

РОЖДЕНИЕ "БОЛЬШОГО ПРОВАНСАЛЬСКОГО СТИЛЯ": МАСТЕР БЛАГОВЕЩЕНИЯ ИЗ ЭКСА - БАРТЕЛЕМИ Д'ЭЙК

THE NAISSANCE OF THE GREAT PROVENÇAL STYLE: MASTER OF THE AIX ANNUNCIATION - BARTHELEMY D'EYCK

O. Nesterova

Annotation

This article analyzes the origins of the style of painting of Provence in the middle of the 15th century, which was formed under the influence of "ars nova flandra", and embodied in a complex web of "tradition" and "innovation" that coexist often simultaneously, and create their own French painting in the interpretation of the concept of traditional iconographic schemes.

Keywords: Barthelemy d'Eyck, Enguerrand Quarton, Great Provençal style

Нестерова Ольга Юрьевна

*Искусствовед, преподаватель
ЧОУ ВПО Санкт-Петербургский институт
экономики и управления*

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению истоков живописного стиля, который сложился в 40-е годы в Провансе под воздействием *ars nova flandra*, и воплотился в сложном переплетении "традиций" и "новаторства", которые в анализируемых памятниках сосуществуют, зачастую парадоксально совмещаясь друг с другом, и приводят к созданию собственно французской живописной концепции в трактовке традиционных иконографических схем.

Ключевые слова:

Бартеlemi Д'Эйк, Ангерран Картон, Провансальская школа середины XV века

"В каждом значительном произведении есть что-то уникальное. /.../ Но индивидуальность лучше всего распознается на фоне условностей и традиций, или, иначе говоря, - иконографии и стиля"

М. Мисс

В понятии стиля заложена неустраняемая двойственность ("стиль – далеко не чистый концепт" [1]). Под этим термином одновременно понимаются индивидуальные, "симптоматические" особенности художника, произведения и т.д., и, вместе с тем, – те общие черты, которые объединяют группу произведений, школу, период. Иначе говоря, для каждого конкретного произведения стиль – это "норма", общий фон, на котором уникальность этого произведения воспринимается как новаторство – в том случае, если эти новые черты оказываются значимыми для последователей и, следовательно, могут быть заимствованы, воспроизведены и развиты, в свою очередь становясь новой "нормой" (У.Эко: "идиолект, неповторимый код говорящего, рождает множество имитаций, определяет "манеру", стилистический прием и, наконец, новую норму" [2]). Именно так можно описать процесс формирования "школы". Если при этом не упускать из виду то, что "новое" может быть развито на фоне иной традиции, чем в произведении-"образце", а, кроме того, в каждом конкретном случае реализуется преломляясь через индивидуальность автора, то анализ стилистических особенностей школы может рассматриваться как описание креативно значимых индивидуальных особенностей: так, понятие "большой провансальский стиль XV века" ассоциируется у историков искусства с кругом наиболее ярких произведений Мастера Благовещения из Экса, Ангеррана Картона и рядом вещей, до недавнего времени не имевших твердой атрибуции, в том числе с миниатю-

рами Мастера короля Рене.

Обновление провансальской живописи, к тому времени "погрязшей в рутине интернационального стиля" [8], совершается в Экс-ан-Провансе, городе, который с 1442 года служил главной резиденцией короля Рене, герцога Анжуйского. Именно здесь сложился тот "большой провансальский стиль" (Ш.Стерлинг), первым примером которого служит, как считают исследователи [6], миниатюра "Король-Смерть" из Часослова Эгертона* (1442 г. *Heures de Rene d'Anjou*, Британский музей, Эгертон).

* Часослов выполнен в 1435-1437 гг. для членов семьи Рене Анжуйского.

Только три миниатюры (Святая Гостия, портрет короля Рене и "Король-Смерть") были заказаны королем своему новому художнику взамен существовавших ранее миниатюр на те же сюжеты. Эти три листа значительно отличаются от остальных по своему уровню и фактуре. (см.N.Reynaud. *Barthelemy d'Eyck avant 1450 // Revue de l'Arts*. - 1988. - № 84.

Тем же годом датируется триптих "Благовещение" (Экс-ан-Прованс, церковь Св. Магдалины), который исследователи называют настоящим манифестом радикального переворота, произошедшего в живописи Прованса под воздействием фламандских новшеств. Оба эти произведения принадлежат Бартеlemi Д'Эйку, художнику по происхождению французскому, получившему профессиональное образование во Фландрии, возможно, в мастерской самого Р.Кампена, и с 1442 года принадлежав-

шего к пестрой и космополитичной среде художников, приближенных к королю Рене.

В этой среде, как и в целом во французском искусстве XV века, вопрос соотношения традиций и новаторства осложняется тем, что в качестве таковых может выступать одно и то же явление: так, например, французские иконографические схемы, утвердившиеся к началу XV века, являются новшеством для художника, воспитанного на фламандской традиции, а принципы "ars nova flandra", привитые новому поколению французских художников, становятся отправным пунктом для создания собственного стиля. Поэтому определить собственно "провансальские" особенности Эксского триптиха можно, с одной стороны, попытавшись аналитическим путем разделить разнообразие по происхождению традиции и "новаторства", из которых складывается его стиль и иконография, а с другой стороны – ретроспективно проследить те черты, которые были восприняты и развиты последователями.

Две иконографические схемы "Благовещения", известные во Франции и Нидерландах в первой четверти XV века, опираются на священные тексты, но реализуют противоположный ход мысли: нидерландцы предпочитают описание Св. Бернарда, который характеризует место действия Благовещения как скромную девичью комнату, где уединилась Мария, чтобы принять Бога, и превращает эту комнату в уютно обставленную и заполненную домашней утварью жилище; при этом каждый предмет, каждая обыденная вещь в присутствии Девы Марии наполняется мистическим смыслом, становится символом.

В основе другой иконографической схемы символическое отождествление Девы Марии с храмом* "материализуется" в изображении конкретного церковного интерьера – как считает Э. Панофский, такая композиция является исключительно французской и создана Мастером Бусико [4].

* В разных источниках можно найти сравнение Девы Марии со "священным храмом Бога живаго", "святылицем св. Духа, воздвигнутым мудростью Божией" и т.д.

Одна из таких миниатюр, выполненная в Провансе и находившаяся в собрании Рене Анжуйского, могла быть известна Д'Эйку и представляет собой, по выражению Н. Рейно, "эмбрион" композиции "Благовещения" Д'Эйка: художник почти буквально повторяет асимметричное распределение архитектурных элементов и сохраняет жесткую прикрепленность этих элементов к фронтальной плоскости, но привнесенное Д'Эйком во французскую иконографическую схему нидерландское стремление к достоверности заставляет пространство развернуться по диагонали далеко вглубь, причем самая удаленная точка этой готической аркады отмечается маленькими фигурками, словно только что прошедшими вдоль нее ("типично фламандский способ размещения фигур на заднем плане, чтобы обозначить дистанцию и глубину пространства" [3]). Эти фигурки, несмотря на свою стаффажность, уже вполне индивидуальны и узнаваемы (Д'Эйк на протя-

жение всей жизни будет привержен к одним и тем же типам лиц, характерным движениям и позам персонажей и эти маленькие фигурки неотличимы от позднейших действующих лиц "Книги о сердце, плененном любовью".

На первом плане, перпендикулярно уходящим вглубь линиям перспективы, художник располагает застывших, словно притянутых к земле тяжелыми одеждами Деву Марию и архангела Гавриила, которые по своим пропорциям кажутся более "кампиновскими", чем у самого Флемальского мастера. Фигура Девы Марии является точным повторением кампиновского прототипа, но Д'Эйк заимствует ее в кампиновском "Рождестве", а не в композиции "Благовещения" (наиболее ярким образцом которого может служить "Алтарь Мероде", независимо от того, принадлежит ли он самому Кампену или выполнен по его рисункам одним из последователей).

Можно предположить, что Д'Эйк обращается к иной, чем у Кампена, композиции еще и потому, что в своей работе, написанной до Эксского триптиха – "Святое Семейство у камина" (1437 г., церковь г. Пюи) – уже использовал некоторые ее элементы, хотя и весьма своеобразно: если посмотреть на Деву Марию "Алтаря Мероде" с точки зрения архангела Гавриила, то ее фигура окажется такой же изогнутой в противоположенных движениях, как и фигура Девы Марии Д'Эйка. Если же, прикрыв створки Алтаря под прямым углом к центральному панно, вообразить пространство триптиха Мероде единым, то мы увидим Марию и Иосифа, сидящих в одинаковых позах, развернутых в контрапосте (а донаторы с левой створки будут заглядывать в дверь, расположенную параллельно картинной плоскости, т. е. с точки зрения, совпадающей со зрительской).

Такой разворот точки зрения, использованный Д'Эйком, лишил композицию декоративной плоскостности в построении глубокого пространства и несколько архаичной хаотической перегруженности предметами, зато дал возможность использовать пустую поверхность каминной стенки, а главное, позволил сосредоточиться на извлечении из естественных поз персонажей максимальной гармонии и упорядоченности: эта обширная плоскость словно расчерчена диагональной сеткой, подчиняющей себе каждую линию, движение и даже взгляды четырех действующих лиц сцены.

Именно здесь начинается то "уклонение" (Ш. Стерлинг) от кампиновского стиля, которое приводит к упрощению и своеобразной логизации как в трактовке форм, так и в построении композиции, к освобождению от фламандской "мании символизма" (Н. Рейно): предметы приобретают порой откровенно обыденный характер – такая огромная соломенная шляпа, повешенная на канделябр камина в "Святом Семействе".

Своего рода импульсом, побудившим Д'Эйка уклониться от подражания Р. Кампену, по мнению исследователей, стали "привезенные из Италии, но не из итальянского искусства" [4] впечатления от двух работ Яна ван

Эйка, виденных Бартеlemi во время итальянского путешествия с королем Рене 1436 года – Гентский алтарь и так называемый Триптих Ломеллини, ныне утраченный*.

* Попытки реконструкции Триптиха Ломеллини предпринимаются на основе подробного описания Бартоломео Фацио 1457 г. и копий, выполненных художниками Иосом Амманом из Равенсбурга (центральное панно) и Антонио де Фабриано (створка с изображением Св. Иеронима). См. N.Reynaud. Op. cit.

Если заимствования в отношении центральной сцены "Благовещения" представляются спорными (в качестве таковых Н.Рейно указывает "горизонтальное развитие композиции с двумя персонажами, коленопреклоненными в изокефалии", проем и пейзаж слева, даже лица персонажей, строгие и безмятежные, в которых нет ничего кампеновского, то створки Эксского Триптиха являются "парадоксальным совмещением" (М.Лаклотт) впечатлений от работ ван Эйка – на них появляются пророки Иеремиа и Исайя (вместе с натюрмортом из книг, присутствующими на створках Триптиха Ломеллини), представленные *ad vivum*, но стоящие на цоколе в каменных нишах, словно занимая место гризайльных статуй Гентского Алтаря.

В целом можно сказать что принцип, названный М.Лаклоттом "парадоксальным совмещением", лежит в основе художественного мышления Д'Эйка, который был открыт самым разнообразным влиянием и стремился к поиску новых композиционных решений.

Сам Экссский триптих служит ярким воплощением такого совмещения еще и потому, что на его внешних створках находится композиция "Noli me tangere", гораздо более архаичная по своему решению, чем "Благовещение", но которую, тем не менее, исследователи в настоящее время стремятся приписать самому Д'Эйку, а не его провансальскому ученику [8].

Но, вероятно, ближе к истине находится Ш. Стерлинг, который считает, что участие Д'Эйка ограничивается подготовительным рисунком – этим объясняется не только отсутствие всякого интереса к построению иллюзорного пространства и возврат к орнаментальному фону, но и своеобразная трансформация типа Христа, который, как показывает Стерлинг [7], восходит к Адаму Гентского Алтаря, но, "однажды появившись в Провансе, принимает автохтонный аспект": "глядя на этот грубо сделанный торс, лицо с крупными чертами и огромные уши, просвечивающие сквозь буйную шевелюру, мы ощущаем скачок, который отделяет провансальское видение, склонное к величию формы и патетической экспрессии, от видения фламандского, поглощенного безыскусной реальностью, воспроизведенной с максимальной интенсивностью".

Если проследить дальнейшее преобразование типа Христа (и одновременно – становление провансальского стиля), то через луврского "Христа на кресте" (уже освободившегося от излишнего "величия формы"), мы приходим к произведению, которое наиболее полно воплощает принципы раннего провансальского стиля в его "пост-Д'Эйковском" варианте и является, по выражению К.Тьебо, радикальной манифестацией провансальского "языка", настоящей "идиомой" стиля [8] – речь идет о Буль-

бонском Алтаре (1257 г., Лувр).

Алтарь представляет вариант "Мессы Св. Григория", и трансформация, которую претерпела традиционная композиция этой сцены, позволяет обнаружить еще один (помимо типа Христа) источник, на который мог ориентироваться Бульбонский Мастер – это не что иное, как миниатюра "Король–Смерть" из Часослова Эгертона (что, в свою очередь, отсылает к общему для них обоим прототипу – иконографии "Мужа скорбей"). Схожее композиционное решение – минимальное расстояние между картинной плоскостью предметом изображения – позволяет говорить о самом непосредственном влиянии Д'Эйка на Мастера Бульбонского Алтаря.

Если же к этому сопоставлению добавить Д'Эйковское "Святое Семейство перед камином", то мы обнаружим ряд сближений не менее парадоксальных, чем замеченные Лаклоттом: поза Короля–Смерти, совпадающая с позой "Мужа скорбей", оказывается повторением почти маньеристического изгиба Девы Марии (этот наклон головы – настоящая "мания" ("veritable tic" /Ш.Стерлинг/ Д'Эйка) – легко узнаваем во многих персонажах "Книги о Сердце, плененном любовью"), а вытянутый вдоль каменной стены узкий прямоугольник гроба Христа становится зеркальным повторением каминной полки из "Святого Семейства". Вместе с тем, такое сближение позволяет острее почувствовать дистанцию, разделяющую Д'Эйка и провансальского мастера: вместо почти музыкальной гармонии композиционных линий "Святого Семейства", которая развивается в изоощренной игре дробных складок и мелких деталей, и особенно ощутимой рядом с простотой и спокойствием камина, мы видим аскетический и "жесткий" диссонанс композиции Бульбонского алтаря с ее намеренно неуравновешенной центричностью и столь же контрастным и резким освещением, по своей интенсивности напоминающим свет театрального софита.

Интерес к проблеме освещения, несомненно, привит провансальским художникам Д'Эйк, который, в свою очередь, воспринял его у Р.Кампена с его вкусом к поискам чистого и прямого света, к ясным контрастам, падающим теням и внутренним источникам света.

Но, как подчеркивает Ш. Стерлинг, решение этой проблемы показывает, что именно провансальская живопись извлекла из уроков Мастера Благовещения из Экса и что она противопоставила его эстетике, на три четверти фламандской [7].

Кроме того, решение проблемы освещения, общей для художников Прованса, лучше всего выявляет две стилистические линии, составляющие провансальскую школу. Первая из них, ведущая от миниатюры "Король–Смерть" к Бульбонскому Алтарю, извлекает из фламандского *ars nova* идею репрезентации мистерии веры в осязаемо достоверной сцене, где сакральные персонажи и простые смертные встречаются лицом к лицу, где предметы самоутверждаются в своей материальности; идею построения вокруг фигур пространства такой реальной глубины, что оно оказывается открытым во внешний мир с двух сторон – со стороны зрителя, которого это пространство провоцирует сделать шаг внутрь, и в самой удаленной точке перспективы, там, где в оконном проеме

взгляд различает камни мостовой и прогуливающих прохожих – чудесное явление со всех сторон окружено реальностью.

Но "резкое и беспощадное" (Ш.Стерлинг) освещение Юга, насыщая контрастами света и тени сам обыденный мир, заставляет художника максимально обострить эти контрасты и осязаемость "реальности" чудесного: "Мы оказываемся в самом центре подавляющего и ужасающего своей концентрированностью чуда" – и нельзя быть дальше от фламандской обыденности.

Другое решение проблемы освещения принадлежит А. Картону, создавшему, по словам Ш. Стерлинга, совершенно особое видение, в котором реальность предстает точной и в то же время очищенной от случайностей, а форма стремится к простоте геометрической схемы благодаря резким теням, обнажающим тайное строение каждого предмета [5].

Это видение, названное Стерлингом "провансальским кубизмом", отчетливо проявляется уже в самом раннем известном исследователям произведении Картона – "Рекенском Алтаре". Результатом такого видения является то, что "реальность", освобожденная от случайностей и подробностей, то есть от всего многообразия окружающего мира, превращается у Картона в "simulacrum", в совершенное подобие реальности, замкнутое и самостоятельное, умеющее извлечь из брэнного мира эффекты, необходимые для создания иллюзии материальности мистического видения, но пренебрегающее физической природой этого мира – резкие падающие тени при отсутствии даже самой возможности появления источника света, осязаемая до навязчивости объемность фигур, словно выточенных из дерева, и абсолютная, вплоть до полной симметричности, уравновешенность композиции. Все это заставляет зрителя испытывать тревожащее и смущающее душу чувство предстояния перед совершенством, которое и есть картина божественного видения, не совместимая с преходящей окружающей действительностью. Такова "Авиньонская Pieta" Ангеррана Картона.

Столь явное отличие картоновской концепции от фламандизированного Д'Эйковского стиля заставляет исследователей говорить о необходимости рассмотрения вопроса сотрудничества (Ф. Авриль) и даже конкуренции (Н. Рейно) А.Картона и Д'Эйка.

Ф. Авриль, первым установивший факт совместной работы двух художников над Часословом Моргана (где Картону принадлежат три из десяти миниатюр) и полагающий, что Картон был учеником Д'Эйка и работал по его предварительным рисункам, подчеркивает, что уже в этот период Картон обладал сложившейся индивидуальностью, миновал стадию подражательности и воспринимал некоторые формулы Д'Эйка только подчиняя их своему стилю, уже совершенно мастерскому [3]. Это позволяет Аврилю утверждать, что Д'Эйк и Картон были современниками, питавшимися из одних источников, но использовавшими их по-разному – один остался более близок к своим фламандским корням, другой очень рано выработал счастливый синтез французского темперамента и традиционного живописного образования, полученного во Фландрии.

Н. Рейно, развивая эту мысль, полагает, что именно под влиянием А. Картона формировался средиземноморский характер интенсивного освещения Д'Эйковского "Благовещения" [4]. Однако, если обратиться к поздним работам Д'Эйка, можно увидеть, что предполагаемое влияние вовсе не стало определяющим для стиля художника – его "Благовещение" больше принадлежит провансальской школе, чем самому Д'Эйку.

Собственное же решение проблемы освещения или, скорее, разнообразные эксперименты со светом становятся формальным лейтмотивом миниатюр "Книги о Сердце, плененном любовью". Эти работы Д'Эйка, созданные в середине 70-х годов XV века, позволяют проследить реализацию тех возможностей стиля, которые не могли быть осуществлены в рамках иконографической схемы.

Таким образом, живописный стиль, сложившийся в 40-е годы в Провансе под воздействием *ars nova flandra*, представляет собой сложное переплетение "традиций" и "новаторства", которые у Бартеlemi Д'Эйка сосуществуют, зачастую парадоксально совмещаясь друг с другом, а у Мастера Бульбонского Алтаря и Ангеррана Картона, художников, наиболее полно выразивших принципы двух стилистических линий, составляющих провансальскую школу, воплощаются в создании собственной живописной концепции в трактовке традиционных иконографических схем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Компаньон А. Демон теории. – М. – 2001.
2. Эко У. Отсутствующая структура. – М. – 1999.
3. Avrielle F. En. Quarton – peintre des manuscrits? // Revue de l'Art. – 1977.
4. Reynaud N. Barthelemy d'Eyck avant 1450 // Revue de l'Arts. – 1988. – № 84.
5. Sterling Ch. La peinture francais: des primitives. – Paris. – 1938.
6. Sterling Ch. Pieta de Tarascon // Revue du Louvre. – 1966. – № 1–6
7. Sterling Ch. Pieta de Tarascon et peintres Dombay // Revue du Louvre. – 1966. – № 1–6
8. Thiebaut D. Entre Gothique et Renaissance // La peinture francais. – P. – 200.