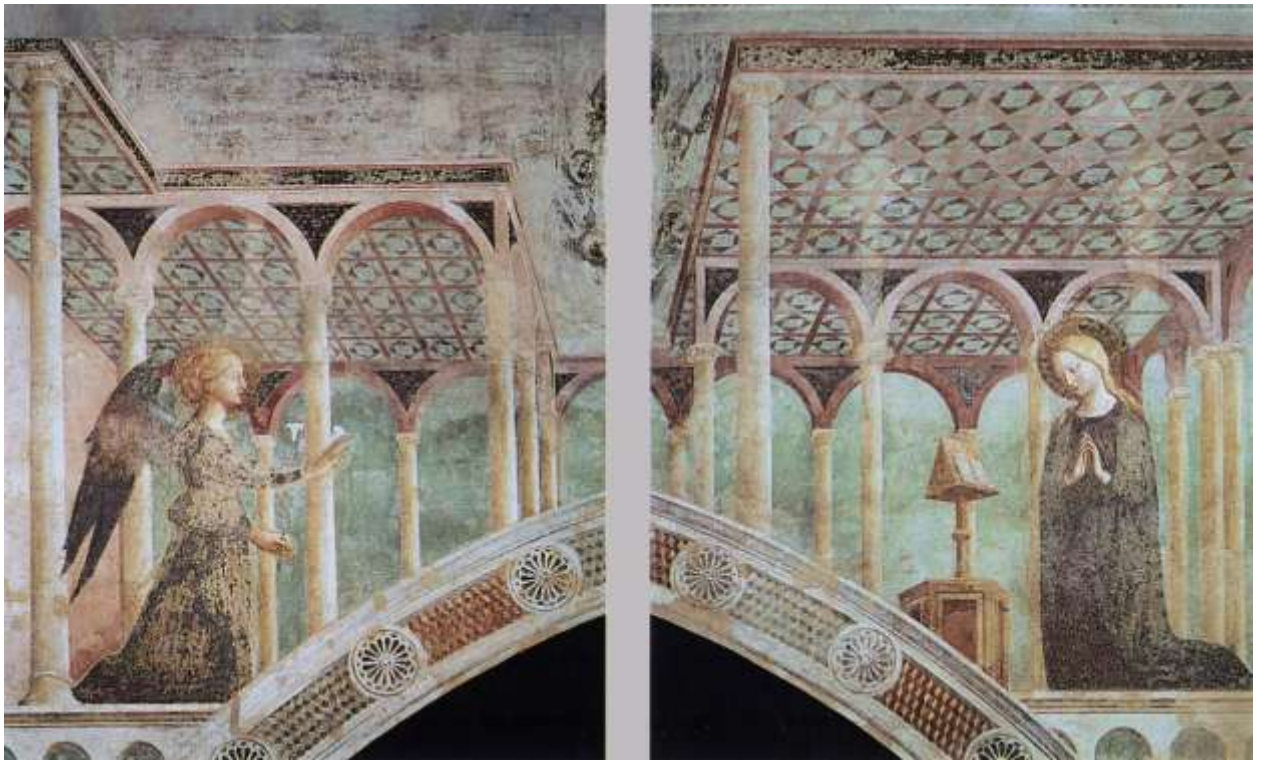
На [илл. 33.50](#) и [33.51-33.52](#), фигуры ангела и Мадонны со спускающимся на нее Святым Духом, просто поставлены друг против друга, как две статуи.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 31.3.1.

Несколько вариантов этого сюжета создал Мазолино да Паникале. На картине из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 33.53](#)) размером 148×115 см, исполненной в 1425-1430 годах в великолепной цветовой гамме, ангел и Мадонна разделены тонкой колонной. Фигура ангела кажется слишком плоской. За колонной в несколько утрированной перспективе нарисован вид из полуоткрытых дверей на окно с тонкой кисейной занавеской, нарисованной исключительно. На фреске из капеллы дель Сакраменто в церкви Сан-Клементе в Риме ([илл. 33.54](#)), исполненной в 1428-1430 годах, и ангел, и Мадонна стоят друг перед другом на коленях. Их соединяет подобие венецианского мостика. Светлый колорит интерьера усиливает впечатление святости этой сцены. Наконец, две картины из Национальной галереи в Вашингтоне ([илл. 33.55-33.56](#)) размером 75×56 см



Илл. 33.53. Мазолино да Паникале. Благовещение.



Илл. 33.54. Мазолино да Паникале. Благовещение.



Илл. 33.55. Мазолино да Паникале. Ангел Благовещения.



Илл. 33.56. Мазолино да Паникале. Мадонна Благовещения.

каждая представляют ангела и Мадонну Благовещения в противопоставлении кроваво-красного и небесно-голубого цветов.

Еще один поразительный вариант этого сюжета в 1410-1420 годах создал Ян ван Эйк на картине ([илл. 33.57](#)) размером 77.5×66.5 см из Музея Метрополитен в Нью-Йорке. Он постарался посмотреть на эту сцену глазами Бога, с небес. Не слишком привлекательная Дева Мария выходит из портала храма. В этот момент перед ней возникает ангел. Традиционные атрибуты этой сцены, раскрытая книга в руках у Мадонны и букет лилий в вазе, стоящий сбоку у выхода из храма, кажутся довольно неуместными. Святой Дух, слетающий к Деве Марии, испускает мистическое сияние, освещающее портал храма. Храм окружен увитой плющом кирпичной оградой, которая уже начала разрушаться. Такой ракурс изображения, освещение и сочетание архитектурных сооружений с южной растительностью ранее не встречались.

33.4.2. «Распятие»

Картина «Распятие» ([илл. 33.58](#)) размером 56.5×19.7 см, созданная около 1430 года, хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Первоначально она была левой боковой створкой диптиха ([илл. 33.59](#)), либо небольшого алтаря, центральная часть которого утрачена. Подобные складни обычно брали в дорогу нидерландские купцы или знатные путешественники. В XIX веке картина была переведена с дерева на холст [49].

Сравнение с картиной Конрада фон Зеста. По сравнению с картиной Конрада фон Зеста ([илл. 26.1](#)), у Яна ван Эйка больше персонажей (стражников и горожан), художник смотрит на сцену сверху, а не прямо перед собой, а сама картина представляет сюжет предельно реалистично, без стилизации.

Действующие лица. Иисус, худой и высокий, с прекрасным, но мертвым лицом, темным от перенесенных страданий, почти черными длинными волосами, свалывшиеся обвисшие пряди которых падают Ему на плечи, со слабым, почти без мускулов, обнаженным телом, прикрытым лишь прозрачной набедренной повязкой, истекает кровью от удара копьем под ребро.

Дева Мария (в левом нижнем углу) закутана в темно-синюю, бархатную накидку. Ее несчастного лица почти не видно. Апостол Иоанн, средних лет, с решительным лицом без каких-либо признаков женственности, с темно-рыжей гривой вьющихся волос, одет по современной художнику моде, сочетающей черный, красный и зеленый цвета. Мария Магдалина, нарисованная со спины, молодая и стройная, с длинными, слегка вьющимися, распущенными, темно-рыжими волосами, заброшенными за спину, одета в красное платье (от которого видны только рукава), поверх которого на ней длинное и широкое зеленое одеяние. Св. жены, с несчастными, серьезными лицами, одеты в черное (на одной из них под черной накидкой красное



Илл. 33.57. Ян ван Эйк. Благовещение.



Илл. 33.58. Ян ван Эйк. Распятие.



Илл. 33.59. Ян ван Эйк. Диптих.

платье). Их головы закрыты черными накидками, а у той, что позади других надет большой, белый, головной платок.

Разбойники, также как и Иисус, обнажены. Они столь же худы и физически неразвиты. Можно отметить, что у обоих руки длинноваты, а ноги коротковаты (чего нет у Иисуса), черные густые волосы не особенно длинные, а бороды просто короткие. На разбойнике слева надето некое подобие белых трусов, а на разбойнике справа - закатанных до колен кальсон. Глаза у обоих завязаны белыми повязками (это впервые).

Стражники, большей частью на конях, но некоторые пешие, нарисованы либо в профиль, либо со спины. У первых довольно гротескные лица. Их одяние, головные уборы, обувь и вооружение соответствуют времени жизни художника.

Горожане, напротив, стоят лицом к зрителю. Их типы очень разнообразны. Художник снабдил их индивидуальными, портретными характеристиками. Здесь присутствует весь цвет бюргерства в богатых одеждах с меховой отделкой, тюрбанах и бархатных беретах, с золотыми цепями.

Взаимодействие персонажей. На переднем плане слева на земле сидит теряющая сознание Дева Мария. Ее обнял правой рукой за плечи апостол Иоанн, подбоченившись левой. Перед ними, спиной к зрителю на коленях стоит св. жена, оказывающая помощь Деве Марии. Позади них стоят еще две св. жены, слева пожилая плачет, вытирая слезы платком, справа более молодая сцепила пальцы. Чуть левее и дальше от зрителя, спиной к нему стоит горожанка в красном платке и наблюдает за казнью. Справа от этой группы на коленях, заламывая руки, стоит Мария Магдалина, вззирающая на мертвого Иисуса. Рядом с ней, но правее, также стоит горожанка с длинным, гротескным лицом, одетая в красное, и в белом тюрбане, осуждающе разглядывая Марию Магдалину. Выше всех них, перед тремя крестами находится большая группа стражников, значительная часть которых обращена лицом к распятым. За крестами стоит толпа горожан, обсуждающих происшедшее и разглядывающих казненных. Совсем далеко, перед самым городом, стоят отдельные зеваки, и скачет несколько всадников. А над всей этой толпой возвышаются тела трех распятых. Поза Иисуса не особенно реалистична, но красива – Он словно парит на кресте, раскинув руки, а не опустился под тяжестью тела. Его голова традиционно лежит на правом плече. Из ран, где прибиты Его руки, течет кровь. Ноги прибиты одним гвоздем (одна ступня лежит на другой) и из этой раны кровь течет по кресту. Стражник ударил Иисуса копьем, и кровь из этой раны струится по Его телу. Тут же возвышается копьё с надетой на него губкой с уксусом. Разбойники не прибиты, а привязаны к своим крестам за руки, за ноги и за талию. Разбойник слева от Иисуса повис на руках под собственной тяжестью. Разбойник справа от Него изогнулся в судороге так, что разорвал веревку, которой он был привязан к кресту за талию. Его поза выражает крайнее страдание. Между казненными поднимается лес копий стражников. Вообще

это самое натуралистическое изображение казни на кресте, которое встретилось до сих пор.

Лошади. Лошади, на которых сидят стражники, нарисованы довольно реалистично, причем у некоторых видны только их крупы. Можно лишь отметить, что лошади несколько мелковаты по сравнению с всадниками.

Кресты. Все кресты имеют Т-образную форму и довольно высоки – головы стоящих внизу горожан и стражников достают лишь до ступней распятых. На верху креста Иисуса, над Его головой помещена традиционная белая табличка с надписью. Ян ван Эйк не стал тратить усилия, чтобы в деталях нарисовать слоистую структуру дерева, из которого изготовлены кресты, как это делали многие его итальянские предшественники.

Архитектурные сооружения. На заднем плане, за крестами и толпой горожан художник нарисовал красивый город, с крепостными укреплениями, зубчатыми башнями, шпилями церквей, а также большим зданием, похожим на цирк и, возможно, являющимся иерусалимским храмом. В этом сказалось некоторое смешение стилей воображаемой и реальной, современной художнику, архитектуры. Еще дальше, за городом виднеются красивые рыцарские замки.

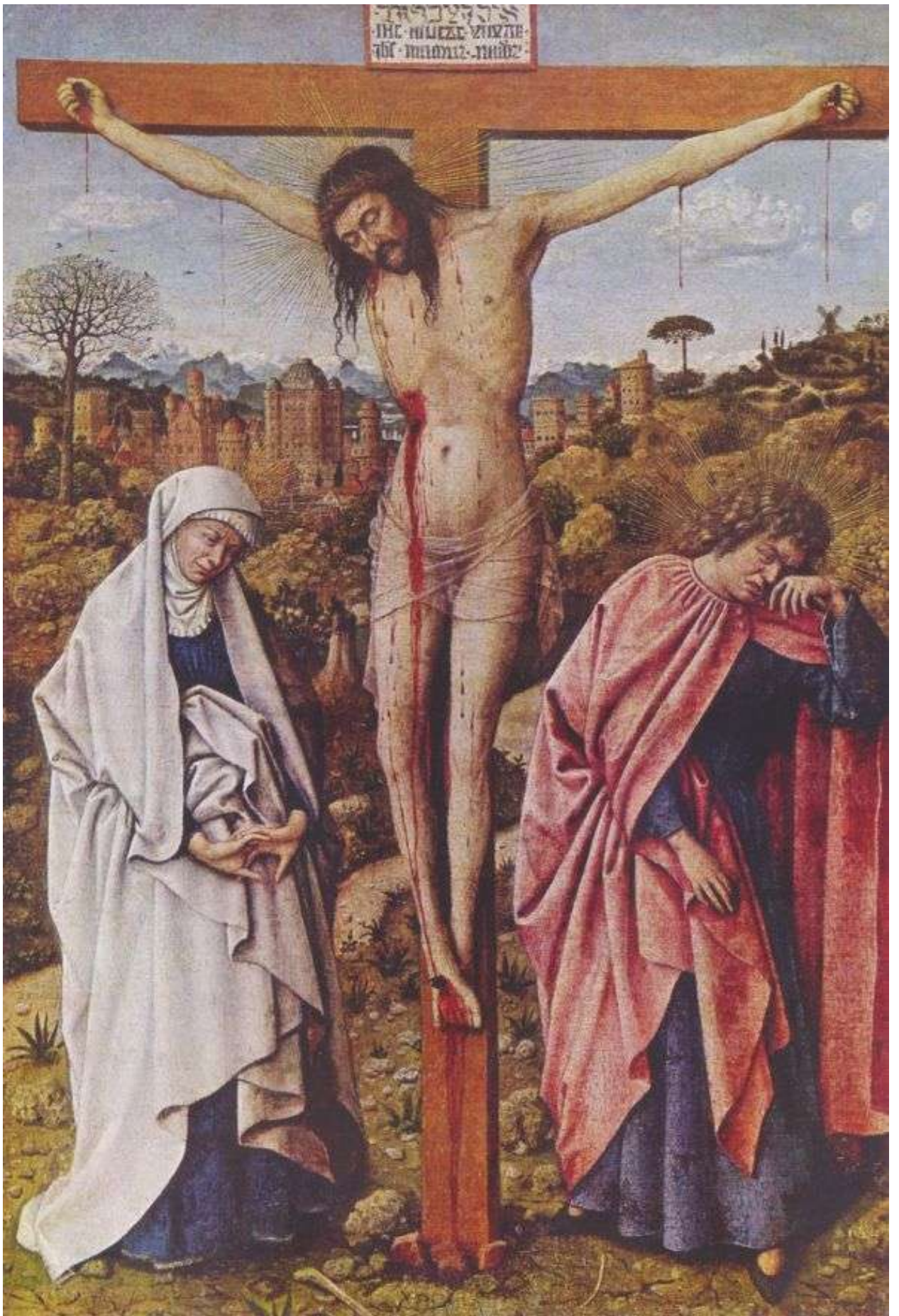
Пейзаж. Пейзаж представлен на переднем и заднем планах картины. На переднем плане - это каменистая коричневая земля, лишенная какой-либо растительности. На крупных камнях расположились сподвижники Иисуса, дальше, где стоят стражники, камни становятся все мельче. За толпой горожан, перед городом, на этой бесплодной почве виднеются небольшие заросли кустов. А позади города извивается полоска реки, уходящая в поросшие лесом горы. На горизонте виднеются снежные вершины (это впервые), растворяющиеся в воздухе. Над всем этим нависло тревожное, сероватое небо с клочковатыми, кучевыми облаками, на которое проецируются тела распятых.

Цветовая гамма и композиция. Вертикальный формат картины позволил художнику распределить ее цветовую гамму снизу вверх от темных цветов к светлым. Внизу мы видим темные одежды сподвижников Иисуса на фоне темных камней. Выше расположена пестрая толпа стражников и горожан на фоне более светлой земли. Над ними раскинулся еще более светлый город, за которым – голубые и белые вершины гор. Еще выше повисли светлые тела казненных на фоне голубого неба и белых облаков. Лишь кресты составляют цветовой контраст с ними. В композиции же картины тела распятых, словно возносящиеся на фоне неба, сразу привлекают к себе внимание зрителя. Все остальное, и красота мира, и суeta толпящихся людей, и даже группа оплакивающих Иисуса, расположены внизу, на земле и составляют своего рода подножие крестов. Поместив казнь Христа в окружение современных ему людей, художник говорит своим зрителям: за более чем тысячу лет человеческая природа не изменилась; если бы Иисус жил в наше время, он был бы так же казнен, и любопытные горожане снова отправились бы смотреть на Его казнь.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 26.2. Камерный вариант этого сюжета, где присутствуют лишь Иисус, Дева Мария и апостол Иоанн, около 1430 года создал Губерт ван Эйк на картине [\(илл. 33.60\)](#) размером 43×26 см из Картинной галереи Берлина. Иисус в потоках крови нарисован даже более натуралистично, чем на картине Яна. Дева Мария и апостол Иоанн плачут навзрыд, стоя по разные стороны креста. На картине больше растений, кустов и деревьев, а линия гор на горизонте напоминает картину Яна. То же можно сказать и о городе, хотя и менее изящном. Однако здесь добавлены и трогательные местные подробности, например ветряная мельница на холме справа. Изображая ужасную казнь Иисуса и горе его близких, художник, несомненно, одновременно любовался пейзажем.

Лоренцо Монако создал несколько произведений на этот сюжет. «Крест для процессий» [\(илл. 33.61\)](#) размером 57×28 см из Института искусств в Чикаго был исполнен 1392-1393 годах. Этот крест носили на высоком древке во время религиозных процессий. Фигура Иисуса на кресте вполне традиционна и даже уже несколько архаична для этого периода итальянской живописи. У подножия креста на коленях стоят справа Мария Магдалина, а слева – отшельник в коричневой тунике без рукавов. Ниже них нарисован царь Давид в золотой короне. Картина «Распятие» [\(илл. 33.62\)](#) размером 50×27 см из Галереи Академии во Флоренции написана в 1405-1410 годах. Подножие креста помещено в полукруглую выемку между темно-коричневых скал. В ней мы видим символы Страстей – копьё и губку на пике, нарисованные как коричневые силуэты. Летающие ангелы собирают кровь Спасителя, которая потоками течет из ран на Его теле, в маленькие плоскости. На вершине креста пеликан свил гнездо и кормит птенцов своей кровью. Основную площадь картины занимает традиционный образ Иисуса на золотом фоне. Картина [\(илл. 33.63\)](#) размером 85×37 см из Музея Метрополитен в Нью-Йорке была создана в 1400-1405 годах. У подножия креста Дева Мария сидит на земле, сложив руки на коленях и глядя вверх на Иисуса без сильных эмоций, а апостол Иоанн стоит на одном колене лицом к зрителю, кокетливо глядя на него. Фоном служат две невысокие, но крутые скалы за их фигурами. Фигура Иисуса на золотом фоне по-прежнему исполнена в позе, традиционной для итальянской живописи. Картина [\(илл. 33.64\)](#) размером 57×42 см из Музея Линденау в Альтенбурге написана в 1405-1407 годах в коричневой цветовой гамме. У подножия креста на коленях стоят (слева направо) св. Бенедикт, Франциск и Ромуальд. На лицах святых очень убедительно передано выражение умиления. Летающие ангелы, собирающие кровь Иисуса, почти сливаются со светло-коричневым фоном.

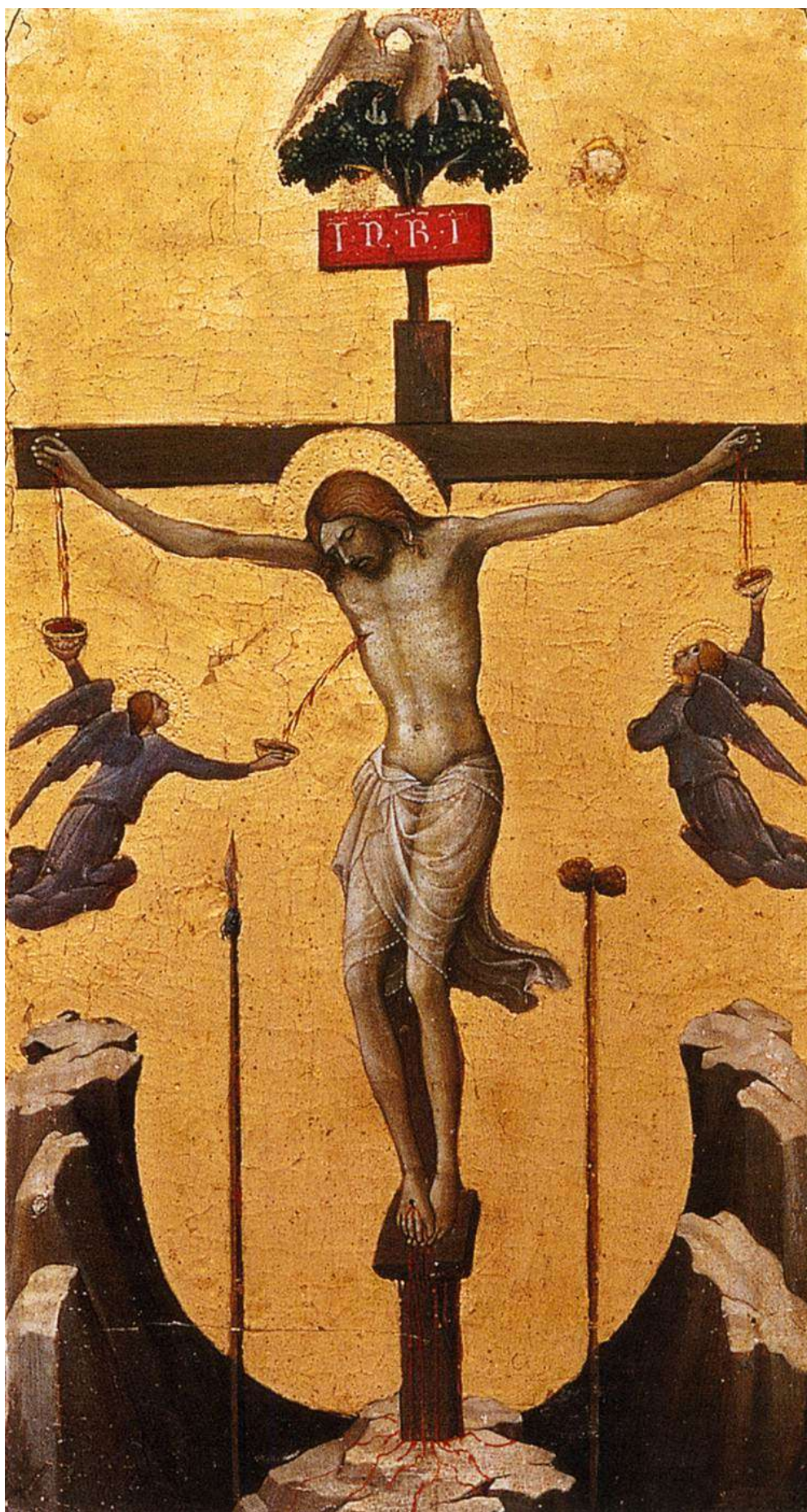
На созданной около 1425 года картине Робера Кампена [\(илл. 33.65\)](#) размером 77×47 см из Картинной галереи Берлина, к Деве Марии и апостолу Иоанну добавлены Мария Магдалина и св. жены. Дева Мария (а не Мария Магдалина), стоя на коленях, обнимает подножие креста. Апостол Иоанн,



Илл. 33.60. Губерт ван Эйк. Христос на кресте между Марией и Иоанном.



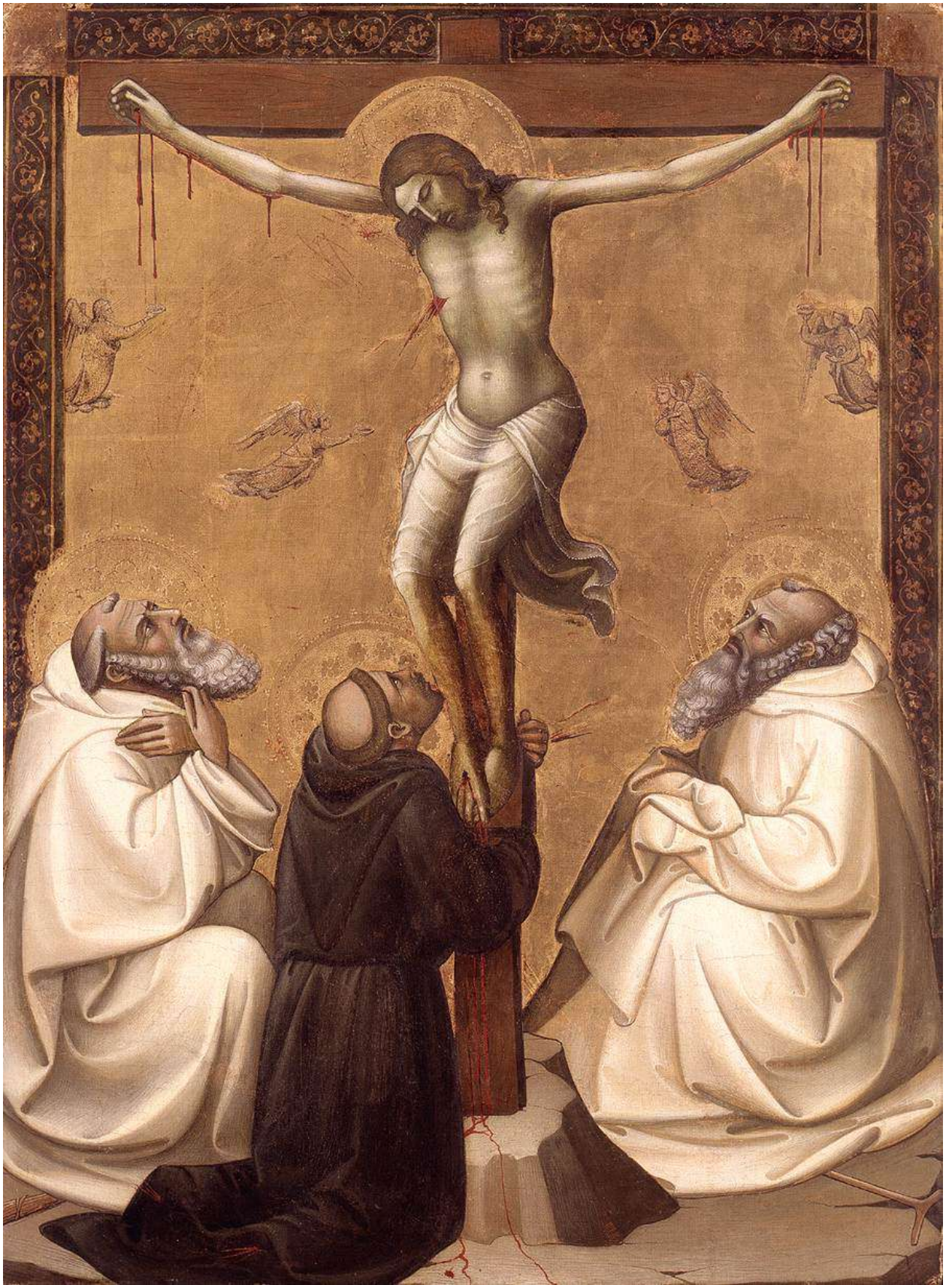
Илл. 33.61. Лоренцо Монако. Крест для процессий.



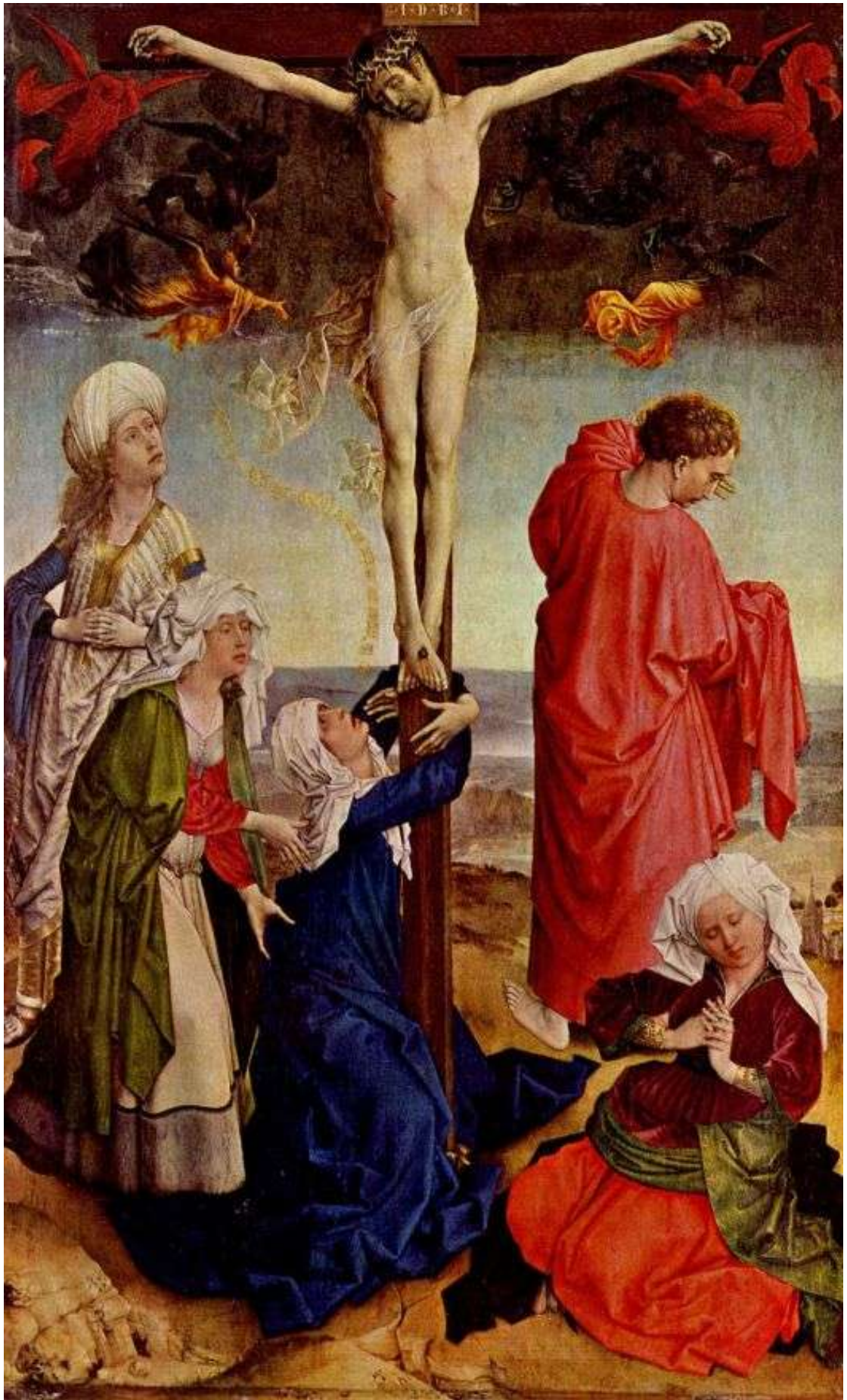
Илл. 33.62. Лоренцо Монако, Распятие.



Илл. 33.63. Лоренцо Монако. Распятие с Девой Марией и св. Иоанном Евангелистом.



Илл. 33.64. Лоренцо Монако. Христос на кресте.



Илл. 33.65. Робер Кампен. Распятие.

смахивая слезу, отвернулся от ужасного зрелища. Мария Магдалина, стоя на коленях и сцепив пальцы рук, повернулась к зрителю. Их позы, как и позы св. жен несколько утрированы. Мертвый Иисус с ранами, но без следов крови, прекрасен в своем спокойствии. С вершины горы, где установлен крест, простирается далекий вид на уходящие к горизонту горы, местами покрытые туманом. Присутствует и человеческое жилье, и шпиль церкви. Но настоящая драма разворачивается на небесах: в кроваво-красном сиянии в драматических позах летают ангелы в красных и желтых одеждах. А ниже трепетно развевается белая набедренная повязка Иисуса.

Фреска Мазолино да Паникале ([илл. 33.66](#)) из церкви Сан-Клементе в Риме, исполненная в 1428-1430 годах, по иконографии ближе к многофигурным композициям Конрада фон Зеста ([илл. 26.1](#)) и Яна ван Эйка ([илл. 33.58](#)). Однако здесь нет того драматизма, персонажи более статичны, а пейзаж не играет самостоятельной роли. Художник использует необычные ракурсы в изображении лошадей (спереди и сзади), подобно тому, как это делает и Ян ван Эйк.

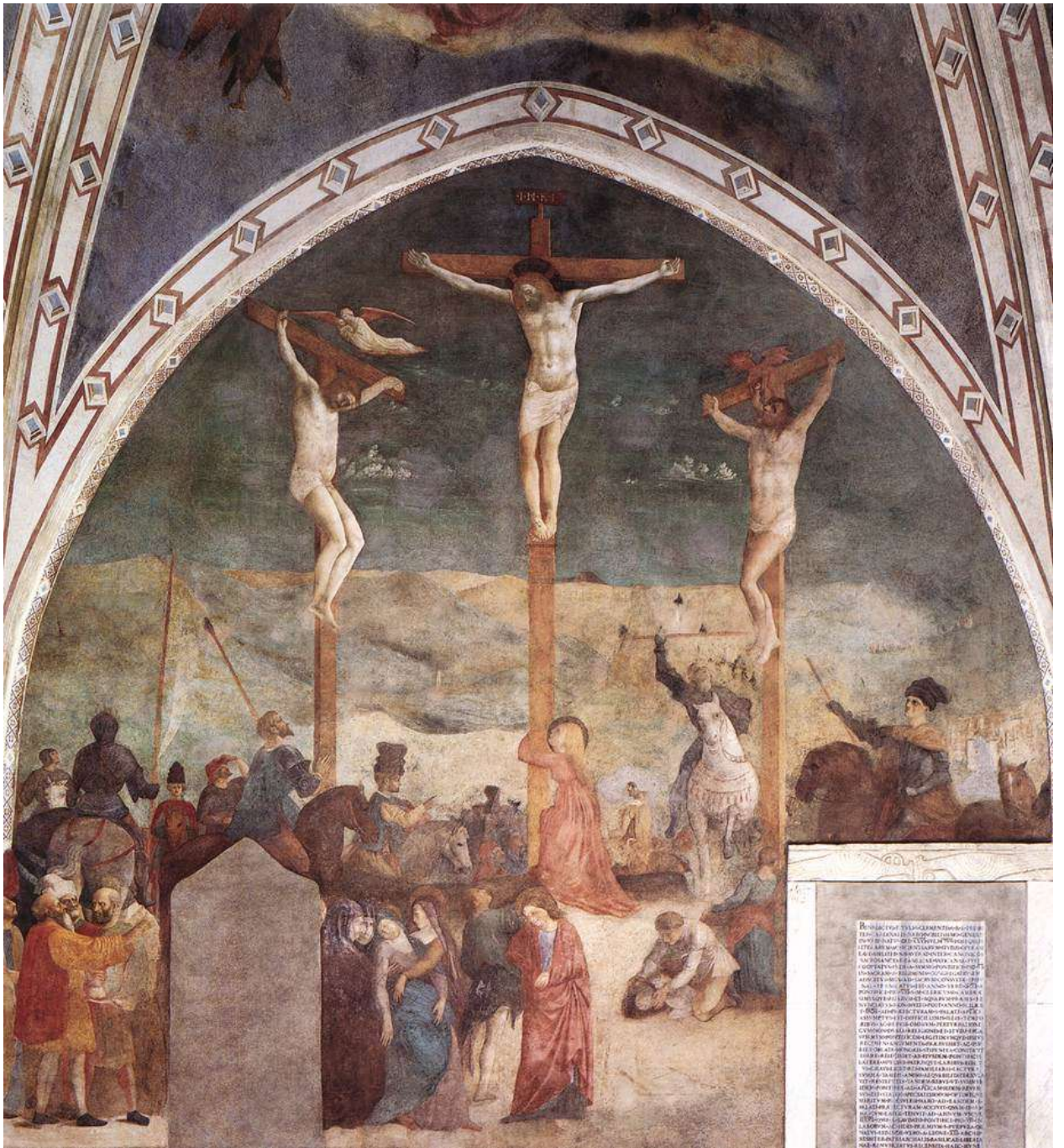
33.4.3. «Страшный Суд»

Картина «Страшный Суд» ([илл. 33.67](#)) представляет собой другую створку алтаря или диптиха ([илл. 33.59](#)), в который входило и «Распятие» ([илл. 33.58](#)). Она имеет тот же размер и хранится в том же музее.

Сравнение с фреской Джотто. По сравнению с фреской Джотто на тот же сюжет ([илл. 5.110](#)) у Яна ван Эйка рядом с Иисусом присутствуют Дева Мария и Иоанн Креститель, как и на Гентском алтаре ([илл. 33.4](#)) рядом с Богом-Отцом, а также архангел Михаил, попирающий Смерть, заменившую Сатану. Души мертвых отдает не только земля, но и море.

Действующие лица. Иисус, молодой и стройный, с красивым, бесстрастным лицом, черными, раскосыми глазами, изогнутыми дугами, черными бровями, черными, расчесанными на прямой пробор волосами, распущенными по плечам, и довольно короткой бородой, закутан в широкий и длинный, красный бархатный плащ, накинутый на голое тело. На груди плащ застегнут пряжкой из драгоценных камней. На теле Иисуса видны все стигматы, для чего обнажены Его руки до локтей, ступни ног и живот. Его голова испускает лучистое сияние, нимб несколько раз меняет цвет от голубого до ярко-желтого, от нимба вверх и в стороны исходят два золотых луча, ладони и ступни ног также окружены желтым сиянием. На голове Иисуса сидит Святой Дух в виде маленького белого голубя. Если у Джотто тип Иисуса ближе к византийскому, то у Яна ван Эйка он напоминает монгольский тип.

Дева Мария (слева от Иисуса), совсем юная, полноватая, с круглым, детским лицом, высоким лбом, коричневыми, вьющимися, распущенными по плечам волосами, одета в широкое синее платье и такого же цвета плащ с белой подкладкой. Ее голова также окружена нимбом, состоящим из разноцветных кругов.



Илл. 33.66. Мазолино да Паникале. Распятие.



Илл. 33.67. Ян ван Эйк. Страшный Суд.

Иоанн Креститель (справа от Иисуса), довольно плотный и чуть менее красивый, чем на Гентском алтаре, с низким лбом, черными, длинными, вьющимися волосами, закинутыми за спину, одет в традиционную, коричневую власяницу из шкур, подпоясанную веревкой, и длинный зеленый плащ. Его лучистый нимб шире, чем у Девы Марии, но не столь многоцветен.

Апостолы (ниже Иисуса), большая часть из которых черноволосые, но некоторые седые, с разнообразными лицами, все одеты в белые (а не разноцветные, как у Джотто) одежды. Некоторые держат в руках книги, либо закрытые, либо раскрытые.

Архангел Михаил (ниже апостолов), юный, стройный воин, с прекрасным, безбородым лицом, светло-коричневыми вьющимися волосами до плеч, с огромными крыльями, сине-зелеными снаружи и золотыми с павлиньими глазками внутри, одет в красивую, зеленую кольчугу до колен с медными украшениями на груди. Его ноги защищены медными, рыцарскими поножами. Голову архангела украшает золотая диадема с крестиком спереди. В правой руке он держит огромный двуручный меч с крестообразной рукояткой, а в левой – круглый медный щит с вытесненными на нем узорами и надписями. У правого бедра архангела висит кинжал в ножнах.

На картине присутствует три группы ангелов. Одна из них, разделенная на две части, находится за спинами Мадонны и Иоанна Крестителя. У них красные крылья, белые и цветные одежды. Вторая группа ангелов летает вокруг головы Иисуса. Они все в белом, а их крылья синие и зеленые снаружи и желтые внутри. Те из них, что находятся по краям картины, трубят в длинные, тонкие, золотые трубы. Двое сверху в центре поддерживают крест (как у Джотто), а два других по обе стороны от креста держат символы страстей: левый ангел в правой руке - копьё с длинным тонким древком и стальным мечеобразным наконечником, а в правой – терновый венок; правый ангел в правой руке – клещи, а в левой – копьё с губкой. Наконец, чуть выше архангела Михаила расположены еще два ангела, оба высоких и стройных: левый с синими крыльями в длинной золотистой тунике, а правый – с красными снаружи и разноцветными внутри крыльями, в белой тунике и красном плаще, как на картине «Благовещение» ([илл. 33.45](#)).

Праведники отделены от праведниц. Слева перед апостолами находится группа церковных деятелей в соответствующих одеждах. Справа расположены светские люди в одеждах вельмож, воинов и состоятельных горожан. Все они различаются типом лиц, возрастом и одеянием. Праведницы находятся на заднем плане между двумя рядами апостолов. Все они юны, хороши собой, в нарядных платьях, многие с раскрытыми книгами.

Души умерших, все обнаженные, помещены в трех местах: в нижней части картины, в Аду, в верхней части, на самом Суде, и в средней части, восстающие из могил на суше и на море.

Смерть (ниже архангела Михаила) изображена здесь впервые. Это огромный скелет, нарисованный с хорошим знанием анатомии. У него большая черепная коробка и страшный оскал зубов. Темно-коричневые адские чудовища в виде гигантских крыс и ящериц со страшными острыми

зубами, выпученными, круглыми глазами панцирями драконов, крыльями летучих мышей и хвостами змей значительно страшнее, чем у Джотто. Сюрреализм сделал еще один шаг в устрашении верующих.

Взаимодействие персонажей. В верхней части картины расположен Рай, где собственно и происходит Суд. В центре Раю лицом к зрителю в воздухе парит огромная фигура Христа, демонстрирующего свои стигмы. Над Ним в вычурных позах летают ангелы, фигуры которых заметно меньше Иисуса. По разные стороны от Него на коленях стоят Дева Мария и Иоанн Креститель, обращающиеся к Иисусу с мольбами о заступничестве. Их фигуры чуть меньше Иисуса, но больше летающих ангелов. За их спинами рядами расположились ангелы небольшого размера. Перед Иисусом параллельно друг другу расположены две скамейки, где степенно сидят апостолы, по шесть с каждой стороны. Размеры их фигур чуть меньше летающих ангелов. У ног Иисуса между скамейками стоит толпа праведниц, фигуры которых несколько меньше апостолов, но больше ангелов за спинами Девы Марии и Иоанна Крестителя. Вокруг Девы Марии за спинами апостолов столпились обнаженные души умерших, ожидающие Суда. Заламывая руки, они взывают к ней о помощи. Перед ними, а также перед Иоанном Крестителем стоят две группы праведников и обсуждают разбираемые в Суде дела. Их фигуры крупнее фигур апостолов. Старшина правой группы в царском одеянии и короне сообщает ангелу решение своей группы. Ангел слева уже выяснил решение левой группы праведников и сообщает его Иисусу, подняв правую руку. Рай находится на небе, о чем свидетельствует голубой фон, на котором размещены указанные выше персонажи. В Раю царит полный порядок – все фигуры расположены правильными рядами симметрично относительно Христа. Ниже неба расположены суша и море. На суше из могил поднимаются совсем маленькие души умерших и протягивают руки к Иисусу. Еще более мелкие души вылезают из моря. На переднем плане суша и море нарисованы в разрезе. У края этого разреза на самом берегу моря стоит архангел Михаил. Его фигура имеет такой же размер, как фигуры Девы Марии и Иоанна Крестителя. Ниже архангела, раскинув руки и ноги, парит Смерть, не пуская души преисподней наружу. Ее череп несколько возвышается над землей. Архангел попирает Смерть, не давая ей подняться над землей. Ниже Смерти, под землей расположен Ад, куда падают и сплетаются в клубок извивающиеся души грешников, где их мучают адские чудовища. Здесь царит полный хаос.

Крест. Крест, расположенный позади Иисуса, устроен так же, как в сцене «Распятия» ([илл. 33.58](#)). Видна лишь его Т-образная верхушка с табличкой.

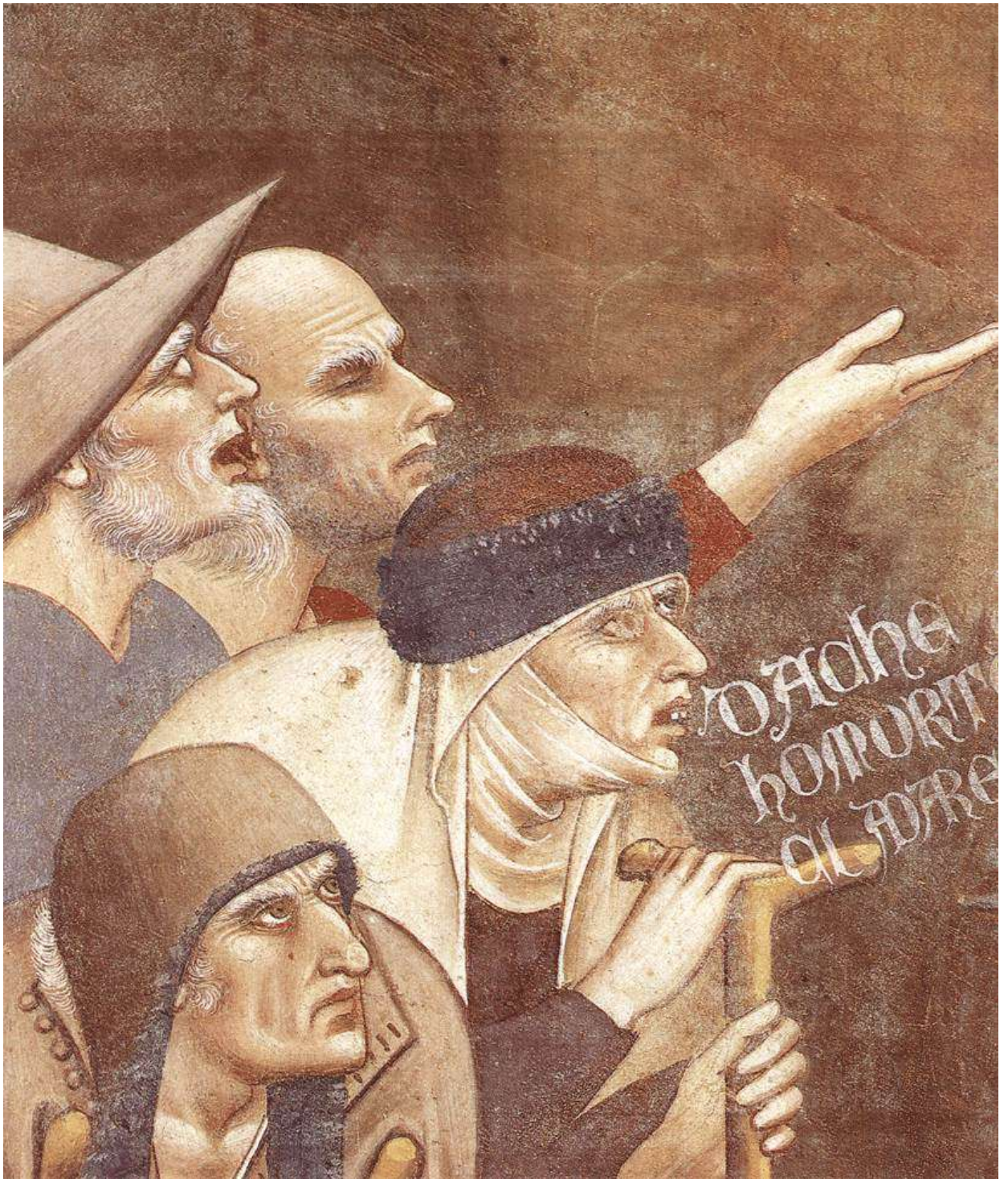
Пейзаж. Суша представляет собой бесплодную, коричневую равнину, изрытую могилами, но на горизонте видны отдельные строения. Берег моря довольно извилист. Само море имеет сине-зеленый цвет, более темный у горизонта. На море видны отдельные волны, но изображение водной поверхности не слишком удалось художнику.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на противопоставлении голубого цвета неба, на фоне которого размещены яркие фигуры Христа, ангелов и праведников, и коричневого цвета преисподней. Суша по цвету близка к преисподней, а море – к небу. Композиция картины вертикального формата состоит из трех частей, расположенных одна под другой – Рай на небе, земной и водной поверхности и Ада под землей. Такая композиция существенно отличается от композиции фрески Джотто, где Рай и Ад расположены ниже неба, по разные стороны от креста. В этом, видимо кроется и различие концепций двух художников о мироустройстве. У Джотто граница между Раем и Адом определяется отношением к кресту, а Ад затоплен кровью Христа. Души грешников попадают во власть к Сатане, а души в Раю могут лицезреть великолепие Божественного Чертога и Воинства Небесного. У Яна ван Эйка граница между Раем и Адом проходит по земле и определяется тем, как на ней жил каждый человек. Души грешников попадают во власть вечной Смерти и подвергаются непрекращающимся мучениям. Души праведников получают вечную жизнь, попадают в Божественный Чертог и сами становятся участниками Страшного Суда (его присяжными заседателями). Наконец, если Джотто старался увлечь зрителей красотой Небесного Чертога и Райской жизни, лишь показывая ее противоположность в виде Ада, то Ян ван Эйк старается испугать зрителей ужасами Ада, а его Небесный Чертог заметно уступает по красоте и великолепию Небесному Чертогу Джотто (сказались бережливость голландца и склонность к роскоши итальянца).

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Из произведений предшественников Яна ван Эйка на близкие темы отметим сохранившийся фрагмент большой фрески Орканьи «Триумф смерти» ([илл. 33.68](#)), созданной около 1348 года и хранящейся в Музее собора Санта-Кроче во Флоренции, а также фреску «Рай» Джусто ди Менабуои ([илл. 33.69](#)), исполненную в 1375-1376 годах в Баптистерии в Падуе и отличающуюся своим величием.

33.4.4. «Поклонение мистическому агнцу»

Описание сцены. Сцена «Поклонение мистическому агнцу» состоит из пяти картин нижнего яруса Гентского алтаря ([илл. 33.4](#)), видимых при раскрытых створках. На центральной картине ([илл. 33.70](#)) размером 135×236 см на пурпурном алтаре стоит белый агнец, из груди которого струей бьет кровь в золотую чашу, - олицетворение Христа и Его жертвы во имя спасения человечества. На алтаре надпись: «Се агнец Божий, который искупил грехи мира». Ниже расположен источник живой воды, символ христианской веры с надписью из Апокалипсиса: «Это источник воды жизни, исходящий от престола Бога и Агнца». Коленопреклоненные ангелы окружают алтарь, к которому со всех сторон приближаются святые, праведники и праведницы: справа – апостолы во главе с Павлом и Варнавой; правее – служители церкви - папы, епископы, аббаты, семь кардиналов и



Илл. 33.68. Орканья. Триумф смерти.



Илл. 33.69. Джусто ди Менабуои. Рай.



Илл. 33.70. Губерт и Ян ван Эйк. Поклонение мистическому агнцу.
Центральная часть.

различные святые; среди последних – св. Стефан с камнями, которыми он был побит, согласно легенде, и св. Ливин – патрон города Гента с вырванным языком; слева – группа персонажей Ветхого Завета и язычников, прощенных церковью, пророки с книгами в руках, философы, мудрецы – все, кто, согласно церковному учению, предсказал рождение Христа; тут же античный поэт Вергилий и Данте. В глубине – шествие святых мучеников (слева) и святых жен (справа) с пальмовыми ветвями, символами мученичества. Во главе правого шествия – св. Агнесса, Варвара, Доротея и Урсула. Город у горизонта – Небесный Иерусалим. Однако многие его постройки имеют сходство с реально существовавшими зданиями: Кельнским собором, церковью св. Мартина в Маастрихте, сторожевой башней в Брюгге и другими.

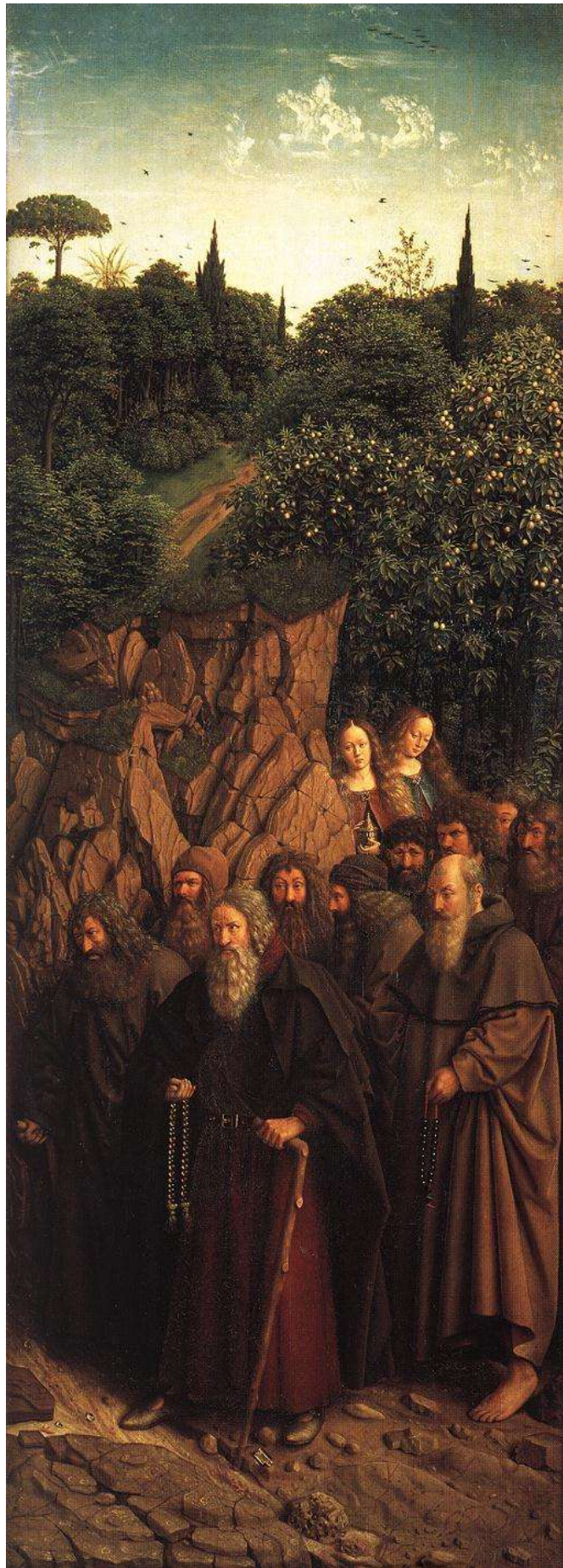
На боковых створках, примыкающих к центральной части, справа – отшельники ([илл. 33.71](#)) и пилигримы ([илл. 33.72](#)) – старцы в длинных одеждах с посохами в руках. Отшельников возглавляет св. Антоний и св. Павел. За ними, в глубине, видны Мария Магдалина и Мария Египетская. Среди пилигримов выделяется мощная фигура св. Христофора. Рядом с ним св. Иодокус с раковиной на шляпе.

На двух левых створках – кавалькада всадников – воинов Христовых ([илл. 33.73](#)) и праведных судей ([илл. 33.74](#)). Во главе воинов Христовых – св. Виктор, св. Георгий и св. Себастьян со знаменами. На щите последнего написаны различные имена Бога-Отца, Христа и мистическое слово «Agla». Неоднократно делались попытки доказать, что персонажи этих двух створок – портреты конкретных исторических деятелей: герцогов Фландрии или Карла Великого, св. Людовика, короля Артура и других. По старинному преданию, восходящему к XVI веку, два всадника на крайней левой створке ([илл. 33.74](#)) – автопортреты Яна и Губерта ван Эйков, однако в наши дни это предание исследователями взято под сомнение [42].

Действующие лица. Мистический агнец ([илл. 33.70](#)) – очень реалистично нарисованный белый барашек с лучистым сиянием в виде креста вокруг головы. Из раны на его груди бьет короткая струя крови, попадающая в неглубокую золотую чашу на тонкой ножке.

Святой Дух, парящий в виде белого голубя у верхнего края картины в центре, похож на голубя, парящего над головой Девы Марии в сцене «Благовещения» на внешних створках Гентского алтаря ([илл. 33.49](#)). Здесь он окружен обширным, ослепительным, белым сиянием, внутри которого видны несколько золотых, концентрических кругов, причем отдельные золотые лучи, исходящие из этого сияния, доходят до земли и падают на участников поклонения.

Ангелы, окружающие алтарь, похожи на ангела у Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)). Почти все из них одеты в белое, но на некоторых мы видим одежды различных оттенков синего. Их головы украшены диадемами с крестами (как и на других картинах Яна ван Эйка). Два ближайших к зрителю ангела держат в правой руке большие золотые кадила на длинных золотых



Илл. 33.71. Губерт и Ян ван Эйк. Отшельники.



Илл. 33.72. Губерт и Ян ван Эйк. Пилигримы.



Илл. 33.73. Губерт и Ян ван Эйк. Воины Христовы.



Илл. 33.74. Губерт и Ян ван Эйк. Праведные судьи.

цепях. Ангелы за алтарем держат символы страстей – среднего размера Т-образный крест с табличкой наверху, копьё, пику с губкой, такие же, как и в сцене «Распятия» ([илл. 33.58](#)), и небольшую серую мраморную колонну (к которой был привязан Иисус во время бичевания).

Апостолы, все в светлых плащах, босые и с непокрытыми головами (кроме одного), с густыми, у большинства вьющимися, светло-коричневыми волосами (кроме Павла и Варнавы), бородатые (кроме Иоанна и Варнавы), имеют очень разнообразные типы некрасивых, но очень выразительных лиц простолудинов. Павел (апостол язычников) имеет обширную лысину, а Варнава (сподвижник Павла) – тонзуру.

Служители церкви, все безбородые, в красных облачениях, украшенных золотом и драгоценностями, многие в папских тиарах, некоторые с раскрытыми толстыми книгами и золотыми посохами, выделяются своим величием. Св. Стефан (один из семи первых диаконов, назначенных апостолами, и первый христианский мученик, до смерти забитый камнями после того, как он возбудил гнев Синедриона своей знаменитой речью, в которой он обвинил священников в «противлении Духу Святому» и убийстве Мессии, приход которого был предсказан их пророками) с тонзурой держит перед собой пригоршню камней.

Группа ветхозаветных персонажей весьма разнообразна. Пророки в красных одеждах, чалмах, тюрбанах и шляпах держат перед собой раскрытые толстые книги. Другие персонажи отличаются разнообразием головных уборов, а в их одеждах преобладают красный и зеленый цвета. На этом фоне выделяются Вергилий с окладистой длинной рыжей бородой, в лавровом венке, белом плаще и с веткой лавра в правой руке, и Данте с мрачным, бородатым лицом, в темно-синем плаще, красном тюрбане и с веткой аканфа в правой руке.

Святые мученики, в синих церковных одеждах с золотыми украшениями, золотых папских тиарах или красных кардинальских шляпах, с пастырскими посохами в руках, несут очень реалистично нарисованные пальмовые ветви и атрибуты своего мученичества. Группа св. жен более многочисленна. Они все молоды и красивы, в разноцветных одеждах, с венками или изящными шляпками на головах, пальмовыми ветвями и атрибутами мученичества в руках. Св. Агнесса в белом платье и красном плаще держит на руках белого агнца. Рядом с ней св. Варвара в темно-синем платье и белом плаще держит макет своей башни. Еще ближе к зрителю св. Урсула (легендарная святая, которая была убита вместе с одиннадцатью тысячами своих спутниц, зарубленных в Кельне, на обратном пути после их паломничества в Рим) выделяется темно-синим плащом, подбитым горностаевым мехом (она была дочерью короля Бретани). Наконец, крайняя в первом ряду – св. Доротея (христианская святая и дева-великомученица из Кесарии, города в Каппадокии, приговоренная к смерти римским наместником Фабрицием около 303 года за отказ отречься от своей веры) в красном платье и белом плаще, держащая в правой руке корзину с красными розами (согласно «Золотой легенде» по пути ее на казнь к ней обратился

некий писарь по имени Теофил, попросив в насмешку прислать ему розы и яблоки из сада ее небесного жениха; после ее смерти перед Теофилом предстал младенец и передал ему корзину с розами и яблоками, что заставило его обратиться в христианство).

Отшельники ([илл. 33.71](#)), в темно-коричневых монашеских рясах, бородатые, некоторые в шапках и темных чалмах, но большинство с непокрытыми головами, некоторые босые, держат в руках четки. Св. Антоний Великий, среднего роста и довольно плотный, с решительным, благообразным лицом, большим носом, длинной, светлой бородой, опирается левой рукой на суковатую палку, а в правой руке держит колокольчики (которые обычно использовались для изгнания злых духов, что указывает на искушение святого) на цепочке. По правую руку от него стоит Павел-отшельник (христианский святой, традиционно считающийся первым из пустынников Египта), еще более обросший волосами и бородой, чем Антоний. В заднем ряду из-за скалы выглядывают Мария Магдалина с изящным золотым сосудом для благовоний и Мария Египетская (раскаявшаяся блудница, жившая в Александрии, возможно, в V веке; она отправилась в Иерусалим, где, решив лишь из любопытства зайти в церковь Гроба Господня, неожиданно для себя обратилась в христианство; она удалилась в пустыню за Иорданом и остаток дней вела крайне аскетический образ жизни) с тремя маленькими булками хлеба (которые были ее пищей в пустыне), обе – красивые девушки с роскошными волосами и в богатых одеждах.

Пилигримы ([илл. 33.72](#)) похожи на отшельников, но более молодые, а их головные уборы более разнообразны. Св. Христофор (бывший христианский святой, великомученик, исключенный из католического церковного календаря в 1969 году из-за сомнительности исторических фактов, с ним связанных, хананеянин огромных размеров, намеревавшийся служить самому сильному человеку на земле и служивший Христу), почти в два раза выше окружающих его пилигримов, с семитским, красивым лицом, длинной, темной бородой, в красном плаще, с босыми ногами и в восточном головном уборе, держит в правой руке огромный посох из пальмового дерева (Младенец-Христос велел Христофору закопать этот посох в землю и на следующий день посох, подобно жезлу Аарона, расцвел и принес плоды).

Воины Христовы ([илл. 33.73](#)), в основном красивые безбородые юноши в доспехах и полном рыцарском вооружении, но некоторые пожилые, бородатые, едут на конях. У предводителей головы непокрыты, а в задних рядах видны короны и шапки разного фасона. Праведные судьи ([илл. 33.74](#)), все безбородые (кроме одного), тоже на конях, имеют более мирный вид, разнообразные, богатые одежды и головные уборы. Кони различных мастей и их сбруя нарисованы очень умело.

Взаимодействие персонажей. На первый взгляд эта картина на пяти створках представляет языческую сцену поклонения животному. Однако современники художника хорошо понимали символику произведения. Жертвенный агнец ([илл. 33.70](#)) стоит в глубине сцены в центре. Остальные

персонажи поклоняются ему. Ангелы, окружающие его и стоящие на коленях, демонстрируют исключительную почтительность, а два ангела перед алтарем размахивают кадилами. Художник попытался собрать в этой сцене всех людей, так или иначе внесших вклад в становление и укрепление христианства, и разделил их на отдельные группы в соответствии с этим вкладом. Чтобы никто не был забыт, он разместил эти группы колоннами так, что конец каждой колонны теряется в пейзаже или за краем картины (каждая колонна заканчивается своего рода многоточием). На втором плане, чуть дальше алтаря видны две колонны. Группа мучеников вышла слева из зарослей и остановилась, не доходя до алтаря. Ее члены обмениваются впечатлениями и ждут своей очереди, чтобы поклониться агнцу. Многочисленная группа мучениц также вышла из зарослей, но справа. Изящные девушки, осененные обильными пальмовыми ветвями, легко скользят по траве, направляясь к алтарю. На переднем плане расположились также две колонны. Слева в первом ряду на коленях стоят пророки лицом к группе мучениц. Они погрузились в изучение своих раскрытых книг, словно пытаются определить, тот ли это Мессия, приход которого они предсказали. Философы и поэты левее них стоят за их спинами. Лишь некоторые из них пытаются увидеть агнца из-за голов своих соседей. Остальные погрузились в задумчивость, глядя на зрителей, стоящих перед картиной. Они также ждут какого то сигнала к действию, а то, что происходит у алтаря их не особенно интересует. В правой группе в переднем ряду на коленях стоят апостолы. Они скорее обращены к мученикам, чем к агнцу. Апостолы в простых холщовых плащах, босые и с непокрытыми головами составляют резкий контраст с деятелями церкви, стоящими за ними. Последние сверкают величием своих мантий, драгоценных тиар, посохов и других украшений. Деятели церкви стоят почти спиной к агнцу. Они также погрузились в чтение церковных книг, словно у них нет полной уверенности, тому ли они должны поклониться. Остальные заняты своими разговорами. В результате вся сцена производит несколько странное впечатление – только ангелы поклоняются агнцу, а все остальные участники заняты теми или иными приготовлениями к основной церемонии. Воины Христовы ([илл. 33.73](#)) и праведные судьи ([илл. 33.74](#)) лишь подъезжают к месту церемонии торжественным, неспешным шагом. Их кони не держат строй и пребывают в свободных позах. Отшельники ([илл. 33.71](#)), суровые и фанатичные, и пилигримы ([илл. 33.72](#)), более простые, также вышли к месту церемонии и остановились в ожидании. Видимо церемония еще предстоит, и видеть ее смертным не позволено. Нарисован лишь сбор участников на нее.

Небесный Иерусалим. Небесный Иерусалим ([илл. 33.70](#)) виден почти на горизонте. Из-за зелени и холмов возвышаются лишь его отдельные постройки, в основном церковные здания. По стилю они относятся к современной художнику архитектуре. Большинство зданий окрашены в светлые цвета и отражают сияние Святого Духа.

Алтарь и источник. Алтарь, на котором стоит агнец, представляет собой параллелепипед, боковые грани которого окрашены в светло-красный

цвет с золотыми узорами и надписями, а верхняя грань имеет светло-желтый цвет. Источник живой воды, расположенный на переднем плане, является восьмигранным бассейном с каменными стенками, в центре которого размещен золотой фонтан, из которого в разные стороны бьет несколько струй. Фонтан венчает золотой ангел.

Пейзаж. Алтарь и источник, а также основные группы персонажей расположены на обширном лугу, поросшем травой и цветами. Среди травы видны ландыши, маргаритки, одуванчики, фиалки, лилии, ирисы и другие цветы. По тщательности их изображения Ян ван Эйк не уступает Роберу Кампену. На заднем плане зеленеют небольшие рожицы, леса, лужайки и заросли кустов: цветущие розы чередуются с виноградными лозами, ель растет рядом букком, видны вишни и смоковницы. Современные ученые насчитали в Гентском алтаре более тридцати видов растений, абсолютно правильно нарисованных. Далеко у горизонта тают в голубом воздухе синие холмы и горы. Пейзаж залит ярким светом, исходящим от Святого Духа, полон воздуха, игры лучей и теней. На боковых створках преобладает южная природа, которую художник видел во время своих путешествий в Испанию и Португалию: пальмы и кипарисы (не очень умело нарисованные), мандариновые деревья. Великолепно передана игра света на вечнозеленой листве. Там же мы видим скалы из известняка, которые уже встречались у Губерта ван Эйка ([илл. 27.1](#)). Их разломы нарисованы столь же тщательно и реалистично. Горизонт, образованный холмами и зарослями деревьев, на всех пяти створках образует единую линию. Лишь на крайней правой створке ([илл. 33.72](#)), где расположены пилигримы, имеется явная ошибка – уровень горизонта, который виден в разрыве между деревьями, находится заметно ниже линии горизонта, которая видна на центральной части чуть выше агнца. Небо, с сероватым оттенком, почти белое у земли и постепенно становящееся более темным, покрыто редкими, нервными облаками и напоминает небо в картине «Распятие» ([илл. 33.58](#)). Освещение облаков и тени на них нарисованы исключительно. В небе над отшельниками ([илл. 33.71](#)) летит косяк перелетных птиц. Стаи птиц видны также и над пилигримами ([илл. 33.72](#)).

Цветовая гамма и композиция. Сцена поражает разнообразием и яркостью красок. Каждой группе персонажей художник сопоставил свой доминирующий цвет. Для агнца и окружающих его ангелов ([илл. 33.70](#)) доминирующим является белый цвет (чистоты), алтарь, на котором он стоит – красного цвета (крови), для мучеников доминирующим является синий с золотым, для мучениц – разнообразные цвета (от светлых до темных), апостолы в желтоватых холщовых плащах, деятели церкви в красном (цвета крови), пророки в розовом и лиловом, философы и поэты в темных тонах с доминирующим коричневым и красным (но на этом фоне выделяется Вергилий в белом), воины Христовы ([илл. 33.73](#)) и праведные судьи ([илл. 33.74](#)) поражают богатством красок, а у отшельников ([илл. 33.71](#)) и пилигримов ([илл. 33.72](#)) доминирует унылый, темно-коричневый цвет (на этом фоне выделяется красный Христофор). Великолепным фоном для всего

этого является зеленая трава и заросли деревьев, отражающие закатный свет архитектурные постройки и облачное, серое небо. Такое богатство и гармония красок в столь сложном произведении встречается впервые. Так же необыкновенна и композиция этого шедевра. Центральная часть картины ([илл. 33.70](#)) представляет собой панораму, взгляд на происходящее с возвышенной точки, причем линия горизонта находится почти у самого верхнего края картины. Ракурс изображения различен на центральной части и боковых створках (где художник смотрит на происходящее с более низкого уровня основных персонажей). Центральная линия композиции проходит через источник живой воды и агнца на земле к Святому Духу в небе. Группы персонажей расположены симметрично, но одновременно несут в себе и некоторое противопоставление: мученики противопоставлены мученицам, пророки – апостолам, философы и поэты – деятелям церкви, воины Христовы и праведные судьи – отшельникам и пилигримам. Не вызывает сомнений, что эти противопоставления не случайны и несут глубокий символический смысл. Мужчины противопоставлены женщинам, пророчества, возникавшие во тьме язычества, – слепой вере учеников Христа, поэзия и философия – церкви, которая выступала в роли их цензоров, насилие, олицетворяемое воинами и судьями, – смирению, олицетворяемому отшельниками и пилигримами. Композиция несет в себе глубокий философский смысл. Мир прекрасен. Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на Гентский алтарь ([илл. 33.4](#)). Христиане стремятся к вечной жизни, Христу и Святому Духу, но не знают, как их достичь. Каждый идет своим путем и неизвестно, куда этот путь приведет.

33.5. Светские портреты

В этом параграфе рассмотрены некоторые портреты, созданные художником. Как и Робер Кампен, Ян ван Эйк написал несколько портретов мужчин разного возраста. До нас дошел лишь один женский портрет его работы. На всех этих портретах персонаж нарисован в пол оборота на нейтральном фоне. Наконец, художник создал и первый парный семейный портрет на фоне интерьера.

33.5.1. «Портрет кардинала Альбергати»

«Портрет кардинала Альбергати» ([илл. 33.75](#)) размером 34×27.5 см был исполнен в 1431-1432 годах и хранится в Вене, в Музее истории искусства [42].

Никколо Альбергати родился в 1375 году в Болонье, вступил в орден картезианцев и был избран епископом Болоньи в 1417 году. В 1426 году он стал кардиналом и пользовался особым доверием папы Мартина V. Девять раз он предпринимал путешествия в различные страны со специальным заданием папы. Так, в 1431 году Альбергати вел переговоры во Франции и Англии, подготовившие окончание Столетней войны и Аррасский мир.



Илл. 33.75. Ян ван Эйк. Портрет кардинала Альбергати.

Кардинал Альбергати прославился своим рвением в исполнении религиозных обрядов, благочестием. В 1431 году он побывал в Генте и Брюгге. Как полагают, именно здесь во время краткого свидания с кардиналом Ян ван Эйк сделал подготовительный рисунок серебряным карандашом к портрету ([илл. 33.76](#)), который ныне хранится в Гравюрном кабинете в Дрездене. Краткие надписи на лимбургском диалекте, которыми снабжен рисунок, обозначают основные цвета будущего живописного портрета.

Высказывались сомнения в правильности идентификации лица, изображенного на портрете. Сохранились сведения, что Альбергати, будучи кардиналом, не носил кардинальского облачения, предпочитая скромную рясу картезианского монаха, что не соответствует портрету. Была также предположена более поздняя дата создания портрета – около 1438-1439 годов. Портрет впервые упомянут в инвентарных списках коллекции наместника Нидерландов эрцгерцога Леопольда-Вильгельма в 1659 году. Затем он попал в венское собрание Габсбургов [42].

На портрете мы видим пожилого, умного и усталого человека, погруженного в свои мысли. У него крупная голова, гладко выбритое лицо, небольшие карие глаза (чуть асимметричные), едва заметные мешки под глазами, но выраженные морщины в углах глаз и на переносице, редкие брови, довольно высокий лоб с лысиной, проступающие вены на висках, крупный нос, несколько бесформенный рот с тонкими губами, выраженные носогубные складки, прямой подбородок, большие, выразительные уши, обвисшие щеки и вся в складках, старческая шея. Редкие, седеющие и слегка взлохмаченные волосы аккуратно подстрижены на висках.

Лицо кардинала выражает некое внутреннее удовлетворение своей жизнью и, одновременно, стремление скрыть свои чувства. Он добр, но привык держать дистанцию, обременен многими заботами, но не тяготеет ими, скромн, но знает себе цену. У него многое получается благодаря завоеванной им репутации, и он доволен этим.

Кардинальская мантия, подбитая белым мехом, не производит впечатления роскошной, наоборот, скорее скромной. Художник устоял перед искушением украсить ее драгоценностями в своей обычной манере. Однако фактура материала, складки и мех нарисованы удивительно реалистично. Темный, почти черный фон портрета сделан заметно светлее вокруг головы кардинала. На этом фоне значительное лицо кардинала и его красная одежда кажутся выступающими из тесной рамы портрета.

Этот портрет составляет удивительный контраст с «Портретом толстого мужчины» Робера Кампена ([илл. 31.33](#)). Два пожилых человека (у Робера Кампена модель, видимо, несколько моложе) демонстрируют совершенно различное отношение к жизни. Стареющий канцлер удивлен и огорчен приближающейся старостью, пожилой кардинал втайне гордится своей жизнью; канцлер глуповат, кардинал умен; канцлер встревожен, кардинал спокоен; канцлер погружен в заботы о себе, кардинал – в заботы об окружающих.



Илл. 33.76. Ян ван Эйк. Портрет кардинала Альбергати. Рисунок.

Сравнение живописного портрета ([илл. 33.75](#)) с карандашным рисунком ([илл. 33.76](#)) позволяет увидеть, что художник на портрете несколько облагородил внешность кардинала: сделал более добрыми и темными его глаза, несколько увеличил лоб и уменьшил подбородок, сделал волосы более приглаженными, но главное – изменил выражение лица.

33.5.2. «Портрет человека в тюрбане»

«Портрет человека в тюрбане» ([илл. 33.77](#)) размером 25.5×19 см хранится в Национальной галерее в Лондоне. Портрет подписан и датирован. На оригинальной раме ([илл. 33.78](#)) вверху имеется любимое изречение Яна ван Эйка: «Как я сумел», а внизу надпись: «Иоханн де Эйк меня сделал, в лето Господне 1433, 21 октября». Личность изображенного определить не удалось. Предполагали, что это автопортрет художника, так как взгляд направлен прямо на зрителя (что встретилось впервые). Однако подобный взгляд характерен и для некоторых других портретов работы Яна ван Эйка. В сороковых-пятидесятых годах XVII века портрет находился в знаменитой коллекции Арундель, несколько раз сменил владельцев и в 1851 году был приобретен Национальной галереей [42].

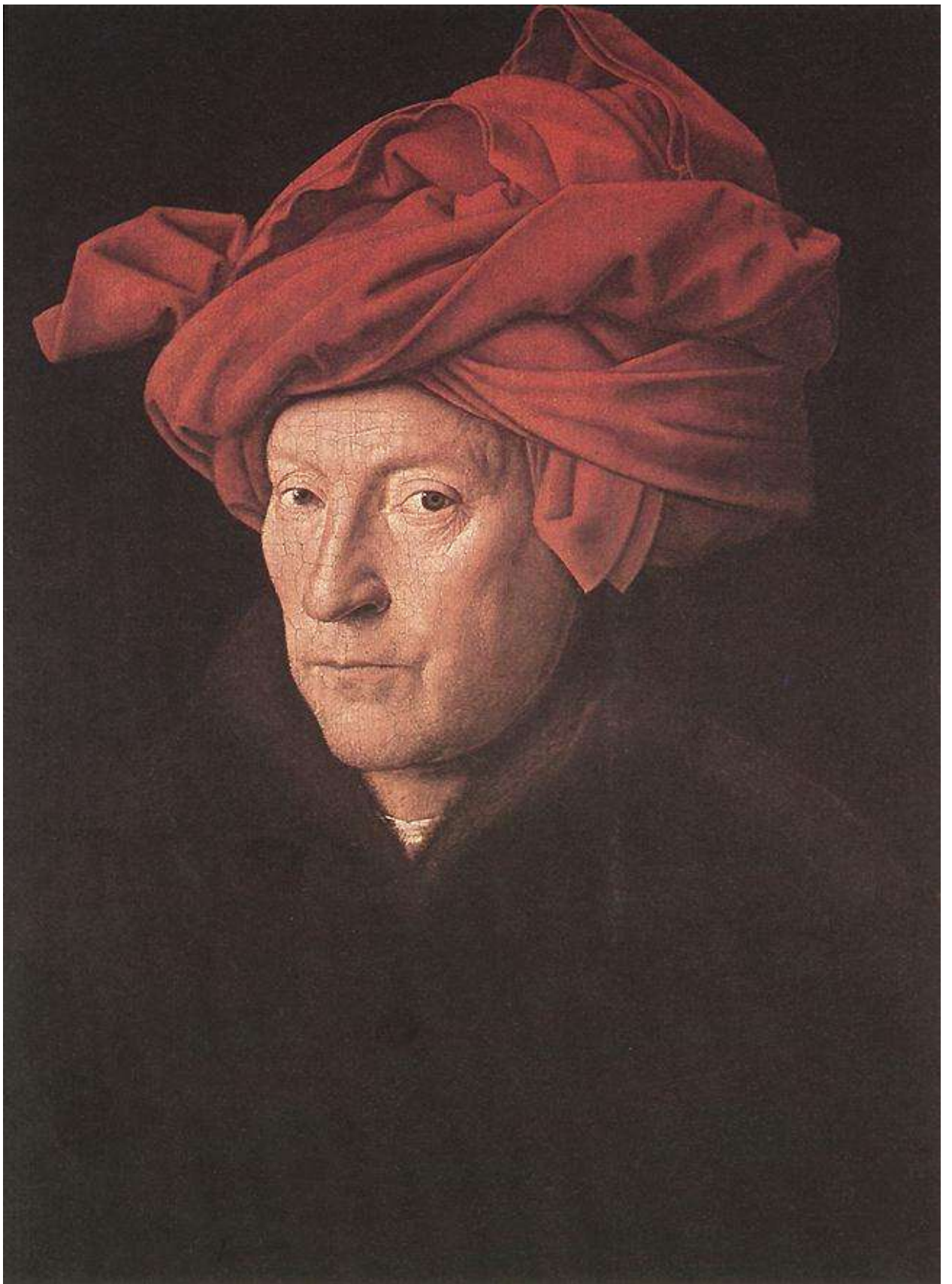
Средних лет мужчина с гладко выбритым, треугольным лицом, небольшими, умными и слегка насмешливыми серо-голубыми глазами (немного асимметричными), с многочисленными морщинками вокруг них, тонкими рыжими бровями, прямым носом с красивыми ноздрями, широким ртом с тонкими, плотно сжатыми губами и ямочками в уголках, округлым подбородком, короткой шеей, бросил случайный взгляд прямо на зрителя. Это совершенно новый прием установления своеобразной связи между зрителем и человеком, изображенным на картине.

Лицо мужчины выражает полное спокойствие в сочетании с внутренней сосредоточенностью, даже настороженностью, и некоторой долей цинизма. По этому лицу трудно понять, является он «интеллигентом», деловым человеком, аристократом или ремесленником. Ясно лишь, что он непрост, умеет владеть собой и не подпускает близко незнакомых людей.

Одежда мужчины напоминает одежды персонажей портретов Робера Кампена – темно-коричневый кафтан, подбитый коричневым мехом. Такая одежда может свидетельствовать о домашней обстановке, в которой писался портрет. Контрастом к ней является ярко-красный тюрбан, складки которого нарисованы очень тщательно. На самом деле это – модная в XV веке шапка со свисающим концом материи.

Темная цветовая гамма картины, темная одежда и черный фон оживляются лишь большим красным пятном тюрбана. На этом фоне на первый план выступает бледное лицо модели, которое и является центром композиции.

Напрашивается сравнение этого портрета с «Портретом мужчины» Робера Кампена ([илл. 31.34](#)). Общими для этих двух портретов являются красный тюрбан и одежда персонажей, а также их примерно совпадающий



Илл. 33.77. Ян ван Эйк. Портрет человека в тюрбане.



Илл. 33.78. Ян ван Эйк. Портрет человека в тюрбане (в оригинальной раме).

возраст. На портрете работы Робера Кампена лицо занимает большую часть площади картины. Его персонаж не менее умен, но отличается волевым характером и погруженностью в повседневные заботы. Персонаж же Яна ван Эйка – сторонний наблюдатель жизни, не лишенный доли цинизма.

33.5.3. «Тимофей»

Картина «Тимофей» ([илл. 33.79](#)) размером 34.5×19 см хранится в Национальной галерее в Лондоне. Портрет подписан и датирован: «Сделано Иоханном де Эйк в лето Господне 1432, в десятый день октября». Эта надпись находится внизу, на каменном парапете. Здесь же имеется греческое слово «Тимофеос» и французский девиз: «На верную память» (т.е. портрет был подарком). Греческая надпись «Тимофей» с давних пор понималась как имя изображенного. Предполагали, что он юрист, затем – ученый-гуманист (бумага в руке рассматривалась как намек на профессию ученого). Спорили о том, фламандец он или француз. В последние десятилетия толкование надписи «Тимофей» как имени юноши было подвергнуто сомнению. Лингвистический анализ показал, что надпись вряд ли может обозначать имя и, скорее всего, является сочетанием двух слов, обозначающих девиз: «Я почитаю Бога». Однако с этим согласны не все. Есть предположение, что юноша – выдающийся музыкант Жиль Беншуа, а надпись «Тимофей» введена для хвалебного сопоставления юноши со знаменитым древнегреческим музыкантом Тимофеем из Милета. Жиль Беншуа был одним из наиболее выдающихся композиторов нидерландской школы контрапунктистов. Он родился около 1400 года в Монсе. На основе анализа стиля его сочинений высказывается предположение, что он был учеником Денстеппя в своем родном городе и старшим современником, а может быть, и другом Дюфе. В 1419-1423 годах он был церковным органистом в Монсе. В 1423 году переехал в Лилль, где поступил на службу к графу Суффолкскому, который в это время находился в составе оккупировавших север Франции английских войск. Во второй половине 1420-х годов Беншуа поступил на службу в придворную капеллу герцога Бургундского, с которой связан расцвет его музыкальной карьеры. В 1431 году он был певчим этой капеллы. Не будучи рукоположен в священники, Беншуа тем не менее получал бенефиции в разных областях Бургундии, которые обеспечивали его безбедное существование. В 1437 году он получил пост почётного секретаря бургундского двора. С 1452 года до конца жизни он служил каноником в церкви св. Винсента в Суаньи. Согласно историческим свидетельствам, даже в эти поздние годы Беншуа (помимо композиторской деятельности) продолжал петь в храме, причём делал это искусно. Он умер в 1460 году. О нем говорили, что он создал себе вечную память своими многочисленными «приятными» светскими и церковными произведениями. Окончательного решения вопросов о том, кто же все-таки изображен на портрете, пока не найдено. Портрет был приобретен в 1857



Илл. 33.79. Ян ван Эйк. Тимофей.

году художником С. Россом в Мюнхене. Его более ранняя история неизвестна [13, 42].

На портрете изображен худой юноша с удлинённым, некрасивым, плохо выбритым, розовым лицом. У него небольшие, широко расставленные, серые глаза, рыжие брови, невысокий с легкими морщинками лоб, большой и широкий вздернутый нос, крупный рот с толстыми губами, мощный подбородок и большие уши.

Его отсутствующий взгляд устремлен вдаль. Он словно слушает что-то (возможно музыку сфер) своим внутренним слухом. Его сосредоточенность на своем внутреннем мире передана очень правдоподобно.

Одежда молодого человека – красный кафтан, подбитый светло-коричневым мехом. Подобный кафтан мы видели на Йодокусе Вейдте ([илл. 33.38](#)), донаторе Гентского алтаря. Голову юноши украшает такая же шапка, как и на предыдущем портрете, только серого цвета, а концы материи свисают вниз с двух сторон (справа больше). В правой руке с толстыми пальцами и короткими ногтями молодой человек держит небольшой свиток с рукописным текстом.

По цветовой гамме этот портрет в определенном отношении является обратным предыдущему. Общим для них является черный фон. На этом портрете красным нарисовано одеяние, а темным - тюрбан, на предыдущем же – наоборот. И в том, и в другом случае на первый план выступает лицо, являющееся центром композиции.

Традиция портретов некрасивых мужчин с отсутствующим выражением лица начинается с «Мужского портрета» Робера Кампена ([илл. 33.80](#)) из Государственных музеев Берлина. Здесь художнику особенно удались глаза модели, хорош также колорит, сочетающий красный и зеленый цвета.

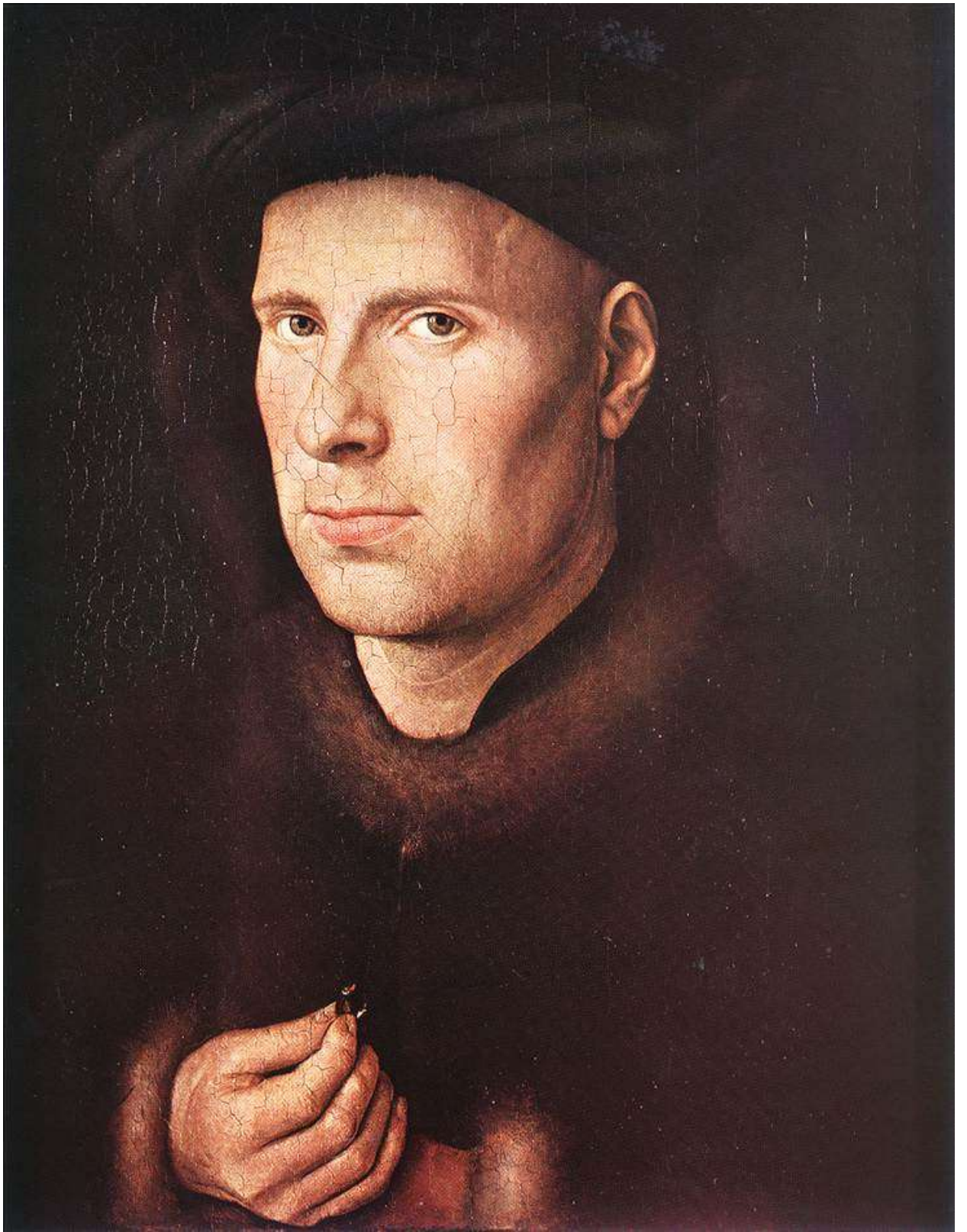
Ян ван Эйк продолжил эту традицию несколькими портретами. «Портрет ювелира (мужчина с кольцом)» ([илл. 33.81](#)) размером 16.6×13.2 см из Национального музея искусств в Бухаресте, созданный около 1430 года, характерен голубым тюрбаном, небритым лицом и полным погружением модели в свои мысли. «Портрет Яна де Лева» ([илл. 33.82](#)) размером 24.5×19 см из Музея истории искусств в Вене, созданный в 1436 году, отличается полностью коричневой цветовой гаммой. Ян де Лев родился в 1401 году и был активным членом гильдии ювелиров Брюгге. В такой же цветовой гамме решен и «Портрет Бодуэна де Ланнуа», кавалера ордена Золотого Руна, ([илл. 33.83](#)) размером 26×20 см из Государственных музеев Берлина, созданный около 1435 года, лицо которого особенно безобразно и брутально. Наконец, в «Портрете неизвестного с гвоздикой» ([илл. 33.84](#)) размером 40×31 см из Государственных музеев Берлина, созданный около 1435 года, цветовая гамма более разнообразна, но и здесь художник не пощадил свою модель. Наше неизвестный мужчина носит медаль ордена св. Антония, учрежденную Альбрехтом Баварским.



Илл. 33.80. Робер Кампен. Мужской портрет.



Илл. 33.81. Ян ван Эйк. Портрет ювелира (мужчина с кольцом).



Илл. 33.82. Ян ван Эйк. Портрет Яна де Лева.



Илл. 33.83. Ян ван Эйк. Портрет Бодуэна де Ланнуа.



Илл. 33.84. Ян ван Эйк. Портрет неизвестного с гвоздикой.

Портретные галереи Робера Кампена и Яна ван Эйка дают прекрасное представление не только о моде в одежде и головных уборах того времени, но также о типах и характерах современников этих художников.

33.5.4. «Портрет Маргариты ван Эйк»

«Портрет Маргариты ван Эйк» ([илл. 33.85](#)) размером 32.5×26 см хранится в Городском музее изящных искусств в Брюгге (в Музее Грунинге). Он подписан и датирован. На оригинальной раме сверху написано: «Супруг мой Ян меня закончил 17 июня 1439», внизу: «Возраст мой тридцать три года. Как я сумел». Маргарита ван Эйк родилась в 1406 году. Ее девичья фамилия и происхождение неизвестны. Вероятно, она вышла замуж ранее 1434 года, когда родился ее первый сын. В XVIII веке портрет принадлежал гильдии художников города Брюгге, и, как рассказывают современники, его ежегодно выставляли во время праздника Святого Луки в капелле, принадлежавшей художникам. Около 1800 года портрет попал в коллекцию П. ван Леде, который в 1808 году подарил его городу Брюгге [42].

Жена художника, видимо, и в молодости не отличалась красотой, на портрете же заметны следы ее увядания. Это худощавая, строгая женщина с небольшими серыми глазами, тонкими рыжими бровями, высоким лбом, прямым, длинным носом, большим ртом с тонкими губами, острым подбородком. На ее лице нет никаких морщин.

Маргарита – волевая и властная женщина, которая, несомненно, играла в семье главную роль. На ее лице художник подметил выражение недоверчивости к его работе, старательно скрываемого осуждения и легкой насмешки – она понимает, что у мужа не хватит праведного лукавства, чтобы приукрасить ее внешность, на портрете она получится не лучше, чем в жизни. Не одобряя его излишнюю честность по отношению к ее портрету, она вынуждена мириться с ней – ведь благосостояние их дома зависит от него.

Маргарита нарисована в домашней одежде – теплом, красном халате, подбитом светло-коричневым мехом. Халат подпоясан выше талии широким черным поясом, под которым образовались частые мелкие складки. Однако Маргарита не могла не приодеться для такого случая – ее голову украшает модная шляпка, которая выглядит как два больших рога по бокам ее головы. На голову наброшена белая накидка с пришитыми к ней кружевами.

Маргарита, как и «Человек в тюрбане» ([илл. 33.77](#)), скосила глаза на зрителя (возможно и на мужа, за работой которого она наблюдает). Белая накидка эффектно контрастирует с черным фоном картины, одновременно оттеняя ее розовое, не слишком яркое лицо. Темный цвет ее халата и тщательно нарисованный мех не отвлекают от него внимания зрителя. Несомненно, что Ян ван Эйк считал свою жену очень интересным человеком.

И в этом случае напрашивается сравнение этого портрета с «Портретом женщины» Робера Кампена ([илл. 31.35](#)). Модель Робера Кампена, видимо, занимала в обществе не столь высокое положение, как жена Яна ван Эйка,



Илл. 33.85. Ян ван Эйк. Портрет Маргариты ван Эйк.

придворного живописца. Но контраст между этими двумя произведениями ощущается не только в этом. Свежесть молодости на портрете работы Робера Кампена и начало увядания в зрелом возрасте на портрете работы Яна ван Эйка – на изображение именно этого направлены усилия двух мастеров. Нежная кожа и здоровый румянец, большие, как вишни, глаза, пухлые губы и общая миловидность, столь убедительно переданные Робером Кампеном, и не менее убедительно представленные Яном ван Эйком увядшая кожа, обтягивающая лицо, как пергамент, ее не совсем здоровый, желтый оттенок, небольшие, но умные глаза, тонкие, язвительные губы и общая строгость облика – вот две грани загадочной женской природы, которые разглядели эти великие мастера на заре искусства портрета.

33.5.5. «Портрет четы Арнольфини»

«Портрет четы Арнольфини» ([илл. 33.86](#)) размером 82×59.5 см хранится в Национальной галерее в Лондоне. Он подписан и датирован. На стене под зеркалом имеется надпись: «Иоханнес де Эйк был здесь. 1434».

Семья Арнольфини. Джованни Арнольфини, член богатой купеческой семьи из итальянского города Лукки, поселился в Брюгге в 1420 году как представитель банкирского дома Медичи. Арнольфини пользовался там большим влиянием. Герцог Бургундский Филипп Добрый возвел его в рыцарское достоинство. Умер Джованни Арнольфини в Брюгге в 1472 году. Его жена Джованна Ченами также происходила из Лукки. В 1490 году она была еще жива. Супруги были членами религиозного Братства сухого дерева в Брюгге, к которому принадлежали некоторые художники, в частности Петрус Крестус. По мнению Э. Панофски, картина изображает обряд бракосочетания. Молодые люди, соединив руки, клянутся быть верными друг другу. Жених подтверждает клятву жестом поднятой кверху руки. В XV столетии подобная клятва могла заменить обряд венчания в церкви с участием священника.

История картины. Исследование картины в инфракрасных лучах показало авторские изменения, возникшие в ходе работы Яна ван Эйка над портретом. Художник изменил положение пальцев и поворот руки Арнольфини, добиваясь большей выразительности жеста; также изменен рисунок его ног. В конце XV века портрет был собственностью жившего в Нидерландах испанского дворянина дона Диего де Гевара. Старинные описания говорят, что в те времена картина имела створки с гербом и девизом этого дворянина. Затем де Гевара подарил портрет правительнице Нидерландов Маргарите Австрийской, в инвентарных списках которой он упомянут под 1516 годом. После смерти Маргариты в 1530 году он числился в инвентарных списках ее преемницы, королевы Марии Венгерской под 1538 годом. В 1789 году портрет был в Испании и украшал дворец Карла III в Мадриде. Во время наполеоновских войн какой-то французский генерал вывез картину из Испании, и в 1815 году она была обнаружена в Брюсселе



Илл. 33.86. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини.

английским генералом Дж. Хеемом, который купил ее и привез в Лондон. Портрет поступил в Национальную галерею в 1842 году [42].

Действующие лица. Джованни Арнольфини, худой и не очень высокий молодой человек, с большой головой, узким, «лисыим» лицом, маленькими, зелеными глазками, нависающими над ними черными бровями, крупным носом и острым подбородком с ямочкой, одет в купеческую одежду. На нем богатое меховое одеяние длиной чуть ниже колен, ворот, подол и швы которого обшиты мехом дополнительно. На голове у него надета большая черная шляпа с широкой тульей и полями. Его ноги обуты в черные чулки и большие черные башмаки.

Годом позже Ян ван Эйк написал еще один портрет Джованни Арнольфини ([илл. 33.87](#)) размером 29×20 см, ныне хранящийся в Государственных музеях Берлина. Другой ракурс позволил художнику подчеркнуть специфическую форму его носа, толстые губы и большие уши. Здесь он одет более традиционно, в домашнем кафтане, подбитом мехом и в красном тюрбане. Портретное сходство на этих двух картинах передано мастером в совершенстве.

Джованна Ченами, прелестная, юная тоненькая девушка, ростом чуть ниже своего супруга, с нежным, тонким лицом, красивым разрезом небольших глаз, высоко поднятыми, тонкими бровями, высоким лбом, прямым носиком, мягким ртом с пухленькими губками и округлым подбородком, одета столь же парадно, как и ее супруг. На ней голубое платье, поверх которого надето еще одно, зеленое, очень сложного покроя и с длинным шлейфом. Ее тонкая талия стянута золотым поясом (чуть выше, чем это принято сейчас), верхнее платье в этом месте собрано в модные складки, широкий подол этого платья поднят к поясу, из-за чего девушка кажется беременной; такой покрой платья у св. Екатерины уже встречался на «Дрезденском триптихе» ([илл. 33.12](#)). Оба платья (и внутреннее и внешнее) украшены белым мехом. Головной убор Джованны похож на головной убор Маргариты ван Эйк на ее портрете ([илл. 33.85](#)).

В круглом выпуклом зеркале, висящем на стене позади молодых людей, видны не только их спины, но и фигуры двух людей, входящих в комнату. Один из них – художник, о чем говорится в надписи на стене. Напомним, что этот художественный прием (отражения персонажей в выпуклом зеркале) придумал Ян ван Эйк и использовал его именно в этом портрете. Робер Кампен, познакомившись с этим портретом, использовал затем этот же прием в своей картине «Иоанн Креститель» ([илл. 31.11](#)).

Взаимодействие персонажей. Новобрачные стоят на некотором расстоянии друг от друга, причем жених взял левой рукой правую кисть невесты, которую она повернула ладонью к зрителю. Джованни очень серьезен и с некоторым волнением произносит клятву, подняв кисть правой руки и держа ладонь ребром к зрителю. Джованна потупила взор, опустив голову, и приложила левую руку к животу. На лицах новобрачных нет никакой радости, они задумчивы и серьезны. Персонажи, отраженные в зеркале, являются свидетелями, присутствующими на брачной церемонии.



Илл. 33.87. Ян ван Эйк. Портрет Джованни Арнольфини.

Таким образом, портрет стал своего рода «живописным» юридическим документом – свидетельством состоявшегося бракосочетания.

Собачка. Между новобрачными и чуть впереди них стоит очень лохматая, темно-коричневая, маленькая, комнатная собачка, немного похожая на игрушечную. Ее черные, маленькие, как пуговицы, глаза сверкают – возможно, она в ярости лает на вошедших. Присутствие собаки на брачной церемонии не слишком правдоподобно, однако здесь она олицетворяет верность.

Интерьер. Церемония происходит в узкой и, судя по отражению в зеркале, длинной комнате, стены которой покрыты коричневой штукатуркой. В левой стене, почти за спиной Джованни, расположено высокое окно с витражом наверху, через которое в комнату проникает неяркий свет дня, отбрасывающий тени. Полумрак комнаты создает удивительно уютную атмосферу нидерландского буржуазного дома, которая сохранится и в творчестве голландских художников XVII века. Под окном стоит коричневая деревянная тумбочка. У центральной стены мы видим застеленную ярко-красным покрывалом, деревянную кровать – символ супружества. Правее нее стоит деревянное кресло с высокой спинкой, украшенной резным орнаментом и статуей св. Маргариты – брачным символом. Над кроватью висит круглое, выпуклое зеркало, рама которого имеет десять выступов (как штурвал корабля), на которых изображены Страсти Христовы: «Моление о чаше», «Взятие под стражу», «Христос перед Пилатом», «Бичевание», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Сошествие во Ад» и «Воскресение». Правая стена занавешена ярко-красным пологом. Потолок находится выше верхнего края картины, но в поле зрения художника попала спускающаяся с него, красивая, ажурная, металлическая люстра с шестью свечами. Лишь одна из них зажжена, как брачный символ. Деревянный пол комнаты сделан из недлинных коричневых досок. На полу, за Джованной, лежит пестрый ковер.

В комнате имеется ряд символических предметов. Слева от зеркала, на центральной стене висят светлые четки с кисточками на концах – символ благочестия. На спинке кресла, на веревке, брошенной на стацию св. Маргариты, висит щетка для пыли – символ чистоты. Домашние туфли, брошенные на полу слева и чуть спереди от Джованни, – символ верности. Старонидерландское название таких туфель на деревянной подошве переводится как «тайные шаги». Апельсины, лежащие на подоконнике и тумбочке – символ райского блаженства. Ян ван Эйк в еще большей степени, чем Робер Кампен, воспел в этой картине красоту повседневной жизни. При этом он соединил чистоту и порядок, царящие в комнате, с элементами неизбежного житейского беспорядка – небрежно брошенными на полу туфлями, нарушающими атмосферу торжественности церемонии.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины самым поразительным является свет, яркий за окном и мягкий в комнате. Кроме окна за спиной жениха художник наметил еще один источник света (видимо, еще одно окно), обозначенный светлым пятном на полу в левом нижнем углу

картины. Свет заполняет всю комнату, но особенно освещенной оказывается центральная стена. В полумраке, царящем в комнате и гармонирующем с коричневым цветом стен и большинства предметов, выделяется красная материя полога и постели. Фигуры молодоженов образуют цветовой контраст – темная фигура жениха и ярко-зеленая с голубыми пятнами фигура невесты. Ее белая накидка на голове (еще один символ чистоты) просто сверкает на темном фоне. Центральную ось композиции картины образуют люстра, зеркало, кровать и собачка. Относительно этой оси композиция картины асимметрична. Фигура Джованни выше фигуры Джованны, которая, кроме того, расположена несколько ближе к зрителю. Светлому окну левой стены соответствует темный полог правой, брошенным туфлям в левом нижнем углу картины – шлейф платья Джованны в правом. Через витраж, высокую шляпу жениха и длинный шлейф платья невесты проходит диагональ из левого верхнего в правый нижний угол. Другая диагональ проходит через накидку невесты, руки молодоженов и брошенные на полу туфли. Симпатии художника находятся на стороне Джованны. Ему также мила обстановка дома четы Арнольфини. Однако Ян ван Эйк не дал явного ответа на сам собой напрашивающийся вопрос – счастливы ли жених и невеста в момент соединения их судеб, или это брак по расчету? Эта картина является первым в истории живописи групповым и семейным портретом. В ней также впервые светский портрет представлен на фоне домашнего интерьера.

Ян ван Эйк работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй. В жанре религиозного портрета им созданы образы молодого Бога-Отца, «аристократической» Мадонны в роскошных туалетах, поющих и музицирующих ангелов, Адама и Евы, некоторых ветхозаветных пророков и сивилл, Иоанна Евангелиста и другие. В жанре ветхозаветных историй он иллюстрировал сюжеты, связанные с взаимоотношениями Авеля и Каина. В жанре евангельских историй он создал несколько оригинальных вариантов сюжета «Благовещение», предложил свой вариант сюжета «Распятие» и, новую, но не уступающую Джотто по силе воздействия иконографию сюжета «Страшный Суд», где один под другим расположил небесный (Рай), земной (кладбище) и подземный (Ад) миры. Но наиболее грандиозным его творением в этом жанре явилась картина на новый сюжет «Поклонение мистическому агнцу» на Гентском алтаре, где художник собрал вместе всех борцов за христианскую веру. В жанре светского портрета Ян ван Эйк работал параллельно с Робером Кампеном – они оба могут считаться создателями жанра психологического портрета. Но и здесь художник первым заставил модель взглянуть в глаза зрителю, а также создал первый групповой, семейный портрет на фоне домашней обстановки. Если Губерт ван Эйк и особенно Робер Кампен, как никто до них, смогли представить в своих произведениях религиозный и светский мир таким, каким они его видели, то Ян ван Эйк первым из художников увидел красоту этого мира – красоту его устройства, веры,

людей, нарядов, драгоценностей, природы, света, воздуха, архитектурных сооружений, домашней обстановки, и как никто до него в своих произведениях смог показать эту красоту другим людям – своим современникам и их потомкам.

А.Н. Бенуа писал о творчестве Яна ван Эйка: «Вообще, Ян был скорее «архитектурным», нежели «чистым» пейзажистом. ... Мастерство, с которым Эйк писал архитектуру, осталось непревзойденным и во все последующие времена. Он, как никто, умел передавать светотень закрытых помещений или мягкий контраст залитого светом простора с полусумраком комнат. При этом не остается никакого сомнения в том, что ему были известны по крайней мере основные правила перспективы, т.е. сведение линий к точкам горизонта. Напротив того, в размещении вертикалей он как будто придерживался одного глазомера, и это объясняет частые ошибки в пропорции, а также постоянное его старание спрятать основание колонн других вертикальных масс. Отсутствием полных теоретических знаний объясняются и ошибки в передаче поверхности пола, который он всегда изображает слишком некренимым к зрителю» [32].

А вот мнение Стефано Дзуффи: «Как Робер Кампен и Рогир ван дер Вейден, Ян ван Эйк уже в ранних произведениях обнаруживает пристальное внимание к природе, к ее формам, обволакиваемым светом. Чудесная вселенная, запечатленная лишь в малых измерениях миниатюрных фламандско-бургундских рукописей и явленная их немногочисленным счастливым владельцам, обретает в его творчестве монументальный размах. Она становится предметом изображения в алтарных картинах. ... Не менее значительным был его вклад в историю портрета» [29].

Наконец, Н.Н. Никулин писал: «Ян ван Эйк даже в своих ранних работах достигает редкой упорядоченности и единства. Предметы и фигуры составляют неразрывное целое с интерьером и окружающей средой, и это как бы соответствовало взаимосвязи и неделимости явлений мира. Единство пространства достигается у него не столько с помощью отвлеченных законов геометрии, сколько на основе изучения оптики и применения этих знаний при написании картины, а главное – на основе эстетической законченности и совершенства общего впечатления от произведения. Ван Эйку было органически присуще чувство прекрасного, он обладал инстинктом гармонии и уравновешенности, что редко встречалось в искусстве Северной Европы и было привилегией итальянских мастеров Ренессанса. Картины Робера Кампена рядом с произведениями Яна ван Эйка кажутся усложненными и несколько наивными. Именно гениальная простота и ясность художественного языка позволили Яну ван Эйку передать многогранность явлений мира во всей их сложности и взаимосвязи с таким совершенством, которое было недоступно художникам предшествующих эпох. Он овладел мастерством объемной лепки фигур, умел воссоздать особенности поверхности предметов, массу, вес. Он различал характеры людей, искусно изображал жесты, позы, мимику лиц, и создается впечатление, что все это делалось им естественно, легко, непринужденно. ... Произведения Яна ван

Эйка поражают глубиной, сочностью и звучностью цветов. ... Именно сияющие краски вместе с общей цветосветовой и световоздушной средой, наполняющей пространство картин ван Эйка, являются основным средством воздействия и прежде всего завораживают зрителя. С другой стороны, светозарная живопись служит ван Эйку главным средством преобразования конкретных, земных явлений в идеальные возвышенные образы, озаряет все обыденное и придает ему высшую эстетическую ценность. ... Изображение интерьеров – область, где первые робкие шаги сделал Робер Кампен, - он довел до совершенства. Любовная и подробная трактовка предметов сделала ван Эйка одним из первых мастеров натюрморта в западноевропейском искусстве. Он стоит также у истоков европейского пейзажа. ... Таким образом, в творчестве Яна ван Эйка было заложено то, чем будет жить искусство в последующие столетия. Он был реформатором не только нидерландской, но всей европейской живописи. ... Портреты занимают особое место в творчестве художника. ... Все портреты невелики по размерам, отличаются тщательностью исполнения. Ян ван Эйк умел сосредоточить внимание на главном. Он избегал второстепенных подробностей или каких-либо украшений. Его портреты предельно просты по композиции. ... Люди на его портретах выглядят уверенными в себе, спокойными и значительными» [42].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Ян ван Эйк. В Прибалтике в 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. 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 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. 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 1425 города Флоренция и Венеция заключили союз против Милана. В 1427 венецианцы завоевали город Бергамо в Северной Италии и тем самым завершили формирование 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 1420 португальцы открыли остров Мадейра. В 1425 их попытка отвоевать Канарские острова у Кастилии закончились неудачей. В 1430

португальцы открыли Азорские острова. В 1434 они обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 попытка португальцев захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей. В 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». В 1423 итальянский живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов» [4].