А.А. РОДЕНДОРФ
Искусствовед, научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: staceyrodendorf@gmail.com

A.A. RODENDORF
Art historian, researcher at the research Institute of RAH
e-mail: staceyrodendorf@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_145_174

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ИЗБРАННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЯНА ВАН ЭЙКА

THE INTERPRETATION PROBLEM OF VISUAL IMAGES IN SELECTED ARTWORKS BY JAN VAN EYCK

В данной статье избранные художественные произведения авторства Яна ван Эйка рассматриваются в контексте детального анализа сюжетов художественных произведений и освещения интерпретации наиболее значимых индивидуальных черт, характеризующих художника как новатора голландской школы живописи.

In this article Yan van Eyck's selected artworks being considered in context of a detailed analysis of the plots and also in the interpretation of the most significant individual features that characterize Jan van Eyck as innovator of the Dutch school of painting.

Ключевые слова: Ян ван Эйк, визуальные образы, интерпретация, Северное Возрождение, живопись, алтарная живопись.
Keywords: Jan van Eyck, visual images, Northern Renaissance, painting, portrait, altar, painting, altar painting.

Ян ван Эйк — актуальный для исследования нидерландский живописец, являющийся одним из основоположников искусства раннего Северного Возрождения.

Само употребление понятия «визуальный образ» в данной статье необходимо для того, чтобы сделать особый акцент на непосредственно видимой и воспринимаемой зрителем составляющей, раскрыть особенности стиля, но в то же время и семантические аспекты живописи Яна ван Эйка. Необходимо яснее обозначить: визуальный образ объединяет не только внешние характеристики художественного произведения или его части, но и семантику последнего через интерпретацию тех или иных внедренных в него символов.

Именно через призму анализа и интерпретации образов становится возможным рассмотреть живописное творчество Яна ван Эйка с современной точки зрения. Это необходимо для науки, которая базируется, в первую очередь, на фактологических аспектах. Однако практически каждое произведение ван Эйка дополнительно содержит в себе ряд визуальных образов, максимально точно считываемых зрителем той эпохи, которые в данный момент времени представляется возможным верно интерпретировать. Вместе с этим, не только для той эпохи, но и непосредственно для настоящего времени визуальные образы делают творчество данного художника актуальным для изучения. Современный зритель может не в полной мере осознавать всю смысловую глубину образов, вложенных в произведение ван Эйком, однако образ как один из множества знаков оказывает на него определенное эмоциональное воздействие.

Живописное искусство Нидерландов первой половины XV века довольно точным образом определяет термин «новое искусство», который позаимствован из истории музыки. Не возрождение античности, как в Италии, но интуитивное, самостоятельное и религиозно-мистическое познание окружающего мира легло в основу принципиально новой североевропейской культурной парадигмы. Происходило религиозное обновление.

Исходя из этого, человек стал не вершиной всего живущего, а лишь одним из свидетельств могущества Господа. Земля и небо, животные и растения, человек и созданное его руками — все заслуживало благоговейного и пристального внимания [1]. Вышеописанное ощущение божественной важности повседневного бытия, очевидное в живописном творчестве Яна ван Эйка, во многом послужило исходным пунктом развития реализма в европейской живописи.

Главным произведением Яна ван Эйка, в котором проявляются наиболее значимые визуальные образы религиозного плана, можно считать Гентский алтарь (ил. 1), или «Поклонение мистическому агнцу» (ори-

гинальное название произведения). Существует обширное количество трудов о творчестве Яна ван Эйка, однако из всего обилия литературы были выбраны публикации, непосредственно связанные именно с рассматриваемой темой. Например, стоит внимания издание Б.А. Успенского «Гентский алтарь Яна ван Эйка», 2013 год [16], так как в нем, в первую очередь, описываются образы, созданные художником.

Стоит изначально отметить тот факт, что ключевая проблема Гентского алтаря — проблема общей организации пространства, ведь в нем изображено как пространство земного мира, так и пространство сакрального. Следовательно, одно пространство соотносится с тем, в котором находится зритель (то есть внешний наблюдатель по отношению к изображению): это пространство принадлежит земному миру. Ему противопоставлено другое пространство, иное и потустороннее: оно уже соотносится с позицией внутреннего наблюдателя, нахождение которого предполагается в самом изображении.

Таким образом, в произведении ван Эйка демонстрируются два мира, но они очевидно объединены в одном контексте. Соответствующее вышеописанному противопоставление может быть прослежено как в открытом, так и закрытом виде алтарного произведения, при этом проявляясь по-разному. Таким образом, в открытом алтаре противопоставление выражается перспективно (с помощью использования той или иной зрительской позиции), а в закрытом алтаре — стилистически (с помощью специальных изобразительных средств, прежде всего, цветовой палитры).

Семантический анализ Гентского алтаря позволяет в полной мере продемонстрировать сложное религиозное содержание данного алтарного произведения. Это своего рода визуальный богословский трактат, прочтение которого предполагает выявление специального «языка».

Также особое внимание при работе над данной статьей было уделено труду Н.Н. Никулина «Нидерландская живопись XV и XVI веков в Эрмитаже», 1967 год. Это издание представляет собой подробную публикацию нидерландских произведений искусства. Безусловно, основная цель подобной литературы — ознакомление и популяризация искусства Северного Возрождения среди интересующихся и изучающих данный период времени в искусстве. Дополнительно издание «Нидерландская живопись XV и XVI веков в Эрмитаже» помогло хронологически точно структурировать полученную информацию, необходимую для статьи.

Также следует отметить книгу исследователя и куратора Тилля-Хольгера Борхерта «Ван Эйк», изданную в 2009 году. Основная тематика, затронутая в данном произведении, — изобретение Яном ван Эйком техники масляной живописи, одно из важнейших фундаментальных нововведений в живописном искусстве. Также в книге Тилля-Хольгера Борхерта присутствуют детальные описания произведений автора.

Однако в вышеупомянутой литературе акцент делается не столько на описание и семантику визуальных образов, сколько, в основном, на биографию и споры вокруг авторства произведений художника, поэтому в данной статье именно через визуальные образы можно рассмотреть все инновации, продуманные и использованные Яном ван Эйком. Тем не менее, вышеназванная избранная литература помогает структурировать обилие справочной информации не только в живописном творчестве Яна ван Эйка, но и в контексте его эпохи.

Безусловно, Ян ван Эйк, соединив несколько живописных аспектов, сформировал стиль северного Возрождения, который уже нельзя рассматривать вне его творчества. Стиль выступил фактором творческого процесса и осуществлением ориентации художника по отношению к реальности и к художественной традиции. Как справедливо заметил Б.А. Успенский, именно стиль диктует автору (Яну ван Эйку, в частности) некоторую избирательность по отношению к жизненному материалу и культурно-художественной традиции.

Северное Возрождение — период в культурном развитии стран, которые расположены севернее Альп, — Франция, Нидерланды, Германия первой трети XV–XVI вв. Данный термин можно считать довольно условным, так как искусство вышеназванных государств в период Северного Возрождения стало развиваться как продолжение готики, с тем лишь отличием, что визуально-семиотический готический уклон был, в основном, в сторону земного. Готическая напряженность, возвышенность и строгость остались основными чертами описываемого стиля.

В Северной Европе на появление и становление новой культуры наибольшее влияние оказало не столько античное искусство, сколько христианство как религия. Считалось, что образ Бога изначально запечатлен в окружающем мире и в природе. Именно поэтому основной задачей североевропейских художников эпохи Возрождения было изображение окружающего человека мира в его чистом виде. Североевропейское искусство понимало и обозначало место человека иначе, чем, например,

итальянское. В итальянском искусстве индивид рассматривался как центр Вселенной, он наделялся практически безграничными возможностями. В искусстве же Северной Европы человек является лишь одним из чудес Создателя: как еще одно доказательство Его общего могущества.

Итальянский гуманизм имел определенное пристрастие к классическим формам; нидерландский же, в свою очередь, воспевал и демонстрировал духовность индивида, следовательно, показ человека с идеальными пропорциями априори не являлся первостепенным.

Новые черты обновленного искусства Ренессанса стали проявляться в Нидерландах, сделав их негласным очагом Северного Возрождения. Эта небольшая страна, которая включает в себя территорию нынешних Голландии и Бельгии, являлась одной из самых промышленно развитых и богатых стран Европы. Крупным центром Нидерландов был город Брюгге, который считался торговым, однако к концу XV века он уступил свое первенство Антверпену [2].

В искусстве Нидерландов просматриваются характерные черты фольклора, гротеска на грани с абсурдом и фантастики. При этом отдельное место отводится деталям, которые оказываются не просто предметами: практически в каждой тщательно проработанной детали заключен тайный смысл. Такие, казалось бы, незначительные предметы быта, как зеркало, яблоки или рассыпанные апельсины, в искусстве северного Возрождения, помимо очевидных, имели скрытые значения, чего в целом нельзя сказать, например, о живописном искусстве Италии этого же периода времени, ведь в нем на первый план выходила именно демонстрация внешних свойств объекта.

Игра линий в живописи Нидерландов тоже занимает не последнее место, но эти линии требуются не столько для построения объема, сколько для орнамента и общего четкого ритма произведения, визуально имея множественные общие черты с готическим стилем в архитектуре. Нидерландские живописцы нарочито не выделяют главные фигуры, не делают четкого акцента на непосредственный центр композиции. Их внимание распространяется на все окружающие детали пространства, которое может включать в себя вполне реалистичную демонстрацию даже интерьера собора.

Стоит упомянуть и о таком виде композиции, когда ее центра не существует вовсе: полотно заполнено сценами, которые равны по значимости между собой. Данный вид композиции доказывает, насколько

художники периода Северного Возрождения были заинтересованы в отображении мира в целом, в то же время, не упуская из вида мелких деталей.

В подтверждение вышесказанного, необходимо пояснить: стиль эпохи Возрождения в Нидерландах берет начало в творчестве Яна ван Эйка. Дату рождения художника следует, по всей вероятности, относить к первой половине 1390-х гг., родиной же его традиционно считается город Маасэйк в нидерландской провинции Лимбург. Первыми уроками живописи, предположительно, Ян ван Эйк был обязан своему старшему брату Гумберту. К 1422 году, когда имя ван Эйка впервые упоминается в документах, он был уже известным живописцем, состоящим на службе у Иоанна Баварского, графа Голландии, Зелландии и Геннегау, двор которого находился в Гааге.

С 1425 по 1429 год ван Эйк был придворным художником бургундского герцога Филиппа Доброго в Лилле, попутно выполняя и ряд дипломатических поручений. Существует довольно большое количество пробелов в творческой биографии ван Эйка. Главный — совместное живописное творчество Яна с его старшим братом Хубертом ван Эйком. Идут споры по поводу отдельных картин художника: об их содержании и технике живописи.

Творчество Яна и Хуберта ван Эйков многим обязано графическому искусству иллюстраторов братьев Лимбургов и алтарного живописца Мельхиора Брудерлама, которые работали при бургундском дворе в начале XV века [3]. Ян ван Эйк развил данную манеру, создав на ее основе совершенно иной стиль, более индивидуальный и реалистичный, что стало возвещать о решительном повороте во всей алтарной живописи Северной Европы.

По всей вероятности, Ян ван Эйк начал свою художественную деятельность с миниатюры. Ряд исследователей приписывает [4] ему несколько листов, «Отпевание» и «Взятие Христа под стражу», 1415–1417 годов соответственно, в составе так называемого «Турино-Миланского часослова», выполненных для герцога Беррийского. На одном из них изображены святые Юлиан и Марта, перевозящие Христа через реку. Реалистичные изображения различных явлений действительности встречались в нидерландской миниатюре и до ван Эйка, однако ранее ни один художник не мог объединить отдельные элементы в целостный образ.

Сегодня существует общепринятое мнение о том, что Ян ван Эйк выполнил несколько миниатюр в «Турино-Миланском часослове» [5]. Ми-

ниатюра «Отпевание покойника» не только имеет композиционное сходство с «Мадонной в церкви», но и отличается толщиной красочного слоя как произведение на дереве, выполненное живописцем, не вполне знакомым с техникой иллюминирования манускриптов. Когда ван Эйк приступил к работе на листе, на нем уже были обозначены как расположение текстового блока, так и орнаментальной рамки, а пространство, которое должна была занимать основная иллюстрация, было обрамлено бордюром из золотой фольги.

Миниатюра «Рождество святого Иоанна Крестителя», несомненно, также была выполнена Яном ван Эйком. В данной миниатюре снова бросается в глаза толщина красочного слоя. Изображенный интерьер обнаруживает близкие параллели с «Портретом четы Арнольфини» 1434 года. Однако здесь похожая на сцену комната имеет квадратную форму и показана сверху. Особенно эффектным, благодаря мастерски выполненным лессировкам, является изображение читающего в соседней комнате Захарии. Маленький ребенок, стоящий возле показанной со спины девушки-служанки, указывает на фигуру, которая является центром внимания, а именно — на Деву Марию. Она находится справа и несет миро, которым будет помазывать последнего пророка, благословляя его на миссию. Перед ней на столике изображены хлеб и вино, напрямую связанные с Евхаристией и смертью будущего Спасителя. Сцена Крещения Христа в нижней части страницы является, пожалуй, одним из самых выразительных пейзажей ранней нидерландской живописи. Здесь ван Эйк также демонстрирует низкую линию горизонта, чтобы перспективно показать реку, исчезающую вдалеке.

Между нижней иллюстрацией и инициалом «D», в который вписана фигура Бога Отца, устанавливается зрительная связь, так как на только что крестившегося Христа нисходит из инициала Святой Дух в виде белого голубя. Ян Ван Эйк слегка наметил небо над пейзажем, который удаляется к низкому горизонту. Таким образом, пейзаж становится безграничным, продолжающимся на весь лист.

Идентификация данных миниатюр как ранних произведений Яна ван Эйка была основана, главным образом, на том, что похожие типы фигур преобладают также и в более поздних произведениях художника. В 1431 году ван Эйк поселился в Брюгге, где стал придворным, а также городским живописцем. Через год мастер завершил работу над вышеупомянутым Гентским Алтарем — масштабным полиптихом, состоящим





Рис. 1. Хуберт ван Эйк. Гентский алтарь в открытом виде, 1432. Собор Святого Бавона, Гент
Рис. 2. Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк. Гентский алтарь в закрытом виде, 1432. Собор Святого Бавона, Гент

из двенадцати дубовых створок (ил. 1). Работу над алтарем начал старший брат Яна, Губерт ван Эйк. После его смерти в 1426 году Ян продолжил роспись полиптиха. Новые возможности техники масляной живописи во многом помогли ван Эйку достойно осуществить проект Гентского алтаря, впоследствии ставшего основным живописным памятником северной Европы XV века.

Следует отметить, что описание Гентского алтаря присутствует в литературно-справочном издании Т.-Х. Борхерта «Ван Эйк», 2008 год, однако необходимо описать работу более детально, подробнее остановившись непосредственно на интерпретации визуальных образов, включенных в данное художественное произведение.

Спорным остается вопрос об авторстве данного произведения. Надпись на его раме говорит о том, что работу начал художник «Губерт ван Эйк, выше которого нет», а закончил брат Ян, «в искусстве второй». Существует предположение о том, что слово «художник» необходимо интерпретировать как «скульптор» и относить к резчику, выполнившему обрамление, в связи с чем и родилась гипотеза авторства К. Волля и Э. Рендерса: существовал ли Губерт на самом деле или данная теория является легендой? При всем многообразии точек зрения о роли каждого из братьев в росписи Гентского алтаря ни одна из них не может являться в



Рис. 3. Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк. Гентский алтарь в закрытом виде. Сцена Благовещения, 1432. Собор Святого Бавона, Гент

большей мере убедительной; во всяком случае, значительная часть данного алтарного произведения была выполнена годы спустя после кончины Губерта ван Эйка.

Гентский алтарь уникален, с искусствоведческой точки зрения. Он представляет собой многоярусный полиптих, состоящий из двадцати панелей, достигающих трех с половиной метров в высоту в центральной части, пяти метров в ширину в раскрытом виде и весом более тонны. Это масштабное произведение искусства насчитывает двести пятьдесят восемь изображённых человеческих фигур.

Как следует из нанесенной надписи, создано данное произведение было на средства донатора Йоса Вейдта. Йос являлся не только донатором, выделившим денежные средства на алтарь, но и ктитором собора святого Иоанна Богослова (в данный момент он посвящен святому Бове или Бавону) и содержал там семейную капеллу. Следовательно, алтарь был не единственной «спонсорской» помощью жертвователя. Йос Вейдт и его супруга Изабелла Борлют изображены на алтаре в виде молящейся Иоанну Крестителю и Иоанну Богослову пожилой пары в довольно скромных одеяниях; створки с их портретами видны, когда алтарь находится в закрытом виде (ил. 2).

В среднем ряду закрытого алтаря расположена сцена Благовещения (ил. 3). Изображения фигур архангела Гавриила и Девы Марии разделены окном с городским пейзажем: идентичным виду из окна четы Вейдтов. В верхнем же ряду Ван Эйком изображены образы языческих провидиц и ветхозаветных пророков, которые предсказали пришествие Христа.

В 1460-х годах Фландрию захлестнули антииспанские волнения. Сторонники кальвинизма подняли иконоборческие бунты, во время которых громили католические соборы и уничтожали предметы искусства. К счастью, несмотря на масштабные размеры, Гентскому алтарю удалось избежать массивного разрушения: его разобрали на части и скрыли в соборной башне [6].

И в закрытом, повседневном, положении, и в открытом — праздничном — алтарь делится по горизонтали на два яруса, что устанавливает формальное разделение между различными тематическими зонами. Данное четкое деление на верхний и нижний регистры, а также очевидная разница масштабов фигур долгое время не давали возможности установить логические связи между образами Гентского алтаря.

Тематика, выбранная для открытой внутренней стороны алтаря, отражает его посвящение всем святым, которым образ и предназначался. В целом, на нижнем регистре изображается непрерывная процессия всех святых: на центральной панели исповедники, святые и мученики, а также патриархи и пророки, а на створках — праведные судьи, воинство Христово, отшельники и христианские пилигримы.

Таким образом описывает одну из частей алтаря Б.А. Успенский в своей работе «Гентский алтарь Яна ван Эйка»: «На вертикальной оси мы видим изображение Троицы, а именно, Отца, Сына и Святого Духа. Святой Дух изображён в виде голубя. Сын, т.е. Христос, представлен в образе агнца — мистического Агнца из Откровения Иоанна Богослова. Из тела Агнца (Христа) льётся кровь. Ниже демонстрируется превращение крови Христа в Источник Жизни; это «источник воды живой» (fons aquae vitae) из Откровения Иоанна Богослова. Река Жизни, о которой говорится в той же книге, вытекает из этого источника» [16, с. 13–14].

Следует отметить, что таким образом изображается Евхаристия, при этом ее изображение объединено с изображением Троицы. Превращение крови Христа в источник жизни является главной темой Евхаристии; вместе с тем, соединение воды, духа и крови вполне соответствует тому, что Иоанн Богослов говорит о Христе. Следовательно, на вертикальной оси в открытом алтарном изображении представлена тема Троицы, которая, в свою очередь, переходит в тему Евхаристии. Далее стоит обратиться к горизонтальной оси. Данное построение композиции, несомненно, византийского происхождения, было известно и на Западе.

Итак, верхний ряд алтаря ближайшим образом напоминает деисус, а справа и слева от него присутствуют изображения Богоматери и Ио-

анна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества.



Рис. 4. Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале, ок. 1434–1436. Музей Грунинге, Брюгге

Ян ван Эйк пользуется несколькими художественным приемами. В открытом алтаре противопоставление двух миров выражено с помощью двух перспектив — внешней и внутренней. Внешняя (она же земная) перспектива соотносится с позицией зрителя. Внутренняя (божественная) перспектива является точкой зрения изнутри алтаря, она зеркально отвечает внешней. Семантический аспект перспективы нередко связан с живописным, так как форма и содержание находятся в неразрывном взаимодействии между собой. Внутренней и внешней перспективам соответствуют определенные персонажи и сюжетные линии, а также индивидуальное понимание и значение правой и левой сторон.

Исследователь Т. Борхерт в своем издании «Ван Эйк» подводит итог: «Земное пространство — это, собственно, наше пространство, оно ориентируется на зрителя картины: изображение этого пространства координируется с нашей зрительной позицией, с нашим восприятием. Между тем, небесное пространство — это пространство Агнца. Итак, речь идёт о соединении в одном изображении двух перспектив — Божественной и человеческой» [7].

Следующее значимое живописное изображение Мадонны кисти Яна ван Эйка было написано по заказу каноника Георга ван дер Пале (ил. 4). Ян ван Эйк создал алтарную композицию, во многом отличную от его предыдущих работ. Строго отмечая центр картины, на возвышении из двух ступеней располагается трон с балдахином из зеленой ткани, богато расшитой цветами. С подножья трона спускается ковер, край которого упирается в нижнюю часть рамы произведения. Ковры — часть быта обеспеченных людей, и здесь, как и, например, на «Портрете четы Арнольфини», ковер является и символом высокого статуса. Данный ковер условно можно назвать восточным, хотя здесь не показаны арабские тексты, которые, как довольно давно было замечено исследователями,

появлялись в западной алтарной живописи. Длина и протяженность ковра дают ощущение определенного расстояния до трона, в то время как верхний срез балдахина приближает сам трон к позиции зрителя. Таким образом, Дева Мария оказывается и удаленной, и приближенной одновременно. Подобной оптической иллюзии ван Эйк достигает, окутывая ее фигуру массивным плащом, который расстилается на ступенях, визуально увеличиваясь. Его глубокий красный цвет придает сильный пафос образу Богоматери, не нарушая вместе с тем его скромность и лаконичность.



Рис. 5, 6. Трон, фрагменты: «Убийство Каином Авеля» и «Борьба Самсона со львом»

Трон украшен драматическими скульптурными группами «Убийство Каином Авеля» и «Борьба Самсона со львом» (ил. 5, 6), а также статуэтками Адама и Евы, расположенными в небольших нишах. Богоматерь с младенцем представляет собой центр композиции как визуально, так и по смыслу. В данной группе сконцентрирован цвет всех остальных частей — красный, белый, синий, зеленый и золотой. Младенец правой рукой держит попугая, а левой протягивает букет цветов Богоматери. Птица в руках Христа, вероятнее всего, символизирует человеческую душу.

Долгое время нагота младенца оставалась закрашенной светлым пигментом неизвестным корректором, пока добавленный слой не удалили во время реставрации в XX веке. И мать, и ребенок смотрят на пожилого каноника, опустившегося на колени возле их трона. Его святой покровитель Георгий из Каппадокии, приподнимая правой рукой шлем, указывает на каноника св. Донациану, патрона церкви, который, в свою очередь, смотрит на них. Святой Георгий изображен в дорогих сверкающих доспехах; рядом с ним располагается белое знамя с красным крестом — главный атрибут данного святого. Правой рукой Георгий снимает шлем нетривиальной формы, а левую руку протягивает в направлении каноника, словно представляя его Деве Марии. На груди Георгия надпись Adonai — одно из многочисленных имен Бога в Ветхом Завете. За плечами находится изогнутый щит. Таким образом осуществляется внутренняя сакральная связь персонажей, представленных в композиции, не имеющей

определенного сюжетного развития. Сам Ван дер Пале производит впечатление некой рассеянности, болезненности и отвлеченности. По словам искусствоведа Б. Ротштайна, он намеренно изображен «отключённым» от реального мира, полностью погрузившись в мир духовный, что подкрепляется очками в его руках, символизирующими не только образование, ум и богатство, но и подверженность земных человеческих чувств ошибочному восприятию реальности и времени.

Образ Богоматери у Яна ван Эйка практически всегда наделен идеальными чертами в рамках фламандской красоты периода северного Возрождения. Округлое лицо с высоким лбом и небольшим подбородком обрамлено волнистыми прядями светлых волос; голову украшает диадема. Визуальный образ Девы Марии сочетает в себе земное и небесное — конкретность облика земной женщины и возвышенность «царицы небесной». Для живописного стиля ван Эйка весьма характерно подобное изображение Богоматери: приближенное к реальности, благодаря высокому портретному мастерству, но и одухотворенное.

При исследовании данного произведения посредством снимка в инфракрасных лучах видно, что левая рука младенца, изображенного в непростом повороте, изменена ван Эйком: она опущена чуть ниже [8]. Вероятно, автор заметил некоторую пластическую скованность фигуры и стремился показать ее движение более натуроподобно. Святой Георгий облачен в рыцарские доспехи, созданные вероятнее, ювелиром, нежели рядовым оружейных дел мастером. На шлеме заметно отражение Богоматери, а на щите за его спиной — мужской фигуры, являющейся, по всей вероятности, еще одним зашифрованным автопортретом самого художника. Образ святого Георгия — воплощение рыцарского идеала, которое культивировалось герцогами Бургундского дома. Святой Донациан облачен в епископскую ризу из синего бархата, тканного по золотой основе. Его митра украшена драгоценными камнями так же, как и крест в левой руке. В правой руке святой держит свой главный атрибут — колесо с зажженными свечами. Выражение его лица бесстрастно, и весь образ воплощает черты высокого духовного сана — пожизненного слуги католической церкви.

Ритмы и формы в данном произведении стали тяжелее, крупнее и размереннее. Ян ван Эйк в своей «Мадонне каноника ван дер Пале» смог создать явное господство духа. По сравнению с прежними изображенными визуальными образами, данные, находясь в плавном полу-

круге, не стремятся заслонить собой пейзаж или замкнуть перспективу. На смену юным мадоннам прежних лет пришла иная — величественная и занимающая основную часть живописного произведения. Фигуры четырех участников сцены (Мадонна, святой Домициан, святой Георгий и донатор Пале) приобрели повышенную материальную массивность. В данном произведении престарелый священник изображен настолько близко к Богоматери и своему патрону святому Георгию, что почти касается белыми одеждами ее алого плаща и рыцарских доспехов.



Рис. 7. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена, ок. 1435. Лувр, Париж

Проанализировав предыдущий визуальный образ Богоматери, нельзя не остановиться на произведении «Мадонна канцлера Ролена», написанном в 1435 году (ил. 7). Николас Ролен, канцлер герцогства Бургундия, чей донаторский портрет написан в левой части полотна перед Мадонной, заказал эту картину для собственной приходской церкви Нотр-Дам-дю-Шатель (фр. Église Notre-Dame du Châtel) в городе Отён, где она находилась до сожжения церкви в 1793 году.

Живописная работа изображает Деву Марию, в ярко-красных контрастных одеждах, с младенцем Иисусом на коленях. Она коронуется ангелом и сидит напротив канцлера Ролена. Действующие лица располагаются в итальянской лоджии, которая декорирована барельефами и колоннами. На заднем плане виднеется город с рекой в центре.

В контексте произведения наиболее вероятно, что это бургундский Отён, являющийся родным городом канцлера Ролена. Некоторые из многочисленных земельных владений канцлера в окрестностях Отёна также включены в пейзаж.

Небольшой сад с цветами, находящийся за колоннами, очевидно, символизирует чистоту и непорочность Девы Марии. Позади сада расположена пара мужских фигур, стоящих спиной к зрителю. В человеке, облаченном в синие одежды, с красным тюрбаном на голове и с посохом в левой руке, многие видят автопортрет самого Яна ван Эйка, так как на другом портрете, который будет упомянут далее, на голове художника находится практически идентичный тюрбан алого цвета. Рядом с фигурами видны

два павлина, в Средних веках являвшиеся символами гордости и бессмертия.

Следом уместно проанализировать с точки зрения наличия визуальных образов «Дрезденский триптих» Ван Эйка, который известен также под названиями «Алтарь Девы Марии» и «Богородица с Младенцем, Архангелом Михаилом и Святой Екатериной» (ил. 8). Это навесной триптих скромного формата, состоящий из пяти панелей: центральной внутренней и двух двусторонних соответственно. Произведение имеет авторскую подпись, датированную 1437 годом. «Дрезденский триптих» считается единственным сохранившимся произведением такого рода, приписываемый ван Эйку и подписанный его отличительной фразой: «ALC IXH XAN» («Как умею»).

В закрытом состоянии на двух наружных сторонах триптиха расположены изображения Архангела Гавриила и Девы Марии из евангельского сюжета Благовещения. Для написания данных визуальных образов ван Эйком использовалась техника гризайль, и из-за практически монохромных оттенков у зрителя должно было создаться такое впечатление, будто фигуры созданы из камня. Сцена на других трех внутренних панелях триптиха написана в церковных интерьерах. На центральном изображении находится Дева Мария, сидящая на троне с младенцем Христом на руках (ил. 9). На левом крыле изображена фигура Архангела Михаила, правая рука которого лежит на плече коленопреклоненного перед Богоматерью портрета до-







Рис. 8. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих, 1437. Галерея старых мастеров, Дрезден

Рис. 9. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих. Фрагмент, изображающий Богоматерь с младенцем сидящими на троне с балдахином и полихромными мраморными колоннами

Рис. 10. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих. Фрагмент правой панели с изображением Святой Екатерины и внутренних молдингов защитной рамы, 1437. Галерея старых мастеров, Дрезден

натора. На правой части триптиха ван Эйк расположил образ читающей святой Екатерины Александрийской (ил. 10). Границы между панелями разделены несколькими слоями краски бронзового оттенка, с надписями на латыни, которые были позаимствованы из различных источников. Так, слова на центральной раме были взяты из библейских описаний Вознесения Девы Марии, в то время как на внутренних створках были отображены выдержки молитв, предназначавшихся святым Екатерине и Михаилу.



Рис. 11. Ян ван Эйк. Мадонна Лукка. Ок. 1437. Штеделевский художественный институт, Берлин

Существует теория о том, что данный триптих был предназначен для домашней (личной) молитвы и использовался священником в виде переносного алтаря. Несмотря на то, что данные о донаторе не сохранились, украшенные в фирменном стиле ван Эйка латинскими надписями рамы панелей свидетельствуют о высоком статусе заказчика. В связи с тем, что фактические свидетельства о донаторах произведений периода Северного Возрождения отсутствуют, их личности впоследствии могут быть установлены именно на основе документов, выявленных и организованных современными исследователями. Гербы с утерянными частями на углах створок «Дрезденского триптиха» были сопоставлены с гербом Альберго Джустиниани из Генуи — известного объединения, которое с 1362 года стало принимать участие в устроении торговых отношений с Брюгге.

Так как данное произведение было четко датировано, оно стало использоваться в качестве негласной точки отсчета для атрибуции остальных работ Яна ван Эйка; Дрезденский триптих отражает стилистическое развитие живописи мастера в ряде деталей и образов, что включает в себя тщательную работу над молдингами и витражами, а также реалистичное изображение перспективы.

Композиционный каркас центральной панели имеет сходство с иной, недатированной живописной работой ван Эйка без подписи: «Ма-

донна Лукка», лишь ориентировочно относящейся к 1436 году (ил. 11). Данное произведение имеет определенные сходства с центральной панелью «Дрезденского триптиха», выраженные в комплексе образов и предметов: таких, как положение фигуры Богоматери, алые одежды, изумрудного цвета балдахин с вышивкой, узор дорогого ковра, драпировки, охристые оттенки, рельефы из дерева.

Слева, у застекленного окна, расположены плоды, вероятно, апельсинов, что, в свою очередь, свидетельствует о высоте положения и вполне может отсылать к «Портрету четы Арнольфини» также кисти Ван Эйка. Помимо прочего, существует вполне вероятная версия о том, что «Мадонна Лукка» является завуалированным портретом молодой супруги художника, Маргарет, о которой еще будет сказано ниже.



Рис. 12. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви. Ок. 1438—1440. Берлинская картинная галерея, Берлин

Завершая обзор визуальных образов Богоматери в данной статье, нельзя не указать произведение ван Эйка «Мадонна в церкви», относящееся к 1438–1440 годам (ил. 12).

Дева Мария изображена в интерьерах готического собора. Богоматерь представлена Царицей Небесной в украшенной драгоценными камнями короне, держащая ребенка — Христа, который смотрит на нее и сжимает вырез ее красного платья в той самой манере, которая напоминает византийскую традицию изображения Богоматери с младенцем — византийскую элеусу XIII века («Умиление»). Узор в арке в задней части нефа есть резьба по дереву, изображающая эпизоды из жизни Девы Марии, а скульптура из древесины в нише показывает, что она держит ребенка в аналогичной позе.

Исследователь Эрвин Панофски видел данное произведение так, как если бы главные фигуры были задуманы как ожившие скульптурные произведения. В дверном проеме справа два ангела исполняют псалмы. Как и на изображениях Богоматери византийского образца, ван Эйк изображает Марию монументальной и максимально масштабной, по сравнению с интерьером собора. Произведение будто залито лучами света, проникающими через витражные окна. Свет проникает сквозь весь интерьер, а затем пре-

вращается в два блика на полу. Безусловно, здесь свет имеет символическое значение: он одновременно намекает на практически зримое присутствие Бога и на девственную чистоту Марии.

«Мадонна в церкви» была впервые атрибутирована в 1851 году. С тех пор ее датировка и последующая атрибуция широко обсуждались среди исследователей. Изначально озвучивалось мнение о том, что это ранняя работа Яна ван Эйка, однако теперь окончательно приписывается именно ему и считается его поздней работой, демонстрирующей методы, присутствующие в творчестве мастера с середины 1430-х годов и позднее.

Сегодня «Мадонна в церкви» множеством исследователей и искусствоведов считается одной из лучших произведений Яна ван Эйка в контексте мастерства и общей стилистики: американский историк Миллард Мисс писал о ней: «Это великолепие и тонкость изображения света не имеют себе равных в западном искусстве». ссылка

Далее необходимо обозначить: Ян ван Эйк являлся новатором также и в области портретной живописи. Он первым заменил погрудный тип поясным, а также ввел трехчетвертной поворот. И, безусловно, именно он положил начало максимально реалистичному портретному методу. Примерами могут служить произведения «Тимофей» и «Портрет мужчины в красном тюрбане» (ил. 13, 14).





Рис. 13. Ян ван Эйк. Тимофей. 1432. Лондонская национальная галерея, Лондон
Рис. 14. Ян ван Эйк. Портрет мужчины в красном тюрбане. 1433. Лондонская национальная галерея, Лондон

Портрет «Тимофей» датирован 1432 годом и является наиболее ранним из сохранившихся образцов светского портрета в искусстве Северного Возрождения. Ян ван Эйк создавал данное произведение уже в довольно зрелом возрасте, будучи узнаваемым художником со сформировавшимся особым стилем. Изображение мужчины приблизительно три-

дцати лет написано маслом на деревянной доске. Несмотря на точное воспроизведение черт лица мужчины, все же доподлинно неизвестна его личность. У изображенного персонажа аскетичные черты лица: высокий лоб, прямой нос, полные губы, яркие глаза. В руке мужчина держит исписанный свиток. Задумчивый взгляд портретируемого направлен не на зрителя, он устремлен в сторону. Некоторые исследователи отмечают определенную внешнюю и композиционную схожесть «Тимофея» с мужскими образами произведений ван Эйка «Портрет четы Арнольфини», 1434 (ил. 15), и «Портрет Джованни ди Николао Арнольфини», 1438 (ил. 16).





Рис. 15. Ян ван Эйк. Портрет Джованни ди Николао Арнольфини. 1438. Государственные музеи Берлина

Рис. 16. Ян ван Эйк, Портрет четы Арнольфини. 1434. Лондонская национальная галерея, Лондон

Исследователь Б.А. Успенский писал о портрете «Тимофей»: «Он обладает двоякой направленностью; можно сказать, что внешний мир, проникая сквозь глаза Тимофея, претворяется в новое качество — во внутреннюю сферу человека. А вместе с тем, как луч, попавший в другую среду и преломлённый ею, он не теряет при этом своей природы. Взгляд Тимофея утверждает и сопричастность его мирозданию, и наличие в нём глубокой духовной жизни. Мы ничего не знаем о ней определённого, но мы чувствуем её, и не случайно глаза на портретах ван Эйка чаще всего имеют оттенок неразрешимой для зрителя загадочности» [16].

Необходимо отметить, что подобного рода портреты считались посмертными. Исследователь С. Джонс отмечал, что древнеримские надгробия нередко изображали портретируемых, ранее ушедших в мир иной, за каменным парапетом с высеченной надписью, что ван Эйк мог узнать из своей творческой поездки во Францию.

«Портрет мужчины в красном тюрбане» же изображает человека средних лет. Благодаря крайне реалистичной передаче тончайших черт лица, становится возможным примерно определить его возраст. У персонажа черты лица, характерные для голландца, — тонкие губы, крупный прямой нос, светлые глаза. На его голове — красный тюрбан, который, безусловно, привлекает к себе внимание зрителя ярким акцентом. Ян ван Эйк детально проработал драпировку и светотеневые переливы ткани. Головной убор занимает на плоскости произведения гораздо большее пространство, чем лицо. Тюрбан — истинный и, возможно, главный объект абстрактной красоты, натуралистично построенный по законам пространственной геометрии. Он являет собой своего рода отдельно взятый натюрморт. С тем же пристальным вниманием, с которым ван Эйк относится к своим моделям, здесь художник изучает объемные складки красной ткани, завивающейся в тюрбан и стягивающейся в узел в игре эффектных светотеневых контрастов.



Рис. 17. Ян ван Эйк. Портрет Яна де Лейва. Ок. 1436. Музей истории искусств, Вена

Композиционный прием, когда взгляд модели направлен напрямую на зрителя, впервые использовался художником в рассматриваемом портрете и предполагает установку особо сильной связи между моделью и зрителем. Данный факт позволяет считать произведение «Портрет мужчины в красном тюрбане» автопортретом Яна ван Эйка. В подтверждение теории указываются следующие доводы: в верхней части рамы находится характерное для художника изречение: «Как я умею», а в нижней части указано: «Иоханн де Эйк меня сделал в лето Господне 1433, 21 октября». В оригинале фраза «Как я умею» — «ALV IXH XAN» — является анаграммой имени художника греческими буквами.

Далее следует еще один характерный для творчества ван Эйка визуальный образ, аутентичный и выделяющийся среди других, — погрудный портрет Яна де Лейва (ил. 17). Большинство исследователей считают де Лейва ювелиром, который являлся деканом гильдии золотых и серебряных дел мастеров в Брюгге. Подобно «Портрету мужчины в красном тюрбане», в данном произведении преобладают черные и землистые темно-охристые тона с рубиновыми полутонами. Де Лейв представлен

серьезным человеком с пристальным взглядом. Он одет в черную куртку, отороченную меховой подкладкой, и шапку такого же оттенка. Портретируемый изображён в легком повороте, держа в руках золотое кольцо с граненым красным камнем, как символ его рода деятельности, хотя некоторые исследователи предполагают, что кольцо может означать его недавнюю помолвку. Помимо этого, данный портрет мог являться, учитывая фронтальность внимательного взгляда де Лейва, и свадебным подарком.



Рис. 18. Ян ван Эйк. Портрет Маргарет ван Эйк. 1439. Национальная галерея, Лондон

Внутренняя рама — рельефная и явственно выделяется на фоне портрета своим светлым оттенком. Внешняя рама расписана под бронзу, по ее краям располагается надпись на фламандском языке: «Это Ян де Лейв, который впервые открыл свои глаза в праздник Святой Урсулы 21 октября 1401 года. Теперь Ян ван Эйк написал его портрет, и вы видите, когда он начал. 1436». Фамилия де Лейв заменена значком в виде золотого льва, который также указывает на род деятельности изображенного. Одни буквы надписи вырезаны на раме, тогда как другие рельефно из нее выступает. Данный прием служит разгадкой двойной хронограммы, где годы в тексте открываются, когда суммируются значения римских цифр. Следовательно, при соединении рельефно выступающих букв, образуются даты 1401 и 1436, поэтому возраст де Лейва на портрете составлял примерно 35 лет.

Исследователь Тилль-Хольгер Борхерт отмечал, что данное произведение искусства кажется говорящим: «…портрет обращается к зрителю от первого лица. Диалог со зрителем, инициированный вызывающим взглядом натурщика, продолжается в говорящем “указании” на раме» [9].

Далее следует отметить «Портрет Маргарет ван Эйк» (1439, Музей Грунинге, Брюгге, Бельгия), супруги художника (ил. 18). Латинская надпись на раме ведется от имени портретируемой: «Супруг мой Ян закончил 17 июня 1439 года. Возраст мой тридцать три года. Как умею». Очевидно, что последние слова принадлежат самому художнику. Портрет закреплен в деревянной раме, имитирующей порфир.

Данный портрет изображает даму, в которой уже не просматриваются характерные черты, которые чаще всего демонстрировались

в женских образах на других произведениях Яна ван Эйка. В этом портрете на первый план выходит, в первую очередь, интенсивность духовной жизни. Тонкая моделировка лица розовыми тенями придает визуальному образу Маргарет ван Эйк одухотворенную утонченность. Живописец добивается сложности в передаче взгляда: правый глаз женщины точно устремлен на зрителя; зрачок левого же незначительно отведен в сторону, отчего взгляд становится несколько рассеянным, хотя и направлен фронтально. Художника более всего интересует детализация черт лица супруги: рука с обручальным кольцом лишь обозначена и играет незначительную роль в общей характеристике визуального образа.



Рис. 19. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Одеяние госпожи Арнольфини

Прорабатывая погрудный портрет, ван Эйк преднамеренно нарушил правильное пропорциональное соотношение фигуры, визуально выглядящей совершенно небольшой по отношению к голове модели. Благодаря данному художественному приему, все внимание концентрируется на лице женщины. Портрет Маргарет ван Эйк, при всей детализированной точности натуроподобного воспроизведения черт лица модели, несет в себе момент тщательно продуманного архитектонического расчета. Если внимательно посмотреть на силуэтные линии головного убора и одежды, в архитектурной ясности и четкости ритмов, геометрических плоскостей и объемов, можно увидеть ясную композиционную схему.

Историки-исследователи приводят сведения о том, что Корпорация города Брюгге владела также и автопортретом самого художника, парным к портрету Маргарет ван Эйк [10]. Между тем, необходимо отметить тот факт, что в настоящее время не существует ни одного его произведения, достоверно атрибутированного как его автопортрет.

Двойной «Портрет четы Арнольфини» (1434, Национальная галерея, Лондон, Англия), наряду с Гентским алтарем, — важнейшее художественное произведение, написанное в Брюгге (ил. 15). Примечательно, что текущее название данной работы является современным, оригинальным же было: «Большой портрет Hernoult le Fin в комнате со своей женой». Hernoult le Fin — французская форма итальянской фамилии Арнольфини. Чета была довольно зажиточной: это очевидно по их одеждам и домаш-

ней обстановке, в частности, по зеркалу, которое являлось привилегией для XV века, поскольку это был редкий элемент интерьера.

По замыслу художника, данное произведение не могло иметь аналогов в XV веке. Итальянский купец, представитель банкирского дома Медичи в Брюгге, изображен в брачном покое с супругой Джованной Ченани. Портрет в данном случае не только запечатлевает обоих Арнольфини, но и представляет их в определенной сюжетной ситуации: ван Эйк изобразил непосредственно момент бракосочетания. Супруги находятся в комнате. Джованни Арнольфини держит за руку Иоанну Ченани, свою невесту (ил. 19). Жених и невеста облачены в теплые одежды, несмотря на лето за окном — это заметно по вишне, которая усыпана плодами, — очевиден символ пожелания плодовитости в браке.

Первое, на что следует обратить внимание при считывании данного женского образа, — это объем и длина платья. Оно занимает практически одну четверть целого произведения. Это платье-накидка имеет название «пелисон»: безрукавка, которая надевалась поверх «котты», туникообразной верхней одежды, в данном случае она лазурного цвета. Малахитового же оттенка накидка была создана из отборной шерсти, которая привозилась в Брюгге со всего мира. Именно в Брюгге местные фламандские ткачи разработали из нее лучшую шерстяную ткань в мире. Одна из главных отличительных черт фламандской шерсти — это глубокий и насыщенный оттенок.

Однако важнейшим в визуальном образе Иоанны Арнольфини можно считать ее положение: вполне вероятно, женщина беременна. Свадьба, верующие – и такое предположение? Между тем, этот факт не может считаться точным, так как каноны красоты Средних веков подразумевали наличие внушительных размеров живота при общей худобе фигуры. Для создания данного эффекта женщины помещали под платье специальные накладные подушки. В дополнение к этому, фасоны одежд в Средние века подстраивались исключительно под беременных: они создавались с завышенной талией и свободной объемной юбкой. Это происходило в силу религиозных аспектов: дети в то время воспринимались «божьим благословением».

В очередное подтверждение высокого статуса на одеждах Иоанны также присутствует отделка минивером — дорогостоящим белоснежным мехом для парадных нарядов. Он расположен на вороте, объемных рукавах, подоле и подкладке. Необходимо отметить, что передвигаться

в подобном одеянии можно было при соответствующем навыке, доступном лишь для аристократического круга.

Джованни Арнольфини, в свою очередь, облачен в чернильно-фиолетовую бархатную накидку-хук, которая также оторочена редким и дорогим мехом куницы. Одеяние господина содержит разрезы по бокам, что помогало свободно передвигаться (ил. 20).



Рис. 20. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Одеяние господина Арнольфини

Во время создания художником данного произведения в Европе господствовала бургундская мода, что, в первую очередь, связано с сильным политическим и культурным влиянием Бургундского герцогства. При бургундском дворе не только женская, но и мужская мода была крайне экстравагантной. Так, мужчины носили тюрбаны и массивные шляпы. Необходимо отметить тот факт, что цилиндрические шляпы с широкими полями и тульей подчеркивали высокий статус тех, кто их носил. Интересен и материал данного головного убора. За несколько веков до моды на канотье существовала мода на соломенные шляпы, окрашенные в черный цвет. Благодаря точно выписанным Яном ван Эйком деталям, становятся заметны текстура и блеск, присущий соломенным изделиям.

Очевидно, что Арнольфини, будучи иностранным купцом, жил в роскошных условиях: восточные ковры, зеркало, люстра, остекленный верх окна, довольно дорогие апельсины свидетельствуют об этом. Между тем, пространство комнаты по-городскому узко. В обстановке доминирует кровать, как и во всех покоях того временного периода. Днем балдахин поднимался, и в комнате принимали гостей, сидя на кровати. Ночью же занавес опускался, разделяя пространство и создавая визуальный эффект «комнаты в комнате».

Небольшая собака-компаньон, домашние деревянные туфли, спасающие от грязи на улицах, плоды на подоконнике, висящие на гвозде четки, свеча, ковер и доски пола — все предметы проработаны Ван Эйком с ювелирной, фотографической точностью, ярко демонстрируя повышенный интерес художника к детализации. Существует также ряд те-

орий, пробовавших обосновать такой высокий уровень реализма в произведениях художника. Пожалуй, максимально любопытной выступает теория физика Чарльза М. Фалько и английского художника Д. Хокни. Они считали, что Ян ван Эйк пользовался небольшими линзами и искаженными зеркалами для усиления реализма деталей [11]. Возможно, данным фактом могут быть обусловлены и деформации перспективы, намеренно оставленные художником.

В то же время, названные ранее предметы на «Портрете четы Арнольфини» символизируют свадебную церемонию. Апельсины демонстрируют не только благосостояние Арнольфини (ведь они были в тот период времени дорогим экзотическим фруктом), но и олицетворяют блаженство в контексте духовности. Собака, очевидно, выступает символом верности, четки — духовной жизни, метла — чистоты: как в прямом, так и в духовном значениях (ил. 21).

Арнольфини и его супруга изображены без обуви. Его деревянные башмаки находятся сбоку, а обувь жены видна на заднем плане. «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая», — упоминается в Ветхом Завете (Исход 3:5). Следовательно, для обоих портретируемых пол комнаты во время бракосочетания являлся «святой землей», на которую нельзя было ступать в земной обуви.





Рис. 21. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Фрагменты
Рис. 22. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Фрагмент с зеркалом

Полотно «Портрет четы Арнольфини» является визуальным доказательством свадебной церемонии, более того, негласным брачным свидетельством, поскольку документирует присутствие художника и свидетеля церемонии в его автографе на стене. Художник подписал: Johannes de Eyk fuit hic (Ян ван Эйк был здесь). Во всеобщей истории искусства «Портрет четы Арнольфини» является одним из первых произведений с указанием авторства. Чуть ниже надписи, в сфериче-

ском зеркале, или «всевидящем оке Бога», отражается со спины пара новобрачных и третья фигура: как было указано выше, предположительно, свидетеля события (ил. 22).

Очевидно: как было сказано ранее, визуальный образ Джованни Арнольфини стилистически имеет сходство с портретами «Тимофей», «Портрет Яна де Лейва» и «Человека в красном тюрбане». Но взгляд Арнольфини опущен: он уже не направлен в пространство. Духовный мир как бы замыкается непосредственно в человеке. Живописная манера здесь характеризуется несвойственной художнику холодной уверенностью, но свойственной детализированностью. С практически фотографической точностью художник отмечает вдавленные узкие виски портретируемого, его подбородок со впадиной, губы и, в особенности, готически строгий овал лица. Отдельное внимание художник обращает на холодные светлые глаза и едва заметный румянец Арнольфини, созданный розовой тенью.

Гладкая, напоминающая эмаль, живописная поверхность произведения достигается ван Эйком благодаря наложению пигмента, смешанного с льняным маслом, и многочисленными слоями лессировок, наложенными друг на друга.

Узкая рука супруга «зависла» в пространстве, а ей навстречу направлена рука супруги, Иоанны. Джованни Арнольфини изображен ван Эйком с практически молитвенной сосредоточенностью. В качестве контраста пассивная подчиненность жеста жены по отношению к мужу, меньшая сосредоточенность взгляда придают ей как второму, но не менее значимому визуальному образу произведения, черты идеализированности и покорности.

Еще одной немаловажной в контексте визуальных образов деталью, объясняющей традиции того времени, является левая рука, которую Арнольфини подает супруге. В данной ситуации речь идет о так называемом «браке левой руки». Подобные союзы заключались между представителями из различных социальных кругов. Составлялся брачный контракт, по которому жена не могла претендовать на наследство мужа в случае его смерти, а лишь на оговоренную ранее денежную компенсацию. Данный документ выдавался женщине на утро после свадьбы, отчего такие браки стали называться морганическими или морганатическими (от нем. Morgen — «утро»).

Безусловно, еще со времен Средневековья существовала традиция наделять предметы сакральным символическим смыслом. Именно

так и действует ван Эйк: люстра над головами новобрачных имеет лишь одну горящую свечу над головой супруга. Со стороны супруги горящих свечей нет, что может свидетельствовать о смерти последней (ил. 15).



Рис. 23: Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Резная статуэтка св. Маргариты

Снова следует обратиться к зеркалу: вокруг него, на раме, располагаются десять медальонов с изображением Страстей Христовых. Все сцены, включающие в себя умерших, расположены с правой стороны рамы, в очередной раз подтверждая гипотезу о посмертном портрете Джованны Арнольфини.

Чуть правее находится изображение кровати с резной готической композицией, включающей в себя массивную статуэтку на изголовье кровати. В ней угадывается образ католической святой Маргариты, побеждающей дракона, покровительницы рожениц, что недвусмысленно указывает на дальнейшее развитие событий в жизни Иоанны Арнольфини (ил. 23).

«Портрет четы Арнольфини» является примером и гибкости визуальной системы Яна ван Эйка и в то же время довольно узких рамок, за пределы которых стремился выйти автор. Фактически, художник находится в непосредственном преддверии появления целостного и определенного, характерного и замкнутого в себе визуального образа, который свойственен формам раннего Ренессанса.

Несмотря на то, что масляные краски использовались уже в XIV веке, ван Эйк создал принципиально новый надежный состав темперы с добавлением масла, благодаря которому достиг неизвестной ранее светопередачи, реалистичности изображения, а также смягчения и возможности нюансировать оттенки цветов. Лак, в свою очередь, придавал произведению защиту от внешних воздействий и блеск.

Ян ван Эйк скончался в Брюгге в 1441 году. В его эпитафии присутствует следующая фраза, в полной мере характеризующая живописное творчество художника: «Здесь покоится славный необыкновенными добродетелями Иоанн, в котором любовь к живописи была изумительной:

он писал и дышащие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами, и всё живое прославлял своим искусством».

Голландское искусство, несмотря на его несомненную близость к реальности, является предельно сакральным. Оно практически обожествляет реальность, внедряя двойные смыслы в канву демонстрации повседневной жизни.

Ян ван Эйк своими визуальными образами положил начало принципиально новому видению мира, воздействие которого простирается за пределы его эпохи. Одним из наиболее значимых для развития мирового искусства наследником Яна ван Эйка стал голландский живописец XVII века Йоханнис (Ян) Вермеер (1632–1675), чьи интерьеры, игра света и тени и жанровая живопись обязаны реалистичным нововведениям Яна ван Эйка. Кроме того, ван Эйк привлек особое внимание художников к важности указания авторства, следовательно, и к личности живописца, довольно часто ставя на своих произведениях уникальную надпись: «Меня создал Ян ван Эйк».

Таким образом, в заключение необходимо отметить максимальную художественную индивидуальность манеры ван Эйка и его фотографическую точность в передаче реальности, гармонично переплетающейся с яркой и точной смысловой составляющей.

Важнейшим, самостоятельным визуальным образом в живописном, творчестве Яна ван Эйка является ткань с ее многообразием драпировок и возможностью создавать яркие цветовые акценты, внося сакральный смысл в произведение.

Также особое внимание заслуживает изображение художником ликов. Именно их, а также определенное расположение фигур (в качестве примера, в молитвенном предстоянии) художник использует в качестве способа достоверной передачи погружения в духовный мир. Лик в некоторых случаях при этом становится важнее всей фигуры и реалистичной передачи ее пропорций. В таких произведениях Яна ван Эйка, как «Гентский алтарь» (1432), «Мадонна каноника ван дер Пале» (ок. 1434–1436), «Портрет четы Арнольфини» (1434) символические детали трансформируются и становятся своего рода искусством внутри искусства, то есть обращают на себя ничуть не меньшее внимание, чем основной изображаемый сюжет.

Вышеописанные произведения в полной мере сконцентрировали внутри себя понятие «визуальный образ». Следовательно, у Яна ван

Эйка существует совершенно определенный, проанализированный ранее, набор визуальных образов, который и делает его живопись актуальной, узнаваемой и оригинальной.

Примечания

1. *Weale W.H.J.* Hubert and John Van Eyck, their life and work. — London, J. Lane Company, 1908.

2. *Smith J.C.* The Northern Renaissance. — London, Phaidon Press, 2004.

3. Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research. Edited by Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen. — Amsterdam University Press, 2005.

4. *Dhanens E.* Hubert and Jan van Eyck. — New York: Tabard Press, 1980.

5. *Казель Р., Ратхофер И.* Роскошный часослов герцога Беррийского. — М., 2002. — С. 208.

6. Early Netherlandish Triptychs. — University of California Press, 1969.

7. *Borchert T.-H.* Van Eyck. — L., Taschen, 2008.

8. *Smith J.C.* The Northern Renaissance. — London: Phaidon Press, 2004.

9. *Baldass L.* Jan van Eyck. — L., 1952.

10. *Harbison C.* Jan van Eyck, The Play of Realism. — London: Reaktion Books, 1991.

11. *Ланди Э.* Тайная жизнь великих художников. — М., 2011, — С. 348.

12. *Андроникова М.* Искусство портрета. — Л., 1975. — С. 174.

13. *Борхерт Т.-Х.* Ван Эйк. — М.: Tashen, Арт-Родник, 2009. — С. 96.

14. *Никулин Н.Н.* Ян ван Эйк. Альбом. — Л., 1967. — С. 229.

15. *Сарабьянов А.Д.* Ян ван Эйк. Альбом. — М.: Изобразительное искусство, 1990. — С. 363.

16. *Успенский Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка. — М.: РИП-Холдинг, 2013. — С. 328.

17. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — С. 360.

18. *Хёйзинг Й.* Осень Средневековья / перевод Д. В. Сильвестрова / под редакцией С.С. Аверинцева. — М., Наука, 1988. — С. 544.

19. *Чегодаева Н.* Портреты Яна ван Эйка. История русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. — М., 1960.

20. *Егорова К.С.* Ян ван Эйк. — М., 1965.

21. *Campbell L.* National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools. — London, 1998.

22. Florent Véniel, Jacques Labrot, Véronique Montembault. Le costume médiéval: la coquetterie par la mode vestimentaire, XIVe et XVe siècles. — Bayeux: Heimdal, 2009. — P. 216.

23. *Friedländer M.J.* Die aitniederländische Malerei, Bd 1, B., 1924.

24. *Jenkins C.* Jan van Eyck's Arnolfini Group // Apollo. — 1934. — № XX. — P. 13–18.

25. *Kemperdick S.* The Early Portrait, from the Collection of the Prince of Liechtenstein and the Kunstmuseum Basel. — Munich: Prestel, 2006.

26. *Koster M.L.* The Arnolfini double portrait: a simple solution. Apollo, 2003.

27. *Pächt O.* Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. 1999. — London: Harvey Miller Publishers.

28. *Panofsky E.* Early Netherlandish painting. Its origins and character, v. 1 – 2, Camb. (Mass.), 1953.

29. *Upton J.M.* Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish painting. — University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1989.