А.А. САДАРОВА
Аспирант исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
e-mail: sadarovaa@yandex.ru

A.A. SADAROVA
Graduate student of historical faculty of Lomonosov Moscow State University
e-mail: sadarovaa@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ФОРМ И ИКОНОГРАФИИ ПОЗДНЕГОТИЧЕСКИХ РЕЗНЫХ АЛТАРЕЙ БРАБАНТА, ЭКСПОРТИРОВАННЫХ В НЕМЕЦКИЕ ЗЕМЛИ И СТРАНЫ СКАНДИНАВИИ

SPECIFICITIES OF FORMS AND ICONOGRAPHY OF LATE GOTHIC CARVED ALTARPIECES OF BRABANT EXPORTED TO GERMAN LANDS AND SCANDINAVIAN COUNTRIES

Статья посвящена проблеме экспорта резных алтарей, произведенных в городах герцогства Брабант во второй половине XV — первой трети XVI в. Рассмотрены особенности сформировавшейся к этому времени устойчивой типологии, а также то, как она могла изменяться, подстраиваясь под ожидания и предпочтения местных потребителей, в частности, из немецких и скандинавских земель.

The main emphasis of this article is on the export of the late Gothic carved retables of Brabant from the middle of the XVth to the 1st third of the XVIth centuries. Specific steady typology and features of such works will be observed here. The problem studied in the article is the changing of these features when the artists took into account expectations and preferences of local buyers and audiences, particularly of German and Scandinavian ones.

Ключевые слова: брабантские алтари, позднеготические резные алтари, немецкие алтари, ранненидерландский художественный экспорт, нарратив, иконография.

Keywords: carved retables, Brabantine carved altarpieces, Late Gothic altarpieces, German retables, Early Netherlandish export of art, narrative, iconography.

В XV–XVI вв. Нидерланды являлись одним из экспортеров предметов роскоши и искусства в другие страны Европы. Высокий уровень урбанизации Нижних земель к концу XIV — началу XV в., а также выгодное расположение вблизи сухопутных и морских торговых путей позволило им стать крупнейшими центрами международной торговли своего времени. В частности, в числе главнейших центров международной торговли были города герцогства Брабант. Наряду с элитными тканями и вышивкой, мебелью, колоколами и музыкальными инструментами, произведениями живописи и иллюминированными рукописями, значительную долю экспорта составляли резные алтари. Основными центрами их производства были брабантские города Брюссель, Антверпен и Мехелен. Развитая организация производственных процессов, системы контроля и гарантий качества от мастерской и городского цеха также были условиями, легшими в основу масштабного производства алтарей. Его особенностью стало изготовление произведений не только по специальному заказу, но и серийно — для продажи на открытом рынке. Готовая продукция продавалась на городских ярмарках и вывозилась практически во все страны Европы: от Скандинавии до Испании, от Британских островов до Польши [4, p. 8]. Так, в качестве местоположения рынка для английских, скандинавских, испанских и португальских товаров Антверпен, обойдя к началу XVI в. Венецию, стал самым важным портом в Западной Европе, полноправным преемником Ганзейского союза в Раннее Новое время.

Исходя из этого, можно заключить, что изготовленные, главным образом, серийно, для открытого рынка, а не по специальному заказу, брабантские резные алтари должны были отвечать наиболее общим вкусам и предпочтениям потенциальных покупателей со всей Европы. Вероятно, в формальных и иконографических особенностях брабантских алтарей и следует искать причину их популярности и универсальности для разных регионов Европы. Их, с одной стороны, в значительной степени стандартизированные в условиях масштабного производства, а с другой — подстраивающиеся под существующий потребительский запрос формы и иконография удовлетворяли наиболее важные литургические и, шире, религиозные потребности средневекового западнохристианского общества.

Они заметно отличались от продукции ближайших конкурентов — скульптурных мастерских немецких земель, чьи произведения были хорошо известны в Скандинавии, благодаря хорошо налаженным торговым связям этих двух регионов. В немецких мастерских в XV — первой трети XVI в. (до начала Реформации) продолжал производиться тип алтаря, ставший традиционным уже столетием ранее: с прямоугольным центральным коробом, занимаемым крупными стоящими анфас фигурами святых (в высоком рельефе или чаще — круглыми скульптурами), с двумя украшенными низкими рельефами боковыми створками и резной пределлой [5, p. 24–39]. Вероятным объяснением преобладания среди ранней нидерландской продукции алтарей с полностью скульптурным интерьером (алтарь Святых и мучеников и алтарь Распятия, созданные Жаком де Бэрзе в 1390-х гг. по заказу Филиппа II Смелого для аббатства Шанмоль, алтарь Трех дев из церкви Сен-Савер в Хакендовере первого десятилетия XV в. и др.) может быть заимствование на первых порах немецкой традиции.

Но уже в начале XV в. форма короба южнонидерландских алтарей начинает развиваться особым образом: в ретабло из Изерлона (1410–1420) форма короба алтаря напоминает перевернутую букву «Т» благодаря тому, что центральная его часть имеет вертикальный выступ вверху. Короб алтаря дортмундской Райнолдскирхе, датируемого 1410–1420 гг., выполнен также в форме перевернутой буквы «Т», он имеет по паре створок с каждой стороны внизу и дополнительно пару малых створок в верхней, выступающей части. Внутренние стороны створок (как нижних, так и верхних), в отличие от всех ранее рассмотренных примеров, украшены не рельефами, а живописью. Именно эта схема с коробом в виде перевернутой «Т» с полихромной и почти круглой скульптурой — многофигурными композициями в высоком рельефе, с живописными створками (часто одной или двумя парами больших внизу и парой малых вверху) и пределлой — станет основной для продукции середины и второй половины XV в. — времени расцвета брюссельского рыночного производства резных алтарей.

Живописное, а не рельефное украшение внутренней так же, как и внешней стороны створок полиптиха утвердилось, вероятно, вослед росту признания ранненидерландской живописи, начавшемуся в XV в. [1, s. 158]. Нельзя, однако, не признать, что некоторые брабантские ретабло второй половины XV — первой четверти XVI в. по-прежнему имели полностью скульптурный интерьер, например, работы брюссельской мастерской Яна

Бормана: алтарь святого Георгия (1493, собрание Музея искусства и истории, Брюссель) и алтарь со сценами Страстей из церкви Богоматери в немецком городе Гюстрове (1522); антверпенские произведения: главный алтарь собора в Вестеросе в Швеции (1516), алтарь Мариенкирхе в Любеке, (1518), алтарь со сценами Страстей в Петерскирхе в Дортмунде (1521), страстной алтарь из Ваксалы в Швеции (первая четверть XVI в., ныне — в собрании Исторического музея в Стокгольме) и некоторые другие. Все эти произведения имеют лишь одну пару створок, и, что характерно, подавляющее большинство из них было экспортировано в Германию или Швецию — страны, где всегда оставалась наиболее распространенной продукция немецкой скульптурной школы, которая вплоть до XVI в. сохраняла стандарт скульптурного оформления интерьера алтарных триптихов. Возможно, именно в стремлении угодить вкусам местных заказчиков может крыться объяснение изготовления брюссельскими и антверпенскими мастерами конца XV — первой трети XVI в. аналогичных произведений.

Что касается внутренней структуры декора короба брабантских ретабло, то и здесь к середине XV в. сложились четкие правила. Характерными представителями классической для XV в. формы служат алтари из Ридена (ок. 1440, Музей земли Вюртемберг в Штутгарте), Фуншала (ок. 1440, Музей Квинта дас Крузес, Мадейра), из церквей Тернана (1444–1445) и Амбьерля (1466–1476) во Франции и др. Центральный объем делился декоративными архитектурными элементами на три вертикальные травеи, средняя из которых была выше боковых, отчего короб и получал форму перевернутой буквы «Т». Верхнюю часть каждой из трех травей (иногда больше половины ее общей высоты) заполняла резная архитектурная декорация в виде готических арок, ажурных балдахинов, нервюрно-сводчатых конструкций и орнаментальных элементов [7, p. 42]. Под ними располагались динамичные и многофигурные повествовательные сцены, складывавшиеся в нарративные циклы, читаемые слева направо: страстной цикл, циклы детства Христа, житий Богоматери и святых. Общий повествовательный ряд продолжали живописные композиции на створках — также сюжетные. Все нарративные композиции выполнялись скульпторами и художниками Брабанта максимально подробно, они включали тщательное изображение деталей костюмов, ландшафта и интерьеров, необязательные дополнения к основным сюжетам, почерпнутые из апокрифических текстов и легенд. Сцены насыщались второстепенными персонажами и выразительным психологизмом. С начала XVI в., когда

форма алтарей усложнилась, а сюжетные скульптурные сцены стали выстраиваться в коробе в два, а порой и в три яруса, на пилястрах, разделяющих их, на консолях и в прихотливой резьбе балдахинов стали появляться малые сценки, дополняющие основные сюжеты или соотносящиеся с ними по принципу сопоставления (ветхозаветные прототипы и аналогии). Так, алтарь из Оплинтера (Антверпен, 1530–1540. Королевский музей искусства и истории, Брюссель) имеет 14 сюжетных сцен в коробе и на внутренних сторонах створок, еще 15 маленьких на консолях и 3 на пределле, а также 4 на внешних сторонах створок — всего 36 нарративных сцен [3].

В немецких скульптурных алтарях XV–XVI вв. роль нарратива была менее значительна: центральное место традиционно занимали круглые статуи святых, изображаемых в рост, повествовательные сцены выносились на створки, где изображались обычно в невысоком рельефе. Порой немецкие скульпторы помещали в центр короба композиции, имеющие не нарративный, но символический характер, такие как Древо Иессеево, Святая родня и подобные им.

Такие ненарративные элементы в брабантских алтарях все же встречаются, но гораздо реже и обычно на их периферийных частях. Отдельно стоящие статуи святых, изъятые из какого-либо повествовательного контекста, украшали самые ранние произведения конца XIV — начала XV в. Тогда же в алтари начало проникать нарративнное начало: сначала оно выступало с «иконным» наравне, со временем все сильнее оттесняя его на периферийные части. В целом процент алтарей, в которых существенное место занимают неповествовательные образы — статуи святых или символические сюжеты, весьма незначителен среди дошедших до настоящего времени брабантских резных алтарей. По подсчетам Л.Ф.Джейкобс, центральный короб лишь 75 из известных ей 350 памятников включает в каком-либо виде ненарративный контент, причем всего 9 % произведений брабантских мастеров не включают вовсе никаких повествовательных сцен или же столь малое их число, что они не составляют настоящего цикла [4, p. 54]. Заметим, что в чисто живописных нидерландских полиптихах того же периода роль нарративных сюжетов заметно ниже, нежели в скульптурных.

В основном, неповествовательные образы появляются именно на периферийных частях алтарей, например, известно, что сверху короба произведений, выполненных около и после 1520 г., могли устанавливаться круглые статуи святых, хотя сегодня об этом порой свиде-

тельствуют лишь сохранившиеся платформы под фигуры. Примерами служат алтарь со сценами Страстей брюссельского мастера Яна Боррмана Младшего из церкви Богоматери в Гюстрове, Германия (1522), и его же алтарь из церкви в Вилльберге в Швеции (ок. 1510); также брюссельского производства алтарь св. Анны из собора Уппсалы (ок. 1520) и главный алтарь монастыря в Вадстене, Швеция (первая четверть XVI в.); антверпенские алтари из церкви Сан Лесмес в Бургосе (ок. 1510), церкви Недерлулео в Гаммельстаде, Швеция (ок. 1520), так называемые I и III алтари собора в Вестеросе, а также алтарь из церкви Старкинда, Швеция (все три первой четверти XVI в.).

Большую редкость представляют алтари с полностью ненарративным контентом — и короб, и створки которых украшены исключительно статуями и образами святых. В качестве примеров назовем алтарь из бегинажа в Тонгерене (ок. 1435, ныне — в собрании брюссельского Королевского музея искусства и истории) и антверпенский алтарь из церкви в Фолкарне, Швеция (ок. 1500).

К ненарративному контенту мы относим не только отдельно стоящие статуи святых, но и многофигурные композиции, носящие более символико-аллегорический характер. Наиболее распространенными из них в контексте производства резных алтарей были Древо Иессеево и Святая родня. Эти композиции находятся в центре антверпенского алтаря Святой родни из церкви св. Мартина в Ойскирхе, Германия (ок. 1510) и алтаря св. Анны из Кемпена, Германия (так называемый Кемпен I, 1513–1514). Древо Иессеево редко помещалось в центр ретабло, чаще эта композиция появляется в алтарях первой четверти XVI в. в нижнем ряду по центру, ветви древа, произрастающего из тела спящего Иессея, «пробиваются» в верхний ярус, где, возрастая с двух сторон средней траве и до самой вершины ретабло, фланкируют в большинстве случаев находящуюся на этом центральном месте композицию Распятия (как мы помним, начало XVI столетия — время заметного усложнения внутренней структуры короба алтарей, вместо одного яруса они содержат два или три яруса скульптурных сцен). Такое размещение Древа Иессеева было, в основном, характерно для алтарей, экспортированных в немецкие земли: антверпенские алтари из монастыря Шварценбройх в Лангервеэ (ок. 1520), из Ксантена (ок. 1525), Зюхтельна (ок. 1530) [8], хотя оно встречается и в произведениях в Швеции (Недерлулео), Франции (Сен-Жермен-л'Осеруа, церковь Марии Магдалины в Меньеле) и Англии (Карлайлский собор [9],

Колледж Радли [10]). Для ретабло, вывезенных в страны Скандинавии, более характерна компоновка композиции Древа Иессеева с темами из жития Девы Марии, так в алтаре из Вало (ок. 1515) [2, p. 37–38] и II алтаре из Вестероса (ок. 1520) [6, cat. n. 8, p. 58–63] Спящий Иессей служит своеобразным подножием для образа Богоматери Розария.

Весьма распространена в позднесредневековом алтарном декоре была тема Мессы св. Григория, напрямую связанная с темой пресуществления Святых Даров. Обычно ее изображали на внешней стороне створок алтаря, как в случае алтаря из церкви Едера, Швеция, выполненного в брюссельской мастерской Яна Бормана (1514). Месса св. Григория могла соседствовать с ветхозаветными прообразами евхаристии или с образом Девы Мари на полумесяце, который был напрямую связан с темой заступничества Богоматери. Алтари с дидактической программой внешних створок, включавших Мессу св. Григория, отправлялись преимущественно в Швецию и Германию — соответственно 9 и 8 из всего 19 известных таких алтарей [4, p. 68]. Также практически все ретабло с Мессой св. Григория в коробе находятся в немецких и шведских церквях — это, например, грандиозный многоярусный алтарь из Петерскирхе в Дортмунде; единственным исключением является алтарь Евхаристии из бельгийского Авербоде (1513–1514, ныне в собрании Музея Клюни в Париже). В этом можно усматривать своеобразную адаптацию к местным вкусам и пожеланиям покупателей, ведь в немецких резных алтарях евхаристическая тема и, в частности, Месса св. Григория, была весьма популярна, как и в Скандинавии, где немецкие произведения имели большое распространение. В алтарях же для «внутреннего» пользования южнонидерландские мастера включали одну дидактическую тему — Семь таинств, обычно помещавшихся на консольках в архитектурном обрамлении нарративных сцен, таким образом, она играла лишь второстепенную роль, алтарь же оставался, по существу, повествовательным.

Исходя из рассмотренных примеров, можно сделать вывод о том, что, несмотря на массовость производства, предполагающую значительную унификацию и стандартизацию форм, и всеевропейскую популярность производимых нарративных резных алтарей, брабантские мастера в XV–XVI вв. учитывали и специфику местных рынков сбыта, в частности, немецкого и скандинавского. Приверженность местных покупателей ненарративному, «иконному» решению декора ретабло, включающему, в основном, отдельно стоящие статуи святых или же сюжеты символиче-

ски-аллегорического характера, побуждала мастеров Брюсселя и Антверпена порой отступать от «фирменных знаков», характерных для большей части их продукции, таких как заметная роль подробного и динамичного нарратива, многофигурных скульптурных композиций, наконец, предпочтения живописных створок скульптурным. Заимствовав первоначально немецкую традицию, брабантские мастера выработали собственную характерную типологию и иконографию и век спустя свободно варьировали и дополняли ее ставшими уже практически чужеродными элементами.

Список литературы:

1. *Bertram-Neunzig E.* Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dort-munder Kirche St. Reinoldi — Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft (Diss.). — Köln, 2004. — 281 s.

2. *Borchgrave d'Altena J. de.* Les retables Brabançons, conservés en Suède. — Bruxelles: Lesigne, 1948. — 77 p.

3. *De Boodt R.* Description et iconographie // Le retable d'Oplinter. Het retabel van Oplinter / Éd. L. Masschelein-Kleiner / Scientia Artis. Conjunctione ad cognitionem. — Vol. I (Deel I). — Bruxelles: Institut royal du Patrimoine artistique, 1999. — P. 2–10.

4. *Jacobs L.F.* Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380–1550: Medieval Tastes and Mass Marketing. — Cambridge: Cambridge University Press, 1998. — 352 p.

5. *Kahsnitz R.* Carved Splendor: Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol / Translated by Russel Stockman. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum Publ., 2006. — 480 p.

6. Les retables anversois: XVe–XVIe siècles. — Vol. I. — Catalogue / Sous la dir. de H. Nieuwdorp. — Anvers: Museum voor religieuze kunst, 1993. — 200 p.

7. Retables flamands et brabancons dans les monuments belges / M.Buyle, Chr.Vanthillo dir. — Bruxelles: Ministerie van de Vlaamse Gemenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2000. — 256 p.

8. *Schäfer U.* Is it possible to describe the personal style of an Antwerp carver? // Constructing wooden images: proceedings of the symposium on the organization of Labour and working practices of late gothic carved altarpieces in the Low Countries / C. Van de Velde (ed.). — Brussels: VUB Brussels University Press, 2005. — P. 27–50.

9. *Woods K.W.* Some sixteenth century Antwerp carved wooden altar-pieces in England // The Burlington Magazine, 141 (1999). — P. 145–155.

10. *Woods K.W.* Imported Images: Netherlandish late Gothic sculpture in England, c. 1400 — c. 1550. — Donington: Shaun Tyas, 2007. — 602 p.