

Алексей Ларионов

Рисунки «группы Франка ван дер Стокта». К истории одного научного заблуждения

Брюссельский живописец Франк ван дер Стокт на протяжении большей части XX века привлекал к себе пристальное внимание историков нидерландского искусства. Начиная с 1920-х годов ему были приписаны многие, важные в историческом и художественном отношении, картины и рисунки. Однако на рубеже нового века пересмотр многих атрибуций в сфере живописи и более строгие критерии стилистического анализа привели к обрушению этого историко-искусствоведческого конструкта. Автор статьи рассматривает основные мнения, прозвучавшие в разгоревшейся дискуссии, и обосновывает (в частности, на примере рисунков из собрания Эрмитажа) свой взгляд на проблему. Рисунки «группы Франка ван дер Стокта» не обязательно исполнены одним и тем же художником, хотя, очевидно, они принадлежат к продукции одной и той же мастерской. Речь, скорее всего, идет о сохранившемся комплексе рабочих рисунков из архива неидентифицированной пока скульптурной мастерской, действовавшей в Брюсселе в 1440–1460-х годах.

Ключевые слова:

Франк ван дер Стокт, Рогир ван дер Вейден, рисунок, атрибуция, мизерикордия.

«Группа Франка ван дер Стокта» — условное наименование обширного, рассеянного по разным музеям и коллекциям комплекса стилистически тесно связанных между собой графических листов, которые занимают обособленное место в ряду других произведений нидерландской школы XV века. Сегодня рисунки этой группы принадлежат к числу наиболее спорных и обсуждаемых в истории ранней нидерландской графики. Последние двадцать-тридцать лет они были объектом острой дискуссии в научной литературе, вызвав к жизни множество противоречивых и взаимоисключающих суждений. Этот факт тем более примечателен, что в большинстве своем упомянутые листы давно и хорошо известны исследователям и на протяжении многих десятилетий вопрос об их атрибуции считался вполне решенным. Все они приписывались Франку ван дер Стокту (около 1420–1494), брюссельскому живописцу второй половины XV века, ученику и последователю Рогира ван дер Вейдена.

Имя этого мастера, долгое время пребывавшего в полном забвении, было возвращено в историю искусства около ста лет назад бельгийским архивистом и искусствоведом Юленом де Лоо, который обнаружил в брюссельских архивах ряд связанных с ним документов [9]¹. О Франке ван дер Стокте известно немного, хотя все же больше, чем о многих других художниках XV века. Благодаря изысканиям Юлена де Лоо мы примерно знаем дату его рождения: около 1420 года. Известно, что в 1444 году Франк ван дер Стокт вступил во владение мастерской своего отца, тоже живописца — следовательно, к тому времени он уже имел статус мастера. Дошли до нас и некоторые документы о его деловых и художественных контактах с Рогиром ван дер Вейденом. По всей видимости, как художник Франк ван дер Стокт был достаточно успешен и пользовался у современников признанием. Он получал высокую плату

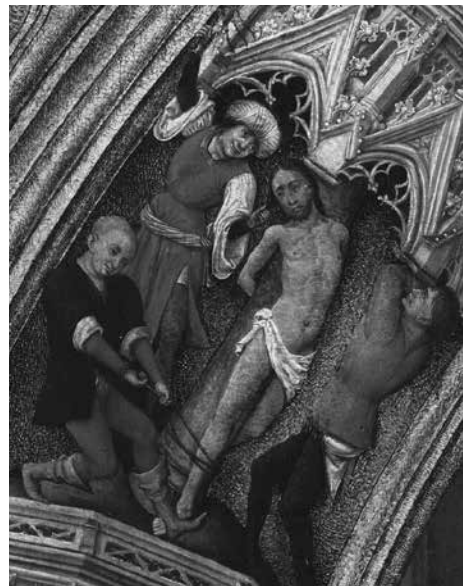
1 Все нижеследующие биографические сведения основываются на этой публикации.



1. Последователь Рогира ван дер Вейдена
Распятие с предстоящими Богородицею
и св. Иоанном (центральная часть Триптиха
Искупления). Около 1450
Дерево, масло. 195 × 172
Прадо, Мадрид, inv. P.1889

за свои произведения (известно, что, работая в 1469 году над крупным городским заказом совместно с Жаком Дарэ и Гуго ван дер Гусом, он получил сумму существенно большую, чем его коллеги), избирался главой влиятельного религиозного «Братства Св. Элигия», приобретал дома и земельные участки. Франк ван дер Стокт прожил долгую жизнь и умер в 1495 году, причем сохранилось его завещание, где также прочитывается его особое отношение к Рогиру ван дер Вейдену: он «по примеру своего высокочтимого учителя» завещал, чтобы в капелле городского собора, принадлежащей гильдии Св. Луки, регулярно служились мессы в его память. Одним словом, это был значительный художник, тесно связанный с Рогиром ван дер Вейденом, хотя и принадлежавший уже к следующему поколению.

Юлен де Лоо приписал Франку ван дер Стокту несколько прежде анонимных картин. Предположения бельгийского исследователя стоят



2. Бичевание Христа. Фрагмент
Триптиха Искупления



3. Бичевание Христа. Южные
Нидерланды, середина XV в.
Бумага, перо коричневым тоном,
черный мел. 27,4 × 20,5
Музей Бойманс — Ван Бейнинген,
Роттердам, inv. A87

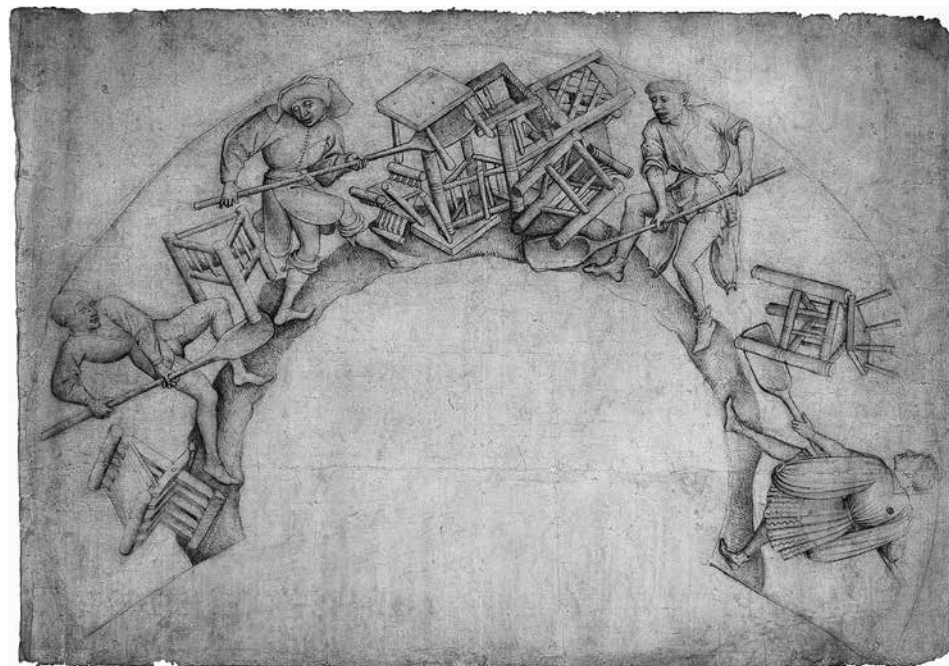
в ряду многих сходных гипотез, регулярно возникавших в процессе осмысления накопленных знаний о ранней нидерландской живописи. Задача восстановления картины искусства Нидерландов XV — первой половины XVI века сопряжена с большими сложностями и чем-то напоминает попытку собрать рассыпанный пазл, многие элементы которого утрачены, а общая композиция известна лишь приблизительно. Существует множество неподписанных, недокументированных произведений. Есть некоторое количество извлеченных из архивов имен художников и обрывочных биографических сведений о них. И естественно, у исследователей раз за разом возникает искушение как-то сопоставить эти два множества, объединить группы стилистически родственных работ вокруг каких-то «подходящих» имен.

Следуя этой логике, под именем Франка ван дер Стокта Юлен де Лоо сгруппировал 10–12 сходных между собой по манере картин,

отражающих сильное влияние великого брюссельского мастера, но исполненных другой рукой и, судя по стилю, хронологически чуть более поздних. Исходным пунктом стала предположительная атрибуция «Триптиха Искупления» (Прадо, Мадрид; ил. 1), монументального живописного алтаря, в центре которого представлено «Распятие с предстоящими Богородицею и св. Иоанном», а на боковых створках — «Страшный суд» и «Изгнание из рая». Этот выдающийся памятник нидерландского искусства середины XV века прежде приписывался Рогиру ван дер Вейдену, но в начале XX века, ввиду явных стилистических отличий, был выведен из круга собственноручных работ художника и отнесен к числу произведений его школы. Юлен де Лоо предложил считать его работой Франка ван дер Стокта. Именно мадридский триптих и стал той своеобразной «точкой кристаллизации», вокруг которой постепенно собиралось наследие художника. Идея, высказанная Юленом де Лоо, была поддержана Максом Фридендером, который включил выявленные картины в дополнительный том своего сводного каталога ранней нидерландской живописи под именем Франка ван дер Стокта, пополнив предложенный список работ художника еще пятью произведениями [8, p. 57, Addenda]. Гипотеза утвердилась в позднейшей литературе, хотя базировалась она на недоказанной, по сути, догадке.

Следующий важный шаг в выстраивании образа художника был сделан десять лет спустя Паулом Весхером, связавшим с именем Франка ван дер Стокта более двух десятков рисунков [17]. В основе атрибуции лежало сопоставление все с тем же «Триптихом Искупления». Весхер обратил внимание на то, что в собрании Музея Бойманс — ван Бейнинген в Роттердаме хранятся три рисунка², исполненные одной и той же рукой, которые он определил как композиционные разработки для деталей второго плана центральной картины мадридского алтаря. (Ил. 2–3.) Сходные по манере и технике исполнения листы исследователь обнаружил и в других собраниях. В частности, Весхер включил в число работ Франка ван дер Стокта такие широко известные произведения ранней нидерландской графики, как «Положение во гроб» (ил. 7), «Распятие со сценами из жизни святого Элигия» (оба — Лувр) и «Религиозная процессия» (Британский музей). Четверть века спустя Фридрих Винклер

2 «Бичевание Христа» (inv. A87), «Увенчание терниями» (inv. A88), «Несение креста» (inv. A81).



4. *Scupstoel*. Брюссель, около 1444
Бумара, перо коричневым тоном, черный мел. 28,9 × 42,6
Музей Метрополитен, Нью-Йорк,
собрание Роберта Лемана, inv. 1975.1.848

расширил круг графических работ, связанных с именем Франка ван дер Стокта, присоединив к нему восемь рисунков эскизного характера, также хранящихся в Лувре [18]. Эта атрибуция была поддержана авторитетом Фрица Люгта, включившего их под именем брюссельского мастера в свой основополагающий труд, посвященный описанию коллекции музея (оговорив, впрочем, что он не до конца уверен, что все листы, приписываемые Франку ван дер Стокту, действительно принадлежат руке одного и того же рисовальщика) [12, pp. 10–14].

Кульминацией процесса реконструкции графического наследия Франка ван дер Стокта стала большая статья Фрица Корени, опубликованная в 2003 году [11]. Корени тщательно пересмотрел весь собранный предшественниками материал, отверг целый ряд прежних атрибуций

и, напротив, добавил некоторые прежде не рассматривавшиеся в этом контексте произведения. Так, он включил в круг работ Франка ван дер Стокта один из ключевых памятников ранней нидерландской графики — знаменитый дугообразный композиционный проект, носящий название *Scupstoel* из Музея Метрополитен. (Ил. 4.) В итоге им был составлен полный каталог рисунков Франка ван дер Стокта, включивший 28 листов, и выстроена предполагаемая хронология его графического творчества, охватывающего почти полстолетия от середины 1440-х до начала 1490-х годов. Именно принадлежностью к разным периодам долгой художественной карьеры мастера Корени объяснил различия в графическом почерке отдельных листов, входящих в группу.

Таким образом, к началу нашего века Франк ван дер Стокт — некогда почти полностью забытый художник — стал восприниматься как важная фигура в истории раннего нидерландского искусства. Особое значение придавало ему именно существование корпуса связанных с его именем рисунков. Среди нидерландских художников XV столетия ни за одним даже близко не числилось такого количества графических работ. Напомню для сравнения, что сегодня известен только один рисунок Яна ван Эйка, один общепризнанно оригинальный лист Рогира ван дер Вейдена, три или четыре Петруса Кристуса, один или два — Гуго ван дер Гуса, и ни одного — таких художников, как Ханс Мемлинг, Дирк Баутс или Гертген тот Синт Янс. На этом фоне Франк ван дер Стокт с его обширным и многообразным графическим наследием выглядел удивительным и интригующим исключением.

Вместе с тем параллельно, исподволь, шел иной, встречный процесс. Все чаще высказывались сомнения в том, что многоэтажная историко-художественная конструкция, выстроенная несколькими поколениями искусствоведов, убедительна и внутренне непротиворечива. Вопросы возникали сразу по двум линиям: во-первых, действительно ли эти произведения живописи и графики связаны с Франком ван дер Стоктом, брюссельским художником, биография которого нашла отражение в архивных документах, обнаруженных Юленом де Лоо; во-вторых, — есть ли уверенность, что все приписанные ему работы, принадлежат одному мастеру.

И прежде было очевидно, что никаких твердых доказательств авторства Франка ван дер Стокта в отношении мадридского «Триптиха Искупления» не существует, что речь идет не более чем о гипотезе. Все чаще автор этого выдающегося памятника осторожно обозначался

в литературе как *Master of Prado Redemption* (хотя в скобках обычно указывалось со знаком вопроса и имя, предложенное Юленом де Лоо). Звучали предложения использовать для обозначения автора всей группы живописных и графических работ условное имя «Псевдо-Франк ван дер Стокт» [15]. Не это, впрочем, было главной проблемой: сам круг произведений, относимых к творчеству художника, постепенно стал утрачивать свою определенность.

Опасность пришла оттуда, откуда все начиналось — со стороны живописи. Начиная с 1970-х годов картины нидерландских художников XV века все детальнее стали исследовать технологически, вместе с тем значительно строже стали и методы стилистического анализа. Критический пересмотр устоявшихся атрибуций привел к тому, что живописное наследие Франка ван дер Стокта как цельное явление перестало существовать. Дендрохронологический анализ досок, на которых написаны картины, выявил очень большой разброс в их датировках. Исследования в инфракрасных лучах обнаружили разницу в приемах предварительной подготовки, свидетельствующую о принадлежности входящих в группу работ руке разных художников. В результате живописное наследие Франка ван дер Стокта в том виде, в котором оно было некогда зафиксировано Максом Фридлендером, фактически рассыпалось, сведясь к пяти-шести картинам, близким по манере к мадридскому триптиху, имя истинного автора которого нам, в свою очередь, неизвестно³. Остался, однако, обширный комплекс рисунков, и вопрос о статусе этой группы памятников и об атрибуции отдельных принадлежащих к ней листов приобрел, таким образом, новую актуальность.

Связь рисунков, собранных под именем Франка ван дер Стокта, с живописными работами, приписываемыми этому мастеру, и самая принадлежность всех этих листов одному и тому же рисовальщику иногда ставилась под сомнение и раньше. Еще в 1973 году Мишеллин

3 Лорн Кэмпбелл, суммируя результаты этого процесса, из почти двух десятков картин, связывавшихся прежде с именем Франка ван дер Стокта, оставляет за художником (которого он обозначает как *Master of Prado Redemption*), помимо мадридского триптиха, четыре картины: «Введение Марии во храм» (Эскориал), «Воскрешение Лазаря» (частное собрание, Испания), «Донатор со святым Иоанном Крестителем» (Мемореальный музей Аллена, Оберлин, Огайо) и парную к ней створку «Жена донатора со святой Маргаритой» (Мемориальная галерея Роучестер, Нью-Йорк). К ним он прибавляет оставшийся неизвестным Макс Фридлендеру диптих с изображением сцен «Адам и Ева, оплакивающие Авеля» и «Иаков с одеждами Иосифа» (Музей западного и восточного искусства им. Б. и В. Ханенко, Киев). [4, p. 127].

Сонкес приписала художнику, исполнившему «Триптих Искупления», три совсем других, резко отличных по почерку и техническим приемам, графических листа; рисунки же, сгруппированные Паулем Весхером и Фридрихом Винклером, она рассматривала как работы одного или нескольких анонимных последователей Рогира ван дер Вейдена конца XV века [14]. К концу же 1990-х годов, по мере того, как представления о творчестве Франка ван дер Стокта-живописца все более размывались, скепсис в отношении атрибуции ему рисунков давал о себе знать все чаще.

Так, Феликс Тюрлеманн приписал несколько листов, прежде значившихся работами Франка ван дер Стокта, Роберу Кампену и его мастерской, датировав их концом 1420-х — началом 1430-х годов, а основную массу рисунков группы счел работой анонимного Мастера «Троицы из Лувена» [16, р. 84]. Дирк де Вос пошел так далеко, что признал луврские «Положение во гроб» и «Распятие со сценами из жизни святого Элигия», а также *Scupstoel* из Музея Метрополитен собственноручными работами Рогира ван дер Вейдена, сочтя остальные листы произведениями его неизвестного последователя [5, р. 384]. В однородности группы сомневался и Стефан Кампердинк, который, хотя и отверг атрибуцию упомянутых де Восом рисунков самому Рогиру ван дер Вейдену, готов был видеть в них продукт деятельности мастерской великого художника, не распространяя это определение на другие листы [10, pp. 88, 92]. Марион Айнсворт указала на то, что многие из рисунков, включенных в список работ Франка ван дер Стокта, не производят впечатления копий (каковыми обычно являются графические листы, создаваемые подмастерьями в мастерской художника). Она видела в них, скорее, «творческие переработки» формул Рогира ван дер Вейдена и оставила вопрос об их возможной атрибуции открытым [2, р. 309].

Важную роль в обсуждении проблемы сыграла организованная в Лувене осенью 2009 года выставка произведений Рогира ван дер Вейдена и мастеров его круга *Rogier van der Weyden — Master of the Passions*, в рамках которой впервые были собраны вместе многие из графических листов, оказавшихся предметом спора. В каталоге выставки Барт Франсен и Стефан Хоутекете подвели итог дискуссии последних лет и сформулировали новый взгляд на группу работ, прежде приписывавшихся Франку ван дер Стокту. Они согласились с мнением тех историков искусства, которые были склонны связывать эти рисунки с мастерской Рогира ван дер Вейдена и датировали

их периодом между второй половиной 1430-х и началом 1460-х годов. Все рисунки, по их мнению, так или иначе опираются на композиции картин Рогира ван дер Вейдена, а тот факт, что графические версии во многих деталях расходятся с возможными живописными прототипами, объясняется тем, что они отражают паттерны и образцы, хранившиеся в мастерской Рогира, или же его композиции на ранних стадиях обдумывания замысла [13, pp. 419–438]. Эта точка зрения, не вызвавшая каких-либо аргументированных опровержений, на сегодняшний день по умолчанию является основной рабочей гипотезой историков нидерландского рисунка.

Не углубляясь в полемику по частностям и обсуждение отдельных спорных листов, я хотел бы обозначить свой взгляд на очерченную выше проблему. Прежде всего, мне не кажется убедительной позиция авторов каталога выставки в Лувене. Трудно объяснить, почему предполагаемый помощник Рогира ван дер Вейдена, который, по мнению Б. Франсен и С. Хоутекете, зарисовывал предварительные рабочие материалы мастера, ни разу не обратился ни к одному его законченному произведению. То обстоятельство, что среди рисунков «группы Франка ван дер Стокта» нет прямых копий композиций Рогира ван дер Вейдена, делает сомнительным их происхождение из мастерской художника. Более того, я полностью согласен с мнением тех исследователей, которые рассматривают все эти листы не как копии, а как подготовительные эскизы или проекты для новых самостоятельных работ. На творческий характер рисунков ясно указывает свободная эскизная манера исполнения многих из них, наличие правок и изменений. Использование же композиционных формул Рогира ван дер Вейдена ничего не доказывает, поскольку влияние искусства Рогира на современников и художников следующего поколения распространялось далеко за пределы круга его непосредственных учеников и помощников.

Уверенности в том, что все рисунки исполнены одной рукой, у меня, как и у многих процитированных авторов, нет, поскольку, при всех чертах сходства, они сильно различаются и по характеру экспрессии, и по тщательности исполнения и по художественному уровню. При этом вполне очевидно, что всем рисункам обсуждаемой группы присущи какие-то общие качества. Их объединяет родство

техники — как правило, они исполнены пером коричневым бистром по подготовительному наброску черным мелом; почти в половине случаев бумага слегка подцвечена рыжеватым тоном. Всем им свойственна специфическая манера ясной обрисовки контуров фигур, некоторый схематизм трактовки лиц с их крупными, определенными чертами, геометрическая жесткость «ломких» драпировок и (в тех случаях, когда рисунки имеют более заверченный характер) внимание к моделировке объемов при помощи разнонаправленной энергичной штриховки.

Возможно, однако, что перечисленные особенности говорят не столько о проявлениях индивидуального авторского почерка, сколько о типологическом родстве. Есть основания считать, что все рисунки «группы Франка ван дер Стокта» связаны не с живописью, а со скульптурой и являются проектами для деревянных или каменных рельефов.

К такому выводу подталкивают в первую очередь выявленные примеры близкого композиционного совпадения некоторых рисунков с дошедшими до нас памятниками пластики. Уже Фридрих Винклер отметил, что небольшой перовой набросок «Святой Амвросий» из серии четырех листов с изображениями «Отцов Церкви» из Лувра аналогичен по композиции деревянному резному рельефу, хранящемуся ныне в частном собрании в Берлине [18, р. 157]. (Ил. 5–6.) Несомненно, три других рисунка цикла — «Св. Августин», «Св. Иероним» и «Св. Григорий Великий» — тоже предназначались для воспроизведения в технике рельефа⁴. Скульптурные аналогии найдены и для двух других листов, хранящихся в Лувре. Упомянутый выше рисунок «Положение во гроб», который нередко рассматривался в литературе как копия с несохранившейся картины Флемальского мастера, либо Рогера ван дер Вейдена [8] (или даже как оригинал одного из этих художников [15; 5]) уже более ста лет назад был убедительно сопоставлен [7] с деревянной скульптурной группой в собрании Художественного института в Дет-

4 Все три также хранятся в Лувре (inv. 20668, 20682, 20687). Документы, обнаруженные Бартом Франсеном, фиксируют пребывание этой серии рельефов в церкви Св. Вальде-труды в Херенталсе (неподалеку от Антверпена) в 1449 году [13, р. 438].

5 На связь нью-йоркского композиционного проекта с каменной капителью, уцелевшей от декора старого здания Ратуши в Брюсселе, первым указал в 1952 году Джозеф Фултон в письме к тогдашнему владельцу листа, коллекционеру Роберту Леману. Об истолковании сюжета, представляющего собой сложный юмористический ребус, см.: [13, pp. 273–275]. Там же приводится основная библиография о рисунке.



5. Святой Амвросий. Южные Нидерланды, середина XV в. Бумага, перо коричневым тоном, черный мел. 15,8 × 11
Лувр, Париж, inv. 20687-в



6. Святой Амвросий
Брюссель, до 1449
Дерево (дуб). 47 × 33 × 7
Частное собрание, Берлин

ройте работы неизвестного брюссельского скульптора около 1460 года. (Ил. 7–8.) А лист «Парящие ангелы с короной в руках» близко совпадает с аналогичными фигурами в центральной части резного алтаря в соборе в Лоредо (Испания), считающегося произведением анонимного южно-нидерландского мастера 1440–1450-х годов. (Ил. 9–10.) Наконец, самый известный пример этого рода — уникальный по сюжету и форме рисунок *Scupstoel* (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; ил. 4), который, как установлено, является проектом композиции каменного рельефа сохранившейся капители из старого здания Ратуши в Брюсселе, возведенного в 1445 году⁵.

Обращает на себя внимание, что ни одной столь же убедительной аналогии для рисунков «группы Франка ван дер Стокта» в живописи



7. Положение во гроб. Южные Нидерланды, середина XV в. Бумага, перо коричневым тоном, черный мел. 24 × 35,7
Лувр, Париж, inv. 20666



8. Положение во гроб. Около 1460
Дерево. 88 × 160 × 25
Художественный институт, Детройт, inv. 61.164



9. Парящие ангелы с короной в руках
Южные Нидерланды, середина XV в.
Бумага, перо коричневым тоном,
черный мел. 17,8 × 21,3
Лувр, Париж, inv. 20688



10. Южнонидерландский
скульптор середины XV в.
Порящие ангелы. 1440-е
Фрагмент алтаря Пресвятой Девы
Вифлеемской
Церковь Санта-Мария де ла
Асунсьон, Ларедо, Испания

до сих пор не обнаружено. Даже те три рисунка из собрания музея Бойманс — ван Бейнинген в Роттердаме, которые некогда Пауль Вескер сопоставил с деталями мадридского «Триптиха Искупления» и положил в основу атрибуции всех остальных листов, в этом смысле не показательны: они обнаруживают лишь частичное композиционное совпадение с фрагментами картины, но главное — соотносятся не с основными сюжетными сценами триптиха, а с изображенными живописцем на втором плане скульптурными рельефами перспективного портала, то есть тоже опосредованно связаны с задачей создания именно пластических образов.

Следует также учитывать, что в Нидерландах XV–XVI веков живописцы и резчики по дереву и камню принадлежали к разным гильдиям. Живописцы регулярно привлекались к иллюминированию манускриптов, часто получали заказы на исполнение картонов для шпалер и витражей, но случаи проектирования живописцами XV столетия статуй или резных алтарей не задокументированы. Дошедшие до нас редкие архивные записи, свидетельствующие об участии Рогира ван дер Вейдена и его мастерской в работе над произведениями пластики, говорят

только о подрядах на раскраску статуй и рельефов⁶. Действительно, эта задача, требующая специфических навыков грунтовки дерева, работы с различными пигментами, применения позолоты, относилась к сфере ответственности живописных мастерских. Скульпторы и живописцы часто сотрудничали, работая бок о бок над большими заказами по украшению соборов и церквей. В этом узком профессиональном сообществе, безусловно, происходил постоянный обмен художественными идеями. Многие живописные произведения, созданные в ту эпоху (самый яркий пример — монументальное «Снятие с креста» Рогира ван дер Вейдена в соборании Прадо), отсылают к эстетике резных алтарей. В свою очередь скульпторы (особенно работая над рельефами) нередко брали в качестве образцов иконографические и композиционные схемы, выработанные в современной им живописи. Но все же собственные произведения и те и другие обдумывали самостоятельно, и формулы, почерпнутые из произведений, исполненных в иной технике, всегда подвергались переработке, приспособлению к специфическим задачам их искусства.

Рисунки «группы Франка ван дер Стокта», на мой взгляд, во многих случаях демонстрируют черты именно такой целенаправленной модификации живописных прообразов с учетом эстетических требований и технических возможностей скульптурного рельефа. С другой стороны, для некоторых из них каких-либо прямых параллелей с живописью проследить не удастся, что тоже косвенно свидетельствует о связи этих рисунков с другим видом художественного творчества. Анализ графических листов «группы Франка ван дер Стокта» из собрания Эрмитажа, может служить хорошей иллюстрацией изложенных соображений.

В фондах Отделения рисунков Государственного Эрмитажа хранятся четыре рисунка из числа 28, каталогизированных в 2003 году Фрицем Корени — больше, чем в каком-либо другом музее, за исключением Лувра. Эскизный набросок сцены «Благовещение» (ил. 11) и в стилистическом, и в техническом отношении принадлежит к числу наиболее

6 Детальный обзор этих документов приводится в каталоге выставки в Лувене 2009 года [13, pp. 224–225].



11. Благовещение. Южные Нидерланды, середина XV в. Бумага, перо коричневым тоном, черный мел, белила. 21,9 × 18,1 Государственный Эрмитаж, инв. ОР 14243



12. Роги ван дер Вейден Благовещение (левая створка Алтаря Колумба) Около 1450 Дерево, масло. 138 × 70 Старая Пинакотекa, Мюнхен, inv. WAF 1190

характерных рисунков обсуждаемой группы. Бегло наметив композицию черным мелом, художник прорабатывает ее пером чернилами двух оттенков, смягчая некоторые контуры белилами. В качестве основы он использует лист, подцвеченный едва уловимым рыжевато-красным тоном, — такая предварительная подготовка бумаги применена и во многих других произведениях «группы Франка ван дер Стокта». Основным композиционным источником сцены, несомненно, является изображение «Благовещения» на левой створке алтарного триптиха Рогира ван дер Вейдена, известного под названием «Алтарь Колумба» (Старая Пинакотекa, Мюнхен; ил. 12). Это живописное произведение,

исполнение которого относят к началу 1450-х годов, произвело сильное впечатление на современников, породив множество подражаний. К их числу относится и рисунок из собрания Эрмитажа, хотя его автор во многих деталях отходит от прототипа. Заимствуя у Рогира ван дер Вейдена общее расположение фигур, позы персонажей, изображение кровати на заднем плане, полог которой с одной стороны свернут и подвязан узлом, рисовальщик в то же время иначе трактует интерьер и несколько меняет повороты голов и жесты Марии и архангела Гавриила. Характер изменений, внесенных в исходную композицию, очень показателен и убеждает в том, что рисунок исполнялся в качестве проекта именно для скульптурного рельефа.

На такую мысль прежде всего наводит отсутствие в композиции рисунка ощущения реальной глубины интерьера, в котором разворачивается действие. Переместив изображение полуприкрытых ставнями окон с боковой стены комнаты на торцовую, рисовальщик устраняет перспективный эффект, игравший важную роль в организации пространства на картине Рогира ван дер Вейдена. Сознательно сводится к набору плоскостных элементов весьма условное изображение кровати за спиной Марии. Кроме того, обращают на себя внимание коррективы, внесенные в трактовку фигуры архангела Гавриила. На створке «Алтаря Колумба» в соответствии с устойчивой иконографической традицией архангел в левой руке держит скипетр, а правой благословляет Святую Деву. Автор рисунка отходит от этого иконографического принципа (общего практически для всех изображений сцены в живописи XV века). На рисунке мы видим, что архангел, держа скипетр в правой руке, левой отводит в сторону полог балдахина кровати. Такое отступление от обычной схемы, вероятно, продиктовано здесь именно желанием учесть специфику рельефной композиции. Перед художником стояла задача зрительно связать первый и второй планы изображения, добившись естественного и органичного перехода от объемных фигур главных персонажей к выполненным в технике низкого рельефа деталям фона. Показательно, что аналогии этому неканоническому композиционному мотиву можно найти именно в скульптурах: точно так же отводит левой рукой полог кровати архангел Гавриил в сцене «Благовещение» на левой створке упоминавше-

7 Воспр.: [13, cat. 28, p. 255].



13. Встреча Марии и Елизаветы
Южные Нидерланды, середина XV в.
Бумага, перо коричневым тоном,
черный мел. 13,4 × 13
Государственный Эрмитаж,
инв. № ОР 14244



14. Мастерская Рогира
ван дер Вейдена. Встреча
Марии и Елизаветы
Около 1445
Дерево, масло. 57 × 36
Музей изобразительных
искусств, Лейпциг, inv. 1550

гося уже резного алтаря в соборе в Ларедо, на спинку кровати кладет левую руку архангел в алебастровой группе на тот же сюжет в церкви Св. Медарда в Одраме⁷.

Сходным примером свободной вариации на тему произведений Рогира ван дер Вейдена может служить рисунок «Встреча Марии и Елизаветы». (Ил. 13.) Этот небольшой по формату графический лист, исполненный пером по разметке черным мелом, отличается высокой степенью законченности и тщательностью отделки деталей. Он, в отличие от «Благовещения», не производит впечатления рабочего эскиза, а скорее, принадлежит к разряду готовых композиционных проектов. Образцом художнику на этот раз послужила композиция, повторенная Рогиром ван дер Вейденом и его мастерской с незначительными изменениями как минимум дважды (картины в галерее Сабауда, Турин,



15. Ангелы, поющие славу Всевышнему
Южные Нидерланды, середина XV в.
Бумага, перо коричневым тоном,
черный мел. 17,8 × 26,7
Государственный Эрмитаж,
инв. ОР 14245

и Музее изобразительных искусств, Лейпциг; ил. 14). Сравнение показывает, что автор рисунка позаимствовал у своего знаменитого современника общее решение сцены и — с некоторыми коррективами — две центральные фигуры. Отступления от живописного прототипа в том, что касается трактовки фона и построения пространства, здесь, однако, еще существеннее, а связь рисунка с задачей разработки композиции скульптурного рельефа выступает еще нагляднее. На то, что речь идет о проекте одной из панелей резного алтаря, указывает характерный для позднеготических скульптурных рельефов принцип распределения пространственных планов: фигуры главных персонажей, исполнявшиеся в высоком рельефе, выдвинуты на авансцену, а архитектурный

и пейзажный фон решен в более мелком масштабе и komponуется по вертикали, в пределах одной плоскости.

Два других рисунка эрмитажного собрания, относящиеся к «группе Франка ван дер Стокта», не имеют прямых композиционных прототипов в известных нам работах Рогира ван дер Вейдена, хотя с точки зрения общих стилистических характеристик тоже отражают очевидное влияние его искусства. Лист «Ангелы, поющие славу Всевышнему» (ил. 15) представляет собой изображение парящих ангелов, которые держат в руках большой развернутый свиток с бегло обозначенной на нем нотной записью. Этот рисунок исполнен в такой же технике, что и «Встреча Марии и Елизаветы», близок к нему степенью детализации, но, в отличие от последнего, не имеет характера законченной цельной сюжетной сцены. Здесь мы сталкиваемся с примером разработки художником отдельного мотива для включения его в дальнейшем в более сложную развернутую композицию.

Изображения музицирующих и поющих ангелов встречаются в нидерландском искусстве достаточно часто (как правило, в сценах Рождества). Однако именно такая группа из трех ангелов, поющих с нотного листа, не находит прямого прообраза в живописи первой половины или середины XV века. Возможно, эта композиция представляет собой самостоятельную инвенцию художника. В любом случае, можно определенно утверждать, что данный лист не является копией. Как легко заметить, предварительный набросок черным мелом здесь не везде совпадает с окончательным вариантом рисунка, что ясно указывает на творческий характер работы. Более того, контуры фигуры ангела в центре были явно очерчены раньше, чем появилось изображение нотного листа, сквозь который они теперь «просвечивают». Это свидетельствует о том, что рисунок логически, «изнутри» выстраивался художником, а не срисовывался с уже готового образца.

Уже это обстоятельство может служить, хотя косвенным, но достаточно весомым доказательством того, что рисунок связан с подготовкой именно скульптурного, а не живописного произведения. Дело в том, что тип фрагментарного подготовительного эскиза какой-то части будущей картины неизвестен в нидерландской графике XV века. Напротив, при работе над резным алтарем он выглядит вполне естественным, поскольку сложные многофигурные скульптурные композиции в ту эпоху составлялись из отдельных групп, которые вырезались из разных блоков дерева и, соответственно, требовали самостоятельной

разработки. Среди рисунков «группы Франка ван дер Стокта» есть и другие образцы подобных проектов для составных частей будущих многофигурных композиций, например, упоминавшийся уже лист «Парящие ангелы с короной в руках» (ил. 9) или «Три фигуры из сцены оплакивания Христа» (оба — Лувр, Париж).

Наконец отдельного комментария заслуживает лист «Мастерская резчиков по дереву» — один из шедевров эрмитажной коллекции ранней нидерландской графики. (Ил. 16.) В 2010 году мне уже доводилось детально писать об этом уникальном в своем роде рисунке, отличающемся необычностью композиции и чрезвычайной редкостью сюжета [1, с. 68–73]. Повторю основные выводы, к которым я тогда пришел. Лист тесно стилистически связан с упоминавшимся знаменитым рисунком *Scupstoel* в собрании Музея Метрополитен. Как и *Scupstoel*, он принадлежит к редкому типу законченных презентационных проектов, предназначенных для демонстрации заказчику. При всех чертах сходства с нью-йоркским листом, эрмитажный рисунок отличается от него в нюансах графического почерка и, вероятно, исполнен другим рисовальщиком, хотя почти наверняка относится к продукции той же мастерской.

В 2010 году я исходил из предположения, что оба проекта — из Музея Метрополитен и Эрмитажа — были выполнены в мастерской Рогира ван дер Вейдена. Пользуюсь случаем исправить здесь это ошибочное, на мой сегодняшний взгляд, суждение. Представляется, что прав был Фриц Корени, включивший оба листа в число работ, связываемых им с именем Франка ван дер Стокта. И хотя сама атрибуция всей рассматриваемой группы рисунков Франку ван дер Стокту, на которой настаивал Корени, не выглядит сколько-нибудь обоснованной, принадлежность эрмитажного рисунка к тому же кругу графических памятников не вызывает сомнений.

Говоря о назначении листа из эрмитажного собрания, Фриц Корени предположил, что подобно нью-йоркскому эскизу он был связан с работами по украшению в середине 1440-х годов каменными рельефами здания Ратуши в Брюсселе. Эта догадка, возможно, не лишена оснований, хотя она и недоказуема. Характерная форма рисунка, впрочем, позволяет выдвинуть и другую версию. Не исключено, что речь идет о проекте так

8 Многочисленные образцы нидерландских мизерикордий этой эпохи, дающие иногда примеры очень сходных композиционных решений см.: [7].



16. Мастерская резчиков по дереву
Южные Нидерланды, середина XV в.
Бумага, перо коричневым тоном,
черный мел. 17,9 × 19,7
Государственный Эрмитаж, инв. ОР 14246

называемой мизерекордии — резной деревянной полочки на внешней стороне откинутого сидения церковной скамьи, позволяющей присаживаться во время долгой службы. В Средние века мизерикордии, с большим искусством исполненные первоклассными резчиками, играли важную роль в художественном оформлении храма. Обычно изображения на них имели светский характер, трактуя сюжеты, почерпнутые из повседневной жизни, фольклора или языческой мифологии⁸.

Анализ эрмитажных рисунков только подтверждает выводы, напрашивающиеся на основе знакомства с итогами изучения рисунков «группы Франка ван дер Стокта», хранящимися в других коллекциях. Вкратце они могут быть суммированы следующим образом.

— Почти три десятка графических листов, рассеянных сегодня по разным собраниям, составляют, безусловно, единый в стилистическом и типологическом отношении комплекс памятников. При этом рисунки не обязательно принадлежат руке одного и того же художника. Вероятнее, мы имеем дело с продукцией одной и той же мастерской.

— Атрибуция всех этих рисунков руке брюссельского живописца Франка ван дер Стокта, принятая десятилетиями в литературе, должна быть решительно отвергнута, как не имеющая под собой никакой доказательной базы. Вместе с тем и новейшая гипотеза о происхождении этих рисунков из мастерской Рогира ван дер Вейдена не находит убедительных подтверждений.

— Детальный анализ входящих в группу графических листов (в том числе тех, которые принадлежат собранию Эрмитажа) позволяет предположить, что все они являются подготовительными работами не для произведений живописи, а для скульптурных рельефов. Таким образом, речь, скорее всего, идет о сохранившемся волею исторической случайности комплексе рабочих рисунков из архива неидентифицированной скульптурной мастерской, действовавшей в Брюсселе в 40–60-х годах XV века.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ларионов А. О. От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 2010.
2. Ainsworth M. W. Review of exhibition catalogue of Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch // Master Drawings. 2003. Vol. 41. No. 3. Pp. 305–316.
3. Block E. C., Theunissen Ch. Corpus of medieval misericords: Belgium and the Netherlands. Turnhout, 2010.
4. Campbell L. Rogier van der Weyden and the Kingdoms of the Iberian Peninsula. Madrid, 2015.

5. De Vos D. Rogier van der Weyden. Munich, 1999.
6. Dessins du XVe siècle: groupe van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style. Bruxelles, 1969.
7. Destrée J. A propos de l'influence de Rogier van der Weyden (Roger de la Pasture) sur la sculpture brabançonne // Annales de la Société royale d'Archeologie de Bruxelles. 1919. No 28. Pp. 1–11.
8. Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. Leyden, 1967. Vol. 2.
9. Hulin de Loo G. Stockt, Vrancke van der // Biographie Nationale de Belgique. Bruxelles, 1926–1929. Vol. 24. Pp. 66–76.
10. Kemperdinck S. Rogier van der Weyden. Cologne, 1999.
11. Koreny F. Drawings by Vrancke van der Stockt // Master Drawings. 2003. Vol. 41. No 3. Pp. 266–292.
12. Lugt F. Musée du Louvre. Inventaire Général Des Dessins des écoles du nord. Maîtres des anciens Pays-Bas avant 1550. Paris, 1968.
13. Rogier van der Weyden, 1400–1464: Master of Passions. Exh. cat./Ed. by L. Campbell, J. Van der Stock. Zwolle, 2009.
14. Sonkes M. Le Dessins du Maître de la Rédemption du Prado, la presume Vrancke van der Stockt // Revue des Archeologues et Historiens d'Art de Louvain. 1973. No 4. Pp. 98–125.
15. Thürlemann F. Die Madrider “Kreuzabnahme” und die Pariser “Grabtragung”: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins // Pantheon. 1993. Vol. 51. Pp. 18–45.
16. Thürlemann F. Robert Campin. Munich, 2002.
17. Wescher P. The Drawings of Vrancke van der Stockt // Old Master Drawings. 1938–1939. Vol. 13. Pp. 1–5.
18. Winlker F. The Drawings of Vrancke van der Stockt // Master Drawings. 1965. Vol. 3. Pp. 155–158.