Л.Г. Окрошидзе

СТАНКОВЫЙ ПОРТРЕТ В ЭПОХУ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ГОТИКИ

Главным предметом исследования в статье становятся ранние станковые портреты, написанные в Европе в XIV веке, когда во всех странах господствовал один стиль — интернациональная готика. Речь пойдет об уникальности произведений и одновременном наличии схожих черт, указывающих на общеевропейские тенденции в искусстве, а также о сложностях в вопросах происхождения того или иного памятника.

The main subject of research in this article are early easel portraits, which were painted in Europe in the XIV century, when international gothic was the dominant style. The author discusses the uniqueness of paintings and the simultaneous presence of similar features that point pan-European trends in art, as well as the difficulties in the origin of a particular portrait.

Ключевые слова: портрет, история портретного жанра, средневековое искусство, интернациональная готика.

Keywords: portrait, history of the portrait genre, art of the Middle ages, International gothic.

В искусстве обращение к особенностям внешности началось с того, что скульптурная декорация соборов постепенно стала обогащаться мимикой, которая впоследствии превратилась в портретные черты. В XIV веке происходит выделение личности из какого-либо контекста и появляется станковый портрет. До наших дней дошло не так много памятников, но, тем не менее, немногочисленные станковые портреты позволяют получить ответы на многие интересующие нас вопросы

С конца XIV века начинается сложение нового стиля, известного нам под термином «Интернациональная готика», который никак не обособлялся современниками и не рассматривался как какое-то общеевропейское явление, однако оно носит интернациональный характер неслучайно: мастера стали активно переходить из одного художественного центра в другой, тем самым ускоряя процесс распространения характерных черт и особенностей каждого из них. Распространение новых идей и применение их на практике в разных странах позволяет говорить об общеевропейской тенденции.



Рисунок 1. Иоанн II Добрый, король Франции. Ок. 1350 г. Дерево, темпера. 60 х 45 см. Лувр, Париж

Постепенное обмирщение искусства было связано утратой позиций Церкви из-за наметившегося раскола, а также усилившимися антицерковными течениями в европейских странах, которые создавали благоприятную почву для будущей Реформации. «В начале XX века венский искусствовед Юлиус фон Шлоссер обратил внимание на то, что около 1400 года в искусстве, как и в политике, центрами притяжения были королевские, герцогские, магнатские дворы» [2, с. 5].

Без сомнения, искусство французского королевского двора находилось в расцвете в этот период. В 1350-х годах был создан портрет короля Иоанна II Доброго (рис. 1), который является символом нового понимания и подхода к личности человека. Профильное изображение короля очень лаконично. В нем нет излишних деталей и декораций. Золотой фон позволяет еще сильнее акцентировать наше внимание на лице Иоанна. Богатство оттенков и светотень иллюзорно делают портрет объемным. Многие изображения современников, созданные в этот же период во Франции, отличались плоскостностью и были лишены игры света и тени, здесь же мы видим уже совершенно иной уровень мастерства, что дает повод поразмышлять о происхождении этой работы и причастности к ее созданию чешских мастеров.

Несмотря на то, что об искусстве чешских земель говорится крайне мало, и исследователи не уделяют должного внимания этой теме,



Рисунок 2. Рудольф IV Великодушный, герцог Австрийский. Ок. 1360. Собор Св. Стефана, Вена

там происходит активное формирование художественной школы, которая находится на перекрестке влияний Запада и Востока. Как бы удивительно это не показалось, но чешским мастерам не был чужд портрет. К середине XIV века они сформировали свой развитой живописный язык, отличавшийся от портретной живописи многих других европейских стран.

Но как чешские мастера могли попасть ко двору французского короля? Ответ на этот вопрос предельно прост: в 1332 году был заключен брак между Иоанном II и чешской принцессой Бонной Люксембургско [4, с. 12]. В результате заключения такого междинастического брака, вместе с будущей женой короля, двор наполнился и иноземными художниками. Сформировать представление о чешской живописи позволит портрет Рудольфа IV Австрийского (рис. 2) из Музея истории искусств в Вене. Чешское влияние в данной работе очевидно благодаря браку между Рудольфом и Екатериной, дочерью короля Богемии Карла IV в 1357 году.

Уже в середине XIV века профессионализм мастеров позволял изображать модель в три четверти. Однако, наиболее характерной чертой живописи чешских земель является уделение особого внимания светотеневой моделировке формы, а не линии. Несмотря на то, что изобретение техники сфумато приписывается Леонардо Да Винчи, ее использование можно заметить в портрете Рудольфа Австрийского. Его лицо формируется множественными слоями различных оттенков, а линия используется лишь для обозначения границ между фоном и лицом портретируемого. Глаза модели находятся в полузакрытом состоянии, создавая впечатление отвлеченного образа. Пространство в картине практически отсутствует, а фигура короля иллюзорно пытается преодолеть плоскую поверхность деревянной пластины. Однако сам живописный слой нанесен не на деревянную основу, а на пергамент, который прикреплен к доске [1, с. 46].

Удивительно, но влияния чешского искусства можно проследить и







Рисунок 3. Ричард II, король Англии. XIV в. Дерево, масло. Вестминстерское аббатство, Лондон
Рисунок 4. Liber Regalis, MS 38. XIV в. Библиотека Вестминстерского аббатства, Лондон
Рисунок 5. Nova Statuta. MS. Arundel 331. Ок. 1392 г. Британская библиотека, Лондон

в английской живописи. До нас дошли лишь два портрета. Первый из них — портрет 1396 года Ричарда II (рис. 3) из Вестминстерского аббатства. Король показан 11-летним мальчиком, в момент коронации, но сам портрет был написан, когда ему было около тридцати лет. Аналогов этому портрету в английском искусстве того времени найти просто невозможно. Однако из документальных источников известно, что у Ричарда II был придворный художник Томас Литлингтон, неоднократно выполнявший королевские заказы [6, с. 172]. Выполнен портрет на шести дубовых панелях и имеет размер 2.13 х 110 см. Примечательно, что при его создании художником были использованы масляные краски. Ричард II изображен в полный рост, восседающим на троне, что связывает этот портрет с изображением короля из манускрипта Liber Regalis (рис. 4). Эта масштабная работа и предназначалась для парадного представления образа короля. По всем критериям произведение отличается от всей английской живописной традиции конца XIV века и заставляет продолжать дискуссии на тему его происхождения. Было доказано, что портрет написан в Англии, но, очевидно, иностранными мастерами. Некоторые исследователи приписывают создание портрета



Рисунок 6. Уилтонский диптих. 1395–1399 гг. Дерево, темпера. 53 х 37 см. Национальная галерея, Лондон

Андре Боневе, ссылаясь на сходства с манускриптом, выполненным им для герцога Беррийского и книгой набросков, также является возможным участие в работе над портретом Жакмара де Эсдена [3, с. 27].

Манера исполнения, тонкость линий, мягкие и светлые оттенки поверхности лица; драпировки элегантной мантии указывают на причастность к созданию французской школы живописи, при этом нельзя отрицать сходство и с чешской школой (мастера которой создали портрет французского короля Иоанна II Доброго); проблема в том, что особенность произведений интернациональной готики заключается в его общеевропейском характере, где в каждом примере можно найти отголоски влияния практически всех европейских школ живописи. Именно поэтому вопрос о происхождении многих памятников до сих пор остается открытым. Подобное изображение короля анфас со скипетром и державой на троне, уже встречалось в манускрипте Arundel MS. 331 (рис. 5), такой образ раскрывает предназначение портрета, который был выполнен, возможно, для парадного выноса или демонстрации, что разительно отличает его от следующего примера — Уилтонского диптиха (рис. 6).

Диптих в 12 раз меньше парадного портрета Ричарда II. Уилтонский диптих обладает удивительной связью с книжной

миниатюрой, а по своей форме скорее напоминает книжный разворот либо переносной алтарь. Также различия между Вестминстерским портретом и диптихом кроются в используемых материалах, как уже говорилось ранее, первый портрет написан маслом, а вот живописная поверхность диптиха создана при помощи темперы, что еще больше роднит его с книжной миниатюрой. Внимание к деталям и тонкая проработка образов могут также служить одним из доказательств участия в создании диптиха мастеров миниатюристов. Подобно ярким иллюстрациям франко-фламандской школы живописи, здесь можно уже заметить преобладание ярких красок холодных оттенков: кобальтовые облачения ангелов и Девы Марии, их бледные лики; даже золотой фон становится более холодным. Данная композиция во многом находит сходство с изображением из Брюссельского часослова герцога Беррийского (рис. 7). Способ представления донатора святыми покровителями Богоматери, поза Иоанна Крестителя, портретные образы донаторов — все эти элементы, связывают два произведения искусства одной нитью.

Но все же нас больше интересует изображение Ричарда II. Как и на первом случае, он изображен в достаточно юном возрасте. Рядом с ним стоят Эдуард Исповедник, Иоанн Креститель и король Эдмунд. Если верить датировке, то портрет выполнен при жизни Ричарда, однако, мы одновременно видим несколько типов портретов: это религиозный образ Иоанна Крестителя, исторические портреты английских королей Эдуарда и Эдмунда, а также прижизненное изображение Ричарда. Нам же важно выяснить, можем ли мы полагать, что данный портрет короля на самом деле таковым и является, так все четыре образа выглядят удивительно натуралистично и анатомически правильно сложены. Оттенки, с помощью которых были написаны лики ангелов и Богоматери, намного светлее и не имеют светотеневых переходов, в отличие от лиц с левой створки диптиха. Облачение Ричарда отличается от парадного портрета, где он был показан в алой мантии с горностаем, здесь же король одет в золотисто-охристый плащ, изображенный предельно орнаментально с плоскостным узором, контуры его лица намечены едва заметной линией, розоватые оттенки кожи и волосы цвета жженой сиены говорят о

длительной работе над образом. Стоит отметить проработку рук Иоанна Крестителя: тонкими светотеневыми линиями едва намечены вены, покрывающие его руки.

Даже при стольких доказательствах участия иностранных мастеров, М.Рикерт полагает, что, вероятно, художник был англичанином, а не французом или итальянцем [5, с. 172]. Однако если мы примем во внимание факт распространения интернациональной готики не только по всей континентальной Европе, но и по Англии, можно ли с точностью утверждать о возможности создания английским мастером такого ювелирного произведения, несмотря на то, что по немногочисленным произведениям станковой живописи того времени видно, что английская традиция, все равно оставалась более грубой?

Подобный обзор живописных памятников XIV века позволяет лишь частично ответить на вопросы, касающиеся процессов появления станкового портрета и особенностей интернациональной готики как уникального стиля в искусстве. Однако главный вопрос, касающийся атрибуции памятников, остается открытым.

Примечания:

1. Готика / под ред. Р.Сукале, М.Венигера, М.Вундрама. —М.: Арт-Родник. 2007. — С. 46.

2. *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. —Будапешт: Корвина, 1984. — С.5.

3. Exhibition of British Primitive Paintings from the twelfth to the early sixteenth century, with some related illuminated manuscripts, figure embroidery and alabaster carvings / Ed. by W.G.Constable. — Oxford: Frederick Hall at the University Press, 1924. — P. 27.

4. *Hand J.M.* Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350–1550. — Ashgate Publishing, 2013. — P. 12.

5. *Rickert M.* Painting in Britain: the Middle Ages // Pelican History of Art. Baltimore, MD: Penguin Books, 1954. —P. 175.

6. *Shaw A.W.* The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. — Vol. 65. — № 379. — P. 172.

Библиография:

1. *Вейс Г.* Пламенеющая готика. Европейское Средневековье. — М., 2005

2. *Виппер Б.Р.* Проблема сходства в портрете // Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985.

3. *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. — М., 1996.

4. Готика / под ред. Р.Сукале, М.Венигера, М.Вундрама. — М.: Арт-Родник, 2007.

5. *Эрши. А.* Живопись интернациональной готики. —Будапешт: Корвина, 1984.

6. *Ювалова Е.П.* Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. — М.: Наука, 1998.

7. Exhibition of British Primitive Paintings from the twelfth to the early sixteenth century, with some related illuminated manuscripts, figure embroidery and alabaster carvings / Ed. by W.G.Constable. — Oxford: Frederick Hall at the University Press, 1924.

8. *Hand J.M.* Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350–1550. — Ashgate Publishing, 2013.

9. *Perkinson S.* Rethinking the Origins of Portraiture // Gesta. — 2007. — № 46. — P.135–158.

10. *Rickert M.* Painting in Britain: the Middle Ages // Pelican History of Art. — Baltimore, MD: Penguin Books, 1954.

11. *Shaw A.W.* The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. — Vol. 65. — № 379. — P. 171–184.