

Л

ГЛАВА

4

ГЛАВА

**Ловушка на
дьявола**

Мастер из Флемале

или

Робер Кампен

1378/89 – 1444

Л

Если бы тезис, завершающий предыдущую главу (о принадлежности дьявола к женскому полу), принять за установленную истину – название нынешней главы должно было бы звучать следующим образом: «Ловушка на дьяволицу». Но, прежде чем мы дойдем до конкретики, то есть, до ловушки, давайте начнем с общей информации, то есть, с реформы в нидерландской живописи XV века. Нидерландской или, если кто желает, фламандской; оба этих термина взаимозаменяемы, и оба правильны.

Как я уже говорил, колыбелью Ренессанса в живописи была не одна только Италия, хотя общепринятое представление профанов именно таково. Ренессанс родился одновременно на юге Европы и на ее севере (в Нидерландах), причем, совершенно независимо. История знает немного подобных случаев. Теория эволюции, главное научное открытие XIX века, была «изобретена» одновременно в двух удаленных точках земного шара двумя англичанами, Уоллесом¹ и Дарвином, каждый из которых понятия не имел, что той же самой проблемой занимается кто-то другой. 1 июля 1858 года две сходные по содержанию работы были представлены этими джентльменами на заседании лондонского Линнеевского общества, и собрание присудило пальму первенства чуть более старшему по возрасту Дарвину.

Так же как Тоскана была колыбелью Ренессанса Италии, так колыбелью Ренессанса Нидерландов была Фландрия (в то время ею владело герцогство Бургундское); именно потому раннеренессансную нидерландскую живопись мы называем еще и фламандской. И здесь, и там была осуществлена реформа, суть которой состояла в отказе от двухмерности. И тут, и там, в 20-х годах XV века. То есть единовременность видна, но видна ли так же ясно независимость? *«Оружие, благодаря которому победили Ян ван Эйк и Рогир ван дер Вейден, было выковано в Сиене и Флоренции»*, – писал Эрвин Панофский, внушая нам, что без итальянского влияния не было бы и северной революции. Этот, сильно критикуемый (в силу явной сомнительности), тезис был выстроен Панофским на основании анализа контактов между севером и югом Европы. Действительно, новинки итальянского Треченто (Джотто и итальянских мастеров из круга Интернациональной готики) попадали в Нидерланды через Авиньон и другими путями, по которым путешествовали итальянцы и фламандцы, только нет каких-либо доказательств, что живописная революция во Фландрии произошла под влиянием итальянской. Мне кажется, что гораздо более существенным, чем влияние техники, могло стать влияние итальянских денег. Без больших денег нет и большого искусства (эту тему я разверну позднее)². В Италии вся великая эволюция Ренессанса была возможна только благодаря зарождению капитализма, то есть, благодаря кошелькам Медичи и других богачей. В Нидерландах росли торговые города и порты, процветал оборот товаров и наличных средств, флорентийские банки открывали там свои филиалы, следовательно – там тоже зарождался капитализм. И все это сопровождалось хорошей, а иногда просто замечательной живописью.

Живописью поразительно разной. Базовым различием была – помимо различных формальных традиций – иная идеология, вырастающая из эрудиции иного рода. На Севере среди мастеров царил знание средневековой теологии (в XV веке сделавшейся уже очень эклектичной), которую художники демонстрировали всем богатством религиозной символики, метафорами и догматикой. Можно сказать, что христианская мысль на Севере эволюционировала, в том числе, и благодаря живописи, поскольку кисти подпирали стены современной им экзегезы Священного Писания. Тем временем, на Юге творческая идеология стимулировалась классической эрудицией и тоской, т.е. знанием античной литературы, философии, искусства, и желанием посостязаться с Античностью. В итоге появился классический Гуманизм, который принципиально отличает итальянский Ренессанс от нидерландского. Картины Мазаччо и ван Эйка никак нельзя спутать – вторые, лишённые

¹ Альфред Уоллес (1823-1913), видный британский натуралист, путешественник, географ, биолог и антрополог.

² См. Главу 26 (посвященную Беллини) – примечание автора.

идеализации классици, совершенно негуманистичны à la "Humanitas", что чувствуется при первом же взгляде. Знаменитая «Женитьба Арнольфини» – это прекрасный портрет человечности, но тот, кто назвал бы его проекцией Гуманизма, выглядел бы смешно, поскольку данный термин относится к признакам итальянской культуры. Тем не менее – несмотря на все различия – и тут, и там тон задавал, вошедший в поговорку, «реализм Ренессанса».

Высокий горизонт фламандцев

Дирк Баутс «Рай земной»
(1467/68, дерево, масло и темпера;
115x69,5
Дворец изящных искусств, Лилль,
Франция)

То есть, художественная Фландрия и художественная Тоскана одновременно и, по-видимому, независимо (или почти независимо) открыли новый, реалистический мир и новые формы его представления, по отношению к которым все, что было ранее, стало примитивным. Правда,

затруднительным остается ответ на такой вопрос: а что было во Фландрии раньше? Наверняка, – Интернациональная готика, качество которой нам известно, благодаря немногочисленным доскам Мельхиора Броэдерлама. На стиль Броэдерлама повлиял Мартини, своими работами в папском Авиньоне, но тезис Панофского о фламандской живописи, которую вдохновили итальянцы, может касаться лишь того самого «готического космополитизма» à la Броэдерлам, но не революционного творчества Кампена или же ван Эйков. Так что же было во Фландрии раньше? Если в Италии с легкостью можно проследить путь от Каваллини, Чимабуэ и Джотто до Мазаччо, а потом и далее – до Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, то неожиданный взрыв живописи фламандцев в третьей декаде XV века кажется странным, поскольку известную нам по источникам базу эта живопись имела лишь в позднеготической скульптуре (Слутер) и позднеготической миниатюре. Кто-то может сказать: Мазаччо тоже опирался на скульптуры Донателло или барельефы Якопо делла Кверча, а не на живопись, что была ранее! Все так, но у Мазаччо за спиной были Джотто и сиенские проторенессансные приемы, а за спинами великих фламандцев мы видим лишь готическую кисть Броэдерлама, кстати, практически современника Кампена, а что было перед Броэдерламом? Иконоборчеством Реформации XVI века, уничтожившей тысячи североевропейских картин, данный секрет убедительно не объяснить.





То есть, здесь, при отсутствии картинных реликтов, следует признать, что корни Кампена, Яна ван Эйка, ван дер Гуса, ван дер Вейдена, Кристуса и остальных нидерландских гениев – это позднесредневековые скульптуры и иллюстрации в манускриптах, в частности, популярных календарях ("Livres d'heures" – по-нашему, в «Часословах»). Из миниатюр, среди прочего, нидерландские художники взяли очень высоко помещенный горизонт. Глаза читающих книгу находились над картинкой, и этот способ видения перешел и в станковую живопись – художник смотрел как бы над головами своих героев. Итальянцы часто смотрели снизу, даже «с положения лягушки», благодаря чему, их горизонт снижался, а фигуры становились монументальными; но в Нидерландах камера всегда висела на высоком подъемнике, в результате этого горизонт всегда был высоким, а люди становились маленькими.

Низкий горизонт итальянцев

Антонелло да Мессина

«Мученичество святого Себастьяна»
(1475/76, перенесено с дерева на холст,
масло; 171x85,5

Дрезденская галерея, Германия)

Второе, что фламандская живопись XV века взяла от готической миниатюры, была ювелирная тщательность прорисовки деталей, мелочный натурализм изображения не только предметов, но и

предметиков, украшающих человека или заполняющих его дом. Эта педантичность в рисовании и страсть к мелочам будет царить на Севере еще долго, вплоть до рубensoвского барокко. Получалось, что более мрачный Север, не столь солнечный по сравнению с Италией, отбирал у фламандцев широкое, свободное (а у итальянцев – буквально рутинное) дыхание композиции, заставлял заменять ее виртуозной игрой деталей.

Третье отличие фламандцев XV века, ведущее свою родословную от иллюминаторства – это неслыханно богатый и многозначный символизм. Уже Средневековье во всех своих художественных проявлениях применяло герметический язык, он же – символизм: кодов, шифров, метафор, двойных и тройных значений предметов или животных, а ранний Ренессанс даже усилил эту тенденцию. Иного выхода не было. Ведь средневековый художник мог вводить в одну сцену любые элементы, персонажи и символы (вещи, явления и фигуры из различных времен, из различных легенд, из различных традиций и культур), тогда как развитие реалистической конвенции исключало подобные сюрреалистические коктейли цитат из разных сказок. Не имея возможности применять компиляционно-надреальную символику, художники еще более усилили символику предметов. Всякий попавшийся предмет становился символом важных, глубоких и священных смыслов, функций и проблем. Профанум запрягли, чтобы выразить сакрум в гигантском масштабе.



Филиппо Липпи «Мадонна с Младенцем»,
фрагмент
(1460, дерево, темпера
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Дирк Баутс «Мадонна с Младенцем»,
фрагмент
(1460, дерево, темпера
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

Того языка, на котором Босх разворачивал свои гигантские театральные постановки, сегодня никто уже не понимает, настолько он сложен. Впрочем, простак и тогда не «врубались» в этот шифр. Кроме того, любая, даже банальная символика постоянно меняется. Пример: для людей древности и первых христиан (к примеру, в катакомбных рисунках и граффити) павлин означал вечность. Для людей Средневековья он, среди прочего, был символом домашнего очага. Впоследствии он отождествлялся с неудачей. Сегодня – символизирует гордыню, импозантность. Завтра же павлин, возможно, станет символизировать элегантность или гомосексуализм.

Особый вес за символизмом нидерландских мастеров XV века признавал уже упомянутый здесь аниматор «иконологической школы», Эрвин Панофский, которого многие ученые критиковали за то, что он видит основную ценность этой живописи именно в символизме, а не в совершенстве пластики, поэтическом очаровании, а прежде всего – в реализме, отрицающем плоскостность готики. Этого реализма фламандцы достигали с помощью перспективы, пейзажа и объемности (то есть, пластичности) фигур.

Перспектива у фламандцев рождалась не так, как у итальянцев. Итальянцы открывали ренессансный мир, идя по античному пути идеальной красоты и по математико-геометрическому, ergo (хотелось бы сказать: лабораторному) пути чертежной перспективы, а нидерландцы – путем внимательного взгляда на мир, на окружающую их действительность. Так что перспективе они обучались эмпирически, методом проб и ошибок, иногда даже применяли ее интуитивно, делая при этом массу ошибок, но уже у Яна ван Эйка она практически безупречна. Пейзажи фламандские художники компоновали замечательно, значительно опережая в этом плане тосканцев. Формы они «ваяли» светотенью то жестко, по-оружейному (Кампен, ван дер Вейден, Баутс), то мягко и деликат-



Робер Кампен «Мадонна с Младенцем у очага»
 (около 1440, дерево, темпера и масло; 63,5x49,5
 Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

но (ван Эйк, ван дер Гус, Мемлинг), но всегда придавая им убедительную пластичность. Античный или небесный идеализм был им чужд, эти художники предпочитали реализм, более близкий их земному обиталищу. Прекрасным примером этого являются Мадонны фламандцев. По сравнению с изыскано красивыми итальянскими Мадоннами, Мадонны северные – это обычные женщины, не всегда красивые, иногда – просто бабы. Фламандцы словно желают сказать, что божественность – в живом человеке, а не в выдуманном, украшенном изображении его.

Реализм фламандцев XV века был настолько силён (за исключением Баутса с его готическим вытягиванием фигур по вертикали), что его даже прозвали веризмом или натурализмом, а точнее – мистическим натурализмом, для некоторых формальных решений и для исключительно религиозных тем. Лично я предпочитаю использовать определение: мистический нидерландский иллюзионизм. Ведь в действительности, этот мистический реализм имел с реальным миром столько же общего, как и всякое великое иллюзионистическое творчество, то есть, намного меньше, чем кажется публике. За реализм публика принимает видимость реализма. Вопреки утверждениям Альберти, будто бы настоящий художник может писать только то, что видит – настоящий художник пишет то, что можно увидеть только лишь в его произведении. Реализм итальянцев и фламандцев XV

века был ирреализмом, фикцией, сказкой. Настоящие художники – это не фотографии выходного дня. Знаю, что в предисловии я это уже объяснял на пальцах, но повторение данной истины никогда не повредит.

Интересна проблема первенства среди названных фламандцев. «Папа» историографии нидерландской живописи, автор фундаментального, четырнадцатитомного исследования по этой теме (1923-37), Макс Фридлэндер, утверждал, будто первыми корифеями этой живописи, то есть, настоящими революционерами, были братья Хуберт и Ян ван Эйки. Еще долго после Второй Мировой войны признавалось мнение Фридлэндера, хотя уже в 1938 году Шарль де Толней категорически отдавал пальму первенства так называемому «Мастеру из Флемале». Сегодня уже все признают первенство Мастера из Флемале, и почти все идентифицируют его как Робера Кампена, хотя стопроцентной уверенности в этом нет. Новейшие словари художников (словарь «Бенезито» или же лексиконы издательств «Ларусс», «Пингвин» и т.д.) до сих пор – на всякий случай – помещают отдельные словарные статьи: «*Мастер из Флемале*» и «*Робер Кампен*».



Робер Кампен с помощниками «Мадонна с Младенцем и святыми», фрагмент
(?, дерево, темпера и масло
Национальная картинная галерея, Вашингтон, США)
Коллекция Самуэля Г. Кресса

Историография искусства (датировки, атрибуции, etc.) и гастрономия являют замечательнейшее сходство. В течение десятков лет научным фактом считается, будто бы те, что злоупотребляют неким блюдом, собственными зубами копают себе могилу, а потом, столь же выдающиеся авторитеты начинают заявлять, что, в соответствии с новейшими исследованиями, все это абсолютная чушь, поскольку недостаток этого продукта сокращает жизнь, но уже третьи авторитеты яростно защищают прежнее мнение, и карусель крутится. В искусстве ярким примером подобного цирка стали делящиеся более ста лет споры относительно последних работ Джорджоне и юношеских работ Тициана. Прогресс техники исследований все еще минимален, чтобы разрешить эту проблему окончательно. Проблема Мастера из Флемале и Робера Кампена (равно как и проблема автора «**Пьеты из Вильнёв-лез-Авиньон**» и Ангеррана Квартона) – это один из наиболее известных казусов, где мы, вроде бы, имеем уверенность, только она постоянно имеет рядом с собой вопросительный знак.

Уже первая, данная как прозвище, «фамилия» великолепного анонима оказалась вредной для его идентификации, поскольку была результатом ошибки. Относительно нескольких, сохранившихся во Франкфурте картин, ученые сошлись во мнении, что они родом из аббатства Флемале-лез-Льеж, поэтому их автора называли «Мастером из Флемале». Потом выяснилось, что такого аббатства вообще не существовало, но прозвище осталось. Не соглашаясь с этим, часть ученых назвала анонима «Мастером Алтаря Мероде». Что же касается идентификации, то выдвигались кандидатуры различных художников: Набура Мартинса, Ганса Витца (отца Конрада Витца), Жака Даре. В 1909 году Юлен де Лоо³ заявил, что Мастером из Флемале был Робер Кампен. Э. Рендерс яростно возражал, утверждая, будто бы картины, приписываемые Мастеру из Флемале, являются ранними работами Рогира ван дер Вейдена. Потом выяснилось, что ван дер Вейден был учеником Кампена в Турне. Сегодня мы уже различаем стили великого Рогира и Кампена. Но, правда ли, будто Мастер из Флемале – это Кампен? Почти что. Наверняка. Кампен виноват сам – он никогда не подписал свои картины. Мастер из Флемале проявлял подобную же лень. Как и большинство историков искусства, я согласен с тождеством Кампена и Мастера из Флемале, поскольку очень много признаков, доказывающих это, но, возможно, это все таки какая-то дьявольская ловушка?



Робер Кампен «Святая Варвара», фрагмент
(1438, дерево, темпера и масло
Прадо, Мадрид, Испания)

Что нам известно о Робере Кампене? Что он был родом из Валансьене, что умер в Турне, где имел крупную художественную мастерскую, и где во времена правления ремесленников (1423-27), которые взбунтовались и отобрали власть у патрициата, он был в составе городского совета, а также деканом цеха художников. Когда патрицианская реакция вновь пришла к власти (1428) на него обрушились кары. Через четыре года его выбросили из города, поскольку художник жил с наложницей, но он быстро вернулся, амнистированный герцогиней Эно.

А вот о его искусстве мы можем порассуждать побольше. Поначалу он поддавался влияниям Интернациональной готики, но нанес этому направлению

³ Жорж Юлен де Лоо (1862-1945), бельгийский историк искусства, специалист по ранней фламандской живописи.



Робер Кампен
«Женский портрет»
(1420/30, дерево, темпера и масло; 40,7x27,9
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



Антонио дель Поллайоло
«Портрет молодой женщины»
(1491, дерево, темпера; 55x34
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

смертельный удар, став создателем Фламандской школы живописи. Что вовсе не означает, что он полностью от готики избавился. Искусство Кампена, по своему характеру близкое франко-фламандским миниатюрам, много взявшее от ваяния (вполне возможно, от скульптур Клауса Слутера, и наверняка – от работ скульпторов в Турне) и осовременившее определенные черты живописи Броэдерлама, сохраняло некоторые готические признаки.

Жесты, композиция, обильная драпировка жестких одежд, не позволяющая почувствовать анатомию персонажей, применение искривленной «косой перспективы», которую использовал уже Джотто, а на Севере – братья Лимбурги и Броэдерлам (она начнет исчезать в нидерландской живописи после 1430 года) или же некоторые атрибуты, например, ленты, несомые ангелами на «Поклонении Младенцу Христу» vel «Рождестве» (Дижон, Музей изящных искусств) – все это принадлежит готической условности. Но имеется здесь и прото-ренессанс, благодаря трехмерному (пусть и несколько архаичному) реализму, и Ренессанс – благодаря чудесному восприятию света и атмосферы.

Я использовал слово «архаичный». А мог бы сказать: грубый, насильственный, поскольку формы Кампена грубы и буквально противостоят идеализации и «красивости» Интернациональной готики; Михаэль Левей⁴ употребил выражение: «топорная сила выражения». Кампен был мещанином, а не космополитичным придворным. Его кисть действительно бесцеремонно вырывает североευропейскую живопись из аристократических правил, традиций и интерьеров Космополитического стиля, чтобы перенести её в мещанский интерьер. Кампен первым лишает религиозную живопись религиозности, опускает своих святых персонажей на землю (так же, как это делал Мазаччо) и превращает их в обычных людей, крестьян или ремесленников. Только лишь Караваджо пойдет этим путем еще дальше. У Мадонн Кампена лица некрасивых, толстых сельских девок (кроме одной, вашингтонской, которую музейщики-янки атрибутировали как «Мастер из Флемале

⁴ Михаэль Левей (1927-2008), британский историк искусства, директор лондонской Национальной галереи в 1973-1986 гг.

и помощники»; ее хрупкая, аристократическая красота настолько не соответствует остальным Мадоннам Кампена, что одно это заставляет меня сомневаться, писал ли ее Кампен). Во всей живописи Кампена заметен определенный отпечаток «деревенщины», во всяком случае – плебейства.

Что еще видно в этой живописи? Геометричность. Не та чертежная геометричность из мастерской Брунеллески, а более крестьянская, плотницкая. Кампен – это народный геометр, архитектор-самоучка, конструктор-любитель или же, скорее, одержимый «конструктивист». У него все, от тел до мелких предметов, «кубично», словно его страстью было делать все под «кубизм». Возьмем одежды героев Кампена. Если одеяния персонажей ван Эйка изысканные и мягкие, одежды персонажей ван дер Вейдена – резкие и скульптурно жесткие, то у Кампена они – как удачно определил Й. Жарновский (1934) – «пластично стереоскопические». Эту чудесную «стереоскопичность» прекрасно представляет платок женщины на одном из двух приписываемых Кампену портретов, находящихся в Лондоне, и которые – если действительно вышли из-под кисти Кампена – делают его родоначальником современного европейского портрета. Итальянцы еще долго будут рисовать портретные профили, в то время как Кампен, ван Эйк и ван дер Вейден сразу изображают голову модели повернутой в три четверти.

Так же у Кампена мы видим то, что является характерным для всего североевропейского искусства на протяжении XV и XVI веков – детальность и символизм. *"Disguised symbolism"*⁵ – таким термином Панофский определил тотальный символизм нидерландской живописи, в которой каждая написанная вещь обладает аллегорическим значением, выведенным из Библии, из традиции, из астрологии, из алхимии, из суеверия или из мистицизма. Так что любая существующая вещь, будучи нарисованной, получала символический ранг. Й. Хёйзинга⁶: «Никакой предмет не является настолько низким, чтобы не иметь возможности символизировать наивысшего смысла (...) Грецкий орех символизирует Христа...» (1918). Сколько же радости дарила и будет дарить эта живопись любителям раскрывать секреты. «С символизмом неразрывно связывается тайна и разгадка», – писал Манфред Луркер⁷ (1990). Это же радует и любителей *"nature morte"*, поскольку не раз группы таких символических предметов на заднем фоне или в углу картин Кампена или иного фламандца были представлены в виде замечательных натюрмортов.

Итак: мистицизм плюс светскость, плюс мелочный натурализм, плюс символизм, плюс замечательный, глубокий пейзаж. А что еще? Поэтичность. Рисунок Кампена был сухим, но все же – поэтичным. Моделирование было жестковатым, тем не менее оно не теряло души. Композиции были застывшими – однако, в них было очарование. Впрочем, на позднем этапе его творчества упомянутые сухость, статичность и жесткость все более смягчались, становились более филигранными, наверняка под влиянием живописи ван Эйка и ван дер Вейдена. Тем не менее, я (и не только я) предпочитаю раннюю картину Мастера из Флемале (гипотетически раннюю, поскольку ее датировали историки). Картину, которая должна была бы называться «Мышеловка».

⁵ Переодетый Символизм (англ.)

⁶ **Йохан Хёйзинга** (1872—1945), нидерландский философ, историк, исследователь культуры Средневековья.

⁷ **Манфред Луркер** (1928-1990), независимый немецкий ученый, признанный авторитет в исследовании Символизма в культуре и искусстве.



Робер Кампен «Святой Иосиф в мастерской»

правая часть «Алтаря Благовещения» (Триптих Мероде)
1420/28, дерево, масло и темпера; 64,4x27,2
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США

Это правое крыло алтарного триптиха с центральной сценой Благовещения, отсюда и название: «Алтарь Благовещения». Другие, столь же приемлемые названия: «Алтарь Мероде» или «Триптих Мероде», поскольку данное произведение было собственностью герцогов де Мероде в Вестерлоо. С 1957 года – висит в нью-йоркском музее.

Здесь для нас собраны все характерные достоинства стиля Кампена. Игра света и тени, равно как и их нюансов – имеется. И она весьма хороша, если иметь в виду самое начало великой Нидерландской школы. Глубина – есть. И она вызывает восхищение: вот вам первый прорыв художественного видения далеко в глубину картины, через все планы, до самого конца, которым являются городские строения (самый старый вид североευропейского города!). «Стереоскопичность» одежд персонажей – наличествует. «Конструктивизм» – присутствует. Реализм – на месте. Или, скорее, погоня за реализмом, слишком уж упорная – картина пытается выразить нечто, что в английском судебном языке звучит так: *"truth, the whole truth, and nothing but a truth"* (правду, всю правду, и ничего кроме правды). Детальность – имеется. Символичность – есть. Детальность и символичность буквально навязчивые. Каждая мелочь, каждый живописный слой доски проработаны просто скрупулезно, а символ – практически в каждом, из столь охотно умножаемых Кампеном и столь точно изображенных, инструментов, приспособлений и мелочей; пример – белое полотенце в средней комнате (символ девственности Марии) или же само окно (Карла Готтлиб, анализируя «Триптих Мероде», ссылалась на тексты источников, говорившие об окне, как о символе Христа-Спасителя). Главный же символ – это ловушка на мышей, мышеловка.

Святой Иосиф – столяр, сидит в мастерской и сверлит доску. Перед ним стол, заполненный обычными столярными аксессуарами. Еще на столе виден странный предмет. Второй, похожий – стоит за окном, на парапете. Американский медиевист, Майер Шапиро, идентифицировал эти два предмета как мышеловки (1945). Его высмеяли и решительно отвергли эту версию, доказывая, что это пара каких-то примитивных механизмов. Споры длились двадцать лет. По желанию одного из британских музейных исследователей, который захотел все это прекратить, сотрудница ливерпульской галереи изготовила мышеловку по схеме, показанной на картине.



Робер Кампен «Алтарь Благовещения»
 (1420/28, дерево, темпера и масло;
 центральная часть 64,4х63, боковые створки 64,4х27,2
 Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

В ночь с 27 на 28 апреля 1966 года в этой ловушке лишилась жизни музейная мышь, что подтвердило идентификацию Шапиро. И не только идентификацию, но и символическую интерпретацию. По мнению Шапиро, Кампен имел в виду ловушку на *"muscipula diaboli"* – дьявольскую мышь. Мыши, как и все злые силы, живут под землей, в царстве мрака.

Святой Августин писал, что Венчание Марии, это ловушка, которую Провидение поставило на дьявола. Оно должно было усыпить его бдительность, и вправду усыпило, так как дьяволу и в голову не могло прийти, что жена бедного плотника родит Спасителя. Впоследствии об этой ловушке на дьявольскую мышь писали и говорили по-разному. Парижский епископ XII века, Петр Ломбардец, прекрасно знавший эту доктрину, в своих заметках цитирует старинное присловье: *«Бог устроил мышеловку для дьявола, а в качестве приманки поместил в нее человеческое тело Спасителя»*. Кампен сделал приманку из тела святого Иосифа. Левей видит в этом издевку (ссылаясь на тот факт, что современная предреформаторская литература насмеялась над святыми), но такое мнение очень трудно доказать. Кампен, которого благодаря своей картине, называли еще и Мастером Мышеловки, наверняка бы не насмеялся над Богом, Сатаной и святым Августином. Правда, этот тезис тоже нельзя подкрепить доказательствами.

Можно сделать кое-что другое. Можно восхищаться великолепным сочетанием сакрума и профанума. Название произведения библейское, поскольку и тема библейская – здесь мы имеем характерное для Мастера из Флемале смещение религиозного события в мещанский интерьер, благодаря чему обычная комната была деифицирована, она сделалась святилищем. Это и есть сакрум. Но что увидит тот, кто встанет перед картиной или увидит репродукцию, не зная её названия? А он не увидит совершенно ничего религиозного. У сидящего в комнате мужчины нет нимба. Это ремесленник за работой. Хотя он и одет в праздничную, а не в рабочую одежду, он все равно остается работягой, а все вокруг него мещанское, рабочее, трудовое, полностью лишенное чего-либо священного или возвышенного. Мещанское и ремесленное – это уже профанум, приземленное. Мы стоим перед чем-то важным для развития живописи. Ведь суть революции в живописи состояла не только лишь в переходе от плоскостности к объемности, но еще и в выходе из библейской, теологической (и мифологической) сферы в сферу светской эстетики, в утрате картиной





признаков религиозного сакрума. Не является ли эта доска первым образцом жанровой живописи? Видимо, и это тоже имел в виду Р. Женайле, когда заявил, что она *«представляет собой исходную точку для целого ряда последующих произведений Нидерландской школы»* (1967).

Выше я уже упоминал об их сочетании, посему давайте снова вернемся на поле сакрума. В жаркой любви к детали и к аспектам будничной жизни, которую мы видим у Кампена, и которую будет продолжать вся нидерландская живопись, имеется своеобразный пантеизм, выражающийся в вере, будто бы Дух Божий пропитывает всю природу, от пейзажа до мизерного кухонного кувшина, и тем более – человеческое существо. Всяческая, и не только священная, Святость имеется во всем, что окружает человека, и что его формирует. Неужели в подобном мнении, выражаемом кистью, не кроется своеобразная религия?

И, наверняка, в такой живописи кроется своеобразная поэзия. Та поэзия обыденных предметов, которую впоследствии гениально развернут создатели натюрмортов. Разве не всей жизнью представляется эта мастерская, наполненная мелодичной тишиной и обыденными, знакомыми звуками? Метафизика гвоздей. Серьезность глиняной мисочки.



Долото и разум. Сверло и страдание. Клещи и свобода. Запах древесных стружек. Сексуальная ритмика молотка.

По-видимому, на моей любимой доске Кампена кроется и еще что-то. Творец за работой – разве это не вариант автопортрета? Если бы так было, тогда мышеловки здесь означали бы не вылавливание библейских грехов, но вылавливание вдохновляющих флюидов, мечтаний и идей, а так же – земных искушений. Бушующее пламя людских амбиций. Разве грешит тот, кто мечтает о славе и богатстве? Или тот, кто поддается искушениям? Или тот, кто ставит ловушку на дьявола, чтобы добыть для себя всемогущество и подписав договор своей кровью?..

Робер Кампен
«Мадонна с Младенцем у камина»,
фрагмент правой створки диптиха
(Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

