

Ян ван Эйк

# Ян ван Эйк

## Реалист, любивший "тайные смыслы"

**Тщательно выписывая мельчайшие детали на своих картинах и добиваясь их абсолютного сходства с предметами-"моделями", Ян ван Эйк познакомил европейскую живопись с до того неизвестным ей принципом реалистического отображения действительности.**



Ян ван Эйк не был обделен славой -причем славой всеевропейской. Около 1455 года, то есть вскоре после смерти художника, в Италии вышла "Книга о знаменитых людях", в которой ее автор, Бартоломео Фачио, назвал ван Эйка "величайшим художником нашего времени". Столетием позже другой итальянец, Джорджо Вазари, в своих "Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев" зачислил ван Эйка в изобретатели масляной живописи. Вазари подробно описал эксперименты художника с различными видами масляных красок и подытожил: "По прошествии недолгого времени это великое изобретение распространилось не только во Фландрии, но и достигло Италии, а также многих других частей света, показав художникам все достоинства масляной живописи и вдохновив их на создание новых прекрасных картин".

Теперь доказано, что вовсе не Ян ван Эйк придумал масляные краски. Истинный их изобретатель нам не известен, но совершенно очевидно, что он жил до ван Эйка. Во всяком случае, уже Робер Кампен (ок. 1378-1444) писал такими красками. Но не столь великолепно, как это делал ван Эйк, то есть заслуги последнего в дальнейшей разработке этой новаторской тогда техники неоспоримы. Он научил живописцев мастерски имитировать реальность, тем самым положив начало реалистическому искусству в Европе.

До ван Эйка "передвижные" картины, в отличие от фресок, обычно писали темперой -красящим пигментом, разведенным на яйце. Замена яйца маслом позволила художникам точнее смешивать краски, добиваясь нужного им тона. Впрочем, у масляной краски, по сравнению с темперой, есть и свои недостатки. В частности, она гораздо дольше сохнет. Это обстоятельство имело большое значение для мастеров того времени, воспитанных в иной художественной "системе координат". Еще в наставлениях XII века говорилось о том, что "после того, как живописец наложил пигмент, он не может накладывать новый слой

краски до тех пор, пока полностью не просохнет первый".

Ян ван Эйк, хорошо знавший этот запрет, оказался находчив. Он изобрел технику наложения масляной краски тонким слоем. В результате краска сохла достаточно быстро, позволяя художнику работать "в несколько слоев". И это была настоящая революция, приведшая к тому, что теперь удавалось создавать тончайшие оттенки тона. При этом нижние слои краски частично просвечивали сквозь верхние - этот эффект известен как эффект "глазури". Изображение приобретало глубину, которой не знало преждее ИСКУССТВО, Какое масло использовал ван Эйк? Он и тут шел, в общем-то, за своими предшественниками, прибегая зачастую к льняному маслу. Но шел не слепо. Художник нашел способ лучше очищать свой изначальный материал и делать его абсолютно прозрачным.

Но, разумеется, никакие технические новшества не снискали бы художнику славы, не будь они подкреплены тем, что дается от Бога. Мастерство, острый глаз, твердая рука, художественная интуиция - все это синонимы гениального дарования. Картины ван Эйка приводят в изумление даже современного зрителя, избалованного чудесами современной техники. Буквально все, начиная от едва заметной складки на подбородке и заканчивая пейзажными деталями, художник писал с неповторимой точностью и тонкостью.

Эрвин Панофский в своей книге "Нидерландское искусство XV в." (1953) отмечал: "Глаз Яна ван Эйка можно уподобить одновременно микроскопу и телескопу". И далее: "Прозрачная красота картин ван Эйка гипнотизирует. Создается впечатление, что ты смотришь на искусно ограненный драгоценный камень".

Но ван Эйк не был исключительно "фотографом" действительности. Тогда бы вообще об искусстве (которое, по определению, есть "претворение" действительности) говорить не приходилось. Его работы несут, помимо всего прочего, и глубочайший, не всегда нам доступный, символический смысл. Искусной рукой ван Эйка и его умением мыслить восхищался в свое время Альбрехт Дюрер, назвавший "Гентский алтарь" "колоссальной и необыкновенно умной работой талантливого живописца".

Мы знаем работу ван Эйка лишь в двух жанрах - религиозной картины и портрета. Но известно, что этим он не ограничивался. Сохранились воспоминания современников, где говорится о его картинах с изображениями купальщиц. Из тех же источников известно, что ван Эйк занимался очень популярной в то время позолотой статуй. К сожалению, все это утеряно.

Проведя почти всю свою жизнь рядом с герцогом Бургундским, художник с большой долей вероятности участвовал в подготовке праздников (костюмы, декорации, сценарий), а может быть, даже украшал подаваемые к парадному столу блюда. Подобным вещам в те времена придавалось огромное значение, и каждый владыка стремился поразить гостей роскошью и убранством своих приемов. Этой работы не чурались многие выдающиеся художники, приходящиеся современниками (плюс-минус век) ван Эйку. Среди них мы найдем и Леонардо да Винчи, устраивавшего пышные придворные праздники для миланского герцога Лодовико Сфорца и французского короля Франциска I. Некоторое представление о декоративных произведениях Леонардо дают сохранившиеся рисунки мастера. К сожалению, о подобной деятельности ван Эйка мы вынуждены повторить уже не раз

сказанное -все это безвозвратно утеряно.

Вообще, слишком многое о нем приходится говорить в предположительном жанре. Почти наверняка он имел мастерскую с большим числом помощников и учеников, но мы можем назвать по имени лишь одного из них. Ближайшим последователем ван Эйка в Брюгге был Петрус Крестус. Первые упоминания о нем относятся к 1444 году -начиная с этого времени и до самой своей смерти, наступившей этого мастера в 1475 или 1476 году, Крестус оставался крупнейшим местным художником. Многие живописцы XV века не слишком успешно имитировали стиль ван Эйка -и не только его соотечественники. В ряду иностранцев, вдохновлявшихся его гением, отметим испанца Луиса Далмау, посетившего в 1430-х годах Нидерланды и позже написавшего в Барселоне алтарный образ в очевидной "интонации" ван Эйка. Но XV веком влияние художника не заканчивается. В сущности, оно продолжается до наших дней.

### **Непростой "реализм"**

Северное Возрождение не случайно отделяется в истории искусства от того классического Возрождения, которое ассоциируется в нашем сознании, прежде всего, с итальянской живописью. При характерном для обоих явлений остром интересе к человеку истоки и смысл этого нового для того времени интереса существенно разнятся. Творчество Яна ван Эйка прекрасно иллюстрирует, в чем заключается эта разница. Да, он открывает "реалистическую" эпоху в искусстве Северной Европы. Но это очень непростой "реализм". Он служит не возвеличению человека (как это было в Италии) или "бичеванию" пороков (как это случилось позже), но прославлению Божественного промысла, благодаря которому и был сотворен этот прекрасный мир. Этим ощущением "прекрасности" вызваны композиционная строгость ван Эйка, его блистающие краски, ощущение невероятной глубины пространства, его высокое любопытство, проявляющееся в любовании мельчайшими деталями. В стремлении к "новому пониманию" ван Эйка, не знавший, похоже, особенно античного наследия, не изучавший человеческой анатомии, не погружавшийся в теоретические проблемы перспективы, ломает средневековую изобразительную систему, полагаясь лишь на собственную художественную интуицию. И это стремление окупается сторицей. Окупается великой живописью.

Виктор Колодин



## Странная эйкумена Яна ван Эйка

Все больше прихожу к выводу, что история способна и сжиматься и растягиваться в зависимости от того, кто и с какой стороны к ней подойдет, и за какую косичку дернет, и имеет не только сослагательное, но и спрягательное, и даже стяжательное наклонение. Такая точка зрения дает право относиться к истории не как к науке, а как к искусству. И изучать ее следует, видимо, не по датам из хроник, а в первую очередь по смысловому содержанию символов, запечатленных в произведениях искусства и культурных памятниках.

Хочу обратить внимание на творения великого Яна ван Эйка. Вообще, кто на его произведения ни посмотрит, сразу бредить начинает, некоторые даже Путина В.В. на одной из картин узрели. Вот и я начал. У этого живописца есть примечательное произведение "Гентский алтарь". Сам по себе этот памятник содержит в себе столько смыслов, что описать их в одной статье просто не представляется возможным. Но некоторые фрагменты особо приковали мое внимание, и я попытался дать им расшифровку.



В верхней части там изображены иудейские пророки и пророчицы, предсказавшие приход Спасителя. Посмотрел я на них и обмер. Вот так да! Одеты сии благочестивые иудеи в одежду, характерную совсем даже не для знойных территорий Палестины, Аравии и Месопотамии. Бородатый Пророк Захария – в шапке-ушанке и шубе, а сверху еще и что-то похожее на кафтан накинуто. Второй пророк, по имени Михей, хотя и без головного убора, но явно не далеко его отложил, потому как по виду

всей остальной одежды ему для комплекта явно не хватает той же ушанки и рукавиц. Одна сивилла в тюрбане, другая в кокошнике и в сарафанистом платье с меховыми рукавами. Вот такой оригинал был фламандец. Возникают подозрения, что древние евреи -это не обитатели современной Палестины, а скорее жители северных русских земель.

Но так ли оригинален Ян ван Эйк, как кажется на первый взгляд, можем ли мы пронзить толщу столетий и окунуться в атмосферу того времени, чтобы понять причины такого непривычного изображения библейских персонажей? Если по дошедшим до нас произведениям попытаться охватить события, происходившие в то время в искусстве, то мы выделим две характерных направленности в творчестве мастеров Западной Европы. Эти направленности можно разделить географически на пространство к северу от Альп -это территории Франции, Германии, Нидерландов, и к югу -территория Италии. И если в итальянском "возрожденческом" искусстве основной темой является материалистическо-языческое восприятие мира, то для Северного Возрождения -религиозно-мистическое. При этом в реальности такого мировосприятия у мастеров той эпохи никаких сомнений не было.



Изображение "северных" одежд на пророках неестественным является только для закоренелых и ограниченных рационалистов. Хотя с позиций традиционного знания о том, какие бездны истин открываются художнику в его интуициях, относиться к произведению Яна ван Эйка "Гентский алтарь" нужно как к конкретному историческому документу. Одежда пророков свидетельствует о том, что древние обитатели Палестины не являются жителями той территории, к которой мы относим Палестину сегодня. Отсюда следует, что наше современное представление о библейской истории совершенно не верно. Получается, что необходимо пересматривать отношение ко многим событиям прошлого. Если принять во внимание, что пророки выглядят "слишком по-русски", мы можем соотнести древнюю историю еврейского народа с древней историей Руси.

И здесь мы кардинально расходимся с изложением истории, к которому привыкли со школьной скамьи, а также той буквалистической трактовкой библейских сюжетов, которой учит церковь. Именно русская история вдруг предстанет перед нами как вечный путь упорядочивания пространства и времени в соответствии с Божественным замыслом о мире. Однако исходя из этого очень важно принять одну особенность: "русским" может оказаться народ не только славянского (в сегодняшнем обычном понимании) этнического происхождения, символическая "Русь" может проявиться в любом месте на географической

карте. Мы можем прийти к выводу, что она может быть не только Киевской или Московской, но и Германской, Франкской, Испанской, Троянской, Греческой, Татарской и если хотите, даже Арктической. Как самостоятельная величина здесь проступает только некая особая "Русская миссия".

По всей видимости, проявлялась эта миссия и на Северо-Западе Европы во времена Яна ван Эйка. Ее носителями являются представители некоего народа, живущего в северных землях, путешествующие по разным странам с целью передачи Божественного знания. В таком ключе **реальная** история цивилизации разительно отличается от обычной, плоской и "слишком человеческой" истории, к которой мы привыкли. О ней нам напоминают парадоксальные "нордические" реконструкции Германа Вирта, мистические прозрения Мигеля Серрано, концепция о северном происхождении Вед индуса Бала Гангадхара Тилака... Так что, возможно, и Библия на синайских песках была только *переписана* - с целью сделать ее более доступной местному населению? А коль так - нужен ли нам "обратный перевод"?

Однако замечу, что именно стремление сделать сакральные сюжеты чрезмерно "доступными" - это знак вырождения и религии, и искусства. Ведь следуя этой логике, художники 21 века должны изображать Деву Марию и Архангелов в модных одеждах из рекламных роликов. Но одежда пророков у ван Эйка не означает стремления к "доступности", потому что она совсем не соответствует западноевропейской социально-культурной среде эпохи Возрождения. Сомневаюсь, что на территории Голландии, Бельгии и Франции в ту эпоху была особенная мода на шапки-ушанки у мужчин и кокошники у женщин. Отсюда я рискну заключить, что взгляд художника на библейских пророков - это не просто метафора "иных времен и пространств". Это значит, что Ян ван Эйк изображал пророков действительно такими, какими знал их не только он, но и те, кто это произведение созерцал вместе с автором. А та "библейская история", которую мы знаем, самому Яну ван Эйку показалась бы странной фантазией. Мастер фактически спорит не со своей историей, а с нашей, то есть с той, которая "слишком доступна".

Сегодня, обращая внимание на творчество фламандского мастера, мы так или иначе приходим к выводу о некой провиденциальной особенности его произведений. Ян ван Эйк через образы пророков, преодолевая эпохи, заставляет нас через критическое отношение к обычной истории пересмотреть отношение к самим себе. Кто мы такие? Где та земля, в которой живет неведомый северный народ, и где пророки этого народа, которые принесут миру свет Божественного знания? Может быть, ответ кроется за осознанием того, что севернее нас никого не осталось? Хотя здесь мне хотелось бы остеречь особо рьяных "патриотов" от шапкокидательства. Головные уборы, как видно, уже давно на месте и кидать их никуда не надо. Загляните в себя, уважаемые "Сеньки", и ответьте сами себе - по вам ли эти шапки?

**Яна ван Эйка** (1390-1441) принято считать самым крупным нидерландским живописцем XV века, положившим начало реалистической традиции в алтарной живописи. Родом из небольшого нидерландского городка на реке Маас, он в 1422, будучи уже уважаемым мастером, поступил на службу к графу Иоанну Баварскому и вплоть до 1424 года участвовал в работах по украшению графского дворца в Гааге. В 1425 году Ван Эйк переехал в Лилль, где стал придворным живописцем бургундского герцога Филиппа III Доброго. При дворе герцога, который высоко ценил художника, он не только писал картины, но и выполнял многие дипломатические поручения, неоднократно выезжая в Испанию и Португалию.

В 1431 году Ван Эйк переехал в Брюгге, где и прожил до конца своих дней, выполняя работы и как придворный живописец, и как художник города. Наибольшее количество дошедших до нас произведений было написано мастером в то время, когда он находился на службе у герцога



Бургундского.

Одна из самых знаменитых работ Ван Эйка, Портрет четы Арнольфини, находится в коллекции Лондонской Национальной галереи. На картине, изображающей церемонию бракосочетания двух богатых молодых людей, художник нашел место для нескольких символов - например, для собачки, расположившейся у ног новобрачной, символа верности. В круглом зеркале, висящем на стене в глубине

композиции, отражаются двое -

### **Портрет молодого человека**

очевидно, свидетели

бракосочетания. В одном из

### **Портрет человека в красном тюрбане**

них художник изобразил

самого себя, о чем гласит надпись

над зеркалом. Новобрачных художник исполнил в рост. Живописец любовно изображает вещи, окружающие молодоженов. Эти предметы много сообщают об образе жизни своих хозяев, подчеркивая их бюргерские добродетели - бережливость, скромность, любовь к порядку.



Ван Эйк вводит зрителя в частную жизнь людей, показывая красоту повседневного быта. Этим он открыл новые, реалистические возможности изобразительного искусства, до конца реализованные лишь в XVII веке, когда в Голландии было создано много подобных картин. Ян ван Эйк был превосходным мастером портрета, и две картины, которыми владеет галерея, - яркие тому свидетельства.

Портрет молодого человека датирован 1432 годом. Это довольно загадочное произведение. Несмотря на поясняющую надпись на каменной плите, на которую опирается молодой человек, и тщательное воспроизведение характерных черт лица, остается только строить предположения, кто именно здесь изображен. Однако интрига, скрытая в этом произведении, никак не умаляет его художественных достоинств. Простые и грубоватые черты лица персонажа совсем не мешают передаче его задумчивого выражения и отстраненно-мечтательного взгляда.

Портрет человека в красном тюрбане также снабжен пояснениями. Наверху на раме любимое изречение мастера: «Как я сумел», а внизу надпись: «Иоханн де Эйк меня сделал в лето Господне 1433, 21 октября». На полотне изображен немолодой человек с пронизательным взглядом и резкими чертами лица. Личность изображенного человека установить не удалось. Однако совершенно очевидно, что художник хорошо знал портретируемого и потому так точен в его психологической характеристике. Существует предположение, что это портрет одного из родственников Ван Эйка. Что касается головного убора, напоминающего восточный тюрбан, то такие были весьма модными в Европе XV века.



Как и в "Мадонне канцлера Ролина", ван Эйк пытается показать присутствие божественного в действительном мире. Каноник показан в реальном, узнаваемом дворце, в хоре соборной церкви Св. Донациана в Брюгге, что придаёт реальность Марии с Младенцем. Рядом Св. Георгий и Св. Донациан. Исследователи считают, что картина когда-то висела в, теперь разрушенной, церкви и отражала действительный интерьер. Портрет его поражает глубоким проникновением в самую суть характера. Во всех деталях картины ван Эйк добивается впечатления величайшей материальности и вещественной осязаемости.

«Самый главный художник нашего века» – так назвал Яна ван Эйка его младший современник, итальянский гуманист Бартоломео Фацио. Такую же восторженную оценку дал через полтора века голландский живописец и биограф нидерландских художников Карел ван Мандер: «То, что ни грекам, ни римлянам, ни другим народам не дано было осуществить, несмотря на все их старания, удалось знаменитому Яну ван Эйку, родившемуся на берегах прелестной реки Маас, которая может теперь оспаривать пальму первенства у Арно, По и гордого Тибра, так как на ее берегу возшло такое светило, что даже Италия, страна искусств, была поражена его блеском».

О жизни и деятельности художника сохранилось очень мало документальных сведений. Ян ван Эйк родился в Маасейке между 1390 и 1400 годами. В 1422 году Ван Эйк поступил на службу к Иоанну Баварскому, правителю Голландии, Зеландии и Генегау. Для него художник выполнял работы для дворца в Гааге.

С 1425 по 1429 год он был придворным художником бургундского герцога Филиппа Доброго в Лилле. Герцог ценил Яна как умного, образованного человека, по словам герцога, «не имеющего себе равных по искусству и познаниям». Нередко Ян ван Эйк по заданию Филиппа Доброго выполнял сложные дипломатические поручения.

Сведения, сообщаемые хроникерами того времени, говорят о художнике как о разносторонне одаренном человеке. Уже упомянутый Бартоломео Фацио писал в «Книге о знаменитых мужах», что Ян с увлечением занимался геометрией, создал некое подобие географической карты. Эксперименты художника в области технологии масляных красок говорят о познаниях в химии. Его картины демонстрируют обстоятельное знакомство с миром растений и цветов.

Существует много неясностей в творческой биографии Яна. Главное – это взаимоотношения Яна с его старшим братом Хубертом ван Эйком, у которого он учился и вместе с которым выполнил ряд произведений. Идут споры по поводу отдельных картин художника: об их содержании, технике живописи.

Творчество Яна и Хуберта ван Эйков многим обязано искусству иллюстраторов братьев Лимбургов и алтарного мастера Мельхиора Брудерлама, которые работали при бургундском дворе в начале XV века в стиле сионской живописи XIV века. Ян развил эту манеру, создав на ее основе новый стиль, более реалистический и индивидуальный, возвещавший о решительном повороте в алтарной живописи Северной Европы.

По всей вероятности, Ян начал свою деятельность с миниатюры. Некоторые исследователи приписывают ему несколько лучших листов («Отпевание» и «Взятие Христа под стражу», 1415–1417), так называемого Туринско-Миланского часослова, исполненных для герцога Беррийского. На одном из них изображены святой Юлиан и святая Марта, перевозящие Христа через реку. Правдивые изображения различных явлений действительности встречались в нидерландской миниатюре и до ван Эйка, но раньше ни один художник не умел с таким искусством объединять отдельные элементы в целостный образ. Приписывается Ван Эйку и авторство некоторых ранних алтарей, как, например, «Распятие».

В 1431 году ван Эйк поселился в Брюгге, где стал придворным живописцем, а также художником города. А через год художник завершил свой шедевр – Гентский алтарь, большой полиптих, состоящий из 12 дубовых створок. Работу над алтарем начал его старший брат, но Хуберт умер в 1426 году, и Ян продолжил его дело.

Красочно описал этот шедевр Э. Фромантен: «Прошли века. Христос родился и умер. Искушение свершилось. Хотите знать, каким образом Ян ван Эйк – не как иллюстратор молитвенника, а как живописец – пластически передал это великое таинство? Обширный луг, весь испещренный весенними цветами. Впереди "Источник жизни". Красивыми струями вода падает в мраморный бассейн. В центре – алтарь, покрытый пурпурной тканью; на алтаре – Белый агнец. Вокруг гирлянда маленьких крылатых ангелов, которые почти все в белом, с немногими бледно-голубыми и розовато-серыми оттенками. Большое свободное пространство отделяет священный символ от всего остального. На лужайке нет ничего, кроме темной зелени густой травы с тысячами белых звезд полевых маргариток. На первом плане слева – коленопреклоненные пророки и большая группа стоящих людей. Тут и те, кто уверовал заранее и возвестил пришествие Христа, и язычники, ученые, философы,

неверующие, начиная с античных бардов и до гентских бюргеров: густые бороды, курносые лица, надутые губы, совершенно живые физиономии. Мало жестов и мало позы. В этих двадцати фигурах – сжатый очерк духовной жизни до и после Христа. Те, кто еще сомневаются, – колеблются в раздумье, те, кто отрицал, – смущены, пророки охвачены экстазом. Первый план справа, уравнивающий эту группу в той нарочитой симметрии, без которой не было бы ни величия замысла, ни ритма в построении, занят двенадцатью коленопреклоненными апостолами и внушительной группой истинных служителей Евангелия – священников, аббатов, епископов и пап. Безбородые, жирные, бледные, спокойные, они все преклоняются в полном блаженстве, даже не глядя на агнца, уверенные в чуде. Они великолепны в своих красных одеждах, золотых ризах, золотых митрах, с золотыми посохами и шитыми золотом епитрахиями, в жемчугах, рубинах, изумрудах. Драгоценности сверкают и переливаются на пылающем пурпуре, любимом цвете ван Эйка. На третьем плане, далеко позади агнца, и на высоком холме, за которым открывается горизонт, – зеленый лес, апельсиновая роща, кусты роз и миртов в цветах и плодах. Отсюда, слева, выходит длинное шествие Мучеников, а справа – шествие Святых жен, с розами в волосах и с пальмовыми ветвями в руках. Они одеты в нежные цвета: в бледно-голубые, синие, розовые и лиловые. Мученики, по большей части епископы, – в синих облачениях. Нет ничего более изысканного, чем эффект двух отчетливо видимых вдали торжественных процессий, выделяющихся пятнами светлой или темной лазури на строгом фоне священного леса. Это необычайно тонко, точно и живо. Еще дальше – более темная полоса холмов и затем – Иерусалим, изображенный в виде силуэта города или, вернее, колоколен, высоких башен и шпилей. А на последнем плане – далекие синие горы. Небо непорочно чистое, как и подобает в такой момент, бледно-голубое, слегка подцвечено ультрамарином в зените. В небе – перламутровая белизна, утренняя прозрачность и поэтический символ прекрасной зари.

Вот вам изложение, а скорее искажение, сухой отчет о центральном панно – главной части этого колоссального триптиха. Дал ли я вам о нем представление? Нисколько. Ум может останавливаться на нем до бесконечности, без конца погружаться в него и все же не постичь ни глубины того, что выражает триптих, ни всего того, что он в нас вызывает. Глаз точно так же может восхищаться, не исчерпывая, однако, необыкновенного богатства тех наслаждений и тех уроков, какие он нам дает».

Первая датированная работа Ван Эйка, «Мадонна с младенцем, или Мадонна под балдахином» (1433). Мадонна сидит в обыкновенной комнате и держит на коленях ребенка, листающего книгу. Фоном служат ковер и балдахин, изображенные в перспективном сокращении. В «Мадонне каноника Ван дер Пале» (1434) престарелый священник изображен так близко к Богоматери и своему патрону св. Георгию, что почти касается белыми одеждами ее красного плаща и рыцарских доспехов легендарного победителя дракона.

Следующая Мадонна – «Мадонна канцлера Ролена» (1435) – одно из лучших произведений мастера. Л.Д. Любимов не скрывает своего восхищения: «Блещут камень, красками сияет парча, и притягивают неотразимо взор каждая пушинка меха и каждая морщина лица. Как выразительны, как значительны черты коленопреклоненного канцлера Бургундии! Что может быть великолепнее его облачения? Кажется, что вы осязаете это золото и эту парчу, и сама картина предстает перед вами то как ювелирное изделие, то как величественный памятник. Недаром при бургундском дворе подобные картины хранились в сокровищницах рядом с золотыми шкатулками, часословами со сверкающими миниатюрами и драгоценными реликвиями. Вглядитесь в волосы мадонны – что в мире может быть мягче их? В корону,

которую ангел держит над ней, – как блещет она в тени! А за главными фигурами и за тонкой колоннадой – уходящая в изгибе река и средневековый город, где в каждой подробности сверкает ванэйковская изумительная живопись».

Последнее датированное произведение художника – «Мадонна у фонтана» (1439).

Ян ван Эйк был также замечательным новатором в области портрета. Он первый заменил погрудный тип поясным, а также ввел трехчетвертной поворот. Он положил начало тому портретному методу, когда художник сосредотачивается на облике человека и видит в нем определенную и неповторимую личность. Примером могут служить «Тимофей» (1432), «Портрет человека в красной шапке» (1433), «Портрет жены, Маргариты ван Эйк» (1439), «Портрет Бодуэна де Ланнуа».

Двойной «Портрет четы Арнольфини» (1434) наряду с Гентским алтарем – важнейшее произведение ван Эйка. По замыслу оно не имеет аналогов в XV веке. Итальянский купец, представитель банкирского дома Медичи в Брюгге, изображен в брачном покое с молодой женой Джованной Ченами.

«...здесь мастер как бы сосредоточивает свой взгляд на более конкретных жизненных явлениях. Не отступая от системы своего искусства, Ян ван Эйк находит пути к косвенному, обходному выражению проблем, осознанная трактовка которых наступит только два века спустя. В этой связи показательно изображение интерьера. Он мыслится не столько частью вселенной, сколько реальной, жизненно-бытовой средой.

Еще со времен Средневековья удерживалась традиция наделять предметы символическим смыслом. Так же поступил и ван Эйк. Имеют его и яблоки, и собачка, и четки, и горящая в люстре свеча. Но ван Эйк так подыскивает им место в этой комнате, что они помимо символического смысла обладают и значением бытовой обстановки. Яблоки рассыпаны на окне и на ларе подле окна, хрустальные четки висят на гвоздике, отбрасывая словно нанизанные одна на другую искорки солнечных бликов, а символ верности – собачка таращит пуговичные глаза.

Портрет четы Арнольфини является примером и гениальной гибкости системы ван Эйка и ее узких рамок, за пределы которых интуитивно стремился выйти художник. По существу, мастер стоит в непосредственной преддверии появления целостного и определенного, характерного и замкнутого в себе образа, свойственного развитым формам раннего Ренессанса».

Хотя масляные краски употреблялись уже в XIV веке, но ван Эйк, по всей вероятности, создал новую смесь красок, возможно, темперы с маслом, благодаря которой достиг невиданной дотоле светоносности, а также лак, придающий картине непроницаемость и блеск. Эта смесь позволяла также смягчать и нюансировать цвета. В искусстве ван Эйка новая техника служила исключительно продуманной композиции, позволяющей передать единство пространства. Художник владел перспективным изображением и, соединяя его с передачей света, создавал пластический эффект, до тех пор недостижимый.

Ван Эйк считается одним из самых значительных художников своего времени. Он положил начало новому видению мира, воздействие которого простирается далеко за

пределы его эпохи.

Художник умер в Брюгге в 1441 году. В эпитафии ван Эйка написано: «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 все живое прославлял своим искусством...»

## Ян ван Эйк

### Реалист, любивший "тайные смыслы"

**Тщательно выписывая мельчайшие детали на своих картинах и добиваясь их абсолютного сходства с предметами-"моделями", Ян ван Эйк познакомил европейскую живопись с до того неведомым ей принципом реалистического отображения действительности.**



Ян ван Эйк не был обделен славой -причем славой всеевропейской. Около 1455 года, то есть вскоре после смерти художника, в Италии вышла "Книга о знаменитых людях", в которой ее автор, Бартоломео Фачио, назвал ван Эйка "величайшим художником нашего времени". Столетием позже другой итальянец, Джорджо Вазари, в своих "Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев" зачислил ван Эйка в изобретатели масляной живописи. Вазари подробно описал эксперименты художника с различными видами масляных красок и подытожил: "По прошествии недолгого времени это великое изобретение распространилось не только во Фландрии, но и достигло Италии, а также многих других частей света, показав художникам все достоинства масляной живописи и вдохновив их на создание новых прекрасных картин".

Теперь доказано, что вовсе не Ян ван Эйк придумал масляные краски. Истинный их изобретатель нам не известен, но совершенно очевидно, что он жил до ван Эйка. Во всяком случае, уже Робер Кампен (ок. 1378-1444) писал такими красками. Но не столь великолепно, как это делал ван Эйк, то есть заслуги последнего в дальнейшей разработке этой новаторской тогда техники неоспоримы. Он научил живописцев мастерски имитировать реальность, тем самым положив начало реалистическому искусству в Европе.

До ван Эйка "передвижные" картины, в отличие от фресок, обычно писали темперой -красящим пигментом, разведенным на яйце. Замена яйца маслом позволила художникам точнее смешивать краски, добиваясь нужного им тона. Впрочем, у масляной краски, по сравнению с темперой, есть и свои недостатки. В частности, она гораздо дольше сохнет. Это обстоятельство имело большое значение для мастеров того времени, воспитанных в иной художественной "системе координат". Еще в наставлениях XII века говорилось о том, что "после того, как живописец наложил пигмент, он не может накладывать новый слой краски до тех пор, пока полностью не просохнет первый".

Ян ван Эйк, хорошо знавший этот запрет, оказался находчив. Он изобрел технику наложения масляной краски тонким слоем. В результате краска сохла достаточно быстро, позволяя художнику работать "в несколько слоев". И это была настоящая революция, приведшая к тому, что теперь удавалось создавать тончайшие оттенки тона. При этом нижние слои краски частично просвечивали сквозь верхние -этот эффект известен как эффект "глазури". Изображение приобретало глубину, которой не знало прежнее ИСКУССТВО. Какое масло использовал ван Эйк? Он и тут шел, в общем-то, за своими предшественниками, прибегая зачастую к льняному маслу. Но шел не слепо. Художник нашел способ лучше очищать свой изначальный материал и делать его абсолютно прозрачным.

Но, разумеется, никакие технические новшества не снискали бы художнику славы, не будь они подкреплены тем, что дается от Бога. Мастерство, острый глаз, твердая рука, художественная интуиция -все это синонимы гениального дарования. Картины ван Эйка приводят в изумление даже современного зрителя, избалованного чудесами современной техники. Буквально все, начиная от едва заметной складки на подбородке и заканчивая пейзажными деталями, художник писал с неповторимой точностью и тонкостью.

Эрвин Панофский в своей книге "Нидерландское искусство XV в." (1953) отмечал: "Глаз Яна ван Эйка можно уподобить одновременно микроскопу и телескопу". И далее: "Прозрачная красота картин ван Эйка гипнотизирует. Создается впечатление, что ты смотришь на искусно ограненный драгоценный камень".

Но ван Эйк не был исключительно "фотографом" действительности. Тогда бы вообще об искусстве (которое, по определению, есть "претворение" действительности) говорить не приходилось. Его работы несут, помимо всего прочего, и глубочайший, не всегда нам доступный, символический смысл. Искусной рукой ван Эйка и его умением мыслить восхищался в свое время Альбрехт Дюрер, назвавший "Гентский алтарь" "колоссальной и необыкновенно умной работой талантливого живописца".

Мы знаем работу ван Эйка лишь в двух жанрах -религиозной картины и портрета. Но известно, что этим он не ограничивался. Сохранились воспоминания современников, где говорится о его картинах с изображениями купальщиц. Из тех же источников известно, что ван Эйк занимался очень популярной в то время позолотой статуй. К сожалению, все это утеряно.

Проведя почти всю свою жизнь рядом с герцогом Бургундским, художник с большой долей вероятности участвовал в подготовке праздников (костюмы, декорации, сценарий), а может быть, даже украшал подаваемые к парадному столу блюда. Подобным вещам в те времена

придавалось огромное значение, и каждый владыка стремился поразить гостей роскошью и убранством своих приемов. Этой работы не чурались многие выдающиеся художники, приходящиеся современниками (плюс-минус век) ван Эйку. Среди них мы найдем и Леонардо да Винчи, устраивавшего пышные придворные праздники для миланского герцога Лодовико Сфорца и французского короля Франциска I. Некоторое представление о декоративных произведениях Леонардо дают сохранившиеся рисунки мастера. К сожалению, о подобной деятельности ван Эйка мы вынуждены повторить уже не раз сказанное - все это безвозвратно утеряно.

Вообще, слишком многое о нем приходится говорить в предположительном жанре. Почти наверняка он имел мастерскую с большим числом помощников и учеников, но мы можем назвать по имени лишь одного из них. Ближайшим последователем ван Эйка в Брюгге был Петрус Крестус. Первые упоминания о нем относятся к 1444 году - начиная с этого времени и до самой своей смерти, наступившей этого мастера в 1475 или 1476 году, Крестус оставался крупнейшим местным художником. Многие живописцы XV века не слишком успешно имитировали стиль ван Эйка - и не только его соотечественники. В ряду иностранцев, вдохновлявшихся его гением, отметим испанца Луиса Далмау, посетившего в 1430-х годах Нидерланды и позже написавшего в Барселоне алтарный образ в очевидной "интонации" ван Эйка. Но XV веком влияние художника не заканчивается. В сущности, оно продолжается до наших дней.

### **Непростой "реализм"**

Северное Возрождение не случайно отделяется в истории искусства от того классического Возрождения, которое ассоциируется в нашем сознании, прежде всего, с итальянской живописью. При характерном для обоих явлений остром интересе к человеку истоки и смысл этого нового для того времени интереса существенно разнятся. Творчество Яна ван Эйка прекрасно иллюстрирует, в чем заключается эта разница. Да, он открывает "реалистическую" эпоху в искусстве Северной Европы. Но это очень непростой "реализм". Он служит не возвеличению человека (как это было в Италии) или "бичеванию" пороков (как это случилось позже), но прославлению Божественного промысла, благодаря которому и был сотворен этот прекрасный мир. Этим ощущением "прекрасности" вызваны композиционная строгость ван Эйка, его блистающие краски, ощущение невероятной глубины пространства, его высокое любопытство, проявляющееся в любовании мельчайшими деталями. В стремлении к "новому пониманию" ван Эйка, не знавший, похоже, особенно античного наследия, не изучавший человеческой анатомии, не погружавшийся в теоретические проблемы перспективы, ломает средневековую изобразительную систему, полагаясь лишь на собственную художественную интуицию. И это стремление окупается сторицей. Окупается великой живописью.



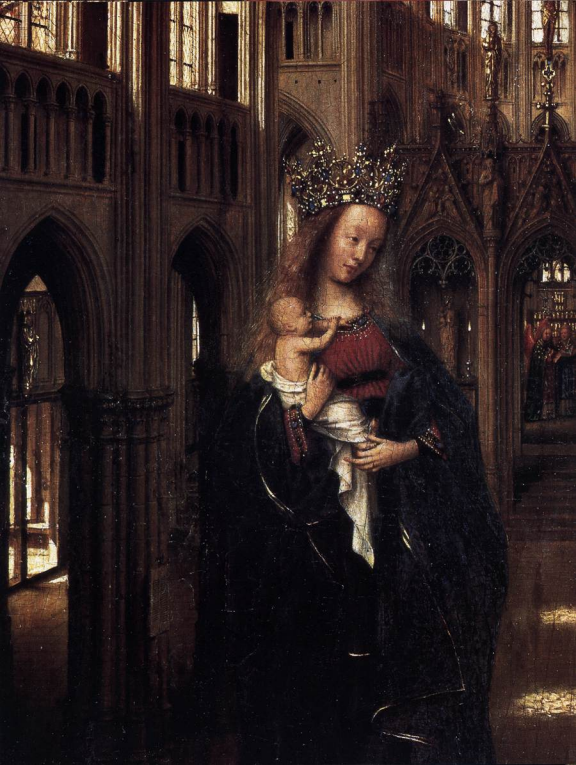






INNOCENTIUS III  
PAPAE  
DE CRUCIFIXIONE















LEAL SOVVENIR

*Handwritten text in a cursive script, likely a signature or a date, located below the printed title.*



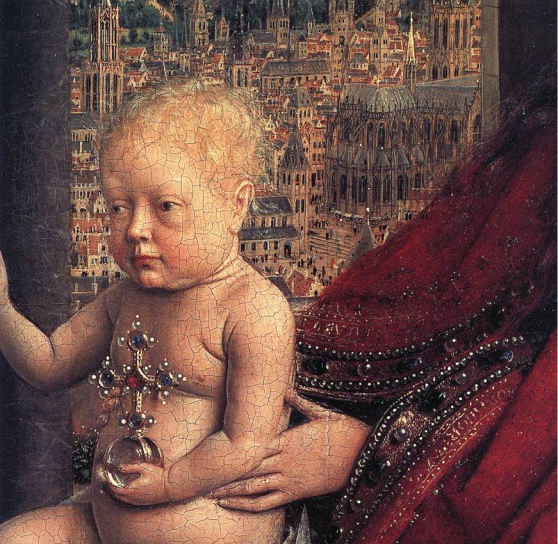






















AVL 007 1407A

1891 ETTINSY 2024











AVE GRA. PLENA Q. D. N. S. T. C. E. V. B. E. D. I. C. A. T. V. F. I. M. I. L. I. T. I. M.













·IHESVS VIA·

·IHS VERITAS·

·IHESVS VITA·



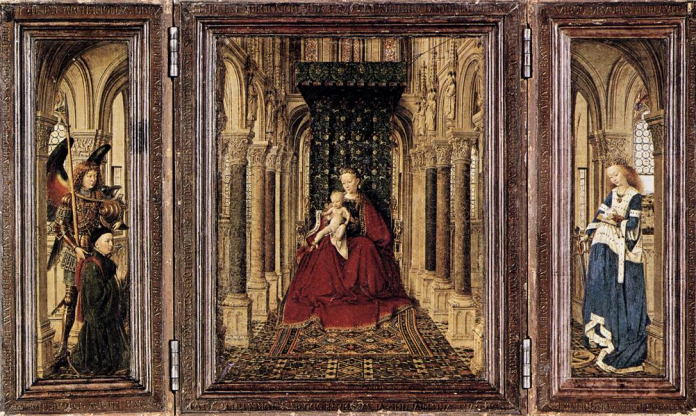
SPECIOSUS FORMA PELLIS HOMINIS

·FABRICKIAN·

·Johes de cyclo Inuitum · anno · 1620 · 30 Ianuarij ·









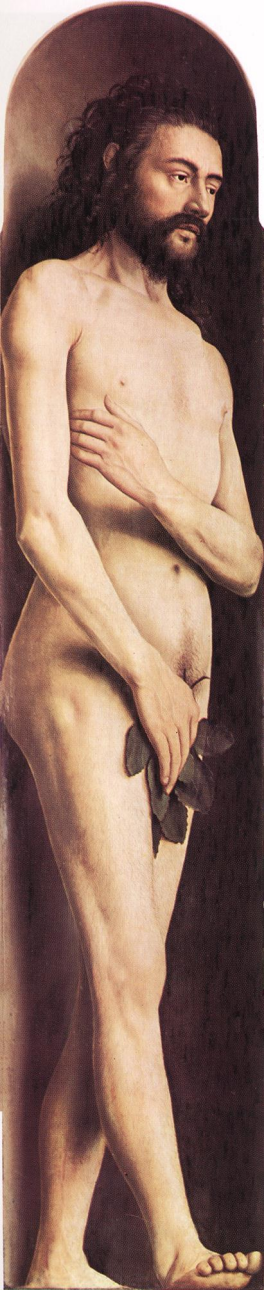




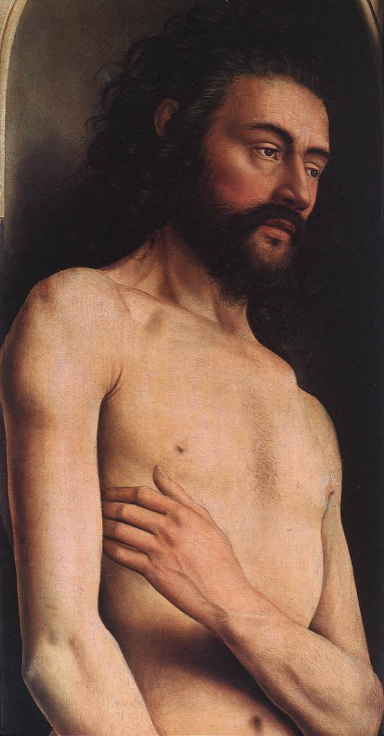
· ADAM ·



ADAM NOS I MORTE INCIPIT













HEC EST SPECIOSIOR SOLI ET SUPER OMNIA STELLARUM DISPENSATRIX MUNDI



HÆC Ë SPECIOSIOR SOLË + SVR OËM STELLARÛ DISPOSICORË



DEUS DIGNISSIMO AD DIVINAM MAJESTATEM SV OMNIA OPTI AD CIVICIS PATRIAE IMMIGRATOR LIBERTI SUIUS PROPTER IDEM



SUIE MORTE IN OMNIA DIVI SUI MERORE DOCTRIS

TIVET SUI SENECTUTE I MORTE SENECTAS SUI TIORE A SUIS







HIC EST BAPTISTA IOHES MAIOR HOMINUM DATUS ANGLIS LEGIS  
SUMMA EVANGELII SACRO ALIUM VOX SILENTII MOREM





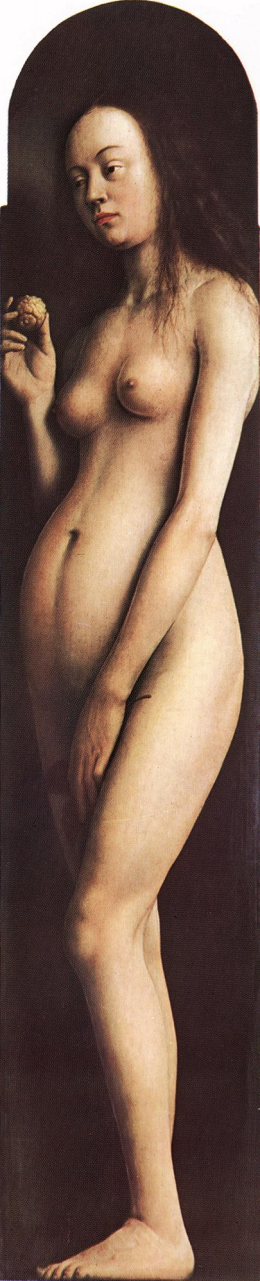




· EVA ·



· EVA OCCIDENDO OFFUIT ·



































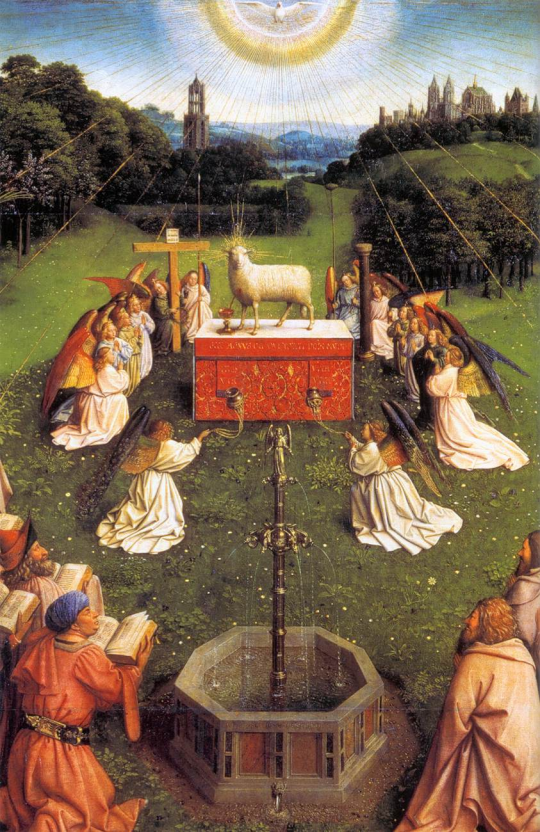












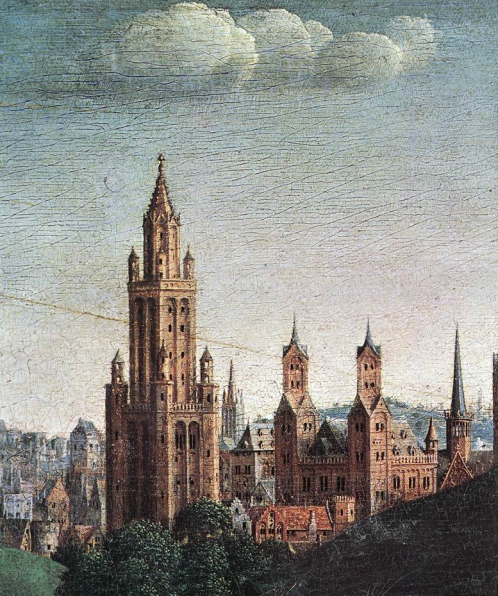




















ECCE ANIMATA SUNT



Isaias · propheta ·









Septua fatis filia dno jubila

Ent ue tuus uir

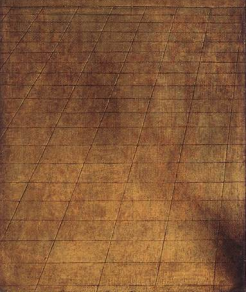


Zacharias . propheta



Omnium sanctorum

et in unum deum patrem omnipotentem







...a futura? Sic i re...

MEIADARO





Et exspectate qui sit dominator in terra



omnibus . iherosolima

Et anima dñi







Et te regendum qui sit dominator in uobis.







ad. m. m. g. m. o. n. t. a. m. i. o.









IOHES. BAPT.

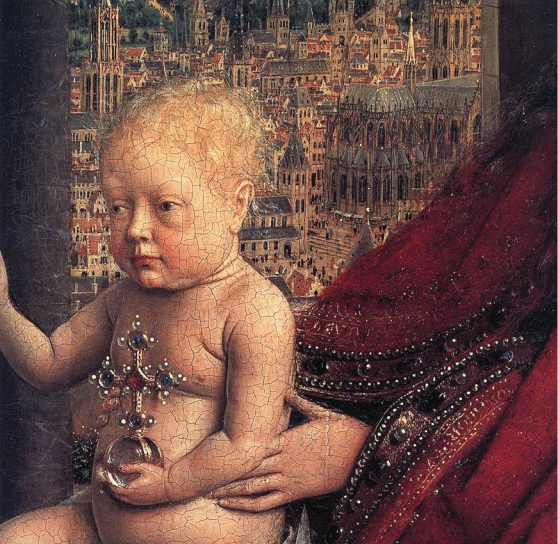


S · IOHES · EWAN ·









AVE GRA. PLENA Q. D. N. S. T. C. E. V. B. E. D. I. C. A. T. V. F. I. M. I. L. I. T. I. M.





MARE MAGELLANA DOMINI FUIT TIBI SEU VRY IVAN











TABLETS OF BRONZE BY ERIC GOSWORTHY, 1920















LEAL SOVVENIR

*Handwritten text in a cursive script, likely a signature or date, located below the printed title.*







·IHESVS VIA·

·IHS VERITAS·

·IHESVS VITA·



SPECIOSUS FORMA PELLIS HOMINIS

·FABRICKIAN·

Johes de cyclo Inuitum. anno. 1620. 30 Januarij.

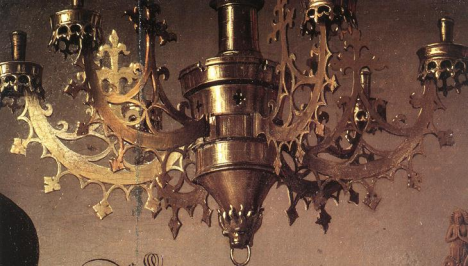












*Handwritten Latin text:*  
Hic  
Johannes de cyclo fuit hic  
1432







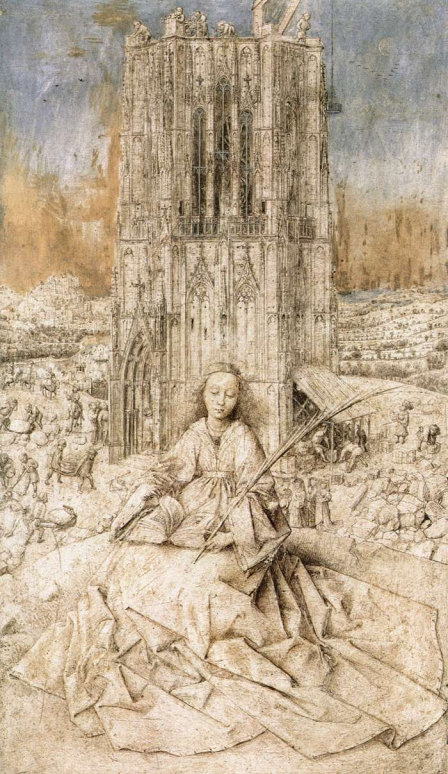








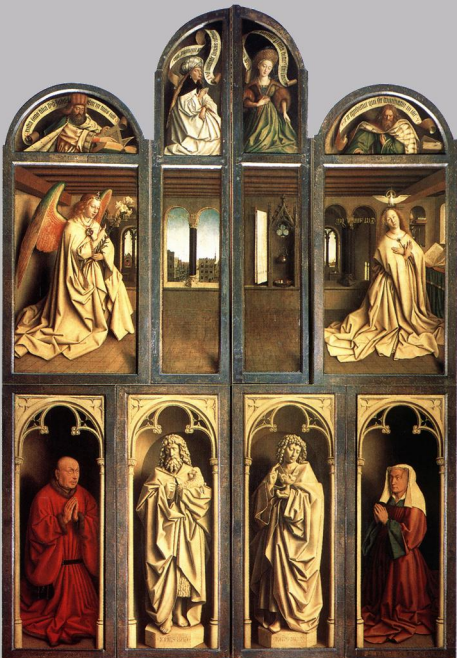




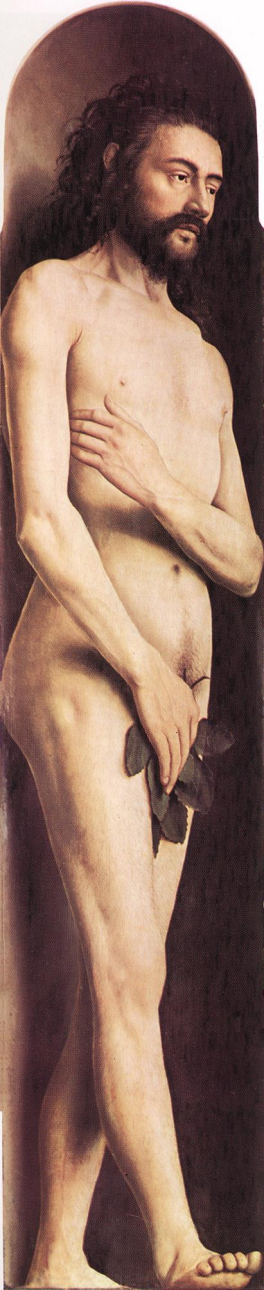






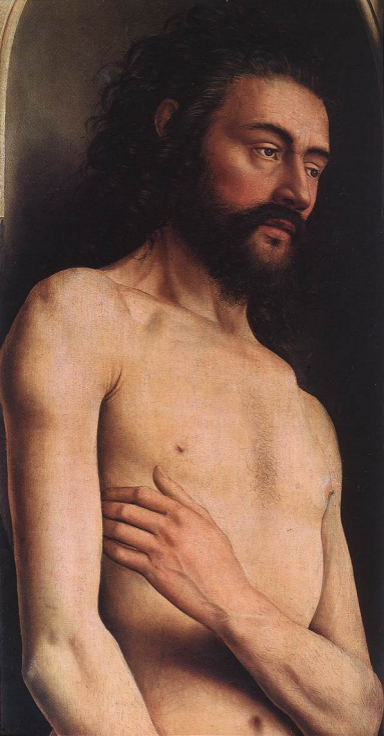






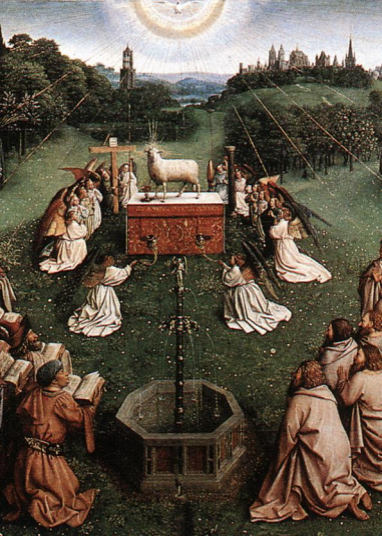
















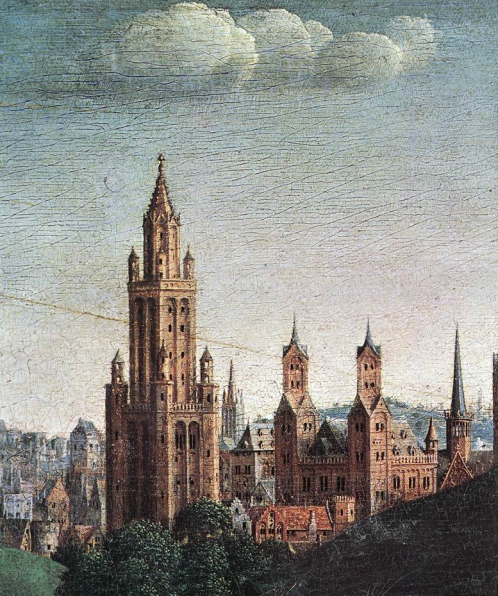






















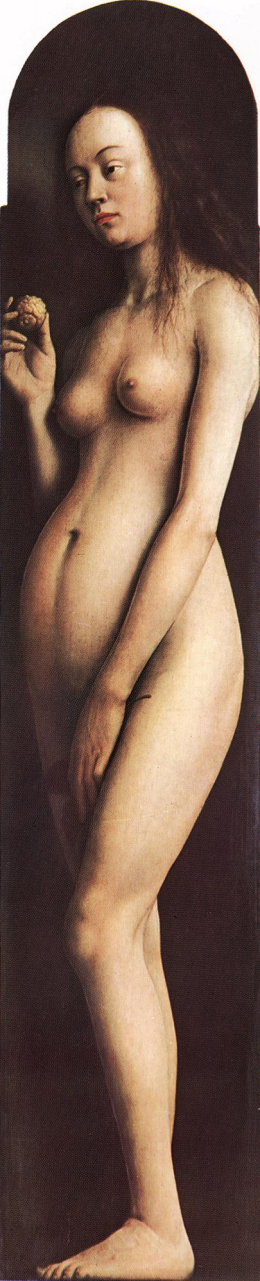




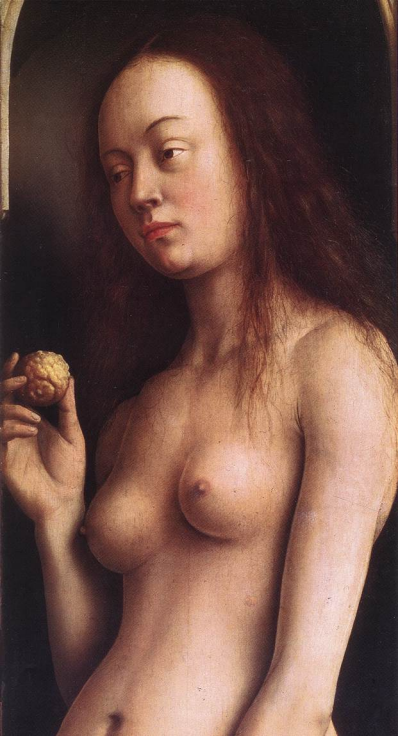


... ..

In mortal conāe afflatō









DEUS DIGNISSIMO AD DIVINAM MAJESTATEM SV OMNIA OPTI AD CIVICIS PATRIAE



DEUS DIGNISSIMO AD DIVINAM MAJESTATEM SV OMNIA OPTI AD CIVICIS PATRIAE

DEUS DIGNISSIMO AD DIVINAM MAJESTATEM SV OMNIA OPTI AD CIVICIS PATRIAE





ECC ANILLA





Scilicet factus est in die 9

Erat rex tuus in die 9



Isaias · propheta ·









† HIC È BAPTISTA IOHÈS MAIOR HOÏE PAR ANGÛS LEGIS  
SÛMA EVANGELII SÛDO ALIUS VOX SILEII MORETI























HEC EST SPECIOSIOR SOLI ET SUPER OMNIA STELLARUM DISPENSATRIX MUNDI



HÆC Ë SPECIOSIOR SOLË + SVR OËM STELLARÛ DISPOSICORË



