

# **История**

---

Екатерина Золотова

## Бартельми д'Эйк и его триптих «Благовещение» из Экса

Статья посвящена художественному ансамблю триптиха «Благовещение» из Экса (1443–1445) кисти выдающегося художника-новатора середины XV века Бартельми д'Эйка, выходца с нидерландского севера, работавшего при дворе короля Рене Анжуйского. В статье рассмотрены история открытия имени мастера и воссоединения его разрозненного ансамбля «Благовещение» в начале XX столетия, особенности иконографии центрального панно и боковых створок, новаторская трактовка пространства и человеческой фигуры, а также роль света в создании художественного образа как доминанты живописных поисков мастера Бартельми.

Ключевые слова:

французские примитивы,  
Бартельми д'Эйк,  
алтарный триптих «Благовещения»,  
иконография,  
трактовка пространства и света.

Мастер «Благовещения» из Экса, Мастер «Влюбленного Сердца короля Рене», просто Мастер короля Рене и даже король Рене-живописец — все эти персонажи в современной науке почти единодушно признаны одним лицом, носящим имя Бартельми д'Эйка<sup>1</sup>. Этот художник, родом из восточно-нидерландских земель, приехал во Францию за лучшей долей и стал придворным живописцем короля и мецената Рене Анжуйского. Как предполагают, молодой мастер Бартельми, подданный Бургундии, познакомился со своим будущим покровителем в 1430-е годы в Дижоне, где король Рене провел несколько лет в плену у герцога Филиппа Доброго. Рене сблизился с художником, который, возможно, уже в те годы начал выполнять первые заказы знатного пленника. Они понравились, и после освобождения Рене увез Бартельми с собой.

На рубеже 1430–1440-х годов художник провел с Рене Анжуйским некоторое время в Неаполе, откуда Рене, проиграв спор за Неаполитанское королевство Альфонсу Арагонскому, вынужден был ни с чем вернуться во французские владения. Несколько лет двор Рене находился на юге, перемещаясь из марсельской резиденции в тарасконскую, а оттуда в Экс. Для мастера Бартельми эти годы оказались чрезвычайно важными и плодотворными, тем более, что на некоторое время он оказался вдали от покровителя, вынужденного заниматься неотложными делами в анжуйских и лотарингских владениях. Пребывание Бартельми «на воле» оказалось зафиксировано, как это было принято в Провансе, документально. Так, был обнаружен акт от 19 января 1444 года о передаче

<sup>1</sup> После знакомства с основными приписываемыми Бартельми д'Эйку подлинниками, автор присоединился к парижской группе исследователей, возглавляемой Николь Рено и Франсуа Аврилем (которые приняли эстафету от Шарля Стерлинга, убежденного сторонника первооткрывателей мастера Бартельми начала двадцатого века), и придерживается предложенного ими корпуса произведений и хронологии творчества Бартельми д'Эйка. Настойчивым и последовательным антагонистом парижской группы является старейший историк европейской живописи XV века из Страсбурга Альбер Шатле, предлагающий свою версию проблемы Мастера короля Рене [12–14; 16; 17].

одного лица другому 55 фунтов олова, нотариально заверенный в доме художника Пьера Бордые в Эксе. Он был подписан двумя свидетелями — жителями Экса: «мастером Бартельми д'Эйком, живописцем» и Ангерраном Картоном, вторым выдающимся представителем провансальской живописной школы XV века [37, pp. 196–197].

Судя по придворным архивам, Бартельми находился при дворе Рене неотлучно с 1447 по 1470 год (вероятно, до самой смерти). 7 мая 1449 года он впервые упоминается в документах в качестве живописца и камердинера, восемь лет спустя получает более высокую должность стольника, а в 1460 году назван уже «щитоносцем короля Сицилии» (короля Рене. — Е. 3.) [34]. При дворе Рене камердинерские должности раздавались художникам, ювелирам или вышивальщикам, хотя это вовсе не предполагало выполнения ими камердинерских обязанностей. Это всего лишь давало возможность королю иметь под рукой любого из них и в случае надобности поручить ту или иную работу, вплоть до покраски кузова повозки или золочения ложек. А самим мастерам — кроме постоянного жалования, впрочем, весьма скромного, давало возможность выдвинуться, получать другие заказы при дворе или в городе и сделать выгодную карьеру при поддержке других меценатов из окружения короля.

Положение Бартельми д'Эйка, числившегося среди придворной челяди, было, однако, совсем иным. Он жил всегда рядом с покоями короля в замках Анже и Тараскона: в документах оговаривалось размещение любимого художника в «местах уединения» — *retraits* — в королевских покоях, где его всегда ждала изготовленная на заказ удобная мебель для работы и отдыха. Он сопровождал Рене в путешествиях по Европе (вероятно, в Неаполь в 1438–1442 годах) и работал под неусыпным наблюдением покровителя и в полном согласии с ним над самыми разными художественными проектами. Мастеру Бартельми доверяли не только покупку дорогих красок и материалов для работы, но и право выбора по своему вкусу произведений искусства для дворцовых интерьеров и для пополнения королевских коллекций [31].

Имя Бартельми регулярно упоминается в придворных счетах. Правда, в архивах двора существуют лакуны, самая большая из которых — десятилетие между 1460-ми и 1470-ми годами. Однако, будучи достаточно свободными в передвижении, королевские камердинеры оставляли следы своей деятельности и в архивах провансальских городов. Один из найденных документов проливает свет на происхождение

художника. В нотариальном акте от 28 июня 1460 года, составленном в Эксе, названы мать художника Идрия и брат Клеман, оба из городка Маасейка льежской епархии. Величайшим соблазном было бы предположить, что придворный живописец короля Рене Бартельми д'Эйк состоял в кровном родстве со своими выдающимися современниками Яном и Губертом [38, р. 241; 19, pp. 62–67; 37, pp. 173–183]. В том же документе фигурирует и отчим Бартельми Пьер Дюбийян, также нидерландский художник-эмигрант, которого приблизил ко двору король Рене. При анжуйском дворе он прославился искусством вышивальщика и проработал во главе большой придворной мастерской более тридцати лет с 1438 по 1476 год [32, pp. 37–50]. Последний документ, относящийся к 1476 году, представляет собой письмо вдовы художника Бартельми Жанны. Она предлагает королю Рене — вероятно, в ответ на его просьбу — возратить ему *pourtraitures*, выполненные ее покойным мужем. Нам не узнать, что это были за изображения (возможно, рисунки, эскизы вышивок или витражей), но трогательное стремление короля хранить при себе все созданное любимым мастером и после его смерти, говорит само за себя [30, pp. 7–10].

Придворные «камердинеры» — Бартельми д'Эйк у Рене Анжуйского или его знаменитый соотечественник Ян ван Эйк у герцога Филиппа Доброго, — судя по сохранившимся в архивах счетам, получали от вельможных меценатов регулярные выплаты за свою работу. Но в документах указывались лишь суммы выплат. Ни названий произведений, ни их описаний, ни условий заказов финансовые ведомости не фиксировали, обрекая многие поколения исследователей теряться в догадках.

Идентификация Мастера короля Рене и составление, в основном, корпуса его произведений состоялись в начале XX века. Этим мы обязаны высочайшей профессиональной интуиции основоположников изучения раннефранцузской живописи Жоржа Юлена де Лоо и Поля Дюрье. Алтарную картину «Благовещение» из церкви Св. Магдалины в Экс-ан-Провансе, впервые появившуюся перед зрителями на имевшей огромный успех выставке французских примитивов в Париже в 1904 году, блестящий знаток Юлен де Лоо определил уже тогда как произведение нидерландца, работавшего на юге Франции, и датировал 1440–1450-ми годами [22, pp. 163–205]. Он же назвал в качестве предполагаемого автора алтаря придворного живописца короля Рене Анжуйского Бартельми д'Эйка. Несколько лет спустя Дюрье предложил считать Бартельми автором шестнадцати знаменитых миниатюр



1. Бартельми д'Эйк. Триптих  
*Благовещение*. 1443–1445  
 Центральная часть: *Благовещение*  
 Дерево, масло. 155 × 176. Церковь  
 Св. Марии-Магдалины, Экс-ан-Прованс  
 Левая створка: *Пророк Исайя*. Дерево,  
 масло. 101,5 × 65,5. Музей Бойманса —  
 ван Бёнингена, Роттердам;  
*Натюрморт*. Дерево, масло. 30 × 56  
 Рейксмузеум, Амстердам.  
 Правая створка: *Пророк Иеремия*  
 Дерево, масло. 152 × 86. Королевский  
 художественный музей, Брюссель

венской рукописи «Влюбленного Сердца короля Рене» и некоторых близких по индивидуальной манере произведений, в том числе венской «Тезеиды», а также предположил, что названные миниатюры и алтарь «Благовещение» из Экса выполнены одним мастером [20, pp. 701–771]. Исследования нескольких поколений историков искусства подтвердили правоту первооткрывателей мастера Бартельми. За прошедшее столетие его творческая биография пополнилась архивными данными, список произведений расширился, а его новаторское искусство по достоинству заняло одно из главных мест в истории французской живописи XV века.

История воссоединения некогда разрозненного ансамбля триптиха «Благовещение» оказалась счастливой<sup>2</sup>. Боковые створки центрального панно, показанного на парижской выставке 1904 года, были обнаружены в начале 1920-х годов. (Ил. 1.) На правой, купленной Королевским Художественным музеем Брюсселя, был изображен пророк Иеремия, стоящий в нише, арочный проем которой занимал типичный кабинетный натюрморт со стопками книг, бумагами, ящичками и коробками, разложенными на деревянной полке. На левой была представлена аналогичная композиция с пророком Исайей. Левая створка оказалась распилена на две части, и на тот момент фигура Исаяи и венчающий ее натюрморт уже были приобретены двумя ведущими музеями Голландии. Внешние стороны боковых створок украшала исполненная другой рукой сцена *Noli me tangere* из жизни популярной в Провансе св. Марии Магдалины, покровительницы Экса.

В двадцатом столетии триптих выставлялся в полном виде дважды — в 1929 году в Лувре, по случаю его воссоединения, и на выставке французского искусства в Лондоне в 1932 году. В том же 1932 году были найдены документы, подтверждающие происхождение триптиха: он был заказан в Эксе в 1442 году богатым суконщиком Пьером Корпичи, поставщиком двора короля Рене Анжуйского, для алтаря семейства

2 Центральное панно: дерево (тополь), 155 × 176, во время революции было перенесено из собора в церковь Св. Марии Магдалины Экса; реставрировано в 1950 году. Створка с Иеремией: Королевский художественный музей, Брюссель, инв. 4494, дерево (пихта), 152 × 86. Створка с Исайей: Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам, инв. 2463, дерево (пихта), 101,5 × 67,5. Натюрморт: Рейксмузеум, Амстердам, инв. А 3399, дерево (пихта), 30 × 56; фигура Исаяи реставрирована в 1973–1974 годах. Обратная сторона алтаря исполнена в той же технике, но выписана не так тщательно, более быстрой кистью, в ней отсутствует глубина пространства, большинство исследователей предполагает участие самого автора лишь на стадии разработки замысла и композиции.

Корпичи в городском соборе [23, p. 148, n. 1; 24, pp. 392–397; 8, pp. 39–43; 9, pp. 301–314]. Имя исполнителя заказа в документах не упоминалось.

В 2004 году, к столетнему юбилею парижской выставки 1904 года, Лувр открыл выставку почти под тем же названием *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes* («Французские примитивы. Старые и новые открытия»). Был подготовлен превосходный каталог, в котором подробно представлены итоги исследовательской работы нескольких поколений историков ранней французской живописи [28]. Произведения Бартельми д'Эйка — и среди них, конечно, алтарный триптих «Благовещение», все части которого снова удалось собрать вместе, — заняли на выставке достойное место. Ее куратор Доминик Тьебо с гордостью писала, что художника Бартельми д'Эйка можно назвать уникальным явлением в истории ранней французской живописи: он целиком — создание науки об искусстве XX века [28, p. 123].

\*\*\*

Написанный Бартельми в 1443–1445 годах, во время его недолгого пребывания в Экс-ан-Провансе, алтарный образ «Благовещения» стал тем произведением, от которого начинается отсчет новой эры в живописном искусстве Франции после Столетней войны.

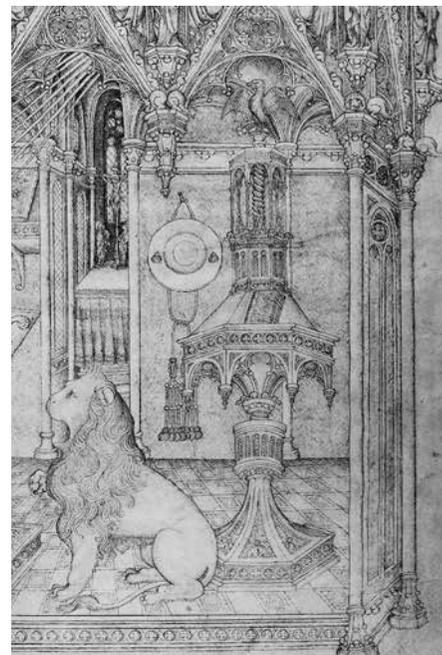
Сюжет «Благовещения» в центральной его части кажется в целом достаточно традиционным, хотя лишь на первый взгляд. Архангел Гавриил приносит благую весть Деве Марии в преддверии храма. Его перспектива открывается за спиной Марии и уводит к алтарю, где священник служит мессе. Вверху слева Марию благословляет Бог-Отец с двумя ангелами, поддерживающими края его одежды. Возле Марии стоят пюпитр с книгами и ваза с букетом цветов. Фигуры главных персонажей, окружающие их предметы и стаффажные фигурки на заднем плане представлены в цвете, а архитектурные формы, особенно разнообразно декорированные в левой части, исполнены в монохромной манере.

Внимательный взгляд на «Благовещение» рождает целый ряд вопросов относительно его иконографии, в которой много смелых решений и необычных деталей. Зная провансальскую традицию составления договоров художника с заказчиком, где подробно, часто до мелочей, оговаривалась трактовка сюжета, можно с уверенностью предположить, что и здесь теологическая программа была составлена не без участия заказчика. Но заказчик заказчику рознь. Каноник Жан



2. Неизвестный сиенский мастер  
*Благовещение*. Часть полиптиха  
Около 1340  
Дерево, темпера. 65 × 44,5  
Музей Гране, Экс-ан-Прованс

де Монтаньяк, для которого в 1453–1454 годах другой провансальский мастер Ангерран Картон написал «Коронование Богоматери», находился в гуще теологических споров и интриг вокруг Собора, поэтому для него так важно было художественное воплощение определенной, им сформулированной идеи. У торговца сукном Корпичи трудно предположить подобную заинтересованность в теологических тонкостях. Он, конечно, бывал во Фландрии, и обращение с заказом к молодому нидерландцу могло быть данью моде, желанием скопировать что-то интересное из увиденного в поездках. Но мы не можем исключить и другой вариант: молодой художник к этому времени уже работал на короля Рене. Тогда необычная иконография объясняется близостью могущественного мецената. Не имея в распоряжении никаких документов



3. Братья Лимбурги. *Св. Иероним*  
До 1404. Миниатюра из *Морализованной Библии*. Фрагмент  
Национальная библиотека Франции,  
Париж, ms. fr. 166, fol. de garde 2



4. Бартельми д'Эйк. *Благовещение*  
Фрагмент

на этот счет ни в городских, ни в придворных архивах, мы можем лишь попытаться реконструировать этапы сложения художественного образа «Благовещения», в котором переплелись нидерландская выучка мастера, местная провансальская художественная традиция и даже театр мистерий, впечатления от коллекций меценатов, и прежде всего коллекций самого короля Рене.

Членение пространства архитектурными элементами в сцене «Благовещения» — оправданное различие природой образов Гавриила и Марии, их принадлежностью разным мирам — для местной провансальской живописи того времени было уже традиционным. Так, в анжуйской коллекции короля Рене хранился небольшой образ «Благовещения» — часть полиптиха, исполненного около 1340 года

неизвестным сиенским мастером, работавшим в Эксе [26, р. 21; 31]. (Ил. 2.) В нем Гавриил и Мария располагаются в двух соседних компартиментов, разделенных изящной колонкой, в тесном готическом пространстве, расчлененном ширмой-выгородкой (прием, который так часто будут использовать в книжной миниатюре мастера-архаисты на протяжении всего XV века). Над головой Гавриила полуциркулярная арка и плоская заниженная крыша, над Марией арка двойная, стрельчатая. Композиционную схему итальянского предшественника Бартельми повторил почти буквально. Вариант той же схемы «Благовещения» мы находим в провансальском часослове 1420–1430-х годов с восходящими к эпохе братьев Лимбургов пучковыми колоннами, увенчанными фигурами пророков, с круглым окном-окулусом над аркадой [31, № 46]. Пристальное изучение книжной миниатюры начала века автором «Благовещения» из Экса подтверждает прямая цитата из «Морализованной Библии» (Национальная библиотека Франции, Париж, ms. fr. 166), украшенной братьями Лимбургами для Филиппа Смелого: шестиугольный резной пюпитр Марии с вращающейся на винтовой ноге подставкой для книг (*roue à livres*) буквально повторяет пюпитр св. Иеронима на одной из страниц «Морализованной Библии» (fol. de garde 2)<sup>3</sup>. (Ил. 3–4.) Известно, что рукопись Филиппа в середине века попала в Прованс, где затем ее украсили миниатюрами несколько местных мастеров, в том числе из окружения короля Рене. Этот резной пюпитр не раз воспроизводили потом в рукописях миниатюристы Анжу и Прованса.

В старую позднеготическую схему мастеру, приехавшему с севера, удалось вдохнуть новую жизнь. Уроки великих нидерландцев не прошли даром. Мастер Бартельми дает свободу человеческой фигуре — свободу в реальном трехмерном пространстве, построенном с учетом перспективы. Он дает свободу и самому пространству, членя его в глубину в интерьере и давая ему выход наружу, в бескрайние дали пейзажа. И здесь мы также можем определить иконографические истоки сюжета. Бартельми, без сомнения, видел в Генуе триптих Ломеллини Яна ван Эйка (1436), не дошедший до наших дней и известный лишь

3 Инфракрасная съемка центрального панно показала, что на пюпитре Марии первоначально сидела не обезьянка, а орел, как у братьев Лимбургов. Это позволило А. Шатле предположить, что в обоих случаях изображался реально существовавший пюпитр, который находился в Сент-Шапель в Бурже [15, pp. 264, 327; 35, pp. 212–214, 322–324].



5. Иос Амман Равенбургский  
Благовещение. 1451. Фреска  
Церковь Санта Мария ди Кастелло,  
Генуя

по описанию итальянского гуманиста Бартоломео Фацио. Он произвел сильное впечатление на многих современников ван Эйка. Одним из его отголосков стала генуэзская фреска «Благовещение», исполненная в 1451 году Иосом Амманом Равенбургским для церкви Санта Мария ди Кастелло. (Ил. 5.) В ней оба персонажа изображены коленопреклоненными, в равногловии, композиция имеет горизонтальный формат; Гавриил одет в нарядную капю с затканной золотом каймой с фигурами святых. В нишах стены натюрморты с книгами и коробками; в верхней

части Бог-Отец, обращенный к Марии; слева за спиной архангела проем, через который виден пейзаж. Статуи пророков со свитками венчают колонны, арки увиты листьями аканфа; слова архангела *Ave Maria* написаны не на свитке, а словно ровной горизонтальной строкой (мотив, известный по другим «Благовещениям» ван Эйка — вашингтонскому, гентскому). Словесное описание фрески в Санта Мария ди Каstellо в равной мере можно отнести и к «Благовещению» из Экса.

С точки зрения иконографии алтарь «Благовещение» немало почерпнул и из театральной культуры того времени [27, pp. 37–40]. Согласно письменным источникам, в мистериях, разыгрываемых на праздник Благовещения (*Missa Aurea*), Мария была одета мирянкой, а архангелы были представлены в литургическом облачении; Бог-Отец находился на верхней галерее. В неперменном шествии пророков главная роль отводилась Исаяе (он, напомним, на левой створке триптиха), который, как провозвестник Рождения и Воплощения Христа, был связан с иконографией сюжета с ранних этапов христианства. Если в мистерии использовался упрощенный вариант шествия, то в нем, согласно специальному руководству *Ordo prophetarum*, участвовали лишь два пророка — Исаяя и Иеремия, предсказавший Страсти Христовы (он на правой створке триптиха). Возможно, именно в выборе театральной иконографии проявил свою волю заказчика богатый суконщик, захотевший оставить горожанам «картинку-напоминание» о любимом всеми театральном представлении.

Аллюзию на страдания и жертвенную смерть Христа выражает еще один иконографический мотив: в золотом луче, исходящем на Деву Марию из уст Бога-Отца, — не традиционный голубь, символизирующий сошествие Св. Духа, а Младенец Христос с крестом в руках. Этот мотив объединял темы Благовещения и Воплощения и был широко распространен в искусстве позднего Средневековья. Он пришел в Западную Европу из Византии через Италию: эту иконографию использовали Пьетро Лоренцетти, Спинелло Аретино, Лоренцо Венециано, авиньонские мастера позднего треченто [33, pp. 480–526]. Среди художников севера Европы первое среди дошедших до нас в XV веке изображение Младенца Христа, парящего в луче, принадлежит Роберу Кампену в «Алтаре Мерод». Автору «Благовещения» из Экса принадлежит второе. Он знал, вероятно, как нидерландские, так и итальянские образцы этой иконографии, как знал и то, что использование данного сюжета было отнюдь не безопасно. В Италии того времени все громче раздавались

официальные протесты против подобных иконографических вольностей, а флорентинский архиепископ Антонин (умерший в 1459 году и канонизированный в начале XVI века) открыто порицал ее. В конце концов, сюжет был запрещен Тридентским собором. В «Благовещении» эта тема звучит достаточно открыто (ее усиливает мотив виноградной лозы и гроздьев на капителях колонн в левой части композиции), что позволяет предполагать чью-то мощную поддержку замысла художника. Но эта вольность — не единственная в картине. И если ее происхождение объяснению поддается, то другие так и остаются пока загадкой.

Многие иконографические детали картины объясняются в традиционном для искусства позднего Средневековья духе типологического толкования Ветхого и Нового Заветов [18, pp. 91–97]. Уже говорилось о значении фигур ветхозаветных пророков, присутствующих в сцене «Благовещения». Обезьянка, сидящая на попитре, считалась символом грехопадения Евы (тема Мария — новая Ева), воплощала демоническое начало. Силы зла, господствовавшие до пришествия Христа на землю, еще в романских bestiaries изображались в виде ночных птиц и животных: так, иудейский народ, предпочитавший тьму свету, символизировала сова, позже летучая мышь. Демон и летучая мышь с распростертыми перепончатыми крыльями замерли симметрично в арке над головой архангела Гавриила, составляя часть скульптурной декорации эдикулы. Но самая поразительная деталь картины — это совиные крылья архангела. Перед нами не просто настоящие птичьи перья, что само по себе было бы уже большой редкостью, поскольку иконографическая традиция в живописи XV века закрепила условно-сказочный характер изображения крыльев ангелов и архангелов (раскрашенные одной яркой краской, с нижней частью другого цвета, или «павлиньи»). Перед нами крылья реально существующей короткоухой болотной совы (*Asio flammeus*), точностью изображения достойные соперничать с зоологическим определителем. Подобной иконографии европейская живопись не знала.

Разнообразная летучая нечисть как символ зла была привычна глазу зрителя того времени [5, pp. 155–157]. Монстры всех мастей гнездились на фасадах соборов, украшали резные скамьи в церквях, отвоевали пространство маргиналий на страницах рукописных книг. Вспомним «Гентский алтарь» братьев ван Эйков: резной деревянный попитр поющих ангелов украшают едва различимые изображения обезьян и злобно разинувших пасти существ с перепончатыми крыльями.

Но нигде в живописи XV века в сюжете «Благовещения» их присутствие не оказывается столь явным и подавляющим. Зрителя, вглядывающегося в левую часть центрального панно, охватывает жутковатое мистическое чувство. Резная арка проема, ведущего наружу за спиной Гавриила, украшена масками и едва различимыми фигурками. Свет, проникающий снаружи сквозь резную арку, совсем иной природы, чем тот полуденный провансальский свет, что заливает сквозь витражи все пространство церкви за спиной Марии. Глухая серая стена за Гавриилом, с намеренно скрытым основанием, словно подчеркивает нереальность окружающего его пространства. Серый цвет окутывает фигуру архангела, который с напряженно-бесстрастным лицом обращает к Марии слова приветствия. Ничего похожего в современной нидерландской живописи, приверженной скрытому символизму деталей, не было. Кто был автором этого необычного решения? Сам художник? Едва ли. Суконщик Корпичи или, может быть, король Рене? Последнее вовсе не кажется невероятным для наделенного воображением и склонного к меланхолии писателя и рыцаря-романтика.

Провансальское «Благовещение» многим отличается от ванзейковских прототипов, здесь достаточно беглого сравнения с генуэзской фреской. В первую очередь это касается трактовки пространства. В генуэзском «Благовещении» фигура архангела находится в центре комнаты, вокруг нее много воздуха, а пейзажные дали открываются не только через левый проем, но и сквозь трехчастное окно на заднем плане. Пространство в «Благовещении» из Экса реально и трехмерно, особенно в правой части, где в резком ракурсе видны нефы церкви. Объемные фигуры на переднем плане расположены уверенно и свободно. Но об их взаимоотношении с пространством этого сказать нельзя. Художник заимствует у Яна ван Эйка прием намеренного нарушения соотношения размеров фигур Гавриила и Девы Марии с окружающим пространством (вспомним, например, «Мадонну в церкви» из Берлинской картинной галереи): если представить персонажей стоящими, они еще больше, чем у ван Эйка, заслонят собой архитектуру. На площадке переднего плана почти не остается свободного места: широко разложены складки дорогих одежд, левый неф закрыт попитром и фигурой Марии, за ней брошены подушки. Похоже, что провансальца тоже одолевает *horror vacui* — «боязнь пустоты», которая была свойственна алтарям Кампена [11, р. 66]. Высокая северная стена храма затемняет пространство и делает левый неф почти недоступным взгляду. Лишь

в правый (средний?) неф и трансепт через стекла витражей ярко светит солнце, освещая алтарь, священника и группу прихожан (которые видны лучше не на оригинале в церкви, а на репродукциях высокого качества). Это в картине единственный, пожалуй, прорыв пространства в глубину и очевидно, что здесь художника в первую очередь интересует проблема света. Что касается традиционного для нидерландцев прорыва пространства слева, через дверь или окно, в городской или сельский пейзаж, то он есть и здесь, но Гавриил размещен так, что он словно намеренно закрывает проем огромным крылом, и угадать, что там, почти невозможно. О том, что глухая стена за Гавриилом лишает определенности пространственную зону левой части, уже говорилось выше.

Расставляя фигуры и предметы в пространстве, автор «Благовещения» формально использует приемы позднеготических мастеров XV века, манипулировавших ширмами-выгородками, скрывавшими окна и двери интерьера. Эмпирический подход к трактовке пространства очевиден. Это выдают и мелкие оплошности в прорисовке архитектурных форм: вся левая часть архитектурной конструкции над фигурой Гавриила, включая окулус, изображена с явным смещением угла зрения. Однако, похоже, что автора проблема конструирования пространства заботит менее других. Правильнее сказать, что он добивается иллюзии реальной глубины пространства своими излюбленными художественными средствами, в использовании которых он непревзойденный мастер. Это в первую очередь трактовка человеческой фигуры и, что не менее важно, трактовка света в картине.

Коленопреклоненные архангел Гавриил и Дева Мария в пышных одеждах занимают значительную часть хорошо освещенной площадки переднего плана, границы которой совершенно скрыты: капа Гавриила закрывает порог слева, не видно и основание стены за ним. Вокруг фигуры Марии больше света и воздуха, но нефы церкви за ее спиной спроецированы так, что пучки колонн максимально закрывают их, свободного пространства остается немного, фигуры прихожан затиснуты в узкие щели и действие на заднем плане, скорее, угадывается. Художник мастерски моделирует лица, руки, располагает драпировки капы Гавриила и парчового плаща Марии. Фигуры трактованы компактной массой. В сравнительно небольшой форме (напомним, высота центрального панно 1,55 м) художнику удается достичь впечатления большой монументальной силы.



6. Конрад Виц. *Св. Варфоломей*  
Часть полиптиха. Около 1435  
Дерево, темпера, 102 × 78  
Художественный музей, Базель

Особенно это справедливо по отношению к фигурам пророков Исаяи и Иеремии в боковых створках алтаря. (Ил. 7–8.) Их иконография не знает precedентов. На каменных цоколях в боковых створках «Гентского алтаря» и дрезденского триптиха ван Эйков, в триптихе Рогир ван дер Вейдена в Боннской богадельне изображены каменные статуи святых. Мастер из Экса также размещает фигуры в нишах и на каменных шестигранных основаниях. Но они изображены *ad vivum* — реальными персонажами. Аналогичным образом трактованы фигуры святых в нишах только у одного современника мастера Бартельми — Конрада Вица — на внешних сторонах створок его базельского алтаря [25, р. 33; 31, р. 37; 6, 11, р. 47]. (Ил. 6.) И это, заметим, отнюдь не единственный случай совпадения в трактовке художественных образов двух мастеров-современников, работавших в разных городах Европы.

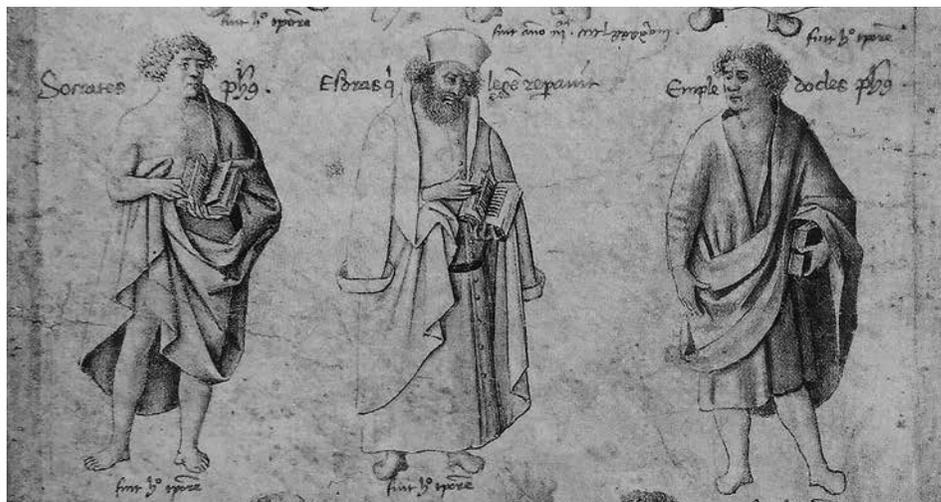


7. Бартельми д'Эйк. *Пророк Исаяя*  
Фрагмент



8. Бартельми д'Эйк. *Пророк Иеремия*  
Фрагмент

Лица пророков в «Благовещении», в отличие от лиц Марии и архангела, живы и выразительны. Полны энергии мужественное сосредоточенное лицо Исаяи и жест его правой руки. Уверенность в своих силах и возможностях умудренного жизнью человека исходит от читающего Иеремии. Стоит обратить внимание на то, как он держит книгу: привычно и уверенно и вместе с тем бережно, понимая ее ценность. Так же держат книги персонажи украшенной Бартельми д'Эйком «Всемирной хроники» (или «Хроники Кокрела»; около 1440), отдельные листы которой дошли до наших дней [1, pp. 13–15]. (Ил. 9.) Черты лица Иеремии заставляют думать о портретном сходстве. В пророках давно подозревали криптопортреты то отца и сына Корпичи, то самого короля Рене (который, впрочем, в 1440-е годы по возрасту еще никак не мог выступать в роли Иеремии)<sup>4</sup>. Если это предположение пока доказать невозможно,



9. Бартельми д'Эйк. *Всемирная хроника (Хроника Кокрела)*  
Около 1440. Фрагмент  
Государственные музеи,  
Берлин, Гравюрный кабинет  
(Купферштихкабинет), KDZ 24599

то другое очевидно: Мастер из Экса знал дижонскую скульптуру Клауса Слютера, внимательно изучал складки, игру светотени слютеровских пророков<sup>5</sup>. Фигуры боковых створок исполнены со зрелым мастерством, добавляют пластической мощи и выразительной силы живописному ансамблю триптиха.

Сильный источник света слева сверху, из-за спины зрителя, освещающий весь передний план и главные фигуры в «Благовещении», а также фигуры пророков в боковых створках, — главный, но далеко не единственный в картине. Предзакатный сумеречный свет освещает холмистую долину, виднеющуюся в проеме за крылом архангела, и антропоморфную резьбу портала: контражур создает резкие контрасты света и тени. Мощные снопы яркого полуденного (судя по очень коротким теням на полу) света заливают интерьер храма так, что между пилонами у алтаря видны стоящие прихожане и священник. Божественное сияние окружает Бога-Отца и ангелов, и от него золотые лучи с парящим в них Младенцем Христом, освещая окулус и сидящую

на пюпитре обезьянку, спускаются к лику Девы Марии. В использовании разнообразных и преимущественно внутренних источников света в картине сказывается нидерландская школа автора «Благовещения». Причем здесь более очевидна преемственная связь с Робером Кампеном, чем с Яном ван Эйком. Мастер отдает предпочтение не мягкой обволакивающей светотени, а ясному прямому свету, резким теням и контрастам. На средиземноморской почве световые поиски северянина проявляются еще более явно и получают законченную форму, становясь доминантой его живописного творчества.

Бартельми д'Эйк первым и очень рано поставил проблему взаимоотношений света и цвета в живописи, попытался увидеть и передать рефлексы на поверхности предметов. Такова, например, его знаменитая миниатюра «Иоанн на Патмосе» из «Часослова Моргана», где в неподвижной воде Эгейского моря отражаются не только очертания объемов, но и вся гамма красок — зеленая трава склона, серые силуэты кораблей, розовый плащ сидящего Иоанна и так далее (1440-е годы, Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк, М. 358, fol. 13) [1, pp. 18–23]. Ту же проблеме и в те же годы решал Конрад Виц: в его «Чудесном улове» (1444, Художественно-исторический музей, Женева) водная гладь Женевского озера как зеркало отражает и объемы, и краски. Бартельми будет особенно увлеченно работать с цветом и светом в 1460-е годы — тончайшей игрой рефлексов и нюансировкой цвета будут отмечены его миниатюры «Влюбленного Сердца короля Рене» [2, pp. 40–43]. Его живописные прозрения, предвосхитившие многие открытия художников последующих веков, поразительны. В трактовке света и взаимоотношений освещенных объемов в картине он обогнал даже Жана Фуке [2, с. 43].

При этом важно отметить, что каждый источник света в «Благовещении» помимо чисто живописного оправдания несет смысловую нагрузку и этим также участвует в создании художественного образа. Бледный

4 В пользу версии о портрете короля Рене см.: [36, pp. 25–46, n. 26]; в пользу версии о портретах Пьера и Елеазара Корпичи см.: [10, p. 137].

5 Лабораторные исследования левой створки с Исайей в Роттердаме подтверждают, что художник много времени потратил на фигуру, внося изменения в процессе работы [21, p. 93]. О тщательной проработке рисунка в центральном панно и структурном сходстве красочного слоя всех трех досок триптиха свидетельствует анализ нижних слоев живописи [4, pp. 99–102]. А. Шатле, ссылаясь на сохранившиеся в авиньонском Музее Кальве фрагменты провансальской скульптуры XV века, предположил, что в Провансе в 1430–1440-е годы работали дижонские резчики, и Бартельми мог на месте познакомиться со слютеровскими методами [15, p. 266].

свет, льющийся сквозь резной портал слева, эмоционально усиливает тему протохристианских темных сил. Небесные лучи, изливающиеся на Марию, символизируют рождение и воплощение посланного на землю Богом Мессии, как отправную точку новой христианской эры. И наконец, изображенный за Марией интерьер храма, залитый солнечным светом (это наиболее повествовательная часть картины, неизменно присутствующая в иконографии любого канонического сюжета в живописи XV века), есть символ новой светлой жизни, наступившей с пришествием христианства. Мария как новая Ева, призванная искупить грех человечества, становится центральным персонажем алтарной картины. При этом ее автор отказывается от «наследственной» иконографии сюжета: нидерландцы предпочитали камерные интерьеры, в которых каждый предмет, окружающий Марию, имел часто второй, скрытый смысл. Это, впрочем, не помешало появлению в художественном кругу Яна ван Эйка «Благовещения» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), где Мария встречает архангела у церковного порога и где тем самым акцент также делается на символическом значении сюжета как прелюдии христианства. Изображение сцены «Благовещения» внутри храма — иконография чисто французская, восходящая к образцам времен Мастера Бусико и его современников. Она подчеркивает торжественное величие происходящего, придает событию вселенский масштаб. Таким образом, в трактовке мастера из Экса история пришествия новой христианской веры как бы развернута во времени, приобретает временную протяженность, эпичность повествования.

\*\*\*

В XV веке во французской живописи соединились в одном русле три мощных потока европейской художественной культуры: наследие готики, новый нидерландский реализм и флорентинская пространственная революция. Яркий самобытный стиль братьев Лимбургов еще в начале века вобрал в себя утонченный вкус поздней готики, острую фламандскую наблюдательность и очевидный интерес к проблеме пространства в живописи, подогретый открытиями мастеров итальянского треченто. В середине XV века три основных начала вновь воплощает в своем творчестве триада художников-новаторов. Это Ангерран Картон, автор монументальных линейных стилизаций в позднеготическом духе, а также Бартельми д'Эйк, тонкий колорист и смелый экспериментатор

в изображении природы. Это, наконец, Жан Фуке, который в своей живописи добился органичного синтеза трех начал и который своим обращением к раннему тосканскому кватроченто подтвердил стремление французской школы к классической ясности выражения в искусстве.

На юге, у короля Рене Анжуйского выходец с севера нидерландец Бартельми д'Эйк стал одним из основателей новой школы. Решающим фактором его формирования была нидерландская живопись Робера Кампена и Яна ван Эйка. Но вровень с Жаном Фуке его поставила эстетика света в живописи. Царившей на юге позднеготической экспрессии образов и хрупкости форм сиенского треченто мастер нового поколения противопоставил простоту и ясность художественного языка, монументальность и пластическую выразительность объема, яркую насыщенную светоносную палитру и цельность художественного видения.

Исполнив заказ суконщика Корпичи, мастер Бартельми подтвердил свое умение работать в большом формате и продемонстрировал зрелое мастерство художника. В том, что заказчиком алтаря «Благовещения» из Экса — первого памятника новой живописи во Франции, — был богатый итальянский суконщик, не было ничего удивительного. В эпоху, когда социальная база меценатства расширилась, когда искусство, по выражению Яна Бялостоцкого, стало не только интернациональным, но и интерсоциальным [7, р. 32], богатые коммерсанты и банкиры, всегда более космополитичные по роду занятий, оказывались более чуткими к новым веяниям: достаточно вспомнить обессмертивших свои имена итальянцев во Фландрии Арнольфини и Портинари. Как бывало во все времена, чуткость к новому, счастливо объединившая заказчика и мастера, дала плодотворный для истории искусства результат.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Золотова Е. Миниатюра раннего Бартельми д'Эйка // Золотова Е. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М., 2019. С. 13–25.
2. Золотова Е. Бартельми д'Эйк. «Влюбленное Сердце короля Рене» // Золотова Е. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М., 2019. С. 26–43.
3. Золотова Е. Бартельми д'Эйк. Зрелый период // Золотова Е. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М., 2019. С. 44–55.

4. *Asperen de Boer J. R. J. van*. On the underdrawing and painting technique of the Maître of Aix // *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*. Louvain, 1997. Pp. 99–102.
5. *Baltrusaitis J.* Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique. Paris, 1993.
6. *Barrucand M.* Le retable du miroir du salut dans l'oeuvre de Konrad Witz // *Travaux d'humanisme et renaissance*. CXXIV. Genève, 1972.
7. *Biatostocki J.* L'art du XVe siècle des Parler à Dürer. Paris, 1989.
8. *Boyer J.* Le Maître d'Aix enfin identifié // *Connaissance des arts*. 1958. Février. Pp. 39–43.
9. *Boyer J.* Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix // *Gazette des Beaux-Arts*. 1959. Décembre. Pp. 301–314.
10. *Boyer J.* Personnages représentés sur les volets du triptyque de l'Annonciation d'Aix // *Gazette des Beaux-Arts*. 1960. Septembre. Pp. 137–144.
11. *Castelfranchi Vegas L.* Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts. Paris, 1997.
12. *Châtelet A.* Le problème du Maître du Coeur d'Amour épris: René d'Anjou ou Guillaume Porchier? // *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*. Année 1980. 1982. Pp. 7–14.
13. *Châtelet A.* A propos du panneau du Maître de l'Annonciation d'Aix // *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*. 1985–1988. Vol. 1–3. Pp. 39–48.
14. *Châtelet A.* De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud: L'enluminure en France entre 1440 et 1520 // *Bulletin monumental*. 1994. Tome 152-II. Pp. 215–226.
15. *Châtelet A.* Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Anvers, 1996.
16. *Châtelet A.* L'Annonciation d'Aix // *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*. Louvain, 1997. Pp. 89–98.
17. *Châtelet A.* Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck // *Gazette des Beaux-Arts*. 1998. Mai-Juin. Pp. 199–220.
18. *Delaruelle Et.* Le Théologie de l'Annonciation d'Aix // *Provence Historique*. 1958. Vol. 8. Avril-Juin. Pp. 91–97.
19. *Dhanens E.* Hubert and Jan van Eyck. New York, 1980.
20. *Durrieu P.* La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422–1589) // *Michel A.* Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. T. IV: La Renaissance. 2e partie. 1911. Pp. 701–771.

21. German and French paintings. Fifteenth and Sixteenth Centuries. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam, 1995.
22. *Hulin de Loo G.* L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale // *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*. 1904. Pp. 163–205.
23. *Labande L. H.* Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale. Marseille, 1932.
24. *Labande L. H.* Notes sur quelques primitifs de Provence // *Gazette des Beaux-Arts*. 1932. Juin. Pp. 392–397.
25. *Laclotte M.* Rencontres franco-italiennes au milieu du XVe siècle // *Acta Historiae Artium*. 1967. Vol. XIII. Pp. 33–41.
26. *Laclotte M., Thiébaud D.* L'Ecole d'Avignon. Paris, 1983.
27. *McNamee S. J.* The Mediaeval latin liturgical drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation // *Gazette des Beaux-Arts*. 1974. Vol. 83. No. 1. Pp. 37–40.
28. Primitifs français. Découvertes et redécouvertes / Par D. Thiébaud, P. Lorentz, F.-R. Martin. Paris, 2004. Pp. 123–141.
29. Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud. Paris, 2018.
30. *Reynaud N.* La lettre de la veuve de Barthélemy d'Eyck au roi René // *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. Année 1984. 1986. Pp. 7–10.
31. *Reynaud N.* Barthélemy d'Eyck avant 1450 // *Revue de l'Art*. 1989. N° 84. Pp. 22–43.
32. *Reynaud N.* Une broderie de l'histoire de St. Martin: Barthélemy d'Eyck et Pierre du Billant? // *La Revue du Louvre et des Musées de France*. 1997. N° 4. Pp. 37–50.
33. *Robb A.* The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries // *The Art Bulletin*. 1936. Vol. 18. Pp. 480–526.
34. *Robin F.* La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René. Paris, 1985.
35. Splendeur de l'enluminure. Le Roi René et les livres / Sous la direction de M.-E. Gautier, avec les conseils scientifiques de F. Avril. Angers, 2009.
36. *Sterling Ch.* La Pieta de Tarascon // *La Revue des Arts*. 1955. N° 1. Pp. 25–46.
37. *Sterling Ch.* Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon. Paris, 1983.
38. *Weinmann F.* Le Maître du Roi René // *Larousse des grands peintres*. Paris, 1976. P. 241.