



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН Часть 57

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 57

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ВАН ДЕР ВЕЙДЕНА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Мадонна с Младенцем“ — ок. 1430	стр. 6
„Благовещение“ — ок. 1434—1435	стр. 8
„Снятие с Креста“ — ок. 1436—1437	стр. 10
„Святое Семейство“ — ок. 1437—1438	стр. 12
Триптих „Распятие“ — ок. 1440	стр. 14
Алтарь „Страшный Суд“ — между 1443 и 1451	стр. 16
„Положение во гроб“ — ок. 1450	стр. 18
„Алтарь семейства Брак“ — 1452	стр. 20
Триптих „Семь Таинств“ — ок. 1453—1455	стр. 22
„Алтарь святого Колумбы“ — ок. 1458—1459	стр. 24
„Портрет Филиппа де Круа“ — ок. 1460	стр. 26

ВАН ДЕР ВЕЙДЕН И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ВАН ДЕР ВЕЙДЕН В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: АКС; стр. 3: АКС; стр. 4: внизу слева: АКС, вверху: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 5: вверху: АКС, в центре: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 6: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 7: АКС; стр. 8: Scala; стр. 9: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 10 и 11: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 12 и 13: Scala; стр. 14—18: АКС; стр. 19: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 20 и 21: RMN; стр. 22—26: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 27: Scala; стр. 28: внизу: Художественная библиотека Бриджмен, вверху: RMN; стр. 29: АКС; стр. 30: вверху слева: АКС, вверху справа: Scala, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 31: RMN; стр. 32: АКС.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10202610
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Алтарь
„Страшный Суд“
(фрагмент)

между 1443 и 1451; 225x546 см
дерево, масло
Отель Дё, Бон

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ПАРМИДЖАНИНО (1503—1540)

Уроженец Пармы Франческо Маццола стал известен всему миру под прозвищем Пармиджанино. Великий рисовальщик и непревзойденный колорист, он по-своему переосмыслил наследие Микеланджело и Рафаэля и стал одним из ведущих представителей маньеризма.



Рогир ван дер Вейден

Рогир ван дер Вейден оставил историкам искусства множество загадок. Он был одним из наиболее выдающихся живописцев своего времени, однако о его жизни не известно практически ничего. Что же касается творчества, то, к сожалению, невозможно привести перечень работ ван дер Вейдена, с которым согласилось бы абсолютное большинство ученых.

Сложность идентификации заключалась в том, что в Нидерландах XV века художников все еще продолжали считать ремесленниками, поэтому подписывать свои работы в этой профессиональной среде было не принято. В случае с ван дер Вейденом это была как раз та скромность, которая вела к забвению: еще столетие назад имя этого художника вряд ли говорило о чем-то любителям живописи, а картины, подписанные его именем, неизменно вызвали у специалистов ассоциации с другими мастерами. К примеру, с легкой руки Карела ван Мандера (1548—1606), первого историка нидерландской живописи, прозванного «северным Вазари», Рогир ван дер Вейден стали считать учеником Яна ван Эйка (ок. 1390—1441), а его ранние работы — приписывать не только этому мастеру (что еще можно как-то понять), но и Дюреру (1471—1528), жившему на несколько десятилетий позже... Может быть, ван дер Вейден сам навлек на себя такую судьбу, сменив при переезде в Нидерланды свое имя с Роже де Ля Патюр на собственно Рогир ван дер Вейден?

РОЖЕ ДЕ ЛЯ ПАТЮР

Художник родился в 1399 (или 1400) году в небольшом фламандском городе Турне, который сегодня находится на границе Бельгии и Франции. Жители этой местности говорили по-французски, поэтому, когда в семье ремесленника Анри де Ля Патюр и его жены Агнесс де Ватрело родился первенец, его назвали весьма распространенным французским именем Роже, о чем свидетельствует запись в сохранившемся до наших дней реестре граждан Турне. О детских годах будущего художника — равно как и о его первых годах обучения профессии — не известно практически ничего. Свою карьеру он, по-видимому, начинал в родном городе, причем довольно успешно: не так давно в архиве Турне был обнаружен документ, датированный 1426 годом, в котором сообщается, что «мэтру Роже де ля Патюр, в качестве вознаграждения за работу, от городских властей было поднесено три бочонка первоклассного вина».

Еще два документа свидетельствуют о важных событиях в жизни художника: в том же, 1426-м, году Роже де ля Патюр женился на некой Элизабет Гофферт, 1405 года рождения, доче-



▲ Де Булонуа:
Рогир ван дер
Вейден

Гравюра из книги
И. Булларта «Известные
нидерландские
художники», изданной
в 1682 году в Амстердаме

Эта гравюра ценна,
прежде всего, тем, что
являет миру одно из
редчайших изображений
Рогира ван дер Вейдена

ри сапожника, а 5 марта 1427 года поступил на работу в мастерскую знаменитого живописца Робера Кампена (1378—1444). Этот художник, которого современный искусствовед Эрвин Панофский (1892—1968) отождествил с известным Флемальским мастером, впервые упоминается в архивных записях Турне в 1410 году как «peintre ordinaire de la ville» — городской художник. Рентгеновский анализ левой створки «Меродского триптиха» (1425—1428), считающегося главным произведением Кампена, показал, что создателем этой части триптиха, вероятнее всего, был как раз Рогир ван дер Вейден (тогда еще Роже де ля Патюр), которого с тех пор стали считать самым талантливым учеником и последователем Флемальского мастера.

Но чем объяснить тот факт, что молодой художник попадает в мастерскую своего учителя так поздно? Ведь в то время ему было уже около 27 лет. Пытаясь найти ответ на этот вопрос, историки искусства выдвигают две гипотезы. Суть первой заключается в том, что Турне славился своей скульптурной школой и Роже де ля Патюр вполне мог на начальном этапе своей карьеры заниматься именно этим видом искусства. Согласно второй версии, художник обучался в Брюгге у ван Эйка, а уж затем вернулся в Турне и поступил в мастерскую Флемальского мастера. И хотя оба живописца в равной степени оказали значительное влияние на его становление, все же более правдоподобно выглядит версия о том, что молодой художник Роже де ля Патюр оказывается в Брюгге уже по окончании обучения у Кампена, а именно в 1432 году. Первым августа того же года датирован документ, свидетельствующий о принятии мастера в Гильдию святого Луки — организацию, объединявшую нидерландских художников.

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ БРЮССЕЛЯ

Какие картины были написаны в Брюгге самостоятельным художником Роже де ля Патюр с 1432 по 1435 годы, — остается загадкой: эту страницу его биографии ученые, как правило, равнодушно перелистывают, поскольку о том периоде жизни и творчества мастера решительно ничего не известно. Началом следующего этапа его карьеры принято считать 21 апреля 1435 года, когда фамилия живописца появляется в реестре граждан Брюсселя. Скорее всего, переезду в Брюссель предшествовала работа в Лувене, где в 1434—1435 годах художник, по заказу Лувенской гильдии стрелков, исполнил работу под названием „Снятие с Креста“... Документ, датированный мартом 1436 года, сообщает о том, что Рогир ван дер Вейден (именно так назвал себя Роже де ля Патюр по прибытии в столицу Брабанта) „исполняет обязанности официального живописца города Брюсселя“.

Несмотря на то что художник до конца своих дней останется брюссельцем, он никогда не терял связи с Турне: об этом — как и том, что профессия приносила ван дер Вейдену неплохой доход, — свидетельствуют размеры ежегодных денежных инвестиций художника в казну родного города. И вновь приходится признать, что, к сожалению, мы не располагаем сегодня какими-либо сведениями о его работах того периода. Можно лишь предполагать, что мастер принимал активное участие в работах по ху-



ИНТИМНЫЙ ПОРТРЕТ

Приближенные Филиппа Доброго, как, впрочем, и он сам, высоко ценили талант Рогира ван дер Вейдена. Особенным успехом, по свидетельству современников, пользовались портреты, выполненные этим мастером. К сожалению, сегодня мы не имеем возможности оценить эти работы, поскольку сохранившиеся можно пересчитать по пальцам одной руки. „Портрет молодой женщины“ является раритетом еще и потому, что, скорее всего, был создан художником в ранний период его творчества. Во времена ван дер Вейдена художники крайне редко представляли модель так, чтобы она „встречалась взглядом“ со зрителем, хотя именно этот прием придает портрету интимный характер... Некоторые исследователи творчества Рогира ван дер Вейдена предполагают, что это портрет жены художника.

◀ Ван дер Шток: Благовещение

163х93 см
дерево, масло
Музей изящных искусств,
Дижон

После смерти ван дер Вейдена ван дер Шток заменил своего учителя на посту официального художника Брюсселя

дожественному оформлению различных торжественных мероприятий — как светских праздников, организуемых обычно городскими властями Брюсселя, так и религиозных процессий, проводимых под эгидой местного духовенства.

ДВОР ГЕРЦОГА БУРГУНДИИ

Карьера ван дер Вейдена совпала по времени с длительным периодом правления Филиппа Доброго (1419—1467), герцога Бургундского, который был известен своей политикой наибольшего благоприятствования развитию всех видов искусства. Место придворного художника герцога прочно закрепилось за Яном ван Эйком, поэтому ван дер Вейдену приходилось довольствоваться выполнением работ для влиятельных особ из окруже-

▼ Алтарь „Страшный Суд“ (закрытые створки)

1443—1451; 225х273 см
дерево, масло
Отель Дё, Бон

Здесь мы видим портреты донатора алтаря, канцлера Ролена (слева) и его супруги (справа), а также святых Себастьяна и Антония (в центре) и сцену Благовещения (вверху)



◀ Рогир ван дер Вейден: Портрет молодой женщины

ок. 1435; 47х32 см
дерево, масло
Художественная галерея, Берлин



Голова Божьей Матери

не датировано;
119х103 см
Коллекция рисунков,
Лувр, Париж

Ван дер Вейден был великодушным рисовальщиком — остается лишь сожалеть, что сохранившиеся рисунки мастера так малочисленны

ния Филиппа Доброго. Тем не менее, недостатка в заказах мастер не испытывал. В числе наиболее известных клиентов Рогир ван дер Вейдена следует назвать Пьера Бладеллина (главного сборщика налогов Бургундского герцогства), Жана Шёвро (епископа Турне и личного советника Филиппа Доброго), а также Николаса Ролена (канцлера Бургундии с 1422 по 1462 годы). По заказу последнего, ван дер Вейден в течение нескольких лет работает над полиптихом „Страшный Суд“, предназначенным для

КАЛЕНДАРЬ

1399 или 1400 — в Турне родился Роже де ля Патюр

1426 — художник женится на Элизабет Гофферт

1427 — Роже де ля Патюр поступает в мастерскую самого известного в то время в Турне художника — Робера Кампена, отождествленного позже с Флемальским мастером

1432 — Роже де ля Патюр вступает в Гильдию святого Луки

1435 — художник переезжает в Брюссель, становится официальным городским живописцем и меняет имя на Рогир ван дер Вейден

1445 — канцлер Ролен заказывает художнику полиптих „Страшный Суд“

1450 — художник уезжает в Италию

1452 — Рогир ван дер Вейден создает так называемый „Алтарь семейства Брак“ для Катрин де Брабант, вдовы Жана Брака

1464 — Рогир ван дер Вейден, считающийся современниками одним из самых выдающихся нидерландских художников, умирает в Брюсселе 16 или 18 июня 1464 года

оформления часовни госпиталя Отель Дё в городе Бон. В 1450 году ван дер Вейден отправляется в Рим. Тот факт, что некоторые из работ Рогир ван дер Вейдена впоследствии были обнаружены в коллекциях итальянских любителей живописи, а также заказ на портрет, который поступил от семейства д'Эсте из Феррары, указывает на несомненное признание таланта нидерландского художника в Италии. А хранящаяся сегодня во Флоренции его работа „Снятие с Креста“ содержит явные признаки влияния стиля великих итальянских живописцев фра Анджелико (1400—1455) и Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427). По возвращении в Брюссель (приблизительно, в 1452 году) художник, по заказу Катрин де Брабант, вдовы Жана Брака, исполняет так называемый „Алтарь семейства Брак“, а в следующем году создает для Жана Шёвро триптих „Семь Таинств“.

НА ВЕРШИНЕ СЛАВЫ

Еще в 1435 году Рогир ван дер Вейден открыл собственную мастерскую и набрал помощников, поскольку самому справиться с огромным количеством заказов было не то что затруднительно, а просто невозможно. К концу 50-х годов эта мастерская становится известной не только в Нидерландах, но и за их пределами. Историки искусства утверждают,

что многие нидерландские живописцы, в числе которых и Ханс Мёмлиг (ок. 1435—1494), делали первые шаги в профессии, работая ассистентами в мастерской ван дер Вейдена...

Художник умер 16 или 18 июня 1464 года и похоронен на кладбище брюссельской церкви святой Гудулы. В день похорон, по распоряжению руководства Гильдии святого Луки, в родном городе ван дер Вейдена, Турне, состоялась торжественная поминальная месса.

Мадонна с Младенцем

— ок. 1430

Хранимая сегодня в венском Музее истории искусств картина „Мадонна с Младенцем“ специалисты считают одной из первых работ Рогера ван дер Вейдена. Скорее всего, художник исполнил ее в период обучения в мастерской Робера Кампена, о чем выразительно свидетельствует манера исполнения этого произведения, напоминающая стиль Флемальского мастера. В частности, плоское овальное лицо Марии, по утверждению Э. Панофского, было как раз одной из отличительных черт „Мадонн“ Кампена. Другие исследователи отмечают, что в этом раннем произведении молодого художника прослеживается также и влияние творчества Яна ван Эйка: конструкция трона, а также покрывающая его алая с позолотой парчовая ткань являются характерными элементами картин мастера из Брюгге. Расположение Младенца на руках Марии и вовсе кажется скопированным с „Дрезденского триптиха“ ван Эйка... „Мадонна с Младенцем“, написанная значительно позже и украшающая сегодня экспозицию известной мадридской галереи Прадо, также построена на заимствованиях из ван Эйка и Флемальского мастера. Историк искусства Одивь Деленда подчеркивает, что „изысканная цветовая гамма, утонченная фактура и светотеневая игра свидетельствуют о том, что творчество ван Эйка оказало на стиль ван дер Вейдена гораздо большее влияние, чем принято было считать“. Хотя, с другой стороны, если говорить о „скульптурности“ фигур Мадонны и Младенца, которая заметно отличает эту работу от предыдущей, то она как раз была характерной чертой стиля Робера Кампена... Ван дер Вейден использует тип композиции, который будет типичным для всех его картин на эту тему: глубина пространства минимальна, что помогает автору сконцентрировать внимание зрителя на переднем плане, где мы видим с особой тщательностью проработанные резные элементы трона. Способ, которым ван дер Вейден превращал „живопись в барельеф“, стал, по выражению Панофского, его своеобразным авторским знаком и заключался в размещении „Мадонн“ в нишах. В отличие от „венской“ картины, в работе из Прадо вместо роскошной парчи мы видим еще более „абстрагирующий“ композиционное пространство глухой черной фон.

„Сама же фигура Мадонны, — читаем у Панофского, — благодаря своему расположению на выступающей консоли, напоминает раскрашенную статую...“



**“ Ян (ван Эйк) позволяет
нам приблизиться
к Богородице в приятной
обстановке домашнего уюта,
Рогир же (ван дер Вейден)
заставляет нас рухнуть на колени
перед статуей Царицы Небесной ”**

Эрвин Панофский, 1953

Мадонна
с Младенцем
ок. 1430; 180,5х120 см
масло, дерево
Музей истории искусств,
Вена



Мадонна
с Младенцем
1464; 100х52 см
дерево, масло
Прадо, Мадрид

Благовещение

— ок. 1434—1435

Обе представленные здесь картины были написаны, скорее всего, вскоре после того, как Рогир ван дер Вейден покинул мастерскую Робера Кампена. Исследователи пришли к такому выводу в результате сравнительного стилистического анализа этих работ и произведений Флемальского мастера, созданных в тот же период. Насколько сильно здесь его влияние, настолько же отчетливо видны черты манеры ван Эйка.

В отличие от других работ ван дер Вейдена, композиционное пространство этих картин уже не „выглядит барельефом“ — напротив, здесь оно отличается глубиной, достойной лучших произведений мастера из Брюгге. Кроме того, у своего знаменитого предшественника ван дер Вейден заимствует и большинство

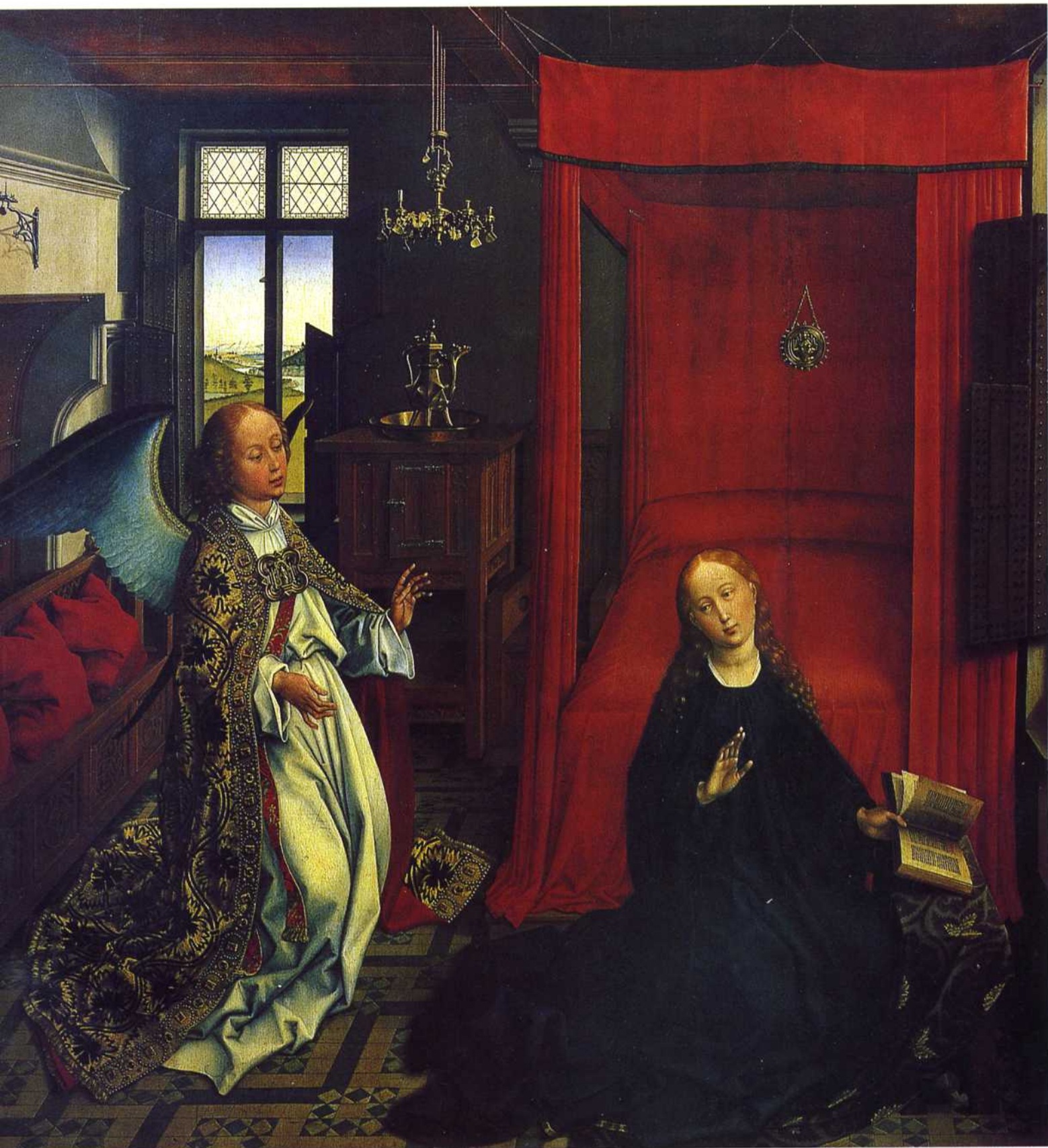
предметов интерьера: люстра, ложе под балдахином, а также графин с прозрачной жидкостью и фрукты, которые мы видим в „Благовещении“, напоминают „реквизит“ известного двойного портрета супругов Арнольфини работы ван Эйка. А если говорить о композиционной схеме картины „Святой Лука, рисующий Мадонну“, то она повторяет решение, воплощенное тем же мастером в работе „Мадонна канцлера Ролена“: колоннада, уходящая вдаль лента реки и прибрежный пейзаж — все эти элементы, смещающие акцент зрительского внимания на задний план, призваны подчеркнуть пространственную глубину картины. Панофский неоднократно подчеркивал, что в работах ван Эйка пространство бесконечно — в то время как у ван дер Вейдена

Святой Лука, 
рисующий
Мадонну
ок. 1434—1435
138x111 см
дерево, масло
Старая Пинакотека,
Мюнхен



▲ Благовещение
ок. 1434—1435
86x92 см
дерево, масло
Лувр, Париж





оно ограничено определенными рамками. Если мастер из Брюгге строил композицию своих работ единственно на противопоставлении переднего и заднего планов, то его последователь из Турне, помимо этого, вводил еще целый ряд промежуточных планов. У автора „Мадонны канцлера Ролена“ фигуры на дальнем плане выполняют вспомогательную функцию, чаще всего „сливаясь“ с задним планом. В картине же ван дер Вейдена „Святой Лука...“ эти фигуры увеличены и индивидуализированы — специально для того, чтобы выделить промежуточный план и

подчеркнуть глубину пространства. Кстати, некоторые исследователи отождествляют эти две фигуры у стены с родителями Девы Марии — Иоакимом и Анной.

По легенде, первый портрет Девы Марии был написан именно святым Лукой — вот почему его издавна считают небесным покровителем художников. На картине ван дер Вейдена за спиной коленапреклоненного Луки, в просвете открытой двери, виднеются бык и книга — соответственно символ и атрибут евангелиста...

Снятие с Креста — ок. 1436—1437

Работы, созданные ван дер Вейденом с 1430 по 1437 годы, то есть в промежуток времени, условно названный специалистами „периодом синтеза“, характеризуются стремлением мастера сочетать в своем творчестве черты стиля ван Эйка и Робера Кампена с элементами готического искусства и собственными оригинальными решениями. А вот создание картины „Снятие с Креста“ знаменует начало нового этапа художественной карьеры ван дер Вейдена, который продлится до 1452 года, когда в манере художника наметятся очередные изменения. Этот период творчества живописца истории искусства называют „строгим“, поскольку характер созданных за полтора десятка лет картин оставался неизменным и отличался особой четкостью форм и суровым эмоциональным фоном.

„Снятие с Креста“ представляет собой центральную картину алтаря, боковые створки которого, к сожалению, не сохранились. Слева мы видим Марию, жену Клеопы, одного из учеников Иисуса. Рядом с ней стоит апостол Иоанн, которому Иисус перед казнью поручил заботу о своей матери. Крайняя справа — Мария Магдалина, чуть левее стоит Миро (последователь Христа), держащий в руке сосуд с маслом. Иосиф Аримафский, не без труда добившийся у Пилата разрешения снять тело Христово с креста и затем положить его в гроб, поддерживает Спасителя под руки, а Никодим, ученик Иисуса, бережно обхватывает Его ноги. При первом взгляде на эту картину ван дер Вейдена зрителю кажется, что перед ним алтарь работы скульптора — подобного эффекта художнику удалось достичь благодаря мастерской светотеневой моделировке фигур. Горизонтальный формат картины, который обычно применялся для воплощения темы Оплакивания, оказывается, подходит и для изображения сцены Снятия с Креста.

Сохранился комментарий анонимного современника ван дер Вейдена, касающийся этой картины и определяющий ее настроение как „благородство в потоке слез“. Современный же искусствовед Одиль Деленда подчеркивает, что „драматическое напряжение сцены не навязывается зрителю, а проявляется в мелочах — в частности, в мастерском изображении судороги, которая свела побелевшие пальцы Марии Магдалины“. Все фигуры объединены волнообразным линейным ритмом. В очертаниях фигуры теряющей сознание Богоматери внимательный зритель уловит сходство с контурами фигуры Христа, а линия, которую можно мысленно провести от правого плеча Иосифа Аримафского к левой руке Никодима, определяет направление тела Спасителя. Изображенные на противоположных сторонах картинного пространства фигуры Святого Иоанна Крестителя и Марии Магдалины художник изобразил в форме „скобок“, которые как бы замыкают представленную сцену.

▼ Снятие с Креста

ок. 1436—1437; 220x262 см
дерево, масло
Прадо, Мадрид



“Все тяжелеет и кренился,
ноги подкашиваются, головы
склоняются — но ничего не рушится,
благодаря четкой линии рисунка (...)”

Эли Форе, 1923



Святое Семейство — ок. 1437—1438

▼ Святое Семейство

ок. 1437—1438; 51х38,5 см
дерево, масло

Королевская капелла, Гренада

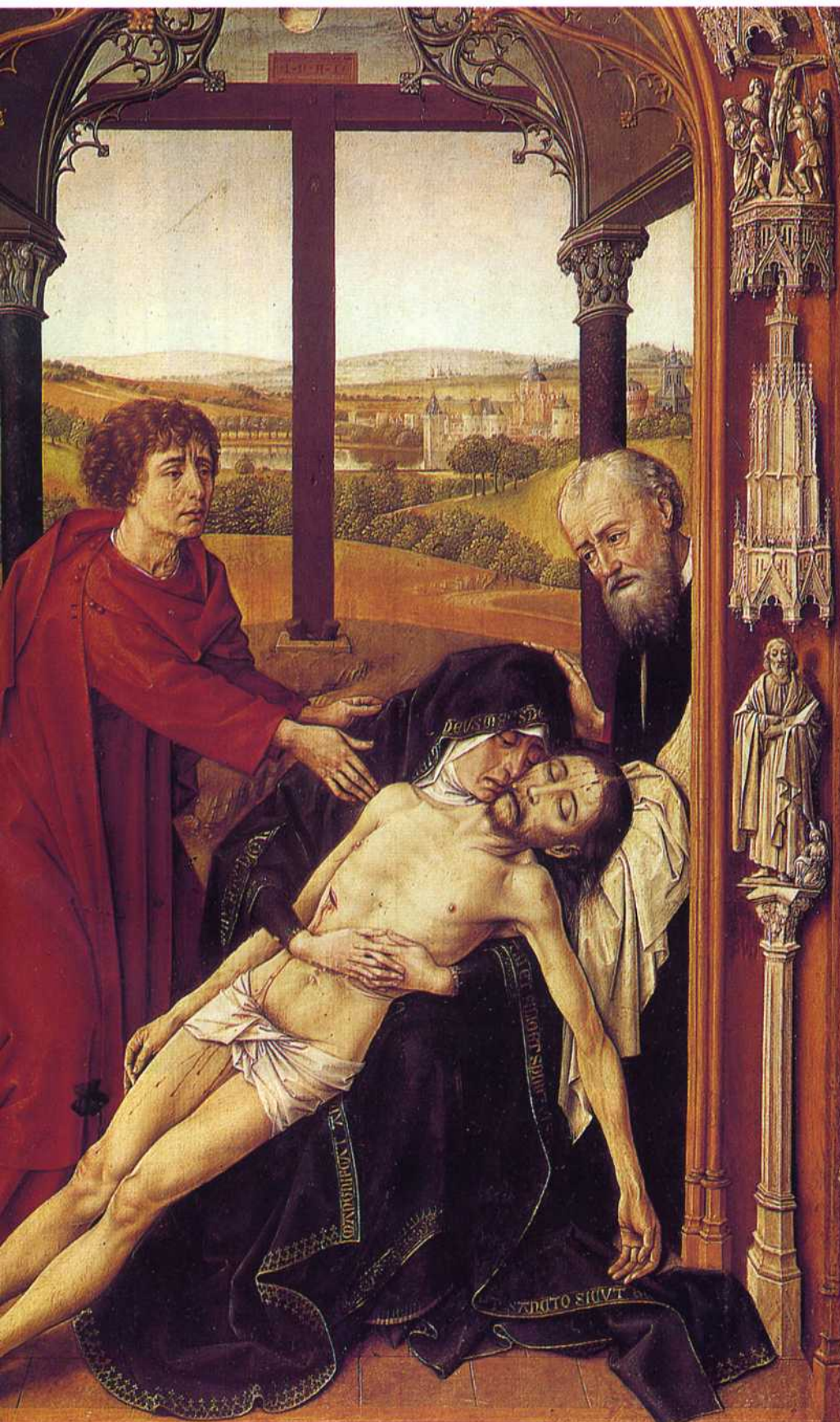


Представленные здесь картины украшают в наши дни интерьер Королевской капеллы в Гренаде. Обе они входят в состав так называемого „Триптиха Магдалины“, третья часть которого представляет сцену явления Иисуса Марии Магдалине и хранится сегодня в нью-йоркском Музее Метрополитен. Три части иллюстрируют три ключевых евангельских события: „Святое семейство“ — Рождество, „Оплакивание“ — Распятие, а „Явление Иисуса Марии Магдалине“ — Воскресение Христово.

Все эти сцены художник разместил в богато украшенных готических скульптурами и барельефами порталах, на фоне увенчанных сложными резными капителями колонн. По неизвестной причине триптих когда-то был обрезан, поэтому оценить великолепие верхней части изображенного портала не представляется возможным... Ван дер Вейден использует традиционный для своего времени иконографический прием, интерпретируя его по-новому: в этой работе портал является важным элементом композиции и, в то же время, остается как бы за пре-

делами представленной сцены — в то время как в произведениях предшественников мастера порталы были либо неотъемлемой частью интерьера, либо совершенно не зависимым элементом. Так, в „Оплакивании“ стопы Христа и полы одежды Марии выступают за пределы портала — факт, который Панофский пояснил довольно оригинально: „Порталы ван дер Вейдена поражают своим двойственным отношением к живописному пространству: с одной стороны, принадлежат ему безоговорочно, с другой — не принадлежат вовсе“.

Художник использует традиционное готическое убранство храма — в частности, многочисленные скульптуры, — с целью расширения смыслового поля представленных сцен. В „Святом Семействе“ ван дер Вейден помещает слева изваяние Святого Петра, а над ним — снизу вверх — сцены Благовещения, Посещения и Рождества; справа, над скульптурой Святого Луки, также снизу вверх, можно было видеть барельефы, представляющие Поклонение пастухов, Поклонение волхвов и Крещение Христа (как уже было сказано выше, ни одна из изображенных в верхней части портала картин не сохранилась). Благодаря этому приему Ван дер Вейден „перенес основную часть повествования на арочный свод портала и тем самым освободил себя от обязанностей рассказчика“ (Панофский).



◀Оплакивание

ок. 1437—1438; 51х38,5 см
дерево, масло
Королевская капелла, Гренада

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Как известно, процессу собственно живописи предшествует длительная подготовка. Сначала ван дер Вейден, подобно другим художникам XV века, покрывает доску грунтовкой, состоящей из мела и клейстера и потому имеющей белый цвет, который, несмотря на перекрытие в дальнейшем другими цветами, поможет создать множество световых эффектов. Кстати, ван Эйк в процессе подготовки основы смешивал меловую грунтовку с маслом, что позволяло достичь интенсивного блеска поверхности.

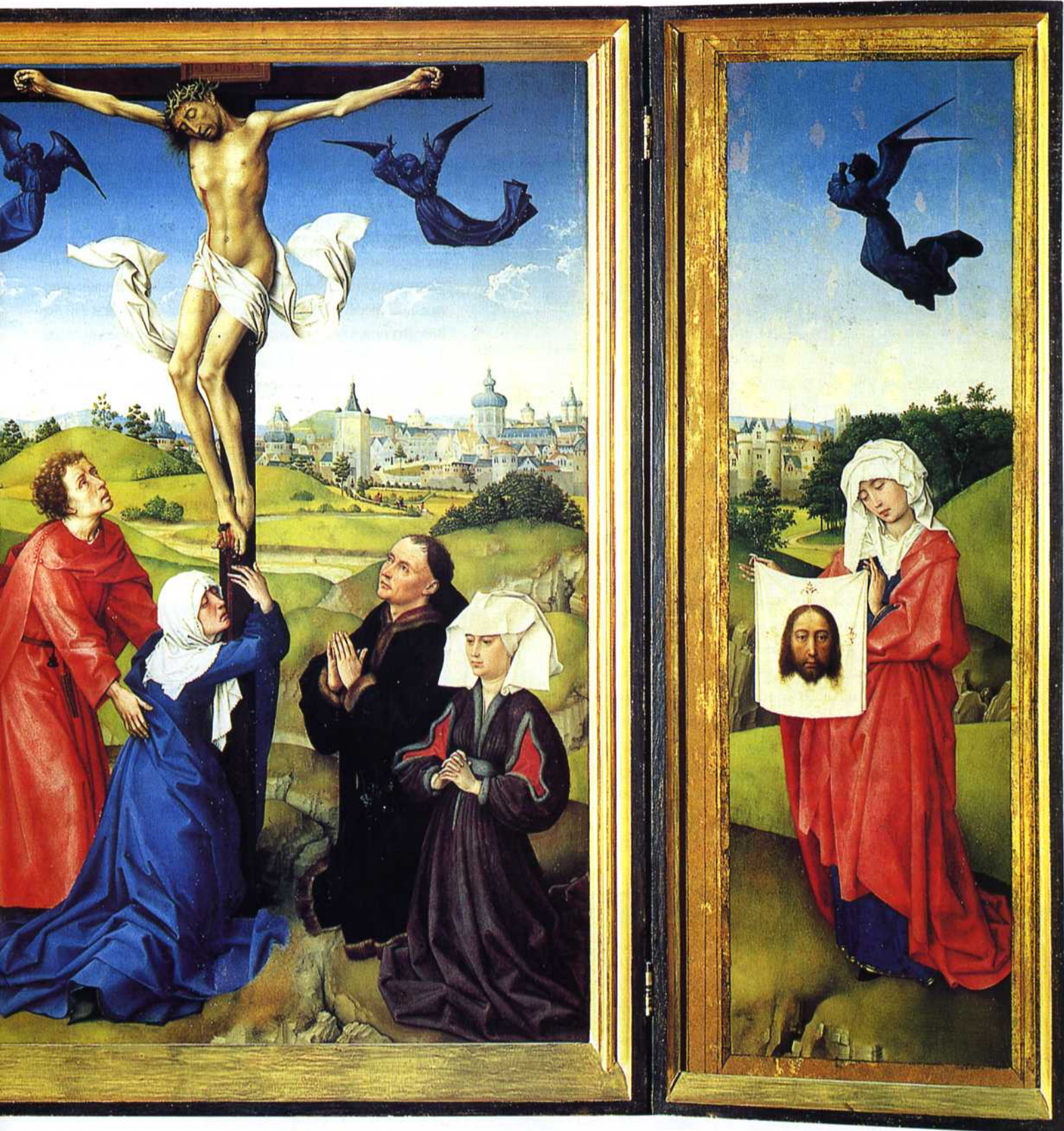
Триптих „Распятие“ — ок. 1440

В центральной части триптиха представлена сцена Распятия, в левой — скорбящая Мария Магдалина, а справа мы видим святую Веронику с ее неизменным атрибутом — льняным платком с чудесным образом запечатлевшимся на нем ликом Христа. Этот триптих, а также картина „Снятие с Креста“ и представленная в предыдущей главе работа, считаются принадлежащими одному циклу. Сторонники этой версии утверждают, что достаточно сравнить изображение святого Иоанна из триптиха „Распятие“ с тем же персонажем из картины „Снятие с Креста“, чтобы заметить их явное сходство. Вид на древний город — очевидно, Иерусалим — напоминает фоновый пейзаж с картины „Оплакивание Христа“ из Гренады. В то же время, в „Распятии“ ван дер Вейден не ограничивается использованием старых приемов, поскольку здесь можно без труда заметить и определенные новшества, которые, как окажется позже, будут иметь огромное значение для развития живописи Нидерландов. Так, впервые три части алтарного триптиха представляют собой единое картинное поле. Для этого ван дер Вейден использует пейзаж, разворачивающийся на заднем плане, а также симметричные фигуры ангелов, „почерневших от горя“. Вслед за ван дер Вейденом, в XV веке подобную композиционную схему будут использовать многие нидерландские живописцы — и Боутс (ок. 1415—1475), и Мёмлинг (ок. 1435—1494), и ван дер Гус (ок. 1440—1482)... Таким же успехом среди коллег мастера будет пользоваться и другое его открытие: способ изображения набедренной повязки Христа, развевающейся на ветру, поскольку вздымающаяся вверх ткань символизирует жизнь — по контрасту со скорбной неподвижностью мертвого тела. Как всегда точный в оценках, Панофский проводит параллель между этой летящей тканью и „отчаянным взмахом крыльев все тех же заплаканных ангелов“. Вместе с тем, далеко не все новаторские приемы ван дер Вейдена будут по достоинству оценены его современниками. К примеру, если изображение святого Иоанна Крестителя, поддерживающего убитую горем Богоматерь, выглядит вполне традиционно, то представление самой Марии отличается от иконографических канонов, согласно которым приникать к Распятию могли либо святые в экстазе (вспомнить хотя бы Иеронима), либо Мария Магдалина в отчаянии. Реальные люди — донаторы алтаря — изображены в центральной части триптиха, справа от распятия, и их образы хотя и включены художником в сюжетную канву произведения, но все же отделены от библейских персонажей глубокой трещиной в земле...



▲ Триптих „Распятие“

ок. 1440
центральная часть: 101x70 см
створки: 101x35 см каждая
дерево, масло
Музей истории искусств, Вена



“ Представление Богоматери в подобной позе
не было чем-то из ряда вон выходящим,
однако мало кто из современников Рогера
мог позволить себе использовать ту же схему — настолько
новой и необычной она была ”

Эрвин Панофский

Алтарь „Страшный Суд“ — между 1443 и 1451

Предположительно, в период с 1443 по 1451 годы ван дер Вейден, по заказу бургундского канцлера Ролена, одного из самых богатых и влиятельных людей того времени, исполняет полиптих „Страшный Суд“, предназначенный для установки в алтаре часовни церкви бонского госпиталя Отель-Дье (фр.: „божий приют“), основанного самим Роленом.

Совершенно очевидно, что выбор темы был не случаен: созерцание картины Страшного Суда должно было напомнить о том, что все люди рано или поздно умирают и предстают на „суде Христовом, чтобы каждому получить соответственно тому, что он делал, живя в теле, доброе или худое“ (2 Кор. 5: 11).

На картинах, украшающих закрытые створки алтаря, можно увидеть сцену Благовещения (вверху) и изображения небесных покровителей госпиталя, а также его донатора с супругой (внизу). Согласно традиции, в работе над этими частями полиптиха ван дер Вейден использует гризайлевую живопись — по контрасту с ярким, сочным, сверкающим колоритом картин, предстающих перед верующими во всем своем великолепии во время больших церковных праздников — когда створки алтаря открываются. Открытый алтарь состоит из девяти частей, которые, по мнению многих исследователей, очень близки, с точки зрения как традиционной иконографии, так и авторского исполнения, образам Гентского алтаря ван Эйка. В центре композиции мы видим Христа-судью сидящим на популярной в готической живописи арке-радуге, по обе стороны от него — апостолы. В нижней части композиции мы видим фигуры

умерших, по поводу которых у Панофского встречаем интересное замечание. „Нидерландские художники, — пишет историк искусства, — довольно неохотно изображали обнаженные тела грешников: у предшественников ван Эйка и ван дер Вейдена они, как правило, представляли собой одетую толпу. Зато в алтаре „Страшный Суд“ Рогир ван дер Вейден под персонажами, поклоняющимися Христу, мы видим женщин с округлыми бедрами и высокой грудью и мужчин с тщательно проработанными мускулами. Трансформация идей и нравов, предшествующая Возрождению, изменила представление о мире, в котором обнаженная натура вновь символизирует гармонию человека и природы“. Говоря об оригинальности этой работы, стоит также отметить, что это первая (и в течение длительного времени — единственная) картина на тему Страшного Суда, на которой мы не видим дьявола.



“ Эта сцена Страшного
Суда не выглядит
ужасающей — она, скорее,
напоминает некий обязательный
ритуал, которым руководит святой
архангел Михаил ”

Мартин Давис, 1973

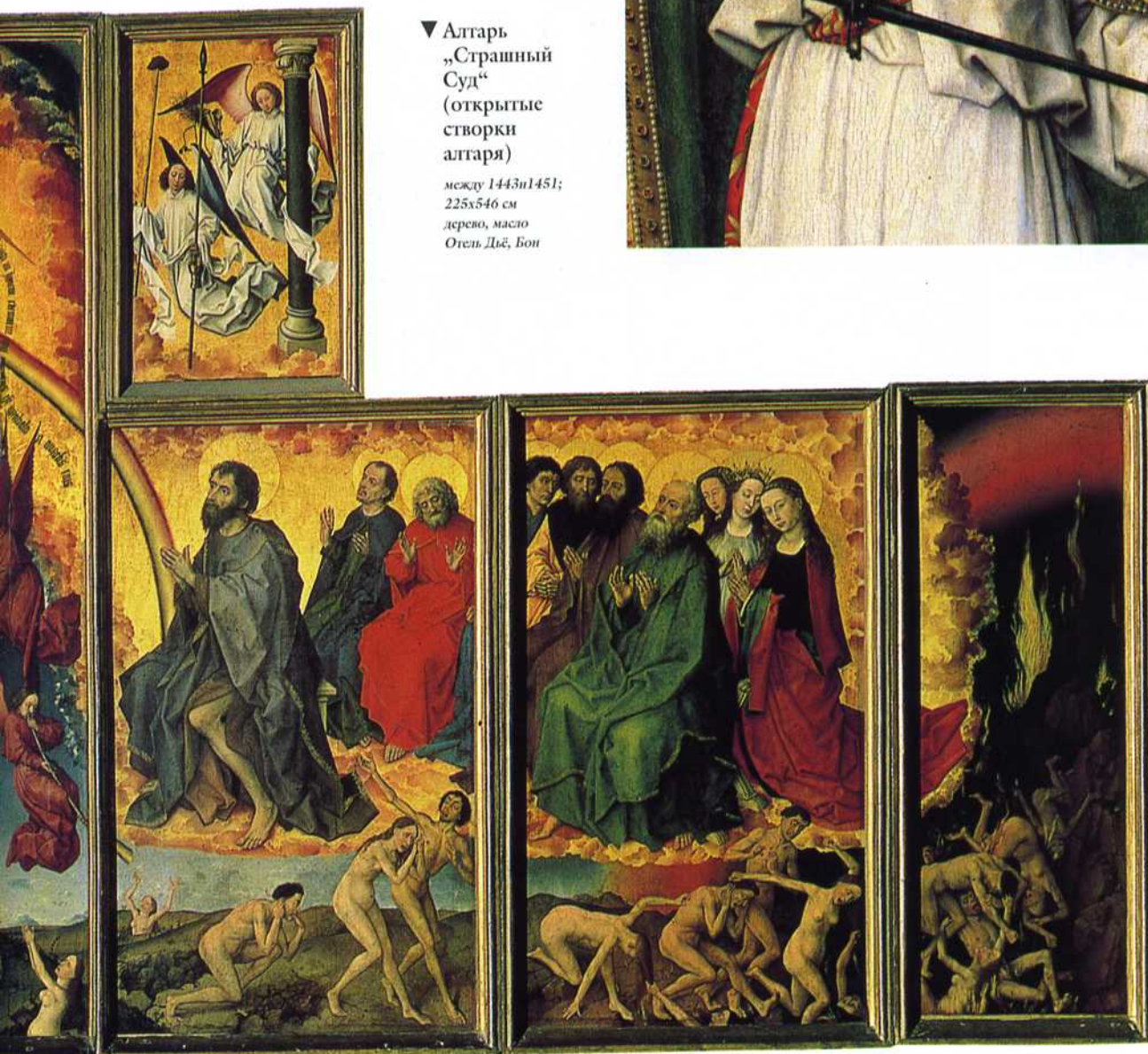


▼ Алтарь
„Страшный
Суд“
(открытые
створки
алтаря)

между 1443 и 1451;
225x546 см
дерево, масло
Отель Дё, Бон

▲ Алтарь
„Страшный
Суд“ (открытые
створки алтаря,
фрагмент)

между 1443 и 1451;
225x546 см (общая
площадь)
дерево, масло
Отель Дё, Бон



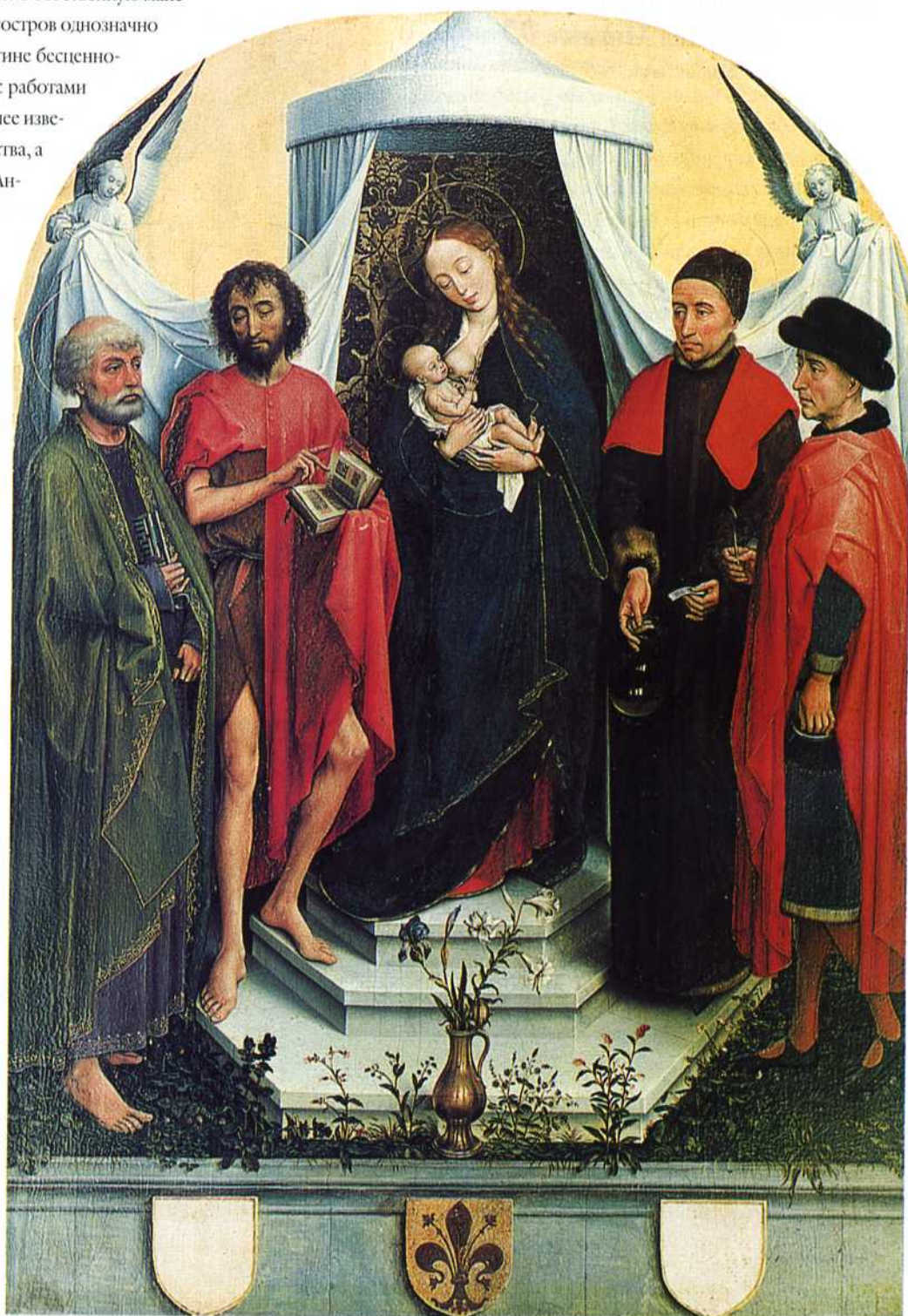
Положение во гроб — ок. 1450

По окончании работы над полиптихом „Страшный Суд“ ван дер Вейден отправился в Италию. Скорее всего, именно под впечатлением от этой поездки его стиль претерпел определенные изменения, которые не остались незамеченными историками искусства, назвавшими следующий период творчества художника „лирическим“. Ощутил ли себя тогда ван дер Вейден свободным мастером в полном смысле этого слова, или же он просто стремился обновить собственную манеру, но путешествие на Апеннинский полуостров однозначно способствовало приобретению им поистине бесценного опыта. В Италии мастер знакомится с работами Джентиле да Фабриано, одного из наиболее известных представителей готического искусства, а также внимательно изучает фрески фра Анджелико, которые, как известно, вызвали у него наибольший интерес... Представленная здесь работа „Положение во гроб“ имеет много общего с фреской фра Анджелико „Оплакивание Христа“. У флорентийского мастера ван дер Вейден заимствует способ изображения фигуры Христа и симметричность расположения фигур, окружающих Его персонажей. Массивная каменная плита на переднем плане и фоновый пейзаж также кажутся написанными рукой великого итальянца. Ван дер Вейден обогатил нидерландскую живопись не только этими заимствованиями, но и собственными открытиями, главное из которых заключается в оригинальности подхода к раскрытию самой темы. Смысловые акценты расставлены художником совершенно не традиционно: по сути, здесь мы не видим ни Оплакивания, ни Снятия с Креста, ни собственно Положения во гроб — перед нами сцена последнего прощания с Христом, преподнесенная автором сдержанно и благородно, что полностью соответствует духу нидерландской живописной школы. В фигурах персонажей нет ни малейшего намека на характерную для работ итальянских мастеров идеализированность и сакрализацию: Мария Магдалина, к примеру, наделена чертами обычной девушки, что отделяет ее от возвышенных образов фра Анджелико и приближает к „очеловеченным“ библейским персона-

жам ван дер Гуса или Дюрера... „Мадонна с Младенцем в окружении святых“ была написана приблизительно в тот же период, что „Положение во гроб“ и потому имеет те же характерные особенности. Композиция позаимствована у итальянцев, поскольку до сих пор персонажи нидерландских *sacra conversazione* „выстраивались“ в форме прямоугольника, а не треугольника, как на этой картине.

▼ Мадонна с Младенцем в окружении святых

ок. 1450; 53х38 см
Институт искусств,
Франкфурт-на-Майне





“ Влияния со стороны не являются
в картины великого мастера подобно незванным
гостям. Похоже, он сам приглашает их,
поскольку хочет видеть ”

Эрвин Панофский

▲ Положение
во гроб

ок. 1450; 111x95 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

Алтарь семейства Брак — 1452

Этот алтарь был создан по заказу Катрин де Брабант, вдовы Жана Брака. Гербы обоих супругов украшают внешнюю сторону створок, вызывающую грустные мысли о скоротечности земной жизни человека. Эта часть алтаря традиционно выполнена в мрачных, блеклых тонах — по контрасту с его внутренней стороной, отличающейся ярким колоритом и жизнеутверждающим эмоциональным фоном, возникающим, во многом, благодаря образу Христа, символизирующему Воскресение. Историк искусства Одиль Деленда раскрывает суть этого контраста следующим образом: „Человек должен постоянно помнить о смерти и готовиться к ней, чтобы не дать ей застать себя врасплох. Но для того, чтобы жизнь не превратилась в смиренное ожидание смерти, эти, в общем-то, мрачные мысли необходимо подпитывать надеждой на спасение души. Свет, который излучает открытый алтарь, как раз и символизирует эту надежду“.

Подобно алтарю из Бона, все части триптиха объединены пейзажем, на фоне которого симметрично, по отношению к фигуре Христа, расположены Богоматерь и святой Иоанн Креститель (слева), а также Иоанн Богослов и Мария Магдалина (справа).

Во времена ван дер Вейдена многие нидерландские художники рассматривали отдельные части полиптихов как независимые по смыслу картины. Автор же представленной здесь ра-

боты создает единое смысловое и композиционное пространство, что явилось новым словом в иконографии Севера.

Вейденевский „Алтарь семейства Брак“ относится к числу работ так называемого переходного периода: мастер постепенно отказывается от строгости, если не сказать — суровости, стиля, проявившейся в „Снятии с Креста“, — в пользу исключительного лиризма, которым будет проникнуто большинство его следующих произведений. „Отход от аскетизма был обусловлен тем, что мастеру стало тоскливо без буйства красок, моря света, физической красоты и душевного трепета“, — считает Эрвин Панофский. Эта „тоска“ особенно ярко проявилась в способе изображения Марии Магдалины. „В изображении волос Магдалины, — продолжает американский исследователь, — художник продемонстрировал тщательность, достойную ван Эйка. Что же касается передачи формы ее груди или фактуры кожи, то подобной нежности и чувственности мы не обнаружим ни у кого из современников ван дер Вейдена“.

Палитра художника также не остается без изменений. Неожиданно в изобилии появляются теплые тона, еще более яркие и светонесные, чем те, которыми он пользовался в сороковых годах. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание на пронзительно синее небо, огненный красно-желтый ореол вокруг головы Христа или нежно-голубое платье Магдалины.

Алтарь семейства Брак (закрытые створки)

1452; 41x68 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Алтарь семейства Брак

1452; центральная часть:
41x68 см;
боковые створки: 41x34 см
дерево, масло
Лувр, Париж





Триптих „Семь Таинств“ — ок. 1453—1455

Триптих „Семь Таинств“ был заказан советником Филиппа Доброго, епископом Жаном Шевро для оформления алтаря фамильной капеллы.

Из христианских таинств (актов дарования благодати) протестанты признают два — Крещение и Причастие; католики же — семь, которые, помимо двух названных, включают Конfirmацию (Миропомазание), Исповедь, Соборонование, Рукоположение и Венчание. Изображения таинств чаще всего можно было видеть на средневековых купелях, а в качестве алтарных циклов эта тема была особенно популярна именно в ранней нидерландской живописи.

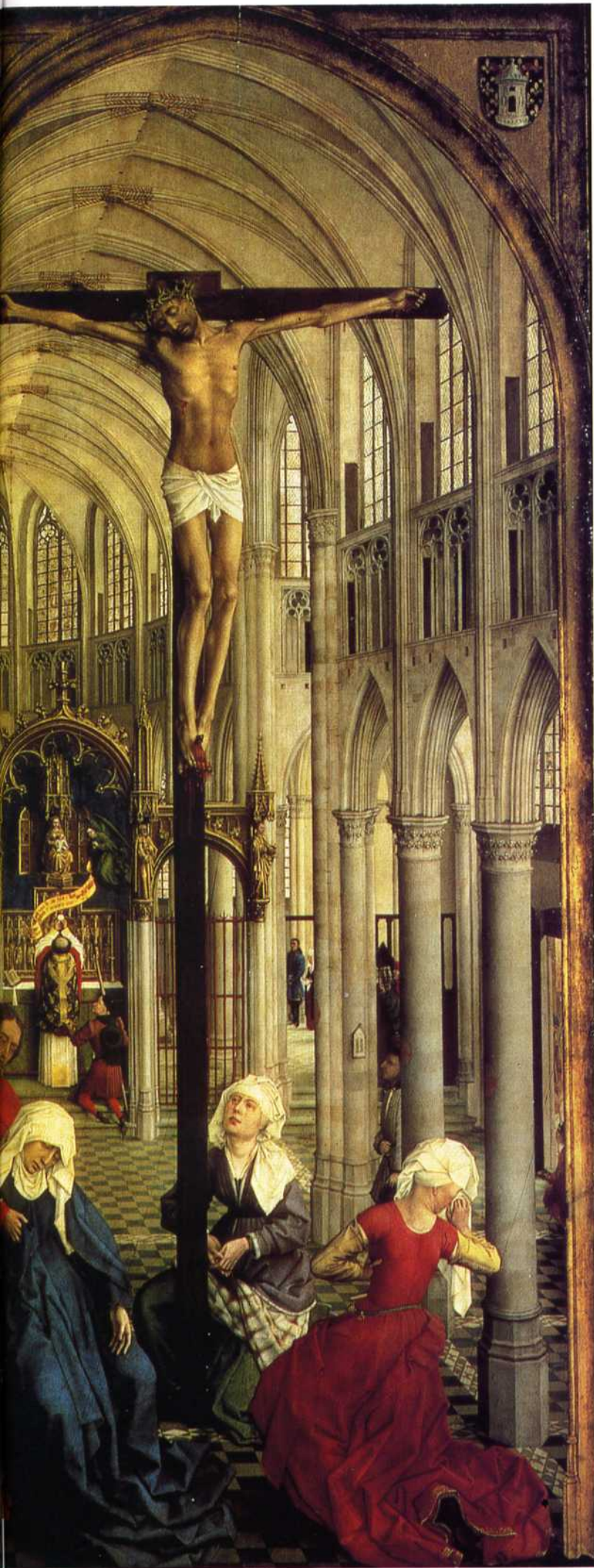
Ван дер Вейден представил сцены семи таинств в условном интерьере, очень напоминающем, тем не менее, внутреннее убранство брюссельской церкви святой Гудулы. На каждой из боковых створок изображено по три таинства. Слева — Крещение, Миропомазание (совершаемое самим донатором алтаря) и таинство Исповеди. Справа — Соборонование, Венчание и Рукоположение. В центральной части триптиха, за сценой Распятия, изображено самое главное таинство — Евхаристия (Причастие). Каждое из таинств происходит под покровительством ангела, цвет одежды которого имеет символическое значение. Белый (невинность) отождествляется с Крещением, желтый (здравомыслие) — с Миропомазанием, красный (милосердие) — с Исповедью, зеленый (надежда) определяет Евхаристию, фиолетовый (настойчивость) — Рукоположение, синий (верность) означает Венчание, а черный (смерть) связан с Соборонованием... Триптих отличается от множества других алтарных образов на ту же тему изображением всех семи таинств одновременно, а также тем, что ван дер Вейден умышленно избегает симметричного расположения персонажей боковых частей относительно центральной оси каждой из них. Благодаря этому приему, взгляд зрителя не задерживается на створках, а сразу устремляется к виднеющемуся на дальнем плане центральному образу алтарю, где священник совершает Евхаристию... Триптих „Семь Таинств“ значительно отличается от работ ван дер Вейдена конца первой половины XV века, поскольку здесь явно ощущается стремление мастера вернуться к вдохновенному диалогу с ван Эйком. Намеренное искажение пропорций фигур в сцене Распятия напоминает о „слишком большой“, по мнению многих критиков, „Мадонне с Младенцем“ ван Эйка. Ван дер Вейден прекрасно понимал, что его предшественник не допустил ошибку, а стремился таким образом подчеркнуть уникальность изображаемого персонажа, который существует вне времени и пространства и, уж конечно, вне каких-то условностей, вроде пропорций тела...

Триптих „Семь Таинств“ ▶

ок. 1453—1455; центральная часть:
200х97 см; боковые створки: 119х63 см
дерево, масло

Королевский музей изящных искусств, Антверпен





Алтарь святого Колумбы — ок. 1458—1459

▼ Благовещение
(левая створка
Алтаря святого
Колумбы)

ок. 1458—1459; 138x70 см
дерево, масло
Старая Пинакотека,
Мюнхен

„Алтарь Святого Колумбы“ — работа, которую большинство исследователей относит к последнему периоду творчества ван дер Вейдена. На ее примере можно проанализировать целый ряд тенденций, которые проявились в искусстве мастера на протяжении всей его художественной карьеры, начиная с учебы у Кампена в Турне. Особенно показательна в этой связи левая часть триптиха: прошло почти четверть века, прежде чем ван

дер Вейден вновь обратился к теме Благовещения. Складывается впечатление, что художнику было интересно сравниться с самим собой в молодости и доказать, что между мастерством и опытом существует прямая связь. По мнению Панофского, „Благовещение“, относящееся к раннему периоду творчества ван дер Вейдена, „изобилует предметами быта — в более поздней работе мастер оставляет лишь наиболее важные, с точки зрения смысла, сцены, элементы: кровать, лилия



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

„Поклонение волхвов“ — яркий пример оригинальности манеры и утонченности вкуса ван дер Вейдена. Реализм в изображении деталей, яркий, сверкающий колорит, возвышенная внутренний настрой картины — все это вызывало восхищение современников мастера и не перестает поражать современных историков искусства. К примеру, Одиль Деленда отмечает „исключительную точность фигур, которой художнику удалось достичь благодаря особой технике прозрачной лессировки, придающей поверхности картины эмалевый блеск: в результате картина, по прошествии более пяти веков, предстает перед нами в своем первозданном виде“.

▼ Поклонение волхвов (центральная часть Алтаря святого Колумбы)

ок. 1458—1459
138х153 см
дерево, масло
Старая Пинакотекка,
Мюнхен

и Священное Писание“. „Архангел из раннего „Благовещения“, — продолжает Панофский, — приземист и несколько неуклюж — здесь же мы видим настоящего красавца с божественным, во всех смыслах, лицом и стройной фигурой“... „Итальянский след“ исследователи находят в правой части триптиха, представляющей сцену Принесения Иисуса во храм. Так, изображенная слева молодая женщина, смотрит на зрителя — прием крайне редкий для нидерландской живописи и весьма популярный у итальянцев. По мнению выдающегося теоретика искусства Альберти (1406—1472), этот прием погружает зрителя в атмосферу представленной сцены. Центральная картина триптиха представляет „Поклонение волхвов“ и являет собой квинтэссенцию искусства ван дер Вейдена. Скульптурно выписанный передний план, выразительный промежуточный план и фоновый пейзаж гармонично сочетаются в едином композиционном пространстве.

▼ Принесение во храм (правая створка Алтаря святого Колумбы)

ок. 1458—1459; 138х70 см
дерево, масло
Старая Пинакотекка,
Мюнхен



Портрет Филиппа де Круа — ок. 1460

Рогир ван дер Вейден писал картины не только на религиозные темы: автор лирических алтарных образов был также и талантливым портретистом. Причем именно в этом жанре у него было наибольшее число последователей. „Фирменная“ вейденовская система несущих диагоналей, а также намеренное пренебрежение фоном, который чаще всего просто иссиня-черный, были унаследованы Мёмлингом, Боутсом и многими другими нидерландскими художниками. Панофский предположил, что отсутствие фона „призвано устранить из рассмотрения все преходящее, все реалии культуры и природы, весь „реализм“: лицо на портрете, по мнению Рогера, должно быть единственным делегатом природы и культуры для того, чтобы смотреться живым“. Портретированные ван дер Вейденом особы чаще всего были приближенными ко двору герцога Бургундского. Представленные обычно в трехчетвертном повороте, с ярко освещенными лицом и руками, фигуры моделей выразительно выделяются на темном фоне.

На картине „Мужчина со стрелой“ представлен благород-



◀ **Молодой рыцарь со стрелой**

после 1456; 39х28,5 см
дерево, масло
Королевский музей
изящных искусств,
Антверпен

▶ **Мадонна с Младенцем**

ок. 1460; 49,5х31 см
дерево, масло
Музей изящных искусств,
Канн



ный юноша с утонченными чертами лица. На его груди можно заметить знак Ордена Золотого Руна, учрежденного герцогом Бургундским Филиппом Добрым в 1430 году. В уставе Ордена было записано, что Филипп учреждает его „из-за особой любви и расположения к рыцарству, которому он страстно

желает приумножать честь и процветание, дабы рыцарство охраняло, защищало и поддерживало истинную католическую веру“... На картине „Портрет Филиппа де Круа“ мы также видим человека из окружения герцога. Восхищенный этим портретом, немецкий исследователь Штефан Кемпердинк делает важное для понимания техники ван дер Вейдена-портретиста замечание: „Рогир почти не фокусирует свое внимание на случайных деталях лица — мелких морщинках, припухлостях, фактуре кожи, — вместо этого он концентрируется на

наиболее существенном — глазах и губах; сами же лица художник моделировал не светотенью, как это делал ван Эйк, а четкими контурными линиями — словно на рисунке“.

„Мадонна с Младенцем“ из Канн представляла собой часть религиозного диптиха, автором концепции которого признан ван дер Вейден. Исследователи до сих пор ломают голову над тем, что же так развеселило маленького Иисуса: улыбка на лице Младенца — в живописи Севера явление исключительное!

“ Обостренное чувство собственного достоинства героя портрета символизирует стрела, с которой, похоже, он не расстанется, поскольку она стала неотъемлемой частью его индивидуальности ”

Эрвин Панофский

Портрет
Филиппа де
Круа

ок.1460; 49х30см
дерево, масло
Королевский музей
изящных искусств,
Брюссель



Ван дер Вейден — един в двух лицах

Сто лет назад бытовало мнение, что явление ван дер Вейдена в искусстве задержало процесс интеграции эстетики итальянского Ренессанса в северо-европейскую культуру. Сегодня ученые связывают творчество этого мастера, синтезировавшего традиции готики и открытия Робера Кампена и ван Эйка, с переходным периодом от Средневековья к Возрождению.



▲ Ван Эйк:
Мадонна
канцлера Ролена

ок. 1434; 66x62 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Творчество ван Эйка
оказало огромное
влияние на
формирование стиля
ван дер Вейдена

◀ Распятие

ок. 1452; 320x190 см
дерево, масло
Королевский дворец
и монастырь Сан-
Лоренцо, Эскориал

Ван дер Вейден
использовал знание
скульптуры для большей
пластичности
своей живописи

В течение длительного времени Рогир ван дер Вейден являлся таинственной фигурой для историков и теоретиков искусства. Единственной картиной художника, авторство которой не вызывало сомнений у абсолютного большинства исследователей, являлось „Снятие с Креста“. Вокруг этой работы искусствоведы сгруппировали несколько сходных по стилю портретов и картин на религиозные сюжеты, которые, по их мнению, тоже могли быть выполнены Рогиром ван дер Вейденом. Но когда все трудности, связанные с идентификацией работ этого художника, были практически преодолены, стали раздаваться возгласы о том, что столь разные произведения не могли быть написаны рукой одного мастера. Сторонники этой точки зрения подвергали сомнению тот факт, что ван дер Вейден одинаково свободно работал и в новаторском стиле, предложенном Кампеном и ван Эйком, и в застывших средневековых формах, свойственных позднеготическому искусству. В качестве дополнительного аргумента скептики выдвигали так называемую „блуждающую скульптурную манеру“, намекая на то, что в одних произведениях, приписываемых ван дер Вейдену, скульптурность форм выражена очень ярко, в других же отсутствует напрочь. Невозможно также объяснить причину того, что стилистические и техниче-



◀ **Флемальский мастер (отождествляемый с Робером Кампеном): Мадонна с Младенцем**

не датировано
160, 2x68, 2 см
дерево, масло
Художественный институт,
Франкфурт-на-Майне

Ван дер Вейден никогда не забудет того, чему научил его первый учитель — Робер Кампен

“ Не следует забывать о том, что даже великие художники с ярко выраженной индивидуальностью редко бывают вытесаны из одной породы камня ”

Эрвин Панофский, 1953

▼ **Мария Магдалина**

ок. 1435—1440
61, 5x54, 5 см
дерево, масло
Национальная галерея,
Лондон

В этой работе ван дер Вейден обращается к наследию и ван Эйка, и Кампена

кие приемы итальянского кватроченто не успели закрепиться в живописи ван дер Вейдена, исчезнув так же неожиданно, как и появились. Не осталось без внимания критиков и то, что все картины, приписываемые нидерландскому мастеру,

можно условно разделить на две большие группы, кардинально различающиеся по настроению: одни его работы слишком суровы, другие — слишком идиличны. Словом, столетие назад исследователи считали, что творчество одного художника не может объединять в себе столь разные тенденции, и потому многие картины были категорично вычеркнуты из перечня работ ван дер Вейдена. К счастью, современные историки искусства менее придирчиво отнеслись к творческому наследию живописца: названия всех приписываемых ему ранее работ сегодня перечисляются в каталогах крупнейших музеев мира под заголовком „Рогир ван дер Вейден, нидерландский художник, XV век“...

ОТ СКУЛЬПТУРЫ И ТРАДИЦИИ К ЖИВОПИСИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Вполне вероятно, считают современные историки искусства, что разнообразие стилевых тенденций в творчестве ван дер Вейдена может быть результатом двух специализаций мастера (скульптура, которой он занимался в юности, и живопись, которой учился у Робера Кампена и, предположительно, у Яна ван Эйка), а также широкого кругозора и способности заимствовать чужие приемы, интерпретируя их по-своему.

Фигуры на некоторых картинах ван дер Вейдена действительно напоминают вытесанные из камня изваяния — настолько они объемны и пластичны. Подобную „скульптурную“ живопись будет практиковать в свое время великий новатор итальянского Ренессанса Андреа Мантенья (1430—1506), который, как известно, был хорошо знаком с искусством Нидерландов и уж наверняка — с работами ван дер Вейдена (вот оно, явление „обратного наследования“: принято считать, что северные живописцы заимствовали приемы мастеров с Апеннинского полуострова — в то время как довольно часто наблюдался обратный процесс). Учитель ван дер Вейдена, Робер Кампен, по мнению Эрвина Панофского, также „испытывал слабость к скульптур-

ным формам, хотя сам пластический прием, делающий живопись похожей на барельеф, является открытием именно его талантливого ученика“. Версия о том, что ван дер Вейден в начале своей карьеры профессионально

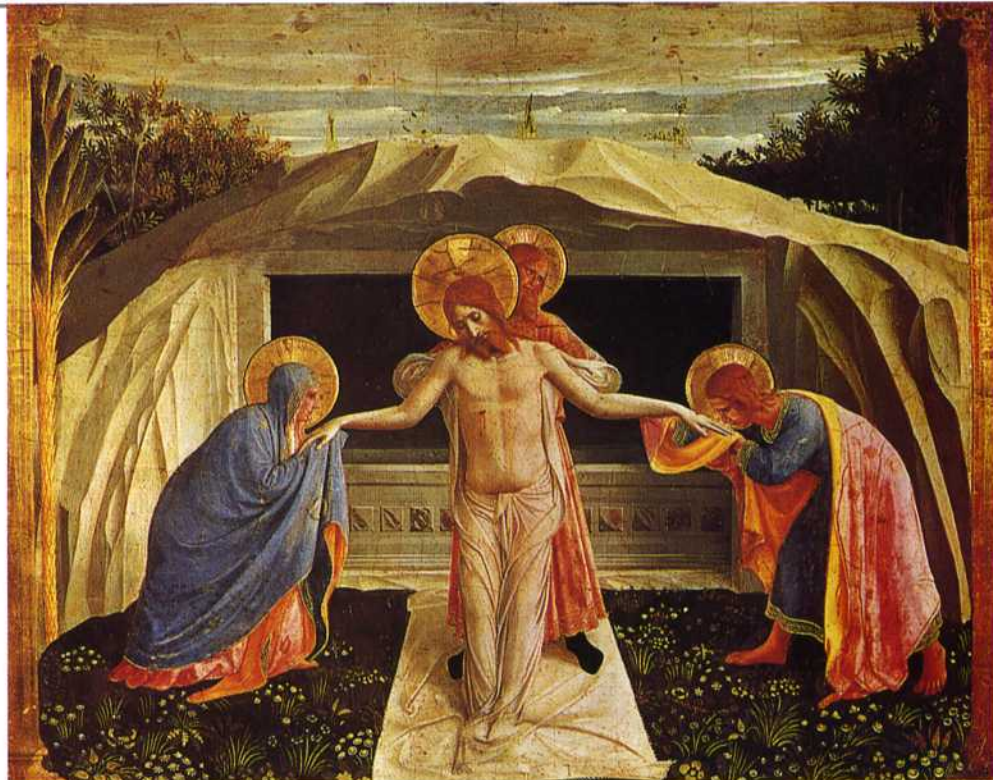
занимался скульптурой, не только объясняет, почему он появился в живописной мастерской Кампена только в возрасте около 27 лет, но и позволяет понять, почему он выбрал именно эту мастерскую: факт увлечения Флемальского мастера ваянием был широко известен в художественных кругах. В пользу этой версии свидетельствует и то обстоятельство, что в родном городе художника Турне скульптура являлась самым популярным видом искусства. Существовавшая там с XI века школа ваяния была известна, прежде всего, нагробными статуями, зака-





▲ Ханс Мёмлиг:
Вирсавия после
купания

ок. 1485—1490; 192x85 см
дерево, масло
Государственная галерея,
Штутгарт



ГРАДУ И МИРУ
(URBI ET ORBI)

Искусство ван дер Вейдена станет отправной точкой для развития нидерландской живописи второй половины XVI века. Приемы этого мастера будут использоваться в своем творчестве такие выдающиеся художники, как Петрус Кристус (? — ок. 1473), Дирк Боутс (ок. 1415—1475), Хуго ван дер Гус (ок. 1440—1482), так называемый Мастер алтаря святого Варфоломея (ок. 1440/50—ок. 1510/20),

и Ханс Мёмлиг (ок. 1435—1494). Стиль ван дер Вейдена прослеживается и в итальянской живописи — в частности, в работах Франческо дель Косса (ок. 1436—1478) и Козимо Тура (ок. 1430—1495), а также в немецкой — у Альбрехта Дюрера (1471—1528) и Мартина Шонгауэра (ок. 1435/40—1491). Кроме того, влияние ван дер Вейдена выходило за рамки живописи: черты его манеры можно найти и в графике, и в скульптуре, и даже в декоративно-прикладном искусстве.

зы на которые поступали со всей Европы... Изучая традиции готического искусства, Рогир ван дер Вейден в то же время интересовался новейшими тенденциями развития живописи. Вот почему в его работах, с одной стороны, проявляются черты современного ему искусства, а с другой — стилистические элементы так называемой интернациональной готики, в основе которой лежал синтез готики французской и нидерландской. Если бы ван дер Вейден находился под влиянием исключительно Кампена и ван Эйка, то его связи со средневековой живописной традицией наверняка были бы намного слабее. Кстати, следует заметить, что в начале XV века нидерландские скульпторы оставались целиком во власти этой традиции — в то время как живописцы начинали активно искать новые пути развития своего искусства...

Итак, сразу после окончания обучения в мастерской неизвестного нам скульптора, Рогир ван дер Вейден появляется у Робера Кампена — несомненно, самого „современно-

го“ художника из всех работающих в то время в Турне. Кампен явился для своего

ученика тем мастером, помощь которого в переходе

от скульптуры к живо-

писи и от традици-

онного искус-

ства к современ-

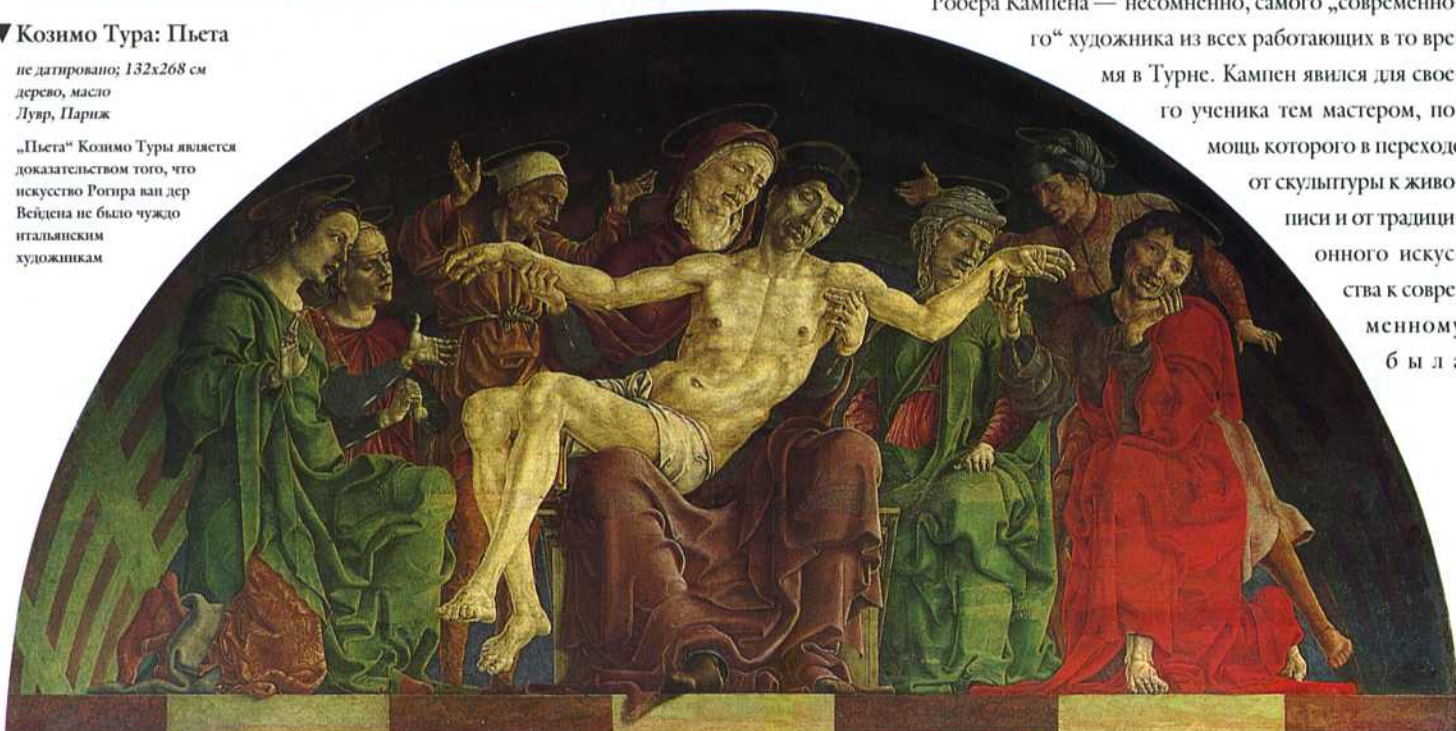
ному

б ы л а

▼ Козимо Тура: Пьета

не датировано; 132x268 см
дерево, масло
Лувр, Париж

„Пьета“ Козимо Туры является доказательством того, что искусство Рогера ван дер Вейдена не было чуждо итальянским художникам



◀ **Фра Анджелико:
Оплакивание Христа
(со святым
Домиником)**

1442; фреска
Музей Сан-Марко, Флоренция

Работая над одноименной картиной, которая сегодня находится во Флоренции, ван дер Вейден, скорее всего, обращался к этой фреске Фра Анджелико



◀ **Мастер Алтаря святого
Варфоломея:
Снятие с Креста**

не датировано; 152 и 275х210 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Мастер Алтаря святого Варфоломея был одним из большой группы анонимных художников, находившихся под сильным влиянием искусства ван дер Вейдена

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусства

БЕЛЬГИЯ

АНТВЕРПЕН • Королевский музей
изящных искусств

БРЮГГЕ • Музей Гронинге

БРЮССЕЛЬ • Королевский музей
изящных искусств

ТУРНЕ • Музей изящных искусств

ФРАНЦИЯ

БОН • Отель Дье

КАНН • Музей изящных искусств

ПАРИЖ • Лувр

ИСПАНИЯ

ЭСКОРИАЛ • Королевский дворец,
Монастырь Сан-Лоренцо

ГРЕНАДА • Королевская капелла

МАДРИД • Прадо

ГОЛЛАНДИЯ

РОТТЕРДАМ • Музей Бойманс ван
Бейнинген

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный музей,
Художественная галерея

ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНЕ •

Институт искусства

ЛЕЙПЦИГ • Музей искусства

МЮНХЕН • Старая Пинаотека

США

ЧИКАГО • Художественный институт

ХЬЮСТОН • Музей изящных искусств

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ШВЕЙЦАРИЯ

ЛУГАНО • Коллекция Тиссен-Борнемиса

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея,
Галерея Института Куртольда

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Музей Сан Марко

МИЛАН • Пинаотека ди Брера

поистине неоценимой. Несмотря на то, что творчество Кампена в значительной мере способствовало возрождению нидерландской живописи, он, тем не менее, находился под сильным влиянием готики — в отличие, к примеру, от ван Эйка. Ван дер Вейден не испытывал никаких сложностей с освоением методики учителя. Более того, стили обоих мастеров стали настолько схожими, что в течение нескольких следующих столетий специалисты будут считать ранние работы ван дер Вейдена произведениями Кампена...

Когда в 1432 году ван дер Вейден покидает мастерскую своего учителя то, по мнению многих исследователей, оказывается в Брюгге, в мастерской ван Эйка. В пользу своей версии эти ученые выдвигают «логику художественного развития автора „Страшного Суда“ — иных доказательств у них, к сожалению, нет. К счастью, ван дер Вейден не ограничился слепым подражанием своим выдающимся предшественникам: он использовал их открытия, чтобы проанализировать и актуализировать принципы поздней готики. Таким образом, он, очевидно, подчеркивал собственную творческую независимость и оригинальность своего стиля.

ЖИВОПИСЬ ЕВРОПЕЙСКОГО МАСШТАБА

Основанное на противоречиях искусство ван дер Вейдена в течение многих веков сбивало с толку историков и теорети-

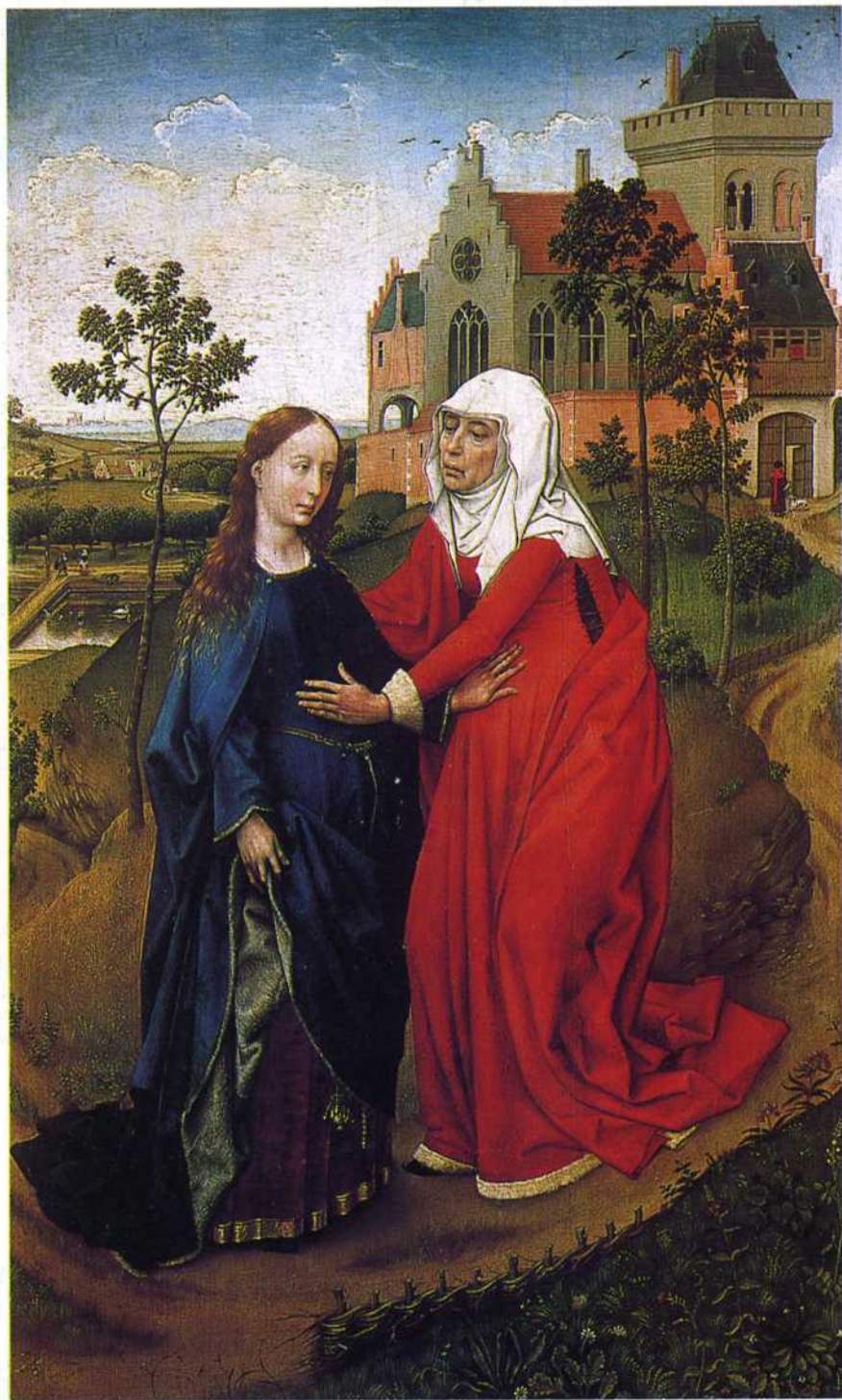
ков искусства. Парадокс, но, похоже, именно благодаря этому его творчество пользуется неизменной популярностью в искусствоведческой среде. Что же касается коллег мастера, то и те, которые оставались верными традиционному готическому стилю, и те, которые интересовались новинками, находили его живописные приемы соответствующими собственным предпочтениям, а, значит, приемлемыми для заимствования. Картины ван дер Вейдена копировались гораздо чаще, чем работы тех же ван Эйка или Кампена. Эти копии огромными тиражами расходились сначала по Нидерландам, а затем постепенно распространялись по всей Европе. Среди них есть как идентичные оригиналу, так и весьма небрежные, лишь отдаленно напоминающие работы мастера. Главным недостатком всех копий является то, что в них не сохранялась уникальная двойственность стиля ван дер Вейдена. Эти работы были выполнены либо в традициях готики, либо в новаторской манере — все зависело от того, какие тенденции были ближе автору той или иной копии. Искусство же Рогера ван дер Вейдена ценно именно тем, что синтезировало оба магистральные направления, существовавшие в европейской живописи того времени.

ВАН ДЕР ВЕЙДЕН (1399/1400–1464)

О жизни Рогира ван дер Вейдена известно очень мало, а его творчество в течение длительного времени оставалось вне сферы интересов искусствоведов по причине особых трудностей с атрибуцией картин, которые в разное время приписывали то Яну ван Эйку, то Робе-

ру Кампену, то Альбрехту Дюреру. Лишь благодаря известной любознательности английских художников-прерафаэлитов, в XIX веке возродился интерес к искусству Северного Возрождения, а вместе с ним — и к творчеству ван дер Вейдена. В процессе кропотливого изу-

чения наследия этого мастера выяснилось, что из всех нидерландских примитивистов именно ван дер Вейден оказал наибольшее влияние на ход дальнейшего развития искусства Северной Европы. Его творчество — это синтез международной готики и смелых инноваций ван Эйка, поэтому оно было близко как тем из живописцев, кто оставался верен традиции, так и тем, кто стремился идти вперед. Ван дер Вейден был официальным художником Брюсселя и работал для двора герцога Бургундского, причем и его светские портреты, и алтарные образы были популярны в равной степени.



◀ Встреча Марии и Елизаветы

ок. 1435; 57,5х36,2 см
дерево, темпера
Музей искусств, Лейпциг

