

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)
Институт истории**

Руководитель магистерской программы

«История искусств»
доктор искусствоведения, доцент
Дмитриева Анна Алексеевна

Председатель ГАК
доктор искусствоведения, ведущий научный
сотрудник отдела Новейших течений ГРМ
Карасик Ирина Нисоновна

РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ ГУГО ВАН ДЕР ГУСА И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

Диссертация

на соискание степени магистра по направлению 50.04.03 «История искусств»

магистерская программа – История западноевропейского искусства

Выполнила

студентка

Цветкова М. С.

_____ (подпись)

Рецензент:

кандидат исторических наук, преподаватель,
Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко
Ковбасюк Стефания Андреевна

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории
западноевропейского искусства
Института Истории
Костыря Максим Алексеевич

Работа представлена в комиссию

« ____ » _____ 2017г.

Секретарь комиссии:

Мигунова Анастасия Викторовна

Санкт-Петербург

2017

Введение	3
Обзор литературы	6
Глава 1. Средневековый театр	15
1. 1. Происхождение и основные черты средневекового театра	15
1.2. Театр в Нидерландах XIV - XV веков	22
2. Рождественские сцены	28
2. 2. Образы пастухов.	39
3. Венский диптих в контексте пасхальных постановок	54
3. 1. Грехопадение	54
3. 2. Оплакивание Христа	64
Заключение	73
Список используемой литературы	77
Список иллюстраций	79
Приложения	81

Введение

Творческое наследие Гуго ван дер Гуса, нидерландского художника XV века, включает в себя сравнительно небольшой круг работ, отличающихся высоким уровнем исполнения, которое позволяет поставить художника в один ряд с такими мастерами как Ян ван Эйк и Рогир ван дер Вейден. Его талант был признан и оценен при жизни не только в родном Генте, но и за пределами Нидерландов — Алтарь Портинари и Алтарь Бонкила были заказаны иностранцами и привезены в Италию и Шотландию.

Ни одна из работ мастера не была подписана, и единственной достоверно атрибутированной работой является Алтарь Портинари. Остальные работы приписаны мастеру на основе стилистического сходства. В его религиозной живописи прослеживается целый ряд новаторских решений, направленных на усиление воздействия живописных образов на зрителя. Мастер активно использовал эффекты освещения, экспериментировал с цветом и формой, занимался драматической проработкой образов. Кроме того, сама его живописная техника, отличающаяся высокой реалистичностью в изображении персонажей и окружения, достигшая в Алтаре Портинари своей вершины, претерпевает сильные изменения. Целую группу более поздних работ художника объединяют такие черты, как плоскостность, переход от цветового и оттеночного многообразия к простым локальным цветам, утрирование объектов материального мира и повышенная эмоциональная экзальтация.

Подобные кардинальные изменения, происходящие после целостного формирования стиля, крайне не характерны для мастеров Средневековья. Традиционно их связывают с уходом Гуго ван дер Гуса в монастырь, а также с ухудшением его психического здоровья, приведшем в последствии к смерти художника. Но, в целом, эти изменения по-прежнему направлены на усиление эмоционального воздействия на зрителя. Ряд подобных воздействующих элементов непосредственно связан с театральными представлениями. Это активное использование освещения, драматизация взаимодействия между персонажами, внесение движения в иконографически статичные сцены,

использование театральной атрибутики и обращение ряда персонажей напрямую к зрителю живописного произведения.

Целью исследования является выявление взаимосвязей между религиозной живописью Гуго ван дер Гуса и средневековыми театральными представлениями.

В круг задач входят следующие пункты:

— выявить ряд черт, технических и драматических, присущих средневековому театру, которые могли найти отражение в религиозной живописи Гуго ван дер Гуса.

— выявить какой именно вид из всего многообразия театрализованных представлений, или же вся их совокупность, оказали наибольшее влияние на художника

— проследить непосредственные взаимосвязи между театрализованными постановками рождественских и пасхальных циклов, их текстами и драматической составляющей живописных образов, созданных художником.

Нам представляется актуальным привлечь внимание к проблеме взаимосвязанных мотивов в средневековом театре и живописи Гуго ван дер Гуса, так как данная тема прослеживалась в других исследованиях, но затронуты были лишь частные моменты, без попыток воссоздать более общую картину.

Основным предметом нашего исследования являются следующие работы мастера: «Алтарь Портинари», «Рождество», «Венский диптих»; а так же их взаимосвязь с рождественскими и пасхальными библейскими постановками.

Исследование состоит из введения, обзора литературы, трех глав, заключения и приложений. В первой главе рассматривается возникновение библейских драматических постановок и основные особенности их проведения, а так же описание и характеристика театральной жизни в Нидерландах XV века.

Вторая глава посвящена взаимосвязи рождественских постановок с такими работами художника как «Рождество» и «Алтарь Портинари». В первом

параграфе делается попытка определить какой именно вид театральных религиозных постановок мог повлиять на «Рождество», а также проследить технические аспекты религиозных драм, которые могли отразиться в композиции. Второй параграф посвящен образам пастухов в «Алтаре Портинари» и берлинском «Рождестве», а так же новому мотиву движения, который художник внес в рождественские сцены. Сделана попытка найти аналогии этому мотиву в средневековом театре.

Третья глава посвящена взаимосвязи между «Венским диптихом» и пасхальными театральными постановками на основании сходства сюжетных программ. Кроме того, некоторые персонажи, а именно Искуситель, Мария Магдалина и Святой Никодим рассмотрены в контексте их возможных театральных прототипов.

Обзор литературы

Исследований, посвященных жизни и творчеству Гуго ван дер Гуса достаточно много. Среди них стоит выделить статью Эрвина Пановского, включенную в монографию 1953 года «Ранняя нидерландская живопись: Происхождение и характер», в которой автор интерпретирует изменения стиля художника, связывая их с прогрессирующим психологическим дисбалансом последнего. Ни менее интересной представляется подробная монография Фридриха Винклера, вышедшая в 1964 году, в которой рассматриваются все известные живописные работы художника, его рисунки, а так же целый ряд произведений созданных под его влиянием. Особого внимания заслуживает и работа Йохана Зандера, посвященная проблемам стиля и хронологии в творчестве Гуго ван дер Гуса. Данные исследования могут послужить основой для дальнейшего изучения творчества художника, но в контексте данной главы, мы рассмотрим только те работы, в которых непосредственно затрагивается тема взаимосвязи средневекового театра и религиозной живописи Гуго ван дер Гуса.

Роберт А. Кох в статье «Саламандра в Эдемском саду ван дер Гуса», вышедшей в 1965 году, рассматривает фигуру дьявола в венском диптихе. Исследователь отмечает изменение, внесенное художником в иконографию демона-искусителя, и предполагает, что это связано, в том числе, и с религиозными мистериями. Гуго ван дер Гус изображает дьявола не в виде змея с женской или ангельской головой, а в виде саламандры с женской головой, которая может стоять на задних лапах. В подтверждение своих слов он приводит текст «Мистерии Страстей» Арнольда Гребана, в котором говорится об искусителе, как о ящере с четырьмя лапами и женским лицом. Кроме того, автор отмечает особый драматизм, с которым Гуго ван дер Гус передал историю Грехопадения, и дает интерпретацию ряду символических элементов в произведении.

Но, в целом, театральные мотивы упоминаются автором вскользь, так как основная идея исследования заключается в том, что художник, по мнению Роберта Коха, изобразил именно саламандру, а не змея или ящера, и та отравила плоды древа познания. Так мы видим, что кончики пальцев на руке Евы в

которой та уже держит яблоко и у руки адама, которую он протянул чтобы взять плод окрашены не в цвет кожи, но в фиолетовый — и это является символом яда саламандры.¹

Рассмотрим статью Барбары Дж. Лейн под названием «*Ecce panis angelorum*» (лат.: это хлеб для ангелов) ясли как алтарь в берлинском «Рождестве» Гуго ван дер Гуса», вышедшую в журнале «*The art bulletin*» в 1975 году. Как видно из названия статьи, в первую очередь автора интересует изображение Младенца Христа в яслях подобно жертвенному хлебу на алтаре, т. е. евхаристические мотивы картины.

Б. Дж. Лейн подробно разбирает возможные источники всех элементов композиции, раскрывая их многозначность. Например, пророки в «Рождестве» открывают занавес, предвещая рождественскую мистерию, но были ли какие-то примеры подобного в средневековом театре, миниатюрах или других изобразительных источниках? Автор ссылается на проходившие в средние века *Ordo Prophetarum*, или «шествия пророков», литургические драмы служащие прологом для рождественских постановок.²

В статье О. В. Сугробовой «Ночная сцена «Поклонения младенцу» в нидерландской живописи конца XV — начала XVI века», вышедшей в сборнике «Советское искусствознание» за 1983 год, рассматривается тема связи ночных рождественских сцен, появившихся в Нидерландах в XV веке, религиозного театра и мистической литературы.

Автор статьи говорит об особой группе работ в нидерландской живописи, а именно, о ночных рождественских сценах, отличающихся идиллическим настроением, театральной эффектностью, использованием нескольких источников искусственного освещения. Считается, что этот последний виток в изменении иконографии Рождества мог произойти благодаря

¹ Koch R. A./ *The Salamander in Van der Goes' Garden of Eden*// *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28 (1965), pp. 323-326

² Lane B. G. / «*Ecce panis angelorum*»: the manger as altar in Hugo's berlin Nativity// *The art bulletin*. Vol. LVII., № 4, December 1975

несохранившемуся «Ночному Рождеству» Гуса. О. В. Сугрובה касается интересной темы возможного влияния устройства театрального освещения на живописные ночные сцены.³

В книге Отто Пехта «Ранняя нидерландская живопись. От Рогира ван дер Вейдена до Герарда Давида», впервые изданной после смерти автора, в 1994 году, творчеству Гуго ван дер Гуса посвящена отдельная глава. В рамках обширной монографии, включающей в себя творческие биографии сразу нескольких мастеров, это объемная, и значимая для нашего исследования работа, охватывающая все живописное наследие художника. Связь нидерландского средневекового театра с биографией или творчеством мастера отдельно не прослеживается, но есть несколько интересных положений.

Первое, что стоит отметить, это новая хронология, выстроенная автором, отличная от принятой. Отмечено, что эта хронология не является, однако, основной целью и смыслом работы - это способ постижения истинной природы и достижений индивидуального творческого пути с помощью эволюционной точки зрения.⁴

Одной из ранних работ в рамках этой хронологии ставится венский диптих. Отто Пехт видит в нем влияние Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, не синтезированное, а как бы разбившееся на две отдельные створки. Грехопадение написано под влиянием ван Эйка, оплакивание - под влиянием Рогира. Вопрос о возможности создания этих частей диптиха в разное время не рассматривается.

Автор анализирует позы и жесты персонажей, прослеживая их возможное происхождение, так как нужно помнить, что художник всегда работает в рамках живописной традиции, и многие детали, характер изображений, каркас композиции, ее опорные точки просто переходят от одного мастера к другому, постепенно трансформируясь в зависимости от времени, места и личной интерпретации. В этом контексте особо рассмотрены фигуры Марии

³Сугрובה О. В. Ночная сцена «Поклонения младенцу» в нидерландской живописи конца XV— начала XVI века. Советское искусствознание'82., Вып. 1(16), М., 1983. С. 60-71

⁴ Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. Munich. 2010. P. 155-156

Магдалины и Святого Никодима, изображенные на створке «Оплакивание», отмечена их роль в качестве нарраторов, связывающих происходящее на изображении со зрительским пространством, т. е. их определенная связь с театром. Касательно створки «Грехопадение», Отто Пехт, среди прочего, отмечает особые детали, внесенные художником, которые придают работе черты психологической драмы. В первую очередь это положение персонажей, например, дьявол в виде ящера с женской головой расположен за деревом познания так, что Адам не видит его и не слышит его голоса, он видит и слышит только Еву, что вносит в изображение дополнительный драматический акцент.⁵ Впрочем, это лишь несколько деталей, маркирующих интерес автора к исследуемой нами теме.

Анализируя «Рождество» из Берлина автор обращает внимание на символическую многозначность элементов изображения, как и Барбара Дж. Лейн. Например, мотив раскрывающихся занавесей может означать эмблему Апокалипсиса, открытие тайны за семью печатями, Богоявление.

Фигуры пророков повторяют Марию Магдалину и Святого Никодима, но в этом случае художник заходит несколько дальше. Пророки исключены из основной сцены не только занавесом, но и светом, но они так же и включают зрителя в пространство картины, правда только на выступающую часть просценума. Центральная же часть так же полна экспрессивного движения как и «Оплакивание»

Отто Пехт объединяет «Оплакивание», «Рождество» и «Смерть Марии» в отдельную группу работ, чья манера написания имеет ряд характерных черт. Это экспрессивное хаотичное движение персонажей и отсутствие свободного пространства, своего рода *horror vacui* (лат. боязнь пустоты), особое мистическое освещение. Все эти черты образуют так называемую *ultima maniera* художника.

Дирк де Вос в книге «Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров...», изданной в 2002 году на русском языке, рассматривает три произведения Гуго

⁵ Ibid. P. 156-158

ван Гуса, а именно, «Алтарь Монфорте», «Алтарь Портинари» и «Смерть Марии». Тема театра лишь вскользь намечена в главе, посвященной Алтарю Монфорте. Автор пишет о том, что низкая точка обзора, ощущение огромного пространства, буквально обрушивающегося на зрителя, подчеркнутые светотенью жесты огромных фигур создают театральный, или даже кинематографический эффект.⁶

Рассматривая картину «Смерть Марии» Дирк де Вос указывает на то, как подчеркнуты эмоции апостолов, как они направлены на зрителя так, чтобы каждый мог соотнести себя с определенным персонажем-медиатором и через его скорбь приблизиться к божественной трагедии. Однако, вопрос о том есть ли здесь связь с театром, с какими-то определенными сценами обращения актеров, изображающих апостолов, к зрителям не рассматривается. Автор связывает этот акцент на эмоциональной составляющей с идеями религиозного движения «Новое благочестие».⁷

В книге Александра Степанова «Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия», вышедшей в 2009 году, среди других очерков о жизни и творчестве живописцев Северного Ренессанса есть отдельная небольшая глава под названием «Театр мира», посвященная Гуго ван дер Гусу. Это емкий биографический очерк, включающий в себя анализ трех произведений, а именно, «Алтарь Портинари», «Алтарь Монфорте», «Рождество». Отметим, что говоря об «Алтаре Портинари» автор акцентирует внимание на особой отстраненности созданной художником сцены. В контексте интересующей нас темы рассмотрена последняя работа художника. А. В. Степанов подчеркивает, что Гуго ван дер Гус действительно воспроизводит театральную сцену с задником, проемами по сторонам и занавесом, но вовсе не с целью создать бытовую, жанровую зарисовку изображающую одну из мистерий, увиденных художником. По мнению автора, « [...] вся Священная история представлялась Гуго ван дер Гусу как грандиозная драма, сценарием

⁶ Вос Д. де. Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров Ян ван Эйк, Дирк Баутс, Мастер из Флемалы, Рогир ван дер Вейден, Хуго дер Гус, Петрус Кристус, Ханс Мемлинг, Герард Давид. М., 2002. С. 128

⁷ там же С. 138

для которой являются ветхозаветные пророчества, возвещающие волю Господа. Изображенный на берлинской картине эпизод - один из главных актов этой драмы. Здесь все актеры: и Бог, «выступающий в роли» Младенца и Мария «представляющая» непорочное зачатие и св. Иосиф, «исполняющий роль» ее мужа»⁸. Т. е. перед нами не столько картина в картине (этот мотив здесь также присутствует), сколько двойная метафора. Пастухи, зашедшие прямо на сцену и все еще не видящие Младенца, являются утрированным изображением зрителей божественной мистерии. Александр Степанов предлагает обратиться к идее человеческой жизни как тотального театра, которая уже имела место в культурном контексте. того времени.⁹

Последняя книга Ханса Белтинга «Зеркало мира: Изобретение живописи в Нидерландах», вышедшая в 2010 году, включает в себя главу под названием «Гуго ван дер Гус: нарисованная драма». Автор посвящает главу прежде всего берлинскому «Рождеству», сравнивая его с алтарем Портинари, алтарем Бладелина Рогира, вспоминает и несохранившееся Ночное Рождество ван дер Гуса, известное только по поздним копиям и репликам других мастеров. Белтинг обращает внимание на то, что художник каждый раз переосмысливал в своих работах момент рождения Христа, божественную инкарнацию.

Говоря о театральном мотиве в берлинском «Рождестве» Белтинг использует в качестве источника мемуары Оливье де ла Марша, современника Гуго ван дер Гуса. Его воспоминания охватывают период с 1435 по 1492 год. Автор останавливается на впечатлениях де ла Марша от театральной постановки проходившей во время праздника вина в Лилле в 1453 году, сопоставляя некоторые детали с картиной художника.

Ханс Белтинг подробно рассматривает изображенных персонажей, композицию, выделяет различие в изображении пророков стоящих перед занавесом, и рождественской сценой открывающейся за их фигурами. Это различие между реальным миром и мистическим. Картина не воспроизводит

⁸ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб., 2009. С.116-117

⁹ там же С. 528

современную сцену и современную постановку, она выбирает сцену как метафору. «Рождество» Гуса обладает всей реальностью пьесы, в которой, однако, выступают не актёры, а настоящие персонажи библейской истории. Иллюзия — это условие любой театральной постановки. Вымысел, который лежит в сути картины, лежит также и в сути театра, то что скрыто за занавесом ирреально, это плод воображения драматурга или художника. И, по мнению автора, Гуго ван дер Гус не только изображал театральные элементы в своей картине, но и показывал близость живописи и театра в их иллюзорной составляющей.¹⁰

Статья Марка Тробрюбриджа «Грех и искупление в искусстве и театре позднего средневековья. Магдалина как пример в венском диптихе Гуго ван дер Гуса» является одной из ключевых в исследуемой нами теме. Она включена в книгу «Отталкивая себя, притягивая тебя. Образное, эмоциональное, физическое и пространственное взаимодействие в искусстве позднего средневековья и эпохи Возрождения», вышедшую под редакцией Сары Блинк и Лауры Д. Дженфелд в 2011 году. Говоря о венском диптихе М. Тробрюбридж отмечает, что по данным дендрохронологического анализа обе створки, возможно, были созданы в разное время (вероятное время создания панели «Грехопадение» - 1465-1473 гг., «Оплакивание» - 1471-1479 гг.) , но, по мнению исследователя, связаны единым замыслом. Ключ к этому смысловому единству автор видит в средневековом театре. Во-первых, он отмечает, что в средневековых драматических циклах «Грехопадение» служило вступлением к другим драмам, представляющим жизнь Христа, и образовывало контекст для понимания Страстей. Во-вторых, художник создал и визуальные параллели, связывающие изображенных на противоположных створках, и, по мнению автора, главную роль в этом играет фигура Марии Магдалины.¹¹ В средневековых драмах Адам и Ева часто заламывали руки в стенаниях, что предвещало будущие муки последователей

¹⁰Belting H. Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München, 2010. S.225-248

¹¹ Trowbridge M. //Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych./ Ed. Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art. Vol.1. Leiden. 2011. P. 431

Христа, в том числе стенания и заламывания рук Марии Магдалины. В целом, по мнению автора, диптих представляет собой сжатое и переработанное отображение средневековых постановок, где Адам и Ева — персонажи, переходящие от надежды и счастливой жизни в Раю к печали от совершенного ими Грехопадения. Роль Марии Магдалины заключалась в том, чтобы привести зрителя от печали связанной со страданиями и смертью Христа, к радости от Его Воскресения и Искупления грехов человеческих.¹²

Марк Трубридж приводит достаточно примеров из сохранившихся текстов пьес того времени (пьесы Дигби и Йорка), чтобы убедительно показать существующую связь между изображенной Гуго ван дер Гусом Марией Магдалиной и ее театральными прототипами. Отмеченная еще Отто Пехтом роль Магдалины как посредника между разыгрываемой библейской драмой и зрителем убедительно и наглядно подтверждается. Так же автор вскользь затрагивает изображения Змея и Евы, которые так же несут в себе черты, которые можно соотнести с сохранившимися текстами театральных постановок Средних веков.

Кроме того, М. Трубридж кратко рассматривает деятельность камер редерейкеров в Генте и Нидерландах вообще, так же отмечает связи редерейкеров и художников. Он упоминает, что Гуго ван дер Гус сам участвовал в изготовлении декораций для торжеств посвященных свадьбе Карла Смелого и Маргариты Йоркской в Брюгге в 1468 году, и некоторые другие факты, в том числе, то, что у художника было много возможностей увидеть различные постановки Грехопадения и других пьес, проходивших в то время в Генте, Брюгге, Антверпене и Брюсселе в качестве рядового зрителя. Таким образом, автор показывает связь между небольшой фигуркой Марии Магдалины, изображенной Гуго ван дер Гусом, и широким культурным контекстом окружающим ее.

Как мы видим основная масса работ, где затронута тема связи творчества Гуго ван дер Гуса и средневекового театра представляет собой небольшие статьи,

¹² там же P. 440-441

посвященные либо отдельной детали, рассматриваемой в широком контексте, в том числе и театральном, либо отдельному театральному мотиву, раскрытому на примере одной работы.

Глава 1. Средневековый театр

1. 1. Происхождение и основные черты средневекового театра

Рассматривая театральные аспекты в живописи Гуго ван дер Гуса нельзя не затронуть тему средневекового театра как такового. Прежде всего нам интересны библейские постановки и сами принципы устройства религиозных театральные представлений. Мы обрисуем основные моменты, касающиеся происхождения литургических пьес, технических особенностей в их проведении, а так же дальнейшего развития средневекового театра. Частные моменты и тексты библейских постановок будут приведены в контексте исследуемых живописных работ в последующих параграфах. В целом, данная глава носит ознакомительный характер и помогает понять контекст последующего исследования.

Библейские пьесы ставились в рамках литургических служб проходивших в монастырях Бенедиктинского ордена, в начале в Италии, а затем по всей Европе начиная с IX века. Первые в западной европе театральные представления являлись инсценированными эпизодами из евангелия. Сначала постановки проходили в церкви, а потом, с течением времени, и перд храмом, и в городском пространстве.¹³ Театральные представления, вынесение за пределы храма на ратушную и рыночную площади привлекали огромное количество людей, и , наряду с проповедями оказывали большое влияние на мирозерцание человека той поры.¹⁴

Религиозные представления шли в соответствии с церковным календарем. Основная масса литургических пьес приходилась на время рождества и пасхи. Рождественские пьесы чаще всего проходили прямо в церкви, а пасхальные позднее перешли в уличные постановки.

Итак, первыми библейскими пьесами являлись пасхальные литургические инсценировки, исполняемые монахами. Они носили мистический и

¹³ Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe. Cambridge, UK. 2003.

¹⁴ Сугрובה О. В. Ночная сцена «Поклонения младенцу» в нидерландской живописи конца XV—начала XVI века. Советское искусствознание'82., Вып. 1(16), М., 1983. С. 63

символический характер. Христос в них изображался ни живым актером, а условно обозначался крестом. Когда крест покрывали материей это символизировало погребение. Монахи играли роли учеников, ищущих тело Христово, один из них изображал ангела. Драму и скорбь во время поисков тела передавали с помощью интонационных различий в песнопениях. Монахи соединяли песню с движением — устремлением к алтарю. Алтарь изображал гроб господень, на котором лежал крест закрытый материей.¹⁵

Постепенно число исполнителей таких постановок увеличивалось, добавлялись женские персонажи - жены-мироносицы. Их также исполняли монахи, но им предписывалось покрывать платками голову, для обозначения женского головного убора. В число эпизодов добавились явление Христа двум Апостолам в образе странника, и явление Христа Марии Магдалине, когда та принимает его за садовника.

Рождественские циклы постановок возникли позднее, около XI века; они изначально строились на основе нескольких эпизодов: шествие пророков, рождество, поклонение пастухов, поклонение волхвов, избивание младенцев. Эти инсценировки объединяются тематически и свободно скрепляются между собой на основе центрального события — Рождества.

Основой пасхальных и литургических инсценировок служил алтарь, и, если в пасхальных паралитургиях он изображал гроб господень, то в рождественских он был символом яслей, и знаком первой всех участников рождественской сцены. Первоначально на алтарь ставилось иконописное изображение Богородицы с Младенцем, затем оно заменяется деревянными яслями, к которым направляются пастухи и волхвы. Младенца Иисуса изображает восковая куколка, Марию и Иосифа неподвижные живые актеры. Постепенно от гроба господня и яслей, количество сценических площадок в церкви увеличивалось, располагаясь в разных местах церкви, условно обозначая разные места

¹⁵ Гвоздев А. А. История европейского театра. Театр эпохи феодализма. М., 2012. С. 45

действия. Наличие нескольких сценических установок в рамках одной пьесы называют симультанным (от лат. simul -вместе, совместно) принципом сцены¹⁶.

В литургических драмах было задействовано все храмовое пространство. Вытянутая форма античной базилики, являющаяся основой средневековой церковной архитектуры запада, содействовала развитию процессий, воссоздающих шествия волховов и пастухов по направлению к рождественской сцене.

Действие развивалось и в вертикальном плане. Для постановок могли использовать подземные помещения храмов - крипты. С помощью них создавались эффекты исчезновения и появления персонажей при инсценировках «Воскресения». Певцы или группы певцов, изображающих ангелов, которые возвещали пастухам о рождении Христа могли располагаться на возвышении за алтарем или на одной из верхних галерей церкви.

Оформление постановок постепенно усложнялось. Вместо алтаря для имитации гроба могли использовать специально сколоченные ящики из дерева. Появляются балдахины, поддерживаемые четырьмя колоннами под которыми располагались гробницы. Это позволяло локализовать сцену воскресения на подобие театральной площадки с занавесом. Открытие занавеса привлекало зрителей к определенному месту постановки, а так же позволяло актерам сменить облачение во время игры, когда она занавес был закрыт. Эффектное появление Христа так же обыгрывалось. Конструировались специальные машины, благодаря которым иммитировался полет Христа из гроба ввысь, «к небесам».¹⁷ Юбер Дамиш отмечает, что подобные машины изображались и художниками кватроченто. «В правой створке триптиха из Уффици Мантенья не двусмысленно изобразил «Вознесение Христа»: это «восхищение» в том точном смысле, какой оно имело в средневековом театре. На фоне иллюзионистски трактованного облачного неба Христос поднимается

¹⁶там же. С. 52-53

¹⁷там же. С. 48-51

ввысь, уносимый машиной в окаймлении театральных облаков и головок херувимов»¹⁸

Так же, кроме использования постепенно развивающейся бутафории и архитектурного пространства храма в спектаклях присутствовали и световые эффекты. К этому часто располагала недостаточность естественного света в помещении церкви. Свечи и лампы озаряли декорации и исполнителей, зажигаясь одновременно при помощи своеобразного бикфордова шнура, или затенялись особыми заслонками. В Средние века, как и на протяжении нескольких последующих столетий, все световые эффекты осуществлялись при помощи естественного огня. Специально предназначенные куски ваты, пакли или соломы, пропитанные легковоспламеняющимися жидкостями, чаще всего спиртом, поджигались и горели ярким и быстрым пламенем. Лампы и свечи имитировали сияние звезд, порошок мелко измельченной смолы в пламени свечи вспыхивал искрами.¹⁹ В «поклонении волхвов» использовалась светящаяся «звезда». В некоторых случаях «звезду» закрепляли на веревке, и один из клириков, находившийся в верхней галерее церкви постепенно ее перемещал.

Особое значение в постановках играли жесты, первоначально крайне размеренные и символические. Это были жесты возведения рук вверх в знак мольбы, или сложение кистей рук в знак молитвы, коленопреклонения. Начиная с XIV движения и жесты становятся более активными и экзальтированными. В постановках «Плач Марии» связанных с ее скорбью по утрате Христа присутствуют жесты воздевания рук и биения в грудь, заламывание рук и падение на землю.²⁰

Возникшие в IX- XI веках литургические постановки, проводимые в церкви постепенно развивались, совершенствуясь и вовлекая в свой арсенал все больше и больше театральных средств. В Нидерландских церквях библейские

¹⁸ ¹⁸ Дамиш Ю. Теория облака. набросок истории живописи. СПб., 2003 С. 116-117

¹⁹ Базанов В. Техника и технология сцены. С. 244

²⁰ Гвоздев А. А. История европейского театра. Театр эпохи феодализма.. С. 60

пьесы разыгрывают в церквях вплоть до XVI века. Но начиная с эпохи реформации театрализация сакральных моментов священной истории начинает подвергаться сомнению и критике со стороны протестантов, и постепенно сходит на нет, так как чудесные пышные эффекты католических пьес, полеты, песнопения и бутафория потеряли привлекательность для нового зрителя.²¹

Наряду со спектаклями, разыгрываемыми в помещении церкви, развиваются новые театральные представления, проходящие вне ее. Выход театра из замкнутого пространства церкви определил не только иные условия постановки спектакля, но и новые жанры. Наибольшее распространение получила мистерия — многодневное представление на библейские темы. Мистерии предусматривали еще большее количество место действия, и потому симультаный принцип расположения отдельных условных декораций получил еще большее развитие. Организовывались отдельно построенные площадки, и, размещенные по всей площади зрители, по мере развития действия, переходили от одной сцены к другой. Этот принцип развивали двухъярусные повозки «педженты». Нижний этаж повозки служил местом для переодевания актеров, а верхняя, открытая со всех сторон площадка представляла собой сцену. Число педжентов соответствовало числу картин мистерии. Отыграв картину, педжент двигался дальше, а его место занимал следующий. И так, подобно карнавальному шествию, педженты двигались по всем улицам города, поочередно играя все части представления.²²

Передвижные сценические площадки использовались в Германии, для постановки фэстнахтшпилей — масляничных представлений и в Нидерландах. Наибольшее распространение педженты получили в Англии. В целом средневековая мистерия разыгрывалась на площадках трех типов: кольцевом, фронтальном (беседочном) и передвижном.

Кольцевой вариант состоял из высокого кольцеобразного помоста, где действие происходило на двух уровнях — на помосте и участке земли, находящемся

²¹ там же. С. 61

²² Базанов В. Техника и технология сцены. С. 246-247

внутри него. Фронтальный — из прямоугольной площадки с беседками — декорациями дворца, рая, чистилища и др. Передвижной — из повозок, на которых устанавливались екорации одного из эпизодов мистерии.

Мистериальный театр, в сущности, оставался на тех же идейных позициях, что и литургическая церковная драма, поэтому внешняя эффектность, пышность и богатство обстановки, ее натуралистичность или, во всяком случае, правдоподобие имели первостепенное значение. К изготовлению декораций привлекались самые искусные мастера-живописцы, позолотчики, резчики, механики, плотники. Наряду с чисто живописными декорациями — занавесами, расписанными в виде неба, покрытого золотыми звездами, — применялись объемные и плоские сооружения. Они украшались лепкой, штукатуркой, аппликациями, резьбой по дереву и т. д.²³ Художники в свою очередь так же заимствовали множество элементов из театральной атрибутики. «Скалы, в которых прячутся драконы Учелло, — картонные; облака Мантеньи — как, впрочем, и в ярусных композициях Синьорелли из музея Кортоны — кажутся сделанными из дерева или крашеной ткани, из той же ваты, которой обшивались детали театральных машин. Мантенья нисколько не стремится завуалировать заимствование облака из спектаклей своего времени. Что касается [...] «Поклонения волхвов», — Мантенья заботливо, с точностью этнографа воспроизводит вертикальный металлический стержень, увенчанный звездой и четверкой ангелов в ватном облаке, — можно даже решить, что он хотел подчеркнуть двойственный статус живописного образа: иллюзия тут играет на сопряжении реального и воображаемого и соотносится скорее со зрелищным представлением, неже ли с естественной реальностью или неким понятием интеллектуально».²⁴ Приведенная выше цитата Юбера Дамиша говорит о проникновении театральной атрибутики в живопись исключительно на примерах итальянского искусства, но литургические представления шли по

²³ там же. С. 249

²⁴ Дамиш Ю. Теория облака. набросок истории живописи. СПб., 2003 С. 116-117

обе стороны Альп, и, следовательно также могли оказывать свое влияние на творчество художников Северного Возрождения.

1.2. Театр в Нидерландах XIV - XV веков

После того как мы ознакомились с основными принципами литургических постановок характерных для средневекового театра в целом, постараемся раскрыть некоторые особенности характерные для театра непосредственно в Нидерландах, где жил и создавал свои произведения Гуго ван дер Гус.

Кроме литургических постановок, проводившихся в церкви, драма в Нидерландах имела множество форм, о которых мы постараемся емко и последовательно рассказать.

Большое значение играли театрализованные шествия. Они ведут свое происхождение от церковных процессий, которые организовывали сначала в монастырях, а потом и на улицах города. В Нидерландах к подобным религиозным шествиям, приуроченным к церковным праздникам, начинают присоединяться и общественные организации, гильдии. Большая часть подобного рода торжеств приходится на период с XIV по XVI век.

В богатых торговых городах, таких как Брюссель, Лувен и Брюгге шествия проводились довольно часто и с большой пышностью уже начиная с XIV века. Поводами могли служить не только церковные праздники, но и различные события, такие как заключение мирного договора, избрание нового папы, рождение наследника у правителя и так далее. Известно, что с 1479 по 1491 год в Брюгге организовали 154 процессии, то есть около 12ти процессий в год.

Сохранились сведения о процессиях в Брюсселе или омменгагах, которые проводились ежегодно, начиная с 1348 года. В книге советского театрального критика и историка театра первой половины XX века Гвоздева А. А. передан рассказ одного из очевидцев подобной процессии. Испанец Кальвете де Естрелья описал праздничное шествие в Брюсселе 1549 года в книге, посвященной путешествию короля Филиппа II. Он описал все в строгой последовательности, перечисляя каждый элемент из увиденного им торжества. Процессия начиналась ранним утром, перед ратушей проходило шествие составленное из членов всевозможных братств и гильдий. За ними следовало огромное количество различных театрализованных персонажей, изображающих

животных, великанов и других диковинных созданий. Завершалась эта часть процессии верблюдом, несшим на спине дерево, на ветвях которого сидели нагие младенцы, изображающие родословное древо пресвятой Девы. Далее следовали телеги на которых инсценировались различные картины тринадцати эпизодов из жизни Девы Марии. И это были не просто телеги с актерами, это были передвижные сцены с сооруженными на них декорациями, воссоздающие тот или иной момент из библейской истории. Во второй половине дня разыгрывали мистерию, так же на площади перед ратушей.²⁵ В изобразительном искусстве подобные процессии были запечатлены художником Денисом ван Альслоотом, одну из картины которого мы рассмотрим позднее.

Кроме религиозной драмы и театрализованных шествий в Нидерландах XV века так же зарождается и светская драма. В Хюлтемской рукописи, датируемой 1405-1408 гг., наряду с другими литературными памятниками содержатся тексты четырех благородных пьес и нескольких фарсов, называемых клюхтами. По мнению исследователей, пьесы рукописи имеют иное, отличное от библейских драм происхождение. Они являются органичным продолжением традиции устных рассказов-монологов. В XIV веке были распространены короткие юмористические рассказы бурде (от *boeg* - крестьянин) и более серьезные — спроки (от *spreken* — говорить, рассказывать). Большинство бурде — анекдоты, герои которых простоватые крестьяне, монахи, обманутые мужья, шарлатаны. Спроки так же относились к развлекательному чтению, но сюжеты свои брали из рыцарских романов, исторических сочинений. Из бурде постепенно выделились соттерни — короткие комические сценки, диалоги спрекеров, которые в последствии и развились в уже упомянутые клюхты - балаганные народные представления типа фарсов.²⁶ Постепенно одиночное исполнение сменилось на диалогом и полилогом. Клюхты, полные простых шуток над простоватыми крестьянами или обманутыми мужьями, исполнялись вслед за благородной пьесой.

²⁵ Гвоздев А. А. История европейского театра...С. 91-93

²⁶ Ошис В.В. История нидерландской литературы. М., 1983 С.

В XV веке, под французским влиянием, в Южных Нидерландах стали появляться литературные гильдии, «палаты редерейкеров» или «камеры риторов». Название, возможно, происходит от французского *rhétorique* - риторика. В сценических произведениях редерейкеров главное место занимали миракли, моралите и клюхты. Мираклями называют пьесы, где большинство действующих лиц являются простыми людьми, которым Бог являет чудо, помогает ему в трудной, кажущейся неразрешимой жизненной ситуации. Примером может послужить «Марикен из Неймегена», написанный между 1485 и 1510 гг. Моралите — нравоучительные постановки, главной темой которых были уроки морали и благочестия. Персонажи моралите имели аллегорическое значение и были легко узнаваемыми. Актер, изображающий аллегорию «Глупости» выходил с ослиными ушами, «Самолюбие» с зеркалом, иногда вместо подобных атрибутов использовались таблички с надписями.²⁷

Мистерии — это масштабные театральные постановки, часто объединяющие в себе несколько сюжетов. Обычно подобные постановки ставились в честь какого-то праздника. Одна из частично сохранившихся мистерий XV века - «Семь радостей Марии». Полностью сохранился текст «первой» и «седьмой» радостей. Все семь частей мистерии ставились поочередно в течение семи лет редерейкерами Брюсселя, вплоть до 1560 года. Полагают, что «Первая радость девы Марии» была поставлена в 1448 году. В трех десятках картин она рассказывала зрителям о счастливой жизни первых людей в раю, о заговоре Люцифера, Злобы и Змея с целью погубить весь род человеческий, о грехопадении и мытарствах Адама и Евы и их потомства, наконец, о воле Бога сына принять на себя искупление вины людской и о миссии архангела Гавриила, возвестившего Марии, что она станет Богородицей. В седьмой радости неизвестный автор повествует о последних днях жизни Марии, используя для этого тексты апокрифических легенд. Апостолы оказавшиеся у смертного одра девы Марии показаны в более сниженной канотации,

²⁷ Верхейл К. Куттенир П. Михайлова И. От «Лиса Рейнарда» до «Сна Богов». История нидерландской литературы в 2-х томах/ Т.1. СПб., 2013 С. 30-31

приближенные к зрителю. Присутствовали и аллегорические фигуры — Мир, Истина, Справедливость и другие.²⁸

Палаты редерейкеров создавались по примеру ремесленных гильдий и объединяли в себе любителей словесности, которые занимались распространением нидерландского языка как языка литературы и театра. Редерейкеры состязались в красноречии, сочиняли стихи и пьесы. Эти состязания проходили не только в городах, но и в деревнях, что говорит о широком распространении театральной культуры.

Во главе каждой камеры стоял «принц» — почетный председатель палаты, непременно известный человек, к которому редерейкеры обращали свои «рефрены». Также члены палаты избирали из своего числа казначея для ведения финансовых дел, и знаменосца для публичных процессий. Ключевой фигурой каждого такого сообщества был «фактор» (от *factor* - тот кто делает). Обычно это был известный поэт. Он руководил деятельностью палаты, сочинял большинство текстов и выступал в качестве режиссера театральных постановок.

Каждое общество имело свой герб и девиз, связанные христианской тематикой. Например, на гербе амстердамской палаты редерейкеров «*De Eglantier*» («Шиповник») был изображен Христос, распятый на кресте, свитом из ветвей шиповника. Девизом же служили слова «*In leifde bloeyende*» («В любви цветущий»)²⁹.

Немаловажным фактом было и закономерное сотрудничество художников и драматургов. Известно, что в Антверпене, в Генте, городе, где Гуго ван дер Гус живет и работает до 1477 года, это сотрудничество так же имело место. Например, художник Клейс ван дер Меерш и скульптор Корнелис Бооне были основателями первой редерейкеров Гента под названием «*Де Фонтейн*» в 1448 году. Среди других деятелей искусства в *Де Фонтейн* был так же скульптор Данаел Кроэс, ставший принцем гильдии в 1483 году, ювелир Гизельбрехт

²⁸ Ошис В.В. История нидерландской литературы. М., 1983 С. 40-41, 49

²⁹ Верхейл К. Куттенир П. Михайлова И. От «Лиса Рейнарда» до «Сна Богов». История нидерландской литературы ...С. 30- 31

Моерает, ставший ее членом в 1452 году и архитектор Йорис Драббе, вошедший в камеру в 1459 году.

Еще три художника - Гизельберт Бломме, Матийс ван Роден и Ян ван ден Хелле вошли в состав второй гильдии риториков, основанной в 1469 году и посвященной святой Агнии. В книге указов 1484 года говорится об основании третьей камеры риториков Гента в которую входили художники Адрааин Сейс, Андриес ван Мале и Гиллис Гийзелинс.

Все три камеры риториков исполняли по большей части религиозные пьесы приуроченные к каким либо праздникам или торжественным событиям.

В 1458 году в Генте устраивались торжества по случаю триумфального возвращения герцога Филиппа Доброго. В его честь 23 апреля было установлено множество живых картин на углах улиц. Наиболее известной из подобных постановок и центральной в этой серии была трехъярусная сцена, воздвигнутая на площади Ден Поэль, с участием живых актеров, разыгрывающих немую версию сцен изображенных на внутренней части Гентского алтаря. Эта конструкция была сделана сообществом драматургов и художников Де Фонтейн. Известно, что на сцене использовалась увеличенный относительно других частей фонтан жизни, и число его струй было сокращено до трех, изображая герб их камеры.³⁰

Гуго ван дер Гус вступил в гильдию художников Гента в 1467 году, и там он должен был попасть в среду, где деятели искусства регулярно взаимодействовали с драматургами. Сам Хуго был указан в документах, как член делегации художников Гента на театрализованную процессию в Турне в 1467 году. Он работал вместе с ритором святой Агнии Гизельбрехтом Бломме в 1468 году, готовя декорации для праздничного въезда Маргариты Йоркской в гент 20 мая и для въезда Карла Смелого 31 мая. Хуго так же помогал готовить декорации для свадьбы пары в Брюгге в июле того же года. В 1472 году он

³⁰ Trowbridge M. //Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych./... P. 422-423

снова работал для декораций другого въезда Карла Смелого, в то время как местные редерейкеры выступали в состязании, организованном городом.³¹

На основе приведенной в данной главе информации, можно сделать вывод о том, что религиозный театр, во множестве своих форм и проявлений являлся частью жизни любого горожанина. Фигуративные элементы театра отражались в живописных произведениях, а случаи сотрудничества между художниками и драматургами, распространенные в Нидерландах и, в частности, в Генте создают основу для рассмотрения театральных мотивов в живописи Гуго ван дер Гуса.

³¹ Ibid. 424-425

2. Рождественские сцены

2. 1. Театральные мотивы в берлинском «Рождестве»

В данном параграфе мы рассмотрим одну из самых необычных картин Гуго ван дер Гуса «Рождество» (илл. 1.) из берлинской картинной галереи. Это произведение имеет крайне не характерный формат для рождественских сцен - 97x245 см. Поскольку композиция создает впечатление целостности и завершенности, данный формат был выбран художником изначально, и, вероятнее всего был продиктован местом расположения произведения. Возможно, «Рождество» входило в более крупную алтарную работу в качестве одной из композиций пределлы, или же служило в качестве антепендиума.³²

Кроме необычного формата, в композиции есть ряд изобразительных мотивов, которые явно выделяют берлинское «Рождество» из ряда других рождественских сцен. Одним из них является мотив раскрытия занавесей двумя пророками. Он может ассоциироваться с целым рядом значений; с моментом божественного откровения, со снятием покрывала тайны за семью печатями, с эмблемой Апокалипсиса.³³ Пророки, предваряющие рождественскую историю, часто изображаемые персонажи как в иллюминированных рукописях, так и в монументальной живописи - но Гуго был первым кто нашел ясную форму изображения их как посредников. В качестве примеров могут служить пророки, размещенные между рождественскими сценами и сценами из детства Христа, на пределле «Маэсты» Дуччо, пророки на внешней стороне створок Гентского алтаря Яна ван Эйка, предрекающее рождение Спасителя, размещенные над сценой Благовещения.

В произведении Гуго ван дер Гуса они изображены во время действия - обращения к верующим. То что пророки изображены за занавесом исключает их из основной сцены, давая новый иллюзионистический мотив картины в картине. Пророки соединяют зрителя с живописным изображением, привнося

³²Picture Gallery Berlin: Catalogue of Paintings, 13th-18th Century. Translation by Parshall L. B. Berlin-Dahlem. 1978. P. 183-184

³³ Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David... P. 198

зрительское пространство в саму картину, правда только на эту выступающую часть просцениума. Они выполняют роль посредников между реальностью и изображенным чудом Рождества. Бернхард Риддербос идентифицирует изображенных пророков как Исайю и Аввакума, так как в их пророчестве говорилось о быке и осле, о которых так же рассуждает и Георг Гроте, говоря о медитативных образах³⁴. Но, стоит отметить, что само изображение быка и осла в сцене Рождества слишком традиционно, чтобы связывать это с трактатом Гроте, их изображения появились задолго до трактата. Старозаветные пророки по мнению исследователя в буквальном смысле исполняют свое предназначение, открывая завесу тайны, и проливая свет на новое мироустройство.

В библейских постановках пророки Старого Завета в музыкальной форме возвещали о грядущем приходе Спасителя во время Адвента и Рождества. Большинство циклов постановок, посвященных рождению Христа включало представления-шесть пророков. В основном актерами исполнялись пророки Исайя Иеримия, Эзакиил и Даниил, их общего числа шестнадцать пророков. Они могли провозглашать свои реплики в виде монологов или вступать в диалоги между собой. Условным местом действия, где разыгрывались сцены с участием пророков был Лимб. Пьесы обычно ставились 20-ого декабря - т. е. в преддверие Рождества. Но так же они могли присутствовать и в непосредственно рождественских постановках, объединяющих в себе несколько сюжетов.³⁵

Пространство, открывающееся за пределами хлева, лишено тех деталей, которые наполняли дальние планы «Алтаря Портинари» или «Алтаря Монфорте». Здесь нет проработанного пейзажа с деревьями, городскими строениями, группами людей, зеркальными водоемами, нет того свежего прозрачного и холодного воздуха. Перед нами лишь крайне условный

³⁴ Ridderbos B. / Die "Geburt Christi" des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion//Jahrbuch der Berliner Museen, 32. Bd. (1990) P. 140

³⁵ Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe...P. 83-87

символически обозначенные дальний план в виде обобщенно проработанных зеленых холмов на фоне темного неба. Предметный мир так же будто бы вычеркнут художником, мы не видим ни мягкого будто бы осязаемого меха, который украшал рукава одного из волхвов на алтаре Монфорте, ни дорогой посуды, ни драгоценностей и украшений, которые так же наполняли мир двух упомянутых ранее алтарных работ.

Хлев вызывает ассоциации с декорациями, он напоминает минималистичный стаффаж, слишком чистый пол напоминает подмости. Перед нами открывается единое пространство перекрытое театральным зановесом.

Итак, можно предположить, что композиция, созданная художником, была создана на основе впечатлений от театрализованных представлений. Но, если это так, то вопрос о том, какие именно театрализованные сцены - церковные, светские, или же все вместе могли вдохновить художника? Важно отметить, что, несмотря на подобное разделение, религиозный элемент, а так же изображение сцен Рождества могли присутствовать во всех видах театральных представлений.

Точных изображений театральных действий, которые могли бы помочь раскрыть замысел художника, близких по характеру и хронологии, сохранилось не так много. Одним из таких изобразительных источников является знаменитая «Валансьенская рукопись»(илл. 2.), раскрывающая перед нами документальные зарисовки фиксирующие декорации мистерии в городе Валансьене в 1547 году. Мы видим, сцену представляющую собой единый помост с фронтально расположенными отдельными декорациями. Так, с правой стороны представлено изображение Ада в виде чудовища, из пасти которого выскакивают черти, за адом следуют декорации Гефсиманского сада, дома Ирода, Пилата и прочее . Декорации всех мест действия строились в виде отдельных павильонов, открытых с фронтальной стороны. Рисунок декораций, помещенный в «Валансьенской рукописи», в целом дает представление о

симультанном способе оформления, но, по-видимому, эти декорации относились не к постановке непосредственно в церкви, а в городском пространстве, на площади.³⁶

Картина Ганса Мемлинга «Семь Радостей Марии» (илл. 3.) 1480 года не является прямым изображением театральных представлений, но если сравнить различные места действия, каждое из которых говорит об одном конкретном моменте из жизни Девы Марии, представленные в одном живописном пространстве, то кажется вполне возможным, что художник также мог вдохновляться симультантными театрализованнными представлениями. В подобной же картине мастера «Страсти Христовы» в двух сценах изображены темные интерьеры освещенные факелами, что могло говорить об использовании искусственного освещения в театрализованных постановках.³⁷

Кроме того, известно изображение оммагга, проходившего в Брюсселе 31 мая 1615 года, из музея Виктории и Альберта кисти Дениса ван Алсоота(илл.4). Среди многочисленных театрализованных повозок мы видим и ту, что воссоздает рождественскую сцену в хлеву. А сам хлев с его обветшалой соломенной крышей, колоннами с высокими резными капителями будто воссоздает свои живописные интерпретации, что мы могли увидеть на алтарях XV века Мемлинга, Рогира ван дер Вейдена или Дирка Боутса. Ангел в белых одеждах восседает на крыше, держа в руках бандероль с надписью, точь в точь как ангел из дижонского Рождества Робера Кампина. Сцена изображенная Гуго ван дер Гусом более условна, она не такая праздничная и декоративная, пояснительные надписи и бандероли отсутствуют, персонажи передвигаются по площадке, пророки что то возвещают зрителям, один из пастухов музицирует, и наконец, сцена перекрыта зановесом, который отсутствует на изображенной

³⁶ Базанов В. Техника и технология сцены.Л., 1976. С. 249-250
С. 245-247

³⁷ Сугрובה О. В. Ночная сцена «Поклонения младенцу» в нидерландской живописи конца XV— начала XVI века.. С. 65

сцене-повозке. Представляется, что в подобных театрализованных шествиях ставился большой акцент на декоративную часть, яркую, наглядную бутафорию, предметное воплощение религии, в то время как в берлинском «Рождестве» декорации лишены какой либо пышности и сведены к минимуму.

Ханс Белтинг в своем исследовании выдвигает предположение о том, что Гуго ван дер Гус мог изобразить на своей картине новый вид театрального представления, где единая сценическая площадка перекрывалась занавесом. Действительно, во второй половине XV и начале XVI века сформировался вид представлений, который положил начало современному принципу театральных постановок. Речь идет о светских представлениях, развивавшихся параллельно церковным. В них использовались сценические площадки, перекрываемые занавесом. В литургических драмах декорации также перекрывались занавесом, но там не было единой сцены, а ряд отдельно оформленных площадок, расставленных по симультанному принципу. В светских представлениях использовалась единая площадка, и занавес служил средством изоляции сцены для подготовки отдельных эпизодов действия. Первая подобная сцена была организована в Лилле в 1453 году. Вторая сцена с меняющимися декорациями и занавесом была построена четырьмя годами позже для праздника, проводимого в Брюгге.³⁸

Белтинг приводит зафиксированные в «Мемуарах» Оливье де Ламарша впечатления от подобного светского представления, одно из которых и могло послужить художнику вдохновением для создания работы. Речь идет о празднике в Лилле в 1453 году, на котором проходила постановка «Ясон и аргонавты». Она изображала происхождение мифа рыцарского ордена Золотого руна. «Сначала играли четыре горна за зелёным занавесом, который был натянут перед высокой сценой в конце зала. Когда их игра закончилась, занавес довольно быстро был поднят, и началась пьеса, в которой Ясон совершил

³⁸ Базанов В. Техника и технология сцены. Л., 1976. С. 249-250

четыре подвига подряд. «После мистерии зазвучал орган в течение всей продолжительности моменета, и три певца пели красивыми голосами церковную песню», в которой вскоре также подпевал искусственный олень, который тем временем вошёл в зал. После этого вставного номера был поднят занавес для следующего акта Ясонской пьесы, «и при этом Ясон и змея сражались друг с другом так правдоподобно, что казалось, это уже не театр, потому что это было очень похоже на действительность». Этой постановке предшествовал целый ряд пьес, которые летописец описывает как «оживлённые и захватывающие». К этому также относится церковное пение, которое предварялось колокольным звоном и с ним же оканчивалось, «пастух играл на волынке совершенно новым образом», подобно тому, как нам показал Хуго ван дер Гус на втором плане в берлинском «Рождестве», где, перед деревней в холодном голубом зимнем пейзаже один из пастухов играет на флейте в то время, как второй с поёт с выразительными жестами рук.³⁹

В приведенном тексте есть и общая сцена, и декорации перекрытые единым занавесом, но каждая отдельно поставленная сцена по-видимому следовала правилу единства действия, времени и места. Т. е. когда место действия сменялось сцену перекрывали и меняли декорации, показывая в это время зрителям отдельное музыкальное представление, а потом снова возвращая их к постановке.

В картине Гуго ван дер Гуса занавес открывает перед нами рождественскую сцену, условно разделенную на три части. На переднем плане мы видим Святое семейство, младенца Иисуса в яслях, ангелов и животных. Дальний план представляет собой условный пейзаж разделенный на две части. С левой стороны мы видим явление ангела пастухам, и это событие явно происходит вдали от хлева. С правой же стороны, на фоне холмов с парой домиков и темно-

³⁹ Belting H. Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden... S. 242-243

синего неба, мы видим фигуры четырех пастухов, которые парами входят на сцену, так что первая пара буквально вбегает на передний план, а вторая изображена чуть поодаль, так же в движении. То, что пастухи изображены на расстоянии друг от друга подчеркивает их переход от одной площадки к другой. Таким образом, занавес открывает перед нами три разных действия. Рождество, явление ангела пастухам и шествие и поклонение пастухов младенцу.

Это более всего напоминает симультанные постановки в церкви, где переход исполнителя от одной декорации к другой означал перемену места действия. В средневековых постановках действие драмы часто разыгрывалось по всей площади церкви, для чего использовался не только корабль, но и прилегающие к нему нефы и другие помещения. В каждом из них находились декорации отдельных эпизодов, скрытые занавесями. В нужный момент занавес распаивался, открывая то или иное место действия.

Если мы возьмем за основу гипотезу о том, что «Рождество» в виду своего формата является антепендиумом, то идея того, что художник мог взять за основу литургические постановки, проводившиеся в церкви кажется достаточно вероятной. Напомним, что алтарь, украшением которого служил антепендиум, часто являлся ключевым объектом в рождественских библейских драмах. Именно рядом с ним устанавливались ясли с восковой куколкой вместо Младенца Христа, и к нему направлялись как пастухи, так и волхвы. Интересно, что в композиции «Рождества» Младенец также лежит в яслях, и к нему так же как и в литургических пьесах движутся пастухи. Таким образом, «Рождество» созданное художником могло отражать в себе сам ход церковной рождественской пьесы, сжатый в одной композиции.

Освещение в берлинском «Рождестве» так же необычно. Многими исследователями отмечалась разница в освещении фигур пророков и в освещении основной сцены, более мистическом холодном и равномерном.

Подобный же решение могло означать и дополнительное разделение старозаветных и новозаветных персонажей, разделение между реальным миром, к которому принадлежат пророки и мистическим. Так же оно могло быть навеяно особым интенсивным освещением, которое создавалось во время литургических пьес.

Еще одной работой где художник использовал эффекты освещения является несохранившееся «Ночное Рождество». Эта работа известна известна благодаря огромному количеству реплик, созданных нидерландскими мастерами. Считается, что вдохновением для ее создания могли послужить ночные рождественские мистерии. О. В. Сугрובה связывает композиции, объединенные темой «Ночного рождества» с «представлениями о яслях», т. к. изображение Иисуса в яслях являлось обязательной иконографической чертой всех этих работ. Кроме того исследователь отмечает, что в «представлениях о яслях» кроме актеров, исполняющих роли Марии, Иосифа и пастухов, так же участвовали мальчики из церковного хора, играющие ангелов. Они должны были музицировать и производить сияние.⁴⁰

Самой известной работой, посвященной теме ночного рождества, является картина Гертгена тот синт Янса из Лондонской Национальной галереи, датированная 1490-м годом (илл. 5.). Среди его работ есть еще одна интересная трактовка рождественской темы из Берлинской галереи старых мастеров. Это рождество с музицирующими ангелами, которые похожи на более нежную и декоративную переработку ангелов из алтаря Бонкила Гуго ван дер Гуса. Младенец Иисус, Дева Мария и Вифлиемская звезда изображены сияющими золотистыми лучами света. Интересно, что вифлиемская звезда в виде пучка золотистых искр, расположена таким образом, что создается впечатление будто она закреплена на крыше хлева. Если бы освещение было бы изображено в

⁴⁰ Сугрובה О. В. Ночная сцена «Поклонения младенцу» в нидерландской живописи конца XV— начала XVI века ... С. 65-66

натуралистическом ключе скорее всего именно она бы и озаряла рождественскую сцену.

В монографии Винклера представлена целая серия произведений, восходящих к прототипу, созданному Гуго ван дер Гусом. Самые известные работы, изображающие сцену ночного рождества были написаны Герардом Давидом, Михаэлем Зиттовым и Гертгеном Тот синт Янсом. Общими чертами этих работ является положение младенца Иисуса в яслях, парящие ангелы, идилличность атмосферы. Сцена погружена в полумрак, озаряемый несколькими источниками света действительными и мистическими - это свеча, в руках Иосифа, которая почти меркнет по сравнению со светом излучаемым Младенцем, холодный, будто бы лунный свет излучаемый ангелом, принесшим весть пастухам, и свет от костра пастухов.

Если мы рассмотрим берлинское «Рождество» отдельно, то найдем в образах ангелов черты, отсылающие к их будущей идилличности в недошедшей до нас работе. Их образы, в сравнении с образами ангелов из «Алтаря Портинари», более детские, в них нет того холодного отстраненного величия. То что перед нами могут быть изображены именно дети можно понять не только по изображению лиц, но и по разнице в изображении рук. У всех ангелов на Алтаре Портинари руки взрослых, с тонкими проступающими венами, у ангелов изображенных в берлинском «Рождестве» слегка пухлые руки детей.

Названные выше мастера могли воспринять новую иконографию рождественской сцены созданную Гуго ван дер Гусом, но в то же время они были достаточно самостоятельными, чтобы композиция сохраняя ряд основных черт была изменена в их собственной манере.

В работе анонимного мастера из музея Гронинге в Брюгге (илл.б.), датированная приблизительно 1500-1520 гг. есть все перечисленные выше характерные для ночного рождества черты, а так же ряд нюансов, позволяющих сопоставить ее

с поздним стилем Гуго ван дер Гуса. Работы «Рождество» и «Смерть Марии», как самые характерные в контексте этого стиля объединяются следующими чертами: стремление заполнить все пространство фигурами людей, сведение предметного мира к необходимому минимуму, простота и лаконичность в одежде персонажей, особое внимание к мистическому освещению. Если исключить характерную холодность мистического света, то все эти черты присутствуют и в работе из Брюгге.

Кроме того, интересно большое внимание к изображениям пастухов в данной композиции. Кажется, что они ближе всего к тем образам, которые мог бы создать Гуго. Между ними и рождественской сценой нет никакой преграды, которая присутствует в «Ночном Рождестве» Герарда Давида, в «Рождестве» Гертгена тот Синт Янса пастухи и вовсе присутствуют только на дальнем плане. В композиции из Брюгге они занимают весь второй план, образуя своего рода круг за святым Семейством. В сцене поклонения изображено шесть пастухов, и то как они плотно обступили Младенца переключается с изображением ангелов в берлинском «Рождестве». Одна группа застыла в позе преклонения, трое других расположились прямо за яслями и животными. Один из этих троих держит волынку, и собирается заиграть. Еще один, чуть поодаль, кажется только что подбежал и всплеснул руками, и самый дальний из пастухов, не включенных в сцену явления ангела изображен бегущим по направлению к яслям. Еще одной характерной чертой берлинского «Рождества» является движение и устремление всех персонажей к центру, к фигуре Младенца, чудесное рождение которого и является основным смыслом картины. В картине из Брюгге это так же есть, Ангелы по диагонали подлетают к яслям, озаренным теплым свечением, пастухи, кроме троих стоящих прямо за яслями тоже изображены в утрированном диагональном движении, которое возможно было более подчеркнуто в оригинальной работе. В работе Гертгена тот Синт Янса так же

прослеживается это движение к центру в фигурах подлетающего ангела и Святого Иосифа.

Подобные сцены ночного Рождества, с изображением мистического света и парящих ангелов, движения к центру композиции, говорят о стремлении Гуго ван дер Гуса максимально усилить эмоциональное воздействие своих работ на зрителя.

2. 2. Образы пастухов.

Говоря о рождественских сценах Гуго ван дер Гуса нельзя не рассмотреть отдельно изображения пастухов. Они включены в композицию «Рождества» из берлинской картинной галереи и в Алтарь Портинари (илл.7). Их иконография явно отличается как от немногочисленных в нидерландской живописи изображений пастухов, так и от иконографии других персонажей-свидетелей божественной инкарнации: Святого семейства, волхвов, ангелов.

Рассмотрим в качестве примеров изображения пастухов в более ранних работах нидерландских мастеров. В дижонском «Рождестве» Робера Кампена (илл.8.), датированном приблизительно 1427 годом, пастухи занимают важную роль, они максимально приближены к происходящему, их лица выразительны и каждый имеет особые отличные от других черты. На одной из створок полиптиха «Жизнь Марии» из Мадрида Дирка Боутса созданного около 1445 года и в «Рождестве» Петруса Крестуса (ок.1450 г.) из собрания Эндрю У. Меллона, в Национальной галерее искусств Вашингтона пастухи изображены схожим образом. Они отгорожены от происходящего и с любопытством смотрят на Младенца с наружной стороны хлева, являясь персонажами второго плана. И во всех трех вариантах пастухи являются лишь смиренными и любопытными зрителями чудесного события.

Пастухи, изображенные Гуго ближе всего к самой ранней интерпретации их образов, они так же наделены характерными запоминающимися чертами, и даже некоторыми схожими атрибутами, но все же существенно отличаются от образов созданных Робером Кампеном. Они изображены в активном движении, которое вступает в резкий диссонанс со спокойствием и неподвижностью остальных свидетелей божественной инкарнации. Они изображены бегущими, размахивающими руками, а лица их выражают не только любопытство и благоговение перед увиденным, но и непонимание, потрясение, страх.

Интересно, что на Алтаре Портинари изображено пять пастухов, четверо из которых включены в сцену поклонения, а пятый изображен дальше всех, среди фигур второго плана, и все же соединенный с остальными общей диагональю .

Он уже включен в новый сюжет и встречает трех волхвов, рассказывая им об увиденном. Один из них указывает рукой вверх, на звезду. Еще Эмиль Маль отметил, что этот жест позаимствован художниками из литургической драмы, как и преклонение коленей самым старым из волхвов перед Младенцем Иисусом.⁴¹ Последний из изображенных пастухов является той фигурой, которая сообщает и всему миру о свершившемся чуде, и соединяет собой передний и дальний планы. Он является тем, кто соединяет движение времени и повседневного мира со статичным и спокойным созерцанием, которые воцарились в момент Рождества.

Чтобы глубже понять смысл этого диссонирующего движения обратимся к книге Жака ле Гоффа и Николя Трюона «История тела в средние века». Там присутствует одно интересное замечание связанное с особенностями восприятия жеста: «...следовало различать жесты (*gestus*) и жестикуляцию (*gesticulatio*), то есть кривляние и всяческие гримасы, заставлявшие вспомнить о дьяволе. [...] С одной стороны, жест выражал внутренний мир, преданность вере. С другой - жестикуляция считалась знаком коварства, одержимости и греха. Вероятно, преследовали скоморохов и осуждали смех именно потому, что у смеющегося искажаются рот и лицо. Она [церковь] осуждала неестественные позы, ужимки и покачивания разными частями тела. Отсюда же происходило и осуждение театра.

Итак, много сделавший для понимания средневекового жеста Жан-Клод Шмитт прав, когда утверждает, что говорить о жестах - значит в первую очередь говорить о теле. Предприняв успешную попытку установить смысл жестов людей средневековой Европы, он пришел к заключению, что жест одновременно превозносился и находился под сильным подозрением, был вездесущ, но оставался в подчинении. Тело, скованное моралью и правилами ритуала, никогда не признавало себя побежденным. Чем больше вокруг него и вокруг его жестов сжимались тиски норм и предписаний, тем больше становилось параллельных форм жестикуляции. Они проявлялись в

⁴¹ Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М. 2008. С. 326

выступлениях скоморохов, в восходивших к фольклору гротескных образах карнавала, в мистических жестах богомольцев и флагеллантов позднего Средневековья. За всем этим проглядывала борьба, которую вели друг с другом пост и карнавал».⁴²

Изображение Рождества, сакрального момента божественной инкарнации в нидерландской живописи включало в себя именно жесты, подчеркивающие торжественность и принадлежность происходящего события к божественному возвышенному миру, но не жестикуляцию родом приземленного мира людей, а так же представлений и карнавалов. И Гуго ван дер Гус был первым в нидерландской живописи, кто столь смело внес новый мотив жестикуляции в рождественскую сцену.

Итак, пастухи изображенные в движении, не встречались в нидерландской живописи, но есть аналогичные параллели в итальянском искусстве, созданные незадолго до Алтаря Портинари. Это небольшое «Поклонение Пастухов» Андреа Мантеньи 1451-53 годов из музея Метрополитен (илл. 9.) и фреска «Рождество» из флорентийской базилики Сантиссима-Аннунциата кисти Алессіо Бальдовинетти начала 1460-х (илл.10.). В обоих случаях изображена пара пастухов в движении по направлению к яслям. Кроме того, между пастухами и Святым семейством нет никакой преграды, и они свободно включаются в сцену, так что значимость их как персонажей повышается.

У Мантеньи движение пастухов переходное. Они одновременно и подходят к Младенцу и готовы приклонить колени. При этом один из пастухов сложил руки в молитвенном жесте, а другой держит в одной руке шляпу. Они изображены в единой слитной группе, при этом лица наделены разными выражениями. Тот, кто уже сложил руки в молитве более спокоен, его взгляд осмыслен, другой же скорее пребывает в удивлении и смотрит широко распахнув глаза и открыв рот. Это единство в движении пастухов как группы и различие в выражении их лиц перекликается с изображением трех пастухов Гуго ван дер Гуса на Алтаре Портинари.

⁴² Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века. М. 2008. С 143-144

У Бальдовинетти пастухи изображены идущими на пути к Младенцу. Они обращены друг к другу, будто в безмолвном разговоре, который присутствует и в берлинском «Рождестве» ван дер Гуса между второй парой пастухов, еще не вошедших в хлев. Мария и Иосиф на фреске статичны в своем созерцании. В стороне от центрального события присутствует сцена явления ангела. Итак, во всех случаях пастухи изображены в момент перехода - на пути к Младенцу Христу.

Следует подчеркнуть, что в данном случае мы не можем говорить о прямом влиянии, несмотря на то что работы итальянских мастеров с использованием мотива движения были сделаны раньше, нет никаких сведений о том, что Гуго ван дер Гус мог их видеть. Таким образом, рассматривая и сопоставляя эти произведения вместе, мы можем говорить только о параллельно развивающихся тенденциях включения в изобразительное искусство элементов театральных действий.

Итак, мы постараемся рассмотреть новые мотивы, появившиеся в иконографии рождественских сцен с точки зрения возможных связей со средневековым театром. Были ли диалоги между пастухами, могли ли они музицировать, перемещались ли они от сцены явления ангела к яслям. Ответы на эти вопросы можно найти в контексте истории Средневекового театра и в текстах самих пьес.

Структура библейских пастушеских сцен базировалась, в первую очередь, на нескольких строках евангелия от Луки (2:8-20) и латинском *Officium pastorem*, с различными вариациями. У пастухов могли быть имена, так же они наделялись простыми личностными характеристиками, например, кто-то из них мог быть старым или юным, мудрым или хвастливым. Обычно пастухов было трое, но в некоторых постановках их количество варьировалось от двух до пяти.

Сцена явления пастухам ангела сопровождалась музыкой и обязательно ярким светом. В «Мистерии Страстей» Арнольда Гребана, французского драматурга XV века, архангелу Гавриилу надлежало сопровождать пастухов с горящим факелом. В Сиене, в литургических рождественских пьесах, ангел появлялся в окружении света во время мессы, а в заключении являл пастухам чудо с

внезапно вспыхивающим и потрескивающим огнем.⁴³ В текстах манускрипта из библиотеки Арраса ослепленные ярким светом пастухи повторяют реплику: «Откуда они взяли эти свечи?» - удивление пастухов ярким светом могло быть описано как в серьезном так и в юмористическом ключе.⁴⁴

В алтаре *Портинари* ангел, явившийся пастухам, не излучает визуально видимого света, но один из пастухов упал на колени и закрыл лицо руками будто ослепленный сиянием. Кроме того, вся фигура ангела изображена сияющей изнутри, так как и его одежда, и волосы, и кожа равномерного светлого оттенка. В Берлинском «Рождестве» свет ангела показан более ярко. Он окружен сиянием, дополнительно подчеркнутым золотистыми лучами, тени, падающие от фигур пастухов, только подчеркивают интенсивность свечения.

Музицирование и пенье так же присутствовали в пьесах и играли значительную роль. В некоторых постановках могли присутствовать даже танцы пастухов.⁴⁵ До Гуго ван дер Гуса знаки, сообщающие о музицировании присутствуют в уже упомянутом дижонском «Рождестве» Робера Кампина. На алтаре изображены трое пастухов, различные по возрасту, один из которых держит в руках волынку, будто собираясь музицировать. В рождественских работах Гуса так же присутствуют музыкальные инструменты. В Алтаре *Портинари* у пастуха, уже склонившего перед Младенцем колени, к сумке прикреплен рожок, а у самого последнего пастуха, еще не снявшего шляпу и только подбегающего к сцене, в руке зажат патрубок волынки, так будто он готов заиграть на ней. В берлинском «Рождестве» один из пастухов играет на флейте, другой же, возможно, отвечает ему песней.

Пьер Франкастель пишет следующее о средневековых рождественских паралитургиях: «24 декабря, перед Рождеством, алтарь закрывали своего рода ограждением, или табернаклем, который изображал ясли с Марией, Младенцем, ангелом и св. Иосифом, иногда с волком и агнцем; в полночь из-под купола

⁴³ Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe ... P. 226

⁴⁴ Ibid. P. 102

⁴⁵ Ibid. P. 103

церкви и, казалось с небес лилось мелодичное пение, возвещавшее о чуде Рождества; в ответ ему священники исполняли антихор, завершавшийся «Славой», которую подхватывали многочисленные верующие. Затем, во время утренней мессы, дьякон подводил к яслям людей в костюмах пастухов, те приносили скромные дары и пели радостные песни, после чего священники посылали их принести благую весть людям. 6 января, в день Богоявления, показывали трех волхвов, ведомых звездой.»⁴⁶ Как видно из этой цитаты, только пастухов и волхвов исполняли живые актеры, и, следовательно, только они и совершали движение на фоне неподвижных изображений святого семейства. Так же, мы видим, что кроме музицирования в постановках поклонения пастухов так же могли присутствовать сцены с принесением даров - *munera populi* (дары людей). Это могли быть продукты, например, молоко, сливки или сыр; одежда, или что-то характерное для жизни пастухов, включая животных - овец или собак, и музыкальные инструменты.⁴⁷ Сцена дарения отсутствует на Алтаре Портинари, но в работе Гирландайо «Поклонение Пастухов» 1485 года (илл.11.), из капеллы Сассетти в Санта-Тринита изображена именно она. Сопоставление образов пастухов из этих двух произведений стало общим местом во многих исследованиях, так как здесь имеет место действительное влияние, а не некие сходные процессы. «Три потрясенных пастуха Гуго ван дер Гуса стали, как известно, недостижимым образцом для трех итальянских пастухов в «Поклонении», написанном Доменико Гирландайо [...] Не только потому, что северный реализм был более убедителен в воспроизведении действительности и ее деталей, но и потому, что образы этих людей, погруженных в созерцание, неосознанно и символично воплощали некую самозабвенную стихию восприятия, в которой фламандцы были сильнее, чем воспитанные на античности и тяготеющие к риторике итальянцы».⁴⁸

⁴⁶ Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватраченто... С. 72

⁴⁷ Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe ... P. 103

⁴⁸ Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб., 2008. С. 127

Чтобы подробнее рассмотреть мотив движения откроем текст пастушеской пьесы из Йорка. Эта постановка была включена в цикл представлений «Тела Христова», появившийся в северной Англии. Пьесы подобного типа ставились начиная с 1378 года и приблизительно до середины XVI века. Название цикл получил от Праздника тела Христова, шести дней после Пасхи, в течение которых пьесы чаще всего и разыгрывались.⁴⁹

Эта пастушеская пьеса, скорее всего, следовала за «Рождеством Христа» и, по видимому, включала отдельную сцену, изображающую поля неподалеку от Вифлеема, где пастухам являются ангелы, а так же неподвижных актеров, изображающих Марию и Иосифа, к которым направились бы пастухи после увиденного знамения. Весь текст небольшой пьесы представляет собой разговор трех пастухов, прерванный появлением поющих ангелов. Пастухи удивляются и обсуждают увиденное, а когда ангелы поют снова, то даже пробуют спеть не хуже них, что создает комический эффект. Продолжая говорить и петь, они направляются к Вифлеему, и заходят в хлев поклониться младенцу Христу. Реплики Марии и Иосифа отсутствуют, и пастухи являются единственными персонажами, рассказывающими зрителям о том, что они видят. Песни, диалоги и сам процесс шествия, сочетающийся с неподвижными Иосифом и Марией, в целом согласуются с живописными изображениями. Но, это скорее можно связать с итальянскими работами и «Рождеством» из Берлина. Пастухи на Алтаре Портинари не просто изображены в движении, и комический или иронический подтексты явно отсутствуют. Перед нами скорее изображено движение в метафорическом смысле. В образах пастухов Гуго ван дер Гус изображает постепенное духовное преображение пастухов. Рассматривая их группу, мы так же можем связать их маленькой фигурой дьявола, укрывшегося во тьме (илл. 12).

В 1960 году вышла статья Роберта М. Волкера «Демон алтаря Портинари», в которой рассматривается изображенная во тьме отвратительная фигура дьявола, противника Христа. Он притаился во тьме за волом и ослом позади яслей.

⁴⁹Bevington D. Medieval Drama. Boston.,1975. P. 227

Автор связывает это изображение с «*Legenda Aurea*» Иакова Ворагинского, а именно с текстом о видении Святого Хуго, аббата монастыря Клуни и покровителя художника. Согласно легенде, тому приснился демон, явившийся в монастырь в канун Рождества, чтобы предотвратить появление Христа, но безуспешно. Волкер отмечает, что до этого изображение демона не встречается в иконографии рождественских сцен, а так же связывает его появление с личной символикой Гуго ван дер Гуса, с его жизнью в монастыре и душевным расстройством.⁵⁰ Александр Степанов рассматривая изображенного демона связывает его с тремя фигурами пастухов : «Просветлением их лиц от верхнего к нижнему и последовательным изменением поз от остоленения к молитве Хуго показывает пробуждение в людях веры в спасение души. Молодой пастух, возвышающийся за спинами своих товарищей, — самый дикий. Христа он еще не видит. Его лицо застыло в гримасе ужаса, ибо он встретился взглядом с дьяволом, притаившимся на противоположной стороне сцены, в темноте [...] едва различимы сверкающие глаза, клыкастая пасть и когтистая лапа врага рода человеческого».⁵¹

Объединение демона и пастухов в одну сюжетную группу кажется достаточно интересным. Попробуем взглянуть на этот момент с точки зрения возможных связей со средневековым театром. Для этого нам нужно рассмотреть следующие вопросы — присутствовал ли дьявол в рождественских постановках, был ли он связан с пастухами, и если да, то как именно?

Ответы на эти вопросы можно найти, рассмотрев Рождественскую пьесу, сохранившуюся в манускрипте «*Carmina Vulgana*», датированном 1230-м годом из бенедиктинского монастыря Бенедиктбойерна. В тексте постановки присутствуют фактически все персонажи, связанные с рождественскими сценами. Это пророки, Иосиф, Мария, Иисус в яслях, ангелы, дьявол, волхвы, пастухи и царь Ирод, восседающий на троне. То есть перед нами текст постановки, сложенный на основе сразу нескольких отдельных идущих друг за

⁵⁰ Walker Robert M. The Demon of the Portinari Altarpiece. The Art Bulletin, Vol. 42, No. 3 (Sep., 1960) P. 218-219

⁵¹ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения... С. 113

другом сюжетов: шествие пророков, рождество, поклонение пастухов, поклонение волхвов, избиеение младенцев. Скорее всего эта пьеса разыгрывалась прямо в церкви по симультанному принципу, рассмотренному в предыдущем параграфе. Во всем многообразии сюжетных элементов постановки нам интересна фигура дьявола и его взаимодействие с пастухами. Сразу после того как волхвы уходят вслед за указывающей им путь звездой, появляются пастухи, ангел и дьявол. Последние разворачивают настоящую борьбу за пастухов, склоняя тех то в одну, то в другую сторону. Приведем несколько отрывков из этой пьесы, представленной в сборнике «Средневековая драма» :

«Interim angelus appareat pastoribus et dicat:

Magnum vobis gaudium,
 pastores annuntio:
 Deus se circumdedit
 carnis vestrae pallio
 quem [mater] non peperit
 carnali commercio;
 immo virgo permanens
 mater est ex filio

Pastoribus euntibus dicat diabolus:

Tu ne credas talibus
 pastorum simplicitas!
 Scias esse frivola,
 euae nin probat veritas.
 Quond sic in praesepio
 sit sepulta deitas,
 nimis est ad oculum
 reserata falsitas.

Iterum pastoribus ad negotium suum redeuntibus dicat angelus:

Pastores, quaerite
 natum in praesepe,
 et votum solvite
 marti cum filio;
 nec mora veniat
 isti consilio,
 sed vos huc dirigat
 mentis devotio.»⁵²

Ангел, явившись пастухам говорит:

Вам, Пастухи,
 я провозглашаю великую радость:
 Бог заключил себя
 в покров, подобный вашей плоти!
 Его мать не выносила его
 зачав в чувственной телесной связи,
 а напротив будучи непреложной девственницей
 Стала матерью этого Сына

Пастухи собираются направиться к яслям, но дьявол говорит:

О, простодушие пастухов!
 Вы должны знать что это вздор!
 Что это за правда, если ее нельзя подтвердить.
 Что это за божество, раз оно спит
 убаюканное в яслях
 Это уж слишком прекрасная ложь
 и прямо перед вашими глазами.

И пастухи, послушав дьявола возвращаются к своим делам, но ангел говорит:

Пастухи, отправляйтесь на поиски

⁵² Bevington D. Medieval Drama. Boston., 1975 P. 196-197

Того, кто родился в яслях
 Исполните обет данный вами
 Матери и ее сыну
 Эта цель не терпит промедления,
 Но пусть молитвенное устремление вашей души
 укажет путь.

Далее говорит дьявол, снова указывая пастухам на их простодушие и обвиняя ангела во лжи. После его реплики пастухи уже не возвращаются к своим делам, а останавливаются в недоумении, они приведены в замешательство, но не отступают. Один из них, слушая слова дьявола, говорит своим собратям о том, что возможно, они знают не все о новорожденном Младенце, кто-то вывоорачивает всю правду и окутывает ее покровом лжи. Ангел же снова убеждает пастухов не отступать перед происками врага и идти к яслям, так как там им и откроется истина.

«Dicat iterum euntibus diabolus:

O gens simplex nimium
 et in sensu vulnerata!
 Fer faenum et pabulum,
 quae bubus non ingrata;
 in praesepe comedat
 deitas reclinata!
 Debaccharis nimium,
 cum putas ista rata.

iterum pastores ad socios suos:

Audi, frater, interum,
 qualis repugnantia!
 Inde quaedam audio,
 hinc horum contraria.

Meus simplex animus,
 mea mens non sobria
 ignorat, quae potior
 sit horum sententia». ⁵³

Дьявол говорит вслед уходящим пастухам:

О вы, безнадежно глупы,
 раните меня своей простотой!

Перевозите сено и корма,
 которые так любит домашний скот
 А может божество, лежащее в яслях
 собирается съесть этих животных!

Вы бредите без всякой меры

Если собираетесь без всяких сомнений принять подобные вещи.

Пастух снова говорит своим братьям:

Братья, послушайте еще раз:

Какие противоречия!

Вещи, которые я слышу с одной стороны
 Совершенно противоположны тем, что слышу с другой

Моя бесхитростная душа

Мой ум, сбитый с толку

Не знает какую из сторон предпочесть.

После этого ангелы собираются вместе и поют в унисон, возвещая славу Богу и мир людям на земле. Ангельская песня трогает пастухов, и один из них вновь обращается к своим друзьям, он говорит, что будто бы чувствует то самое душевное движение, о котором ему говорил ангел, то, которое укажет путь, и предлагает всем направиться к яслям и приклонить колени перед Младенцем. Пастухи направляются к яслям и поют хвалу Господу, после чего преклоняются перед Младенцем Христом и возвращаются на прежнее место. Волхвы подходят

⁵³ Ibid. P. 198

к пастухам и спрашивают, что те видели и те подтверждают что видели Младенца и ангельский хор, восхваляющий Спасителя.⁵⁴

Итак, дьявол смущал пастухов лишь до того момента, когда они увидели Младенца, и чем ближе они к нему приближались, тем больше прислушивались к голосу ангела. То, что они увидели, свидетельство чуда, лишает пастухов сомнений, и голос дьявола затихает, невластный более над ними.

Тот же самый путь от непонимания и сомнений к вере через видение чуда божественной инкарнации изображен на Алтаре Портинари. Как уже было отмечено ранее, чем ближе каждый из четырех пастухов к Младенцу, к тому чтобы узреть божественное воплощение, тем спокойнее и возвышеннее их движения. Активная жестикуляция, гримасы уступают место спокойному выражению лица и жесту сложенных в молитве рук. Демон, вокруг которого как будто сгустилась вся тьма рождественской ночи, невластен над теми кто уже вступил в волшебный круг, теми кто увидел Младенца Христа. Однако, манускрипт с текстом пьесы и живописный алтарь Гуго ван дер Гуса разделяет временной промежуток более двухсот лет, и несмотря на то, что многие сюжеты постановок сохранялись в течение долгого времени и переходили из одного места в другое в различных вариациях и переложениях, нам доподлинно не известно мог ли видеть художник нечто подобное.

Сама тема соблазнения души смертного дьяволом, а затем чудесного спасения через Божественное вмешательство, была достаточно распространена. Большой популярностью пользовался сюжет о юноше Теофиле, монастырском казначее, находящемся в немилости у епископа и потому разорившемся. Теофил обозлился на епископа и продал душу дьяволу, принеся ему расписку в подтверждение, после чего все его дела поправились. Позднее он раскаялся в содеянном и обратился за помощью к Деве Марии, и та отобрала его расписку у дьявола. «Действо о Теофиле» было написано в XIII веке французским трувером Рютбефом и переведено на русский язык Александром Блоком в 1907 году. Этот сюжет в различных вариациях получает большое распространение в

⁵⁴ Ibid. P 199-200

период позднего Средневековья. Самым известным его переложением является легенда о докторе Фаусте, но в контексте исследуемой темы нам интересен миракль «Марикен из Неймегена», уже упомянутый в первой главе, и относящийся к последней четверти XV - началу XVI века. Пьеса была поставлена на народном языке нидерландских земель - Diets и была понятна широким массам людей.⁵⁵

Марикен - девушка, живущая у своего дяди священника недалеко от Неймегена. И вот однажды дядя отправляет ее в город за покупками и советует остановиться у тети. Тетя же оскорбляет и выгоняет Марикен, после чего та в отчаянии обращается за помощью все равно к кому - к Богу или к дьяволу, и, конечно, дьявол незамедлительно является к ней на помощь обратившись в человека. Он представляется Муненом и в обмен на ее любовь обещает обучить девушку семи свободным искусствам: риторике, музыке, логике, грамматике, геометрии, арифметике и алхимии. Демон просит ее отказаться от своего имени, так как оно для него «очень неприятное слово. Некая Мария принесла мне и моим собратьям столько бед, что мы навеки ненавидим это имя». И Марикен становится Эммекен. После этого они вместе отправляются в Антверпен и живут там в трактире «Ден Боом» шесть лет и все это время Мунен с помощью Эммекен творит ужасные злодеяния. И вот однажды девушке захотелось навестить своего дядю и демон соглашается, хотя и говорит в сторону: «молитва этого святоши не раз делала меня бессильным, когда я собирался переломать ей все кости. Я бы уже давно свернул ей шею, но его молитва к Богородице защищает ее».

В день своего приезда в Неймеген девушка и демон видят там театрализованную процессию, посвященную Деве Марии. Эммекен вспоминает, что дядя всегда ходил на театральные представления и считал спектакль лучше всякой проповеди. Вместе с Муненом она смотрит разыгрывающийся на центральной площади миракль о Маскероне, адвокате дьявола. Чем дольше девушка смотрит пьесу, тем больше ее посещают мысли о раскаянии. Демон,

⁵⁵Верхейл К. Куттенир П. Михайлова И. От «Лиса Рейнарда» до «Сна Богов»... С. 69

видя, что теряет ее душу, взмывает вместе с Марикен над площадью и бросает ее на землю, но та чудесным образом остается в живых. Затем дядя узнает в упавшей девушке свою племянницу и далее следует ее путь очищения и раскаяния.

Что важно для нас в тексте этой постановки? Сам мотив пьесы внутри пьесы, говорит о том, что подобные миракли были чрезвычайно распространены, а значит любой горожанин, в том числе и сам Гуго ван дер Гус, мог их увидеть, и они могли оказать на него влияние. Далее, мы видим, что театральные представления играли большую роль в духовном преображении людей, в раскаянии или принятии Бога. Так же, исходя из всего вышесказанного, начиная от приведенных отрывков из пьесы бенедиктинцев, становится ясно, что тема борьбы с дьяволом и победы над ним с божественной помощью являлась вполне распространенным элементом в средневековых театральные представлениях. Эта тема могла прямо, через рождественские пьесы или косвенно, через миракли, повлиять на изображение группы пастухов и демона на Алтаре Портинари.

3. Венский диптих в контексте пасхальных постановок

3. 1. Грехопадение

В данной главе мы рассмотрим театральные мотивы венского диптиха Гуго ван дер Гуса. Размер произведения небольшой — створка «Грехопадение» составляет 32,3x21,9 см., створка «Оплакивание» 34,4 x 22,8 см.(илл. 13.) Подобный предмет религиозного искусства, который в отличие от неподвижных алтарных работ можно было взять с собой, привносил храмовое пространство в повседневную жизнь и предназначался для индивидуального использования. Религия постепенно переходила из общественной в личную сферу, что породило вместе с собой процесс превращения святынь, привязанных к определенному месту, в драгоценности и украшения, которые можно было носить с собой постоянно, и это позволяло в любое время получить возможность погрузиться в молитвенное созерцание.⁵⁶ Появление такого «портативного алтаря» непосредственно связано с развитием индивидуальной религиозной жизни и духовным движением «Новое Благодение», к которому, возможно, принадлежал сам художник.

Стилистические особенности композиций расположенных на противоположных створках диптиха расходятся. «Грехопадение» говорит о явном влиянии Яна ван Эйка. Пейзаж, окружающий прародителей человечества, передан достаточно скрупулезно, древо познания, каждый лист на кроне которого изображен с той точностью, когда видна каждая прожилка, заставляют вспомнить постапокалипсический райский пейзаж гентского алтаря.⁵⁷ Плавные движения персонажей, в сочетании со значимостью момента (Ева только что сорвала запретный плод, и Адам уже протянул к нему руку), создают затаенное напряжение. На противоположной части диптиха фигуры людей, часть из которых изображена в хаотичном экспрессивном движении, заполняют собой все небольшое пространство створки. Манера изображения фигур, одежды,

⁵⁶ Дюби Ж. Время Соборов М., 2002г. С.257-258

⁵⁷ Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. Munich. 2010. P. 156

больше напоминает живопись Рогира ван дер Вейдена, что наталкивает на мысль о том, что створки могли быть созданы через определенный промежуток времени. Данные дендрохронологического анализа скорее подтверждают этот факт (см. стр. 8).

Кроме стилистических различий «Грехопадение» и «Оплакивание», на первый взгляд, кажутся и тематически несвязанными, так как они слишком разобщены в хронологическом и сюжетном планах. Но в литургии средневековья ставился акцент на параллели между Адамом и Христом, новым первым человеком на земле. В религиозном театре Грехопадение было одним из сюжетов связывающих Старый Завет и Новый, поэтому ставилось чаще всего перед пьесами по непосредственно евангельским сюжетам. Оно являлось составной частью многих религиозных циклов представлений и мистерий в средние века. «Мистерия страстей» Арнуля Гребана включает в себя Грехопадение, также оно входило в цикл постановок посвященных празднику Тела Христова в Англии.

Непосредственно в Нидерландах, предположительно с 1448 по 1560 год, шли постановки мистерии «Семь радостей Марии». Мистерии разыгрывались во время оммеганга (торжественной процессии) в Брюсселе, о котором уже шла речь в первой главе. Сама процессия организовывалась Гильдией Стрелков и, начиная с 1448 года, в воскресное утро перед Пятидесятницей организовывалось праздничное шествие. Во второй половине дня ставили одну из пьес «Семи радостей Марии», включенную в семилетний цикл постановок. До наших дней дошли частично сохранившиеся тексты первой и седьмой радостей.⁵⁸ «Первая радость Марии» это Благовещение, но постановки расширяли контекст истории и включали в себя сцены о счастливой жизни первых людей в раю, о темном заговоре Люцифера, Злобы и Змея с целью погубить весь человеческий род и, наконец, о грехопадении и несчастьях постигших Адама и Еву, а так же их потомство вслед за этим. Затем Бог-сын изъявлял свою волю принять и искупить все грехи человечества и, наконец, архангел Гавриил возвещал Деве Марии, что она станет матерью Спасителя

⁵⁸ Tydeman W. Theatre in Europe: a documentary history. The medieval european stage, 500-1550. Cambridge, UK. 2001. P. 534

человечества.⁵⁹ Известно, что Грехопадение, как часть Первой Радости, ставилось на сцене в Брюсселе в 1469 и в 1476 годах, т. е. у художника была возможность увидеть эту пьесу в то время когда он был занят созданием диптиха.

Постановки «Семь радостей Марии» были самыми масштабными, но не единственными, где можно было увидеть представления связанные с Адамом и Евой. Сотворение человека, Искушение и Грехопадение являлись частью многих средневековых драм, религиозных театрализованных процессий, проводившихся каждый год в Нидерландах. Например, Грехопадение в Левене — одна из первых театрализованных постановок на передвижной сцене-повозке, которую начали использовать во время процессий с 1401 года. В Алсте Процессия святого Петра и Павла ежегодно включала в себя Грехопадение по крайней мере с 1444 года. Гент регулярно направлял должностных лиц на эту ближайшую постановку и его риторы даже участвовали в представлениях в Алсте. Известно, что в 1445 году бейлиф Гента прибыл в Алст с восьмью молодыми людьми чтобы участвовать в пьесе после ежегодной процессии. Сохранился документ подтверждающий оплату работы шести раторов из Гента, которые исполняли различные пьесы на повозках в Алсте в 1461 году.⁶⁰ Театральные связи между Гентом и Алстом распространялись и на художественную среду. В период между 1466-1470 гг. художники Гента ежегодно предоставляли в аренду Алсту костюмы и различную бутафорию для процессий. Примерно в то же время, в 1468 году, Гуго ван дер Гус участвовал в подготовке декораций для праздника в честь свадьбы Карла Смелого и Маргариты Йоркской в Брюгге. В числе прочего торжество включало и театрализованную сцену с Адамом и Евой. Марк Тробриндж приводит слова очевидца этого торжества в своей статье:

«Над улицей были поставлены богатые ворота, под которыми их провели. И на воротах стояла башня, а на ней красивая яркая сцена, оформленная как Земной

⁵⁹ Оршис В. В. История нидерландской литературы...С. 44

⁶⁰ Trowbridge M. //Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych./...P. 427-29

Рай, в котором Адама и Еву играли живые актеры. У Адама был свиток в руке и он гласил *Hoc nunc os, ex ossibus meis, et caro de carne mea.* (кость от кости моей плоть от плоти моей) И у Господа нашего был свиток, надпись на котором гласила *Crescite et multiplicamini et replete terram* (Плодитесь и размножайтесь и наполняйте землю)).⁶¹ Как видно из приведенного текста, данная сцена изображала жизнь в Эдеме, а не Грехопадение. Она была сосредоточена на бракосочетании Адама и Евы, что символично связывалось с проходившими торжествами.

Но все же, думается, что если художник вдохновлялся театрализованными образами Адама, Евы и Змея при создании Грехопадения, то это были скорее всего образы непосредственно из постановок, а не из «живых картин» или театрализованных процессий. Как следует из свидетельства приведенного выше, сцена по-видимому представляла именно «живую картину» и была скорее немая, персонажи использовали бандероли чтобы разъяснить происходящее. Вспомним картины Дениса ван Алслоота, там так же использовались бандероли, и сцены на повозках скорее всего были чисто визуальными, действия персонажей скорее обозначались, чем исполнялись. На картинах Гуса нет ни бандеролей, ни схематичных знаков действия. Кроме того, на рисунке представленном в книге Гвоздева А. А. изображена одна из театрализованных повозок XVI века для процессий в Лувене.⁶² Адам и Ева представлены в виде живых актеров, но змей является частью декораций, он лишь символ. В картине Гуса он, напротив, как раз и создает большую часть драматического напряжения. Персонажи являются главными в его произведениях, а весь предметный мир сведен к минимуму, к тому что может заключать в себе знак или символ, подобно предметам в театральной бутафории, где крест может означать Тело Христово, а трон все царство царя Ирода.

⁶¹Ibid. P.429-430

По мнению Марка Тробрюбриджа, выдвинувшего саму идею о сходстве сюжетных сопоставлений в диптихе и в театральные представления, Грехопадение создавало необходимый контекст для понимания Страстей. Пьесы часто заканчивались долгими стенаниями Адама и Евы, что акцентировало переход от надежды к отчаянию. Следовательно, художник подразумевал такой цикл изменений, когда создавал вторую доску диптиха, чтобы действия Адама и Евы вели бы непосредственно к сетованиям человечества.⁶³ Произведение раскрывает собой историю об одном действии и его последствиях, от совершения первородного греха первыми людьми в райском саду, к страданиям людей и искуплению через смерть Христа. Следует отметить, что не только Гуго ван дер Гус сопоставлял историю Грехопадения с новозаветными сюжетами. Одним из самых ярких примеров подобного в изобразительном искусстве, являются росписи капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине, исполненные Мазаччо в 1425-26 годах. «Грехопадение», созданное Мазалино исполнено в более мягкой архаичной манере. Взаимодействие между персонажами выражено условно, художник не создает конфликта или психологического напряжения. Но в «Изгнании из Рая» Мазаччо показывает исход поступка прародителей самым драматичным способом. И передает он передает этот момент через ярко выраженные эмоции Адама и Евы, не только через их мимику, но и через жесты и общее движение тел. «В «Изгнании из рая» Мазаччо [...] изобразил истинных прародителей грешного человеческого рода. Только через страдание, вину и стыд они являются людьми [...] Свет бьющий спереди — это еще и метафора жгучего стыда: «И узрели они, что наги» (Быт. 3:7). Прародители бредут как слепые. Но каков контраст характеров! Адам, опустив лицо, прижав ладони к глазам, прозревает духовно. Ева предается горю не раздумывая. Она едва переставляет ноги, сотрясаемая рыданиями, простоволосая, с раскрытым ртом, с рукой, прикрывающей срам, и другой, лежащей на сердце. Вместо того чтобы поставить херувима у врат рая, Мазаччо изобразил его летящим, подтвердив тем самым обреченность

⁶³ Ibid. P. 431

Адама и Евы на трудное земное существование. Остроугольное красное облако усиливает напор херувима, внушает впечатление, что он преследует прародителей, покорно ступающих по голой земле в неведомое будущее». ⁶⁴ Декоративное решение фрески абсолютно минималистично, и все внимание зрителя сосредоточивается на персонажах, именно через них, как и в театральные представлениях, рассказывается священная история. Подобное обращение к эмоциям и действиям, к передаче сути истории через ее героев волновало и Гуго ван дер Гуса.

Далее мы попробуем подробнее обозначить театральные мотивы на створке «Грехопадение» и сопоставить их с сохранившимися текстами пьес. В композиции есть ряд изобразительных деталей, по большей части уже отмеченных Отто Пехтом, которые в целом можно интерпретировать как театральные. Древо Познания расположено не по центру, между Адамом и Евой, а за спиной Евы. Сатанинское существо, в данном случае не змей, а ящер с женской головой, стоящий на задних лапах, притаился с другой стороны дерева (илл. 14.). Он не виден Адаму, и, скрытый за фигурой Евы, ее пышными золотистыми волосами и стволом дерева, сосредоточенно и напряженно следит за происходящим. Это особое внимание к демон-искусителю, не просто придание ему человеческих черт, но проработка его мимики, его эмоциональной вовлеченности в происходящее и создает драматический театральный эффект. Ведь в религиозных постановках между искусителем и Евой завязывался диалог, в ходе которого змей должен был убедить ее не только самой вкусить от плода, но и сделать так чтобы Адам так же поддался уговорам и вкусил. Кроме того у Змея, если это был перевоплощенный Люцифер был и мотив мести Богу за изгнание. Ева, хотя и не смотрит на Искусителя, явно внимала его речам и уже вкусила плод, она протянула руку и срывает второе яблоко, для Адама. Адам увлечен красотой Евы, он протягивая руку за яблоком, как будто одновременно касается тыльной стороной ладони ее длинных золотистых волос, проработанных с невероятной тщательностью. Ее волосы,

⁶⁴ Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. СПб., 2005. С. 192-193

развеваясь на легком чуть заметном ветру, как будто вплетаются в райский пейзаж сливаясь с ним в одно целое. Именно о красоте первой женщины в средневековых постановках чаще всего говорит искуситель, пытаясь склонить Еву на сторону греха, и эта красота особо подчеркнута художником. В театральной постановке «Адам», написанной в XII веке, в англо-нормандских землях Франции, дьявол соблазняя Еву, описывает ее как «нежную, хрупкую, более свежую, чем роза, более белую чем кристалл или снег, падающий на лед в долине». ⁶⁵ Отдельно стоит отметить, что в изобразительной традиции Адам и Ева предстают обнаженными, но в реальных средневековых постановках актеры, играющие Адама и Еву, не были таковыми, но их костюмы должны были символизировать их молодость и наготу. В текстах упоминаются одежды телесного цвета или одежда имитирующая кожу. Тела прародителей так же могли быть скрыты плащами *pallio immortalitas* (мантия бессмертия), которых они лишались ее после грехопадения и оставались в одежде телесного цвета. ⁶⁶ Итак, ключевой момент в истории человечества изображен художником очень неспешно, минималистично, и с особым акцентом на эмоциях персонажей. Чувственно прекрасная фигура Евы занимает центральное положение в композиции. Именно она приняла решение и Адам будто бы рассеянно и невовлеченно принял его вслед за ней.

В упомянутой выше постановке «Адам», дьявол ведет диалог и с Адамом, и с Евой, так что оба персонажа полностью вовлечены в историю Грехопадения, и оба в нем повинны. Но если рассмотреть текст более поздней пьесы, включенной в цикл «*Corpus Christi*», то акцент смещается с фигуры Адама, на фигуру Евы. В пьесе «Грехопадение» из Йорка реплики разделяются следующим образом: сначала идет монолог дьявола, затем его же диалог с Евой, затем диалог Адама и Евы, и Адама и Бога, между Евой и Богом всего две реплики. Ева говорит с дьяволом одна, и только через ее слова дьявол говорит с Адамом. Таким образом, она является центральным персонажем постановки,

⁶⁵ Гвоздев А. А. История европейского театра. М. 2012. С. 67

⁶⁶Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe ... P. 205-206

так как именно от нее зависит принятие решения. Так же интересно, что древо познания в постановках данного цикла могло быть сделано так, чтобы напоминать собой крест Распятия, и таким образом, связывать сюжеты Грехопадения и Искупления греха через столь очевидный символ.⁶⁷

В завершение, вернемся к фигуре демона. Гуго ван дер Гус изобразил его не обвивающимся вокруг древа, а стоящим за ним подобно человеку. Передние лапы по длине могут быть сопоставимы с человеческими руками, облаченными в костюм. Но нижняя часть тела вытянута и задние лапы значительно укорочены по сравнению с человеческими пропорциями. Интересна так же прическа демона. Это либо рога сформированные из особо сплетенных волос, либо это рога, скрытые прической. В любом случае само использование волос, как имитации или сокрытия рогов вполне может быть заимствовано из театральной практики. Джон К. Боннел посвятил довольно подробную статью изображению дьявола в сценах Грехопадения как в изобразительном искусстве, так и в литературе и театре.

Среди прочего автор упоминает так называемую вторую честерскую пьесу, которая включает в себя Сотворение мира за шесть дней, Сотворение Человека, Искушение, и Грехопадение, Изгнание из Рая историю Каина и Авеля. Люцифер, изгнанный из Рая, говорит о том что ему нужно замаскироваться, принять новое обличие. И прямо сообщает, что хочет превратиться в змея, в гадюку:

«A manner of an Adder is in this place,
that wynges like a byrd she hase,
feete as an Adder, a maydens face;
her kinde I will take.

Therefore, as brocke I my pane,

⁶⁷ Bevington D. Medieval Drama... P. 267

my adders coate I will put on,
 and into paradice will I gone,
 as fast as ever I m»⁶⁸

Гадюка в этом месте есть
 с крылами как у птицы
 лапами змея и ликом юной девы
 и образ я ее себе возьму

Как только разобью свою я клеть
 в подобие гадюки облачусь
 и в Рай войду
 так быстро как смогу

И мы видим, что Змей является совсем не тем существом, что мы привыкли считать - он с крыльями, женским лицом и лапами. Впрочем, подобное изображение Змея согласуется с библейскими. «И сказал Господь Бог змею: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоём, и будешь есть прах во все дни жизни твоей» (Быт. 3:14). Т. е. Змей до кары господней выглядел по иному, но как именно, в тексте не сказано. Искуситель в работе Гуго так же изображен с лицом девы, телом змея и лапами, правда, такой элемент как крылья отсутствует.

Так же Дж. Боннел перечисляет достаточно много примеров из изобразительного искусства, где образ искусителя трактуется как вид существа сочетающего в себе змеиное и женское начала, но по большей части они взяты из итальянского искусства, кроме того в большинстве примеров змей изображен без задних лап. Самое иконографически близкое изображение к тому что создал Гуго так же принадлежит к нидерландской традиции. На одной из миниатюр «Великолепного часослова герцога

⁶⁸ Bonnell J. K./ The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play// American Journal of Archaeology, Vol. 21, No. 3 (Jul. - Sep., 1917) P. 282

Беррийского» (илл. 15.) изображающей Искушение, Грехопадение и Изгнание из Рая Змей представляет собой существо, чья верхняя половина это тело прекрасной девушки, а нижняя, скорее тело ящера с длинным извивающимся хвостом и задними лапами.⁶⁹ Сами эти задние лапы, полные и короткие, но с длинными пальцами похожи на те, что изобразил Гуго.

По нашему мнению, образы Искусителя, Адама и Евы, созданные художником, представляет собой синтез иконографии, личного видения и возможных впечатлений от театрализованных воплощений персонажей. Наиболее вероятно, что источником вдохновения служили полноценные библейские пьесы, где у каждого персонажа, включая Искусителя был свой текст и мотив к действию.

⁶⁹ Ibid. P. 271

3. 2. Оплакивание Христа

В предыдущем параграфе мы отметили связь между сюжетами Искушения и Грехопадения, с одной стороны, и Искупления и Оплакивания, с другой, которая подчеркивалась в средневековом театре. Здесь мы попробуем рассмотреть эту же связь не через сюжеты, а через персонажей, а так же подробнее ознакомимся с композицией данной створки диптиха.

«Оплакивание» Гуго ван дер Гуса представляет собой последняя фазу снятия с креста. Тело Христа полностью покоится на руках у Иосифа Аримафейского, иконографически воспроизводящего фигуру Бога Отца. Если мы отделим эту сцену от всего остального то она может восприниматься как Пьета с Богом Отцом. Фигура Девы Марии будто падает по диагонали, ее руки сложены в молитве, предвосхищая акт скорбного поклонения. Все персонажи в верхней части композиции, написанные в манере Рогира ван дер Вейдена складываются в две пересекающиеся на фигуре Христа диагонали. Эти диагонали усмиряются своего рода рамой созданной фигурами Магдалины и Никодима. Женщина, в изумрудном платье изображенная за Иосифом Аримафейским, в отчаянии раскинула руки. На противоположной стороне по диагонали от нее изображена Мария Магдалина, с совершенно иным безмолвным скорбным жестом заламывания рук, который переходит вместе с ее образом из картины в картину.⁷⁰ Этот особый жест как будто является чем-то характерным для ее персонажа в сценах Оплакивания, на подобие атрибута, который обычно сопровождает святого на всех его изображениях. Марк Тробридж отмечает, что в литургических пьесах, начиная с XII века, страдания Марии Магдалины подчеркивались ее плачем и жестом заламывания рук. Эта традиция продолжалась и до XV века: жест заламывания рук присутствовал в пьесе

⁷⁰ Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. Munich. P. 157-158

«Воскресение» Синнерса из Честера, а так же в «Воскресении» Дигби, в тот момент, когда Мария Магдалина вспоминает события Страстной Пятницы.⁷¹

Парная фигура к Марии Магдалине — Святой Никодим. Он отворачивается от тела Христа в сторону зрителя, и глаза его покраснели и опухли от слез. Персонаж слабо вовлечен в процесс положения тела Христа, будучи погруженным в собственную скорбь и горестную созерцательность.

Их фигуры, и расположенное между ними тело Христа, занимают всю нижнюю половину створки. Христос соединяет тихо скорбящих Марию Магдалину и Святого Никодима с более хаотичной и наполненной движением группой из семи фигур в верхней части композиции. С колористической точки зрения мы так же видим некоторые различия. Цвета, полутона и оттенки, подобранные художником для одежды персонажей и тела Христова, расположенных в нижней части композиции, более сложные и проработанные, особенно это касается одежды Марии Магдалины. Золотисто-желтые рукава, с вышивкой в виде простого орнамента из трилистников, белое платье и светло коралловый плащ. Отличаются богатством оттенков и вниманием к светотени. Вышитый знак может говорить о Троице и единстве людей в своей вере к Христу. Темно-синий плащ Святого Никодима подбит мехом, на ногах у него невысокие кожаные сапоги. Персонажи из верхней части композиции более экспрессивны, и цвета их одежд локальны, складки более схематичные, сама одежда, за исключением той что на женщине, воздевшей руки к небу так же предельно проста, и как будто отсылает непосредственно к новозаветным событиям. Это разделение в колорите и проработке одежды направляет глаза зрителя к фигурам Магдалины и Никодима, они кажутся более приближенными ко времени написания диптиха, чем другие библейские персонажи, что подчеркивает их связующую роль между

⁷¹ Trowbridge M. //Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych./P. 440

зрителем и изображением. Отто Пехт интерпретировал их фигуры как подобие антропоморфной рамы картины, которая предваряет основную часть композиции — сцену, уподобляя Марию Магдалину и Никодима нарраторам в театре.⁷² Кроме того, детали в изображении одежды, подчеркнутые выше перекликаются с тем что мы наблюдали в берлинском «Рождестве», где главные персонажи так же были одеты более просто чем пророки, связывающие «сцену» со зрительским пространством.

Если мы посмотрим на предметный мир произведения, то поймем, что здесь все сведено к минимуму - крест изображен в отдалении, гвозди в руках у женщин, плащаница на которой лежит тело Христа и шляпа с терновым венцом на переднем плане. Как уже говорилось ранее, такой минимализм в деталях подчеркивает символическую значимость каждого изображенного предмета, и в то же время придает ему сходство с театральной бутафорией. Но последний обозначенный предмет - расшитая золотыми нитками шляпа и терновый венец на ней достаточно необычны. Если мы посмотрим на другие произведения нидерландской живописи со сходным сюжетом Оплакивания, или Положения во гроб, то увидим на месте этой шляпы орудия страстей, или череп Адама. С точки зрения исследователя Дона Денни шляпа с терновым венцом на переднем плане створки «Оплакивание Христа» принадлежит святому Никодиму и несет особое значение. Автор говорит о традиции, согласно которой художники изображали себя в образе святого Никодима, и предполагает, что изображенный персонаж может так же являться и автопортретом художника. В качестве аналогичного примера он приводит «Положение во гроб» 1450 года работы Рогира ван дер Вейдена из галереи Уффици. Терновый венец на шляпе символизирует стремление оставить позади себя всю суетность мира и посвятить жизнь подражанию Христу - Святой Никодим одет в богатые одежды и, возможно, испытывает сомнения в правильности выбора своего жизненного

⁷²Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. Munich. P. 159

пути.⁷³ Нет достоверных сведений является ли это автопортретом Гуго ван дер Гуса, но связь между биографией художника, его отказом от светской жизни и уходом в монастырь, в целом перекликаются с созданным им образом Святого Никодима. К этому моменту совершения выбора персонажем мы еще вернемся в конце данного параграфа.

Итак, Мария Магдалина и Святой Никодим являются образами-медиаторами, обращенными к зрителю. Попробуем подробнее проследить согласование их изображений с театральными прототипами.

В постановках, посвященных Снятию с креста и Оплакиванию роль Святого Никодима была обычно связана с ролью Иосифа Аримафейского. Они вместе просили тело Христа у Пилата, так же снимали его с креста, часто с помощью лестниц, они забирались поднимались к телу Спасителя и вынимали гвозди из его ран, совершали и последние ритуалы над телом перед погребением. Некоторые пьесы включали отдельную историю, которую рассказывал Святой Никодим. Его монолог был посвящен аресту и заключению под стражу Иосифа Аримафейского за дружбу с Христом.⁷⁴ Таким образом, его персонаж мог играть роль посредника между историей и зрителем.

Рассмотрим подробнее одну из пьес XV века. В последней части постановки «Смерть и погребение Христа» из Йорка, Иосиф Аримафейский после разговора с Пилатом встречается со Святым Никодимом, когда тот направляется к кресту. Пьеса скорее всего была поставлена с симультанным способом с использованием нескольких площадок с декорациями, так что сцены с Пилатом и распятием находились в разных местах. Персонажи снимают тело Христа, оборачивают его в плащаницу и совершают помазание. Во время этого процесса они ведут между собой диалог, который в основном заключается в комментариях к действиям. Но так же они и скорбят по Христу, выражая свои чувства:

⁷³ Denny D./ A Symbol in Hugo van der Goes' Lamentation// Gazette des Beaux Arts, 95, 1980, S. 121-124.

⁷⁴ Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe ... P. 137-138

«Nichodemus:

He highte me full hendely to be his,
 A night whan I neghed him full nere
 Have minde, Lorde, and mende me of mis!
 For done is pure dedis full dere
 This tide.»⁷⁵

Никодим:

Он обещал мне, что я смогу возвыситься и быть с ним,
 В тот вечер когда я приблизился к нему
 Вспомни, Господь и спаси меня от греха!
 Для совершённого это совершенное деяние
 В этот момент.

Пьеса завершается обращением Иосифа Аримафейского к зрителям. Он говорит о том, что господь уже проявил великую доброту, принеся свою кровь в жертву, и теперь настало время возрадоваться, так как все наконец изменилось.⁷⁶

На картине мы не видим подчеркнутой связи между Иосифом Аримафейским и Святым Никодимом, которая обычно прослеживается в пьесах. И Мария Магдалина, как мы увидим далее, и Святой Никодим обращались к Иосифу Аримофескому во время постановок. Возможно это объясняется иконографическими особенностями, связанными с Иосифом Аримафейским, как уже упоминалось ранее традиционно его фигура перекликается с фигурой Бога Отца в Пьете. Здесь эта иконографическая традиция сохранена и персонажи-медиаторы, минуя связь с Иосифом Аримофейским, обращены напрямую к зрителю и акцент сделан именно на их переживаниях.

⁷⁵Bevington D. Medieval Drama...P. 592-593

⁷⁶ Ibid. P. 580 -593

Марк Трoубридж на основе четырех английских пьес, сохранившихся в рукописи XV века в Дигби, и других источников, сопоставляет образ, созданный Гуго ван дер Гусом, с образом Марии Магдалины в средневековом театре. Момент, когда Мария Магдалина видит тело Христа акцентировался в средневековых постановках, начиная с самых ранних паралитургий, исполнявшихся на латыни. Фраза Апостолов «Скажи нам, Мария, что ты видела по пути?» переходит из этих ранних библейских пьес сквозь время в различных контекстах, оказывая влияние на действия Марии Магдалины, так как ее роль в основном заключается в том чтобы сообщать другим об увиденном. В мистерии страстей Арнольда Гребана ангел говорит трем Мариям о том, что Пилат приговорил Христа, но только Магдалина сообщает эту новость Богоматери. На сцене Мария Магдалина могла выражать свое горе непосредственно публике, иногда выходя из своего персонажа, комментируя себя и свою роль, призывая публику последовать ее примеру.⁷⁷

В подтверждение этих слов автор приводит большое количество цитат из монологов Марии Магдалины. Процитируем фрагменты одного из наиболее ярких примеров — монолога Марии Магдалины из пьесы «Погребение Христа» Дигби:

«Come here Joseph, behold and look

How many bloody letters have been written in this book,

And how small are the margins here.

[...]

Who saw ever a spectacle more piteous,

A more lamentable sight, and dolorous?

Ah! This woeful day!

Release this sorrow that I endure

With great inward heaviness, and cure!

⁷⁷ Trowbridge M. //Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych./P. 436

Release, that I do not die,
 To see him dead, made me of nought,
 And with his death has thus me bought;

Oh cruel tormentery!

Oh dear master, be not displeased:
 If I might die with you , my heart would be well eased;

Oh! faint and faint it is.

[...]

Behold these blood welts, her may thou fetch

Balm more precios than gold!

Oh you welts of mercy, rigged so deep,
 Who may refrain, who may but weep,
 These bloody steams to behold?»⁷⁸

Подойди, Иосиф, и посмотри
 Сколько букв написано кровью в этой книге,
 И насколько малы в ней поля

[...]

Кто видел более печальное зрелище,
 более горестное и скорбное?
 Ах, это скорбный день!
 Отпусти это горе, которое я испытываю
 С такой тяжестью в сердце, исцели!
 Отпусти, чтобы я не умерла,
 Видеть его мертвым, лишает меня всего ,
 И своей смертью он искупил меня;
 О жестокая мука!

⁷⁸ Ibid. P. 437-438

О, дорогой господин, будь милосерден!

Если бы я могла умереть с тобой, моему сердцу стало бы так легко;

О! нет больше сил

[...]

Смотрите на эти раны от ударов, здесь вы найдете

Бальзам более драгоценный чем золото!

О раны милосердия, такие глубокие, кто может удержаться, кто может не

рыдать,

видя эти потоки крови?

Во второй из приведенных строф несомненно обращение Марии Магдалины к зрителям, подчеркнутое автором. Но есть еще один не менее важный момент. Мария Магдалина обращается к зрителю, чтобы тот с ее помощью прочувствовал страдания Христа, автор пьесы через ее слова направляет весь свой поэтический дар на описание ран, боли и мук Христа, всего того что ему пришлось испытать, чтобы искупить первородный грех. Гуго ван дер Гус так же подчеркивает боль и страдания Христа, через его визуальный образ.

Мертвое тело Спасителя изображено с предельной точностью, так, что на почти миниатюрном изображении можно разглядеть каждую деталь. Стопы, кисти рук, лицо его начинают чернеть. Вены проступают на поверхности тонкой бледной кожи. Рана под ребром, раны от гвоздей на стопах глубоки и подчеркнуты, сами стопы неестественно вывернуты, направлены вниз, так будто окоченели когда Христос еще был распят. Кровь не струится алыми потоками, она уже омыта, но мы все еще видим оставленные ею на коже следы.

Сухие потрескавшиеся и посиневшие полуоткрытые губы, глубоко запавшие глаза — все эти детали говорят о перенесенном им страдании. Фактически, фигуры Марии Магдалены и Святого Никодима, расположенные по разным сторонам от Христа ни столько указывают на его раны, привлекая к ним внимание зрителя, сколько создают в своем лице модели для примеров

медитативного молитвенного созерцания, в которое тот погружается после увиденного.

Еще одним важным моментом в прочтении диптиха являются связи между персонажами на противоположных створках. По мнению Марка Трубриджа Ева и Мария Магдалина являются такими взаимосвязанными персонажами. В то время как Ева наслаждается своей физической телесной красотой, подчеркнутой художником, Мария Магдалина изображена в одежде полностью скрывающей ее тело и волосы. Она сосредоточена не на своем физическом облике, а на духовном.⁷⁹ После того как Ева совершила Грехопадение, у Адама был выбор последовать за ней, или же остаться непорочным, и художник изображает его в этот момент выбора пути. Перед Святой Никодимом так же стоит проблема выбора, пусть он не первый новый человек, подобно Христу, но он тот, кто может изменить ход вещей в своей жизни, выбрав праведный путь, так как теперь первородный грех искуплен. Он тот с кем в конечном итоге может ассоциировать себя зритель, так как именно он и должен сделать выбор.

Как видно из предыдущих параграфов, художник никогда не изображал театральные действия напрямую, как жанровые зарисовки реальных постановок. Гуго ван дер Гус скорее пытался использовать воздействующие элементы драмы с помощью живописи. Подчеркивая напряжение и предвкушение на лице Искусителя, рассеянность Адама, его очарованность красотой Евы, скорбные эмоции Святого Никодима и Марии Магдалины, акцентируя внимание на ранах Христа, и метаниях остальных персонажей художник создает драматическое напряжение внутри картины, разыгрывая персональную драму для одного зрителя, сосредоточенного на молитвенном созерцании диптиха.

⁷⁹ Ibid. P. 432

Заключение

Исследовав связь между живописными работами Гуго ван дер Гуса и средневековым театром можно сделать следующие выводы.

Во-первых, в XV веке в Нидерландах литургические библейские пьесы, городские театрализованные шествия и праздники, миракли, которые ставились камерами редерейкеров, были неразрывно связаны с жизнью горожан. Взаимодействие художников с обществами редерейкеров, их участие в оформлении постановок, а так же в организации театрализованных шествий документально зафиксировано, в том числе, и участие Гуго ван дер Гуса. Таким образом, он был непосредственно связан с театром как зритель, и как участник, оформляющий декорации, к театрализованным празднествам, следовательно, мог видеть некоторые процессы изнутри. Такой взгляд на театр мог побудить художника использовать театральные мотивы в качестве идей для создания своих религиозных работ. Наибольшее влияние на рождественские сцены художника могли оказать религиозные литургические постановки, проводимые непосредственно в церкви. В то время как, влияние театрализованных шествий, включающих рождественские сцены, или же светских постановок на единой сцене менее вероятно.

Во-вторых, можно сказать, что построение некоторых композиций вероятнее всего было связано с литургическими представлениями. Так, берлинское «Рождество», которое ввиду своего формата могло служить антепендиумом для алтаря, центрального объекта рождественских литургий, по-видимому, изображало последовательный ход церковных постановок, включающий: шествие пророков, рождество, явление ангела пастухам, шествие пастухов к хлеву и их преклонение перед Младенцем. Но, если в литургических пьесах эти сцены разыгрывались одна за другой, то в живописном воплощении они были объединены художником в рамках целостной композиции. Изображенное на антепендиуме «Рождество» могло входить и в контекст самой литургической драмы, комментируя и дополняя происходящее. Далее, в общей композиции Венского диптиха художником сопоставлены сюжеты «Грехопадения» и

«Оплакивания». Подобное сочетание на первый взгляд хронологически и тематически не связанных между собой являлось характерным для библейских пасхальных циклов, обычно включающих в себя оба эти сюжета. Грехопадение создавало необходимый контекст для понимания Страстей и Искупления.

Кроме того, была рассмотрена связь между отдельными изобразительными мотивами и их возможными аналогиями в средневековом театре. Так, в «Алтаре Портинари» и берлинском «Рождестве» изображение движения пастухов и их перехода от сцены явления ангела к рождественской сцене с изображением Святого Семейства, по-видимому, связано с религиозными литургическими представлениями, которые включали в себя процессию пастухов от одной симультанной сцене к другой.

Мотив движения пастухов в «Алтаре Портинари» сопровождался так же и последовательным изменением их эмоционального состояния от непонимания и удивления к спокойствию и осознанию чуда божественного воплощения в Младенце Христе. Постепенное духовное преображение пастухов была связано не только с Младенцем Христом, но и с изображением демона в сцене.

По нашему мнению, возникновение связи между группой пастухов и демоном может быть обусловлено влиянием театральных постановок. Такой вывод сделан на основе сопоставления текстов рождественской пьесы из манускрипта *Carmina Vulgana* с живописными образами, созданными Гуго ван дер Гусом. Кроме того, в данном случае, помимо влияния литургических церковных постановок, могло так же проявиться и влияние мираклей, в ряде которых основной темой являлась борьба души человека с дьяволом и победа над ним с божественной помощью. В частности, одним из подобных мираклей, который мог видеть художник — нидерландская пьеса конца XV века «Марикен из Неймегена».

На створке «Грехопадение» особый интерес представляет фигура Искусителя, которая, по-видимому, была основана на его театральном прототипе. Само изображение Искусителя в виде змея или ящера с человеческой головой связано с темой его театрального воплощения. В качестве примера были взяты строки из

второй честерской пьесы, наиболее близкой по времени к созданию диптиха, где описывается вид, который собирался принять Люцифер.

Само изображение этого персонажа в драматическом напряжении и ожидании, отличное от предыдущих довольно условных изображений искусителя (часто в виде змея, лишённого антропоморфных черт), говорит о том, что художник мог заимствовать этот образ из библейских пьес, где у каждого персонажа, включая искусителя, был свой текст и мотив к действию.

«Оплакивание» Христа представляет собой синтез между живописными традициями и библейскими постановками. Театральные персонажи Марии Магдалины и Святого Никодима, рассмотренные через тексты пьес «Смерть и погребение Христа» из Йорка и «Погребение Христа» из рукописи Дигби, выражали свою скорбь зрителю через обращение к Иосифу Аримафейскому. В «Оплакивании» Гуго ван дер Гуса фигуры Марии Магдалины и Святого Никодима выполняют роль нарраторов. В преломлении с живописной традицией, Мария Магдалина и Святой Никодим, минуя диалоговую связь с Иосифом Аримафейским, который иконографически сопоставляется с Богом Отцом, обращаются напрямую к зрителю, оказывая на него эмоциональное воздействие.

Подводя итог, можно сказать, что связь между религиозной живописью художника и религиозной драмой очевидна. Предметный мир картин Гуго ван дер Гуса постепенно сводился к минимуму, к тому, что может заключать в себе знак или символ, подобно предметам в театральной бутафории, где крест может означать тело Христово, а трон — все царство царя Ирода. Священная история в интерпретации художника раскрывается через ее героев и непосредственных участников, подобно тому, как это происходило в театральных постановках. Включение в композицию персонажей, создающих эмоциональную связь зрителя с изображенным событием, драматическая проработка отдельных образов, введение направляющих жестов и движения помогало сосредоточить

внимание зрителя на основных темах евангельской истории — на божественной инкарнации и на искуплении греха через смерть Христа.

Список используемой литературы

1. Базанов В. Техника и технология сцены. Л., 1976
2. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб., 2008.
3. Верхейл К. Куттенир П. Михайлова И. От «Лиса Рейнарда» до «Сна Богов». История нидерландской литературы в 2-х томах/ Т.1. СПб., 2013
4. Вос Д. де Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров Ян ван Эйк, Дирк Баутс, Мастер из Флемаля, Рогир ван дер Вейден, Хуго дер Гус, Петрус Кристус, Ханс Мемлинг, Герард Давид, М., 2002г.
5. Гвоздев А. А. История европейского театра. Театр эпохи феодализма. М., 2012.
6. Дамиш Ю. Теория облака. набросок истории живописи. СПб., 2003.
7. Дюби Ж. Время соборов. М., 2012.
8. Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века. М. 2008.
9. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М. 2008. С. 326
10. Ошис В.В. История нидерландской литературы. М., 1983
11. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. СПб., 2005.
12. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб., 2009.
13. Сугрובה О. В. Ночная сцена «Поклонения младенцу» в нидерландской живописи конца XV— начала XVI века. Советское искусствознание '82., Вып. 1(16), М., 1983.
14. Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто. СПб., 2005.
15. Belting H. Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München, 2013.
16. Bevington D. Medieval Drama. Boston., 1975
17. Bonnell J. K./ The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play// American Journal of Archaeology, Vol. 21, No. 3 (Jul. - Sep., 1917)

18. Denny D. / A Symbol in Hugo van der Goes' Lamentation// Gazette des Beaux Arts, 95, 1980.
19. Koch R. A. / The Salamander in Van der Goes' Garden of Eden// Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 28 (1965)
20. Lane B. G. / «Ecce panis angelorum»: the manger as altar in Hugo's berlin Nativity// The art bulletin. Vol. LVII., № 4, December 1975
21. Muir Lynette R. The Biblical drama of medieval Europe. Cambridge, UK. 2003.
22. Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. Munich., 2010
23. Panofsky E. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Cambridge (MA), 1953.
24. Ridderbos B. / Die "Geburt Christi" des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion// Jahrbuch der Berliner Museen, 32. Bd. (1990),
25. Trowbridge M. //Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych./ Ed. Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art. Vol.1. Leiden. 2011.
26. Tydeman W. Theatre in Europe: a documentary history. The medieval european stage, 500-1550. Cambridge, UK. 2001.
27. Walker Robert M. The Demon of the Portinari Altarpiece. The Art Bulletin, Vol. 42, No. 3 (Sep., 1960)
28. Winkler F. Das werk des Hugo van der Goes. Berlin. 1964.

Список иллюстраций

1. Гуго ван дер Гус «Рождество» Ок. 1480. Д., м. 97x245 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
2. Губерт Кейлло. «Декорации для Валансьенской мистерии, разыгранной в 1547 году». 1577 г. миниатюра. Париж, Национальная Библиотека, Париж.
3. Ганс Мемлинг «Семь радостей Марии». 1480. Д., м. 81x189 см. Мюнхен, Старая пинакотека
4. Денис ван Алслоот. «Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615г. Триумф эрцгерцогини Изабеллы».(фрагмент) 1616 ., 117 x 381 см.,Х.,м., Лондон, музей Виктории и Альберта
5. Гертген тот Синт Янс. «Рождество». Ок. 1480 г. Д., м. 32x26 см. Лондон, Национальная Галерея.
6. Анонимный мастер. Нидерланды. диптих «Поклонение волхвов и поклонение пастухов». ок. 1500-1520 гг. 91x59 см. каждая створка., Д., м., Брюгге. Музей Гронинге.
7. Гуго ван дер Гус . «Алтарь Портинари» в открытом виде. 1476-1478. Д., м. 253 × 588 см. Флоренция, Уффици.
- 8.Робер Кампен. «Рождество». Ок. 1425 г., 82x69 см., Д., т., м. Дижон, Музей изящных искусств.
9. Андреа Мантенья. «Поклонение пастухов». после 1450 г., 37,7x 53,3 см., переведено с д. на х., темпера, Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
10. Алессио Бальдовинетти, «Рождество». 1460-1462.Флоренция, Церковь Сантиссима Аннунциата.
11. Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов.1485. 167x167 см. Д., м., Флоренция, Капелла Пацци церкви Санта Тринита.
12. Гуго ван дер Гус . «Алтарь Портинари» (фрагмент)
13. Гуго ван дер Гус . «Венский диптих». Левая створка «Грехопадение». Ок. 1470 г. Д.,м., 32,3x21,9см.; Правая створка «Оплакивание Христа» . Ок. 1479 г. Д., м34,4x22,8см. Вена, Музей истории Искусств.
14. Гуго ван дер Гус. Левая створка «Венского диптиха» (фрагмент)

15. Братья Лимбург. «Грехопадение и изгнание из Рая». 1411-1416гг. 29x21см., пергамент, темпера., Шантйи, Музей Конте



1. Гуго ван дер Гус «Рождество» Ок. 1480. Д., м. 97х245 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.



Scenery for the Valenciennes Mystery Play, 1547.
BnF MS Français 12536 f. 1v-2.

2. Губерт Кейлло. «Декорации для Валансьенской мистерии, разыгранной в 1547 году». 1577 г. миниатюра. Париж, Национальная Библиотека, Париж.



3. Ганс Мемлинг «Семь радостей Марии». 1480. Д., м. 81x189 см. Мюнхен, Старая пинакотека.



4. Денис ван Алслоот. «Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615г. Триумф эрцгерцогини Изабеллы».(фрагмент.) 1616 ., 117 x 381 см.,Х.,м., Лондон, музей Виктории и Альберта



5. Гертген тот Синт Янс. «Рождество». Ок. 1480 г. Д., м. 32х26 см. Лондон, Национальная Галерея.



6. Анонимный мастер. Нидерланды. диптих «Поклонение волхвов и поклонение пастухов». ок. 1500-1520 гг. 91х59 см. каждая створка., Д., м., Брюгге. Музей Гронинге.



7. Гуго ван дер Гус . «Алтарь Портинари» в открытом виде. 1476-1478. Д., м.
253 × 588 см. Флоренция, Уффици.



8. Робер Кампен. «Рождество». Ок. 1425 г., 82х69 см., Д., т., м. Дижон, Музей изящных искусств.

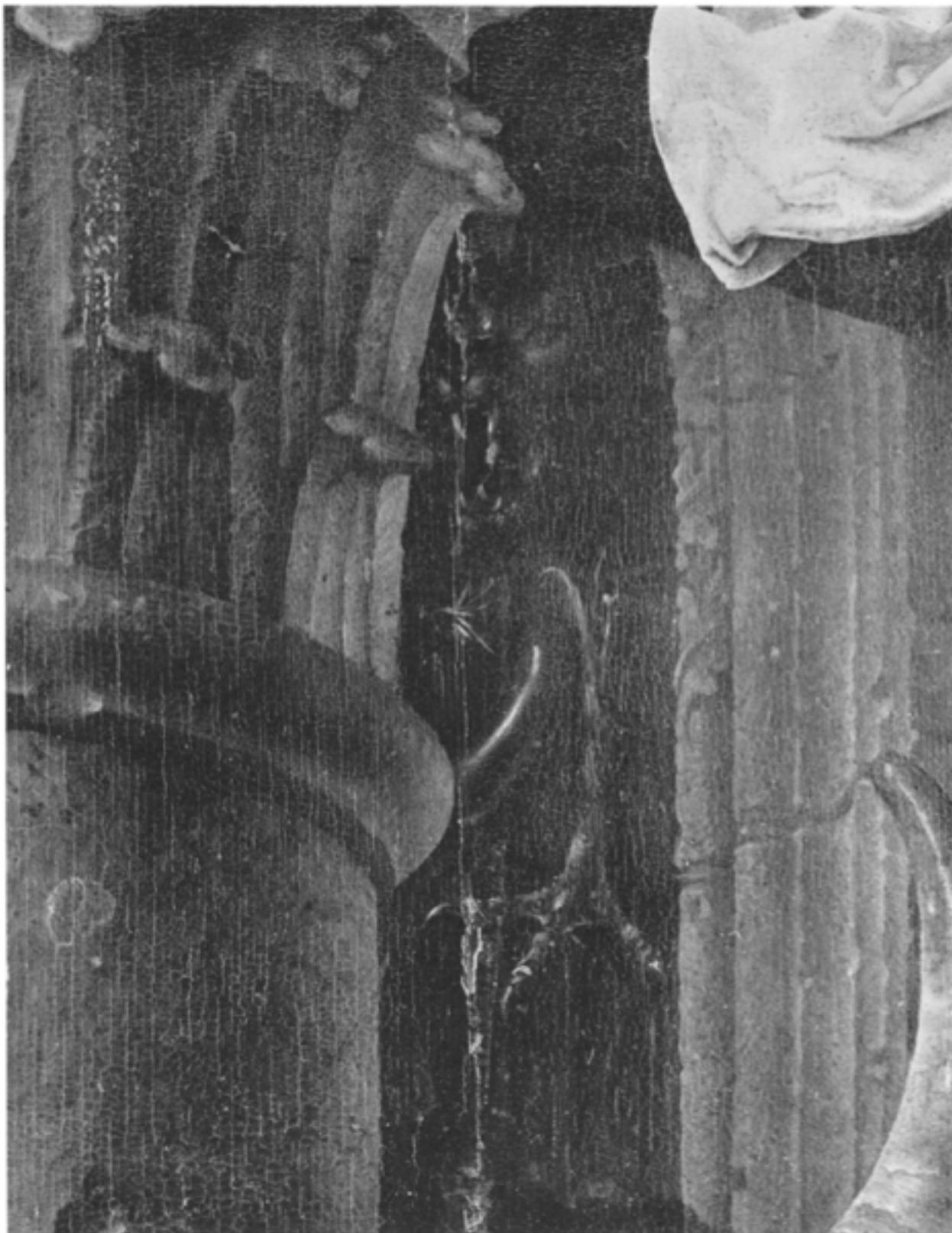


9. Андреа Мантенья. «Поклонение пастухов». после 1450 г., 37,7х 53,3 см., переведено с д. на х., темпера, Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

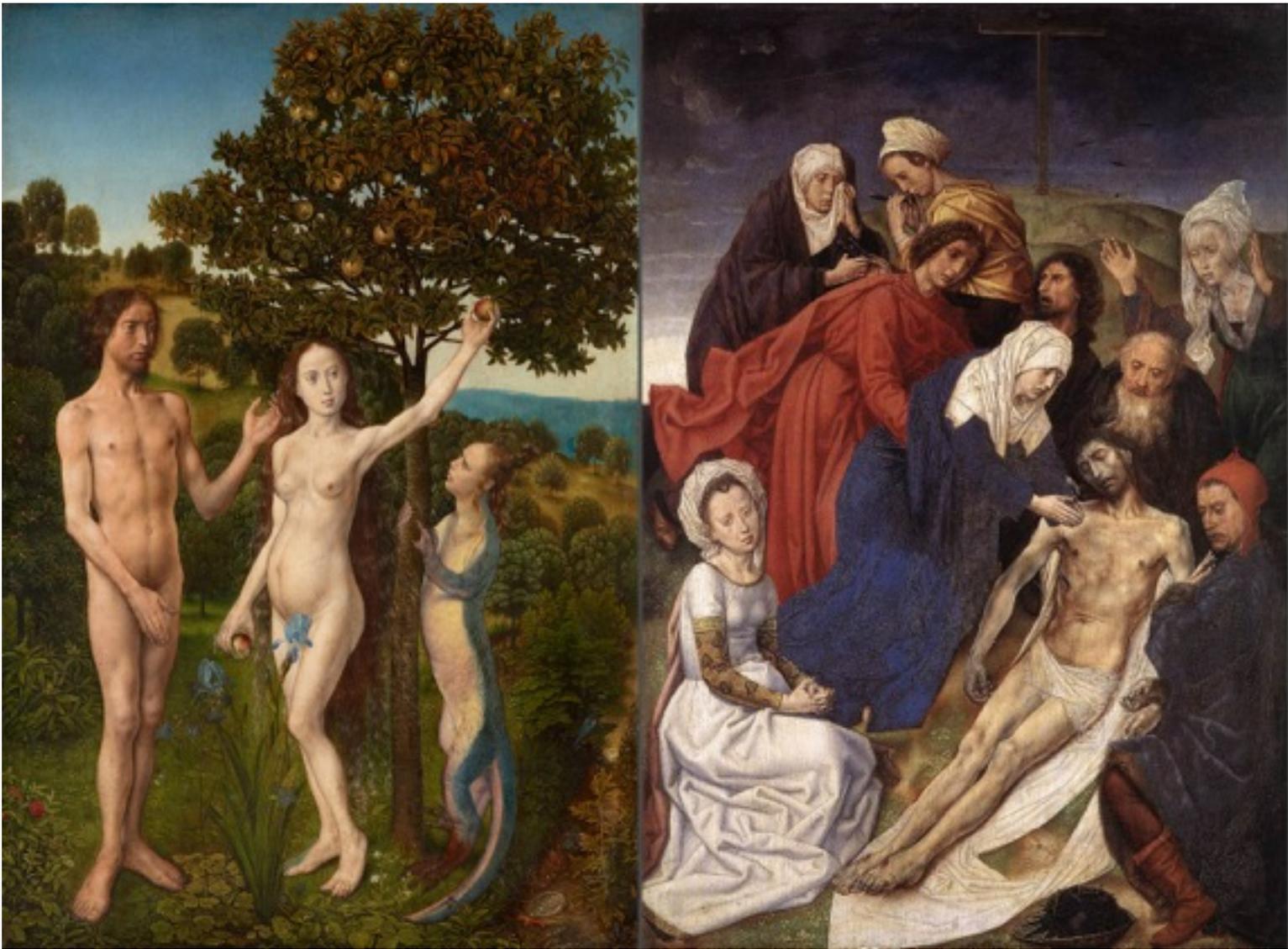
10. Алессио Бальдовинетти, «Рождество». 1460-1462. фреска, Флоренция, Церковь Сантиссима Аннунциата.



11. Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов. 1485. 167x167 см. Д., м., Флоренция, Капелла Пацци церкви Санта Тринита.



12. Гуго ван дер Гус . «Алтарь Портинари»(фрагмент). 1476-1478. Флоренция, Уффици.



13. Гуго ван дер Гус . «Венский диптих». Левая створка «Грехопадение». Ок. 1470 г. Д.,м., 32,3x21,9см.; Правая створка «Оплакивание Христа» . Ок. 1479 г. Д. ,м34,4x22,8см. Вена, Музей истории Искусств.



14. Гуго ван дер Гус. «Венский диптих» (фрагмент)



15. Братья Лимбург. «Грехопадение и изгнание из Рая». 1411-1416гг. 29x21см., пергамент, темпера., Шантийи, Музей Конте

