

Екатерина Золотова

Алтарь «Коронование Богоматери» из Вильнев-лез-Авиньона. Ангерран Картон на пути обновления живописного искусства

Статья посвящена алтарному образу «Коронования Богоматери» (1453–1454, Вильнев-лез-Авиньон, Музей Петра Люксембургского) кисти французского живописца Ангеррана Картона, выходца из Пикардии, работавшего в Провансе в 1440–1460-е годы. В статье рассмотрена иконографическая программа будущего алтаря, сформулированная заказчиком в договоре, и ее воплощение художником; определены особенности живописного стиля Картона (трактовка пространства, цвета и света) и его место во французском изобразительном искусстве середины XV века.

Ключевые слова:

Ангерран Картон,
алтарный образ «Коронования Богоматери»,
договор между заказчиком и художником,
трактовка пространства и света,
иконография, художественный образ.

Живописное искусство пикардийского мастера Ангеррана Картона принадлежит провансальской школе. Как и другой выходец с севера, нидерландец Бартельми д'Эйк, Картон обрел на юге Франции свою вторую родину. Здесь он добился жизненного успеха, стал преуспевающим художником. Время расцвета его таланта пришлось на самый конец Столетней войны и первые послевоенные десятилетия и совпало со временем блестящего подъема во французской живописи. Ангерран Картон — современник Бартельми д'Эйка и Жана Фуке, величайших живописцев-новаторов, первооткрывателей современной живописи в эпоху, когда Франция в изобразительном искусстве пропустила вперед своих северных и южных соседей. Картон занял достойное место в плеяде мастеров середины столетия и, хотя не был революционером, отразил живописные искания эпохи не менее ярко и выразительно, сохранив во многом ее типические черты. Четыре алтарных образа и две рукописи, украшенные миниатюрами, — вот все, что осталось от обширного творческого наследия Ангеррана Картона. Его деятельность укладывается в два десятилетия с середины 1440-х до середины 1460-х годов.

Ангерран Картон родился не позднее 1419 года в окрестностях Лана, недалеко от границы с Пикардией — «в ланской епархии», как он всегда обозначал место рождения в документах. В Лане на рубеже XIV–XV веков были свои художники, и в мастерской у кого-то из них Картон, вероятно, получил первые уроки живописи. Обучение на родине было достаточно продолжительным: северные композиционные и иконографические мотивы, типы лиц, линейный стиль письма останутся важнейшими компонентами провансальских произведений Картона. Он, безусловно, знал искусство Яна ван Эйка, Робера Кампена, Рогера ван дер Вейдена. Двое последних работали в Турнэ, входившем в единое культурное пространство с северными провинциями Франции. Путешествие Картона

в Нидерланды — вполне вероятное — могло состояться во второй половине 1430-х годов. Это был период расцвета нового нидерландского реализма, и он оказал большое влияние на сложение индивидуального стиля Ангеррана Картона. В Пикардии, сильно пострадавшей в годы военного лихолетья, памятников художественной культуры осталось мало: лишь arrasские ковры да рукописные книги, рассредоточенные по городам Европы, дают приблизительное и самое общее представление об искусстве севера Франции той поры. Произведений раннего пикардийского периода Картона не сохранилось.

Около 1440 года Ангерран Картон, подобно многим северным мастерам, уехал в поисках заказов на юг, богатый и процветающий. Сложение провансальской живописной школы середины века происходило не так, как на берегах Луары в Турени, где работал Жан Фуке. На юге не было войны, здесь живы были воспоминания о блестящих временах папского правления. В Авиньоне и Экс-ан-Провансе кипела жизнь, на богатых банкиров и торговцев работали сотни мастеров со всей Европы — художники и миниатюристы, скульпторы и ювелиры, ткачи и вышивальщики. Выражение «авиньонские живописцы» звучало так же привычно, как «лиможские эмальеры». В Авиньоне сохранились бесценные сокровища, накопленные за времена папства, и здесь Картон из первых рук получил уроки итальянской живописи треченто (до той поры доступные северянам лишь в опосредованном виде через произведения парижских мастеров первых десятилетий XV века) и раннего кватроченто. И если его биография до 1440 года — плод реконструкции, основанной лишь на косвенных свидетельствах, то период после 1440 года выглядит совсем иначе.

Прованс, в отличие от всех остальных областей Франции, сохранил традиции римского права. Едва ли не каждый шаг провансальского жителя строго фиксировался нотариально заверенным документом. Архивы провансальских городов составляют один из основных источников изучения многих важных сторон французской художественной жизни той эпохи. Достаточно сказать, что в них сохранилось более 200 договоров, заключенных с художниками только на исполнение живописных алтарей (по подсчетам специалистов, это примерно четверть того, что было в действительности, потери же самих произведений во много раз больше). В пяти договорах, из общего числа дошедших до наших дней, в качестве исполнителя назван Ангерран Картон. Кроме них мы располагаем еще девятью документами, где упомянуто имя

живописца из Лана. Все эти ценнейшие письменные свидетельства опубликованы и многократно обстоятельно комментировались.

Из пяти алтарей Картона, составляющих предмет договорных обязательств художника перед заказчиком, сохранились лишь два. Это алтарь Кадара или «Богоматерь Милосердия» (1452, Музей Конде, Шантйи) и самое известное произведение провансальской живописи середины XV века — «Коронование Богоматери» (1454, Музей Петра Люксембургского, Вильнев-лез-Авиньон). Остальные документы, связанные с именем мастера из Пикардии, не менее важны, так как позволяют проследить некоторые вехи творческого пути художника и дают любопытные свидетельства художественной жизни Прованса 1440–1450-х годов. Судя по этим документам, Ангерран Картон не был «приписан» к одному меценату или к определенному двору (как Бартельми д'Эйк), предпочитал сохранять относительную свободу и работал на разных заказчиков.

Особо выделим документ от 19 февраля 1444 года, первый в хронологическом ряду найденных в архивах Экс-ан-Прованса. В нем молодой Ангерран Картон выступает в роли свидетеля в доме живописца Пьера Бордье. Документ оказался поистине бесценным для истории французского искусства — ведь вторым свидетелем в нем выступает Бартельми д'Эйк, мастер короля Рене, живший в те годы в Эксе. Символическое соединение имен двух ведущих мастеров Прованса середины столетия, пришедших с севера, стало реальностью и воплотилось в совместной работе над миниатюрами часослова для неизвестного заказчика (1440–1450, Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк, М. 358) [6, pp. 9–40; 17, pp. 61–66; 19, pp. 10–15, 176–177]. В этом первом документе 1444 года Картон пока еще даже не назван живописцем. Но не пройдет и десяти лет, как достигший большой известности и высокого общественного положения мастер будет именоваться в договорах не иначе, как *vir discretus*.

Алтарный образ «Коронования Богоматери» Ангеррана Картона — одна из безусловных вершин французской живописи XV века. (Ил. 1.) Во всем столетии — ни во Франции, ни в Италии, ни в Нидерландах — мы не найдем другой столь грандиозной по замыслу и воплощению картины христианского миропорядка, отразившей сознание человека позднего Средневековья. Уникальность этого памятника французской живописи состоит прежде всего в том, что мы располагаем ценнейшим документом — договором, который заказчик заключил с художником и который представляет собой развернутую и весьма амбициозную

иконографическую программу будущего алтарного образа, зафиксированную в двадцати шести параграфах. Этот документ в 1899 году обнаружил и опубликовал авиньонский историк и коллекционер аббат Анри Рекен [12, pp. 142–145].

Договор на создание живописного образа «Коронования Богоматери» для алтаря Св. Троицы в картезианской церкви Вильнев-лез-Авиньона заключил с Ангерраном Картоном 24 апреля 1453 года Жан де Монтаньяк, каноник церкви Св. Агриколя в Авиньоне и капеллан церкви Картезианцев в Вильнев-лез-Авиньоне. Из всех известных нам договоров, заключенных с Картоном, и в целом из всех связанных с его именем документов этот — единственный, написанный не по-латыни, а по-французски. И встречающиеся в тексте пикардийские слова говорят о том, что сам Картон, вероятно, принимал участие в его составлении. В документе были упомянуты навершие и рама, текст на которой утверждал заказчик, — ни то ни другое не дошло до наших дней. На исполнение заказа отводилось полтора года и 120 авиньонских флоринов.

Главной темой алтарного образа, согласно договору, должно было стать Коронование Богоматери Св. Троицей. По настоянию заказчика при воплощении Троицы соблюдалась полная идентичность облика двух ее первых ипостасей — Бога-Отца и Бога-Сына, возлагающих корону на голову Девы Марии, над которой парит голубь Св. Духа. «Небесный двор» — ангелы и архангелы, апостолы и пророки, святые и вознесенные на небо праведники — должны были располагаться симметрично шестью ярусами, по обе стороны от центральной группы, что вполне вписывается в иконографическую традицию того времени. Земной мир, изображенный ниже, должен был быть представлен расположенными также симметрично панорамами Рима и Иерусалима, соединенными морем. Договор предписывал максимальную узнаваемость архитектурных портретов (перечислялись конкретные памятники архитектуры обоих городов), а также реальность городского пейзажа (внутри городских стен вдоль улиц предлагалось разместить жилые дома, лавки торговцев и ремесленников и т. д.). Место снаружи, за крепостными стенами, отводилось пейзажу, уходящему к горизонту, с неподвижной морской гладью посередине. Передний план должен был занимать мощный скалистый холм Голгофы с Распятием, у подножия которого молился коленопреклоненный картезианец. В левом углу картины должны были разместиться «Неопалимая купина» и «Месса Св. Григория», рядом с Распятием — гробница Иисуса Христа, а в правом углу — гробница Бого-



1. Ангерран Картон. *Коронование Богоматери*. 1453–1454
Дерево, темпера. 183 × 220
Музей Петра Люксембургского,
Вильнев-лез-Авиньон

матери. Нижний ярус картины предполагалось симметрично поделить между изображениями чистилища, откуда ангелы спасают невинные души, и ада, где мучаются в огне грешники, терзаемые страшными чудовищами. Все без исключения перечисленные сюжеты были выбраны заказчиком Жаном де Монтаньяком и закреплены соответствующими параграфами договора. Перед художником была поставлена беспрецедентно трудная задача разместить все это на одной доске. Заказ не предполагал ни боковых створок, ни пределлы.

Столь пристальное внимание Жана де Монтаньяка к основополагающим богословским постулатам, а также его страстное желание соединить все вместе в одном живописном образе не могли быть случайной прихотью. Грандиозный замысел отразил, как предполагают, намерение честолюбивого каноника из Авиньона откликнуться на недавние события в жизни католической церкви, в которых сам заказчик принимал непосредственное участие. В июле 1439 года во Флоренции состоялся Собор, на котором был подписан акт об объединении католической и православной церквей. Условием унии было принятие восточной церковью основных догматов западного вероучения, прежде всего *filioque* (т. е. исхождения Св. Духа и от Бога-Сына, что предполагало их равнозначность), а также существование чистилища и его очищающего огня [13, pp. 48–52; 18, pp. 1–6; 13, pp. 11–14; 11, pp. 15–24; 15, p. 167; 9, pp. 127–149]. В 1450 году Жан де Монтаньяк побывал в Риме, где еще свежи были впечатления от теологических дискуссий. Вероятно, тогда же он совершил паломничество на Святую землю (предусмотрительно составив перед этим завещание). Авиньон, как бывшая столица папства, был вовлечен в бурное кипение теологических страстей. Город сохранял свой авторитет и одно время даже рассматривался в качестве претендента на место проведения Собора. В монастыре картезианцев, где служил каноником заказчик и которому предназначался в дар будущий алтарь, с живым интересом следили за перипетиями подписания унии. Безусловно, символическим было в этой связи желание изобразить обе духовные столицы Запада и Востока — Рим и Иерусалим. А подробное перечисление памятников обоих городов в договоре, конечно, было сделано под впечатлением недавних путешествий заказчика.

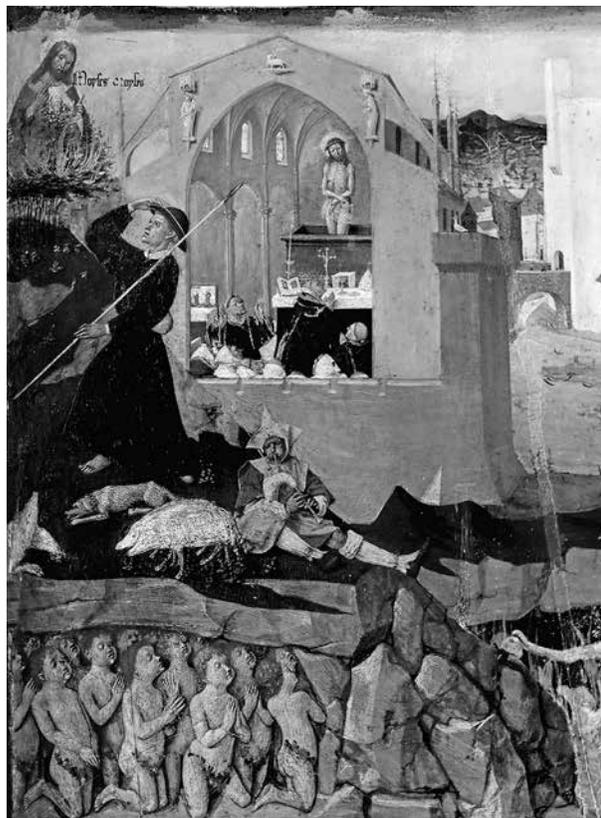
Все это объясняет и появление целого ряда реальных персонажей в нижней части алтаря. Имя изображенного возле Распятия в самом центре картины коленопреклоненного картезианского монаха в белых одеждах неизвестно, но, оговоренный отдельной строкой в договоре, он, безусловно, представляет собой некий собирательный образ, чей адресный характер в связи с условиями дарения алтаря картезианскому монастырю очевиден. Трижды появляется в картине и хорошо узнаваемый профиль самого заказчика. Справа в углу рядом с гробницей Девы Марии Жан де Монтаньяк изображен молящимся — это его основной донаторский портрет. Слева располагаются еще два его портрета: в чистилище, где ангел-освободитель устремляется ему навстречу (ил. 2), и среди участников «Мессы Св. Григория». Смысловая связь двух порт-



2. Ангерран Картон. *Коронавание Богоматери*. 1453–1454
Фрагмент

ретных изображений была очевидна зрителю той эпохи: присутствие на этой мессе гарантировало прощение грехов и сокращало время пребывания в чистилище. Кроме Жана де Монтаньяка в картине есть еще два реальных персонажа. Рядом с коленопреклоненным донатором в правом нижнем углу изображен в молитве, как предполагают, его старший брат Антуан (упомянутый в завещании и, возможно, совершивший с ним путешествие на Восток). Что же касается молящегося прелата у Гроба Господня, то этот персонаж с большой долей вероятности идентифицируется с умершим к тому времени Гийомом Монжуа, епископом Безье, единомышленником в трактовке символов веры и доверенным лицом заказчика, который таким способом захотел увековечить его память.

Таким был задуман Жаном де Монтаньяком подарок для картезианского ордена, пострадавшего от религиозных распри в годы



3. Ангерран Картон. *Коронавание Богоматери*. 1453–1454
Фрагмент

Великого раскола. Подарок, который должен был исполнить в положенный срок художник Ангерран Картон и который был призван стать символом примирения церквей и торжества идеи прославления Св. Троицы. Об этом говорилось и в тексте на несохранившейся раме, который заказчик сочинил и целиком вписал в договор.

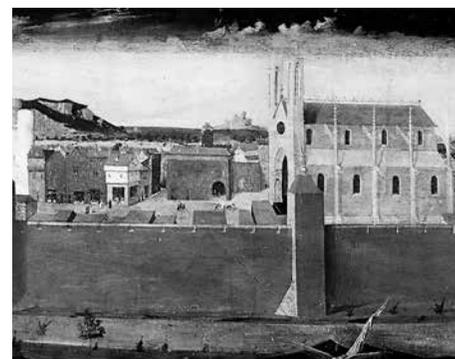
Столь подробное волеизъявление заказчика — отнюдь не исключение из правила. В других договорах, подписанных Картоном, так же с большими или меньшими подробностями оговаривались сюжеты,

персонажи и их атрибуты, размеры, качество и количество материалов, портреты заказчика и членов его семьи и многое другое. При этом сама алтарная картина «Коронавание Богоматери» вовсе не стала буквальной иллюстрацией двадцати шести параграфов договора. В ней достаточно расхождений с исходным документом, как в трактовке сюжетных сцен, так и в мелких деталях. Сохранившийся договор считают, скорее, проектом, предварительной его разработкой. В течение восемнадцати месяцев работы над алтарем автор и заказчик, вне всякого сомнения, не раз возвращались к обсуждению того или иного параграфа документа, разрешая расхождения на месте. Во время работы могла родиться и идея увековечить память о людях из ближайшего окружения каноника — ведь в тексте договора о них не сказано ни слова. Также, вероятно, были согласованы и географические «ошибки»: «восточные» сцены видения Моисея на Синае («Неопалимая купина») и мессы Св. Григория в церкви Св. Креста в Иерусалиме оказались не справа, а слева, у стен Рима. Возможно, для заказчика было важнее разместить рядом два видения — Бога Моисею и Христа Св. Григорию: типологическое сопоставление Ветхого и Нового Завета было созвучно веяниям времени. А «Неопалимая купина» оказывалась тем самым в естественном соседстве с очистительным огнем чистилища. Возможно, сам художник убедил де Монтаньяка и в том, что для заказанного им изображения Авраама с ангелами (как еще одной типологической параллели, на этот раз Троице Новозаветной) нет подходящего места в и без того нагруженной композиции алтарного образа. Однако вместо этого в нем появляются персонажи, которых нет не только в договоре, но аналогию которым вряд ли легко найти во французской живописи того времени. Нижний регистр «небесного двора» слева и справа занимают маленькие компактные группы младенцев: воздев к небу глаза и сложив в молитве ручки, они славят Марию-заступницу. Их золотистые головки светятся лучиками нимбов, бело-розовые пухлые фигурки излучают тепло, внося в алтарный образ трогательную ноту умиления. Эти счастливые невинные создания, попавшие в круг избранных потому, что их успели окрестить при жизни, ждет райское блаженство. Иная участь уготована младенцам, которые умерли, не успев принять крещение, — они обречены вечно томиться в преддверии ада. Их художник изобразил в левом нижнем углу картины: *limbus infantum* помещен в скалистый грот, отделенный серыми каменными глыбами от чистилища. (Ил. 3.) Веки младенцев опущены, тельца окутаны серым

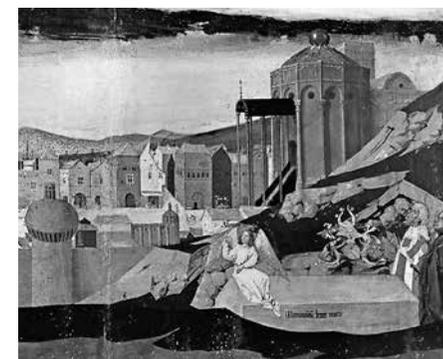
сумраком, который царит в подземелье. Светлая грусть умиления сменяется здесь пронзительным чувством несправедливой утраты. Как знать, может быть, этот редчайший сюжет был отзвуком жизненной драмы заказчика или самого мастера.

Из мелких расхождений с текстом договора назовем два. Жан де Монтаньяк хотел видеть Деву Марию в белом парчовом платье, но Картон выбрал золотую парчу: ее узор подтверждает знакомство художника с алтарями великих нидерландцев. Среди римских памятников заказчик хотел увидеть изображенной ватиканскую Пинью (*pome de ping de cuivre*, как написано в 13-м параграфе договора). Пинья — огромная бронзовая шишка — по сей день находящаяся в Ватикане, в XV веке помещалась в центре quadriportica базилики Св. Петра под бронзовым балдахином на четырех колоннах из порфира, а полукруглый фронтон балдахина украшали изображения двух павлинов. Это пожелание заказчика осталось неосуществленным. Бронзового балдахина, простоявшего в ватиканском дворе почти тысячелетие, нет в «Короновании Богоматери» и давно нет в Ватикане. Но современники сохранили его для истории архитектуры в рисунках, гравюрах и книжной миниатюре. Во французском часослове, украшенном в 1470-е годы Мастером миссалов делла Ровере (Москва, Государственный Исторический Музей, Муз. 3688), под этим балдахином, воспроизведенным с большой достоверностью, сидит купающаяся Вирсавия в миниатюре «Давид и Вирсавия» [4, с. 140–153; 21, pp. 2–31].

И все же самым поразительным в этом договоре, заключенном между художником и заказчиком, является не подробнейшая иконографическая программа. А то, что едва ли не каждый параграф документа заканчивается, как заклинанием, словами «на усмотрение мастера Ангеррана», «как покажется лучше мастеру Ангеррану» (*selon l'adviz dudit maistre Enguerand; selon qu'il semblera mieulx audit maistre Enguerand*). Смысл договора ясен: заказчик формулирует «что делать», вопрос «как делать» — целиком является прерогативой исполнителя-профессионала. Не случайно в тексте не указаны размеры доски, что было в подобных договорах обычным делом. Жан де Монтаньяк прекрасно понимал, что воплощение подобного замысла не может регламентироваться строгими рамками, и в этом также предоставил полную свободу художнику. История французской живописи XV века не сохранила других подобных примеров уважения к достоинству художника-творца.



4. Ангерран Картон. *Коронование Богоматери*. 1453–1454
Фрагмент



5. Ангерран Картон. *Коронование Богоматери*. 1453–1454
Фрагмент

Обратимся теперь к самому «Коронованию». Алтарный образ из Вильнев-лез-Авиньона объединяет около трехсот персонажей и около десятка сюжетов. В его основе использована композиция популярного средневекового сюжета «Страшного суда» с центральным ядром и симметричным, горизонтальными регистрами, расположением избранных. Сцена «Коронования» у Картона напоминает тимпан романского или готического собора с его фризообразной композицией на горизонтальной перемычке. Оттуда идет привычное глазу североевропейского средневекового зрителя и уже архаичное для XV века уменьшение размеров фигур согласно иерархии: их здесь целых пять, от почти метровой высоты главных персонажей до полусантиметровых фигурок горожан Рима и Иерусалима. Оттуда же — нарастание повествовательности от центра к периферии: главные фигуры застыли в иератической неподвижности, а внизу на высоте, доступной пристальному разглядыванию, кипит жизнь средневекового города, воздевают руки к небу объятые огнем души в надежде на спасение, корчатся в вечных муках те, кто потерял эту надежду навсегда.

Естественными были для зрителя того времени и архитектурные портреты. В панорамах Рима и Иерусалима городские храмы носят ярко выраженный провансальский характер; легко узнаются памятники



6. Ангерран Картон. *Коронавание Богоматери*. 1453–1454
Фрагмент

Авиньона (в том числе знаменитый мост Сен-Бенезе) и Вильнев-лез-Авиньона (башня Филиппа Красивого и другие). (Ил. 4–5.) Топография обоих городов также в подробностях изучена [5, pp. 32–34; 10, pp. 33–37]. Лавки торговцев и ремесленников на соборных площадях тоже, конечно, изображались с расчетом на узнавание, на пристальное и пристрастное разглядывание (вероятно, один из таких пристрастных зрителей в порыве набожности исцарапал черта в центре под Распятием — реставраторам так и не удалось полностью скрыть эти повреждения). Возможно, из римских рассказов Жана де Монтаньяка Картон почерпнул анекдоты о гусях, спасших Капитолий, и об аистах, устроившихся на одном из римских храмов (в картине гусь и аист стоят на башнях крепостных стен Рима). Что касается пейзажа, то череду «портретов»

одной из главных природных достопримечательностей Прованса горы Сент-Виктуар, которую много позже прославил великий провансалец Поль Сезанн (здесь она возвышается на горизонте слева от Распятия) открыл в середине XV века именно Ангерран Картон. (Ил. 6.) Вместе со своим немецким современником Конрадом Вицем, который чуть раньше под видом Генисаретского изобразил Женевское озеро в картине «Чудесный улов» (1444, Музей искусства и истории, Женева), Ангерран Картон открывает новую эру в истории европейского пейзажа.

Своего рода четвероединство, выразившееся в соединении изображения Св. Троицы с «Коронаванием Девы Марии», стало закономерным итогом роста культа Девы Марии в период позднего Средневековья. Сам сюжет «Коронавания» возник в западноевропейской иконографии, пережив период расцвета во Франции в эпоху готики (рельефы соборов Санлиса, Парижа). Коронавание ангелом, Христом, Богом-Отцом последовательно сменяли друг друга в своеобразном иконографическом крещендо [16, p. 622]. Появление примерно в конце XIV века Св. Троицы в этой сцене стало свидетельством необычайно возросшей роли Девы Марии как царицы небесной, введенной равной в мистический круг, остающейся и на небесах покровительницей и заступницей всех людей на земле. В те же годы аналогичная иконография была использована и Жаном Фуке в миниатюрах «Часослова Этьена Шевалье», изображающих «небесный двор» («Коронавание Марии» и «Все святые» («Троица во славе»)). (Ил. 7–8.) Но Картон отказывается от более привычного профильного или трехчетвертного поворота фигуры Марии, обращенной лицом к Троице. Его юная и привлекательная Дева Мария расположена строго во фронтальной позе лицом к зрителю; ее фигура имеет те же размеры, что и фигуры Бога-Отца и Бога-Сына. На Марию, царящую над миром, направлен и указующий жест ангела, сидящего на ее гробнице рядом с донатором. В отличие от Фуке и других современников, Картон делает образ Богоматери композиционным и смысловым центром картины.

Центральная сцена «Коронавания» властно притягивает зрителя, словно выступая на передний план. От иконного пространства горнего мира взгляд постепенно опускается к узкой полосе пейзажа, уходящего вглубь, к линии горизонта. Его пространство огромно и трехмерно. Эта узкая полоса вмещает водную гладь на переднем плане, панорамы двух обнесенных мощными крепостными стенами городов, расстилающуюся выжженную южным солнцем равнину со скалистыми холмами.

Над землей простирается «настоящее» небо, жемчужно-серая дымка с легкими облачками. Еще одна скала на переднем плане увенчана крестом Распятия, а под ней вздыбленные бурые глыбы обозначают место действия нижнего яруса, отделенного двойной буро-багровой полосой: багровый цвет снизу как будто отражает отсветы адского пламени. Такой же вертикальный срез композиции, позволяющий увидеть одновременно происходящее на земле и под землей, дает Жан Фуке в миниатюре «Битва Св. Михаила с драконом» в «Часослове Этьена Шевалье».

«Коронование Богоматери» — грандиозная композиция зрелого мастера, размах которой поражает воображение. Различные ее части, сюжеты и фрагменты связаны многими композиционно-пластическими и семантическими нитями. Анализ этих связей говорит не только о мастерстве Ангеррана Картона, живописной свободе и созидательной мощи, но и о том, как важна была для него опора на вековые традиции, как широко черпал он из разнообразных источников — национальных, итальянских, нидерландских. Художественная жизнь Авиньона была открыта «всем ветрам», и она дает широкие возможности для исследования проблемы иконосферы провансальского мастера.

Рассмотрим в качестве примера возможных заимствований иконографический мотив «Распятия», расположенного строго по центральной вертикальной оси композиции «Коронования» [1, с. 338–352]. Иконография «Страшного суда» в период позднего Средневековья предусматривала изображение атрибутов Страстей, с которыми ангелы парят в небесах под сидящим на радуге Верховным Судией. Но только в начале XIV века один из главных атрибутов — крест Распятия — становится композиционной осью сцены. Это происходит в Италии, в искусстве великого революционера Джотто. На западной стене Капеллы дельи Скровеньи в Падуе большая фреска «Страшного суда» являет первый пример новой иконографии. Находка Джотто распространяется по Тоскане и затем по всей Италии. Мастера итальянского треченто тиражировали большие композиции в малых алтарных формах (алтарь Деодато ди Орландо с эпизодом «Страшного суда» из Картинной галереи Берлина; две картины на тот же сюжет Мастера Сан-Мартино-алла-Пальма из Музея кардинала Феша в Аяччо и Музея Исторического общества Нью-Йорка), а также в рукописных книгах (миниатюра «Все святые» из сборника гимнов Мастера доминиканских образов в Вашингтонской Национальной галерее). Встречаются подобные примеры и во фресковой живописи: так, в сцене «Страшного суда» в одной из сельских церквей около Витер-



7. Жан Фуке. *Коронование Богоматери*. Миниатюра из *Часослова Этьена Шевалье*. 1452–1460
Музей Конде, Шантийи



8. Жан Фуке. *Все святые (Троица во славе)*. Миниатюра из *Часослова Этьена Шевалье*. 1452–1460
Музей Конде, Шантийи

бо коленопреклоненный заказчик молится у подножия пустого креста, расположенного так же строго по оси композиции.

Мастер Ангерран, безусловно, был знаком с итальянской иконографической традицией. Он мог не видеть фресок Джотто в Падуе, но приведенные примеры показывают, что мотив был «бродячим», повторялся многократно. Судя по инвентарям авиньонских банкиров, живописные произведения кватроченто были там редки — богатые финансовые воротилы предпочитали вкладывать деньги в «старое», проверенное временем искусство предшествующего столетия. Легко предположить, что итальянский иконографический тречентистский мотив мог попасться на глаза провансальскому художнику даже в самом Авиньоне.

Что касается пейзажа в «Короновании Богоматери», то можно с достаточной уверенностью утверждать, что его иконографические корни —

чисто северные. Примеры такой иконографии дают нам бесконечные дали на *bas-de-page* в рукописях первых десятилетий XV века (от Милано-Туринского часослова до миниатюр круга Мастера Бедфорда и Мастера Маргариты Орлеанской). Реальный пейзаж в алтаре Ангеррана Картона, расположенный между горным миром и мрачным подземельем, объединяет верхнюю и нижнюю части композиции множеством мелких деталей. Между легкими завитками «живых» облаков парят изящные фигурки ангелов, борющихся с демонами за прошедшие чистилище спасенные души. Так же как ангелы связывают два небесных мира между собой, бурая глыба со стоящим ангелом в центре картины соединяет мир земной с подземным. Но смысловой доминантой картины остается Распятие. Страдающий Иисус Христос — вот кто в действительности объединяет небо и землю. Так заимствованный заальпийский композиционный мотив обретает новый смысл. При этом не теряется, а наоборот, становится еще важнее его формообразующая нагрузка. Прорыв пространства в глубину должен быть компенсирован — как живописец Картон ни на минуту не забывает о плоскости и монументальной форме. Если представить себе, что креста нет, — композиционное и пространственное единство будет разрушено. Крест Распятия, без которого вполне можно было бы обойтись в аналогичном сюжете в малой живописной форме часослова или бревиария, здесь с безошибочным чутьем выбран на роль замкового камня всей композиции.

Строгая застывшая симметрия верхней части «Коронования», заданная зеркальным сходством двух ипостасей Троицы, лишь внешняя, кажущаяся. Достаточно внимательно взглянуть на картину, чтобы в этом убедиться. Как с помощью невидимого глазу энтазиса каменотес делает из мертвого каменного блока живую колонну, так живописец мастерски использует эффект подвижного равновесия композиции, чью силу он уже опробовал ранее в «Богоматери Милосердия». Вся композиция «небесного двора» дышит именно потому, что она построена на легкой асимметрии: движений рук и расположения складок двух центральных фигур, складок плаща Марии, компактных силуэтов групп праведников в регистрах слева и справа. Композиция слегка опущена влево — это можно заметить, даже не прибегая к помощи линейки. Поэтому справа облака заметно гуще (у сидящей правой фигуры складки плаща больше сбиты влево и в облаках умещаются два ряда головок херувимов), а архангел Михаил не распластал крылья, а взмахивает ими, уравновешивая тем самым движение вниз левой части сцены.

Человеческие фигуры в «Короновании» объемны и трехмерны. Реальную глубину пространства за центральной группой обозначает двойной ряд серафимов, огибающий ее сзади (точно так же, как христиане под распростертым плащом картоновской «Богоматери Милосердия» окружают ее фигуру со всех сторон). Снова Ангерран Картон демонстрирует поразительное мастерство драпировщика: настоящий пир глазу являет центральная группа «Коронования», в которой белые, синие и особенно пурпурные складки тканей ломаются, струятся и ниспадают, отражая свет и поглощая тени. Коленопреклоненные молящиеся в боковых регистрах расставлены художником так, чтобы и здесь в максимальной степени выявить пластические возможности задрапированной фигуры. Персонажей «Коронования» и «небесного двора» менее всего можно назвать бесплотными. Но композиция при этом производит впечатление нематериальной, почти абстрактной. Вспомним миниатюры «Часослова Этьена Шевалье»: у Фуке горный мир расчерчен по законам перспективы, поэтому малые архитектурные формы выглядят в нем почти естественно, будь то трехчастный ордерный престол в «Короновании Марии» или тройной готический трон с резным балдахинном в «Троице во славе» [3, с. 74–95]. У Жана Фуке персонажи «небесного двора» везде сидят на скамьях, тронах, в мягких подушках, а парящий Бог попирает ногой небесную сферу. Даже «Меленская Богоматерь» (около 1450, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), окруженная таким же сине-красным ореолом серафимов и херувимов, восседает на богато украшенном троне. Для Фуке, побывавшего на Апеннинском полуострове и преклонявшегося перед искусством своих итальянских современников, главным было изображение человеческой фигуры в реальном пространстве. В этом смысле горный мир был для него так же реален, как были реальны его обитатели (слово «обитатели» здесь не звучит оговоркой: шишечка трона «Меленской Богоматери» отражает окно — тем самым необъятность, безмерность небесного мира сводится к замкнутому пространству жилища, что, несомненно, придает еще большую материальность изображенному в картине миру).

Иное дело провансалец Ангерран Картон. Ему чужды иллюзия глубины пространства, перспективные сокращения, чередования планов и воздушная перспектива. В «Короновании» Бог-Отец и Бог-Сын изображены сидящими — в этом нет сомнения — но зрительно они намеренно лишены реальной опоры. Художник отказывается от каких бы то ни было атрибутов: в руках коронующих нет ни державы, ни книги.

Специально оговоренные Жаном де Монтаньяком отдельной строкой договора столь популярные в искусстве позднего Средневековья традиционные атрибуты святых (*tenant ès mains ce que tenir y doit* — «держачие в руках то, что положено держать») отсутствуют у всех персонажей «небесного двора». Исключение составляют четыре ангела верхнего ряда с кадилами и музыкальными инструментами и находящиеся там же архангелы Гавриил и Михаил. Художник решительно отбрасывает детали — они мешают цельности образа. А цельность достигается уже испытанным художественным приемом: всю композицию «небесного двора» сплавляет воедино грандиозная линейная арабеска. Главная группа подчинена трехчастной схеме. Силуэты склоненных над Девой Марией фигур образуют мягкий овал, форма которого повторяется бесконечное число раз в плавном перетекании овалов облаков в строгом соотношении с вертикальной осью композиции от нимба Марии до Распятия. Простая и изящная линейная структура делает композицию четкой и ясной, легко читаемой на большом расстоянии. Монументальный образ «Коронования» становится пластической доминантой картины — видением, царящим над огромной панорамой мира [8, p. 154].

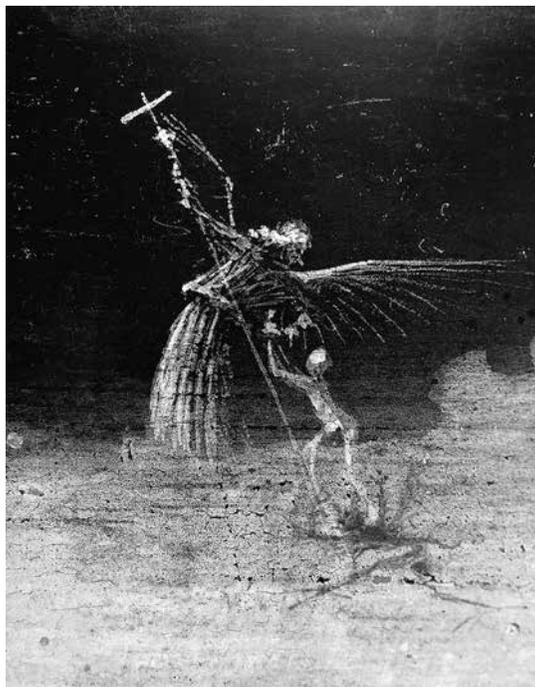
Но мастер Ангерран — живописец *par excellence*. Он, безусловно, наследник национальной монументальной традиции, но в еще большей степени он черпает из богатейшего арсенала, накопленного парижскими миниатюристами начала века и его старшими современниками, нидерландскими художниками-новаторами. В «Короновании Богоматери» давно подмечено сочетание двух эстетических начал и, соответственно, двух художественных практик. Главные персонажи доминируют по-скульптурному мощно, подчиня своей пластической выразительностью. Все, что происходит на земле и под землей, выписано тщательно, мелкими мазками, с любовью художника-миниатюриста к мельчайшей детали повествования.

Цвет играет важнейшую роль в структурном членении композиции. Густые пятна пурпура и ультрамарина в центре положены плотными непроницаемыми мазками — так, как привык это делать художник-миниатюрист. Их яркость и насыщенность усилена белым контуром облаков, а пятно неба иссиня-черного цвета, также обрамленное белым, служит мощным пирамидальным основанием композиции. Оно же, со своей стороны, держит и всю ее верхнюю часть, которая благодаря цветовому решению выдвигается на передний план. Мастерство колориста проявляется и в боковых регистрах, где в костю-

мах персонажей Картон варьирует в бесконечных сочетаниях темные и светлые, холодные и теплые краски, с изысканными вкраплениями золота и черного. Опыт Картона-живописца малых форм сказывается особенно в нижней части картины. Жертвуя деталью во имя цельности видения в главной части, здесь мастер дает волю своему воображению.

Тончайшими мазками выписаны городские реалии. На улицах и площадях открыты лавки торговцев и ремесленников, в оконных и дверных проемах висят разнообразные товары, сушится белье. Игралют дети, чинно прогуливаются почтенные горожане, а другие затевают драку у входа в храм; в городские ворота въезжают всадники, на мосту зеваки наблюдают за плывущими по реке кораблями. На площади стоят, протянув друг к другу руки, монах-картезианец в белых одеждах и греческий монах в черном (возможный намек на церковную унию). На алтаре в сцене «Мессы Св. Григория» изображен целый натюрморт — изящные золотые предметы тончайшей работы: распятие, подсвечник, потир под легким покрывалом, а также раскрытый молитвенник и увенчанная крестом митра. Словно в назидание зрителю обстоятельно выписаны орудия пыток в аду. Динамичны и выразительны сценки борьбы ангелов с демонами в небесной выси: полупрозрачные и почти бесплотные, набросанные несколькими мазками легкой кисти, благодаря манере исполнения они кажутся пришельцами из позднейших художественных эпох. (Ил. 9.) Но природа такого плотного корпусного письма и, с другой стороны, почти акварельной техники едина: она доступна лишь художнику-миниатюристу, только он столь свободно чувствует себя в обеих стихиях и непринужденно и легко переходит от одной манеры к другой. Можно упрекнуть мастера в том, что повествовательный принцип миниатюриста приводит к мозаичной произвольности заполнения нижнего яруса сюжетами и сценами, не связанными архитектурной общей замысла (особенно в нижних углах картины). Но дар монументалиста, чувство большой формы дисциплинируют кисть, и в конечном счете именно задаче создания большого монументального образа подчиняются традиции северного граффизма и северного же острого чувства индивидуального, колоризма книжной миниатюры и национального пластического видения.

Ангерран Картон был мастером многофигурных живописных композиций на религиозные сюжеты. Он одинаково уверенно чувствовал себя в большой форме алтарной картины и в малом формате книжной иллюстрации, легко переходил от одного жанра к другому. Эту легкость



6. Ангерран Картон. *Коронавание Богоматери*. 1453–1454
Фрагмент

давала французская профессиональная выучка живописца. Живописное видение Картона, Фуке и многих других французских мастеров воспитывала многовековая готическая традиция монументальной скульптуры и книжной миниатюры. Она учила искусству отбора, отсеечения второстепенного, частного во имя создания обобщенной синтетической формы. От нее унаследовал Картон мастерство линейного рисунка, равно как и строгое величие и монументальность в трактовке объемов.

Не прошли даром для Картона полученные в юности нидерландские уроки. Подобно Фуке и Вицу, он пишет современные окружающие его пейзажи, реальные и, безусловно, узнаваемые. Его так же завораживает калейдоскоп городской жизни. Но в городских сценах алтаря «Коронавания» нет иллюзионизма и мягкого лиризма нидерландцев,

делающих их городские улицы настоящими уютными «интерьерами под открытым небом» (Ш. Стерлинг); напротив, в них больше обобщения, многие детали лишь едва обозначены, а то и вовсе опущены. Нидерландцам Картон обязан и интересом к человеческим лицам и к портрету в частности. Поразительным разнообразием отличаются его типы Девы Марии и Христа (даже в пределах одного «Коронавания Богоматери»), а особенно — ангелов, святых и чертей. Особый, картоновский, трехчетвертной разворот головы — когда нижняя часть лица изображена почти в профиль, а при этом видна дальняя надбровная дуга или даже весь глаз — напоминает типы с фресок Маттео Джованетти, расписавшего капеллу Св. Иоанна в Папском дворце Авиньона. Но женственно-округлые мягкие линии ликов святых на фресках итальянца не привлекают Картона. Ему больше по душе пристальный взгляд на модель нидерландцев, их стремление разглядеть и запечатлеть жизнь человеческого лица в ее мельчайших подробностях. Лица Картона отличает большая открытость и приближенность к зрителю — в этом он идет даже дальше своих современников, и остается только пожалеть, что не сохранилось больше ни одного его заказного портрета (а в том, что таковые были, можно не сомневаться). Но принципиально отличается у Картона моделировка человеческого лица, как и всякого объема в целом. И здесь приходится констатировать, что нидерландские уроки почти не коснулись его живописного видения.

Объемы Ангерран Картон моделирует резко, крупными плоскостями, спрямляя контуры и складки одежд, избегая округлостей и мягких переходов. Одним из главных средств художественной выразительности в его живописных произведениях становится свет. И нужен он ему только для того, чтобы подчеркнуть и выявить форму, наполнить ее пластической мощью — будь то человеческая фигура, архитектурный памятник или холм из песчаника. В его живописи есть яркий южный свет и резкая южная тень, но нет светотени, полутонов, мягких и обволакивающих, как у нидерландцев. Изображение реальной среды, в которой действуют персонажи, или воздушной атмосферы пейзажа находятся за пределами его интересов. Он их как будто и не видит. Градациями тона и резкими цветовыми контрастами Картон чередует планы. В его живописи впервые выявляется со всей определенностью провансальская «кубистическая» стилизация. Не случайно произведения Ангеррана Картона вызывают в памяти то итальянские этюды Коро, то провансальские пейзажи Сезанна. Многие живописцы

XIX века — начиная с Делакруа и кончая импрессионистами и их последователями — пережили «крещение светом», которое и сформировало их живописное видение. То же можно по праву отнести и к Картону, «человеку готического Севера, взволнованному солнечным блаженством и волшебной гармонией галльской Греции» [19, р. 149]. Встреча с галльской Грецией не привела Ангеррана Картона к тотальному обновлению живописи, как это произошло с уроженцем Турени Жаном Фуке после поездки в Италию. Картон остался в мире позднеготических образов и форм, который к середине XV века аккумулировал богатейшее наследие многовековой истории художественной культуры. Он овладел этим богатством, но не сумел распорядиться им так, как это сделал Жан Фуке, двинувший искусство живописи к новым высотам. Тем более поразительны прорывы вперед, совершенные Картоном в передаче реального мира на живописной плоскости. На пути обновления, по которому настойчиво вела французское искусство новая эпоха, Ангерран Картон занял достойное место среди своих собратьев по цеху.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Золотова Е. Французская живопись XV века и Италия // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 338–352.
2. Золотова Е. Ангерран Картон — миниатюрист // Золотова Е. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. Сб. статей. М., 2019. С. 56–63.
3. Золотова Е. «Часослов Этьена Шевалье» Жана Фуке: традиции и новаторство // Из истории Классического искусства Запада. Сборник статей по материалам конференции, приуроченной к 80-летию заведующего отделом Классического искусства Запада доктора искусствоведения Е. И. Ротенберга. М., 2003. С. 74–95.
4. Золотова Е. Французский часослов XV века из Государственного Исторического Музея в Москве // Золотова Е. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. Сб. статей. М., 2019. С. 140–153.
5. Aliquot H. Topographie de Villeneuve dans les allégories de Rome et Jérusalem du *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton // *Chronique méridionale*. 1981. № 1. Pp. 32–34.

6. Avril F. Pour l'enluminure provençale: Enguerrand Quarton peintre de manuscrits? // *Revue de l'Art*. 1977. № 35. Pp. 9–40.
7. Avril F., Reynaud N. Les manuscrits à peintures en France, 1440–1520. Paris, 1993. Pp. 238–244.
8. Białostocki J. L'art du XVe siècle des Parler à Dürer. Paris, 1989.
9. Boespflug F. La Trinité dans l'art d'Occident (1400–1460). Sept chefs-d'oeuvre de la peinture. Strasbourg, 2000. Pp. 127–149.
10. Chevalier B. Jérusalem vue par Enguerrand Quarton // *Etudes Vauclusiennes*. 1980/1981. Vol. XXIV–XXV. Pp. 33–37.
11. Chiffolleau J. La croyance et l'image. Notes sur le *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lès-Avignon // *Etudes Vauclusiennes*. 1980/1981. Vol. XXIV–XXV. Pp. 15–24.
12. Chobaut H. Documents inédits sur les peintres et peintres verriers d'Avignon, du Comtat et de la Provence // *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*. T. IV. 2e série. Avignon, 1939. Pp. 142–145.
13. Denny D. The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin // *The Art Bulletin*. 1963. Vol. XLV. No. 1. Pp. 48–52.
14. Montagnes B. Marie du tombeau au couronnement: la théologie d'Enguerrand Quarton // *Etudes Vauclusiennes*. 1980/1981. Vol. XXIV–XXV. Pp. 11–14.
15. Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character. Cambridge (Mass.), 1953.
16. Réau L. L'iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955. Vol. 2.
17. Reynaud N. Un nouveau manuscrit attribué à Enguerrand Quarton // *Revue de l'Art*. 1982. № 57. Pp. 61–66.
18. Sterling Ch. Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton // *Etudes Vauclusiennes*. 1980/1981. Vol. XXIV–XXV. Pp. 1–6.
19. Sterling Ch. Enguerrand Quarton. Le peintre de la *Pietà d'Avignon*. Paris, 1983.
20. Thiébaud D., Lorentz Ph., Martin Fr.-R. Primitifs français. Découvertes et redécouvertes. Musée du Louvre, du 27 février au 17 mai 2004. Paris, 2004. Pp. 110–122.
21. Zolotova E. Un livre d'heures français du XVe siècle conservé au Musée Historique de Moscou // *Art de l'Enluminure*. 2005/2006. № 15. Pp. 2–31.