
Введение

«Натурализм Ван Эйков, который в истории искусства обычно считают предвестием Ренессанса, скорее следует рассматривать как завершающий этап раскрьтия позднесредневекового духа».

Йохан Хёйзинга, *Осень Средневековья*, 1919

«Ван Эйки оставили след в истории искусства... преуспев там, где потерпели неудачу их предшественники... Традиция постепенно ослабила свою хватку, и художнику, приученному к бесконечному разнообразию мира, становилось тесно в строгих рамках существующих живописных форм».

Макс Якоб Фридендер, *Ранняя нидерландская живопись*, 1924

В 1902 году в Брюгге открылась грандиозная выставка под названием «Фламандские примитивы» («Les Primitifs flamands») (рис. 1). В экспозиции были представлены около 400 картин, скульптура, изделия из металла, гобелены, рукописи и мебель конца XIV — XVI веков. Несмотря на название выставки, география экспонатов не ограничивалась Фландрией, охватывая Северную Францию, Бельгию и Нидерланды. Посетившие выставку нидерландский историк Йохан Хёйзинга и немецкий историк искусства Макс Якоб Фридендер составили кардинально противоположные мнения об увиденном в Брюгге, о чем свидетельствуют приведенные выше цитаты. Оба согласились с тем, что годы жизни Яна ван Эйка (ок. 1390–1441) можно назвать ключевым моментом в истории искусства. Но действительно ли работы, собранные на выставке 1902 года, символизируют завершающую фазу расцвета позднесредневекового стиля, или это все-таки рождение чего-то нового? Этот вопрос занимает центральное место в исследовании того, что мы сегодня называем искусством Северного Ренессанса, области со спорными географическими и хронологическими границами.

Предметом рассмотрения в нашей книге станут многие из тех произведений, что экспонировались на исторической выставке

Рис. 1
Амеди Линен
Плакат к выставке
«Фламандские примитивы»

1902

в Брюгге, как и другие работы мастеров из Германии, Франции, Австрии, Англии, Балтийского и более дальних регионов. Выставка 1902 года, организованная с прицелом на художников Нидерландского региона (иначе известного как Нижние Земли — области, ныне занимаемые в основном Бельгией, Нидерландами и частично Северной Францией), отвечала националистическому желанию отметить достижения местных художественных школ. Более поздние выставки, в Париже и Дюссельдорфе, задуманные по образцу Брюгге, удовлетворяли соответствующий запрос французской и немецкой публики. Между тем границы и состав современных национальных государств имеют мало общего с исторической реальностью того периода (карта 1), в которой доминировало множество небольших княжеств с подвижными границами и «плавающим» подданством.

Так, например, в XV веке герцогам Бургундии принадлежали земли во французском регионе, ныне известные под тем же названием, однако политические браки и территориальные войны привели к тому, что к 1477 году бургундские герцоги завладели и Нижними Землями. Священная Римская империя представляла собой шаткий союз территорий, на которых ныне располагаются Германия и Австрия (а также частично Венгрия, Польша и Чехия). Отдельными регионами в составе Священной Римской империи (такими, как Богемия или Бавария) правили князья, герцоги и епископы. Во главе этой «лоскутной» империи из малых государств и независимых городов-государств стоял император Священной Римской империи — дворянин, избираемый семью самыми могущественными светскими и церковными правителями. Император Священной Римской империи рассматривал свое правление как прямое продолжение правления императоров Древнего Рима. Итальянский полуостров тоже представлял собой несколько региональных городов-государств под властью или местных аристократов, или папы, или иностранных правителей. Так что говорить о «французском», «немецком» или «итальянском» искусстве того времени можно лишь условно, принимая во внимание гораздо более сложную геополитическую ситуацию.

«Северный Ренессанс» — еще одно удобное обобщение. По сути, это вспомогательный термин, подразумевающий, что настоящий Ренессанс происходил в другом месте — в Италии. В этом смысле слово «Северный» относится к западноевропейским территориям к северу от Альп, включающим в основном Францию, Германию, Швейцарию, Бельгию и Нидерланды, без Скандинавии. При том, что в настоящий обзор включены избранные работы мастеров из Англии, Скандинавии и Центральной Европы, большинство обсуждаемых произведений искусства были созданы в землях, представленных на печатной *Карте дорог Священной Римской империи*, созданной Эр-



Рис. 2
Эрхард Этцлауб
Карта дорог
Священной Римской империи

Около 1492. Гравюра на дереве,
ручная раскраска;
лист: 41,6 × 30,2
Напечатана в Нюрнберге
Георгом Глокендоном
Вашингтон,
Национальная галерея

хардом Этцлаубом около 1492 года (рис. 2). Карта ориентирована на юг (север внизу); в центре свободный имперский город Нюрнберг, родной город Этцлауба, отмеченный зеленым. Сверху карта ограничена итальянским полуостровом, слева — Венгрией и Польшей; Париж и Кентербери обозначены справа, а Шотландия и Дания — у нижнего края.

Словно в подтверждение спорных и постоянно меняющихся в тот период региональных и национальных границ на карте Этцлауба не обозначены геополитические границы, хотя названы отдельные территории. Сплошными и пунктирными линиями показаны реки и дороги — в то время два основных пути передвижения.

Горные хребты обозначены в верхней центральной части; произведения искусства, рассматриваемые в этой книге, происходят как раз из областей, находящихся ниже горных вершин, указанных на карте Этцлауба. Но Альпы не остановили устремившийся на север поток художественных идей, живописцев и произведений искусства, как и творческий взаимный обмен между итальянским полуостровом и остальной частью континента. Так почему мы вообще говорим о «Северном Ренессансе»?

Идея отождествления ренессансного искусства с художественными достижениями итальянских, прежде всего тосканских или флорентийских, мастеров восходит к первому опубликованному фундаментальному труду по истории искусства — *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* (1550, 1568 с дополнениями) Джорджо Вазари (1511–1574). *Жизнеописания* Вазари подчеркивали ключевую роль флорентийских художников, от Чимабуэ (1240–1302) до Микеланджело (1475–1564). Посвященное герцогу Тосканы, повествование Вазари сосредоточено на современном возрождении («ренессансе») славного античного прошлого, идеалов классической Античности на итальянском полуострове и важной роли искусства в более широком гуманистическом движении. Для Вазари творчество Микеланджело представляло собой вершину этих достижений, оно превосходило даже античные художественные образцы. В объемном трактате практически не нашлось места для неитальянских, северных, мастеров, хотя Вазари отметил заслуги нидерландского художника Яна ван Эйка как изобретателя масляной живописи.

Жизнеописания Вазари послужили моделью для последующих авторов, исследователей искусства XV–XVI веков, но это не единственный труд по истории искусства, написанный в то время. Предложенную Вазари модель развития историко-художественного процесса нельзя аккуратно перенести на заальпийскую почву, и она не признает произведения, созданные не одним именитым гением, а несколькими анонимными мастерами. Немецкие и нидерландские художники, как мы увидим в заключении этого исследования, создавали собственную историю. Ответное слово на италоцентрическую историю искусства Вазари прозвучало в совместной работе Иеронима Кока (1517/1518–1570) и Доминика Лампсония (1532–1599) *Портреты известных живописцев Нидерландов (Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae inferioris effigies)* (рис. 139). Эта серия гравюрных портретов со стихами на латыни представляет плеяду нидерландских художников, от Ван Эйка до Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525–1569). Карел ван Мандер (1548–1606), художник и писатель, которого называют первым историком нидерландского искусства, создавал

свою *Книгу о художниках (Het Schilderboeck)* (1604), шеститомный труд по теории и практике искусства, содержащий биографии античных, итальянских и северных художников, под влиянием *Жизнеописаний* Вазари и *Портретов* Лампсония и Кока.

Вазари ставил искусство disegno (рисунка) — живопись, скульптуру и архитектуру — превыше всех остальных; Ван Мандер, Лампсоний и Кок особо выделяли достижения нидерландских живописцев. Организаторы знаковой выставки 1902 года стремились воссоздать некую иную историю местного ренессансного искусства, которое восславили Кок и Лампсоний, но тем самым они еще более усилили существенную дискриминацию между живописью и всеми другими видами искусства. Таким образом, и выставка 1902 года в Брюгге, и первые современные исторические трактаты об искусстве Северного Возрождения сосредоточивались главным образом на живописи и живописцах.

На выставке в Брюгге картины экспонировались отдельно от скульптуры, гобеленов, изделий из металла и других предметов так называемого декоративно-прикладного искусства. Magnum opus Фридендера — 14-томный труд *Ранняя нидерландская живопись* — вдохновлен именно выставкой 1902 года. Как и *Жизнеописания* Вазари, это фундаментальное исследование истории живописи в Нидерландах строится вокруг биографий художников и работ отдельных живописцев, о других видах искусства автор особо не распространяется. Следующие поколения исследователей пытались «бросить вызов» этой иерархии, но в восприятии зрителей, как и во многих музейных коллекциях, искусство Северного Возрождения остается синонимом живописи.

Эта книга дает более широкое представление о визуальной и материальной культуре конца XIV–XVI веков, объединяя произведения, представленные на выставке в Брюгге 1902 года, а также те, которые были созданы в это время во Франции, Германии, Англии и других регионах к северу от Альп. Многие из прославленных художников того периода работали сразу в нескольких видах искусства. На страницах этой книги вы познакомитесь с образцами их достижений в живописи, скульптуре, архитектуре, гравюре, витражах, иллюминировании, вышивке, керамике и ювелирном деле; окунетесь в атмосферу театрализованных массовых празднеств и зрелищ, когда разные виды искусства объединялись в эстетическое целое.

В отличие от многих более ранних искусствоведческих исследований, делающих акцент на биографиях отдельных художников, текст этой книги структурирован в хронологическом порядке. В каждой главе представлены работы за 20–30-летний период, поэтому читатель может проследить ход исторического развития в самых

разных центрах искусства; посмотреть, как художники, работавшие в тех или иных видах искусства и местах, принимали вызов времени. В каждой главе рассматриваются вопросы, посвященные определенной тематике, уделяется пристальное внимание изменениям в художественном производстве и меценатстве, функциональному назначению произведений искусства, теории искусства и растущему рынку, при этом произведения анализируются в социальном, политическом, религиозном, коммерческом и/или интеллектуальном контексте.

Искусство Северного Возрождения служило самым разным целям, чаще всего отзываясь на запросы двора, рынка или Церкви. Аристократические дворы как мощные и богатые центры политической власти выступали в то время и главными меценатами. Роль придворных покровителей и коллекционеров рассматривается в главах 1 и 7; красочные увеселения при бургундском дворе описаны в главе 3. Термин «торговля» подразумевает расширяющийся рынок искусства того времени, изменение характера потребления и производства произведений искусства. Новшества в художественных техниках, особенностям рынка искусства, а также новым способам и объектам художественного производства посвящены главы 2, 4, 5 и 8. И все-таки, несмотря на перемены, пожалуй, самым важным и традиционным предназначением искусства того времени оставалось распространение благочестия. Христианская вера обеспечивала господствующее мировоззрение; в каждой главе этой книги рассматриваются произведения искусства, созданные для религиозных целей, а глава 6 посвящена протестантской Реформации и ее влиянию на функцию и статус искусства.

Что такое Ренессанс?

В то время как Хейзинга увидел в работах, представленных на выставке 1902 года в Брюгге, символическое отражение позднесредневекового духа, Фридендер углядел в них признаки зарождения чего-то нового. Такое расхождение в оценках вызвано неоднозначностью вопроса о том, как характеризовать искусство Северной Европы XV века. Можно ли считать его Северным Ренессансом, сравнивая или противопоставляя событиям в художественной жизни Италии? Что мы вообще имеем в виду, когда говорим о Ренессансе?

Вазари описывал происходившее в XV веке в Италии возвращение к классическим формам в искусстве как *rinascita* (возрождение), духовное обновление Античности — новое прочтение древнегреческих и древнеримских текстов, физическое восстановление памятников

и произведений искусства классического прошлого. Авторы XIX века — от Жюлья Мишле до Якоба Буркхардта, — описывали Ренессанс в сходных терминах, как эпоху, отмеченную критическим восприятием и оживлением классического искусства и литературы, сначала в Италии, а затем и в остальной Европе. Историк искусства XX века Эрвин Панофски впоследствии уточнил это определение. Он провел различие между более ранними кратковременными вспышками интереса к Античности, которые назвал «ренессансами», и произошедшей в Италии XV века реинтеграцией классической формы и содержания, истинным Ренессансом.

Но за пару десятилетий до Вазари, в 1523 году, немецкий живописец, гравёр и теоретик искусства Альбрехт Дюрер (1471–1528) рассуждал о *itzige widererwaxung* (текущем возрождении) своего времени, ссылаясь на достижения художников-современников. Однако ли понимали Дюрер и Вазари «Возрождение» или даже «Античность»? Италия не обладала монополией на классическое прошлое. К северу от Альп интерес к античной культуре чаще всего проявлялся в восстановлении местных древностей, праздновании исторических побед Галлии, Батавии и Германии (древних Франции, Нидерландов и Германии), а также Древнего Рима. В тот период национальная идентичность, вероятно, не ощущалась так сильно, как гражданская идентичность, верность родному городу или региону. Скажем, Этцлауб центром европейской карты дорог сделал свой родной, свободный имперский город Нюрнберг. Будучи феноменом, межнациональным и многополярным, Ренессанс повсеместно воспринимался как сугубо локальное явление.

В этой книге термин «Ренессанс» описывает период культурных и социально-экономических перемен европейского, а, возможно, и мирового масштаба. И если ранее Западная Европа имела единую господствующую веру — католицизм, то к 1600 году появились конкурирующие «течения»: лютеранство, англиканство, кальвинизм и другие. Протестантская Реформация расколола Католическую церковь, и враждующие верующие вступили в борьбу за роль искусства. Открытие Америки и регулярных трансокеанских торговых путей возвестило о начале глобализации. Книжки и гравюры с текстовыми описаниями и живописными изображениями экзотических мест, людей, растений и животных за пределами Европы расширяли кругозор «диванных» путешественников, позволяя заглянуть в самые отдаленные уголки земного шара. Эти прогрессивные изменения безвозвратно изменили контуры известного мира, и люди все активнее приобретали художественные произведения и интересовались искусством.

Предлагаемая в этой книге более широкая концепция Ренессанса выходит за рамки прежних определений, построенных

на идее возрождения античных источников в среде итальянских гуманистов. Несомненно, интерес к классическим формам и стилю расцвел пышным цветом в регионах севернее Альп, как и в самой Италии, особенно после 1500 года. Однако и до этого периода наблюдался растущий интерес к реалистичному изображению, который выражался в воспроизведении художником зрительного образа мира в красках, камне или металле. В трудах по итальянскому Ренессансу эта тенденция рассматривается как сопутствующий элемент возрождения классических художественных традиций; но к северу от Альп дело обстояло несколько иначе. Тяга к реалистичности изображения и гуманистический интерес к античной греко-римской культуре порождали новые сюжеты, техники и творческие методы во Франции, Германии, Англии и Нидерландах. Однако, как показывает Итан Мэтт Кавалер, архитекторы и скульпторы заальпийских регионов зачастую сохраняли в своих работах и готические формы геометрического орнамента (рис. 55, 74, 110, 136), сопротивляясь классическим тенденциям или подражанию итальянцам, даже в начале XVI века.

Вот почему невозможно говорить о единственном, однородном стиле или творческом методе Ренессанса, хотя не подлежит сомнению тот факт, что в период с конца XIV по XVI век действительно произошли невиданные изменения в производстве, потреблении и статусе искусства. С конца XIV века рынок искусства расширялся по всей Европе из-за урбанизации и развития капитализма. По мере того как рушились старые феодальные отношения, просвещенные городские элиты стали покупать и заказывать произведения искусства для укрепления веры, увековечивания памяти и собственного удовольствия. Художники только выигрывали от таких рыночных отношений и все сильнее отстаивали собственный возросший интеллектуальный и социальный статус, сознательно используя для этого творчество. Можно сказать, что Ренессанс — это период, отмеченный не столько единым художественным стилем, сколько социально-экономическими и творческими переменами, возрастающим историческим сознанием, ощущением новизны текущего момента.

Исторический период, которому посвящено настоящее исследование, заканчивается вскоре после заключительного заседания Тридентского собора в 1563 году. На этом Вселенском соборе Католическая церковь, в ответ на протестантскую критику религиозного искусства, приняла новые декреты, официально начиная движение Контрреформации. В 1566 году по Нидерландам прокатилась волна иконоборческих погромов, когда религиозные реформаторы уничтожали католические произведения искусства, которые считали идолопоклонническими, что непосредственно привело к Восьми-

десятилетней войне. Продолжающиеся французские религиозные войны и Нидерландская революция ознаменовали очередную эпоху жестоких геополитических потрясений. К этому же периоду относятся и первые попытки художников и писателей североευропейских стран записать и изобразить местную историю искусства. Заключительная глава книги отражает этот историографический порыв конца XVI века и совпадающее по времени возникновение самой идеи Северного Ренессанса.

Истоки

Но где, когда и как начался Северный Ренессанс? Первая глава этой книги открывается описанием двора Валуа, правящей династии Франции и Бургундии XIV века. Центр щедрого меценатства, послужившего катализатором художественных новшеств, двор Валуа традиционно рассматривается как отправная точка в истории искусства Северного Ренессанса. В качестве предисловия к этому анализу полезно заглянуть в историю двора императора Священной Римской империи Карла IV (1316–1378), чье правление предвосхищает многие ключевые темы этого исследования.

Карл IV известен как страстный покровитель искусств и науки, основатель университетов в Праге, Ареццо, Павии, Лукке, Оранже и Женеве. Получив образование в Париже, он много путешествовал. Карл имел крепкие связи с Нюрнбергом, но обустроил свою имперскую столицу в Праге. Многочисленные дети императора Священной Римской империи состояли в браке с представителями королевских и аристократических семей Англии, Баварии, Австрии, Венгрии и Швеции. Его дальновидность и покровительство предопределили размах художественного производства при знатных европейских дворах около 1400 года. При рассмотрении некоторых работ, созданных в конце XIV века при дворах императора Священной Римской империи Карла IV и французского короля Карла V (1338–1380) из династии Валуа, можно обнаружить некоторое противостояние между традиционными способами изображения и новым интересом — к изображению реалистическому. Активный художественный обмен между Прагой и Парижем не столько дает точные сведения о создании того или иного произведения искусства, сколько подчеркивает неоднозначность, многосоставность начального этапа Северного Ренессанса.

Прага, имперская столица Карла IV, не имела равновеликого соперника, если не считать города Италии. Недаром Уберто Дечембрио (1350–1427), обращаясь к классическому прошлому, утверждал:



Рис. 3
Петер Парлер
Автопортрет

1379–1386. Песчаник; 35 × 40
(приблизительно)
Прага, собор Святого Вита

«Что Август сделал для Рима, то Карл IV сделал для Праги». Император Священной Римской империи привлек архитектора Матьё Аррасского (ум. 1352) из Авиньона для строительства нового городского собора Святого Вита. После смерти французского архитектора на этом посту его сменил Петер Парлер (Петр Парлерж) (ок. 1333–1399), скульптор и архитектор из Кёльна. Парлер происходил из известной семьи мастеров-каменщиков. В Праге он отвечал за строительство собора и многочисленных городских церквей, а также возведение Карлова моста и башни при нем.

В декор собора Святого Вита Парлер включил портретные бюсты Карла IV, членов его семьи и высшего духовенства, разместив их на трифорнии, балконе-галерее над боковыми сводами по обе стороны нефа. В дальнейшем бюсты святых по-

кровителей заняли места рядом с верхними окнами, что символизировало единство небесного, светского и церковного правления. Но среди этих бюстов находится и автопортрет скульптора-архитектора Парлера (рис. 3). Надпись идентифицирует его самого и его работы. Портрет скульптора-архитектора служит символическим автографом на здании, который ставит художника в один ряд с его могущественным имперским покровителем. Не идеализированный, как некоторые другие портретные бюсты святых и знатных особ работы Парлера в соборе Святого Вита, этот автопортрет очень реалистичен, выражение лица мастера сосредоточенное, его взгляд устремлен вдаль.

Стремление Парлера реалистично передать черты лица не уникально для этого времени. Скульптурное изображение лежащего Карла V (рис. 4) работы Андре Боневё (ок. 1335–1401/1403) для надгробия в усыпальнице французских королей, аббатстве Сен-Дени, тоже явно имеет портретное сходство с королем (тогда еще живым). Карл V заказал надгробие при жизни, чтобы убедиться в качестве и умелом исполнении. Боневё получил заказы и на надгробия для отца Карла V, его бабки и деда. Как и в соборе Святого Вита, это собрание скульптурных портретов Валуа было призвано утвердить в правах и прославить королевскую династию.

Император Священной Римской империи Карл IV получил образование при французском дворе. Его первая жена, Бланка Валуа (1317–1348), была членом французской королевской семьи (Карлу V она приходилась двоюродной бабкой). В своей роскошной резиденции в замке Карлштейн Карл IV собрал портреты своих предков,

включая аристократов Люксембурга и Брабанта, наряду с библейскими и историческими персонажами, такими как Ной и Карл Великий. Имперский стиль этих картин отражен в *Вотивном образе Яна Очка из Влашима* (рис. 5), написанном неизвестным художником из Богемии для дворцовой резиденции пражских епископов. Одежда и открытые части тел деликатно выписаны на сложном фоне из сусального золота, украшенном узорами, нанесенными на поверхность.

Картина разделена на две части: внизу заказчик образа, архиепископ Пражский Ян Очко из Влашима, преклоняет колени в молитве перед святым Адальбертом, его предшественником на посту архиепископа, в то время как (слева направо) святые Прокоп, Вит и Людмила наблюдают со стороны. Заказчик, видимо, подарил эту картину для освящения часовни дворца архиепископа Пражского, поместив себя рядом с местными богемскими святыми. В верхней части картины император и его сын Вацлав IV (1361–1419) преклоняют колени перед сидящей на престоле Мадонной с младенцем Христом; Дева Мария изображена здесь как Царица Небесная. Святой Сигизмунд представляет императора Модонне, положив руку на его плечо, и этот жест повторяет покровитель Вацлава, святой Вацлав Богемский (справа). Картина демонстрирует, как правители призывали святых в качестве небесных посредников, наглядно провозглашая свою власть как помазанников Божьих.

Вацлаву IV не удалось осуществить планы своего отца сделать Прагу столицей Священной Римской империи, и в 1400 году он

Рис. 4
Андре Боневе
Надгробие Карла V

1364–1366. Мрамор;
180 × 50 × 50
Париж, Сен-Дени

Король Карл V заплатил Боневе 4700 франков золотом за четыре надгробия: для своего отца Иоанна II (1319–1364) и бабки с дедом по отцовской линии Жанны Бургундской (1294–1348) и Филиппа VI (1293–1350), который приходился шурином императору Священной Римской Империи Карлу IV. Боневе приехал в Париж из своего родного города Валансьена и впоследствии работал при дворе Жана Беррийского (см. главу 1). В этой скульптуре Боневе сочетает портретное сходство короля с идеализированным образом правителя.



Рис. 5
Неизвестный художник
(Богемия)
Вотивный образ Яна Очка
из Влашима

До 1371. Доска (липа), темпера,
сусальное золото; 181 × 96
Прага, Национальная галерея



был низложен как Римский король. Вацлаву пришлось иметь дело с мятежной богемской знатю и открытыми критиками Церкви, такими как Ян Гус (ок. 1372–1415), чьи проповеди предвосхитили движение Лютера и протестантских реформаторов XVI века. Несмотря на эти политические неудачи, имперский стиль, ассоциируемый с правлением Вацлава и его отца, вскоре распространился по всей Европе. Так называемый *Schöne Stil* («красивый стиль») был отнюдь не однородным, но богемские художники создали ряд иконографических типов, которые позже стали копировать по всему континенту, — в частности изящные статуи Мадонны с Младенцем. Мадонна (рис. 6) в роскошно драпированном плаще, бережно удерживая младенца Христа, служит наглядным воплощением основных элементов «красивого стиля»: идеализированные черты, мягкое и в то же время эмоциональное выражение лица, ритмичные складки обильной драпировки. «Красивый стиль» оказал влияние на архитектуру, живопись, скульптуру, вышивку и иллюминирование рукописей по всем европейским регионам.

Художественный и культурный обмен между королевскими дворами привел к росту популярности «красивого стиля». Этому способствовала и мобильность королевских дворов того времени, которые часто переезжали из одного дворца в другой. Дипломаты регулярно посещали королевские дворы, молодые аристократы получали здесь образование, состояли в свите правителей. Браки между представителями королевских домов тоже обеспечивали взаимопроникновение художественных стилей и техник. Карл IV выдал свою дочь Анну Богемскую (1366–1394) замуж за английского короля Ричарда II (1367–1400); второй женой Ричарда стала Изабелла Французская (1389–1409), внучка Карла V.

На закате жизни, в 1378 году, Карл IV представил сына Вацлава парижскому двору короля Франции Карла V. Это событие задокументировано в красочной миниатюре из иллюминированной истории Франции *Большие французские хроники (Grandes Chroniques de France)*, заказанной французским королем вскоре после визита (рис. 7). В центре миниатюры изображен французский король в голубой мантии, украшенной геральдическими лилиями, символом французской королевской семьи. Карл IV занимает место по левую руку, а Вацлав — справа от французского короля Карла V. Все сидят за столом, заставленным золотыми чашами, наблюдая театрализованную реконструкцию осады крепости крестоносцами. Инсценировку с участием рыцарей в доспехах, взбирающихся на башню, предлагают королю и его гостям во время трапезы. Подобные развлечения становятся все более пышными и зрелищными в XV веке (см. главу 3).



Рис. 6
Неизвестный мастер (Прага)
Мадонна с Младенцем

Около 1390. Аргиллит, полихромия, позолота; высота 84
Оломоуц, Оломоуцкий
художественный музей

Рис. 7

Мастер Библии Жана де Си
Король Франции Карл V
развлекает на пиру императора
Священной Римской империи
Карла IV и принца Вацлава,
миниатюра из Больших
французских хроник

1375–1380. Пергамент, темпера,
сусальное золото; 33 × 22
Париж, Национальная
библиотека, MSS Français 2813,
fol. 473v



Миниатюра показывает, как покровительство разнообразным искусствам при дворе Валуа на рубеже XIV–XV веков отражает и расширяет художественные интересы Карла IV и Вацлава. Драматические события, сопутствовавшие правлению Вацлава, и гуситские войны разрушили связи между Богемией и другими европейскими дворами, но меценатство императора Священной Римской империи Карла IV, замечательный реализм и техническая виртуозность его придворных художников предвосхитили основные тенденции того, что мы называем Северным Ренессансом. В следующей главе мы вернемся к двору Валуа, который посетили Карл IV и Вацлав в 1378 году.

Правление вечно путешествовавшего Карла IV, плодотворное, хотя и нестабильное, собственно, и открывает историю Северного Ренессанса. Искусство, создаваемое при его дворе, не назовешь радикальным прорывом, но это результат трудов чрезвычайно мобильных художников и амбициозного мецената, стремившегося приумножить богатство и власть в соперничестве с другими дворами — традиционная средневековая практика, но и показатель художественных перемен. Итальянский Ренессанс обычно описывают как прорыв, восстановление некогда утраченного античного прошлого. Но искусство, родившееся при дворах Праги и Парижа конца XIV века, убеждает в отсутствии разрыва как такового между средневековым искусством и Северным Ренессансом.

Позднесредневековые формы выражения религиозного поклонения, покровительства искусству со стороны двора и организации труда художников оставались актуальными и в период, рассматриваемый в этой книге. Но технические новшества — применение масляных красок, изобретение печатных изображений, углубление специализации мастерских — открыли дорогу созданию невиданных художественных произведений. Расширяющийся рынок искусства постепенно выходил за пределы элитарных миров двора и Церкви, втягивая в свою орбиту и рядовых потребителей. Художники стремились к повышению социального и интеллектуального статуса своего труда. Северный Ренессанс как раз и примечателен этими новыми способами производства, оценки и потребления предметов искусства.